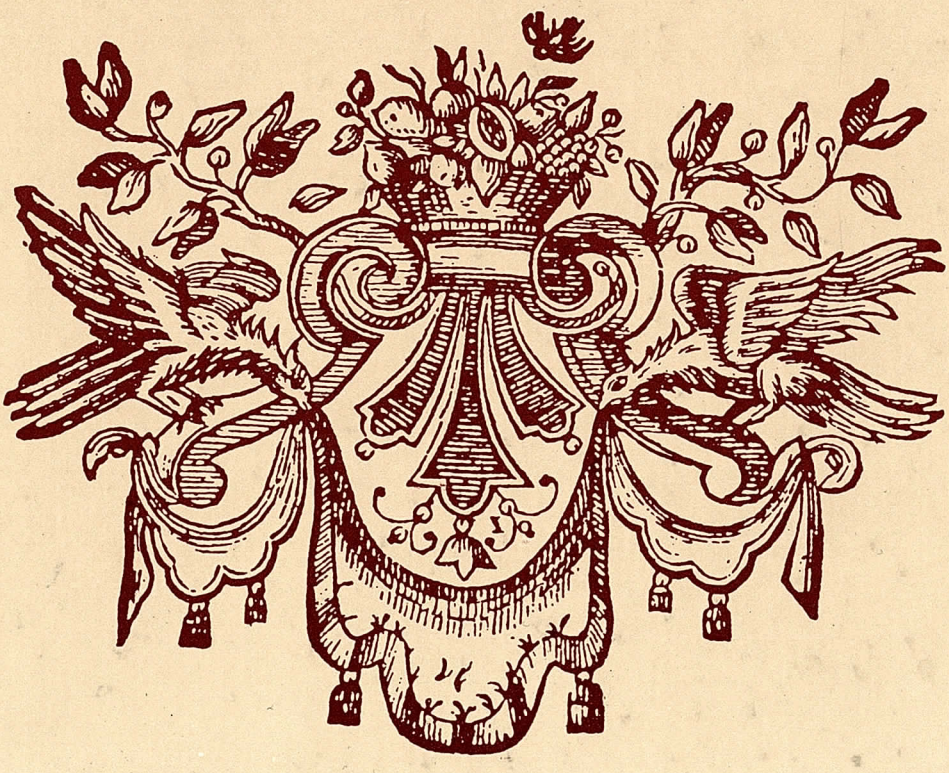
Carl Philipp Emanuel Bach

TUTKIELMA

oikeasta tavasta soittaa klaveeria



SIBELIUS-AKATEMIA

Carl Philipp Emanuel Bach

TUTKIELMA OIKEASTA TAVASTA SOITTAA KLAVEERIA

Suomentanut ja selityksin varustanut
Paavo Soinne

Sibelius-Akatemian julkaisuja 9

SIBELIUS-AKATEMIA
HELSINKI

1995

Saksankielinen alkuteos:

Carl Philipp Emanuel Bach
VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN

Suomenkielisen edition pohjana olleet alkuperäislaitokset:

I osa: Berlin 1753 (1. painos)
Lisäysten osalta: Leipzig 1787 (3. painos)

II osa: Berlin 1762 (1. painos)
Lisäysten osalta: Leipzig 1797 (2. painos)

Käytetty näköispainos: Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1978.
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1995

Vertailuaineistona ovat olleet teoksen kaikki 1700-luvulla ilmestyneet painokset sekä I osan nuottiesimerkkien autografit (sekä ensipainoksen että vuoden 1787 lisäysten osalta). Viimeksi mainittujen käytön ovat ystävällisesti mahdollistaneet Bibliothèque Royale Albert 1er Bruxelles ja Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. C.Ph.E. Bachin klaveerisävellysten osalta on lisäksi hyödynnetty seuraavien kirjastojen autografilähteitä: Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique Bruxelles ja Staatsbibliothek zu Berlin.

Dokumentin I osaan kuuluvat nuottiesimerkit ja opetussävellykset ilmestyivät 1753 erillisenä suurikokoisena liitteenä otsikolla:
Exempel / nebst achtzehn Probe-Stücken / in / Sechs Sonaten / zu / Carl Philipp Emanuel Bachs / Versuche / über die wahre Art das Clavier zu spielen / auf XXVI Kupfer-Taflen.
Kyseinen julkaisu on vuoden 1787 lisäysten kera liitetty suomenkieliseen kokonaislaitokseen näköispainoksena. Tekstissä nuottiesimerkit ovat asianomaisilla paikoilla tietokoneella työstettyinä normaalinotaatioina, jotka on teoksen I ja II osan ja niiden nuottiliitteiden alkuperäispainosten pohjalla piirtänyt Yrjö Hjelt.

Suomen Kirjasäätiö on myöntänyt teokselle valikoivaa tuotantotukea

Taitto: Hannu Apajalahti

© Sibelius-Akatemia ja Paavo Soinne

Karisto Oy:n kirjapaino Hämeenlinna 1995

ISBN 952-9658-34-6
ISSN 0359-2308

Carl Philipp Emanuel Bach A. Stöttrupin kuparipiirroksen mukaan
(Staatsbibliothek zu Berlin)

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) oli Johann Sebastian Bachin toiseksi vanhin muusikkopoika, jolla isänsä lisäksi oli opettajanaan oman aikansa musiikkikäytäntö. Omaelämäkerrassaan (1773) hän esittelee itsensä näin:
"Minä, Carl Philipp Emanuel Bach, olen syntynyt vuonna 1714 Weimarissa Autuaasti edesmennyt isäni oli Johann Sebastian Bach, joka toimi kapellimestarina muutamissa hoveissa sekä viimeksi musiikinjohtajana Leipzigissa. Äitini oli Maria Barbara Bach, pystyvän säveltäjän Johann Michael Bachin tytär... Sävellyksessä ja klaveerinsoitossa minulla ei ole koskaan ollut muuta opettajaa kuin isäni."

Ich, Carl Philip Emanuel Bach, bin 1714 im März, in Weimar gebohren. Mein ſeliger Vater war Johann Sebaſtian, Kapellmeiſter einiger Höfe, und zuletzt Muſikdirektor in Leipzig. Meine Mutter war Maria Barbara Bachin, jüngſte Tochter, von Johann Michael Bachen, einen gründlichen Komponiſten. Nach geendigten Schulſtudien auf der leipziger Thomasſchule, habe ich die Rechte ſowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder ſtudirt, und dabey am letztern Orte ſowohl eine muſikaliſche Akademie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Muſiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt. In der Kompoſition und im Claviерſpielen habe ich nie einen andern Lehrmeiſter gehabt, als meinen Vater.

Charles Burneyn matkapäiväkirjan saksalaisessa laitoksessa (Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg 1773) säilyneen Carl Philipp Emanuel Bachin omaelämäkerran alku.

J.S. Bachin välittömässä vaikutuspiirissä C.Ph.E. Bach ehti olla kaksi vuosikymmentä. Isältä saatuun opetukseen kuului myötävaikuttaminen kirkkomusiikkitehtävissä, ennen muuta viikoittaisissa kantaattien esityksissä. Instrumentaalipuoli kouliutui samanaikaisesti tämän vuodesta 1729 johtamassa collegium musicumissa, joka konsertoi kerran, messuaikana kahdesti viikossa. Kotikaupunkinsa musiikillisista herätteistä C.Ph.E. Bach puhuu omaelämäkerrassaan arvostavasti. Säveltäjänä hän on alusta asti uuden tyylin, lähinnä sonaatin, sinfonian ja konserton mies ja – veljiensä tavoin – soitinmuusikko yksinomaisemmin kuin isänsä.

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (I osa: 1753, 1759, 1780, 1787 / II osa: 1762, 1780, 1797) on klaveeripedagogiikan perusteoksia, joka kahden tyylikauden rajalla syntyneenä rakentaa siltaa kenraalibasson ajan ja wieniläis-

klassisen kauden välille. Se puhuu meneillään olevan siirtymäkauden ihmisille tallentaen samalla tietoa perinteistä, jotka 1700-luvun puolivälin tienoilla olivat jo katoamassa. Koska kosketinsoitin oli vielä mukana käytännöllisesti katsoen kaikessa musisoinnissa, *Versuchin* näkökulma laajenee yli solistisen klaveeritaiteen yhtyemusiikkia ja varhaisklassisen ajan esityskäytäntöä koskevaksi.

Suomenkielinen teksti noudattaa vuosien 1753 ja 1762 ensipainoksia (lisäysten osalta vuosien 1787 ja 1797 painoksia) ja soveltuu käytettäväksi niiden rinnalla. Julkaisijan lisät on jaettu sivukohtaisiin huomautuksiin ja kommentaareihin (liite IV). Valtaosa edellisistä on alkukielisiä sitaatteja (lyhenne: A), jotka luovat pohjaa alkuperäisdokumentin käytölle. Ne ovat kirjoittajan ilmaisutavalle tyypillisiä tekstinkohtia – virkkeitä, virkkeen osia, käsitteitä, sanontoja, erityisilmauksia jne. Liitteeseen sijoitetuista selityksistä on asianomaisella tekstisivulla viitekoodi EK (=editoijan kommentaarit), johon liittyy juokseva numero. Selitysten tarkoituksena on helpottaa kirjan käyttöä syventämällä kuvaa sen historiallisesta kontekstista. Hakasulkeissa olevat sanat ovat suomentajan lisäyksiä, jotka selventävät kirjoittajan ajattelua asiayhteydestä käsin: kun ne jätetään huomiotta, jäljelle jää yleensä alkutekstin sanonta. Tavallisissa sulkeissa olevat sanat ja lauseet ovat C.Ph.E. Bachin tekstiä. Nuottiesimerkeissä vuoden 1797 painoksen kb-numerot ovat hakasulkeissa, julkaisijan lisät tavallisissa sulkeissa.

Kielellisesti on pyritty asian kattavaan, nykykielen kannalta ymmärrettävään ilmaisuun ja kirjoittajan kokonaisajattelun huomioonottoon (vrt. liite V, jälkisana). Sanonnan raskasrakenteisuutta on kevennetty katkomalla ylipitkiä virkkeitä, luettelomaisissa kohdissa tekstikuvaa on lisäksi selkiytetty ladonnallisin keinoin. Kieleen ei ole haluttu tuntuvammin kajota silloin, kun se – etenkin keskeisten käsitteiden vaiheilla – kuvastaa kirjoittajan tai aikakauden ajattelutapaa. Originaalissa lihavoituina esiintyvät sanat ja lauseet on suomenkielisessä tekstissä painettu kursiivilla, sivukohtaisten viitteiden sitaateissa lihavoinnit on säilytetty.

C.Ph.E. Bachin tutkielman I osaan tekemät täydennykset ja lisäykset on koottu erilliseksi, kielellisesti vuoden 1787 painosta noudattavaksi liitteeksi (Liite II b). Näin ne erottuvat selvästi siitä, mikä on peräisin 1700-luvun alkupuolen, J.S. Bachin ajan, ajatusmaailmasta. Tekijän kirjansa II osaan toimittamat lisäykset, jotka kustantaja julkaisi sen postuumissa toisessa painoksessa (1797), on sijoitettu asianomaisin merkinnöin varustettuina käännöstekstiin. Tapauksissa, joissa ne muuttavat pykälien ensipainoksen mukaisen järjestysnumeron, viimeksi mainittu on annettu sulkeissa.

C.Ph.E. Bachista käytetään jatkossa, alaviitteissä ja selityksissä, lyhennettä CPEB. Hänen teostensa numerointi esitetään sekä Helm- että Wotquenne-luetteloiden mukaisena (lyhenteinä kirjaimet H ja W).

SISÄLLYS

Suomenkielisen laitoksen alkusana 4
Sisällys 6

I osa / 1753
Esipuhe 10
Johdanto 13
I luku: Sormijärjestyksistä 25
II luku: Korukuvioista
1. Yleistä 75
2. Etusävelet 84
3. Trillit 100
4. Kaksoislyönti 118
5. Mordentti 136
6. Kaksoisetusävel (Anschlag) 143
7. Liukuheleet (Schleifer) 148
8. Luistohele (Schneller) 155
9. Fermaattien koristeista 157
III luku: Esityksestä 161

Liite I
a) Esimerkit (Exempel / 1753) näköispainoksena 183
b) Opetussävellykset (Probe-Stücke / 1753) näköispainoksena 196
Liite II
a) Kuusi sonatiinia (VI Sonatine nuove / 1787) näköispainoksena 218
b) Täydennykset ja lisäykset vuoden 1787 painoksen mukaan 224

II osa / 1762 243
II osan sisällys 245
Esipuhe 246
Johdanto 249
I luku Intervalleista ja signatuureista 258
II luku Harmonisesta kolmisoinnusta 279
III luku Sekstisoinnusta 292
IV luku Vähennetystä kolmisoinnusta 307
V luku Ylinousevasta kolmisoinnusta 310
VI luku Sekstikvarttisoinnusta 312
VII luku Terssikvarttisoinnusta 321
VIII luku Sekstikvinttisoinnusta 333
IX luku Sekuntisoinnusta 343
X luku Sekuntikvinttisoinnusta 353
XI luku Sekuntikvinttikvarttisoinnusta 355

XII luku Sekuntiterssisoinnusta 356
XIII luku Septimisoinnusta 357
XIV luku Sekstiseptimisoinnusta 377
XV luku Kvarttiseptimisoinnusta 381
XVI luku Suuren septimin soinnusta 389
XVII luku Noonisoinnusta 396
XVIII luku Sekstinoonisoinnusta 402
XIX luku Kvarttinoonisoinnusta 403
XX luku Septiminoonisoinnusta 406
XXI luku Kvinttikvarttisoinnusta 409
XXII luku Unisonosta 412
XXIII luku Yksiäänisestä säestyksestä vasemmalla kädellä 416
XXIV luku Urkupisteestä 420
XXV luku Etusävelistä 423
XXVI luku Synkopoiduista sävelkuluista 452
XXVII luku Pisteellisestä kaksoisetusävelestä 455
XXVIII luku Pisteellisestä liukuheleestä 467
XXIX luku Esityksestä 473
XXX luku Päätöskadensseista 488
XXXI luku Fermaateista 493
XXXII luku Muutamista säestyksen erityishienouksista 495
XXXIII luku Jäljittelystä 514
XXXIV luku Muutamista varovaisuutta vaativista seikoista 518
XXXV luku Numeroinnin välttämättömyydestä 521
XXXVI luku Lomasävelkuluista 524
XXXVII luku Harmonian ennalta lyömisestä oikeassa kädessä 531
XXXVIII luku Resitatiivista 535
XXXIX luku Epäsäännöllisistä lomasävelistä 541
XXXX luku Bassoteemasta 544
XXXXI luku Vapaasta fantasiasta 547

Liite III: Dokumentteja
1. Varhaisin Versuchin ilmestymistä koskeva julkipano (1752) 564
2. C. Ph. E. Bachin avoin kirje (11.1.1773) 567
3. Tutkielman muiden 1700-luvun painosten nimilehdet 570
4. J.S. Bachin korukuviotaulukko (1720) 571

Liite IV: Editoijan kommentaarit 572
I osa EK-numerot 1–130 573
II osa: EK-numerot 131–200 601

Liite V: Edition tavoitteista (jälkisana) 618

Lähteet 619
Hakemistot 621

Verſuch
über die wahre Art
das Clavier zu ſpielen
mit Exempeln
und achtzehn Probe-Stücken in ſechs Sonaten
erläutert
von

Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preuß. Cammer-Muſikus.

Berlin, in Verlegung des Auctoris.

TUTKIELMA
OIKEASTA TAVASTA
SOITTAA KLAVEERIA

Esimerkein
ja kahdeksantoista näytesävellyksen =
kuuden kolmiosaisen sonaatin avulla selittänyt

Carl Philipp Emanuel Bach

Preussin kuninkaan kamarimuusikko

Berliinissä, tekijän kustannuksella

Painanut Christian Friedrich Henning,
kuninkaallinen hovikirjanpainaja

1753

Esipuhe

Niin monia etuja kuin klaveerilla onkin, niin monia vaikeuksia sen käyttöön samalla haavaa liittyy. Klaveerin soittimellista täydellisyyttä olisi tarvittaessa helppo perustella sillä, että sen olemuksessa yhdistyvät ominaisuudet, jotka muilla [ts. melodia]soittimilla on vain erillisinä. Sillä voidaan yhdellä kertaa saada esille täydellinen harmonia, mihin muutoin tarvitaan kolme, neljä, jopa useampiakin soittimia. Muitakin samantapaisia etuja kosketinsoittimilla on. Mutta kukapa ei samalla myös tietäisi, miten moninaisia ovat ne vaatimukset, joita klaveerille asetetaan. Sen soittajalta ei näet tyydytä odottamaan vain samaa, mitä jokaiselta soitinmuusikolta voidaan kohtuudella edellyttää, nimittäin valmiutta esittää sävellys, joka on kirjoitettu hänen soittimelleen, hyvän esitystavan sääntöjen[1] mukaisesti. Klaveristilta vaaditaan vielä tämän lisäksi, että hänen tulee osata

– improvisoida kaikenlaisia fantasioita,[2]

– kehitellä suoralta kädeltä annettua aihetta perinpohjaisesti, harmonian ja melodian ankarimpien sääntöjen mukaisesti,[3]

– soittaa yhtä vaivattomasti kaikissa sävellajeissa,

– transponoida nopeasti ja virheitä tekemättä sekä

– soittaa suoraan nuoteista mitä hyvänsä, olipa sävellys alkuaan kirjoitettu hänen soittimelleen tai ei.

Edelleen klaveristin tulee hallita täydellisesti kenraalibasson koko alue[4] siihen kuuluvine valmiuksineen: hänen tulee osata soittaa sitä tilanteen mukaan eri tavoin, usein notaatiosta poiketen,[5]

– milloin runsain, milloin vähin äänin,

– milloin ankarasti harmonian mukaan, milloin hienostuneen galantisti,

– milloin liian niukka- tai liian runsasnumeroisen basson, milloin tyystin numeroimattoman tai pahoja numerointivirheitä sisältävän tukiäänen pohjalla.

Edellä kuvatun säestysosuuden[6] klaveristi joutuu usein soittamaan suoraan

---

1 Alkuteksti (jatkossa: A): *Regeln des guten Vortrags*. Vrt. luku III (Esityksestä).

2 A: *Fantasien von allerley Art machen.* luku III, § 15 + tutkielman II osa, luku XXXXI.

3 A: *einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten.*

4 A: *die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben.*

5 A: *mit Verläugnung.* → EK 1.

6 A: *Diesen Generalbaß.* (Kenraalibasson lyhenne jatkossa: kb.)

monirivisistä partituureista, joiden bassot ovat numeroimattomia tai usein jopa taukojen katkomia (jonkin ylemmän äänen toimiessa tällöin harmonian kantajana), ja vahvistamaan näin yhteissointia. Ja kukapa taitaa kaikki hänelle asetetut vaatimukset luetellakaan!

Kaikesta tästä on lisäksi yleensä pakko suoriutua vieraalla soittimella, jolloin ei oteta lainkaan huomioon sitä, onko se hyvä vai huono, onko se asianmukaisessa kunnossa vai ei: kyseisessä suhteessa puolustelut eivät useinkaan auta. Päinvastoin on mitä tavallisinta, että klaveristilta vaaditaan sumeilematta fantasioita, vähääkään välittämättä siitä, onko hän juuri sillä hetkellä sopivassa vireessä vai ei, auttamatta häntä improvisaatiolle[7] otolliseen mielialaan (esimerkiksi siten, että käytettäväksi tarjottaisiin kunnon soitin) tai pitämättä sitä yllä.

Edellä mainituista vaatimuksista huolimatta klaveerilla on aina syystä suosijansa. Sen käytön vaikeus ei pelota luopumaan klaveerinsoiton opiskelusta: erinomaisella viehätyksellään kyseinen soitin näet korvaa runsain määrin vaatimansa ajan ja vaivannäön. Mutta jokaisen harrastajan ei toisaalta liioin tarvitse täyttää kaikkia sille asetettuja vaatimuksia. Hän omaksuu niistä niin paljon kuin haluaa ja hänen luonnonlahjansa sallivat.

Olisi kuitenkin suotavaa, että klaveerinsoiton opetus saataisiin paikka paikoin nykyistä paremmalle tolalle: näin yleistyisi myös se todella hyvä laadullinen taso, jota näihin asti – musiikissa yleensäkin, mutta erityisesti klaveerin kysymyksessä ollessa – on tavattu vain harvoilla. Todella erinomaisia musiikin esittäjiä, joilta voisi kuulemalla oppia jotakin hyvää, ei vielä ole löydettävissä niin lukuisasti, kuin kenties kuviteltaneen. Kuuntelemalla oppiminen puolestaan – eräänlainen varkauden suvaittu laji – on musiikissa sitäkin välttämättömämpää, kun sen piirissä (vaikka pahantahtoisuus ihmisten kesken ei niin suuri olisikaan) kohtaa monia asioita, joita tuskin voi näyttää, saati panna paperille, ja jotka näin ollen ovat omaksuttavissa vain kuuntelun tietä.[8]

Luovuttaessani nyt julkisuuteen johdatuksen klaveerin soittoon[9] tarkoitukseni ei ole vähimmässäkään määrin ryhtyä kohta kohdalta läpikäymään edellä lueteltuja, kosketinsoittimelle asetettuja vaatimuksia eikä liioin osoittaa, miten niistä itsekustakin tulee suoriutua. Tutkielmassani ei käsitellä ex tempore -soiton lajeja eikä kenraalibassoa. Mainituista aiheista löytyy aineistoa monista hyvistä kirjoista, joissa ne ovat tulleet käsitellyiksi jo kauan sitten. Aikomukseni on seuraavassa osoittaa oikea tapa, miten klaveerille kirjoitettuja soolo-

---

7 Sana improvisaatio ei esiinny CPEB:n tekstissä. (Vrt. EK 85, 109, 113, 197 ja 200.)

8 A: *Sachen, ... die man kaum weisen, geschweige schreiben kan, und die man also vom blossen Hören erlernen muß.* → EK 2.

9 A: *eine Anleitung zum Clavierspielen.* → EK 3.

sävellyksiä on esitettävä, jotta saavutettaisiin valistuneiden taiteen tuntijoiden hyväksyminen.[10] Mutta se, joka tässä asiassa on tehnyt voitavansa, on saanut klaveerin soitossa jo sangen paljon aikaan, ja hän kykenee vastaisuudessa sitä helpommin edistymään muissa kosketinsoittimen osalle lankeavissa tehtävissä. Klaveeriin kohdistetut, muihin soittimiin verrattuna suuremmat vaatimukset ovat todiste sen täydellisyydestä ja moninaisesta käytöstä. Musiikin historiasta havaitaan, että ne, joiden on onnistunut luoda itselleen nimi musiikkimaailmassa, ovat yleensä olleet kosketinsoittimen hallinnassa erinomaisen harjaantuneita.

Kaikessa olen kohdistanut sanottavani ennen muuta niille opettajille, jotka tähän saakka eivät ole opastaneet oppilaitaan taiteen oikeiden periaatteiden mukaisesti. Harrastajat, jotka on hutiloitu pilalle väärillä ohjeilla, voivat opetuksieni pohjalla itse auttaa itsensä oikealle tielle – mikäli he muuten ovat jo soittaneet paljon musiikkia. Aloittelijat puolestaan yltävät niiden avulla varsin helposti ja lyhyessä ajassa suorituksiin, joita he tuskin olisivat pitäneet mahdollisina.

Ne jotka ovat odottaneet minulta suurisuuntaista oppirakennelmaa, erehtyvät. Olen uskonut ansaitsevani suuremman kiitoksen toisenlaisella menettelyllä: tekemällä sinänsä melko vaikean klaveerin soiton opiskelun, mikäli mahdollista, lyhyiden opetusten avulla helpoksi ja miellyttäväksi.

Minun on ollut pakko mainita muutamia perusasioita useammin kuin kerran. Osaksi tätä on vaatinut asiayhteys, osaksi olen halunnut välttää turhaa hakemista[11] ja kolmanneksi: tiettyjä pääasioita ei käsitykseni mukaan voida liian usein terottaa mieliin. Toivon lukijoideni suovan minulle tämän anteeksi – samoin kuin senkin, että yksi ja toinen on kenties tunteva itsensä totuuden satuttamaksi, ilman että minulla on ollut vähintäkään henkilökohtaisen loukkaamisen tarkoitusta.

Mikäli nyt käsillä oleva teos sattuisi saavuttamaan suosiota asiantuntijapiireissä, saisin siitä kiihokkeen jatkaa sitä ajan mittaan muutamilla lisillä.[12]

---

10 Tutkielman yleislinjan viitoittavat kolme lausetta kuuluvat alkutekstissä: *Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern bereits vorlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen.* → EK 4.

11 Nuottiesimerkkejä ei voitu vielä 1753 sijoittaa tekstiin, joten ne jouduttiin etsimään erillisen, tavallisesti teoksen loppuun liimatun ja tiheällä kirjoitetun nuottiliitteen kuparipainatteista. Vrt. II osa, luku XXXXI, § 15(14), kuva 305b, viite 35.

12 Ks. liite II b, vuoden 1787 painoksen täydennykset ja lisäykset (käytetty lyhenne: TL 1787 + juokseva numero).

JOHDANTO

§ 1 Oikeaan tapaan soittaa klaveeria kuuluu ennen muuta kolme pääasiaa, jotka kytkeytyvät niin läheisesti toisiinsa, että yhtä ei voi eikä saa olla olemassa ilman toista. Kyseiset asiat ovat: *oikea sormijärjestys, moitteettomat korukuviot ja hienostunut esitystapa.*[1]

§ 2 Koska edellä mainitut pääkohdat eivät ole ylen tunnettuja, niitä vastaan on tästä syystä usein rikottu. Niinpä onkin enimmäkseen kuultu klaveerinsoittajia, jotka – hirvittävän paljon vaivaa nähtyään – ovat lopulta onnistuneet tekemään klaveerista valistuneiden kuulijoiden inhon esineen. Heidän soitostaan on puuttunut pyöreyttä, selkeyttä ja luonnollisuutta: niiden asemesta on kuultu pelkkää hakkaamista, kolistelua ja takeltelua. Kaikkien muiden soitinten oppiessa laulamaan klaveeri yksin on jäänyt tässä suhteessa jälkeen: niukkanuottisten ja kantavien melodisten kulkujen sijasta sen osana on ollut joutua monenkirjavien kuvioiden työllistämäksi. Näin on vähitellen alettu uskoa, että klaveristille tulisi hätä käteen, jos hänen on soittimellaan ylipäänsä esitettävä jotakin hidasta tai laulavaa. Klaveerilla ei muka ole mahdollista soittaa kahta säveltä sitoen eikä liioin erottaa niitä toisistaan irrottamalla.[2] Kosketinsoitinta olisi näin ollen sietäminen vain säestystehtäviin kuuluvana välttämättömänä pahana. Niin perusteettomia ja ristiriitaisia kuin tämäntapaiset syytökset ovatkin, ne ovat silti tavallaan myös huonon soittotavan merkkejä. Klaveeria saatetaan näin ollen pitää nykyisen musiikkimme tarpeisiin jopa täysin soveltumattomana,[3] ja moni voi tästä syystä joutua kokonaan pelotetuksi pois sen opiskelusta. Asioiden näin ollen en tiedä, eikö koko kyseinen ammattitaito, joka jo nyt on käymässä jokseenkin harvinaiseksi,[4] tule vielä nykyisestäänkin rappeutumaan: sehän on oleellisilta osin välittynyt meille suurten klaveerinsoittajien kautta.

---

1 A: ***die rechte Finger-Setzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag.***

2 A: *einen Ton an den andern ziehen / einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern.*

3 A: *...da man solchergestalt das Clavier für unsre heutige Music sogar ungeschickt hält,...* → EK 5.

4 A: *die Wissenschaft, welche schon jetzo ziemlich rar zu werden anfängt.* Sanonta viittaa kb:n ajan klaveeritaiteeseen kokonaisuutena.

§ 3 Edellä mainituissa kolmessa pääkohdassa tehtyjen virheiden lisäksi oppilaille on opetettu väärä käsien asento, ainakaan heitä ei ole totutettu pois sellaisesta. Näin heiltä on jatkossa riistetty kaikki mahdollisuudet saada jotakin kunnollista aikaan: muun on voinut päätellä jo jäykkien ja ikään kuin näkymättömien lankojen jännittämien sormien asennosta.

§ 4 Miltei jokainen opettaja tyrkyttää oppilailleen omia tuotteitaan, koska nykyisin näyttää olevan suorastaan häpeäksi, jos ei itse osaa mitään säveltää. Muut, kunnolliset klaveerikappaleet,[5] joista oppilaille olisi jotakin hyötyä, pidätetään heiltä näin sillä tekosyyllä, että ne ovat muka vanhentuneita tai liian vaikeita. Varsinkin tunnetaan suurta ennakkoluuloa ranskalaisia klaveerisävellyksiä kohtaan, jotka kuitenkin ovat aina olleet klaveerinsoittajille terveellinen koulu: kyseinen kansakunta on näet erityisesti erottunut muista yhtenäisen ja täsmällisen soittotapansa[6] ansiosta. Kaikki tarvittavat koristeet on selvästi merkitty nuottiin, vasemman käden osuus on pysytetty aktiivisena ja pidätyksiä on runsaasti: juuri nämä kolme asiaa edistävät ratkaisevimmin kiinteän ja yhtenäisen esitystavan[7] omaksumista. Opettaja ei usein itse pysty soittamaan muuta kuin omia tekeleitään. Hänen turmeltunut, taitamaton ja konemainen soittotapansa siirtyy jäykkyytenä hänen omiin tuotoksiinsa: hän ei voi panna paperille muuta, kuin mistä itse kykenee suoriutumaan. Moni käy hyvästäkin klaveristista, vaikka tuskin tietää, miten pidätyksiä on soitettava.[8] Tästä on näkyvänä seurauksena suuri määrä kurjia klaveerisepitteitä ja oppilaita, joiden kehitysmahdollisuudet on pilattu.

§ 5 Oppilaita kiusataan alussa mauttomilla Murky-bassoilla ja muilla lopen kuluneilla sävelmillä,[9] joissa vasenta kättä käytetään pelkästään meluisaan rumputtamiseen ja tehdään se näin ainaisesti oikeaan käyttöönsä kelpaamattomaksi. Kuitenkin ennen muuta juuri vasemman käden valmiutta tulisi järkiperäisesti kehittää. Sen harjaantuminen tasavertaiseksi oikean käden kanssa käy näet sitä vaikeammaksi, mitä enemmän viimeksi mainittu, kaikkien muiden toimiensa ohella, joutuu hoitamaan vasemmalle kuuluvia tehtäviä.

---

5 A: *Clavier-Sachen*, ilmauksen *Handsachen* synonyymi (vrt. EK 4).

6 A: *eine zusammenhängende und propre Spiel-Art.*

7 A: *des wohl zusammenhängenden Vortrages.* → EK 6.

8 A: *mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen gespielt werden müssen.*

9 A: *mit abgeschmackten Murkys und andern Gassen-Hauern.* → EK 7.

§ 6 Kun oppilaan maku viimein hänen kuulemiensa kunnollisten musiikkiesitysten vaikutuksesta alkaa hiukan hienostua, hänen soitettavakseen määrätyt kappaleet rupeavat häntä inhottamaan. Vakaasti uskoen, että kaikki klaveerisävellykset ovat samanlaisia, hän turvautuu tällöin laulumusiikkiin, erityisesti aarioihin. Sikäli kuin viimeksi mainitut ovat sävellyksinä hyviä ja on tilaisuus kuulla niitä pätevien taiteilijoiden esittäminä, niistä on kyllä apua terveen musiikkimaun kehittämisessä ja sisällökkään esitystavan harjoittelussa. Sormien tekniseen perusvalmennukseen ne sitä vastoin eivät ole omiaan.

§ 7 Opettaja joutuu tekemään kyseisille aarioille väkivaltaa ja sovittamaan ne klaveerille. Muiden tästä aiheutuvien epäsuhtaisuuksien lisäksi sovitusmenettelystä kärsii jälleen vasen käsi: mainitunlaiset laulusävellykset rakentuvat näet valtaosalta alkeellisille tai peräti samaa säveltä toistaville repetitiobassoille. Alkuperäisessä yhteydessään viimeksi mainitut olivat tarkoituksenmukaisia, mutta klaveerinsoitossa niistä on vasemmalle kädelle enemmän vahinkoa kuin hyötyä.

§ 8 Kaiken edellä sanotun lisäksi [sovituksiin turvautuva] klaveerinsoittaja menettää erityisedun, jota millään muulla soitinmuusikolla ei ole: hänen olisi näet helppo saavuttaa soitossa vankka rytmin hallinta[10] ja kyky määrittää lyhimmänkin tahtiosan kesto äärimmäisen tarkkaan. Alkuaan klaveerille tarkoitetuissa soolosävellyksissä esiintyy näet enemmän synkooppeja, lyhyitä taukoja ja teräviä pisteellisiä rytmejä kuin missään muissa kappaleissa. Kosketinsoittimella mainitunlaisten, muuten vaikeiden tahtiosasten hallinta on erittäin helppo oppia, kun toinen käsi auttaa toistaan.[11] Näin soittoon syntyy kuin huomaamatta rytminen lujuus.[12]

§ 9 Tämän asemesta oppilaalle, joka joutuu soittamaan edellä kuvatun kaltaisia bassoja, kehittyy jäykkä vasen käsi. On näet aivan uskomatonta, miten suurta vahinkoa käsille aiheuttaa saman sävelen nopea toistaminen, joka tapahtuu ilman sormien vaihtoa. Moni on jo saanut sen haitakseen kokea soitettuaan monen vuoden ajan ahkerasti kenraalibassoa: tässä tehtävässä usein kumpikin käsi, mutta erityisesti vasen, joutuu soittamaan mainitunlaisia nopeita säveltoistoja jatkuvin oktaavikaksinnuksin.*

---

10 A: *im Tacte feste zu werden.* Sanaa *rytmi* CPEB:n tekstistä ei tapaa

11 A: *weil eine Hand der andern zu Hülffe komt.* → EK 8.

12 A: *eine Festigkeit im Tacte.* Vrt. myös TL 1787 nro 2

* Seuraava lisäys (1753) on alaviitteenä kaikissa tutkielman painoksissa (→ EK 9):

"Niiden tarpeiksi, joiden toimena on jatkuvasti soittaa kenraalibassoa, olen tässä yhteydessä katsonut aiheelliseksi esittää ajatukseni siitä, miten nopeat säveltoistot on vasemmalla kädellä toteutettava. Viimeksi mainitut ovat ylimalkaan varmin keino pilata ja jäykistää parhaimmatkin soittokädet, semminkin, kun mainitunlaiset säveltoistot ovat nykyisessä sävellystyylissämme hyvin tavallisia. Tässä esitetyillä näkökohdilla voivat sitä paitsi puolustaa itseään ne, joita nimenomaan vaaditaan soittamaan vasemmalla kädellä selvästi jokainen basson nuotti. Koska lomasäveltulkinnan mahdollisuus on kenraalibassossa ylimalkaan kyllin tuttu asia, on itsestään selvää, ettei oikea käsikään tällaisessa tapauksessa soita kaikkia nuotteja.[13] Nopeat säveltoistot, joiden vahingollisuudesta puhun, ovat allegrotempossa aika-arvoltaan kahdeksasosia, kohtuullisen aikamitan kyseessä ollessa kuudestoistaosia.[14] Edellytän niin ikään, että klaveerin lisäksi jokin toinen soitin on mukana kaksintamassa bassoa. Mikäli klaveeri on säestysvastuussa yksinään, repetitiosävelet toteutetaan tremolon tapaan, sormia vaihtaen.[15] Näin menetellen basso ei tosin, oktaavikaksinnuksen jäädessä pois, kuulosta aina soinnillisesti kyllin täyteläiseltä, mutta tätä pientä puutteellisuutta on pidettävä muita, suurempia epäkohtia parempana. Paras toteutustapa [bassoa kaksintavan melodiasoittimen ollessa mukana] on seuraava: toistosävelistä jätetään – sen mukaan kuin aikamitta ja tahtilaji kulloinkin vaativat – yksi, kolme tai viisi [iskullisen sävelen jälkeistä] nuottia soittamatta, iskulliset puolestaan vahvistetaan [vasemmassa kädessä] oktaavein – fortissimossa kenties jopa molemmin käsin otetuin täysin soinnuin,[16] painokkain ottein ja hieman viivytellen, jotta kielet ehtisivät kyllin kauan värähdellä ja sävelet sulautuisivat hyvin toisiinsa. Jotta säestysyhtyeessä mukana soittavia ei johdettaisi harhaan, ensimmäisen tahdin voi tarvittaessa soittaa niin kuin se on kirjoitettu ja siirtyä sen jälkeen edellä kuvatulla tavalla lomasäveltulkintaan. Mikäli kuitenkin jokaisen cembalon nuotin halutaan välttämättä kuuluvan, olisi tässä tapauksessa vielä jäljellä mahdollisuus

---

13 Vrt. tutkielman II osa, luku I, § 68–78. → EK 10.

14 Lomasävelistä tässä mielessä ks. tutkielman II osa, luku XXXVI, § 8.

15 Tämä ja seuraava lause kuuluvat alkutekstissä: *Ist das Clavier alleine, so spielt man solche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechselten Fingern. Es wird zwar auf diese Art, durch Hinweglassung der Octave, der Baß nicht allezeit durchdringend genug seyn, man muß aber diese kleine Unvollkommenheit andern grössern Uebeln vorziehen.*

16 A: *bey* fortissimo *mit beyden vollen Händen.* → EK 11.

toteuttaa vaadittu rytminen yleisliike molempien käsien vuorottelulla. Kokemukseni mukaan viimeksi mainittu säestystapa on kuitenkin yhtyeen jäsenten kannalta hieman petollinen, oikea käsi kun koko ajan myöhästyy. Tämä on lujittanut käsitystäni siitä, että yhtyesoiton rytmin tae on nyt ja tulevaisuudessa klaveeri. Säestystapa, jossa kosketinsoitin, muiden äänten soittaessa pitkiä nuotteja, havainnollistaa tahtiosien sykkeen soinnuin, on tietyissä tapauksissa käypäinen, jopa hyödyllinen. Yhtä helppoa on kuitenkin osoittaa esimerkkejä tapauksista, joissa tiettyjen sävelten soittamatta jättäminen on tarkoituksenmukaista, kaikkien nuottien pedanttinen huomioonotto vastaavasti vahingollista, jopa mahdotonta. Etenkin viimeksi mainittu vaihtoehto on vahingollinen. Muiden instrumentalistien pystyessä soittamaan mainitunlaiset säveltoistot kieli- tai rannetekniikalla klaveristin yksin on pakko käyttää niiden suoritukseen koko jäykkää käsivartta, koska sormien vaihto ei basson oktaavikaksinnuksen vuoksi ole mahdollista. Tämän seurauksena vasen käsi jäykistyy eikä pysty suoriutumaan joustavasti kuviosoitosta.[17] Näin tapahtuu kahdesta syystä:
– koska kaikki lihakset ovat jatkuvassa jännitystilassa ja
– koska muut sormet jäävät toimettomiksi.

Koetettakoonpa vain soittaa vaativaa kuviotyötä sisältävä bassoääni välittömästi sen jälkeen, kun ensin on paukutettu uuvuksiin asti rummuttavia repetitiobassoja. Tällöin havaitaan, että vasen käsi ja koko käsivarsi on niin väsynyt, jäykkä ja luonnottoman soittoasennon vääristämä, että jatkamisesta ei tule mitään. Kyseinen meluisa ja katkova äänentuottotapa on niin muodoin käyttökelvoton jo siksi, että nykyisin tapaa hyvin runsaasti mainitunlaisia bassoja, joista harva olisi – jo pelkästään pituutensa vuoksi – läpikestettävissäkään. Olipa kysymyksessä mikä musiikin laji hyvänsä, muilla soittajilla on joskus lepotuokioita, mutta vain heillä yksin. Klaveeri on yleensä ilman vuoron vaihtoa jatkuvasti työllistettynä, välistä kolme, neljä, jopa useampiakin tunteja yhteen menoon. Vaikka olisi tällaiseen työhön tottunut, pystyvinkin muusikko kävisi luonnollisen väsymyksen takia pian raukeaksi ja alkaisi huomaamattaan laahata rytmissä. Ja koska rummuttaville säveltoistoille rakentuvat bassot ovat usein lisäksi ilmaisullisesti mitäänsanomattomia ja vähän ajatuksia herättäviä,[18] soittaja väsyy ja tuskastuu niihin – näin hän käy kykenemättömäksi ja haluttomaksi esittämään asianmukaisella

17 A: *Passagien rund heraus zu bringen.* → EK 12.

18 A: *die Trommel-Bässe, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und wobey sich nichts dencken lässet.*

tavalla muita, luonteeltaan koskettavia sävelaiheita. Mainitunlainen vahingollinen, katkova soittotapa on sitäpaitsi vastoin sekä cembalon että fortepianon luonnetta: kumpikin soitin kadottaa näin käytettynä äänensä luonnollisen soinnin ja selkeyden; cembaloissa kosketin pystyy harvoin riittävän nopeaan äänenantoon.[19] Ja lopuksi: ranskalaiset, jotka ovat sangen hyvin perillä klaveerin soittimellisesta luonteesta, tietävät varsin hyvin, että sitä voidaan käyttää parempaan kuin pelkkään rämpyttämiseen. Sen vuoksi heillä on vielä nykyään tapana liittää kenraalibassoääniensä tämäntyyppisiin kohtiin nimenomainen merkintä, ettei klaveristin tarvitse niissä soittaa kaikkia nuotteja. Keventämistä kompensoidaan painottamalla vastaavasti soitettuja harmonioita, mitä monissa bassoäänissä on merkinnällisesti ilmennetty kuvion ensimmäisen nuotin yläpuolelle sijoitetuin pistein tai viivoin. Lukuisissa käytännössä esille tulevissa tapauksissa selkeä ja molemmissa käsissä yhtäläinen kosketus ei ole vain hyödyllinen, vaan myös ehdottoman välttämätön. Klaveeri, jolle jo esi-isämme uskoivat musisoinnissa johtoaseman, kykenee niin muodoin parhaiten vastaamaan, ei ainoastaan muiden basso-soitinten, vaan myös koko yhtyesoiton rytmin tasaisuudesta. Sen säilyttäminen voi ilman kosketinsoittimen mukanaoloa käydä väsymyksen vuoksi vaikeaksi parhaallekin muusikolle, vaikka tämä muutoin hallitsisikin intonsa ja eläytymiskykynsä. Kun näin voi tapahtua yksityiselle muusikolle, klaveerin tuki on sitäkin tarpeellisempi yhtyesoitossa, etenkin, kun täten korvautuu täysin tahdin viittaus, jota nykyisin on tapana käyttää vain suurikoneistoisissa musiikkiesityksissä.[20] Cembalon ääni – harmoniasoittimen oikea sijoituspaikka on soittajien keskellä – kuuluu kaikille selvästi. Tiedän kokemuksesta, että jopa hajalleen sijoitettujen suurten koneistojen yhteisesitykset, joissa on ollut mukana paljon vapaaehtoisvoimia ja keskitason muusikoita, on saatu pysymään järjestyksessä pelkästään cembalon äänen avulla. Varsinkin, jos ensiviulun soittaja seisoo – kuten asiaan kuuluu – lähellä cembaloa, ei epäjärjestystä juuri pääse syntymään. Tällä tavoin helpotetaan suuresti laulajien osuutta aarioissa, joissa on äkillisiä tempon vaihdoksia tai joissa kaikki soittimet ovat yhtäläisesti työllistettyinä, lauluäänen esittäessä yksinään pitkiä säveliä tai trioleja. Kummassakin mainituista tapauksista

---

19 A: *Dieses schädliche Tockiren ist ferner wieder die Natur der Flügel so wohl, als der* piano forte, *beyde Instrumente verliehren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an.*

20 → EK 13.

tahtiosien selkeä näyttö on rytmisistä syistä välttämätöntä. Basson on muutoinkin helpointa turvata yleisrytmin tasaisuus: se on sille sitä helpompaa mitä vähemmän sen suoritettavaksi kuormataan vaikeita ja kirjavia kuvioita. Viimeksi mainittujen aiheuttama rasitus on usein syynä siihen, että sävellys esitettäessä aloitetaan vauhdikkaammin kuin lopetetaan. Milloin joku alkaa kiirehtiä tai laahata rytmissä, hänet voidaan klaveerin avulla selvimmin palauttaa oikeaan tempoon; muilla soittajilla on paljon kuviotyön tai synkooppien vuoksi näet yleensä omassa osuudessaan kylliksi tekemistä. Erityisesti ne äänet, joissa esiintyy *tempo rubato,*[21] saavat klaveerilta näin tarvitsemansa painokkaan tahdinnäytön. Lopuksi voidaan tällä tavoin – kun cembalon äänen liian voimakas kuuluminen ei estä hienoimpien esityksellisten tehojen havaitsemista – varsin helposti hivenen verran muuttaa aikamittaa, mikä usein on tarpeellista. Cembalon takana ja vieressä olevilla soittajilla on tällöin silmäinsä edessä kummankin käden osalta yhtäläinen, kokonaissoinnin lävitse kuuluva ja näin ollen mitä havainnollisin tahdin viittaus."

§ 10 Vasemman käden näin jäykistyessä opettaja kokee tasoittaa sen jälkeenjääneisyyttä oikeaan verraten siten, että hän opettaa oppilaansa röyhelöimään erityisesti adagiot ja ilmaisullisesti vaikuttavimmat kohdat makein pikku trillein – hyvän maun entistä suuremmaksi mielikarvaudeksi. Toteutuksessa käytetään vaihdellen milloin vanhoja koulumestarin maneereja, milloin kompastellen esitettyjä ja väärällä hetkellä ilmoille kirvoitettuja juoksutuksia, joissa sormet näyttävät välistä saavan jonkinlaisen raivokohtauksen.

§ 11 Ennen kuin käymme yritykseen korjata edellä kuvattuja virheitä perusteltujen ohjeiden avulla, meidän on sanottava vielä muutama sana soittimesta.[22] Lukuun ottamatta monia kosketinsoitintyyppejä, jotka osittain ovat puutteidensa vuoksi jääneet tuntemattomiksi, osittain eivät vielä ole tulleet kaikkialla käyttöön, klaveereja on lähinnä kahta päälajia, nimittäin cembaloita ja klavikordeja: nämä ovat tähän mennessä saaneet osakseen suurimman suosion. Cembaloita käytetään yleensä miehitykseltään voimakkaissa musiikkiesityksissä, klavikordeja taas soolosoittoon. Uudemmilla fortepianoilla on, mikäli ne ovat kestävää ja kunnollista tekoa, monia etuja; niiden kosketus on kuitenkin tutkittava perin pohjin erikseen, mikä ei käy vaikeudetta.

---

21 Ks. TL 1787 nro 37.

22 → EK 14.

Ne soveltuvat hyvin soolosoittoon ynnä yhtyemusiikkiin, jota ei ole kirjoitettu kovin voimakkaalle esityskokoonpanolle. Uskon kuitenkin, että hyvällä klavikordilla – lukuun ottamatta sitä seikkaa, että siinä on heikompi ääni – voidaan aikaansaada samat kauneustehot kuin fortepianollakin. Sen erityisetuja ovat tämän lisäksi kyky muodostaa vibrato sekä mahdollisuus pidentää äänen kantavuutta kosketuksen avulla:[23] voin näet antaa jokaiselle sävelelle koron vielä painettuani koskettimen. Klavikordi on näin ollen se soitin, jonka perusteella klaveristia voidaan kaikkein tarkimmin arvioida.

§ 12 Hyvän klavikordin ominaisuuksiin kuuluu, että siinä on paitsi jalo, kantava ja hyväilevän pehmeä ääni,[24] myös tarvittava määrä koskettimia: ääni-alueen tulee ulottua vähintään suuresta C:stä kolmiviivaiseen e:hen. Viimeksi mainittu on tarpeen, jotta soittimella voitaisiin tarpeen tullen kokeilla myös muita [kuin klaveeri]sävellyksiä. Säveltäjät näet kirjoittavat mielellään niinkin korkealle syystä, että kyseinen e^3 on muilla [kuin kosketin]soittimilla vielä suhteellisen mukavasti toteutettavissa. Koskettimilla tulee olla itsessään oikea painavuus, joka palauttaa sormen takaisin ylös. Kielityksen on kyettävä mukautumaan sekä verrattain rajusti kiinni käyviin otteisiin että hivelevän pehmeisiin kosketustehoihin; näin kaikki forten ja pianon asteet pystytään saamaan puhtaina ja selvinä esille.[25] Mikäli soittimen suorituskyky ei tähän yllä, kielet soivat fortessa liian kovaa eikä klaveristi voi käyttää voimaansa. Hiljaa soitettaessa taas soittimesta joko ei lähde ääntä ollenkaan tai äänenanto jää epäpuhtaaksi ja epäselväksi.

§ 13 Hyvässä cembalossa tulee niin ikään olla laadukkaan äänen ja asianmukaisen kosketinluvun ohella soinniltaan tasainen kielitys. Tämän koetinkivenä voidaan pitää seuraavia asioita:
– jos pienten korukuvioiden suoritus käy sirosti ja kevyesti sekä
– jos jokainen kosketin antaa äänen yhtä nopeasti, kun peukalon kynnen annetaan, tasaisen kevyesti painaen, liukua yli koskettimiston.

Cembalon kosketus ei saa olla liian kevyt ja veltto eivätkä koskettimet saa painua liian syvälle. Sormilla pitää olla voitettavanaan jonkin verran vastusta, ja koskettimen tulee palauttaa ne jälleen ylös. Toisaalta cembalo ei kuitenkaan saa olla liian raskassoittoinen. Silmälläpitäen niitä, joilla ei vielä ole

---

23 A: *die Bebung und das Tragen der Töne.*

24 A: *einen guten, nachsingenden, schmeichelnden Ton haben.*

25 A: *alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen.* → TL 1787 nro 3, ks. myös 34 (→ 3. luku, § 21).

käytettävissään äänialueeltaan edellä suositellun laajuisia klaveereja, olen suunnitellut säveltämäni esimerkkikappaleet[26] siten, että ne voidaan toteuttaa nelioktaavisella soittimella.

§ 14 Kumpaankin edellä mainittuun lajiin kuuluvien kosketinsoittimien tulee olla kunnollisesti viritettyjä. Tämä tapahtuu virittämällä kvintit ja kvartit sekä kokeilemalla pienet ja suuret terssit ynnä kokonaiset soinnut: kyseisessä yhteydessä vähennetään erityisesti useimpien kvinttien täyttä puhtautta sen verran, että korva ei sitä juuri havaitse ja että kaikkia kahtakymmentäneljää sävellajia voidaan hyväksyttävästi käyttää. Kvarttien kokeilemisella saavutetaan se etu, että virityksessä tarvittava kvinttien huojumisen aste on niiden avulla selvemmin kuultavissa, koska kvartit ovat lähempänä perussäveltään kuin kvintit. Tällä tavoin viritettyjä klaveereita voidaan käytännön kannalta perustellusti pitää kaikista soittimista puhdasvireisimpinä (muutamia tosin kyllä viritetään, mutta ei soiteta puhtaammin). Klaveerilla on mahdollista soittaa yhtä puhtaasti kaikissa kahdessakymmenessäneljässä sävellajissa, ja mikä on merkille pantavaa: moniäänisesti, vaikka harmonia, säveltensä keskinäisten suhteiden vuoksi, heti paljastaa vähäisimmänkin epäpuhtauden. Tämän uuden viritystavan ansiosta olemme päässeet musiikissa pitemmälle kuin sitä ennen olimme, joskin vanha viritys oli laadultaan sellainen, että muutamat sävellajit soivat sitä käytettäessä puhtaammin kuin miltä ne nykyisin monilla soittimilla kuulostavat. Muun muusikon [kuin klaveristin] soitossa epäpuhtauden huomaisi varmaan helpommin tarvitsematta sen toteamiseen mittauskojetta, jos soitetut melodiasävelet kuultaisiin harmonisesti. Melodia näet usein pettää meidät, niin ettemme havaitse sen yksityisten sävelten epäpuhtautta, ennen kuin sen määrä on suurempi kuin monen huonosti viritetyn klaveerin.

§ 15 Jokaisella klaveristilla tulisi oikeastaan olla sekä hyvä cembalo että hyvä klavikordi, jotta hän voisi soittaa kaikenlaisia sävellyksiä molemmilla vuorotellen. Se joka osaa soittaa hyvin klavikordia, pystyy vastaavaan myös cembalolla, mutta kyseinen toteamus ei päde kääntäen. Klavikordia tulee näin ollen käyttää hienostuneen esitystavan oppimiseen, cembaloa puolestaan, jotta sormiin saataisiin tarpeeksi voimaa. Jos soittaa jatkuvasti yksinomaan klavi-

---

26 Esimerkkikappaleet tarkoittaa kirjaan liittyneen erillisen nuottijulkaisun (*18 Probe-Stücke in 6 Sonaten,* faksimile liite Ib) sisältämiä malli- t. harjoituskappaleita, jotka ovat eri sävellajeissa. Tekijä laskee, että kyseinen materiaali otetaan työn alle sanallisen opastuksen ja siihen liittyvien nuottiesimerkkien (*Exempel*) rinnalla (vrt. § 19, 22, 24 ja 25).

kordia, cembalon soitossa edistyminen tuottaa paljon vaikeuksia. Soitinsäesteisistä klaveerisävellyksistä,[27] jotka – klavikordin äänen hentouden vuoksi – on esitystilanteessa toteutettava cembalolla, tällainen yksilö suoriutuu työläästi. Kuitenkin: se, mikä kyetään soittamaan vain suurin ponnistuksin, ei koskaan voi tehdä asianmukaista vaikutusta. Soitettaessa jatkuvasti klavikordia totutaan liian yksipuolisesti hyväilevän pehmeisiin kosketustehoihin, jolloin pienet yksityiskohdat eivät aina pääse cembalolla kuuluville syystä, että koskettimen painamiseen ei käytetä riittävästi voimaa. Yksinomaan klavikordia käyttävä voi ajan mittaan jopa kadottaa sormistaan voiman, joka niissä ennen oli. Jos taas soittaa alituisesti cembalolla, tottuu soittamaan yksivärisesti: kosketuksen erot ja vivahteet, jotka vain hyvä klavikordin soittaja kykenee cembalosta kirvoittamaan,[28] jäävät näin kätköön. Tämä kuulostaa merkilliseltä, koska luulisi, että kaikki sormet saisivat samalla soittimella aikaan samanlaisen äänen. Asiaa voidaan helposti valaista käytännön kokeella: kahden henkilön, joista toinen soittaa hyvin klavikordia mutta toinen on pelkästään cembalisti, annetaan peräkkäin esittää cembalolla sama sävellys, samalla tavoin koristeltuna. Tämän jälkeen voidaan arvostella, tekivätkö molemmat soitollaan saman vaikutuksen.

§ 16 Sen jälkeen kun riittävä perustietous koskettimista, nuoteista, tauoista, tahtilajeista jne. on hankittu, annettakoon oppilaiden harjoitella hyvän aikaa pelkästään sormijärjestysesimerkkejä, aluksi hitaasti ja vähitellen yhä nopeammin. Tämän harjoituksen tarkoituksena on, että sormien käyttö – niin vaikea ja tapauskohtainen asia kuin se klaveerilla onkin – kävisi vähitellen siinä määrin vaistomaiseksi, ettei sitä tarvitse enää ajatella.

§ 17 Ennen kaikkea harjoiteltakoon niitä esimerkkejä, joihin on merkitty sormijärjestys kumpaakin kättä varten, oktaaveissa, jotta molemmat kädet harjaantuisivat yhtä taitaviksi.

§ 18 Tämän jälkeen käytäköön uutterasti läpi korukuvioita käsittelevä luku ja harjoiteltakoon niitä niin kauan, kunnes pystytään soittamaan ne taitavasti ja asianmukaisella valmiudella. Ja koska kyseisessä tehtävässä riittää opittavaa lähes koko elämän ajaksi (koristeet vaativat näet monesti suurempaa sormivalmiutta ja nopeutta kuin juoksutukset ja kuviot), älköön oppilasta pidäteltäkö

---

27 A: *die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Instrumenten ist.*

28 A: *der unterschiedene Anschlag, welchen bloß ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan.*

asian parissa kauempaa, kuin mihin hänen luontaisen kykynsä ja ikänsä huomioon ottaen voidaan kyseisellä kohden likipitäen tyytyä.

§ 19 Opetussävellyksiin [Probe-Stücke] on syytä käydä käsiksi välittömästi: ne opetettakoon aluksi ilman koristeita, jotka on harjoiteltava erikseen. Jatkossa sävellykset soitetaan koristeiden kera niiden sääntöjen mukaisesti, joita on käsitelty oikeaa esitystapaa koskevassa luvussa. Tämän tulee tapahtua aluksi yksinomaan klavikordilla, minkä jälkeen voidaan vuorotella sen ja cembalon kesken.

§ 20 Se jolla on tilaisuus samanaikaisesti opiskella laulua ja kuunnella ahkerasti hyviä laulajia, havaitsee tämän suuresti hyödyttäväksi ja koko soittotapaa luonnollistavaksi asiaksi.

§ 21 Jotta koskettimien löytäminen nopeutuisi eikä tarvittava nuotinluku tuntuisi vaivalloiselta, on hyödyllistä soittaa oppimaansa usein ulkomuistista pimeässä.

§ 22 Olen sisällyttänyt näytesävellysten merkintöihin kaiken tarvittavan ja – jotta pieninkään yksityiskohta ei jäisi minulta huomaamatta – olen itse soittanut ne moneen kertaan lävitse. Tästä syystä uskon, että ottamalla huomioon kaiken esittämäni niiden avulla voidaan kehittää riittävässä määrin sekä manuaalista valmiutta että musiikkimakua. Näin ne valmistavat tietä muiden, vaikeampien sävellysten oppimiselle.

§ 23 Epäselvyyksien välttämiseksi olen merkittyt triolit ilman kolmennumeroa,[29] sävelten soittamisen lyhyinä[30] viivojen asemesta pelkin pistein sekä sanalyhenteet f., p. jne. useimmiten ilman kirjainta seuraavia pisteitä.

§ 24 Tavoitteenani on ollut esittää monipuolinen valikoima käytännön esimerkkejä sormijärjestyksistä kaikissa sävellajeissa, koristeiden käytöstä ja hyvän esitystavan periaatteiden soveltamisesta eri tunnetiloja ilmennettäessä.[31] Tämän pyrkimyksen vuoksi, jotta teokseni vaikuttaisi asian kattavalta, en ole

---

29 Samoin kirjoittaja on menetellyt myös tutkielman II osassa. Triolien kolmoset olisivat voineet sekoittua täällä sormi-, siellä kb-numeroihin.

30 A: *das Abstossen der Noten,* ts. sävelten irrottaminen, niiden soivan keston lyhentäminen, kosketuksen keventäminen staccaton suuntaan.

31 A: *bey allerley Leidenschaften.* → EK 15.

voinut mitään sille, että myös opetussävellysten vaikeusaste on jonkin verran kasvanut. Olen pitänyt parempana palvella kaikkia kuin rajoittua pelkkiin alkeistason kappaleisiin, jolloin monta asiaa olisi pitänyt jättää kokonaan käsittelemättä. Toivon, että nuotteihin lisäämäni sormijärjestystä ja soittotapaa koskevat viitteet, jotka ovat vaatineet paljon vaivannäköä, helpottavat ratkaisevasti vaikeampien kappaleiden omaksumista – etenkin, kun niitä edeltää selkeä [sanallinen] opastus. On vahingollista pidätellä oppilaita turhan kauan helppojen tehtävien parissa, koska heidän kehityksensä polkee tällöin paikallaan: muutama harva alkeistason kappale voi ensi annostukseksi riittää. Näin ollen on edullisempaa, että taitava opettaja totuttaa oppilaansa vähitellen vaikeampiin tehtäviin. Kaikki riippuu opetustavasta ja varhemmin lasketun pohjan pitävyydestä:[32] mikäli kyseiset asiat ovat kunnossa, oppilas ei huomaakaan joutuneensa teknisesti vaikeampien sävellysten pariin. Isävainajani on tässä opetuksen lajissa antanut kyvystään onnistuneita näyttöjä. Hänen johdollaan opiskelevat joutuivat heti käymään käsiksi hänen suhteellisen vaikeisiin sävellyksiinsä.[33] Niin muodoin kenelläkään ei ole aihetta pelätä minun kirjani harjoituskappaleita.

§ 25 Mikäli joitakuita pystyviä soittajia haluttaisi käyttää viimeksi mainittuja pelkästään soittoaineistona,[34] kehotan heitä lämpimästi silmäilemään ne sitä ennen lävitse asianmukaisella huolella, kiinnittäen huomiota pienimpiinkin yksityiskohtiin.

---

32 A: *Es beruht alles auf der Art zu unterweisen und auf vorhero gelegten guten Gründen.*

33 J. S. Bachin opetusta koskevat lauseet kuuluvat alkutekstissä: *Mein seliger Vater hat in dieser Art glückliche Proben abgelegt. Bey ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen.*

34 A: *solche nur obenhin den blossen Noten nach vom Blatte wegzuspielen*, ts. käyttää nuottiliitettä ilman sävellysten käsittelyyn ohjaavaa opaskirjaa.

ENSIMMÄINEN LUKU

SORMIJÄRJESTYKSISTÄ[1]

§ 1 Useimmilla soittimilla sormijärjestys määräytyy tavallaan niiden luontaisten ominaisuuksien mukaan. Klaveerilla se sitä vastoin näyttää suuressa määrin mielivaltaiselta; koskettimien asema on näet sellainen, että niitä voidaan painaa millä sormella hyvänsä.

§ 2 Se, että useimmat ovat klaveerinsoiton liukkaalla ja petollisella polulla pakosta joutuneet harhaan, on johtunut seuraavista syistä:
— Kosketinsoittimilla vain yksi sormien käyttötapa on hyvä. Tapauksia, joissa voidaan soveltaa useampaa kuin yhtä sormijärjestystä, on vähän verrattuna niihin, joissa vaihtoehtoja ei ole tarjolla.
— Miltei jokainen uusi sävelkulku[2] vaatii oman erityisen sormijärjestyksensä, joka usein pelkästään esiintymisyhteyden vuoksi jatkossa muuttuu, aiheitten yhdistyessä toinen toisiinsa.
— Soittimellisen täydellisyytensä ansiosta klaveeri tarjoaa erinomaisen ja tyhjentymättömän varaston [sävellys- ja soittoteknisiä] mahdollisuuksia.
— Ja lopuksi: sormien oikea käyttö on näihin asti ollut tuiki tuntematonta ja salaisuuksien tavoin vain harvojen tiedossa.

§ 3 Mainittu harhapoluille joutuminen on erehdyksenä sitäkin merkittävämpi, kun sitä on usein ollut vaikea huomata: klaveerilla voi näet enimmän saada soitetuksi myös väärällä sormijärjestyksellä, joskin hirveällä vaivalla ja kömpelösti. Muilla soittimilla sitä vastoin vähänkin virheellinen sormijärjestys yleensä paljastuu siten, että kyseinen kohta käy yksinkertaisesti mahdottomaksi soittaa. Klaveerin tapauksessa kaikki on näin ollen oikopäätä pantu soittimen ja sille kirjoitettujen sävellysten vaikeuden syyksi. Samalla on uskottu, että näin tulee eikä toisin voi olla.

§ 4 Kuten edellisestä voidaan havaita, sormien oikea käyttö liittyy erottamattomasti soittotapaan kokonaisuutena. Niinpä väärien sormijärjestysten kautta menetetään enemmän, kuin mitä kaikki taito ja hyvä maku

---

1 → EK 16

2 A: *jeder neue Gedancke.* → EK 17. Vrt. § 5.

kykenevät korvaamaan: tästä asiasta riippuu soittajan koko valmius. Kokemus osoittaa, että keskitason kyky, jolla on hyvin harjaantuneet sormet, lyö soitossa järjestään laudalta suurimmankin muusikon, mikäli tämä virheellisten sormitusten vuoksi joutuu antamaan itsestään tasoaan vastaamattoman kuvan.

§ 5 Miltei jokainen uusi sävelaihe vaatii oman sormijärjestyksensä. Tästä seuraa, että nykyinen musiikillinen ajattelutapa,[3] joka suuresti poikkeaa menneinä aikoina vallinneesta, on vienyt sormien käytön uusille urille.

§ 6 Esi-isämme, jotka ylimalkaan puuhailivat enemmän harmonian kuin melodian parissa, käyttivät tästä syystä soittaessaankin enimmäkseen runsasäänistä tyyliä. Kuten edempänä näemme, moniäänisen sävelkeksinnän tuotteissa kukin sormi löytää ikään kuin luonnostaan oman paikkansa: harmoniapohjaiset aiheet voidaan näet yleensä soittaa vain yhdellä tavalla eikä niissä ole kovin paljon muutoksia. Tästä syystä ne eivät ole soittajan kannalta yhtä petollisia kuin melodiset sävelkulut,[4] joissa sormien käyttö on paljon vapaampaa kuin niissä. Koska klaveeri ei entisinä aikoina ollut yhtä hyvin viritetty kuin nykyisin, kaikkia 24 sävellajia ei käytetty. Suoritukseltaan erilaisten melodisten kulkujen määrä oli tuolloin vastaavasti nykyistä pienempi.

§ 7 Ylimalkaan voimme edellä sanotun pohjalla todeta, että nykyisin on täysin mahdotonta edistyä kunnolla klaveerin soitossa ilman oikeita sormijärjestyksiä, jos se ennen vanhaan vielä kävi miten kuten päinsä. Isävainajani on kertonut minulle kuulleensa nuoruudessaan nimekkäitä soittajia, jotka käyttivät peukaloa vain poikkeustapauksessa, otteiden laajuuden sitä vaatiessa. Koska hän oli omakohtaisesti elänyt ja kokenut ajankohdan, jolloin musiikissa vähä vähältä tapahtui aivan erikoislaatuinen maun muutos,[5] hänen oli tästä syystä pakko kehittää itselleen uusi, entistä verrattomasti täydellisempi sormien käyttötapa. Erityisesti peukaloa, joka – suorittamiensa muiden hyvien palvelusten ohella – on ennen muuta vaikeissa sävellajeissa aivan välttämätön, tuli pyrkiä käyttämään mahdollisimman luonnonmukaisesti. Näin kyseinen sormi joutui yhdellä kertaa korotetuksi tähänastisesta toimettomuudestaan teknisesti tärkeimmän sormen asemaan.

---

3 A: *die jetzige Art zu dencken,* viittaa uuteen sävellystyyliin (vrt. EK 17).

4 A: *die melodischen Passagien.* → EK 18.

5 A: *eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack.* → EK 19.

§ 8 Edellä mainitsemani uusi sormijärjestys on sellainen, että sen avulla voidaan kulloisessakin tilanteessa helposti suoriutua millaisista soittotehtävistä hyvänsä.[6] Tästä syystä otan sen esitykseni pohjaksi.

§ 9 Ennen kuin käyn käsiksi itse sormijärjestysoppiin, on tarpeen muistuttaa muutamista asioista. Nämä ovat osaksi sen laatuisia, että ne on tiedettävä ennalta, osaksi myös siinä määrin tärkeitä, että parhaatkin säännöt jäisivät ilman niitä tehottomiksi.

§ 10 Klaveerin soittajan tulee istua koskettimiston keskikohdalla, niin että hän ulottuu yhtä vaivattomasti painamaan sekä ylimmät diskantti- että alimmat bassokoskettimet.

§ 11 Soittaja istuu sopivalla korkeudella silloin, kun kyynärvarsi riippuu hivenen verran koskettimiston tasoa matalammalla.

§ 12 Itse soittaminen tapahtuu kaarevin sormin ja jännityksestä vapain lihaksin: mitä enemmän tätä vastaan rikotaan, sitä tärkeämpää on kiinnittää asiaan huomiota. Jäykkyys haittaa kaikkea liikkuvuutta, erityisesti kykyä levittää käsi nopeasti auki ja vetää se jälleen kokoon, mitä valmiutta tarvitaan soitossa joka hetki.[7] Laajat otteet, tiettyjen sormien väliinjättö, kahden sormen perättäinen sijoittaminen samalle koskettimelle, jopa välttämätön sormien siirto toistensa yli [*das Überschlagen*] ja peukalon kääntyminen muiden sormien alle [*das Untersetzen*] – kaikki tämä vaatii toteutuakseen samaa elastista voimaa. Se joka soittaa sormet harallaan ja lihakset jännittyneinä, kärsii – paitsi että hänen soittonsa on luonnollisesti kömpelöä – vielä erään teknisen perusvahingon. Käden ollessa auki muut sormet, pituutensa vuoksi, etääntyvät liian kauas peukalosta, jonka päinvastoin tulee olla mahdollisimman lähellä niitä ja kulkea käden mukana.[8] Tällainen soittaja riistää – kuten edempänä näemme – käden avainsormelta kaikki mahdollisuudet suorittaa tehtäviään. Kyseisestä syystä se, joka vain harvoin käyttää peukaloa, soittaa yleensä jäykästi. Sitä vastoin sen oikean käytön hallitseva ei pysty niin tekemään, vaikka haluaisikin: häneltä käy kaikki helposti. Soittajasta voi heti nähdä, miten hänen laitansa

---

6 A: *Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, das man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.*

7 A: *Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist.*

8 → EK 20.

tässä suhteessa on. Klaveristi, joka hallitsee oikean sormijärjestyksen, soittaa – mikäli hän ei muuten ole ottanut tavakseen tarpeettomasti elehtiä – vaikeimmatkin kappaleet niin, että käsien liikettä tuskin huomaa. Ja ennen kaikkea: hänen soitostaan myös kuulee, että se on hänelle helppoa. Vastaavasti joku toinen esittää helpoimmatkin sävellykset äänekkäästi tuhisten ja kasvojaan väännellen, mutta yhtä kaikki tavallisen köpelösti.

§ 13 Soittaja, joka ei käytä peukaloa, antaa sen riippua alhaalla, jotta se ei olisi tiellä. Laajuudeltaan kohtuullisinkin ote tuntuu tällöin jo epämukavalta, ja niitä soitettaessa sormet pakostakin ojentuvat suoriksi ja kangistuvat. Kuinka tällä tavoin voitaisiin saada mitään kunnollista aikaan? Peukalon käyttö ei ainoastaan anna kädelle yhtä sormea lisää, vaan samalla myös avaimen eri sormitusmahdollisuuksien koko varastoon. Kyseisen pääsormen ansiosta muut sormet pysyvät lisäksi joustavina: niiden täytyy näet säilyttää kaarevuutensa, alla risteilevän peukalon ilmaantuessa suoritusvuoroon milloin minkin sormen jälkeen. Kohdat, jotka ilman peukalon apua oli pakko toteuttaa hypyllä, jäykin ja jännittynein lihaksin, voidaan sitä käyttämällä soittaa pyöreästi, selkeästi ja laajuudeltaan luonnollisen rajoissa pysyvin ottein:[9] näin suorituksesta tulee teknisesti helppo.

§ 14 On itsestään selvää, että hyppyjen ja laajojen otteiden kysymyksessä ollessa vaadittua lihasten rentoutta ja sormien kaarevaa asentoa ei voida säilyttää.[10] Jopa nimellä *Schnellen*[11] tunnettu soittotekninen erityismenettelykin vaatii joskus hetken kestävää jännitystä. Koska mainitunlaiset tapaukset kuitenkin ovat erittäin harvinaisia ja sitä paitsi luonnostaan selviä, 12. pykälässä annetut ohjeet on muilta osin pidettävä voimassa. Erityisesti lapset, joiden kädet eivät vielä ole täysin kehittyneet, on syytä totuttaa tarpeen vaatiessa levittämään niitä sen verran kuin se on mahdollista. Tämä on edullisempaa kuin hyppivä edestakaisliike, johon käytetään koko kättä, usein kenties vielä sormet tiukasti yhteen paakkuuntuneina. Näin he oppivat helpommin ja varmemmin löytämään oikeat koskettimet eivätkä niin helposti saata käsiään pois niiden luonnollisesta, koskettimiston yllä ja suunnassa

---

9 A: *mit gantz natürlichen Spannungen.* → EK 21.

10 → EK 22.

11 *Das Schnellen.* Sormen äkillinen liu´uttaminen taaksepäin koskettimella, tutkielmassa usein esiintyvä suoritustekninen termi. Ks. luku I, § 90, luku II:3 (Trillit), § 8, 32, 34, 36, luku II:4 (Kaksoislyönti), § 10, 26, 27, 30, 33, (35), luku II:8 *(Schneller),* § 1 ja luku III, § 3, 4. (Koonti: EK 98).

vapaasti riippuvasta asennosta;[12] hypyissä kädet nimittäin helposti kääntyvät epäluontevaan, jommalle kummalle sivulle viistoon soittoasentoon.

§ 15 Monesti jokin erikoinen sävelkulku pakottaa opettajan itsensä kokeilemalla tutkimaan, millä sormilla se on käytännöllisintä soittaa. Tästä ei ole syytä huolestua, koska näin hän pystyy neuvomaan asian luotettavasti myös oppilaalleen. Välistä saattaa tulla vastaan epävarmoja tapauksia, jotka usein itse jo ensi näkemältä soittaa oikeilla sormilla: tästä huolimatta ei kyseisiä sormijärjestyksiä kuitenkaan voisi ilman epäröintejä siirtää toiselle. Opetustilanteessa on harvoin käytettävissä useampia kuin yksi soitin, niin että opettaja voisi selvittää asian samassa hetkessä soittamalla.

Edellä sanotun pohjalla havaitsemme kaksi seikkaa:

1) Sormijärjestysten loputtomasta erilaisuudesta huolimatta kaikki esille tulevat ongelmat voidaan ratkaista muutamien terveiden pääsääntöjen pohjalla.

2) Ahkeran harjoituksen myötä sormien käyttö muuttuu lopulta siinä määrin mekaaniseksi (ja näin täytyy tapahtua), että vähitellen kyetään, siitä enempää välittämättä, keskittymään täysin vapaasti tärkeämpien asioiden ilmaisuun.

§ 16 Soitettaessa on alituisesti tarkattava sitä, miten sävelkulku jatkuu: usein näet juuri jatko on syynä siihen, että joudumme käyttämään normaalista poikkeavia sormijärjestyksiä.

§ 17 Kummankin käden sormet vastaavat peilikuvamaisesti toisiaan. Tämän vuoksi olen katsonut aiheelliseksi esittää tiettyjä erikoistapauksia valaisevat esimerkit vastaavasti liikkeeltään kahdensuuntaisena, jotta niiden sisältämä opetus koituisi molempien käsien hyödyksi. Tämän lisäksi olen merkinnyt tärkeähköihin esimerkkeihin sorminumerot kumpaakin kättä varten, jotta niitä voitaisiin harjoitella oktaaveissa. Kyseistä harjoittelutapaa suosittelimme jo johdannossa,[13] ja sitä on pyrittävä soveltamaan niin usein kuin mahdollista. Viivaston alkuun merkitty nuottiavain[14] osoittaa, kumpaako kättä numerot kulloinkin tarkoittavat. Mikäli numeroita on nuottien sekä ylä- että alapuolella, ylemmät koskevat – käytetyn avaimen laadusta riippumatta – oikeaa ja alemmat vasenta kättä.

---

12 A: ... *aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontal-schwebenden Lage* .

13 Ks. johdanto, § 17

14 Kirjan nuottiliitteissä (I a, I b, II a) oikean käden osuus on – sekä esimerkeissä että mallisävellyksissä – merkitty sopraanoavaimelle, vasemman bassoavaimelle. Nykypainoksissa edellinen on muutettu g-avaimeksi.

§ 18 Edellä annettujen, luonnon[15] vaatimuksia noudattavien ohjeiden jälkeen käyn seuraavassa selvittämään itse sormijärjestysoppia. Rakennan senkin luonnonmukaisuuden periaatteille, koska paras voi olla vain sellainen sormijärjestys, johon ei liity tarpeetonta pakonomaisuutta tai jännitystiloja.

§ 19 Käsiemme ja koskettimiston muoto antaa meille tavallaan sormien käytön perusmallin. Edellinen kertoo sen, että kummassakin kädessä kolme sormea on huomattavasti pitemmät kuin pikkusormi ja peukalo. Koskettimiston muotoa tarkastellessamme taas havaitsemme, että toiset koskettimet ovat pitempiä ja sijaitsevat matalammalla kuin toiset.[16]

§ 20 Sormien merkinnässä käyttämäni numerointi noudattaa yleistä käytäntöä seuraavasti:

peukalo	1
pikkusormi	5
keskisormi	3
etusormi	2
nimetön sormi	4

§ 21 Koskettimia, jotka ovat lyhyempiä ja sijaitsevat korkeammalla, kutsun seuraavassa, erotukseksi muista, niiden enemmän tavaksi tulleella kuin oikealla nimityksellä 'puoliaskelkoskettimet'.[17]

§ 22 Siitä, mitä 19. §:ssä sanottiin koskettimiston ja käden muodosta, seuraa luonnostaan, että mustat koskettimet kuuluvat *varsinaisesti* kolmelle pisimmälle sormelle. Tästä voidaan johtaa ensimmäinen, näin kuuluva pääsääntö: pikkusormi sijoitetaan harvoin, peukalo vain poikkeustapauksessa mustille koskettimille.

§ 23 Koska sävelellisen keksinnän tuotteet ovat varsin erilaisia: milloin yksi-, milloin moniäänisiä, milloin astekulkuisia, milloin hyppäyksin eteneviä, minun on välttämätöntä ottaa esimerkkejä kaikista lajeista.

---

15 → EK 23.

16 'Pitemmistä ja matalammalla sijaitsevista' koskettimista käytetään seuraavassa nykyihmiselle tajuttavampaa ilmausta 'valkoiset koskettimet'.

17 Nimitys puoliaskelkoskettimet *(Halbentöne)* on seuraavassa korvattu aikamme yleiskäytäntöä vastaavalla käsitteellä 'mustat koskettimet', vaikka sekin on itse asiassa 'enemmän tavaksi tullut kuin oikea'.

§ 24 Yksiääniset, asteittaiset sävelkulut arvioidaan sävellajiensa mukaan [ts. niiden sormijärjestykset palautuvat skaaloihin]. Niiden esimerkein valottaminen on näin ollen aloitettava sävellajeista, kaikista 24 asteikosta, jotka seuraavassa esitän sekä nousevina että laskevina. Tämän jälkeen käyn läpi moniääniset esimerkit,[18] joita puolestaan seuraa joukko näytteitä laajoista otteista ja hypyistä. Viimeksi mainittuja on näet esimerkkien pohjalla helppo arvioida tai peräti palauttaa harmonisiin yhteyksiin. Lopuksi käsittelen pidätyksiä, muutamia sääntöjen vastaisia vapauksia, vaikeita tapauksia ja erityisratkaisuja. Mitä tämän jälkeen vielä jää sanottavaa, sen täydentävät näytesävellykset [Probe-Stücke]. Liittämällä viimeksi mainitut tutkielmaani olen käsittääkseni herättänyt enemmän harrastusta sormijärjestysten vaikeaan opiskeluun ja edistänyt niiden soveltamista erilaisissa konteksteissa[19] kuin jos olisin – haalimalla kokoon kasapäin yhteydestään irrotettuja esimerkkejä[20] – heittäytynyt ylen seikkaperäiseksi ja ylittänyt lukijoitteni sietokyvyn.

§ 25 Sormijärjestysopin keskeisin asia on sormien vaihto.[21] Viidellä sormella pystymme näet soittamaan vain viisi säveltä peräkkäin. Sen vuoksi on syytä kiinnittää huomiota ennen muuta kahteen keinoon, joiden avulla tavallaan saamme mukavasti käyttöömme niin monta sormea kuin tarvitsemme. Tarkoittamani kaksi apukeinoa ovat peukalon kääntö muiden sormien alitse *(das Untersetzen)* ja sormien siirto toistensa yli *(das Ueberschlagen).*[22]

§ 26 Peukalolla on luonnostaan parhaat edellytykset kääntyä muiden sormien alle. Niinpä sen taipuisuutta ja tässä tapauksessa eduksi koituvaa lyhyyttä käytetäänkin aivan yksinomaisesti tähän tehtävään – hetkinä ja tilanteissa, joissa sormia ei muuten saada riittämään.

---

18 A: *die mehrstimmigen Gedancken.*

19 A: *in den verbundenen Gedancken von allerley Art.* Vrt. EK 17 (§ 5).

20 → EK 24.

21 *Die Abwechselung der Finger.* Käsite tarkoittaa tässä sormien keskinäisen työnjaon perusrationalisointia, jota skaalasoitto edellyttää ja jota seuraavassa selostetaan. Avainasemaan kohoaa peukalon osuus.

22 Termi *Untersetzen* tarkoittaa peukalon kääntymistä skaalasoitossa muiden sormien alle (vrt. luku I, § 61). Kun viimeksi mainitut suunnaltaan päinvastaisessa skaalassa siirretään yläkautta ohi peukalon, kyseessä on *Ueberschlagen* (vrt. luku I, § 62), jota ilmausta CPEB käyttää toissijaisesti myös muiden sormien keskinäisestä 'ylilyömisestä'. → EK 25.

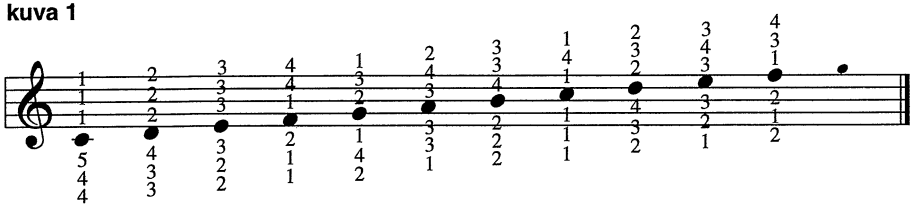
§ 27 Yläkautta ohittamista puolestaan käyttävät muut sormet,[23] ja sitä helpottaa, jos pitempi sormi lyö yli lyhemmän tai yli peukalon. Tämäkin ohitustapa tulee kysymykseen tilanteissa, joissa sormia muuten tuntuu olevan liian vähän. Se vaatii niin ikään harjoitusta: ylilyömisen tulee tapahtua taitavasti, niin että sormet eivät takerru toisiinsa.

§ 28 Hylättäviä sormen käyttötapoja ovat seuraavat: peukalon kääntö pikkusormen alitse, toisen sormen siirto yli kolmannen, kolmannen yli toisen, neljännen yli viidennen sekä pikkusormen sijoittaminen peukalon jälkeen.

§ 29 Edellä mainittujen kahden teknisen pääapukeinon [*Untersetzen/ Ueberschlagen*] oikean käytön meille osoittavat mitä selvimmin sävelasteikkojen tarjoamat perusmallit: tässä piilee niiden näkyviin kirjoittamisen päähyöty. Mikäli eri sävellajeihin pohjaavat asteittaiset sävelkulut eivät käytännössä ala tai pääty tässä esitettyjen kaavamallien mukaisesti, on itsestään selvää, että sormitusten laadinnassa joustetaan jatkoon ja tekstiyhteyteen sopivalla tavalla. Soveltamisessa ei siis olla sidottuja siihen, että sama sormi pitäisi joka tilanteessa orjallisesti sijoittaa nimenomaan mallissa osoitetulle koskettimelle.[24]

§ 30 Kuvassa 1 näemme nousevan C-duuriasteikon. Kumpaakin kättä varten on siinä kolme erilaista sormijärjestystä, joista yksikään ei ole sinänsä hylättävä. Tavallisempia kuin kolmas [so. kummankin käden ylin] numerointi, lienevät kuitenkin seuraavat vaihtoehdot: oikean käden keskimmäinen, jossa kolmas sormi lyö yli neljännen, vasemman käden alin, jossa toinen sormi lyö yli peukalon sekä vaihtoehdot, joissa peukalo sijoitetaan toistuvasti f:lle.[25] Millaisissa yhteyksissä kutakin esitetyistä sormijärjestyksistä sopii käyttää, näemme kuvan 2 sovelluksista.

kuva 1



23 → EK 26.

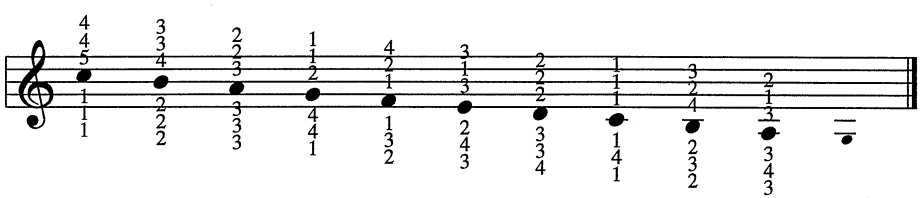
24 → EK 27.

25 Vasemmassa kädessä toinen, oikeassa alin.

kuva 2

§ 31 Kuvassa 3 näemme laskevan C-duuriasteikon. Sormijärjestyksiä on jälleen tarjolla kolme, ja ne voivat kaikki tietyissä tilanteissa olla käyttökelpoisia, kuten kuvassa 4 olevista esimerkeistä näemme. Kuitenkin – lukuunottamatta esitettyjä tapauksia, joissa sormijärjestysten tulee kuulua nimenomaan juuri näin eikä toisin – jokin edellä mainituista kolmesta vaihtoehdosta voi käytännössä olla toisia tavallisempi.[26]

kuva 3



§ 32 Kuvissa 2 ja 4 olevista esimerkeistä opimme – paitsi sitä, miten tärkeää on alituisesti tarkata jatkoa – myös sen, että pikkusormi jää astekuluissa ikään kuin varalle: sitä käytetään joko vain kuviokokonaisuuden alussa tai milloin viimeksi mainittu voidaan siihen lopettaa. Samoin on viidennen sormen laita myös esitetyissä skaalamalleissa, joissa sen käyttö usein näkyy merkittynä.

---

26 C-duurin, sävellajeista vaikeimman, nykyisin normaali sormijärjestys on ylöspäisessä skaalassa (kuva 1) välittömästi nuottien alla ja päällä, alaspäisessä (kuva 3) kummankin käden rivissä alimmaisena.

Muussa tapauksessa pikkusormen korvaa peukalo. Jotta kyseisen seikan suhteen ei syntyisi epäselvyyttä, olen pidentänyt asteikkojen malleja yli oktaavin, jotta jatko olisi selvemmin nähtävissä.

kuva 4

§ 33 Kuvassa 5 näemme nousevan a-molliasteikon,[27] johon on merkitty kahdenlainen sormijärjestys: näistä välittömästi nuottien ylä- ja alapuolella oleva on kuitenkin paras. Tapauksissa, jotka ovat kuvassa 6 esitetyn kaltaisia, toinenkin vaihtoehto voi ehkä osoittautua käyttökelpoiseksi. Samantapaisia esimerkkejä voisi löytää vielä useammanlaisia, jos niitä haluaisi lähteä tältä pohjalta[28] keksimään. Näin saatavasta lisävalaistuksesta huolimatta kuvan 5 toinen sormijärjestys [ylin ja alin numerorivi] ei sittenkään vaikuttaisi yhtä luontevalta kuin välittömästi nuottien ylä- ja alapuolelle merkitty vaihtoehto.

kuva 5

27 Tekijä esittää nousevista molliasteikoista melodisen muodon, joka alaspäisenä on luonnollisen mollin kaltainen (vrt. § 34).

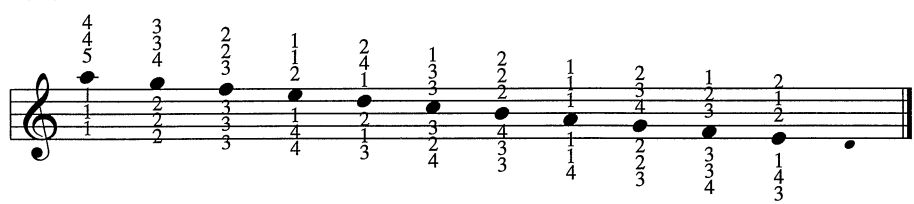
28 Ts. sovellustasolta käsin.

kuva 6

Olenkin tarkoittanut sen enemmän varoitukseksi kuin jäljiteltäväksi, koska tiedän, että se on siellä täällä muodissa. Epäluontevuuden syy piilee siinä, että peukalo sijoitetaan d:lle, vaikka välittömästi seuraa e ja tämän jälkeen peräkkäin kaksi mustaa kosketinta. Peukalo sijoittuu näet mielellään aivan mustien koskettimien tuntumaan. Tässä suhteessa on syytä panna merkille ainakin seuraava pääsääntö: oikean käden peukaloa käytetään ylöspäin mentäessä yhden tai useamman mustan koskettimen jälkeen, alaspäin tultaessa taas niiden edellä. Vasemman käden peukaloa käytetään vastaavasti alaspäin tultaessa mustien koskettimien jälkeen ja ylöspäin mentäessä niiden edellä. Jolla on tämä yleissääntö sormissaan, vierastaa puoliaskelkuluissa aina peukalon sijoittamista hiukankin kauas niistä.

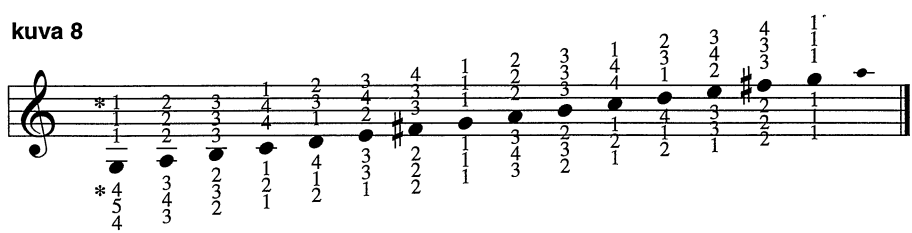
§ 34 Alaspäisen a-molliasteikon näemme kuvassa 7 varustettuna kolmenlaisin sormijärjestyksin. Koska siinä ei – kuten ei C-duurissakaan – ole lainkaan mustia koskettimia, kaikki kolme ratkaisua ovat sekä hyväksyttäviä että käyttökelpoisia. Vaihtoehto, jossa peukalo sijoitetaan d:lle [oikean käden alin, vasemman käden keskimmäinen], on käytännössä muita harvinaisempi.

kuva 7



§ 35 Nouseva G-duuriasteikko nähdään kuvassa 8 suoritukseltaan kolmenlaisena. Vähiten tavallisia ovat ne sormijärjestykset, jotka on merkitty tähdellä.

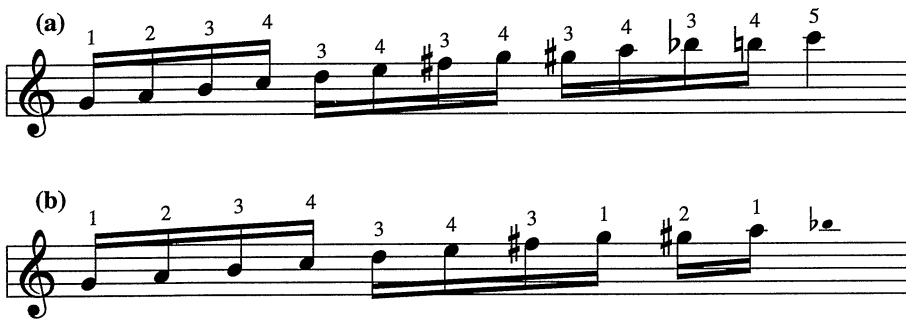
kuva 8



Oikean käden keskimmäinen ja vasemman alin vaihtoehto antavat aiheen uuteen, näin kuuluvaan sääntöön: toisen sormen siirtäminen peukalon ylitse ja kolmannen sormen siirto yli neljännen ovat *varsinaisesti* hyödyksi sellaisissa melodisissa kuluissa, joihin ei sisälly mustia koskettimia. Mainitunlainen ylilyöminen[29] voi tarvittaessa tapahtua myös useamman kerran peräkkäin ja sitä saatetaan satunnaisesti soveltaa myös yhden ainoan mustan koskettimen esiintyessä. Tällöin peukalo tai neljäs sormi sijoitetaan välittömästi sen edelle, toisen tai kolmannen sormen (jotka pituutensa vuoksi ovat siihen parhaiten omiaan) painaessa kyseisen puoliaskelkoskettimen. Tämän jälkeen peukalo täysin luontevasti ottaa paikan, joka sille 33. §:ssä esitetyn säännön mukaisesti kuuluu.

Kuvan 9 ensimmäinen esimerkki (a) saattaisi olla edellä johtamaamme uutta sääntöä vastaan sotiva poikkeus. Tavallisempaa onkin toteuttaa se peukalon alle viennin avulla kohdan b osoittamalla tavalla.

kuva 9



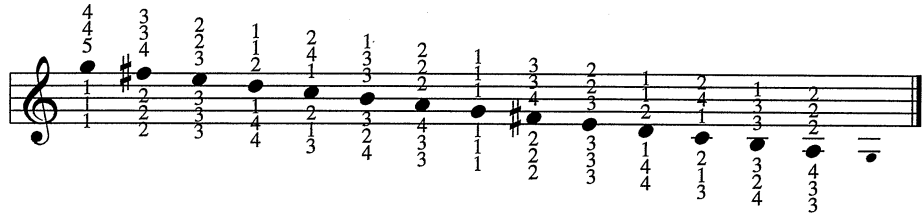
Toisen sormen siirto peukalon yli on siis tällaisissakin tapauksissa käyttökelpoisempi ratkaisu kuin kolmannen sormen lyöminen yli neljännen. Jotta edellä kuvatun suoritustavan soveltaminen tapauksessa, jolloin mustia koskettimia on yksi, tulisi jatkon osalta havainnollisesti valaistuksi, olen pidentänyt tämän asteikon kahden oktaavin mittaiseksi.

§ 36 Alaspäinen G-duuriasteikko on esillä kuvassa 10, sekin kolmin eri sormijärjestyksin. Vaihtoehto, jossa peukalo osuu c:lle [oikeassa kädessä alin, vasemmassa keskimmäinen], on epäilemättä harvinaisin, nuoteista kauimmaksi merkitty puolestaan vaarallisin. Kaikkia kolmea on kuitenkin mahdollista käyttää.

---

29 *Ueberschlagen* esiintyy tässä suppeammassa merkityksessään (vrt. luku I, § 25, 27 ja 61–62 alaviitteineen, ks. myös EK 25, 26 ja 27).

kuva 10



§ 37 E-mollilla on ylöspäisenä ainoastaan yksi hyvä sormijärjestys, joka nähdään kuvassa 11. Peukalon sijoittaminen kvintin (h:n) asemesta asteikon neljännelle sävelelle (a:lle) on puollettavissa vain tapauksissa, joissa jatko vaatii sitä: muulloin mainitunlainen sormijärjestys ei ole suositeltava. Milloin nouseva e-molliasteikko jatkuu, kuten tässä, täyden oktaavin, on varottava sijoittamasta peukaloa (edellä, 33. §:ssä annetun säännön mukaisesti) g:lle, koska sormet eivät silloin riitä jatkoon. Mainitusta, muuten hyvin paikkansa pitävästä säännöstä on – kuten edempänä tulemme näkemään – vain pari poikkeusta. Verrattuna hyötyyn, joka siitä muilta osin koituu sormijärjestysopille yleensä, näiden merkitys jää kuitenkin vähäiseksi.

kuva 11

§ 38 Laskevan e-molliasteikon näemme kuvassa 12 varustettuna kaksin sormijärjestyksin. Luontevimmat vaihtoehdot ovat välittömästi nuottien ylä- ja alapuolella.

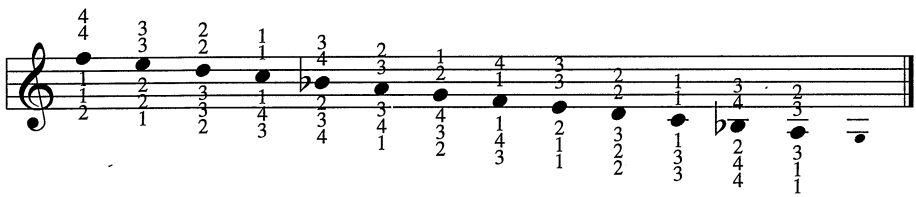
kuva 12

§ 39 Nousevalla F-duuriasteikolla on, kuten kuvasta 13 ilmenee, oikeassa kädessä vain yksi hyvä sormijärjestys, vasemmassa kädessä sitä vastoin kolme. Viimeksi mainitut ovat kaikki omalla tavallaan sovelluskelpoisia, minkä vuoksi niitä kannattaa käyttää.

kuva 13

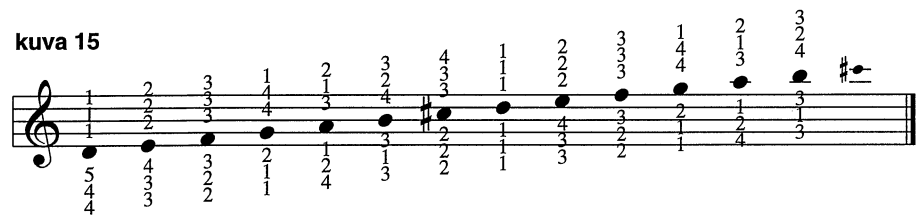
§ 40 Laskeva F-duuriasteikko esiintyy kuvassa 14, oikean käden osalta kaksin, vasemman osalta kolmin eri sormijärjestyksin. Tavallisimmat on merkitty välittömästi nuottien ylä- ja alapuolelle. Muissakaan ei ole mitään säännönvastaista: tietyissä tapauksissa ne saattavat osoittautua tarpeellisiksi, minkä vuoksi ne voidaan panna muistiin edellisten ohella.

kuva 14



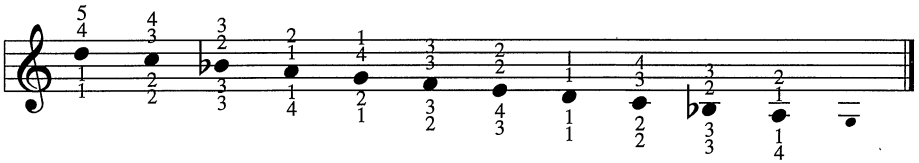
§ 41 Nousevalla d-molliasteikolla on kuvassa 15 kumpaakin kättä varten kolme sormijärjestystä, jotka kaikki ovat hyväksyttäviä ja käyttökelpoisia. Vaihtoehto, joka on merkitty kauimmaksi nuoteista, on kuitenkin muita jonkin verran harvinaisempi.

kuva 15



§ 42 Alaspäisen d-molliasteikon näemme kuvassa 16: sormijärjestys on kummallakin kädellä kahdenlainen. Vaihtoehdoista ylin ja alin ovat mustan koskettimen sijainnin vuoksi vähemmän luontevia: viimeksi mainittu näet vaatisi a:lle peukalon.

kuva 16

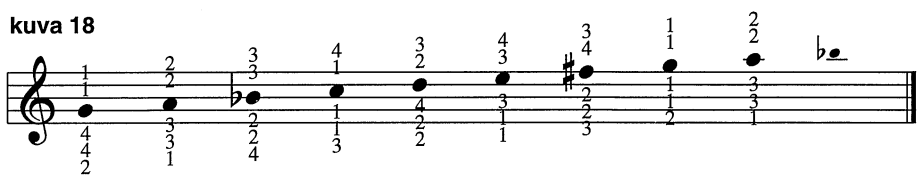


§ 43 B-duurilla on sekä ylös- että alaspäisenä ainoastaan seuraava, kuvan 17 esittämä sormijärjestys.

kuva 17

§ 44 Nousevalla g-molliasteikolla, jonka näemme kuvassa 18, on oikeassa kädessä kahdenlainen ja vasemmassa kolmenlainen sormijärjestys. Yläpuolisista nuotteja lähimpänä oleva ja alapuolisista niistä kauimpana sijaitseva vaihtoehto ovat 33. §:ssä esitetyn säännön mukaisia. Tästä huolimatta voivat toisetkin tietyissä tapauksissa osoittautua käyttökelpoisiksi.

kuva 18



§ 45 Alaspäiseen g-molliasteikkoon riittää, kuten kuvasta 19 ilmenee, yksi sormijärjestys. Mikäli sävelkulku, johon sitä sovelletaan, ei sattuisi alkamaan täsmälleen tässä esitetyllä tavalla, käsitettäneen ilman muuta, mikä sormi alun suoritukseen kuuluu.

kuva 19

§ 46 Kuvan 20 esittämällä nousevalla D-duuriasteikolla on oikeassa kädessä vain yksi, vasemmassa sitä vastoin kolme sormijärjestystä. Välittömästi nuottien alle merkittyä vaihtoehtoa on sovellettava peukalon käytöstä annetun säännön mukaisesti ja kaikkiin sellaisiin sävelkulkuihin, joiden alku ja loppu poikkeavat tässä esitetystä. Ylimalkaan ovat molemmat muutkin, erityisesti tässä tapauksessa, hyviä ja sovellettaviksi kelpaavia. Vasemman käden keskimmäisessä vaihtoehdossa toisen sormen siirto yli peukalon vahvistaa kyseiseen menettelyyn liittyvän edun, jota käsiteltiin 35. §:ssä.

kuva 20

§ 47 Laskevassa D-duuriasteikossa, joka näkyy kuvassa 21, on oikeaa kättä varten kolmenlainen ja vasenta varten kahdenlainen sormijärjestys. Näistä jokainen on omalla tavallaan käyttökelpoinen.

kuva 21

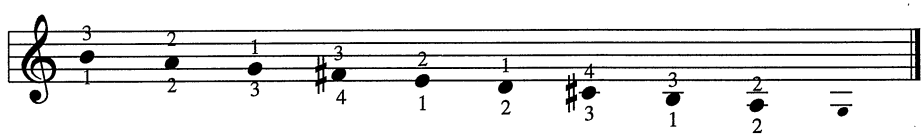
§ 48 Nouseva h-molliasteikko nähdään kuvassa 22, sormijärjestyksiä on kummallekin kädelle yksi. Milloin jokin vasemman käden sävelkulku ei ala täsmälleen mallin esittämällä tavalla, asteikon ensimmäiselle sävelelle tulee 4:nnen sormen asemesta peukalo. Kaikkia asteikkoja koskevaksi voimme yleistää seuraavan havainnon: poikkeavan alun jälkeen on sijoitettava se sormi,

joka jatkossa on merkitty kyseisen sävelen oktaavin kohdalle. Oikeassa kädessä käy h-mollissa välttämättömäksi poiketa 33. §:ssä esitetystä säännöstä: jolla on se hyvin sormissaan, varokoon tarkoin sijoittamasta peukaloa e:n asemesta d:lle. Tämä seikka tekee kyseisen asteikon hieman petolliseksi.

kuva 22

§ 49 Alaspäisessä h-molliasteikossa, jonka näemme kuvassa 23, kummallekin kädelle riittää yksi sormijärjestys. Oikeassa kädessä voitaisiin aloittaa myös pikkusormella: tällöin peukalo olisi sijoitettava e:lle ja kolmas sormi d:lle – jotta perussävelen oktaavi osuisi jälleen peukalolle. Kyseinen sormijärjestys on kuitenkin, jos kohta käyttökelpoinen eikä sinänsä väärä, kätevä vain yhden oktaavin ajan: sävelkulun jatkuessa pitemmälle alaspäin se aiheuttaa helposti sekaannusta.

kuva 23



§ 50 Nousevan A-duuriasteikon näemme kuvassa 24: sormijärjestyksiä on yksi oikealle ja kaksi vasemmalle kädelle. Viimeksi mainituista välittömästi nuottien alle merkitty on usein toistamamme säännön mukainen. Se on useimmissa tapauksissa myös käyttökelpoisempi kuin alempi vaihtoehto, joka sekin voi silti joskus osoittautua tarpeelliseksi.

kuva 24

§ 51 Laskevassa A-duuriasteikossa on, kuten kuva 25 osoittaa, vain yksi sormijärjestys. Kuten edellä todettiin, nytkin on itsestään selvää, että sävelkulun alun poiketessa tässä esitetystä oikeassa kädessä on a:lle sijoitettava pikkusormen asemesta peukalo. Milloin taas jokin kyseisen sävellajin mukainen skaalakulku alkaa perussävelellä, vasemman käden sormijärjestys kuuluu 2, 3, 4 asemesta 1, 2, 3.

kuva 25

§ 52 Kuvassa 26 näemme nousevan fis-molliasteikon, jossa on yksi sormijärjestys. Sen yhteydessä ei ole muuta merkille pantavaa kuin 33. §:ssä esitetystä säännöstä koituva hyöty. Tästä puolin vielä esiintyvät asteikot käyvät näet sen ansiosta sitä yksinkertaisemmiksi ja turvallisemmiksi, mitä enemmän niissä on etumerkkejä ja mustia koskettimia. Tämän vuoksi ne ovat harjoittelun kannalta ongelmattomia.

kuva 26

§ 53 Alaspäisellä fis-molliasteikolla on, kuten kuvasta 27 ilmenee, A-duurin kanssa sama sormijärjestys. Tämä pätee vasemman käden osalta myös asteikon nousevaan muotoon, kuitenkin lukuun ottamatta toista vaihtoehtoa, joka – kuten 50. §:ssä havaitsimme – tulee kysymykseen vain silloin tällöin. Jatkossa näemme, että tästä lähtien kaikki jäljellä olevat mollisävellajit omaksuvat *alaspäisinä* etumerkinnältään samojen sävellajien [ts. rinnakkaisduuriensa] sormijärjestyksen. Enharmonisesti yhteensattuvien sävellajien osalta tämän voi selventää seuraavasti: kyseiset mollit noudattavat [laskevina] niiden kolmannesta sävelestä alkavien duurien sormijärjestystä [olipa viimeksi mainittujen kirjoitusasu sitten risti- tai b-merkkien mukainen].

kuva 27

§ 54 E-duurilla on kuvassa 28 kumpaakin kättä varten yksi sormijärjestys, joka sopii kyseisen asteikon sekä nousevaan että laskevaan muotoon. Saman mallin mukaan sormittuu myös alaspäinen cis-molliasteikko. Koska laskevien molliskaalojen sormijärjestys on edellä esitetyn [§ 53] perusteella jokaiselle selvä, jätän niiden nuotinnetut muodot seuraavassa tarpeettomina pois – sikäli kun niillä ei ole omaa erityistä sormijärjestystä.

kuva 28

§ 55 Nousevassa cis-molliasteikossa on, kuvan 29 mukaisesti, vain yksi hyväksyttävä ja mahdollinen sormijärjestys.

kuva 29

§ 56 Sekä ylös- että alaspäiseen H-duuriasteikkoon ynnä laskevaan gis-molliin käyvät kuvan 30 mukaisesti samat sormet. Kuten kuvasta 31 näemme, viimeksi mainitun nouseva muoto eroaa edellisistä vain intervallikoostumuksen, mutta ei sormijärjestyksen puolesta.

kuva 30

kuva 31

§ **57** Fis-duurilla on sekä ylös- että alaspäisenä laskevan es-molliasteikon kanssa yhtäpitävä sormijärjestys, joka nähdään kuvassa 32. Nousevassa es-mollissa käytetty, kuvan 33 esittämä vaihtoehto, on sekin aivan sama, intervallisisällön ja kirjoitusasun eroavuuksista huolimatta. Vasemmassa kädessä havaitsemme tarpeen vaatiman poikkeuksen 33. §:ssä esitetystä säännöstä, jonka mukaan peukalo olisi pitänyt sijoittaa c:n asemesta d:lle.

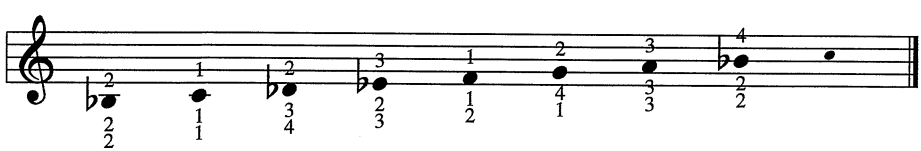
kuva 32

kuva 33

§ **58** Des- tai Cis-duurin sormijärjestyksineen – ne sopivat sekä nousevaan että laskevaan asteikkoon – näemme kuvassa 34. Alaspäinen b-molli on sormitukseltaan samanlainen. Viimeksi mainitun sävellajin nousevan muodon, asteikon nuotinnoksen sormijärjestyksineen, näemme kuvassa 35. Vasenta kättä varten on siinä kaksi käyttökelpoista vaihtoehtoa.

kuva 34

kuva 35



§ 59 As-duurilla on kuvan 36 mukaisesti – sekä ylöspäisenä että alaspäisenä – laskevan f-mollin kanssa samanlainen sormijärjestys. Nousevan f-molliasteikon sormijärjestys on esitetty erikseen kuvassa 37: vasemmalle kädelle löytyy jälleen kaksi hyväksyttävää vaihtoehtoa. Välittömästi nuottien alle merkitty on näistä käytännöllisempi kuin alempi, joka puolestaan toistamiseen vahvistaa 35. ja 46. §:ssä mainitun säännön paikkansapitävyyden.

kuva 36

kuva 37

§ 60 Es-duurin näemme kuvassa 38: siinä esitetty sormijärjestys sopii sekä ylös- että alaspäiseen skaalaan. Samaa sormitusta noudattaa laskeva c-molliasteikko, jolla ylöspäisenä on kumpaakin kättä varten kaksi sormijärjestystä. Nämä nähdään kuvassa 39: nuoteista katsoen uloimmat vaihtoehdot ovat kuitenkin käyttökelpoisia vain yhden oktaavin alueella pysyttelevissä sävelsarjoissa. Tässä yhteydessä teemme seuraavan havainnon: mitä vähemmän sävellajeissa on etumerkkejä ja mustia koskettimia – ne vähenevät ennen muuta ylöspäisissä molliasteikoissa – sitä moninaisemmiksi käyvät sormijärjestykset.

kuva 38

kuva 39

§ 61 Edellä käsiteltyjen asteikkojen kaavamalleista näemme, että peukaloa[30] ei milloinkaan sijoiteta mustalle koskettimelle. Sen paikka on milloin toisen sormen jälkeen, milloin toisen ja kolmannen tai toisen, kolmannen ja neljännen, mutta ei koskaan pikkusormen jälkeen. Koska jokaisen seitsensävelisen asteikon tulee – jotta järjestys säilyisi – toistua sormitukseltaan samanlaisena, on syytä tiedostaa peukalon käytön yleisperiaate: sen paikka on ensimmäisellä kerralla toisen ja kolmannen ja toisella kerralla toisen, kolmannen ja neljännen sormen jälkeen. Tätä peukalon käyttötapaa, jota oikeassa kädessä sovelletaan ylöspäin mentäessä ja vasemmassa alaspäin tultaessa, sanotaan *alakautta* ohittamiseksi [*Untersetzen*]. Kun harjoittelussa saavutetaan vaihe, jossa peukalo edellä kuvatulla tavalla toimien kääntyy muiden sormien alle ja suorittaa osuutensa ikään kuin mekaanisesti, itsestään ja oikealla hetkellä, silloin päätavoite sormien käytön hallinnassa on saavutettu.

§ 62 Vastaavasti havaitsemme, että sormien siirto toistensa *yli* [*Ueberschlagen*] tapahtuu toisen, toisen ja kolmannen tai toisen, kolmannen ja neljännen sormen siirtyessä yli peukalon sekä myös kolmannen sormen lyödessä yli neljännen.[31] Edempänä kohtaamme myös pienen poikkeuksen, jonka nojalla on tietyissä olosuhteissa sallittua antaa neljännen sormen lyödä yhden kerran yli viidennen. Korukuvioiden yhteydessä[32] huomiomme kiintyy toiseen samanlaiseen tapaukseen, jossa kolmas sormi on joutunut koskettimen painamisvuoroon toisen sormen jälkeen. Tällöin on kysymys – mikä on syytä panna merkille – sen normaalista sijoittamisesta koskettimelle [*Einsetzen*], mitä ei saa sekoittaa ylilyömiseen [*Ueberschlagen*]. Viimeksi mainittu ilmaus tarkoittaa, että tietty sormi ikään kuin kiipeää toisen yli tämän ollessa vielä painamansa koskettimen tuntumassa. Sitä vastoin sormien tullessa normaalisti suoritusvuoroon edellinen sormi on jo poissa ja käsi siirtynyt.[33]

---

30 Käytyään läpi asteikkojen sormijärjestykset (§ 30–60) CPEB palaa metodinsa keskeisimpään kohtaan, peukalon käyttöön. Pykälät 61–65 ja 25–29 vastaavat tässä mielessä toisiaan. (Ks. myös § 84.)

31 → EK 28.

32 Ks. luku II:4 (Kaksoislyönti), § 30, kuva 133, esimerkki a.

33 A: ***Ueberschlagen*** *heist: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedruckt hat; bey dem* ***Einsetzen*** *hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.* → EK 29.

§ 63 Suorittamastamme sävelasteikkojen kuvauksesta kasvaa lopuksi seuraava havainto: sormijärjestysten muuntuvuus on suurin niissä sävellajeissa, joissa on vähiten tai ei lainkaan etumerkkejä, koska kumpikin menettelytapa, sekä *Untersetzen* että *Ueberschlagen,*[34] on niissä mahdollinen. Muissa asteikoissa sitä vastoin tulee kysymykseen vain yhdenlainen sormien käyttöjärjestys. Tästä syystä ns. 'helpot' [= vähän etumerkkejä sisältävät] sävellajit ovat paljon vaarallisempia ja käsittelyltään ongelmallisempia kuin ns. 'vaikeat' [= paljon etumerkkejä sisältävät] sävellajit. Tämä johtuu seuraavista syistä. Helpoissa sävellajeissa sormijärjestys vaihtelee ja niissä on opittava soveltamaan kumpaakin teknistä apukeinoa [*Untersetzen/Ueberschlagen*] oikeissa yhteyksissä sekaantumatta niiden käytössä. Koska valittu sormijärjestys on lisäksi jatkossa säilytettävä, peukalon sijoituskohdat on tarkoin painettava mieleen. Vaikeissa sävellajeissa sitä vastoin – koska niissä on vain yksi sormijärjestys – peukalon toiminta harjoituksen myötä automatisoituu[35] Viimeksi mainitut säilyttävät vaikeiden sävellajien nimen vain siitä syystä, että niitä soitossa ja sävellyksessä käytetään harvoin, jos ollenkaan. Näin ne pysyvät sekä nuottikuvaltaan että kosketintuntumaltaan jatkuvasti vieraina[36]. Sormijärjestysten oikea opetus ja käyttö helpottavat kyseisissä sävellajeissa liikkumista nykyisin yhtä paljon, kuin mitä väärä – erityisesti peukaloa syrjivä tai sitä kömpelösti käyttävä – soittotapa sitä ennen vaikeutti. Yksi klaveerin pääeduista, erinomainen helppous käyttää kaikkia 24 sävellajia, on näin ollen jäänyt kätköön syystä, että ei ole ollut tietoa oikeasta sormien käyttötavasta.[37]

§ 64 Edellä mainittuja sormien käytön pääapukeinoja [*Untersetzen/Ueberschlagen*] tulee soveltaa siten, että kaikki sävelet niitä käytettäessä voidaan liittää kiinteästi toinen toisiinsa.[38] Sävellajeissa, joissa on vähän tai ei lainkaan etumerkkejä, kolmannen sormen siirto neljännen yli ja toisen sormen siirto yli peukalon ovat sen vuoksi tietyissä tapauksissa – jotta kaikenkaltaista katkomista vältettäisiin[39] – edullisempi ja käytännöllisempi ratkaisu kuin ylilyömi-

---

34 Asteikoista puhuttaessa *Ueberschlagen* esiintyy yleensä päämerkityksessään ja tarkoittaa skaalasoittoon liittyvää peukalon toimintaa.

35 A: *...indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Uebung in seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt.*

36 A: *Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde.*

37 → TL 1787 nro 4.

38 A: *...daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können.*

39 A: *...um alles mögliche Absetzen zu vermeiden.* → EK 30.

sen muut lajit ja peukalon allevienti. Mustat koskettimet näet lisäävät peukalon toimintatilaa: sen on niiden turvin mukavampi pujahtaa toisten sormien alta[40] kuin pelkkien matalammalla sijaitsevien valkoisten kysymyksessä ollessa. Täysin etumerkittömissä sävellajeissa edellä tarkoitetun kaltainen ylilyöminen voi tapahtua ilman kompastelun vaaraa useita kertoja peräkkäin, muissa on mustien koskettimien vuoksi oltava varovaisempi.

§ 65 Kaikkien yksiäänisten astekulkujen sormituksia arvioidaan edellä käsiteltyjen skaalojen ja niihin liittyvien kahden teknisen pääapukeinon käytön pohjalla. Muutamia tässä mielessä erityisiä ratkaisuja ja vapauksia käsittelemme viimeiseksi.

§ 66 Tämän jälkeen siirrymme moniäänisiin esimerkkeihin.[41] Kyseisessä yhteydessä esiintyy myös hyppyjä, joita on suorituksellisesti arvioitava samojen periaatteiden mukaisesti. Niiden toteutuksen tulee olla mahdollisimman luonteva ja ottaa huomioon sormien luonnollinen pituus. Mikäli joku pitkäsorminen soittaja näkee hyväksi ottaa tiettyjä harmonisia, murrettuja tai ulottuvuudeltaan laajoja otteita muilla kuin tässä esitetyillä sormilla, hänellä on vapaus tehdä niin. Kyseessä ei kuitenkaan saa olla luuloteltu mukavuuden tavoittelu. Koska olen näytesävellysten laadinnassa pitänyt silmällä kaikenlaisia tapauksia, olen sijoittanut B-duuri-adagioon tarkoituksellisesti hyppyjä ja laajoja otteita[42] helpottaakseni niiden oppimista. Joka haluaa harjoitella niitä erillisinä nopeassa tempossa, voi tehdä niin.

§ 67 Milloin kaksi toisiinsa sekuntisuhteessa olevaa säveltä on painettava yhtaikaa, ne otetaan vierekkäisillä sormilla. Esiintymisyhteydestä – edellä olevista ja seuraavista sävelistä – voidaan helposti nähdä, mitkä sormet kulloinkin tulevat kysymykseen. Kuvassa 40 on tästä erilaisia esimerkkejä. Havaitsemme, että jälleen vältetään sijoittamasta peukaloa mustille koskettimille. Milloin esimerkeissä on nuotteja, jotka ovat vailla sorminumeroita, suoritus määräytyy edellä olevan mukaan. Kerran merkitty nuottiavain on voimassa niin kauan, kunnes seuraava sen lakkauttaa.

---

40 A: ... *weil selbiger bey vorkommenden halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die anderen Finger durchzukriechen.*

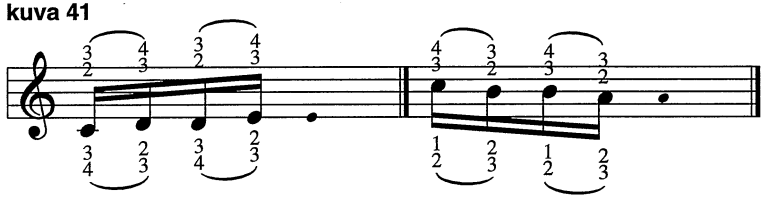
41 → EK 31.

42 A: *Sprünge und Spannungen.* → EK 32.

kuva 40

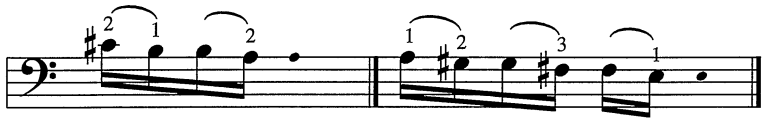
§ 68 Murretut sekunnit soitetaan sormia vaihtaen kuvan 41 osoittamalla tavalla. Kyseinen suoritustapa on sopusoinnussa myös tämäntyyppisiin melodisiin muodosteisiin tavallisesti merkityn sitomisen[43] kanssa: samalla sormella jatkettaessa sävelparien loput tulevat näet esitetyiksi liian katkovasti.[44] Näemme tässä – ja vastedes havaitsemme saman yhä useammin – että vasemmassa kädessä peukalo ja etusormi sijoittuvat yleensä vastaaville kohdille kuin toinen ja kolmas sormi oikeassa.

kuva 41



43 A: ... *der über solche Art Noten gewöhnlicher Maassen angedeuteten Schleiffung.* → EK 33.

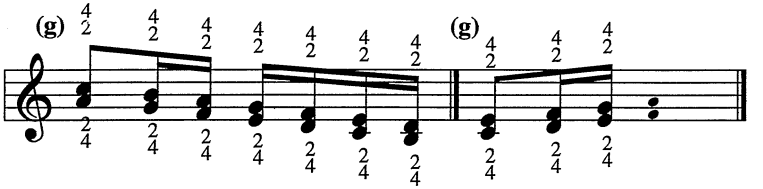
44 A: ... *die Noten mehr gestossen werden, als es seyn soll.* Kyse on nuottiryhmäartikulaation pienimmistä alkuiduista.



§ 69 Terssien soitossa tarvittavat sormijärjestykset selviävät kuvan 42 osoittamista runsaista esimerkeistä. Toteutus riippuu tässäkin siitä, mitä on edellä ja mitä seuraa. Sekä peukalo että pikkusormi pysyvät poissa mustilta koskettimilta: niiden sijoittaminen viimeksi mainituille voidaan sallia vain sellaisissa kohdissa, joissa jokin edellä ollut tai välittömästi seuraava hyppy tekee sen välttämättömäksi. Koska tersseillä on usein tapana esiintyä ketjuina, en ole tällä kohden säästellyt esimerkkejä, jotta suorituksen edellyttämä sormien vaihto [= sormiparien käyttö] tulisi riittävän monipuolisesti valotetuksi. Pikkusormi voi sijoittua myös mustalle koskettimelle, edellyttäen, että samanaikaisesti jokin toinen sormi painaa sekin mustan. Tästä syystä oikean käden sormijärjestys ei kohdassa a olevassa esimerkissä ole yhtä hyvä kuin kohdassa b tai vasemman käden sormitus kohdassa c. Viidennen sormen sijoittaminen kahdelle koskettimelle peräkkäin ei liioin ole sallittua, enempää kuin sen korvaaminen tällaisessa tapauksessa muulla sormella (kohta d). Se esiintyy tällöin poikkeuksetta vain yhden kerran ja yksinomaan ääriäänissä (kohta e), paitsi jos – kuten kohdassa f nähdään – terssisarja yhden tai useamman väliin tulevan nuotin vuoksi keskeytyy. Edelleen huomattakoon kuvan 42 kolmannesta ja sitä seuraavista esimerkeistä [alusta lukien: esimerkeistä 3–7], että säveltoistot soitetaan mainitunlaisissa yhteyksissä samoilla sormilla. Useista perättäisistä tersseistä koostuvat sarjat – kirjaimella g merkityn kaltaiset – toteutetaan nopeassa tempossa mieluummin ilman sormen vaihtoa, jota on tällaisessa tapauksessa vaikeampi soveltaa. Ylimalkaan havaitsemme, että tämän kaltaisten terssisarjojen soitossa esiintyy monenlaisia sormijärjestyksiä, jos kohta muutamat ovatkin yleisempiä kuin toiset. Ainoastaan numeroparit $\begin{matrix}5&5&4\\1&2&3\end{matrix}$ ovat epäluontevina hylättäviä.

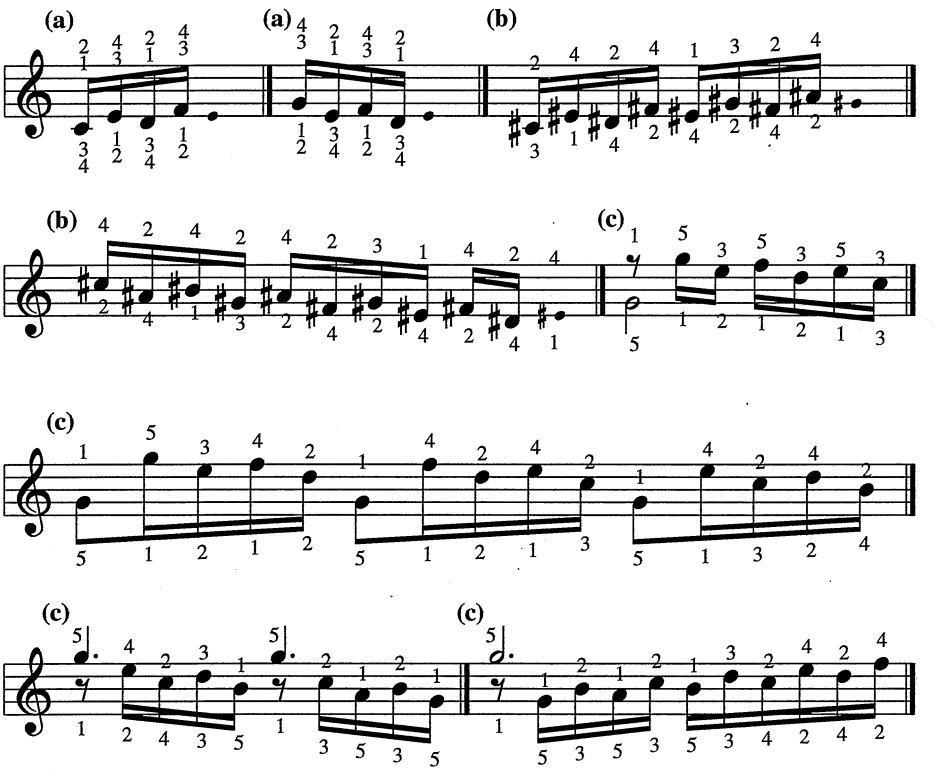
kuva 42

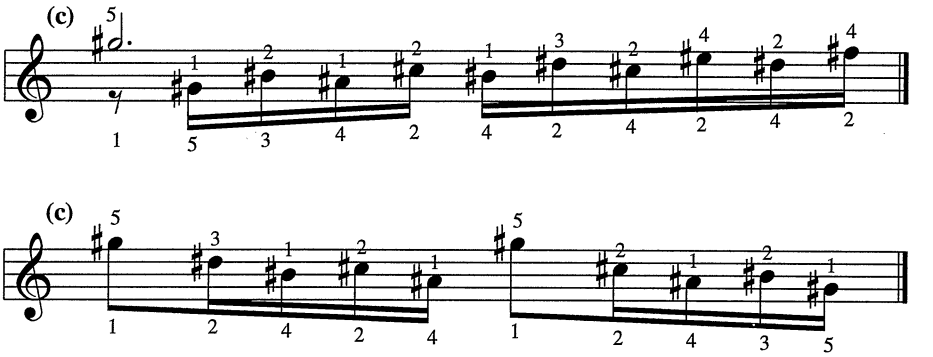
(a)
(b)
(c)
(c)
(d)
(d)
(e)
(e)
(f)
(f)



§ 70 Murretut terssit, esiintyivätpä ne yksittäin tai sarjana, käsitellään hitaassa tempossa teknisesti samalla tavoin, kuin mitä edellisessä §:ssä opetettiin niiden soittamisesta yhtaikaa. Useat nopeassa tempossa esiintyvät perättäiset murtoterssit soitetaan – niin kauan kuin mukana ei ole mustia koskettimia – vaihtamatta joko sormiparein $\frac{1}{3}$ tai $\frac{2}{4}$ (kuva 43, kohta a). Niin pian kuin mustat koskettimet ilmestyvät kuvaan, sormia vaihdetaan (kohta b) sijoittamatta kuitenkaan peukaloa mustalle. Pysyvien [soimaan jäävien tai katkottujen] tukisävelten yhteydessä murtoterssien suorituksessa tavataan myös sormipareja $\frac{5}{3}$ ja $\frac{2}{1}$ (kohta c). Peukalon sijoittaminen mustille koskettimille on näin laajojen otteiden yhteydessä pakko sallia.

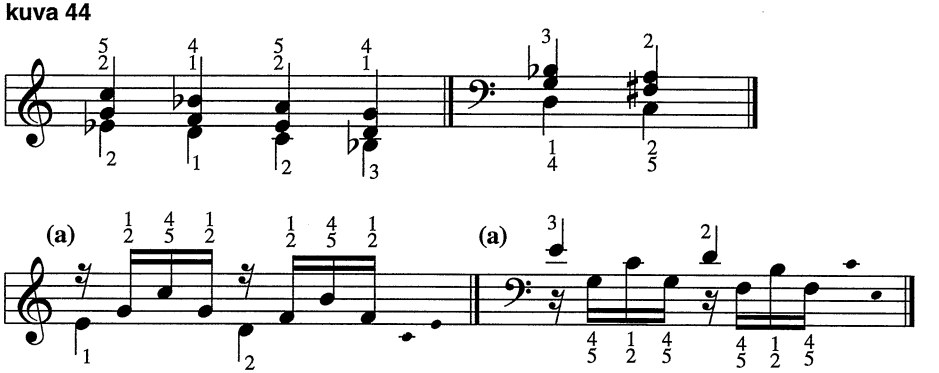
kuva 43





§ 71 Kvartit soitetaan kuvan 44 osoittamalla tavalla. Diskanttiavaimella kirjoitetuissa esimerkeissä alin nuottirivi otetaan vasemmalla, bassoklaaviin merkityissä ylin rivi vastaavasti oikealla kädellä. Murretut kvartit soitetaan hidastempoisina samalla sormijärjestyksellä kuin murtamattomat. Nopeassa tempossa sitä vastoin – etenkin, jos niitä on monia peräkkäin eikä mukana ole mustia koskettimia – murtokvarttien suoritus tapahtuu sormia vaihtamatta joko yhdistelmällä $\frac{1}{4}$ tai $\frac{5}{2}$ (kuva 44, kohta a). Mustien koskettimien ollessa mukana voidaan silloin tällöin käyttää sormiparia $\frac{2}{4}$. Tämä voi kuitenkin tapahtua vain yhden kerran: kyseisillä sormilla ei voida jatkaa (kohta b). Mikäli jatko vaatii, murretut kvartit voidaan soittaa myös sormiparein $\frac{1\,1\,2}{2\,3\,4}$ ja $\frac{5}{3}$, kuten näemme kohdasta c ja sitä seuraavista esimerkeistä.

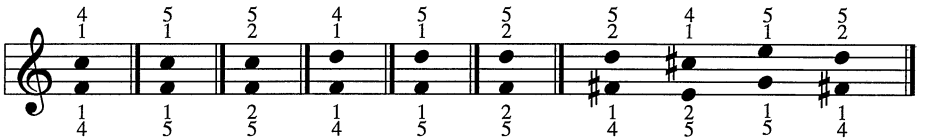
kuva 44



(b)
(b)
(c)

§ 72 Kvinttejä ja sekstejä soitetaan kolmella tavalla, kuten kuvasta 45 ilmenee. Kuva 46 osoittaa sormijärjestyksen sekstisarjoissa.

kuva 45 **kuva 46**



Mikäli edellä olevan kaltaiset sekstit esiintyvät murrettuina, niihin suhtaudutaan suoritusteknisessä mielessä samalla tavoin kuin murtotersseihin ja -kvartteihin, joita edellä tarkastelimme. Näin laajojen otteiden kysymyksessä ollessa pikkusormea voidaan käyttää useamman kerran peräkkäin: tämä on sallittua myös tapauksissa, jolloin sävelkulku ei pääty sen soittamaan nuottiin.

§ 73 Septimit ja oktaavit soitetaan sormipareilla $\frac{5}{1}$. Pitkäsormiset, jotka pystyvät vaivattomasti ottamaan septimit (silloin kun intervallin toisena sävelenä on musta kosketin) sormiparein $\frac{5}{2}$ tai $\frac{4}{1}$, voivat soittaa ne niillä. Mutta edellä mainittua tapausta lukuunottamattakin voidaan septimien ja oktaavien yhteydessä täysin luvallisesti ja epäröimättä sijoittaa sekä peukalo että pikkusormi mustille koskettimille.

§ 74 Oktaavihypyt – erityisesti vasemmassa kädessä, jossa ne useimmiten esiintyvät – pakottavat käyttämään sekä peukaloa että pikkusormea useamman kerran peräkkäin. Tästä syystä ne, joita kenraalibasson soitossa tavanomainen basson oktavointi ei ole tässä suhteessa vielä riittävästi harjaannuttanut, menettelevät järkevästi, jos ottavat ensimmäisen sopivan basson ja soittavat sen läpi yhdellä sormella: ensin pelkällä peukalolla ja sen jälkeen pikkusormella. Näin he saavuttavat kuin huomaamatta valmiuden ei vain kyseisessä soittotekniikan erityislajissa, vaan myös koskettimiston tuntemuksessa sinänsä.

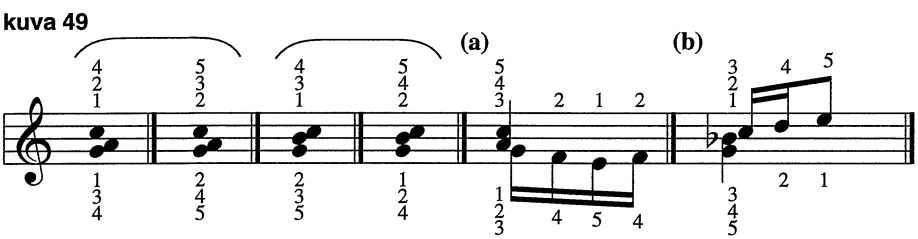
§ 75 Kuten kuvassa 47 olevat esimerkit osoittavat, oktaavihyppyjen toteutuksessa käytetään välistä – osaksi edellä olevien, osaksi seuraavien sävelten vuoksi – peukalon asemesta toista ja pikkusormen sijasta neljättä sormea. Peukalon ollessa mustalla koskettimella kuvassa 48 esitetyn kaltaiset ylilyömiset eivät tule kysymykseen.

kuva 47

kuva 48

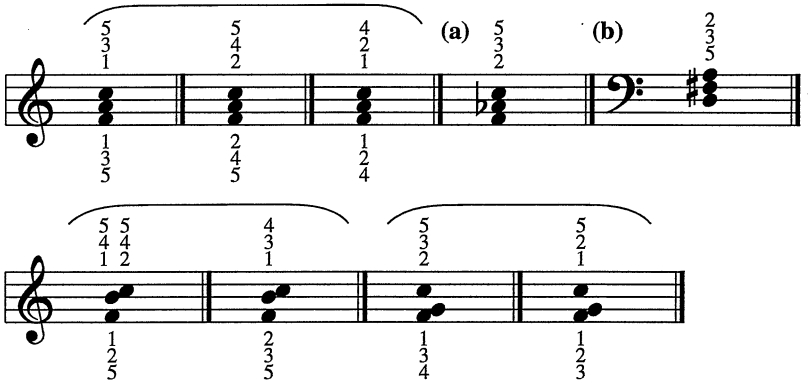
§ 76 Tämän jälkeen siirrymme kolmen sävelen yhdistelmiin, jotka tulevat lyötäviksi yhtaikaa. Kuvassa 49 näemme tällaisia otteita sormituksineen: ne pysyttelevät ulottuvuudeltaan kvartin alueella. Esimerkeissä a ja b jatko vaatii oman sormijärjestyksensä.

kuva 49



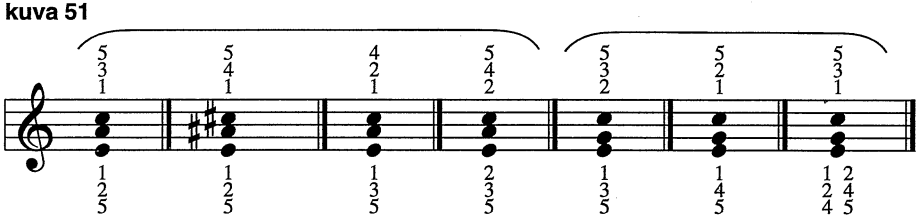
§ 77 Kuvassa 50 näemme sormitettuina kolmisävelisiä yhdistelmiä, joiden ulottuvuus on kvintti. Esimerkin a yhteydessä huomattakoon, että paitsi sen esittämää f-mollisointua, samat sormet käyvät lisäksi seuraavien mollisävellajien perussointuihin: c, cis, fis, g, gis, b ja h. Vastaavasti voidaan b-kohdassa olevan esimerkin sormilla soittaa myös seuraavat duurisoinnut: Cis, Dis, E, Gis [As], A, B ja H. Erityisesti milloin molli- ja duurisävellajeissa soinnun terssi sattuu mustalle koskettimelle, kolmannen sormen on pituutensa vuoksi mukavampi sijoittua sille kuin neljännen.

kuva 50

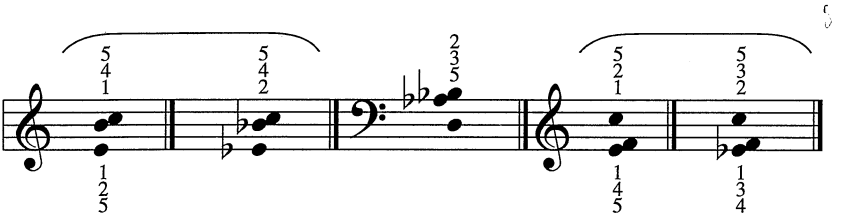


§ 78 Ulottuvuudeltaan sekstin laajuiset kolmisäveliset otteet soitetaan kuvan 51 osoittamalla tavalla. Kuva 52 näyttää sormituksen septimin ja kuva 53 oktaavin laajuisissa otteissa. Kuten 73. §:ssä todettiin, kaikilla sormilla on niin laajaulotteisten intervallien kuin septimien ja oktaavien yhteydessä lupa sijoittua mustille koskettimille: kyseinen ratkaisu on näet aina parempi kuin tarpeeton jännitys.[45]

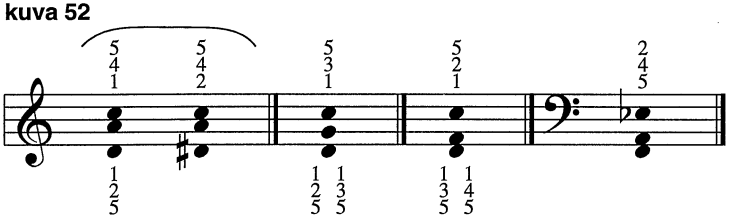
kuva 51



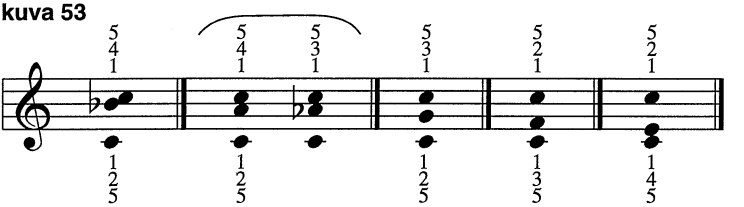
45 → TL 1787 nro 5.



kuva 52



kuva 53



§ 79 Osoittaaksemme, millä sormilla neljä samanaikaisesti lyötävää säveltä on soitettava, turvaudumme kuvassa 54 oleviin esimerkkeihin. Kohdassa a näemme nelisävelisen harmonisen otteen kvintin laajuisena. Kohdassa b sen ulottuvuus on seksti, kohdassa c septimi ja kohdassa d oktaavi. Bassoavaimella kirjoitetun esimerkin [kohdan b kolmas] mukaista sormitusta voidaan soveltaa 77. §:ssä lueteltujen duurisävellajien perussointuihin.[46] Kohdan c lopussa olevien, tähdellä merkittyjen sointujen sormitukset on tarkoitettu erityisen pitkäsormisille soittajille. Esimerkit, jotka on varustettu numeroin: 1, 2 (kohdassa c) ja 3, 4 (kohdassa d), viittaavat 77. §:n a- ja b-kohdissa esitettyihin sointuihin:[47] kaikki kyseisessä §:ssä mainitut harmoniset kolmisoinnut[48] soitetaan neliäänisinä samalla tavoin.

---

46 A: *Ton-Arten greifen.* → EK 34.

47 Alkutekstissä on tässä sana *Accord*, joka tutkielman I osassa on harvinainen. → EK 35.

48 → EK 36.

kuva 54

§ 80 Milloin edellä esiteltyjen kaltaisissa harmonisissa sävelyhdistelmissä jompikumpi ääriäänistä sattuu mustalle koskettimelle, käytetään sormijärjestystä, josta tarpeen vaatiessa peukalo tai pikkusormi voi puuttua. Mainitunlaiset ratkaisut eivät aina voi pysyä suoritukseltaan mukavina: toteamus koskee erityisesti pikkusormea, jonka sijoittuminen mustalle koskettimelle on suotavampaa kuin peukalon. Tekninen suoritus on näin ollen viime kädessä johdettava toteutettavan otteen esiintymisyhteydestä: on tarkattava, mitä on edellä ja mitä seuraa. Koska sormet eivät ole toistensa kaltaisia, laajoissa otteissa on tavoiteltava mahdollisimman luonnollista ja pakotonta suoritusta. Kyseisestä syystä on usein tarkoituksenmukaista valita kahdesta pahasta pienempi ja sijoittaa pikkusormi tai peukalo mustalle koskettimelle: tämä on edullisempaa kuin joutua ilman kyseisten sormien apua täpäriin,

kohtuutonta jännitystä vaativiin ratkaisuihin, joiden onnistuminen on sattuman varassa. Milloin täysisävelisiä otteita esiintyy monia peräkkäin, on järkevää helpottaa niiden suoritusta mahdollisuuksien mukaan sormien vaihdolla.

§ 81 Jos edellä esitetyn kaltaisissa moniäänisissä otteissa molemmat äärisävelet sattuvat mustille koskettimille, peukalon ja pikkusormen käytön suhteen ei ole enää mitään epäröintiä. Kun nimittäin nämä kaksi lyhintä sormea joutuvat molemmat mustille koskettimille (jotka lyhyempinä sijaitsevat kauempana soittajasta), koko käsi siirtyy sen mukana eteenpäin:[49] näin poistuu samalla myös syy, miksi kyseisiä sormia ei voisi vallan mukavasti puoliaskelkoskettimille asettaa.

§ 82 Kaikki murtosointuiset ja intervallihyppyjä sisältävät sävelkulut ovat pitkälti palautettavissa edellä käsiteltyihin moniäänisiin soitto-otteisiin. Tästä syystä niiden suorituksessa on käytettävä edellä antamiamme sormijärjestyksiä ja niiden arvioinnissa tulee samalla ottaa huomioon ne seikat, joihin kyseisissä yhteyksissä kiinnitettiin huomiota. Kuvassa 55 olevan esimerkin pohjalla keksityt, siitä esille houkutellut sävelkulut selventänevät lukijoille tarkoitukseni.[50]

§ 83 Edellä olevien sävelten lisäksi myös hyvän esitystavan vaatimukset saattavat joskus aiheuttaa murtosointujen sormijärjestykseen pienen muutoksen. Erityisesti tietynlaisten ylhäältä alaspäin tapahtuvien murtamisten yhteydessä kolmas sormi on välistä mukavampi kuin neljäs, joskin viimeksi mainittu luonnollisesti sijoitetaan normaalipaikalleen silloin, kun ko. sointusävelet otetaan yhtaikaa (kuva 55, kohta 1). Esityksellisessä mielessä ei heikommalta sormelta useinkaan voida odottaa selkeydeltään samanasteista suoritusta, kuin mihin vahvempaa käyttämällä varsin helposti yltää. Selvyyden vaikutelma soitossa on näet yleensä ennen muuta voimaltaan tasaisen kosketuksen hedelmä.[51] Kyseisestä seikasta koituu vasenkätisille klaveerinsoitossa varsin paljon etua. Kuvan 55 toisessa esimerkissä (kohta 2) murtosoinnun terssi on edellä olevan f:n vuoksi merkitty otettavaksi kolmannella sormella.

---

49 A: *...die gantze Hand dadurch hinter gerückt wird.* → EK 37.

50 → EK 38.

51 A: *... weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird.* → EK 39.

kuva 55

§ 84 Kuten kaikesta tähän saakka esitetystä olemme havainneet, erityisesti peukalon oikealla käytöllä on klaveerinsoitossa ensisijainen merkitys: se on tässä suhteessa muita sormia tärkeämpi, olipa sitten kysymys asteittaisista tai hyppäyksin etenevistä, yksi- tai moniäänisistä sävelkuluista.[52] Sitä suurempi on näin ollen se vahinko, jota muutamat, vieläpä aivan hiljattain muualla ilmestyneet klaveerinsoiton oppaat (sisältämiensä muiden väärien opetusten ohella) nimenomaan tässä asiassa aiheuttavat. Yksi opettaja jättää peukalon käytön kokonaan pois laskuista. Toinen kohtelee oppilaitaan vielä epäystävällisemmin: ei siinä kyllin, että nämä joutuvat kiipeilyttämään kaikkia sormiaan kaikilla koskettimilla – erotuksetta ja ilman asianmukaista perusjärjestystä – vaan heidän tulisi pystyä samaan myös yhdellä ainoalla koskettimella. Edellinen opettajatyyppi kasvattaa oppilaita, joiden edistyminen tapahtuu kompastelun, katkomisten ja sormien toisiinsa takertumisen merkeissä. Jälkimmäisen oppilaita taas rasitetaan turhaan ja hyödyttömästi: ennen muuta heidän kätensä joutuu pakostakin joka hetki työskentelemään väärässä ja kieroutuneessa asennossa,[53] kun he – runsasetumerkkisissäkin sävellajeissa – täysin aiheettomasti tuppaavat peukalon mustille koskettimille. Käden asennon kieroutumisen myötä myös muut sormet joutuvat tällöin pois luonnollisesta asemastaan, ja niitä voidaan käyttää vain pakonomaisen jännityksen hinnalla. Seurauksena on, että kaikkinainen rauhallisuus, lihasten rentous, katoaa ja sormet jäykistyvät.

§ 85 Asteikkojen yhteydessä teimme seuraavan yleishavainnon: moniääniset ja murtointervalleja sisältävät sävelkulut ovat sormijärjestykseltään yksiäänisiä, asteittaisia helpompia. Mitä herkemmin viimeksi mainituissa joudutaan harhaan, sitä riskittömämpi on sormitus pidätystekstuurissa.[54] Koska sidotut sävelet on soitettava mitä tarkimmin merkityn kestonsa mukaisina, mahdollisia toteutustapoja on yleensä harvoin useampia kuin yksi.[55] Tästä

---

52 A: *...daß vor allen andern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedancken von besonderer Erheblichkeit sey.*

53 Käden kokonaisasentoa koskevat kohdat kuuluvat alkutekstissä: *...besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, ...durch dieses Verdrehen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden.*

54 A: *...bey denen Bindungen.* → EK 40.

55 A: *Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn.* → EK 41.

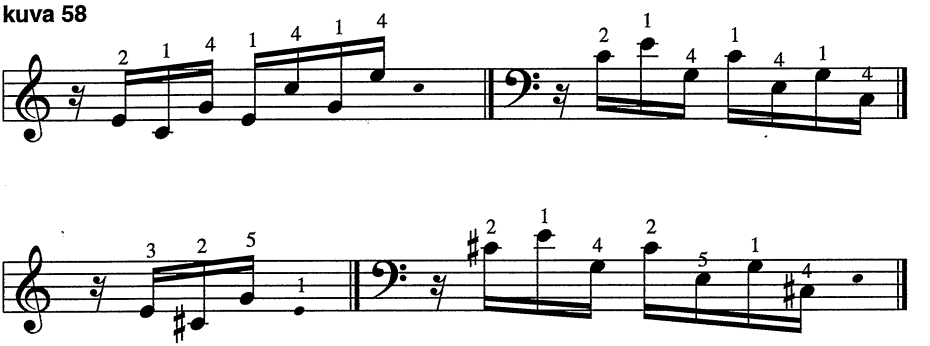
syystä pidätysten soitossa on lupa sallia enemmän sormituksellisia vapauksia kuin muulloin. Niinpä niiden yhteydessä voidaan arvelematta soveltaa sellaisia erityisratkaisuja kuin samalla sormella vaihtamatta jatkaminen, peukalon sijoittaminen mustalle koskettimelle ja muutamat muut apukeinot, joita käsitellään tuonnempana. Koska seuraavanlaisten pidätysjaksojen suorituksessa ei näin ollen juuri voi erehtyä, kuvassa 56 olevat muutamat esimerkit riittänevät.

kuva 56

§ 86 Erikoistapausten valottamisen aloitan muutamilla esimerkeillä, jotka osoittavat, miten ylilyöminen joskus toteutetaan murtoharmonioiden yhteydessä. Kuvan 57 esimerkeissä siirretään kohdassa a toinen sormi, kohdassa b kolmas sormi ja kohdassa c neljäs sormi yli peukalon. Kuvassa 58 näemme peukalon sijoituksen murtointervalleista koostuvissa sävelkuluissa: näissä pantakoon merkille, että neljäs sormi tulee aina vuoroon peukalon, pikkusormi puolestaan toisen sormen jälkeen.

kuva 57

kuva 58



§ 87 Tärkeimpiä sormituksissa sovellettavia vapauksia on tiettyjen sormien väliinjättö tapauksissa, joissa sävelkulun jatko sitä vaatii. Kuvassa 59 olevat esimerkit osoittavat tämän selvästi. Tähdellä merkityssä kohdassa kyseinen menettely on ratkaisuna luonnollisempi kuin seuraavien (kaksoistähdellä merkittyjen) sormijärjestysten sisältämät epämukavat kurkottelut. Bassossa on erittäin usein välttämätöntä käyttää sormia niiden [skaalan mukaisesta] järjestyksestä poiketen. Numerolla 1 merkitty basson sormitus, jossa väliin jätetään kolme sormea, on peukalon luontaisen taipuisuuden ansiosta mukavampi kuin ratkaisu 2, jossa väliin jääviä sormia on kaksi.

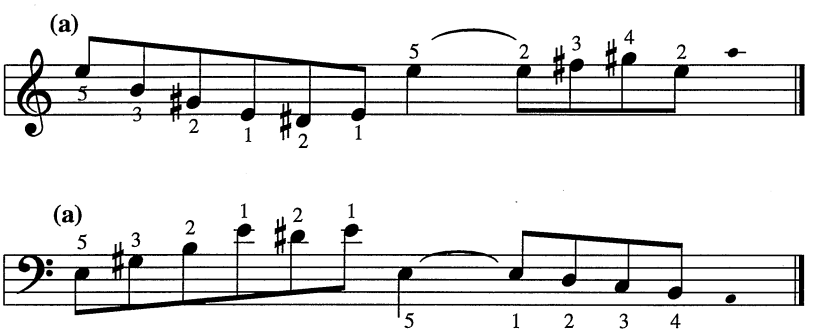
kuva 59

§ 88 Milloin näytesävellyksissä esiintyy saman nuotin kohdalla kaksi sorminumeroa vierekkäin, ensimmäisen numeron osoittamaa sormea ei irroteta koskettimesta, ennen kuin toinen on siirtynyt sen paikalle: kaksoisnumerolla merkityn sävelen saa näet lyödä vain kerran – ellei jokin siihen liittyvä korukuvio tuo sitä toistamiseen kuuluville. Sekä melodian kulku (kuva 60, kohta a) että tiettyjen korukuvioiden suoritus tekevät usein tarpeelliseksi mainitunlaisen 'mykän' sormenvaihdon,[56] silloin tällöin sen voi aiheuttaa myös sävelen tai harmonian soimaan jättäminen (kohta b). Peukalon taipuisuus on mykän vaihdon

56 CPEB:n käyttämät ilmaukset kuuluvat: *Einsetzen zweyer Finger hintereinander* sekä: *Ablösen eines schon eingesetzten Fingers*. Jälkimmäisessä painottuu mykän sormenvaihdon tapahtumahetki.

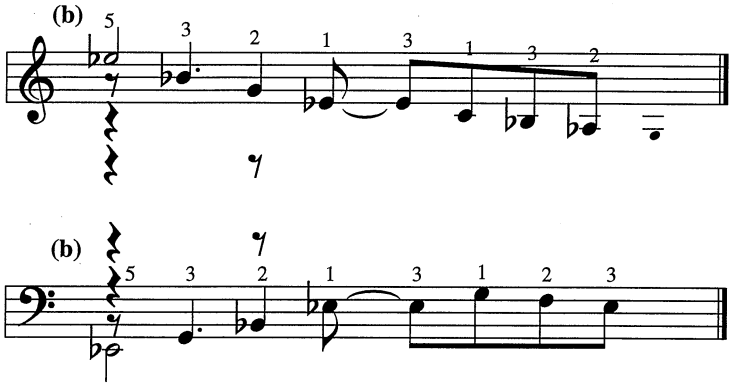
tämäntapaisten sovellusten yhteydessä erinomaisen suureksi hyödyksi. Koska kyseisen erityisapukeinon taitava käyttö ei ole niinkään helppoa, sitä on syytä soveltaa etupäässä sellaisten sävelten kohdalla, jotka ovat kestoltaan ainakin suhteellisen pitkiä ja vain tarpeen vaatiessa. Yhtä varovasti suhtauduttakoon kaikkiin tavanomaisesta käytännöstä poikkeaviin teknisiin ratkaisuihin, jotka osaksi luonnostaan, osaksi harvinaisuutensa vuoksi ovat vaikeita ja myös pysyvät sellaisina. Oppilaiden sallittakoon turvautua niihin vasta, kun mitään muuta mahdollisuutta ei ole tarjolla tai vaihtoehtona olisi jonkin toisen, vielä epämukavamman ratkaisun hyväksyminen. Tältä kannalta katsoen *Couperin* – niin perusteellinen kuin hän muutoin onkin – käyttää liian usein ja ilman pakottavaa syytä mainitunlaista sormen [mykkää] korvaamista toisella. Epäilemättä peukalon oikea käyttö ei vielä tuolloin[57] ollut yleisesti tunnettu asia. Tämän havaitsee muutamista Couperinin sorminumeroilla varustamista esimerkeistä, joissa hän erityisesti pidätysten yhteydessä soveltaa mykkää vaihtoa sen sijaan, että käyttäisi peukaloa tai jatkaisi samalla sormella: kumpikin mainituista toteutustavoista on hänen valitsemaansa helpompi.[58] Koska esi-isämme käyttivät peukaloa vain harvoin, se oli heidän mielestään usein tiellä: näin ollen heillä oli monesti sormia ikään kuin liian paljon. Kun peukaloa sittemmin alettiin käyttää enemmän, sekoittui vanha käytäntö kauan sitkeästi uuteen: ei ikään kuin vielä kunnolla tohdittu sijoittaa peukaloa sille kuuluviin tehtäviin. Nykyisin – vaikka sormien käyttö oman aikamme musiikissa onkin kehittyneempää – meistä tuntuu silloin tällöin, että meillä on sormia liian vähän.

kuva 60



57 Francois Couperinin *L' art de Toucher le Clavecin* ilmestyi vuonna 1716.

58 → EK 42.



§ 89 Viimeksi mainitusta syystä käy silloin tällöin välttämättömäksi sallia samalla sormella jatkaminen myös sekuntikulun kohdalla.[59] Useimmiten ja helpoimmin tämä tapahtuu siten, että (sävelkulun jatkon niin vaatiessa) annetaan sormen liukua mustalta koskettimelta alas lähimmälle valkoiselle. Kuten kuvasta 61 havaitsemme, näin saadaan varsin mukavasti aikaan sitomisen kuulovaikutelma.[60]

kuva 61

Koska mainitunlainen liukuminen alaspäin koskettimelta toiselle on teknisesti hyvin helppoa, sitä voidaan käyttää myös muusta kuin edellä mainitusta syystä ja nopeammassa tempossa kuin samalla sormella jatkamista yleensä tai mykkää vaihtoa.[61] Tässä yhteydessä on muuten erityisesti syytä huomata, että saman sormen perättäinen käyttö sopii tietyissä tapauksissa yhtä hyvin irrottaen kuin sitoen toteutettavien[62] sävelkulkujen esitykseen. Edellisestä löydämme esimerkin fis-mollissa olevan mallisävellyksen alkupuolelta,[63] jälkimmäisestä puolestaan

---

59 Vrt. § 68.

60 A: *Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleiffung aus.*

61 A: *das Fortsetzen und Ablösen.*

62 A: *gestossene/geschleiffte Noten.*

63 Probe-Stücke: Sonaatti IV, 3. osa *Allegro Siciliano e scherzando,* tahdit 6–7. Faksimile: liite I b.

kuvasta 56. Kuten 88. §:stä muuten kävi ilmi, samalla sormella jatkaminen on etenkin pidätysten yhteydessä – sikäli kuin valintaan tarjoutuu mahdollisuus – mykkää vaihtoa luontevampi.

§ 90 Saman sävelen toistuessa useampia kertoja peräkkäin ei sormien vaihto ole tarpeen, niin kauan kuin tempo pysyy kohtuullisena, nopeissa säveltoistoissa se sitä vastoin on välttämätöntä. Vaihtoon käytetään tällöin vain kahta sormea kerrallaan. Pikkusormi on tähän vähiten sopiva, koska suorituksen edellyttämä salamannopea taaksepäinen *liukuluisto*[64] on sille sen hentouden vuoksi vaikea. Mainittu tekninen suoritustapa syntyy tarpeesta liu'uttaa kukin sormi mahdollisimman nopeasti pois painamaltaan koskettimelta, jotta jokaisen uuden sävelen alku kuuluisi selvästi. Tämänlaatuiset sävelkulut on helpointa toteuttaa klavikordilla.

§ 91 Hitaanpuoleisten säveltoistojen yhteydessä sormien vaihdon tarjoamaa erityisetua voidaan käyttää hyväksi siten, että viimeiselle toistosävelelle sijoitetaan jatkon kannalta sopivin sormi. Kuva 62 tarjoaa esimerkin tällaisesta tapauksesta, joka on etenkin vasemmassa kädessä tavallinen.

kuva 62

§ 92 Runsasetumerkkisissä sävellajeissa esiintyy välistä niin lyhyiksi jääviä säveljaksoja, ettei niissä ole mahdollista sijoittaa peukalon jälkeiselle sävelelle sitä sormea, joka asteikon normaalin jatkon mukaan kyseiselle kohdalle kuuluisi. Tällöin korvaavaksi sormeksi valitaan se, joka oli vuorossa peukalon edellä. Näin menetellen käden asema voidaan pitää vakaana: yhden, nopeasti ohimenevän sävelen vuoksi olisi epätaloudellista joutua liikuttamaan koko kättä. Edellä mainittu sääntö pätee niin kauan, kuin peukalon soittamaa nuottia seuraa vain *yksi sävel.* Jos niitä sitä vastoin on *kaksi,* sormia käytetään normaalin järjestyksen mukaisesti. Kuvassa 63 näemme esimerkin kummastakin tapauksesta. Jotkut käyttävät tämänlaatuista sormijärjestystä myös sävelkuluissa, joissa peukalon jälkeen seuraa kaksi säveltä. Kyseisen tapauksen

64 *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14. alaviite 11. (Koonti: EK 98.)

– se ei ole suoranaisesti väärin – havainnollistavat kuvassa 63 viimeisen [16-osissa liikkuvan] esimerkkiparin ylemmät sormijärjestysvaihtoehdot. Etusijalle tulee käsitykseni mukaan kuitenkin asettaa ratkaisut, jotka mahdollistavat teknisen toteutuksen vähin tapauskohtaisin muutoksin ja ilman epämukavuutta.

kuva 63

§ 93 Näytesävellyksissä on pari tapausta, joissa pikkusormea käytetään yksiäänisessä kohdassa edellä annetun säännön vastaisesti: kyseinen sävelkulku ei näet pääty sen soittamaan nuottiin. Tarkoittamamme tapaukset ovat seuraavat:[65]

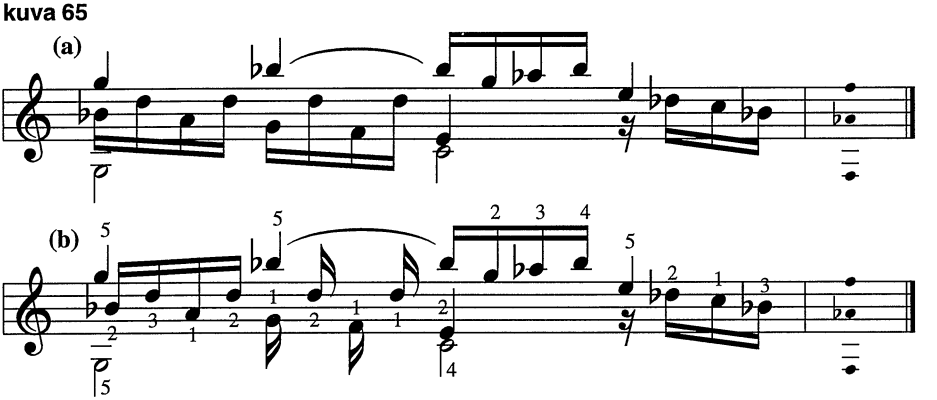
kuva 64

65 Probe-Stücke: Sonaatit I/3 (tahdit 18–19) ja II/3 (tahdit 22–23). Faksimile: liite I b.

Ensimmäisessä esimerkissä säännöstä poikkeamista puoltaa sävelten kohtuullinen aikamitta. Esitetyn kaltaista ylilyömistä on lupa käyttää vain sellaisissa tilanteissa, joissa pitempi neljäs sormi pystyy suhteellisen mukavasti – kun kättä hivenen verran kallistetaan – kiipeämään mustalle koskettimelle yli (matalammalla valkoisella olevan) pikkusormen. Ylilyöminen saa tapahtua vain kerran, ei useammasti peräkkäin. Jälkimmäinen tapaus puolestaan korostaa käden kokoonvetämisen välttämättömyyttä. Suoritusta helpottaa siinä pitkä sävel: muuten käytetty sormijärjestys ei olisi hyväksyttävä. Koska kappaleen yleistempo on hyvin nopea, mykkä sormenvaihto f-sävelellä olisi ollut miltei vaikeampi kuin käden kokoonvetäminen. Tässäkin tapauksessa kättä kallistetaan samalla tavoin hieman oikealle. Toisaalla samassa sävellyksessä[66] – aika-arvoltaan lyhyemmän, välittömästi korukuvion edelle sijoittuvan nuotin kohdalla – mykkää vaihtoa ei ole voitu välttää: vaihtoehtona olisi ollut onnistumiseltaan uskallettu hyppy. Ymmärrämme tehdyn ratkaisun selvemmin tuonnempana, kyseisen korukuvion selityksen yhteydessä.

§ 94 Kolmi- ja useampiäänisissä sävellyksissä, joissa jokaisella äänellä on oma yksilöllinen melodiansa, sattuu silloin tällöin tilanteita, joissa molempien käsien on pakko vuorotella keskenään, mikäli nuotit halutaan soittaa oikean kestoisina. Seuraavassa esimerkissä [suoritukseltaan jaetun] väliäänen kulku näyttää nuottikuvan mukaan kuuluvan vain yhden käden soitettavaksi.[67]

kuva 65

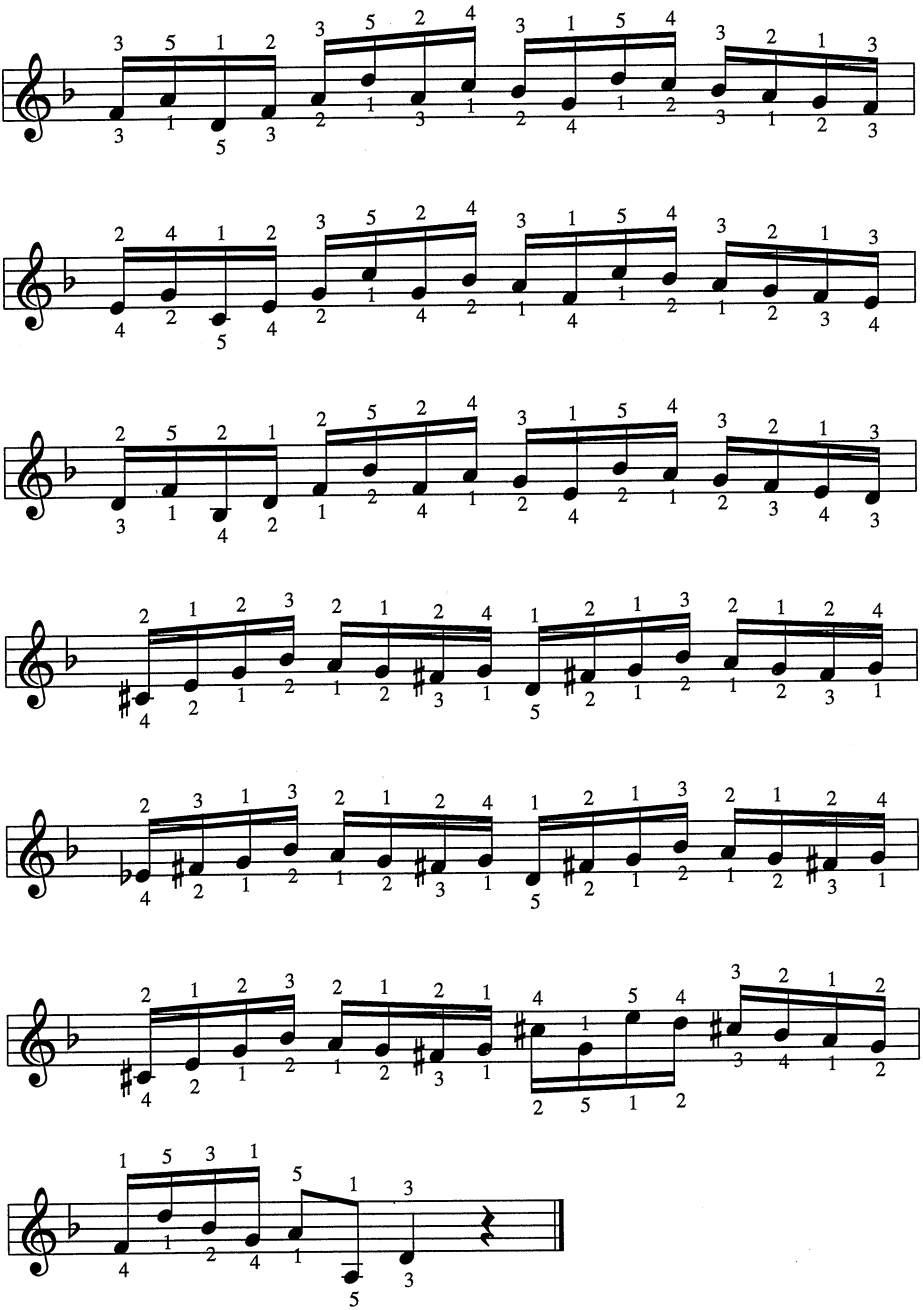


66 Probe-Stücke: Sonaatti II, 3. osa (g-molli), tahdit: 12, 14, 30 ja 32. Faksimile: liite I b.

67 → EK 43.

§ 95 Suodakseni tilaisuuden molempien käsien yhteisharjoitteluun olen lopuksi liittänyt mukaan kuvassa 66 olevat kaksi esimerkkiä, jotka liikkuvat petollisissa yhden etumerkin sävellajeissa. Kummastakin ilmenee selvästi sekä peukalon alle vienti että sormien siirto toistensa yli ynnä pikkusormen käyttö. Edellisessä esimerkissä tämä tapahtuu pelkkien astekulkujen merkeissä, jälkimmäisessä astuvat kuvaan myös intervallihypyt.

kuva 66



§ 96 Tietyissä [näytesävellysten] kohdissa, joissa olisi voinut syntyä epätietoisuutta tai peräti erehdystä siitä, mitkä nuotit on soitettava milläkin kädellä, olen antanut kääntää oikealle kädelle tarkoitettujen nuottien kaulat ylöspäin ja vasemmalle tarkoitettujen alaspäin. Milloin muutamia väliäänissä esiintyviä nuotteja ei tilan puutteen vuoksi ole voitu erikseen liputtaa, niiden kesto ja kiinni pitäminen on pääteltävä muiden (ala- tai väli)äänten rytmistä, sävelistä, jotka tulevat lyötäviksi yhtaikaa. Mitä näytesävellysten kirjoitusasuun tulee, tavoitteenani on ennen muuta ollut tehdä asiat, mikäli mahdollista, helpoiksi aloitteleville, niin että nämä eivät koskaan joutuisi tilanteeseen, jossa käsien välisestä osajaosta syntyy epäselvyyttä. Näin ollen ketään ei ihmetyttäne, jos jokaisen sävelen kestoa ja jokaisen äänen kulkua ei aina ole merkitty tarkalleen tavanomaisen käytännön mukaisesti. Kokeneen muusikon on tästä huolimatta varsin helppo tajuta nuottikuvasta sekä kunkin äänen melodinen kulku että yksityisten sävelten kesto. Tässä §:ssä esitettyjen huomautusten syy pilkahtaa muutaman kerran näkyviin näytesävellyksissä D-duuri ja As-duuri.[68]

§ 97 Puheena olevien näytesävellysten joukossa on yksi,[69] jossa kädet joutuvat menemään ristiin, ts. lyömään toistensa yli. En ole tahtonut sivuuttaa tätä helppotajuista silmänkääntötemppua, jonka suosio on vasta aivan viime aikoina alkanut hieman laantua. Kummankin käden osuuden olen kyseisessä sävellyksessä osoittanut klaavin vaihdoksin: asia voidaan sitä paitsi ilmaista myös sanallisin lisämäärein. Usein tapaa mainitulle tehokeinolle perustuvia sävellyksiä, joissa tekijä käyttää käsien ristiin lyömistä ilman pakottavaa syytä. Sellaisessa tapauksessa ehdotettuun suoritustapaan ei olla sidottuja: luonnollinen käsien käyttö on asetettava turhan silmänlumeen edelle. Sinänsä kyseinen soittotapa ei kuitenkaan ole millään tavoin hylättävä, sikäli kuin se lisää klaveerin soittimellista monipuolisuutta vielä entisestään ja rikastuttaa tältä pohjalta sävelkeksintää uusilla sovelluskelpoisilla ideoilla.[70] Käsien risteilylle perustuvien ideoiden tulee kuitenkin olla sellaisia, että niiden esittäminen ilman kyseistä suoritustapaa on joko täysin mahdotonta tai hyvin epämukavaa. Esimerkiksi yksityisen äänen melodia joutuisi muuten rumien katkojen silpomaksi tai tyystin rikkirevityksi. Muussa tapauksessa koko asia on paljon

---

68 Probe-Stücke: Sonaatti IV, 2. osa: L*argo maestoso.* Sonaatti VI, 2. osa: *Adagio affettuoso e sostenuto.* Faksimilet: liite I b.

69 Probe-Stücke: Sonaatti VI, 1. osa f-molli: *Allegro di molto.* Faksimile: liite I b.

70 A: *Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommner macht, und hierdurch gute neue Gedancken heraus gebracht werden können.* → EK 44.

melua tyhjästä, joka voi hämätä vain ymmärtämättömiä. Asioihin perehtynyt tietää varsin hyvin, että mainitunlainen käsien ristiin meno ei sinänsä – vähäistä, nopeasti voitettua uutuuden tunnetta lukuunottamatta – ole millään tavoin vaikeaa. Toisaalta kyseistä suoritustapaa käyttämällä on – kuten kokemuksesta tiedämme – luotu sangen hyviä ja myös vaikeita sävellyksiä.

§ 98 Korukuvioiden sormijärjestyksiin palataan tarkemmin seuraavassa, erityisesti ornamenteille omistetussa pääluvussa: niiden teknisen suorituksen käsittely edellyttää näet itse kuvioiden selittämistä. Muutamissa pikkunuotein merkityissä koristeissa sorminumerot on välistä jätetty pois, koska ne voidaan päätellä seuraavasta numeroidusta päänuotista.

§ 99 Muilta kohdin kehotan lukijoitani tutkimaan nuottiliitteen loppuun sijoitettuja näytesävellyksiä [Probe-Stücke]: ne tarjoavat kaikista sormien käytössä esiintyvistä tapauksista yhtenäisiä esimerkkejä.[71]

71 A: *zusammen hangende Exempel* = esimerkkejä taiteellisessa kontekstissa.

TOINEN LUKU

KORUKUVIOISTA

1. YLEISTÄ

§ 1 Kukaan ei liene epäillyt korukuvioiden [*die Manieren*] tarpeellisuutta; tämän puolesta puhuu havainto, että niitä kohtaa runsain määrin, kaikkialla. Kun tarkastellaan koristeiden tuottamaa hyötyä, ne osoittautuvat joka suhteessa välttämättömiksi. Niinpä ne mm.:
– lisäävät sävelten melodista yhteenkuuluvuutta,[1]
– elävöittävät kantasäveliään ja antavat niille tarvittaessa erityistä mieleenjäävyyttä ja painavuutta,
– lisäävät sävelten viehätysvoimaa ja herättävät täten kuulijassa erityistä tarkkaavuutta sekä
– auttavat tulkinnallisesti oikeaan esitykseen:[2] olipa kappale sisällöltään surullinen, iloinen tai muuten minkälaatuinen tahansa, koristelut tuovat siihen aina oman, ilmaisua elävöittävän lisänsä.

Huomattavalta osin juuri koristeiden käytössä meille tarjoutuu tilaisuus soveltaa oikean esitystavan vaatimuksia, ja ne antavat meille myös ainekset siihen. Keskinkertaisen sävellyksen tekemää vaikutusta voidaan koristelujen avulla parantaa, kun sitä vastoin paraskin melodia kuulostaa ilman niitä tyhjältä ja köyhältä: sen selkeinkin ilmaisusisältö[3] jää kuulijalle pakostakin epäselväksi.

§ 2 Niin paljon hyötyä kuin korukuvioista näin ollen onkin, yhtä suuri on niiden aiheuttama vahinko, milloin joko valitaan vähemmän hyviä koristetyyppejä tai käytetään oikeita taitamattomasti, väärällä kohtaa ja asianmukaisesta poikkeavin lukumäärin.

§ 3 Tästä syystä säveltäjien on kaikkina aikoina ollut turvallisempaa varustaa sepitteensä yksityiskohtaisin koristeluviittein, kuin jättää ne taitamattomien soittajien hienovaistoisuuden armoille.

---

1 A: *Sie hängen die Noten zusammen.* (vrt. § 9 ja 20)

2 → EK 45.

3 A: *der kläreste Inhalt davon* viittaa edellisessä kohdassa esiintyneeseen käsitteeseen *der beste Gesang,* paras melodia.

§ 4 Tässäkin asiassa joudumme tekemään oikeutta ranskalaisille: nämä ovat näet sävellystensä koristelujen merkinnässä erinomaisen huolellisia. Sama pätee myös suurimpiin saksalaisiin klaveerin mestareihin, joskaan viimeksi mainitut eivät ole viljelleet korukuvioita yhtä tuhlaavaisesti. Ja kukapa tietää, eivätkö saksalaiset säveltäjät juuri koristeita järkevästi valitsemalla ja niiden määrää rajoittamalla ole osaltaan vaikuttaneet ranskalaisiin virkaveljiinsä: ainakaan nämä eivät enää nykyisin – kuten vielä taannoin – sälytä lähes jokaiselle nuotille niin suurta koristeiden kuormaa, että melodialle välttämätön selkeys ja jalo yksinkertaisuus siitä kärsivät.[4]

§ 5 Kuten edellä sanotusta selviää, on siis opittava
1) erottamaan hyväksyttävät korukuviot hylättävistä,
2) esittämään ensiksi mainittuja moitteettomasti sekä
3) käyttämään niitä oikeissa yhteyksissä ja sopivin lukumäärin.

§ 6 Korukuviot voidaan kätevästi jakaa *kahteen pääluokkaan. Edelliseen* lasken kuuluviksi ne, jotka on tapana merkitä näkyviin osittain tietyin, yleisesti hyväksytyin tunnuksin, osittain muutamin harvoin pikkunuotein. *Jälkimmäiseen* luokkaan voidaan puolestaan osoittaa muut: ne, joilla ei ole mitään merkkejä ja jotka koostuvat suurehkosta määrästä lyhyitä säveliä.[5]

§ 7 Jälkimmäisen lajin koristelut ovat erittäin suuressa määrin riippuvaisia musiikissa kulloinkin vallitsevasta makusuunnasta ja näin ollen tavattoman alttiita muutoksille,[6] ja klaveerisävellyksissä ne tapaakin enimmäkseen nuottiin merkittyinä.[7] Mikäli edellisen ryhmän koristeita käytetään riittävästi, voidaan periaatteessa tulla toimeen ilman jälkimmäisiä.[8] Edellä mainituista syistä käsittelen seuraavassa miltei yksinomaan ensimmäiseen luokkaan laskettavia korukuvioita: valtaosa niistä on näet jo kauan kuulunut

---

4 A: *die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges.*

5 Koristeryhmien määritykset kuuluvat alkutekstissä: 1) *diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt;...* 2) *die übrigen..., welche keine Zeichen haben und aus vielen kurtzen Noten bestehen.* → EK 46.

6 A: *Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musick besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworffen ist.*

7 A: *...da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrifft;...* → EK 47.

8 A: *...da man sie allenfals bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan; ...* → EK 48.

ikään kuin klaveerinsoiton olemukseen, ja ne tulevat epäilemättä kaikkina aikoina pysymäänkin muodissa. Jälkimmäiseen koristeiden lajiin kajoan vain kevyesti esitykseni lopussa, fermaattien[9] yhteydessä.

Ylimalkaan tarkoitukseni on seuraavassa
– liittää ensiksi mainitun koristeryhmän kuviotyyppeihin muutamia uusia,
– selittää ne ja määrittää, sikäli kuin se on mahdollista, niiden sijainti,
– esittää (mukavuussyistä samassa yhteydessä) sekä niiden sormijärjestys – sikäli kuin se on huomion arvoinen – että esitystapa,
– valaista esimerkein asioita, joita ei aina voida tyhjentävästi sanoin selittää,
– antaa tarpeellinen ennakkotieto muutamista vääristä tai ainakin epäselvistä merkeistä (jotta ne opittaisiin erottamaan oikeista), samoin muutamista hylättävistä koristelutavoista sekä
– kehottaa lopuksi lukijoitani tutustumaan laatimiini näytesävellyksiin [Probe-Stücke].

Kaikella tällä toivon voivani jossakin määrin kitkeä pois sitä paikoin sitkeään juurtunutta erheellistä käsitystä, jonka mukaan klaveerin soitossa kuuluisi asiaan viljellä ehtimiseen kirjavia koristeröyhelöitä.

§ 8 Edellä sanotusta huolimatta on jokaisella, jolla on taito hallussaan, vapaus käyttää seuraavassa esiteltävien kuviotyyppien rinnalla myös monimutkaisempia koristemuodosteita. Näin tehtäessä on kuitenkin huolehdittava siitä, että tämä tapahtuu harvoin, oikeassa yhteydessä ja tekemättä väkivaltaa kappaleen affektisisällölle. Lienee itsestään selvää, että esimerkiksi viattomuuden tai surun ilmentäminen kaipaa vähemmän koristeluja kuin muut tunnetilat. Joka tällaisissa asioissa osoittaa tarpeen vaatimaa hienovaistoisuutta, hänen tulkinnallisia avujaan voidaan pitää täydellisinä. Hän näet kykenee yhdistämään laulavaan soittotapaan taitavasti yllätykselliset ja säkenöivät tehot, joissa soittimet ovat lauluäänestä edellä,[10] ja siten tehokkaasti aktivoimaan ja ylläpitämään kuulijoittensa tarkkaavuutta jatkuvan vaihtelun avulla. Kyseisessä yhteydessä lauluäänen ja soittimen välinen luonne-ero on arvelematta pidettävä voimassa. Klaveristin, joka soveltaa tässä käsiteltyjä kuviotyyppejä yleensä riittävän harkitsevasti, ei muuten tarvitse liiemmin huolehtia siitä, voidaanko se, mitä hän soittaa, sellaisenaan laulaa vai ei.

---

9 → EK 49.

10 → EK 50.

§ 9 Ennen kaikkea on kuitenkin syytä kavahtaa koristelujen liian tuhlaavaista viljelyä: tämä koskee myös seuraavassa käsiteltäviä korukuviolajeja. Suhtauduttakoon niihin kuin kuvaamataidollisiin koristeisiin, joilla hienoinkin rakennus voidaan ylikuormittaa, tai kuten mausteisiin, joilla voidaan pilata herkullisimmatkin ruoat. Monet sävelet/sävelkulut on jätettävä koristelematta syystä, että ne eivät ole tärkeitä. Toiset taas eivät siedä lisiä, koska niihin jo sinänsä sisältyy riittävästi loistoa. Korukuvioiden tarkoituksena on näet vain korostaa kyseisten sävelten/sävelkulkujen tärkeyttä ja yksinkertaista kauneutta sekä kohottaa niitä esille ympäristöstään. Viljelemällä koruja liian runsaasti syyllistyisin samaan virheeseen kuin puhuja, joka kokee muka mieleenjäävästi painottaa jokaista yksityistä sanaa: kaikki olisi tällöin tasapaksua ja näin ollen epäselvää.

§ 10 Edempänä näemme, että monessa tapauksessa on mahdollista soveltaa useampaa kuin yhtä koristelutapaa. Tällöin on edullista hyödyntää tähän kätkeytyvää vaihtelun mahdollisuutta. Yhdelle nuotille voi sijoittaa hyväilevän pehmeän, toiselle loisteliaasti välkehtivän kuvion. Vaihteeksi voi silloin tällöin – kohdissa, joissa melodian luonne sen sallii – soittaa tietyt sävelet aivan yksinkertaisesti, ilman koristeita. Kaiken tulee kuitenkin tapahtua hyvän esitystavan sääntöjen mukaisesti ja olla sopusoinnussa sävellyksen perusaffektin kanssa. Esitykseen kuuluvia asioita käsittelemme tarkemmin seuraavassa, kolmannessa pääluvussa.

§ 11 Yksityisen korukuvion käyttöyhteyttä on vaikea sitovasti määrittää. Säveltäjä voi näet sepitteissään – hyvän maun vaatimusten rajoissa – sijoittaa useimmille kohdille melko vapaasti haluamansa koristeen. Tyydymme sen vuoksi opastamaan lukijoitamme tässä asiassa muutamin hyvin perustelluin ohjein ja esimerkein, usein valaisemalla asiaa ainakin epäsuorasti tapauksin, joissa tietyn korukuvion käyttö on mahdotonta. Sävellyksissä, jotka on varustettu yksityiskohtaisin koristeluviittein, soittaja voi olla asian suhteen huoleton. Vastaavasti on yleisen käytännön mukaista varustaa sellaiset kappaleet, joissa viitteitä on vähän tai ei ollenkaan, sopivin koristein.[11]

§ 12 Vielä tähän mennessä en muista itselläni olleen käsittelemässäni visaisessa asiassa ketään edelläkävijää, joka olisi avannut minulle tämän

11 A: ... *so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.* → EK 51.

vaikeakulkuisen tien. Näin ollen kukaan ei voine moittia käsitystäni, jonka mukaan [ornamenttien käyttöyhteyttä koskevissa kysymyksissä] on – tiettyjä vakiotapauksia lukuun ottamatta – kaiken varalta aina syytä ottaa lukuun myös poikkeuksen mahdollisuus.

§ 13 Korukuvioiden yhteydessä on – jotta niitä käytettäisiin järkevästi – kyettävä havaitsemaan monia pieniä asioita. Sen vuoksi on tarpeen harjoittaa korvaansa kuuntelemalla ahkerasti korkealuokkaisia musiikkiesityksiä. Ja jotta moni seikka kävisi helpommaksi ymmärtää, on ennen kaikkea välttämätöntä hallita kenraalibassoon kuuluvat asiat.[12] Kokemuksesta tiedämme, että se, joka ei ymmärrä mitään harmonian perusteista, haparoi koristeiden käytössä aina pimeässä.[13] Hyvin sujunutta esitystä tällainen soittaja ei koskaan voi lukea oman oivalluskykynsä ansioksi, vaan hänen on siitä kiittäminen yksinomaan hyvää onneaan. Tästä syystä tulen seuraavassa, aina milloin se on tarpeellista, liittämään esimerkkeihin bassoäänen.

§ 14 Laulajat ja melodiasoitinten soittajat eivät voi enempää kuin klaveristitkaan – mikäli he mielivät esittää kappaleensa hyvin – tulla toimeen ilman useimpia seuraavassa esiteltävistä pienistä korukuvioista. Kosketinsoittajat ovat kuitenkin menetelleet järkiperäisemmin, varustaessaan kyseiset kuviot tietyin tunnuksin, koska heidän sävellystensä esitystapa on näin tullut notaatiossa selkeästi ilmaistuksi.

§ 15 Koska muut kuin klaveristit eivät ole noudattaneet edellä mainittua kiitettävää varotoimenpidettä, vaan päinvastoin ovat halunneet ilmaista kaiken vähin merkein, oppi korukuvioista on heille paljon vaivalloisempi kuin klaveerinsoittajille. Eikä siinä kyllin, vaan – kuten kokemuksesta tiedetään – näin on syntynyt myös joukko epäselviä, jopa vääriä merkkejä, jotka välistä vielä nykyisinkin aiheuttavat, että monia sävellyksiä ei esitetä asianmukaisella tavalla. Esimerkiksi mordentti on musiikissa tarpeellinen ja tunnettu koriste, mutta klaveristeja lukuun ottamatta harvat tuntevat sen merkin. Mielessäni on eräs tietyn sävellyksen kohta, joka esityksessä on tästä syystä usein mennyt pilalle. Jotta kyseinen kohta ei kuulostaisi mauttomalta, se pitäisi esitettäessä koristaa pitkällä mordentilla, mitä po. tapauksessa

---

12 Alkutekstissä kappale on tähän asti samaa virkettä. → EK 52.

13 A: *Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finstern tappet.*

kukaan ei olisi voinut ilman viitettä arvata. Koska merkinnässä oli pakko käyttää kyseisen koristeen vain klaveristeille tuttua tunnusta, seurauksena oli, että se sekoitettiin trillin merkkiin. Mainittujen koristeiden [so. pitkän mordentin ja trillin] välinen luonne-ero havainnollistaa meille tuonnempana, miten epämieluisa erehdyksen aiheuttama vaikutelma oli.

§ 16 Ranskalaiset säveltäjät ovat koristeidensa merkinnässä yksityiskohtaisen tarkkoja. Tähän mennessä [1753] on kuitenkin valitettavan yleisesti vieraannuttu ranskalaisten mestareiden sävellyksistä ja heidän viimeistellystä klaveerinsoittotavastaan. Kyseisen kehityksen myötä on samalla siinä määrin luovuttu koristeiden tarkasta näkyviin merkitsemisestä, että monet niiden ennen yleisistä merkeistä alkavat nykyisin olla jo klaveerimusiikissakin vieraita.[14]

§ 17 Korukuvioiden sisältämät sävelet noudattavat voimassa olevaa etumerkintää. Kuten tuonnempana näemme, asiaan vaikuttaa kuitenkin myös esiintymisyhteys: välittömästi koristeen edellä tai jäljessä olevat sävelet sekä yleensä modulaatiot saattavat usein aiheuttaa koristeen sävelikköön muutoksen. Tämän laadusta harjaantunut korva pääsee pian perille.

§ 18 Torjuakseni ennalta mahdollisista sävelikön tilapäismuutoksista aiheutuvat vaikeudet, olen katsonut aiheelliseksi pitää kiinni tavasta, jonka mukaan korukuvioiden tunnuksiin liitetään aina myös tarpeelliset muunnosmerkit. Näytesävellyksissä [Probe-Stücke] viimeksi mainittuja tapaa sekä yksittäin että – milloin se on ollut tarpeen – kaksittain.

§ 19 Kaikkien korukuvioiden tulee olla tarkoin punnitussa suhteessa kantanuotin kestoon, sävellyksen aikamittaan ja [affekti]sisältöön. Erityisesti sellaisissa tapauksissa, joissa esiintyy useammanlaisia koristeita ja joissa ei olla liiaksi ilmaisullisen puolen sitomia,[15] on syytä huomata, että mitä enemmän säveliä korukuvio sisältää, sitä pitempi tulee sen kantanuotin kestoltaan olla – aiheutuipa sen pitkä kesto sitten nuotin aika-arvosta tai sävellyksen aikamitasta. Loistelias vaikutelma, joka koristeen on määrä synnyttää, ei siis saa jäädä saavuttamatta sen vuoksi, että kantanuotin aika-arvosta jää liian paljon käyttämättä. Toisaalta ei liioin pidä aiheuttaa epäselvyyttä esittämällä tiettyjä korukuvioita liian nopeasti. Viimeksi

14 Alkutekstissä koko pykälä on samaa virkettä.

15 A: *...wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränckt ist.*

mainittu vaara uhkaa ennen muuta silloin, kun nopeille nuoteille sijoitetaan runsassävelisiä tai peräti useampia koristeita.[16]

§ 20 Vaikka pitkälle nuotille joskus – kuten edempänä näemme – tarkoituksellisesti sijoitetaan koriste, joka ei täytä sen koko kestoa, ei tällaisen kuvion viimeistä säveltä silti saa päästää irti ennen seuraavan alkua. Kaikkien korukuvioiden tarkoituksena on näet viime kädessä sävelten melodisen yhteenkuuluvuuden lisääminen.

§ 21 Havaitsemme siis, että koristeita käytetään enemmän hitaan ja kohtuullisen kuin nopean aikamitan ja enemmän pitkien kuin lyhytkestoisten sävelten yhteydessä.[17]

§ 22 Sekä tunnuksin että pikkunuotein ilmaistujen koristeiden sävelten kestosta esitän, mitä huomattava on, kyseisten kuvioiden selityksen yhteydessä. Näytesävellyksissä [Probe-Stücke] ornamentaaliset pikkunuotit on sitä paitsi merkitty rytmiltään todellisen kestonsa mukaisina.

§ 23 Kaikki pikkunuotein ilmaistut korukuviot kuuluvat ajallisesti seuraavaan nuottiin. Niiden varjolla ei siis ole milloinkaan lupa kajota koristeen edellä olevan sävelen aika-arvoon: pikkunuottien suoritukseen tarvittava aika vähennetään näet aina seuraavan melodianuotin kestosta. Tämä huomautus on sitäkin aiheellisempi, kun kyseistä sääntöä vastaan yleisesti rikotaan. Se on tarpeen myös tiettyjen, näytesävellysten nuottikuvassa esiintyvien epätarkkuuksien vuoksi, jotka ovat aiheutuneet käytettävissä olevan tilan niukkuudesta ja joille en ole voinut mitään. Sormijärjestystä, korukuvioita ja esitystä koskevien merkintöjen kasautuessa yhteen muutamat pikkunuotit on näet ollut pakko erottaa kauas päänuotistaan, johon ne kuuluvat.

§ 24 Edellä esitetyn säännön mukaisesti kyseiset ornamentaaliset pikkunuotit otetaan siis – seuraavan päänuotin asemesta – yhtaikaa basson tai/ja muiden äänten kanssa. Koristesävelten kautta ikään kuin liu'utaan seuraavaan melodianuottiin.[18] Tätä vastaan rikotaan alituisesti: päänuottiin

---

16 → TL 1787 nro 6 (asiaa valaiseva tekstitön nuottiesimerkki).

17 → TL 1787 nro 7.

18 A: *Man schleifft durch sie in die folgende Note hinein.*

luiskahdetaan kömpelösti ja ehättämällä – sen jälkeen, kun koristeet niihin liittyvine pikkunuotteineen on ensin sijoitettu ja esitetty taitamattomasti.[19]

§ 25 Koska musiikissa nykyisin vallitsevan makusuunnan piirissä, johon hienostuneella italialaisella laulutavalla on ollut huomattavan suuri vaikutus, ei voida tulla toimeen yksinomaan ranskalaisilla koristelutavoilla, minun on ollut pakko yhdistellä useampien kansallisuuksien käyttämiä korukuvioita. Näihin olen lisännyt muutamia uusia. Sekä kosketin- että muilla soittimilla on käsitykseni mukaan ansiokkain se soittotapa, joka taiten yhdistää ranskalaisen makusuunnan täsmällisyyden italialaisen laulutavan pehmeyteen.[20] Saksalaisilta tämä luontuu erinomaisen hyvin – niin kauan kuin he pysyvät vapaina ennakkoluuloista.

§ 26 On silti aina mahdollista, että kaikki eivät ole suorittamaani koristeiden valintaan täysin tyytyväisiä, koska he kenties ovat vain yhden makusuunnan vannoutuneita kannattajia.[21] Uskon kuitenkin, että musiikkia voi perustellusti arvioida vain se, joka on itse kuullut kaikkia lajeja ja kykenee jokaisesta löytämään parhaan. Uskon niin ikään – ja yhdyn tässä erään tietyn suuren muusikon[22] lausumaan – että jos yhdessä makusuunnassa onkin enemmän hyvää kuin toisessa, niin jokaiseen niistä kätkeytyy silti jotakin erinomaista, eikä kukaan ole vielä niin täydellinen, että lisäoppi olisi pahitteeksi. Juuri mainitunlaisten lisien ja hienostuksen kautta olemme päässeet musiikissa nykyiselle tasolle ja tulemme edistymään siinä jatkuvasti.[23] Tämä on kuitenkin mahdotonta, jos harrastetaan ja ikään kuin palvotaan vain yhdenlaista musiikkimakua. Sen vuoksi on päinvastoin pyrittävä käyttämään hyödyksi kaikki mikä on hyvää, mistä päin se sitten löydettäneenkin.

---

19 → TL 1787 nro 8.

20 A: *Ich glaube auch, daß bey dem Claviere so wohl als andern Instrumenten die Spiel-Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Sing-Art zu vereinigen weiß.*

21 A: *Indessen kan es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gäntzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben;...* → EK 53.

22 → EK 54.

23 A: *Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen.*

§ 27 Korukuviot sekä tapa, jolla niitä käytetään, edistävät huomattavasti maun hienostumista musiikissa. Niihin suhtautumisessa ei sen vuoksi saa olla liiaksi muutosten heiteltävissä, niin että asiaan tarkemmin perehtymättä on heti valmis omaksumaan jokaisen uuden koristeen, esittipä sen kuka hyvänsä. Liioin ei pidä elätellä katteettomia luuloja itsestään ja omasta musiikkimaustaan, niin että pelkästä omapäisyydestä hylkii kaikkea vierasta. Tosin kuuluu aina asiaan, ennen kuin jotakin vierasperäistä omaksutaan, että se sitä ennen huolellisesti tutkitaan. On näet mahdollista, että käytäntöön levinneiden epäluonnollisten uudistusten vaikutuksesta hyvä maku käy musiikissa ajan mittaan yhtä harvinaiseksi kuin kyseinen ammattitaito.[24] Kuitenkin on paikallaan – jotta ei jäätäisi pois kelkasta[25] – noudattaa tiettyjen uusien koristelutapojen omaksumisessa keskitietä: ei pidä olla ensimmäinen, mutta ei viimeinenkään. Älköön uusia koristeita liioin kavahdettako, vaikka ne eivät aina ensi alkuun ottaisi maistuakseen. Niin viehättävää kuin uusi välistä onkin, yhtä suuresti se monesti meitä ärsyttää. Viimeksi mainittu seikka on usein todiste laadun kestävyydestä: tällainen musiikki saattaa uhmata ajan hammasta paremmin kuin kappaleet, jotka heti ensi kuulemalta ylenpalttisesti miellyttävät. Viimeksi mainitut joutuvat tavallisesti niin kovan kulutuksen kohteiksi, että ne ennen pitkää käyvät meille vastenmielisiksi.

§ 28 Vaikka useimmissa esimerkeissä koristelu tapahtuu oikeassa kädessä, en millään tavoin halua evätä kyseisiä esityksellisiä kaunistuskeinoja vasemmalta. Päinvastoin: neuvon harjoittelemaan kaikkia korukuvioita kummallakin kädellä erikseen, koska tämä edistää sormivalmiutta ja kepeyttä soitossa yleensä. Kuten edempänä näemme, tietyt koristeet esiintyvätkin usein bassossa. Mutta paitsi niitä myös kaikki imitaatiot on toistettava pienimpiä yksityiskohtia myöten samanlaisina. Näin ollen, jotta vasen käsi pystyisi suoriutumaan osuudestaan joustavasti, on niin muodoin tarpeen, että sitä tähän harjaannutetaan. Muussa tapauksessa on parempi luopua niistä koristeista, joilta heikkotasoinen suoritus riistää viehätyksen.

§ 29 Tulemme seuraavassa havaitsemaan, että säveltämieni sonaattien toiseen osaan painettu muutamien korukuvioiden selitys on väärä. Kustantaja ei ole häikäillyt liittää sitä mukaan minun nimissäni, vaikka tämä on tapahtunut minun tietämättäni ja vastoin tahtoani. Olen tapahtuneeseen yhtä syytön kuin sen kokoelman julkaisemiseen, joka mainitaan Lotterin tämän-

24 A: *die Wissenschaft.*

25 A: *um nicht aus der Mode zu kommen.*

vuotisessa kaikkien musiikkikirjojen luettelossa sivulla kahdeksan. Minun etu- ja sukunimeni ohella kyseisen kokoelman kohdalla on seuraava erottuva otsikointi: VI Sonates nouveaux per Cembalo 1751. En ole vielä onnistunut saamaan mainittuja sonaatteja käsiini, mutta uskon vahvasti, että ne joko eivät ole lainkaan minun säveltämiäni tai kysymys lienee ainakin vanhoista ja virheellisesti kopioiduista kappaleista – näin yleensä tapaa käydä silloin, kun joku hankkii jotakin käsiinsä salaa, epärehellisin keinoin ja sitten julkaisee sen.

2. ETUSÄVELET

§ 1 Etusävelet ovat koristeista tärkeimpiä. Ne kohottavat sekä melodian että myös harmonian tehoa.[26] Edellisessä tapauksessa ne herättävät mielty-mystä
– lujittamalla sävelten keskinäistä yhteenkuuluvuutta,
– lyhentämällä sellaisten sävelten kestoa, jotka pituutensa vuoksi muuten voisivat kuulua epäluontevilta, ja täyteläistämällä niiden kuulovaikutelmaa,
– toistamalla joskus edelläolevan sävelen: kuten kokemuksesta tiedetään, mielekäs toistaminen tekee musiikissa ylimalkaan miellyttävän vaikutuksen.

Jälkimmäisessä tapauksessa etusävelet puolestaan rikastuttavat harmoniaa, joka ilman niitä kuulostaisi liian yksinkertaiselta. Etusäveltehoihin voidaan palauttaa kaikki pidätykset ja dissonanssit – mutta mitä harmonia olisikaan ilman niitä?[27]

§ 2 Etusävelet merkitään osittain normaalikokoisin nuotein, jotka jaetaan tahtiosiksi tavalliseen tapaan, osittain erityisin pikkunuotein. Jälkimmäisessä tapauksessa koristetta seuraavat [normaalikokoiset] kantanuotit, jotka nuottikuvassa näyttävät säilyttävän kestonsa, esiintyvät soitettaessa aina hiukan kirjoitusasuaan lyhyempinä.

---

26 A: *Sie verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie.* → EK 55.

27 A: *Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?*

§ 3 Edellisestä etusävelten lajista ei ole paljoa sanottavaa. Jätämmekin sen viimeiseksi[28] ja tutustumme nyt yksinomaan pikkunuotein merkittyyn appoggiaturaan. Molemmat lajit tulevat kysymykseen sekä ylöspäisinä että alaspäisinä.

§ 4 Pikkunuotein ilmaistut etusävelet ovat *joko* kestoltaan vaihtelevia *tai* ne soitetaan aina lyhyinä.

§ 5 Etusävelet, joiden suorituksessa pikkunuottien kesto vaihtelee, on viime aikoina – siitä ei ole kovinkaan kauan – alettu kirjoittaa todellisen kestonsa mukaisina:[29]

kuva 67

28 Ks. § 20–23.

29 A: *...hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte.* → EK 56. Vrt. II osa, luku XXXV, § 1 ja TL 1787 nro 9.

Varhemmin kaikki etusävelet sitä vastoin oli tapana merkitä kahdeksasosan näköisillä nuoteilla. Silloin ei vielä ollut käytössä niin monia erikestoisia etusäveliä kuin nykyisen makusuunnan mukaisessa säveltyylissä, jossa emme enää voi tulla toimeen ilman niiden tarkkaa rytmistä merkintää. Viimeksi mainittu on tarpeen sitä suuremmalla syyllä, kun kaikki etusävelten kestoa koskevat säännöt ovat riittämättömiä: kaikki lajit voivat esiintyä kaikenkestoisten nuottien yhteydessä.

§ 6 Edellä olevasta kuvasta (67) havaitsemme niin ikään, että etusävelet joskus toistavat edellä olevan nuotin (kohta a), joskus taas eivät tee sitä (kohta b), sekä samoin, että eteneminen seuraavaan nuottiin voi tapahtua asteittain tai hypyllä, joko ylös- tai alaspäin.

§ 7 Kuvan 67 esimerkit opettavat meille samalla myös etusävelten esitystavan: ne soitetaan näet aina *voimakkaammin* kuin seuraava päänuotti ja siihen kuuluvat koristeet. Lisäksi etusävelet esitettäessä *sidotaan* kiinteästi kantanuottiin, olipa kyseiseen kohtaan merkitty kaari tai ei.[30] Mainitut kaksi appoggiaturan yhteydessä huomattavaa seikkaa liittyvät etusävelten tehtävään: niiden perimmäisenä tarkoituksena on lujittaa sävelten melodista yhteenkuuluvuutta.[31] Tästä syystä ne on soitettaessa pidettävä kiinni seuraavan sävelen alkuun saakka, jotta sitovuus on mahdollisimman hyvä. Sävellisestä ilmaisusta, jossa [painollista] etusäveltä seuraa koristeeton hiljainen nuotti, käytetään nimitystä *Abzug*, kevenne.

§ 8 Koska etusävelten merkit ovat trillien tunnusten ohella lähes ainoat, jotka kaikkialla tunnetaan, ne on yleensä pantu notaatiossa näkyviin. Koska tähän ei kuitenkaan aina voida luottaa, on yritettävä, sikäli kuin se on mahdollista, määrittää suoritukseltaan muuttuvien etusävelten käyttöyhteys.

§ 9 Kuudennessa pykälässä tekemiemme huomioiden lisäksi kestoltaan muuttuvat etusävelet yleensä esiintyvät seuraavanlaisissa yhteyksissä:

---

30 A: ... *indem alle Vorschläge* ***stärcker,*** *als die folgende Note sammt ihren Zierathen,* ***angeschlagen,*** *und an diese* ***gezogen*** *werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht.*

31 Kirjoittaja näkee melodisen kiinteyttämisen etusävelten päätehtäväksi (*Endzweck..., als wodurch die Noten zusammen gehänget werden sollen* /vrt. II: 1/ § 1, 9 ja 10). Seuraava lause kuuluu alkutekstissä samaan virkkeeseen: *man muß sie also so lange, biß sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden.*

– tasajakoisessa tahtilajissa sekä tahdin vahvalla (kuva 68, kohta a) että heikolla puoliskolla (kohta b):

kuva 68

– kolmijakoisessa tahtilajissa sitä vastoin ainoastaan vahvalla tahtiosalla (kuva 69), kestoltaan aina jokseenkin pitkän nuotin edellä:

kuva 69

Toteutukseltaan muuttuvia etusäveliä tapaa edelleen:
– lopuketrillien edellä (kuva 70, kohta a),
– puolilopukkeiden edellä (kohta b),
– säerajoilla (kohta c),
– fermaattien edellä (kohta d) sekä
– päätössävelen edellä, joko trillin jälkeen (kohta e) tai ilman sitä (kohta f).

Kohdassa e olevasta esimerkistä havaitsemme, että trillin jälkeen etusävel on luontevampi nousevana kuin laskevana: siksi kohdassa g esitetty suoritustapa ei kuulostaisi luontevalta. Käsittelemämme etusävelten laji tulee lisäksi kysymykseen hitaiden pisteellisten nuottien yhteydessä (kohta h). Vaikka nämä esiintyisivät liputettuinakin, niin aikamitan on silti oltava kohtuullinen.

§ 10 Muuttuvien etusävelten nousevat muodot toistavat yleensä miltei poikkeuksetta edellä olevan sävelen. Laskevia etusäveliä sitä vastoin tapaa muunkinlaisina.

kuva 70

§ 11 Tavanomaisen yleissäännön mukaan käsittelemiemme etusävelten kesto on puolet seuraavan nuotin aika-arvosta, mikäli tämä on jaollinen kahdella (kuva 71, kohta a). Kolmella jaollisen nuotin edellä sen pituus on kaksi kolmasosaa kantanuotin kestosta (kohta b). Tämän lisäksi ovat kuvan 72 esittämät tapaukset huomionarvoisia.[32]

kuva 71

kuva 72

32 → TL 1787 nro 9. CPEB:n kuvassa 72 käyttämä merkintätapa – se toistuu jatkossa – kaipaa selityksen. Hän erottaa näet esittelemänsä koristeen *merkinnän* ja *suorituksen nuotinnoksen* toisistaan kaksoisviivalla, jonka vaikutus on visuaalisesti pysähdyttävä. Näiden ylitse vedetty pitkä kaari puolestaan tarkoittaa, että asiat kuuluvat yhteen. Kuvassa 72 on siis joka rivillä – kaaren alla rinnakkain – saman etusäveltyypin merkintä ja nuotinnettu suoritus. Koska yhteenkuuluvuutta ilmaisevat kaaret helposti sekoittuvat yhdys- ja sidekaariin, ne on piirretty erinäköisiksi: pitkiksi ja pyöreäkulmaisiksi. Tähän suuntaan ne näyttävät tekijälläkin myöhemmin kehittyneen (vrt. vuoden 1787 painos, s. 41, 43, 62, 68, 73, 77). Myös kuvassa 73 merkintä ja suoritus ovat samalla tavoin kaaritettuina vierekkäin.

§ 12 Kuvassa 73 esitetyt tapaukset ovat niin ikään yleisiä. Käytetty merkintätapa ei ole osuvin mahdollinen, koska taukoja ei käytännössä pidetä: näiden asemesta merkinnässä olisi tullut käyttää joko pisteitä tai pitempiä nuottiarvoja.

kuva 73

§ 13 On aivan luonnollista, että suoritukseltaan muuttumattomat lyhyet etusävelet esiintyvät useimmiten aika-arvoltaan lyhyiden nuottien yhteydessä (kuva 74, kohta a). Ne merkitään 8-, 16- ja 32-osina, jopa vielä sitäkin nopeampina, ja soitetaan niin lyhyinä, että kuulija tuskin havaitsee seuraavan nuotin keston lyhenemistä. Niitä tavataan kuitenkin myös pitkien nuottien edellä, joskus säveltoistoilla (kohta b), mutta muutenkin (kohta c). Niin ikään lyhyitä etusäveliä esiintyy

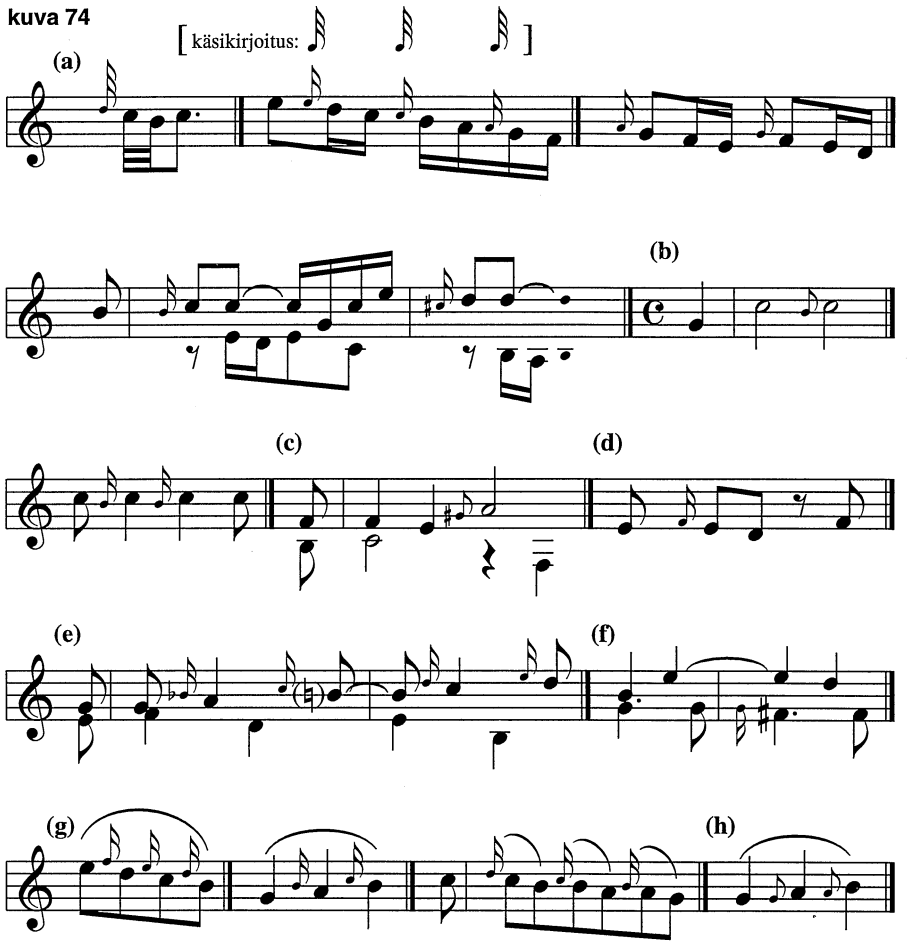
- säerajoilla, nopean nuotin edellä (kohta d),
- synkopoinneissa[33] (kohta e),
- pidätysten (kohta f) ja sidottujen sävelkulkujen (kohta g)[34] yhteydessä.

33 A: *bey Rückungen.*

34 A: *bey Bindungen und bey Schleiffungen.*

Kaikissa esitetyissä tapauksissa kohtien perusluonne jää koristelusta huolimatta ennalleen. Kohdassa h oleva esimerkki, jossa on ylöspäisiä etusäveliä, tekee luontevamman vaikutuksen, jos viimeksi mainitut soitetaan kahdeksasosina. Muuten appoggiaturan tulee kaikissa tapauksissa pysyä suoritukseltaan lyhyenä vaikka esimerkit soitettaisiin hitaastikin.

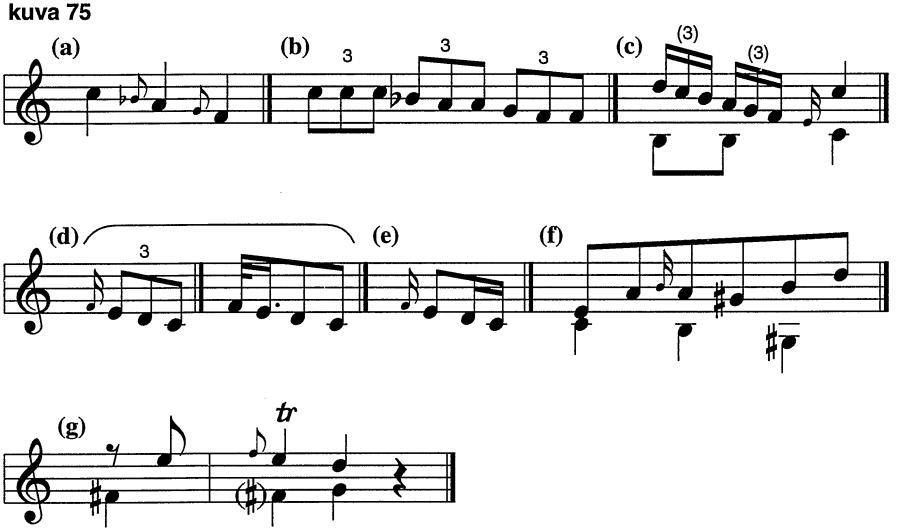
kuva 74



§ 14 Milloin etusävelet ovat täyttämässä terssihyppyjä, ne ovat niin ikään lyhyitä. Adagiossa ilmaisu käy kuitenkin pehmeämmäksi, jos ne – esim. kuvan 75 kohdassa a – soitetaan triolisoituina kahdeksasosina eikä 16-osina. Tarkoitetun rytmisen jaon osoittaa selkeästi kohta b. Monesti joutuu tietyistä syistä soittamaan melodiassa esiintyvän [dissonanssin] purkaussävelen

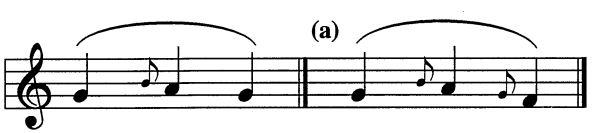
lyhyeen katkaisten: tällaisessa tapauksessa appoggiaturan on oltava suoritukseltaan aivan lyhyt (kohta c).[35] Triolien edellä olevat etusävelet soitetaan niin ikään lyhyinä, jotta triolin luonne säilyisi selvänä (kohta d)[36] eikä kyseistä ilmaisua pahimmassa tapauksessa sekoitettaisi kohdassa e nähtävään suoritusrytmiin. Milloin etusävelenä on basson puhdas oktaavi, kyseinen appoggiatura ei liioin voi olla pitkä, koska yhteensointi tällöin kuulostaisi harmonisesti liian tyhjältä (kohta f). Sitä vastoin jos kyseessä on vähennetty oktaavi, vastaavalla kohdalla tapaa usein pitkän etusävelen (kohta g).[37]

kuva 75



§ 15 Jos melodia nousee sekunnin ja palaa sen jälkeen takaisin – joko melodianuottiin (kuva 76) tai uuteen etusäveleen – keskimmäinen nuotti saa helposti koristeekseen lyhyen etusävelen.

kuva 76



35 → TL 1787 nro 10.

36 Kaaren alla koristeen merkintä ja nuotinnettu suoritus (vrt. viite 32).

37 → TL 1787 nro 11.

Kuvassa 77 näemme joukon esimerkkejä etusävelistä erilaisissa yhteyksissä, sekä tasa- että kolmijakoisissa tahtilajeissa. Esitetyistä tapauksista yksi [a:lla merkitty] osoittaa, että myös pitkä etusävel on kyseisessä tapauksessa mahdollinen. Koska irrottaen soitettavat nuotit on ylimalkaan esitettävä yksinkertaisemmin kuin sidotut[38] ja koska kaikki etusävelet esitettäessä yhdistetään kiinteästi päänuottiinsa, on selvää, että myös edellä mainitussa tapauksessa [a] sävelet on soitettava sitoen.[39] Lisäksi siinä edellytetään – kuten aina korukuvioiden yhteydessä – sopivaa tempoa: kovin nopea aikamitta ei näet hevin siedä koristeluja.[40] Milloin lyhyen sävelen jälkeen seuraa kestoltaan epätavallisen mittainen pitkä nuotti – kuten tähdellä merkityssä kohdassa – viimeksi mainitun edelle sijoitettu etusävel ei tee luontevaa vaikutusta. Edempänä näemme, että mainitunlaiseen kohtaan voidaan sijoittaa eräs toinen koriste, joka paremmin täyttää käytettävissä olevan ajallisen tilan.

kuva 77

38 A: *Da gestossene Noten überhaupt simpler vorgetragen werden müssen als geschleiffte.*

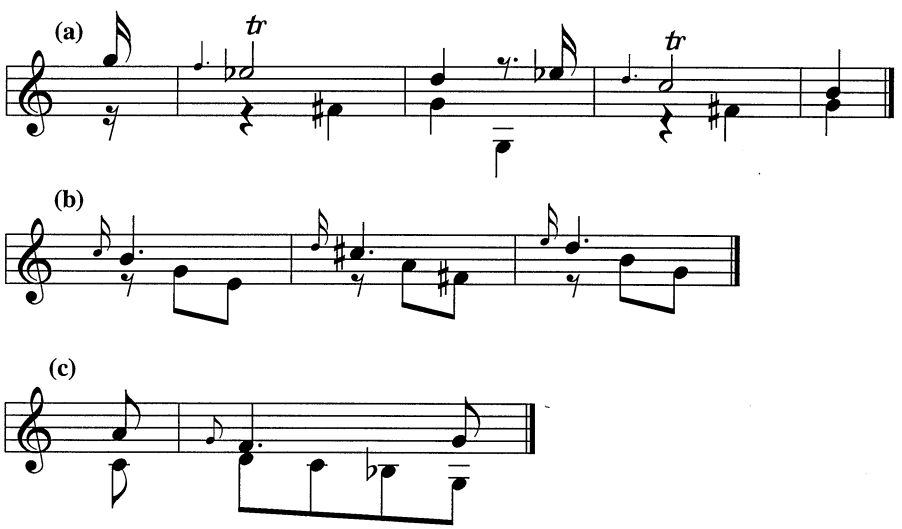
39 A: *...daß bey diesem Falle ebenfals geschleiffte Noten voraus gesetzt werden.*

40 A: *Uebrigens wird... bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maaß erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträgt.*

[a]
[käsikirjoitus:]
(*)

§ 16 Sen lisäksi, mitä tähän mennessä on sanottu etusävelten kestosta, esiintyy välistä tapauksia, joissa etusävel soitetaan affektin vuoksi normaalia pitempänä.[41] Kuvan 78 ensimmäisessä esimerkissä (a) se vie tästä syystä enemmän kuin puolet seuraavan nuotin arvosta. Silloin tällöin appoggiaturan kesto joudutaan määrittämään harmonian perusteella.[42] Jos esimerkiksi kohdassa b esiintyvien etusävelten pitäisi kestää täyden neljäsosan ajan, niin kolmannen bassonuotin kohdalle syntyvät peitetyt kvintit kuuluisivat pahalta. Ja jos kohdassa c etusäveltä pidennettäisiin yli merkityn aika-arvon, tuloksena olisivat vastaavasti puhtaat rinnakkaiskvintit. Aikaisemmin kuvassa 67 esitetyssä tapauksessa [b-kohdan toinen, tähdellä varustettu esimerkki] etusävel ei myöskään saa olla pitkä, koska septimi [g–f²] kuulostaa muutoin liian kovalta.

kuva 78



§ 17 Etusäveliä käytettäessä – ja sama koskee yleensä kaikkia koristeita – sävelkudoksen puhtautta ei siis ole lupa loukata, minkä vuoksi kuvan 79 esimerkit eivät kelpaa seurattaviksi. Näin ollen on varminta merkitä kaikki etusävelet niiden todellista kestoa vastaavin aika-arvoin.

---

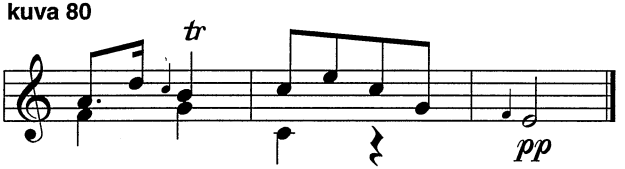
41 A: *Fälle..., wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird.* → EK 57.

42 A: *Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen.* → EK 58.

kuva 79

§ 18 Kaikki edellä käsitellyt etusävelet kevennettyine kantanuotteineen [*Abzug*] soveltuvat, etenkin usein toistuvina, erityisen hyvin väkeväilmeisiin kohtiin[43] – kyseinen päänuotti kun usein ikään kuin sammuu pianissimoon.

kuva 80



Toisenluonteisissa yhteyksissä ne sitä vastoin tekisivät melodian liian voimattomaksi, paitsi milloin
1) niiden jäljessä seuraa uusia luonteeltaan vilkkaampia koristeita, jotka liittyvät seuraavaan melodianuottiin, tai
2) niihin itseensä liittyy elävöittäviä koristelisiä.

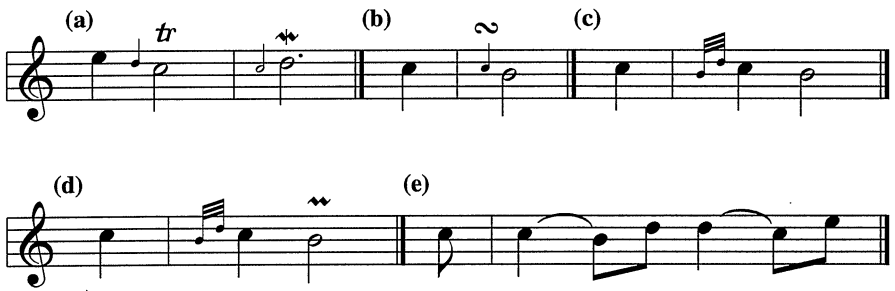
§ 19 Koristeltua appogiaturaa seuraava kantanuotti soitetaan sen vuoksi mielellään yksinkertaisesti ja koruttomasti. Kyseistä pyrkimystä tukee onnistuneesti mainitunlaisiin etusäveliin tavallisesti liittyvä esitysviite "piano". Sellaisenaan, ilman koristeita esitetty appoggiatura sitä vastoin sietää hyvinkin koristellun jatkon. Kuvan 81 esimerkeistä kohta a valaisee jälkimmäistä, kohta b edellistä tapausta.

§ 20 Mainittu etusävelten koristelu, josta usein on seurauksena uusien pikkunuottien tarve, on syynä toisiin, tuonnempana selitettäviin koristelutapoihin. Appoggiaturat, jotka esiintyvät niihin liittyvien ornamenttien kantasävelinä, kirjoitetaan sen tähden selvyyden vuoksi mielellään normaali-

43 A: *bey sehr affectuösen Stellen.* → EK 59.

nuotein, jotka jaetaan tahtiosiksi tavalliseen tapaan (kuva 81, kohta c). Hidastempoisissa kappaleissa voi joskus sekä etusävel että seuraava nuotti olla koristeltu (kohta d).

kuva 81



§ 21 Edellä sanotusta riippumatta etusävelet on usein tapana merkitä normaaleina tahtiosina siksi, ettei niitä – enempää kuin seuraavaa päänuottiakaan – esityksessä koristeltaisi (kuva 81, kohta e).

§ 22 Vaikka etusävelten jälkeiset melodianuotit menettävätkin esityksessä jonkin verran aika-arvostaan, ne eivät kuitenkaan jää vaille koristettaan, mikäli niihin sellainen liittyy (kuva 82). Sitä vastoin ei kantanuotin yläpuolelle saa sijoittaa sen koristeen merkkiä, joka etusävelen on määrä saada. Korukuvion tunnus on aina kirjoitettava tarkalleen sille kohdalle, jolla koristelu tapahtuu. Mikäli korujen halutaan sijoittuvan etusävelen ja sen kantanuotin väliin, myös niitä osoittavien merkkien paikka on kyseisellä välillä (kuva 83).

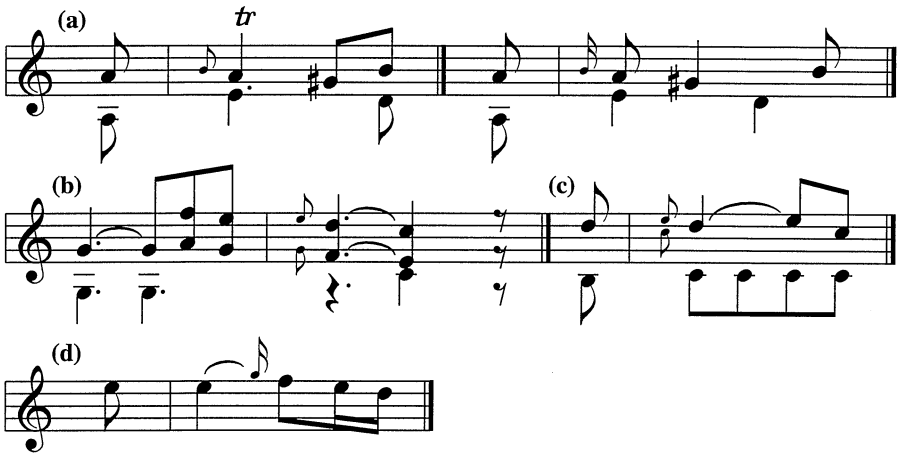
kuva 82 **kuva 83**

§ 23 Sellaisten laskevien etusävelten edelle, jotka on kirjoitettu normaalikokoisin nuotein ja rytmitetty tahtiosiksi, voidaan *monesti* – ikään kuin toistamiseen – sijoittaa etusäveliä, sekä pitkiä että lyhyitä. Tämä on mahdollista (kuva 84),

1) jos edellä oleva sävel toistetaan (kohta a),

2) jos kyseinen normaalinuotein merkitty etusävel ei ole välittömästi päätösnuotin edellä (tämä virhe nähdään kohdassa b).

kuva 84



Normaaleina tahtiosina merkityt, ylöspäiset appoggiaturat sitä vastoin eivät siedä edellään uutta etusäveltä, eivät ylöspäistä eivätkä alaspäistä (kohta c), jäljessään sitä vastoin kyllä (kohta d).

§ 24 Kaikkien edellä mainittujen tapausten jälkeen, joissa etusävelten käyttö ei tule kysymykseen, tarkastelemme vielä muutamia niiden yhteydessä usein esiintyviä virheitä. Näistä ensimmäinen liittyy lopukkeisiin: alaspäinen appoggiatura ei sovi päätössävelen koristeeksi silloin, kun edellä on ilman etusäveltä alkava ytimekäs trilli (ks. kuva 70, kohta g). Etusävelen edeltämää trilliä sitä vastoin voi seurata uusi etusävel (kuva 85), olipa seuraavaan päätösnuottiin johtava sekunti sitten alaspäinen (kohta a) tai ylöspäinen (kohta b).

kuva 85

Toinen usein esiintyvä virhe on etusävelen erottaminen katkaisemalla päänuotistaan. Tämä tapahtuu joko siten, että sitä ei esitettäessä pidetä kyllin pitkään, tai peräti ripustamalla se edelliseen tahtiosaan kuuluvaksi (ks. kuva 86, kohta a).

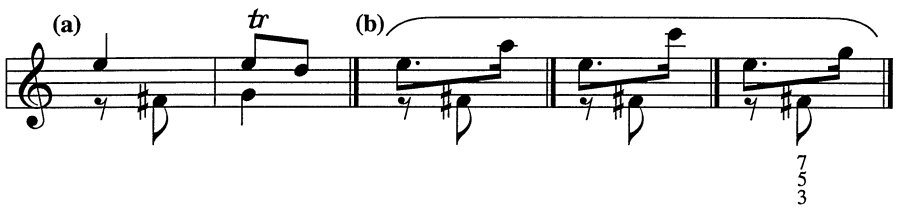
§ 25 Viimeksi mainitusta käsitteiden sekaannuksesta ovat syntyneet ne rumat jälkilyönnit, jotka ovat jopa erinomaisen suuressa huudossa ja joita valitettavasti päälle päätteeksi viljellään nimenomaan laulavimpien sävelkulkujen[44] esityksessä. Mikäli esim. kuvan 86 kohdassa b haluttaisiin tai pitäisi käyttää etusäveliä, toteutus on tähdellä merkityissä kohdissa käypäisempi. Tästä nähdään, että edellä tarkoitetut virheet voidaan korjata tekemällä kyseisistä jälkilyönneistä etusäveliä.

kuva 86

44 A: *bey den sangbarsten Gedancken.*

Kuvassa 87 nähdään tapaus (kohta a), jonka kaltaiset jälkilyönnit ovat hyväksyttäviä ja yleisiä. Viimeinen esimerkki (kohta b) on kuitenkin enemmän muodinmukainen kuin harmonisesti rikkeetön.[45]

kuva 87



§ 26 Erillisin pikkunuotein ilmaistaan usein muitakin koristeita kuin etusäveliä. Mitä näistä on tarpeellista tietää, sen esitämme tuonnempana.

3. TRILLIT

§ 1 *Trillit* elävöittävät melodiaa ja ovat näin ollen välttämättömiä.[46] Varhemmin niitä käytettiin etupäässä appoggiaturan jälkeen (kuva 88, kohta a) – mainitussa tapauksessa puhutaan *liitetrilleistä* – tai säveltoistolla (kohta b). Nykyisin trillejä sitä vastoin esiintyy

- sekä asteittain että hyppäyksittäin etenevien sävelkulkujen yhteydessä,
- heti sävelaiheen alussa,
- usein peräkkäisinä,
- lopukkeissa ja muulloinkin, pitkien sidottujen sävelten elävöittäjinä (kohta c),
- fermaateilla (kohta d) sekä
- säerajoilla, joko ilman valmistavaa etusäveltä (kohta e) tai sellaisen kera (kohta f).

Trillien käyttö on siis nykyisin paljon vapaampaa ja moninaisempaa kuin ennen.[47]

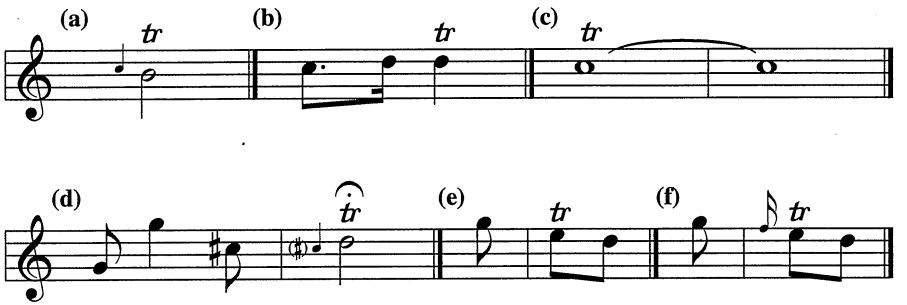
---

45 → TL 1787 nro 12.

46 → EK 60.

47 → EK 61.

kuva 88



§ 2 Edellä sanotusta huolimatta on aivan välttämätöntä, että trilliä koristeena, etenkin ilmaisullisesti arkojen kohtien yhteydessä,[48] käytetään erittäin harkitsevasti.

§ 3 Klaveerin soiton moitteettomaan hallintaan kuuluu *neljänlaisia trillejä.* Nämä ovat: *tavallinen, alasävelalkuinen ja yläsävelalkuinen trilli* sekä *puoli- eli pralltrilli.*[49]

§ 4 Klaveerisävellyksissä kukin näistä ilmaistaan hyvin selvästi erityisellä merkillä. Muussa [kuin klaveeri]musiikissa trillien yleislyhenteenä käytetään milloin kirjainparia tr, milloin yksinkertaista ristiä.[50] Klaveerin soittajan ei siis tarvitse olla suurestikaan huolissaan trillien sijoituksesta, koska miltei kaikkialla on tapana merkitä niiden käyttö nuottiin asianomaisin, yleisesti tunnetuin tunnuksin.

§ 5 *Tavallinen trilli* [*der ordentliche Triller*] ilmaistaan varsinaisesti m-kirjainta muistuttavalla merkillä (kuva 89, kohta a), jota pitkien nuottien kohdalla pidennetään (kohta b). Suoritus, joka nähdään kohdassa c, alkaa aina ylemmällä sivusävelellä: tämän ilmaisemiseen ei siis tarvita erillistä pikkunuottia (kohta d), mikäli viimeksi mainitulla ei tarkoiteta etusäveltä.

---

48 A: *zumahl bey affectuösen Stellen.*

49 A: *der ordentliche Triller, der Triller von unten, der Triller von oben* sekä: *der Halbe- oder Prall-Triller.*

50 Trillin merkintä ristillä on tutkielman esimerkeissä harvinainen (ks. liite I a).

kuva 89

§ 6 Trillin loppuun liitetään välistä ns. *jälkilyönti* – alemmasta sivusävelestä kantanuottiin nouseva nopea koristesävelpari (kuva 90, kohta a). Mainitunlainen jälkilyönti kirjoitetaan usein nuotein (kohta b), mutta se saatetaan ilmaista myös muuntamalla hieman trillin normaalimerkintää (kohta c). Koska kuitenkin pitkän mordentin merkki on miltei samanlainen [kuin kohdassa c nähtävä muunnos], on mielestäni sekaannusten välttämiseksi parempi tyytyä trillin tavanomaiseen, m-kirjainta muistuttavaan yleistunnukseen.

kuva 90

§ 7 Trillit ovat koristeista vaikein. Kaikilta ne eivät tahdo luonnistua, minkä vuoksi niitä on harjoiteltava uutterasti nuorena. Trillin tulee olla suoritukseltaan ennen muuta tasainen ja nopea. Nopea trilli on aina asetettava hitaan edelle. Luonteeltaan surullisissa kappaleissa trillin suoritusnopeutta voitaisiin mahdollisesti hiukan rauhoittaa, mutta muussa tapauksessa juuri nopea trilli lisää suuresti sävelaiheen vaikuttavuutta. Mitä voimasuhteisiin tulee, trilli sopeutetaan esiintymisympäristöönsä, sen kohdan luonteeseen, johon se koristeena kuuluu – esitetäänpä tämä sitten voimakkaasti tai hiljaa.[51]

§ 8 Trillejä harjoiteltaessa kaikkia sormia nostellaan yhtä paljon, mutta ei liian korkealle.[52] Liike otetaan aluksi aivan hitaana ja nopeutetaan sitä tämän jälkeen vähä vähältä, kuitenkin niin, että se pysyy koko ajan tasaisena.

---

51 A: *In der Stärcke und Schwäche richtet man sich nach dem Gedancken, wobey er vorkömmt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.*

52 → EK 62.

Myös lihasten tulee tällöin olla rentoina, muutoin syntyvä trilli on 'mäkättävä'[53] ja epätasainen. Moni yrittääkin tällä tavoin saada sen menemään ikään kuin väkisin. Harjoiteltaessa ei nopeutta saa lisätä, ennenkuin trilli on suoritukseltaan täysin tasainen.[54] Trillin ylemmän sävelen esiintyessä viimeisen kerran se otetaan ikäänkuin *sieppaamalla,* mikä tarkoittaa, että soittaja – heti koskettimen painettuaan – vetäisee kyseisen (salamannopeasti aivan käyräksi taivuttamansa) sormen kärkeä koskettimella äkillisellä luistoliikkeellä taaksepäin.[55]

§ 9 Trillejä on harjoiteltava uutterasti kaikilla sormilla: tällä tavoin ne vahvistuvat ja niiden suorituskyky kasvaa. Kuitenkaan ei kukaan pääse niin pitkälle, että hän oppisi soittamaan trillejä kaikilla sormilla yhtä hyvin. Jo itse soitettavissa sävellyksissä esiintyy tietyillä sormilla enemmän trillejä kuin toisilla, minkä vuoksi juuri ne kehittyvät ajan mittaan erityisen harjaantuneiksi. Ja sitä paitsi on eri sormien suorituskyvyllä jo sinänsä luonnonmukainen ero. Yhtä kaikki tulee välistä esille ääriääniin sijoitettuja pitkiä trillejä, joissa suoritussormien valinta on muiden äänten pysyvän liikkeen vuoksi mahdotonta. Myös tietyntyyppinen kuviotyö aiheuttaa teknisesti lähes ylivoimaisia vaikeuksia, jos trillien soittoa ei harjoiteta ahkerasti myös pikkusormilla:

kuva 91

§ 10 Voidakseen edistyä klaveristin tulee hallita kummallakin kädellä ainakin kaksi hyvää trillin suoritustapaa. Oikeassa kädessä tämä luontuu parhaiten toisella ja kolmannella tai kolmannella ja neljännellä sormella, vasemmassa kädessä vastaavasti peukalolla ja etusormella tai toisella ja kolmannella sormella. Tämä trillien suorituksessa yleinen sormijärjestys on syynä siihen,

53 A: *ein meckernder ungleicher Triller.*

54 → TL 1787 nro 13.

55 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98).

että vasen peukalo harjaantuu erityisen taitavaksi, ja toisen sormen ohella se tästä syystä joutuu kantamaan miltei päävastuun vasemman käden tehtävistä.[56]

§ 11 Joillakin on tapana harjoitella yhdellä kädellä myös kaksoistrillejä tersseissä. Näistä kiinnostuneet voivat valita itselleen vapaasti erilaista kohdeaineistoa kuvassa 42 esitetyistä terssisarjoista. Tällainenkin harjoitus – kehittyköön itse kukin siinä niin taitavaksi kuin haluaa – on sormivalmiuden kannalta hyödyllinen. Esityksessä sitä vastoin kaksoistrillit on parempi jättää pois, mikäli ne eivät ole aivan tasaiset ja terävät: ilman mainittuja ominaisuuksia ei mitään trilliä voida pitää suoritukseltaan hyvänä.

§ 12 Milloin vasemmassa kädessä esiintyvän trillin ylempi sävel sattuu mustalle koskettimelle, alemman ollessa valkoisella, ei ole väärin ottaa trilli toisella sormella ja sen yli lyövällä peukalolla seuraavasti:

kuva 92

Muutamilla soittajilla on niin ikään tapana – etenkin, jos soitin on kosketukseltaan raskas[57] – ottaa oikeassa kädessä esiintyvät trillit mukavuussyistä kolmannella ja viidennellä tahi toisella ja neljännellä sormella.

§ 13 Trilliin, joka sijoittuu kestoltaan pitkähkölle nuotille liittyy aina jälkilyönti riippumatta siitä, seuraako sitä ylöspäinen vai alaspäinen sekunti. Jälkilyönti otetaan silloinkin, kun trillisäveltä seuraa hyppy (kuva 93, kohta a). Milloin koristellut nuotit ovat aika-arvoltaan lyhyitä, jälkilyönti on luontevampi nousevan (kohta b) kuin laskevan sekunnin edellä (kohta c). Kohdan d esittämissä pisteellisissä rytmeissä jälkilyönti on hyvin hitaassa tempossa[58] mahdollinen – joskin jo pisteen jälkeinen nopea sävelpari sinänsä voisi edustaa sen tehoa. Kuten tästä nähdään, jälkilyönnin käyttöä trilleissä haittaa suuremmassa määrin vain välittömästi seuraava laskeva sekunti. Puheena olevan esimerkin (kohta d) jälkilyönnein toteutettu

56 Vrt. Mitchell, 102, alaviite.

57 A: *...zumahl, wenn das Griffbrett hart ist.*

58 Ajattelun yksikkönä ovat silloin kahdeksasosat.

suoritus näytetään selkeästi seuraavassa §:ssä, pisteellisten rytmien yhteydessä. Kyseisessä tapauksessa jälkilyöntien käyttö ei kuitenkaan ole välttämätön velvoite, kunhan trilli vain soitetaan tarpeeksi pitkänä.[59]

kuva 93

§ 14 Pisteellisille nuoteille, joita seuraava lyhyt sävel on nouseva sekunti, voidaan myös sijoittaa jälkilyönnillisiä trillejä (kuva 93, kohta e). Kuitenkin: kun jälkilyönnin viimeinen sävel aina muulloin – yleisen käytännön mukaisesti – yhdistetään mahdollisimman nopeasti seuraavaan nuottiin (kohta f), näin ei pisteellisten rytmien kyseessä ollessa tehdä. Jälkilyönnin viimeisen sävelen ja seuraavan [= pisteellisen sävelparin lyhyen loppu]nuotin välille täytyy näet jäädä häviävän pieni ajallinen katko (kohta g). Tämän tulee olla hyvin vähäinen: kuulija pystyy juuri ja juuri havaitsemaan, että jälkilyönti ja seuraava lyhyt nuotti ovat eri asioita. Koska katkon kesto on suhteessa aikamittaan, kohdassa g nähtävien suoritusten nuotinnos (jossa jälkilyönnin

59 → TL 1787 nro 14.

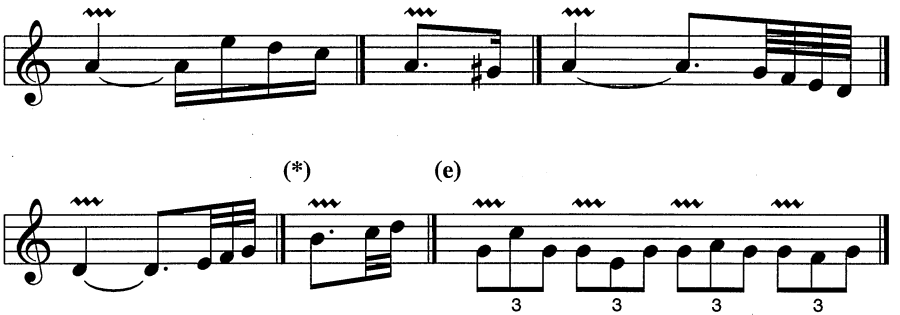
viimeisen nuotin aika-arvo antaa siitä jonkinlaisen viitteen) on ymmärrettävä likiarvoisesti. Tämä johtuu pisteellisten nuottien esitystavasta: niitä seuraavat lyhyet sävelet soitetaan näet aina terävämpinä kuin kirjoitusasu edellyttää. Käsittelemme asiaa tarkemmin kolmannessa pääluvussa.[60] Kohdassa h kuvattu jälkilyönnin sitominen seuraavaan nuottiin on näin ollen virheellinen. Mikäli säveltäjä nimenomaan haluaa mainitunlaista esitystapaa, hänen on ilmaistava se selvästi merkinnässä.

§ 15 Jälkilyönti on aina soitettava trillin aika-arvossa. Tästä syystä ei trilliä, johon sellainen liittyy, voida kätevästi soittaa oikean käden peukalolla ja etusormella, koska jälkilyönnin suoritukseen ei tällöin ole sormea varalla. Kun toinen sormi on sen kohdalla pakko siirtää peukalon yli [ja takaisin], jälkilyönti ei pysy suoritukseltaan yhtä nopeana kuin koristeen muu osa. Tämä seikka on kuitenkin oleellinen: ilman liikkeen tasaisuutta hienoimmankin trillin teho lopussa laskee.

§ 16 *Jälkilyönnittömät trillit* soveltuvat luontevasti laskevaan sekuntilinjaan (kuva 94, kohta a), ja ne esiintyvät yleensä aika-arvoltaan lyhyillä nuoteilla (kohta b). Jälkilyönti jää niin ikään pois, jos useampia trillejä on astekulkuisesti peräkkäin (kohta c) tai jos trilliä seuraa yksi tai useampia lyhyitä nuotteja, jotka voivat edustaa sen tehoa (kohta d). Mainitunlaista korvaavaa vaikutelmaa tavoiteltaessa kohdan viimeisen, tähdellä varustetun esimerkin tempo ei saa olla ylen hidas. Triolien yhteydessä esiintyviä trillejä ei liioin rasiteta jälkilyönneillä (kohta e). Esimerkin viimeisellä triolilla oleva jälkilyönti jää pois aina, kolmelle edelliselle se sitä vastoin ehkä voidaan sijoittaa – kuitenkin vain *hyvin hitaassa tempossa.*

kuva 94

60 III pääluku: Esityksestä, § 23 ks. myös TL 1787 nro 35 ja EK 175.



§ 17 Keskitason musiikkikorva tajuaa aina, missä jälkilyönnin voi ottaa ja missä ei. Minun on ollut pakko esittää edellä oleva vähäinen opastus lähinnä aloittelijoiden tarpeiksi ja koska asia tähän kuuluu.

§ 18 Hyvin nopeassa tempossa trillin tehon voi joskus saada mukavasti aikaan etusävelten avulla (kuva 95). Kuvioiden kaksi lyhyttä loppunuottia[61] vastaavat tällöin kuulovaikutelmaltaan melko tarkkaan jälkilyöntiä.

kuva 95

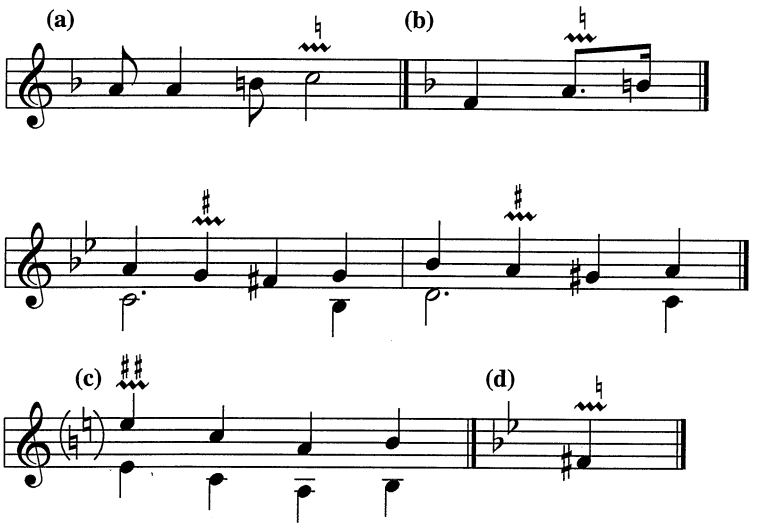
§ 19 Mikäli trillien ja niiden jälkilyönnin merkinnässä mahdollisesti tarvittavia muunnosmerkkejä ei ole pantu näkyviin, nämä on pääteltävä koristeiden esiintymisyhteydestä:
– edellä olevasta (kuva 96, kohta a),
– jatkosta (kohta b) tai
– korvan mukaan ja modulaatiosta (kohta c).
Tässä yhteydessä huomautamme, ettei trillin eikä sen jälkilyönnin intervalleihin saa sisältyä ylinousevaa sekuntia (kohta d).[62]

---

61 Ts. daktyyleiden 16-osat.

62 → TL 1787 nro 15.

kuva 96



§ 20 Virheistä, joita trillit tahtomattaan aiheuttavat, mainitsemme ensimmäiseksi seuraavan: kuvan 97 esittämissä rytmisissä yhdistelmissä monet kuormittavat ensimmäisen sävelen trillillä, vaikka kaarien, joilla tällaiset kuviot tavallisesti varustetaan, pitäisi estää tämä.[63]

kuva 97

Miten houkuttelevilta yllä olevan kaltaiset sävelkulut soittajasta näyttänevätkin, ne eivät siedä trillikoristelua. On kohtalon ivaa, että yleensä juuri hienoimpien ja laulavimpien kohtien täytyy turmeltua väärän soittotavan[64] vuoksi. Useimmat virheet tapahtuvat hitaiden ja sidottujen sävelkulkujen esityksessä. Soittaja kokee muka pelastaa ne unohdukselta piristämällä niitä trillein. Hänen pilalle hemmoteltu korvansa haluaa tunnetilan jatkuvan alati

63 A: ... *ohngeacht die gemeiniglich über diese Passagien gesetzten Bogen dieses verhindern sollten.*

64 Käsitteeseen *Spiel-Art* sisältyy myös koristeiden valinnan ja sijoituksen arviointi.

samanlaisena, pystymättä yhtä kaikki reagoimaan muihin kuin meluavan voimakkaisiin ärsykkeisiin.[65] Tästä nähdään, että mainittuun virheeseen syyllistyvät soittajat eivät kykene ajattelemaan laulavasti eivätkä antamaan jokaiselle nuotille sille kuuluvaa painotusta ja kestoa.[66] Sekä klavikordilla että cembalolla sävelet soivat kyllä laulavasti ja pitkään, jos niitä ei oteta liian lyhyinä.[67] Tosin jokin soitin on tässä suhteessa taitavammin valmistettu kuin toinen. Ranskassa klavikordit eivät ole saavuttaneet kovin laajaa käyttöä, minkä vuoksi sikäläiset klaveerisäveltäjät kirjoittavat etupäässä cembalolle. Tästä huolimatta heidän kappaleensa ovat täynnä pidätyksiä ja sitomisia, joita he nuottikirjoituksessa ilmentävät runsaalla kaarien käytöllä.[68] Vaikka aikamitta jossakin esityksessä olisi liian hidas ja soittimen äänen kantokyky tehtävään riittämätön, niin sittenkään ei pidä turmella trillein luonteeltaan hillittyä legatoaihetta:[69] jos yksityisen sävelen loppu jää paikoin hieman vaimeaksi, se on tämän rinnalla pienempi paha, jonka hienostunut esitys runsain määrin korvaa. Musiikissa tulee yleensäkin esille monia asioita, jotka täytyy kuvitella, ilman että niitä todellisuudessa kuulee.[70] Esimerkiksi konsertoissa, joihin liittyy voimakas säestys, solisti ei itse asiassa kuule niitä soittamiaan kohtia, joissa säestyksen voimakkuus on fortissimo, ja sama koskee tuttien sisääntuloja. Oivaltavat kuulijat korvaavat kyseisen menetyksen kuvittelukyvyllään, ja ennen muuta juuri heitä meidän on pyrittävä esityksillämme miellyttämään.

§ 21 Alla luetellut virheet ovat yhtä rumia kuin yleisiä:
– jos trilliin liitetään voimaton jälkilyönti (kuva 98), johon kukaties vielä lisätään ylimääräinen pikkunuotti (kuva 99): viimeksi mainitun voi syystä laskea kuuluvaksi hylättäviin jälkilyönteihin;

---

65 A: *Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche.*

66 A: *...weder singend dencken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen.*

67 A: *So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel singen die Noten nach, wenn man sie nicht zu kurtz abfertiget.*

68 A: *Dem ohngeacht sind ihre Stücke voller Bindungen und Schleiffungen, welche sie durch die häuffigen Bogen andeuten.* → EK 63.

69 A: *...einen Gedancken, der gezogen und matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen.*

70 A: *Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret.*

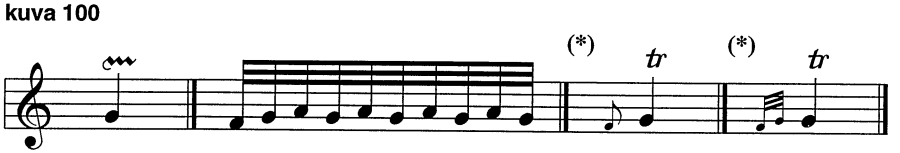
kuva 98 **kuva 99**

– jos trilliä ei soiteta aika-arvoltaan tarpeeksi pitkänä: kaikki trillilajit – paitsi pralltrilli – soitetaan näet sen nuotin kestoisena, jonka yläpuolella trillin merkki on;
– jos appoggiaturan edeltämään liitetrilliin tullaan kömpelösti, joko ottamatta kyseistä etusäveltä lainkaan tai sitomatta sitä trilliin;
– jos edellä mainittu huomiota herättävä trilli soitetaan hyvin voimakkaasti, vaikka sävelaihe, johon se kuuluu, on merkitty esitettäväksi hiljaa ja vaimeasti;
– ja lopuksi: jos trillejä viljellään liian runsaasti, ikään kuin olisi jonkinlainen velvollisuus liittää sellainen jokaiseen vähänkin pitkään nuottiin.

Nämä ovat noita hupaisia pikku trillejä, joista *johdannossa* (§ 10) jo alustavasti mainittiin.

§ 22 *Alemmalla sivusävelellä alkava trilli* [*der Triller von unten*], sen merkintä ja suoritus, nähdään kuvassa 100. Koska kyseinen merkki ei ole klaveerimusiikin ulkopuolella kovin tunnettu, alhaaltapäin alkava trilli ilmaistaan joskus myös tähdellä merkityillä tavoilla. Myös saatetaan tyytyä yleistunnukseen tr, jolloin jää soittajan tai laulajan harkintaan, millaisen trillin hän haluaa kyseiseen kohtaan sijoittaa.

kuva 100



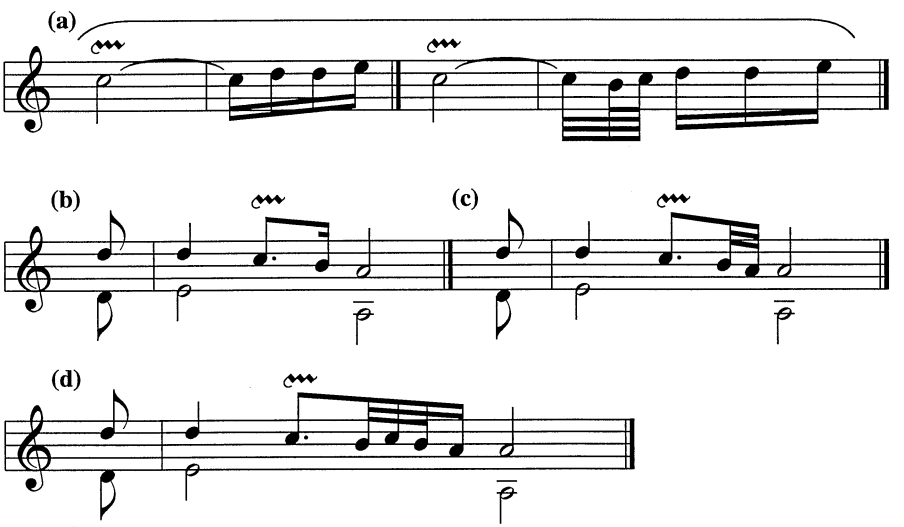
§ 23 Koska käsittelemämme trilli on runsassävelinen, se vaatii aika-arvoltaan pitkän kantanuotin ja saa näin ollen myös tavanomaisen jälkilyönnin, mikäli kyseiselle kohdalle kuuluvia nopeita jälkilyöntejä ei ole merkitty nuotein. Tässä noudatetaan varsinaisen trillin yhteydessä annettuja ohjeita.[71]

---

71 Ala-alukkeiseen trilliin soveltuvia asioita esitetään osaluvun II: 3 pykälissä 6, 13, 15, 17, 19 ja 21.

§ 24 Kuvassa 101 esitetyt tapaukset ovat huomionarvoisia. Kohdasta a näemme, miten jälkilyönnin suoritus tapahtuu pitkän sidotun sävelen jälkeen. Kohdassa b jälkilyönti voisi jäädä pois trillin jälkeisen 16-osan, kohdassa c sitä seuraavien kahden 32-osan vuoksi. Jos kuitenkin aikamitta on kylliksi hidas tai jos koristeltavan sävelkulun kohdalle sijoittuu peräti kadenssi tai sitä seuraa fermaatti (kummassakin viimeksi mainitussa tapauksessa pysähdyksen kesto on soittajan vapaasti harkittavissa), jälkilyönti otetaan ja seuraavat lyhyet nuotit yhdistetään välittömästi siihen. Koristesävelistä viimeinen jää tällöin kuitenkin hivenen edelläolevia pidemmäksi (kohta d). Näin syntyvä, nykyisin sangen tavallinen koriste voidaan uskoakseni parhaiten johtaa kohdassa c olevasta esimerkistä, joskin sen viimeiset nuotit on välistä tapana esittää eri nopeudella. Kyseisen esimerkin yhteydessä huomautamme ohimennen, että mollisävellajeissa lopukkeen päätöstrilli voidaan joskus ottaa basson kvintin sijasta sen sekstillä.

kuva 101

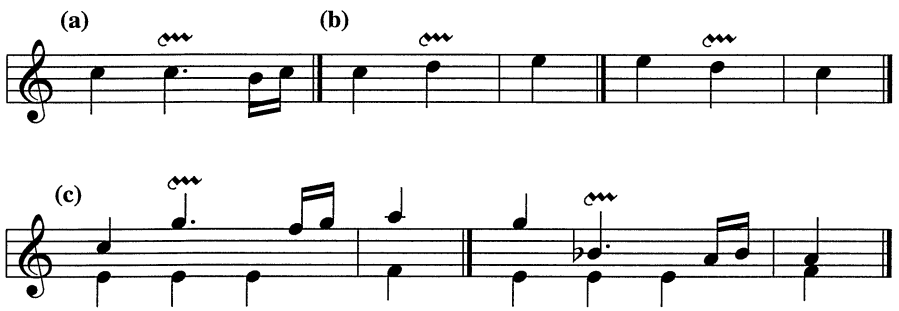


§ 25 Alapuolisella sivusävelellä alkava trilli esiintyy näin ollen yleensä pitkillä nuoteilla, mutta ennen muuta lopukkeissa ja fermaattien edellä. Tämän lisäksi sitä tapaa myös

- säveltoiston yhteydessä, jälkimmäisellä nuotilla (kuva 102, kohta a),
- suunnaltaan sekä ylös- että alaspäisissä astekuluissa (kohta b) ynnä
- intervallihypyn jälkeen (kohta c), tapahtuipa se ja jatkuipa sekuntikulku siitä sitten ylös- tai alaspäin.

Pitkillä sidotuilla sävelillä esiintyessään trilli saattaa venyä useamman tahdin mittaiseksi. Mikäli se tällöin rupeaa väsymään, sen liike voidaan jäntevöittää kertaalleen uudestaan ala-alukkeisella trillillä. Tämän tulee kuitenkin tapahtua niin, että väliin ei jää pienintäkään ajallista katkoa. Käsittelemämme trillityyppi on näin ollen erittäin terveellinen sormille: se ikään kuin antaa niille uusia voimia trillin suoritukseen. Ala-alukkeista trilliä käyttämällä voidaan varsin helposti soittaa vaikka kokonaisia oktaaveja käsittäviä trilliketjuja, jolloin niiden sormijärjestys kuvion alkuun lisättyjen parin pikkunuotin ansiosta huomattavasti helpponee.

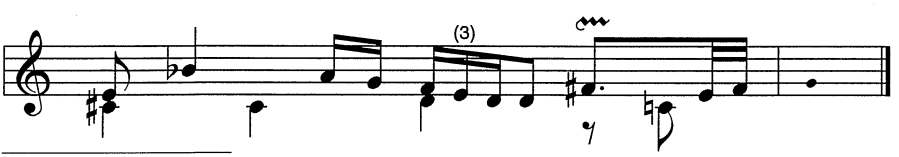
kuva 102



Kuvassa 103 näemme, miten käsittelemäämme trilliin on usein lopukkeessa tapana tulla nopeutta vähitellen lisäämällä, kuvassa 104 taas, miten hyvin se soveltuu tonaalisiin vaihdoskohtiin.[72] Kuva 105 puolestaan on esimerkki sen käytöstä säerajoilla.

kuva 103

kuva 104

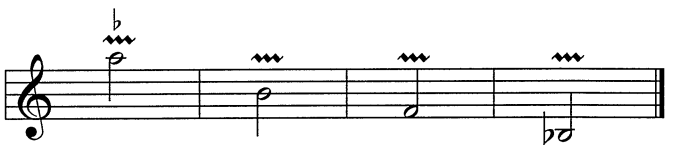


72 A: *...wenn die Modulation sich verändert.*

kuva 105

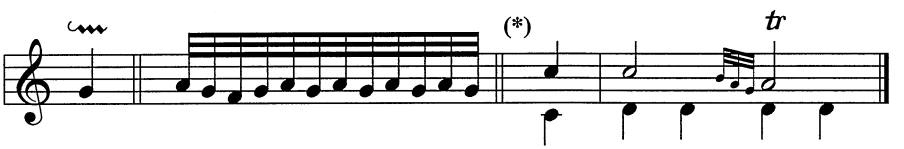
§ 26 Milloin trillejä esiintyy perättäisillä intervallihypyillä (kuva 106), kysymykseen tulee yksinomaan trillin *normaalimuoto* [*der ordentliche Triller*]. Soittaja menettelisi virheellisesti, mikäli hän – antaakseen kyseisille koristeille erityistä terävyyttä – sijoittaisi tällaiseen kohtaan *ala- tai yläalukkeisen trillin.*

kuva 106



§ 27 *Ylemmällä sivusävelellä alkava trilli* [*der Triller von oben*], sen oikea tunnus ja nuotinnettu suoritus nähdään kuvassa 107. Kosketinsoitinkäytännön ulkopuolella siitä tavataan silloin tällöin myös tähdellä osoitettua merkintää.

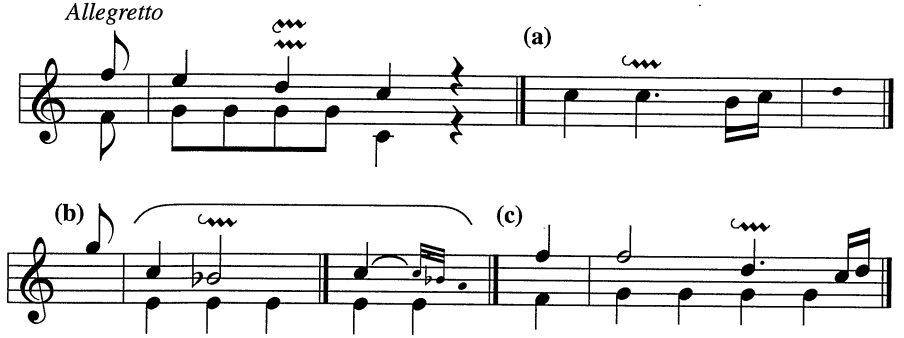
kuva 107



§ 28 Koska ylemmällä sivusävelellä alkava trilli on kaikista trillimuodoista runsassävelisin, se vaatii myös pisimmän kantanuotin. Tästä syystä molemmat edellä käsitellyt trillilajit sopisivat kuvan 108 esittämään lopukkeeseen paremmin kuin se. Ylhäältäpäin alkavaa trilliä käytettiin entisaikaan enemmän kuin meidän päivinämme. Nykyisin [1753] sitä tavataan pääasiassa
– säveltoiston yhteydessä jälkimmäisellä nuotilla (kuva 109, kohta a),
– alaspäisillä astekuluilla (kohta b) sekä
– alaspäisen terssihypyn täytteenä (kohta c).

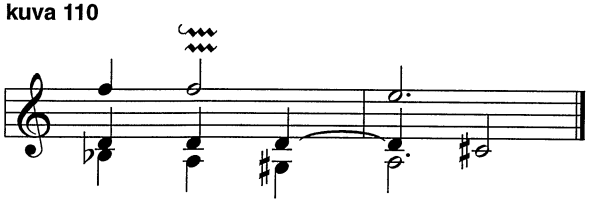
kuva 108

kuva 109



§ 29 Kuten jo edellä olemme maininneet, koristeiden käytössä ylimalkaan on huolehdittava erityisesti siitä, että harmonian puhtaus säilyy loukkaamattomana. Mainitusta syystä kuvassa 110 olevaan esimerkkiin olisi luontevinta sijoittaa tavallinen tai yläalukkeinen trilli: ala-alukkeinen näet aiheuttaa kielletyt rinnakkaiskvintit.

kuva 110



§ 30 *Puoli- eli pralltrillin,* joka eroaa muista trilleistä terävyytensä ja lyhyytensä vuoksi, klaveerinsoittajat merkitsevät kuvan 111 esittämällä tavalla. Vieressä näemme myös koristeen nuotinnetun suorituksen. Huolimatta siitä, että viimeksi mainitussa ylin kaari ulottuu kuvion alusta loppuun, kaikki sen alla olevat sävelet soitetaan, lukuun ottamatta [toista (g) ja][73] viimeistä (f), jo[t]ka uuden kaaren vuoksi on sidottava ilman toistoa seuraavaan. Kyseinen suuri kaari merkitsee siis vain tarpeellista sitomista.[74]

---

73 Hakasulkeissa olevat sanat esiintyvät ensi kerran vuoden 1759 painoksen tekstissä. Kuvassa 111 nähtävään suorituksen nuotinnokseen on tämän mukaisesti lisätty g-säveliä (= neljäsosaa ja ensimmäistä 64-osaa) yhdistävä pikkukaari. Viimeksi mainittu puuttuu sekä *Versuch I:*n nuottiliitteestä että CPEB:n käsikirjoituksesta.

74 A: *Dieser grosse Bogen bedeutet also bloß die nöthige Schleiffung.* → EK 64.

kuva 111

§ 31 Pralltrillin kautta edellä oleva sävel joutuu sidotuksi seuraavaan: tästä syystä kyseinen koriste ei milloinkaan esiinny non legato -kuluissa.[75] Se on perushahmoltaan äärimmäisen lyhyt jälkilyönnitön trilli, joka liittyy seuraavaan päänuottiin appoggiaturan tai melodiasävelen kautta.

§ 32 Puoli- eli pralltrilli on korukuvioista tarpeellisin ja miellyttävin, mutta myös suorituksellisesti vaikein. Esityksessä se helposti joko ei kuulu lainkaan tai toteutuu veltolla ja sietämättömällä tavalla, joka on ristiriidassa sen luonteen ja olemuksen kanssa: näille tekee oikeutta vain täysin moitteeton suoritus. Pralltrilliä ei voi tästä syystä – toisin kuin muita korukuvioita – oppilailleen hitaana juuri näyttääkään. Sen on oltava sananmukaisesti purevan säkenöivä.[76] Pralltrillin päätösnuottia edeltävä ylempi sivusävel otetaan salamannopealla taaksepäisellä luistoliikkeellä, jota edellä on kuvattu 8. §:ssä. Kyseinen suoritustapa,[77] joka yksin antaa pralltrillille sen oikean tehon, on prosessina niin äärimmäisen nopea, että kuvion yksityiset sävelet ovat vaivoin kuultavissa. Näin syntyy aivan erikoinen terävyyden vaikutelma, johon ei voida verrata ytimekkäintäkään muunlaista trilliä. Pralltrilli voi siten, kuten lyhyet etusäveletkin, esiintyä aika-arvoltaan nopealla nuotilla. Kantanuotin lyhyys ei kuitenkaan saa vaikuttaa koristeen suoritukseen: trilli on yhtä kaikki soitettava niin nopeana, että kantasävel johon se liittyy, ei kuulijan korvissa menetä mitään kestostaan, vaan tuntuu alkavan täsmälleen merkityn aika-arvonsa mukaisesti. Käsittelemämme korukuvion ei näin ollen tarvitse kuulua yhtä pelottavalta, kuin miltä se näyttäisi, jos sen suoritus aina nuotinnettaisiin. Pralltrilli antaa esitykselle erityistä elävyyttä ja loistoa. Ilman jotakin toista koristetta, jopa ilman muita trillilajejakin, voitaisiin hätätilassa kenties olla: esityksen voi aina järjestää niin, että ne ovat joko vältettävissä tai korvattavissa toisilla, helpommilla. Ilman pralltrilliä sitä vastoin ei kukaan voi tulla toimeen: vaikka kaikki muu olisi

---

75 A: *Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemahls bey gestossenen Noten vor.*

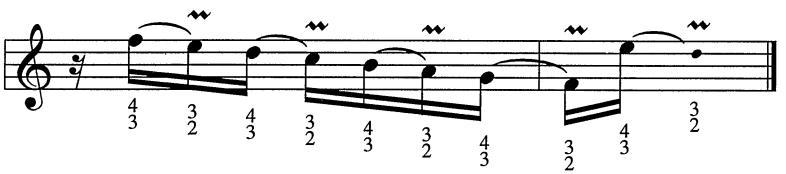
76 A: *Er muß recht prallen.*

77 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98)

esityksessä toteutunut parhaalla mahdollisella tavalla, tämän trillin puuttumista ei silti voitaisi hyväksyä.

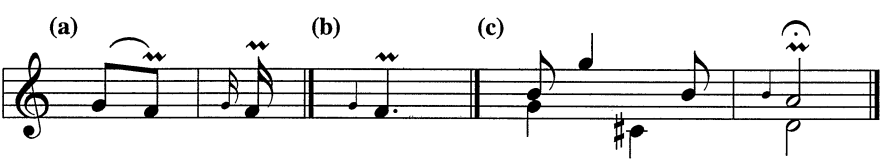
§ 33 Koska pralltrillin suoritus edellyttää erityisen suurta sormivalmiutta ja nopeutta, se onnistuu yleensä parhaiten niillä sormilla, jotka trillien soitossa ovat muita taitavammat. Tästä syystä joudutaan usein – jotta jatkossa seuraava pralltrilli voitaisiin toteuttaa hyvin – ottamaan sormijärjestyksissä vapauksia ja turvautumaan poikkeuksellisiin teknisiin ratkaisuihin (kuvassa 112 näemme tästä esimerkin). Tämän tulee kuitenkin tapahtua niin taitavasti, ettei esitys siitä kärsi.

kuva 112



§ 34 Käsittelemämme puoli- eli pralltrilli voi esiintyä yksinomaan laskevalla sekunnilla, syntyipä kyseinen intervalli sitten kahden melodianuotin tai etusävelen ja sen kantanuotin välille (kuva 113). Sitä tavataan aikaarvoltaan lyhyillä nuoteilla (kohta a) tai sävelillä, joiden kesto appoggiaturan vuoksi lyhenee (kohta b). Pralltrilli on yleinen myös fermaattinuoteilla: tällöin sitä edeltävä appoggiatura pidetään hyvin pitkään ja otetaan sen jälkeen trilli aivan lyhyenä äkillisellä sieppausliikkeellä, vetäisemällä sormi nopeasti pois koskettimelta[78] (kohta c).

kuva 113

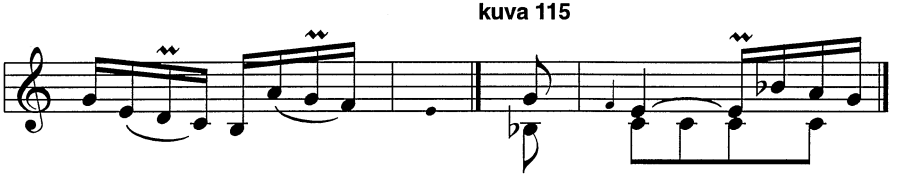


78 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98)

§ 35 Paitsi lopukkeiden ja fermaattien yhteydessä pralltrillin tapaa usein kolme- tai useampisävelisissä alaspäisissä kuluissa (kuva 114). Koska sillä on etenemispyrkimykseltään alaspäisen, jälkilyönnittömän trillin luonne, sen tapaa, kuten tämänkin, kohdissa, joissa pitkien nuottien jälkeen seuraa lyhyitä (kuva 115).

kuva 114

kuva 115



§ 36 Pralltrillin esityksen yhteydessä on syytä vielä täydentäen huomauttaa, että sen soittaminen hiljaa tuottaa fortepianolla lähes ylivoimaisia vaikeuksia. Kaikki mikä liittyy edellä kuvattuun sormen äkilliseen vetämiseen koskettimelta, tapahtuu kuten tiedetään, pakostakin tietynasteisella rajuudella,[79] mikä puolestaan tekee kosketuksen fortepianolla soitettaessa yleensä voimakkaaksi. Koska pralltrilliä on täysin mahdotonta toteuttaa ilman mainittua taaksepäistä luistoliikettä, klaveristi joutuu tässä yhteydessä aina kärsimään. Näin on sitä suuremmalla syyllä, kun kyseinen trilli tulee sangen usein soitettavaksi nimenomaan hiljaa: se esiintyy näet mielellään appoggiaturan jäljessä – joko yksinään tai kaksoislyönnin keralla – ja noudattaa tällöin voimasuhteissa etusävelten esityksestä annettuja yleissääntöjä. Sama epämukavuus tulee esille kaikessa, mikä liittyy po. tekniseen toteutustapaan: tässä sen terävimmässä muodossa kyseiset haitat ovat kuitenkin erityisen tuntuvia. Epäilen, voitaneenko fortepianolla saadá kosketuksen voima-asteita pralltrillin tapauksessa uutterimmallakaan harjoituksella täysin hallintaan.[80]

---

79 A: *...durch einen gewissen Grad der Gewalt.*

80 → EK 65. *Das Schnellen,* ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98)

4. KAKSOISLYÖNTI

§ 1 Kaksoislyönti on kepeä koriste, joka antaa melodialle samalla kertaa sekä viehätystä että loistoa.[81] Sen merkintä ja suoritus ilmenevät kuvasta 116. Milloin välittömästi koristeen jälkeen seuraa oktaavihyppy tai muu laaja intervalli, havaitsemme, että sen suorituksessa joudutaan käyttämään neljää sormea. Tämä on tapana ilmaista kahdella numerolla, jotka sijoitetaan vierekkäin kantanuotin yläpuolelle.[82]

kuva 116

§ 2 Koska kaksoislyönti miltei aina soitetaan nopeana, minun on täytynyt esittää sen sisältämien pikkunuottien kesto sekä hitaan että nopean tempon mukaisena. Välttääkseni sorminumeroiden mahdollista monitulkintaisuutta olen [esimerkkien nuotinnoksissa] tällä kertaa valinnut edellisen vaihtoehdon.[83] Koristeesta käytetään myös tähdellä osoitettua merkintää.

§ 3 Kaksoislyöntiä käytetään sekä hidastempoisissa että nopeissa kappaleissa, samoin sekä sidotuissa että non legato -kuluissa.[84] Kestoltaan aivan lyhyt kantanuotti ei sitä kuitenkaan hevin kanna, koska melodian selkeys voi tällöin helposti joutua kärsimään: käsittelemämme kuvio on näet suhteellisen runsassävelinen, minkä vuoksi sen suoritus vaatii kuitenkin jonkin verran aikaa.

§ 4 Kaksoislyöntiä tavataan seuraavissa yhteyksissä:
- *yksinään* tietyllä kantanuotilla,
- *pralltrillin keralla,* jonka tunnus sijoitetaan kaksoislyönnin merkin alapuolelle, sekä

---

81 → EK 66.

82 → TL 1787 nro 16.

83 → EK 67.

84 A: *Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleiffungen so wohl als auch bey gestossenen Noten angebracht.* → EK 68.

– *yhden tai kahden 32-osina merkityn pikkunuotin jäljessä:* nämä edeltävät melodiasäveltä, mutta – kuten edempänä tulemme näkemään – ne eroavat etusävelistä.

§ 5 Yksinään esiintyvän kaksoislyönnin merkki on kantanuotin yläpuolella, joko aivan sen kohdalla tai siitä hieman oikealla.

§ 6 Ensiksi mainitulla tavalla käytettynä sitä tapaa, kuten kuvan 117 esimerkit osoittavat,
– astekuluissa (kohta a),
– hyppäyksin etenevissä sävelkuluissa (kohta b),
– säerajoilla (kohta c),
– lopukkeissa (kohta d),
– fermaateilla (kohta e),
– suoraan, ilman valmistusta, sekä melodisen kokonaisuuden alussa (kohta f) että keskellä (kohta g),
– appoggiaturan edeltämällä päätösnuotilla (kohta h),
– toistetulla sävelellä (kohta i),
– säveltoiston jälkeisellä nuotilla (mikäli viimeksi mainittu puolestaan ei toistu), tullaanpa tähän sitten asteittain (kohta k)[85] tai hypyllä (kohta l),
– ilman etusäveltä, sen kera, sen kohdalla (kohta m), sen jäljessä jne.

kuva 117

85 Kirjain j jää aakkostuksessa väliin.

§ 7 Käsittelemämme kaunis koriste on ikään kuin liian hyväntahtoinen: se soveltuu miltei joka paikkaan ja joutuu tästä syystä usein peräti kaltoin kohdelluksi. Monet näet luulevat, että klaveerin soiton koko sirous ja viehätys perustuu kaksoislyönnin mahdollisimman runsaaseen viljelyyn. Näin ollen on aiheellista lähemmin tutkia, mitä sen harkitsevaan käyttöön kuuluu. Vastaan saattaa näet tulla joukko houkuttelevia tilanteita, joihin kyseinen koriste ei hyväntahtoisuudestaan huolimatta sovi.

§ 8 Kaksoislyöntiä käytetään useimmissa tapauksissa antamaan sävelille loistoa. Niinpä se taitamattomasti sijoitettuna yleensä turmelee sellaiset kohdat, joissa sävelet on affektin vuoksi soitettava kantavasti ja koruttomasti: oikeaa esitystapaa ja kosketusta ymmärtämättömien[86] aika käy mainitunlaisissa kohdissa tavallisesti pitkäksi. Sitä paitsi muodostuu kaksoislyönnin käyttö helposti liian runsaaksi – virhe, jota koristelujen viljelyssä ylimalkaan on syytä välttää.

§ 9 Näkemys, jonka mukaan kaksoislyönti on itse asiassa tavallisen, jälkilyönnillisen trillin supistettu muoto, auttaa jo lähemmin oivaltamaan sen oikeaa käyttöä.

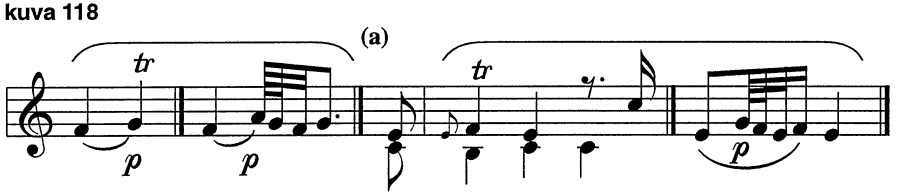
---

86 A: *...so den wahren Vortrag und Druck nicht verstehen.* → EK 69.

§ 10 Käsittelemämme koriste soitetaan useimmassa tapauksessa nopeasti, ja sen ylin sävel otetaan – aikaisemmin selitetyllä tavalla – äkillisellä taaksepäisellä luistoliikkeellä.[87] Tästä syystä on virhe sijoittaa kaksoislyönti kestoltaan pitkälle sävelelle korvaamaan tavallista trilliä.[88] Viimeksi mainittu näet riittää täyttämään kyseisen kantanuotin, kun sitä vastoin suoritukseltaan nopea kaksoislyönti jättää sen liian tyhjäksi.

§ 11 Tässä yhteydessä minun on huomautettava eräästä hitaan tempon yhteydessä esiintyvästä poikkeustapauksesta. Trillin asemesta otetaan näet joskus ilmaisullisista syistä[89] hiljainen kaksoislyönti, jonka viimeistä säveltä pitkitetään seuraavan melodianuotin alkuun asti. Mainitunlainen korvaaminen voi tapahtua sekä lopukkeessa (kuva 118) että ylöspäisen etusävelen jälkeen muuallakin (kohta a).

kuva 118



§ 12 Kaksoislyönnin yhdenkaltaisuudesta jälkilyönnillisen trillin kanssa seuraa, että se tämän tavoin etenee mieluummin ylös- kuin alaspäin. Nopeissa nousevissa astekuluissa kaksoislyönnillä voidaan tästä syystä mukavasti koristella kokonaisen oktaavin mittaisia ja pitempiäkin melodisia jaksoja (alaspäisessä sekuntilinjassa vastaava menettely sen sijaan ei käy päinsä). Kyseinen usein esiintyvä tapaus merkitään kosketinsoitinkäytännön ulkopuolella yleensä kuvan 119 osoittamalla tavalla. *Nopeiden* alaspäisten astekulkujen yhteydessä kaksoislyöntiä niin muodoin ei käytetä.[90]

87 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98).

88 *Der ordentliche Triller* . Ks. luku II:3, § 5–6.

89 A: *...wegen des Affeckts.*

90 → TL 1787 nro 17.

kuva 119

§ 13 Edellä mainitusta yhdenkaltaisuudesta seuraa niin ikään, että kaksoislyöntiä voidaan arvelematta käyttää myös intervallihyppyjen yhteydessä. Kuvassa 120 näemme tästä ylöspäisen ja alaspäisen esimerkin.

kuva 120

§ 14 Vaikka kaksoislyönti mielellään sijoitetaankin säveltoistolle, tämä on silti luontevampaa nousevan kuin laskevan sekunnin edellä. Milloin seuraa laskeva sekunti, kaksoislyöntiä soveliaampi koriste on[91] yhdistetty etusävel [*Anschlag*].

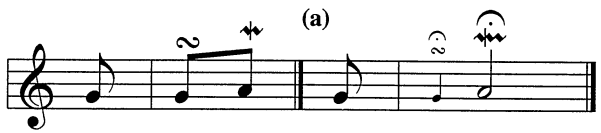
kuva 121

§ 15 Kuten kuvan 117 esimerkeistä c, e, f ja h olemme havainneet, kaksoislyönti esiintyy niin ikään usein pitkien etusävelten jälkeisillä kestoltaan suhteellisen pitkillä nuoteilla. Kyseisessä yhteydessä huomautamme, että etusävelelle sijoitettu kaksoislyönti (edellisessä §:ssä esitetyn kaltaiset säveltoistot ovat näet lähes aina etusäveliä) sulkee pois seuraavan sävelen

91 → TL 1787 nro 18.

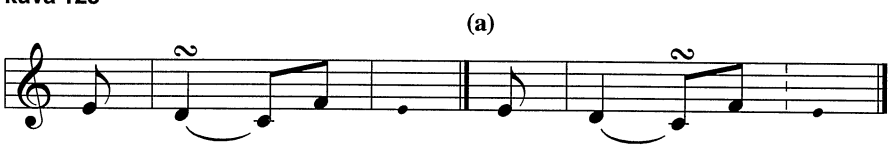
koristelun (kuva 122). Poikkeuksen tästä säännöstä tekee fermaattia edeltävä appoggiatura, joka jo kyseiseen kohtaan sijoitetun [lepo]merkin vuoksi[92] soitetaan kirjoitusasuaan pitempikestoisena. Tällöin etusävelelle sattuvan kaksoislyönnin viimeinen sävel pidetään pitkään: pienen viivähdyksen jälkeen voidaan näin ilman epämieluisuuden vaikutelmaa siirtyä etusäveltä seuraavaan pitkään mordenttiin (kohta a).

kuva 122



§ 16 Etusävelille, jotka eivät ole edellä olevan nuotin toisto, ei voida sijoittaa kaksoislyöntiä (kuva 123), jos kohta sitä sopii käyttää jo seuraavan purkaussävelen kohdalla (kohta a).

kuva 123

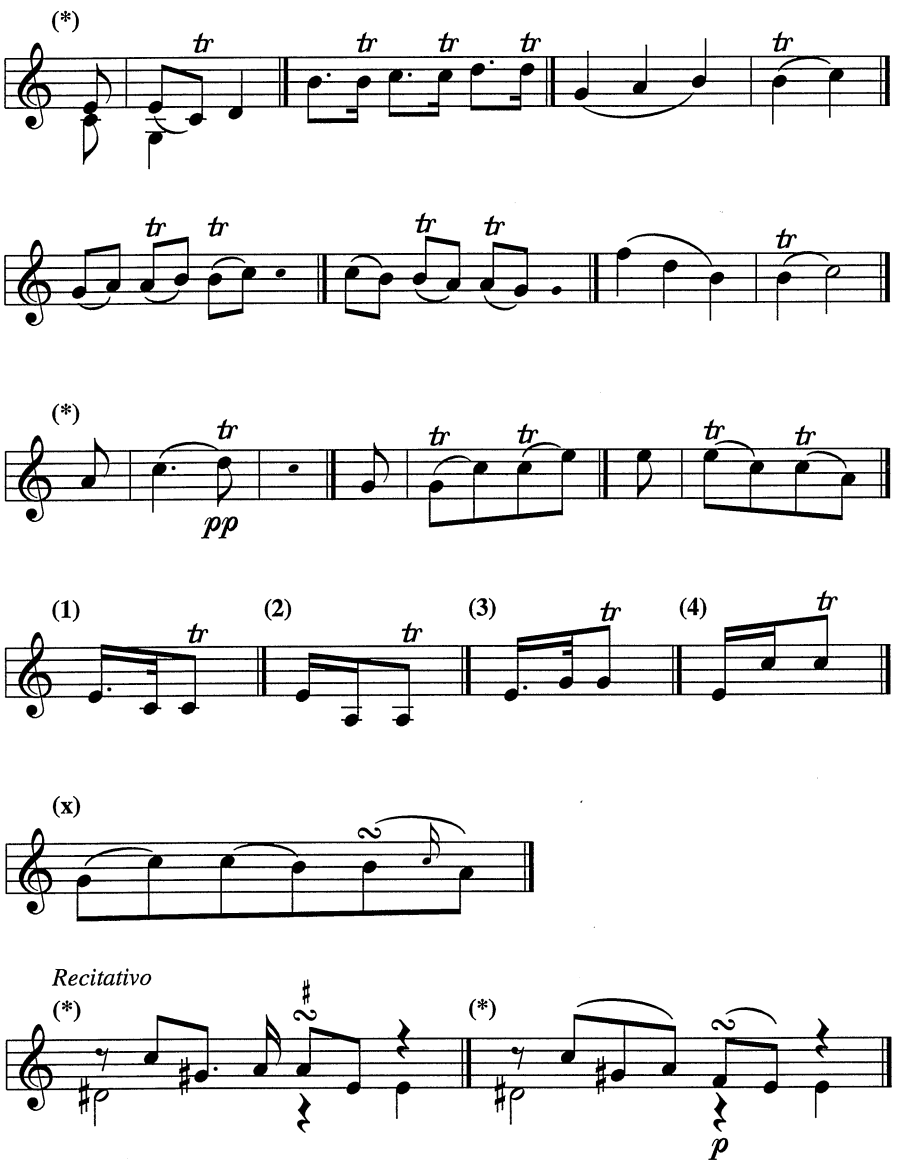


§ 17 Kaksoislyönnin merkki on klaveerikäytännön ulkopuolella yhtä vähän tunnettu kuin kyseinen koriste on musiikissa tärkeä. Tästä syystä sitä ilmentämään käytetään trillin yleistunnusta tai peräti mordentin merkkiä, joka monesti on tarkoittavinaan trilliä. Kuvassa 124 on joukko esimerkkejä, joissa kaikissa kaksoislyönti on trilliä luontevampi ja mukavampi. Tähdellä merkityt kohdat ovat kaksoislyönnin käytön kannalta tyypillisimpiä sikäli, että esitetyissä tapauksissa ei mikään muu koristelutapa tule kysymykseen. Kohdissa 1, 2, 3 ja 4 nähtäviin kuvioihin sitä vastoin voidaan nopeassa tempossa sijoittaa yhtä hyvin trilli kuin kaksoislyöntikin: viimeisen nuotin on tällöin kuitenkin aina oltava keskimmäisen toisto. Esimerkki x puolestaan osoittaa, miten kaksoislyönnin jälkeiseen nuottiin liitetään joskus hitaassa tempossa vielä etusävel.

---

92 A: *...auch wegen des darüber befindlichen Zeichens.* → EK 70.

kuva 124

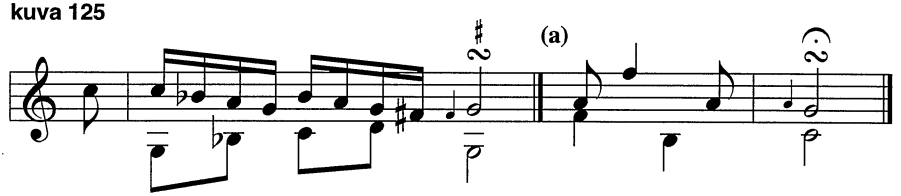


§ 18 Kosketinsoitinkäytännön ulkopuolella korukuvioiden tunnuksia on liian vähän. Tämä pakottaa säveltäjät usein käyttämään trillin merkkiä kohdissa, joihin kyseinen koristelutapa ei sovellu. Trilli saattaa olla niissä joko

nopean tempon vuoksi suorituksellisesti lähes mahdoton[93] tai legaton kannalta hankala toteuttaa.[94] Kuvan 124 viimeisessä, "resitatiiviksi" otsikoidussa esimerkissä on kaksi erilaista lopuketta: kummassakin niistä viimeistä edelliselle nuotille kuuluu nimenomaan kaksoislyönti. Sen viimeinen sävel jätetään tapauksista edellisessä – normaalikäytännön vastaisesti – pidentämättä, jotta esitys jäljittelisi puhetta. Koska tällaisiin kohtiin on mahdotonta sijoittaa trillin merkkiä eikä toisaalta muutakaan ole käytettävissä, näin koristeltavien sävelten esitys on pakko jättää soittajien hienovaistoisuuden varaan.

§ 19 Kaksoislyönti esiintyy kyllä, kuten näimme kuvan 117 e-kohdasta, fermaatilla, johon tullaan ylöspäin purkautuvan etusävelen kautta. Sen sijaan sitä ei tapaa milloinkaan [muulla] päätösnuotilla, jota edeltää ylöspäinen appoggiatura (kuva 125).[95] Alaspäisen etusävelen jäljessä kaksoislyönti sitä vastoin voi esiintyä sekä fermaatilla (kohta a) että tavallisella päätösnuotilla (kuva 117, kohta h).

kuva 125



§ 20 Vaikka kaksoislyönti on paljossa trillin kaltainen, se eroaa tästä kuitenkin kahdessa suhteessa:
1) Koristeen viimeiset sävelet eivät yhdisty seuraavaan melodianuottiin heti: koska ensimmäiset niistä ovat nopeampia kuin viimeinen, seuraavan päänuotin edelle jää pakosta pienen pieni aikaväli.
2) Hidastempoisissa, ilmaisultaan väkevissä sävellyksissä[96] kaksoislyönti välistä luopuu sille luonteenomaisesta loistokkuudesta ja saa tarkoituksellisen

93 → TL 1787 nro 19.

94 A: *...wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleiffung ungeschickt ist.*

95 Kuvan 125 ensimmäinen esimerkki on siis näyte *virheellisestä* kaksoislyönnin käytöstä: appoggiaturan ja sen purkaussävelen väliin ei voida koristeen varjolla sijoittaa intervallihyppyä.

96 A: *bey langsamen Stücken voller Affeckt.*

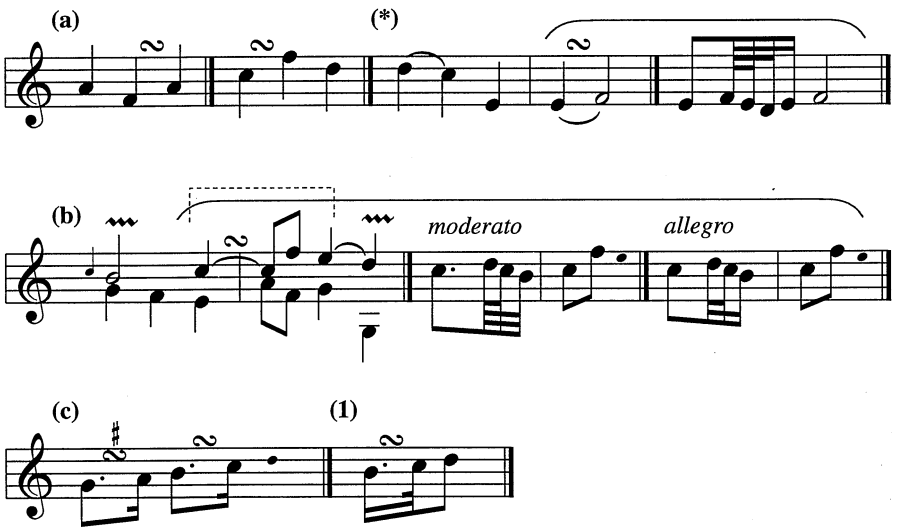
hillityn tulkinnan (kuva 126). Tällöin siitä on tapana käyttää myös kohdassa a esitettyä merkintää.

kuva 126

§ 21 Kaksoislyönti esiintyy yksinään myös *melodianuotin tai etusävelen jälkeen.* Tämä voi tapahtua

1) jos kyseiset nuotit ovat aika-arvoltaan suhteellisen pitkiä (kuva 127, kohta a),
2) yhdyskaarella pidennetyllä nuotilla[97] (kohta b) sekä
3) pisteellisissä rytmeissä, sävelparien osien välillä (kohta c).[98]

kuva 127



97 A: *bey einer Bindung.*

98 → TL 1787 nro 20.

§ 22 Ensimmäisessä edellä mainituista kolmesta tapauksesta kaksoislyönnin esiintyminen on muuten riippumaton melodian liikkeestä: ainoastaan laskevan sekunnin edelle se ei luontevasti sovi. Mikäli joskus lopukkeeseen ei haluta sijoittaa trilliä, voidaan päätösnuottiin purkautuvan ylöspäisen etusävelen jälkeen ottaa kaksoislyönti (kuva 127, kohta a: kolmas, tähdellä varustettu esimerkki). Mikäli näin menetellään, viimeiselle sävelelle ei ole lupa sijoittaa mordenttia. Rytmiseltä hahmoltaan kaksoislyönti on kaikissa kohtaan a kuuluvissa esimerkeissä loppuun liitetyn nuotinnoksen kaltainen.

§ 23 Toisessa esitetyistä tapauksista (kuva 127, kohta b) se nuotti, josta yhdyskaari lähtee,[99] soitetaan pisteellisenä [kahdeksasosana]. Tällöin kaksoislyönnin viimeinen sävel sattuu yhteen sidotun sävelen[100] [= toisen tahdin 1. nuotin, kaarella sidotun c:n] kanssa. Jos kuitenkin aikamitta on nopea, piste jää pois. Kohtaan b liitetyt nuotinnokset[101] osoittavat selkeästi kummankin tapauksen suoritusrytmin. Tämän esimerkin kaltaista kaksoislyönnin käyttöä esiintyy usein lopukkeiden edellä.

---

99 A: *die bindende Note.*

100 A: *die gebundene Note.*

101 Nuotinnokset – edellinen moderato-, jälkimmäinen allegrotempossa – tarjoavat pelkän ylä-äänen osatulkinnan. Tulkittu kohta on esimerkissä ilmaistu katkoviivakaarella.

§ 24 Kolmannessa tapauksessa (kuva 127, kohta c) pisteellisiä sävelpareja, joiden osien väliin kaksoislyönti sijoittuu, syntyy kaksi. Suorituksen rytmisen jaon – se pysyy aina samana – osoittaa esimerkin 2 nuotinnos.[102] Kyseinen koristelutapa tulee usein kysymykseen silloin, kun kappaleen tempo on niin hidas, että pisteellisten rytmien jäntevyys alkaa muuten lamaantua. Sitä tavataan myös säerajoilla (esimerkki 1) sekä lopukkeiden edellä kohdissa, joissa pisteellistä nuottiparia seuraa samalla sävelellä trilli (esimerkki 2). Alaspäisten, astekulkuisten pisteellisten nuottien yhteydessä po. kaksoislyönnin käyttötapa ei esiinny, mikäli ne eivät ole kestoltaan erityisen pitkiä. Milloin kyseisellä koristeella sitä vastoin on täytettävä 3. esimerkin kaltainen rytmikuvio, kyseessä on yksi tyypillisimpiä kaksoislyönnin käyttötilanteita: sen korvaaminen trillillä – sijoitettiinpa tämä sitten ensimmäiselle nuotille tai myöhemmäksi – on näet aina väärin. Kuten nuottiesimerkit osoittavat, kaksoislyönti sijoitetaan joko ensimmäisen nuotin jälkeen (nro 3) tai toiselle sävelelle (nro 4).[103] Oheistetuista suoritusrytmin nuotinnoksista voidaan helposti päätellä, että kyseisessä tapauksessa edellytetään hidasta tempoa.[104]

§ 25 Kaksoislyönnin suorituksessa mahdollisesti tarvittavan muunnosmerkin voi, kuten trilleissäkin, päätellä esiintymisyhteydestä: edellä olevasta, jatkosta sekä sävellajin vaihtumisesta. Käsittelemämme koriste on trillin kaltainen myös siinä, että sen sisältämiin intervalleihin ei voi kuulua ylinousevaa sekuntia (vrt. kuva 96, kohta d).

§ 26 Kaksoislyönnin suorituksessa välttämätön sormen nopea liu'uttaminen taaksepäin koskettimella[105] ylittää pikkusormen suorituskyvyn. Tämän vuoksi on välistä pakko turvautua hieman jännityspitoisiin sormijärjestyksiin (kuva 128).[106]

---

102 Esimerkki 2 on vain alkupuoleltaan sama kuin kohta c. Tekijä tarkoittaa ensimmäisen pisteellisen sävelparin ( ) suoritusta: kyseiseen kohtaan syntyy nuotinnoksen osoittamalla tavalla kaksi pisteellistä (16-osa)nuottia, joiden välille kaksoislyönti sijoittuu.

103 Koristeen tunnus sijoitetaan kohdalle, jolla koristelu tapahtuu.

104 → TL 1787 nro 21.

105 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98.)

106 A: *eine etwas weniges gespannte Applicatur.*

kuva 128

§ 27 Jos kaksoislyönnin ensimmäinen sävelpari salamannopean taaksepäisen luistoliikkeen[107] avulla äärimmäisen nopeasti toistetaan, saadaan tulokseksi eräänlainen pralltrillin ja kaksoislyönnin yhteensulautuma. Tämä yhdistetty korukuvio voidaan tulkita lähinnä pralltrilliksi, johon liittyy jälkilyönti. Kyseinen koriste tuo klaveerin soittoon samalla kertaa sekä erityistä viehätystä että loistoa. Se on itse asiassa ikään kuin jälkilyönnillisen liitetrillin suppea ja vaikutelmaltaan eloisampi muoto.[108] Sitä ei näin ollen saa sekoittaa viimeksi mainittuun, koska se eroaa tästä yhtä paljon kuin pralltrilli ja kaksoislyönti tavallisesta trillistä. Kyseisellä pralltrillin ja kaksoislyönnin yhteensulautumalla ei tähän saakka ole ollut omaa koristetunnusta. Minä olen ilmaissut sen kuvan 129 osoittamalla tavalla: vieressä nähdään myös suorituksen nuotinnos. Mitä tulee viimeksi mainitun yli ulottuvaan pitkään kaareen, viittaan siihen, mitä asiasta on pralltrillin yhteydessä sanottu.[109]

kuva 129

§ 28 Edellä esittelemämme *pralltrillikaksoislyönti* [*der prallende Doppelschlag*] esiintyy sekä ilman edeltävää appoggiaturaa että sen kera. Kuten pralltrilli, tämäkin koriste tulee kysymykseen yksinomaan laskevan sekunnin jälkeen, josta se ikään kuin vedetään jatkona esille (kuvat 129 ja 130). Koska kyseinen yhdistetty korukuvio on osiaan runsassävelisempi, se myös täyttää paremmin kestoltaan suhteellisen pitkänkin nuotin. Tästä syystä sitä käytetään mainittuun tarkoitukseen mieluummin kuin pelkkää pralltrilliä (kuva 131). Tähdellä merkityssä kohdassa sitä vastoin, jos tempo on allegretto tai sitä nopeampi,

---

107 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98.).

108 Vrt. luku II:3 (Trillit), § 1. → EK 71.

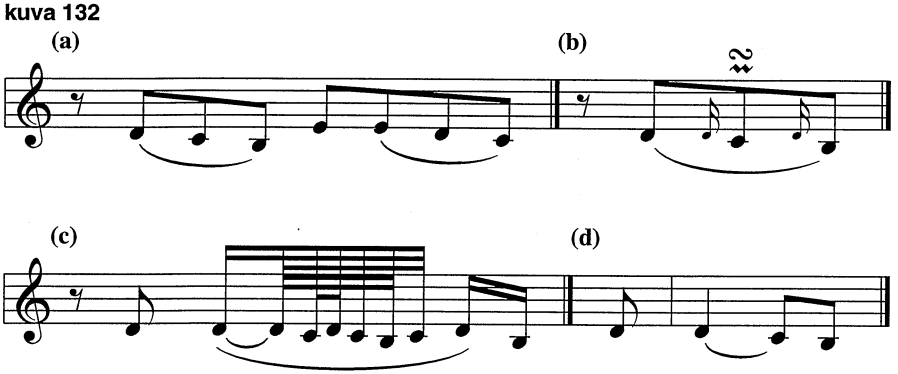
109 Ks. luku II:3 (Trillit), § 30 (kuva 111). Suorituksen nuotinnoksesta puuttuu tässäkin asäveliä (kahdeksasosaa ja ensimmäistä 64-osaa) yhdistävä pikkukaari. → EK 72.

pelkkä pralltrilli on yhdistettyä muotoa luontevampi. Ylimalkaan voidaan panna merkille, että kaksoislyönnin sekä yksinkertainen että pralltrilliin yhdistyvä muoto ovat harvoin luontevia kohdissa, joihin sopii jälkilyönnitön trilli.[110]

kuva 130 **kuva 131**

§ 29 Jos *hitaassa tempossa* esiintyy kolme säveltä käsittävä alaspäinen astekulku, keskimmäisen edelle syntyy appoggiatura, minkä jälkeen sama nuotti saa koristeekseen vielä pralltrillikaksoislyönnin. Tätä kaksoiskoristetta seuraa ennen kolmatta melodianuottia siihen liittyvä uusi etusävel. Kyseinen tapaus nähdään kuvassa 132 kolmenlaisena: ilman koristeita (kohta a), koristeltuna (kohta b) sekä nuotinnettuna suorituksena (kohta c).[111]

kuva 132



110 → L 1787 nro 22.

111 Kohdassa c näkyvä toisen ja kolmannen sävelen välinen pikkukaari puuttuu jälleen sekä *Versuch I:*n nuottiliitteestä että CPEB:n käsikirjoituksesta. → EK 73.

Etusävelistä ensimmäinen on kestoltaan pitkien nuottien yhteydessä sangen tavallinen, koska se ajallisesti hyvin täyttää ne. Tämän lisäksi se on kyseisessä tapauksessa tarpeen myös toisesta syystä. Viemällä puolet seuraavan nuotin kestosta se saa pralltrillikaksoislyönnin kätevästi alkamaan täsmälleen oikeaan aikaan: hetkellä, jolloin puolet sen kantanuotin aika-arvosta on kulunut. Kolmatta melodiasäveltä edeltävä appoggiatura ei sekään ole vain lyhentämässä viimeisen pitkän nuotin kestoa ja suhteuttamassa sitä edellä olevaan, vaan se on tarpeen myös kaksoislyönnin luonteen vuoksi: kyseinen koriste näet etenee (kuten sitä muistuttava jälkilyönnillinen trillikin) mielellään ylöspäin. Tätä jälkimmäistä etusäveltä ei saa katkaisemalla erottaa päänuotistaan seuraavista syistä:

1) Sen tulee olla etusävel eikä jälkilyönti.
2) Kuten kaksoislyöntejä selitettäessä opimme, niiden viimeistä säveltä ei milloinkaan saa yhdistää seuraavaan heti, vaan tavoitenuotin edelle tulee aina jäädä pieni aikaväli. Päinvastaisessa tapauksessa tuloksena on helposti trilli, jossa esiintyy hylättäviin jälkilyönteihin kuuluva kolmas sävel.
3) Viimeisen melodiasävelen keston tulee pysyä oikeassa suhteessa edellä olevaan.

Näemme tässä jälleen kerran, millaista vahinkoa etusävelten erottaminen päänuotistaan saattaa aiheuttaa. Tältä voidaan esitetyssä tapauksessa helposti välttyä seuraavasti: pralltrillikaksoislyönti otetaan säännön mukaisesti mahdollisimman terävänä, niin että sävel c [ts. kuvion viimeinen sävel, jolla kohdassa 2 mainittu viivähdys tapahtuu] tuntuu soivan normaalin 16-osan mittaisena. Näin seuraava etusävel erottuu riittävässä määrin edellä olleesta koristeesta.

Tarkastelemamme kuviokokonaisuuden suoritus näyttää nuotinnettuna jokseenkin rajulta. Se tekisi vieläkin pelottavamman vaikutuksen, jos kyseinen koriste merkittäisiin tässä esitettyä vielä puolta nopeammin nuottiarvoin. Ja kuitenkin: niin pahan näköistä nuottikuvaa vastaavana sillä on itse asiassa usein tapana adagio-ympäristössä esiintyä. Tästä huolimatta taitavan esityksen koko salaisuus piilee valmiudessa soittaa pralltrilli oikein ja purevan terävästi: jos tämä hallitaan, edellä esitetyn kaltaiset johdannaiskuviot tuntuvat pakostakin luonnollisilta ja helpoilta.

Viimeinen esimerkki (kuva 132, kohta d) poikkeaa hieman edellisistä: kahden loppunuotin suoritustapa pysyy siinä silti samana kuin niissä.

§ 30 Sekä kaksoislyönnin että jälkilyönnillisen trillin kysymyksessä ollessa yksi sormi on aina varattava jälkilyönnin suoritukseen. Lisäksi edellä

selostettu liu'uttaminen[112] voidaan – sekä em. koristeissa että erityisesti pralltrillikaksoislyönnissä – toteuttaa moitteettomasti vain tietyillä sormilla. Mainitut seikat aiheuttavat edellä käsitellyn yhdistetyn korukuvion suorituksessa usein teknisen pulman, joka kuuluu lajissaan hankalimpiin ja jonka ratkaisemiseksi on turvauduttava tavallisuudesta poikkeaviin sormijärjestyksiin. Kuvassa 133 nähdään muutamia tällaisia tapauksia. Kohdassa a kättä kallistetaan toisen sormen soittaman e^2:n jälkeen hiukan vasemmalle: näin kolmas sormi voi sijoittua d:lle lyömättä toisen sormen yli – kuten kelvottomissa sormijärjestyksissä neuvotaan. Seuraavassa esimerkissä (kohta b) saman yhdistetyn korukuvion suoritus vaatii, että kolmas sormi liukuu mustalta koskettimelta valkoiselle [säveleltä as^1 etusävelelle g^1]. Sormijärjestykset, jotka pralltrillikaksoislyönnin suorituksessa ovat kätevimmät, nähdään kohdassa c. Yhtä kaikki on silti hyvä harjoitella kyseistä koristetta uutterasti kaikilla sormilla, koska tämä on omiaan kehittämään niiden voimaa ja valmiutta. Ja toisekseen: se, millä sormilla joudumme tietyn korukuvion ottamaan, ei riipu aina meistä.

kuva 133

112 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: EK 98.)

§ 31 Bassossa ei koristeita juuri käytetä, jollei niitä ole nimenomaan nuottiin merkitty. Kuvassa 134 esitetyn kaltaisissa tapauksissa voidaan silti joskus käyttää pralltrillikaksoislyöntiä.

kuva 134

§ 32 Pralltrilli ja sen kaksoislyöntiin yhdistetty muoto ovat varma koe cembalon kielityksen tasaisuudesta – ne kun eivät huonokuntoisella soittimella pääse lainkaan kuuluville.[113] Sen vuoksi käy syystä sääliksi klaveristeja, joilta kelvottomassa kunnossa olevilla soittimilla yleensä riistetään mahdollisuus käyttää edellä käsiteltyjä tärkeimpiä ja hienoimpia korukuvioita. Tämä on sitäkin valitettavampaa, kun viimeksi mainitut esiintyvät yhtenään, ja useimpien kappaleiden esitys jää ilman niitä vajaatehoiseksi.

§ 33 Non legato -kulkujen yhteydessä[114] kaksoislyönti saa erityistä terävyyttä, jos sen alkuun lisätään kantanuottia ennakoiva ylimääräinen sävel. Kyseisen koristetyypin, jota muualla ei tähän mennessä ole kirjattu, olen ilmaissut 32-osan näköisellä pikkunuotilla, joka sijoitetaan kaksoislyönnillä koristetun nuotin edelle. Merkintä tapahtuu aina 32-osana riippumatta viimeksi mainitun kestosta ja sävellyksen aikamitasta. Kyseinen pikkunuotti näet soitetaan aina jäykällä sormella pikaisesti pyyhkäisten[115] ja yhdistetään välittömästi kaksoislyönnin alkusäveleen, joka puolestaan ikäänkuin 'siepataan' nopealla taaksepäisellä luistoliikkeellä.[116] Näin syntyy pralltrillikaksoislyönnin uusi laji, jota erotukseksi tavallisesta voisi – sen edellyttämän suoritustavan mukaisesti – varsin hyvin nimittää *non legato -kaksoislyönniksi*[117] [*der geschnellte Doppelschlag*]. Nopeissa sävelkuluissa tämä koristetyyppi on kätevämpi kuin trilli. Viimeksi mainittu on käsitykseni mukaan parhaiten paikallaan silloin, kun

---

113 A: *da sie auf einem übel zu rechte gemachten Flügel gar nicht ansprechen.*

114 A: *über gestossenen Noten.*

115 A: *durch den geschwindesten Anschlag mit einem steiffen Finger heraus gebracht.*

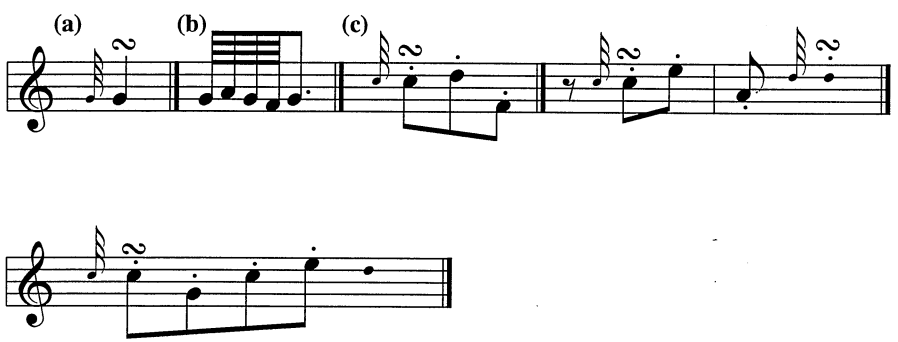
116 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. (Koonti: 98.)

117 Suomenkielinen nimitys on johdettu koristeen toteutustavasta ja esiintymisyhteydestä (vrt. § 34–35).

kantanuotin kesto sallii ottaa sen ainakin jotakuinkin pitkänä: milloin tämä ei ole mahdollista, trilli voidaan korvata muulla koristeella. Ylimääräinen alkusävel antaa kaksoislyönnille samantapaista loistoa kuin pralltrillin yhdistäminen siihen: tapaukset ovat tosin luonteeltaan täysin päinvastaisia.

§ 34 Pralltrillikaksoislyöntiä voi käyttää yksinomaan laskevan sekunnin jälkeen, mihin liittyy aina legatototeutus.[118] Juuri samainen intervalli, ts. laskeva sekunti ja ylimalkaan sidotut sävelkulut ovatkin ainoat tekijät, jotka saattavat estää käyttämästä edellä kuvattua non legato -kaksoislyöntiä. Kuvassa 135 näemme sen merkinnän (kohta a), nuotinnetun suorituksen (kohta b) sekä muutamia esimerkkejä sen käytöstä (kohta c). Havaitsemme, että tämä kaksoislyönnin laji voi esiintyä sekä sävelkulun alussa että keskellä, niin astekulun kuin hypynkin edellä, mutta ei kuitenkaan kuvion viimeisellä nuotilla, vaikka tämä olisi toteutukseltaan lyhytkin. Täydentävänä huomautuksena lisättäköön, että esitetyn kaltaisissa tapauksissa käytetään kosketinsoitinkäytännön ulkopuolella yleensä trillin merkkiä, klaveerisävellyksissä taas yksinkertaista kaksoislyönnin tunnusta.[119]

kuva 135



§ 35 Milloin non legato -kaksoislyönti esiintyy sävelellä, joka on soitettava peukalolla, neljännellä tai viidennellä sormella, se joko käy kokonaan mahdottomaksi toteuttaa tai ainakin menettää elävyyden, joka on sen teholle oleellinen. Muilta sormilta tämän korukuvion suoritus luontuu paremmin.

---

118 A: ...w*obey allezeit eine Schleiffung ist.*

119 → TL 1787 nro 23.

§ 36 Viimeksi käsiteltyä koristetta älköön sekoitettako yksinkertaiseen kaksoislyöntiin, joka esiintyy melodianuotin jäljessä. Kyseiset koristetyypit eroavat suuresti toisistaan. Viimeksi mainittu näet alkaa huomattavasti edeltävän melodianuotin jälkeen, ja sitä tavataan sidottujen sävelkulkujen ja pitkien sävelten yhteydessä. Jotta näiden kahden kuviotyypin välinen ero kävisi selväksi, näemme lopuksi (kuva 136) niiden suorituskuviot rinnakkain:

kuva 136

§ 37 Lopuksi kaksoislyönti esiintyy vielä kahden pikkunuotin keralla, jotka merkitään 32-osina sen kantanuotin edelle. Esitettäessä kyseinen sävelpari liitetään mahdollisimman nopeana kaksoislyönnin hahmoon ja sulautetaan siihen. Lisäsävelet merkitään samoin aina 32-osina. Näin syntyvä, tähän saakka kirjaamaton koriste on itse asiassa *alemmalla sivusävelellä alkavan trillin* supistettu muoto, jota kestoltaan lyhyellä nuotilla käytetään sen asemesta. Tämän mukaisesti sitä voidaan nimittää *ala-alukkeiseksi kaksoislyönniksi* [*der Doppelschlag von unten*], ja sen merkintä nuotinnettuine suorituksineen nähdään kuvassa 137.[120]

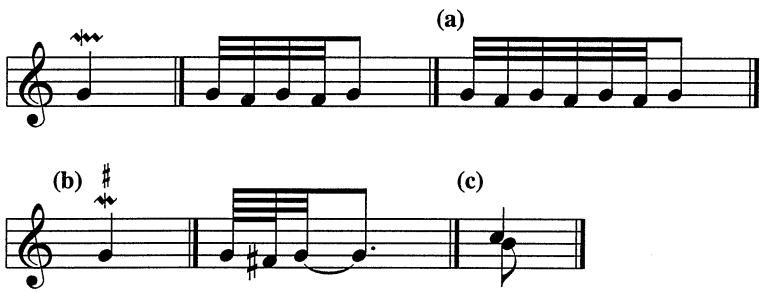
kuva 137

120 → TL 1787 nro 24.

5. MORDENTTI

§ 1 *Mordentti* on tärkeä koriste, joka liittää sävelet kiinteästi toisiinsa ja antaa niille täyteläisyyttä ja loistoa. Se on milloin *pitkä,* milloin *lyhyt.* Pitkän mordentin tunnus ja nuotinnettu suoritus esitetään kuvassa 138: merkkiä ei milloinkaan pidennetä, suoritusta sen sijaan kyllä, milloin se on tarpeen (kohta a). Lyhyt mordentti toteutuksineen nähdään kohdassa b.

kuva 138



§ 2 Vaikka pitkä mordentti on yleensä tapana sijoittaa yksinomaan pitkille ja lyhyt vastaavasti lyhyille nuoteille, edellistä tavataan silti usein neljäsosilla ja kahdeksasosilla – aina sen mukaan, millainen aikamitta kulloinkin on kysymyksessä. Lyhyt mordentti puolestaan esiintyy aika-arvoltaan ja kestoltaan kaikenlaisten nuottien yhteydessä.

§ 3 On olemassa vielä eräs erityinen mordentin suoritustapa, jota käytetään silloin, kun koristeen tulee olla äärimmäisen lyhyt (kuva 138, kohta c). Kuvan esittämät kaksi säveltä lyödään yhtaikaa, mutta vain ylempi niistä jää soimaan: alempi nostetaan heti takaisin ylös. Mainitunlainen mordentin toteutustapa ei ole hylättävä, edellyttäen, että sitä käytetään harvemmin kuin muita kyseisen koristeen lajeja. Se esiintyy yksinomaan ex abrupto, ts. valmistamatta, ilman sitomista.[121]

§ 4 Mordentti esiintyy erityisen mielellään ylöspäisillä sävelkuluilla, olivatpa nämä asteittaisia tai hyppäyksin eteneviä. Alaspäisten intervalli-

121 → EK 74.

hyppyjen yhteydessä se ei esiinny yhtä usein, laskevan sekunnin edellä ei milloinkaan. Mordentin voi tavata sävellyksen alusta, keskeltä ja lopusta.

§ 5 *Sidotuissa sävelkuluissa,* sekä asteittaisissa että intervallihyppyjä sisältävissä, mordentti yhdistää sävelet kiinteämmin toisiinsa, tapahtuipa liike melodianuotista toiseen sitten suoraan tai etusävelen kautta (kuva 139). Kyseinen kiinteyttäminen tapahtuu useimmiten nousevalla sekunnilla, appoggiaturan jälkeen voi silloin tällöin tulla kysymykseen jokin muukin intervalli (vrt. tähdellä merkityt tapaukset). Milloin mordentti sijoittuu melodista hyppyä edeltävälle, etenemispyrkimykseltään ylöspäiselle etusävelelle (esimerkki a), seuraavan [= hypyn jälkeisen] päänuotin tulee olla pitkä: näin se voi luovuttaa kestostaan ajan, joka tarvitaan kyseisen etusävelen painottamiseen pitkällä mordentilla. Esitetyssä tapauksessa ao. koristeella on samalla kertaa sekä yhdistävä että täyttävä merkitys. Tällaista mordentin käyttöä tapaa välistä resitatiiveissa.[122]

§ 6 Appoggiaturaa seuraava mordentti soitetaan etusävelten esitystä koskevan säännön mukaisesti hiljaa.

kuva 139

122 → EK 75.

§ 7 Mordenttia käytetään pitkien nuottien täyttämiseen. Kuten kuvasta 140 näemme, sitä tavataan sidotuilla (kohta a), pisteellisillä (kohta b) ja rytmiltään synkopoiduilla sävelillä. Viimeksi mainituissa synkopointi voi tapahtua joko säveltoistolla (kohta c) tai intervalleja vaihtaen (kohta d). Jälkimmäiseen lajiin kuuluvissa keskipitkissä rytmeissä mordentti sijoittuu luontevimmin kerran toistetun sävelen jälkimmäiselle puoliskolle (kohta e). Esitetyn kaltaisten synkooppitehojen yhteydessä mordentti ei vain täyteläistä melodiaa, vaan se antaa sävelille samalla myös loistoa.

§ 8 Kohtien a ja b sisältämiin esimerkkeihin voi vielä liittää seuraavan täydentävän huomautuksen. Mikäli aikamitta on niin hidas, ettei pitkä mordenttikaan riittäisi kyseisiä nuotteja ajallisesti täyttämään, niitä voi lyhentää lyömällä ne uudestaan. Esitys tapahtuu tällöin suunnilleen vaihtoehtojen a^1 ja b^1 osoittamalla tavalla. Kyseistä vapautta on kuitenkin lupa käyttää vain hätätilassa ja silloinkin varoen: uudelleen lyömisellä ei saa turmella kappaleen tekijän tarkoituksia.

kuva 140

Turhaa toistelua auttaa välttämään seuraava havainto: jos kosketus on voimaltaan asianmukainen ja jokainen nuotti pidetään täyteen arvoonsa,[123] klaveerin sointi on kantavampi kuin mitä monet haluavat uskoa. Pitkää mordenttia käytettäessä on näin ollen huolehdittava siitä,

123 A: *...durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note.*

– että sillä ei peitetä kauneutta, joka perustuu äänen luontaiseen kantokykyyn,[124]
– että sitä ei (enempää kuin muitakaan täytekuvioita) sirotella jokaiselle vähänkin pitkälle nuotille sekä
– että sitä ei soiteta liian pitkänä: kaikissa tapauksissa, joissa mordentti palvelee täyttötehtävässä, sen kantanuotin aika-arvosta jää aina pieni osa käyttämättä. Osuvimminkin sijoitettu mordentti muuttuu näet teholtaan epämieluisaksi, jos se yhdistyy seuraavaan melodianuottiin trillin tavoin: nopeasti ja ilman rajaa.

§ 9 Intervallihypyille ja irrottaen työstettäville sävelille[125] mordentti antaa loistoa. Tällöin kyseeseen tulee useimmiten koristeen lyhyt muoto. Näin käytettynä mordenttia tavataan
– sävelillä, joita harmoniaa määräävässä mielessä on tapana nimittää painollisiksi ja jotka sen vuoksi ovat usein erityisen tärkeitä[126] (kuva 141, kohta a),
– tietynlaisissa murretuissa sävelkuluissa (kohta b) sekä
– täysissä soinnuissa[127] väliäänissä (kohta c), suhteellisen pitkäkestoisilla nuoteilla myös pitkä mordentti on niiden yhteydessä mahdollinen.

Mordentti esiintyy niin ikään irrottaen toteutetuilla pisteellisillä nuoteilla, joilla pisteitä ei pidetä[128] (kohta d) sekä nuoteilla, joita seuraa taukoja (kohta e). Samaten mordentti voidaan sijoittaa kestoltaan pitkähkölle nuotille, jota edeltää muutama lyhyt sävel: viimeksi mainitut ovat kyseiseen pitkään nuottiin joko sekuntisuhteessa (kohta f) tai liittyvät siihen hypyllä (kohta g).

kuva 141

124 A: *die Schönheit des Nachklangs.*

125 A: *Der Mordent über springenden und abgestossenen Noten.*

126 A: *...über Noten, welche man in Ansehung der Harmonie anschlagende zu nennen pflegt, und welche daher offt von besonderm Gewichte sind.*

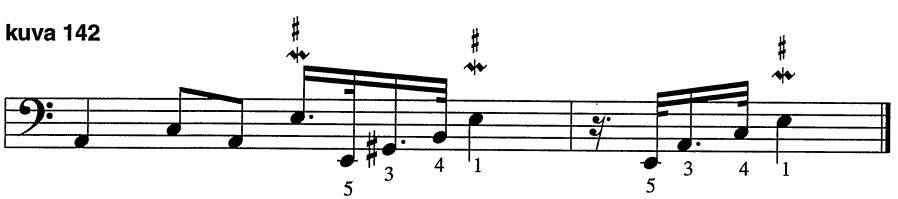
127 A: *bey vollstimmigen Griffen.*

128 A: *...bey abgestossenen punctirten Noten, wo die Punckte nicht gehalten werden.* → EK 76.

§ 10 Kaikista korukuvioista mordentti esiintyy useimmin bassossa, ilman että sitä merkitään nuottiin. Tämä tapahtuu ylöspäisissä sävelkuluissa, jotka etenevät asteittain (kuva 141, kohta h) tai hyppäyksin (kohta i), lopukkeissa ja muualla, varsinkin, jos koristettua säveltä seuraa bassossa alaspäinen oktaavihyppy (kohta k).

§ 11 Muunnosmerkkien käyttö ratkeaa mordentin, kuten trillienkin tapauksessa, tilanteen mukaan. Terävyyden lisäämiseksi kuvion alempi sävel usein korotetaan (kuva 142).

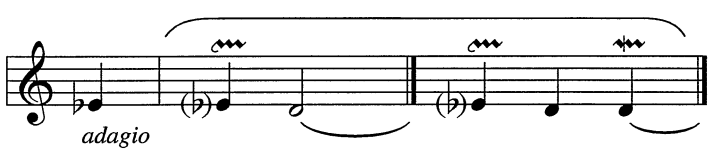
kuva 142



§ 12 Jotta mordentin suoritukseen tarvittavat sormet olisivat kestoltaan lyhyen nuotin jälkeen heti käyttövalmiina, sormijärjestyksissä joudutaan välistä turvautumaan erikoisratkaisuihin (kuva 142). Ehdotettu sormitus edellyttää kohtuullista tempoa, ja menettelyä puolustaa pisteellisten rytmien non legato -käsittely.[129] Sen turvin neljäs sormi voidaan sijoittaa kolmannen jälkeen, jolloin peukalo ja etusormi ovat heti valmiit mordentin suoritukseen. Kolmannen sormen soittaman pitkän nuotin [gis, a] kohdalla jää riittävästi aikaa kallistaa kättä hivenen verran oikealle. Mikäli vastaava sävelkulku esiintyy pisteettömänä tai nopeatempoisena, pitäydytään normaalisormituksiin.

§ 13 *Mordenttia* (etenkin sen pitkää muotoa) käytetään, kuten olemme havainneet, kestoltaan pitkien nuottien *täyttämiseen.* Kyseisessä tehtävässä mordentti voi esiintyä myös trillin jälkeen: se on tällöin kuitenkin erotettava viimeksi mainitusta jakamalla pitkän nuotin aika-arvo sopivalla tavoin kahtia. Ilman tätä varotoimenpidettä mordentin sijoittaminen välittömästi trillin jälkeen olisi väärin, *koska erilaisia koristeita ei pidä milloinkaan kasata peräkkäin.* Kuvassa 143 olevan esimerkin suoritusehdotuksessa molemmille esitetyille näkökohdille on tehty oikeutta. Mordentin kesto määräytyy tempon mukaan: esitetyssä tapauksessa tämä ei kaikitenkaan voi olla nopea, koska käytettyä elävöittämiskeinoa ei silloin tarvittaisi.

kuva 143



§ 14 Tässä yhteydessä voidaan lisäksi huomauttaa, että mordentti ja pralltrilli ovat koristeina toistensa vastakohtia. Viimeksi mainittua voidaan käyttää yksinomaan laskevan sekunnin jälkeen: yhteydessä, jossa mordentti ei tule milloinkaan kysymykseen. Yhteistä molemmille on ainoastaan se seikka, että ne kumpikin etenevät legatossa sekunti-intervalliin, mordentti

129 A: *Diese Applicatur erfordert ein mässiges Tempo und rechtfertiget sich aus der kurtzen Abfertigung der punctirten Noten.* (Vrt. EK 76).

ylöspäiseen, pralltrilli alaspäiseen.[130] Kuvassa 144 näemme asian havainnollistettuna.

kuva 144

§ 15 Mordentista puheen ollen minun on vielä mainittava eräs vapaa koristelutapa, jota välistä kuulee – erityisesti laulajien käyttämänä – hitaiden sävellysten alussa sekä fermaattien tai taukojen edellä. Yksinkertaisia sävelkulkuja, joita tällä tavoin ornamentaalisesti elävöitetään, näemme nuotinnettuine suorituksineen kuvassa 145. Koska viimeksi mainitut vastaavat säveliltään mordenttia eikä kohdassa, jossa koristelu esiintyy, ole mordentin käytölle estettä (paitsi että se normaalisti toteutettuna menisi ohi liian nopeasti), kyseinen koriste voidaan tulkita hitaaksi mordentiksi, joka esitettyä poikkeustapausta lukuun ottamatta on hylättävä.[131]

kuva 145

130 A: *Das eintzige haben sie mit einander gemein, daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleiffen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Prall-Triller im heruntergehen.*

131 → EK 77.

6. KAKSOISETUSÄVEL (ANSCHLAG)

§ 1 Koriste, jota kutsutaan *kaksoisetusäveleksi* [Anschlag],[132] syntyy kahdella tavoin:
1) Sen sijaan että siirryttäisiin suoraan melodianuotista toiseen, edellinen niistä toistetaan ja jälkimmäiseen tullaan yläpuolisen sivusävelen kautta.
2) Seuraavaan melodiasäveleen lisätään – edellä olevaa toistamatta – peräkkäin ensin alapuolinen ja sen jälkeen yläpuolinen sekunti.

§ 2 Edellä kuvatun koristeen laatu selviää meille havainnollisemmin kuvasta 146, josta näemme sen *kahdenlaisen* esiintymistavan.

kuva 146

§ 3 Kyseisten pikkunuottien esitys ei edellisessä tapauksessa ole yhtä nopea kuin jälkimmäisessä, mutta koristesävelet soitetaan aina päänuottia hiljemmin:

kuva 147

Mainitunlainen koristelu lisää melodian viehättävyyttä, osaksi liittämällä sen säveliä kiinteämmin toisiinsa, osaksi myös jossakin määrin täyteläistämällä sitä.[133]

---

132 *Kirjallisuudessa myös yhdistetty etusävel tai appoggiatura.* → EK 78.

133 A: *Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermaaßen ausgefüllt werden.*
→ TL 1787 nro 25 / → EK 79.

§ 4 Jälkimmäisessä kaksoisetusävelten lajissa pikkunuottien välissä on usein piste. Edellinen sitä vastoin ei siedä minkäänlaisia muutoksia, ja sitä käytetään vain aikamitan ollessa kohtuullinen, ylöspäisellä intervallihypyllä. Kuvassa 148 esitetään muutamia tapauksia mainitun [edellisen] etusävellajin käytöstä.

kuva 148

§ 5 Kaksoisetusävelten jälkimmäinen laji, jossa pikkunuottipari tuo ennen seuraavaa melodianuottia kuuluville sen ylä- tai alapuolisen sivusävelen, sopii nopeutensa vuoksi käytettäväksi myös vilkkaamman aikamitan yhteydessä. Kuvssa 149 nähdään tyypillinen esimerkki tämän kaksoisetusävelen käytöstä: sitä ei näet kyseisessä yhteydessä voida luontevasti korvata millään muulla koristeella. Toteutus on kuitenkin tällaisena käypäinen vain niin kauan, kuin näytettä ei soiteta andantea hitaammassa tempossa, nopeutta sitä vastoin on mahdollista lisätäkin.

kuva 149

§ 6 Edellä käsitellyn tapauksen lisäksi *terssihypyn sisältävä kaksoisetusävel* tulee kysymykseen kaikissa kuvan 148 esimerkeissä. Niin ikään sitä tapaa taukojen erottamilla yksityisillä sävelillä (kuva 150, kohta a) sekä säveltoistolla, jota seuraa laskeva sekunti (kohta b): alaspäistä intervallia edeltävällä säveltoistolla se on kaksoislyöntiä luontevampi. Viimeksi mainittu puolestaan sopii paremmin sellaisille toistuville sävelille, joita seuraa nouseva sekunti (kohta *).[134] Tämän lisäksi kaksoisetusävel sopii hitaassa tempossa varsin hyvin käytettäväksi ylinousevalla sekunnilla, jonka dissonanssipitoisuutta se lieventää tehokkaammin kuin kaksoislyönti (kohta c). Yhdistettyä etusäveltä käytetään niin ikään nousevalla sekunnilla (kohta d) ja septimillä (kohta e) sekä alaspäin purkautuvan appoggiaturan edellä (kohta f). Ylimalkaan on syytä huomata, että kaksoisetusävel tekee luontevamman vaikutuksen, jos melodia sen jälkeen etenee alaspäin, kuin jos se nousee. Vain mainitunlaisella etusävelellä koristellun nuotin toistuminen ja hidas tempo voivat tässä aiheuttaa poikkeuksen (kohta g).

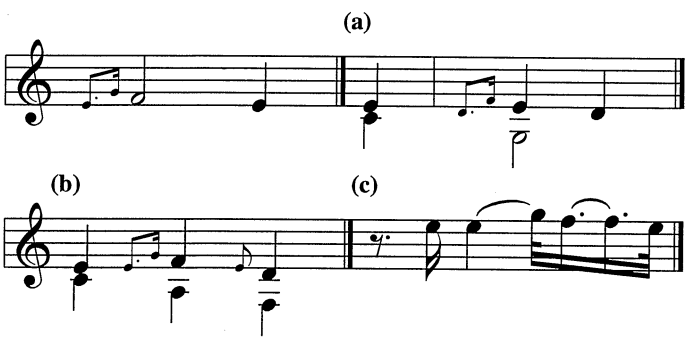
kuva 150

134 → TL 1787 nro 26.

§ 7 *Pisteellinen kaksoisetusävel* merkitään joko ylöspäisenä etusävelenä tai kuvan 151 osoittamalla tavalla. Se jaetaan tahtiin eri tavoin: näytesävellyksissä olen tämän joka kerta selvästi ilmaissut.[135] Kaksoisetusävelen suoritukseen menevä aika vähennetään seuraavan nuotin kestosta.[136]

§ 8 Pisteellinen kaksoisetusävel ei milloinkaan esiinny tempoltaan nopeissa sävellyksissä, sitä vastoin se on varsin käyttökelpoinen ilmaisullisten kohtien yhteydessä.[137] Sen paikka on joko
1) toistetulla sävelellä (kuva 151, kohta a) tai
2) nousevan sekunnin jälkimmäisellä sävelellä (kohta b).
Kummassakin tapauksessa edellytetään, että melodia tämän jälkeen jatkuu asteittain alaspäin, joko etusävelen kautta (kohta b) tai ilman sitä (kohta a). Esimerkin a kaltaiset tapaukset esiintyvät adagiossa usein säerajoilla. Kuvan 77 viimeinen, tähdellä varustettu esimerkki[138] kuulostaa pitkän f-sävelen vuoksi paremmalta, jos siinä yksinkertaisen appoggiaturan asemesta käytetään kaksoisetusäveltä. Tämän mukainen toteutus nähdään kuvan 151 kohdassa c.

kuva 151



§ 9 Pisteellisen kaksoisetusävelen käytössä ei juuri voi erehtyä, jos ajatellaan, miten kyseinen koriste saa alkunsa. Sen voi ajatella syntyvän näin:

---

135 → EK 80.

136 → TL 1787 nro 27.

137 A: *bey affecktuösen Stellen.*

138 Kyseinen (bassoton) esimerkki kuului:

– melodia nousee sekunnin ja tämä tapahtuu *suoritukseltaan muuttuvan, ylöspäisen etusävelen* kautta (kuva 152, kohta a).
– ennen kuin seuraava melodiasävel [f^1] soitetaan, se saa koristeekseen uuden, *lyhyen appoggiaturan,* joka tulee kantanuottiin sen *yläpuolisesta* sivusävelestä (kohta b).
– tämän seurauksena etusävelten välille syntyy piste, jolloin käsittelemämme koriste on valmis (kohta c).
Esitetyssä tapauksessa on kuitenkin välttämätöntä, että melodiassa seuraa tämän jälkeen yksi tai useampia alaspäisiä säveliä.

kuva 152

§ 10 Pisteellisen kaksoisetusävelen esityksestä on huomattava, että ensimmäinen, pisteellinen pikkunuotti soitetaan aina voimakkaasti, sitä seuraava lyhyt sävel ja päänuotti puolestaan hiljaa. Jälkimmäinen pikkunuotti liitetään koristeen kantanuottiin niin lyhyenä kuin mahdollista ja kaikki kolme säveltä soitetaan sitoen.

§ 11 Kuvassa 153 näemme vielä useampia esimerkkejä nuotinnettuine suorituksineen. Käsittelemämme koristeen olen kyseisissä esimerkeissä tarkoituksellisesti ilmaissut vanhan käytännön mukaan, jotta se opittaisiin tuntemaan: pisteellisen *Anschlagin* merkkinä on niissä pelkkä etusävel, mikä ei ole viitteenä riittävän selvä. Mitä enemmän ilmaisullista voimaa esitettävä sävelaihe sisältää ja mitä hitaampi tempo on, sitä pitempänä pisteellinen sävel soitetaan[139] – kuten kirjaimilla NB merkitystä kohdasta näemme.

kuva 153

139 A: *Je mehr Affeckt der Gedancke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger hält man den Punckt.*

7. LIUKUHELEET (SCHLEIFER)

§ 1 *Liukuheleet* esiintyvät rytmiltään sekä tasaisina että pisteellisinä. Niiden esitystavasta antaa viitteen jo sana itse. Ne lisäävät sävelkuluissa melodisen sujuvuuden vaikutelmaa.[140]

§ 2 *Tasarytmiset liukuheleet* muodostuvat *kahdesta* tai *kolmesta pikkunuotista,* jotka soitetaan pääsävelen edellä.

§ 3 *Kaksisäveliset* liukuheleet merkitään pikkunuotein 32-osina kuvan 154 osoittamalla tavalla tai – tahtilajin ollessa alla breve – myös 16-osina (kohta *). Joskus tavataan kohdan a kaltaista merkintää eikä liioin ole harvinaista kirjoittaa tämä koriste tahtiosiksi rytmitettynä normaalinuotein (kohta b).

---

140 A: *Sie machen die Gedancken fliessend.* Koristeen nimen kantasana on *schleifen* = liukua, luisua, soitossa: sitoa, toteuttaa legatossa, josta *Schleifer* = melodisiin liu´utuksiin perustuvat koristelut.

Kuva 154

§ 4 Kaksisäveliset liukuheleet eroavat kolmisävelisistä kahdella tavoin:
1) Ne esiintyvät aina intervallihypyn kohdalla, jota ne melodisesti täyttävät (kuva 154). Kolmisäveliset puolestaan, kuten pian näemme, esiintyvät myös muunlaisissa yhteyksissä.
2) Kaksisäveliset liukuheleet soitetaan aina nopeina (kohta b), kolmisävelisiä sitä vastoin ei.

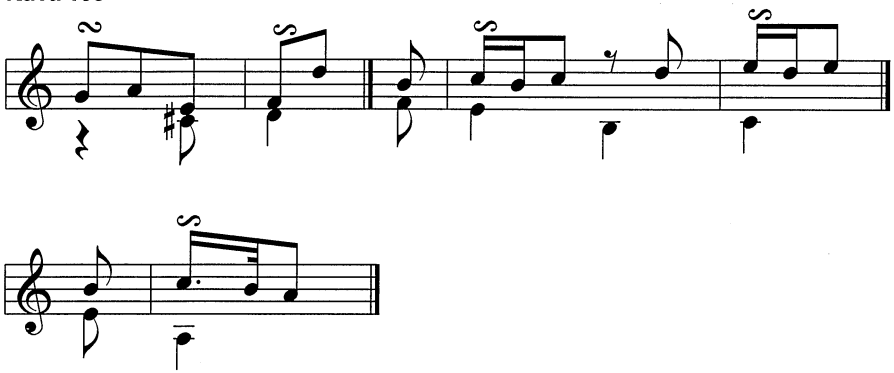
§ 5 Kuvassa 155 näemme *kolmisävelisen liukuheleen* suorituksen (kohta a). Sen nopeus määräytyy sävellyksen sisällöllisen luonteen ja aikamitan mukaan. Koska kyseinen koriste, jolla ei vielä ole vakiintunutta tunnusta, on suoritukseltaan kaksoislyönnin tarkka peilikuva, olen ilmaissut sen kohdan b osoittamalla tavalla. Käyttämäni merkintätapa [= kaksoislyönnin tunnuksen peilikuva] on paljon kätevämpi kuin kolmen pikkunuotin yhdistelmä, jota väliin näkee käytettävän (kohta c). Se on silmälle helpompilukuinen ja nuottikuva pysyy yhtenäisempänä.[141]

Kuva 155

141 → EK 81.

§ 6 Kolmisävelinen liukuhele on käyttökelpoinen sekä hyvin nopeassa että hyvin hitaassa tempossa, samoin ilmaisultaan sekä tavanomaisessa että kaikkein väkevimmässä tyylissä.[142] Tästä syystä sitä käytetään kahdella aivan erilaisella tavalla. Nopeisiin sävellyksiin se tuo täyteläisyyttä ja loistokkuuden tuntua ja korvaa niissä jälkilyönnittömän *ala-alukkeisen trillin,* jonka käyttö olisi kantanuotin lyhyyden vuoksi vaikeaa (kuva 156). Se soitetaan tällöin aina nopeasti, jatkuipa melodia astekulkuisesti tai hypyllä.

Kuva 156



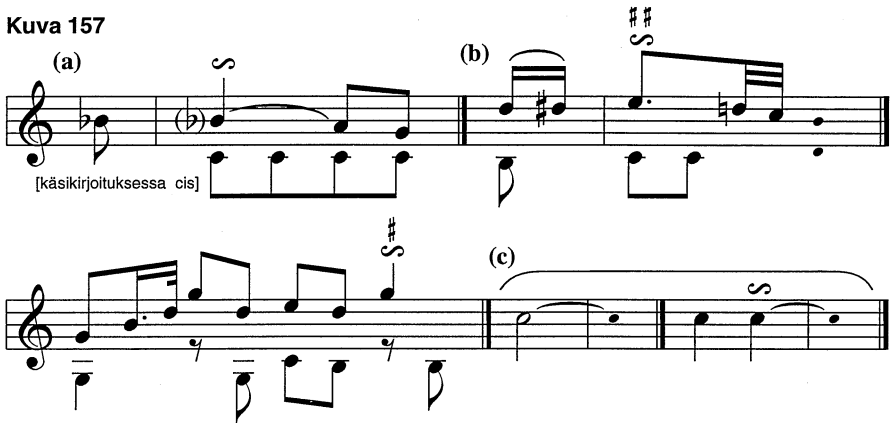
§ 7 Kolmisävelisen liukuheleen toinen käyttötapa on ilmaisullinen: se soveltuu näet – erityisesti adagiossa – surumielisiin ja hillityihin kohtiin, jolloin se soitetaan vaimeasti ja hiljaa, hyvin affektiivisesti ja vapaasti, sitoutumatta liian orjallisesti nuottien merkittyyn kestoon.[143] Koriste sijoittuu tavallisimmin säveltoistolle (kuva 157, kohta a), mutta se voi esiintyä myös ylöspäisen sekuntikulun tai hypyn jälkeen (kohta b). Kuten havaitsemme, kolmisävelinen liukuhele on tällöin itse asiassa *hitaasti täyttyvä, terssihypyn sisältävä kaksoisetusävel* [Anschlag]. Sillä voi affektiivisesti täyttää myös sidotun sävelen[144] (kohta c).

142 A: *Diese Manier, liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige und das alleraffecktuöseste.*

143 A: *Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affeckte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen.*

144 A: *...eine Haltung mit Affeckte ausfüllen.*

Kuva 157



§ 8 Koska dissonanssit ovat tunnetilojen virittämiseen konsonansseja sopivammat, kolmisävelisen liukuheleen tapaa useimmiten niiden kohdalta, kestoltaan pitkältä nuotilta, joka tarkoituksellisesti täytetään joko vaillinaisesti tai ainakin vitkastellen. Aivan samalla tavoin kyseistä koristetta käytetään myös nopeassa tempossa, etenkin duurisävellajin mollipoikkeamisissa. Se soveltuu erityisen hyvin harmonisiin yhdistelmiin, joihin sisältyy vähennetty septimi, ylinouseva seksti kvintin kera ja samoin seksti ylinousevan kvartin ja pienen terssin keralla jms. Koska kaikkien korukuvioiden etenemispyrkimys tajutaan ennen muuta kyseiselle kohdalle sattuvasta basson kulusta käsin,[145] voi helposti arvata, että kolmisävelinen liukuhele etenee mielellään alaspäin.

§ 9 Edellä käsitellyn liukuheleen yhteydessä opimme kaksi asiaa:
1) Tietyntyyppisissä sävelkuluissa luonteva, hillitty ilmaisu on tavoitteena tärkeämpi kuin intervallien täyttö. Hitaiden nuottien elävöittämiseen ei näin ollen ole aina välttämätöntä valita runsassävelisiä koristeita: muussa tapauksessa kolmisävelisen liukuheleen voisi korvata (sävelkoostumukseltaan jossakin määrin samanlaisella) *ala-alukkeisella kaksoislyönnillä.*[146]
2) Vastaavasti ei silti pidä ajatella, että korukuvion ilmaisuvoima[147] on sitä suurempi, mitä vähemmän siinä on säveliä. Jos näin olisi, niin silloin esim. kaksoisetusävel [*Anschlag*], joka käsittää vain sävelparin, olisi ilmaisullisesti

145 A: *Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, ...*

146 Vrt.luku I: 4, Kaksoislyönti, § 37.

147 A: *das affecktuöse einer Manier.*

tehoisampi kuin kolmisävelinen liukuhele tai – sen kanssa samankaltainen – kaksoisetusävelen täytetty muoto.

§ 10 Yhtä hyvin kuin edellä käsitelty kolmisävelinen liukuhele sopii ilmentämään surua,[148] yhtä mieluisa on vaikutelma, jonka vastaava *kaksisävelinen, rytmiltään pisteellinen* heletyyppi kuulijassa herättää.

§ 11 Se merkitään seuraavasti:

Kuva 158

Suoritusrytmi, joka on vaihtelevampi kuin minkään muun koristeen, määräytyy sekin affektin mukaan. Näytesävellyksissä [Probe-Stücke] olen sen vuoksi – sekä nyt käsiteltävän koristeen että pisteellisen kaksoisetusävelen [Anschlag] tapauksessa – ilmaissut sekä merkinnän että toisinaan suorituksenkin niin selkeästi kuin suinkin on ollut mahdollista.[149]

§ 12 Kuvassa 159 näemme erilaisia esimerkkejä suorituksellisesti eri tavoin ratkaistuina. Tähdellä merkitystä kohdasta havaitsemme, että siinä esitetty rytminen jako sopii basson kulkuun paremmin kuin seuraava vaihtoehto. Ylimalkaan voidaan useimpia kuvan 159 esimerkeistä pitää näytteenä kaksisävelisen, rytmiltään pisteellisen liukuheleen tyypillisestä esiintymisyhteydestä. Jo pelkkiä melodianuotteja tarkastelemalla voidaan näet – milloin vahvalle tahtiosalle sattuvan dissonanssin kirpeydestä, milloin oktaavien tyhjyydestä – helposti päätellä, että kyseiseen kohtaan kuuluu lisäsäveliä. Mikään muu kuin tässä käytetty koristetyyppi ei esitettyihin tapauksiin kuitenkaan luontevasti sovi. Melodia etenee sen jälkeen *yleensä* asteittain alaspäin, joskin kohdasta x näemme, että se voi jatkua myös säveltoistolla.

---

148 A: *eine Traurigkeit erwecken,*

149 → EK 82. Vrt. § 7, alaviite nro 143.

Kuva 159

§ 13 Muu käsittelemämme koristeen esityksessä huomioon otettava[150] selviää kuvan 159 numeroin 1 ja 2 merkityistä kohdista. Havaitsemme siitä, että pisteellinen nuotti soitetaan voimakkaasti, sitä seuraava lyhyt sävel ynnä päänuotti sitä vastoin hiljaa. Pikkukaaren yläpuolella oleva piste esimerkissä 1 [sävelellä e^2] tarkoittaa, että kyseisellä nuotilla sormen tulee nousta koskettimelta aikaisemmin kuin kirjoitusasu edellyttää. Päänuottia seuraavasta pisteestä jää näin ollen, kuten kohdasta 2 nähdään, osa tauoksi.

8. LUISTOHELE (SCHNELLER)

§ 1 Lyhyen mordentin melodisen peilikuvan, jonka ylin sävel siepataan nopealla taaksepäisellä luistoliikkeellä[151] ja molemmat muut riipaistaan jäykällä sormella, olen merkinnyt poikkeuksetta kuvan 160 osoittamalla tavalla. Suoritustapansa vuoksi tätä muutoin vielä kirjaamatonta koristetta voitaneen kutsua *luistoheleeksi (Schneller).*

---

150 Ts. sen toteutuksessa – lähinnä oheistetuissa esimerkeissä – tarpeelliset dynaamiset ja artikulatoriset näkökohdat. → EK 83.

151 A: *Das Schnellen.* Ks. luku I, § 14, alaviite 11. Koonti: EK 98.)

Kuva 160

§ 2 Luistohele on suoritukseltaan aina nopea. Se esiintyy yksinomaan nopeiden non legato -kulkujen yhteydessä nuoteilla, joille se antaa loistokkuutta ja jotka se juuri riittää ajallisesti täyttämään.[152]

§ 3 Nopeassa soitossa luistohele tekee jälkilyönnittömän trillin vaikutelman. Kun trilliä, johon liittyy jälkilyönti, seuraa mielellään ylöspäinen sävelkulku, luontuu luistohele vastaavasti alaspäiseen jatkoon. Tämä johtuu epäilemättä siitä, että koristeen jälkimmäinen pikkunuotti ja kantasävel muodostavat yhdessä tavallaan trillin jälkilyönnin peilikuvan. Käsittelemämme koriste eroaa kuitenkin trilleistä siinä, ettei se voi koskaan esiintyä liitetrillinä eikä sidotuissa sävelkuluissa.[153]

§ 4 Luistohele on esitettävä hyvin taitavasti, koska se ei muuten tee hyvää vaikutusta. Tästä syystä vain vahvimmat ja suorituskykyisimmät sormet pystyvät toteuttamaan sen. Se, että jatkossa on usein pakko käyttää samaa sormea kaksi kertaa peräkkäin, sopii hyvin yhteen kyseisen kuvion non legato -luonteen kanssa[154] (kuva 161, kohta a). Luistohele on erittäin käyttökelpoinen myös säerajoilla (kohta b).[155]

---

152 A: *Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor, welchen er einen Glantz giebt, und wo er just zur Ausfüllung zureicht.*

153 A: *Dem ohngeachtet unterscheidet er sich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angeschlossen und bey Schleiffungen vorkommen kan.* Liitetrillin käsitteestä ks. luku II:3, Trillit, § 1.

154 A: *...welches dem Stossen, so ihm natürlich ist, keinen Schaden thut.*

155 Luistohelettä koskevien asioiden koonti ja tarkastelu → EK 84.

Kuva 161

9. FERMAATTIEN KORISTEISTA

§ 1 Vaikka tarkoitukseni ei ole ollut käsitellä tähänastista laajempia korusävelmuodosteita, katson kuitenkin fermaattien yhteydessä aiheelliseksi sanoa niistä jotakin.

§ 2 Fermaattien käyttö tekee usein hyvän vaikutuksen: ne ovat omiaan herättämään erityistä tarkkaavuutta. Viivähtelyt ilmaistaan tavanomaisella kaarimerkillä, jonka alla on piste. Sen kohdalla pysähdytään niin pitkäksi aikaa kuin kappaleen sisältö osapuilleen tuntuu vaativan.[156]

§ 3 Joskus pysähdytään affektin vuoksi,ilman että nuotissa on siitä viitettä.[157] Merkittyjä fermaatteja taas on *kolmenlaisia:* pysähtyminen tapahtuu joko viimeistä edellisen tai viimeisen bassonuotin tahi sitä seuraavan tauon kohdalla. Fermaatin tunnus tulisi oikeuden mukaan sijoittaa aina siihen kohtaan, jossa sen vaikutus alkaa, ja merkki olisi mahdollisesti vielä syytä toistaa fermaatin päättyessä.

§ 4 Taukojen kohdalla fermaatteja esiintyy *enimmäkseen* allegro-tempossa, jolloin ne esitetään aivan koristelemattomina. Kahta muuta lajia puolestaan tavataan *yleensä* hitaissa ja ilmaisukorosteisissa sävellyksissä: tällaiset fermaatit on esityksessä koristeltava, jos mieli välttää liiallisen yksinkertaisuuden virhettä. Sävellyksen muilla kohdilla voidaan joka tapauksessa helpommin kuin tässä tulla toimeen ilman taidokkaampia koristemuodosteita.

---

156 A: *Man ... hält so lange dabey stille, als es ohngefehr der Inhalt des Stückes erfordert.*

157 A: *Zuweilen fermirt man aus Affeckt, ohne daß etwas angedeutet ist.* Kirjoittaja ilmaisee asian verbillä.

§ 5 Tätä ajatellen olen lopuksi liittänyt mukaan joukon esimerkkejä kumpaakin viimeksi mainittua lajia edustavista fermaateista koristeluineen (kuva 162). Esitetyt tapaukset edellyttävät kaikki hidasta tai enintään kohtuullista aikamittaa. Koska mainitunlaisten koristelujen tulee aina olla suhteessa kappaleen affektisisältöön, niiden käyttö edellyttää tämän tarkkaa huomioonottoa. Po. fermaattityyppien muut vastaavanlaiset koristeluratkaisut selviävät helposti basson numeroinnista käsin.[158]

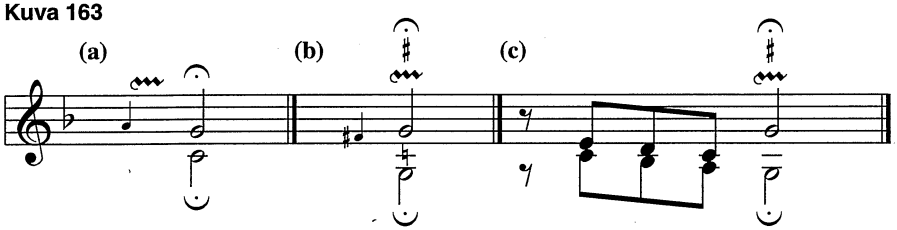
Kuva 162

158 → EK 85.

p
(4)
7 6
p
(5)
7
6
p
(6)
♭7 6
(7)
p
f
(8)
7
5
6 5
4 3

§ 6 Milloin soittajan taito ei yllä edellä esitetyn kaltaisiin taidokkaampiin koristeluihin, hän voi turvautua hätäratkaisuun ja ottaa päätösnuottia edeltävälle laskevalle appoggiaturalle ala-alukkeisen pitkän trillin (kuva 163, kohta a). Mikäli loppunuottia edeltää [alaspäisen asemesta] ylöspäinen etusävel, se esitetään koristelemattomana ja edellä mainittu pitkä trilli sijoitetaan viimeiselle päänuotille (kohta b). Fermaateilla, joihin ei liity lainkaan etusäveltä, kyseisen trillin paikka on oikean käden viimeisellä nuotilla (kohta c).

Kuva 163



KOLMAS LUKU

ESITYKSESTÄ

§ 1 Käsitys, jonka mukaan klaveristin ratkaiseva avu olisi pelkästään nopeus, on ehdottomasti erheellinen. Jollakulla voi olla mitä suurin sormivalmius, hän voi hallita yksinkertaiset ja kaksoistrillit, ymmärtää sormijärjestykset ja soittaa hyvin suoraan nuotista, vaihtelivatpa klaavit sävellyksen kuluessa miten usein hyvänsä. Samainen soittaja voi niin ikään pystyä suoralta kädeltä vaivattomasti transponoimaan kaiken, ylettää kädellään desiimin, jopa duodesiimin laajuiset otteet, hän saattaa kyetä soittamaan kaikenlaisia juoksutuksia ja hyppyjä, joissa kädet menevät ristiin, ja paljon muuta vastaavaa. Kaikki tämä ei kuitenkaan välttämättä vielä tee hänestä selkeästi, miellyttävästi ja koskettavasti soittavaa klaveristia.[1] Kokemus osoittaa liiankin usein, miten virheettömästi ja nopeasti soittavilta ammattilaisilta[2] tyystin puuttuvat juuri edellä mainitut ominaisuudet. Vaikka he sormivalmiudellaan ulkonaisesti hämmästyttävät kuulijansa, he jättävät tämän sisäisesti kylmäksi.[3] He yllättävät korvan ilahduttamatta sitä ja lyövät ällikällä ymmärryksen tuottamatta sille tyydytystä. Näin sanoessani en kiellä valmistamatta-soittamiselta sille kuuluvaa kunniaa. Siinä osoitettu valmius on kiitettävä asia, ja minä suosittelen sitä mitä lämpimimmin jokaiselle. Pelkästään oikeat nuotit soittavalla[4] ei kuitenkaan ole osuutta oikean klaveristin todellisiin ansioihin. Tämä kykenee näet virittämään kuulijassa herkkiä tunneaistimuksia, jotka vetoavat enemmän kuuloon kuin näköön ja enemmän sydämeen kuin korvaan,[5] ja tempaamaan hänet soitollaan haluamansa tunnelman valtaan.

Harvoin lienee mahdollista soittaa jokin kappale ensi näkemältä sen todellisen sisällön ja affektin edellyttämällä tavalla. Niinpä harjaantuneimmissakin orkestereissa monesti järjestetään nuottikuvaltaan sangen helpoista sävellyksistä useampia kuin yksi harjoitus. Valtaosa teknisesti asennoituneista

---

1 A: *...und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn.* → EK 86.

2 A: *die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion.*

3 A: *...der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben.*

4 A: *ein blosser Treffer,* ts. 'kohdalleen satuttaja'.

5 A: *das Ohr/Hertz... in eine sanfte Empfindung zu versetzen.*

soittajista ei tällöin useinkaan tee muuta kuin satuttaa nuotit kohdalleen. Ja kuitenkin: vaikka esitys olisi harmonisesti täysin rikkeetön, kuinka suuresti melodinen yhtenäisyys ja linja[6] monesti silti joutuvatkaan kärsimään!

Klaveerin erityisetuihin kuuluu, että nopeus voidaan sillä viedä pitemmälle kuin millään muulla soittimella. Nopeutta ei kuitenkaan saa käyttää väärin: säästettäköön se kohtiin, joissa sitä tarvitaan, ylittämättä heti alussa tempoa.[7] Etten minä kiellä nopeudelta sille kuuluvaa arvoa enkä siis aseta kyseenalaiseksi sen hyötyä ja tarpeellisuutta, käy ilmi näytesävellyksistä g-molli[8] ja f-molli[9]: edellytän nimittäin, että ne – kuten c-mollifantasian[10] nopeanuottiset juoksutuksetkin – soitetaan mahdollisimman nopeasti, jos kohta silti selkeästi.[11]

Muutamilla seuduin ulkomailla langetaan yleisesti etenkin siihen virheeseen, että adagiot soitetaan liian nopeasti ja allegrot vastaavasti liian hitaasti. Millainen ristiriita tällaiseen esitystapaan kätkeytyy, se ei tarkempaa erittelyä kaipaa.[12] Älköön edellä sanottua kuitenkaan käsitettäkö yritykseksi puolustaa sellaisia soittajia, joiden kömpelöt ja jäykät kädet avuliaasti tuudittavat kuulijan unen helmoihin ja jotka – muka laulavuuden tavoittelun varjolla – eivät kykene saamaan soittimeensa elämää. Haukotuttavien päähänpälkähdystensä ärsyttävällä esityksellä he ansaitsevat paljon enemmän moitteita kuin nopeasti-soittajat. Viimeksi mainitut ovat ainakin vielä autettavissa: heidän tulisuuttaan voidaan hillitä harjaannuttamalla heitä nimenomaisesti hitauteen. Sitä vastoin se teeskennellyn tulkinnallinen asenne, joka tympeyteen saakka henkii voimattomien sormien soitosta, on päinvastaisen lääkityksen [so. nopeuteen kasvattamisen] avulla kohennettavissa vain vähän, jos ollenkaan. Kumpikin soittajatyyppi[13] käsittelee muuten soitintaan vain konemaisesti: kuulijaa koskettavaan soittoon sitä vastoin tarvitaan terveitä yksilöitä, jotka kykenevät alistumaan tiettyihin, järkeviin sääntöihin[14] ja esittämään kappaleensa niitä noudattaen.

---

6 A: *der Zusammenhang und die Verbindung der Melodie.* → EK 87.

7 → EK 88.

8 Sonaatti II, 3. osa: *Presto.* Faksimile: liite I b.

9 Sonaatti VI, 1.osa: *Allegro di molto.* Faksimile: liite I b.

10 Sonaatti VI, 3.osa: Fantasia c-molli (*Allegro moderato-Largo-Allegro moderato).* Faksimile: liite I b.

11 A: *aufs hurtigste wiewohl deutlich.*

12 → EK 89.

13 → EK 90.

14 → EK 91.

§ 2 Mutta missä piilee hyvän esityksen salaisuus? Ei missään muussa kuin valmiudessa elävöittää – soittamalla tai laulamalla – sävelajattelun tuotteita niiden todellisen sisällön ja affektin mukaisesti.[15] Esityksellisillä keinoilla on näet mahdollista niin suuresti muuttaa alkuaan samanlaisten sävelaiheiden kuulovaikutelmaa, että niiden yhdenkaltaisuutta enää tuskin havaitsee.[16]

§ 3 Esityksen perustekijöitä ovat sävelten suurempi tai pienempi voima, niiden painottaminen, liu'uttaminen, sitominen, irrottaminen, vibrato, murtaminen, kiinni jättäminen sekä hidastaminen ja kiirehtiminen.[17] Soittajalla, joka ei lainkaan sovella edellä mainittuja keinoja tai käyttää niitä väärällä aikaa, on huono esitystapa.

§ 4 Laadukkaan esitystavan tuntee näin ollen oitis siitä, että kaikki nuotit niihin kuuluvine hyväksyttävine koristeineen soitetaan täsmällisesti, asianmukaisen voimakkaasti ja kepeästi sävellyksen todelliseen sisältöön sopeutetulla kosketuksella.[18] Soittotapa saa näin pyöreyttä, puhtautta ja sujuvuutta,[19] mikä tekee esityksen selkeäksi ja ilmeikkääksi. Tähän pääsemiseksi on kuitenkin välttämätöntä tutkia ennalta tarkoin myös sen soittimen laatu, jolla kulloinkin joutuu soittamaan, jotta ei käsittelisi sitä liian arasti eikä liian kovakouraisesti. Moni klaveeri ei näet anna täyttä ja puhdasta ääntä, ennen kuin siihen tarttuu lujin ottein. Jotakin toista taas on käsiteltävä hyvin varovasti tai muuten äänenanto tulee liioiteltu.[20] Tämän jo alussa tehdyn huomautuksen toistan tässä vielä kerran siitä syystä, että raivoa, vihaa ja muita väkeviä tunnetiloja pyrittäisiin ilmentämään järkevämmällä tavalla kuin yleensä tapahtuu: ei liioittelemalla kosketuksen voimaa, vaan pikemminkin harmonisten ja melodisten kuvioiden avulla. Nopeimmissakin sävelkuluissa on tällöin annettava joka nuotille asianmukainen painotuksensa,

---

15 A: *Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affeckt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen.*

16 → EK 92.

17 A: *Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen.* → EK 93.

18 A: *...durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck.* → EK 94.

19 A: *das Runde, Reine und Fliessende in der Spielart.* → EK 95.

20 A: *...oder man übertreibt das Ansprechen des Tons.* → EK 96.

muuten kosketus on epätasainen ja epäselvä.[21] Mainitunlaiset sävelaiheet esitetään yleensä soveltaen nopeaa taaksepäistä liukuluistoa, suoritustapaa, jota trillien yhteydessä selostettiin.[22]

§ 5[23] Allegron vilkkauteen liittyy *tavallisesti* sävelten irrottamisen mielikuva, ja adagion herkkyys kuvitellaan vastaavasti kantavina legatokulkuina. Esityksessä on näin ollen huolehdittava siitä, että mainittu allegron ja adagion yleinen lajiominaisuus otetaan huomioon, vaikka sävellyksissä ei ole tästä viitettä eikä soittaja ole vielä riittävässä määrin perehtynyt kappaleen affektisisältöön. Käytän edellä tarkoituksellisesti sanaa *tavallisesti,* koska tiedän hyvin, että kosketuksellisesti eri tavoin toteutettavia sävelkulkuja voi esiintyä kaikenlaisten aikamittojen yhteydessä.

§ 6 Jotkut soittavat sormet toisiinsa takertuneina, ikään kuin niiden välissä olisi liimaa. Heidän kosketuksensa on liian laiska, koska he antavat sävelten soida yli kestonsa.[24] Toiset, jotka kokevat välttää tätä virhettä, taas soittavat liian hätäisesti, ikään kuin koskettimet olisivat polttavan kuumat:[25] tämäkin tekee huonon vaikutuksen. Paras on keskitie – puhun asiasta y*leensä* – sillä kaikki kosketuksen lajit[26] ovat oikeaan aikaan käytettyinä hyviä.

§ 7 Klaveerilla ei ole mahdollista pitkittää soitetun sävelen kestoa eikä täysin hallita sen voiman vaihtelua – viimeksi mainittua ei suotta verrata valon ja varjon vaihteluun maalaustaiteessa. Tästä syystä ei ole mikään helppo tehtävä esittää kosketinsoittimella jokin laulava adagio: liian niukat täydentävät lisät saavat näet esityksen helposti kuulostamaan tyhjältä ja yksinkertaiselta, liian paljot kirjavat koristelut taas naurettavalta ja

---

21 A: *Auch in den geschwindesten Gedancken muß man hiebey jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonsten ist der Anschlag ungleich und undeutlich.* → EK 97.

22 *Das Schnellen.* → EK 98 (ko. termiä koskevien asioiden koonti). TL 1787 nro 29.

23 A: *Die Lebhaftigkeit des Allegro wird* ***gemeiniglich*** *in gestossenen Noten und die Zärtlichkeit des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellet. Man hat also beym Vortrag darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affeckt eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß* ***gemeiniglich****, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeitmaaße vorkommen können.* → EK 99.

24 A: *Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen.*

25 A: *Andere .... spielen zu kurtz, als wenn die Tasten glühend wären.*

26 A: *alle Arten des Anschlages.* → EK 100.

epäselvältä. Klaveerin käyttökelpoisuudesta adagiosoitossa on kuitenkin mahdollista esittää vakuuttavia näyttöjä, joihin kuulija voi olla tyytyväinen, mikäli hänellä ei muuten satu olemaan erityisiä ennakkoasenteita kosketinsoittimia kohtaan. Tätä käsitystä voidaan perustella seuraavilla näkökohdilla:
1) Laulajat ja ne soittajat, joita edellä mainittu haittatekijä [so. äänen nopea häipyminen] ei koske, rohkenevat hekin vain harvoin esittää pitkiä säveliä koristeettomina, koska pelkäävät esityksen muutoin vaikuttavan väsyttävältä ja pitkäveteiseltä.
2) Klaveerilla äänen häipymistä voidaan riittävässä määrin lieventää – pääasiassa erilaisin apukeinoin, murtoharmonioin jms. – jota paitsi korva hyväksyy enemmän liikettä klaveerilla kuin muilla soittimilla soitettaessa.

Keskitien löytäminen [adagiosoitossa] on tosin vaikeaa, mutta ei mahdotonta. Useimmat keinomme klaveerin äänen pidentämiseksi, esim. trillit ja mordentit, ovat sitä paitsi sekä laulussa että muilla soittimilla miltei yhtä tavallisia kuin klaveerillakin. Kaikki tämän kaltaiset täytekoristeet on kuitenkin esitettävä pyöreästi ja siten, että kuulija mieltää ne pelkäksi melodiaksi.[27] Tämän toteuttaminen edellyttää vapautta, joka sulkee pois kaiken orjallisen ja konemaisen. On soitettava suoraan sydämestä eikä kuten opetettu lintu.[28] Klaveristi, joka pystyy tähän, ansaitsee siitä aina suuremman kiitoksen kuin muu muusikko: viimeksi mainittua on vastaavasti syytä moittia enemmän kuin kosketinsoittajaa, jos hän laulaa tai soittaa epätaiteellisesti.

§ 8 Jotta soittaja harjaantuisi oivaltamaan sävellyksen todellisen sisällön ja affektin, oppisi arvioimaan, milloin siinä esiintyvät, työstämisviitteitä vailla olevat sävelkulut on soitettava sitoen ja milloin irrottaen sekä mitä koristeiden käytössä on huomattava, hänen tulee hankkia itselleen tilaisuus kuunnella eläviä musiikkiesityksiä, sekä soolosoittajia että musisoivia yhtyeitä.[29] Tämä on sitä tarpeellisempaa, mitä enemmän ne tekijät, jotka luovat esityksen kauneuden, perustuvat tapauskohtaisiin toteutuksellisiin seikkoihin. Käytettyjen koristeiden tulee olla sekä voimaltaan että rytmiseltä hahmoltaan sopusoinnussa sävellyksen perusaffektin kanssa. Jotta esityksen selkeys ei kärsisi, on kaikki tauot kuten nuotitkin – paitsi fermaateissa ja kadensseissa – pidettävä tarkalleen siihen arvoon, joka niille alussa valitun

27 A: *Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte, man höre blosse simple Noten.* → EK 101.

28 A: *Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.* → EK 102.

29 → EK 103.

esitystempon[30] mukaan kuuluu. Tästä huolimatta on usein mahdollista viljellä tarkoituksellisesti mitä kauneimpia käänteitä, jotka sinänsä ovat sävellyksen yleisrytmin vastaisia.[31] Näin tehtäessä on kuitenkin erotettava seuraavat kaksi tapausta:

1) Soitettaessa sooloa tai milloin yhtyeen muodostavat vain muutamat oivaltavat yksilöt, rytmisen vapauden ottaminen voi tapahtua siten, että koko perustempoa[32] tietyillä kohdilla jonkin verran muutetaan. Sen sijaan että antaisivat johtaa itsensä harhaan, säestävät muusikot käyvät sen johdosta pikemminkin tarkkaaviksi ja ryhtyvät joustavasti myötäilemään tavoitteitamme.

2) Jos sitä vastoin säestysyhtyeen miehitys on suuri, kokoonpano sekalainen ja taidollisesti epätasainen, sävellyksen yleispulssiin[33] ei voida kajota: se on säilytettävä muuttumattomana. Klaveristi voi tällöin tehdä yleisrytmistä poikkeavan muutoksen[34] vain omaan osuuteensa.[35]

§ 9 Kaikki kuviosoitossa esiintyvät vaikeudet ovat tarmokkaan harjoituksen avulla voitettavissa: todellisuudessa paljon vaativampi tehtävä on yksinkertaisten melodianuottien hienostunut esittäminen. Viimeksi mainituissa on tekemistä monelle sellaiselle soittajalle, joka pitää klaveeria yksinkertaisempana kuin se on. Miten suuri asianomaisen sormivalmius lieneekin, älköön hän yleisön edessä käykö käsiksi vaikeampaan kuin mistä pystyy suoriutumaan. Julkisessa esitystilanteessa soittajalta näet usein puuttuu tehtävän edellyttämä levollisuus eikä hän liioin ole aina yhtä hyvässä soittovireessä. Kykynsä ja vireisyytensä voi punnita kokeilemalla etukäteen kappaleen nopeimpia ja vaikeimpia kohtia, jotta esityksessä ei yrittäisi liikaa ja joutuisi pulaan. Juoksutukset, jotka kotioloissa vaivoin ja vain silloin tällöin onnistuvat, on julkisesti esiinnyttäessä jätettävä pois – ellei asianomainen sitten sattumalta hallitse mielenliikkeitään poikkeuksellisen hyvin. Myös kokeilemalla trillejä ja muita pieniä korukuvioita voi ennalta tutkia soittimen suorituskykyä. Varovaisuus edellä mainituissa asioissa on tarpeen kahdesta syystä:

1) jotta esitys olisi kepeä ja sujuva sekä

---

30 A: *der erwehlten Bewegung.*

31 A: *die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiß begehen.*

32 A: *der gantzen Bewegung.*

33 A: *die Hauptbewegung.*

34 A: *wider die Eintheilung des Tackts eine Aenderung vornehmen.*

35 → TL 1787 nro 30.

2) jotta voitaisiin välttää tietynlaisia levottomia liikkeitä,[36] jotka – sen sijaan että ne aktivoisivat kuulijoita – ovat pikemminkin omiaan ärsyttämään heitä.

§ 10 Sävellyksen tempo[37] voidaan päätellä sekä kappaleen yleissisällöstä, jota on tapana ilmentää tietyillä, tunnetuilla italialaisilla taidesanoilla, että erityisesti sen nopeimmista nuoteista ja kuvioista. Tutkimalla nämä seikat pystytään välttämään sekä ylinopeus allegrossa että adagion liian uneliaaksi hajoava käsittely.

§ 11 Se käsi, jolla kulloinkin on päämelodia, on pyrittävä mahdollisuuksien mukaan vapauttamaan säestävien äänten suorituksesta, jotta se voisi esittää osuutensa täysin vapaasti, esteettömästi ja taitavasti.

§ 12 Yksi keino hienostuneen esitystavan oppimiseksi on – kuten 8. §:ssä sanottiin – korkeatasoisten musiikkiesitysten kuunteleminen. Tähän lisättäköön vielä, ettei pidä jättää käyttämättä ainoatakaan tilaisuutta kuulla erityisesti eteviä laulajia. Näin oppii ajattelemaan laulavasti, ja klaveristi menettelee viisaasti, jos hän vastaisuudessa ottaa tavakseen laulaa sävelaiheen luontevan esitystavan löytämiseksi. Tämä on aina hyödyllisempää kuin yrittää etsiä vastausta ummet ja lammet käsittelevistä kirjoista ja keskusteluista, joissa toistamasta päästyä toistellaan sanoja luonto, maku, laulu ja melodia – vaikka asianomaiset itse eivät useinkaan kykene panemaan peräkkäin kahtakaan nuottia, jotka olisivat luonnollisia, hyvää makua osoittavia, laulavia ja melodisia. Yhtä kaikki he silti jakelevat kaikkia mainittuja lahjoja ja avuja omien mieltymystensä mukaan milloin yhdelle, milloin toiselle taholle, kuitenkin kohteensa yleensä onnettomasti valiten.

§ 13 Koska muusikko ei voi koskettaa kuulijoitaan, ellei hän ole itse vastaavan tunnetilan koskettama, hänen tulee kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän haluaa kuulijoissaan herättää. Hän pukee tunteensa muotoon, jossa nämä saattavat ne ymmärtää ja aktivoi heidät näin parhaiten myötätuntemiseen.[38] Hiljaisia ja surullisia kohtia tulkitessaan

---

36 A: *gewisse ängstliche Gebährden.* → EK 104.

37 A: *Der Grad der Bewegung.* → EK 105.

38 A: *Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung.* → 106.

soittaja käy itsekin raukeaksi ja surumieliseksi. Tämän myös näkee ja kuulee hänestä.[39] Tehtävään eläytyminen tapahtuu samalla tavoin luonteeltaan kiihkeissä, leikillisissä tai muunlaisissa sävelkeksinnän tuotteissa, joita tulkitessaan soittaja heittäytyy kulloinkin kyseessä olevien affektien valtaan. Tuskin hän on yhden niistä laannuttanut, kun hän jo virittää uuden: näin hän musisoidessaan siirtyy jatkuvasti tunnetilasta toiseen. Tätä periaatetta klaveristi noudattaa yleensä velvoitteena kappaleissa, jotka on sävelletty ilmaisukorosteiseen tyyliin, olivatpa nämä sitten hänen omia tuotteitaan tai peräisin jonkun muun kädestä. Viimeksi mainitussa tapauksessa hänen on mielessään koettava samat tunnetilat, joiden vallassa kyseisen sävellyksen tekijä sitä kirjoittaessaan oli.[40] Mutta aivan erityisen oivallisen ja monipuolisen keinon kuulijoidensa sydänten valloittamiseksi tarjoavat klaveristille improvisoidut fantasiat.[41] Että kaikki tämä[42] voisi tapahtua täysin eleettömästi, niin väittää vain se, jonka on puutteellisen tuntemiskykynsä vuoksi pakko itse istua soittimen ääressä kuin veistokuva. Yhtä sopimattomia ja vahingollisia kuin rumat eleet ovatkin, yhtä hyödyllisiä ovat hyväksyttävät: ne, jotka auttavat kuulijoita tajuamaan tarkoituksiamme.[43] Tyypiltään puisevat soittajat tuottavat – sormivalmiudestaan huolimatta – omille, muuten suhteellisen käypäisillekin sepitteilleen usein itse kehnoa mainetta. He eivät tiedä, mitä kappaleessa on, koska eivät pysty sitä käytännössä ilmentämään.[44] Mutta jos samat sävellykset soittaa toinen, herkkätunteinen henkilö, joka hallitsee oikean esitystavan, niiden tekijät havaitsevat hämmästyksekseen teostensa sisältävän enemmän kuin he olivat tienneet tai uskoneet. Tämä osoittaa, että hyvä esitys voi kohentaa keskitasoisenkin sävellyksen tekemää vaikutusta ja hankkia sille suosiota.

---

39 → TL 1787 nro 31. → EK 107.

40 Tämä ja edellinen lause ovat alkutekstissä samaa virkettä. Se kuuluu kokonaisuudessaan: *Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte.* → EK 108.

41 A: *Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern.* → 109.

42 Kirjoittaja puhuu edelleen affektiivisesta ilmaisutyylistä. Alkutekstin ilmaus *alles dieses* tarkoittaa kaikkea, mitä sen esittäjälle asettamista vaatimuksista on pykälän alusta tähän asti sanottu.

43 → EK 110.

44 A: *Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können.* → EK 111.

§ 14 Niiden affektien paljous, joita musiikki kykenee herättämään, osoittaa, millaisia erityisiä lahjoja täydellisellä muusikolla tulee olla ja miten viisaasti hänen on niitä käyttäminen. Hänen tulee näet samalla kertaa arvioida yleisönsä, punnita sen laadun mukaan esitettävän ohjelmistonsa sisällöllinen puoli, ottaa harkinnassa huomioon esitystilanne ja monta muuta seikkaa.[45] Jotta kaikki voisivat päästä musiikin antimista osallisiksi, luonto on viisaudessaan suonut tälle taiteen lajille kyvyn muuntautua mitä moninaisimpiin muotoihin. Näin ollen myös muusikon velvollisuutena on pyrkiä, mikäli mahdollista, tuottamaan tyydytystä kaikenlaisille kuulijoille.

§ 15 Kuten aikaisemmin olemme maininneet, klaveristi pystyy erityisen hyvin – paremmin kuin muut säveltaiteilijat – soveltamaan puhuvaa, nopean yllätyksellisesti tunnetilasta toiseen siirtyvää, ilmaisutyyliä solistisissa fantasioissa. Nämä eivät saa koostua ulkoa opituista juoksutuksista tai varastetuista ideoista, vaan niiden tulee olla aidon musikaalisen hengen tuotetta.[46] Viimeisessä näytesävellyksessä olen luonnostellut kyseisestä tyylistä pienen johdattavan esimerkin.[47] Sen alkuun on tavalliseen tapaan merkitty tasajakoinen tahtilaji, ilman että kyseinen merkintä sitoisi rytmin käsittelyä kautta koko kappaleen. Tästä syystä mainitunlaisista sävellyksistä puuttuvat aina tahtiviivat. Nuottien keston määrää yleisluontoisesti sävellyksen alkuun merkitty temposana *moderato,* lähikontekstissa taas nuottiarvojen keskinäinen suhde. Triolit esiintyvät tässä nekin vain [numeroimattomina] kolmen nuotin ryhminä. Tahdin kahleista vapaa fantisointi näyttää ylimalkaan soveltuvan erinomaisen hyvin affektien ilmentämiseen: kiinteä tahtilaji merkitsee näet tavallaan aina eräänlaista pakkoa.[48] Kuten säestyksellisistä resitatiiveista nähdään, tempoa ja tahtilajeja joudutaan usein muuttamaan, jotta voitaisiin herättää ja laannuttaa useita erilaisia, nopeasti toinen toistaan seuraavia tunnetiloja. Tahtilaji on sellaisissa tapauksissa usein merkitty näkyviin vain notaatioteknisistä syistä,[49] ilman että sen noudattamiseen oltaisiin sidottuja. Koska klaveerifantasioissa pystymme samaan ilman mainittuja aputoimenpiteitä [= merkittyjä tempon ja tahtilajien

---

45 → EK 112. Vrt. II osa, luku XXXII, § 3, viite 2.

46 A: *welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen.*

47 Sonaatti VI, 3. osa: Fantasia c-molli *(Allegro moderato-Largo-Allegro moderato).* Faksimile: liite I b. → EK 113.

48 A: .... *weil jede Tackt-Art eine Art von Zwang mit sich führet.* → EK 114.

49 A: *bloß der Schreib-Art wegen.*

muutoksia], täysin vapaasti ja tahtirytmiin sitoutumatta, tätä on pidettävä käsittelemämme soittimen erikoisetuna.

§ 16 Koska siis jokainen kappale on soitettava sen todellisen sisällön mukaisesti ja tulkinnallisesti oikein ilmentäen,[50] säveltäjät menettelevät viisaasti varustaessaan sepitteensä paitsi tempomerkinnällä, myös sisältöä luonnehtivin lisäsanoin. Kyseinen varotoimenpide ei kuitenkaan – hyödyllisyydestään huolimatta – vielä yksinään estäisi heidän sävellystensä kaltoin kohtelua, jolleivät he samalla liittäisi myös nuottitekstiin tavanomaisia esitysviitteitä. Mitä sisältöä valottaviin oheismääreisiin tulee, minulle suotaneen anteeksi, jos näytesävellyksissä [Probe-Stücke] esiintyy muutamia vähemmän tavallisia musiikkisanoja, jotka kuitenkin ovat vastanneet tarkoittamaani. Näytesävellysten esitysviitteet olen niin ikään merkinnyt asianmukaisella huolella, koska varmasti tiedän, että ne ovat klaveristeille yhtä tarpeellisia kuin muillekin soittajille. Milloin yksi ääni on esitettävä eri tavoin kuin muut, tämä on ilmaistu erityisviitteellä, muussa tapauksessa nuotissa oleva merkintä koskee koko kättä, soittipa tämä sitten yhtä tai useampaa ääntä. Nuottitekstissä käyttämieni merkkien ulkoinen hahmo lienee tunnetumpi kuin taito soveltaa niitä musisoinnissa ja saada niistä esille tavoiteltu teho. Tästä syystä haluan liittää mukaan vielä muutamia, asiasta oleellisimman sanovia esimerkkejä ja selityksiä.[51]

§ 17 Koskettimien painaminen ja kosketus tarkoittavat samaa. Ratkaisevia tekijöitä ovat kosketuksen voima ja kesto.[52] Sävelet, jotka tulee soittaa *lyhyinä,*[53] merkitään nuottien yläpuolelle sijoitetuin pikku viivoin tai pistein:

Kuva 164

Koska viivat olisivat helposti voineet sekoittua sorminumeroihin, seuraavassa on valittu jälkimmäinen vaihtoehto.

---

50 A: *nach seinem wahren Inhalte und mit dem gehörigen Affecte.* → EK 115.

51 → EK 116.

52 A: *Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hänget von der Stärcke oder von der Länge desselben ab.* → EK 117.

53 A: *Die Noten welche gestossen werden sollen.*

Irrottamisen tulee tapahtua eri astein, missä yhteydessä on punnittava tapauskohtaisesti mm. seuraavat [katkon määrään vaikuttavat] seikat:
– onko kyseinen sävel aika-arvoltaan puolinuotti, neljäsosa vai kahdeksasosa?
– onko sävellyksen aikamitta hidas vai nopea?
– onko kyseinen sävelkulku voimakkuudeltaan forte vai piano?
Irrottaen soitetut sävelet pidetään aina hieman niukkaan puoleen aika-arvostaan. Ylimalkaan voidaan sanoa, että irrottaminen liittyy pääosin intervallihyppyihin ja nopeaan tempoon.[54]

§ 18 Sävelet, jotka tulee soittaa sitoen, on pidettävä täyteen arvoonsa. Ne merkitään nuottien yläpuolelle sijoitetuilla kaarilla. Sitominen kestää yhtä kauan kuin kaarikin.[55]

Kuva 165

Kuvioissa, jotka käsittävät kaksi tai neljä sidottua nuottia, ensimmäinen ja kolmas saavat hieman vahvemman painotuksen[56] kuin toinen ja neljäs, kuitenkin niin, että eroa tuskin havaitsee. Kolmen nuotin ryhmissä vastaavasti ensimmäinen sävel on korollinen. Muissa tapauksissa painon saa se nuotti, josta kaari alkaa. Kappaleissa, joissa sävelten irrottaminen tai sitominen joksikin aikaa vakioituu,[57] on joskus mukavuussyistä tapana merkitä esitystapa vain sävellyksen alussa ensimmäisiin nuottiryhmiin.

---

54 Alkutekstissä koko pykälä on yhtä kappaletta. Sen jälkipuolisko, jonka johtoajatuksena on non legato-kosketuksen tapauskohtainen modifioituvuus, kuuluu: *Man muß mit Unterschied abstossen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tackt, Viertheil oder Achtheil ist, ob die Zeit-Maaße hurtig oder langsam, ob der Gedancke forte oder piano ist, erwegen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeitmaaße vorkommt.* → EK 118.

55 A: *Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an. Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist.* → EK 119.

56 A: *einen Druck kriegen,* saada paino(tus), olla painollinen. Sanonta toistuu kahdessa seuraavassa lauseessa ja pykälissä 19 ja 21.

57 A: *...wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen,*

Tällöin on itsestään selvää, että jatketaan samalla tavoin merkkien lakkauttamiseen saakka. Milloin sitomisia esiintyy murtosointujen yhteydessä, koko harmonian voi jättää kiinni:

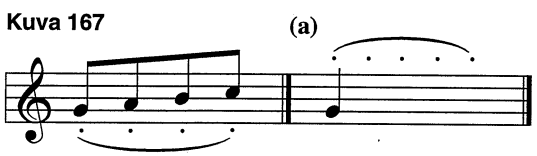
Kuva 166

Näytesävellyksessä E-duuri[58] tähän tarjoutuu usein mahdollisuus: menettely on vaikutukseltaan erinomaisen tehokas ja pysyttää sitä paitsi nuottikuvan ilmavana ja helppolukuisena. Näytesävellyksessä As-duuri[59] murtoharmonioiden suoritus on merkitty erillisinä ääninä, jotta tämä ranskalaisten yleisesti käyttämä kirjoitustapa opittaisiin tuntemaan. Ylimalkaan voidaan sanoa, että sitomisia esiintyy yleensä astekulkujen ja hitaan tai kohtuullisen aikamitan yhteydessä.[60]

§ 19 Kuvassa 167 olevat nuotit soitetaan sitoen, jokaisen sävelen saadessa samalla vähäisen erillispainotuksen.

Näin merkitystä kosketustavasta, jossa nuotit yhdistetään kaarella mutta varustetaan myös pistein, käytetään klaveerinsoitossa erityisilmausta portato.[61]

Kuva 167



58 Sonaatti III, 3. osa: *Allegro.* Faksimile: liite I b.

59 Sonaatti IV, 2. osa: *Adagio affettuoso e sostenuto.* Faksimile: liite I b.

60 A: *Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleiffungen mehrentheils bey gehenden Noten in langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse vor.* → TL 1787 nro 32.

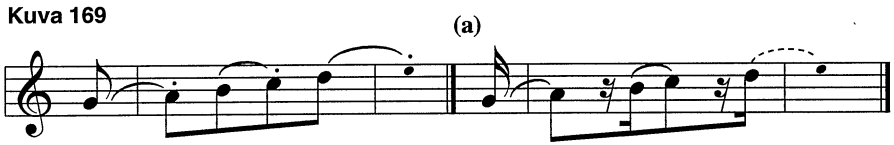
61 A: *Das Tragen der Töne,* sävelten melodista kantokykyä ilmentävä kosketustekninen termi. Teho toteutuu parhaiten klavikordilla. Sama koskee seuraavassa pykälässä käsiteltyä vibratoa (*Bebung* / § 20) . Myös § 21 liittyy ajattelultaan lähinnä klavikordiin. Vrt. tutkielman johdanto, § 11 sekä TL 1787 nro 33.

§ 20 Pitkän ja luonteeltaan affektiivisen sävelen esitykseen sopii vibrato. Se saadaan aikaan ikään kuin keinuttamalla kosketinta sormella, joka sillä lepää. Vibraton merkin näemme kuvan 167 kohdassa a.[62]

§ 21 Kuvan 168 esittämät nuotit soitetaan siten, että kaaren alkua sormella kevyesti painotetaan. Kuvassa 169 nähtävät soitetaan samalla tavoin, kuitenkin sillä erotuksella, että kaaren loppua ei pidetä täyteen arvoonsa, koska sormi on nostettava painamaltaan koskettimelta nopeasti takaisin ylös. Kuvassa 167 esitetyt kosketustehot ovat mahdollisia vain klavikordilla, esimerkeissä 168 ja 169 edellytetyt sitä vastoin voidaan toteuttaa sekä cembalolla että klavikordilla.[63] Viimeksi mainittuja suoritustapoja ei saa sekoittaa kuvan 169 a-kohdassa esitettyyn tapaukseen. Aloittelijat tekevät helposti tämän virheen.

Kuva 168

Kuva 169



§ 22[64] Sävelet, joita ei soiteta lyhyinä eikä sitoen eikä täysikestoisina, pidetään puoleen aika-arvostaan – paitsi, jos niiden kohdalla esiintyy sanalyhenne *ten.* (pitkään). Viimeksi mainitussa tapauksessa ne on soitettava merkityn kestonsa mukaisina. Tällaiset nuotit ovat kohtuullisessa ja hitaassa

62 → TL 1787 nro 33/ → EK 120.

63 → TL 1787 nro 34.

64 A: *Die Noten welche weder gestossen noch geschleifft noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälffte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein* Ten: *(gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und gantz gelinden Stosse gespielt werden.* → EK 121.

tempossa yleensä kahdeksas- ja neljäsosia. Niitä ei saa soittaa voimattomasti, vaan ne on esitettävä temperamentikkaasti ja aivan kevein painotuksin.

§ 23 Pisteellisiä nuotteja seuraavat lyhyet sävelet soitetaan aina lyhyempinä kuin niiden kirjoitusasu edellyttää.[65] Näin ollen on turha varustaa niitä nuottimerkinnässä [irrottamista ilmaisevin] pistein tai viivoin. Kuvassa 170 näemme mainitunlaisia rytmejä nuotinnettuina:

Kuva 170

Joskus on rytmisistä syistä välttämätöntä toteuttaa pisteellisyys kirjoitusasun mukaisena (näin on laita tähdellä varustetussa esimerkissä). Kestoltaan pitkiin nuotteihin liittyvät pisteet ja hidastempoisessa ympäristössä myös aika-arvoltaan lyhyitä nuotteja seuraavat pisteet yleensä pidetään, myös milloin ne esiintyvät *yksittäin.* Mikäli pisteellisiä rytmejä kuitenkin on – etenkin nopeassa tempossa – paljon peräkkäin, niitä useinkaan ei pidetä, vaikka kirjoitusasu sitä vaatiikin. Koska käytäntö tällä tavoin vaihtelee, on varminta, että kaikki merkitään nuottiin asianmukaisen selkeästi: mikäli näin

65 'Ranskalaisesta' rytmistä continuosoitossa ks. tutkielman II osa, 29. luku, § 15 sekä EK 175.

ei ole tehty, asiaa voidaan varsin pitkälle valottaa kappaleen sisällöstä käsin.[66] Sellaisten lyhyiden nuottien jälkeiset pisteet, joita seuraa muutamia huomattavasti lyhyempiä säveliä, pidetään:[67]

Kuva 171

§ 24 Koska kuvassa 172 nähtävät kuviot[68] esitetään sitoen, niiden ensimmäistä nuottia ei tempon ollessa kohtuullinen tai hidas soiteta liian lyhyenä, koska sävelparien jälkeen jäisi muuten liian paljon tyhjää ajallista tilaa. Alkunuottia korostetaan kevyesti painottamalla, ei kuitenkaan lyhyeen katkaisten tai äkkinykäyksellä.[69]

Kuva 172

§ 25 Pitkään kestävien sitomisten yhteydessä soittajalla on vapaus lyödä sitomalla pidennetty sävel tarpeen vaatiessa uudestaan:[70]

Kuva 173

66 → EK 122.

67 → TL 1787 nro 35. (Vrt. EK 76.)

68 Kyseessä on ns. 'lombardilainen' vastapisteinen rytmityyppi, joka ranskalaisen rytmin tavoin avautuu luontevimmin affektista käsin.

69 A: *Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurtzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.*

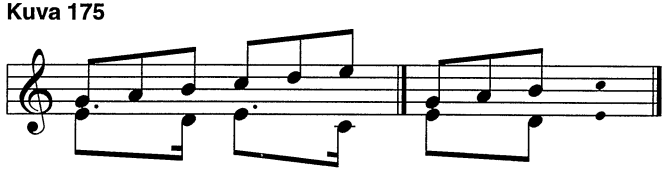
70 → TL 1787 nro 36.

§ 26 Murretun harmonian tavalliset merkinnät suorituksineen näemme kuvassa 174. Välisävelten eli acciaccaturien kera tapahtuva murtaminen on merkitty tähdellä. Milloin pitkien nuottiarvojen yhteydessä esiintyy sana *arpeggio,* kyseinen harmonia murretaan muutamia kertoja ylä- ja alasuuntaan.

Kuva 174

§ 27 Sen jälkeen, kun tapa käyttää trioleja ns. tasajakoisen eli 4/4-tahtilajin ja samoin 2/4- ja 3/4-tahtilajien yhteydessä on yleistynyt, tapaa monia sävellyksiä, jotka mainittujen tahtilajien asemesta olisi usein mukavampi merkitä 12/8-, 9/8- tai 6/8-rytmeinä.[71] Tällöin esimerkissä 175 nähtävät [vasemman käden] – kulut sopeutetaan ylä-äänen triolirytmiin kuvan esittämällä tavalla. Näin vältetään jälkilyönti, joka usein tuntuu kiusalliselta, mutta aina vaikealta.

Kuva 175



71 → EK 123.

§ 28 Kuvassa 176 näemme erilaisia esimerkkejä, joissa joskus ilmaisullisista syistä pidennetään sekä nuottien että taukojen merkittyä kestoa. Kyseisen viivähtelyn olen osittain merkinnyt selvästi nuotein, osittain olen ilmaissut sen pienillä risteillä. Esimerkeistä viimeinen osoittaa, että toistuva melodinen kulku, jonka yhteydessä esiintyy kaksi eri harmonisaatiota, antaa usein tilaisuuden pidättelevään esitykseen.

Kuva 176

Ylimalkaan edellä esitetyn kaltainen ilmaisu sopii paremmin käytettäväksi hitaan ja kohtuullisen kuin hyvin nopean aikamitan yhteydessä. Painettujen julkaisujeni II osassa[72] olevan (6:nnen) h-mollisonaatin alkuallegrossa ja sitä seuraavassa adagiossa on myös esimerkkejä tästä. Erityisesti mainitussa adagiossa sama melodinen aihe tulee esille kolmessa eri sävellajissa: oikea käsi soittaa sen oktaaveissa, vasemman säestäessä nopeilla sävelkuluilla. Kyseinen aihe on edullista esittää siten, että kunkin teemaesiintymän kohdalla vähittäin ja kevyesti kiirehditään, minkä jälkeen ote vaihtuu aivan luontevasti raukean pidättelevään rytmin käsittelyyn.[73]

§ 29 Lyhenne p tarkoittaa: *piano,* ts. hiljaa. Milloin kirjaimia on useampia, esityksen voima-aste käy vielä heikommaksi. Merkintä mf tarkoittaa: *mezzo forte* eli *puolikovaa.* F-kirjain on *forten* merkki: käytettäessä useampia kirjaimia forte voimistuu. Jotta kaikki voima-asteet pianissimosta fortissimoon asti[74] saataisiin selvästi esille, klaveeriin on tartuttava ikäänkuin tosimielellä ja jokseenkin voimakkaasti, ei kuitenkaan hakaten. Liioin ei saa langeta vastakkaiseen äärimmäisyyteen ja pyyhkiellä koskettimia teeskennellyn keveästi. Missä on soitettava forte, missä taas piano, ei liene yksiselitteisesti ratkaistavissa: pätevimmistäkin säännöistä on näet yhtä monta poikkeusta, kuin mitä niiden onnistuu kattaa. Voimavaihtelujen avulla aikaansaadun valon ja varjon teho riippuu kyseisten sävelaiheiden laadusta, niiden yhdistelystä ja viime kädessä säveltäjästä itsestään. Tämä voi täysin perustellusti merkitä forten kohtaan, joka edellisellä kerralla soitettiin hiljaa ja samaten hän usein määrää tietyn säveljakson siihen liittyvine konsonansseineen ja dissonanssseineen esitettäväksi ensimmäisellä kerralla voimakkaasti ja toisella kertaa hiljaa. Mainitunlaisin *forte-* ja *piano* -varjostuksin on tapana erottaa toisistaan aihetoistot – tapahtuipa kertaus sitten samassa tai toisessa sävellajissa – etenkin, jos säestysharmoniat kerrattaessa vaihtuvat. Yleishavaintona voidaan kuitenkin todeta, että dissonanssit soitetaan keskimäärin voimakkaammin ja konsonanssit hiljemmin: ensiksi mainitut ovat näet omiaan voimakkaasti nostattamaan tunnetiloja, jälkimmäiset puolestaan laannuttamaan niitä (kuva 177, esimerkki a). Sävelaiheiden erityinen

---

72 *Württembergische Sonaten* (1744). Tarkoitettu sonaatti h-molli on kokoelman viimeinen, 2. osa *Adagio non molto.* → EK 124.

73 → TL 1787 nro 37. Lisäys, jossa keskeisenä on *tempo rubaton* käsite, on tekijän *Versuch* I:n kolmanteen painokseen liittämistä laajin.

74 A: *Damit man alle Arten vom pianißimo bis zum fortißimo deutlich zu hören kriege,...*

mukaansatempaavuus, jonka on määrä vaikuttaa väkevästi kuulijaan, vaatii voimakkaan ilmaisun.[75] Niin sanotut 'harhauttamiset' [= enharmoniset käänteet], joita usein käytetään juuri niiden ilmaisullisen tehon vuoksi, soitetaan tästä syystä yleensä voimakkaasti (kohta b). Yleisesti ottaen voidaan panna mieleen myös seuraava sääntö, joka ei ole perusteeton:

– On luontevaa soittaa voimakkaasti ne melodian sävelet, jotka muunnesävelinä poikkeavat sen sävellajista, olivatpa nämä sitten konsonansseja tai dissonansseja.

– Vastaavasti ne konsonoivat tai dissonoivat sävelet, jotka tonaalista vaihtelua sisältävässä kohdassa kuuluvat voimassa olevan sävellajin asteikkoon (kohta c), soitetaan mielellään hiljaa.

Kuva 177

75 A: *Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher eine hefftigen Affeckt erregen soll, muß starck ausgedruckt werden.*

Esittääkseni asiani lyhyesti minun on täytynyt edellä olevissa esimerkeissä ahtaa forte- ja pianomerkintöjä kasapäin pienelle alueelle. Käytännössä tapa tarita tällä tavoin yhtenään sekä valoa että varjoa on kuitenkin – kuten hyvin tiedän – hylättävä: selkeyden asemesta sillä on hämärtävä vaikutus, ja ennen pitkää tavoiteltu yllätysteho latteutuu. Vaikka tutkielman näytesävellykset on huolellisesti varustettu tapauskohtaisin forte- ja pianoviittein, on dynaamisia vaihteluita korukuvioihin sovellettaessa lisäksi aiheellista ottaa huomioon myös se, mitä voima-asteiden käytöstä niiden yhteydessä on II pääluvussa sanottu. Milloin näytesävellyksiä soitetaan cembalolla, jossa on useampia kuin yksi sormio, pysytään yksityisten sävelten välisissä forten ja pianon vaihteluissa samalla sormiolla. Sormion vaihdos käy tarpeelliseksi vasta, kun erottuu laajempia, voima-asteiden mukaan porrastuvia säveljaksoja. Klavikordilla kyseinen epämukavuus jää pois: kaikki forten ja pianon asteet voidaan näet toteuttaa sillä selkeämmin ja puhtaammin kuin monellakaan muulla soittimella.[76] Jos säestys on voimakas tai sisältää paljon tapahtumista, päämelodiaa on syytä korostaa soittamalla se voimakkaammin.

§ 30 Koristellut kadenssit ovat ikään kuin säveltämistä suoralta kädeltä.[77] Ne esitetään kappaleen sisällön mukaan vapaasti, tahdin viitoittamaan yleisrytmiin sitoutumatta. Nuottien merkityt aika-arvot on näytesävellysten sisältämissä koristelluissa kadensseissa tämän vuoksi ymmärrettävä likiarvoisesti: sävelten esitysnopeus ja keskinäiset kestosuhteet käyvät niistä ilmi vain osapuilleen. Kaksi- tai kolmiäänisissä lopukemuodosteissa viivähdetään aina hiukan kunkin äänen päättäessä osuutensa, ennen kuin seuraava alkaa. Kyseisen viivähtelyn (ja samalla melodisten kokonaisuuksien loput) olen näytesävellyksissä[78] merkinnyt kokonuoteilla – niillä ei ole muuta tarkoitusta – siirtymättä tavanomaiseen sidekaaria käyttävään kirjoitustapaan.[79] Kokonuotein merkityt sävelet pidetään kiinni niin kauan, kunnes samassa äänessä esiintyvät uudet tulevat niiden tilalle. Tässä yhteydessä huomattakoon seuraava tapaus: milloin äänet sattuvat menemään kokonuotilla

---

76 A: *Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente.*

77 A: *Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif.*

78 Sonaatti IV, 2. osa (D-duuri): *Largo maestoso.* Sonaatti VI, 2. osa (As-duuri): *Adagio affettuoso.* Faksimile: liite I b.

79 A: *die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen.*

merkityn pitkän sävelen kohdalla ristiin, tämä on pakko pikaisesti katkaista. Viimeisen kerran painettaessa se kuitenkin jätetään uudestaan soimaan. Mikäli äänten risteily tapahtuu kummankin käden ollessa samanaikaisesti työllistettynä, toinen käsi tarttuu kyseiseen koskettimeen, ennen kuin toinen sen jättää. Tällä tavoin saadaan aikaan äänen laulava pidentyminen lyömättä sitä uudestaan.[80] Kokonuotein merkittyjen sävelten kohdalla tarpeellinen viivähtely on verrattavissa tapaan, jolla soolo-osuuksien loput esitetään kahden tai kolmen henkilön yhteismusisonnissa, silloin kun asiasta ei ole ennalta sovittu: kukin soittaja tarkkaa toisia nähdäkseen, onko näiden osuus lopussa vai ei. Ilman mainitunlaista esityksen vapautta kadenssimuodosteet kadottaisivat niille ominaisen luonteensa ja kuulijasta tuntuisi, kuin improvisoidun kadenssin asemesta soitettaisiin ennalta sävelletty episodi, joka on pantu paperille tahditettuna, sidekaarin pidennetyin tukisävelin.[81] Milloin välittömästi kokonuotin edellä olevan harmonian purkaus kuitenkin vaatii lyömään ko. nuotin kohdalle sattuvan sävelen yhtaikaa sen kanssa, edellä kuvattu pysähtely jää pois.

§ 31 Mallisävellys F-duuri on luonnosmainen näyte siitä, miten nykyisin on tapana kerrattaessa muuntaa allegrot, joihin liittyy kaksi repriisiä.[82] Niin kiitettävä kuin tämä keksintö onkin, yhtä suuressa määrin sitä käytetään väärin. Omat ajatukseni asiasta ovat seuraavanlaisia:

– Ei ole lupa muuntaa kaikkea, koska tuloksena olisi muuten uusi sävellys.
– Monia sävellyksen kohtia, etenkin sellaisia, jotka ovat sävyltään ilmaisullisia tai puhuvia, ei voida luontevasti muunnella. Sama koskee myös sellaista tyyliltään galanteissa sävellyksissä tavattavaa kirjoitustapaa, jota tiettyjen uudentyyppisten ilmausten ja käänteiden vuoksi harvoin ensi kuulemalta täysin tajuaa.
– Kaikkien tehtyjen muutosten tulee olla sävellyksen affektin mukaisia. Niiden tulee niin ikään aina olla laadullisesti, jos ei parempia, niin ainakin yhtä hyviä kuin alkuperäinen, muuntamaton muoto.[83]

---

80 A: *Hierdurch erhält man das Nachsingen ohne einen neuen Anschlag zu machen.*

81 A: ... *und es dürfte scheinen, als ob man, statt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tackt gesetztes Stück mit Bindungen spielte.*

82 Sonaatti V, 3.osa: *Allegro arioso ed amoroso.* Faksimile: liite I b. → EK 125.

83 A: *Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn.* → TL 1787 nro 38.

– Yksinkertaisia aiheita voidaan joskus menestyksellä värikkäästikin muunnella ja päinvastoin rikasmuotoisia yksinkertaistaa. Tämän tulee tapahtua varsin harkitsevasti, pitäen koko ajan silmällä esiintymisyhteyttä: edellä olevia ja seuraavia sävelkulkuja. On säilytettävä näkemys kappaleen kokonaisuuteen,[84] jotta loisteliaan ja yksinkertaisen, temperamentikkaan ja raukean, surullisen ja iloisen, laulavan ja soittimelle ominaisen aineksen sekoittuminen säilyisi alkuperäisen kaltaisena.
– Klaveerisävellyksissä myös basso voi muunneltaessa poiketa alkuperäisestä, kuitenkin harmonian on pysyttävä samana.[85]
– Huolimatta muuntelujen paljoudesta – niiden käyttö on nykyisin [1753] kovin muodissa – on ylimalkaan aina huolehdittava siitä, että sävellyksen perusääriviivat, jotka kannattavat sen affektisisältöä, säilyvät muunnettuinakin hahmoltaan tunnistettavina.[86]

84 A: *man muß eine Absicht auf das gantze Stück haben.*

85 A: *Bey Clavier-Sachen kan zu gleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben.*

86 A: *.., daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.*

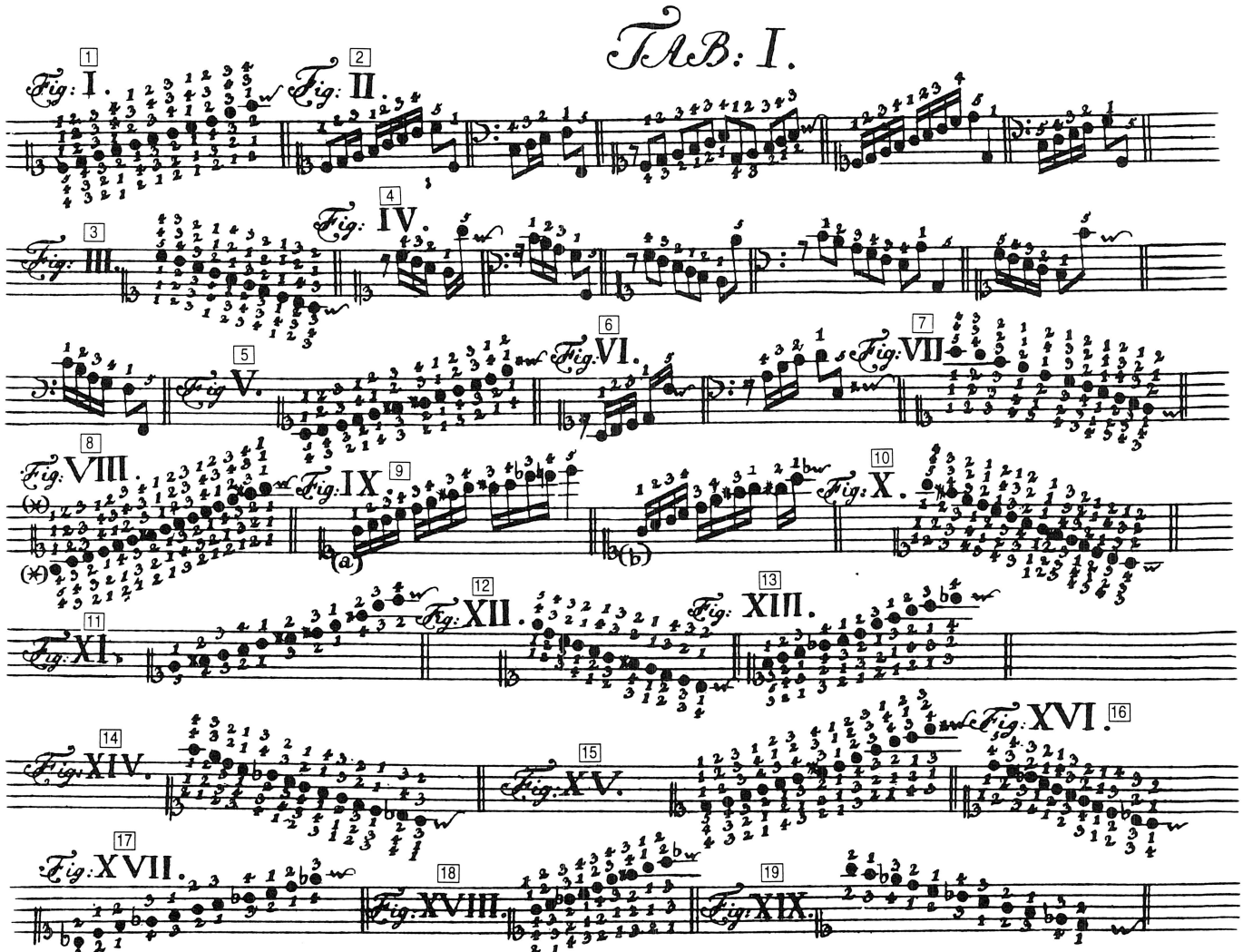
LIITE I a

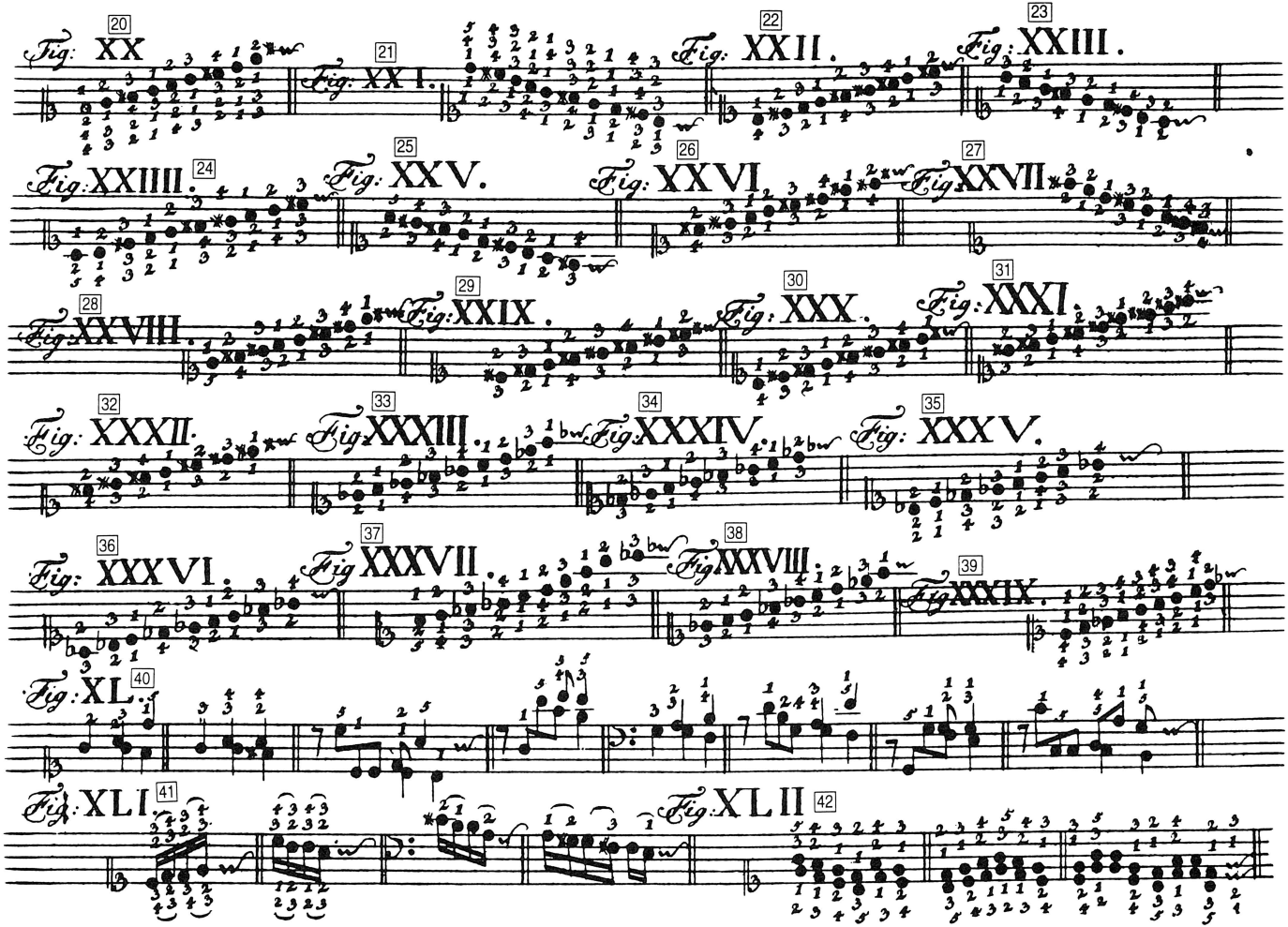
ESIMERKIT (EXEMPEL / 1753)
NÄKÖISPAINOKSENA

Tutkielman I osan tekstiin kuuluvat esimerkit (Exempel) näköispainoksena, kooltaan hieman pienempänä kuin originaali ja varustettuina suomenkielistä kokonaislaitosta noudattavalla numeroinnilla. Kuparitaulut I – VI erillisjulkaisusta *Exempel / nebst achtzehn Probe-Stücken / in / Sechs Sonaten / zu / Carl Philipp Emanuel Bachs / Versuche / über die wahre Art das Clavier zu spielen / auf XXVI Kupfer-Tafeln.*

Oikeaan esitystapaan johdattelevat viitteet jaetaan C.Ph.E. Bachin klaveeripedagogiikassa oppilaalle käytännön demonstraatioina (Exempel), jotka on tarkoitettu soittaen elettäviksi ja joissa teknisen suorituksen ohella pohjautuu yleensä myös emotionaalinen puoli. Lähes samanaikaisesti ryhdytään saavutettuja valmiuksia soveltamaan myös mallisävellyksiin (Probe-Stücke), jotka toimivat taiteelliseen musisointiin johdattavana, kohdentavana harjoitusaineistona (vrt. luku I, § 24). Esimerkit ja opetussävellykset kaiversi kupariin Johann Heinrich Schübler, joka vähää aikaisemmin oli suorittanut J.S. Bachin *Die Kunst der Fugen* kaiverrustyön (vrt. Bach-Jahrbuch 1979, s.75–89).

Musiikinhistoriallisesti oli onni, että Versuch I:n esimerkkien painatus ehti tapahtua kuparikaiverruksen valtakautena: jos se olisi myöhästynyt parikin vuotta, tekijä olisi todennäköisesti käyttänyt uusia, kömpelöitä painonuotteja, joilla kirjan II osan esimerkit painettiin (vrt. II osa, luku XXXXI, viite 35). Niiden tasoa ei voi likimainkaan verrata kuparikaiverruksen selkeyteen: erityisesti pienet nuottiarvot ja merkit, jotka korukuvioiden ilmentämisessä ovat oleellisia, viimeksi mainittu piirsi tavattoman tarkkaan. Kun kaiverruksen pohjana oli säveltäjän käsikirjoitus, osa sen persoonallisista piirteistä välittyi painettuun nuottikuvaan (vrt. EK 64, 72 ja 73): näitä tehoja uusi irtokirjasinladonta ei toistanut. Valitettavasti kuparityön kalleus yleensä houkutteli kirjoittamaan näytesivut myös täyteen ja tiheällä.


TAB. I.
1
Fig. I.
2
Fig. II.
3
Fig. III.
4
Fig. IV.
5
Fig. V.
6
Fig. VI.
7
Fig. VII.
8
Fig. VIII.
9
Fig. IX.
10
Fig. X.
11
Fig. XI.
12
Fig. XII.
13
Fig. XIII.
14
Fig. XIV.
15
Fig. XV.
16
Fig. XVI.
17
Fig. XVII.
18
Fig. XVIII.
19
Fig. XIX.


20
Fig: XX.
21
Fig: XXI.
22
Fig: XXII.
23
Fig: XXIII.
24
Fig: XXIIII.
25
Fig: XXV.
26
Fig: XXVI.
27
Fig: XXVII.
28
Fig: XXVIII.
29
Fig: XXIX.
30
Fig: XXX.
31
Fig: XXXI.
32
Fig: XXXII.
33
Fig: XXXIII.
34
Fig: XXXIV.
35
Fig: XXXV.
36
Fig: XXXVI.
37
Fig: XXXVII.
38
Fig: XXXVIII.
39
Fig: XXXIX.
40
Fig: XL.
41
Fig: XLI.
42
Fig: XLII.

TAB: II.

48
Fig: XLVIII.
49
Fig: XLIX.
50
Fig: L.
51
Fig: LI.
52
Fig: LII.
Fig: LIII.
53
Fig: LIV.
54
55
Fig: LV
56
Fig: LVI.
57
Fig: LVII
58
Fig: LVIII.
Fig: LIX.
59

TAB: III.

67
Fig. I.
(a)
68
Fig. II.
(a)
(b)
69
Fig. III.
70
Fig. IV.
(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
Fig. V.
(a)
71
(b)
72
Fig. VI.
73
Fig. VII.
74
Fig. VIII.
(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
75
Fig. IX.
(b)

TAB. IV.
Fig. X.
Fig. XI.
Fig XII.
Fig. XIII.
Fig. XIV.
Fig. XV.
Fig. XVI.
Fig. XVII.
Fig. XVIII.
Fig. XIX.
Fig. XX.
Fig. XXI.
Fig. XXII.
Fig. XXIII.
Fig. XXIV.
Fig. XXV.

92
Fig. XXVI
93
Fig. XXVII
94
Fig. XXVIII
95
Fig. XXIX
96
Fig. XXX
97
Fig. XXXI.
98
Fig. XXXII.
99
Fig. XXXIII.
100
Fig. XXXIV.
101
Fig. XXXV.
102
Fig. XXXVI
103
Fig. XXXVII.
104
Fig. XXXVIII.
105
Fig. XXXIX.
106
Fig. XL.
107
Fig. XLI.
108
Fig. XLII.
109
Fig. XLIII.
110
Fig. XLIV.
Allegretto
111
Fig. XLV.
112
Fig. XLVI.
113
Fig. XLVII.
114
Fig. XLVIII.

TAB: V.

Fig: XLIX. 115
Fig: L. 116
Fig: LI. 117
Fig: LII 118
Fig: LIII 119
Fig: LIV. 120
Fig: LV. 121
Fig: LVI. 122
Fig: LVII. 123
Fig: LVIII 124
Fig: LIX. 125
Fig LX. 126
Fig: LXI. 127
moder.
presto.
Recit
mod:
all.

(2)
(3)
(4)
Fig. LXII. 128
Fig. LXIII. 129
Fig. LXIV. 130
Fig. LXV. 131
Fig. LXVI. 132
(a)
(b)
(c)
(d)
Fig. LXVII. 133
(a)
(b)
(c)
Fig. LXVIII. 134
Fig LXIX. 135
(a)
(b)
(c)
Fig LXX 136
Fig. LXXI. 137
Fig. LXXII. 138
(a)
(b)
(c)
Fig. LXXIII. 139
(a)
Fig. LXXIV. 140
(a)
(b)
(a)
(b)
(c)
(d)
Fig. LXXV. 141
(e)
(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
(i)
(k)

TAB: VI.

142
Fig: LXXVI
143
Fig: LXXVII.
144
Fig: LXXVIII.
145
Fig: LXXIX.
146
Fig: LXXX.
147
Fig: LXXXI.
148
Fig LXXXII.
149
Fig: LXXXIII.
150
Fig: LXXXIV.
Fig: LXXXV. 151
Fig: LXXXVI. 152
Fig: LXXXVII. 153
Fig: LXXXVIII. 154
Fig: LXXXIX.
155
Fig: XC 156
Fig XCI 157
Fig XCII. 158
Fig XCIII. 159

Fig. XCIV.
160
Fig. XCV.
161
Fig. XCVI.
162
166
Fig. XCVII.
163
Fig. I.
164
Fig. II.
165
Fig. III.
Fig. IV.
167
Fig. V.
168
Fig. VI.
169
Fig. VII.
170
Fig. VIII.
171
Fig. IX.
172
Fig. X.
173
Fig. XI.
174
Fig. XII.
175
Fig. XIII.
176
Fig. XIV.
177

LIITE I b

OPETUSSÄVELLYKSET (PROBE-STÜCKE / 1753)

Tutkielman I osaan kuuluvat opetussävellykset pienennettynä näköispainoksena, kuparitaulut VII–XXVI erillisjulkaisusta *Exempel / nebst achtzehn Probe-Stücken / in / Sechs Sonaten / zu / Carl Philipp Emanuel Bachs /Versuche / über die wahre Art das Clavier zu spielen / auf XXVI Kupfer-Tafeln.* H: 70–75 / W: 63, 1–6.

Opetussävellykset, joissa klaveristisia valmiuksia sovelletaan taiteellisessa kontekstissa, mainitaan kirjassa parikymmentä kertaa. Tämä ei kata koko osuutta: moni sormijärjestyksiä, koristeluja ja esitystä koskeva opetus voi suhteutua esimerkkisävellyksiin, vaikka sitä ei nimenomaisesti kohdenneta niihin. Voimakkaimmin *Versuch I* :n harjoituskappaleet täydentävät sen kolmatta, esitystä käsittelevää lukua, joka lienee osin tästä syystä jäänyt lyhyehköksi ja esimerkeiltään niukaksi. Sonaatti oli 1720-luvulla alkaneen tyylikehityksen myötä ottanut tanssisarjan paikan, ja nekin kantavat tätä ajan klaveerikappaleiden tavallisinta yleisnimikettä. Sonaateiksi ne mieltyvät lähinnä osajakonsa puolesta, tonaalinen yhtenäisyys sitä vastoin puuttuu: kappaleet ovat eri sävellajeissa. Temaattista sukulaisuutta ei osien välillä liioin ole. On mahdollista, että tekijän tavoitteet ovat tässä käyneet tietoisesti kahtaalle: *Probe-Stücke* on toisaalta kokoelma erillisiä harjoituskappaleita, joita sopii hyödyntää valikoiden, toisaalta niistä voidaan muodostaa myös sarjamaisia esityskokonaisuuksia.

Kaikessa tapauksessa *Versuch I* :n opetussävellykset – näköispainoksen liitteessä niiden kokoa on jouduttu tuntuvasti pienentämään – ovat teoksen elimellinen osa, joka on tarkoitettu opetuksen kokoavaksi päätökseksi. Käytännön musisointia varten kyseisistä sonaateista on saatavissa useita eri laitoksia, joiden tason ja luotettavuuden testaaminen faksimilen avulla on suositeltavaa.

Exempel

nebſt achtzehn Probe-Stücken

in

Sechs Sonaten

zu

Carl Philipp Emanuel Bachs

Verſuche

über die wahre Art

das Clavier zu ſpielen

auf XXVI. Kupfer-Tafeln.

Sonata I.

Andante.
mà innocentemente.

Tempo di
Minuetto.
con tenerezza.

Allegro.
con Spirito.

Adagio
sostenuto.

Presto.

Sonata III.

Poco Allegro

ma cantabile.

Andante.
Lusingando.

Allegro.

Allegretto grazioso.

Largo. maestoso.

Allegro Siciliano e scherzando.

Allegro di molto.

Sonata V.

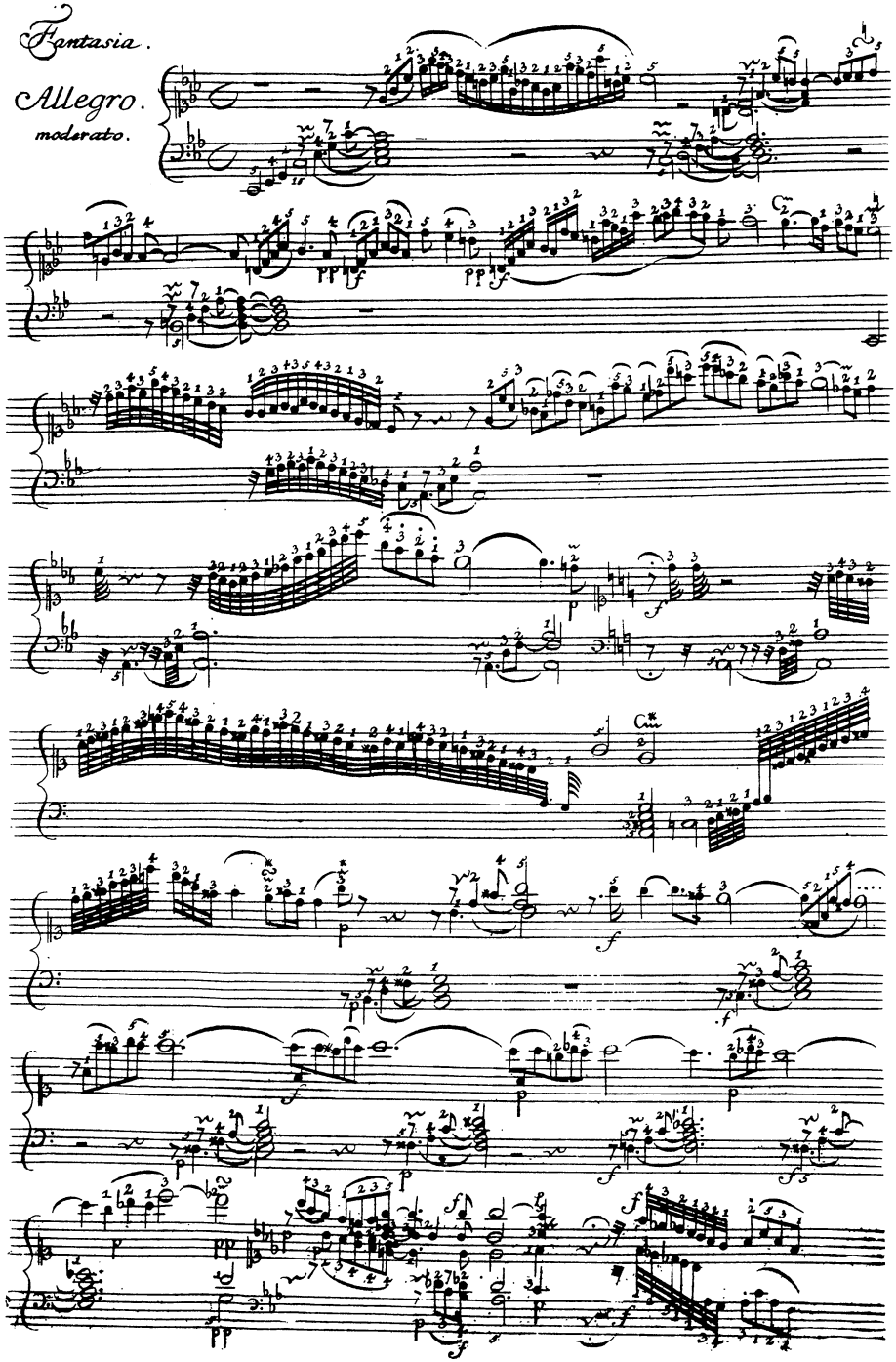
Adagio assai
mesto e
sostenuto.

Allegretto,
ariosoed
amoroso.

Allegro di molto.

Sonata VI.

Adagio, affettuoso
e sostenuto.


Fantasia.
Allegro.
moderato.

Largo.
allegro moderato
arpeggio

LIITE II a

6 SONATIINIA (VI SONATINE NUOVE / 1787)

Carl Philipp Emanuel Bachin tutkielman I osan 3. painokseen vuonna 1787 lisäämät kuusi sonatiinia (H: 292–297 / W: 63, 7–12).

Kenraalibasson ajan vanhatyyliset Clavier-Übungit olivat uuden tyylin klaveristeille liian vaikeita. Myös C.Ph.E. Bachin tutkielmaansa varten kirjoittamista harjoitussävellyksistä, joiden helppoudesta vuoden 1752 ennakkomainos antaa liian optimistisen kuvan (vrt. liite III, nro 1), tuli osin vaikeampia kuin tekijä oli alkuaan tarkoittanut (vrt. I osa, johdanto, § 24). Siksi hän 34 vuotta myöhemmin, ottaessaan teoksen I osasta uuden painoksen, lisää sen opetussävellyksiin kuusi sonatiinia, joista kuvastuu tällä välin näyttämölle astuneiden *klaveerikoulujen* henki ja taso. Nämä joutuivat näet suurelta osin palvelemaan vuosisadan jälkipuoliskolla räjähdysmäisesti laajenevan harrastelijamusisoinnin tarpeita. Ei ole sattumaa, että juuri sonatiinista tulee klassisena aikana pianonsoiton alkeisohjelmiston keskeinen edustaja, sävellystyyppi, joka yhdistyy uuteen tyyliin ja fortepianoon ja joka tasoltaan monimuotoisena kattaa kouluvihkojen ja vaativamman klaveeritaiteen välimaaston.

Allegro

VI. Sonatine nuove.

Largo
Allegretto

Allegretto
ten.
ten.

Andante
Prestissimo

LIITE II b

TÄYDENNYKSET JA LISÄYKSET (1787)

Carl Philipp Emanuel Bachin tutkielman I osaan jälkeenpäin tekemät, vuoden 1787 painoksessa ilmestyneet täydennykset ja lisäykset mainitun, tekijän valvoman painoksen mukaisina. Käytetty viitelyhenne: TL 1787 + juokseva numero.

Täydennykset ja lisäykset, joita tekijä on mahdollisesti koonnut pitemmällä aikavälillä, esiintyvät 3. painoksen uudelleen ladotussa tekstissä osittain siihen sijoitettuina lisinä, osittain alaviitteiksi painettuina huomautuksina. Poikkeustapauksissa – niitä on pari kolme – täydennykset ovat pelkkiä nuottiesimerkkejä, jotka voivat liittyä kumpiinkin edellä mainittuihin.

Jotkut lisäyksistä ovat vuonna 1753 sanotun täsmennyksiä tai selvennyksiä, toiset – tyylin muutoksen aiheuttamat – taas heijastavat mielenkiintoisella tavalla musiikissa runsaan kolmen vuosikymmenen kuluessa tapahtunutta kehitystä. Koska täydennyksiin oli omaksuttava linjaltaan yhtenäinen kanta, tarkoituksenmukaiseksi ratkaisuksi osoittautui koota ne erilliseksi liitteeksi. Syntyvä kuva on näin musiikinhistoriallisesti eheä: ensipainoksen teksti välittyy sellaisenaan ja sen nuottiesimerkit ovat seurattavissa ilman katkoja. Sekä viimeksi mainittuihin että 1787 lisättyihin, ajan kömpelöä painotekniikkaa edustaviin nuottinäytteisiin ovat säilyneet myös C.Ph.E. Bachin käsikirjoitusversiot.

TÄYDENNYKSET JA LISÄYKSET (TL 1787)

1. Esipuheen viimeinen kappale on muutettu näin kuuluvaksi:

Suosio, jolla musiikkiyleisö on teokseni vastaanottanut, houkutteli minut nyt julkaistavan kolmannen[1] painoksen yhteydessä rikastuttamaan sitä vielä lisäyksillä ynnä kuudella uudella klaveerikappaleella. Näin tulen täyttäneeksi ensimmäisen ja toisen painoksen esipuheessa antamani lupauksen.

2. Johdanto, § 8. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Tiedän kokemuksesta, että nopeat synkopoinnit ja ylimalkaan myös lyhytkestoiset tauot ovat asia, jossa on tekemistä varmarytmisimmille ja taitavimmillekin soittajille. Yleensä he myöhästyvät, vaikka saavat yhdeltä tai useammalta edessä soittavista äänistä saman tuen, joka klaveristilla on käsissään. Viimeksi mainitulle – vaikka hän soittaessaan jättäisi vasemman käden osuuden pois tai säestäisi jollakin muulla soittimella – nopeat synkooppirytmit ja lyhyet tauot sitä vastoin ovat peräti helppoja asioita. Jos hän on varma temposta, hän tulee aina mukaan täsmälleen oikealla hetkellä. Teoksensa *Anweisung zur Flöte* sivulla 113 Quantz – valiten kahdesta pahasta pienemmän – jopa opetuksessaan neuvoo myöhästymään edellä kuvatulla tavalla. Tämä osoittaa, että täsmällinen sisääntulo on *mainitunlaisessa tapauksessa*[2] lähes mahdotonta.

3. Johdanto, § 12. Tarkentava huomautus (alaviitteenä) kohtaan: "...kaikki forten ja pianon asteet selvinä esille."

Klavikordissa kielien tulee olla vahvat, jotta ääni vibratoa käytettäessä pysyisi puhtaana. Koskettimien painauma ei saa olla liian matala. Sitä paitsi täytyy viritystappien olla varsin lujasti kiinnitetyt, jotta kielet eivät rajunkaan kosketuksen voimasta mene epävireeseen.

---

1 → EK 126.

2 → EK 127.

4. Luku I, § 63. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Muunnosmerkeistä puheen ollen minun on sanottava mielipiteeni niiden käytöstä. Menneiden polvien muusikoilla oli tapana toistaa kaikkien nuottien edessä olevat ylennys- ja alennusmerkit niin monta kertaa kuin kyseiset sävelet [tahdissa] esiintyivät, mikäli ne eivät olleet välittömästi peräkkäin. Tässä he menettelivät oikein. Nykyisin saman, tiettyyn nuottiin liittyvän muunnosmerkin katsotaan koskevan [tahdin] kaikkia samankorkuisia säveliä, myös silloin kun ne eivät ole peräkkäin. Odottamaton sävellajin vaihdos, tonaalisen kehityksen satunnainen useampiselitteinen käänne tms. tekee muunnosmerkin toistamisen usein välttämättömäksi.

5. Luku I, § 78. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava, nuottiesimerkein varustettu lisäys:

Seuraava sormijärjestys on niin ikään tietyntyyppisille käsille mukava:

6. Luku II:1, Yleistä, § 19. Kappaleen loppuun, sivun alareunaan, on lisätty seuraava nuottiesimerkki, johon ei liity erillistä selittävää tekstiä. Sen tarkoituksena on valaista koristeiden käytön ojentamista tempon mukaan: nopeita nuotteja ei pidä kuormata runsassävelisillä, saati monilla erilaisilla korukuvioilla.

7. Luku II:1, Yleistä, § 21. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Erityisesti huomattakoon, että koristeltaviksi soveltuvat parhaiten sellaiset kohdat, joissa melodian sisäinen sanottava ikään kuin tiivistyy ja joissa kuulija

tämän – ellei täysin selvästi, niin ainakin jollakin tavoin – ymmärtää tai aistii.[3] Eniten koristeita on sen vuoksi puoli- ja kokolopukkeiden, melodisten jäsentelyrajojen ja fermaattien kohdalla.

8. Luku II:1, Yleistä, § 24. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Niin tarpeettomalta kuin saattaakin tuntua samalla muistuttaa siitä, että basso ja muut äänet on soitettava yhtaikaa [kyseiselle tahtiosalle kuuluvan] korukuvion ensimmäisen sävelen kanssa, niin usein tätä sääntöä vastaan silti rikotaan.

9. Luku II:2, Etusävelet, § 11. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Sellaiset etusävelet, joiden suorituksessa poiketaan edellä mainitusta yleissäännöstä, on syytä merkitä tahtiosiksi rytmitettyinä [normaalikokoisin nuotein]. Esityksessä voi muuten sattua virheitä, jotka vääristävät melodiaa ja aiheuttavat välistä myös harmonisia epäpuhtauksia. Paitsi hajamielisyydestä, nämä aiheutuvat joskus myös otaksumasta, että kopioitsija ei kenties ole ollut etusävelen liputtamisessa kyllin huolellinen. Varhemmin kaikki etusävelet näet merkittiin erotuksetta ulkonäöltään kahdeksasosan kestoisina.

10. Luku II:2, Etusävelet, § 14. Tarkentava huomautus (alaviittana) kohtaan: "milloin kyseinen sävel on appoggiatura, sen on niin ikään oltava suoritukseltaan aivan lyhyt."

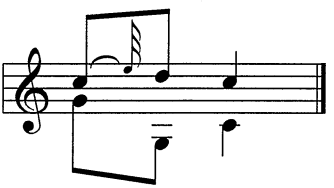
Esimerkissä [kuva 75, kohta c] etusävel on sijoitettu päätösnuotin edelle vain dissonanssin [vähennetyn kvintin h-f^1] purkauksen vuoksi. Sen tulee olla suoritukseltaan aivan lyhyt, jotta seuraava päänuotti, joka kyseisen vapauden aiheuttajana on aina erityisen merkittävä, menettäisi kestostaan niin vähän kuin mahdollista.

---

3 A: *Besonders merke man, daß die Fälle, wo der Gesang sich zu etwas gleichsam determinirt und wo man wenigstens einen ziemlichen, wo nicht völligen Verstand oder* Sensum *hat, am liebsten die Manieren vertragen.*

11. Saman kappaleen (II:2, § 14) lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkillä valaistu lisäys:

Milloin lopukkeessa trilli korvataan etusävelellä, viimeksi mainittu on niin ikään suoritukseltaan lyhyt. Esim.



12. Luku II:2, Etusävelet, § 25. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Seuraavanlaista etusävelen käyttöä vältettäköön: jos soittaja lopukkeessa (tai kohdassa, jota ei ainakaan pian seuraa alaspäinen sävelkulku) ottaa ennen ylöspäisen appogiaturan edeltämää päätösnuottia vielä aivan lyhyen alaspäisen etusävelen.[4]

13. Luku II:3, Trillit, § 8. Tarkentava huomautus (alaviittana) kohtaan: "Harjoiteltaessa ei nopeutta saa lisätä, ennen kuin trilli on suoritukseltaan täysin tasainen."

Samaa ohjetta sovellettakoon vaikeiden ja samalla nopeatempoisten kohtien harjoitteluun, jotta niiden esityksestä tulee asianmukaisen kepeä ja selkeä. Olen

4 Esimerkki on erikseen tasa- ja kolmijakoisesta tahtilajista. Hylättävän etusävelmuodosteen havainnollistaa suorituksen nuotinnos (kaaren alla).

vakuuttunut siitä, että tällä tavoin järkeistetyn harjoittelun avulla ylletään varsin helposti tuloksiin, joita ylenmääräisen lihasjännityksen tietä ei milloinkaan saavuteta.

14. Luku II:3, Trillit, § 13. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Trilliin, josta sävelkulku ei enää jatku, esim. päätösnuotilla tai fermaatilla jms. olevaan, liittyy aina jälkilyönti.

15. Luku II:3, Trillit, § 19. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Muunnosmerkkien liittäminen trillitunnuksiin on usein välttämätöntä myös muussa kuin klaveerimusiikissa: yhtyesoitossa on näet – etenkin ripienoäänissä – monesti vaikea tajuta modulointia ja sen nopeaa muuttumista. Monet säveltäjät ovat tästä syystä ilmaisseet trilliin kuuluvan muunnosmerkin sen kantasävelen edelle lisätyllä appoggiaturan näköisellä pikkunuotilla. Tämä aiheuttaa kuitenkin varsin helposti sekaannusta: kyseinen merkintätapa voi näet harhauttaa liittämään etusävelen trilliin, jonka on määrä alkaa suoraan, ilman sitä.

[*Seuraavaa korjausta, joka esiintyy jo vuoden 1759 painoksen tekstissä,*[5] *ei ole sisällytetty lisäysten juoksevaan numeroon.*

Luku II:3, Trillit, § 30. Pralltrillin suoritusta koskevaan lauseeseen on lisätty seuraavassa harvennettuina painetut sanat:

Huolimatta siitä, että viimeksi mainitussa pisin kaari ulottuu kuvion alusta loppuun, kaikki sen alla olevat sävelet soitetaan, lukuun ottamatta toista (g) ja viimeistä (f), jotka uuden kaaren vuoksi on sidottava ilman toistoa seuraavaan.

Nuottiesimerkkiin (kuva 111) on vastaavasti lisätty mainittu g-sävelet yhdistävä kaari, joka esimerkkien originaalipainoksesta (=nuottiliitteestä, johon ei ole jälkikäteen tehty mitään muutoksia) ja CPEB:n käsikirjoituksesta puuttuu.]

16. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 1. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Milloin kaksoislyönnin tunnus ja siihen liittyvä ylennys- tai alennusmerkki esiintyvät kohdalla, jolla modulatorisen kehityksen vuoksi tulee kysymykseen kaksi eri tulkintamahdollisuutta, tämä otetaan huomioon muunnosmerkin

---

5 Vrt. EK 64 (luku II:3, Trillit, § 30).

sijoituksessa: kaksoislyönnin tunnuksen yllä vasemmalla oleva merkki tarkoittaa kantanuotin ylempää, oikealle sijoitettu vastaavasti alempaa sivusäveltä.

17. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 12. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Poikkeuksen muodostavat tapaukset, joissa kaksoislyöntiä mukavuussyistä käytetään trillin asemesta: viimeksi mainitun suoritus käy näet hieman hankalaksi, jos sama käsi joutuu hoitamaan useampaa kuin yhtä ääntä. Korvaamisen täytyy tällöin tapahtua melko nopealla nuotilla, koska kaksoislyönti ei muutoin riitä sitä trillin tavoin ajallisesti täyttämään.

18. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 14. Kappaleen viimeiseen lauseeseen on lisätty (alaviittana) tarkentava huomautus (seuraavassa poikkiviivoin erotetut kursivoidut sanat):

Milloin seuraa laskeva sekunti, kaksoislyöntiä soveliaampi koriste on */ usein, ainakin nopeilla nuoteilla /* kaksoisetusävel.

19. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 18. Tarkentava huomautus (alaviittana, jossa myös nuottiesimerkki) on tähdellä merkittynä sijoitettu lauseen keskelle tähdellä merkittyyn kohtaan seuraavasti:

"Trilli saattaa olla niissä joko nopean tempon vuoksi suorituksellisesti lähes mahdoton* tai nopean tempon vuoksi hankala toteuttaa". Lisäys kuuluu:

Tämäntapaisia sävelkulkuja, vastaavin koristeluvaatein, tapaa usein Tartinin sävellyksissä – jopa *allegro*tempoisina. Trillit on esitetyn kaltaisissa tapauksissa syytä korvata kaksoislyönneillä: nämä ovat suorituksellisesti mahdollisia ja nopean tempon vuoksi kuulovaikutelmaltaan samantehoisia.

20. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 21. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Melodianuotin tai etusävelen jälkeinen, yksittäinen kaksoislyönti tulee kaikenlaisissa musiikkikappaleissa esille yhtenään. Nuottikuvassa sitä ei voida saada riittävän selvästi ilmennetyksi ilman käyttämäämme erityismerkintää: korukuvion tunnus on kyseisessä yhteydessä tapana sijoittaa hieman nuotin jälkeen. Kaikissa kolmessa tapauksessa[6] kaksoislyönnin käytön tarkoituksena on kantanuotin melodinen täyttö.

21. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 24. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

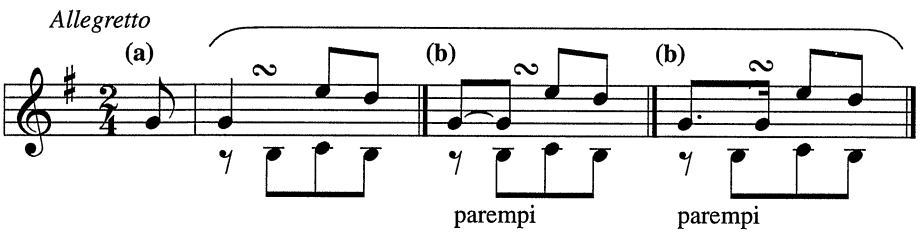
Jos kaksoislyönnin viimeinen sävel on otettava lyhyeen katkaisten, miten tämä voidaan ilmaista merkinnässä? Joko siten, että pisteen jälkeen lisätään tauko (kohta a) tai siten, että käytetään kahta pistettä, joiden yläpuolelle sijoitetaan vierekkäin kaksoislyönnin tunnus ynnä lyhyt pystysuora viiva (kohta b). Esimerkkejä:

6 Tapaukset olivat: kestoltaan suhteellisen pitkä tai yhdyskaaren pidentämä kantanuotti ja pisteelliset rytmit. Ks. luku II:4, § 21.

Uusia merkintätapoja

Vaikka yllä esitetyt uudet merkintätavat näyttävät vierailta, ne ovat yhtä kaikki tarpeellisia: oikean esitystavan ilmentämiseksi merkinnässä ei voida tehdä liian paljon.

Joskus kaksoislyönti esiintyy kestoltaan suhteellisen pitkän sävelen jälkeen, jonka aikana bassonuotteja ehditään soittaa kaksi tai useampiakin, minkä lisäksi nuottikuvaan voi sisältyä taukoja (ks. seuraava esimerkki, kohta a). Tällaisessa tapauksessa on usein selvempää jakaa pitkä nuotti merkinnällisesti kahtia ja – jotta se lyötäisiin vain kerran – yhdistää puoliskot kaarella. Näin nähdään täsmällisesti, millä kohdalla kaksoislyönti on otettava (kohta b). Moni harjaantumaton soittaja voisi muuten ehättää aloittamaan koristeen liian aikaisin, ja jotta se riittäisi täyttämään kyseisen aikavälin, hänen olisi tällöin pakko – 10. §:ssä annetun ohjeen vastaisesti – soittaa se hitaasti. Mainitunlainen suoritus tekee huonon vaikutuksen.



22. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 28. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein varustettu lisäys:

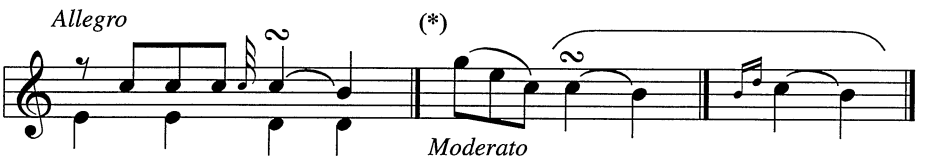
Tempoltaan *kohtuullisen nopeissa* kappaleissa pralltrillikaksoislyönti saatetaan *joskus* ottaa myös seuraavan kuvan kohdassa a osoitetulla tavalla. Toteutus on hyväksyttävä edellyttäen, että se sopii basson kulkuun aiheuttamatta harmonisia virheitä (kohta 1). Esimerkki yhteensointivirheestä nähdään kohdassa 2. Kyseinen toteutustapa soveltuu sekä puoli- (kohta 3) että kokolopukkeisiin (kohta 4). Kuitenkin: milloin pralltrillikaksoislyönti halutaan soitettavaksi tässä tarkoitetulla tavalla, on varsin helppoa nuotintaa sen suoritus kohdan a mukaisesti. Tämä on suositeltavampaa kuin [kaksois]-tunnuksen käyttö.

23. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 34. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Käsittelemäämme kaksoislyönnin lajia[7] voidaan käyttää myös sidotuissa sävelkuluissa nousevalla sekunnilla, esim. näin:

7 A: *Der geschnellte Doppelschlag,* suom. non legato-kaksoislyönti. Ks. luku II:4, Kaksoislyönti, § 33-36).

Se edustaa tällöin *alapuolisella sivusävelellä alkavaa trilliä* tai myös *ala-alukkeista kaksoislyöntiä.*[8]



Eo. kahdesta esimerkistä ensimmäisessä [Allegro] non legato -kaksoislyönti on sidotun sävelkulun ja laskevan sekunnin *edellä* mahdollinen, koska koristetta edeltävät sävelet soitetaan irrottaen. Mikäli viimeksi mainittujen paikalla olisi sidottu sävelkulku, yksinkertainen kaksoislyönti tai kaksoisetusävel [Anschlag] olisi – etenkin hitaassa tempossa – vaikutukseltaan luontevampi (vrt. tähdellä merkityn kohdan esimerkit).

24. Luku II:4, Kaksoislyönti, § 37. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

Milloin tarkastelemaamme koristetyyppiä käytetään *ala-alukkeisen trillin* asemesta nousevan sekunnin jälkimmäisellä sävelellä ja po. melodianuotit on yhdistetty toisiinsa kaarella, vaikutus on parempi, jos kyseisen ala-alukkeisen kaksoislyönnin alkusävel sidotaan edeltävään nuottiin lyömättä sitä uudestaan, esim.

25. Luku II:6, Kaksoisetusävel (Anschlag), § 3. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkki[9]*:*

8 Ibid., § 37.

9 Sanallinen määre viimeisessä tahdissa: *schmeichelhafter Ausdruck.*

26. Luku II:6, Kaksoisetusävel (Anschlag), § 6. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein varustettu lisäys:

Tätä [terssihypyn sisältävää] kaksoisetusäveltä ei ole lupa käyttää sellaisen sävelen koristeena, jota seuraa nouseva sekunti. Esimerkiksi:

27. Luku II:6, Kaksoisetusävel (Anschlag), § 7. Kappaleen lopussa (tekstissä) on seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys [10]:

Seuraavasta esimerkistä nähdään pisteellisen kaksoisetusävelen väärä ja oikea merkintätapa:

28. Luku II:8, Luistohele (Schneller), § 1. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Tämä korukuvio on sekä säveltensä liikkeen että käyttönsä puolesta mordentin vastakohta. Nuoteiltaan se on täysin pralltrillin kaltainen.[11]

---

10 Koristeen rytminen merkintä vrt. sonaatti IV, 1. osa, tahdit 1, 10 ja 20.

11 *Diese Manier ist so wohl in der Bewegung der Noten, als im Gebrauche das Gegentheil vom Mordenten. In den Noten ist sie dem Prall-Triller vollkommen ähnlich.* Tämä lisäys puuttuu *Versuchin* molemmat osat käsittävän näköispainoksen liitteestä (Faximile-Nachdruck, 1. painos 1957, 4. painos 1978/ Anhang, s. 10). Luistohelettä (*Schneller*) koskevien asioiden koonti ks. EK 84.

29. Luku III, Esityksestä, § 4. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Esityksessä tarvittavan pyöreyden voi parhaiten oppia nopeista kappaleista, joissa esiintyy vaihdellen vaikeita ja helppoja, nopeudeltaan yhtäläisiä sävelkulkuja. Usein tapaa soittajia, jotka sormivalmiutensa turvin suoriutuvat vaikeista kohdista puhtaasti, helpot he sitä vastoin soittavat epäselvästi, koska eivät hallitse sormiaan. Heidän aikansa käy teknisesti ongelmattomissa jaksoissa pitkäksi, minkä vuoksi he hätiköivät ja ottavat ne pintaliitona.[12] Näytesävellyksessä Esduuri murtosoinnut on soitettava yhtä selkeästi kuin juoksutukset, joissa molemmat kädet ovat samanaikaisesti työllistettyinä. Mainitun kappaleen tahdeissa 24–34 sovellettakoon I luvun 16:nnessa §:ssä suositeltua varotoimenpidettä: helpotettakoon käsien vuorottelua siirtämällä ne – vähäisintäkin lepotaukoa hyväksi käyttäen – ajoissa valmiiksi sinne, missä niitä seuraavaksi tarvitaan.

30. Luku III, Esityksestä, § 8. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Milloin säveltäjä lopettaa sävellyksen osan vieraaseen sävellajiin, hän yleensä edellyttää, että seuraava alkaa *välittömästi,* ilman valmistavaa leväh-dystä. Säveltäjä voi haluta attacca-siirtymää muistakin syistä. Tällöin on tapana merkitä edellä olevan kokonaisuuden loppuun kahden asemesta vain yksi tahtiviiva.

31. Luku III, Esityksestä, § 13. Tarkentava huomautus (alaviitteenä) kohtaan: "Sen kuulee ja näkee hänestä."

Tässä yhteydessä vältettäköön ylenmäärin uneliaan ja laahaavan tempon virhettä. Affektin liikakorostus ja melankoliset sävyt voivat helposti harhauttaa siihen.[13]

32. III luku/Esityksestä, § 18. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

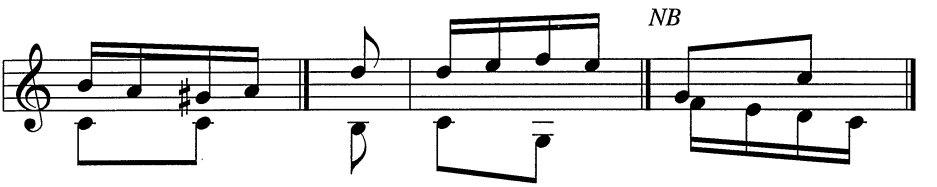
Kuviot, joissa bassonuottien kohdalle sattuvat nuotit ovat loma- tai etusäveliä, soitetaan aikamitasta riippumatta aina sitoen – vaikka nuotissa ei olisi tästä viitettä.[14] Esimerkiksi:

---

12 A: *Bey der Leichtigkeit wird ihnen die Zeit zu lang, sie überereilen sich und fahren drüber hin.*

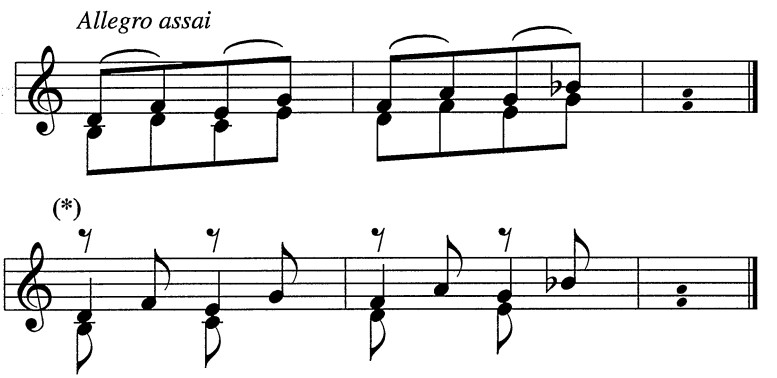
13 A: *Hierbey nehme man sich vor dem Fehler des Allzuschläfrigen und Schleppenden in acht. Man kann durch zu vielen Affeckt und Melancholie leicht darein fallen.*

14 *Figuren, wobey die zum Basse anschlagende Noten durchgehende Noten oder Vorschläge sind, werden in allerley Zeit-Maaße ohne Andeutung geschleift.* → EK 128.



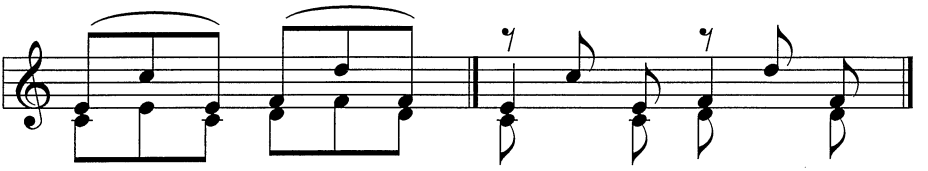
Kirjaimin NB merkitty viimeinen kohta osoittaa, että edellä sanottu koskee mainitussa tapauksessa myös bassossa esiintyviä lomasävelkulkuja.[15]

Kuvioissa, joissa kaksi melodiaääntä etenee samassa rytmissä, kysymykseen voi tulla sekä sitominen että non legato -esitys, minkä vuoksi toivottu toteutustapa on aiheellista merkitä näkyviin. Seuraavassa esimerkki rinnakkaistersseistä:



Nopeassa tempossa yllä mainittujen kuvioiden suoritus olisi tuskin mahdollinen, ainakin sen pakonomaisuus aiheuttaisi varsin helposti takeltelua ja katkomista. Tämä olisi vastoin säveltäjän tarkoitusta: hän haluaa kyseiset sävelkulut soitettavaksi sitoen. Jos suoritus sitä vastoin tapahtuu tähdellä merkityssä kohdassa osoitetulla tavalla ja neljäsosat pidetään täyteen arvoonsa, tavoiteltu teho saavutetaan sekä klavikordilla että cembalolla aivan helposti. Seuraavanlaiset kuviot toteutuvat niin ikään mukavasti oheistettua mallia soveltamalla:

15 Lause on alkutekstissä eo. kuvan lisähuomautuksena.



33. Luku III, Esityksestä, § 20. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

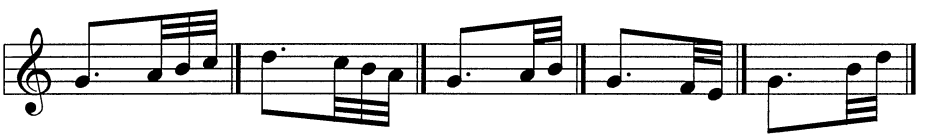
Vibrato on edullisinta aloittaa, kun nuotin aika-arvosta on kulunut noin puolet.

34. Luku III, Esityksestä, § 21. Tarkentava huomautus (alaviitteenä) kohtaan: "...esimerkeissä 168 ja 169 edellytetyt ilmaisut sitä vastoin ovat mahdollisia sekä cembalolla että klavikordilla."

Jos kohta viimeksi mainitulla paljon selkeämmin kuin edellisellä.

35. Luku III luku, Esityksestä, § 23. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Kuvioissa, joissa pisteellisiä nuotteja seuraa neljä tai useampiakin lyhyitä säveliä, viimeksi mainitut tulevat soitetuiksi kyllin lyhyinä jo siksi, että niitä on monta. Näin on asian laita esim. alla esitetyissä tapauksissa:



Mikäli aikamitta ei ole kovin hidas, edellä sanottu pätee myös seuraavanlaisiin kuvioihin:

Lyhyet sävelet soitetaan kirjoitusasuaan nopeampina myös silloin, kun ne sijoittuvat pisteellisten nuottien edelle. Mikäli aikamitta ei ole ylen hidas, sanottu pätee myös seuraavan esimerkin viimeiseen kohtaan, sen pitemmistä nuottiarvoista huolimatta. (Kyseisessä tapauksessa olisi tosin asianmukaista merkitä lyhyet sävelet tässä nähtävää nopeampina.)

Kaikissa edellä esitetyissä tapauksissa lyhyiden nuottien nopeutettu suoritus on *yleensä* oikein. Koska tästä säännöstä on kuitenkin poikkeuksia, on tarkoin arvioitava niiden [so. pisteellisten rytmien] esiintymisyhteys.[16] Milloin lyhyille nuoteille on merkitty koristeita, joiden suoritus vaatii jonkin verran aikaa – esim. trillejä tai kaksoislyöntejä – niitä ei voida esittää yhtä nopeasti kuin koristeettomina. Sama huomautus koskee [pisteellisten rytmien] sellaisia lyhyitä säveliä, jotka liittyvät sävyltään surumieliseen tai affektiiviseen, tempoltaan hitaaseen sävelkulkuun.

36. Luku III, Esityksestä, § 25. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava nuottiesimerkein valaistu lisäys:

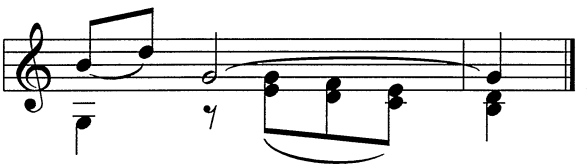
Myös kestoltaan lyhyissä yhdyssävelissä on välistä pakko lyödä sidottu sävel uudestaan, jotta tietyn yksityisen äänen kulku kävisi kuulijalle selväksi:

Milloin legatokuluissa[17] sidottu pitkä sävel tulisi äänten ristiin menon vuoksi toistettavaksi *pian* sen alkamisen jälkeen, sitä ei katkaista, koska *pian* seuraava toisto olisi ristiriidassa vaaditun sitomisen kanssa. On edullisempaa

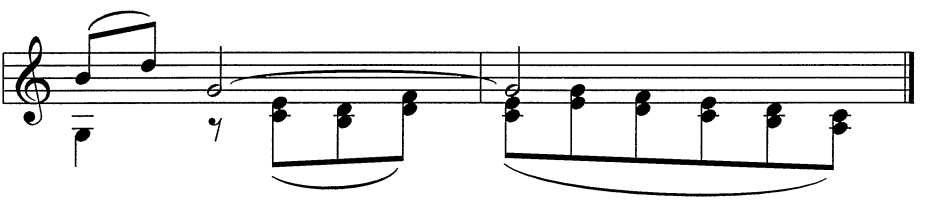
16 A: *Die geschwinde Abfertigung aller dieser kurzen Noten ist* ***meistentheils*** *wahr, weil diese Regel zuweilen Ausnahmen leidet. Man muß die Gedanken, wobey sie vorkommen, genau beurtheilen.*

17 A: *... bey Gedanken, die geschleift werden müssen.*

jättää kyseinen nuotti [seuraavassa esimerkissä väliäänen kahdeksasosa g1] soittamatta – etenkin, kun sen näkyviin kirjoittaminen tällaisissa tapauksissa johtuu usein notaatioteknisistä syistä. Esimerkiksi:



Jos sitä vastoin äänten ristiin meno *ei* tapahdu *pian* sidotun nuotin painamisen jälkeen, viimeksi mainittu kyllä lyödään uudelleen. Kuitenkin: ennen kuin vasen käsi jättää kyseisen koskettimen, siihen on heti tartuttava oikealla, niin että se pysyy alas painettuna:



Mikäli sitomalla pidennetylle nuotille sijoitetaan trilli, katkaiseminen ei tule kysymykseen.

37. Luku III, Esityksestä, § 28. Kappaleen lopussa on (tekstissä) seuraava lisäys:

Voimakkaan ilmaisupitoisessa soitossa varottakoon viivähtelemästä liian usein, liian paljon ja niin, että lopulta esityksen koko tempo[18] käy tämän johdosta laahaavaksi. Affekti harhauttaa tällaiseen perin helposti. Tulkinnallisten tehojen viljelystä huolimatta kappaleen aikamitta on säilytettävä loppuun asti tarkalleen alussa omaksutun mukaisena. Tämä on musiikin harjoituksessa sangen vaikeasti opittava läksy. Kohtaamme monia kelpo muusikkoja, mutta vain harvoja, joista – jos asiaa arvioidaan tarkimman mukaan – voidaan oikeutetusti sanoa: hän lopettaa samassa tempossa kuin aloitti. Milloin jossakin duurisävellyksessä esiintyy aiheita, jotka kerrataan mollimuotoisina, toisto voi

18 A: *das ganze Tempo*. Kokonaistempoon viittaava adjektiivi *ganze* puuttuu tutkielman faksimilepainoksen liitteestä (Anhang/Ergänzungen, s. 13).

tulkinnallisista syistä[19] tapahtua hieman alkuperäistempoa hitaammin. Samoin tultaessa fermaattiin, jossa ilmaisun sävy on raukea, herkkä tai surullinen, on tapana tehdä se hiukan pidätellen.

Edellä käsiteltyihin asioihin kuuluu myös *tempo rubato.* Sen yhteydessä kuvioihin on usein merkitty milloin enemmän, milloin vähemmän nuotteja, kuin normaali tahtijako edellyttää. Rubaton suoman vapauden nojalla voidaan antaa tietyn tahdin osan, kokonaisen tahdin tai peräti useampien tahtien ikään kuin poiketa voimassa olevasta yleisrytmistä.[20] Vaikeinta ja samalla oleellisinta asiassa on se, että kaikki aika-arvoltaan *samat* nuotit tulee esittää mahdollisimman tarkoin *samanlaisina.* Soittaja on tehnyt, mitä tehdä piti, jos esityksen yleisvaikutelma kuulostaa seuraavalta: toinen käsi tuntuu soittavan yleisrytmin vastaisesti, toisen satuttaessa tahtiosat mitä täsmällisimmin kohdalleen.[21] Vain hyvin harvoin äänet tulevat tällöin lyötäviksi *yhtaikaa.* Milloin *tempo rubato* päättyy säerajaan, sen vaikutusta voidaan jatkaa jonkin matkaa tämän yli. Edellytyksenä kuitenkin on, että normaalirytmiin palataan kaikissa äänissä yhtaikaa, saman basson sävelen kohdalla: *tempo rubaton* yhteydessä on ylimalkaan aina lopetettava tällä tavoin. Parhaiten agogisten vapauksien viljelyyn soveltuvat näin ollen hitaat, sävyltään pehmeät ja surulliset sävelkulut. Dissonoivat harmoniat ovat kyseiseen tarkoitukseen konsonoivia säveljaksoja sopivammat. *Tempo rubaton* oikea toteutus vaatii hyvää arvostelukykyä ja aivan erityisessä määrin tunneherkkyyttä. Jolla on nämä molemmat ominaisuudet, hän pystyy vaikeuksitta muotoamaan esityksensä täysin vapaasti, ilman pienintäkään väkinäisyyden tuntua. Tällainen soittaja kykenisi, jos se olisi välttämätöntä, rubatoimalla muuntamaan vaikka kaikki esittämänsä sävelaiheet. Mainitunlainen kokeilu kävisi kuitenkin laatuun vain harjoitusmielessä, ei tositilanteessa. Mutta toisaalta: jos muusikolta puuttuu riittävä tunneherkkyys, ahkerinkaan vaivannäkö ei voi [tässä esityksen lajissa] saada mitään kunnollista aikaan. Niin pian kuin soittaja alistaa ylä-äänen orjallisesti tahdin ikeeseen, niin pian *tempo rubato* kadottaa oleellisimman ominaisuutensa: kaikki muut [=säestävät] äänet on sitä sovellettaessa näet soitettava äärimmäisen tarkkaan tahdissa.[22] Muiden [kuin kosketin]soitinten edustajat sekä laulajat pystyvät

---

19 A: *des Affects wegen.*

20 A: *Tacte/ Gedanken verziehen.*

21 A: *...daß man mit der einen Hand wider den Tact zu spielen scheint, indem die andere aufs pünkclichste alle Tacttheile anschläget.*

22 A: *So bald man sich mit seiner Ober-Stimme sclavisch an den Tact bindet, so verliert dies* Tempo *sein Wesentliches, weil alle übrige Stimmen aufs strengste nach dem Tacte ausgeführt werden müssen.*

kaikki – *silloin kun heitä säestetään* – soveltamaan *tempo rubatoa* paljon helpommin kuin klaveerin soittaja, etenkin, jos viimeksi mainittu joutuu vastaamaan omasta säestyksestään yksin. Mistä syystä tehtävä on tällöin vaikeampi, selviää edellä sanotusta. Soolosoitossa basson osuutta voidaan tarvittaessa muuttaa, kuitenkin on harmonian säilyttävä samana.[23] Omissa klaveerisävellyksissäni on lukuisia näytteitä *tempo rubatosta.* Rytminen jako ja toteutusviitteet on niissä merkitty näkyviin niin selkeästi kuin mahdollista. Soittaja, joka perin pohjin hallitsee kyseisen esitystavan, ei ole aina sidottu nuottiryhmiin merkittyihin lukuihin 5, 7, 11 jne. Kulloisenkin soittovireensä mukaan hän voi ottaa kuvioihin milloin enemmän, milloin vähemmän säveliä, kuitenkin aina tehtävän edellyttämällä vapaudella.[24]

38. Luku III, Esityksestä, § 31. Tarkentava huomautus (alaviitteenä) kohtaan: "...ainakin yhtä hyviä kuin alkuperäinen muuntamaton muoto."

Kappaletta kirjoittaessaan säveltäjä näet valitsee monien tarjolla olevien aiheiden joukosta usein tarkoituksellisesti juuri sen, jonka paperille pantuna näemme ja jota hän siis pitää ehdolla olleista parhaana. Kyseisen keksintävaiheen aikana hänen mielessään ovat kyllä käväisseet myös ne työstettävän sävelaiheen muunnokset, joilla moni soittaja kokee esitystään rikastuttaa – arvellen näin tuottavansa sävellykselle isommastikin kunniaa.

---

23 *Der Baß kann, beym Clavier ohne Begleitung, wenn es nöthig ist, geändert werden, nur muß die Harmonie bleiben.* → EK 129.

24 → EK 130.

Carl Philipp Emanuel Bach

TUTKIELMA OIKEASTA TAVASTA SOITTAA KLAVEERIA

Toinen osa,
jossa käsitellään oppia säestystaidosta
ja vapaasta fantasiasta

Liitteenä yksi kuparitaulu

Tekijän kustannuksella
Berliini 1762
Painettu Georg Ludewig Winterillä

Carl Philipp Emanuel Bachs

Verſuch

über die wahre Art

das Clavier zu ſpielen

Zweyter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantaſie abgehandelt wird.

Nebſt einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.

TUTKIELMAN II OSA/1762

SISÄLLYS

Esipuhe		246
Johdanto		249
I luku	Intervalleista ja signatuureista	258
II luku	Harmonisesta kolmisoinnusta	279
III luku	Sekstisoinnusta	292
IV luku	Vähennetystä kolmisoinnusta	307
V luku	Ylinousevasta kolmisoinnusta	310
VI luku	Sekstikvarttisoinnusta	312
VII luku	Terssikvarttisoinnusta	321
VIII luku	Sekstikvinttisoinnusta	333
IX luku	Sekuntisoinnusta	343
X luku	Sekuntikvinttisoinnusta	353
XI luku	Sekuntikvinttikvarttisoinnusta	355
XII luku	Sekuntiterssisoinnusta	356
XIII luku	Septimisoinnusta	357
XIV luku	Sekstiseptimisoinnusta	377
XV luku	Kvarttiseptimisoinnusta	381
XVI luku	Suuren septimin soinnusta	389
XVII luku	Noonisoinnusta	396
XVIII luku	Sekstinoonisoinnusta	402
XIX luku	Kvarttinoonisoinnusta	403
XX luku	Septiminoonisoinnusta	406
XXI luku	Kvinttikvarttisoinnusta	409
XXII luku	Unisonosta	412
XXIII luku	Yksiäänisestä säestyksestä vasemmalla kädellä	416
XXIV luku	Urkupisteestä	420
XXV luku	Etusävelistä	423
XXVI luku	Synkopoiduista sävelkuluista	452
XXVII luku	Pisteellisestä kaksoisetusävelestä	455
XXVIII luku	Pisteellisestä liukuheleestä	467
XXIX luku	Esityksestä	473
XXX luku	Päätöskadensseista	488
XXXI luku	Fermaateista	493
XXXII luku	Muutamista säestyksen erityishienouksista	495
XXXIII luku	Jäljittelystä	514
XXXIV luku	Muutamista varovaisuutta vaativista seikoista	518
XXXV luku	Numeroinnin välttämättömyydestä	521
XXXVI luku	Lomasävelkuluista	524
XXXVII luku	Harmonian ennalta lyömisestä oikeassa kädessä	531
XXXVIII luku	Resitatiivista	535
XXXIX luku	Epäsäännöllisistä lomasävelistä	541
XXXX luku	Bassoteemasta	544
XXXXI luku	Vapaasta fantasiasta	547

ESIPUHE

Vihdoinkin minulla on ilo luovuttaa suosijoilleni ja ystävilleni tutkielmani nyt julkaistava *toinen osa*. Olin alkuaan aikonut kaiverruttaa siihen kuuluvat nuottiesimerkit kupariin ja pannut asian jo koemielessä alullekin fantasialla, joka on liitteenä kirjan lopussa. Myöhemmin kuitenkin muutin mieleni ja valitsin kätevän painonuottien keksinnön, jotta esimerkit voivat olla tekstin yhteydessä ja vaivalloinen erillisistä taulukoista hakeminen jäisi pois. Sisällöllisesti nyt julkaistavassa oppaassa ovat etualalla taiteellisesti vaativampaan säestyskäytäntöön liittyvät asiat, missä suhteessa se eroaa kaikista tähän saakka tunnetuista kenraalibasson oppikirjoista.[1] Mainittua hienostuneempaa säestyskäytäntöä koskevat huomautukset eivät ole syntyneet pelkästä spekulaatiosta vaan kokemuksesta, joka on vahvistanut niiden paikkansapitävyyden. Kyseinen kokemuspääoma on tulosta monivuotisesta hyvän maun harrastuksesta tasoltaan ylittämättömän korkealuokkaisessa musisoinnissa: vastaavanlaista käytännön kokemusta ei – liioittelematta puhuen – monikaan voine kerskata omistavansa.

Jotta kirjastani ei tulisi liian laaja ja kallis, minun on ollut pakko kirjoittaa nuottiesimerkit yhdelle [basso]viivastolle. Niiden tulkinnassa on näin ollen *ennen muuta* tarkattava asiaa, jota kyseisten näytteiden on kulloinkin määrä valottaa, pitämättä orjallisesti kiinni merkitystä äänialueesta: harmonioiden asemista on näet aina muuten annettu tarpeelliset viitteet. Opetuksessa säestyksen erityishienoudet ja kunkin luvun jälkimmäinen jakso voidaan käydä läpi viimeiseksi. Kenraalibasson perusteet[2] on selvitettävä sitä ennen. Lyhyissä luvuissa kaikki on ilman alajaotusta yhdessä.

Kolmiääniset esimerkit on yleensä merkitty 'Telemannin kaarella'[3], ja jokainen continuoäänen laatija[4] menettelee viisaasti, jos hän numeroinneissaan varustaa kolmiäänisiksi tarkoitetut toteutukset *aina* kyseisellä tunnuksella. Sekstikvarttisoinnusta, jossa terssin pidätys purkautuu *yksinään* muita säveliä myöhemmin ja joka neliäänisessä asettelussa ei siedä basson sävelen oktaavia

---

1 A: *Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrift das feine Accompagnement.* → EK 131.

2 A: *Die ersten Gründe des Generalbasses.*

3 Telemannin kaari, luvut III: 1, § 19, III:2, § 2, IV, § 3, VIII:1, § 8 ja 10 (*) sekä IX:1, § 15.

4 A: *ein jeder Bezifferer.*

(mutta sitä vastoin kyllä sen sekstin kaksinnuksen)[5], minun on ollut pakko käyttää erityismerkintää $\hat{6}_{4,3}$: näin se erottuu $^{6}_{4}$-soinnun kolmiäänisestä muodosta, joka tarpeen vaatiessa voi saada neljänneksi sävelekseen basson oktaavin. Olen tarkoituksellisesti halunnut selittää edellä mainitut kaksi merkintätapaa alustavasti jo tässä, jotta ne eivät näyttäisi arveluttavilta tai kerrassaan pelottavilta sellaisesta, joka vain pikaisesti silmäilee kirjaani, vaan että hän heti oivaltaisi niillä tavoitellun edun. Kaksi esimerkkiä, joissa suuren, ylöspäin purkautuvan septimin keralla esiintyy sekunnin asemesta nooni (edellinen niistä on sivun 79 kolmannen nuottirivin toinen, jälkimmäinen sivun 129 ensimmäisen nuottirivin viimeinen esimerkki) ovat näennäisesti ristiriidassa sivun 149 neljännessä pykälässä annetun opetuksen kanssa.[6] Olen kuitenkin esittänyt kyseiset harmoniset kulut tarkoituksellisesti nimenomaan tällä haluamallani tavalla, jotta myös niissä esiintyvä numerointitapa opittaisiin tuntemaan. Vaikka en pidä sitä yhtä kätevänä kuin omaani, niin muutamat kuitenkin käyttävät sitä.

Jos kirjani alkuluvuissa olisin aina pyrkinyt rakentamaan esimerkit pelkästään aikaisemmin jo esillä olleen harmonisen aineiston pohjalle, minun olisi usein ollut pakko sivuuttaa tai ainakin erottaa yhteydestään keskeisimpiin muistettaviin kuuluvia asioita. Monia riitaintervallien purkamisen ja valmistuksen yhteydessä mahdollisista harmonisista ratkaisuista olisi tällöin pitänyt jättää esittämättä. Eri kenraalibasson oppaista havaitsee varsin selvästi pakonomaisuuden, johon niiden tekijät ovat joutuneet alistumaan, kun he eivät ole halunneet käyttää esimerkeissä uusia harmonisia yhdistelmiä, ennen kuin ne on yksityiskohtaisesti selitetty opetuksen sanallisessa osuudessa. Minä olen välttänyt kyseisen yksipuolisuuden ja luotan tässäkin opettajien taitoon. Niin ikään olen välistä eri syistä joutunut toistamaan joitakin esimerkkejä ja pääperiaatteita: tämä voitaneen suoda minulle anteeksi, koska pieni yliannostus ei tällaisissa asioissa voi milloinkaan olla vahingoksi. Paitsi että sitä puoltaa kyseisten perusasioiden tärkeys, lukijoilleni koituu ko. menettelystä se etu, että he tiettyä yksittäistä kohtaa hakiessaan löytävät kaiken sitä koskevan asianmukaisesti yhteen koottuna.

Toivon, että nyt julkaistava opaskirja saa yhtä suopean vastaanoton kuin teoksen edellinenkin osa. Odotan täysin vakuuttuneena ja erityisellä

---

5 Ks. luku VI/1,§ 9-11 (vrt.myös § 6 ja 1), luku VI/2, § 1.

6 Sivunumerot viittaavat teoksen ensipainokseen (1762). Suomenkielisessä laitoksessa vastaavat sivut ovat: 326 (kuva 122, 2. esimerkki) ja 371 (kuva 178, kohta f, 1. esimerkki). Tekstinkohta, johon kirjoittaja viittaa, on luku XVI:1 (Suuren septimin soinnusta), § 4.

mielihyvällä, että teokseni toisesta osasta koituu opinhaluisille yhtä paljon hyötyä kuin ystäväni ovat kaikesta päättäen kokeneet saaneensa ensimmäisestä. Vaikka minulle ei muilta tehtäviltäni juuri jää aikaa kirjallisille töille, tämä saattaa rohkaista minua toimittamaan siihen ajan mittaan vielä muutamia lisiä. Nämä liittyvät ennen muuta kirjan päätöslukuun: jotta painatuskustannukset eivät kohoaisi liian korkeiksi, minun oli näet pakko jättää pois monia fantasiaa koskevia esimerkkejä ja hyödyllisiä huomautuksia. Ehkäpä tarkoittamani lisät ilmestyvät aikanaan yhdessä I osan täydennysten kanssa.[7]

7 I osan täydennykset ilmestyivät vuoden 1787 painoksessa, osa tässä tarkoitetuista lisistä vuonna 1797 II osan postuumissa 2. painoksessa.Viimeksi mainitussa on tällä kohden kustantajan huomautus:*"Kyseiset lisäykset tekijä lähetti vielä vähän ennen kuolemaansa, minkä vuoksi ne on liitetty nyt ilmestyvään toiseen painokseen."*

JOHDANTO

§ 1 *Urut, cembalo, fortepiano* ja *klavikordi* ovat yleisimmät säestystarkoituksiin käytetyt kosketinsoittimet.[1]

§ 2 On vahinko, että *jousiklaveeri, Hohlfeldin*[2] oiva keksintö, ei ole vielä tullut yleiseen käyttöön: sen tarjoamia erityisetuja ei sen vuoksi voida tässä vaiheessa vielä tarkoin määrittää. On kuitenkin täysi syy uskoa, että se soveltuu hyvin myös säestystarkoituksiin.

§ 3 Urut ovat kirkkosävellyksissä fuugien, voimakkaiden kuorojen ja ylimalkaan pidätysten vuoksi korvaamaton tuki. Se lisää soinnillista komeutta ja pitää esityksen koossa.

§ 4 Mutta niin pian kuin kirkossa tulee esitettäväksi resitatiiveja ja aarioita – etenkin sellaisia, joissa laulumelodiaa tukevien väliäänten[3] yksinkertainen säestysosuus suo täyden vapauden muunteluun – on *cembalon* oltava mukana. Valitettavasti kuullaan liiankin usein, miten tyhjältä esitys tällaisessa tapauksessa ilman cembalon tukea kuulostaa.

§ 5 Viimeksi mainittu soitin on sitä paitsi myös ooppera- ja kamarimusiikissa[4] aarioiden ja resitatiivien vuoksi välttämätön.

§ 6 *Fortepiano* ja *klavikordi* tukevat parhaiten esitystä, joissa edellytetään suurimpia tulkinnallisia hienouksia. Jotkut laulajat kuitenkin haluavat säestyssoittimeksi mieluummin *klavikordin* tai *cembalon* kuin fortepianon.[5]

§ 7 Ilman kosketinsoittimen apua ei näin ollen voida esittää mitään sävellystä kunnolla. Myös suurikoneistoisissa musiikkiesityksissä, oopperoissa – jopa taivasalla tapahtuvassa musisoinnissa, missä ei uskoisi kuulevansa

---

1 → EK 132.

2 → EK 133.

3 A: *die Mittelstimmen der Singstimme.*

4 A: *beym Theater und in der Cammer.*

5 A: *Das* ***Fortepiano*** *und das* ***Clavicord*** *unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewisse Sänger lieber mit dem* ***Clavicord*** *oder* ***Flügel****, als mit jenem Instrumente accompagnirt seyn.* → EK 134.

cembalon äänestä mitään – sitä jää kaipaamaan, jos se puuttuu. Kuulostamalla hieman yläviistoon voi erottaa selvästi joka ainoan sävelen: puhun kokemuksesta ja jokainen voi vakuuttua asiasta käytännössä.

§ 8 Sooloesityksissä muutamat antavat säestää itseään alttoviululla tai peräti viululla, ilman kosketinsoitinta. Sikäli kuin tämä tapahtuu hätätilanteessa – esimerkiksi milloin *pystyvää* klaveristia ei ole saatavilla – menettelyä voidaan puolustaa, mutta muussa tapauksessa mainitunlainen toteutus aiheuttaa esityksessä monenlaisia epäsuhtaisuuksia. Jos basso on taidokkaasti työstetty, soolosta tulee duetto, jos se sitä vastoin on huono, miten lattealta se kuulostaakaan ilman harmoniaa! Eräällä tietyllä italialaisella mestarilla ei siis tässä mielessä ollut aihetta keksiä edellä mainittua säestystapaa. Millaisia virheitä sitä käytettäessä saattaakaan syntyä äänten mennessä ristiin! – vai haluttaisiinko tämän estämiseksi kenties mieluummin silpoa melodia? Kyseiset kaksi ääntä liikkuvat lähempänä toisiaan kuin säveltäjä haluaisi. Entä runsassäveliset otteet, joita sooloäänessä välistä esiintyy, miten laimeilta ne kuulostavatkaan ilman matalan basson tukea! Kaikki kauneustehot, jotka perustuvat harmonian käyttöön, menevät hukkaan, mikä erityisesti ilmaisukorosteisissa kappaleissa on suuri menetys.

§ 9 Kiistattomasti täydellisin säestys sooloissa on kosketinsoitin ja siihen liittyvä sello.

§ 10 Yleisesti ottaen olemme kenraalibasson soittajien vuoksi tänä päivänä pulmallisemmassa asemassa kuin ennen. Tähän ovat syynä yksinomaan nykyisen musiikkityylin edellyttämät esitykselliset hienoudet. Enää ei tyydytä säestäjään, joka synnynnäisen musiikkipedantin tavoin ei ole nähnyt eikä soittanut muuta kuin numeroita, joka osaa ulkoa niiden realisointiin riittävät säännöt ja vain mekaanisesti soveltaa niitä. Nykyisin vaaditaan *enemmän.*

§ 11 Edellä tarkoitetut *lisävaateet* ovat saaneet minut *liittämään tutkielmaani nyt ilmestyvän jatkon,* ja ne tulevat olemaan opetukseni ensisijaisena kohteena. Pyrkimyksenäni on koettaa valmistaa sellaisia kenraalibasson soittajia, jotka sääntöjen hallinnan ohella noudattavat mahdollisimman tarkoin hyvän maun vaatimuksia.[6]

---

6 A: *Dieses* ***mehrere*** *hat mich zur* ***Fortsetzung*** *meines* ***Versuches*** *veranlasset, und soll der vornehmste Gegenstand meiner Anleitung seyn. Ich werde solche Begleiter zu bilden suchen, welche nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen.*

§ **12** Jotta kenraalibasson opiskelulle olisi riittävästi esivalmennuksellista pohjaa, on tarpeen soittaa sitä *ennen* hyvän aikaa *laadukkaita klaveerikappaleita.*[7]

§ **13** *Laadukkailla klaveerikappaleilla* tarkoitan sävellyksiä, jotka ovat melodisesti luontevia, harmoniankäytöltään moitteettomia ja joissa kumpikin käsi saa riittävästi teknistä harjaannusta.

§ **14** Kyseisen esivalmennuksen kautta korva tottuu varhain hyvään melodiaan, jota kenraalibasson soitossa, kuten tuonnempana havaitsemme, pidetään muun ohella päätavoitteisiin kuuluvana.

§ **15** Tällä tavoin saadaan elävä käsitys kaikenlaisista tahtilajeista ja aikamitoista sekä niiden kuvioaineksesta, opitaan sangen hyödyllisessä muodossa tuntemaan valtaosa kenraalibassossa esiintyvistä harmonisista yhdistelmistä, kehitetään sormivalmiutta ja edistetään kykyä lukea vaivattomasti suoraan nuotista. Edellä suositellut solistiset klaveerikappaleet koulivat näin ollen samanaikaisesti silmää, korvaa ja sormia.[8]

§ **16** Erityisen suositeltavaa on jatkuva korkealuokkaisten musiikkiesitysten kuunteleminen, missä yhteydessä on tilaisuus seurata *hyvien säestäjien* työskentelyä. Tämä kehittää korvaa ja totuttaa tarkkaavuuteen.

§ **17** Edellä tarkoitettu valpas huomiointi ei päästä vähäisintäkään musiikillista kauneustehoa ohi antamatta sen koskettaa. Kuulija havaitsee heti, miten esityksessä muusikko kuuntelee tarkoin toistaan ja sopeuttaa oman osuutensa sen mukaan, jotta he yhdessä saavuttaisivat tavoitellun vaikutuksen. Mainitunlainen *tarkkaava kuunteleminen*[9] on musiikissa yleensä ja siis myös säestyksessä välttämätöntä – vaikka bassoääni olisikin numeroitu parhaalla mahdollisella tavalla.

---

7 A: *gute Handsachen.* Vrt. EK 4.

8 A: *Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nutzbare Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.* → EK 135 (ks. myös EK 103).

9 A: *Dieses* ***Lauschen.***

§ 18 Tämän päivän musiikkimaku on tuonut mukanaan aivan uuden, entisestä poikkeavan harmonian käytön. Nykyiset melodiamme, koristeemme ja esitys vaativat sen vuoksi usein toisenlaista, tavanomaisesta poikkeavaa harmoniaa. Kun tämä on milloin hiljainen, milloin voimakas, säestäjän velvollisuudet ovat nykyisin monin verroin laajemmat kuin ennen. Kenraalibasson tähänastiset säännöt eivät enää nykyisin tahdo riittää, ja niistä joudutaankin usein poikkeamaan.

§ 19 Klaveristin tulee niin muodoin, *oikeaa esitystapaa* noudattaen, varustaa jokainen säestämänsä kappale *siihen kuuluvalla, voimaltaan* ja *laajuudeltaan* tilanteen vaatimuksiin sopeutetulla harmonialla. Tässä hänen tulee pyrkiä noudattamaan mahdollisimman tarkoin säveltäjän tahtoa[10] ja sen toteuttamiseksi tarkata koko ajan valppaasti ripienoääniä. Milloin väliäänissä ei ole realisoituna harmoniaa – esimerkiksi soolo- tai triotekstuurissa – säestys toteutetaan yksinomaan kappaleen affektin ja musisointiin osallistuvien esityksen mukaan tavalla, joka on sekä säveltäjän että esittäjien tavoitteiden[11] kannalta mielekäs.

§ 20 *Ennakoiva jatkon tarkkaaminen* on edellä mainitussa tapauksessa yhtä tärkeää kuin nuotinluvussa yleensäkin.

§ 21 Edellä sanotun (§ 19) mukaisesti esitän seuraavassa mahdollisimman lyhyesti ja selkeästi kenraalibasson soiton tavanomaiset säännöt, niiden tapauskohtaiset muutokset sekä lisäksi joukon huomautuksia, joista osa koskee koko säestyskäytäntöä, osa kulloinkin tarkasteltavaa harmonista yhdistelmää. Esityksessäni pidän silmällä keinoja, joiden avulla tarvittavat intervalliyhdistelmät opitaan helposti käytännössä tavoittamaan.[12] Edelleen osoitan kohdat, joissa vaanii virheiden vaara, kuten myös keinot välttää niitä. Ilmoitan tiettyjen harmonioiden parhaat asemat ja nimeän intervallit, jotka kulloinkin ovat välttämättömiä, jotka ovat vähemmän tärkeitä tahi mahdollisesti poisjätettävissä sekä sävelet, jotka on kaksinnettava.

§ 22 Kaksinnettavien sävelten ilmoittaminen on tarpeellista, koska harmonian on oltava milloin ohut, milloin runsas, ja koska joskus *yhdessä*

---

10 A: *Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen.*

11 A: *die Absichten des Componisten und der Ausführer.* Vrt. EK 107.

12 A: *diese Aufgaben leicht finden zu lernen.* → EK 136.

ainoassa sävellyksessä joudutaan soveltamaan kaikkia, ääniluvultaan erilaisia säestyksen lajeja.

§ 23 *Kenraalibassosäestys* voi olla *yksi-, kaksi-, kolme-, neli- tai useampiääninen.*

§ 24 *Kauttaaltaan neli- ja useampiääninen säestys* kuuluu miehitykseltään voimakkaisiin musiikkiesityksiin, taitotekoisesti työstettyihin teoksiin, tekstuuriltaan polyfonisiin sävellyksiin, fuugiin jne., ja ylimalkaan sävellyksiin, jotka ovat olemukseltaan puhtaasti musiikillisia ilman, että makunäkökohdilla on erityisempää osuutta asiaan.[13]

§ 25 Neliäänisessä säestyksessä pidän silmällä sekä sävelkudoksen puhtautta että *erityisesti luontevaa intervallien käsittelyä.*[14] Joukko esimerkkejä havainnollistaa, milloin harmonian aseman vuoksi on edullisempaa antaa kahden äänen sulautua rinnakkaispriimiksi kuin pitäytyä jäykästi jatkuvaan neliäänisyyteen[15] ja toteuttaa se tarpeettomien hyppyjen ja epäluontevan äänenkuljetuksen hinnalla. Esimerkeissä on myös tapauksia, joissa vasemman käden on autettava oikeaa, jos mielii välttää edellä mainittuja virheitä: klaveristeja on usein moitittu niistä juuri heidän yksioikoisen neliäänisyyteen pitäytymisensä vuoksi.

§ 26 *Kolmi- ja sitä vähempiäänistä säestystä* käytetään hienostuneisiin tehoihin, milloin sävellyksessä makutekijät, esitykselliset näkökohdat tai affekti vaativat harmonian käytössä säästeliäisyyttä.[16] Havaitsemme tuonnempana, että mainitunlaisissa tapauksissa monesti vain hiljainen säestys on mahdollinen.

§ 27 Virheellisissä ja taitamattomasti kirjoitetuissa sävellyksissä, joissa usein ei ole yhtään moitteetonta väliääntä (koska basso, josta niiden on määrä kasvaa, on virheellinen) on joskus mahdollista peitellä sepitteen satsiteknisiä puutteita

---

13 A: *...für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u.s.w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.* → EK 137.

14 A: *Bey dem vierstimmigen Accompagnemente werde ich sowohl auf die Reinigkeit als* ***besonders*** *auf eine* ***geschickte Fortschreitung der Intervallen*** *bedacht seyn.* → EK 138.

15 A: Sanonta *auf vier klingenden Tasten bestehen* korostaa kosketintuntumaa.

16 A: *wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect ein Menagement der Harmonie fordert.*

ohentamalla säestystä. Harmoniaa käytellään tällöin säästeliäästi: realisoidaan hätätilassa vain yksi intervallinumero, turvaudutaan taukoihin, viivytettyihin säveliin jne. Milloin klaveeri vastaa säestyksestä yksin ja menettely on mahdollista, väliäänet voidaan saada moitteettomiksi ja luonnollisen sujuviksi myös muuttelemalla suoralta kädeltä bassoa – yhtä varmasti kuin vääriä numeroita korjaamallakin. Ja miten usein viimeksi mainittu onkaan välttämätöntä!

§ 28 *Yksiäänisesti säestettäessä* soitetaan joko pelkät kirjoitetut bassonuotit tai liitetään niihin oikealla kädellä myös oktaavikaksinnus.

§ 29 Edellisessä tapauksessa basson ylle merkitään kirjaimet *t.s.* tai sanat *tasto, tasto solo,* jälkimmäisessä *all'unisono* tai *unisoni.* Koska mainitut viitteet välistä puuttuvat nuotista, teen huomautusten ja esimerkkien avulla mahdolliseksi päätellä, milloin yksiääninen säestys on paikallaan.

§ 30 *Pää-äänellä* [*Hauptstimme*] tarkoitan päämelodiaa kuljettavaa ääntä sävellyksessä, joka ei ole kudoskuvaltaan tasaisen vahvasti työstetty, esimerkiksi sooloissa, konsertoissa, aarioissa jne.[17]

§ 31 *Ylä-ääneksi* [*Oberstimme*] kutsun ylintä säestäjän soittamista äänistä.[18]

§ 32 Opetuksessa tulee antaa oppilaidensa ensin *soittaa* annettu tehtävä ja sen jälkeen *nuotintaa* toteutus kahdelle riville. Korva ja silmä oppivat näin menetellen selvästi erottamaan oikean väärästä.[19]

§ 33 Pelkkä edellä mainitun menettelyn soveltaminen ei tässä kuitenkaan yksin riitä, vaan opettajan on oppilaiden kanssa arvioitava asiaa myös sanallisesti *kummallakin* tasolla [ts. sekä soivan että kirjallisen pohjalla]. Oppilaiden tulee pystyä perustelemaan yhtäläisesti joka sävelen/nuotin osuus. Esitettäköön heille

---

17 *Die Hauptstimme* tarkoittaa siis *solistista pää-ääntä,* sitä soitin- tai lauluääntä, *jota säestetään.* Esimerkeissä se on yleensä mukana nuottikuvassa numeroidun basson yllä.

18 *Die Oberstimme* on kenraalibasson soittajan numeroiden perusteella realisoiman *klaveerisatsin* ylin ääni. Esimerkeissä se näkyy säestysten nuotinnoksissa, milloin niihin sellainen kuuluu.

19 A: *Bey dem Unterricht muß man seine Schüler das vorgelegte erst* ***spielen*** *und alsdenn in zwey Systeme* ***aussetzen*** *lassen.* → EK 139.

vastaväitteitä, jotka heidän on kumottava perusteluin, miksi esim. tämä tai tuo sävel/nuotti on juuri se mikä se *on* eikä voi kuulua *toisin.*

§ 34 On järkevää aloittaa neliäänisestä asettelusta ja ottaa se pohjaksi. Joka sen oppii perusteellisesti, pystyy varsin helposti käsittelemään myös ääniluvultaan muunlaisia kudostyyppejä.

§ 35 Erityisesti neliäänisessä tyylissä harmoniset yhdistelmät on syytä käydä oppilaiden kanssa läpi kaikissa asemissa, jotta ne tulevat heille tutuiksi. Koska kyseisessä yhteydessä tavoitteena on vain tämä, ei tosin voida välttää sitä, että mukaan pujahtaa välistä kömpelöitä kulkuja eivätkä harmonioiden esiintymisasemat liioin ole aina suotuisimmat. Oppilaat oppivat silti tällä tavoin erottamaan harmonian parhaat etenemistavat ja asemat huonoista. Heille on kuitenkin kussakin yksityistapauksessa selvästi osoitettava, missä vika oli ja näytettävä samalla myös, miten se korjataan.

§ 36 Mutta vaikka edellä tarkoittamamme sointuliikkeet saattavatkin olla kömpelöitä, ne eivät silti saa olla virheellisiä. Dissonanssien sääntömääräisessä valmistuksessa ja purkamisessa ei nimittäin saa olla vikaa, ja kiellettyjä rinnakkaiskvinttejä ja oktaaveja on mitä tarkimmin vältettävä.

§ 37 Kun neliääninen harmoninen kudos käydään oppilaiden kanssa läpi kaikissa kolmessa asemassa, nämä oppivat pykälässä 35 esitetyn lisäksi
1) ottamaan tietyissä tilanteissa, milloin se on välttämätöntä, toisen väliäänistä [= tenorin] vasemmalla kädellä,
2) tuntemaan tapaukset, joissa kaksi ääntä sulautuu priimiksi,
3) näkemään, miten joskus rinnakkaiskvinttien välttämiseksi otetaan, edellä olleeseen harmonian asemaan palaamatta, oikean käden osuuteen lisä-äänenä ylimääräinen sävel, josta välittömästi tämän jälkeen taas luovutaan, sekä
4) toistamaan harmonian saman bassonuotin aikana ylemmässä asemassa liian matalalle joutuneen sävelkudoksen palauttamiseksi takaisin yläalueelle.
Edellä luetellut neljä apukeinoa ovat kaikki kenraalibassossa eivät ainoastaan sallittuja, vaan kuten tuonnempana näemme, usein välttämättömiä.

§ 38 Sellaiset äänenkuljetuksellisesti jäykät kulut, joita ei voida välttää, kuten myös peitetyt kvintit ja oktaavit ynnä muutamat sallitut, bassoon nähden vastaliikkeiset kvintit sijoitetaan väliääniin. Ylä-äänen tulee aina olla *laulava* ja suhteessa bassoon äänenkuljetuksellisesti *täysin moitteeton.*

§ 39 Opetus aloitettakoon helpoista numeroyhdistelmistä ja käytäköön ne kaikki läpi järjestyksessään. Jokaisen signatuurin jälkeen oppilaalle tulee antaa *lyhyt harjoitustehtävä.* Vaikka uuteen esimerkkiin ei ole lupa siirtyä ennen kuin entinen hallitaan perusteellisesti sekä tiedollisesti että koskettimistolla,[20] tehtävän *lyhyys* turvaa kärsivällisyyden säilymisen. Päinvastaisessa tapauksessa opinhaluisia pidätellään tarpeettoman seikkaperäisyyden varjolla turhan kauan samojen tehtävien parissa voittamatta tällä mitään. Niin pian kuin tarvittaviin harmonisiin yhdistelmiin on perehdytty – mihin riittävät lyhyet esimerkit – on näet käytännön ahkeroinnin, ts. kokonaisten ja erityyppisten kappaleiden säestämisen vuoro. Kyseisen harjoituksen kautta, jossa virheitä tulee vähitellen yhä harvemmin, saavutetaan lopulta valmius, johon voidaan olla tyytyväisiä.

§ 40 Opettajan tulee transponoida edellä mainitut lyhyet harjoitusesimerkit kaikissa asemissa kaikkiin sävellajeihin, molleihin ja duureihin, jotta ne ja niiden kirjoitusasu tulevat oppilaille läpikotaisin tutuksi. Jatkossa kyseinen transponointi jätettäköön heidän itsensä tehtäväksi.

§ 41 Olen havainnut transponoinnissa edullisemmaksi ottaa sävellajit esille sekaisin, noudattamatta niiden perättäistä järjestystä. Muutamat oppilaat pystyvät näet hyvän muistinsa turvin varsin helposti sekä soittamaan että kirjoittamaan annetun mallin mekaanisesti, tekemällä sen alkuperäiseen muotoon ilman omaa ajatustyötä tarvittavat muutokset. Tässä he menettävät tavattoman paljon. Sitä vastoin sävellajien tullessa esille mielivaltaisessa järjestyksessä he oppivat vähitellen realisoimaan numerot [soittamalla][21] viivytyksettä ja pysymään [harmonioiden tuotossa] sopivalla äänialueella. Kun sointunumerot jatkuvasti vaihtelevat, soittajalla on koko ajan tilaisuus soveltaa sallittuja apukeinoja harmonioiden pysyttämiseksi sopivan laajuisina. Lyhyesti sanoen: näin saavutetaan lopuksi mestaruus intervallien hallinnassa, olipa niiden sijainti mikä tahansa.

§ 42 Transponoinnin yhteydessä opettajan tulee selittää oppilailleen jokaisen sävellajin etumerkintä ja sen määräytymisen peruste. Esiteltäköön heille malliksi C-duuri- ja a-molli-asteikot ja annettakoon heidän kirjoittaa edellisen mukaan kaikki duuri- ja jälkimmäisen mukaan kaikki molliasteikot.

---

20 A: *...biß das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist.* → EK 140.

21 A: *...die Ziffern gleich zu treffen.* Sanonta korostaa jälleen kosketintuntumaa.

Kuten tunnettua, asteikot esitetään kyseisessä yhteydessä alaspäisinä (c-h-a-g-f jne.): ne asteet, jotka sellaisinaan poikkeaisivat mallistaan jompaan kumpaan suuntaan, varustetaan tällöin tarvittavin muunnosmerkein. Oppilaat harjaantuvat näin varsin pian sanomaan ulkomuistista, missä ja kuinka monta muunnosmerkkiä kunkin sävellajin etumerkinnässä tulee olla, montako b:tä on esimerkiksi Des-duurissa tai montako ristiä Cis-duurissa jne. Kun sävellajit käydään heidän kanssaan läpi kvintti- ja kvarttisarjoina, he tajuavat selvästi etumerkkien määrän vähittäisen kasvun.

§ 43 Sävellajien hallinta kuuluu kaikkien musiikkia opiskelevien luonnollisiin ja välttämättömiin perusvalmiuksiin. Usein ei näet voida välttää tilanteita, joissa säestystehtävään on pakko käydä suoralta kädeltä, ilman että soittajalle jää aikaa edes päällisin puolin silmäillä eteen pantuja nuotteja: hän ehtii tuskin kappaleen päätössoinnusta vilkaista sävellajia ja silmätä hätäpikaa etumerkintää. Epämiellyttävä tilanne muusikolle, jolle ripienosoittajan harvinaiset ansiot ja raskaat velvoitteet ovat tuttuja ja joka varsin hyvin tietää, että onnistuneen esityksen turvaamiseksi kaikki ripienoäänet olisi kohtuuden nimessä käytävä ennen kappaleen soittamista tarkoin lävitse. Paitsi esityksellisiä seikkoja, nuoteissa voi olla myös kirjoitusvirheitä tai ainakin epäselvyyksiä, useampiselitteisiä kohtia, samoin voi tempoissa, tahti- ja sävellajeissa sekä kuviotyössä tapahtua odottamattomia muutoksia jne. Kaikki tämä edellyttää kokeneimmaltakin esittäjältä tehtävään valmistautumista.

§ 44 Milloin oman osuuden ennalta läpikäymiseen on aikaa, pantakoon tällöin tarkoin mieleen etumerkintä. Se vaihtelee usein huolimatta siitä, että vain yksi merkintätapa on edellä esitetyn mukaan hyväksyttävä. Varhemmin d-mollin etumerkinnästä tapasi harvoin b:n, c-mollin etumerkinnästä as:in jne. Muutamat säveltäjät noudattavat vielä nykyisinkin kyseistä merkintätapaa, kenties tottumuksesta, mieltymyksestä vanhaan tai joistakin muista syistä. Usein säveltäjä haluaa tietoisesti välttää soittajan harhauttamista tiheillä etumerkinnän muutoksilla – etenkin sävellyksissä, joissa on paljon kromatiikkaa, resitatiiveissa, joissa sävellajin vaihdoksissa vallitsee suuri vapaus jne. Tästä syystä he pysyttävät etumerkinnän mieluummin samana tai jättävät muunnosmerkit viivaston alusta kokonaan pois. Koska soittajalta edellytetään kaikkien sävellajien tarkkaa tuntemusta, monet kyseisistä merkeistä puuttuvat tällöin myös kenraalibassonumeroinnista.

ENSIMMÄINEN LUKU

INTERVALLEISTA JA SIGNATUUREISTA

§ 1 Jokainen säveltäjä haluaa *oikeutetusti* teoksensa tulevan säestetyksi *hyvin:* sen vuoksi hän on velvollinen varustamaan sen bassoäänen *asianmukaisella* ja *riittävällä* numeroinnilla. Kaikki mahdolliset numeroimattomia bassoja koskevat säännöt ovat näet riittämättömiä ja usein virheellisiä.[1]

§ 2 Milloin soolokappaleen pää-ääni on merkitty nuottiin basson ylle tai, useampiäänisten sävellysten kysymyksessä ollessa, kaikki äänet näkyvät siinä partituurina, säestäjä voi mahdollisesti suoriutua tehtävästään numeroittakin. Edellytyksenä kuitenkin on, että hänellä on riittävästi harjaannusta säveltämisessä. Mutta jos basson yllä on lisäksi vielä tarkka numerointi, *hyvän säestyksen* edellytykset ovat olemassa. *Hyvällä säestyksellä* ymmärrän tällöin sen täydellisintä astetta. Muuten tiedän kyllä, että klaveerinsoittajan eteen varsin usein pannaan numeroimattomia bassoja ja ettei hän sellaisessa tapauksessa aina voi kieltäytyä suorittamasta vaadittua säestystehtävää.

§ 3 Tätä silmälläpitäen esitän seuraavassa näkökohtia, jotka *harjaantunut säestäjä* kokee suureksi helpotukseksi myös tilanteissa, joissa on suoriuduttava tyydyttävästi numeroimattomien bassojen käsittelystä. Pääasiassa keskityn kenraalibasson opetuksessani kuitenkin numeroituihin bassoihin.

§ 4 Kenraalibassossa tarvittavien numeroiden oppimisessa oppilaitaan ei voi kylliksi harjoituttaa: en sen vuoksi puolusta niiden liian runsasta käyttöä. Minä vihaan kaikkea, mikä aiheuttaa opinhaluiselle *tarpeetonta* vaivaa ja voi riistää häneltä työhalun.[2] Toisaalta kukaan ei voi ilman kaikkien numeroiden perinpohjaista hallintaa oppia kenraalibassoa *kunnolla* eikä suoriutua säestystehtävistä *asianmukaisesti*. Vasta siinä vaiheessa, kun klaveristi ei enää pelkää mitään numeroyhdistelmää, hän voi täysin vapaasti keskittyä säestyksen hienouksiin. Viimeksi mainitut ovat syynä siihen, että joudumme nykyisin käyttämään enemmän numeroita, kuin mitä normaalissa säestyksessä ennen

---

1 Vrt. luku XXXV: Numeroinnin tarpeellisuudesta.

2 A: *A: ...ich hasse alles das, was einem Lehrbegierigen* ***unnütze*** *Mühe macht und die Lust benehmen kann.* → EK 141.

tarvittiin. Kuinka siis olisi mahdollista tulla kyseisten asioiden selittämisessä toimeen ilman numeroita?

§ 5 Sen vuoksi opettaja antakoon oppilaidensa säestää ahkerasti kappaleita, joiden bassot ovat niissä esiintyvän kromatiikan vuoksi riittävästi ja näin ollen myös runsaasti numeroituja. Olen itse hyödyntänyt kyseisessä tarkoituksessa hyvällä menestyksellä autuaasti edesmenneen isäni numeroituja bassoja, ilman että tästä olisi koitunut oppilaille hengenvaaraa. Sormillekaan ne eivät ole vahingoksi. Opetuksessa on syytä käyttää vaihdellen eri mestareiden oikein numeroituja sävellyksiä, koska näin opitaan tuntemaan erilaisia numeroinnin ja modulaation[3] lajeja. Ja niin pian kuin oppilailla on riittävästi esivalmiuksia, opettaja eritelköön kyseisiä asioita heidän kanssaan myös suusanallisesti. Näin syntyvä perehtyneisyys asiaan on heille jatkossa suureksi hyödyksi, ja se on samalla omiaan ei vain korostamaan numeroiden täydellisen hallinnan välttämättömyyttä, vaan myös edistämään sitä.

§ 6 Kenraalibasson opiskelu voitaisiin tehdä paljon helpommaksi ja miellyttävämmäksi, jos kaikkialla päästäisiin yksimielisyyteen numerointitavasta. Päävastuu sen periaatteiden kiinteyttämisestä kuuluisi pystyville klaveerinsoittajille, jotka itse ovat *hyviä* säestäjiä. On suuria säveltäjiä ja muusikoita, jotka kyllä käytännössä ovat korkealuokkaisen säestyksen kannattajia mutta joille kenties tuottaisi vaikeutta muuntaa tarkoittamansa numeroiksi sillä tavoin kuin se klaveerilla toteutuu ja kuten se niin muodoin tulee merkinnässä ilmaista. Tärkeimpiin yksittäisiin kohtiin, joista numeroinnissa olisi päästävä yksimielisyyteen, kuuluisivat varmaankin seuraavat:
– *Kaikki*, mikä on *välttämätöntä,* on merkittävä tarkoin näkyviin.
– Numeroita ei bassonuottien ylle saa kirjoittaa liian paljon eikä liian vähän.
– On valittava numerot, jotka ovat tavoitellun esityksen mukaisia, ja sijoitettava ne oikeille kohdilleen.
– Mikäli sopivia viitemerkkejä ei entuudestaan ole olemassa, on luotava tarpeen mukaan uusia.
– Merkinnässä on otettava huomioon säestyksen eri lajit, erityisesti kohdat, joissa on käytettävä kolmi-, kaksi- ja yksiäänistä säestystapaa jne.

§ 7 Kun säveltä verrataan toiseen, niiden välistä tasoeroa nimitetään *intervalliksi.*

---

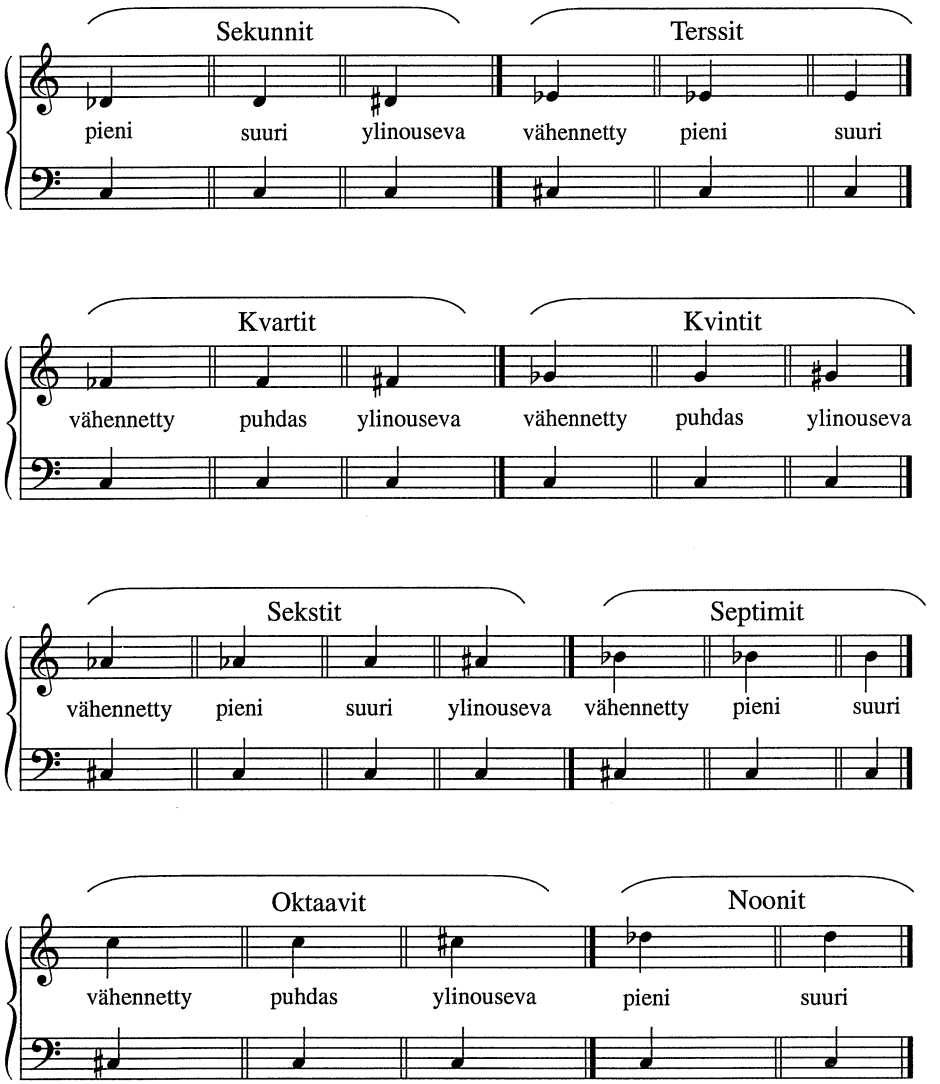
3 A: *...allerhand Arten von Bezifferung und Modulation.* → EK 142.

§ 8 Kenraalibassossa esiintyviä säestystä koskevia merkkejä kutsutaan *signatuureiksi.*

§ 9 Intervallien laajuus lasketaan basson sävelestä ylöspäin asteina, ja ne saavat siitä nimensä, jota lyhennekirjoituksessa vastaa numero.

§ 10 Käyttökelpoisimmat intervallit kenraalibassossa ovat seuraavat:

kuva 1



§ 11 Intervalli säilyttää nimensä niin kauan kuin se pysyy [nuottikuvassa] alkuperäisellä asteellaan, olipa sen sävelten edessä miten monta muunnosmerkkiä hyvänsä. Niinpä *sekunnit* ovat aina [alemmasta sävelestä ylöspäin lukien] *toisella asteella, terssit* vastaavasti *kolmannella* jne.

§ 12 Samanasteisten ja samannimisten intervallien laajuudeltaan erilaisia muotoja[4] luonnehditaan tarkentavilla määresanoilla, missä yhteydessä on samantekevää, onko niiden laajuus aikaansaatu muunnosmerkkien avulla tai ilman niitä.

§ 13 Edellä tarkoitetun vaihtelun selitykseksi huomautettakoon, että kahden vierekkäisen koskettimen välinen tasoero on *puoli sävelaskelta* ja että *kaksi puoliaskelta* muodostavat yhdessä *kokosävelaskelen.*

§ 14 *Pienen* sekunnin laajuus on puoli sävelaskelta, *suuren* kokoaskel ja *ylinousevan* puolitoista sävelaskelta.

§ 15 *Vähennetty* terssi on yhden kokosävelaskelen, *pieni* puolentoista ja *suuri* kahden kokoaskelen laajuinen.

§ 16 *Vähennetty* kvartti käsittää kaksi kokosävelaskelta, *puhdas* kvartti on puoli askelta, *ylinouseva* yhtä kokoaskelta laajempi kuin suuri terssi.

§ 17 *Vähennetty* kvintti on puoli sävelaskelta, *puhdas* kvintti puolestaan yhtä kokoaskelta laajempi kuin puhdas kvartti. *Ylinouseva* kvintti on puhdasta puoli askelta laajempi.

§ 18 *Vähennettyyn* sekstiin sisältyy yhtä monta sävelaskelta kuin puhtaaseen kvinttiin, *pieni* seksti on sitä puoli askelta, *suuri* kokoaskelen ja *ylinouseva* puolitoista askelta laajempi.

§ 19 *Vähennetty* septimi on laajuudeltaan puoli sävelaskelta suurempi kuin pieni seksti, *pieni* septimi puolestaan on yhtä kokoaskelta, *suuri* puoli askelta suppeampi kuin oktaavi.

---

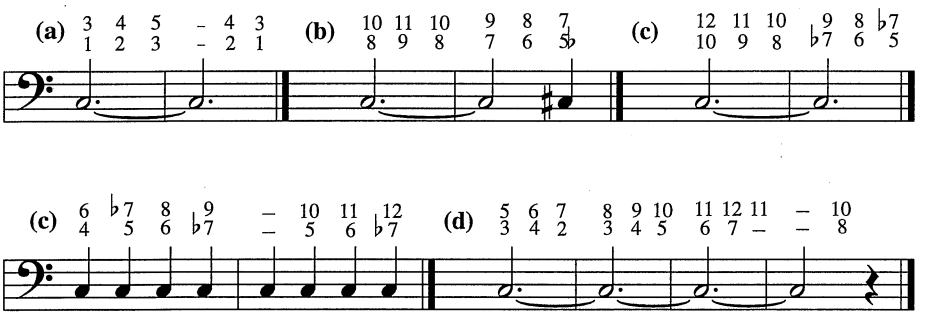
4 Tarkoittaa jakoa: puhtaat, suuret/pienet, vähennetyt ja ylinousevat intervallit.

§ 20 *Vähennetty* oktaavi on puoli sävelaskelta suppeampi kuin *puhdas.* Viimeksi mainittu käsittää viisi koko- ja kaksi puolisävelaskelta. *Ylinouseva* oktaavi on puhdasta puoli askelta laajempi.

§ 21 *Pieni* nooni vastaa käytännössä pientä sekuntia, *suuri* nooni suurta sekuntia. *Todellisuudessa* noonin erottaa sekuntivastineistaan oktaavin välimatka.

§ 22 *Priimit, desiimit, undesiimit* ja *duodesiimit* eivät niin ikään ole itse asiassa muuta kuin *oktaaveja, terssejä, kvartteja* ja *kvinttejä.* Ne merkitään numeroin 1, 10, 11 ja 12, ja niitä tavataan enimmäkseen galantin kirjoitustavan yhteydessä sekä kolmiäänisessä säestyksessä. Kyseisiä numeroita käytetään esim. äänten laulullisen linjan[5] havainnollistamisessa:

kuva 2



Kuten ylläolevasta näemme, numeroparit 1–2 ja 2–1 ovat luontevampia ja helpompilukuisia silmälle kuin miltä vastaavista harmonian liikkeistä käytettyinä näyttäisivät yhdistelmät 8–2 ja 2–8 (kuva 2, kohta a). Samaa selkeyden pyrkimystä ilmentää numeroihin 10, 11 ja 12 turvautuminen (kohta b). Viimeksi mainittuja käytetään vain silloin, kun välittömästi niiden jäljessä tai edellä esiintyvät yksinkertaiset numeraalit 7, 8 ja 9 (kohta c). Kyseisen merkinnän avulla voidaan selvästi ilmaista kohdat, joissa kahden äänen tulee kulkea rinnakkaistersseissä tai -seksteissä (kohta d) –seikka, jota hienostuneen säestyksen kysymyksessä ollessa ei aina voida jättää soittajan harkintaan.

---

5 A: *die sangbare Fortschreitung der Stimmen.*

§ **23** *Priimi* sanan *varsinaisessa mielessä* tarkoittaa kahden tai useamman äänen kohtaamista samalla koskettimella. Sen nimittäminen intervalliksi ei tässä mielessä ehkä ole aivan luontevaa. Useimmiten kyseisellä käsitesanalla ymmärretään [myös] oktaavia, ja tuonnempana tulemme erikseen käsittelemään tämän kaltaisia rinnakkaiskulkuja. Jotkut korvaavat sanan priimi ilmauksella unisono [*Einklang*] ja käyttävät sen merkkinä numeroa 1.

§ **24** Intervallit säilyttävät kaikissa oktaavialoissa sijaintinsa ja nimityksensä.

§ **25** *Sekunti* vastaa säveliltään *noonia*, mutta kuten tuonnempana tulemme kuulemaan, se eroaa siitä silti suuresti.[6]

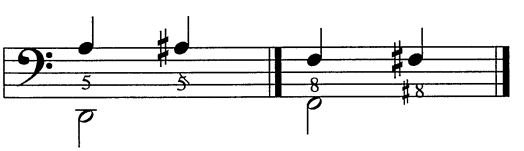
§ **26** Kenraalibassossa numeroiden osoittamat intervallit realisoidaan voimassa olevan sävellajin mukaisina: ne noudattavat näin ollen ilman erillistä viitettä sen etumerkintää. Jos esimerkiksi viivaston alussa f:n edessä on risti, niin sävelen a seksti ei ole enää f, vaan fis: numeroinnissa a:n kohdalle merkitään pelkkä kuutonen.

§ **27** Mutta jos intervallien yhteydessä esiintyy tilapäisiä muunnosmerkkejä, jotka eivät sisälly kyseisen sävellajin etumerkintään, ne on lisättävä kenraalibassonumeroihin.

§ **28** Intervallia, joka on sellaisenaan voimassa olevan etumerkinnän [= sävellajin] mukainen, kutsutaan *luonnolliseksi,* luonnollisella tavalla suureksi jne. Jos sitä vastoin intervallin laajuus on tilapäisten muunnosmerkkien aiheuttama, sen sanotaan olevan *satunnaista.*[7]

§ **29** Numeron poikki kulkeva viiva tai sen vasemmalle puolelle merkitty risti korottaa kyseistä intervallia puoli sävelaskelta:

kuva 3



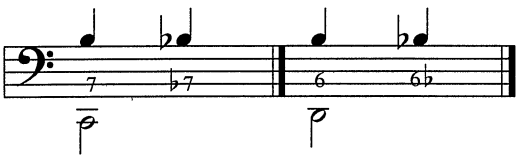
6 Vrt. luvut XVII (Noonisoinnusta) ja XVI (Suuren septimin soinnusta).

7 Alkutekstissä kyseiset adjektiivit ovat: *natürlich* ja *zufällig.*

Merkintätavoista edellinen, ts. poikkiviivan käyttö, on meillä Saksassa kaikkialla tuttu ja yleisesti käytössä. Myös italialaisilla on sama merkintätapa. Vain ranskalaiset tekevät tässä poikkeuksen ja saavat aikaan sekaannusta. Katsottakoonpa esimerkiksi Le Clairin numeroituja bassoja: hän merkitsee sekä 'luonnollisella tavalla suuret' [ts. sävellajin mukaiset] että 'satunnaisesti pienet' [ts. siitä tilapäismuunnosten kautta poikkeavat] intervallit kummatkin samalla tavoin, nimittäin pienellä viivalla.

§ 30 Numeron edelle tai sen jälkeen kirjoitettu b-merkki alentaa sen osoittamaa intervallia puoli sävelaskelta:

kuva 4



§ 31 Numeron edelle tai jälkeen sijoitettu palautusmerkki palauttaa kyseisen intervallin takaisin sen luonnolliseen laajuuteen. Palautusmerkillä on ristisävellajeissa alentava, b-merkkisissä taas ylentävä vaikutus, mistä yleisesti tunnetusta asiasta on tuskin tarpeellista erityisesti huomauttaa:

kuva 5

§ 32 Kaksi viivaa, kaksi ristiä tai yksi yksinkertainen risti numeron edellä tai jäljessä laajentavat kyseistä intervallia kokosävelaskelen:

kuva 6

Merkintätapa, jossa käytetään kahta ristiä, on esitetyistä vaihtoehdoista harvinaisin ja epäselvin.

§ 33 Kaksi b-merkkiä tai yksi suuri b numeron edellä tai jäljessä alentaa kyseistä intervallia yhden kokosävelaskelen. Esimerkiksi:

kuva 7

Suuri b ei ole liiemmin juurtunut käyttöön, niin kätevä kuin se sinänsä onkin.

§ 34 Merkinnät ♮ ♭ ja ♮ ♯, jotka kaksoismuunnoksen jälkeen palauttavat voimaan yksinkertaisen, eivät tosin ole numeroinnissa niin yleisiä kuin täsmällinen kirjoitustapa edellyttäisi. Koska ne kuitenkin voivat satunnaisesti esiintyä, haluan mainita ne muiden ohella, jotta niitä ei pelästyttäisi.

§ 35 Älköön oudoksuttako muutamien välistä harrastamaa tapaa käyttää tavanomaisen kulmikkaan palautusmerkin asemesta b-merkkejä tai numeroiden poikki vedettyjä viivoja. Moisen käytännön kirjavuuden syynä voi osaltaan olla kulmikkaan palautusmerkin vaihteleva merkitys: se kun milloin alentaa, milloin ylentää. Esimerkiksi:

kuva 8

Vähennetyn kvintin, kuten myös pienen ja vähennetyn septimin tapauksessa on ennemminkin totuttu siihen, että ne esiintyvät voittopuolisesti b-merkillä varustettuina.

§ 36 Basson terssi voidaan, sen esiintyessä kromaattisesti muunnettuna, merkitä pelkällä muunnos- ja palautusmerkillä ilman intervallinumeroa:

kuva 9

§ 37 Viivojen, palautus- ja alennusmerkkien sijoittaminen intervallinumeroiden *edelle* on, sikäli kuin sitä voidaan soveltaa, merkintätavoista helppolukuisin: numeroiden ollessa lähellä toisiaan se näyttää selvästi mihin niistä kyseiset merkit kulloinkin kuuluvat.

§ 38 Kun muunnosmerkkien vaikutus halutaan lakkauttaa, tämä on ilmaistava merkinnässä, muutoin ne pysyvät edelleen voimassa.

§ 39 Edellä sanottu koskee myös numeroita sellaisilla toistuvilla bassonuoteilla, jotka saavat oman säestysharmonian. Ensimmäinen sointunumero on voimassa uuden ilmaantumiseen asti:

kuva 10

Yllä olevassa esimerkissä ensimmäisille neljälle bassonuotille otetaan seksti[sointu] neljä kertaa, kunnes kvintti ilmaantuu.

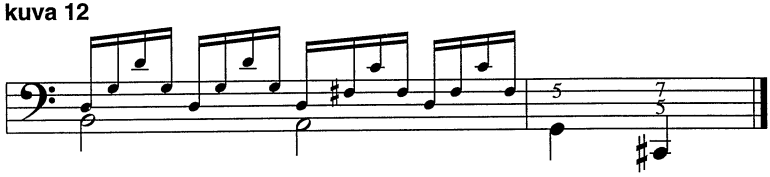
§ 40 Numerot, jotka ovat täsmälleen tietyn bassonuotin kohdalla, realisoidaan yhtaikaa sen kanssa, jos ne sitä vastoin sijaitsevat viimeksi mainitusta hieman oikealla, ne otetaan kyseisen basson sävelen jälkeen –vaikka ne kuuluvat siihen ja luetaan siitä ylöspäin:

kuva 11

§ 41 Ei ole suositeltavaa merkitä numeroita bassonuottien alapuolelle, koska siellä on forte- ja piano-viitteiden paikka.[8] Tietyissä tapauksissa, joissa tämä ei ole mahdollista, kyseisestä periaatteesta on kuitenkin pakko poiketa – esimerkiksi kohdissa, joissa kaksi ääntä, joista toinen on tarkoitettu sellolle ja toinen klaveerille, on merkitty alakkain samalle viivastolle.

§ 42 Milloin [yhtye]fuugissa teema esiintyy bassossa, klaveristi soittaa pelkästään kirjoitetut nuotit eikä aloita sointusäestystä ennen kuin numerot ilmestyvät kuvaan. Samaa menettelyä sovelletaan yleensä myös lyhyehköihin tuokioihin, joissa oikean käden osuus on luonteeltaan obligaatti: viimeksi mainittu on tällöin tapana kirjoittaa näkyviin pikkunuotein.

kuva 12



§ 43 Numerot, jotka ovat nuotin aika-arvoa pidentävien pisteiden kohdalla, otetaan pisteen alkaessa, vaikka ne kuuluvat edelliseen bassonuottiin.

§ 44 *Lyhytkestoisen* tauon kohdalle merkityt numerot realisoidaan yhtaikaa sen kanssa. Ne kuuluvat seuraavaan bassonuottiin:

kuva 13

§ 45 *Pitkien* taukojen kohdalla olevat numerot realisoidaan tosin nekin samanaikaisesti kyseisten taukojen kanssa, mutta ne kuuluvat edelliseen nuottiin:

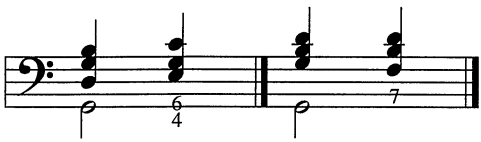
kuva 14

8 → EK 143.

Harjaantunut korva pystyy varsin pian päättelemään esiintymisyhteydestä, tulkitaanko tauon kohdalle merkitty sointunumero kuuluvaksi seuraavaan (§ 44) vaiko edelliseen (§ 45) bassonuottiin.

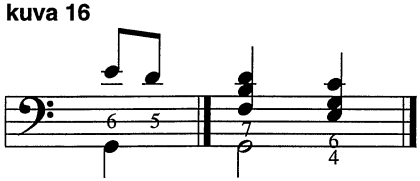
§ 46 Numerot, jotka on määrä realisoida bassonsävelen jälkeen, rytmitetään tämän kestoon seuraavasti:
– Jos bassonuotti on jaollinen kahdella ja sen oikealla puolella on numero tai signatuuri, viimeksi mainittu otetaan jälkimmäisellä tahtiosalla.

kuva 15



– Milloin kahdella jaollisen bassonuotin yllä on rinnakkain kaksi signatuuria, kumpikin niistä saa puolet sen aika-arvosta.

kuva 16



– Tapauksissa, joissa kahdella jaollisen bassonuotin yllä on vierekkäin kolme sointunumeroa, ensimmäinen, täsmälleen sen kohdalla oleva, saa puolet sen kestosta, jälkimmäinen tahtiosa jaetaan tasan kahden jäljellä olevan numeron kesken:

kuva 17

§ 47 Milloin kolmeen samankestoiseen tai (mikä on sama asia) kahteen erikestoiseen tahtiosaan jakaantuvan bassonuotin[9] yllä on vierekkäin kaksi sointunumeroa, ensimmäinen niistä saa kaksi kolmasosaa sen kokonaiskestosta, ja jälkimmäinen signatuuri kuuluu viimeiselle kolmannekselle, ts. lyhyelle tahtiosalle. Esimerkiksi:

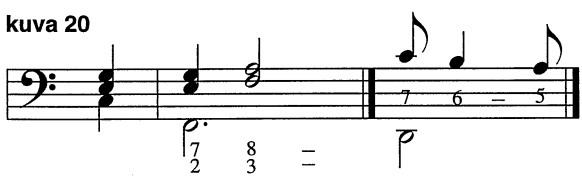
kuva 18

Milloin vastaavanlaisen bassonuotin yllä on kolme vierekkäistä sointunumeroa, kukin niistä saa sen aika-arvosta kolmanneksen:

kuva 19

§ 48 Edellä esitetty jakotapa on tavallisin: kuka haluaa siitä poiketa, hänen tulee merkitä se nimenomaisesti näkyviin, kuten esimerkiksi:

kuva 20



Kummassakin ylläolevista tapauksista etusävelten suoritus vaatii poikkeamista edellä esitetystä yleissäännöstä. Pikku viiva, joka useimmiten tarkoittaa edellä olevan numeron voimassaolon jatkumista, ilmaisee tässä selkeästi tarkoitetun rytmisen jaon. Jotkut jättävät viivan pois ja erottavat sen sijaan

9 A: *eine Note von drey gleichen, oder, welches einerley ist, von zween ungleichen Theilen.*

viimeisen numeron hieman kahdesta edellisestä: tällainen merkintätapa on kuitenkin hylättävä, koska se voi aiheuttaa epäselvyyksiä. Usein soittaja ei varmuudella tiedä, onko nuotissa olevien numeroiden sijoitus ja ryhmittely peräisin säveltäjän vai kopioitsijan[10] kädestä. Esimerkiksi:

kuva 21

Käsittelemällämme asia-alueella puuttuu vielä merkkejä, kuten jatkossa tulemme näkemään.

§ 49 Seuraavissa esimerkeissä sointunumerot jaetaan tasan tahtiosan molemmille puoliskoille:

kuva 22

§ 50 Koska näin ollen paljon jää riippumaan numeroiden sijainnista, sekä säveltäjän että kopistin tulee kirjoitustyössään huolehtia siitä, että numeroille jää riittävästi tilaa, jotta ne voidaan sijoittaa täsmälleen oikeille kohdille. Tämä on tärkeää etenkin tapauksissa, jolloin nuottien yläpuolelle joudutaan kirjoittamaan runsaasti kaaria ja muita esitysmerkkejä.

§ 51 Intervallit ovat joko *tasasointisia* tai *riitasointisia.*

§ 52 *Konsonanssi* on intervalli, joka voidaan *ottaa valmistamatta,* ilman että se on edustettuna jo edellisessä soinnussa,[11] joka voidaan *kaksintaa* ja josta voidaan jatkaa *ylös-* tai *alaspäin* joko *astekululla* tai *hypyllä.*

---

10 Continuoäänet olivat käytännössä lähes aina käsinkirjoitettuja.

11 A: *in dem vorigen Griffe.*

§ 53 Tämä on mahdollista *pienen* ja *suuren terssin, puhtaan kvintin, pienen* ja *suuren sekstin* sekä *puhtaan oktaavin* tapauksessa: mainitut intervallit ovat näin ollen *konsonansseja.*

§ 54 Tässä yhteydessä huomautamme sivumennen, että *oktaavia* ja *kvinttiä* kutsutaan *täydellisiksi konsonansseiksi,* koska
1) niitä ei voi konsonoivina millään tavoin muuntaa: sekä laajentaminen että supistaminen muuttaa ne välittömästi dissonansseiksi ja
2) koska ne jo kertaalleen kuultuina tyydyttävät korvaa siinä määrin, että niitä ei milloinkaan saa olla kahta peräkkäin.

Edellä sanotusta kasvaa tunnettu harmonian käsittelyn ensimmäinen pääsääntö: *kaksi ääntä ei saa milloinkaan edetä rinnakkaisissa oktaaveissa tai puhtaissa kvinteissä, ei astekulkuisesti eikä hyppäyksin.* Tämän säännön rikkomista tarkoittaen tavanomaisessa kielenkäytössä puhutaan *kvinttien ja oktaavien tekemisestä.* Esimerkkejä oktaavi- ja kvinttivirheistä:

kuva 23

Milloin kaksi tai useampi ääni etenee samaan suuntaan ylös- tai alaspäin (kuva 24, kohta a), kyseessä on *rinnakkaisliike. Vastaliikkeessä* ne etenevät asteittain tai hyppäyksin eri suuntiin, poispäin toisistaan (kohta b). Esimerkiksi:

kuva 24

§ 55 Sanomattakin on selvää, ettei kiellettyjä rinnakkaisoktaaveja pidä vainuta kohdissa, joissa säveltäjä pätevistä syistä antaa äänten välillä sulautua ns. unisonoksi. Kielletyt rinnakkaiskulut tulevat esille sointujen yhdistelyssä.

§ 56 *Terssiä* ja *sekstiä* kutsutaan *epätäydellisiksi* konsonansseiksi, koska ne voidaan muuttaa sekä *suuriksi* että *pieniksi* ja soivat sellaisina silti hyvin. Korva hyväksyy myös perättäiset terssi- ja sekstikulut.

§ 57 *Muita intervalleja* ei normaalitapauksessa voida käsitellä konsonanssien tavoin (vrt. § 52): ne ovat näin ollen *dissonansseja.*

§ 58 *Dissonanssien* oleelliset lajiominaisuudet kätkeytyvät jo niiden nimitykseen, joka tarkoittaa, että ne soivat huonosti, ts. *riitasointisesti.* Tästä seuraa, että niitä saa käyttää vain tietyin edellytyksin. Riitaintervallien luontaista kirpeyttä on mahdollisuuksien mukaan lievennettävä, mikä tapahtuu *valmistamalla* ja *purkamalla* ne. Kyseinen menettely tarkoittaa, että ne tulevat ensin esille konsonansseina ja muuttuvat dissonoivan intervallisuhteen lauetessa jälleen konsonansseiksi. Riitasävelet kuulostavat jo sinänsä kyllin epämieluisilta, minkä vuoksi niitä ei saa kaksintaa: koska ne on jatkossa pakko purkaa, kaksintaminen aiheuttaisi äänenkuljetuksessa kiellettyjä rinnakkaisoktaaveja.

§ 59 Jotta saisimme tässä yhteydessä dissonanssien käsittelystä selkeän yleiskuvan, näemme seuraavien esimerkkien alkutahdeissa niiden valmistuksen ja jälkimmäisissä purkauksen, joka tapahtuu asteittain alas- tai ylöspäin.

kuva 25

§ 60 Dissonanssien purkaminen on ehdottoman välttämätöntä, valmistaminen sitä vastoin ei aina. Tuonnempana tulemme käsittelemään paria tapausta, joissa myös purkauksen poisjättö on mahdollinen.

§ 61 Pysyvien tai toistuvien basson sävelten yllä kaikki dissonanssit voidaan ottaa ilman valmistusta. Kyseisessä tapauksessa basson liikkumattomuus, joka tekee valmistamisen mahdottomaksi, myös korvaa sen poisjäämisen.

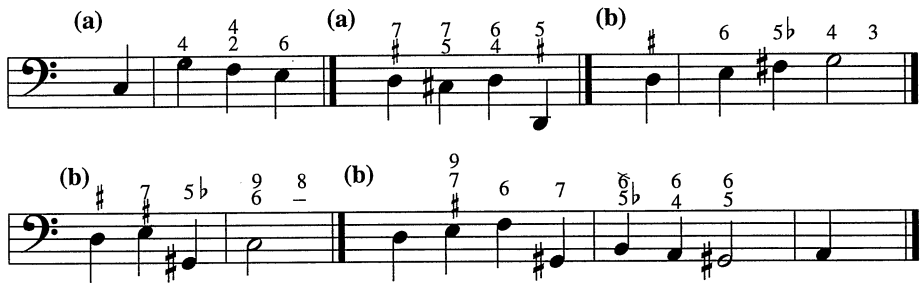
§ 62 Mutta myös edellä mainitun tapauksen lisäksi monet dissonanssit voivat joskus esiintyä valmistamatta.

§ 63 Uusi muunnosmerkki, joka alentaa valmistetun riitasävelen tasoa entisestään, ei lakkauta valmistuksen vaikutusta. Kyseinen toteamus on suora seuraus 11. pykälässä esitetystä:

kuva 26

§ 64 Dissonanssit muuttuvat purettaessa usein basson liikkeen vaikutuksesta uusiksi dissonansseiksi (kuva 27, kohta a), mikä voi tapahtua ilman purkaustakin (kohta b). Lopuksi dissonoivien jännitteiden purkamisessa on kuitenkin päädyttävä konsonanssiin:

kuva 27



Kyseistä menettelyä kutsutaan *purkauksen viivästyttämiseksi, retardaatioksi.*[12]

§ 65 Välistä oikea käsi ei odota seuraavaa basson säveltä, jonka aikana sen osuuteen sisältyvä dissonanssi saisi purkauksensa, vaan ottaa purkaussoinnun ennakkona (kuva 28, kohta a). Silloin tällöin basso tekee samoin (kohta b):

12 A: *eine **Aufhaltung*** (retardatio) ***der Auflösung***.

kuva 28

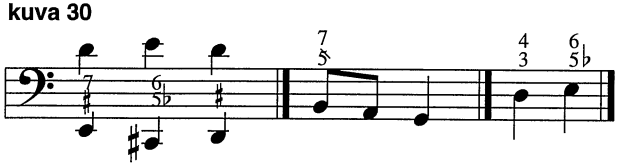
Kummassakin viimeksi mainitussa tapauksessa ilmiötä kutsutaan *purkauksen ennakoinniksi, antisipaatioksi.*[13]

§ 66 Milloin ennen dissonanssin purkausta basson sävel vaihdetaan jonkin oikean käden osuuteen sisältyvän sävelen kanssa, puhutaan harmonian sävelten vaihtumisesta.[14]

kuva 29

§ 67 Milloin basso ottaa sävelen, johon oikeassa kädessä olevan dissonanssin olisi määrä purkautua, kyseessä on sen purkaminen toisessa äänessä eli *purkaussävelen vaihtuminen.*[15] Alkuperäinen dissonanssi on tällöin etenemiseltään vapaa, purkauksen jäädessä basson huoleksi:

kuva 30



Jätämme edellä mainitun vapauden asianmukaisen soveltamisen säveltäjien asiaksi ja tyydymme tässä yhteydessä vain saattamaan asian säestäjien tietoon.

---

13 A: *eine* ***Vorausnahme*** (anticipatio) ***der Auflösung.***

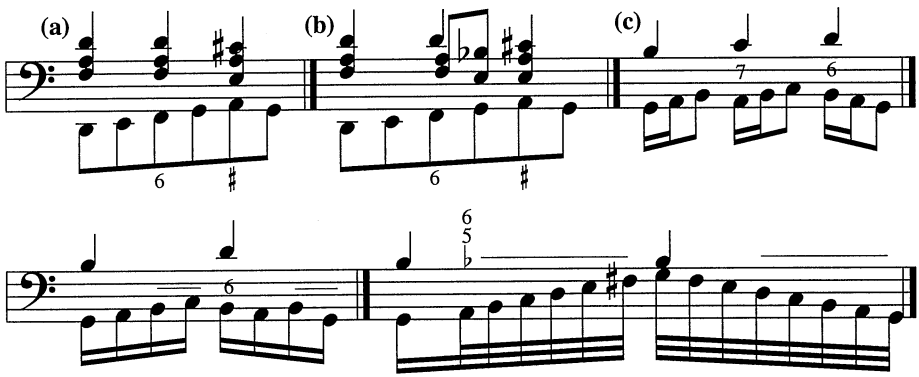
14 A: *eine Verwechselung der Harmonie.*

15 A: *eine* ***Verwechselung der Auflösung.***

§ 68 Nopeissa sävelkuluissa basson jokainen nuotti saa harvoin oman säestysharmoniansa. Sävelten, jotka vasen käsi soittaa ilman oikean käden sointua, sanotaan *menevän läpi* lomasävelinä.

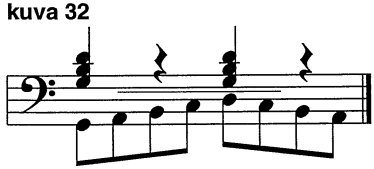
§ 69 Yksityisiä *lomasäveliä* ei kenraalibassossa merkitä, mutta jos niitä esiintyy useampia peräkkäin, niiden ylle vedetään vaakasuora viiva: sen pituus kertoo, mihin saakka oikean käden harmoniat on jätettävä pois. Lomasäveliä esiintyy kaikenlaisten aikamittojen ja tahtilajien yhteydessä kaikenlaisin kuviokoostumuksin.[16] Joskus puolet bassonuoteista on lomasäveliä (kuva 31, kohta a), joskus taas vähemmän kuin puolet (kohta b). Milloin aikamitta on nopea ja basson nuotit aika-arvoltaan lyhyitä, valtaosa niistä käsitellään monesti lomasävelinä (kohta c):

kuva 31



§ 70 Pitkään jatkuvien lomasävelkulkujen yhteydessä edellä ollut säestyssointu voidaan toistaa:

kuva 32



16 A: *Sie kommen bey allerley Zeitmaasse und Tactarten in allerhand Figuren vor.*

§ 71 Tietyissä tapauksissa, jotka tulevat esille vuorollaan, myös intervalleista on tapana sanoa, että ne 'menevät läpi' lomakulkuina. Tämä voi tapahtua kolmella tavalla:
1) Pysyvän basson sävelen yllä:

kuva 33

2) Liikkuvan basson yllä harmonian jäädessä paikoilleen:

kuva 34

3) Basson ja harmonianumeroiden samanaikaisesti muuttuessa:

kuva 35

§ 72 Nopeille säveltoistoille rakentuvissa bassoissa, joissa klaveristi helposti rummuttaa kätensä jäykiksi, annetaan välistä myös vasemmassa kädessä osan nuoteista 'mennä läpi' [ts. jätetään osa nopeista sävelistä soittamatta]. Kyseistä tapausta on tarkemmin valotettu *tutkielmani ensimmäisen osan johdannossa,* sen yhdeksännen pykälän *alaviitteessä.*

§ 73 Ilmausta *lomasävelkulku (transitus)* käytetään *varsinaisesti* asteittaisista basson kuluista.

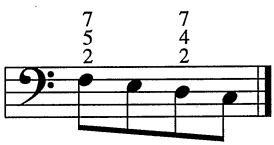
§ 74 Jos tällöin säestysharmoniat sattuvat vain rytmin *luontaisen painotuksen mukaan vahvoille tahtiosille,* kysymyksessä on *säännönmukainen*

lomasävelkulku (transitus regularis).[17] Aika-arvoltaan yhtä pitkistä tahtiosista vahvoja ovat parittomat: ensimmäinen, kolmas jne. ja heikkoja vastaavasti parilliset: toinen, neljäs jne. Esimerkki:

kuva 36

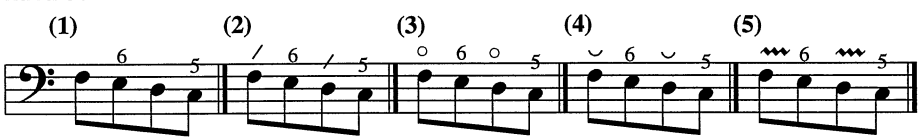
§ 75 Milloin tahtiosan heikolle puoliskolle kuuluva säestysharmonia otetaan ennakkona edellisen painollisen bassonsävelen kohdalla, syntyvää lomasävelkulkua sanotaan *epäsäännölliseksi (transitus irregularis)* ja kyseisiä säveliä *vaihdetuiksi* [Wechselnoten]:

kuva 37



§ 76 Milloin sointunumeroita ei haluta sijoittaa painollisten tahtiosien kohdalle, numeroidaan joko pelkästään niitä seuraavat iskuttomat sävelet (kuva 38, kohta 1) tai merkitään vielä lisäksi iskullisten yläpuolelle vinoviiva, nolla, puolinolla tai kirjain m (kohdat 2–5), jota tarvittaessa voidaan pidentää:

kuva 38



Yllä esitetyistä merkintätavoista paras on vinoviiva (kohta 2).

17 A: *Wenn alsdenn das gehörige Accompagnement blos auf die* ***dem innerlichen Werthe nach lange Noten*** *fällt: so ist der* ***Durchgang regulär*** (transitus regularis). → EK 144.

§ 77 Kyseinen *epäsäännöllinen lomasävelkulku* koostuu *purkauksen ennakoinneista,* jollaisista näimme 65. pykälän yhteydessä muutamia esimerkkejä (kuva 28, kohta a).

§ 78 Kummankin lomasäveltyypin[18] yhteydessä syntyvät dissonanssit eivät aina vaadi purkausta, vaikka ne olisivat valmistettujakin:

kuva 39

§ 79 Sama vapaus pätee myös dissonansseihin, jotka enharmonisen toisintulkinnan kautta[19] muuttuvat konsonansseiksi:

kuva 40

§ 80 Sitä vastoin näemme edempänä, että konsonanssit välistä kadottavat niille ominaisen etenemisvapautensa. Ne on tällöin valmistettava ja purettava dissonanssien tavoin.[20]

---

18 A: *in beyderley Arten von Durchgängen.* Vrt. § 73–75. → EK 145.

19 A: *durch Verwechselung des Klanggeschlechts.*

20 A: *...daß die Consonanzen zuweilen ihre Freyheit verlieren, und wie Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden.*

TOINEN LUKU

HARMONISESTA KOLMISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 Täydellisin konsonansseista koostuva harmonia, jolla sävellys *enimmäkseen* alkaa ja jolla se *aina* päättyy, on *kolmisointu.*[1]

§ 2 Sen muodostavat *perussävel, kvintti* ja *terssi.*

§ 3 Jos näihin lisätään oktaavi, syntyy *soinnun normaalimuoto*[2], jossa kvintin tulee olla *puhdas.* Vain terssin laajuus vaihtelee, se voi olla *suuri* tai *pieni.*

§ 4 Jos terssi on *suuri,* kyseessä on *duuri*sointu, jos se on *pieni*, kyseessä on *molli*sointu.

§ 5 *Riitakolmisoinnussa*[3] *kvintti* on *vähennetty* tai *ylinouseva.*

§ 6 Edellisessä tapauksessa kyseistä sointua nimitetään *vähennetyksi,* jälkimmäisessä *ylinousevaksi kolmisoinnuksi.*

§ 7 Riitakolmisointuja, joihin sisältyy dissonansseja, käsittelemme seuraavassa konsonoivien jälkeen.

§ 8 Normaalimuotoinen kolmisointu [vrt. § 3] voi, kuten kaikki neliääniset harmoniat, esiintyä *kolmessa asemassa: ylä-äänessä* on milloin *kvintti,* milloin *oktaavi,* milloin *terssi:*

---

1 A: *der* ***eigentliche harmonische Dreyklang.***

2 A: *der* ***eigentliche Accord.***

3 A: *der* ***uneigentliche harmonische Dreyklang.***

kuva 41

§ 9 Kolmisoinnun normaalimuoto otetaan säestyssoitossa sellaiselle bassonuotille, joka ei ole lomasävel ja joka on joko kokonaan vailla sointunumeroa tai varustettu pelkällä muunnosmerkillä tahi jonka yllä numeroista 8, 5, 3 tavataan yksi, kaksi tai kaikki kolme.

§ 10 Koska kyseisessä soinnussa kvintin tulee aina olla puhdas, se otetaan puhtaana myös ilman näkyviin pantua viitettä:

kuva 42

§ 11 Tilanteen vaatiessa basson sävelen oktaavi voi jäädä pois, jolloin joko terssi tai kvintti voidaan kaksintaa.

§ 12 Kromaattisen tilapäismuunnoksen aikaansaamaa suurta terssiä ei kuitenkaan kaksinneta.

§ 13 Kolmiäänisessä säestyksessä oikean käden osuudesta jätetään pois basson sävelen oktaavi, ellei jokin dissonanssin purkaus tai sooloäänen melodia[4] vaadi joskus jättämään sen asemesta pois kvinttiä.

§ 14 Kaksiäänisessä säestyksessä otetaan, jos mikään muu seikka ei sitä estä, terssi yksin.

---

4 Tarkoittaa solistista soitin- tai vokaaliääntä, jota säestetään.

§ 15 Tavallisen kolmisoinnun tunnistamiseksi nuottikuvasta huomattakoon, että sen sävelet sijoittuvat kolmelle perättäiselle viivalle tai kolmeen perättäiseen väliin.

§ 16 Milloin kahden soittamani sävelen väliin jää klaveerilla kolme kosketinta, kyseessä on suuri terssi. Jos väliin jää vain kaksi kosketinta, terssi on pieni.

§ 17 Säestyksessä ylimalkaan ja erityisesti kolmisointujen käytössä kaunein ja varmin äänenkuljetusperiaate on vastaliike: sen avulla vältetään sekä *avoimet* että *peitetyt kvintit* ja *oktaavit.*[5]

§ 18 Peitetyt kvintit ja oktaavit voidaan tunnistaa seuraavalla tavalla. Jos kahden, melodisella hypyllä *samaan suuntaan etenevän* äänen välille jäävät intervallit täytetään, niin muutamilla loppunuoteilla tulevat näkyviin avoimet kvintit ja oktaavit:

kuva 43

§ 19 Peitetyt kvintit ja oktaavit ovat hyväksyttävämpiä *väliäänissä* tai väliäänen ja basson kesken kuin *ylä-äänen* ja basson välillä. Viimeksi mainitussa tapauksessa arvioinnin määräävinä näkökohtina ovat ehdoton virheettömyys ja hyvä melodia. Ääriäänissä peitetty rinnakkaisliike kuitenkin tuottaa epäpuhtaan ja näin ollen huonon melodian.

§ 20 Seuraavanlaiset peitetyt kvintit voivat tulla kysymykseen myös ääriäänissä:

kuva 44

5 A: *Die Gegenbewegung ist überhaupt beym Accompagnement die schönste und sicherste, besonders bey unsern Accorden; man entgehet dadurch den* ***offenbaren*** *und* ***verdeckten Quinten*** *und* ***Octaven.***

§ 21 Kaksi avointa kvinttiä voi olla peräkkäin, jos ne ovat *erilaisia.*

§ 22 Niinpä *alaspäisessä liikkeessä* voi kaikissa äänissä *puhdasta* kvinttiä seurata sen kanssa rinnakkainen *vähennetty:*

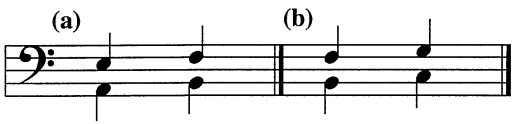
kuva 45

Liike *vähennetystä* kvintistä *puhtaaseen* sitä vastoin sallitaan ainoastaan hätätilanteessa eikä silloinkaan ääriäänissä:

kuva 46

§ 23 *Nousevassa* sekuntilinjassa *liike puhtaasta kvintistä vähennettyyn* (kuva 47, kohta a) on parempi kuin *vähennetystä puhtaaseen,* koska vähennetty kvintti pyrkii luonnostaan purkautumaan alaspäin (kohta b):

kuva 47



Kumpikin etenemistapa tulee kysymykseen väliäänissä.

§ 24 Oikeassa kädessä *ei hevin* ylitetä kaksiviivaisen f:n rajaa,[6] paitsi jos basso menee poikkeuksellisen korkealle tai harmonioita kantavaan perusääneen ilmestyy bassoklaavin asemesta jokin muu avain. Yläalueelle siirtymisellä voi myös olla jokin koristeellinen tarkoitus, esimerkiksi milloin rekisterin vaihdos tapahtuu aihekertauksen yhteydessä jne.

6 → EK 146.

§ 25 Matalammalle kuin pienen oktaavin puoliväliin oikea käsi ei juuri voi mennä, ellei kysymyksessä ole vastaavanlainen, mutta ala-alueelle paikantuva rekisterin vaihdos, kuin mistä edellisessä pykälässä oli puhe.

§ 26 Opetuksessa edellä määritetyt ylä- ja alarajat voidaan ylittää, jotta oppilaat voivat harjoitella esimerkkejä kaikissa asemissa ja jotta he saavat käytännön tuntuman kaikkiin äänialueisiin.

§ 27 Normaalisti oikea käsi ja ylä-ääni kuitenkin aloittavat diskanttiklaavista, edellyttäen, että basso vastaavasti alkaa omastaan.

§ 28 Taidollista pohjaa ei voida kenraalibasson soitossa lujittaa tehokkaammin kuin antamalla ohjattaviensa oppia mahdollisimman tarkoin kaikki kaksikymmentäneljä peruskolmisointua.[7] Tämän tulee tapahtua vähitellen siten, että heidät pannaan soittamaan[8] kyseisiä sointuja kaikissa kolmessa asemassa kautta koko koskettimiston ylä- ja alasuuntaan. Aluksi tyydytään siihen, että tämä sujuu hitaasti, mutta vähä vähältä kyseiseen harjoitukseen on pyrittävä saamaan aina enemmän nopeutta: näin kädet lopuksi saavuttavat tarvittavan valmiuden ja oppilas tavoittaa minkä hyvänsä pyydetyn soinnun heti ja ilman epäröintiä.

§ 29 Edellä kuvattu harjoitus on aloitettava parilla kolmisoinnulla, joista ei siirrytä eteenpäin ennen, kuin riittävä tiedollinen ja taidollinen valmius[9] asiassa on saavutettu.

§ 30 Jatkossa oppitunnit tulee yhdistää toisiinsa: kun opittua näin jatkuvasti kerrataan, se ei pääse unohtumaan.

§ 31 Sekä kolmisointujen että kaikkien muiden harmonian muotojen yhteydessä oppilailta tulee ahkerasti kysellä intervalleja, jotta he kykenevät paitsi mekaanisesti löytämään, myös nimeämään ne ilman pitkää miettimistä. Viimeksi mainitun huomautuksen olen kokemuksesta havainnut aiheelliseksi: monet oppilaat pystyvät näet pitkällisen harjoittelun ja hyvän korvansa turvin realisoimaan useimmat soinnut ja numeroyhdistelmät, jopa säestämään kokonaisia kappaleita, hallitsematta asioita tietopuolisesti: intervallit ovat heille

---

7 Kromaattisen asteikon sävelille rakentuvat duuri- ja mollikolmisoinnut.

8 A: *man läßt sie diese Accorde in allen dreyen Lagen auf der ganzen Tastatur hinauf und herunter greifen.*

9 A: *hinlängliche Wissenschaft und Fertigkeit.*

yhtä tuntematon asia kuin säännöt. Niin hyödyllinen ja tarpeellinen kuin hyvä korva onkin, yhtä pettäväksi ja vahingolliseksi se saattaa osoittautua, mikäli klaveristi luottaa yksinomaan siihen haluamatta rasittaa samalla myös aivojaan.

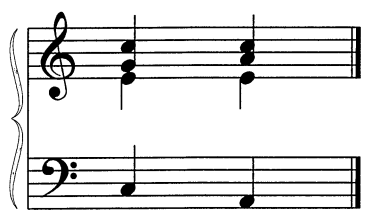
§ 32 Soinnut otetaan asemista, jotka kulloinkin ovat lähimpänä [edellisen soinnun säveliä]; tämä on kenraalibasson soitossa *ylimalkaan* huomattava.

§ 33 Jos siis basso nousee terssin, niin edelliseen harmoniaan sisältyvät sävelet pidetään yhteisinä ja lisätään niihin uutena vain kvintti:[10]

kuva 48

Vastaavasti jos basso laskee terssin, etsittäväksi jää vain kyseisen uuden bassonsävelen oktaavi:

kuva 49



§ 34 Jos taas basso nousee tai laskee *sekunnin,* kaikki äänet etenevät seuraavan soinnun säveliin vastaliikkeessä:[11]

10 → EK 147.

11 → EK 148.

kuva 50

§ 35 Jos basso nousee puoli askelta ja kumpaankin sille rakentuvista soinnuista sisältyy duuriterssi, niin edellisen kvintistä ja terssistä edetään oktaaviin tai priimiin. Näin ollen jälkimmäisessä soinnussa terssi kaksintuu oktaavin jäädessä pois.[12]

kuva 51

Saman sävelkulun esiintyessä päinvastaisena ensimmäisen bassonuotin kohdalla on oktaavin asemesta kaksinnettava terssi:

kuva 52

12 → EK 149.

Mikäli näin ei menetellä, johonkin äänistä syntyy epämelodinen liike ylinousevaan sekuntiin, mitä on vältettävä:

kuva 53

§ 36 Kvintti ei loppusoinnuissa saa milloinkaan olla ylä-äänessä. Viimeksi mainitun sopivin päätössävel on basson oktaavi, mikäli se voidaan sopraanoon sijoittaa. Oktaavin jälkeen luontevin on terssi: sooloäänen viimeinen nuotti ei tällöin saa kuitenkaan olla sitä matalampi.

§ 37 Milloin molemmat kädet tulevat liian lähelle toisiaan tai oikea käsi on joutunut liian matalalle, viimeksi mainitun sointu voidaan toistaa korkeammassa asemassa sopivan bassonuotin aikana, joka ei ole kestoltaan liian lyhyt. Mikäli tähän ei ole aikaa, oikean käden yläalueelle lisätään ylimääräinen ääni ja luovutaan jatkossa vastaavasti alimmasta. Kyseistä apukeinoa käytetään kuitenkin vain *hätätilassa:* uskon näet, että *normaalisti* on syytä pysyä sääntömääräisessä neliäänisyydessä, sitä herkästi ylittämättä. Poikkeusmenettelyn tulee lisäksi tapahtua konsonansseilla, koska dissonanssit rajoittavat säestystä enemmän.

TOINEN JAKSO

§ 1 Kannustettakoon oppilaita jatkuvasti vastaliikkeen käyttöön, myös silloin, kun se ei ole ehdottoman välttämätöntä. Harjoitustehtävissä viljeltäköön tässä tarkoituksessa kaikenlaisia petollisia harmonisia kulkuja, jotta heille kävisi selväksi, millaisia virheen vaaroja niihin kulloinkin kätkeytyy. *Tässä kenraalibassotehtävien nuotintaminen on erinomaisen suureksi hyödyksi.*[13]

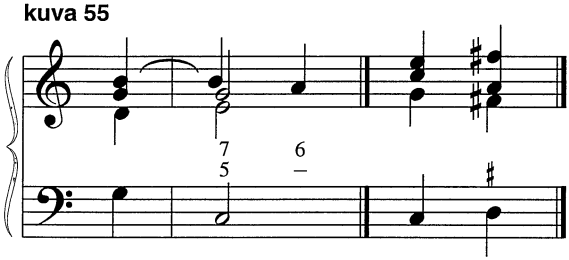
13 A: ***Hier thut das Aussetzen des Generalbasses besonders gute Dienste.*** → EK 150.

§ 2 Kun sitten havaitaan, että oppilaat ovat täysin perillä edellä mainituista vaaroista, heille voi näyttää myös tapauksia, joissa rinnakkaisliike on joskus melodisista syistä asetettava vastaliikkeen edelle, kuten esimerkiksi:

kuva 54

§ 3 Kuten edelläolevista esimerkeistä näemme, tekee hyvän vaikutuksen, jos ylä-ääni liikkuu basson kanssa rinnakkaistersseissä. Erityisesti suuret terssit etenevät mielellään asteittain ylöspäin, mikäli tätä ei estä valmistettu dissonanssi [jonka purkaus on sääntömääräinen] tai sen hintana olisi pahalta kuuluva kaksinnus, kuten esimerkiksi:

kuva 55



§ 4 Siksi seuraavassa esimerkissä, jossa suuri terssi on ylä-äänessä, edellisestä soinnusta ei saa edetä vastaliikkeessä alaspäin seuraavan kvinttiin:

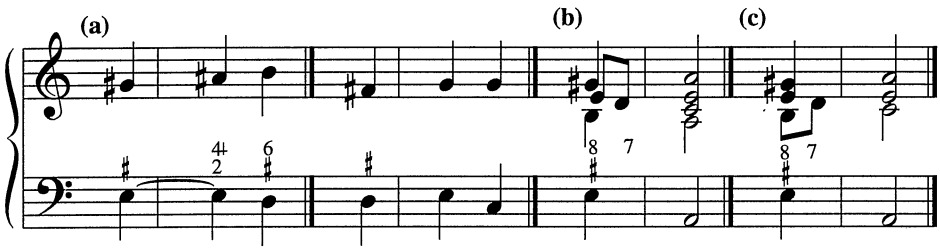
kuva 56

Edellä näytetyn epäluonnollisen sointuliikkeen asemesta lopukkeessa on suositeltavampaa valita pienempi paha, nimittäin [ääriäänten] peitetyt rinnakkaisoktaavit:

kuva 57

§ 5 Voimakkain ylöspäinen etenemispyrkimys on *kromaattisilla* duuritersseillä (kuva 58, kohta a). Siksi esimerkissä b, basson oktaavin liu'uttua lomaseptimiin, päätössointuun otetaan ylimääräinen lisä-ääni, jotta kolmisointu saataisiin lopussa täydelliseksi. Mikäli duurisoinnun kvintin annetaan hypätä septimiin (kohta c), mainittua aputoimenpidettä ei tarvita.

kuva 58



§ 6 *Neliäänisessä* asettelussa edellä tarkoitettujen suurten terssien käsittely ei ole yhtä tarkkaa – mikäli ne eivät esiinny ylä-äänessä – vaan niistä voidaan hypätä alaspäin:

kuva 59

§ 7 Sitä vastoin jos säestys toteutetaan *kolmiäänisesti,* suuri terssi viedään myös väliäänessä ylöspäin, vaikka kyseinen menettely johtaisi vajaasointuunkin:

kuva 60

§ 8 Kolmisointu otetaan tosin bassonuotille ilman näkyviin pantua merkintääkin, mutta jos sen intervalleja ilmentäviä numeroita yhtä kaikki esiintyy basson yllä yksittäin tai yhdessä, tähän on pätevät syyt.

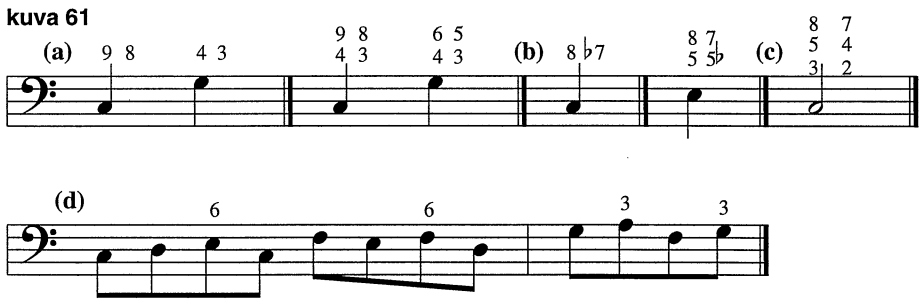
– Numeroiden käytön saattavat aiheuttaa esimerkiksi dissonanssit, jotka purkautuvat saman bassonuotin aikana kolmisointuun (kuva 61, kohta a).

– Joskus taas sointunumeroita sijoitetaan selvyyden vuoksi sellaiselle bassonuotille, jonka aikana kolmisointua seuraa dissonanssi (kohta b) tai koko harmonia muuttuu toiseksi (kohta c).

– Niin ikään numeroin on tapana varmentaa, että lomasäveleltä vaikuttava bassonuotti saa toteutuksessa oman säestysharmoniansa (kohta d).

Kaikissa edellä mainituissa tapauksissa kolmisointu otetaan täysisävelisenä.

kuva 61



§ 9 Nopeiden asteittaisten bassokulkujen ylle merkitään välistä sarja kolmosia: klaveristille tehdään näin tiettäväksi, että oikean käden on säestettävä bassoa pelkillä rinnakkaistersseillä:[14]

kuva 62

§ 10 Kolmisointuja koskevissa harjoitusesimerkeissä ei saa ylittää yksinkertaisen modulaation[15] rajoja, jotta oppilaan korvaa ei yhdellä kertaa rasitettaisi kaikkien 24 sävellajin yliannostuksella. Sitä on pikemminkin alussa varjeltava äärimmäisyyksiltä ja totutettava se yksinkertaisen ja luonnollisen harmonisen yhteyden[16] tajuun. Kun annetut lyhyet opetusesimerkit transponoidaan eri sävellajeihin, kyseiset soinnut tulevat joka tapauksessa kaikki esille. Transponoinnin yhteydessä oivalletaan sitten myös syyt, miksi tietyt sävelet, jotka kirjoitettaessa merkitään välistä ristein, välistä b-merkein, pysyvät [koskettimistolla] yhtä kaikki samoina. Esimerkiksi:

kuva 63

14 Vrt. luku, XXXII § 6–8.

15 A: *die natürliche Modulation,* vastaa lähimodulaation käsitettä.

16 A: *an einen natürlichen Zusammenhang der Harmonie gewöhnen.*

§ 11 Seuraavat pienet esimerkit riittänevät havainnollistamaan käsitystäni edellä sanotusta (§ 10). Basson ylle merkityt numerot ilmoittavat intervallin, joka ylä-ääneen sijoitettuna antaa parhaan harmonian aseman.

kuva 64

§ 12 Milloin soinnut esiintyvät ns. *jaettuna säestyksenä,* tähän on syynä joko *hyvinsoivuuden tavoittelu* tai *käytännön välttämättömyys.* Mitä *klaveristin* on tarpeellista tietää mainitusta säestyksen lajista, esitetään tuonnempana selkeästi nuottinäyttein. Jaetussa säestyksessä osa numeroista realisoidaan vasemmalla kädellä ilman, että syntyvä sävelkudos silti muuttuisi normaalia runsasäänisemmäksi. Harmonia joutuu siinä hajautetuksi laajemmalle alueelle ja soi näin usein *kauniimmin.* Dissonanssien purkaminen tekee mainitunlaisen asettelun hajauttamisen välistä *välttämättömäksi.*[17]

§ 13 Mitä edellä on sanottu priimistä, desiimistä ja duodesiimistä, pätee myös tässä.

17 → EK 151.

KOLMAS LUKU

SEKSTISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 *Sekstisointu,* jossa kysymykseen tulevat vain suuri ja pieni seksti, koostuu pelkistä *konsonansseista,* nimittäin *terssistä, sekstistä* ja *oktaavista.*

§ 2 Soinnun tavallisin merkintätapa on pelkkä numero 6, minkä lisäksi sen muitakin intervalleja saatetaan tietyistä syistä merkitä näkyviin.

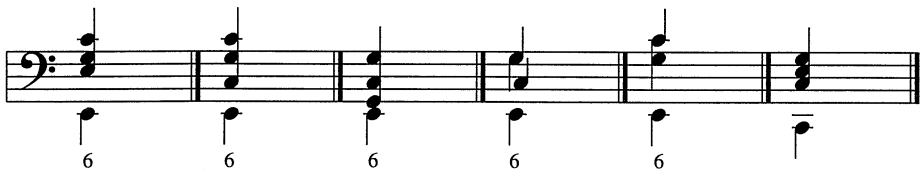
§ 3 Tarvittavat muunnosmerkit eivät saa merkinnän yhteydessä unohtua.

§ 4 Basson sävelen alapuolinen terssi on samalla sen seksti: sekstisointu on kyseisen alaterssin tai sekstin kolmisointu.

§ 5 Harvimmin sekstisointu otetaan [neliäänisessä asettelussa] basson sävelen oktaavin kera: viimeksi mainittu tulee kysymykseen lähinnä yksittäisissä sekstisoinnuissa, dissonanssien vaatimissa hätätapauksissa jne. Mieluummin [oikeassa kädessä] *kaksinnetaan terssi* tai *seksti* ja jätetään basson oktaavi pois.[1]

§ 6 Edellä tarkoitetussa *kaksintamisessa,* joka voi tapahtua sekä *priimissä* että *oktaavissa,* ei menetetä yhtään perusmuotoisen kolmisoinnun sävelistä: ne säilyvät kaikissa tapauksissa.[2]

kuva 65



Sitä vastoin samaisen kaksinnusmenettelyn avulla vältetään monia virheitä, ja tulos – kuten tuonnempana näemme – pysyy melodisesti hyvänä.

---

1 → EK 152.

2 Kaksinnukset esimerkin kohdissa 2–4.

§ 7 Sekstisointujen edellyttämässä kaksintamisessa on otettava huomioon seuraavat säännöt:

1) *Diatonisen suuren sekstin* ja siihen liittyvän *suuren terssin* tapauksessa kyseisistä intervalleista voidaan *yleensä* kaksintaa kumpi hyvänsä:

kuva 66

2) *Diatonista* tai *kromaattisen muunnoksen tuloksena syntyvää suurta sekstiä* ei kuitenkaan kaksinneta, jos se esiintyy *pienen terssin* keralla:

kuva 67

3) Sitä vastoin tapauksissa, joissa suuri seksti ja suuri terssi ovat *molemmat* kromaattisen tilapäismuunnoksen aikaansaamia, kumpikin niistä on kaksinnuskelpoinen. Mainitunlaisen [= kromaattisen suuren] terssin kaksintaminen on mahdollista myös seuraavassa tapauksessa:

kuva 68

4) *Tilapäisylennyksellä korotettua basson säveltä* ei sekstisoinnussa kaksinneta (kuva 69, kohta a), paitsi jos myös basson suuri seksti on kromaattisen muunnoksen aikaansaama (kohta b):

kuva 69

§ 8 *Kolmiäänisessä* säestyksessä tulevat kysymykseen pelkästään *terssi* ja *seksti.*[3]

§ 9 Koska säestyksen ollessa *kaksiääninen* käsittelemämme signatuurin [6] intervalleista jää aina pois yksi, siihen ei hevin mennä. Yksi ajateltavissa oleva tapaus, jossa säestys olisi mielekästä supistaa *pelkkiin* [basson] *rinnakkaistersseihin,* olisi tilanne, jossa sooloääni joutuu esittämään basson kanssa *hiljaa* sarjan asteittain nousevia sekstejä:

kuva 70

§ 10 Milloin astekulkuisten tai terssihypyin etenevien bassojen yllä esiintyy peräkkäisiä sekstisointukulkuja, sekstin ja terssin kaksinnusta käytetään oikeassa kädessä vuorotellen basson sävelen oktaavin kanssa: näin vältetään rinnakkaisten oktaavien syntyminen.[4]

kuva 71

3 A: *das dreystimmige Sextenaccompagnement* tarkoittaa sekstisointuihin pohjautuvaa kolmiäänisyyttä.

4 → EK 153.

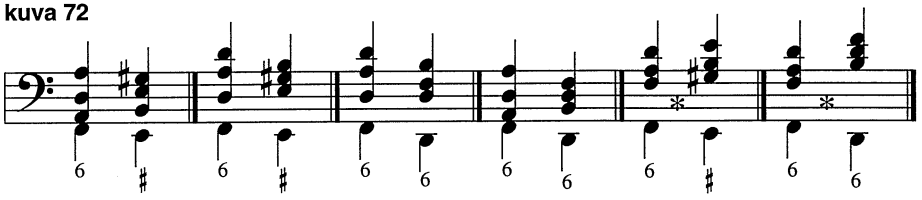
Vaikka kaksintamisen välttämättömyys on ilmeisempi *astekulkuisten* kuin *hyppäyksin etenevien* bassojen tapauksessa, [vuorottelevaa] kaksinnusta sovelletaan mielellään myös viimeksi mainituissa, jotta ylä-ääneen saadaan hyvä melodia.

§ 11 Jos aikamitta on nopea, mainitunlaiset kulut toteutuvat säestyksessä mukavimmin kolmiäänisinä. Tällöin vain yksi harmonian asema on hyvä, toisessa kvarteista tulee kvinttejä. Sekstin on tästä syystä oltava aina ylä-äänessä: kyseinen harmonian asema antaa myös neliäänisessä asettelussa varmimman ja melodisesti laulavimman tuloksen.

§ 12 Milloin sekstisointu otetaan basson sävelen oktaavin kera, viimeksi mainittua *ei mielellään* sijoiteta ylä-ääneen.

§ 13 Melodisesti huonot liikkeet (*:llä merkityt kohdat) ovat vältettävissä kaksinnuksen avulla:[5]

kuva 72



§ 14 Milloin numeroa 6 seuraa 5, kyseisen äänen annetaan edetä sekstistä kvinttiin ja muut jätetään paikoilleen. Tämä harmoninen käänne esiintyy usein [sekvenssimäisesti] toistuvana. Kaikki kolme sekstisointujen käyttötapaa[6] ovat tässäkin tapauksessa säestyksessä mahdollisia, kun vain edellä selostetuista kaksinnussäännöistä pidetään kiinni. Kun seuraavat esimerkit (kuva 73) siirretään toisiin asemiin, tulee esille myös kaksintaminen priimissä. Parissa tapauksessa, joissa kaksintuu terssi, havaitsemme, että toinen näistä etenee joskus kvinttiin sekstin jäädessä paikoilleen.[7] Täten vältetään hyppyjä ja voidaan säilyttää sävelkudoksen asema, mikä kyseisen numeroyhdistelmän [6 5] esiintyessä vain kerran ei olisi ilman kaksinnusmenettelyä mahdollista:

---

5 Ts. korvaamalla basson sävelen oktaavi sen terssin tai sekstin kaksinnuksella.

6 A: *alle drey Arten des Sextenaccompagnements.* Vrt. § 5 (EK 152) ja § 10 (EK 153).

7 Tarkoitetut tapaukset ovat kuvan 73 kahdeksasta esimerkistä neljäs ja seitsemäs.

kuva 73

§ 15 Jos bassonuotin yllä on numeropari 5 6, sen kohdalla otetaan ensin kolmisointu, minkä jälkeen kvintin annetaan siirtyä sekstiin. Muut äänet jäävät paikoilleen. Milloin kyseinen harmonian liike esiintyy jatkuvana sarjana, kolmiääninen toteutus[8] on helpoin ratkaisu: nopeita sävelkulkuja sisältävissä kappaleissa, jotka eivät muutenkaan kaipaa voimakasta säestystä, se on myös teholtaan ylivoimaisesti paras.

§ 16 Mikäli säestyksen tulee edellä mainitussa tapauksessa olla neliääninen, asia on helposti autettu ja tuloksen virheettömyys turvattu kaksinnusmenettelyllä: kyseinen harmoninen jatkumo koostuu näet pelkästään konsonansseista. Parhaita ovat esimerkit, joissa molempia kaksinnuksen lajeja käytetään vuorotellen. Mainitunlaisen säännöllisen kaksintamisen ulkopuolelle on kuitenkin suljettava riitasointiset vähennetyt kvintit, joita voi ilmaantua mukaan (kuva 74, kohta a). Kyseisen riitaintervallin jälkeen eniten vältetään hyppyä ylinousevaan kvarttiin (kohta b). Hyppivä säestys, kaksinnuksen kera ja ilman kohdassa c,[9] ei ole sinänsä väärin, mutta ei soi aina kauniisti.

---

8 A: *das dreystimmige Accompagnement mit der Terz allein.* → EK 154.

9 → EK 155.

Viimeisenä (kohta d) näemme esimerkin jaetusta säestystavasta.[10]

kuva 74

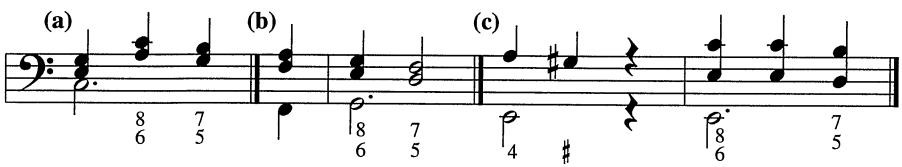
10 Vrt. luku II:2, § 12.

Vähennetty kvintti näyttää esimerkeissä a, b, c ja d tosin vastoin luontaista pyrkimystään etenevän lomasävelkulkuna asteittain ylöspäin, mutta katsottaessa sävelkudosta tarkemmin purkaus nähdään selvästi:

kuva 75

§ 17 Galantissa tyylissä esiintyy välistä numerointi $\frac{8}{6}$. Sen toteutus, joka on kolmiääninen, on erotettava tarkoin vastaavasta, neliäänisyyttä edellyttävästä signatuurista. Tällaisessa tapauksessa olisi hyödyllistä sopia erottavasta merkistä, koska yhteydet, joissa kyseinen numerointi esiintyy, ovat usein kaksiselitteisiä. Numerot $\frac{8}{6}$ esiintyvät sellaisten bassojen yllä, joissa – mikäli kolmiäänisyyteen ei tyydyttäisi (kuva 76, kohta c) – neljänneksi ääneksi voitaisiin ottaa milloin terssi (kohta a), milloin kvartti (kohta b), kun taas toisinaan sopivaa intervallinumeroa ei löydy lainkaan ilman, että tulos kuulostaa kovalta ja väkinäiseltä.

kuva 76



§ 18 Milloin säestys on kaikesta huolimatta toteutettava neliäänisenä, käsittelemämme signatuuri esiintyy usein edellä olevien dissonanssien *purkausten* yhteydessä (kuva 77, kohta a) ja *muulloinkin,* milloin yksityisen äänen kulku halutaan selvästi kirjata näkyviin[11] (kohta b). Koska vastaavanlaista selventämistä tarvitaan myös kyseisen harmonisen käänteen toteutuessa kolmiäänisenä eikä merkintä tätä näytä, säestäjälle ei voida antaa parempaa neuvoa kuin *kuunnella* ja *arvioida* tilanne sen mukaan.

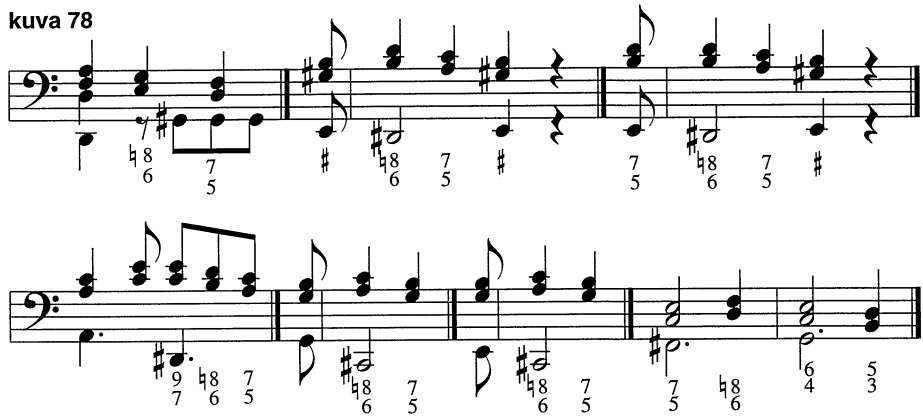
11 A: *wenn man die Modulation einer Stimme deutlich bemerken will.*

kuva 77

§ 19 Kaksoisnumeroiden esiintyminen $\frac{8}{6}$ -merkinnän edellä ja jäljessä on *useimmiten* viite siitä, että säestyksen tulee olla kolmiääninen. Tästä syystä kyseinen numeroyhdistelmä tulisi varustaa Telemannin kaarella $\overset{\frown}{\frac{8}{6}}$: sekä edeltävät että seuraavat harmoniat olisi silloin helppo tunnistaa kolmiäänisiksi.

§ 20 Milloin *seksti* esiintyy *vähennetyn oktaavin* keralla, kyseisiin intervalleihin ei lisätä mitään. Viimeksi mainittu purkautuu asteittain alaspäin ja tulkitaan seuraavan sävelen pidätykseksi. Kuvassa 78 nähtävät esimerkit ovat huomionarvoisia: viimeisessä niistä $\frac{7}{5}$ esiintyy ensin, merkintä $\frac{8}{6}$ seuraa sivusävelliikkeenä:[12]

kuva 78



§ 21 *Ylinouseva seksti* on *dissonanssi,* joka esiintyy sekä valmistettuna (kuva 79, kohta a) että *ilman valmistusta* (kohta b), mutta purkautuu aina *asteittain ylöspäin.* Tarvittavat muunnosmerkit lisätään intervallinumeroihin. Mikäli bassonuotin yllä ei kyseisen riitaintervallin lisäksi ole muuta

12 A: *im Durchgange.*

numerointia, se saa kolmiäänisessä tyylissä seurakseen terssin, joka neliäänistä säestystä toivottaessa kaksintuu.

kuva 79

§ 22 *Vähennetty seksti,* joka sekin on *dissonanssi,* esiintyy harvoin ja vaatii kyseiseen erityistehoon mieltyneen harrastajan. Ken sitä käyttää, *valmistaa* sen ja *purkaa sen asteittain alaspäin.* Siedettävimmältä vähennetty seksti kuulostaa pelkän suuren terssin keralla. Välttämätön muunnosmerkki ei tässäkään tapauksessa saa puuttua intervallinumerosta:

kuva 80

TOINEN JAKSO

§ 1 Ylimalkaan on syytä huomata, että jatkon tarkkaaminen on kaikkein tärkeintä sellaisissa numeroyhdistelmissä, joiden yhteydessä tulee kysymykseen useampi kuin yksi toteutustapa. Valinta ei aina ole vapaa, koska on varauduttava suoriutumaan jatkossa eteen tulevista tilanteista.

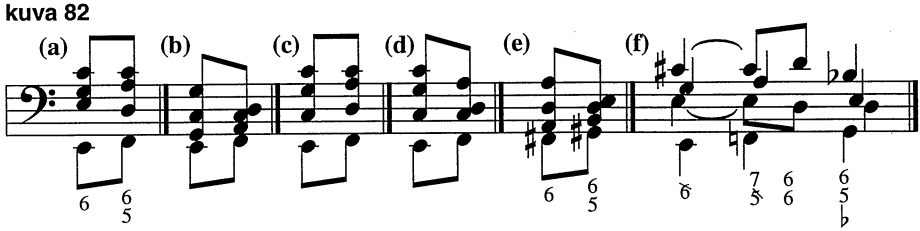
§ 2 Lopukkeissa – erityisesti milloin yhdistelmän $\frac{6}{4}\ \frac{5}{\sharp}$ asemesta *pieni seksti* ja siihen liittyvä *kromaattinen duuriterssi* tulevat esille heti – sekstin keralle otetaan kernaasti basson oktaavi (kuva 81, kohta a). Viimeksi mainittu on välttämätön myös tapauksissa, joissa sitä vaatii jonkin jatkossa esiintyvän dissonanssin valmistus (kohta b) tai purkaus (kohta c). Viimeisessä esimerkissä

oktaavi auttaa välttämään tarpeettomia hyppyjä: myös tämä tapaus voidaan varovaisuussyistä varustaa Telemannin kaarella 6 .

kuva 81

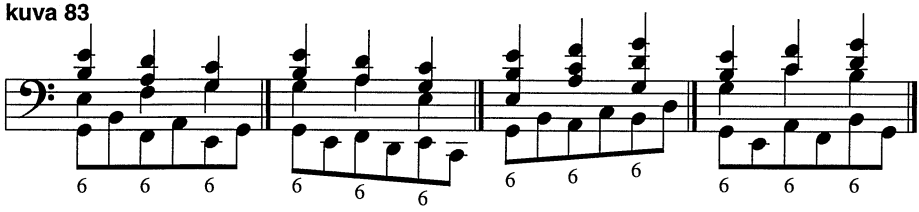
§ 3 Milloin sekstisoinnun basso nousee sävelaskelen ja seuraavalla bassonuotilla on signatuuri $\frac{6}{5}$, kyseisessä soinnussa on varminta ottaa sekstin ohelle basson sävelen oktaavi, *mikäli tämä on mahdollista.* Äänenkuljetus on tällöin luontevin (kuva 82, kohta a). Jos terssi kaksinnetaan, yksi kolmesta äänestä joutuu tekemään hypyn (kohta b). Yhtä oikeutetusti kuin säveltäjä sijoittaa joskus pätevistä syistä väliääniin hyppyjä, yhtä perustellusti säestäjä niitä parhaansa mukaan välttää. Sekstin kaksintaminen voi käsittelemässämme esimerkissä helposti aiheuttaa rinnakkaiset kvintit (kohta c): jos mielii välttää ne, kahden äänen on pakko edetä hyppäyksin (kohta d). Käytin edellä tarkoituksellisesti sanontaa *mikäli tämä on mahdollista,* sekstisoinnussa on näet silloin tällöin pakko kaksintaa seksti tai terssi. Terssin kaksintamisen saattaa aiheuttaa basson sävelen kromaattinen tilapäisylennys, jolla varustettua säveltä ei ole lupa kaksintaa (kohta e). Sekstin kaksintamisen puolestaan voivat aiheuttaa dissonanssit, jotka on pakko asianmukaisesti purkaa. Kohdassa f nähtävässä tapauksessa nämä ovat septimi ja ylinouseva kvintti:

kuva 82



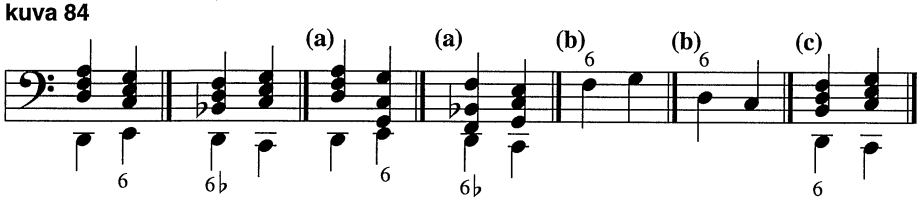
§ 4 Joskus sekstisointuja on peräkkäin ylös- ja alaspäisistä astekuluista koostuvan basson yllä, missä yhteydessä harmoniaa kantavien tahtiosien lomaan jää välisäveliä. Kaksinnusmenettely on tällaisessakin tapauksessa neliäänisen toteutuksen kysymyksessä ollessa välttämätön.

kuva 83



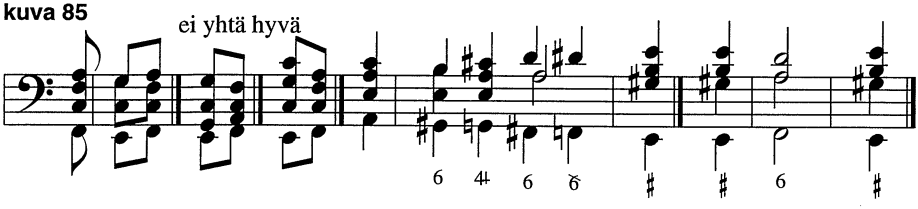
§ 5 Kuten kuvan 84 esimerkeistä havaitsemme, vastaliikekään ei tietyissä harmonian asemissa riitä aina torjumaan rinnakkaisten kvinttien vaaraa. Kyseiset virheet korjautuvat kaksinnusmenettelyn avulla (kohta a). Esimerkissä b vastaliike tuottaa kaikissa asemissa hyväksyttävän tuloksen ilman kaksinnustakin, ainoastaan kohdassa c esitetty asema ei kelpaa:

kuva 84



§ 6 Priimissä tapahtuva kaksintaminen tekee ylä-äänestä melodisesti hyvän ja pitää sävelkudoksen asemaltaan yhtenäisempänä kuin oktaavikaksinnus.[13] Tästä syystä se on usein edullisempi, kuten seuraavista esimerkeistä näemme:

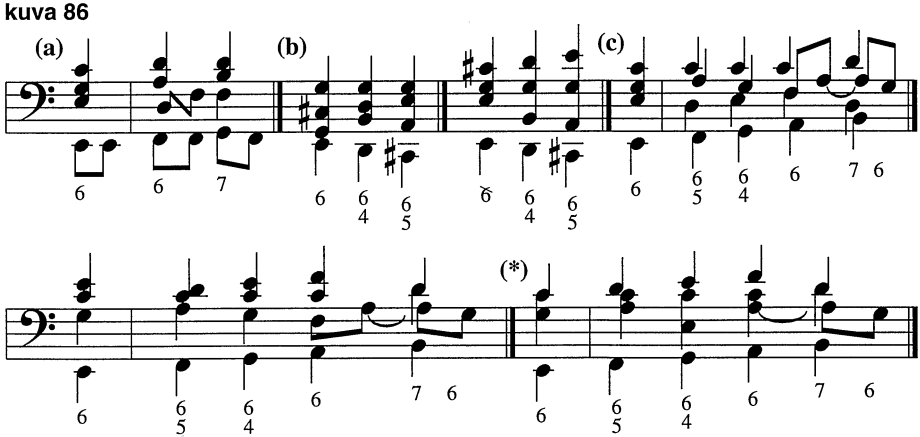
kuva 85



13 Kirjoittaja nimittää tässä basson sävelen oktaavin sisällyttämistä oikean käden harmoniaan satunnaisesti *kaksintamiseksi.*

§ 7 Jos säestäjä ei asianmukaisen valppaasti tarkkaa jatkoa ja sopeuta sekstisoinnun käsittelyä siihen, virheiltä välttyminen on *onnen kauppaa.* Ensimmäisessä seuraavista esimerkeistä on toisen ja kolmannen soinnun välisellä heikolla tahtiosalla palautettava [alkutahdissa ollut] basson sävelen oktaavi, jotta seuraava septimi olisi valmistettu. Mainitunlaiset bassot ovat yleensä säestäjän kannattaa siinä mielessä mukavia, että ne ainakin jättävät hänelle aikaa miettiä, miten harmoniat on kulloinkin realisoitava. Edellä, kohdassa a sovellettu hätäratkaisu ei kuitenkaan voi milloinkaan tyydyttää taiteellisen säestyksen vaatimuksia. Toisessa esimerkissä on suuren sekstin sisältävässä soinnussa pieni terssi kaksinnettava tai sitten – milloin sekstiin on jo ehditty liittää basson sävelen oktaavi – on valittava jaettu säestystapa: toiseen sointuun kuuluvan kvartin on näet jäätävä paikalleen (kohta b/molemmat ratkaisut). Samasta syystä viimeisessä (tähdellä merkityssä) esimerkissä on pakko joko kaksintaa $\frac{6}{4}$ -soinnun seksti tai valmistaa viimeisen soinnun septimi luopumalla edellisen tahtiosan heikolla puoliskolla sekstin kaksinnuksesta ja korvaamalla se basson oktaavilla (kohta c/kaksi versiota):[14]

kuva 86



§ 8 Seuraavasta esimerkistä (kuva 87, kohta 1), jossa kaksinnusmenettelyä joudutaan käyttämään kahdessa sekstisoinnussa peräkkäin, havaitsemme, että rinnakkaisten oktaavien välttämiseksi kaksinnustapoja on käytettävä vaihdellen. Jälkimmäisessä esimerkissä, jossa kaksinnuksia on useampia,

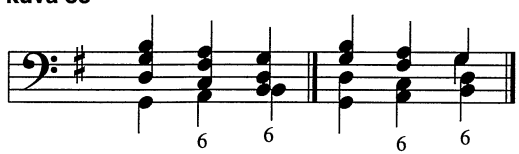
14 Sekä kohdan c ratkaisuissa että tähdellä merkityssä esimerkissä viimeisen septimisoinnun terssi kaksintuu.

vaihtelun välttämättömyys käy vielä ilmeisemmäksi. Näin sävelkudoksen asema pysyy vakaana ja vältytään tarpeettomilta hypyiltä:[15]

kuva 87

§ 9 Milloin suuri seksti esiintyy pienen terssin keralla, se etenee mielellään ylöspäin: tästä syystä seuraavassa esimerkissä jälkimmäinen ratkaisu on parempi kuin edellinen. Sekstin etenemispyrkimyksen huomioonotto on tarpeellisinta sen esiintyessä ylä-äänessä:

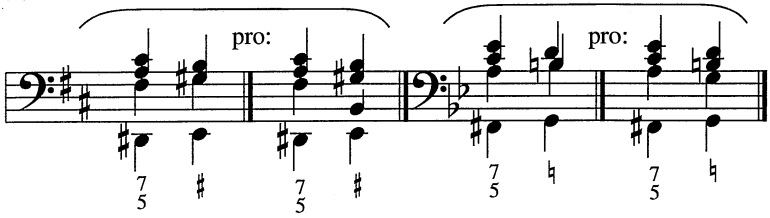
kuva 88



§ 10 Kaksinnusintervallina priimi sallii enemmän vapautta kuin oktaavi. Priimikaksinnusta käytettäessä voidaan *tarvittaessa* – esim. hyppyjen välttämiseksi – kromaattinen muunnesävelkin kaksintaa:

15 Kuvan 87 lyhyessä 1. esimerkissä sekstisoinnun kaksinnussävelet ovat (basson) terssi ja seksti. Toisen, pitempään esimerkkiin CPEB lisää nuotinnettuina myös oktaavilla transponoidut oikean käden harmoniat. Koska äänet menisivät ristiin, hän jättää realisoinnista pois basson. Samoin kirjoittaja menettelee ilman varoitusta joskus myös jatkossa.

kuva 89

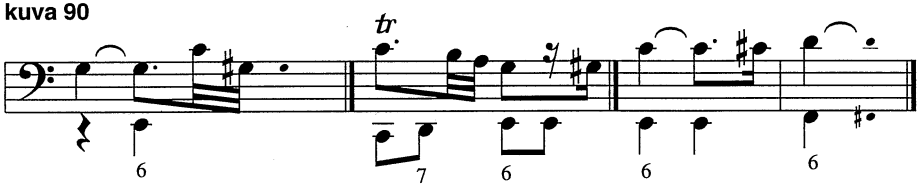


Koska säveltäjät *silloin tällöin* käyttävät priimikaksinnusta väliäänissä – jolloin tulos silti aina kuullaan kahtena äänenä – sen käyttö voidaan vielä suuremmalla syyllä sallia klaveristeille, koska heidän soittimellaan kyseisessä tapauksessa tulee kuuluville vain yksi tuotettu ääni.

§ 11 Käsillä olevan luvun *ensimmäisessä jaksossa,* sen 10. pykälään kuuluvassa esimerkissä (kuva 71) oleva sävelkulku soi kolmiäänisenä parhaiten, jos ylä-äänet eivät ole liian kaukana bassosta: muutoin kvartit pistävät liiaksi esille. Ylimalkaan ei kyseisten, asteittain ja hyppäyksin ylös- ja alaspäin etenevien kvarttien vuoksi tarvitse olla liiemmin huolissaan: kysymys on ylempien äänten keskinäisistä, ei niiden ja basson välisistä kvarteista. On vain huolehdittava siitä, etteivät ne käänteisintervalleina muutu kvinteiksi.

§ 12 Milloin numeroimattoman basson ylle merkitty sooloääni muuntaa *lyhyellä* nuotilla kromaattisesti soinnun terssin tai sekstin, klaveristi ei mene tähän mukaan, vaan pysyy realisoimassaan harmoniassa,[16] vaikka aikamitta olisi hidaskin:

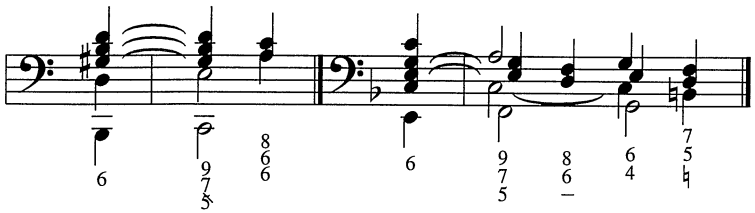
kuva 90



§ 13 Välistä harmonisen kehityksen jatko pakottaa toteuttamaan säestyksen sekstisoinnun kohdalla viisiäänisenä.

16 A: *bey den schon gegriffenen Ziffern.*

kuva 91



§ 14 Kuten edellä on useampaan kertaan mainittu, kenraalibasson soitossa on vältettävä liikettä ylinousevaan sekuntiin. Koska kyseinen sävelkulku kuitenkin on melodiassa / yhtä hyväksyttävä kuin liike vähennettyyn terssiin ja lisäksi / usein kauneusteho, on tiettyjä tilanteita, joissa säestäjä voi käyttää sitä joutumatta edesvastuuseen.[17] Eikä siinä kyllin, vaan hän turmelisi melodian, jos muotoaisi säestyksen toisin – esimerkiksi kuvan 92 kohdassa a esitetyllä tavalla. Muuten liikettä ylinousevaan sekuntiin on kyllä syytä välttää.

kuva 92

17 Toisen lauseen alussa on otettu huomioon vuoden 1797 lisäys, joka on erotettu pystyviivoin. Ko. lause kuuluu postuumin painoksen tekstissä: *Da aber dem ohngeachtet diese Progreßion in der Melodie, / eben so gut ist, als diejenige, vermöge welcher man in die mangelhafte Terz schreitet, und / oft eine Zierde ist, (so ereignen sich daher gewisse Fälle, wo...).* Ilman myöhempää lisäystä ensipainoksen tekstin käännös kuuluisi: "Koska kyseinen sävelkulku kuitenkin esiintyy usein melodisena kauneustehona, on tilanteita, joissa säestäjä voi jne."

NELJÄS LUKU

VÄHENNETYSTÄ KOLMISOINNUSTA

§ 1 *Vähennettyyn kolmisointuun*[1] kuuluu neliäänisessä asettelussa *vähennetyn kvintin* lisäksi *pieni terssi* sekä *oktaavi.* Kolmiäänisessä toteutuksessa viimeksi mainittu intervalli jää pois.

§ 2 Numeroinnissa kyseinen sointu joko jätetään kokonaan vaille näkyviin pantua tunnusta tai ilmaistaan se vähennetyn kvintin tavallisella signatuurilla: 5♭. Ristisävellajeissa intervallinumeroon voi pyöreän b:n asemesta liittyä kulmikas palautusmerkki: 5♮. Välistä bassonuotin yllä näkyvät myös muut kolmisoinnun säveliä ilmentävät numerot.

§ 3 Pelkällä vähennetyn kvintin tunnuksella bassonuotit merkitään usein mukavuussyistä silloin, kun kyseiseen riitaintervalliin liittyy seksti. Tällaisessa tapauksessa harmoninen konteksti[2] ratkaisee, onko kyseisessä kohdassa otettava vähennetty kolmisointu vaiko sekstikvinttisointu. Ensiksi mainitussa tapauksessa herra kapellimestari *Telemann* lisää numeroinneissaan kvinttiä tarkoittavan 5:n ylle perustellusti kaaren: 5⁀ . Jos muunnosmerkki on tarpeen, se liitetään sointunumeroon tästä huolimatta (5♭⁀). Näin torjutaan kaikenlainen sekaannuksen mahdollisuus, ja vähemmän harjaantuneet, jotka eivät ole vielä riittävässä määrin perehtyneet moniäänisyyden tonaaliseen vaihteluun[3], pelastetaan joutumasta epätietoisuuden valtaan.

§ 4 *Vähennetty kvintti* on *dissonanssi,* joka voi esiintyä sekä valmistettuna (kuva 93, kohta a) että ilman valmistusta (kohta b) ja joka purkautuu asteittain alaspäin:

---

1 A: *der* ***uneigentliche verminderte Dreyklang.***

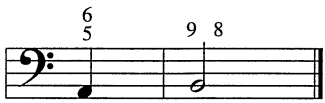
2 A: *Die Modulation.*

3 A: *die Ungeübten, welche noch nicht hinlängliche Einsichten in die Modulation haben.*

kuva 93

§ 5 Kuten tuonnempana näemme, vähennetty kvintti esiintyy useammin muiden intervallien kuin oktaavin ja terssin kanssa. Vähennetty kolmisointu soi kolmiäänisenä hyvin, neliäänisenä sitä vastoin hieman tyhjältä. Mikäli siinä viimeksi mainitussa tapauksessa kaksinnetaan basson oktaavin asemesta terssi, kaikki ylemmät äänet konsonoivat keskenään, jolloin kuulovaikutelma käy siedettävämmäksi. Huonoimmin vähennetty kolmisointu soi basson oktaavin ollessa ylä-äänessä. Harmonian asemaa koskevat ratkaisut[4] jäävät käytännössä enemmän säestäjän valppauden varaan kuin kaksintaminen, jonka osalta dissonanssin purkaus saattaa joskus estää valinnan mahdollisuuden:

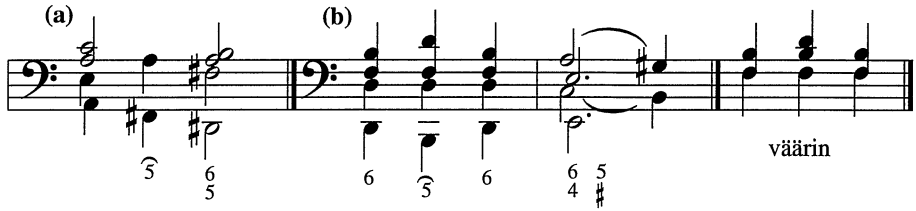
kuva 94



§ 6 Milloin vähennetyn kolmisoinnun basso on kromaattisesti korotettu tilapäisylennyksellä, oktaavi jätetään pois ja kaksinnetaan sen asemesta terssi (kuva 95, kohta a). Terssin kaksinnus on välistä *muulloinkin* tarpeen hyvän melodian aikaansaamiseksi ja epäluontevien hyppyjen välttämiseksi (kohta b):

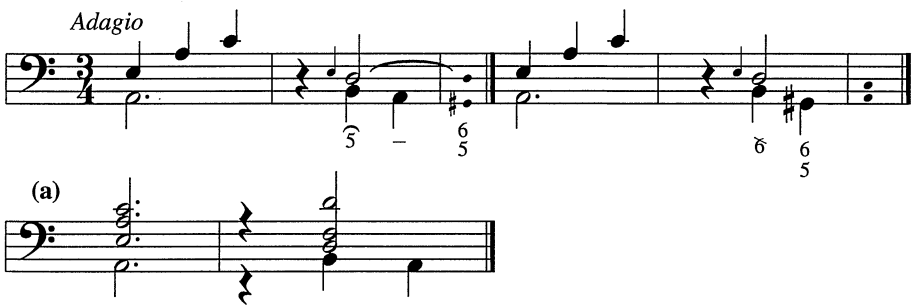
4 A: *Die Einrichtung der Lage.*

kuva 95



§ 7 Mollisävellajien toisella asteella vähennetty kvintti on mahdollinen sekä oktaavin että suuren sekstin kera. Seuraavissa esimerkeissä (kuva 96), joissa basso on numeroimaton mutta sooloääni nähdään sen yllä, bassonuottien alle merkitty numerointi on jatkon kannalta paras. Kuten kohdasta a näemme, valmistamattomaan vähennettyyn kvinttiin voidaan tulla myös hypyllä. *Vähennetyn kolmisoinnun osana* kyseinen riitaintervalli on käsittelyltään vapaampi kuin muuten.

kuva 96



VIIDES LUKU

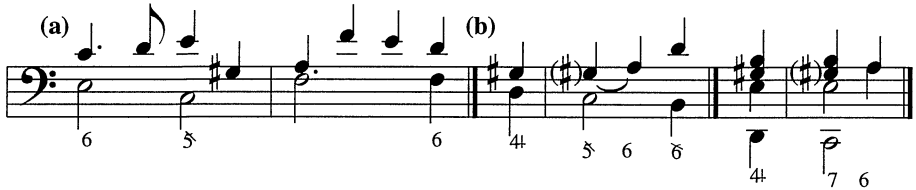
YLINOUSEVASTA KOLMISOINNUSTA

§ 1 *Ylinousevaan kolmisointuun*[1] kuuluu neliäänisessä asettelussa *ylinousevan kvintin* ohella *suuri terssi* ja *oktaavi.* Kolmiäänisessä muodossa viimeksi mainittu jää pois.

§ 2 Soinnun basson yllä on joko pelkkä ylinousevan kvintin merkki (5♯) (5♮) tai tämän ohella myös muut sen intervalleja osoittavat numerot.

§ 3 *Ylinouseva kvintti* on *dissonanssi,* joka *ei hevin* esiinny ilman valmistusta ja joka purkautuu ylöspäin. Säveltäjä valitsee sen välistä melodian koristelun vuoksi [2] puhtaan kvintin asemesta (kuva 97, kohta a). Muuten se esiintyy *enimmäkseen* viivytetyn sekstin edellä, sen pidätysintervallina (kohta b), ja silloin tällöin se on harmonisista syistä[3] ilman merkintääkin välttämätön (kohta c):

kuva 97



§ 4 *Terssin kaksinnus,* joka edellyttää basson oktaavin poisjättöä, ei ylinousevassa kolmisoinnussa ole teholtaan hullumpi, koska kaikki ylä-äänet tällöin konsonoivat keskenään:

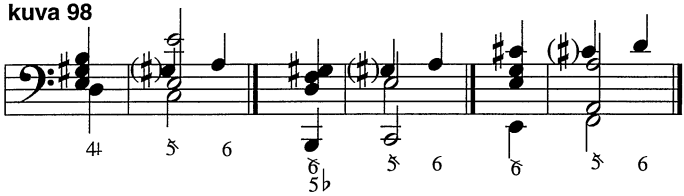
---

1 A: *Der* ***uneigentliche vergrösserte Dreyklang.***

2 A: *wegen der Zierlichkeit des Gesanges.*

3 A: *wegen der Modulation.*

kuva 98



§ 5 Koska käsittelemäämme kolmisointuun sisältyvä ylinouseva kvintti *useimmiten* esiintyy koristetehona, kolmiääninen toteutus tekee sille oikeutta paremmin kuin neliääninen. Viimeksi mainittu kuuluu *varsinaisesti* yhteyksiin, joissa kyseiseen dissonanssiin liittyy useampia oheisintervalleja.

§ 6 *Hidas* kromaattisia muunnesäveliä sisältävä harmoninen jakso,[4] jossa ylinouseva kvintti esiintyy, säestetään kolmiäänisesti. Seuraavassa esimerkissä sooloäänen kromaattiset puoliaskelet eivät luontevasti sovi nopeaan aikamittaan: mikäli niitä kuitenkin *sattumoisin* esiintyisi [tempoltaan nopeissa yhteyksissä], säestäjä ei soita niitä mukana.

kuva 99

4 A: *Eine* ***langsame*** *Modulation durch halbe Töne.*

KUUDES LUKU

SEKSTIKVARTTISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

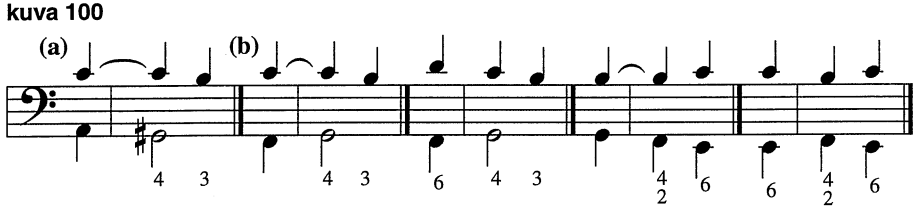
§ 1 *Sekstikvarttisoinnussa*[1] on niiden intervallien ohella, joista se saa nimensä, neljäntenä sävelenä basson sävelen oktaavi. Kolmiäänisessä säestyksessä viimeksi mainittu jää pois.

§ 2 Soinnun merkinnäksi riittää signatuuri $\frac{6}{4}$.

§ 3 Sen koostumukseen kuuluvat *pieni* ja *suuri seksti* sekä *kaikki kolme kvarttien* lajia. Näin ollen kyseinen sointu sisältää vain yhden dissonanssin, nimittäin kvartin. Intervallien laatu selviää kulloisestakin etumerkinnästä ja sointunumeroihin liitetyistä muunnosmerkeistä.

§ 4 *Vähennetty* kvartti tarvitsee valmistuksen (kuva 100, kohta a), *puhdas* ja *ylinouseva* sitä vastoin eivät aina (kohta b). Kaksi ensiksi mainittua purkautuvat asteittain alaspäin, ylinouseva kvartti puolestaan ylöspäin, basson laskiessa asteittain:*

kuva 100



---

1 Intervallijärjestys soinnun nimessä on säilytetty alkukielen mukaisena.

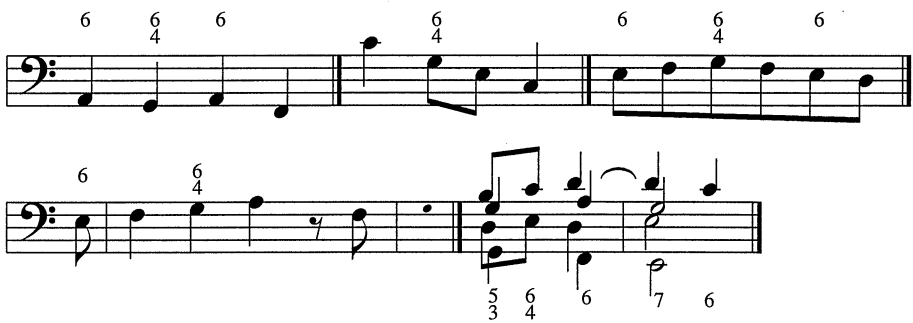
* CPEB:n 4. pykälään liittämä alaviite: *Koska niistä sekstikvarttisointuun liittyvistä esimerkeistä, joissa soinnun kvartti on ylinouseva, ani harvat ovat kelvollisia, minun on ollut pakko – voidakseni osoittaa selkeästi kyseisen intervallin* ***varsinaisen*** *käytön – ottaa malliksi tapauksia, joissa esiintyy sekuntisointu: ylinouseva kvartti tulee näet useimmiten kuvaan sen yhteydessä.*

§ 5 Joka tietää basson kvartille rakentuvan kolmisoinnun sävelet, tuntee myös sekstikvarttisoinnun.

§ 6 Kuten jatkossa tulemme näkemään, $\frac{6}{4}$-soinnun seksti voidaan konsonanssina varsin hyvin kaksintaa, milloin kyseiseen menettelyyn on ilmeiset syyt: vaikka basson sävelen oktaavi tällöin jää pois, yhtään soinnun säveltä ei menetetä.

§ 7 Kolmesta edellä mainitusta kvartin lajista puhdas kvartti on $\frac{6}{4}$-soinnussa vähiten dissonoiva: se on yhtä kaikki silti purettava, paitsi jos se esiintyy lomasävelkulkuna. Viimeksi mainitussa tapauksessa se *mahdollisesti* voidaan kaksintaa, mikäli tämä on tarpeellista ja edeltävät intervallinumerot sen sallivat. Seuraavat esimerkit ovat lomasävelkvartin kannalta huomionarvoisia:

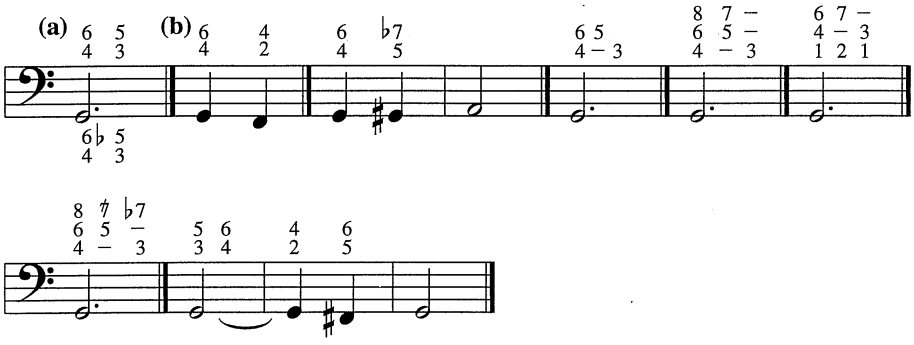
kuva 101



§ 8 Puhdas kvartti voi esiintyä joko suuren tai pienen sekstin keralla. Soinnun purkaus voi tapahtua välittömästi $\frac{5}{3}$-sointuun (kuva 102, kohta a). Tämä ei kuitenkaan ole aina välttämätöntä: basso voi myös jäädä paikoilleen tai jatkaa liikettään. Me näet usein miellämme kyseisen harmonisen jatkumon[2] toisin, jolloin kvartin purkaus tosin välistä viivästyy, mutta ei jää pois (kohta b):

2 A: *die Folge von Ziffern*

kuva 102

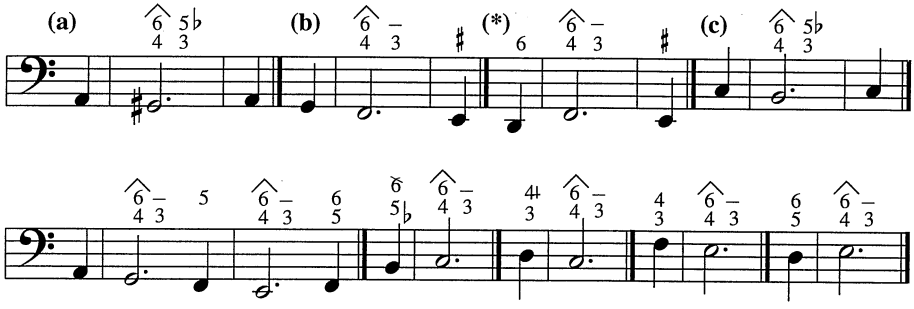


§ 9 Milloin sekstisoinnussa esiintyy terssin kvarttipidätys, tälle herkulliselle harmoniselle käänteelle[3] tekee parhaiten oikeutta kolmiääninen toteutus. Mikäli säestyksen on kuitenkin oltava neliääninen, basson oktaavi korvataan sekstin kaksinnuksella. Kuten parista seuraavaan pykälään kuuluvasta esimerkistä näemme, samoin voi tapahtua myös *sekstikvinttisoinnun* $^{6}_{5}$ edellä, jossa kvintti on vähennetty. Kyseisessä yhteydessä tulevat kysymykseen kaikki kolme kvarttien lajia ynnä molemmat konsonoivat sekstit: kvarttien tulee kuitenkin olla aina valmistettuja ja purkautua asteittain alaspäin. Tarkoitettu harmoninen käänne esiintyy nykyisen miellyttävän makusuuntamme mukaisessa tyylissä yhtenään, ja se ei yksinkertaisesti siedä basson oktaavia. Miten tarpeellista näin ollen onkaan ilmoittaa tämä vähemmän harjaantuneille kenraalibasson soittajille erityisellä merkillä. Seuraavassa valitsemamme merkintätapa on: $\widehat{^{6}_{4}}$.

§ 10 *Vähennettyyn kvarttiin liittyvä seksti* on *pieni* (kuva 103, kohta a), *ylinousevan kvartin* yhteydessä se on *suuri* (kohta b) ja *puhtaan kvartin* tapauksessa se voi olla joko *suuri tai pieni,* kuten jo edellä kuulimme (kohta c). Mitä tähdellä merkittyyn kohtaan tulee, havaitsemme, että kyseinen tapaus ei juuri esiinny muuten kuin ensin ylös- ja sitten alaspäin etenevien asteittaisten bassonkulkujen yhteydessä. Kahdessa viimeisessä esimerkissä paras harmonian asema on se, jossa edeltävien $^{4}_{3}$- ja $^{6}_{5}$-yhdistelmien sävelet ovat hajallaan.

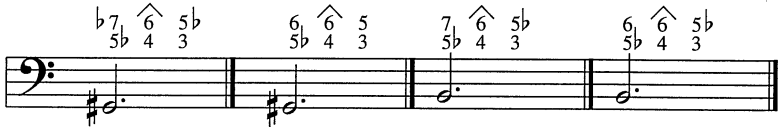
3 A: *dieser delicate Satz*

kuva 103



§ 11 Milloin tarkastelemamme $\overset{6}{4}$-sointu esiintyy pysyvän basson sävelen yllä *vähennetyn kvintin jäljessä,* säestys toteutetaan kolmiäänisenä. Mikäli siihen kuitenkin halutaan lisätä neljäs ääni, kaksinnetaan, kuten edellä, seksti ja jätetään basson oktaavi pois.

kuva 104

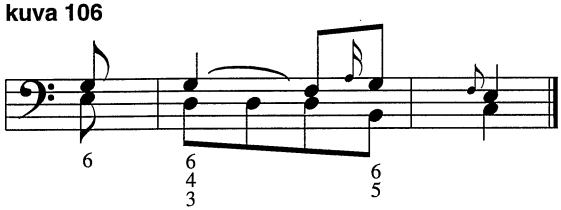


Kyseinen $\overset{6}{4}$-sointu esiintyy edellä olevissa esimerkeissä lomasointuna, ja yksinkertaistettuna harmoninen pohja näyttää seuraavalta:

kuva 105

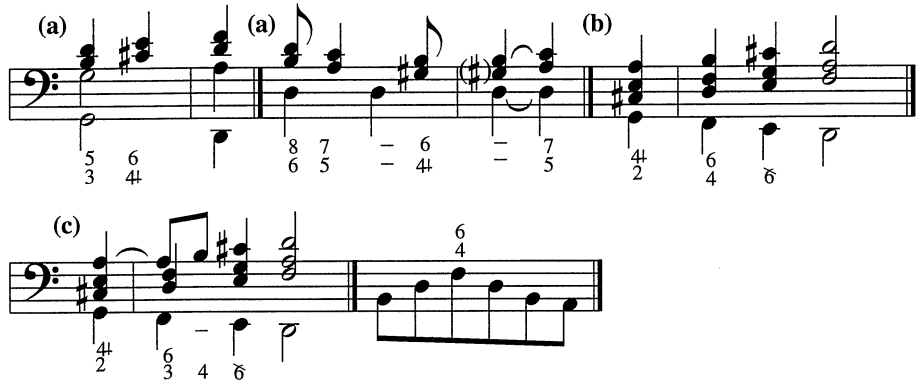
§ 12 Milloin $\overset{\wedge}{{}^{6}_{4}}$-soinnussa, jossa *seksti* on *suuri, pieni terssi* tulee [sooloäänessä] mukaan pidätyksen viivyttämänä, neliäänisessä säestyksessä otetaan välittömästi yhdistelmä $^{6}_{3}$:

kuva 106



§ 13 Milloin ylinouseva kvartti esiintyy *lomasointuliikkeen* yhteydessä, basson *ei aina* tarvitse edetä asteittain alaspäin (kuva 107, kohta a). Saman kohdan toisessa esimerkissä tulee kysymykseen vain kolmiääninen toteutus. Kohdassa b ylinouseva kvartti [f/h] tulee ennakko-ottona näyttämölle liian aikaisin sen sijaan, että etenisi kahdeksasosaa myöhemmin lomasävelkulkuna suureen sekstiin, kuten esimerkissä c näemme tapahtuvan. Viimeisessä esimerkissä basson f-sävelen kohdalla seksti voidaan kaksintaa edellyttäen, että h:n terssi on ylä-äänessä: valittu asema on tässä tapauksessa paras.

kuva 107

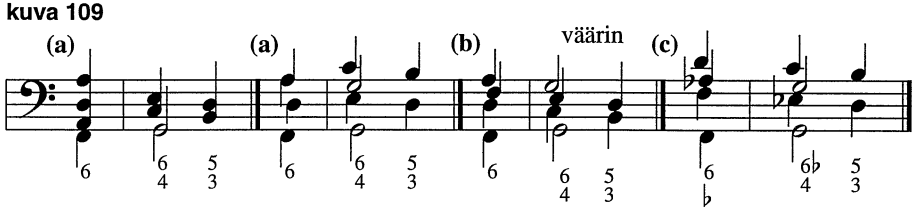


§ 14 Milloin sointuliikkeen $\frac{5}{3} - \frac{6}{4}$ tai $^{6} - \frac{6}{4}$ kohdalla on bassossa laskeva sekunti, edellisessä soinnussa on oktaavien välttämiseksi suoritettava tilanteen vaatima kaksinnus:

kuva 108

§ 15 Milloin sointuliikkeen $^{6} - \frac{6}{4}$ kohdalla bassossa on nouseva sekunti, sekstisoinnussa tulevat kysymykseen sekä basson sävelen oktaavi että toisten intervallien kaksinnus, edellyttäen ettei terssi ole ylä-äänessä. Mikäli näin on laita, terssin kaksintaminen tapahtuu joko oktaavissa tai priimissä (kuva 109, kohta a): muuten ei vastaliikekään pysty estämään rinnakkaisia kvinttejä (kohta b). Milloin tällaisessa tapauksessa terssi on pieni ja seksti suuri, viimeksi mainitun ohelle on suositeltavinta ottaa basson oktaavi. Tällöin on kuitenkin vältettävä asemaa, jossa terssi on ylinnä, ja sijoitettava, mikäli mahdollista, sen asemesta ylä-ääneen seksti (kohta c).

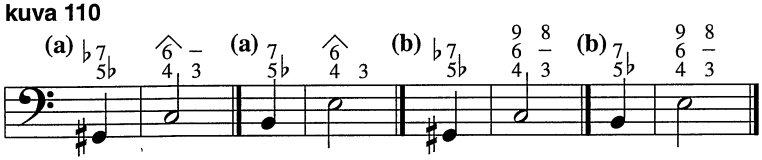
kuva 109



TOINEN JAKSO

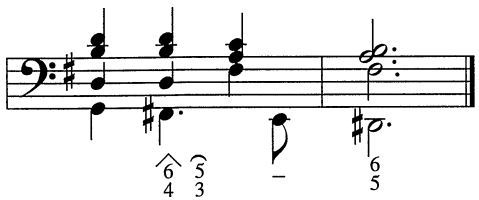
§ 1 Seuraavassa esimerkissä (kuva 110) on miltei edullisempaa siirtää vähennetyn kvintin purkaus tapahtuvaksi bassossa ja kaksintaa $\frac{6}{4}$ -soinnun seksti kuin purkaa kyseinen riitaintervalli – kuten tarkkaan ottaen tulisi tehdä – toisella bassonuotilla oktaaviin. Viimeksi mainittu ratkaisu soi kyseisentyyppisen $\frac{6}{4}$ -soinnun tapauksessa aina huonosti. Tästä syystä seuraavassa esimerkissä jälkimmäinen numerointi (kohta b) on parempi kuin edellinen (kohta a):

kuva 110



§ 2 Kuvan 111 esittämässä tapauksessa $\frac{\widehat{6}}{4}$ -soinnun sekstin kaksinnus on neliäänisessä asettelussa lakkautettava heti vähennetyn kolmisoinnun ilmaantuessa:

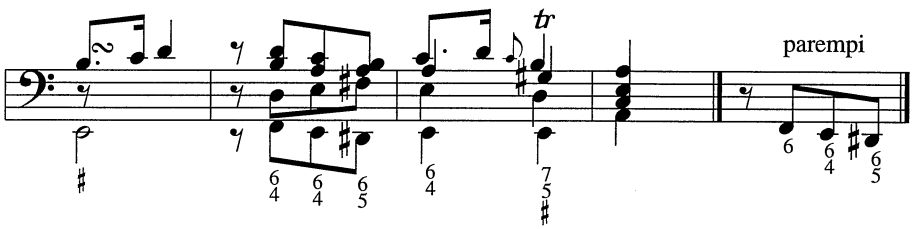
kuva 111



§ 3 Ylinouseva kvartti soi $\frac{6}{4}$ -soinnun neliäänisessä muodossa hieman tyhjältä: se kuulostaa paremmalta, jos mukana on sekunti tai terssi. Käsittelemässämme soinnussa, jonka yhteydessä myös sekstin näkyviin merkitseminen on numeroinnissa välttämätöntä, ylinouseva kvartti esiintyy, kuten olemme nähneet, milloin basson oktaavin, milloin kaksinnetun sekstin keralla. Viimeksi mainittu kaksinnus ei ainoastaan soi hyvin – silloin väliäänet näet konsonoivat keskenään – vaan se on (merkinnällä $\frac{\widehat{6}}{4}$ ilmaistua tapausta lukuunottamatta)

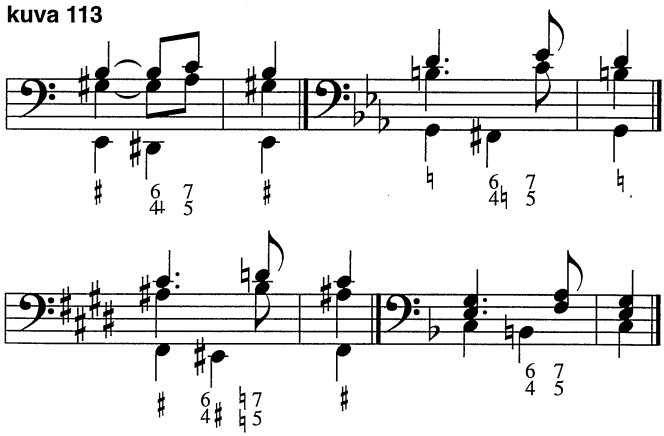
joskus tarpeen virheiden välttämiseksi ja luontevan äänenkuljetuksen[4] turvaamiseksi:

kuva 112



§ 4 Sekstiin liittyvä puhdas kvartti tulee [$\frac{6}{4}$ -soinnussa] välistä esille $\frac{7}{5\flat}$:n pidätyksenä, jolloin säestys toteutetaan kolmiäänisenä. *Puhdasta* kvarttia ei kyseisessä tapauksessa saa sekoittaa vastaavaan *ylinousevaan* intervalliin, vaikka siihen seuraavissa esimerkeissä liittyvät lähes kaikki ylinousevalle kvartille muuten tunnukselliset muunnosmerkit:

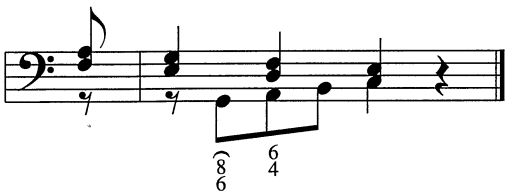
kuva 113



4 A: *eine geschickte Progreßion der Stimmen.* → EK 156.

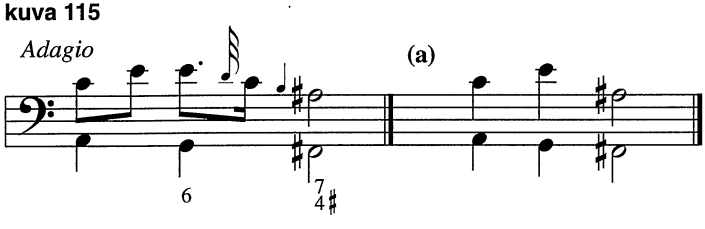
§ 5 Milloin kolmiäänistä harmonista yhdistelmää $\overset{\frown}{\substack{8\\6}}$ seuraa asteittain nousevan basson yllä lomasointuna $\substack{6\\4}$, viimeksi mainittu otetaan niin ikään vain kolmiäänisenä:

kuva 114



§ 6 Mikäli säestysäänen tekijä seuraavassa esimerkissä (kuva 115) haluaisi toiselle bassonuotille, jolle kuuluu pelkästään numero 6, joko yhdistelmän $\overset{\frown}{\substack{6\\4}} - \bar{3}$ tahi $\substack{6\\4\\2}$ – syystä että sooloääneen kyseisen tahtiosan lopussa ilmaantuu pisteen viivästämä kvartti – hän olisi väärässä. Kyseinen kvartti esiintyy tässä vain hienostusta luovana koristeltuna lomasävelenä, joka tähtää päätösnuottia edeltävään appoggiaturaan. Sävelkulun pelkistetty hahmo nähdään kohdassa a. Huomautamme samalla sivumennen, että bassossa, sävelen fis kohdalla, neljänneksi ääneksi on edellä olleen c:n vuoksi valittava kvintin sijasta oktaavi.

kuva 115



SEITSEMÄS LUKU

TERSSIKVARTTISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 Tässä tarkasteltavan soinnun sisältämät intervallit ovat *terssi, kvartti* ja *seksti.*

§ 2 Se merkitään signatuurilla $\frac{4}{3}$, joka on silmälle tavanomaisempi kuin muutamien käyttämä $\frac{3}{4}$. Numero 6 lisätään vakiotunnukseen vain seuraavissa tapauksissa:
– kun intervallinumeroon liittyy kromaattinen muunnosmerkki (kuva 116, kohta a),
– kun seksti esiintyy dissonanssin purkaussävelenä (kohta b) tai
– jos se saman bassonuotin aikana etenee lomasävelkulkuna toiseen sointusäveleen[1] (kohta c).

kuva 116

§ 3 Käsittelemässämme soinnussa voivat esiintyä seuraavat intervallit:
– *pieni, suuri ja ylinouseva seksti,*
– *puhdas ja ylinouseva kvartti,*
– *pieni ja suuri terssi.*

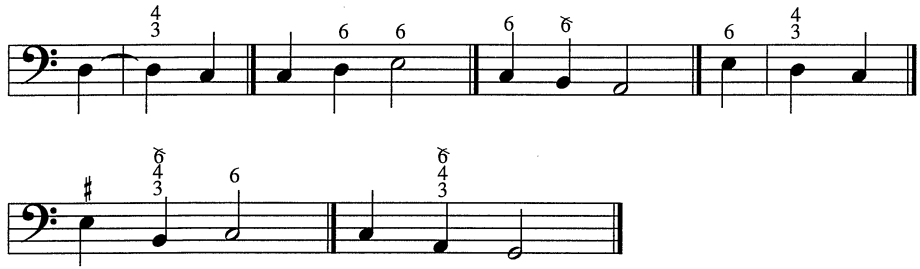
§ 4 Erikoista terssikvarttisoinnun yhteydessä on, että terssiä käsitellään dissonanssina, ja kvartti saa siksi enemmän vapautta kuin muulloin. *Välistä* terssi joutuu dissonanssisuhteeseen kvartin kanssa ja purkautuu *aina* asteittain alaspäin: tällöin kvartti joko jää paikoilleen tai etenee asteittain ylöspäin. Kun seuraavassa tarkastelemme $\frac{4}{3}$ -soinnun esiintymismuotoja – minkä erityisesti

1 A: *in eine andere Ziffer.*

em. kvarttien [= paikoilleen jäävien ja ylöspäin purkautuvien] suuresti vaihteleva käyttö tekee välttämättömäksi – valotamme kyseisiä sointuliikkeitä tapauskohtaisesti selkein esimerkein.

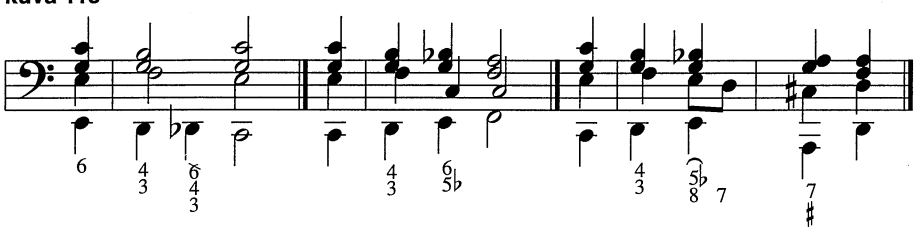
§ 5 Milloin *suureen sekstiin* liittyy *puhdas kvartti* ja *pieni terssi,* jommankumman viimeksi mainituista, joko kvartin tai terssin, on oltava valmistettu. Useimmiten valmistetaan terssi, joka etenee jatkossa asteittain alaspäin kvartin jäädessä paikoilleen. Kyseinen harmoninen kulku, joka voi esiintyä sekä sidotulla että vapaalla bassonuotilla, merkitään *joskus* signatuurin $\frac{4}{3}$ asemesta pelkästään numerolla 6. Basso etenee jatkossa asteittain ylös- tai alaspäin, edellisessä tapauksessa yleensä sekstisointuun (6), jälkimmäisessä perusmuotoiseen kolmisointuun. Joka tietää $\frac{6}{4}$-soinnun sävelet, löytää helposti myös $\frac{4}{3}$-soinnun: hänen tarvitsee vain korvata siinä basson sävelen oktaavi terssillä.

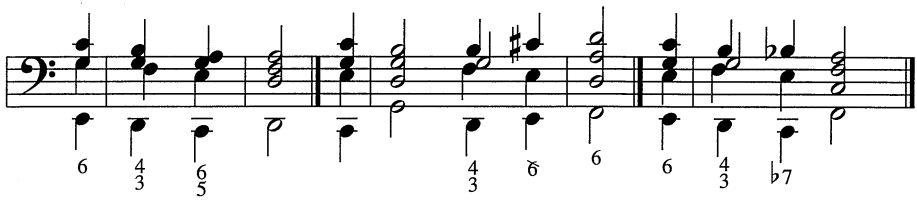
kuva 117



§ 6 Seuraavat hieman erikoislaatuiset esimerkit vaativat nimenomaisesti signatuurin $\frac{4}{3}$. Toisessa niistä sekstisointu olisi kiistatta terssikvarttisointua luontevampi:

kuva 118





§ 7 Kolmiäänisessä toteutuksessa $^{4}_{3}$-soinnun sävelistä tosin aina yksi menetetään. Toisaalta kuitenkin käytännössä saattaa esiintyä tietynlaisia hienostuneita harmonisia käänteitä, jotka eivät luontevasti siedä neliäänistä toteutusta. Voi esimerkiksi sattua, että säestäjä ei pysty voimakasäänisellä soittimellaan toteuttamaan ilmaisun vaatimaa hillittyä esitystapaa muuten kuin ohentamalla harmoniaa jms. Tällaisissa tapauksissa yksi soinnun sävelistä on pakko jättää pois. Pykälässä 5 mainituissa tapauksissa pois jäävä intervalli voinee olla kvartti. Esimerkit, jotka liittyivät 6. pykälään, sitä vastoin edellyttävät, että numeroitsija ei halua neliäänisyydestä tingittävän.

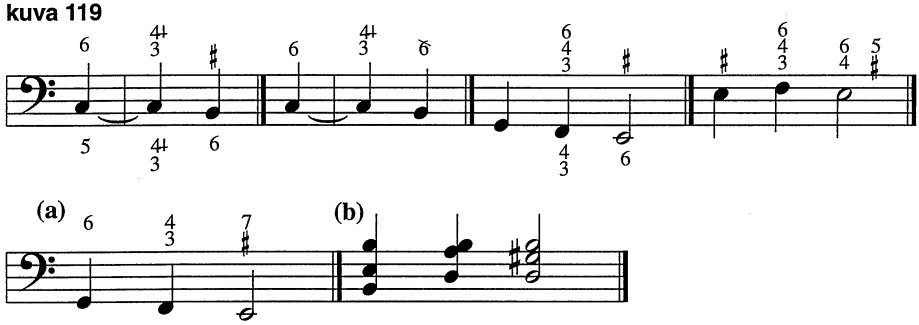
§ 8[a][2] Milloin [$^{4}_{3}$-soinnussa] *suuri seksti* esiintyy *ylinousevan kvartin* ja *suuren terssin* keralla, niin joko kvartin tai terssin on oltava valmistettu. Viimeksi mainittu etenee jatkossa asteittain alaspäin, kvartti sitä vastoin joko jää paikoilleen tai nousee. Basso voi olla sidottu edelliseen nuottiin tai vapaa, ja se etenee jatkossa sävelaskelen ylös- tai alaspäin. Signatuuri $^{4}_{3}$ tai $^{4+}_{3}$ on tässä tapauksessa jo huomattavasti tarpeellisempi kuin 5. pykälässä *. Pelkkä ^{6} tai peräti $^{6}_{4}$, joita muutamien näkee ko. tapauksessa välttämättömän $^{4}_{3}$:n asemesta käyttävän, aiheuttavat helposti sekaannuksia. Harmonia soi yleensä ja erityisesti tässä $^{4}_{3}$-soinnun lajissa parhaiten asemassa, jossa kvartti ja terssi ovat erillään toisistaan. Kuvan 119 esimerkkiin a voi, jos sekstiin liittyy edellä terssin kaksinnus, pujahtaa rinnakkaiskvintit. Ne vältetään em. asemassa – mikäli se on jo ehditty ottaa – pysyttämällä $^{4}_{3}$-soinnun kvartti (kohdan b mukaisesti) ylä-äänessä. Kolmiäänisessä toteutuksessa seksti voidaan jättää pois, ei kuitenkaan esimerkin a kaltaisessa tapauksessa:

---

2 Kirjan tekijälle on tässä sattunut lapsus: numero 8 § esiintyy kahdesti. Jotta asia ei aiheuttaisi – originaalin käytössä, lainausten yhteydessä jne. – sekaannusta, ko. pykälät on – *numerointiin kajoamatta* – merkitty kirjaimin a ja b.

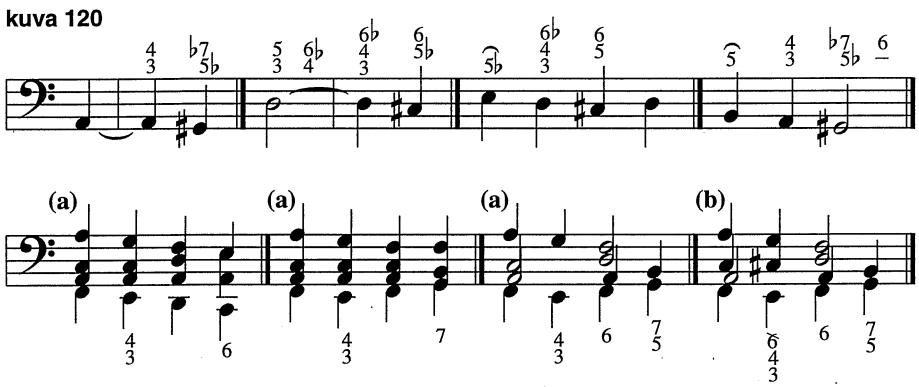
* Tähän kohtaan CPEB on lisännyt seuraavan alaviitteen: *Nuottien alla olevilla numeroilla ei ole mitään tekemistä niiden yläpuolelle merkityn numeroinnin kanssa.*

kuva 119



§ 8[b][3] Milloin *pieni seksti* esiintyy *puhtaan kvartin* ja *pienen terssin* keralla, niin joko kvartin tai terssin tulee olla valmistettu. Edellinen jää jatkossa paikoilleen jälkimmäisen edetessä asteittain alaspäin. Kyseinen intervalliyhdistelmä voi esiintyä sekä edelliseen sidotulla että vapaalla bassonuotilla, joka jatkossa laskee sävelaskelen. Kuvan 120 a-kohdassa nähtäviä harmonisia kulkuja kohtaa silloin tällöin, mutta ne eivät ole kehuttavia. Paras on kohdassa b esitetty toteutus, jossa seksti on suuri. Käsittelemämme soinnun signatuuri on $\frac{4}{3}$: sekstiä osoittava numero lisätään, milloin se on tarpeellista, alennusmerkillä varustettuna vielä erikseen sen yläpuolelle. Toisessa ja kolmannessa esimerkissä, joissa $\frac{4}{3}$-sointua seuraa $\frac{6}{5}$, vain yksi harmonian asema on hyvä: se, jossa seksti on ylä-äänessä. Molemmissa muissa seurauksena on rinnakkaiskvinttejä. Kolmiäänisessä toteutuksessa jätetään kohtien a ja b kaltaisissa tapauksissa pois kvartti:

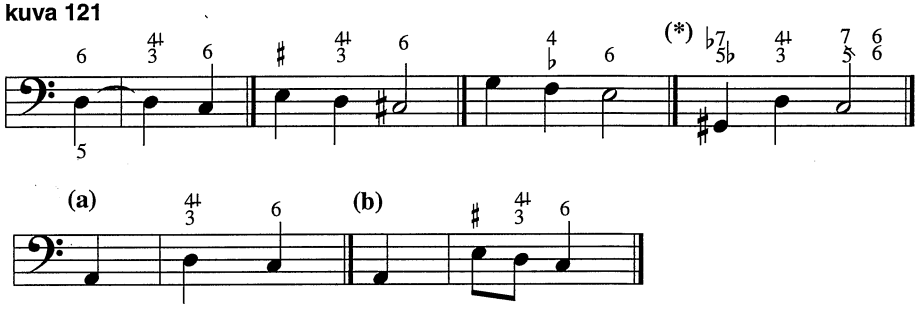
kuva 120



3 Ks. saman luvun viite nro 2.

§ 9 Milloin [$^{4}_{3}$-soinnussa] *suuri seksti* esiintyy *ylinousevan kvartin* ja *pienen terssin* keralla, valmistetaan *tavallisesti* joko kvartti tai terssi. Kuvan 121 esimerkissä a ne molemmat otetaan vapaasti basson lomasävelen [d:n] yllä, joka jää ilman b-kohdassa nähtävää alkusäveltään.[4] Terssi etenee purettaessa alaspäin, kvartti ylöspäin. Basso voi olla edelliseen nuottiin sidottu tai vapaa: kummassakin tapauksessa se kuitenkin etenee jatkossa asteittain alaspäin. Numeroinnit kuuluvat: $^{4+}_{3}$, $^{4}_{\flat}$ tai $^{4+}_{\flat}$. Joka tietää [bassosta lukien] sekuntia ylempänä olevan duurikolmisoinnun sävelet, tavoittaa helposti myös $^{4}_{3}$-soinnun: hänen tarvitsee vain korvata basson sekunti terssillä. Kolmiäänisessä toteutuksessa seksti jää pois, ei kuitenkaan *:llä merkityssä kohdassa.

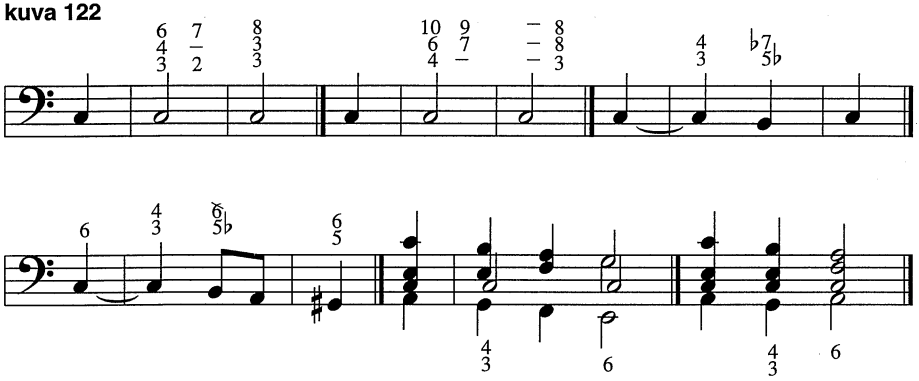
kuva 121



§ 10 Milloin *suureen sekstiin* liittyy *puhdas kvartti* ja *suuri terssi,* joko kvartti tai terssi valmistetaan. Viimeksi mainittu puretaan alaspäin, edellisen jäädessä paikoilleen. Basso voi jatkua samalla sävelellä urkupisteen tapaan, mutta se voi myös jatkaa liikettään. Kyseinen harmoninen yhdistelmä soi parhaiten terssin ja kvartin ollessa erillään toisistaan, ja se merkitään numeroin $^{4}_{3}$. Jos basso on sidottu edelliseen nuottiin, pysytään neliäänisyydessä, mutta muussa tapauksessa kvartti voi jäädä pois. Kuvan 122 molemmissa kahdessa viimeisessä [realisoidussa] esimerkissä sekstisointu on parempi kuin $^{4}_{3}$:

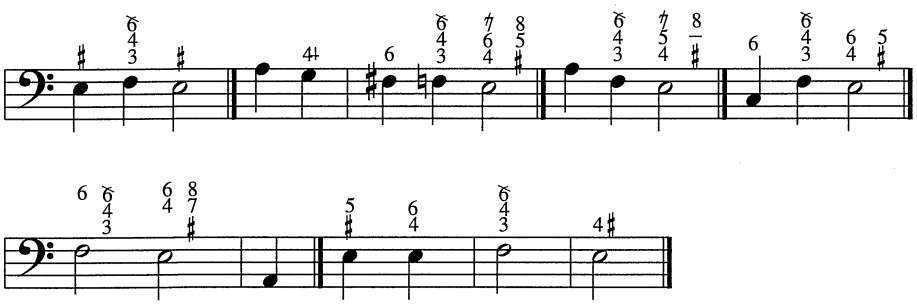
4 A: *durch eine Vorausnahme des Durchganges.* CPEB tulkitsee tapauksen "lomasävelen ennakoinniksi", koska b-kohdassa heikolla tahtiosalla kuvaan tuleva lomasävel otetaan esimerkissä a ilman valmistusta iskulla.

kuva 122



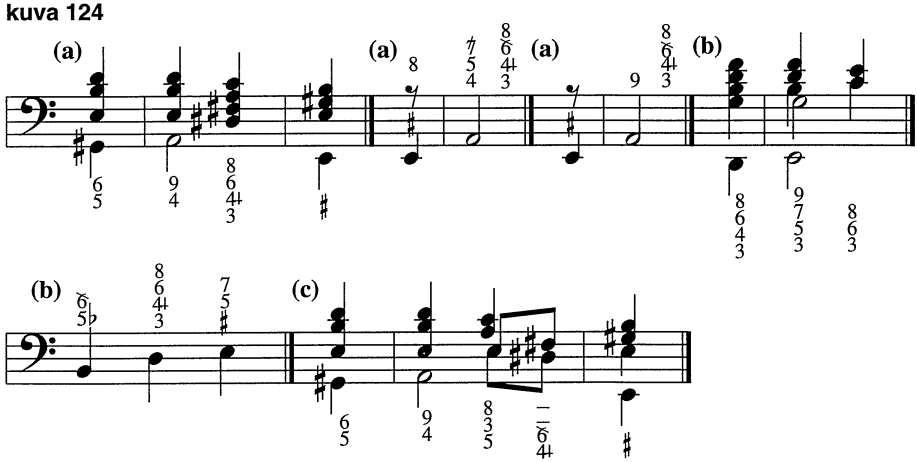
§ 11 Milloin *ylinouseva seksti* esiintyy yhdessä *ylinousevan kvartin* ja *suuren terssin* kanssa, seksti voidaan valmistaa tai jättää valmistamatta: kvartin tai terssin valmistaminen sitä vastoin on välttämätöntä. Viimeksi mainittu etenee jatkossa asteittain alaspäin, kvartti puolestaan voi joko jäädä paikalleen tai edetä asteittain ylöspäin. Basso on kyseisessä yhteydessä milloin sidottu, milloin vapaa: kummassakin tapauksessa se etenee jatkossa – rinnakkaisliikkeessä terssin kanssa – sävelaskelen alaspäin. Monet merkitsevät tässä tarkastelemamme harmonisen yhdistelmän pelkästään numerolla 6 ja siihen liittyvällä muunnosmerkillä, mikä ei ilmaise asiaa kyllin selvästi: suositeltavampaa on kirjoittaa basson ylle kaikki kolme intervallinumeroa. Kolmiäänisessä säestyksessä kvartti voi *varsin hyvin* jäädä pois:

kuva 123



§ 12 Välistä yhdistelmään $^{6}_{4}$ $_{3}$ on pakko lisätä vielä oktaavi [8] – ei niin paljon täyteläisyyden vuoksi kuin pikemminkin edellä olevan dissonanssin purkauksen (kuva 124, kohta a) tai välittömästi seuraavan dissonanssin valmistuksen takia (kohta b). Sellaisessa tapauksessa on suositeltavaa merkitä näkyviin kaikki neljä intervallinumeroa, jotta tarkoitettua toteutustapaa ei tarvitse käydä arvailemaan. Esimerkeissä, jotka on merkitty a:lla, $^{6}_{4+}$ tulee esille ennen aikojaan: kuten esimerkistä c näemme, sitä ennen pitäisi oikeastaan purkaa nooni, kvartti ja septimi. Esitetyissä tapauksissa (a) kyseinen intervalliyhdistelmä kuitenkin osoittautuu lomasoinnuksi, josta basso ei jatku alaspäin astekulkuisesti, vaan hypyllä:

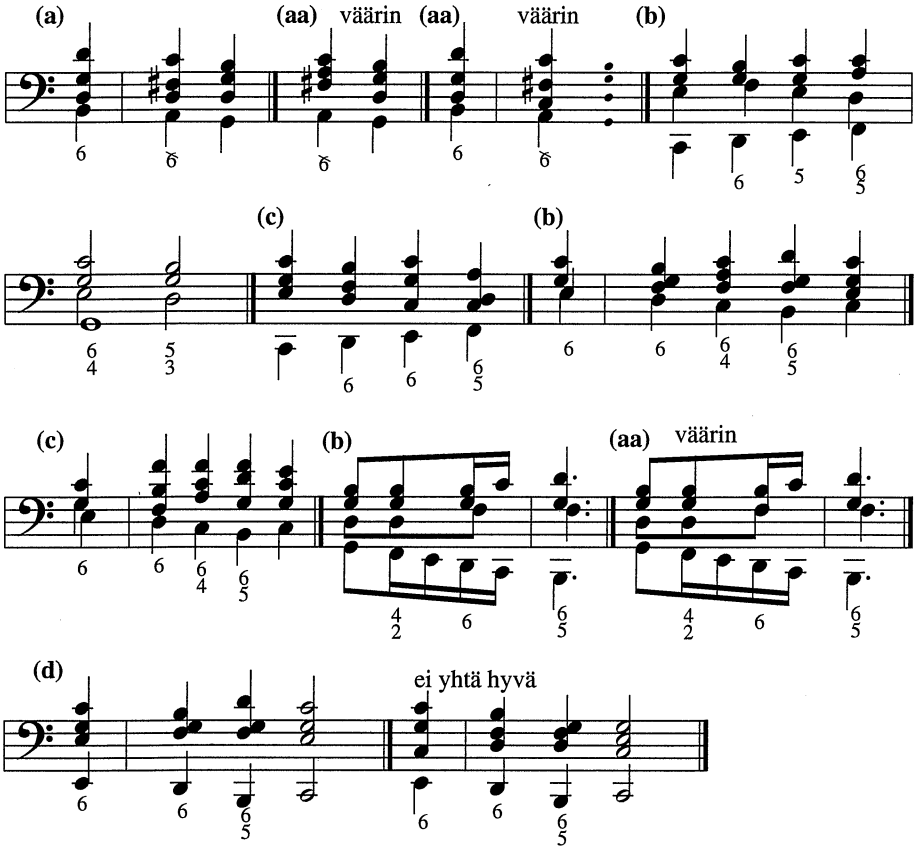
kuva 124



TOINEN JAKSO

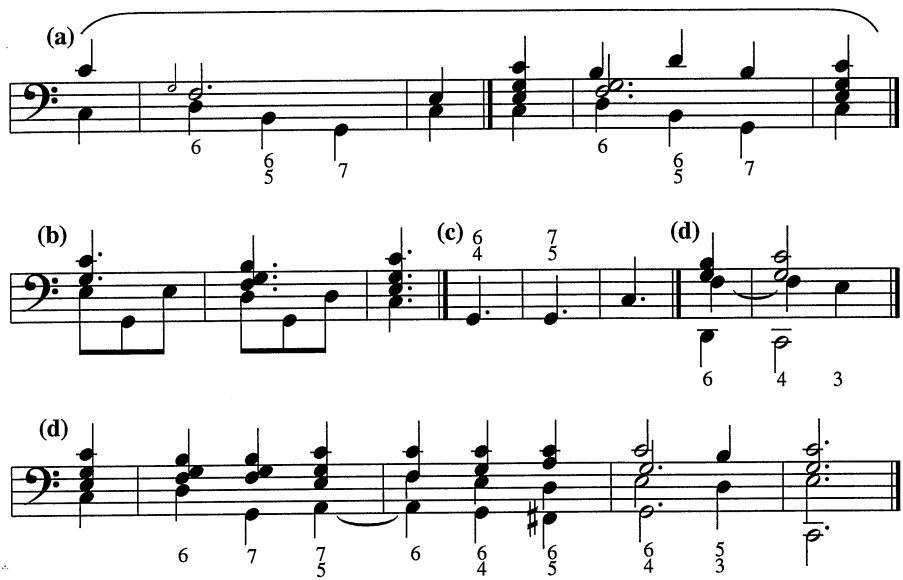
§ 1 Milloin *pienen terssin* keralla esiintyvään *suureen sekstiin* lisätään *puhdas kvartti* ilman, että sitä on numeroinnissa pantu näkyviin (kuva 125, kohta a), tarkoituksena on joko välttää virheitä (kohta aa), säilyttää sopiva harmonian asema (kohta b) tekemättä hyppyjä (kohta c) tai saada [ylä-ääneen] hyvä melodia (kohta d):

kuva 125



§ 2 Kuvan 126 ensimmäisessä esimerkissä (a) yhdistelmä $^{6}_{4}_{3}$ sopii [soolo-äänen] pitkään etusäveleen varsin hyvin: lähinnä seuraavat intervallinumerot ovat pääosin jo valmistettuina ja [säestyksen] ylä-ääni kulkee basson kanssa laulavissa rinnakkaistersseissä. Toinen esimerkki (kohta b) ei, kun sitä tarkastellaan sellaisenaan, siedä d-sävelellä terssin kaksinnusta eikä liioin samaisen terssin viemistä viimeisen bassonuotin (c:n) kohdalla ylöspäin: kyseinen f on näet tulkittava g:n septimiksi (kohta c). Kohdassa d nähtävissä esimerkeissä esiintyvät dissonanssit tulevat $^{4}_{3}$-soinnun avulla mukavasti valmistetuiksi:

kuva 126



§ 3 Kuvan 127 ensimmäisessä esimerkissä (kohta a) basson d:lle otetaan sekstisointu: $^{4}_{3}$ kuulostaisi [sooloäänen] kahdesti toistuvan a:n vuoksi pahalta. Usein yhdistelmää $^{6}_{4}_{3}$ ei salli kromaattinen muutos (kohta b, kolmas esimerkki). Myös tietyt basson välisävelet[5], kuten sävel f esimerkissä c, voivat vaatia tavallista sekstisointua.

Seuraavanlaiset tapaukset voivat niin ikään pakottaa säestäjän korvaamaan yhdistelmän $^{6}_{4}_{3}$ sekstisoinnulla:

– Tietynlaiset otejatkumot[6], jotka sekstisointua käytettäessä ovat jo ikään kuin valmiina sormissa (kohta d).

– Basson kulut, joissa $^{4}_{3}$-soinnun terssi ei pääse etenemään kyllin matalalle (kohta e) ja joissa sen käyttö näin ollen johtaisi virheisiin (kohta f).

Sellaiset kenraalibassossa esiintyvät numeroyhdistelmät, joiden realisoinnissa tulevat kysymykseen useammat säestyksen lajit mutta joissa toteutustavan valinta ei silti ole aina soittajan vallassa, tekevät jatkon ennakoinnin ja kuulostelevan korvalla tarkkaamisen[7] erityisen välttämättömäksi.

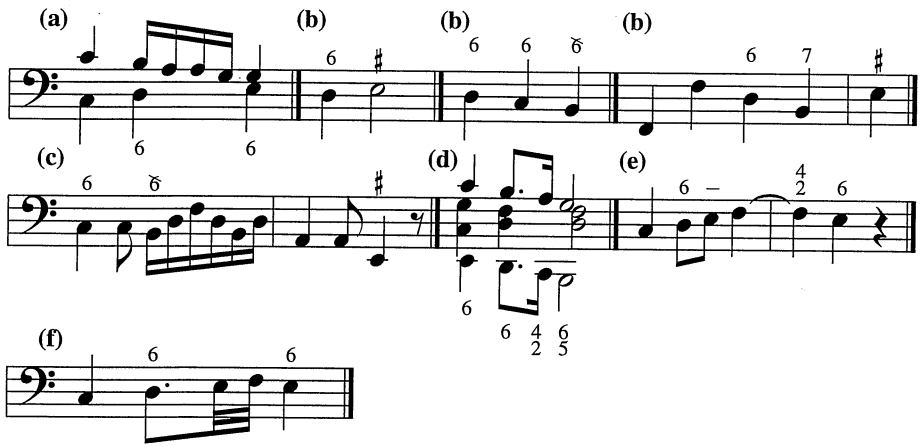
---

5 A: *gewisse durchgehende Noten im Basse.*

6 A: *Die Folge von Ziffern*

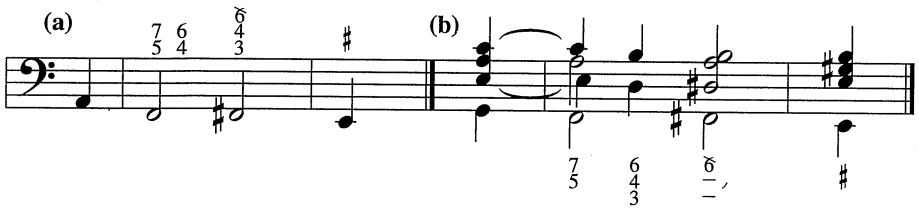
7 A: *das Vorhersehen auf die Folge, und das Lauschen mit dem Ohre.*

kuva 127



§ 4 Kuvassa 128 nähtävässä tapauksessa riittävät muutamien numeroitsijoiden mukaan perättäiset signatuurit $\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$, koska ne ilmaisevat näiden kahden äänen etenemisen[8] (kohta a). Kuitenkin: harjaantumaton säestäjä voi perin helposti – $\frac{6}{4}$-sointua koskevan säännön mukaisesti – lisätä kyseisiin numeroihin niihin kuuluvan terssin asemesta oktaavin. Saman esimerkin numerointi on kohdassa b oikeampi ja selkeämpi, vaikka silmällä onkin luettavana yksi numero enemmän.

kuva 128



§ 5 Kuvassa 129 nähtävä esimerkki on poikkeuksellinen, ja sen käytännön realisoinnissa voi sattua monia virheitä. Ensimmäisessä $\frac{4}{3}$-soinnussa terssiä ei pureta, vaan se jää paikoilleen muuttuen jatkossa kvartiksi: kyseinen $\frac{4}{3}$ näet tulkitaan lomasoinnuksi.[9] Ylinouseva kvartti sitä vastoin etenee säännön mukaan asteittain ylöspäin. Jälkimmäisessä tapauksessa $\frac{4}{3}$:n käsittely on

8 A: *die Fortschreitung dieser zwo Ziffern.*

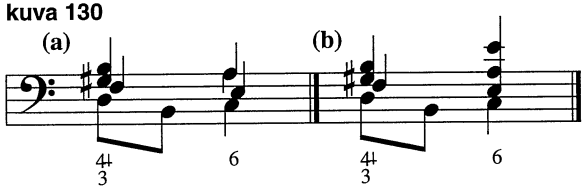
9 A: *...weil diese* $\frac{4}{3}$ *wie durchgehend angesehen wird.*

normaali. Jotta ensimmäinen signatuuri 4 toteutuisi täydellisenä ja sen sisältämä ylinouseva kvartti voisi edetä asiaankuuluvasti ylöspäin, kyseisessä $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$-soinnussa kaksinnetaan sekunti:

kuva 129

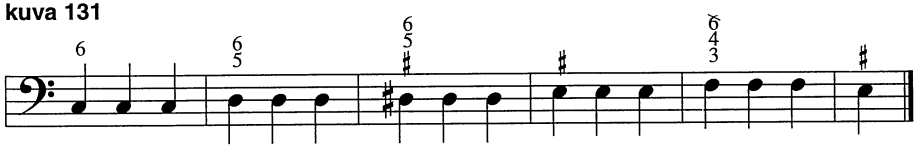
§ 6 Kuvan 130 ensimmäisessä esimerkissä sekstin priimikaksinnus (kohta a) antaa äänenkuljetuksellisesti luontevamman tuloksen kuin terssin kaksintaminen (kohta b):

kuva 130



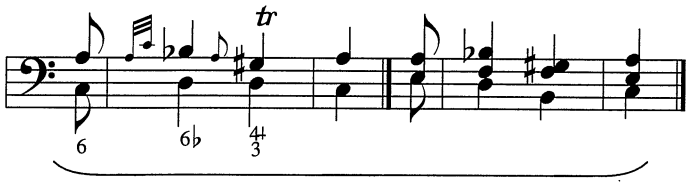
§ 7 Tehoisimpia tapauksia, joissa ylinousevaan sekstiin on lisättävä ylinouseva kvartti, lienee kuvassa 131 nähtävä esimerkki. Muussa tapauksessa kyseinen intervalli soi yleensä paremmin kvintin tai kaksinnetun terssin kera. Pysyvä sävel h, joka tässä jatkuu tarkoituksellisen itsepintaisesti kautta koko harmonisen kehityksen, tekee yhdistelmän $\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}$ näin käsiteltynä vaikutukseltaan tehokkaaksi.

kuva 131



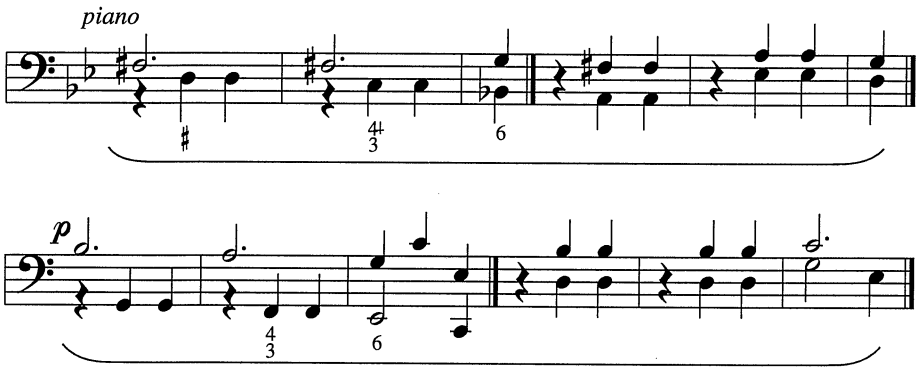
§ 8 Seuraavassa esimerkissä (kuva 132)[10] joudutaan sekä sooloäänen melodian että erityisesti terssin *valmistuksen* vuoksi rikkomaan sääntöä, joka kieltää liikkeen ylinousevaan sekuntiin. Koska $^{4\sharp}_{3}$-yhdistelmään sisältyvä ylinouseva kvartti edellyttää suurta sekstiä, kyseiseen intervalliin edellä liittynyt muunnosmerkki jätetään sen kohdalla ilman muuta huomiotta:

kuva 132



§ 9 Ohjeet, jotka edellä on annettu $^{4}_{3}$-soinnun käsittelystä kolmiäänisessä tyylissä, pitävät kyllä *yleisesti ottaen* paikkansa. Tässäkin asiassa on kuitenkin ojentauduttava *viime kädessä* sooloäänen mukaan, jonka esittämät sävelet voidaan voimakkuudeltaan hillityssä säestyksessä välistä jättää pois:

kuva 133



10 → EK 157.

KAHDEKSAS LUKU

SEKSTIKVINTTISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 Tässä käsiteltävän soinnun intervallit ovat *seksti, kvintti* ja *terssi.*

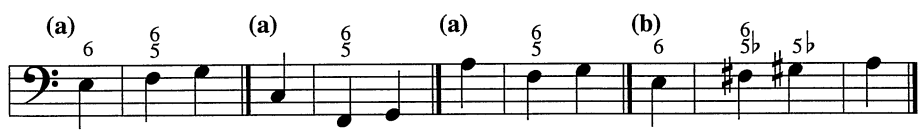
§ 2 Se merkitään signatuurilla $\frac{6}{5}$ tai $^{5\flat}$, jos kvintti on vähennetty. Terssiä ei merkitä näkyviin, paitsi jos siihen liittyy kromaattinen tilapäismuunnos. Muunnosmerkkejä ei saa unohtaa sekstin ja kvintin yhteydessäkään, milloin ne ovat aiheellisia.

§ 3 Sointuun kuuluvat *sekstit* voivat olla kolmenlaisia: *ylinousevia, suuria* tai *pieniä, kvintit* kahdenlaisia: *vähennettyjä* tai *puhtaita* ja *terssit* samaten kahdenlaisia: *suuria* tai *pieniä.*

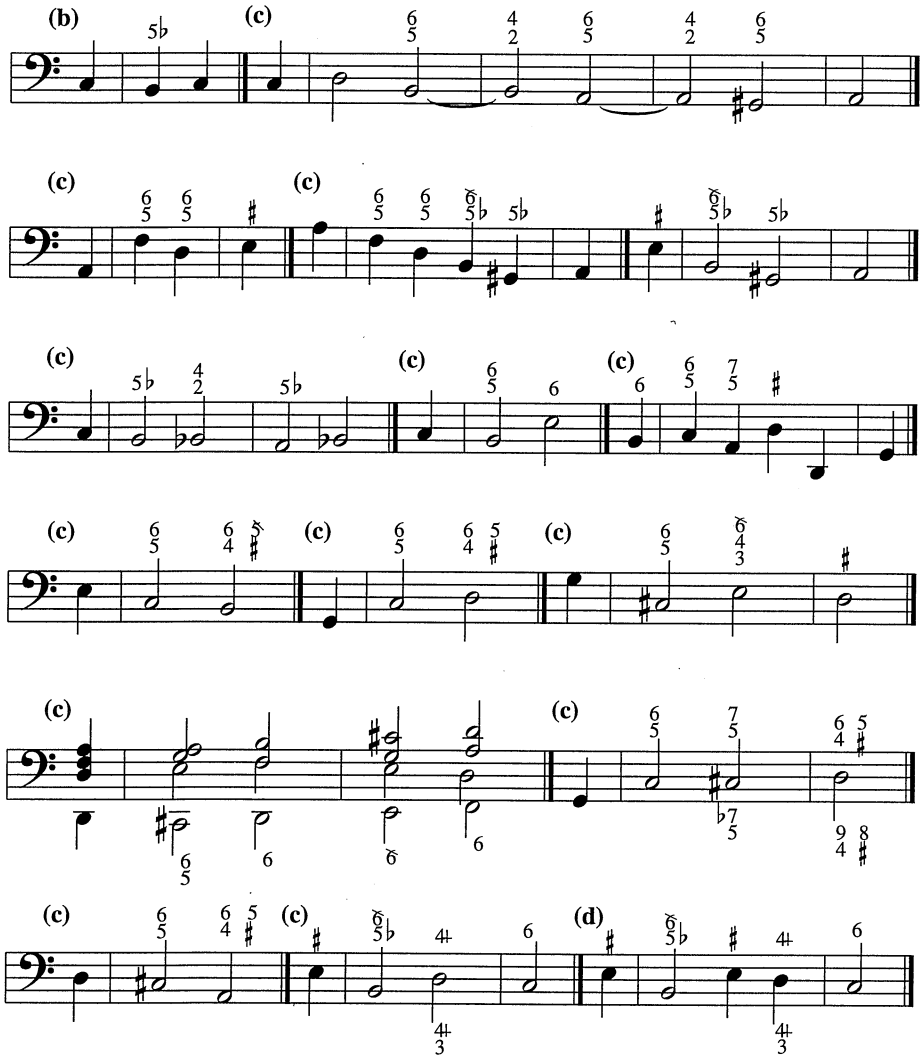
§ 4 Kvinttiä käsitellään dissonanssin tavoin: se voi *välistä* olla dissonanssisuhteessa sekstiin ja etenee *aina* asteittain alaspäin.

§ 5 Puhdas kvintti ei hevin esiinny muuten kuin valmistettuna (kuva 134, kohta a), vähennetty kvintti sen sijaan voidaan joko valmistaa tai ottaa vapaasti. Viimeksi mainitussa tapauksessa seksti on yleensä mukana jo edellisessä soinnussa. Kvintin purkautuessa, olletikin jos kyseinen intervalli on vähennetty, basso *normaalitapauksessa* nousee sävelaskelen. Kuten kirjaimella c varustetuista esimerkeistä näemme, basso voi joskus myös jäädä paikalleen tai edetä hypyllä ylös- tai alaspäin, jolloin kvintin purkaus monesti viivästyy. Viimeisessä niistä, jossa harmonian sävelet [ääriäänissä] vaihdetaan, basson kolmas nuotti [d] on kohdassa d nähtävän lomasävelen ennakointi.[1]

kuva 134



1 Vrt. VII luku, § 9, viite 4.



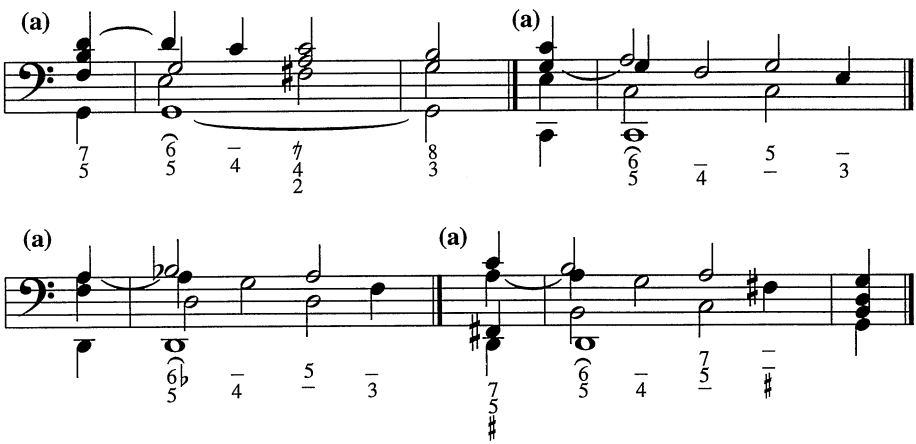
§ 6 Joka hallitsee harmoniset kulut 6 5 ja 5 6, tavoittaa helposti myös sekstikvinttisoinnun jättämällä edellisistä pois basson oktaavin, ottamalla niissä peräkkäisinä esiintyvät intervallinumerot yhtaikaa terssin kera ja tarkkaamalla huolellisesti valmistusta.

§ 7 Välistä joudutaan dissonanssin purkauksen (kuva 135, kohta a) tai valmistuksen (kohta b) vuoksi ottamaan viidenneksi ääneksi basson oktaavi:

kuva 135

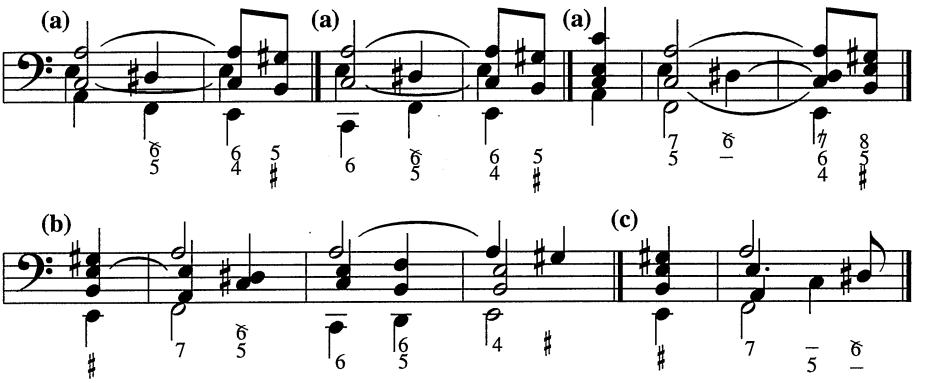
§ 8 Milloin paikallaan pysyvän basson yllä esiintyy numerointi $\frac{6}{5}\ \frac{-}{4}$, oikeassa kädessä otetaan neljänneksi ääneksi basson oktaavi ja jätetään terssi pois: kyseisen harmonisen kulun pohjana on näet itse asiassa $\frac{6}{4}$-sointu, jossa kvartti joutuu kvinttipidätyksen viivästämäksi. Tällaisessa tapauksessa kvintti on *puhdas* ja lisäksi *valmistettu* (kuva 136, kohta a). Mikäli pitkän bassonuotin yllä numeroa 5 ei kuitenkaan seuraa 4, vaan muita numeroita (kohta b) tai jos basso välittömästi pitkän nuotin jälkeen jatkaa liikettään (kohta c), säestyksessä pysytään $\frac{6}{5}$:n tavanomaisessa tulkinnassa. Edellisessä tapauksessa soinnun signatuuri – jota ei saa sekoittaa 7. pykälässä mainittuun ja joka erityisesti urkupisteiden yhteydessä on varsin tavallinen – voidaan vähemmän harjaantuneiden avuksi varustaa Telemannin kaarella ($\frac{6}{5}$). Kohdan a viimeinen esimerkki on säestyksen jaetun toteutuksen ja sekstin kaksinnuksen kannalta huomionarvoinen:

kuva 136



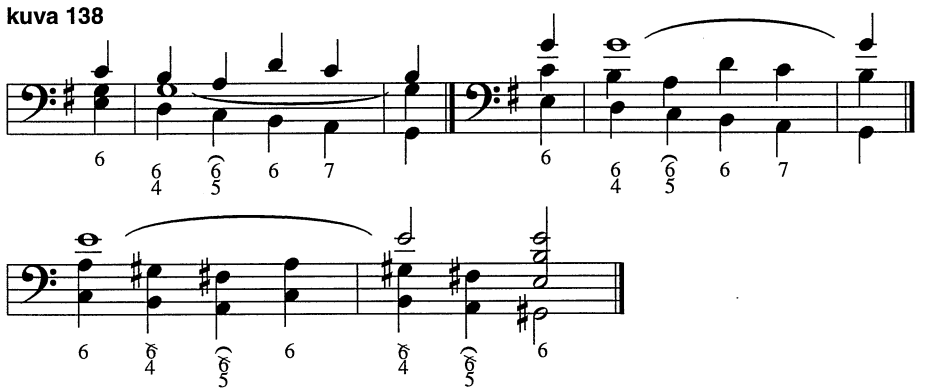
§ 9 *Ylinouseva seksti* esiintyy $^{6}_{5}$-soinnussa aina *puhtaan kvintin* ja *suuren terssin* keralla. Kvintti on enimmäkseen valmistettu (kuva 137, kohta a): paikallaan pysyvän basson yllä se voidaan kuitenkin ottaa myös vapaasti, jolloin välistä myös seksti jää vaille valmistusta (kohta b). Viimeksi mainitun pitäisi normaalisti liittyä mukaan kahdeksasosaa myöhemmin, kuten kohdasta c näemme. Seksti etenee jatkossa asteittain ylöspäin kvintin jäädessä paikalleen, mutta lopuksi sekin laskee sävelaskelen:

kuva 137



§ **10** Koska kolmiäänisessä toteutuksessa yksi soinnun sävelistä menetetään, siihen ei pidä ilman pakottavaa syytä turvautua, ja milloin se on tarpeen, on tarkoin ilmaistava, mikä intervalli jätetään pois. Sen mukaan kuin tilanne kulloinkin vaatii, pois voidaan jättää terssi, puhdas kvintti ja myös seksti, etenkin jos viimeksi mainittu esiintyy yhdessä vähennetyn kvintin kanssa. Milloin $\frac{6}{5}$ tulee esille lomasointuna, kvinttiä ei pureta, vaan se jää paikoilleen. Terssi ei tällaisessa tapauksessa tee hyvää vaikutusta: se jätetään siksi mieluummin pois ja otetaan pelkästään seksti ja kvintti. Seuraavissa esimerkeissä (kuva 138) signatuuria $\frac{6}{5}$ edeltävät numeroyhdistelmät, joissa sekstikvinttisoinnun kvintti on valmistettu, käsitellään niin ikään kolmiäänisesti:*

kuva 138

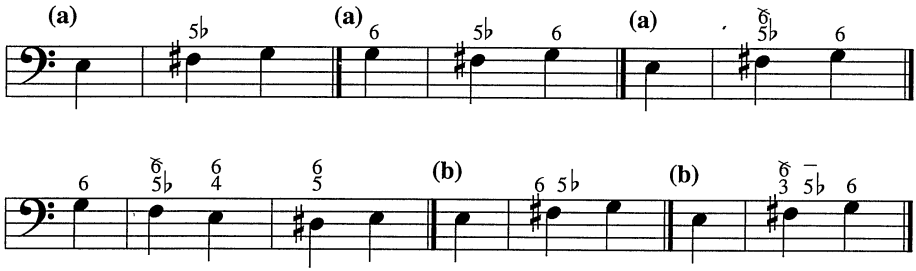


* CPEB on tähän liittänyt seuraavan alaviitteen: *"Edellä olemme jo useamman kerran erottaneet kolmiääniset toteutukset [Sätze] neliäänisistä varustamalla ne* ***Telemannin*** *kaarella: kyseistä merkintää voidaan käyttää myös tässä ilmaisemaan* $\frac{6}{5}$*:n terssin pois jäämistä."*

TOINEN JAKSO

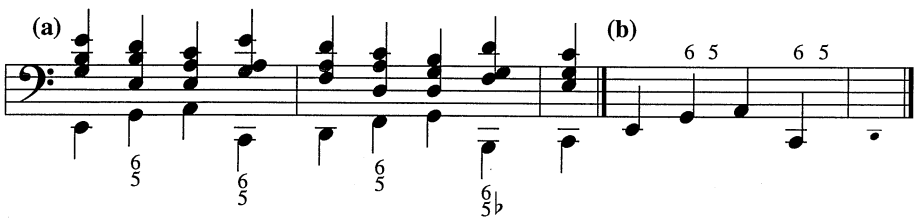
§ 1 Kuten kuvan 139 esimerkeistä nähdään, sekä seksti että siihen liittyvä *vähennetty* kvintti voidaan ottaa ilman valmistusta (kohta a). Kyseiset tapaukset [kohdan a 1. ja 3. esimerkki] nähdään pelkistettyinä[2] kohdassa b. Ensimmäisen bassonuotin e:n kohdalla soinnun kvinttiä ei saa sijoittaa ylä-ääneen. Kyseinen vähennetyn kvintin liike kuuluu väliääniin:

kuva 139



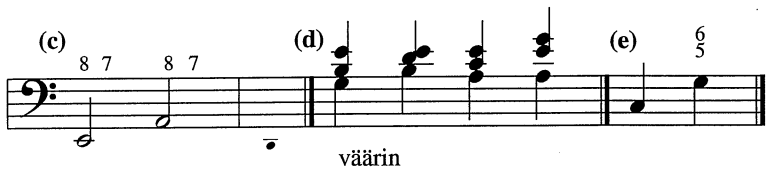
§ 2 Joka haluaa käytännössä viljellä kuvan 140 a-kohdan mukaisia ratkaisuja, joita tosin välistä tapaa mutta jotka eivät silti kelpaa mihinkään – joutuu puolustamaan puhtaan kvintin valmistamattomuutta sillä, että kyseessä on joko kulun 6 5 korvaava kvintin ennakointi (kohta b) tai septimin viivästetty käsittely (kohta c). Basson sävelten g ja f kohdalla[3] seksti on rinnakkaiskvinttien välttämiseksi (esimerkki d) valmistettava toisessa äänessä. Basson sävelten a ja c välille syntyvää vastaliikkeistä kvinttikulkua [1. tahdissa] ei sitä vastoin voida välttää ja se on myös sallittu. Esimerkki e kuulostaa vielä pahemmalta kuin kohta a:

kuva 140



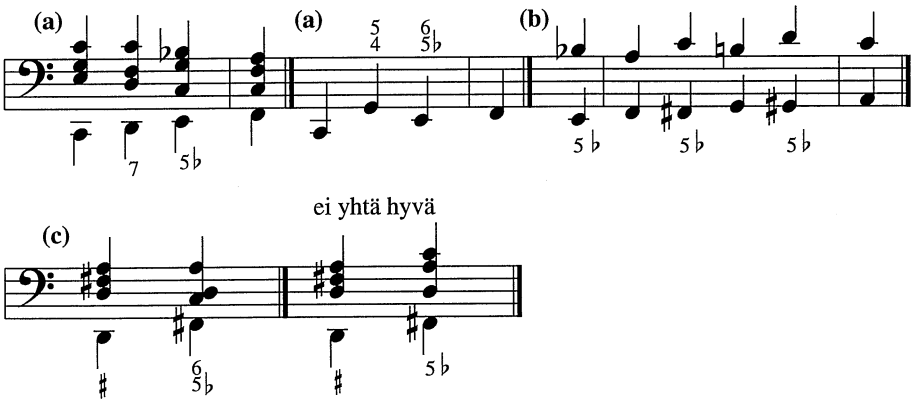
2 A: *ohne Vorausnahme simpel abgebildet.*

3 Esimerkki a, kummankin tahdin 2. tahtiosa.



§ 3 Vähennetty kvintti voi ylimalkaan esiintyä vapaasti, ja sen normaalia [= samassa äänessä tapahtuvaa] valmistusta voidaan muuttaa hyväksyttävistä syistä. Näitä ovat dissonanssin purkaminen (kuva 141, kohta a), sävelkudoksen mukavan aseman ja hyvän melodian säilyttäminen (kohta b) sekä moitteenalaisten kulkujen välttäminen ääriäänissä[4] (kohta c). Muussa tapauksessa kuitenkin on aina pidettävä kiinni pääsäännöstä, jonka mukaan käsittelyltään sidotut intervallit valmistetaan ja puretaan samassa äänessä.

kuva 141



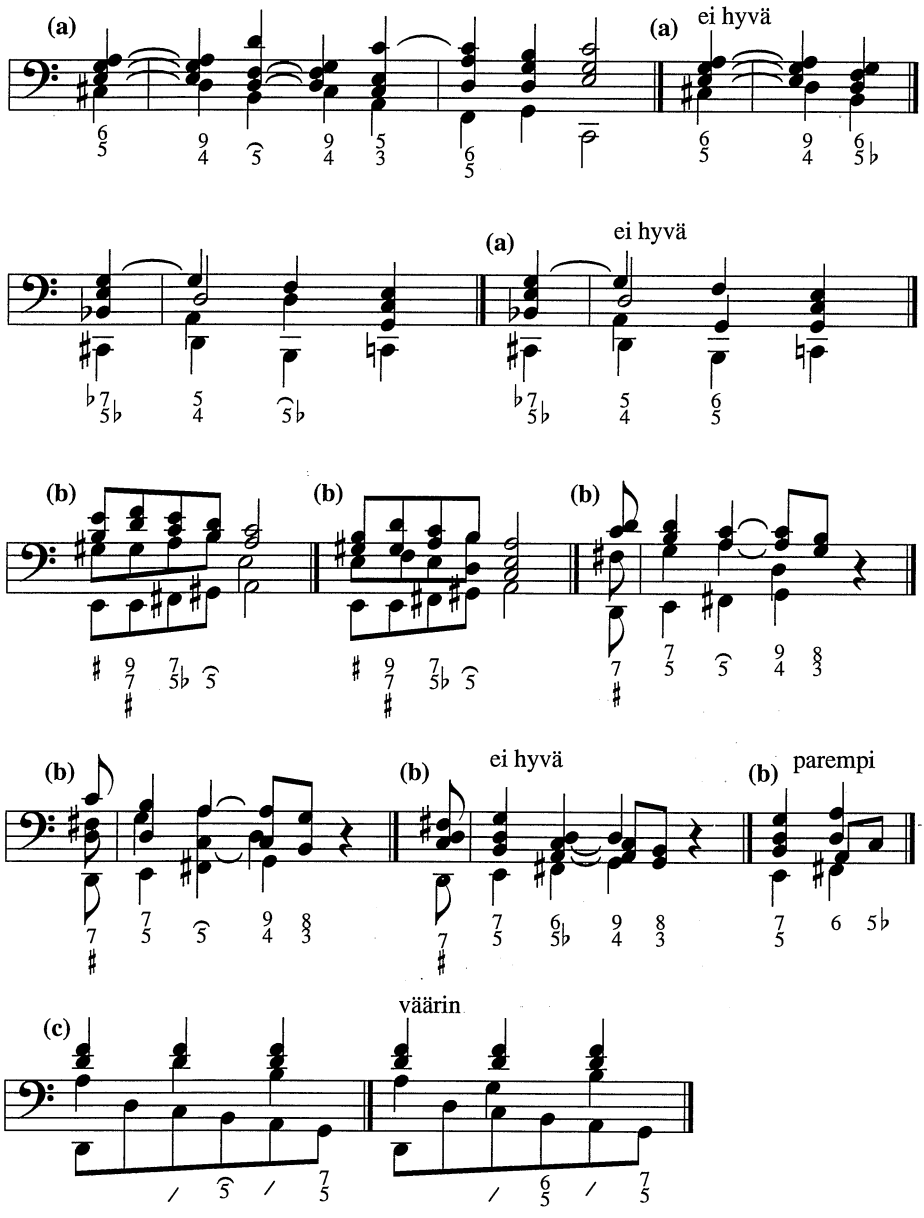
§ 4 Tapauksissa, joissa bassonuotille rakentuvaan harmoniaan kuuluu vähennetty kvintti, toteutukseen otetaan joskus sekstin asemesta kaksinnettu terssi, vaikka seksti ei olisikaan ristiriidassa kyseisen harmonisen kontekstin kanssa.[5] Näin menetellään vain siksi, jottei valmistamaton seksti aiheuttaisi edellä olleiden dissonanssin purkauksien kohdalla yhteensoinnissa uudelleen epämieluisaa vaikutelmaa (kuva 142, kohta a). Sitä paitsi terssin kaksinnusta

4 A: *die Vermeidung unreiner Progreßionen in den äussersten Stimmen.*

5 A: *wider die Modulation.*

käytetään myös hyvän melodian aikaansaamiseksi (kohta b) ja virheiden välttämiseksi (kohta c):

kuva 142

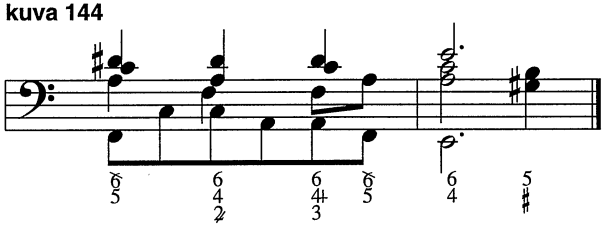


§ 5 Kuten kaikkiin intervallinumeroihin myös terssiin on yleensä syytä liittää mahdollinen tilapäinen muunnosmerkki. Tätä ei kuitenkaan aina tapaa näkyviin pantuna, koska terssin laadun edellytetään selviävän ilman sitäkin harmonisesta yhteydestä.[6] Mikäli kuvan 143 esimerkeissä tulisi otettavaksi vähennetty terssi, kyseinen bassonuotti pitäisi nimenomaisesti varustaa b-merkillä:

kuva 143

§ 6 Oudomman harmonian ystävien mieliksi kuvassa 144 nähtävä esimerkki voitaneen hyväksyä. Siinä esiintyvät *hitaassa tempossa, lomasävelliikkeenä*[7] ja yhdessä ylinousevan sekstin ja kvintin kanssa yhdistelmät $\frac{6}{4}_{2}$ ja $\frac{6}{4\natural}_{3}$, joissa intervallit $\frac{4}{2}$ ja $\frac{6}{4\natural}$ ovat etäällä toisistaan:

kuva 144



§ 7 Muutamien sooloäänessä esiintyvien etusävelten vuoksi $\frac{6}{5}$ -soinnusta voidaan kuvassa 145 nähtävissä tapauksissa – milloin kyseessä on voimaltaan hillitty esitys ja aikamitta on hidas – jättää pois säveliä. Ensimmäisessä esimerkissä pois jää $\frac{6}{5}$:n seksti, toisessa terssi. Kolmannessa esimerkissä sekä $\frac{6}{5}$ että $\frac{7}{5}$ voidaan ottaa terssittömänä: sooloääni saa näin riittävän vapaasti ja rauhassa keskittyä pitkien sävelten intensiiviseen ja affektin mukaiseen ilmentämiseen:[8]

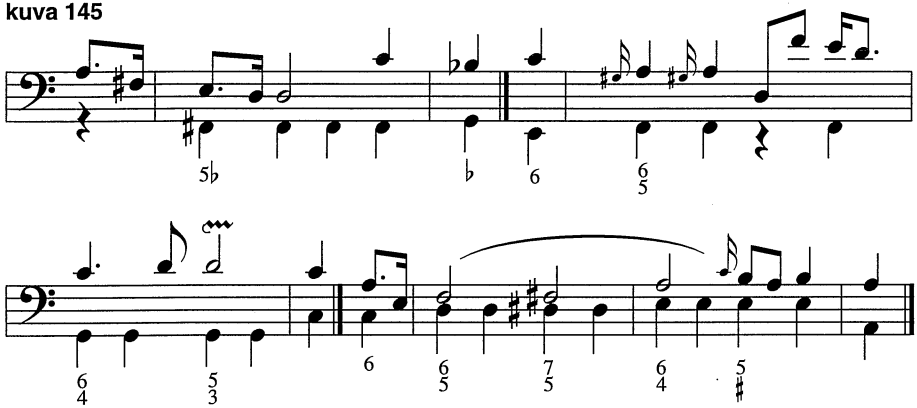
---

6 A: *aus der Modulation.*

7 A: *im Durchgange.* → EK 158

8 A: *...das Durchziehen der langsamen Noten dem Affect gemäß auszudrücken.*

kuva 145



YHDEKSÄS LUKU

SEKUNTISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

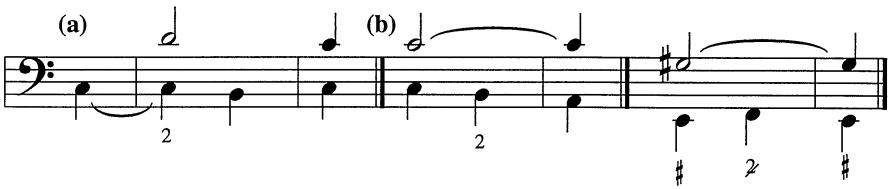
§ 1 Tässä käsiteltävän soinnun intervallit ovat *sekunti, kvartti ja seksti.*

§ 2 Sen signatuurit ovat: 2, 4, 4 (palautusmerkki on tässä ylentävä), $\frac{4}{2}$ ja $\frac{6}{4}$.

§ 3 Sekuntisoinnussa voivat esiintyä *suuri* ja *pieni seksti, ylinouseva* ja *puhdas kvartti* sekä *suuri, pieni* ja *ylinouseva sekunti.*

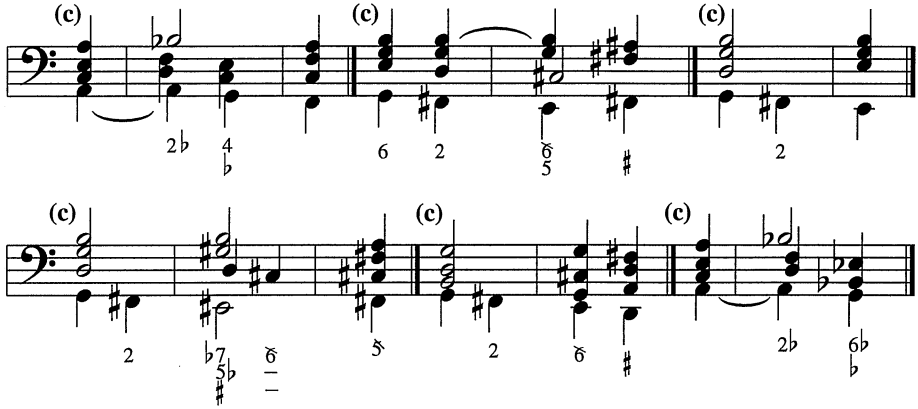
§ 4 Dissonanssi on tällä kertaa bassossa: se voi esiintyä sidottuna (kuva 146, kohta a) tai lomasävelenä (kohta b), mutta purkautuu *aina* asteittain alaspäin. Basson sävelen oktaavia ei tästä syystä saa ottaa oikeassa kädessä väliääneksi, vasemman [soinnilliseksi] vahvistukseksi kyllä. Sekunti itse käyttäytyy konsonanssin tavoin: se voidaan ottaa vapaasti, se voi jäädä paikoilleen tai jatkaa liikettään. Niin ikään se voidaan kaksintaa.

kuva 146



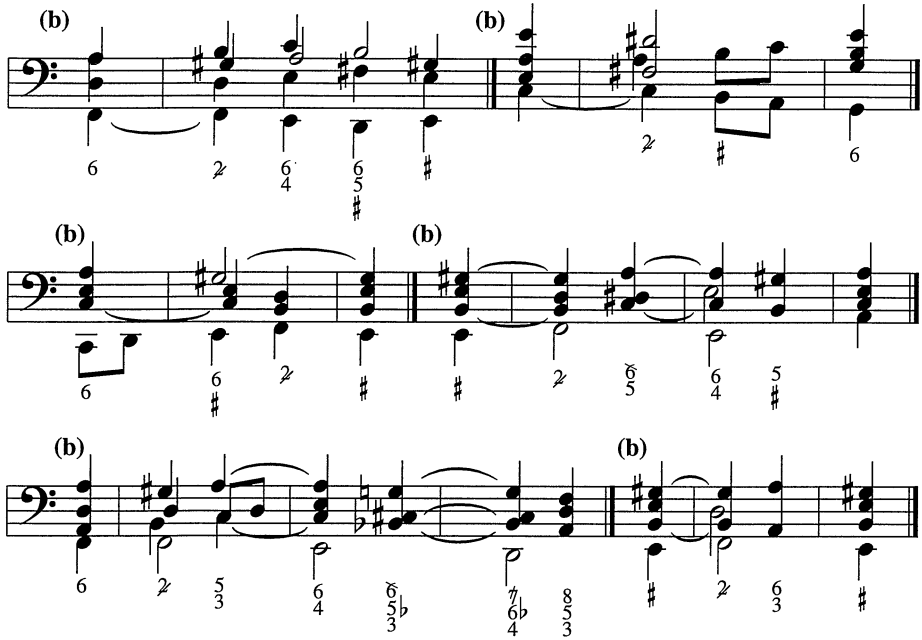
§ 5 Milloin suureen sekuntiin liittyy suuri seksti ja *puhdas* kvartti, viimeksi mainittu intervalli voi jatkossa edetä asteittain ylös- tai alaspäin, jäädä paikoilleen tai myös hypätä alaspäin (kuva 147, kohta a). Vastaavanlainen vapaus on puhtaalla kvartilla sen esiintyessä suuren sekunnin ja pienen sekstin (kohta b) tai pienen sekunnin ja pienen sekstin keralla (kohta c):

kuva 147



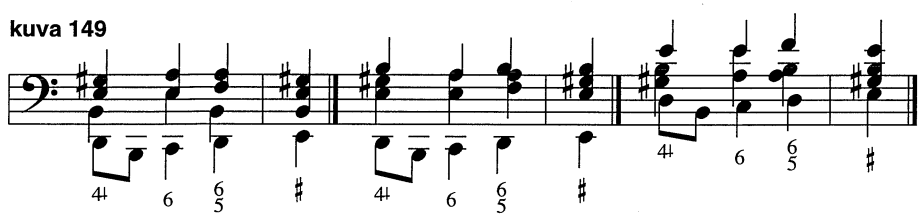
§ 6 Milloin *ylinouseva* kvartti esiintyy suuren sekunnin ja suuren sekstin keralla, se voi jatkossa jäädä paikalleen tai edetä sen jälkeen asteittain ylöspäin (kuva 148, kohta a). Samoin se käyttäytyy ylinousevaan sekuntiin ja suureen sekstiin yhdistyessään (kohta b). Viimeisessä [b-]esimerkissä kyseinen intervalli tosin laskeutuu lomaharmoniana askelen alaspäin, mutta palaa heti tämän jälkeen takaisin ylös:

kuva 148

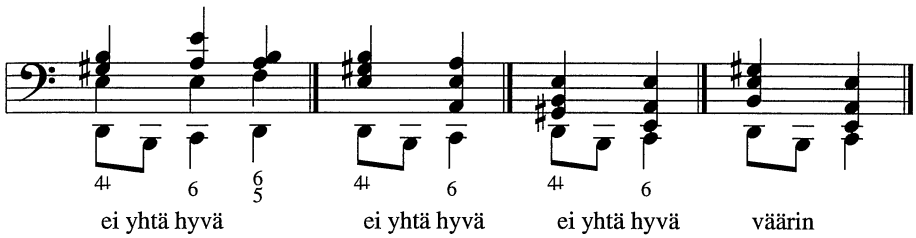


§ 7 Neliäänisessä säestyksessä, missä reaaliäänten luku pysyy vakiona,[1] on tapana antaa ylinousevan kvartin joskus edetä hypyllä alaspäin, enkä henkilökohtaisesti pidä mahdollisena säilyttää jatkuvaa neliäänisyyttä sallimatta kyseistä etenemistapaa. Kuitenkin: äänenkuljetus saadaan paljon laulullisemmaksi ja paremmin ylinousevan kvartin luonnetta vastaavaksi, jos mainitun intervallin annetaan edetä asteittain ylöspäin ja vaihdellaan tässäkin kaksinnustapaa. Samalla on otettava käyttöön harmonian kaikki asemat: hyppy ylinousevasta kvartista on näet muuten väliäänissäkin vaivoin siedettävissä:

kuva 149



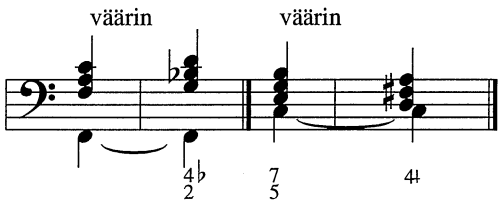
1 A: *Bey dem vierstimmigen Accompagnement, wobey man allezeit auf vier klingende Tasten siehet...*



§ 8 Käsittelemämme *sekuntisointu* on helppo paikantaa: jos tietää basson sävelen *yläsekunnille* rakentuvan *kolmisoinnun*, tietää myös sen.

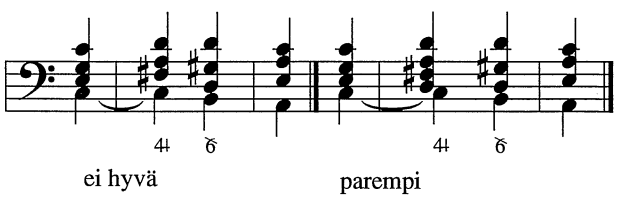
§ 9 Koska tarkastelemamme sekuntisointu siis perustuu kolmisoinnulle, säestyksessä on varottava rinnakkaisia kvinttejä tapauksissa, jolloin välittömästi edellä on kolmisointuja tai niihin palautuvia harmonioita:

kuva 150



§ 10 *Voimakkuuden lisäämiseksi* voidaan viidenneksi ääneksi välistä ottaa suuren tai pienen sekunnin kaksinnus. Samoin voidaan menetellä *muulloinkin,* milloin on peiteltävä ylinousevasta kvartista tapahtuvaa melodisesti huonoa hyppyä. Pienen sekstin keralla esiintyvä suuri sekunti ja yleensä ylinouseva sekunti eivät siedä vastaavanlaista kaksintamista milloinkaan.

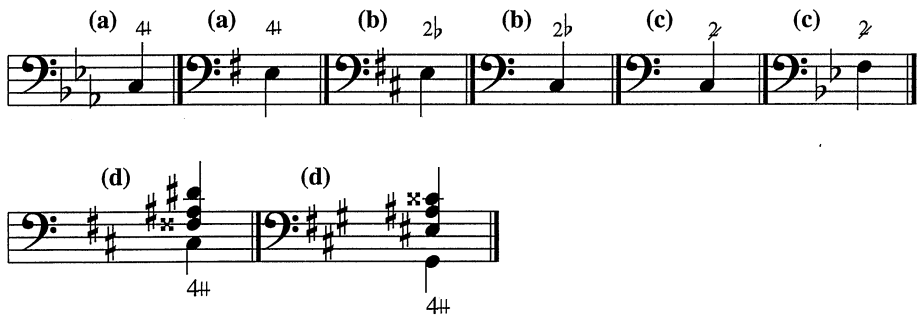
kuva 151



§ 11 Kolmiäänisessä säestyksessä yksi soinnun sävelistä menetetään; siksi siihen ei helposti turvauduta, paitsi jos tähän on riittävät syyt. Pois jäävä sävel on tällöin seksti.

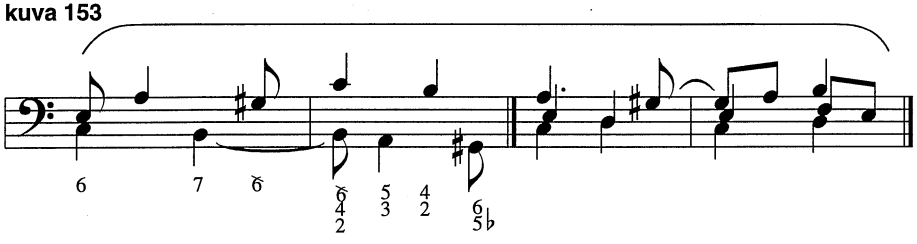
§ 12 Ylinousevaan kvarttiin liitetään *ilman näkyviin pantua viitettä* suuri seksti (kuva 152, kohta a), pieneen sekuntiin pieni seksti (kohta b), ylinousevaan sekuntiin ylinouseva kvartti (kohta c) ja kaksoisylennyksellä varustettuun ylinousevaan kvarttiin (4♯) suuri sekunti ja suuri seksti (kohta d). Näin silmää ei rasiteta numerotunnusten kohtuuttoman runsailla kasautumilla:

kuva 152



§ 13 Kuvassa 153 nähtävissä esimerkeissä[2] on kuitenkin tarpeen merkitä sekstin ylennys näkyviin. Joka ei näin tee, saattaa sävellajiasioissa tarpeellista harjaannusta vailla olevan säestäjän hämmennyksen ja sekaannuksen valtaan, vaikka luulee päinvastoin ajatelleensa hänen mukavuuttaan. Viimeisessä esimerkissä voidaan sekstin asemesta kaksintaa – seuraavan kolmisoinnun ennakointina – myös sekunti:

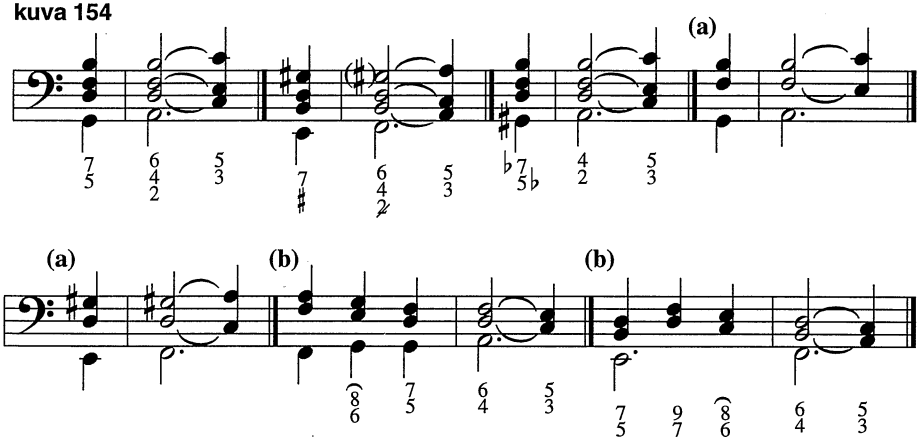
kuva 153



2 Realisoinneissa kaksoisviivan jälkeen pelkät oikean käden harmoniat.

§ 14 Milloin signatuurilla $\overset{7}{\underset{5}{\sharp}}$ varustettu basso nousee sävelaskelen molli-kolmisointuun, viimeisen nuotin yllä esiintyy välistä numerointi $\frac{4}{2}$ tai $\overset{6}{\frac{4}{2}}$. Tähän ovat syynä etusävelet, jotka on otettava mukaan säestykseen: basso ei niiden kohdalla etene alaspäin, koska kyseinen numerointi $\overset{6}{\frac{4}{2}}$ tarkoittaa vain varsinaisen harmonian, ts. kolmisoinnun, koristelua. Sävelistä sekunti ja kvartti etenevät asteittain terssiin, seksti kvinttiin. Voimaltaan hillityssä säestyksessä voidaan kvartti (kuva 154, kohta a) tai joskus seksti (kohta b) jättää pois:

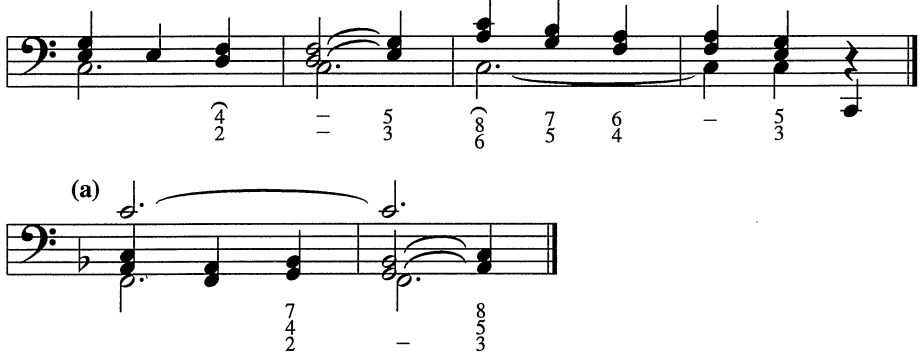
kuva 154



§ 15 *Pysyvän* tai *samaa säveltä toistavan* basson yllä esiintyy välistä signatuuri $\frac{4}{2}$: kyseessä on kolmiääninen yhdistelmä, johon ei lisätä mitään. Kumpikaan sen intervalleista ei kaipaa purkamista enempää kuin bassokaan: ne esiintyvät näet lomasävelkulkuina ja voivat edetä asteittain ylös- tai alaspäin. Myös numerointia $\frac{4}{2}$ edeltävät ja seuraavat signatuurit toteutetaan yleensä kolmiäänisinä. Säestettävät äänet ovat enimmäkseen klaveeriosuuden kanssa

identtiset: silloin tällöin jokin niistä saattaa kuitenkin jäädä soittamaan harmonian oktaavia tai kvinttiä. Viimeksi mainitussa tapauksessa voitaisiin, milloin toteutuksen tulee olla neliääninen, lisätä numeroyhdistelmään $\frac{4}{2}$ vielä suuri septimi (kuva 155, kohta a). Signatuuri voidaan niin ikään varovaisuussyistä varustaa Telemannin kaarella:

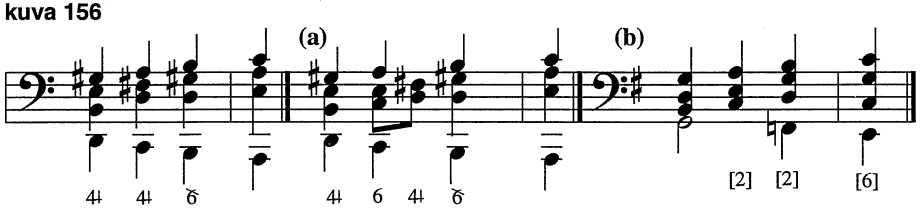
kuva 155



TOINEN JAKSO

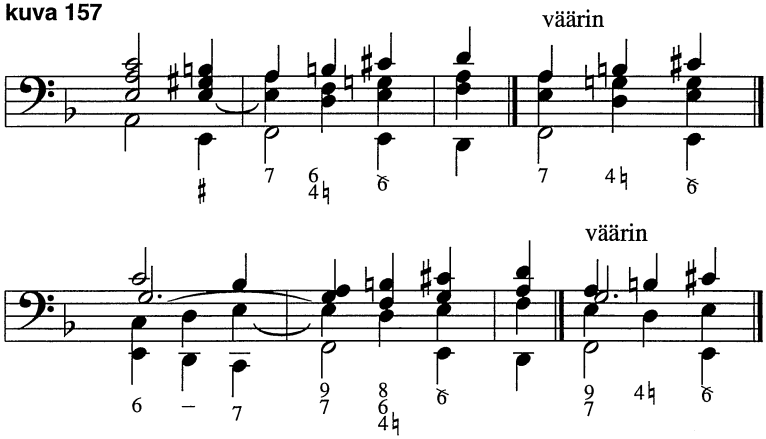
§ 1 Milloin seuraavanlaisessa tapauksessa (kuva 156) numerointi $\frac{4\natural}{2}$ esiintyy kahdesti peräkkäin, se tulee kyseisistä basson sävelistä jälkimmäisellä voimaan kahdeksasosaa liian aikaisin (kohta a). Samoin voi käydä myös puhtaan kvartin edeltäessä ylinousevaa (kohta b):

kuva 156



§ 2 Numeroitsijat, jotka kuvan 157 esimerkeissä merkitsevät bassonuotille pelkästään ylinousevan kvartin signatuurin, menettelevät virheellisesti. Kyseisten numeroiden 4♯ tai 4♮ tarkoittama sekuntisointu ei ensimmäisessä esimerkissä tule välittömästi edellä olleen gis-sävelen vuoksi kysymykseen eikä sitä voida dissonanssien purkauksen vuoksi käyttää toisessakaan. Kummassakin tapauksessa kyseisillä kohdilla on otettava $\frac{6}{4}$ -sointu:

kuva 157

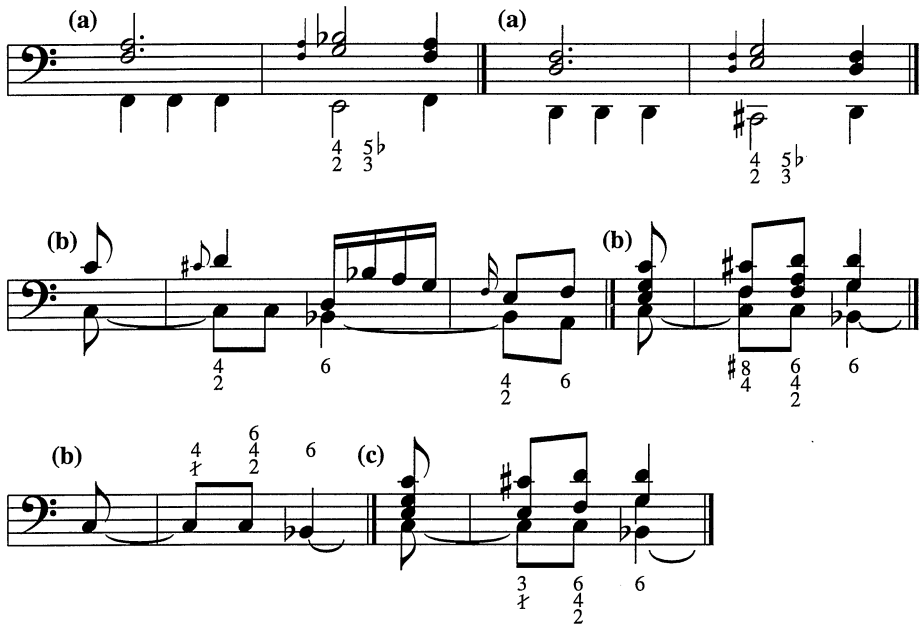


Kiireessä joskus unohdetaan, että signatuuri 4♯ on mukavuussyistä liukunut merkitsemään kokonaista sointua, jolloin seurauksena on $\frac{6}{4}$-soinnun sekoittuminen sekuntisointuun [$\frac{6}{4}{}_{2}$].

§ 3 Milloin $\frac{6}{5}$-soinnussa siihen sisältyvä vähennetty kvintti ynnä terssi pidätetään hitaalla *kaksoisetusävelellä* ja kyseinen hieman vastahakoiselta vaikuttava kaksoisappoggiatura joudutaan ottamaan mukaan säestykseen, bassonuottien yläpuolelle on asianomaiseen kohtaan merkittävä numerointi $\frac{4}{2}$ $\frac{5♭}{3}$ ja jätettävä $\frac{4}{2}$-soinnusta pois seksti (kuva 158, kohta a). Jos taas sekuntisoinnussa sekunti pidätetään hitaalla etusävelellä, joka on basson *ylinouseva oktaavi,* säestykseksi riittää – etenkin, jos kyseinen kohta on soitettava hiljaa – pelkkä kvartti: sekunti ja seksti lisätään mukaan vasta ensiksi mainitun ilmaantuessa sooloääneen. Koska ylinouseva oktaavi näyttää silmään kuulovaikutelmaansa pelottavammalta ja myös korva (edellyttäen, että tempo on hidas ja että oktaavin säestyksenä on pelkkä kvartti) hyväksyy sen purkauksen kutakuinkin:

kyseinen riita-intervalli voidaan sekä ilmaista numeroinnissa että soittaa mukana säestyksessä (kohta b). Toteutus ei myöskään tapauksessa c, missä terssi etenee kvarttiin appoggiaturan kautta, soi hullummin. Poikkeuksellisen herkkäkorvaisen sallittakoon jättää kyseiset etusävelet oikeassa kädessä soittamatta. Milloin säestyksen halutaan olevan hyvin hiljainen, mainitunlaiset hienoudet jätetään yleensäkin sooloäänten huoleksi. *Ylinouseva oktaavi* on *dissonanssi,* joka *esiintyy vain etusävelenä* ja purkautuu *asteittain ylöspäin.*

kuva 158



§ 4 Rinnakkaisten oktaavien välttämiseksi seuraavassa esimerkissä (kuva 159)[3] on viimeisellä bassonuotilla kaksinnettava joko kvintti tai terssi:

kuva 159

3 Oikean käden harmoniat on nuotinnettu kahdessa asemassa.

KYMMENES LUKU

SEKUNTIKVINTTISOINNUSTA

§ 1 Esiteltävä sointu koostuu *sekunnista* ja *kvintistä,* joista neliäänisessä asettelussa jompikumpi kaksinnetaan.

§ 2 Sointu merkitään numeroin $\frac{5}{2}$. Sen sisältämä sekunti on suuri ja kvintti puhdas.

§ 3 Dissonanssi on jälleen, kuten kaikissa sekuntisoinnuissa, bassossa, jonka tulee olla valmistettu ja joka jatkossa etenee asteittain alaspäin.

kuva 160

§ 4 Kuten kuvan 160 ensimmäisestä esimerkistä selviää, $\frac{5}{2}$-sointu on itse asiassa seuraavalle bassonuotille rakentuvan sekstisoinnun ennakointi.[1] Jos sekunti siinä kaksinnetaan, sekstisointu saa muodon $\frac{3}{6}$, kvintin ollessa kaksinnettuna purkaussoinnun koostumukseksi tulee vastaavasti $\frac{6}{3}$.

§ 5 Sekuntikvinttisointu soi aina tyhjältä, otettiinpa se kolmi- tai neliäänisenä: vasta purkaus täyteläistää kuulovaikutelman. Galantissa tyylissä sointu esiintyy harvoin, mutta sitä useammin polyfonisesti työstetyn kirjoitustavan ja pidätysten yhteydessä.[2] Näin ollen sitä käytettäessä pitäydytään neliääniseen toteutukseen.

---

1 A: *der vorausgenommene Sextenaccord von der folgenden Grundnote.* → EK 159.

2 A: *Er kommt in der galanten Schreibart selten vor, aber in der gearbeiteten, und bey den Bindungen desto öfter.* → EK 160.

§ 6 Koska tarkastelemassamme soinnussa joudutaan kaksintamaan sekunti tai kvintti – basson sävel on [dissonanssina] poissa laskuista – on edeltävissä soinnuissa oltava kaksinnusten suhteen varovainen, jotta rinnakkaisia oktaaveja ei pääse syntymään. Kaksintamistapaa on vaihdeltava.

kuva 161

§ 7 *Epäsäännöllisten* eli *vaihdettujen lomasävelten*[3] yhteydessä esiintyy välistä $\frac{5}{2}$-sointu, jossa kvintti on *ylinouseva.*

kuva 162

3 A: *bey dem* ***irregulairen Durchgange*** *oder bey den* ***Wechselnoten***. Vrt. luku I, § 75 ja luku XXXIX.

YHDESTOISTA LUKU

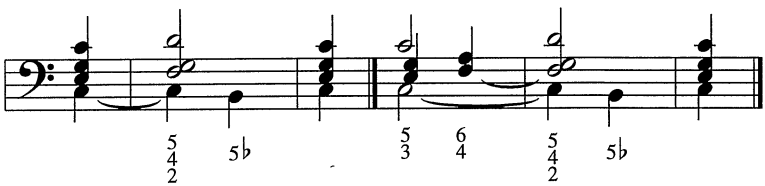
SEKUNTIKVINTTIKVARTTISOINNUSTA

§ 1 Tämä sointu muodostuu samoista intervalleista, joista se saa nimensä.

§ 2 Sen signatuurina on numeroyhdistelmä $\frac{5}{4\ 2}$. Soinnun sekunti on suuri, kvintti ja kvartti puhtaita.

§ 3 Basson sävel on dissonanssina nytkin sidottu ja purkautuu asteittain alaspäin. Joko kvintti tai kvartti on lisäksi valmistettava edellisessä soinnussa. Tässä esittelemämme sointu ennakoi seuraavissa esimerkeissä (kuva 163) toiseksi viimeisellä nuotilla olevan $\frac{6}{5}$-soinnun, jonka kvintti on vähennetty:

kuva 163



§ 4 Koska yhdistelmä $\frac{5}{4\ 2}$ esiintyy vain sävellyksissä, joihin neliääninen säestys sangen hyvin sopii, neliäänisyydessä myös pysytään, sitäkin suuremmalla syyllä, kun käsittelemästämme soinnusta mikään intervalli ei voi puuttua.

§ 5 Tarkastelemamme harmonisen yhdistelmän tavoittaa realisoimalla bassonuotin alapuoliselle sekunnille rakentuvan $\frac{6}{5}$-soinnun.

KAHDESTOISTA LUKU

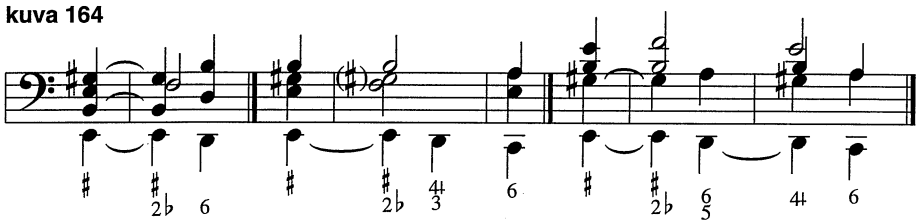
SEKUNTITERSSISOINNUSTA

§ 1 Tässä esiteltävän soinnun intervallit ovat *pieni sekunti, suuri terssi* ja *puhdas kvintti.*

§ 2 Soinnun signatuurin muodostavat numerot 2 ja 3, joista edelliseen liittyy alennusmerkki. Milloin terssi on tilapäismuunnoksen vaikutuksesta suuri, numeron 2 yläpuolelle merkitään pelkkä ristimerkki.

§ 3 Dissonanssi on jälleen bassossa, joka on sidottu ja purkautuu asteittain alaspäin:

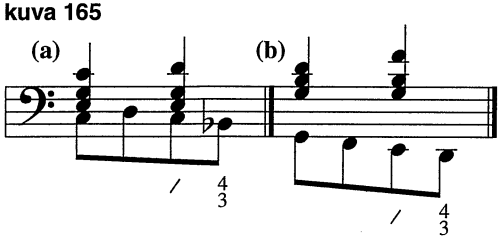
kuva 164



§ 4 Sekuntiterssisointu otetaan aina neliäänisenä: sen käyttöön näet kuuluu nimenomaan täysisävelisyys. Soittaja tavoittaa $\frac{3}{2}$-soinnun sormiinsa korvaamalla vastaavassa kolmisoinnussa basson sävelen oktaavin sen sekunnilla.

§ 5 Epäsäännöllisissä lomasävelkuluissa sekuntiterssisointu ennakoi $\frac{4}{3}$-sointua, johon joskus liittyy suuri sekunti (kuva 165, kohta a), välistä myös pieni terssi (kohta b):

kuva 165



KOLMASTOISTA LUKU

SEPTIMISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

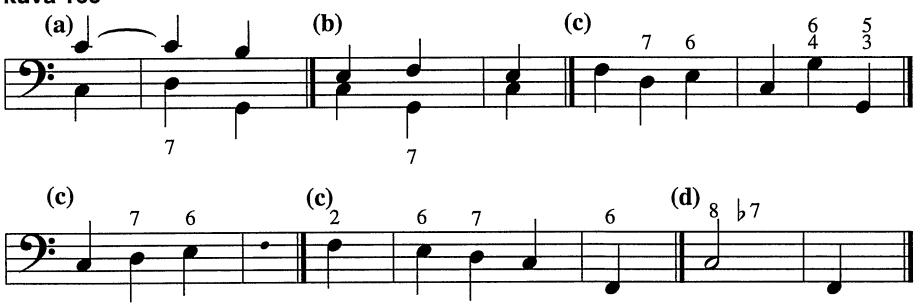
§ 1 Septimisointu voi olla kolmenlainen: ensimmäisessä tapauksessa sen intervalleina ovat *septimi, kvintti* ja *terssi,* toisessa *septimi, terssi* ja *oktaavi* ja kolmannessa *septimi* ja *kaksinnettu terssi.*

§ 2 Se merkitään numeroin ^{7} tai $\frac{7}{5}$. Muunnosmerkkejä ei saa unohtaa, ja erityisen tärkeää on merkitä näkyviin tilapäismuunnoksen aikaansaama duuri- tai molliterssi.

§ 3 Septimisoinnussa voivat esiintyä seuraavat intervallit: *vähennetty, pieni* ja *suuri septimi; ylinouseva, puhdas* ja *vähennetty kvintti; suuri* ja *pieni terssi* sekä *oktaavi.*

§ 4 *Septimi on dissonanssi,* joka esiintyy sekä valmistettuna (kuva 166, kohta a) että ilman valmistusta (kohta b) ja joka purkautuu asteittain alaspäin. *Suuren septimin sointua,* jossa kyseinen intervalli etenee ylöspäin, käsittelemme tuonnempana erikseen. Nyt tarkasteltavassa soinnussa suuri septimi, kuten muutkin septimin lajit, on purettava alaspäin: vain *lomaseptimit* voivat *joskus jäädä paikoilleen* (kohta c). Milloin viimeksi mainitut kuitenkin tulevat mukaan bassonuottiaan myöhemmin, nekin etenevät asteittain alaspäin (kohta d):

kuva 166



§ 5 Septimi on sävelenä sama kuin basson alapuolinen sekunti, ja septimisointu, jossa kvintti on mukana, on [oikean käden osalta =] basson yläterssin kolmisointu.

§ 6 Kolmiäänisessä toteutuksessa oktaavi ja kvintti jäävät pois. Terssin on aina oltava mukana, mikäli emme ota lukuun galanttia kirjoitustapaa.

§ 7 Septimisoinnun kolme koostumukseltaan erilaista muotoa eivät aina ole käytöltään rinnasteisia. Kuten tuonnempana näemme, tästä aiheutuu välistä suuria vaikeuksia. Jos kohdat, joissa kvintti ja basson oktaavi tulee ottaa,[1] aina merkittäisiin näkyviin numeroin 5 ja 8, kyseisestä yksinkertaisesta varotoimenpiteestä olisi apua paitsi vasta-alkajille, myös harjaantuneille kenraalibasson soittajille. Lukuteknisesti edellä mainitut numerot eivät ole mitään uutta, koska ne muutenkin usein merkitään näkyviin. Oleellisinta septimisoinnun käsittelyssä on huolehtia siitä, että *septimi pysyy ja puretaan samassa äänessä, jossa se on valmistettu.*

§ 8 Suurta terssiä ei pienen septimin yhteydessä kaksinneta, olipa se sitten luonnollinen tai kromaattisen tilapäismuunnoksen aikaansaama.

§ 9 Septimi puretaan milloin samalla, milloin seuraavalla bassonuotilla. Kumpikin tapaus esiintyy sekä yksittäisenä että useamman perättäisen purkauksen sarjoina.

§ 10 Milloin *yksittäiset bassonuotit* on varustettu numeroin 7 6, toteutukset soivat *yleensä* paremmin kaksinnetun terssin tai basson sävelen oktaavin kuin kvintin kera. Mikäli kyseessä on puhdas kvintti, joka ei ole ristiriidassa harmonisen ympäristönsä kanssa,[2] se voidaan tietyissä tapauksissa kelpuuttaa mukaan edellyttäen, että varotaan kiellettyjä rinnakkaiskvinttejä. Kyseisen harmonisen kulun 7 6 yhteydessä voidaan välistä – myös ilman näkyviin pantua viitettä – ottaa jopa tonaaliseen kontekstiin sopiva[3] ylinouseva kvintti, etenkin, jos se esiintyy edellä olleen, vielä purkamattoman ylinousevan kvartin pidätyksenä. Myös vähennetty kvintti on numeroinnin 7 6 yhteydessä

---

1 Kysymys on septimisoinnun realisoimisesta täysisävelisenä, ts. kvintin kera, tai kvintittömänä, jolloin oikeaan käteen otetaan kvintin asemesta basson oktaavi.

2 A: *wider die Modulation.*

3 A: *wenn sie modulationsmäßig ist.*

joskus mahdollinen: sikäli kuin kyseinen intervalli voidaan jatkossa purkaa, se lisätään mukaan ilman viitettä. Edellä sanomaani valotan jäljempänä kattavasti esimerkein.

§ 11 Kuvan 167 ensimmäisessä esimerkissä (kohta a) ovat mahdollisia sekä basson sävelen oktaavi että terssin kaksinnus. Edellisessä tapauksessa oikea käsi tersseineen etenee vasempaan nähden vastaliikkeessä. Asema, jossa ensimmäisen bassonuotin kohdalla kvintti on ylä-äänessä, on huonoin, ja vastaavasti paras on se, jossa ylimpänä on oktaavi. Milloin oikeassa kädessä on terssin oktaavikaksinnus, molemmat kädet kulkevat rinnakkaisliikkeessä. Kohdassa b terssin kaksinnus on kiellettyjen rinnakkaisten vuoksi ainoa mahdollinen toteutustapa.[4] Kummassakaan edellä mainituista esimerkeistä (kohdat a ja b) kvintti ei tule kysymykseen, koska nouseva sekunti bassossa aiheuttaisi rinnakkaiskvintit. Kohdassa c puhtaan kvintin voi hätätilassa ottaa mukaan, mutta septimisoinnun molemmat muut käyttötavat ovat kuitenkin parempia. Esimerkissä d kvintti ei sovi yhteen seuraavalle bassonuotille kuuluvan [kromaattisen tilapäiskorotuksen aiheuttaman] ylinousevan sekstin kanssa, ja sitä ei voida tästä syystä ottaa mukaan sointuun. Oktaavi on välttämätön, koska terssin kaksinnusta ei 8. pykälän mukaisesti voida tässä soveltaa. Kohdassa e nähtävässä tapauksessa kvintti on sävellajin sisäisten suhteiden nojalla vähennetty[5] eikä sitä voida jatkossa purkaa. Viimeksi mainittu seikka on erityisen huomionarvoinen ja se tekee kvintin sisällyttämisen säestykseen esitetyn kaltaisessa tapauksessa vaaralliseksi. Kyseisessä esimerkissä tulevat näin ollen kysymykseen vain septimisoinnun kaksi muuta käyttötapaa. Useammat peräkkäiset sekstit on pyrittävä mahdollisuuksien mukaan sijoittamaan yläääneen, muussa tapauksessa seurauksena on virheitä tai ainakin huono melodia. Kohdassa f septimisointu soi hyvin vain oktaavin kera, muut ratkaisut sitä vastoin johtavat epälaulullisiin ja epäpuhtaisiin kulkuihin:[6]

---

4 Ylinousevan sekunnin ja mollin johtosävelen käsittelyä koskevat säännöt (luku II, § 35, EK 149).

5 A: *nach dem Umfang der Tonart falsch.* Kyseessä on mollin II aste.

6 A: *unsangbare und unreine Progressionen.*

kuva 167

§ 12 Kuvan 168 esimerkissä g voidaan käyttää kaikkia kolmea septimisoinnun muotoa. Vähennetty kvintti tulee tässä kysymykseen, koska se voi seuraavan suuren sekstin kohdalla edetä kvarttiin. Kohdassa h kvintin on, mikäli se halutaan ottaa, oltava ylinouseva ja sen tulee jatkossa johtaa priimikaksinnukseen basson sekstillä. Ylinouseva kvintti jää vähennetyn tavoin usein merkinnässä huomiotta ja kuka silloin voi aina tietää, onko sen käyttö kyseisessä tapauksessa säveltäjän tahdon mukaista? Yleensähän säestykseen ei hevin oteta *ilman näkyviin pantua viitettä* riitaintervallia,[7] joka saa jo sinänsä dissonoivan soinnun kuulostamaan entistä kirpeämmältä. Kokonaan eri asia on, jos kyseiset kvintit on nimenomaan otettu huomioon numeroinnissa. Säestystapa, jossa on vaadittu soivan neliäänisyyden jatkuvaa säilyttämistä, on ollut syynä siihen, että kyseiset kutsumattomat kvintit ovat pesiytyneet käyttöön. Priimikaksinnusta sovellettaessa niitä ei tarvita. Kaksi muuta septimisoinnun realisointitapaa ovat näin ollen kohdassa h nähtävissä tapauksissa varmemmat.

– Esimerkki i on huomionarvoinen. Terssin kaksinnus ei siinä tule 8. pykälän mukaisesti kysymykseen, oktaavi taas ei soi seuraavan basson sävelen, gis:in, vuoksi hyvin. Näin ollen kvintti on ainoa vaihtoehto.

– Kohdassa k mukavin toteutus saavutetaan valitsemalla basson oktaavi ja mahdollisesti kvintti. Terssin kaksinnus ei tässä käy päinsä. Priimikaksinnuksesta sen sijaan on paljon apua:

---

7 A: *Man pflegt ja sonst nicht leicht* ***ohne Vorschrift*** *ein dissonirend Intervall zu nehmen.*

kuva 168

§ 13 Kuvan 169 kohdan l esimerkeissä tarvitaan edeltävän ylinousevan kvartin vuoksi edellisessä puhdas, jälkimmäisessä ylinouseva kvintti. Kyseisen kvartin purkaus pakottaa kvintin kummassakin tapauksessa etenemään asteittain ylöspäin. Milloin edeltävän sekuntisoinnun kvartti on puhdas, seuraavaan septimiin liittyvä vähennetty kvintti on tavallisesti merkitty näkyviin (kohta m). Jos taas samaisen puhtaan kvartin keralla esiintyy pieni seksti, sitä seuraa yleensä vähennetty septimi, johon liittyy vähennetty kvintti (kohta n). Kohdassa o basson oktaavi on edellä olevien numeroiden vuoksi välttämätön. Esimerkki p säestetään kolmiäänisesti: sooloäänen modulatorinen kehitys[8] ei näet luontevasti salli neljännen äänen mukaanottoa. Purkausten tulee tässä tapahtua täsmälleen oikeilla kohdilla, ei ennemmin eikä myöhemmin. Kohdassa q ensimmäiselle bassonuotille on otettava viidenneksi ääneksi oktaavi, jotta septimi olisi valmistettu. Viimeksi mainitun kohdalla pysytetään joko numerot $\begin{smallmatrix}3\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$ tai $\begin{smallmatrix}8\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$, minkä jälkeen septimi ja ylinouseva kvintti purkautuvat priimiin:

8 A: *die Modulation der Hauptstimme.* → EK 161.

kuva 169

§ 14 Bassossa *numeroin* 7 6 *varustetut harmoniset jatkumot* ovat sekä *alaspäisinä* että *ylöspäisinä* varsin tavallisia. Alaspäisissä kolmiääninen toteutus on helpoin ja tilanteissa, jotka eivät kestä voimakasta harmoniaa, se on ylivoimaisesti paras. Neliääninen saadaan virheettömäksi kaksinnusmenettelyllä, jossa kaikkia seksti- ja septimisoinnun muotoja[9] käytetään *vuorotellen*, kaksinnusten kera ja ilman. Kaikki mitä asiasta on jo edellä sanottu ja jota näin ollen ei tarvitse toistaa, on otettava tarkoin huomioon. Lyhyesti sanoen: kaikkien valmistusten, purkausten ja kaksinnusten on tapahduttava säännönmukaisesti.

§ 15 Seuraavassa esimerkissä (kuva 170) säestys voidaan muodota monella eri tavalla. Parhaita ovat toteutukset, joissa kaksinnustapaa eniten vaihdellaan. Missä viimeksi mainitussa suhteessa vallitsee liian suuri samantoisteisuus – ts. missä esimerkiksi kaksinnetaan *liian monta kertaa peräkkäin samalla tavoin*

9 → EK 162.

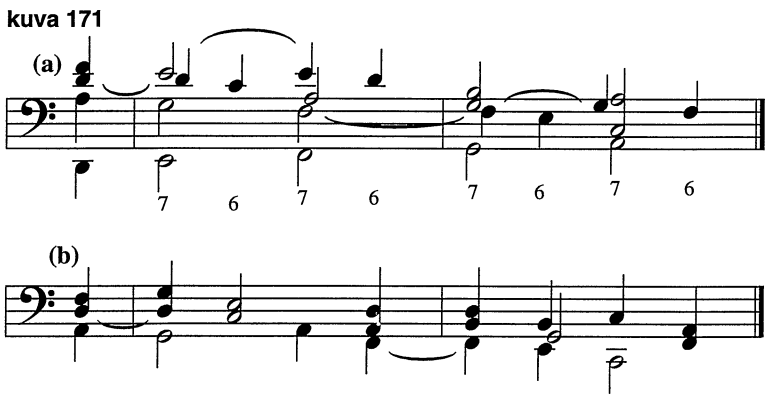
basson sävel tai terssi tai seksti[10] – siellä tapahtuu helposti virheitä, ja kvintit ja oktaavit pistävät välistä liiaksi esille. Niinpä esimerkkimme toteutus numeroin $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&7\\3&3&5&3&5\\8&8&3&8&3\end{smallmatrix}$ on monien kvinttien vuoksi epäluonteva, etenkin, kun ne eivät kaikki ole puhtaita eikä vähennettyjä pureta. Numeroista $\begin{smallmatrix}8&-&3&8&3\\5&6&7&6&7\\3&3&3&3&3\end{smallmatrix}$ koostuva vaihtoehto puolestaan soi ylä-äänen oktaavien takia kehnosti. Se on myös terssien vuoksi vaarallinen, koska jatkossa helposti rikotaan käsillä olevan luvun 8. pykälää. Versio: $\begin{smallmatrix}3&3&3&3&3\\8&6&7&6&7\\5&3&5&3&5\end{smallmatrix}$ on sekä terssien että kvinttien vuoksi virheellinen. Säestysyhdistelmä $\begin{smallmatrix}3&-&5&3&5\\8&-&3&3&3\\5&6&7&6&7\end{smallmatrix}$ ei purkausta vaille jäävän vähennetyn kvintin ja ylimalkaan ylä-äänessä olevien kvinttien vuoksi kelpaa alkuunkaan. Mikäli tähän vielä lisätään taitamattomia kaksinnuksia, niin silloin kaikki paha onkin edustettuna yhdessä ja samassa tehtävässä. Toteutus $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&7\\3&3&3&3&3\\8&6&8&6&8\end{smallmatrix}$ on käypäinen edellyttäen, että mukaan ei pujahda pienen terssin keralla esiintyviä suuria sekstejä. Säestyksen realisointi numeroin $\begin{smallmatrix}8&-&3&8&3\\5&6&7&6&7\\3&-&5&3&5\end{smallmatrix}$ ei ole hyväksyttävä purkamattoman vähennetyn kvintin ja ylä-äänessä olevien oktaavien vuoksi:

kuva 170

§ 16 Milloin *nousevissa basson kuluissa* esiintyy *monia peräkkäisiä* $\begin{smallmatrix}7&6\end{smallmatrix}$ *-yhdistelmiä,* ei juuri voida ajatella muuta kuin neliäänistä toteutusta. Oikea käsi liikkuu tällöin vasenta vastaan. Sekä septimiin että sekstiin lisätään tällöin oktaavi ja terssi: tämä on paras vaihtoehto. Kohdassa b esitetty toteutus ei ole yhtä luonteva:

10 → EK 163.

kuva 171

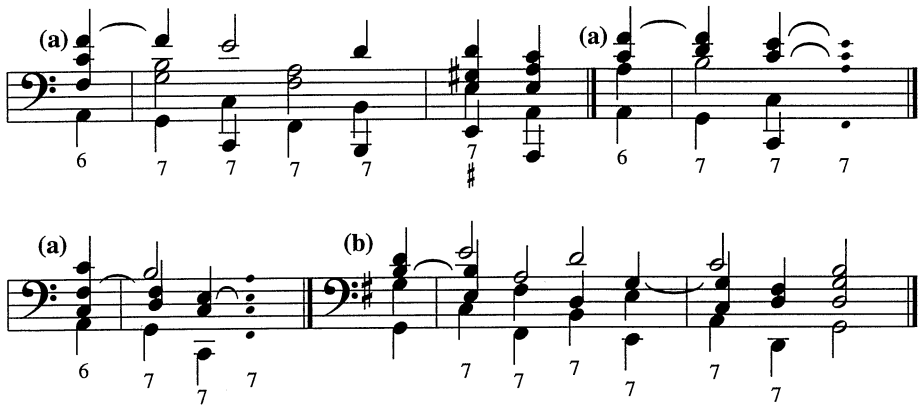


§ 17 *Yksittäisillä bassonuoteilla esiintyviin septimeihin,* jotka jatkossa purkautuvat, sopii *yleensä* tarkastelemamme soinnun täysisävelisin, ts. kvintin sisältävä muoto. Tähän liittyvät erikoistapaukset säästämme luvun toiseen jaksoon. Milloin septimisoinnun kvintti ei ole puhdas, se on niin ikään jatkossa purettava:

kuva 172

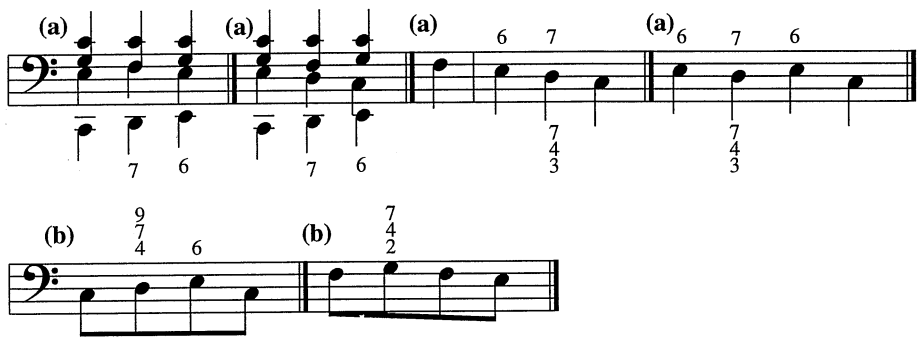
§ 18 Milloin jatkossa purkautuvia septimejä esiintyy *useilla perättäisillä bassonuoteilla,* kyseiset kulut sijoittuvat kohdille, joissa basso liikkuu kvarttihypyin ylös- tai kvinttihypyin alaspäin. Kolmiäänisessä säestyksessä, mikäli sellaista tarvitaan, septimiin lisätään pelkkä terssi, neliäänisessä taas vuorotellaan yhdistelmin $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ ja $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ (kuva 173, kohta a): tämä toteutustapa on varmin ja paras. Terssin kaksintamisessa voidaan helposti rikkoa kaksinnuksesta annettuja sääntöjä. Kohdassa b olen kuitenkin esittänyt tapauksen, jossa mainitun intervallin kaksintaminen on hyväksyttävä:

kuva 173



§ 19 Seuraavissa esimerkeissä (kuva 174) kvintin liittäminen *loma-septimiin* ei ole luontevaa: paremmin sen kanssa soivat terssin kaksinnus tai oktaavi (kohta a). Jos kvartti on valmistettu ja terssi voi jatkossa edetä asteittain alaspäin, lomaseptimiin voidaan liittää molemmat edellä mainitut intervallit. Kohdassa b nähtävät tapaukset eivät ole rinnasteisia a-kohdassa esitettyjen kanssa, vaan kuuluvat nopeiden lomasävelkulkujen yhteyteen, joissa oikea käsi ei soita harmoniaa joka nuotille. Kyseisiä säveliä ei sen vuoksi numeroida:

kuva 174



§ 20 *Lomaseptimi*, joka alkaa bassonuottinsa jälkeen,[11] on *luontevin* jatkuessaan basson oktaavista (kuva 175, kohta a). Muussakaan tapauksessa ei ole väärin – esimerkiksi harmonian aseman muuttamiseksi – edetä lomaseptimiin hypyllä, koska edellä oleva sointu koostuu pelkistä konsonansseista (kohta b). Pysyvän basson sävelen yllä tapauksissa, joissa 8 7 -yhdistelmää yleensä seuraa paljon numeroita, kyseinen vapaus ei kuitenkaan päde: silloin pysytään ensimmäisessä ohjeessa (kohta c). Tässä yhteydessä haluamme, jos kohta järjestyksestä poiketen, kajota myös tapaukseen, jossa lomaseptimiä edeltävään oktaaviin liittyy dissonansseja ja jossa mainittu intervalli itsekin valmistetaan ja puretaan dissonanssin tavoin: tällöin myös oktaavin on edettävä septimiin (kohta d).

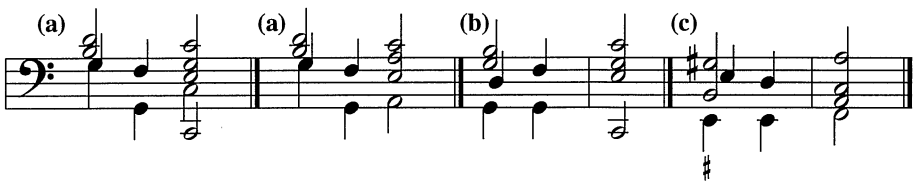
kuva 175

11 A: ***Die nachschlagende durchgehende Septime.***

TOINEN JAKSO

§ 1 Milloin lopukkeessa tai myös muussa yhteydessä basso nousee sävelaskelen tai hyppää kvartin ylös- tai kvintin alaspäin, viimeistä edelliselle nuotille voidaan *ilman* viitettä ottaa septimisointu, jos viimeisellä on kolmisointu. Tällöin septimiin yleensä liitetään kvintti (kuva 176, kohta a). Mikäli kuitenkin pelätään oikean käden joutuvan liian matalalle, voidaan ensimmäisessä esimerkissä (a) korvata kvintti basson oktaavilla (kohta b). Näin voitetaan ei vain hyvä melodia, vaan myös täysisävelinen päätössointu. Milloin basso nousee sävelaskelen, viimeksi mainitussa joudutaan välistä kaksintamaan terssi (kohta c).

kuva 176



§ 2 Seuraavassa kuvassa (177) nähtävät esimerkit vaativat septimin ohelle basson oktaavin:

– Ensimmäisessä tapauksessa (kohta a) kvintin mukaanotto aiheuttaisi septimin ollessa ylä-äänessä rinnakkaiskvintit. Harmonian asema edellyttää näin ollen kvintin korvaamista oktaavilla: molemmissa muissa asemissa se sitä vastoin on mahdollinen.

– Kohdassa b oktaavin valinnalla vältetään kvintit $\frac{a}{d}$ – $\frac{g}{c}$, jotka voivat syntyä sooloäänen ja säestyksen [tenorin] välille, mikäli ensiksi mainittu ei ole klaveeriosuutta matalammalla. Tämä huomautus saattaa vaikuttaa liian kaukaa haetulta, mutta hitaassa tempossa ja tavoitteiltaan hienostuneessa toteutuksessa mainitunlaiset rinnakkaiskvintit tulevat varsin selvästi kuuluville. Niin muodoin säestäjän kuuluu välttää niitä, *milloin sooloääni on merkitty nuottiin basson ylle.*

– Esimerkissä c vähennetty kvintti on valmistettava edeltävässä septimisoinnussa basson sävelen oktaavilla: kyseisessä tapauksessa vain yksi harmonian asema on käyttökelpoinen.

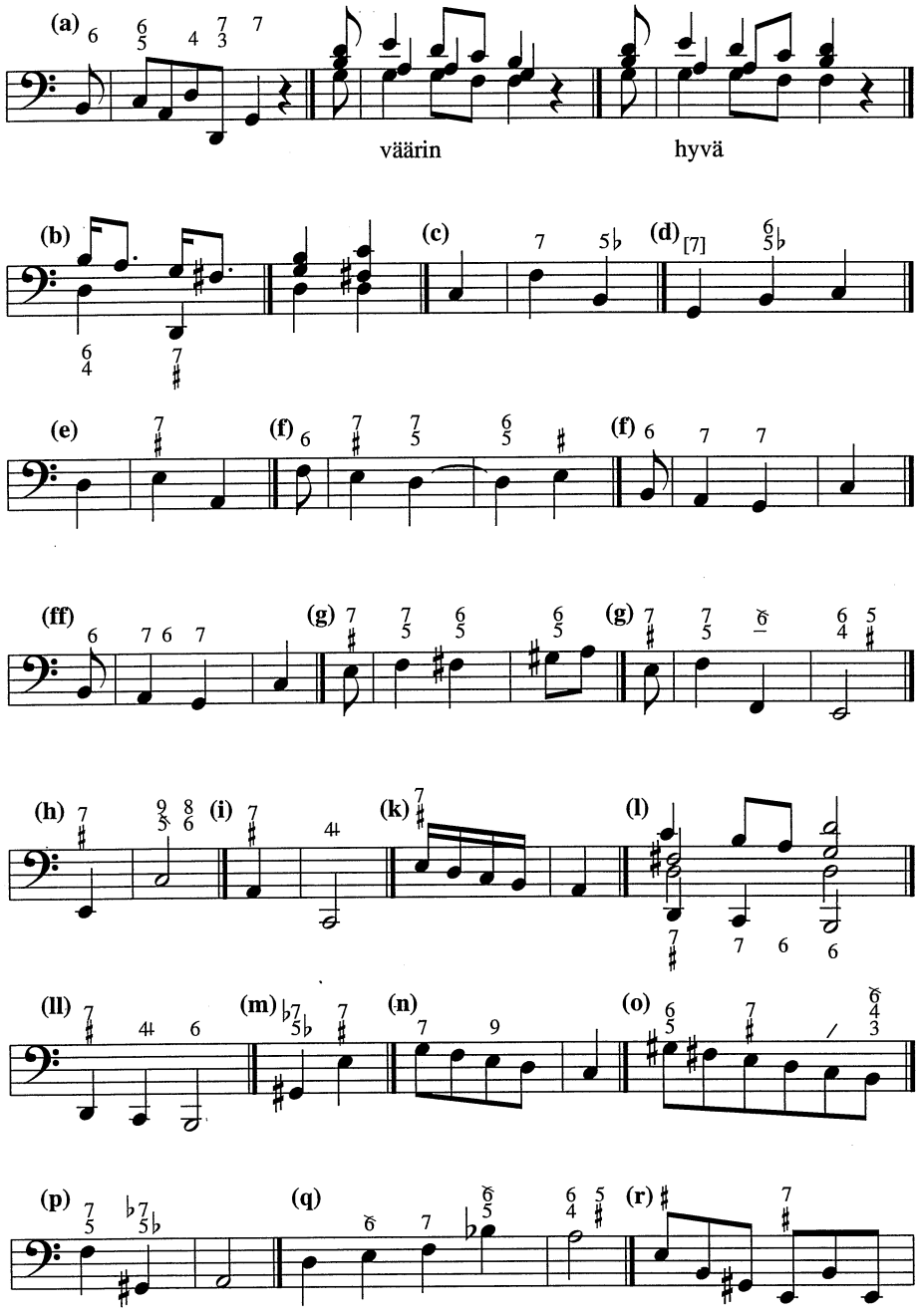
– Jos kohdan d ensimmäisessä septimisoinnussa oikeaan käteen otetaan basson oktaavi, seuraavan bassonsävelen h:n sekä seksti että vähennetty kvintti tulevat valmistetuiksi. Basson g:n suuri terssi etenee tällöin luontevasti asteittain

ylöspäin liikkuen alimman äänen kanssa hyvin soivissa rinnakkaistersseissä.
– Kohdassa e kielletyt rinnakkaiskvintit vältetään liittämällä septimiin basson oktaavi.
– Esimerkissä f septimin purkauksen viivästyminen, joka nähdään kohdassa ff, aiheuttaa sen purkautumisen toiseen septimiin: ensimmäisessä septimisoinnussa on tällöin kvinttien välttämiseksi otettava oikeaan käteen basson oktaavi.
– Kohdassa g jälkimmäisen septimin valmistus vaatii liittämään edelliseen oktaavin.
– Tapauksessa h ei basson c:n terssille olisi tilaa, jos edeltävä septimisointu olisi otettu kvintillisenä.
– Kun kohdassa i ensimmäiseen sointuun otetaan oktaavi, kyseisen bassonsävelen, a:n, kromaattisesti korotettu terssi etenee luontevasti ylöspäin, minkä lisäksi seuraavan sekuntisoinnun seksti tulee valmistetuksi.
– Kohdassa k kvintin liittäminen septimiin aiheuttaa oktaavit.
– Esimerkissä l tapahtuu harmonian sävelten vaihtuminen, jota kohta ll havainnollistaa. Jälkimmäinen septimi tosin näyttää edellisen purkaukselta, mitä se ei kuitenkaan ole: kysymyksessä on vain ylä-äänen koristeellinen hajasävelliike[12], joka tekee kyseisen harmonian vaihdoksen huomaamattomaksi. Jotta kyseinen melodinen käänne ei estyisi ja jotta seuraavan c:n sekunti olisi valmistettu, ensimmäiselle septimille otetaan basson oktaavi.
– Kohdassa m ensimmäinen vähennetty septimi on purettava seuraavan basson sävelen oktaaviin.
– Esimerkissä n septimiin liitetään oktaavi, jotta jatkossa ei syntyisi kiellettyjä kvinttejä ja että e:n noonisointu olisi kokonaisuudessaan valmistettu.
– Kohdassa o oktaavin valinta suojaa epäkorrektilta liikkeeltä, minkä lisäksi h:lle rakentuvan $\frac{4}{3}$-soinnun sävelet ovat näin menetellen valmiina sormissa.
– Oktaavi on tapauksessa p otettava mukaan viidentenä äänenä, mikäli numeroitsija on kyseiseen kohtaan – seuraavan vähennetyn septimin valmistamiseksi – merkinnyt signatuurin $\frac{7}{5}$.
– Esimerkissä q septimiin liittyvä oktaavi on tarpeen seuraavan kvintin valmistamiseksi.
– Kohdassa r oktaavi on niin ikään vaikutukseltaan kvinttiä luontevampi, koska se miedontaa vastaliikkeen avulla bassossa viivästettyinä kuuluvat oktaavit.
– Esimerkissä s oktaavi eliminoi epämelodisen liikkeen, jonka kvintin valinta jatkossa aiheuttaisi.

---

12 A: *...man muß sie nur als eine zierliche Fortschreitung der Oberstimme ansehen.*

kuva 177



§ 3 Seuraavat esimerkit (kuva 178) vaativat ottamaan septimin keralle kvintin:

– Kohdassa a se on tarpeen seuraavan sekstikvinttisoinnun vuoksi.

– Esimerkissä b pienen ja vähennetyn septimin ohelle otetaan ilman näkyviin pantua viitettä vähennetty kvintti. Asema, jossa kvintti ensimmäisessä soinnussa sijoittuisi ylä-ääneen, ei ole käyttökelpoinen.

– Jos kohdassa c ensimmäisen e:n sointuun otettaisiin basson sävelen kaksinnus, seurauksena olisivat rinnakkaiset oktaavit, koska basson sävelen kaksintaminen on näet c:n kohdalla seuraavan septimin valmistuksen vuoksi pakollinen. Virheitä aiheuttaa nimenomaan viimeksi mainittu seikka – mikäli yhteen äänistä ei haluta ylöspäistä hyppyä gis – c^1 (vrt. kohta cc)[13], ei e:n septimin purkaus, joka toteutuu bassossa. Näin ollen kyseisessä tapauksessa on edullisinta ottaa ensimmäisen septimin ohelle kvintti ja viedä se seuraavassa soinnussa c:hen. Asema, jossa toisen soinnun septimi on ylä-äänessä, ei anna kelvollista tulosta.

– Kohdan d esittämissä tapauksissa kvintti on tarpeen, jotta seuraavalle bassonuotille saadaan [sen valmistama] kvartti ja niin muodoin kaikki kolme sille kuuluvaa intervallinumeroa.

– Esimerkissä e basson viimeisen c:n septimi on valmistettava ottamalla edeltävään septimisointuun kvintti. Kyseisellä puolinuotilla terssi liitetään mukaan viidentenä äänenä, joka voi alkaa jo edellisellä e:llä basson oktaavina.

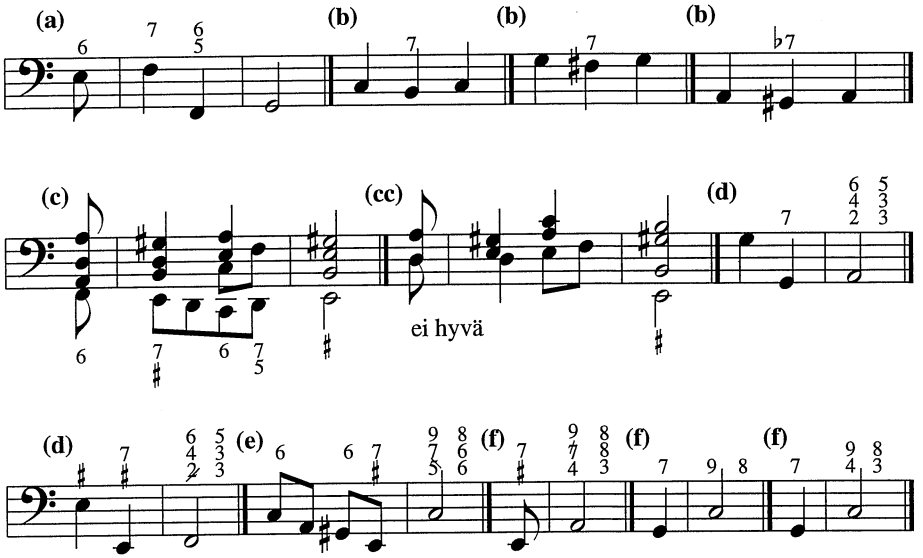
– Kohdan f esittämissä tapauksissa puolinuotilla ilmaantuvan noonin valmistus vaatii ottamaan edellä olevaan septimisointuun kvintin. Ensimmäisessä esimerkissä basson e:llä voidaan ottaa oktaavi viidenneksi ääneksi: näin a:lle tultaessa soinnun kvintti on valmiiksi käsillä ja päätössoinnusta tulee täysisävelinen.

– Käsillä olevan XIII luvun kuvan 176 toisesta ja neljännestä esimerkistä (2. jakso, § 1) näemme, että kvintti on septimin oheisintervallina oktaavia edullisempi myös tapauksissa, joissa basso nousee sävelaskelen ja jälkimmäisellä nuotilla on kolmisointu.

---

13 Kohdan cc nuotinnoksesta puuttuu basso (loppusointua lukuunottamatta). Epämelodinen hyppy sijoittuu ylä-ääneen.

kuva 178



§ 4 Kuvan 179 esimerkit ovat sekä numeroinnin että toteutuksen kannalta huomionarvoisia:

– Kohdassa a, toisessa tahdissa, mukaan tulee viides ääni. Kun sitä ei enää tarvita, se jätetään jatkossa empimättä ja tarkataan pelkästään dissonanssien säännönmukaista valmistamista ja purkamista.

– Esimerkissä b on basson lomasävelkulkujen vuoksi varottava kvinttejä ja oktaaveja. Kuten nuotinnetuista toteutuksista näemme, nämä voidaan kuitenkin perin helposti välttää soveltamalla kahdenlaista kaksinnustapaa.

– Kohdassa c lomasävelelle[14] [f] sijoittuva ensimmäinen septimi etenee ylöspäin: kyseinen $\frac{7}{5}$ on näet itse asiassa seuraavalle e:lle kuuluvan $\frac{6}{4}$-soinnun ennakointi.

– Esimerkissä d sävelellä d olevaan septimisointuun ei voida jakamattomassa säestyksessä virhettä tekemättä ottaa kvinttiä. Koska suurta terssiä ei ole lupa kaksintaa, valittavaksi jää basson oktaavi. Muussa yhteydessä mainitunlainen tapaus on joko toteutettava kolmiäänisenä tai sovellettava jaettua säestystä. Noonin purkauksen olisi *oikeastaan* pitänyt tapahtua jo c:llä, jolloin seuraava septimi olisi tullut asianmukaisesti valmistetuksi. Kyseinen purkauksen

14 A: *Wechselnote*. Vrt. luku XXXIX.

viivästyminen havainnollistuu silmälle esimerkin kohdassa dd nähtävästä versiosta. Jakamattomassa säestyksessä esimerkki d toteutuu suotuisimmin noonin ollessa ylä-äänessä. Jos c:n yllä olisi 9:n alapuolella vielä numero 7, jossa muodossa kyseinen harmoninen käänne usein esiintyy, toteutus olisi paljon helpompi.

– Tapauksessa e kaikki kolme septimisoinnun muotoa ovat mahdollisia: basson e:n ja f:n [= ensimmäisen ja kolmannen kahdeksasosan] kohdalla ei kuitenkaan pidä edetä kvintistä kvinttiin, kuten esimerkin ensimmäisessä toteutuksessa[15] näemme tehdyn.

– Kohdassa f kummankin esimerkkiparin ensimmäinen versio[16] näyttää toteutuksen sellaisena kuin sen *varsinaisesti* tulee olla: jotta kolmas septimi olisi valmistettu, ensimmäisen septimin kanssa otetaan oktaavi ja toisen kanssa kvintti. Mikäli soittajalta kuitenkin on jäänyt tämä huomaamatta ja hän on sekoittanut kyseiset septimisoinnut keskenään [ts. kaksintanut ensimmäisessä kvintin], vaihdetaan toisen septimisoinnun aikana harmonian asemaa ja tavoitetaan näin sen jatkoon sopiva muoto. Aseman vaihdon edellytyksenä on, että bassonuotin kesto sen, kuten esitetyssä tapauksessa, sallii. Tätä sinänsä luvallista apukeinoa käytettäessä on kuitenkin huolehdittava siitä, ettei dissonanssien valmistaminen siitä häiriinny.

– Esimerkissä g ensimmäiselle septimille otetaan kaksinnettu terssi, toiselle terssi ja kvartti. Viimeksi mainitut intervallit ovat tarpeen välittömästi seuraavan suuren sekstin vuoksi: purkauskohdalla soittajalla on näin $^{4}_{3}$-sointu valmiina sormissaan. Ensimmäiselle septimille ei voida kyseisen, seuraavalla tahtiosalla ilmaantuvan cis:in vuoksi ottaa kvinttiä eikä liioin oktaavia, joka – kuten kohdasta gg nähdään – aiheuttaisi rinnakkaiskvintit. Sama esimerkki nähdään jäljempänä (*) ilman [ensimmäisen septimin] purkauksen viivästystä.

– Kohdassa h edellisellä septimillä otetaan terssin kaksinnus, koska basson sävel on tilapäiskorotuksen vuoksi poissa laskuista eikä kvinttikään tule kysymykseen.

– Kohdassa i nähdään kaksi löytämääni esimerkkiä, jotka ovat numeroinniltaan omalaatuisia: signatuurien tulisi oikeastaan olla samat kuin kohdassa ii esitetyissä versioissa. Kuten oheistetuista toteutuksista näemme, ainoa mahdollisuus selvitä tehtävästä virheittä tai viidennen äänen avuksiottoa on turvautuminen jaettuun säestykseen.

---

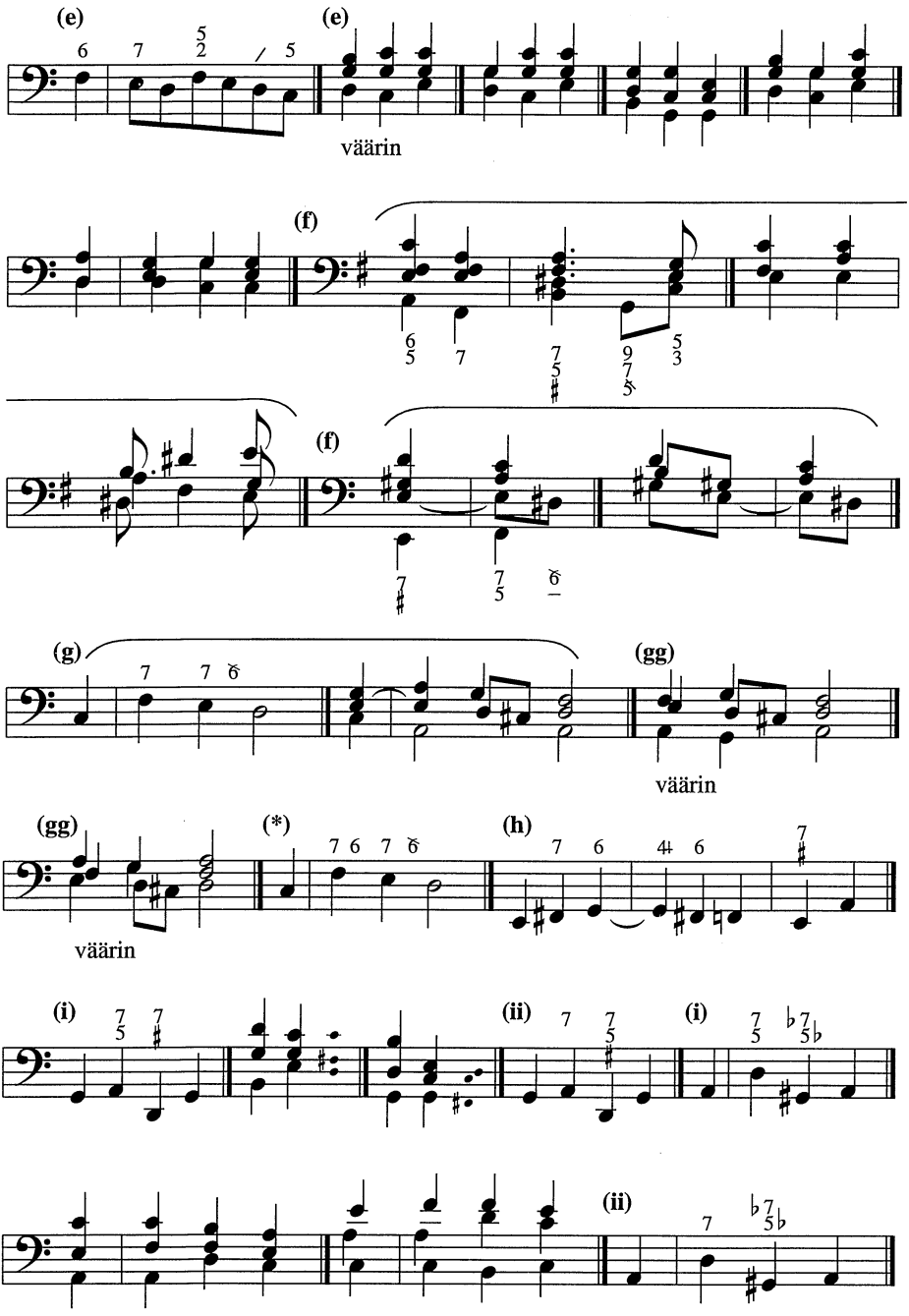
15 Toteutuksia, ts. oikean käden harmonioiden bassottomia nuotinnoksia, on kaikkiaan viisi.

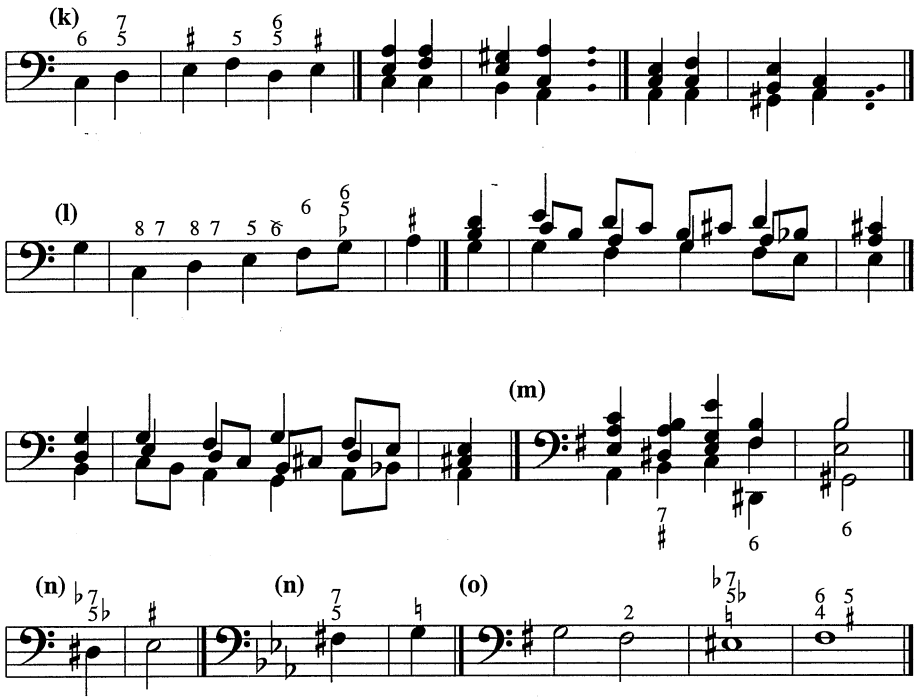
16 1. versiot: numeroitu basso + nuotinnetut harmoniat yhtaikaa. Sen jälkeen oikean käden osuus yksin (harmonian aseman vaihto).

– Esimerkissä k on varottava epämelodisia ja virheellisiä kulkuja. Esitetyt kaksi harmonian asemaa ovat hyviä, kolmannessa toisen ja kolmannen bassonuotin välille syntyvät rinnakkaiskvintit.
– Esimerkissä l käytettävissä on niin ikään vain kaksi harmonian asemaa,[17] kolmas, jossa basson c:llä on ylä-äänessä oktaavi, aiheuttaa virheitä.
– Tapauksessa m kaksinnustapojen vuorotteleva käyttö on välttämätöntä.
– *Kromaattisen tilapäismuunnoksen* aikaansaama pieni terssi liitetään kohdassa n neliäänisessä asettelussa mukaan *ilman viitettä,* voimassa olevan sävellajin mukainen vähennetty terssi sitä vastoin on merkittävä erityisesti näkyviin, milloin joku haluaa sitä käytettävän. Kromatiikan yhteydessä se ei ole vaikutelmaltaan hullumpi (kohta o).

kuva 179

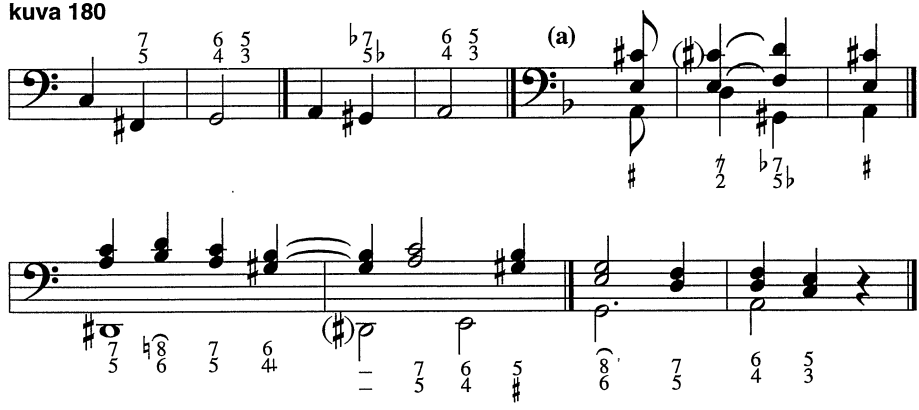
17 Nuotinnetut oikean käden harmoniat tarjotaan bassottomina kvintti- ja oktaaviasemassa.


(e)
(e)
väärin
(f)
(f)
(g)
(gg)
väärin
(gg)
väärin
(*)
(h)
(i)
(ii)
(i)
(ii)



§ 5 Tyyliltään hienostuneessa säestyksessä jätetään pienen ja vähennetyn septimin yhteydessä pois terssi, etenkin jos siihen liittyy tilapäinen korotusmerkki (kuva 180, kohta a). Viimeksi mainitussa tapauksessa muutamat säveltäjät kaksintavat sen asemesta mieluummin vähennetyn kvintin uskoen, että syntyvä vaikutelma on näin siedettävämpi kuin kromaattisesti muunnetun pienen terssin kaksinnus. Muut intervallinumerot seuraavissa esimerkeissämme realisoidaan niin ikään kolmiäänisesti:

kuva 180



§ 6 Milloin lopukkeen edellä signatuurilla $\frac{\flat 7}{5\flat}$ varustettu bassonuotti ylennetään ja sävelkulku nousee jatkossa puoli sävelaskelta, viimeisessä kolmisoinnussa kaksinnetaan mielellään melodisista syistä[15] terssi ja jätetään pois oktaavi:

kuva 181

15 A: *des guten Gesanges wegen.*

NELJÄSTOISTA LUKU

SEKSTISEPTIMISOINNUSTA

§ 1 Esiteltävällä soinnulla on kaksi muotoa: sen intervallit ovat joko *septimi, seksti* ja *terssi* tai *septimi, seksti* ja *kvartti.*

§ 2 Edellisessä tapauksessa soinnun signatuuri on $\frac{7}{6}\ 5$. Terssi merkitään näkyviin vain siinä tapauksessa, että siihen liittyy tilapäismuunnos: muunnosmerkkejä ei saa soinnun muidenkaan intervallien kohdalla unohtaa.

§ 3 Milloin soinnun intervallikoostumukseen tulee terssin asemesta kuulua *kvartti,* tämä merkitään erikseen kyseisen bassonuotin yläpuolelle. Samalla signatuurin viereen lisätään tavallisesti alakkaiset numerot viisi ja kolme: $\frac{7}{6}\ \frac{5}{3}$.

§ 4 Tarkasteltavassa soinnussa voivat esiintyä *pieni septimi, suuri* ja *pieni seksti, suuri terssi* tahi, viimeksi mainitun asemesta, *puhdas kvartti.* / Seuraavassa esimerkissä tulee *pieneen septimiin* yhdistettynä esille myös *pieni terssi.*[1]

kuva 182

§ 5 Septimi otetaan ilman valmistusta ja se jää jatkossa paikalleen. Seksti joutuu sidotuksi sen kanssa dissonanssisuhteeseen ja valmistetaan tästä syystä edellisessä soinnussa. Purettaessa septimi etenee asteittain alaspäin kvinttiin. Mikäli neljäntenä sävelenä on kvartti, senkin tulee olla valmistettu, ja se laskeutuu samanaikaisesti sekstin kanssa terssiin. Basso voi olla sidottu tai kulultaan vapaa. (Kuva 183).

1 Viivalla erotettu toinen lause ja sitä seuraava nuottiesimerkki (kuva 182) kuuluvat postuumin 1797 painoksen lisäyksiin.

kuva 183

§ 6 Tavasta, jolla tarkastelemamme sointu edellä olevissa esimerkeissä purkautuu, havaitsemme, että se on perushahmoltaan itse asiassa septimisoinnun kvintin sisältävä muoto, jossa mainittu intervalli joutuu seksti-, terssi puolestaan kvarttipidätyksen[2] viivyttämäksi. Harmonian asema on suotuisin silloin, kun seksti on ylimpänä ja septimi alimmassa väliäänessä: säestäjän vallassa ei kuitenkaan aina ole valita sitä, koska toteutus määräytyy tarvittavien valmistusten mukaan.

§ 7 Kolmiäänisyyden osuus on käsillä olevassa luvussa vähäinen. Sekstiseptimisointua ei juuri tavata galantissa tyylissä, ja sikäli kuin se satunnaisesti esiintyisi, toteutuksessa pysytään neliäänisyydessä – paitsi milloin jokin hillittyä äänen voimaa edellyttävä esitys pakottaa säestäjän jättämään siitä pois terssin.

§ 8 Sen sijaan, että lisäisimme sekstiseptimisointua käsittelevään lukuun toisen jakson, päätämme sen neljällä huomionarvoisella esimerkillä (kuva 184).[3]

– Ensimmäisessä niistä $\frac{7}{6}$ -soinnussa esiintyy kvartin asemesta hajasävelsekunti, joka jatkossa etenee terssiin. Kyseinen käänne on urkupisteiden yhteydessä tavanomainen ja se voidaan – muiden vastaavanlaisten harmonisten kulkujen tavoin – parhaiten selittää tarkastelemalla sitä ilman bassoa. Miten se tässä tapauksessa on ymmärrettävä, selviää kohdasta a.[4]

---

2 Alkutekstissä viimeksi mainittujen intervallien päinvastainen järjestys on lapsus. Kohdan tulee kuulua: *und die Terz von der Quarte.*

3 Esimerkkien ryhmitys kuvassa 184: 1, a / b, c, d / e, f, g / h.

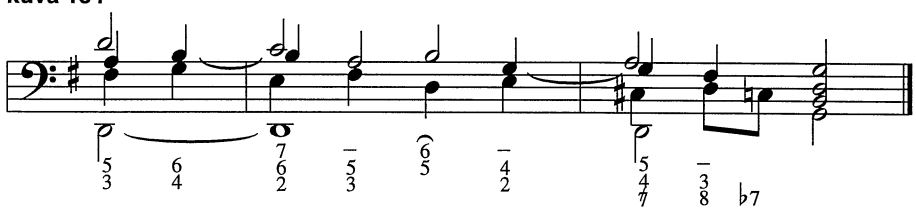
4 A: *Dieser Satz kommt bey den Orgelpunkten vor, und läßt sich, wie die übrigen von der Art, am besten erklären, wenn man den Baß weglässet.Wie er alsdenn beschaffen ist,sehen wir bey (a).* → EK 164.

– Toisessa esimerkissä (kohta b) vähennetty septimi esiintyy pienen sekstin ja pienen terssin keralla. Sävelkudoksen yksinkertaistettu perushahmo[5] nähdään kohdassa c, josta käy ilmi, että kvintti jää sekstipidätyksen viivästämäksi. Kyseinen harmoninen käänne soi kaikissa asemissa huonosti: vaihtoehto, jossa seksti on ylimpänä, ei sekään juuri kuulosta muita paremmalta. Sen vuoksi kannattaisin kohdassa d nähtävää toteutusta. Hieman erikoiselta tuntuu, että edellä niin huonoon huutoon saatettu vähennetty oktaavi tekee tässä kiistattomasti edullisemman vaikutuksen kuin kohdassa b käytetyt aivan tavanomaiset intervallit, joiden suhteen ei *yleensä* kenelläkään ole ollut mitään huomauttamista. Niin varauksellisesti kuin suhtaudunkin hyvin outojen intervallien käyttöön, yhtä vakuuttunut olen erilaisten kenraalibasson soittoon johdattavien oppaiden perusteella siitä, että pahaltakuuluvuuden aiheuttaa *pääasiassa* sinänsä tavallisten intervallien epätavallinen yhdistely.

– Kolmannessa esimerkissä (kohta e) vähennettyyn septimiin liittyvät vähennetty seksti ja pieni terssi. Jakson piilevä harmoninen runko nähdään jäljempänä kohdassa f. Kvintti joutuu tässä jälleen sekstipidätyksen viivästämäksi. Mikäli seksti on ylä-äänessä, kohdan e mukainen realisointi ei soi kovin huonosti, muut toteutukset sitä vastoin vaativat korvia, jotka ovat yhtä erikoiset kuin esimerkkikin. Kohdassa g nähtävä kolmiääninen ratkaisu on jo siedettävämpi.

– Neljännen esimerkin (kohta h) kolmannessa [täydessä] tahdissa kvartin *purkaus* pieneen terssiin *viivästyy*, jona aikana kvintti laskeutuu puoliaskelen. Tapauksen tekee hyväksyttäväksi se, että bassossa on kyseisen kohdan edellä ja jälkeen pysyvä sävel, että aikamitta on jokseenkin hidas eikä basson sävelen suuri terssi, gis, esiinny yhtä täpärästi kvartin purkauksen edellä kuin kuvan 183 viimeisessä esimerkissä (§ 5).

kuva 184



5 A: *Der eigentliche Satz.* Pelkistetty harmoninen kehitys kb-luonnoksena.

Myös edellä olevista esimerkeistä viimeinen (kohta h) kuuluu urkupisteiden yhteyteen, joita käsittelemme erikseen tuonnempana.[6] Lohdutukseksi niille, joista mainitunlaisten kohtien numerointi tuntuu liian pelottavalta, ilmoitettakoon tässä ennakoivasti, että urkupisteiden aikana [käytännön säestyssoitossa] oikea käsi tavallisesti pitää taukoa: siksi kyseisiä kohtia ei numeroida, vaan ne varustetaan merkinnällä *tasto solo*. Tässä numeroita on tarvittu havainnollistamaan äänten liikkeitä ja harmonian muutoksia.[7]

6 Luku XXIV.

7 A: *Hier ist die Vorbildung der Ziffern nöthig, um die Fortschreitungen der Stimmen, und die Veränderungen der Harmonie anzuzeigen.* (Vrt. EK 164).

VIIDESTOISTA LUKU

KVARTTISEPTIMISOINNUSTA

§ 1 Tässä esiteltävä sointu kuuluu varsinaisesti etusävelten tarkastelun yhteyteen, joka meillä on vielä edessäpäin. Koska kyseisen signatuurin kuitenkin tapaa kappaleissa, joiden numeroinnissa etusäveliä ei ole otettu huomioon, käsittelemme sitä tässä erikseen.

§ 2 Sointu esiintyy bassonuoteilla, jotka *oikeastaan* tulisi varustaa joko *septimi-* tai *sekstikvarttisoinnuin.*

§ 3 Milloin kvarttiseptimisointu esiintyy *septimisoinnun* asemesta, sen intervalleina ovat joko: *septimi, kvintti* ja *kvartti* tai: *septimi, oktaavi* ja *kvartti.* Molemmissa tapauksissa soinnun signatuuri on $\frac{7}{4}$. Kolmannen numeron lisääminen edellä lueteltuihin olisi nytkin varsin pieni vaiva. Aloittelijoille se merkitsisi suurta helpotusta, ja näin vältettäisiin sen sekoittuminen suuren septimin sointuun, joka – kuten pian kuulemme – välistä merkitään samoin numeroin.

§ 4 Kvarttiseptimisoinnussa esiintyvät intervallit ovat: *suuri, pieni* ja *vähennetty septimi, ylinouseva, puhdas* ja *vähennetty kvintti* sekä *vähennetty, puhdas* ja *ylinouseva kvartti.*

§ 5 Kuten jo edellä totesimme, harmonisesti $\frac{7}{4}$-yhdistelmä palautuu viime kädessä septimisointuun:[1] ainoana erona on *terssi,* joka tässä joutuu kvarttipidätyksen viivästämäksi. Kumpikin riitaintervalli, sekä septimi että kvartti, voidaan valmistaa tai jättää valmistamatta; viimeksi mainitussa tapauksessa silti ainakin toisen niistä tulee olla mukana edellisessä soinnussa. Kumpikin purkautuu asteittain alaspäin, jopa ylinouseva kvarttikin: se ei näet tässä yhteydessä ole merkitsevä numero [*Hauptziffer*], vaan pelkkä koristeappoggiatura, joka mahdollisesti voisi puuttuakin. Septimin ja kvartin purkaus tapahtuu harvoin *samanaikaisesti:* tavallisesti toinen etenee toisen jälkeen asteittain alaspäin. Basso käyttäytyy samoin kuin septimisoinnussa.

---

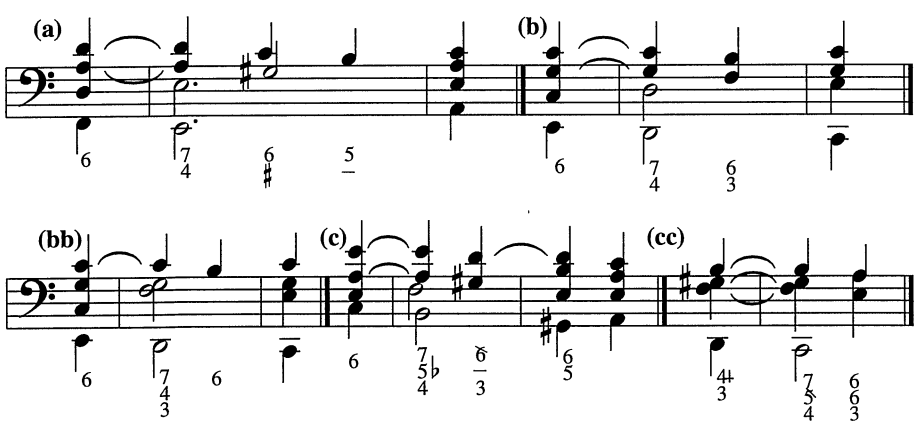
1 A: *der simple Satz davon ist eigentlich... der Septimenaccord.*

§ 6 Mitä septimisoinnun yhteydessä sanottiin kvintistä ja oktaavista, pätee tässäkin: myös nyt tarkasteltavaan sointuun otetaan milloin kvintti, milloin oktaavi, sen mukaan kuin pohjana oleva yksinkertainen septimisointu kulloinkin vaatii.

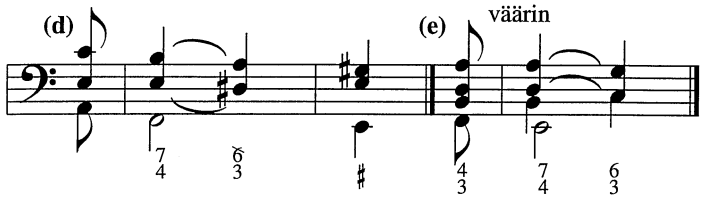
§ 7 Yhteyksissä, joissa *septimi purkautuu saman bassonuotin aikana* sekstiin, kvarttiseptimisointu on harvinainen, ja ani harvoin tällaisessa tapauksessa septimi ja kvartti purkautuvat yhtaikaa. Se näet soi huonosti, minkä lisäksi *kaksiääniset etusävelkulut* rinnakkaiskvarteissa aiheuttavat tietyissä asemissa myös helposti virheitä. Puhun tarkoituksellisesti *kaksiäänisistä etusävelistä:* dissonanssit – eritoten sellaiset, jotka puretaan saman bassonuotin aikana – eivät näet itse asiassa ole muuta kuin etusäveliä.[2]

§ 8 Kuvan 185 esimerkeissä septimi ja kvartti purkautuvat *yhtaikaa.* Toisen esimerkin toteutus on kohdassa bb parempi kuin kohdassa b. Tapauksissa, joissa septimi purkautuu alaspäin suureen sekstiin ja kvartti pieneen terssiin, numerot $\frac{7}{4}_{3}$ voidaan aina realisoida yhtaikaa. Kohdassa c vähennetty ja kohdassa cc ylinouseva kvintti on merkittävä nimenomaisesti näkyviin. Esimerkki d on edullisinta toteuttaa kolmiäänisesti, kohdan e puutteet puolestaan johtuvat siitä, että parasta harmonian asemaa, jossa [basson] f:n ylinouseva kvartti ja suuri terssi ovat kaukana toisistaan, ei siinä kvinttien vuoksi voida käyttää.

kuva 185

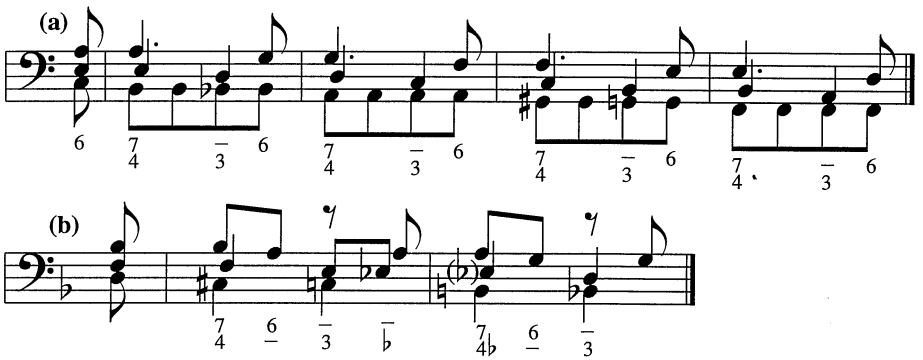


2 A: *...weil die Dissonanzen, besonders solche, welche über derselben Grundnote aufgelöset werden, im Grunde nichts anders als Vorschläge sind.*



§ 9 Kuvan 186 esimerkit, joista ensimmäisessä (kohta a) kvartti purkautuu ennen septimiä, toisessa (kohta b) taas septimi ennen kvarttia, toteutetaan kolmiäänisesti. Neljäs ääni olisi tapauksessa a hieman väkinäinen, kohdassa b ei ilman virheitä mahdollinenkaan.

kuva 186



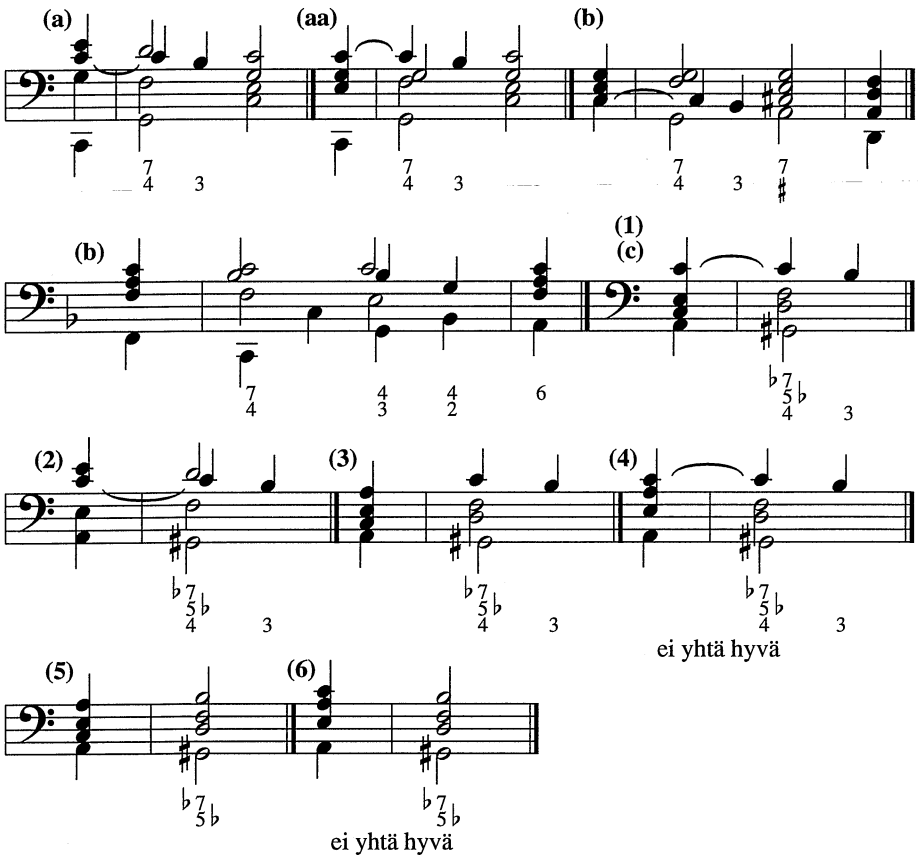
§ 10 Seuraavissa esimerkeissä (kuva 187) kvartti purkautuu terssiin välittömästi, septimi puolestaan vasta *seuraavalla bassonuotilla.* Sikäli kuin säestäjällä on *valmistamattoman septimin* tapauksessa mahdollisuus valita kolmanneksi säveleksi joko kvintti tai oktaavi, niin valitkoon kvintin. Kuten kohdista a ja aa näemme, harmonia on näin menetellen purkauksen kohdalla täyteläisempi, kuin jos valinta olisi osunut oktaaviin. Paras harmonian asema kvinttiä käytettäessä saadaan sijoittamalla kvartti ylä-ääneen.

– Välistä joudutaan, lähinnä seuraavien intervallien valmistamiseksi, täydentämään $\frac{7}{4}$-yhdistelmää oktaavilla. Tällaisessa tapauksessa voidaan, jos hyväksi havaitaan, lisätä kvintti viidenneksi ääneksi.

– Esimerkissä c kaksinnetaan edeltävässä kolmisoinnussa terssi (1) tai kvintti (2). Muussa tapauksessa [ts. jos kaksinnettuna on basson sävel] kvartin valmistuksen annetaan mieluummin tapahtua toisessa (3) kuin samassa äänessä (4) [jolloin se voitaisiin sitoa kyseiseen dissonanssiin]. Syy tähän selviää tarkatta-

essa basson kulkua a–gis ja väliäänen samanaikaista liikettä a–f: täyttämällä melodisesti viimeksi mainittujen sävelten välinen intervalli havaitaan, että kysymyksessä on *epäharmoninen poikkitela.* Vaikka mainittu ilmiö ei nykypäivänä ole yhtä tärkeä kuin ennen, se on kuitenkin perin helposti vältettävissä. Kukaan ei väittäne, että puheena olevan esimerkin yksinkertainen toteutus ei olisi parempi vastaliikkeisenä (5) kuin rinnakkaisliikkeeseen pohjautuvana (6). Muussa kuin galantissa tyylissä pitäydytään ratkaisuihin 1 ja 2.

kuva 187

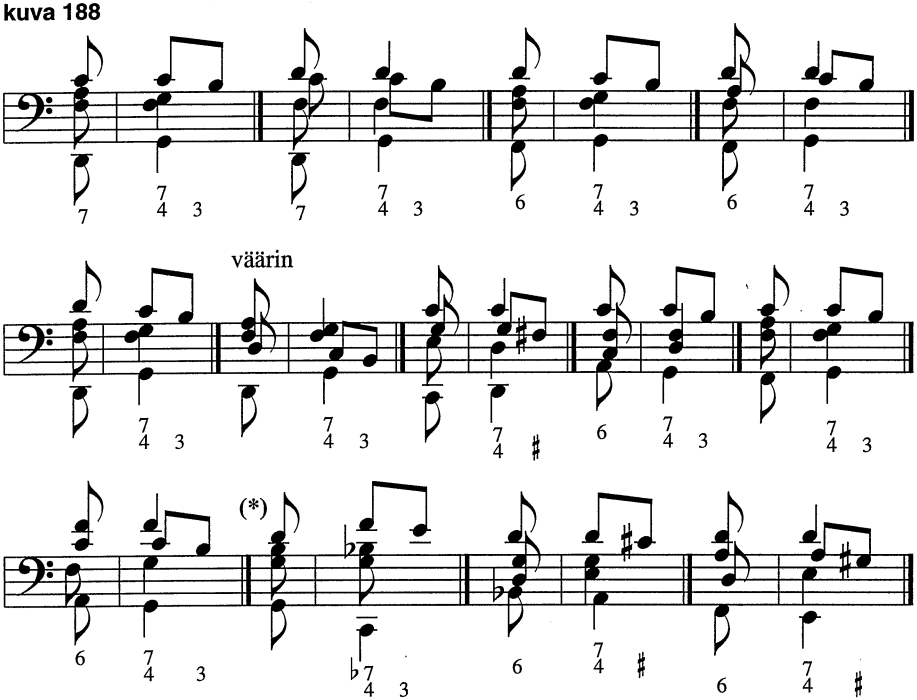


§ 11 Milloin $\frac{7}{4}$-soinnun *septimi* on *valmistettu,*[3] kolmannen sävelen valintamahdollisuus on jo rajoitetumpi. Niinpä kuvan 188 esimerkeistä löydämme

3 A: *Bey der* ***gebundenen Septime.***

vain harvoja sellaisia, joissa kvintin tai oktaavin välillä voidaan valita vapaasti. Ristillä merkityssä tapauksessa toteutus soi parhaiten esitetyssä asemassa.

kuva 188



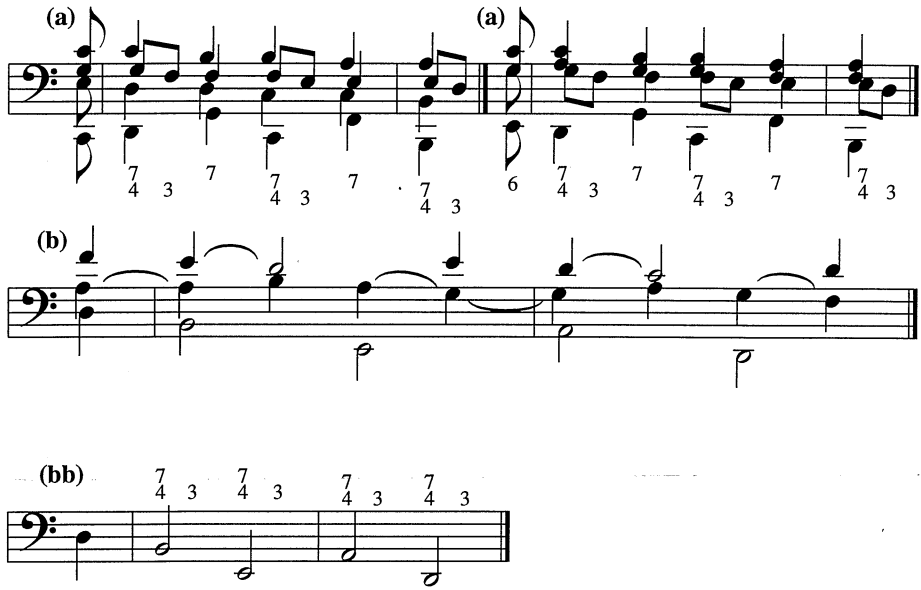
§ 12 Milloin kvartti- ja kvinttihypyin etenevän bassoäänen yllä esiintyy *monia peräkkäisiä sidottuja septimejä,* joka toisen septimin kohdalle ilmestyvät tavallisesti lisänumerot 4 3. Tällöin säestys voidaan varsin hyvin toteuttaa neliäänisenä, jos se on tarpeellista (kuva 189, kohta a). Mikäli kuitenkin mainitunlaisessa yhteydessä kaikki septimit on varustettu numeroin 4 3, voidaan hyvällä omallatunnolla pysyä kolmiäänisyydessä. Kyseinen tapaus tulee esille vain galantissa tyylissä. Kohdassa b nähdään kolmiääninen säestys nuotinnettuna, kohdassa bb numeroitu basso.[4] Kolmiääninen toteutus on käsillä olevassa luvussa ylimalkaan tavallisin, koska kvarttiseptimisointu ei juuri esiinny raskaasti työstetyissä sävellyksissä.[5]

---

4 → EK 165.

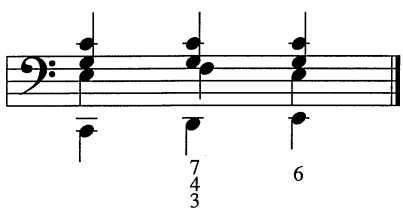
5 A: *in schwer gearbeiteten Compositionen.*

kuva 189



§ 13 Mikäli seuraavassa esimerkissä (kuva 190), jossa kyseessä on *loma-septimi,* halutaan toisen väliäänen kulkevan basson kanssa rinnakkaistersseissä septimin ja kvartin pysyessä paikoillaan, ei numerointi $\frac{7}{4}$, jota jotkut käyttävät, ilmaise asiaa kyllin selvästi. Paremmin tarkoitukseen sopii signatuuri $\frac{7}{4}_{3}$. Alla nähtävää toteutusta parempi on ratkaisu, jossa säveliksi on valittu joko terssin kaksinnus tai terssi ja oktaavi:

kuva 190



§ 14 Milloin *kvarttiseptimisointu* esiintyy $\frac{6}{4}$*-soinnun asemesta,* seksti joutuu septimin viivästämäksi. Soinnun intervallit ovat tällöin *septimi, kvartti* ja *oktaavi.* Septimi on *yleensä* pieni, kvartti puolestaan *aina* puhdas. Molemmat

intervallit purkautuvat alaspäin, septimi ennen kvarttia. Kyseinen harmoninen käänne ilmaistaan signatuurilla $\frac{7}{4}\,{}_{6}$.

§ 15 Edellä mainittua kvarttiseptimisoinnun muotoa valottavat tarkemmin kuvan 191 esimerkit:

– Kohdassa a basso jää paikalleen eikä kumpaakaan riitaintervallia, ei septimiä eikä kvarttia, valmisteta.

– Kohdan b esimerkeissä valmistetaan kyllä septimi, kvarttia sitä vastoin ei. Ensimmäiselle bassonuotille voidaan ottaa sekä yhdistelmä $\frac{7}{5}_{3}$ että myös $\frac{8}{7}_{3}$.

– Esimerkissä c sekä septimi että kvartti ovat mukana edellisessä soinnussa. Ensimmäiselle bassonuotille otetaan numerot $\frac{6}{3}_{6}$: terssin kaksinnus sekstin kera aiheuttaa näet peitetyt, yhdistelmä $\frac{6}{8}_{3}$ puolestaan avoimet rinnakkaisoktaavit (kohta cc).

– Kohdassa d septimi on valmistettu. Ensimmäisellä bassonuotilla oleva kolmisointu voidaan realisoida kolmenlaisena: $\frac{8}{5}_{3}$, $\frac{5}{3}_{5}$ tai $\frac{3}{5}_{3}$. Oktaavin sisältävä vaihtoehto soi erinomaisen hyvin: kvintti ei kuitenkaan saa olla ylä-äänessä, koska kyseinen harmonian asema johtaa virheisiin.

– Esimerkissä e molemmat dissonanssit, sekä septimi että myös kvartti, ovat valmistettuja. Ensimmäiselle bassonuotille otetaan joko numerot $\frac{7}{5}_{3}$ tai $\frac{3}{7}_{3}$. Oktaavi ei tällä ensimmäisellä septimillä tule kysymykseen, koska sitä tarvitaan toisella.

– Kohdassa f septimin valmistaminen vaatii ensimmäiselle bassonuotille yhdistelmän $\frac{8}{6}_{3}$. Asema, jossa kyseisen sekstisoinnun terssi on ylä-äänessä, aiheuttaa kvintit.

– Esimerkissä g molemmat dissonanssit ovat valmistettuja. Septimin osalta tämä edellyttää, että ensimmäisessä soinnussa oktaavi otetaan mukaan viidentenä äänenä.

– Kvartti ja septimi ovat valmistetut myös kohdassa h. Toisella bassonuotilla olevaan yhdistelmään $^{7}\,{}_{6}$ lisätään kvintti: jaettua säestystä käytettäessä kysymykseen tulee myös terssin kaksinnus, kuten esimerkin viimeisestä toteutuksesta näemme. Oktaavia $^{7}\,{}_{6}$ -kulkuun ei tässä tapauksessa voida virheitä tekemättä liittää.[6]

---

6 CPEB näyttää aikoneen tarjota esimerkistä h myös kvinttiaseman. Etumerkitön alku lienee jäänyt käsikirjoitukseen epähuomiossa.

kuva 191

KUUDESTOISTA LUKU

SUUREN SEPTIMIN SOINNUSTA

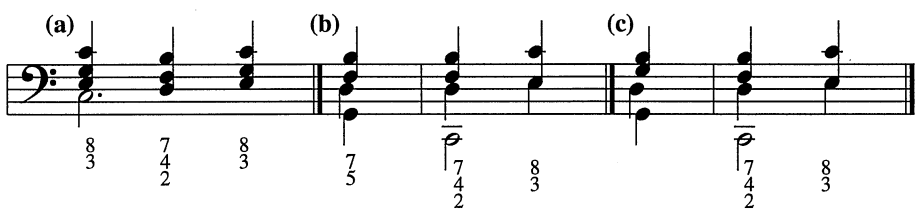
ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 Nyt tarkasteltavan soinnun *varsinaiseen* muotoon kuuluvat *suuri septimi, puhdas kvartti* ja *suuri sekunti.*

§ 2 Sen tavallisin signatuuri *neliäänisessä* asettelussa on $\frac{7}{4}{}_{2}$, johon lisätään tarvittavat muunnosmerkit. Sekaannuksia aiheuttaa, että jotkut jättävät soinnun merkinnästä pois numeron 2 tai kirjoittavat basson ylle peräti vain pelkän numeron 7, mutta vaativat yhtä kaikki neliäänistä toteutusta.

§ 3 Tarkastelemamme harmoninen yhdistelmä esiintyy sekä *lomasointuna* paikallaan pysyvällä bassonsävelellä että basson muuttuessa kolmisoinnun pidätyksenä. Edellisessä tapauksessa sen kaikki kolme intervallia voidaan ottaa vapaasti, ja ne etenevät jatkossa asteittain ylöspäin (kuva 192, kohta a). Jälkimmäisessä septimin ja sekunnin on oltava mukana edellisessä soinnussa, kvartti sitä vastoin voi esiintyä sekä valmistettuna (kohta b) että ilman valmistusta (kohta c). Septimi ja sekunti etenevät jatkossa asteittain ylöspäin, kvartti puolestaan alaspäin. Milloin viimeksi mainittu intervalli on ylä-äänessä, sen annetaan silloinkin laskeutua asteittain alaspäin.

kuva 192



§ 4 Kenraalibassossa näkee usein käytettävän numeroyhdistelmää $\frac{9}{7}{}_{4}$ sen sijaan, että edustamamme metodin mukaan kyseisen signatuurin tulisi kuulua $\frac{7}{4}{}_{2}$. Havaitsemme tuonnempana, että tietyissä tapauksissa kumpikin numerointi on mahdollinen. Tässä yhteydessä erotamme ne toisistaan seuraavasti: noonin

keralla esiintyvä suuri septimi puretaan *aina alaspäin,* kun taas suuri septimi ja siihen liittyvä sekunti etenevät tarkastelemassamme soinnussa *aina asteittain ylöspäin.* Sekunnilla, koska se esiintyy muulla kuin sidotulla bassonuotilla (ja näin ollen vain lomasävelenä tai pidätyksenä), on tässä sama oikeus kuin mikä sillä on muidenkin harmonisten yhdistelmien osana, nimittäin oikeus edetä asteittain ylöspäin.

§ **5** Yhdistelmän $\frac{7}{4}{}^{}_{2}$ tavoittaa sormiinsa ottamalla kolmisoinnun, jonka pohjasävel on nuotissa näkyvän bassonsävelen septimi.

§ **6** Kolmiäänisessä toteutuksessa voidaan jättää pois joko sekunti tai kvartti. Milloin tämä on tarpeen, se on tapana ilmaista numeroinnissa yhdistelmin: $\frac{7}{2}\,\frac{8}{3}$ tai: $\frac{7}{4}\,\frac{8}{3}$. Jälkimmäisen signatuurin kysymyksessä ollessa on visusti tarkattava septimin purkausta, jottei epähuomiossa tule ottaneeksi tässä käsitellyn soinnun asemesta kvarttiseptimisointua.

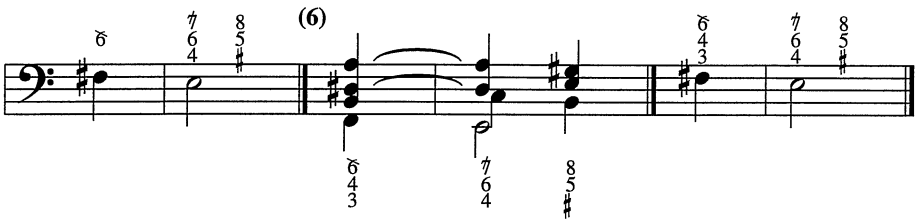
§ **7** Suuren septimin sointua käytettäessä kuvaan ilmestyy välistä *viides ääni.* Kyseinen sävel on joko *seksti,* joka voi olla *suuri* tai *pieni,* tahi *puhdas kvintti.* Basso voi kyseisessä yhteydessä joko pysyä paikallaan tai jatkaa liikettään.

§ **8** Molemmat suuren septimin soinnussa mahdolliset sekstit voidaan valmistaa tai ottaa valmistamatta. Jatkossa kumpikin niistä kuitenkin etenee asteittain alaspäin kvinttiin, ja kolmisoinnusta tulee näin purkauksen tapahtuessa täysisävelinen. Milloin pidetään parempana pysyä neliäänisyydessä, sekunti saattaa joskus jäädä pois. Useimmiten tämä tapahtuu tilanteessa, jossa signatuurilla 6 tai $\frac{4}{3}$ varustettu basso laskee sävelaskelen jolloin tavoitenuotilla on suuren septimin sointu. Mikäli tällaisessa tapauksessa edeltävän soinnun seksti on ylinouseva, sekunti ei tule septimisoinnussa siltikään kysymykseen, koska sitä ei voitu valmistaa.

§ **9** Tarkemmin käsitystäni valottavat kuvassa 193 nähtävät esimerkit. Tarkka numerointi on niissäkin avainasemassa:
– Kohdassa a tarkastelemaamme sointuun voidaan sisällyttää sekunti tai jättää se pois, sen mukaan kuin tilanne kulloinkin vaatii. Jälkimmäisessä esimerkkiparissa seksti laskee asteen kvinttiin, septimin ja kvartin jäädessä paikoilleen. Tapaukset, joissa soinnun seksti on *suuri,* soivat hyvin vain esitetyissä asemissa.

– Kohtien b ja c esimerkeissä ensimmäisellä nuotilla alkaneen viisiäänisyyden annetaan toteutuksessa jatkua eteenpäin. Edellisessä tapauksessa (kohta b) tarkastelemamme intervalliyhdistelmän kaikki sävelet ovat jo valmiina sormissa. Kohdassa c etsittäväksi jää vain seksti. Tapauksissa 1 ja 2 sekunnille ei väliäänten koristeellisten hajasävelliikkeiden vuoksi jää tilaa: siksi se jätetään mielellään pois. Kolmannessa esimerkissä sekunnin käsittely voidaan ratkaista vapaasti. Septimi [a–gis] puretaan tässä ennen $\frac{6}{4}$-sointua. Esimerkeissä 4, 5 ja 6 sekunti jää pois edellisessä pykälässä esitetystä syystä.

kuva 193



§ **10** Milloin suuren septimin soinnussa viidenneksi ääneksi otetaan kvintti, se jää jatkossa paikalleen. Kyseinen intervalli voi olla mukana jo edellisessä harmoniassa, joskaan tämä ei ole välttämätöntä. Loppusoinnusta tulee kvintin ansiosta täysisävelinen, ja – kuten kolmesta viimeisestä esimerkistä näemme – neljä reaalista ääntä voidaan säilyttää myös tapauksissa, joissa sekunti jää pois. Tällöinkin on tarkattava septimin purkausta, jottei edellä käsiteltyä sointua sekoitettaisi kvarttiseptimisointuun: niiden signatuurit ovat näet identtiset. [Kuvan 194] esimerkkien 4 ja 5 kaltaisissa tapauksissa merkinnässä esiintyy välistä numeron 2 asemesta 9.

kuva 194

TOINEN JAKSO

§ 1 Suurta septimiä, joka purkautuu asteittain ylöspäin, ei saa milloinkaan valmistaa edellisen bassonuotin oktaavilla. Niinpä seuraava esimerkki olisi virheellinen:

kuva 195

väärin

§ 2 Milloin tarkastelemassamme soinnussa septimi joutuu basson oktaavin viivästämäksi, tämä ei vaikuta muihin ääniin: niiden sävelet otetaan samanaikaisesti bassonuottinsa kanssa. Oktaavi käyttäytyy tällöin dissonanssin tavoin: se voi olla pidätyssuhteessa basson sekuntiin ja se puretaan alaspäin suureen septimiin.[1] Kyseisen harmonisen käänteen signatuurissa numerot 7 ja 8 ovat vierekkäin: muut intervallinumerot, jotka otetaan yhtaikaa oktaavin kanssa on merkittävä sen alapuolelle.

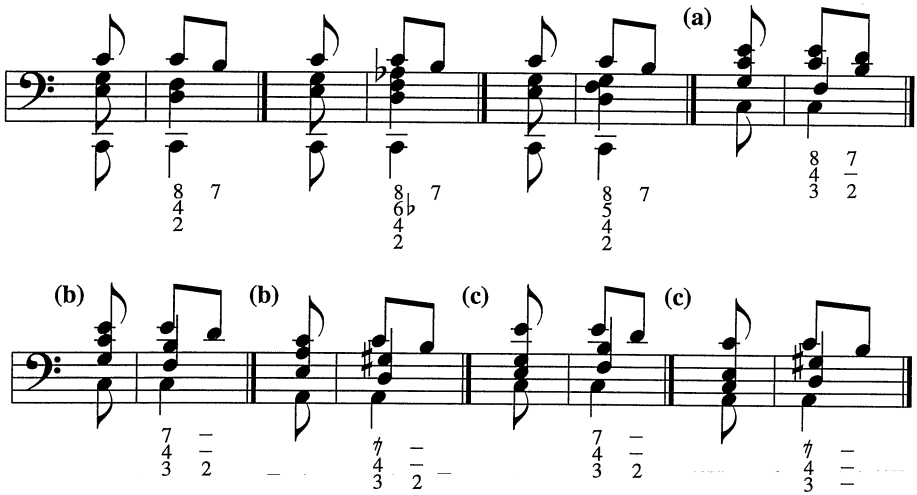
– Esimerkissä a basson sekunti joutuu – samanaikaisesti edellä selostetun septimin pidätyksen kanssa – terssin viivästyttämäksi. Viimeksi mainittu omaksuu tällöin oktaavin tavoin dissonanssin ominaisuudet.

– Kohdassa b vain suuren septimin soinnun sekunti esiintyy terssipidätyksenä: kyseinen terssi voidaan edeltävässä kolmisoinnussa kaksintaa. Kaikissa kuvan 196 esimerkeissä niissä valittu harmonian asema on käyttökelpoisin.

---

1 A: *Diese Octave verhält sich hier wie eine Dissonanz, sie lässet sich von der Secunde binden, und wird in die grosse Septime herunterwärts aufgelöset.*

kuva 196

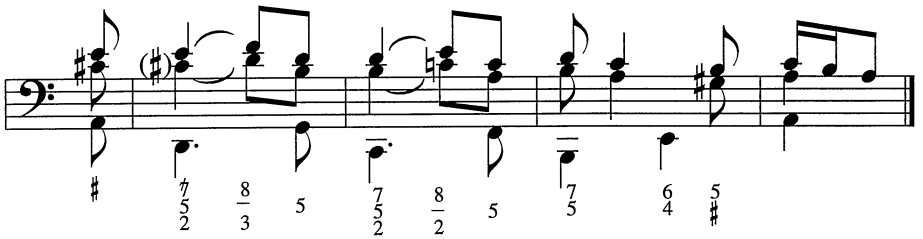


§ **3** Milloin sooloäänessä esiintyvä kvartti viivästyy edeltävälle kvintille sijoittuvan, pidätyksen luonteisen etusävelen vuoksi, säestyksessä otetaan kyseisen bassonuotin kohdalla numerot $\frac{7}{5}{}_{2}^{4}$, $\frac{7}{4}{}_{2}$ tai pelkästään $\frac{7}{2}$, aina sen mukaan, millainen esityksen on voimakkuudeltaan määrä olla:

kuva 197

§ **4** Seuraavassa esimerkissä (kuva 198) säestys on *luontevinta* toteuttaa kolmiäänisenä: mikäli neliäänisyyteen kuitenkin halutaan tai on pakko mennä, otetaan kvartin asemesta kvintti. Näin tehdään osin siksi, ettei kvartti kasvattaisi kertaamisen aiheuttamaa etusäveltehojen runsautta vielä entisestään ja herättäisi siten epämieluisaa vaikutelmaa. Toisena syynä em. menettelyyn on se, että sooloäänelle merkityt appoggiaturat pääsevät kvintin ansiosta erinomaisesti oikeuksiinsa, ja lisäksi loppusointu on purkauksessa täysisävelinen. Vastaavaa täyteläisyyden vaikutelmaa ei tällaisessa tapauksessa voida saada aikaan viidennen äänen avulla: kyseinen esimerkki ei näet hevin siedä edes neliäänistä toteutusta, viisiäänisestä puhumattakaan.

kuva 198



§ **5** Kun seuraavassa esimerkissä (kuva 199, kohta a) suuri septimi etenee näennäisesti alaspäin, kyseisen ilmiön syynä on ellipsi.[2] Kudoskuva nähdään täydellisenä kohdassa b. Esimerkki c puolestaan osoittaa selvästi, mikä ero on yhdistelmien $\frac{9}{7}$ ja $\frac{7}{2}$ purkauksissa. Joka viimeisessä tahdissa korvaa edellä käsitellyn soinnun numeroin $\frac{9}{7}\,\frac{8}{8}\,\frac{8}{3}$, ei tosin tee virhettä dissonanssien purkamisessa, mutta voi tuskin kieltää, että kyseisen kohdan toteutus alla annetuin numeroin vastaa tässä tapauksessa parhaiten säveltäjän tarkoittamaa:

kuva 199

2 Alkutekstin sana *ellipsis* tarkoittaa normaalin purkauskonsonanssin poisjääntiä.

SEITSEMÄSTOISTA LUKU

NOONISOINNUSTA

ENSIMMÄINEN JAKSO

§ 1 Tässä esiteltävän soinnun intervallikoostumus on: *nooni, kvintti* ja *terssi.*

§ 2 Mikäli nooni puretaan saman bassonuotin aikana, sointu merkitään numeroin 98. Jos kuitenkin kyseisen intervallin purkaus tapahtuu vasta seuraavien basson sävelten kohdalla, riittää pelkkä 9. Muunnosmerkkejä ei tässä, yhtä vähän kuin muidenkaan signatuurien yhteydessä, saa unohtaa.

§ 3 Noonisoinnussa voivat esiintyä *suuri* ja *pieni nooni, ylinouseva, puhdas* ja *vähennetty kvintti* sekä *suuri* ja *pieni terssi.*

§ 4 *Nooni* on *dissonanssi,* joka aina valmistetaan ja joka purkautuu asteittain alaspäin:

kuva 200

§ 5 Nuottiviivastolla noonin sijainti on sama kuin sekunnin, mutta käsittelyltään, valmistamisen ja purkamisen puolesta, se eroaa suuresti viimeksi mainitusta. Sekunnin kysymyksessä ollessa dissonanssi on bassossa, jossa se valmistetaan ja puretaan. Noonin tapauksessa sitä vastoin dissonanssi paikantuu ylimpään ääneen, missä sen valmistaminen ja purkaminen tapahtuvat. Miten eri tavoin kyseisiä dissonansseja säestyssoitossa käsitellään, on osittain tullut näkyviin jo edellä: tässä ja seuraavissa luvuissa saamme asiasta vielä lisätodisteita.

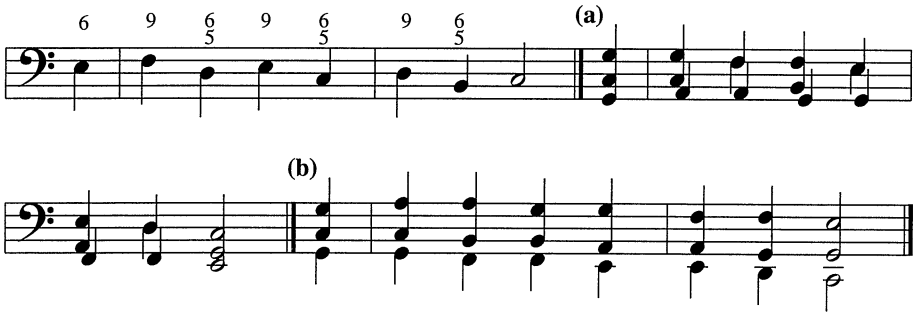
§ **6** Noonisoinnun tavoittaa korvaamalla kolmisoinnussa basson oktaavin noonilla. Joka tietää *sekuntiterssisoinnun* [$\frac{3}{2}$], hallitsee myös noonisoinnun.

§ **7** *Suuri nooni* esiintyy joko *puhtaan* tai *ylinousevan kvintin* keralla. Milloin kvintti on *puhdas,* terssi voi olla suuri (kuva 201, kohta a) tai pieni (kohta b), *ylinousevan* kvintin kysymyksessä ollessa se sitä vastoin on aina suuri. Kyseinen kvintti valmistetaan tällöin edellisessä soinnussa, ja se puretaan jatkossa joko yhtaikaa noonin kanssa tai erikseen (kohta c). *Pieni nooni* voi saada seurakseen joko *puhtaan* tai *vähennetyn kvintin. Puhtaan kvintin* yhteydessä kysymykseen tulevat sekä suuri (kohta d) että pieni terssi (kohta e). Viimeksi mainitussa tapauksessa kvintti välistä nousee noonin purkauksen yhteydessä sekstiin (kohta e). Pienen noonin keralla esiintyvä *vähennetty kvintti* voidaan tosin ottaa vapaasti (kohta f), suositeltavampaa kuitenkin on valmistaa se (kohta g).

kuva 201

§ **8** Seuraavassa esimerkissä, missä esiintyy vuorotellen nooni- ja sekstikvinttisointuja, voidaan virheitä tekemättä soveltaa vain yhtä harmonian asemaa, nimittäin sitä, jossa nooni on alemmassa väliäänessä.[1] Kahdessa muussa asemassa syntyvät rinnakkaiskvintit ovat ja pysyvät kuulovaikutelmaltaan epämieluisina, miten paljon niitä puolustettaneenkin. Mikäli parhaan tuloksen antava asema ei ole mahdollinen, on suositeltavaa jättää $\frac{6}{5}$-soinnusta pois seksti ja korvata se terssin kaksinnuksella (kuva 202, kohta a). Lisäksi pantakoon muistiin kohdassa b nähtävä toteutus, jossa sovelletaan jaettua säestystä ja johon tarpeen tullen voidaan turvautua.

kuva 202



§ **9** Käsittelemämme soinnun kolmiäänisessä muodossa pois jää kvintti. Koska tällöin yksi soinnun sävelistä menetetään, kyseinen säestyksen laji vaatii yhtä suurta varovaisuutta, kuin minkä olemme havainneet tarpeelliseksi muiden vastaavanlaisten harmonisten yhdistelmien käytössä.

TOINEN JAKSO

§ **1** Nooni on ja pysyy [käsittelyltään] noonina, vaikka se otettaisiin matalalta äänialueelta, aivan basson sävelen tuntumasta, mitä monesti ei voida välttää. Säveltäjät joutuvat sangen usein tekemään niin esimerkiksi kirjoittaessaan jollekin bassosoittimelle obligaattiosuuksia.[2] Mainitunlaisessa

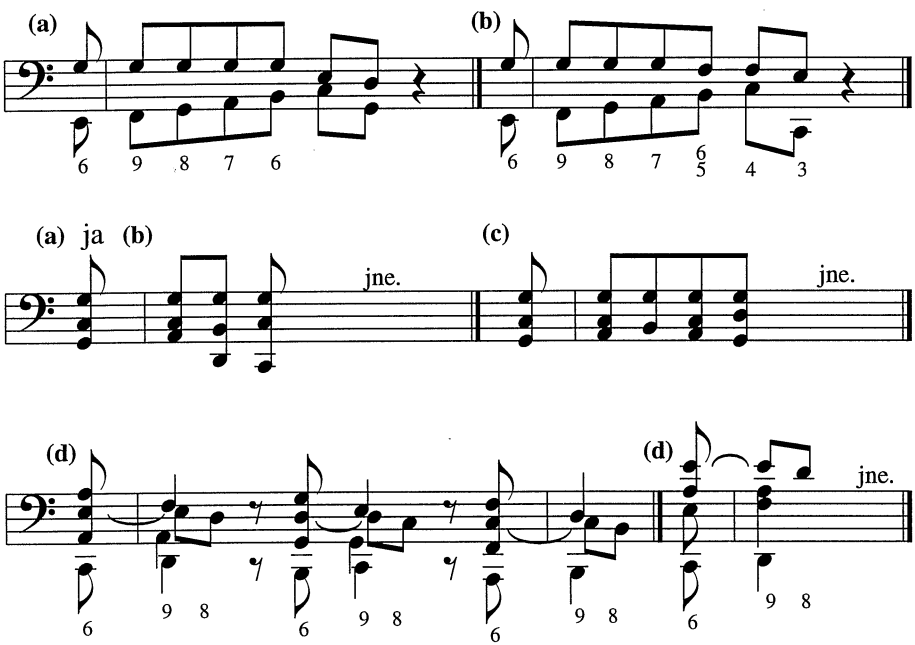
1 A: *in der Unterstimme.*

2 A: *wenn sie z.E. für ein baßirend Instrument etwas obligates setzen.*

tapauksessa kontrabasso kykenee parhaiten antamaan bassoäänelle sen vaatiman tukevuuden.[3] Muussa tapauksessa sitä vastoin on kyllä aina parempi, jos nooni *voidaan* ottaa bassosta lukien yhdeksän sävelaskelen etäisyydeltä.[4]

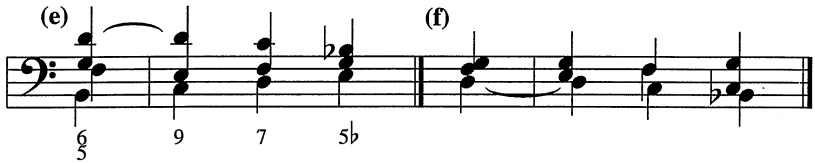
§ 2 Seuraavat kaksi esimerkkiä (kuva 203) edellyttävät, neliäänistä toteutusta toivottaessa, jaettua säestystapaa. Lomasävelkulussa esiintyvä nooni jää niistä edellisessä vaille purkausta (kohta a), toisessa purkaus vastaavasti viivästyy (kohta b). Mikäli jaettua säestystä ei käytetä, kolmannelle bassonuotille kuuluva harmonia realisoidaan vain kolmiäänisenä (c). Tapauksessa d parhaan tuloksen tuottaa terssin tai sekstin kaksintaminen sekstisoinnuissa: näin eliminoituvat melodiset hypyt, jota paitsi noonisoinnussa esiintyvät vähennetyt kvintit tulevat valmistetuiksi. Kohdassa e on varminta valita kolmiääninen toteutustapa. Mikäli neljäs ääni tulee mukaan, ensimmäisellä bassonuotilla olevassa $\frac{6}{5}$-soinnussa sekstin on oltava ylä-äänessä (kohta f). Kaksi muuta harmonian asemaa aiheuttaa kvinttejä.

kuva 203



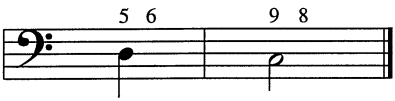
3 A: *Ein Contraviolon kann alsdenn in diesem Falle der Grundstimme am besten ihre gehörige Gravität geben.*

4 A: *auf der neunten Stufe.*



§ **3** Noonia ei saa milloinkaan valmistaa edellisen bassonsävelen oktaavilla. Näin ollen seuraava esimerkki olisi virheellinen:

kuva 204



Vuoden 1797 painoksessa 3. pykälään on liitetty seuraava nuottiesimerkein havainnollistettu lisäys:

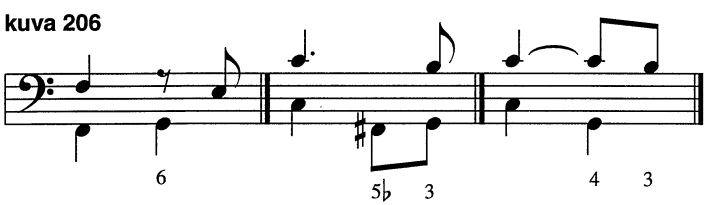
Edellä mainitun säännön on aiheuttanut noonin purkautuminen *oktaaviin*. Näin ollen: milloin kyseistä intervallia ei pureta oktaaviin, sitä koskeva kielto putoaa pois. Vanhan polven säveltäjät kirjoittivat ilman epäröintejä esimerkiksi seuraavanlaisia kulkuja:

kuva 205

Edellä esitetyn kaltaiset viivästetyt rinnakkaisoktaavit eivät kuulosta paremmalta kuin oktaavilla valmistettu ja samaan intervalliin purettu noonikaan. Se että 3. pykälässä oleva sääntö on annettu noonin oktaaviin *purkamisen* eikä sen *valmistuksen* vuoksi, selittyy siitä, että muiden dissonanssien oktaavilla valmistaminen sallitaan.

Esimerkiksi:

kuva 206



Kaikesta edellä sanotusta huolimatta noonin valmistaminen edellisen bassonsävelen oktaavilla ei ole milloinkaan vaikutukseltaan miellyttävä ja sitä tulee välttää 1) ääriäänissä 2) harmonisen kudoksen ollessa ohut sekä 3) milloin kontrapunktiset tarkoitusperät eivät ole siihen pakottamassa.[5]

Mikäli mainitunlainen noonin käsittely halutaan sallia, basson sävelen tulee purkauskohdalla aina vaihtua. Seuraavan esimerkin avoimet rinnakkaiskvintit (joiden käyttöä muutamat kokevat esitetyssä asemassa niiden peittyvyyden varjolla puolustaa) kuulostavat mielestäni pahemmalta kuin viivästetyt oktaavit kuvan 205 esittämässä tapauksessa. Mutta yhtä kaikki: kumpikaan ratkaisu ei ole kelvollinen.

kuva 207

5 Tämä noonin käsittelyä koskeva yleistoteamus kuuluu vuoden 1797 painoksen tekstissä: *Dem allen ohngeachtet ist die Vorbereitung der 9 aus der 8 niemals eine Schönheit, und man muß sie vermeiden (1) in den äußersten Stimmen, (2) bey dünner Harmonie, und (3) außer dem Contrapunctischen Zwange.*

KAHDEKSASTOISTA LUKU

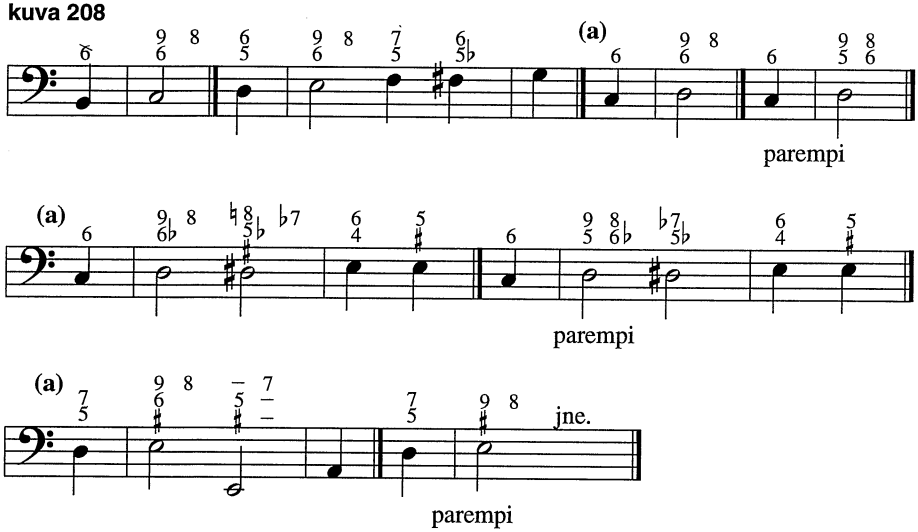
SEKSTINOONISOINNUSTA

§ 1 Esiteltävän soinnun muodostavat *nooni, seksti* ja *terssi.*

§ 2 Sen signatuuri on $\frac{9}{6}$, johon liitetään tarpeelliset muunnosmerkit. Noonin purkautuessa soittajan käteen jää *sekstisointu,* jossa *basson sävel* on kaksinnettu. Joka hallitsee viimeksi mainitun, löytää helposti myös $\frac{9}{6}$-soinnun.

§ 3 *Kaikki kolme intervallia,* joista tarkastelemamme sointu koostuu, esiintyvät, kuten seuraavista esimerkeistä näemme, *suurina* tai *pieninä.* Paras on yleensä asema, jossa soinnun ylimpänä sävelenä on nooni. Esimerkeistä kolme kirjaimella a merkittyä soi tässä suotuisimmassakin asemassa melko huonosti. Parannetut versiot nähdään välittömästi esimerkkien jälkeen.

kuva 208



YHDEKSÄSTOISTA LUKU

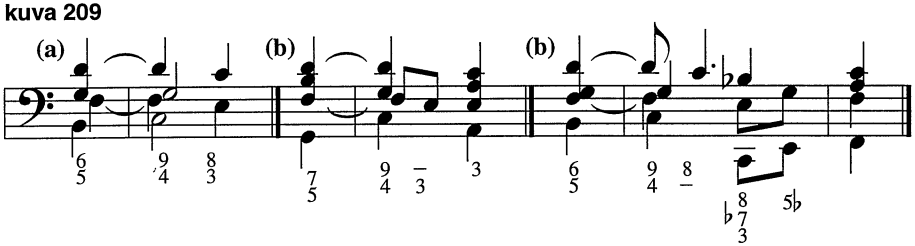
KVARTTINOONISOINNUSTA

§ **1** Tämän soinnun intervallit ovat *nooni, kvintti* ja *kvartti.*

§ **2** Se merkitään signatuurilla $\frac{9}{4}$, johon lisätään tarvittavat muunnosmerkit. Milloin soinnun kaksi dissonanssia purkautuvat yhtaikaa, saman bassonuotin aikana, signatuurin oikealle puolelle kirjoitetaan numerot $\frac{8}{3}$.

§ **3** Kun sekä nooni että kvartti on valmistettava, etsittäväksi jää vain kolmas sävel. Ylimalkaan soinnun paikantamista helpottaa seuraava vihje: ottamalla basson alasekunnille rakentuvan sekstikvinttisoinnun ($\frac{6}{5}$) soittaja tavoittaa käteensä $\frac{9}{4}$ -yhdistelmän, joka basson noustessa esiintyy *yleensä* edellä mainitun jälkeen. Tarkastelemamme soinnun tuntee niin ikään jokainen, joka tietää *sekuntikvinttikvarttisoinnun* [$\frac{5}{4}_{2}$] sävelet. Kvarttinoonisoinnun molemmat dissonoivat intervallit purkautuvat asteittain alaspäin – enimmäkseen *yhtaikaa* (kuva 209, kohta a), mutta silloin tällöin myös *peräkkäin* (kohta b):

kuva 209

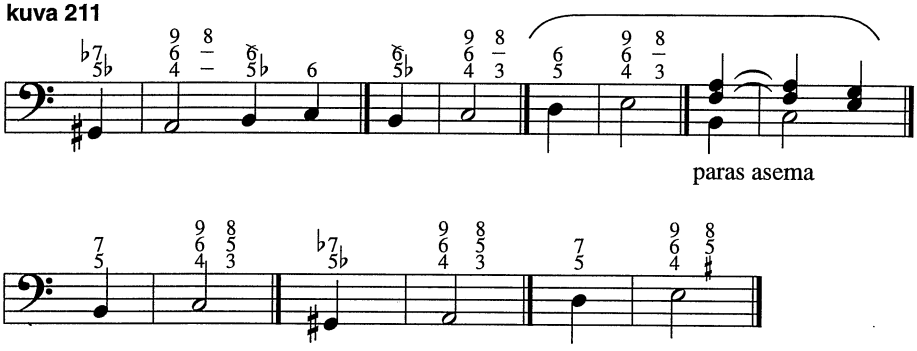


§ **4** *Nooni* voi tarkastelemassamme soinnussa olla joko *suuri* tai *pieni, kvintti* puolestaan on milloin *ylinouseva,* milloin *puhdas,* milloin *vähennetty. Kvartin* sitä vastoin on oltava *aina puhdas,* kuten seuraavista esimerkeistä näemme. Tässäkin tapauksessa on parempi, että vähennetty kvintti on valmistettu, kuin että se otetaan vapaasti. Ylinousevan kvintin on oltava mukana edellisessä soinnussa.

kuva 210

§ **5** Milloin kvarttinoonisoinnussa on kvintin asemesta otettava *seksti,* tämä on pantava erityisesti näkyviin numeroin $\frac{9}{6}_{4}$. Seksti voi tällöin olla joko *suuri* tai *pieni.* Tämän sointumuodon saa sormiinsa ottamalla kyseiselle bassonsävelelle *sekuntisoinnun.* Noonin ja kvartin purkauksen yhteydessä seksti toisinaan etenee sekin alaspäin kvinttiin: soittajan valittavaksi jää tällöin vain kaksi harmonian asemaa, kolmas aiheuttaa kvinttejä. Seuraavista esimerkeistä (kuva 211) kolme viimeistä[1] edustaa kyseistä lajia:

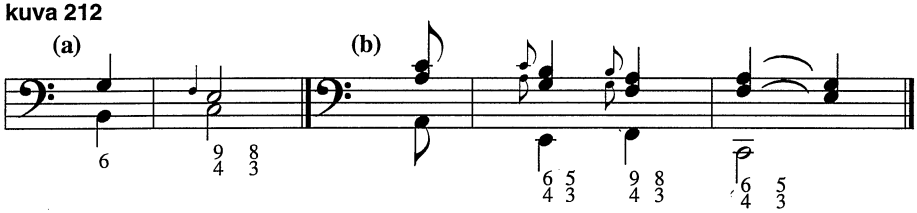
kuva 211



§ **6** Galantissa tyylissä *kvartti* voi noonin seurassa joskus esiintyä *ilman valmistusta* (kuva 208, kohta a), voipa kyseinen *valmistamaton kvartti* olla *ylinousevakin.* Mainitunlaisia kvartteja tavataan *etusävelten* yhteydessä, jolloin toteutus on kolmiääninen. Seuraavista esimerkeistä ensimmäinen on parempi kuin toinen:

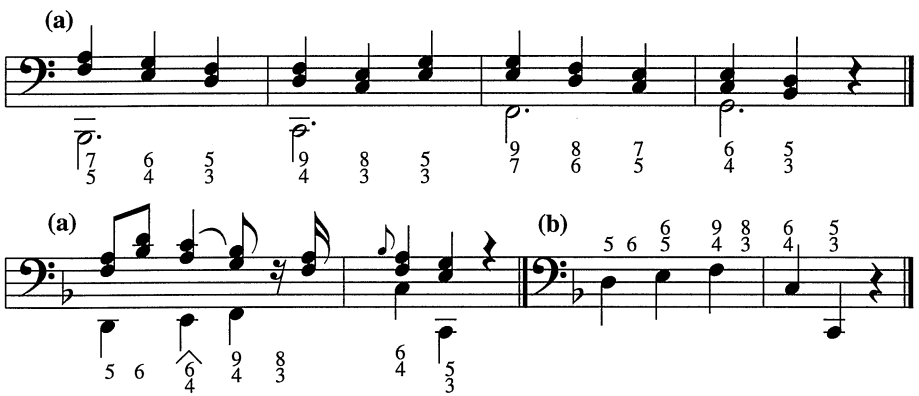
1 Esimerkkejä on kuusi. Kolmanteen on lisätty realisoidut oikean käden harmoniat.

kuva 212



§ 7 Kuvassa 213 nähtävät esimerkit toteutetaan niin ikään kolmiäänisinä. Jälkimmäisessä kohdan a esittämistä tapauksista näyttää siltä, kuin sekä nooni että kvartti jäisivät kumpikin vaille valmistusta. Kohdassa b kuitenkin paljastuu, että niin pian kuin etusävelet ovat poissa kuvasta, asia on päinvastoin. Kummassakaan esimerkissä säestys ei poikkea a-kohdan suorituksen mallista:

kuva 213



KAHDESKYMMENES LUKU

SEPTIMINOONISOINNUSTA

§ **1** Esiteltävän soinnun intervallit ovat *nooni, septimi* ja *terssi.*

§ **2** Sen signatuuri on $\frac{9}{7}$, johon liitetään tarvittavat muunnosmerkit. Jos mainitut kaksi dissonanssia puretaan yhtaikaa, samalla bassonuotilla, signatuurin oikealle puolelle merkitään numerot $\frac{8}{6}$.

§ **3** Sekä nooni että septimi on valmistettava, ja jatkossa ne etenevät samanaikaisesti (kuva 214, kohta a) – joskus myös peräkkäin – asteittain alaspäin:

kuva 214

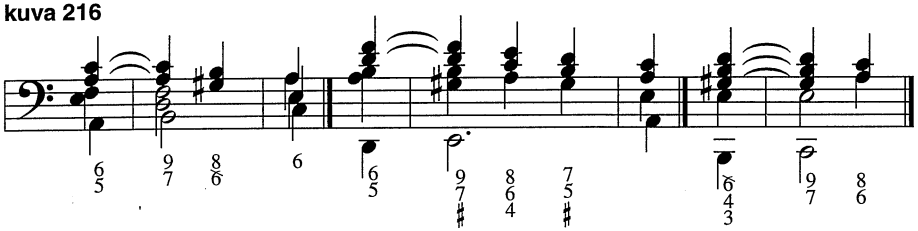
§ **4** Tarkasteltavan soinnun *kaikki kolme intervallia* voivat esiintyä *suurina* ja *pieninä,* kuten seuraavista esimerkeistä näemme (kuva 215):

kuva 215

§ **5** Septimin valmistamiseksi on välistä pakko ottaa sen edellä viidenneksi ääneksi basson oktaavi. Tällöin $\frac{9}{7}$ -soinnussa pysytetään yhteisenä sävelenä

myös *kvintti,* joka on edellisessä soinnussa valmiiksi käsillä, olipa se sitten *vähennetty, puhdas* tai *ylinouseva.*

kuva 216



§ **6** Milloin septiminoonisoinnussa terssi tulee korvattavaksi *kvartilla,* tämä on pantava numeroinnissa erikseen näkyviin. Koska jälkimmäinen intervalli on sekin mukana jo edellisessä soinnussa, soittajalla on koko vaadittu harmoninen yhdistelmä valmiina sormissaan – siinäkin tapauksessa, että viidenneksi ääneksi pitäisi vielä ottaa kvintti. Viimeksi mainittu voi tässäkin yhteydessä olla puhdas, vähennetty tai ylinouseva, ja kuten juuri kuulimme, myös sen valmistus tapahtuu edellisessä soinnussa. Ajoittaisen viisiäänisyyteen turvautumisen aiheuttaa nytkin septimin valmistamisen tarve, mikä käy ilmi kuvan 217 neljästä viimeisestä [realisoidusta] esimerkistä. Kahdessa edellisessä [realisoimattomassa] on vältettävä asemaa, jossa ensimmäisen soinnun septimi on ylä-äänessä:

kuva 217

§ 7 Kuvan 218 ensimmäinen esimerkki (a) toteutetaan kolmiäänisenä, ja se edustaa edellä jo useasti esillä ollutta tyyppiä. Neljäs ääni otetaan jälleen mukaan sekuntisoinnussa. Kohdissa b ja c nähtävät tapaukset, joissa nooni ja septimi etenevät ennen purkaustaan lomasävelkuluissa asteittain ylöspäin, toteutetaan niin ikään kolmiäänisinä. Tapauksessa d septimisointu tulee kuvaan ennenaikaisesti: kyseinen ennakointi nähdään [numeroin] todennettuna kohdassa e. Esimerkissä f septiminoonisointu tulee esille lomaharmonian luonteisena ja jää vaille purkausta. Kyseinen käänne on, eri tavoin kuvioituna, varsin yleinen miehitykseltään vahvoissa ja paljon tapahtumista sisältävissä sävellyksissä, kuten sinfonioissa jms.[1] (kohta g).

kuva 218

1 A: *Dieser Satz pflegt oft in allerhand Figuren, bey stark besetzten und lärmenden Stücken, in Sinfonien etc. vorzukommen*

KAHDESKYMMENESYHDES LUKU

KVINTTIKVARTTISOINNUSTA

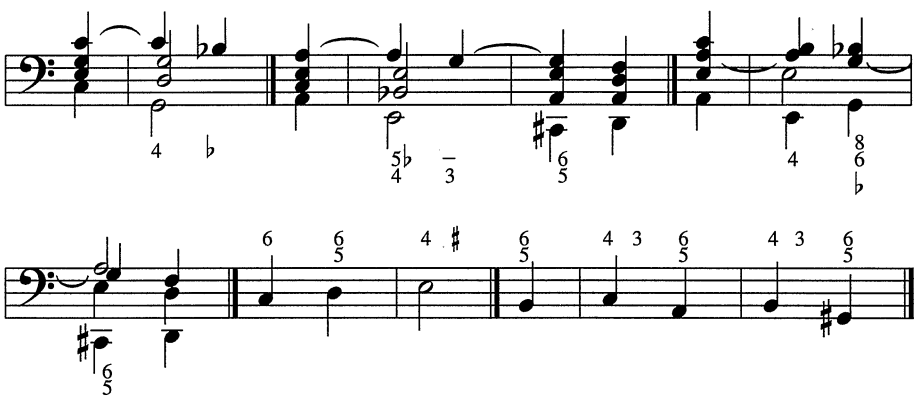
§ **1** Kvinttikvarttisoinnun intervallit ovat *kvartti, kvintti* ja *oktaavi.*

§ **2** Sointu merkitään numeroin $^{4}_{}$ $^{3}_{}$ tai – jos kvartti vielä saman bassonuotin aikana välittömästi purkautuu terssiin – numeroin $\frac{5}{4}$ $_{3}$. Mikäli purkaus tapahtuu myöhemmin, ilmaukseksi riittää $^{4}_{}$ tai $\frac{5}{4}$. Edellisessä tapauksessa numeron $^{3}_{}$ asemesta näkee usein käytettävän pelkkää muunnosmerkkiä, joka ilmoittaa soinnun terssin laadun. Merkkiä ei saa sijoittaa liian lähelle edellä olevaa numeroa $^{4}_{}$, jotta nähdään selvästi, ettei se tarkoita kvarttia vaan terssiä.

§ **3** Soinnussa voivat esiintyä *puhdas* ja *vähennetty kvintti, puhdas kvartti* ja *oktaavi.*

§ **4** *Kvartti* on aina *valmistettu* ja *purkautuu alaspäin.* Kvintti, joka rajaa kyseisen dissonanssin, ei ole aina mukana edellisessä soinnussa – vaikka se olisi vähennettykin – vaan se otetaan joskus vapaasti.

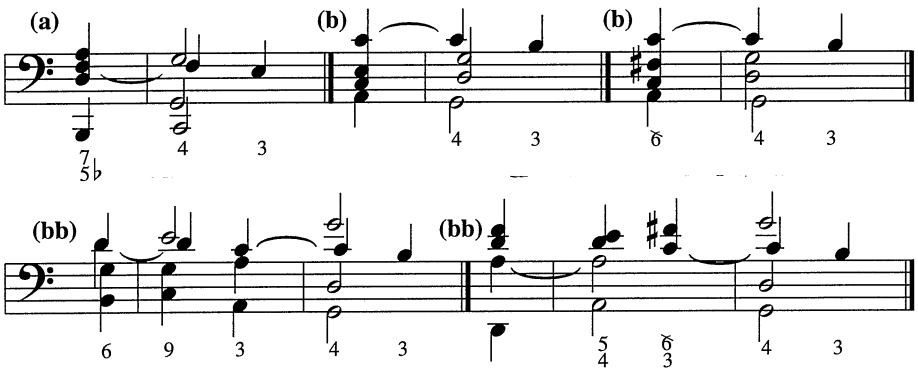
kuva 219



§ **5** Soittaja tavoittaa tässä käsitellyn soinnun sormiinsa korvaamalla vastaavassa kolmisoinnussa terssin kvartilla: kyseinen apukeino helpottaa perehtymistä kvartin sijaintiin ja purkaukseen.

§ **6** Kuvan 220 kohdassa a tarkastelemastamme soinnusta on rinnakkaiskvinttien välttämiseksi jätettävä pois oktaavi ja korvattava se kvintin kaksinnuksella. Näin tehtäessä ei menetetä yhtään intervallia. Vastaavaa apumenettelyä ei septimisoinnun kahden muun aseman kysymyksessä ollessa tarvita. Kohdan b esimerkeissä kvinttikvarttisoinnun edellä on kaksinnettava terssi: mikäli tämä ei ole mahdollista, on sovellettava jaettua säestystä (kohta bb).

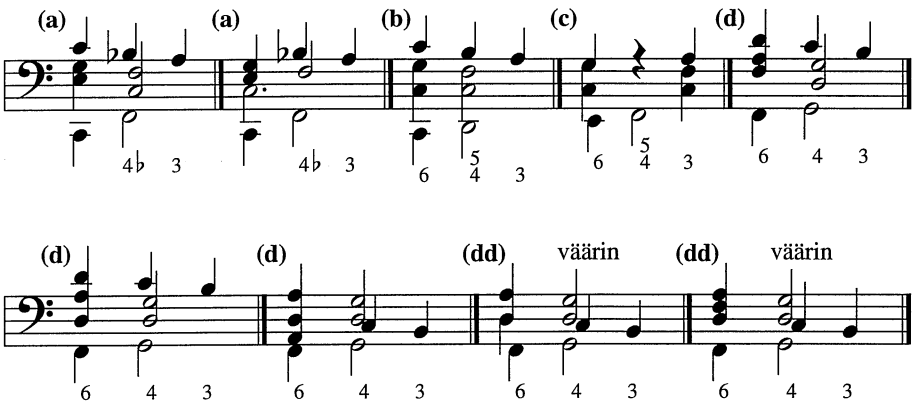
kuva 220



§ **7** Galantissa tyylissä esiintyy välistä etusävelen tapaan valmistamaton puhdas tai ylinouseva kvartti, johon liittyy kvintti ja jonka kohdalle säestyksessä on pakko sijoittaa tauko. Kuvan 221 kohdassa a puhtaaseen kvarttiin on mahdollista tulla sekä asteittain että hypyllä, esimerkissä b sitä vastoin ylinousevaan kvarttiin edetään vain astekulkuisesti, jolloin kyseinen bassonuotti on varustettava numeroin $\frac{6}{4}$. Toteutuksessa valittu harmonian asema on kuulovaikutelmaltaan siedettävin: muussa tapauksessa kyseinen etusävel voidaan säestyksessä varsin hyvin *sivuuttaa* sijoittamalla oikeassa kädessä sen kohdalle neljäsosatauko (kohta c). Esimerkissä d ensimmäisellä bassonuotilla tulevat kysymykseen kaikki sekstisoinnun lajit[1], minkä jälkeen puhtaaseen kvarttiin voidaan edetä astekulkuisesti tai hypyllä. Kohdassa dd nähtäviä toteutustapoja on kuitenkin syytä välttää.

1 Ts. kaksinnustavat (vrt. nuottiesimerkit).

kuva 221



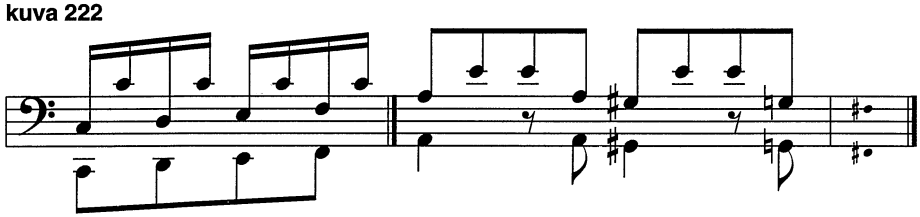
§ **8** Milloin kvinttikvarttisoinnun kolmiääniseen käyttöön on riittävä syy, oktaavin voi hyvin jättää pois.

KAHDESKYMMENESKAHDES LUKU

UNISONOSTA[1]

§ 1 Unisonon käsitteeseen sisällytetään seuraavassa myös oktaavi. Milloin sävellyksessä useammat äänet etenevät rinnakkaisissa priimeissä tai oktaaveissa, niiden sanotaan kulkevan unisonossa *(all'unisono),* vaikka kyseisten äänten kuviosisällöissä olisi eroavuuttakin:

kuva 222



§ 2 Meidän ei tarvitse korostaa tämänkaltaisen toteutustavan vaikuttavuutta – sen kauneus perustuu harmonian poisjääntiin – sillä monet kelpo mestareiden sävelsepitteet antavat siitä yhtenään vakuuttavia näyttöjä.

§ 3 Sitä hämmästyttävämpää on ollut todeta, että jotkut säveltäjät eivät kappaleittensa bassoääniä työstäessään merkitse tarkoittamiaan unisonokulkuja aina näkyviin. Välistä basson yltä löytyy numeroita kohdilta, joita esityksessä ei pidä varustaa harmonioin: tulos ei tällaisessa tapauksessa voi olla muuta kuin kehno. Kuviteltakoonpa esimerkiksi seuraavanlainen tilanne. Säveltäjä työstää suurella antaumuksella kappaleen, tuhlaa siihen parhaat melodiset ja harmoniset oivalluksensa yhdistellen niitä mitä viehättävimmin. Tietyssä vaiheessa hän sitten arvelee, että on aika piristää kuulijoiden tarkkaavuutta jollakin uudella idealla. Tässä tarkoituksessa säveltäjä, eräänlaisen haltioitumisen vallassa, etsii ja löytääkin aiheen, jonka loistokkuuden ja ylevyyden on määrä erottua edellä kuullusta niin, että kuulijat tuntevat sen. Siksi hän päättää tilapäisesti luopua harmonian tarjoamista kauneustehoista ja antaa keksimälleen sävelaiheelle yksiäänisen hahmon: sen tulee kyseisellä hetkellä olla yksinään kaikkien säestyksestä vastaavien ajatuksen ja huomion kohteena.

---

1 A: *Vom Einklange.*

Unisonokohdan jälkeen säveltäjä palaa jälleen onnellisesti normaaliin harmonian käyttöön. Aikanaan hänen sävellyksensä valmistuu ja kantaesityksen hetki koittaa. Mitä miellyttävimmän ennakko-odotuksen vallassa säveltäjä toivoo, että unisonoaihe tehoaisi tarkoitetulla tavalla. Kesken kaiken häntä kuitenkin yllättäen häiritsee cembalistin säestys: tämä valmistaa ja purkaa nuottiin merkityt intervallit niin tunnollisesti ja säännönmukaisesti kuin toivoa saattaa. Toisessa yhteydessä hänen suorituksensa olisi saanut osakseen suuren suosion, mutta nyt se tekee kiusallisen vaikutuksen. Klaveristin onneksi säveltäjä muistaa, että hänelle itselleen on kenraalibassoäänen viimeistelyssä sattunut erehdys. Siksi hän on ylen iloinen, kun klaveristi soveltamansa väärän säestystavan häiritsevyydestä epämieluisasti yllättyneenä luopuu omaaloitteisesti [nuottiin erheellisesti merkityistä] harmonioista ja siirtyy numeroista piittaamatta tukemaan tilanteen vaatimalla tavalla unisonoaihetta. Tämän hän tekee mielessään *johdannon 19. pykälässä* esittämämme kenraalibasson soiton ensimmäinen pääsääntö: klaveristin tulee liittää jokaiseen säestämäänsä kappaleeseen siihen kuuluva harmonia *voimaltaan asianmukaiseksi sopeutettuna.*

§ 4 Edellä mainitun säännön selventämiseksi otamme seuraavassa esille *kaksi tapausta,* joissa kenraalibasson soittajan on pakko käyttää *unisonosäestystä.*[2] Kyseinen käsite tarkoittaa, että bassonuotit soitetaan molemmin käsin oktaaveissa.

§ 5 Tapauksista *ensimmäinen* koskee tiettyjä jo sävellysvaiheessa yksiäänisiksi ajateltuja kohtia. Jos kappaleessa kaikki äänet kulkevat unisonossa, on aivan luonnollista, että myös säestäjä tekee samoin ja jättää harmoniat pois. Kyseinen tapaus ilmaistaan tavallisesti sanoilla *unisoni, all'unisono.*

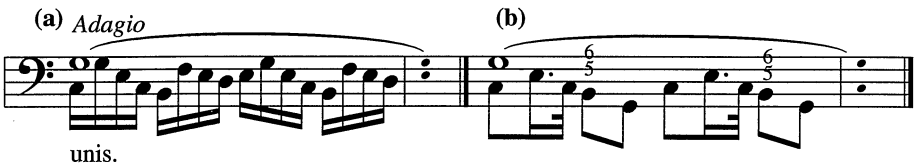
§ 6 Huomautamme tässä yhteydessä muutamista erikoistapauksista, jotka poikkeavat hieman edellisestä. Joskus näet yhtyesävellyksessä vain ripienoäänet kulkevat unisonossa basson kanssa, kun sitä vastoin sooloäänellä on samanaikaisesti joko pitkä sävel tai oma itsenäinen aiheensa, joka erottuu yksiäänisestä säestystaustasta. Tällaisessa tapauksessa klaveristin tulee tarkata ripienosoitinten unisonomelodiaa ja tiedostaa sen laatu: tulevatko pohjana olevan perusharmonian oleellisimmat intervallit, erityisesti dissonanssit purkauksineen, esille sen murtosointukuluissa. Mikäli näin on laita, säestyksessä pysytään [myös oikean käden osalta] unisonossa (kuva 223, kohta a).

---

2 A: ***Die Begleitung mit dem Einklange.***

Jos sitä vastoin sooloääntä säestävä ripienoaihe on luonteeltaan yksinkertainen ja sen laatuinen, että se ei ainoastaan siedä harmoniaa, vaan kenties jopa saa sen ansiosta erityistä loistoa, silloin valitaan moniääninen toteutustapa (kohta b). Ratkaisu edellyttää hyvää oivalluskykyä, joka kykenee arvioimaan, milloin harmonioiden mukaan ottamisella vahingoitetaan, milloin autetaan sooloääntä. Ja koska kuvan 223 esittämässä tapauksessa voidaan asianhaarojen mukaan soveltaa kumpaakin toteutustapaa, tarkoitetun vaihtoehdon selkeä näkyviin merkitseminen on erityisen tarpeellista.

kuva 223



§ 7 Joskus säveltäjä tietyistä syistä sijoittaa bassoon melodisen aiheen, jota muut äänet säestävät *varsinaisessa* unisonossa,[3] ts. täsmälleen nuottikuvan ilmoittamalta korkeudelta, ilman minkäänlaisia ylä- tai alapuolisia oktaavikaksinnuksia. Toteutuksessa annetaan oikean käden pitää taukoa ja soitetaan kyseinen helposti harhauttava unisonokohta pelkästään vasemmalla kädellä yksiäänisesti. Samalla tavoin säestyksessä käsitellään sävelaiheet, jotka ovat erityisen ilmaisupitoisia, joskaan eivät aina sävyltään loisteliaita, ja jotka välistä esiintyvät aivan y*ksinään bassossa, matalalla äänialueella.* Tällä tavoin toteutettuina kyseiset aiheet eivät joudu harmonisen säestyksen peittämiksi eivätkä toisaalta oktaavikaksinnuksen soinnillisesti muuntamiksi. Säveltäjän, joka harrastaa mainitunlaisia harkittuja erityistehoja, tulee ilmaista ne erittäin tarkasti merkinnässä, muussa tapauksessa hänen tavoitteensa voivat jäädä esityksessä toteutumatta.

§ 8 *Toinen tapaus,* jossa unisonosäestys tekee edullisen vaikutuksen, koskee kaikkia bassoäänen loisteliaita kohtia, joissa tekijällä on ollut mielessään jokin erityinen tarkoitusperä, koostuivatpa ne sitten intervallihypyistä, juoksutuksista, murtoharmonioista, trilliketjuista ja millaisista muista kuvioista tahansa. Tavoitteena on mainitunlaisissa yhteyksissä, että kyseiset kohdat erottuvat selkeästi ympäristöstään, mikä ei tapahdu yhtä tehokkaasti

3 A: *im **eigentlichen** Einklange.*

sointu- kuin unisonosäestyksen avulla. Koska viimeksi mainittua tarkoittava merkintä *unisoni* t. *all'unisono* ei ole vielä vakiintunut käyttöön, asia jää viime kädessä oivaltavan säestäjän hienovaistoisuuden varaan.[4] Itse olen kokemuksesta riittävän vakuuttunut siitä, että unisonototeutus tekee mainitunlaisissa kohdissa hyvän vaikutuksen.

§ 9 Ainoastaan *kaksiäänisissä kappaleissa, sooloissa* tai *sooloaarioissa* edellä tarkoitetun kaltaiset loisteliaat bassot varustetaan säestyksessä yleensä harmonioin.

§ 10 Unisonon päättyminen on ilmaistava numeroimalla bassonuotit, joiden kohdalla sointusäestykseen sopii jälleen siirtyä. Vaikka tällöin ensimmäisenä sattuisi olemaan kolmisointu, joka bassonuotille otetaan ilman viitettäkin, sen ylle on kyseisessä tapauksessa silti merkittävä ainakin yksi signatuurin numeroista.

4 A: *er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen.*

KAHDESKYMMENESKOLMAS LUKU

YKSIÄÄNISESTÄ SÄESTYKSESTÄ VASEMMALLA KÄDELLÄ

§ 1 Tässä säestyksen lajissa, joka merkitään kirjaimin *t.s.* tai sanoilla *tasto, tasto solo,* klaveristi soittaa vasemmalla kädellä yksiäänisesti pelkät bassonuotit. Kyseinen säestystapa on tietynlaisissa sävellyksen kohdissa yhtä tarpeellinen kuin edellisessä luvussa käsitelty unisono: virheellisestä merkinnästä esitys kärsii kummassakin tapauksessa yhtä paljon.

§ 2 Italialaiset eivät liiemmin harrasta kumpaakaan edellä mainituista säestyksen lajeista. He kenties luulevat, että klaveeria voidaan continuosoitossa käyttää vain numeroiden realisointiin ja pitävät sitä tästä syystä kauneimpien ja affektiivisimpien kohtien säestämiseen soveltumattomana – ja yksiäänisyyden tarve tulee hyvin usein esille juuri viimeksi mainituissa. He eivät halua mainitunlaisissa yhteyksissä kuulla cembalistiensa rämpytystä, sitä suuremmalla syyllä kun tietävät, että nämä eivät kykene ottamaan sointuakaan murtamatta sitä. Tästä syystä italialaisten säveltäjien sepitteissä on ilmaisullisesti aroissa kohdissa basson yllä yleensä varoituksena viite: s*enza cembalo,* ilman cembaloa. Kokonaiset aariat saattavat olla varustetut tällä merkinnällä, joka hymyilyttää jopa kyseisen maan omia laulajia, kun sitä heille heidän nuottimateriaaleissaan näytetään.

§ 3 Me [Saksassa] sovellamme *tasto soloa* milloin se on tarpeellista ja hyödytämme tällä suuresti esitystä. Mainittuun säestyksen erikoislajiin turvautuminen on paikallaan esimerkiksi tapauksissa, joissa basso kulkee sooloäänen kanssa rinnakkaistersseissä tai -seksteissä ilman, että tekstuuriin sisältyisi tämän lisäksi täyteääniä. Sävellys voi sinänsä olla kaksi- tai useampiääninen. Milloin basson osuus on tällaisessa kohdassa esitettävä *piano* ja terssi- ja sekstikulut ovat aivan lähellä toisiaan (eivätkä niin muodoin missään äänessä kaksinnu oktaavissa), silloin ei voida luontevasti soveltaa mitään muuta kuin tässä esiteltyä säestystapaa. Toteutuksessa kontrabasso vaikenee ja muut bassosoittimet kaksintavat klaveerin kanssa samoja sävelkulkuja priimissä[1] aivan hiljaa. Tarkoitettua tapausta valottavat seuraavat esimerkit:

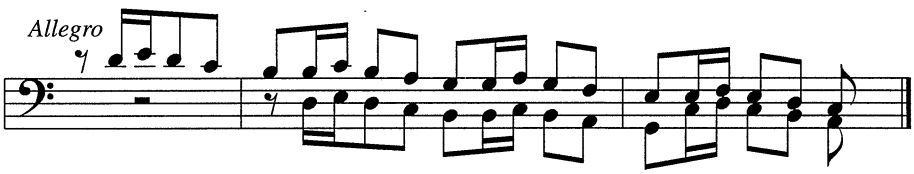
---

1 A: *im eigentlichen Einklange.*

kuva 224

§ 4 Milloin edellä kuvatun kaltaiset sävelaiheet sitä vastoin on esitettävä *voimakkaasti* eivätkä rinnakkaiset terssi- ja sekstikulut ole liian lähellä toisiaan, silloin voidaan käyttää kaksintavaa säestystä eli *unisonoa* ja soittaa kyseiset basson kulut oktaaveissa. Mikäli basson liike ei vie niitä liian matalalle, kaksinnus otetaan mieluummin oktaavia alempaa kuin ylempää.[2] Kyseinen tapaus tulee välistä esille sinfonioissa ja konsertoissa, kohdissa, joissa molemmat viulut keskenään sekä alttoviulu ja basso keskenään soittavat unisonossa. Esimerkiksi:

kuva 225



§ 5 Koko- ja puolilopukkeissa, joihin sooloääni tulee etusävelen kautta ja joissa viimeksi mainitun kevennetty purkaussävel [*Abzug*] soitetaan – kuten *tutkielman I osassa* olemme oppineet – hiljaa, *cembalolla* otetaan samoin pelkästään basson sävel. *Klavikordia* tai *fortepianoa* käytettäessä sitä vastoin sekä appoggiatura että sen purkaussävel voidaan kaksintaa oikealla kädellä.

---

2 A: *Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, so nimmt man diese Verdoppelung lieber eine Octave tiefer als höher.*

Tällöin kosketuksen voima ja kesto on kuitenkin mitoitettava sooloäänen mukaan, jotta tälle jää täysi vapaus esittää kyseinen etusävel niin pitkään ja painokkaasti kuin affekti kulloinkin vaatii.[3] Sitä paitsi voidaan myös viimeksi mainituilla klaveerisoittimilla menetellä siten, että etusävelen kohdalla soitetaan sopivan voimakkaasti pelkkä basson sävel, ja lisätään siihen oikealla kädellä aivan hiljaa appoggiaturan kevennetyn purkaussävelen kaksinnus.[4]

§ **6** *Tasto soloa* sovelletaan niin ikään bassokohdissa, joissa melodia liikkuu matalalla eikä yläalueella ole samanaikaisesti muuta säestystä. Mikäli kyseistä matalaa sooloääntä säestävät harmonisesti useammat, niin ikään matalalla liikkuvat soittimet, basso voidaan kyllä numeroida: ymmärtävä säestäjä, joka heti oivaltaa sävellyksen tekstuurin rakenteen,[5] ottaa ne ilman muuta samalta matalalta äänialueelta. Koska kenraalibassossa soittajan arvostelukykyyn ei kuitenkaan voida aina luottaa – he ovat näet hyvin usein harrastelijoita[6] – kyseisessä tapauksessa on sekä varmempaa että suositeltavampaa merkitä basson ylle kirjaimet *t.s.* Hätätapauksessa on näet parempi menettää kosketinsoittimen harmoniat kuin sietää säestystä, joka korkean äänialansa vuoksi kuuluu ylinnä ja turmelee esityksen tehon. Edellä kuvatun kaltaisia matalia soolomelodioita alarekisterissä liikkuvine harmonioineen esiintyy yleensä konsertoissa – erityisesti bassosoittimille sävelletyissä – matalalle sooloäänelle kirjoitetuissa aarioissa jne.

§ **7** Käsittelemästämme säestyksen erikoislajista on aiheellista esittää vielä seuraavat esimerkit (kuva 226). Ensimmäisessä niistä (kohta a), jossa sooloääni alkaa yhtaikaa basson kanssa varsinaisessa unisonossa [= priimissä], alkunuotti toteutetaan *tasto solona.* Kohdassa b oikea käsi pitää samaten taukoa merkinnällä *t.s.* varustettujen nuottien kohdalla – siinäkin tapauksessa, että niiden yllä olisi numeroita. Hitaassa tempossa esitys kärsisi suuresti, jos klaveeri harmonisilla vaihdoskohdilla ehättäisi sooloäänen edelle.

---

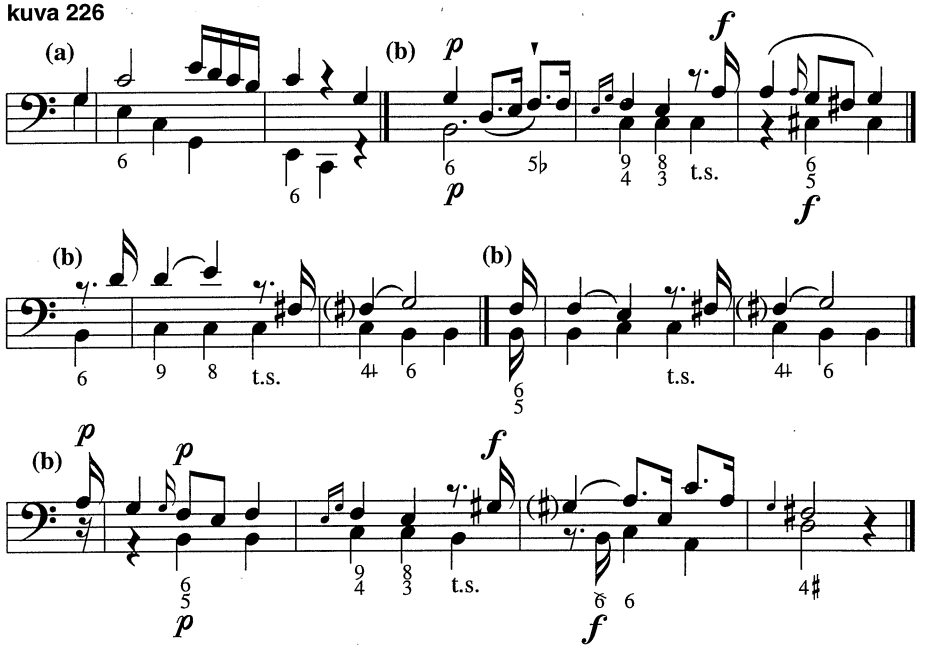
3 A: *...damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affect haben will.*

4 → EK 166.

5 A: *die Einrichtung des Stückes.*

6 A: *da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbaßspielers, welches sehr oft* Dilettanti *sind, verlassen kann,...*

kuva 226



§ 8 *Tasto solon* yhteydessä basson kulkuja ei vasemmalla kädellä milloinkaan kaksinneta oktaavein, paitsi jos esitettävä sävelaihe vaatii niin suurta voimaa ja käytetty soitin vastaavasti on niin poikkeuksellisen hentoääninen, että luontevaa voimasuhdetta ei voida muuten saada aikaan.[7] On kuitenkin aina parempi ja myös enemmän *tasto solon* luonteen mukaista, jos mainitun kaltaiseen hätäkeinoon ei tarvitse turvautua. Oleellinen ero *tasto solon* ja *unisonon* välillä piilee näet juuri tässä: viimeksi mainitulle kaksinnus on luonteenomaista, edelliselle sitä vastoin ei.

§ 9 Kuten edellisessä luvussa käsitellyn unisonon tapauksessakin, sointusäestyksen alkaminen on *t.s:n* jälkeen ilmaistava kenraalibassonumeroin.

---

7 A: *...es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so ausserordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte.*

KAHDESKYMMENESNELJÄS LUKU

URKUPISTEESTÄ

§ 1 Milloin kestoltaan pitkien tai samaa säveltä toistavien bassonuottien yllä esiintyy kaikenlaisia, tavallisesti etupäässä pidätyksistä koostuvia harmonisia muunteluja, ilmiötä kutsutaan nimellä *urkupiste* tai *point d'orgue.*

§ 2 Urkupiste esiintyy yleensä polyfonisesti työstetyissä sävellyksissä, etenkin fuugissa, loppupuolella, pääsävellajin kvintillä tai viimeisellä toonikalla.[1] Välistä urkupisteen tapaa myös sävellyksen keskivaiheilta, sen sävellajin kvintillä tai perussävelellä, johon tonaalinen kehitys kyseisessä kohdassa on ankkuroituneena.[2] Edellisessä tapauksessa säveltäjät mielellään esittävät urkupisteen ylle ahdettuina kaikkia mahdollisia kontrapunktisia taidonnäytteitä.

§ 3 Edellä kuvatun kaltaiset urkupisteet voivat olla kolmi- ja useampiäänisiä. Niiden yllä oleva harmonia on usein täydellinen ilman pysyvää basson säveltäkin, mutta urkupiste antaa sille silti tällöinkin tarvittavan soinnillisen jykevyyden.[3] Milloin urkupisteen yllä esiintyviä harmonian muunnoksia ja erikoista intervallien yhdistelyä halutaan tarkastella ja selittää kokonaisvaltaisesti ja perinpohjaisesti, basso jätetään pois. Mitä epätavallisimmat signatuurit osoittautuvat tällöin harmonisiksi vakioyhdistelmiksi, jotka ovat kenraalibassossa aivan tavanomaisia.[4]

§ 4 Urkupisteiden numeroiminen on vaikeaa, minkä vuoksi ne yleensä käsitellään säestyksessä *tasto solona.*[5] Joka numeroi ne, saa varautua siihen, että kyseiset kohdat esityksessä siitä huolimatta soitetaan *tasto solona.* Syynä

---

1 A: *...in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote...*

2 A: *...über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält.*

3 A: *die gehörige Gravität.*

4 A: *Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so lässet man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.* (vrt.luku XIV,§ 8,viite 4).

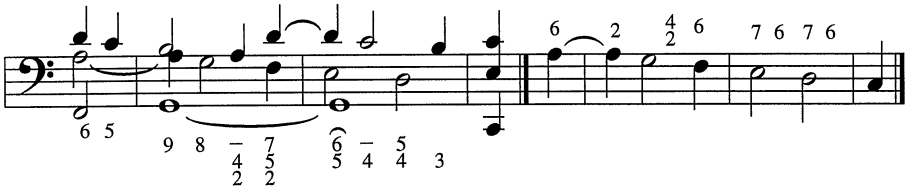
5 Vrt. luku XIV, § 8, kuva 184 siihen kuuluvine teksteineen.

tähän ei ole yksinomaan sinänsä *sangen tarpeellinen* helppo toteutettavuus, vaan usein tehtävän *mahdottomuus*. Ja vaikka kaikki urkupisteet pystyttäisiinkin oikealla kädellä harmonisoimaan, suorituksesta koituva kiitos olisi huomattavasti pienempi kuin sen monelta soittajalta vaatima tuska ja vaiva.

§ 5 Kun urkupisteet toteutetaan *tasto solona,* silmän ei tarvitse lukea monia torneiksi kasautuvia päällekkäisiä numeroita ja epätavallisia intervalliyhdistelmiä. Harmonian rakenne on urkupistekohdissa lisäksi usein sellainen, että äänet menevät ristiin, mikä voi aiheuttaa niiden vastaavanlaisen sekoittumisen myös tuotetussa säestyksessä.[6] Tätä ei kenraalibassossa sallita: sen varjolla voitaisiin näet puolustaa monia [äänenkuljetus]virheitä ilman, että kyseiset kulut silti olisivat kuulovaikutelmaltaan tyydyttäviä. Mikäli siis harmoniat halutaan mukaan eikä niiden realisointi vie oikeaa kättä liian matalalle, koko urkupistejakso olisi pakko dissonanssien säännönmukaisen valmistamisen ja purkamisen vuoksi toteuttaa molemmille käsille jaettuna,[7] mitä ei voida asettaa yleisvaatimukseksi. Harmoniat sitä paitsi vaihtuvat usein niin nopeasti, että vaikka ne haluttaisiinkin soittaa mukana, tämä on teknisesti tuskin toteutettavissa.

§ 6 Seuraaviin esimerkkeihin, jotka riittänevät havainnollistamaan edellisessä pykälässä esitetyn, on liitetty kenraalibassonumerot, jotta tekstuurin harmonisesta rakenteesta saataisiin selvä käsitys. Kuhunkin niistä liittyy [kenraalibassoluonnoksena] toteutus ilman basson urkupistettä.[8]

kuva 227



6 A: *eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse.*

7 A: *im getheilten Accompagnement.*

8 A: *Exempel, wobey die Ziffern gesetzet sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget.* → EK 167.

Allegro

KAHDESKYMMENESVIIDES LUKU

ETUSÄVELISTÄ

§ 1 Kävisi liian pitkäksi toistaa tässä kaikkea sitä, mitä etusävelistä on sanottu *tutkielman ensimmäisessä osassa.* Edellytän, että lukijani ovat tarkkaavasti käyneet läpi sen etusäveliä koskevan jakson, koska se kuuluu erottamattomasti yhteen käsillä olevan luvun kanssa.[1]

§ 2 Etusävelet voidaan ani harvoin jättää säestyksessä huomiotta: niiden osuus on siinä yleensä varsin merkittävä. Useimmiten ne esiintyvät kappaleissa, joissa etualalla on maku, etusäveltehot kuuluvat näet sen valikoiduimpiin kaunistuskeinoihin. Mainitunlaiset sävellykset vaativat hienostuneen säestyksen,[2] joka kaikin mahdollisin tavoin pyrkii korostamaan niihin kätkeytyviä kauneusarvoja, sen sijaan että hämärtäisi tai peräti turmelisi ne.

§ 3 Etusävelet viivästyttävät säestysharmonian, joka kyseiselle kohdalle *varsinaisesti* kuuluu. Itse koristesävel soitetaan hyvän esitystavan sääntöjen mukaan, kuten tunnettua, voimakkaasti, kevennetty purkaussävel [*Abzug*] puolestaan hiljaa. Näin ollen on kaksin verroin virheellistä[3] jättää ne numeroinnissa huomiotta; säestys onnistuu tällöin yleensä pakostakin kehnosti. Kun etusävelten viivästyttämä harmonia kirjataan näkyviin täsmällisesti,[4] se saa yleensä aivan erilaisen numeerisen muodon [kuin merkinnässä, jossa etusäveliä ei ole otettu huomioon]. Tästä syystä emme voi tulla toimeen niillä signatuureilla, jotka tähän mennessä ovat olleet esillä, vaan meidän on opittava tuntemaan vielä muutamia vähemmän tavallisia numeroyhdistelmiä, joihin kuitenkin on varsin helppo tottua. Kappaleissa, joissa sooloääntä ei ole merkitty basson ylle, viimeksi mainitut ovat välttämättömiä, koska etusäveliä ei ole mahdollista arvata. Ja vaikka soolo-osuus kaikkine etusävelkoristeluineen

---

1 Tutkielman I osa, luku II:2. Kb-säestyksen numeroinnin ja toteutuksen suhteesta sooloäänen etusävelkoristeluun puhutaan ko. tietouden pohjalla.

2 A: *Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement,...*

3 Ts. paitsi harmonisista, myös dynaamisista syistä.

4 Ts. soivan toteutuksen mukaisena.

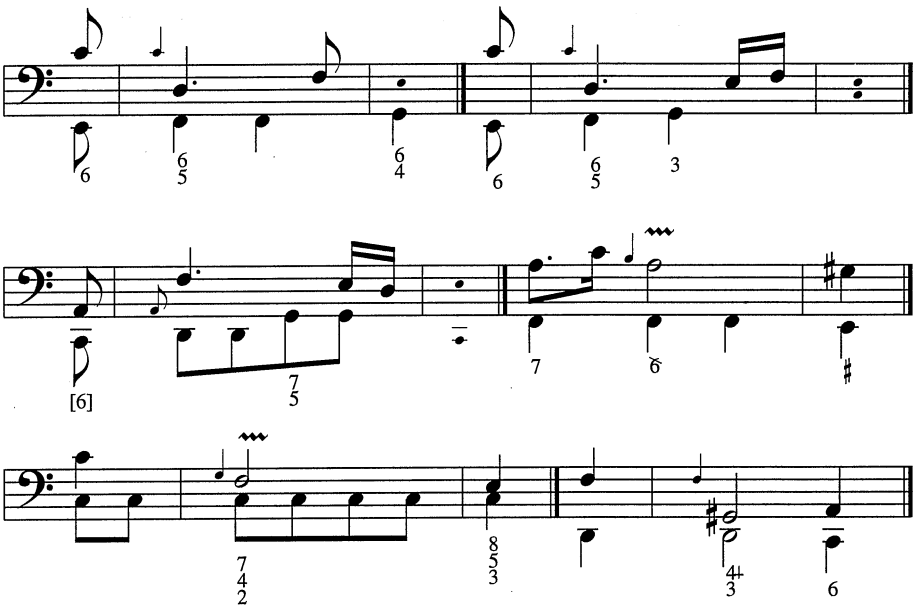
näkyisikin säestysnuotissa, miten säestäjä pystyy soittaessaan heti muuttamaan numerointia, jos etusäveliä ei ole otettu sitä laadittaessa huomioon. Ja mitä etusävelten kohdalla otetaan väliääniksi – sikäli kuin ne sellaisia sietävät?

§ 4 Tähän mennessä läpikäytyjen harmonisten yhdistelmien[5] yhteydessä on jo käsitelty paljon etusäveliin liittyviä asioita: nämä seuraavassa suurimmaksi osaksi sivuutamme. Uudet tarkastelumme aloitamme *pitkistä, kestoltaan muuttuvista* etusävelistä. Lyhimmät niistä eivät saa olla nopeampia kuin yksi kahdeksasosanuotti allegretto-tempossa.

§ 5 Milloin bassonuotti on numeroitu huomioon ottamatta sen kohdalla [sooloäänessä] esiintyvää appoggiaturaa, niin – edellyttäen, että kyseisen etu- ja sitä seuraavan purkaussävelen intervallit sopivat yhteen nuotissa olevan numeroinnin kanssa tai peräti sisältyvät siihen – säestys toteutetaan merkinnän mukaisesti, tarpeen vaatiessa neliäänisesti. Kuvan 228 esimerkit kuuluvat mainittuun lajiin:

kuva 228

5 II osan luvut II–XXI.



§ 6 Jos sitä vastoin etusävel ei sovi yhteen sen kohdalle merkityn signatuurin kaikkien intervallien kanssa – syystä, että numerointi kohdistuu seuraavan purkaussävelen harmoniaan – se otetaan mukaan säestykseen ja lisätään siihen kyseisen numeroyhdistelmän sävelistä niin monta, kuin esityksen voimakkuus ja etusävelen vaatima harmonia kulloinkin sallivat. Milloin appoggiatura esitetään korostetun affektiivisesti ja hiljaa, jolloin sen kesto riippuu yksinomaan solistin tulkinnallisista mielijohteista, säestäjä ei soita sitä mukana, vaan tyytyy yhteen tai korkeintaan kahteen täyteääneen. Mainitunlaista menettelyä sovelletaan usein myös kromaattisesti korotettuihin etusäveliin. *Kaksiääniset* etusävelkulut otetaan mukaan säestykseen, joka näin toteutuu kolmiäänisenä. Muutamat etusävelet eivät siedä lainkaan harmoniaa. Kaiken tämän pohjalla voimme esittää seuraavan yleistoteamuksen: mitä väkevämpi kappaleen affektisisältö on, sitä hienovaraisempi tulee säestyksen olla. Sen hienostuneisuus ilmenee harmonian valinnassa, sijoituksessa, sen käytön rajoittamisessa ja joskus myös siitä luopumisessa. Joukko erilaisia esimerkkejä selvittää lähemmin käsitystäni.

§ 7[6] Seuraavaan esimerkkiin oheistettu hiljainen säestys sopii paremmin kuin täysi noonisointu:

kuva 229

§ 8(7) Seuraavissa esimerkeissä kaikki kolme *sekuntien* lajia tulevat esille *ylöspäisinä etusävelinä.* Vaikka näitä ei aina soiteta mukana säestyksessä, ne on silti pantava näkyviin numeroinnissa. Milloin kyseisiä sekunteja ei voida käsitellä nooneina, ne merkitään yleensä numeroin 23. Tarvittavat muunnosmerkit eivät saa unohtua, ja samoin on lisättävä muut tarpeelliset intervallinumerot. Jos kakkosen yläpuolella on vielä numero, toteutus on kolmiääninen. Kuvassa 230 ja käsillä olevan luvun muissakin esimerkeissä numerointi esitetään ensin ottamatta huomioon appoggiaturaa, esimerkkejä välittömästi seuraavissa suorituksen nuotinnoksissa sitä vastoin merkintä on asianmukainen.[7]

– Kuvan 230 a-kohdassa voidaan toisessa tahdissa ottaa $\frac{5}{3}$, neljännessä sitä vastoin annetaan ylinousevan sekunnin[8] mennä [sooloäänessä] puoleksi ohi sijoittamalla vahvalle tahtiosalle kahdeksasosatauko ja otetaan sen jälkeen pelkkä kvintti.

– Esimerkissä b etusävelelle otetaan vain septimi, kohdassa bb, jossa esiintyy kaksoisappoggiatura, sen lisäksi myös sekunti.

– Myös kohdassa c voidaan tarpeen mukaan ottaa septimi joko yksinään tai sekunnin kera: kumpikin sävel on näet mukana jo edellisessä soinnussa.

– Samoin on kohdassa d olevan esimerkin laita: sekä $\frac{6}{2}$ että pelkkä 6 ovat kumpikin mahdollisia.

– Kohdassa e sekuntia käsitellään kuten noonia.

---

6 § 7 nuottiesimerkkeineen (kuva 229) on vuoden 1797 painoksen lisäys, joka muuttaa XXV luvun jäljelläolevien pykälien järjestysnumerot. Vuoden 1762 ensipainoksen mukainen numerointi on annettu sulkeissa.

7 Nuotit ja numerot sulkevat kenraalibassossa yleensä pois toinen toisensa: niiden samanaikainen käyttö johtuu useimmiten pedagogisista tarkoitusperistä.

8 Tarkoittaa basson ja sooloäänen välistä intervallia f–gis.

– Esimerkissä f etusävel voidaan mahdollisesti soittaa mukana, jos aikamitta on hidas, muussa tapauksessa se korvataan neljäsosatauolla ja otetaan koristeen kohdalla pelkkä septimi.
– Esimerkissä g molemmat appoggiaturat kevennettyine purkaussävelineen otetaan mukaan säestykseen. Signatuurin $\frac{4}{2}$ yllä täytyy olla [Telemannin] kaari, jottei seksti tule mukaan.
– Kohdassa h kahdeksasosatauko olisi liian täpärä, jotta etusävel voitaisiin säestyksessä kuitata sillä: näin ollen on edullisempaa ottaa se mukaan säestykseen, etenkin, kun se on edellä jo valmistettuna.
– Kohdassa i sekuntia ei voida seuraavassa soinnussa esiintyvän basson fis-sävelen vuoksi käsitellä noonina: sen sijaan se voidaan jättää pois ja ottaa suoraan f:n kolmisointu. Basson ensimmäiselle fis:ille ei vielä saa ottaa sekstiä, koska se aiheuttaisi rinnakkaiskvintit. Esitetyn kaltaisessa tapauksessa sooloäänellä on, jos tempo on hidas, tapana jäädä a-sävelelle ja pidentää sitä affektiivisesti seuraavaan tahtiin saakka. Säestäjä ei yhdy solistin menettelyyn vaan jatkaa tasaisesti omassa tempossaan.
– Esimerkissä k voidaan varsin hyvin, *mikäli aikamitta on hidas,* käsitellä sekunteja nooneina: *muussa tapauksessa* ne sitä vastoin jätetään huomiotta ja otetaan kyseisille bassonuoteille heti kolmisoinnut.
– Tapauksissa l ja ll, joissa esiintyy useampia kromaattisia etusäveliä,[9] harmonia on otettava aivan ohuena ja huolehdittava taukojen avulla siitä, että yhteensointi kyseisillä kohdilla ei kuulosta liian kirpeältä ja että etusävelet pääsevät täysitehoisina esille.
– Esimerkeissä m etusävel otetaan mukaan säestykseen, koska se on edellä valmistettuna, ja täydennetään sitä pelkällä kvintillä.
– Vaikka sekunnit esimerkissä n voidaan soittaa mukana, oheistettu toteutus on voimaltaan hillityssä esityksessä suositeltavampi. Taukojen käyttö selkiyttää muutenkin tämän tapaisia sooloäänessä esiintyviä etusäveliä ja ne pääsevät hahmottumaan ääriviivoiltaan kiinteinä.
– Kohdassa o, missä etusävel basson sävelen vaihtuessa kromaattisesti korottuu, otetaan säestyksessä pelkkä seksti.
– Tapauksessa p valittavina on kolme toteutustapaa: 1) pelkkä kvintti, 2) kvintti ylinousevan sekunnin kera sekä 3) oktaavi kvintin ja ylinousevan sekunnin kera. Valinta tapahtuu sen mukaan, miten hiljainen tai voimakas säestyksen kulloinkin halutaan olevan.

---

9 A: *Vorschläge wider die Modulation.*

– Kohdassa q ensimmäistä sekuntia käsitellään noonina, toiselle otetaan pelkkä seksti: terssi lisätään mukaan tämän jälkeen. Basson c:lle otetaan vain kvintti ja nooni, fis:ille vähennetty kvintti ja terssi. Toisessa tahdissa [1. tahtiosalla] esiintyvä kvartti purkaussävelineen jätetään säestyksestä pois, jotta solisti voisi purkaa kyseisen dissonanssin niin vapaasti kuin haluaa: muun muassa tämä mahdollisuus kuuluu niihin tulkinnallisiin hienouksiin, jotka on varattava sooloäänelle. Käsillä olevassa yhteydessä haluamme esittää seuraavan asiaa koskevan yleishuomautuksen. Etenkin korostetun affektiivisessa sävellyksessä, joka soitetaan hitaassa tempossa, säestyksen tehtävänä on vahvistaa kaikkia melodiaan ja sen esittämiseen liittyviä kauneustehoja tai ainakin olla himmentämättä niitä, perustuivatpa ne sitten muunnesäveliin,[10] dissonanssin purkauksen viivytyksiin tai ennakointeihin tai yleensä synkooppirytmeihin. Kätevin tapa korostaa kyseisiä tehoja on taukojen käyttö, peittymästä niitä taas estää parhaiten harmonian ohentaminen. Mikäli kaikkia edellä mainittuja esityksen hienouksia haluttaisiin ilmentää myös klaveerin osuudessa, kuulijat eivät esitystilanteessa enää tietäisi, onko kyseessä säestys vaiko kaksintava mukanasoittaminen.[11]

kuva 230

10 A: *Intervallen wider die Modulation.*

11 A: *Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielet würde.*→ EK 168.

(d)
(e)
(f)
(g)
(h) Andante
(i)
(k)
(k)

(l)
(ll)
Adagio
(m)
(m)
(n)
(o)
(p)

– Kuvan 230 kohdassa r alaspäin purkautuva sekuntipidätys viivyttää kolmisointua suuren septimin soinnulla: olemme jo edellä tavanneet useita tällaisia esimerkkejä. Kyseinen pidätys tekee ani harvoin hyvän vaikutuksen: huono maku käyttää sitä yhtenään.

§ 9(8) Edellä esitettyjen sekunti-etusävelten ohella tarkastelua ansaitsevat useat muut. Seuraavissa esimerkeissä (kuva 231) appoggiaturain avulla pidätetään *septimisointu.*

– Kohdassa a etusävel voidaan joko soittaa mukana – nuottiviivaston *yläpuolella* olevan, vain bassonuotteja koskevan numeroinnin mukaisesti – tai valita sen jälkeinen [nuotinnettu] toteutustapa.[12] Jälkimmäisessä vähennetyn kvintin ja terssin pitäminen läpi koko tahdin jättää sooloäänelle täyden vapauden

12 Ensimmäisessä nuottiesimerkissä (kuva 231, kohta a) näkyvät siis säestettävä *sooloääni* ja sen alla *numeroitu basso*, joka klaveristin on määrä realisoida. Säestysvaihtoehto, jossa etusävel otetaan mukaan säestykseen, on merkitty (samaan bassoon suhteutuvin numeroin) sooloäänen *yläpuolelle.* Toteutus, jossa näin ei tapahdu, seuraa kaksoisviivan jälkeen *nuotinnettuna.*

esittää appoggiaturansa asianmukaisen affektiivisesti. Esimerkissä aa toteutus on vastaavanlainen.

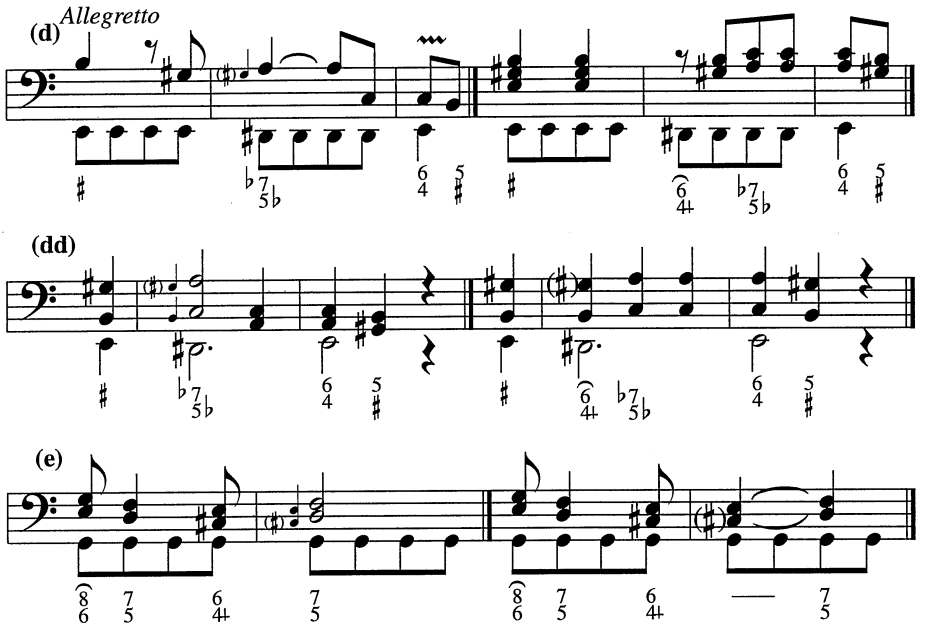
– Kohdassa b ensimmäiselle bassonuotille otetaan $\frac{6}{4}$ ja toiselle $\frac{7}{3}$. Mikäli appoggiatura purkaussävelineen jätetään säestyksessä huomiotta, etusävelelle otetaan pelkästään kvartti, johon tarpeen vaatiessa lisätään terssi.

– Tapauksessa c, jossa esiintyy kaksoisappoggiatura, toteutus on esimerkin kaltainen. Jos säestyksen halutaan olevan hiljainen, koristesävelten kohdalle sijoitetaan neljäsosatauko ja otetaan sen jälkeen $\frac{7}{5\flat}$.

– Kohdat d ja dd ovat samanlaisia: ne eroavat toisistaan vain siinä, että edellisessä esiintyy yksinkertainen, jälkimmäisessä kaksoisappoggiatura. Säestys on kummassakin tapauksessa miltei samanlainen. Koska jälkimmäisessä esimerkissä edellytetään, että kyse on hitaista legatokuluista, tauko on säestyksessä jätetty pois – edellisessä, jossa tempo on nopeampi, se sitä vastoin tekee hyvän vaikutuksen.

– Kohdassa e toteutus on esimerkin kanssa yhtäpitävä.

kuva 231



§ 10(9) Seuraavissa esimerkeissä (kuva 232) etusävelten pidättämäksi joutuu *sekuntisointu.*

– Esimerkissä a kahdeksasosatauolle otetaan terssikvarttisointu [$\frac{4}{3}$] ja toiselle tahtiosalle e:n duurikolmisointu.

– Kohdassa b basson toiselle f:lle otetaan $\frac{6}{5}_{2}$, minkä jälkeen kvintti etenee ylinousevaan kvarttiin sekstin ja sekunnin jäädessä paikoilleen.

– Esimerkissä c otetaan terssikvarttisointu, minkä jälkeen terssi etenee sekuntiin kahden muun sävelen jäädessä yhteisiksi.

– Kohdassa d $\frac{7}{4}_{2}$ otetaan heti ja sen jälkeen seksti; kvartti ja sekunti jäävät paikoilleen. Septimin tulee olla ylä-äänessä, muussa tapauksessa etusävelen kohdalle sijoitetaan säestyksessä mieluummin neljäsosatauko.

– Kohdassa e soitetaan vain septimi ja kvintti ja siirrytään siitä sekuntisointuun. Terssin poisjäämisen voi yhdistelmässä $\frac{7}{5}$ varmistaa lisäämällä sen ylle kaaren.

– Esimerkissä f edellä käyvä sekstikvinttisointu pysytetään [etusävelten kohdalla] voimassa sellaisenaan ja otetaan sen jälkeen sekuntisointu.

– Tapauksessa g jätetään basson toisella d-sävelellä suuri seksti – edellä olleen pienen vuoksi – pois ja tyydytään etusävelen kohdalla pelkästään kvinttiin ja sekuntiin ($\frac{5}{2}$): näistä edellinen etenee jatkossa ylinousevaan kvarttiin.
– Esimerkissä h on edullisinta kaksintaa edeltävän kolmisoinnun terssi, jolloin $\frac{4}{3}$ -soinnun kvartti voidaan ottaa ala-alueelta.
– Kohdassa i säestyksessä esiintyy [kaksoisetusävelellä] kolmisoinnun *varsinainen*, ts. kolmiääninen muoto: edellä olevat sävelkulut ovat näet nekin vain kolmiäänisiä.
– Tapaus k kestäisi kyllä aivan hyvin neliäänisen terssikvarttisoinnun, mikä merkitsisi etusävelen mukaanottoa säestykseen. Koska kyseessä kuitenkin on *fermaatti,* ei hienostunutta toteutusta tavoiteltaessa ole lupa rajoittaa sooloäänen vapautta purkaa etusävelen jännite affektin mukaisesti,[13] muussa tapauksessa on olemassa vaara, että kyseinen purkaus ei säestyksessä tapahdu yhtäaikaa sooloäänen kanssa. Kuten *tutkielman I osassa* olemme havainneet, affekti sallii mainitunlaisten fermaattien suorituksessa paljon vapautta: niiden yhteydessä melodiassa esiintyviä etusäveliä (laajempien ornamenttien ja koristemuodosteiden käytön vuoksi) milloin lyhennetään, milloin taas soitetaan enemmittä koristeluitta sellaisinaan ja pidennetään. Kummassakin tapauksessa sovelletaan varovaisuussyistä joko oheistettua kolmiäänistä toteutusmallia tai sitten etusävelen kohdalla otetaan pelkkä basson sävel ja sen jälkeen sekuntisointu.
– Kohdassa l, jossa sama tapaus esiintyy kaksoisappoggiaturain kera, oikea käsi pitää niiden kohdalla taukoa ja ottaa sen jälkeen sekuntisoinnun murtamalla harmonian hitaasti alhaalta ylöspäin.
– Esimerkissä m säestys on esimerkin kaltainen, etusävelen kohdalle voidaan kuitenkin sijoittaa myös sekstikvinttisointu.

13 A: *Freyheit den Vorschlag dem Affeckt gemäß aufzulösen.*

kuva 232

§ 11(10) Seuraavissa esimerkeissä (kuva 233) pidätetään etusävelten avulla *sekstisointu.*

– Ensimmäisessä kohdassa (a) basson e:llä olevaan kolmisointuun otetaan neliäänisessä asettelussa joko oktaavi tai, mikä on suositeltavampaa, kaksinnettu terssi. Kolmiäänisessä toteutuksessa tyydytään kvinttiin ja terssiin, ja milloin oikean käden osuus voi olla vain yksiääninen, kyseinen sävel on terssi, joka jää kiinni edellisestä soinnusta.

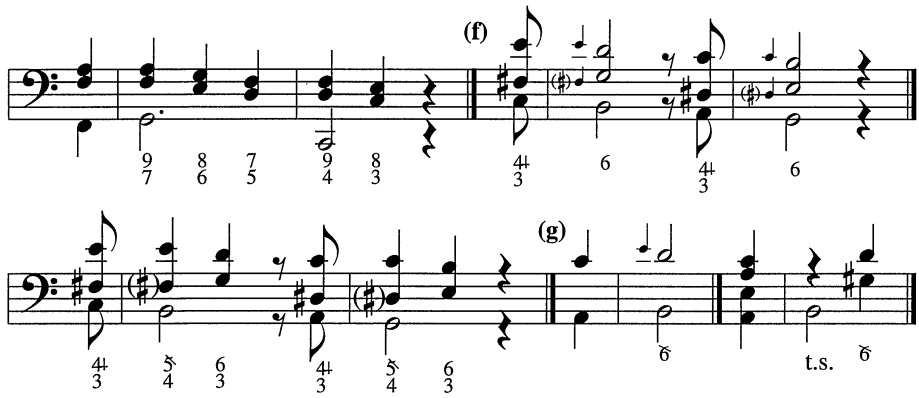
– Esimerkissä aa, jossa toteutusviitteinä ovat *allegretto* ja *piano,* voidaan valita kumpi hyvänsä oheistetuista säestyksistä. Mikäli esityksen ei tarvitse olla hiljainen, edellisessä vaihtoehdossa appogiaturat kevennettyine purkaussävelineen voidaan soittaa mukana.

– Kohdassa b pitäydytään kolmiäänisyyteen, koska sävelkudoksen yksinkertainen hahmo ei enempää kaipaa. Jos säestyksen halutaan olevan vielä tätäkin hiljaisempi, basso varustetaan pelkillä ylös- ja alaspäisillä rinnakkaistersseillä: tällöin on kuitenkin tarkattava äänten liikkuma-alueita, jotta soolon kanssa syntyvät kvartit eivät muutu rinnakkaisiksi kvinteiksi.

– Kohdassa c voidaan – kuten esimerkistä ja oheistetusta toteutuksesta näemme – tilanteen mukaan ottaa kolme tai neljä ääntä, ei kuitenkaan vähempää.

– Esimerkki d toteutetaan kolmiäänisenä: mikäli kuitenkin, edellä esittämistämme syistä (§ 9, kuva 232, kohta k), säestyksen on oltava erityisen hienovarainen, basson fermaattinuotille (gis) otetaan pelkkä terssi, joka jätetään soimaan.
– Tapauksissa e ja f säestys on tarkalleen esimerkkien kaltainen. Neljännen äänen lisääminen merkitsisi, että esityksen halutaan olevan hyvin voimakas.
– Kohdassa g voidaan valita oheistettu säestysversio, mikäli ei haluta 5. pykälän mukaisesti käyttää terssikvarttisointua.

kuva 233



§ 12(11) Seuraavissa esimerkeissä (kuva 234) etusävelten kautta pidätetään *kolmisointu.*

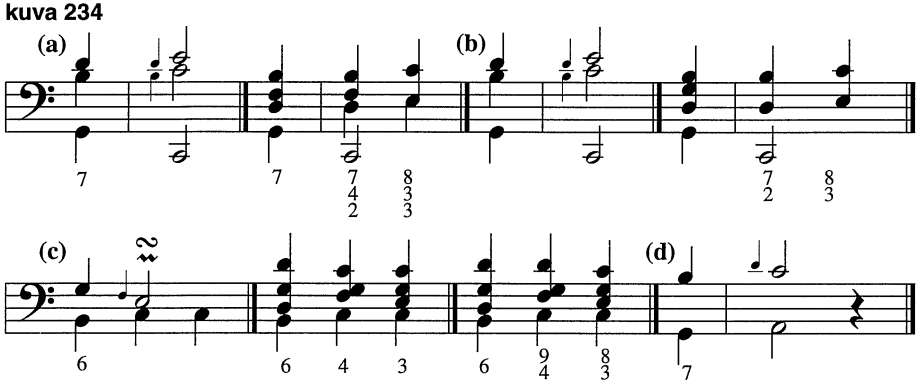
– Ensimmäisessä tapauksessa (a) basson c:lle otetaan $\frac{7}{4\,2}$ ja sen jälkeen kolmisointu, esimerkissä b sitävastoin vain $\frac{7}{2}$ ja sen jälkeen $\frac{8}{3}$.

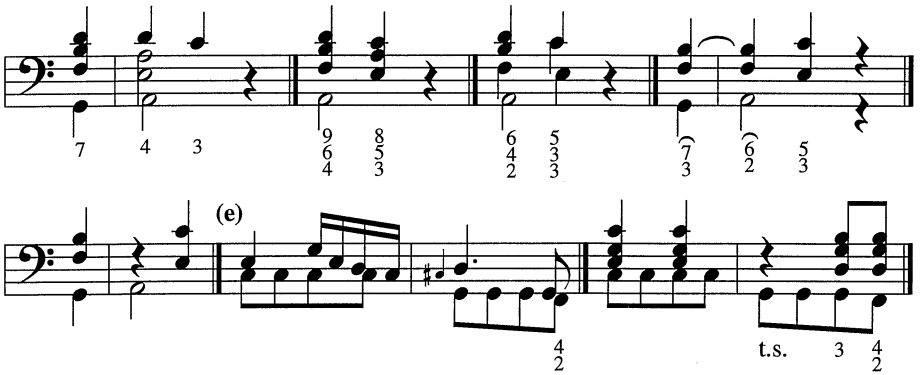
– Kohdassa c on mahdollista valita kahden nuotinnetun vaihtoehdon välillä: molemmat toteutukset numerointeineen ovat esiintyneet jo edellä käsitellyissä harmonisissa yhdistelmissä.

– Kohdassa d toteutusvaihtoehtoja on viisi, joista kaksi viimeistä ovat hienostuneimmat. Esitämme ne seuraavassa tarkoituksellisesti *rinnakkain,* vaikka nekin ovat *yksittäistapauksina* esiintyneet jo edellä.

– Esimerkissä e ei kromaattisesti korotetun etusävelen kanssa soinnu yhteen mikään: kyseiselle kohdalle on näin ollen oikeassa kädessä sijoitettava neljäsosatauko.

kuva 234





§ 13(12) Seuraavissa esimerkeissä (kuva 235) etusävelten pidättämäksi joutuu *sekstikvinttisointu.*

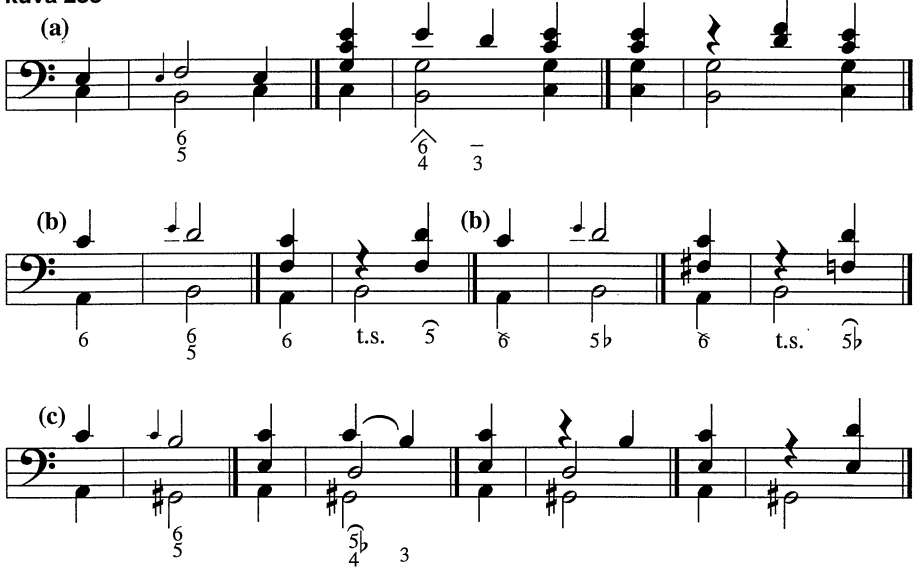
– Tapauksessa a etusävelen voi soittaa mukana tai ottaa säestykseksi pelkän sekstin, sen mukaan kuin tilanne kulloinkin vaatii.

– Kohdassa b on edullisinta sijoittaa etusävelen kohdalle tauko.

– Esimerkissä c toteutustapa voidaan valita sen mukaan, miten voimakas tai hiljainen säestyksen halutaan olevan. Vaihtoehdoista ensimmäisessä valittu harmonian asema on paras.

– Kohdassa d säestys on esimerkin kanssa identtinen.

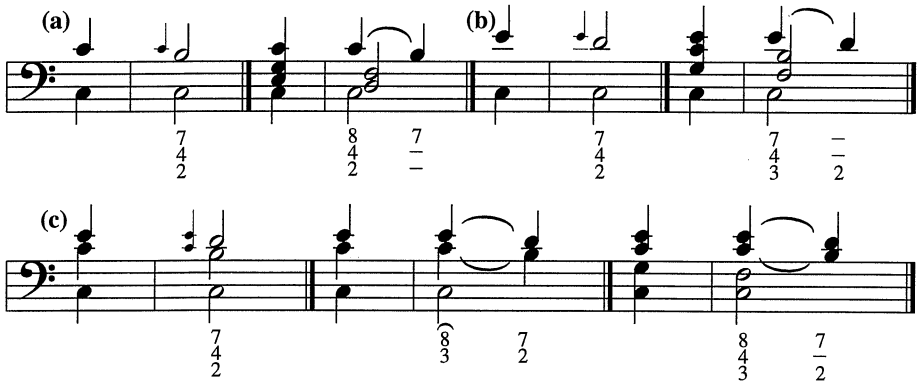
kuva 235



§ **14(13)** Seuraavissa esimerkeissä (kuva 236) etusävelten kautta pidätetään *suuren septimin sointu.* Pyrkimys mielekkääseen asioiden järjestykseen aiheuttaa, että muutamat edellä käsitellyistä tapauksista tulevat nyt toistamiseen esille.

– Kohdassa a etusävelelle otetaan yhdistelmä $^{8}_{4}_{2}$. Jatkossa oktaavi laskee septimiin kvartin ja sekunnin jäädessä paikoilleen. Koska etusävel sijoittuu kuulovaikutelmaltaan tyhjälle oktaaville, oheisintervalleiksi tarvitaan ainakin $^{4}_{2}$, mikäli etusäveltä ei nähdä hyväksi soittaa mukana.
– Esimerkissä b otetaan $^{7}_{4}$ yksinään ja jätetään ko. sävelet soimaan. Toisena mahdollisuutena on ottaa etusävel mukaan säestykseen, jolloin kuitenkin terssin on oltava ylä-äänessä.
– Tapauksessa c voidaan valita joko kolme- tai neliääninen toteutus. Jälkimmäisessä valittu harmonian asema on edullisin.
– Ylivoimaisesti paras säestysvaihtoehto kaikkiin kohdassa d nähtäviin esimerkkeihin on viimeinen, jossa etusävelen kohdalla on tauko.

kuva 236



§ 15(14) Seuraavissa esimerkeissä pidätetään appoggiaturain avulla *seksti-kvarttisointu* (kuva 237).

– Kohdassa a voidaan valita, halutaanko etusävel ottaa yhtaikaa basson kvartin kera [1. toteutus] vai halutaanko kvintti saattaa dissonanssisuhteeseen sekstin kanssa ja antaa sen sitten purkautua alaspäin [2. toteutus]. Edellisessä tapauksessa kvintin on oltava ylä-äänessä. Voimaltaan hillittyä säestystä toivottaessa etusävelen kohdalla otetaan oikeassa kädessä pelkkä kvartti.

– Tapauksessa b säestyksen toteutus on esimerkin kaltainen.

– Mikäli esimerkissä c kromaattisesti korotettu etusävel halutaan soittaa mukana, se sietää varsin hyvin oheisintervallikseen kvartin.

– Tapauksessa d esimerkki ja sen toteutus ovat jälleen identtiset.

– Esimerkissä e appoggiaturan säestykseksi otetaan kolmisointu, jota seuraa $\frac{6}{4}$-sointu. Kaksoisetusävelin varustettu versio ee säestetään samalla tavoin.

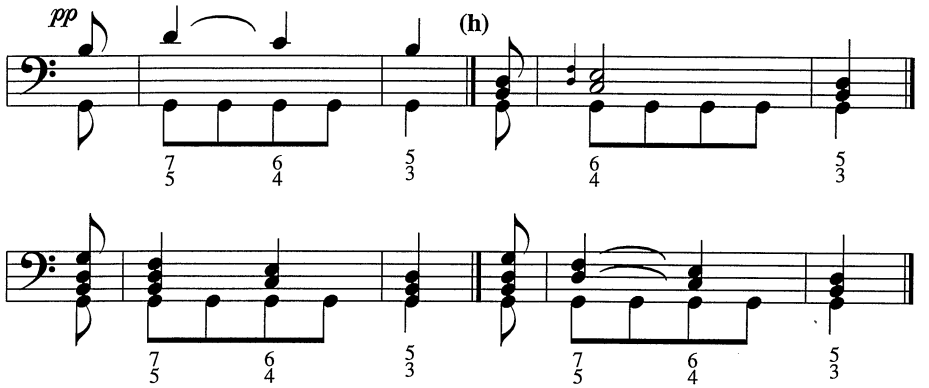
– Kohdassa f etusävelelle voidaan ottaa septimisointu joko täydellisenä tai muodossa $\frac{7}{3}$ tai mahdollisesti vain pelkkä septimi aina sen mukaan, miten runsasta tai ohutta harmoniaa esitys ja affekti kulloinkin vaativat.[14] Milloin vastaavanlaisessa tapauksessa esiintyy kaksoisappoggiatura (ff), säestys on joko esimerkin kanssa identtinen tai oheistetun nuotinnoksen kaltainen.

– Kohdissa g ja h nähtävät esimerkit ovat edellä mainittujen tapausten (f ja ff) kaltaiset.

---

14 A: *...nachdem der Vortrag und Affeckt viel oder wenig Harmonie verträget.*

kuva 237



§ 16(15) Seuraavissa esimerkeissä – lukuun ottamatta viimeistä – appoggiaturain kautta pidätetään *terssikvarttisointu.*

– Kohdassa a voidaan valita kolmi- tai neliääninen toteutus. Nuotinnetuista vaihtoehdoista ensimmäisessä siinä valittu asema on paras.

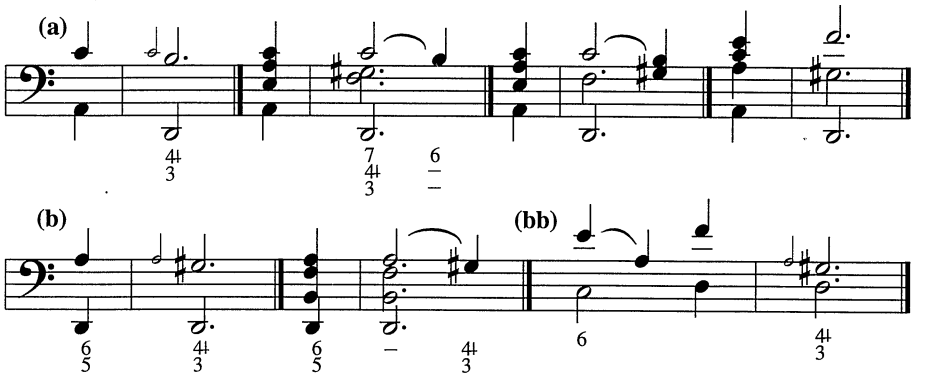
– Esimerkissä b alun sekstikvinttisointu toistetaan ja annetaan sen jälkeen kvintin laskea kvarttiin. Etusävel voidaan jättää säestyksestä poiskin, kuten saman esimerkin hieman muunnetusta versiosta bb näemme.

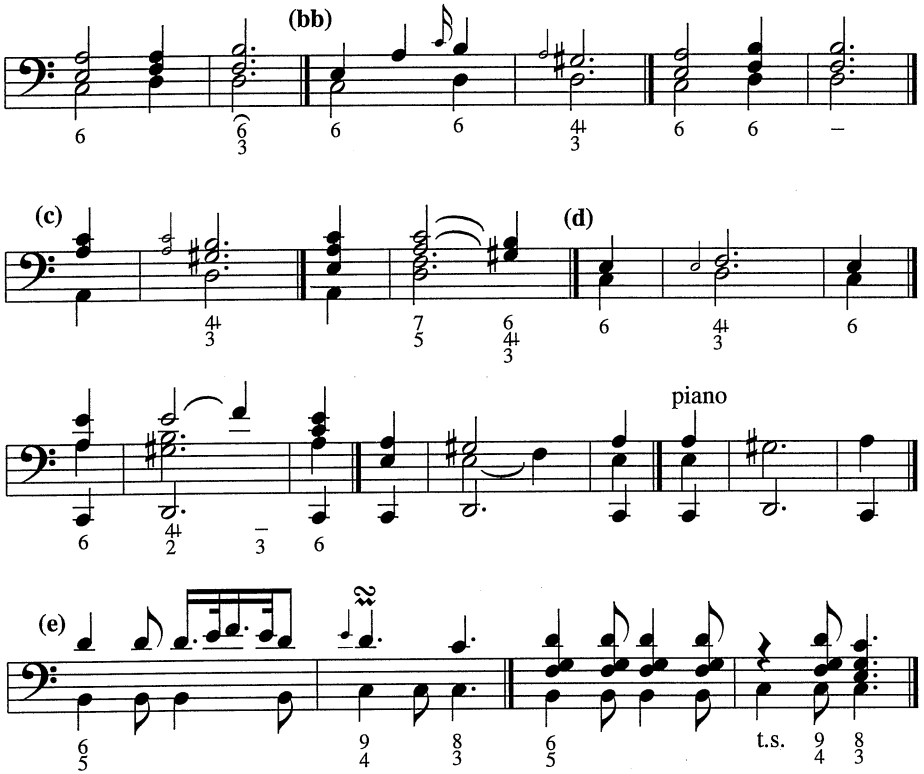
– Kohdassa c etusävelelle otetaan septimisointu, jonka terssi jää soimaan septimin ja kvintin edetessä asteittain alaspäin: $\frac{7}{5} - \frac{6}{4}$.

– Kohdassa d nähtävässä tapauksessa säestäjä voi valita oheistetuista neli-, kolmi- ja kaksiäänisistä toteutuksista sopivimmaksi katsomansa.

– Esimerkissä e appoggiaturan viivästämäksi joutuu *noonikvarttisointu*. Koska kyseisessä tapauksessa etusävel ei sovi lainkaan yhteen numeroinnin kanssa, sen kohdalle sijoitetaan säestyksessä tauko.

kuva 238





§ 17(16) Milloin soolosävellyksessä tai ylimalkaan kappaleessa, jossa säestyksen on oltava hienostunut, pää-äänessä esiintyy, hitaanpuoleisessa tempossa, useita etusäveliä peräkkäin, oikea käsi ei soita niitä kaikkia mukana, jottei solistin esitys hämärtyisi. Mikäli kyseisiä appoggiaturatehoja ei voida säestyksessä luontevasti kokonaan sivuuttaa, klaveeriosuutta kevennetään taukojen avulla ainakin sen verran, että pää-ääni erottuu säestyksestä. Solistin annetaan esittää kyseinen koriste ensin yksin ja otetaan se vasta tämän jälkeen säestykseen. Mainitunlaisen osittaisen taukojen käytön avulla aikaansaatu vaihtelu on vaikutukseltaan sitä miellyttävämpi, mitä pitempään basson liike on edellä jatkunut rytmiltään samanlaisena ja mitä kauemmin se vielä kestää. Etusävelten kauneus ja viehätys tulevat tällä tavoin erityisen selvästi esille. Säveltäjät tuntevat varsin hyvin edellä kuvatun esitystavan tehon, ja heillä on tästä syystä tapana sijoittaa bassoääneen etusävelten esiintymiskohdille taukoja. Mikäli niitä ei kuitenkaan bassossa realisoituina ole, ideaa voi silti soveltaa oikean käden osuudessa. Seuraavissa esimerkeissä tauot tekevät edullisen vaikutuksen:

kuva 239

§ 18(17) Kuvan 240 a-kohdassa nähtävissä tapauksissa, jollaisia välistä kohtaa, basson kahdeksasosien tulisi olla merkitty pisteellisinä, kuten niihin liitetyissä (realisoimattomissa kb-)versioissa näemme tehdyn.[15] Sooloäänen etusävelten säännönmukainen esitys saa näet kyseiset esimerkit kuulumaan virheellisiltä, minkä epäkohdan alkusyynä voi olla [äänen kirjoittajan] hajamielisyys tai tietämättömyys. Jos appoggiaturat kirjoitettaisiin normaalinuotein ja rytmitettäisiin asianmukaisesti tahtiosiksi, tällaisia virheitä ei pääsisi syntymään. Kuvan 240 a-kohdan esimerkeissä ne sitä vastoin soivat bassoon nähden sietämättömän riitasointisilta, vaikka etusävelten tarkoituksena ylimalkaan on lisätä esityksen viehättävyyttä. Tällaisessa tapauksessa asiaa ei usein voida auttaa edes tauoilla, joiden suojassa appoggiaturain kevennettyä purkaussäveltä voitaisiin odottaa. Oikea käsi palaa näet osaansa dissonanssitilan vallitessa: sekä etusävel että sen purkaus [Abzug] ovat ristiriidassa basson liikkeen kanssa. Edellä tarkastelluista esimerkeistä ei kasva väliääniä joko lainkaan tai ei ainakaan luonnollisia ja niin muodoin kelvollisia väliääniä: tämä on huonon tai ainakin riittämättömästi harkitun satsin varma tuntomerkki. Joka sävellyksessä haluaa ajatella oikein, hänen täytyy ajatella melodiaa ja harmoniaa samanaikaisesti.[16] On vaikea löytää esimerkkejä, joissa olisi mahdollista tehdä yhtä helposti ja yhtä monia rinnakkaiskvinttejä kuin edellä mainituissa. Sitä vastoin jos bassoäänen rytmi muutetaan pisteelliseksi, sekä numerointi että toteutus muuttuvat luonnollisiksi ja helpoiksi. Tehtävissä, joihin löytyy vain yksi siedettävä toteutus, olen liittänyt sen mukaan: säestys ei kuitenkaan saa milloinkaan nousta sooloäänen yläpuolelle. Välistä klaveristi joutuu tilanteeseen, jossa säestykseen ei voida tehdä mitään muutoksia. Äärimmäistapauksissa, joissa se käy kokonaan mahdottomaksi, on turvauduttava *tasto soloon.*[17]

---

15 Huomattavaa: Kirjaimella a varustettuja esimerkkejä kuvassa 240 on kaikkiaan viisi. Jokaisen alussa on versio, jossa sooloääni näkyy numeroidun basson yllä, ja lopussa kirjoittajan mainitsema, rytmiltään täsmennetty kb-versio (ilman sooloääntä). Näiden välissä on esimerkeissä 1, 3 ja 4 ensimmäisen säestyksen nuotinnettu suoritus.

16 Viimeiset kolme lausetta ovat CPEB:n ja Bach-koulun satsiteknisen ajattelun kannalta keskeisiä. Ne kuuluvat alkutekstissä: *Es fliessen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Satzes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken.*

17 → EK 169.

– Esimerkki b (kuva 240) kuuluisi sangen pahalta, jos se toteutettaisiin alle merkityn ja valitettavan yleisen numeroinnin mukaisesti. Oheistettuun toteutukseen on merkitty samalla myös oikea numerointi.
– Kohdassa c bassossa pitäisi kummankin tahdin alussa olla kahdeksasosatauko pahalta kuuluvien iskullisten rinnakkaiskvinttien poistamiseksi. Kyseinen tapaus esiintyy välistä nykyisissä italialaisten säveltäjien kepeissä sepitteissä. Milloin oivaltava säestäjä pystyy vähällä vaivalla suoralta kädeltä korjaamaan tietynlaisia säveltäjien tekemiä virheitä ja hänen sallitaan niin tehdä, se koituu hänelle kunniaksi: viime kädessä mainitunlaiset kauneusvirheet kuitenkin menevät aina säveltäjän tiliin. Niinpä siis myös po. esimerkissämme on viisasta sijoittaa etusävelten kohdalle kummassakin kädessä tauko.
– Tapauksessa d säestyksen toteutus on esimerkin kaltainen. Dissonanssit tulevat esille lomasävelinä, ja oikeassa kädessä seurataan mitä täsmällisimmin sooloääntä. Säveltäjä olisi perin tyytymätön, jos puheena olevassa tapauksessa pyrittäisiin tarkkaamaan vain dissonanssien ankaraa purkamista ja vähimmässäkään määrin muutettaisiin äänten lukua tai liikettä. Esimerkin kaksi loppunuottia sallivat neliäänisen säestyksen.
– Kohdassa e joko soitetaan esimerkki sellaisenaan mukana tai annetaan oikean käden pitää taukoa.
– Esimerkeissä f ja ff säestys ei saa nousta sooloäänen yläpuolelle.

kuva 240

(a)
(a)
(b)
(c)

(d)
(e)
(f)
(f)
(ff)
(ff)

§ 19(18) *Lyhyitä, kestoltaan muuttumattomia etusäveliä* ei soiteta mukana säestyksessä. Vaikka ne eivät *yleensä* aiheuta siihen minkäänlaista muutosta, haluamme kuitenkin siitä huolimatta ottaa esille muutamia tapauksia, joissa *hitaassa tempossa* tietty varovaisuus on paikallaan.

– Kuvan 241 kohdassa a basson toiselle gis:ille ei voida ottaa yhdistelmää $^{\flat 7}_{5\natural}$ eikä sekstisointua, vaan ainoastaan vähennetty kvintti ja terssi.
– Esimerkeissä b ja c tauot tekevät hyvän vaikutuksen. Edellisessä tapauksessa (b) ne tuovat säestykseen rytmistä vaihtelua ja appoggiaturat pääsevät samalla selkeästi kuuluville. Jälkimmäisessä esimerkissä (c) tauot ovat tarpeen, koska bassonuoteille sattuvat terssit muodostaisivat [sooloäänen kanssa] pahalta kuuluvia iskullisia rinnakkaiskvinttejä.
– Kohdassa d, missä useita etusäveliä esiintyy peräkkäin, taukojen avulla voidaan samaten lieventää huonoa yhteensointia. Esimerkissä dd, jossa kyseessä ovat kaksoisappoggiaturat, oikea käsi jätetään kokonaan pois: on näet parempi, että harmoniaa ei ole lainkaan kuin että se soi huonosti.
– Kohdassa e nähtävä tapaus, jossa myös on kaksoisetusävelet, vaatii niin ikään taukojen käyttöä syistä, jotka selitettiin kohdan b yhteydessä.

kuva 241

§ 20(19) Bassonuotin edellä oleva appoggiatura otetaan yhtaikaa sille kuuluvan soinnun kanssa. Mikäli etusävel tarvitsee oman harmoniansa, se on varustettava tätä osoittavalla signatuurilla.

KAHDESKYMMENESKUUDES LUKU

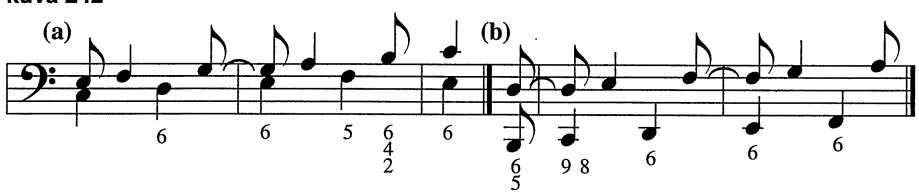
SYNKOPOIDUISTA SÄVELKULUISTA

§ 1 *Synkopointien* avulla tavanomainen *harmonia* voidaan joko *ottaa ennalta* tai *pidättää.*

§ 2 *Hitaat synkopoinnit,* jotka *ennakoivat harmonian,* eivät aiheuta säestykseen mitään muutoksia: klaveristi realisoi numeronsa samanaikaisesti bassonuotin kanssa (kuva 242, kohta a). Milloin mainitunlaiset synkopoidut sävelkulut sitä vastoin *pidättävät harmonian,* silloin menetellään samalla tavoin, kuin etusävelten yhteydessä olemme nähneet:
– joskus viivästyvä sävel soitetaan mukana säestyksessä,
– joskus se taas jätetään pois,
– harmoniaa ohennetaan ja valitaan tarjolla olevista oheisnumeroista[1] vain ne, jotka sopivat yhteen iskullisen ja sitä seuraavan iskuttoman sävelen kanssa (kohta b),
– säestykseen sijoitetaan taukoja (kohta c) tai
– välistä myös kaikki rytmiltään synkopoidut kulut otetaan mukaan säestykseen (kohta d).

Esimerkissä c oikean käden tulee nousta ylös koskettimista täsmälleen samalla hetkellä, kuin sävel dis ilmaantuu sooloääneen. Milloin kohdassa d nähtävä tapaus tulee esille tempoltaan hitaana ja varustettuna rinnakkaisterssein (esimerkki dd), toteutus on kolmiääninen ja esimerkin kanssa identtinen. Jos sitä vastoin tempo ei ole hidas tai aikamitta on ainakin kohtuullinen, toteutustapa on *tasto solo.* Ilman rinnakkaisterssejä ja *nopeassa* tempossa esimerkin d säestys ja numerointi ovat kohdan e kaltaiset:

kuva 242



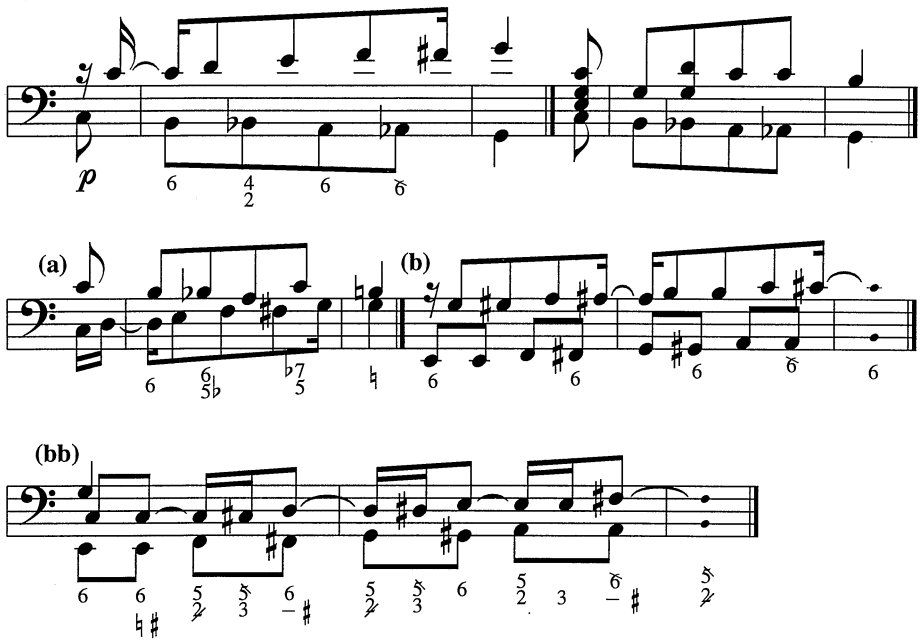
1 A: *Nebenziffern.*

§ 3 *Nopeat synkopoinnit* säestetään tapauksen mukaan joko ennakoiduin tai viivästetyin harmonioin, mutta niitä ei milloinkaan soiteta mukana säestyksessä. Esiintyivätpä ne sooloäänessä tai bassossa, klaveristi jatkaa tasaisesti omassa rytmissään ja ottaa seuraavissa esimerkeissä (kuva 243) sointunsa neljäsosille. Näin oikea käsi turvaa normaalin tahtirytmin sykkeen synkopointien esiintyessä bassossa (kohta a):

kuva 243

§ 4 Kromaattisten synkopointien säestyksen tulee olla erityisen hienostunut, jotta kyseiset muunnesävelet toisaalta kuuluvat selvinä, mutta eivät aiheuta huonostisoivuutta. Kuvan 244 kohdassa a basson f-sävelelle otetaan kolmisointu ilman oktaavia. Esimerkissä b säestyksen muodostaa siro puoliaskeljäljittely (kohta bb). Haluttaessa voimakkaampaa harmoniaa sooloäänen sävelet voidaan kyseisessä tapauksessa (bb) soittaa mukana numeroinnin osoittamalla tavalla. Kaikki allaolevat esimerkit edellyttävät hidasta tai enintään kohtuullista tempoa:

kuva 244



KAHDESKYMMENESSEITSEMÄS LUKU

PISTEELLISESTÄ KAKSOISETUSÄVELESTÄ

§ 1 Nyt alkava luku ei voi hyödyttää kirjan käyttäjää lasketulla tavalla, jollei hän ole perehtynyt siihen, mitä tarkasteltavasta koristeesta on sanottu *tutkielman ensimmäisessä osassa.* Ilman kyseistä pohjatietoa moni asia jää hänelle hämäräksi ja valtaosan oppimastaan hän ymmärtää väärin. Sitä vastoin kyseisen koristeen tultua todella tutuksi on helppo oivaltaa, että se on harmonisessa katsannossa tärkeä.

§ 2 *Pisteellinen kaksoisetusävel* [*der punctirte Anschlag*] esiintyy vain sävellyksissä, joissa hallitsevina ovat maku ja affekti ja joissa säestyksen on näin ollen oltava erityisen hienostunut.[1] Bassonuotille varsinaisesti kuuluva harmonia joutuu tämän koristeen vaikutuksesta viivytetyksi vielä pitempään kuin appoggiaturain tapauksessa: suorituksessa kantanuotti näet ilmaantuu sooloääneen vasta viimeisen koristesävelen jälkeen. Voimasuhteiltaan tässä käsitellyn koristeen ja etusävelten esitys ovat samanlaisia, ts. viivästyvä melodianuotti kuullaan hiljaisena, edeltävä pidätyssävel taas voimakkaana. Kaikesta tästä olisi kohtuuden nimessä pitänyt seurata, että kyseinen melodian kaunistuskeino olisi sen käyttöönotosta alkaen otettu tarkoin huomioon numeroinnissa. Valitettavasti kuitenkin joudumme tässä pahoittelemaan vastaavanlaista laiminlyöntiä kuin etusäveltenkin tapauksessa: vielä tähän mennessä kenraalibassoäänten tekijät eivät ole katsoneet pisteellistä kaksoisetusäveltä huomionsa arvoiseksi.

§ 3 Pisteellisen kaksoisetusävelen kohdalle sattuvan bassonuotin harmonisoinnissa tarvitaan samoja apukeinoja, joita etusävelten yhteydessä esiteltiin: numeroiden ilmoittamaa harmoniaa joudutaan milloin muuttamaan, milloin ohentamaan, ja välistä se myös jätetään kokonaan pois. Milloin tarkastelemamme koriste esiintyy useamman kerran peräkkäin ja sietää vain vähän säestysharmonioita, klaveeriosuutta ei aina mielellään kevennetä taukojen

---

1 A: *...wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß.*

avulla, (paitsi jos tempo on hyvin hidas), koska kyseisestä menettelystä aiheutuva oikean käden osuuden katkonaisuus voi helposti häiritä [sooloäänen] laulavaa legatomelodiaa.[2]

§ 4 Harmonia, joka otetaan viivytettynä, sijoittuu *enimmäkseen* tahtiosan heikolle puoliskolle. Mikäli kyseinen bassonuotti on kestoltaan hyvin pitkä, sen toinen puolisko jaetaan vielä kerran kahtia ja viivytetty harmonia otetaan vasta sen jälkiosalla.

§ 5 Seuraavissa nuottinäytteissä (kuva 245) pisteellisen kaksoisetusävelen kautta pidätetään basson sävelen sekunti. Käsillä olevan luvun esimerkeissä on, kuten edellä, jälleen sovellettu tavanomaista numerointitapaa, jossa koristetta ei ole otettu huomioon: oikea merkintä annetaan suorituksen nuotinnoksessa.
– Kohdassa a basson sävelen, h:n, ensimmäiselle neljäsosalle, sijoitetaan säestyksessä tauko, minkä jälkeen oikeassa kädessä seuraa sekstikvinttisointu. Tarkasteltava koriste on kyseisessä kohdassa (a)[3] merkitty todellisen kestonsa mukaisena. Sen tavanomaisen kirjoitusasun näemme jatkossa ristillä merkittynä.
– Esimerkissä b säestys toteutetaan samalla tavoin kuin edellä nähtiin.[4]
– Kohdassa c basson h:lle otetaan pelkästään soinnun septimi, terssi seuraa toisella tahtiosalla.
– Esimerkissä d ornamentille otetaan basson septimi ynnä vähennetty kvintti ja sen jälkeen sekstikvinttisointu.
– Kohdassa e otetaan, jos säestyksen tulee olla hiljainen, vahvalle tahtiosalle pelkkä septimi ja sen jälkeen terssi. Esityksen vaatiessa runsaampaa harmoniaa septimiin voidaan liittää heti myös sekunti. Viimeksi mainittu huomautus koskee kaikkia vastaavanlaisia tapauksia.
– Kohdassa f vahvalle tahtiosalle sijoitetaan vähennetty kvintti, joko yksin tai sekunnin kera. Seksti jää pois.
– Esimerkissä g tahdin alkuun tulee tauko ja toiselle bassonuotille sekstisointu.
– Kohdassa h otetaan vahvalla seksti, mahdollisesti sekunnin kera.
– Esimerkeissä i ja ii otetaan edellisessä noonisointu, jälkimmäisessä noonikvarttisointu, jotka kumpikin puretaan normaalisti. Milloin esityksen tulee olla

---

2 A: *...weil die dadurch entstehenden vielen Nachschläge in der rechten Hand den gezogenen Gesang leicht stöhren können.*

3 Sooloäänessä, ensimmäisen täyden tahdin alussa.

4 Suorituksen nuotinnos puuttuu, nähtävästi em. syystä.

hiljainen, noonisoinnut voidaan kummassakin tapauksessa korvata neljäsosatauolla, jota seuraa tavallinen kolmisointu.
– Tapauksissa k ja l koristeen kohdalle kuuluva kvintti voidaan ottaa joko sekunnin kera tai yksinään. Esimerkissä l ensimmäisen septimisoinnun jälkeen on mahdollista ottaa lomasointuna $^{6}_{4}_{2}$ ja sen jälkeen kolmisointu. Säestys voidaan kyseisessä tapauksessa (kohta *) muodota kolmi- tai neliääniseksi, sen mukaan kuin kulloinkin hyväksi nähdään.[5]
– Esimerkissä m otetaan [ornamentin kohdalle sijoitetun] kahdeksasosatauon jälkeen ensin pelkkä kvintti ja lisätään siihen tämän jälkeen terssi.
– Kohdassa n valittavana on kolme toteutusvaihtoehtoa. Pisteellisen kaksoisetusävelen kohdalla voidaan ottaa joko pelkkä septimi, johon jälkimmäisellä tahtipuoliskolla lisätään ylinouseva seksti ynnä terssi, tai [kuten nuotinnetussa toteutuksessa] koristeen kohdalla otetaan septimi ja sekunti [ja niiden jälkeen edellä mainitut lisäintervallit]. Kolmantena mahdollisuutena on sijoittaa toisen tahdin alkuun kahdeksasosatauko, jota seuraa $^{6}_{3}$. Kaikki kolme toteutustapaa ovat oikeassa tilanteessa käytettyinä hyviä, aina sen mukaan, millainen esityksen ja affektin voimakkuusaste kulloinkin on.[6]
– Kohdassa o on suositeltavinta sijoittaa pisteellisen kaksoisetusävelen kohdalle [kahdeksasosa]tauko ja lisätä siihen [tahdin heikolla puoliskolla] $^{6}_{3}$.
– Esimerkissä p ornamentille otetaan pelkästään seksti ylinousevan kvartin kera ja jätetään terssi pois.
– Kohdassa q sooloäänen kaksoisetusävelet kuuluvat niiden kohdalle sijoitettujen kahdeksasosataukojen ansiosta selvästi. Septimi voidaan kuitenkin ottaa mukaan heti.
– Kohdan r esittämässä tapauksessa kahdeksasosatauon jälkeen harmoniaksi otetaan kvintti, yksinään tai terssin kera, tilanteen mukaan.
– Esimerkissä s koristeen kohdalla otetaan septimi ja kvartti, jotka molemmat dissonanssit jatkossa puretaan.

kuva 245

5 Realisoituna kohdassa * on kolmiääninen versio.

6 A: *...nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist.*

(*)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
(i)
(ii)
(k)
(l)
(*)
t.s.

(m)
(n)
(o)
(p)
t.s.
(q)
(r)
(s)

§ 6 Edellä käsiteltyjen basson sekunnin pidätysten ohella tarkasteltavaksi jää vielä useita muita. Seuraavissa esimerkeissä (kuva 246) pisteellisen kaksoisetusävelen viivästämäksi joutuu *septimisointu.*

– Kohdassa a voidaan valita jompikumpi nuotinnetuista toteutuksista, joista edellinen voidaan tarvittaessa realisoida myös neliäänisesti. Neliäänisyys on niin ikään mahdollinen esimerkissä aa, koska se koostuu nopeista nuoteista eikä ole luonteeltaan affektiivinen.[7]

– Tapauksessa b pisteellisen kaksoisetusävelen ensimmäinen nuotti korostaa vahvalle tahtiosalle sattuvan vähennetyn septimin dissonoivuutta. Edullisinta on sen vuoksi valita kahdeksasosatauko, jota seuraa kolmiäänisenä $^{\flat 7}_{5\flat}$.

– Kohdassa c voidaan valita oheistettu toteutusvaihtoehto tai korvata $\frown\!\!\!

kuva 246

§ 7 Kuvan 247 ensimmäisessä esimerkissä (kohta a) pisteellisen kaksoisetusävelen viivästämä säestysharmonia on *sekuntisointu.* Pidätyksen kesto saa esimerkin vaikuttamaan hieman epäluontevalta: lyhyt kaksoisetusävel sopisi kyseiseen yhteyteen paremmin. Säestyksessä basson f:lle otetaan kolmisointu, jota tahtiosan jälkipuoliskolla seuraa sekuntisointu. Kolmiääninen toteutus on tässä tapauksessa edullisin.

– Kohdissa b, c ja d pidätysharmoniana on *sekstisointu.* Esimerkissä b koristeelle otetaan kolmisointu, jota heikolla tahtipuoliskolla seuraa sekstisointu. Basson f:lle voidaan ottaa myös pelkkä terssi ja lisätä siihen myöhemmin seksti. Mikäli kohdan c esittämässä tapauksessa ei haluta turvautua kahdeksasosataukoon, voidaan valita jompikumpi nuotinnetuista toteutuksista. Esimerkissä d säestys on kohdan b kaltainen.[9] Kohdassa dd nähtävät esimerkit, joissa pidätyksen kohteena on *kolmiääninen* $\widehat{\frac{8}{6}}$*-harmonia,* säestetään kaikki kolme nuotinnetun toteutuksen mukaisesti. Muissa, vielä jäljellä olevissa esimerkeissä pidätetään *kolmisointu.*

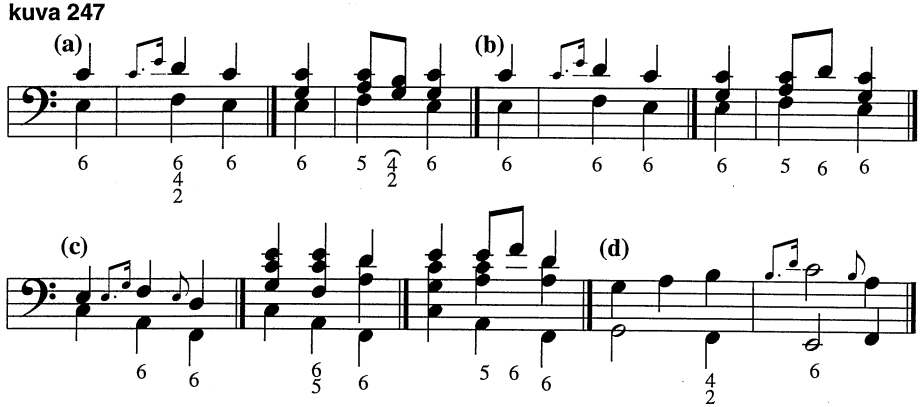
– Kohdassa e pätee edellä esitetty säestysvaihtoehto, nimittäin joko: $\frac{7}{2}$ $\frac{8}{3}$ kolmiäänisenä tai: kahdeksasosatauko, jota seuraa kolmisointu.

– Esimerkissä f kahdeksasosatauon ja sitä seuraavan kolmisoinnun vaihtoehtona on kolmiäänisenä toteutettu liike $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$.

– Kohdassa g pisteellisen kaksoisetusävelen kohdalla otetaan noonisointu purkauksineen, esimerkissä h vastaavasti noonikvarttisointu, joka sekin välittömästi puretaan.

—Tapauksessa i säestysharmoniat ovat $\frac{7}{5}$ $\frac{5}{3}$.

kuva 247



9 Toteutus on koristeen kohdalla kolmiääninen, kb-numerot samat.

§ 8 Kuvan 248 esimerkeissä a ja b pisteellisen kaksoisetusävelen viivästämäksi joutuu *sekstikvinttisointu.* Edellisessä tapauksessa valittaviksi on oheistettu kolme, jälkimmäisessä kaksi nuotinnettua säestysmallia. Muissa kuvan 248 kohdissa viivästetyksi joutuu *suuren septimin sointu.*

– Esimerkki c vaikuttaa luontevammalta lyhyen kuin pisteellisen kaksoisetusävelen kera. Viimeksi mainittu kuulostaa edeltävän pitkän oktaavipidätyksen vuoksi tyhjältä, mikä vaikutelma säestyksen tulee kompensoida: nuotinnetuista versioista kumpikin on hyväksyttävä.

– Kohdissa d ja e säestykset ovat samanlaisia ja ne voidaan toteuttaa sekä kolmi- että neliäänisinä.

– Esimerkissä f suuren septimin sointu otetaan heti koristeen kohdalla neli-

äänisenä. Jotta seksti ja septimi olisivat riittävän kaukana toisistaan, sooloäänen on kyseisessä tapauksessa oltava säestyksen yläpuolella.

– Kohdissa g ja h lyhyt kaksoisetusävel on pisteellistä luontevampi. Edellisessä tapauksessa korva vaatii harmonian heti koristeen ilmaantuessa, jälkimmäisessä sen kohdalle sijoitetaan neljäsosatauko.

kuva 248

§ 9 Kuvassa 249 nähtävissä esimerkeissä kaksoisetusävelen vuoksi pidätetään *sekstikvarttisointu* [$\frac{6}{4}$]. Tapauksessa a valittavina on kolme nuotinnettua säestysvaihtoehtoa: näistä ensimmäinen ja toinen voidaan toteuttaa sekä kolmiettä neliäänisinä, kolmas, joka on ratkaisuna heikoin, jää kaksiääniseksi. Ensimmäinen ei juuri tule kysymykseen muussa kuin esitetyssä asemassa.

– Kohdassa b valitaan oheistettu toteutustapa, mikäli basson jälkimmäiselle c-sävelelle ei haluta sijoittaa kahdeksasosataukoa. Viimeksi mainittu on esimerkissä c välttämätön.

– Tapauksen d säestyksessä on säilytettävä esitetty harmonian asema: muussa tapauksessa koriste voidaan ohittaa kahdeksasosatauolla. Tauon käyttö on kohdissa e ja f välttämätöntä[10]. Mikäli esimerkeissä d, e ja f ensimmäisenä bassonuottina on sävelen fis asemesta c kolmisointuineen, toteutuksessa noudatetaan nuotinnettuja malleja.

kuva 249

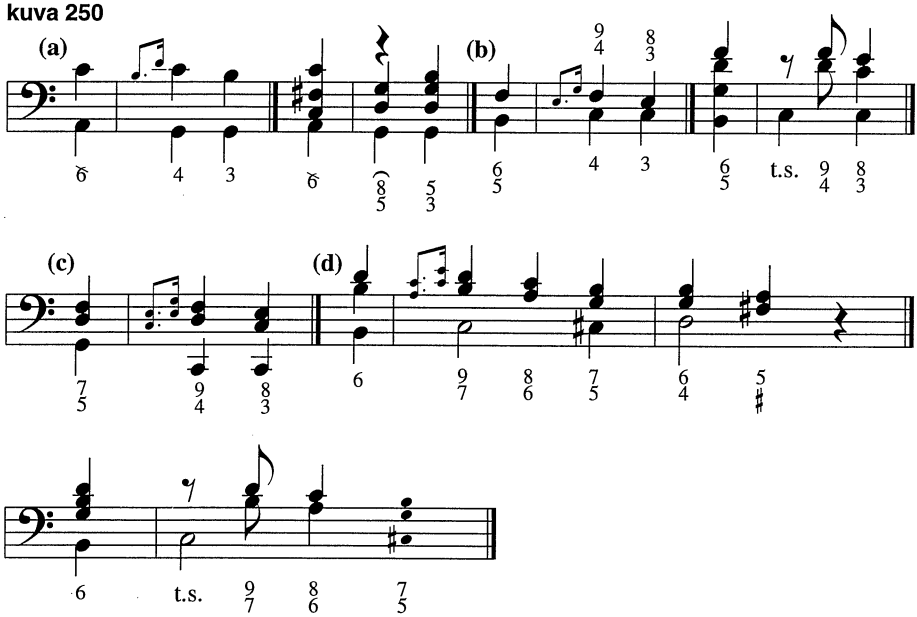
10 Jälkimmäisessä koristeltuja sooloääniä on kaksi. Säestyksen nuotinnos esimerkkien välissä (kohdat e ja f).

§ 10 Kuvan 250 kohdissa a ja b pidätetään *kvinttikvarttisointu* ($\frac{5}{4}$). Esimerkki a ei ole hyvä, koska käytetyn dissonanssin kauneusteho menee pisteellisen kaksoisetusävelen pitkän keston vuoksi yleensä hukkaan. Lyhyt etusävel sopii tähän paremmin. Säestys ei voi toteutukseltaan poiketa tässä esitetystä – tai muussa tapauksessa basson ensimmäiselle g:lle täytyisi sijoittaa kahdeksasosatauko ja ottaa sen jälkeen koko $\frac{5}{4}$-sointu.

– Kohdassa b säestys pysyy samana, olipa basson ensimmäisen c:n numeroina sitten ^{4} tai $\frac{9}{4}$. Sama pätee säestykseen myös tapauksessa c.

– Esimerkeissä b ja c pidätetyksi joutuu *kvarttinoonisointu* ($\frac{9}{4}$), kohdassa d vastaavasti *septiminoonisointu* ($\frac{9}{7}$). Viimeksi mainitussa tapauksessa säestys voi olla kolmi- tai neliääninen. Koristeen kohdalle sijoitetaan kahdeksasosatauko, minkä jälkeen seuraa $\frac{9}{7}$.

kuva 250



KAHDESKYMMENESKAHDEKSAS LUKU

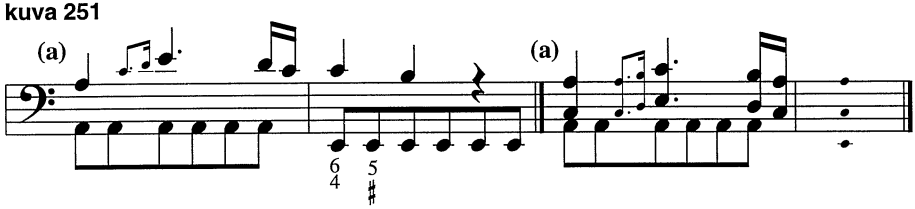
PISTEELLISESTÄ LIUKUHELEESTÄ

§ 1 Edellisen luvun ensimmäisessä ja toisessa pykälässä todettiin, että lukijan on ehdottoman tarpeellista tietää, mitä *tutkielman I osassa* on sanottu pisteellisestä kaksoisetusävelestä, sen oleellisesta vaikutuksesta harmoniaan ja tästä aiheutuvasta näkyviin merkinnän välttämättömyydestä. Kaikki kyseisessä yhteydessä sanottu voidaan täydellä syyllä ulottaa koskemaan myös *pisteellistä liukuhelettä.*

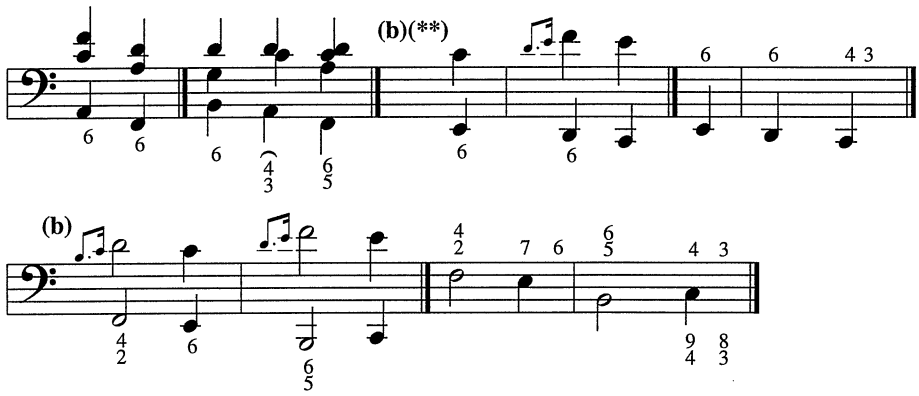
§ 2 Pisteellinen liukuhele ei tosin esiinny yhtä usein kuin kaksi edellä käsittelemäämme koristetta, mutta se *viivyttää harmoniaa* joskus vielä pitempään kuin ne. Affekti, jolla pisteelliset liukuheleet välistä esitetään – pisteellisellä alkunuotilla viivähdetään tällöin normaalia pitempään – pakottaa säestäjän myöhästyttämään koristeen jälkeistä säestysharmoniaa, vähentämään sen kestosta vielä puolet ja siirtämään sen edellisen soinnun alueelle. Tämän kirjan ensimmäisestä osasta (luku II:7, § 12–13, kuva 159) löydämme [nuotinnettuina] esimerkkejä, joissa pisteellisen liukuheleen toteutus on hyvin vaihteleva. Muutoksia, joita tämä säestyksessä aiheuttaa, valotamme seuraavissa esimerkeissä tapauskohtaisesti.

§ 3 Kaikissa kuvan 251 esittämissä tapauksissa säestäjä noudattaa merkittyjä numerointeja, vaikka niitä laadittaessa käsittelemäämme koristetta ei olekaan otettu huomioon. Kuten alla olevasta selviää, vain yksi, tietty pisteellisen liukuheleen esitystapa voi aiheuttaa merkittyihin signatuureihin vähäisen muutoksen.

kuva 251



(a)
(a)
(a)
(a)
(a)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)
(b)(*)



Edellä käsitellyissä esimerkeissä säestys pysyy kohdassa a muuttumattomana riippumatta siitä, miten pitkään liukuheleellä esityksessä viivähdetään.
– Kohdassa b sitä vastoin noudatetaan – mikäli koristeen pisteellinen alkusävel soi vielä seuraavan bassonuotin alkaessa – toteutusta, joka seuraa kunkin esimerkin jälkeen.[1]
– Esimerkin b(*) kaltaisissa tapauksissa [iskulliselle tahtiosalle sattuva] kestoltaan pidentyvä kvartti ei pisteellisessä liukuheleessä soi hyvin, joskin mainitunlaista suoritustapaa välistä esityksissä kuulee. Mikäli kyseinen koriste kantanuotteineen ei ole yhteiskestoltaan neljäsosaa pitempi tai jos sen pisteellinen alkusävel d^1 soi vielä tahdin viimeisen bassonsävelen [f:n] aikana, kuulovaikutelma voi olla mukiinmenevä. Muussa tapauksessa sitä vastoin näin tuskin on laita: jos näet molemmat f-sävelet – sooloäänessä ja bassossa – tulevat kuuluville samanaikaisesti, syntyvä tyhjä oktaavi ja sitä edeltävä arkinen kvartti tekevät perättäisinä yhteensoinnin epämieluisaksi. Mutta olivatpa toteutukset esimerkissä b(*) [soolon koristelun osalta] millaisia hyvänsä, säestäjä soittaa kolmiäänisesti ottaen [koristeelle] sekstin ja terssin tai myös kvartin terssin kera, jotka molemmat vaihtoehdot olemme nuotintaneet.
– Esimerkissä b(**) ei [vahvalle tahtiosalle sattuvan] tyhjän oktaavin kestoa pidä kohtuuden nimessä liian paljon pitkittää. Milloin näin kuitenkin tapahtuu ja ornamentin kantanuotti f^1 osuu basson c-sävelelle, viimeksi mainitulle otetaan kolmisoinnun asemesta $^{4}_{3}$.

---

1 Kuvassa 251 on kirjaimella b varustettu yhteensä kymmenen esimerkkiä, joissa sooloääni (tai: äänet) nähdään numeroidun basson yllä. Koristeen käsittely – kohta, jossa toteutus harmonian viivästymisen vuoksi muuttuu – esitetään sen jälkeen kb-luonnoksena. Toisessa esimerkeistä numerointiin liittyy ornamentin rytmin nuotinnos [originaalissa oleva painovirhe on korjattu], kohdan b(*) vaihtoehtoiset säestysharmoniat on niin ikään nuotinnettu.

§ 4 Kuvan 252 esimerkeissä säestys tekisi *tavanomaisen* merkintäkäytännön mukaisesti toteutettuna epäluontevan vaikutuksen: tästä syystä numerointia on muutettava. Korjattu versio annetaan seuraavassa kunkin esimerkin jälkeen, *tavanomainen* numerointi puolestaan on liitetty itse esimerkkeihin. Tapauksissa, joissa erityisen hidastempoinen esitys aiheuttaa koristeen hahmoon muutoksen, tämä on esitetty toteutuksista viimeisessä.

kuva 252

– Kohdassa b liukuhele lieventää vahvalle tahtiosalle sattuvan septimin kovuutta. Vaikka mainittu riitaintervalli on mukana jo edellisessä harmoniassa, on suositeltavaa jättää se pois säestyksestä ja tyytyä sekä koristeen kohdalla että koko kyseisessä tahdissa pelkästään vähennettyyn kvinttiin ja terssiin.
– Kohdan c kumpaankin esimerkkiin käy sama säestys.
– Esimerkissä d liukuheleelle ei voida ottaa kolmisointua, koska se esiintyy basson sekstillä. Kun mainitulle basson sävelelle kuitenkin kuuluu nimenomaan kolmisointu eikä mikään muu, säestykseksi otetaan joko vain terssi – intervalli joka sekstisoinnulla on (oktaavin ohella) kolmisoinnun kanssa yhteisenä – tai tyydytään pelkkään basson säveleen. Jos kappale alkaa esimerkin d osoittamalla tavalla, basson on parasta vielä koristeen kohdalla vaieta.
– Mikäli esimerkissä e liukuhele on kestoltaan normaali, niin että sooloäänen g ja basson viimeinen h sattuvat yhteen, kyseisellä tahdin viimeisellä neljäsosalla toistetaan oikeassa kädessä vielä kerran koko sekstikvinttisointu [$\frac{6}{5}$]. Jos sitä vastoin käsittelemämme koristeen ensimmäinen, pisteellinen pikku-

nuotti basson viimeisen h:n ilmaantuessa vielä soi, säestys toteutetaan oheistetun nuotinnoksen osoittamalla tavalla.

– Kohdassa f molemmilla esimerkeillä on sama, niiden väliin nuotinnettuna sijoitettu säestys.

– Kohdan g molemmissa esimerkeissä $\frac{6}{4}$-sointu on sijoitettava heti toiselle neljäsosalle.

– Esimerkissä h ornamentille otetaan $\frac{4}{3}$-sointu, kohdassa i taas kolmiäänisenä yhdistelmä $\frac{6}{4}\frac{-}{3}$. Mikäli viimeksi mainitussa tapauksessa liukuheleen ensimmäinen nuotti pidetään normaalia pitempään, sovelletaan kohdan i jälkimmäistä toteutusvaihtoehtoa. Terssi otetaan tällöin viivytettynä vasta tahdin viimeisellä kahdeksasosalla ja samanaikaisesti sen kanssa toistetaan seksti.

KAHDESKYMMENESYHDEKSÄS LUKU

ESITYKSESTÄ

§ 1 On erheellistä luulla, että hyvän esitystavan säännöt koskevat vain solististen klaveerikappaleiden esittämistä. Myös kenraalibasson soitossa on tietyissä rajoissa otettava huomioon kaikki se, mitä *tutkielmani ensimmäisessä* osassa on sanottu esityksestä ja mihin kehotan lukijoitani tutustumaan. Säestystehtävät edellyttävät itse asiassa vielä suurempaa oikean esitystavan sääntöjen huomioonottoa kuin solististen klaveerisävellysten esittäminen: säestäjältä ei näet odoteta vain numeroidun bassoäänen sävellyksen sisällön mukaista toteutusta, vaan hänen tulee lisäksi muodota osuutensa myös voimasuhteiden ja harmonioiden aseman puolesta mielekkäästi. Kuten *johdannon 19. pykälässä* totesimme, kenraalibasson soittajan tulee pystyä varustamaan jokainen säestämänsä kappale siihen kuuluvalla, esityksellisesti asianmukaisella, *voimaltaan* sopivalla ja *asemaltaan* tasapainoisella harmonialla.

§ 2 Mitä vähemmän sävellyksessä on ääniä, sitä hienovaraisempi tulee säestyksen olla.[1] Kenraalibasson soittajan taitoja voidaan näin ollen arvioida parhaiten soolon tai sooloaarian säestyksessä: kyseisessä tehtävässä on noudatettava mitä suurinta varovaisuutta, jotta solistisen pää-äänen tavoitteet yhteisin ponnistuksin toteutuisivat. En tiedä, eikö tällöin säestäjälle itse asiassa kuulu suurempi kunnia kuin sille, jota säestetään. Viimeksi mainittu on saattanut uhrata paljon aikaa esittääkseen hyvin kappaleen, joka hänen nykyisen [1762] muodin mukaan on täytynyt itse sepittää. Tämän nojalla hän ei kuitenkaan voi vielä olla varma valistuneiden kuulijoiden suosiosta, koska hänen esityksensä on ensin tultava hienostuneen säestyksen elävöittämäksi. Klaveristille puolestaan jää monesti aikaa vain pikaisesti silmätä eteensä pantuja nuotteja, mutta hänen on silti pakko omalta osaltaan suoralta kädeltä tukea ja edistää kaikkien niiden esityksellisten hienouksien toteutumista, joiden omaksuminen on maksanut solistille niin paljon aikaa ja vaivaa. Viimeksi mainittu – olipa hän soittaja tai laulaja – yleensä kuitenkin omii kaiken suosion itselleen suomatta siitä mitään säestäjälleen. Hän on oikeassa, koska hän tuntee manerisoituneen käytännön, jonka mukaan esityksen osaksi tullut suosio kuuluu nimenomaan ja pelkästään hänelle.

---

1 A: *Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn.* Vrt. luku XXV, § 6.

§ 3 Laadukkaan säestyksen kauneutta ei luo kirjava kuviotyö eikä korostetun voimakas äänessäolo, jolle ei nuotista löydy perustetta. Mainitunlainen menettely voi päinvastoin helposti häiritä pää-ääntä, jolta näin riistetään vapaus viljellä muunteluja kertauksissa ja muuallakin. Klaveristi voi välistä ansioitua parhaiten siten ja vetää puoleensa valistuneiden kuulijoiden huomion, että hän sooloäänen loisteliasta esitystä häiritsemättä toteuttaa säestysosuutensa aivan levollisesti, noudattaen rytmisen lujuuden ja jalon yksinkertaisuuden periaatteita. Hän ei saa pelätä joutuvansa esityksessä varjoon siitä syystä, ettei hän joka hetki ole solistin rinnalla täystyöllisesti esillä. Ei, valistuneelta kuulijalta ei helposti jää mikään huomaamatta: hänen tajunnassaan melodia ja harmonia ovat joka hetki erottamattomasti yhteensulautuneina.[2] Milloin tilanne ja sävellyksen luonne vaativat, säestäjä voi sitten tarpeen mukaan höllentää pidätellyn temperamenttinsa ohjia kohdissa, joissa sooloääni pitää taukoa tai esittää yksinkertaisia melodisia sävelkulkuja. Tämä kuitenkin edellyttää suurta taitoa ja kappaleen todellisen sisällön oivaltamista. Varsin tyytyväisiä voidaan olla jo sellaiseen säestykseen, joka – myös ilman nuotissa olevaa viitettä – täyttää [II osan] johdannon 19. pykälässä esitetyt vaatimukset. Tämän päämäärän saavuttamiseksi keskitymme sekä käsillä olevassa luvussa että jatkossa näkökohtiin, jotka säestyksen satsiteknisen rikkeettömyyden ohella koskevat ennen muuta sen musikaalisesti hienostuneempaa muotoilua.

§ 4 Joskus on aiheellista – eikä suinkaan säestäjän kannalta epäsopivaa – neuvotella ennen kappaleen esitystä sooloäänestä vastaavan kanssa tavasta, jolla säestys toteutetaan, ja antaa tämän päättää siinä sovellettavista vapauksista. Jotkut solistit haluavat pysyttää säestäjän tehtävän tiukan rajallisena, toiset taas käsittävät sen vapaammin. Varminta on näin ollen sopia asiasta ennalta, koska mielipiteet ovat erilaisia ja valinnan vapaus kuuluu solistille.

§ 5 Esityksen osatekijöistä otamme ensimmäiseksi tarkasteltavaksi voimasuhteet. Kaikista käytetyistä kenraalibassosoittimista yksisormioinen cembalo on käsityksemme mukaan forten ja pianon toteutuksen kannalta säestäjälle ongelmallisin. Hänelle ei kyseisessä tapauksessa jää muuta mahdollisuutta kuin koettaa lieventää soittimen epätäydellisyyttä harmoniaa vahventamalla tai ohentamalla. Näin meneteltäessä on huolehdittava siitä, ettei mikään oleellinen sävel jää pois eikä toisaalta vääriä kaksinneta. Muutamat turvautuvat *pianon* aikaansaamiseksi vielä lisäksi aivan lyhyeen kosketukseen, mistä esitys kuitenkin hämmästyttävässä määrin kärsii: staccatokuluistakin vain ani harvat

---

2 A: *in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar.*

sietävät painotukseltaan näin peräti lyhyttä kosketustapaa.[3] Säestyksen voimakkuutta voidaan mieluummin vähentää harventamalla lomasävelkuluissa oikean käden harmonioita. Kuuluisan herra *Hohlfeldimme* kätevä keksintö, jonka avulla on jo jonkin aikaa ollut mahdollista kytkeä kaikki cembalon äänikerrat kevyen jalkapolkimen avulla *soiton aikana* päälle ja pois päältä, on tehnyt cembalot ylimalkaan ja erityisesti niiden yksisormioiset mallit käyttökelpoisemmiksi ja onnellisesti poistanut vaikeuden saada viimeksi mainituilla tarvittaessa aikaan piano-vaikutelma. Toivoa sopii, että kaikki cembalot maailmassa varustettaisiin hyvän maun parhaaksi mainitulla apulaitteella.

§ 6 Edellä mainitusta keksinnöstä huolimatta *klavikordi* ja *fortepiano* ovat cembaloon ja urkuihin verrattuna näistä monessa suhteessa edellä, koska forten ja pianon vaihtelu voidaan niillä toteuttaa monella tapaa *vähittäin.*[4] Urkuja käytettäessä jalkio tekee omalta osaltaan hyviä palveluksia, mikäli bassoääni ei liiku liian nopeissa aika-arvoissa ja se voidaan 16-jalkaisen äänikerran avulla tehdä soinniltaan ytimekkäämmäksi. Tapauksissa, joissa kaikki sävelkulut eivät ole jaloilla toteutettavissa, on kuitenkin edullisempaa – jotta ei turmeltaisi katkomalla basson melodista linjaa – luopua jalkion käytöstä ja soittaa kyseinen tukiääni pelkästään vasemmalla kädellä.

§ 7 *Yleissäännöt,* jotka urkujen ja kaksisormioisen cembalon käytössä voidaan *forten* ja *pianon* vaihtelusta antaa, ovat seuraavat: fortissimo ja forte toteutetaan voimakkaammalta sormiolta. Fortissimossa voidaan konsonoivat soinnut kokonaan, dissonoivista vain niiden sisältämät konsonanssit, kaksintaa vasemmassa kädessä, mikäli bassoäänen toteutus tämän sallii. Kaksintaminen ei tällöin kuitenkaan saa tapahtua matalalla äänialueella, vaan oikean käden tuntumassa, jotta harmonia olisi molempien käsien osalta asemaltaan yhtenäinen eikä välille jäisi tyhjää tilaa[5] – puhumattakaan kiusallisesta epäselvyyden vaikutelmasta, jonka matalan rekisterin tummuus voisi pahimmassa tapauksessa aiheuttaa. Pelkkä basson oktaavikaksinnus vasemmassa kädessä on niin ikään omiaan selkiyttämään sointia, ja se on välttämätön silloin, kun kyseiset sävelkulut eivät ole kovin nopeita vaan helposti oktavoitavissa ja jos

---

3 A: *Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestossenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck.* → EK 170.

4 → EK 171.

5 A: *...damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe.*

ne samalla sisältävät tietyn, suhteellisen laajalle levittyvän melodian. Fuugissa, teeman sisääntuloissa ja imitaatioissa, jotka on esitettävä voimakkaasti, mainitunlainen basson oktaavikaksinnus tekee erittäin hyvän vaikutuksen. Mutta jos teemassa tai ylimalkaan erityistä toteutustapaa vaativassa sävelaiheessa[6] esiintyy liikesisällöltään kirjavia kuvioita, joita ei voida yhdellä kädellä hyvin soittaa oktaaveissa, niin vahvistetaan ainakin tärkeimmät tahtiosat ja soitetaan muut ilman kaksinnusta (kuva 253, kohta a). Näin meneteltäessä oikea käsi saa pitää harmoniansa, jota vaille kontrapunktisissa sävellyksissä ei hevin voida jäädä.[7] *Mezzo fortessa* bassoääntä hoitava vasen käsi voi jäädä yksinään voimakkaammalle sormiolle oikean ottaessa harmoniansa hiljaisemmalta. *Pianossa* molemmat kädet ovat voimaltaan heikommalla sormiolla. *Pianissimo* toteutuu niin ikään viimeksi mainitulta koskettimistolta harmoniaa ohentamalla. Merkittyjä dynaamisia vaihteluita toteutettaessa on koko ajan turvauduttava myös korvan apuun, koska nuoteissa olevat viitteet eivät aina ole tarkkoja ja koska esityksen voimasuhteet riippuvat usein myös solistin mielijohteista.

kuva 253

§ 8 Säestäjän tulee valppaasti tarkata, ovatko hänen säestämänsä laulajan tai instrumentalistin ylä- ja alarekisteri yhtä voimakkaat sekä soivatko soolon sävelet kaukaa ja läheltä kuultuina yhtä selvinä. Mikäli näin ei ole laita, tulee klaveerin osuus – vaikka toimenpiteelle ei saataisi tukea nuotissa olevista viitteistä – sopeuttaa sellaiseksi, etteivät hiljaiset sävelet peity liian voimakkaan säestyksen alle. Esimerkiksi poikkihuilusta tiedetään, että se ylärekisterissä lyö helposti läpi, ala-alueella sitä vastoin ei, vaikka soitin sinänsä voi muuten olla äänenvoimaltaan tasainen.

---

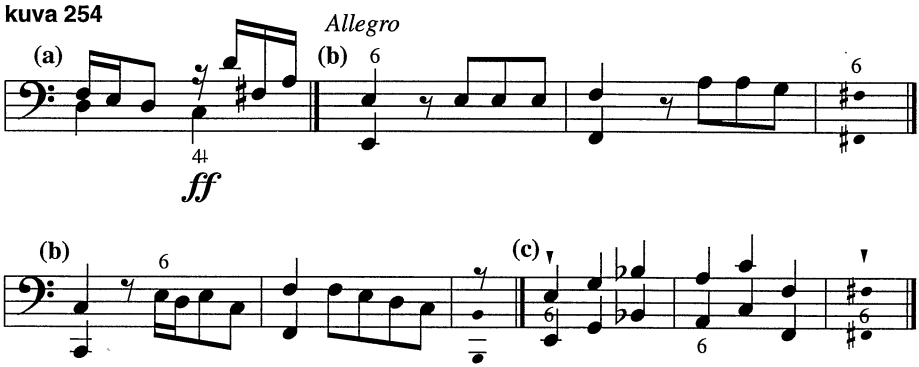
6 A: *...bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken, welcher einen besondern Ausdruck erfordert,...*

7 *A: Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen nicht wohl gemisset werden kann.* → EK 172.

§ 9 Voimasuhteissa on tehtävä selvä ero tuttiforten ja soolon säestykseen riittävän forten välillä. Viimeksi mainitun tulee olla tarkoin punnitussa suhteessa sooloäänen voimaan, edellinen sitä vastoin saa olla jo vahvempi.

§ 10 Sävellajin vaihdosta korostetaan säestyksessä lisäämällä voimaa. Jos esityksen voimakkuuden on modulaatiokohdassa määrä olla esimerkiksi fortissimo, harmonia otetaan molemmin käsin mahdollisimman runsassävelisenä, murretaan se nopeasti alhaalta ylöspäin ja jätetään tämän jälkeen vasemmassa kädessä soimaan pelkästään oktaavilla vahvistettu basson sävel, oikeassa sitä vastoin kaikki sointusävelet (kuva 254, kohta a). Tiettyjen sävelkulkujen toistuessa aihesiirtona vasemmassa kädessä kaksinnetaan selvyyden lisäämiseksi vain päätahtiosat (kohta b). Milloin kyseiset sävelkulut ovat koostumukseltaan sellaisia, että ne voidaan kauttaaltaan soittaa oktaaveissa, niin edellä tarkoitetut runkonuotit erotetaan ympäristöstään vahvennetuin, tarpeen vaatiessa molemmin käsin toteutetuin harmonioin. Nuotit, joista tässä on puhe, nähdään esimerkissä c varustettuina aksenttiviivoin. Paitsi että näin aikaansaatu forte on vaikutukseltaan tehokas, lyhyiden taukojen kohdalle sattuvat [harmonioin] korostetut basson sävelet saavat näin erityisen painon, mikä helpottaa huomattavasti yhtyeessä mukana soittavien tehtävää.[8] On näet tunnettu asia, että mainitunlaiset lyhyet tauot aiheuttavat muille kuin klaveristeille monenlaisia vaikeuksia (kohta d). Viimeksi mainittu huomautus koskee kaikkia tilanteita, joissa lyhytkestoisia taukoja esiintyy.

kuva 254



8 → EK 173.

§ 11 Ensimmäinen fermaatin tai kenraalitauon jälkeinen sävel soitetaan mielellään voimakkaasti. Vaikka kyseisen nuotin kohdalla sattuisi olemaan merkintä *piano,* niin sitä yhtä kaikki painotetaan kohtuullisen voimakkaalla kosketuksella. Kyseinen esityksellinen vapaus on tarpeen erityisesti silloin, kun edeltävän hiljaisuuden katkaisee ensimmäisenä basso yksin. Sellaisessa tapauksessa on näet parempi soittaa *yksi* sävel hiukan normaalia voimakkaammin ja pitää sen avulla yhtyeessä mukana soittavat järjestyksessä kuin luopua liioitellun tarkkuuden varjolla tästä soittokumppaneille välttämättömästä mukaantulomerkistä. Viimeksi mainittu menettely saattaisi näet turmella oleellisen osan kappaleesta, johon säveltäjä on usein kätkenyt jonkin kauniin esityksellisen erityistehon. Tilanteissa, joissa fermaatin tai kenraalitauon jälkeen yksi soitin murtaa hiljaisuuden, tämä ensiksi alkava on johtaja, vaikkapa kyseessä olisi alttoviulukin.

§ 12 Sävelet, jotka johtavat päätöslopukkeeseen, soitetaan voimakkaasti, silloinkin, kun nuotissa ei ole tästä nimenomaista viitettä. Sooloäänelle tehdään näin tiettäväksi, että odotettavissa on koristeltu kadenssi ja että sen kohdalla tullaan pysähtymään. Mainitunlainen merkinanto on välttämätön erityisesti nopeatempoisissa sävellyksissä, koska koristellut kadenssit ovat yleisempiä adagio- kuin allegroympäristössä. Tällaisessa tapauksessa solistilla on usein tapana soittaa viimeiset päätöslopukkeeseen johtavat sävelet hidastaen ja fortessa, jotta säestyksestä vastaavat tietävät ennalta, että seuraava kadenssi tullaan koristelemaan.

§ 13 Milloin sooloäänessä esiintyy pitkä sävel, joka oikean esitystavan sääntöjen mukaan alkaa pianissimossa, kasvaa asteittain fortissimoksi ja häipyy vähitellen jälleen pianissimoon, niin säestäjä sopeuttaa osuutensa mitä tarkimmin tämän mukaan. Sikäli kuin asia hänestä riippuu, hän käyttää kaikkia mahdollisia keinoja tarvittavien dynaamisten vaihteluiden ilmentämiseksi.[9] Hän lisää ja vähentää säestyksen voimaa solistin esityksen mukaan, ylittämättä tai alittamatta sen viitoittamaa normia.

---

9 A: *das Forte und Piano herauszubringen.*

§ 14 Mitä tulee sävelten *irrottamiseen* ja *sitomiseen,* huomautamme, että soinnuissa, joiden bassonuotteja ei nimenomaan ole merkitty soitettavaksi irrottaen, kaikkia säveliä ei tarvitse lyödä uudelleen: ne jotka ovat mukana jo edellisessä soinnussa ja jotka voidaan sitoa seuraavaan yhteisinä, jätetään toistamatta. Mainitunlaisen esitystavan ansiosta – etenkin jos siihen yhdistyvät parhaissa asemissa toteutuvat, sujuvat harmonian liikkeet – säestys saa laulavan yleisvaikutelman. Sidotuissa sävelkuluissa se on välttämätön. Kyseisestä pätevästä syystä kirjani useimmat esimerkit on tarkoitettu toteutettaviksi edellä kuvatulla tavalla: opiskelijat tottuvat näin jo varhain mainitunlaiseen kantavaan esitystapaan ja varjeltuvat hakkaamiselta, joka kenraalibasson soitossa on yhtä tavallista kuin pahalta kuuluvaa.[10] Mikäli esityksen tempo kuitenkin on niin ylenmääräisen hidas ja käytetty soitin niin poikkeuksellisen heikkolaatuinen, etteivät kiinni jätetyt sävelet soi riittävän pitkään, niin sellaisessa tapauksessa yhteisten sävelten uudelleen lyöminen on aiheellista. Uruilla kyseistä hätäkeinoa ei tarvita.

§ 15 Jäljempänä seuraavissa esimerkeissä (kuva 255) 16-osien esitys kuulostaa *adagio*-tempossa peräti voimattomalta, jos niiden välillä ei ole pisteitä. Esityksessä kyseinen puute on näin ollen mielekästä korjata. Pisteellisten rytmien merkinnästä ylimalkaan puuttuu vielä hyvin usein asianmukainen täsmällisyys. Mainituntyyppisten sävelkulkujen esityksessä on sen vuoksi haluttu lyödä lukkoon jonkinlainen yleissääntö, josta kuitenkin on paljon poikkeuksia. Pistettä seuraavat sävelet tulee sen mukaan soittaa mahdollisimman lyhyinä, ja enimmäkseen kyseinen ohje pitääkin paikkansa. Välistä kuitenkin eri äänissä esiintyvien sävelkulkujen keskinäiset rytmiset suhteet vaativat ottamaan tietyt sävelet täsmälleen yhtaikaa, jolloin em. sääntöä ei käy noudattaminen. Joskus taas jokin sävyltään viehättävä affekti, joka ei sovi yhteen pisteellisille rytmeille luonteenomaisen uhmakkaan sävyn kanssa,

---

10 Pykälä 14 on tutkielman ja Bach-koulun pedagogisten tavoitteiden kannalta keskeinen. Sen teksti,alusta tähän saakka, kuuluu:

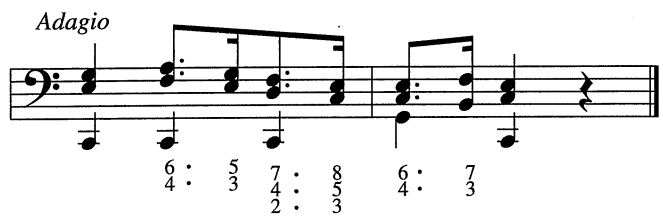
Bey Gelegenheit der ***abgestossenen*** *und* ***gezogenen Noten*** *merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, lässet man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fliessenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahret werden.* → EK 174.

on syynä siihen, että soittaja toteuttaa pisteet vähemmän terävinä. Näin ollen: jos pisteellisten rytmien esityksen ohjeelliseksi perustaksi otetaan vain yksi toteutustapa, menetetään muut lajit.[11]

kuva 255

§ 16 Merkkeihin, jotka kenraalibasson soitossa eivät vielä ole käytössä, kuuluvat ennen muuta pisteet, joiden tulisi yhtä hyvällä syyllä näkyä nuotissa sointunumeroiden kuin bassonuottienkin välillä. On pakko ihmetellä sitä, että pisteet on näihin asti numeroinnissa laiminlyöty, vaikka niiden tarpeellisuuden pitäisi nykyisen hienostuneen musiikkimaun näkökulmasta olla ilmiselvä. Miten paljon epätarkkuuksia pisteiden puuttuminen saattaakaan dissonanssien purkauksissa aiheuttaa! Kuinka suuresti kärsivätkään sitä paitsi usein esitys ja kappaleen idea,[12] ja kuinka tavattoman valpas pitääkään korvan olla, jotta mukaan ei pujahtaisi virheitä! Seuraava esimerkki sopinee näytöksi siitä, mitä tarkoitan:

kuva 256



§ 17 Milloin hidastempoisessa kappaleessa esiintyy bassossa perätysten monia *kaaritettuja* toistuvia säveliä, jotka esityksessä halutaan vahvistaa alaoktaavein, kaksintaminen tapahtuu tasajakoisissa nuottiryhmissä vain ensimmäisellä ja kolmannella, trioleissa vain ensimmäisellä sävelellä. Matalimmat kaksinnetut sävelet soitetaan tällöin pitkinä (kuva 257, kohta a). Mutta jos vastaavanlaiset säveltoistot on esitettävä *nopeasti* ja lyhyeen

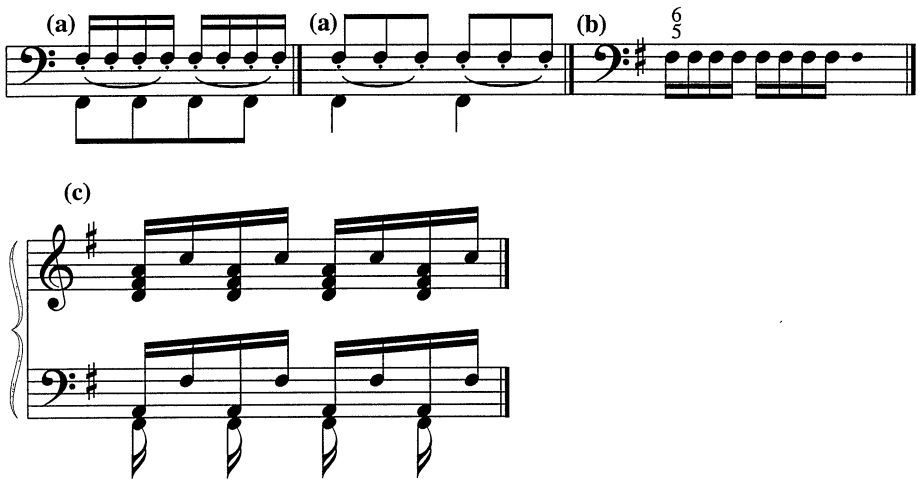
---

11 A: *Wenn man also nur* ***eine*** *Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatze leget, so verliehrt man die übrigen Arten.* → EK 175.

12 A: *der Vortrag und das Genie eines Stückes.*

irrottaen, jotta niiden äänellinen teho olisi maksimaalinen[13] (kohta b), toteutuksessa voidaan menetellä kohdassa c esitetyllä tavalla. Kovin pitkään mainitunlaiset jaksot eivät saa kestää, tai muuten kädet jäykistyvät ja väsyvät liikaa. Tällöin on edullisempaa turvautua toteutustapaan, joka soveltuu muihin vastaavanlaisiin repetitiobassoihin, ja noudattaa siitä tutkielman I *osassa, sen johdannon 9. pykälän alaviitteessä* annettuja ohjeita.

kuva 257



§ 18 Milloin konsertossa tai ylimalkaan yhtyesävellyksessä bassolla ja kaikilla säestävillä soittimilla on samanaikaisesti pitkä sävel, jonka aikana sooloääni jatkaa liikettään sitä kenties välistä synkopoinneilla muuntaen, niin klaveristi menettelee viisaasti, jos hän yhteissoiton rytmin turvaamiseksi ja mukana soittavien parhaaksi havainnollistaa tahtiosien sykkeen oikealla kädellä soinnuin, vaikka harmonia ei kyseisen pitkän sävelen aikana kertaakaan muuttuisi. Milloin vastaavanlainen pysyvä sävel esiintyy yksinomaan bassossa, säestäjä voi lyödä sen *yhden kerran* uudelleen, kun sen ääni on jo lähes häipynyt kuuluvilta. Kyseinen uudelleen lyöminen ei kuitenkaan saa tapahtua kappaleen *yleisrytmin vastaisesti.* Tasajakoisissa tahtilajeissa säveltoisto voi sijoittua tahdin alkuun tai puoliväliin aina sen mukaan, millainen kyseisen tahtilajin rytminen koostumus on ja onko esityksen tempo hidas vai nopea. Kolmella jaollisissa tahtilajeissa basson sävelen toistaminen on mahdollista vain vahvalla tahtiosalla (alaslyönnillä). Milloin

13 A: *Wenn dergleichen Noten aber* ***geschwind*** *und* ***abgestossen*** *ausgeführet werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen....*

kuitenkin pitkän bassonsävelen aikana edellä voimassa olleen *pianon* katkaisee *forte*, säestäjä lyö mahdollisimman samanaikaisesti sen alkamisen kanssa – merkitystä tahtijaosta välittämättä – kyseisen basson sävelen sointuineen, ja jos kyseessä on *fortissimo*, hän ottaa harmonian molemmin käsin mahdollisimman runsassävelisenä. Tässäkään tapauksessa ei bassonuotilla eikä sen numeroilla voida, merkkien puuttuessa, täsmällisesti ilmaista uuden voima-asteen tarkkaa alkamiskohtaa.

§ 19 Milloin useampien äänten on yhtaikaa basson kanssa esitettävä nuottiin merkityt sävelkulut *näppäämällä, pizzicatona,* klaveristi pitää taukoa jättäen niiden esityksen sellon ja kontrabasson huoleksi. Jos sitä vastoin kyseinen *pizzicato* koskee vain alinta ääntä, säestäjä soittaa vasemmalla kädellä pelkät bassonuotit lyhyinä[14] – paitsi jos säveltäjä on *pätevistä syistä* merkinnyt niiden ylle sointunumerot. Viimeksi mainitussa tapauksessa säestäjä realisoi lyhyinä myös oikean käden harmoniat.[15] Milloin toteutustapa vaihtelee vain muutamia säveliä käsittävin jaksoin *pizzicaton* ja *coll'arcon* välillä, edellisen esitys on erotettava jälkimmäisestä selvästi havaittavalla tavalla, tapahtuipa tämä sitten täydellisen vaikenemisen, irrottaen toteutetun *tasto solon* tai *unisonojen* avulla tahi soittamalla myös oikean käden harmoniat lyhyinä.[16] Milloin mainitunlaisen non legato -toteutusta vaativan jakson aikana soolo-äänessä esiintyy etusäveliä, jotka normaalitapauksessa olisi otettava mukaan säestykseen, klaveristi ei soita niitä vaan realisoi kyseisillä kohdilla vain muut nuotissa olevat numerot. Etusävelten ja niiden kevennettyjen loppunuottien edellyttämä legatoesitys ei näet sovi luontevasti yhteen irrottamisen kanssa.[17]

§ 20 Hitaassa ja kohtuullisessa tempossa *säerajoilla* viivähdetään *yleensä* hieman normaalia pitempään, varsinkin, jos bassolla on muiden soitinäänten tai – soolosäestyksessä – pää-äänen kanssa yhtäpitävät tauot ja nuotit. Tällöin tulee tarkoin huolehtia siitä, että esitys on rytmisesti yhtenäinen ja ettei taukojen jälkeen kukaan lähde jatkamaan aikaisemmin tai myöhemmin kuin toinen. Paitsi säerajoilla, vastaava tilanne syntyy usein myös fermaateilla, kadensseissa jne. Mainitunlaisissa yhteyksissä on tapana tarkoituksellisesti

---

14 A: *...und stösset sie ab.*

15 A: *...so träget man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor.*

16 A: *...es geschehe nun durch ein gänzliches Pausiren, durch ein abgestossenes* tasto solo *oder* unisoni, *oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie.* (Vrt. § 5.)

17 A: *...weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstossen nicht wohl verträget.*

hiukan hidastaa tempoa, ja yleisrytmin täsmällisyydestä joudutaan siis hieman tinkimään[18]: sekä viimeisellä taukoa edeltävällä nuotilla että itse tauolla viivähdetään näet yleensä hieman normaalia pitempään. Edellä kuvattu toteutustapa lisää esityksen yhtenäisyyttä jota paitsi itse sävelaihe saa näin painotuksen, joka kohottaa sen ilmettä.

kuva 258

§ 21 Kappaleen päätöstrilli pidetään yleensä pitkään, olipa sen tempo millainen tahansa. Jos sävellyksessä on kertauksia, kyseinen trilli siihen kuuluvine basson sävelineen pidennetään vasta viimeisen kertauksen lopussa. Näin menetellen kappaleen loppu painottuu ja kuulija tajuaa esityksen päättyvän. Tekemästään edullisesta vaikutelmasta huolimatta edellä kuvattu lopettamistapa ei ehkä ole kaikilla seuduin juurtunut käyttöön. Säestäjän tulee sen vuoksi olla asian suhteen hyvin valppaana, etenkin kun meilläkin välistä kuulee lopuketrillejä, joissa sävelaiheen loisteliaisuus tai surumielisyys vaatii jatkamaan välittömästi samassa tempossa (kuva 259, kohta a). Itsestään selvää on, ettei säestäjä liioin pysähdy sellaisissa lopuketrilleissä, joiden aikana basson kulku jatkuu (kohta b). Milloin kuitenkin kyseisessä jatkossa bassoäänen viimeinen nuotti on sävellajin kvintti, sillä viivytään niin kauan, kunnes solisti tai yhtyeen muut soittajat ovat saaneet trillinsä päätökseen (kohta c). Aivan samalla tavoin menetellään, jos bassossa on kyseisen trillin aikana vain sävellajin kvintti ja sen ylös- tai alaspäinen oktaavitoisto (kohta d). Milloin kappale [jakso] päättyy ilman trilliä, se niin ikään lopetetaan tempossa, ilman edeltävää valmistusta (kohta e).

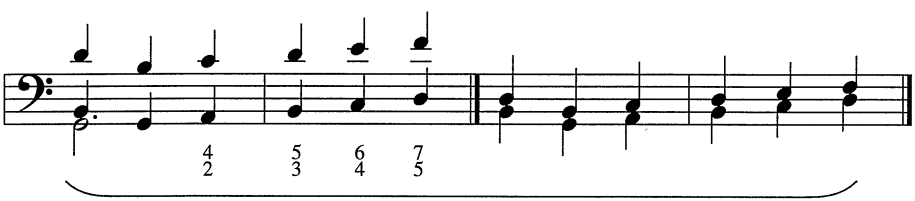
---

18 A: *Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Tactes etwas fahren lassen.*

kuva 259

§ 22[19] Milloin sooloääni liikkuu väliäänen kanssa desiimeissä, säestäjä korvaa viimeksi mainitut oktaavia matalammilla tersseillä:

kuva 260



Pää-äänen oktaavikaksinnus tekee edellä esitetyssä tapauksessa paremman vaikutuksen kuin desiimien kaksintaminen.

---

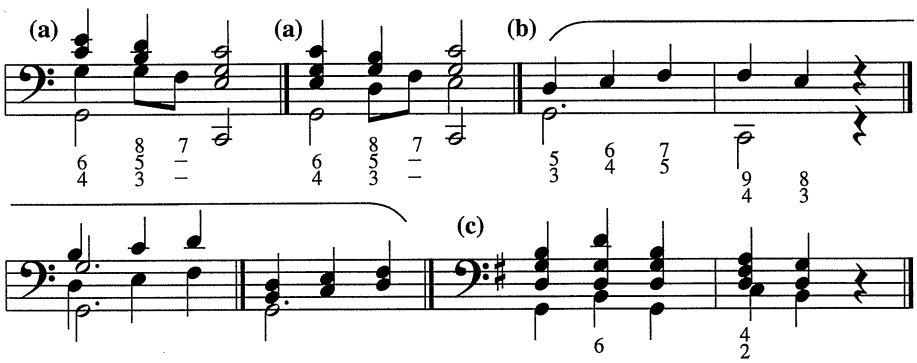
19 Vuoden 1797 painokseen liitetty uusi pykälä, joka muuttaa luvun seuraavien pykälien järjestysnumeron. Ensipainoksen mukainen numerointi on annettu sulkeissa.

§ 23(22) Säestettäessä soitinsooloa tai sooloaariaa, joissa pää-äänestä vastaa jokin matala-alainen soitin, fagotti, sello tms. tahi matala lauluääni, tenori tai basso, klaveeriosuus ei saa milloinkaan etääntyä liian kauas sooloäänen *yläpuolelle:* säestäjän on sen vuoksi tarkattava valppaasti päääänen liikkuma-aluetta. Oikean käden harmonioiden ei tällöin anneta hevin nousta yli yksiviivaisen oktaavin. Milloin numeroyhdistelmät on tarpeen realisoida poikkeuksellisen *matalalta* äänialueelta, harmoniaa on ohennettava, koska matala rekisteri ei siedä runsasta harmoniaa selkeyden siitä kärsimättä.

§ 24(23) Milloin matala-alaiselle sooloäänelle kirjoitettuun sävellykseen kuuluu ripienoääniä, säestäjän on kuunneltava tarkoin niiden äänialueita ja toteutettava klaveeriosuus laajuudeltaan tämän mukaisena. Sooloäänen melodia ei tällöin saa joutua sen yläpuolelle nousevien väliäänten hämärtämäksi. Tästä syystä säveltäjät sijoittavat välistä – sekä tuloksen hyvinsoivuuden että vaihtelun vuoksi – matalissa soolojaksoissa ripienoäänet matalalle ja palaavat ritornelloissa luontevasti takaisin yläalueelle.

Kenraalibasson soittajan tulee ojentaa säestyksensä tarkoin kaikkien edellä kuvattujen näkökohtien mukaan. Muutamia yksittäistapauksia, joissa säestysharmonioiden toteutusalueen säätelyssä voidaan hienostuneen vaikutelman vuoksi soveltaa tiettyjä vapauksia, käsittelemme toisessa yhteydessä. Tässä tyydymme laskemaan vielä kerran säestäjien sydämelle sen edellä useaan otteeseen korostamamme asian, että ylä-äänessä on pidettävä tavoitteena hyvää melodiaa. Tästä syystä harmoniat on pyrittävä, mikäli suinkin mahdollista, ottamaan edullisimmissa asemissa. Milloin niiden nousemista soolon yläpuolelle ei voida välttää, ylä-ääneen on sijoitettava ne sävelkulut, jotka muodostavat toisten väliäänten (kuva 261, kohta a), säestettävän sooloäänen (kohta b) tai basson kanssa (kohta c) rinnakkaisia terssejä tai sekstejä.

kuva 261



§ 25(24) Niin hylättävä kuin sellainen säestystapa onkin, jossa sooloäänen melodiaa koko ajan kaksinnetaan ylä-äänessä, niin tarpeellinen – ja siis myös sallittu – se on välistä *nopeatempoisen* kappaleen alussa, etenkin, jos viimeksi mainittu on kaksiääninen.[20] Sitä käyttämällä säestäjä ja solisti ikään kuin tarjoavat toisilleen auttavan käden tempon tavoittamisessa eikä kuulijoilta mene sävellyksen alusta mitään hukkaan, kun liikkeelle lähtö tapahtuu tasaisesti ja hyvässä järjestyksessä. Taidoiltaan vähemmän harjaantuneille muusikoille – esiintyivätpä nämä sitten säestäjän tai solistin tehtävässä – kyseinen 'samankaltaisuuden apukeino' voidaan tarvittaessa sallia *muuallakin kuin kappaleen alussa:* sen avulla he näet voivat tavoittaa uudelleen rytmin sykkeen, jonka olivat kadottaneet.[21]

§ 26(25) Milloin oikea käsi useiden perättäisten alaspäin purettujen dissonanssien vuoksi on joutunut liian matalalle, on käytettävä hyväksi kaikkia *tässä oppaassa* neuvottuja keinoja, joiden avulla voidaan vähitellen palata hyväksyttävällä tavalla takaisin ylärekisteriin. Kyseisiä keinoja voidaan soveltaa mm. pitkillä bassonuoteilla, konsonansseilla ja niiden toistoilla, basson lomasävelkulkujen yhteydessä jne. Normaalialueelle palaaminen on usein varovaisuussyistä tarpeellista, etenkin jos pää-ääntä ei ole merkitty säestysnuottiin: sooloääni ja mahdollisesti myös osa ripienoäänistä voi näet äkkiarvaamatta hypätä ala-alueelta ylärekisteriin, mitä säestäjällä ei ole lupa tehdä. Mainittu tapaus (ja monet muut vastaavanlaiset, joita kaikkia ei voida määrittää mutta jotka oivaltava säestäjä varsin pian keksii) osoittaa, että continuosoitossa on välttämätöntä pyrkiä uutteran harjoituksen avulla hallitsemaan perinpohjaisesti koko harmonian kysymykseen tuleva toteutusalue. En tarkoita tällä vain valmiutta pystyä joka tilanteessa suoralta kädeltä realisoimaan intervallit, vaan taitoa käsitellä moniäänistä sävelkudosta käytännössä ja päästä nopeasti ja hyväksyttävällä tavalla mille äänialueelle hyvänsä, missä harmoniaa kulloinkin tarvitaan.[22]

Tässä yhteydessä haluamme samalla panna muistiin myös muutamia tapauksia, miten muun muassa voidaan saada harmonia mukavasti siirretyksi

---

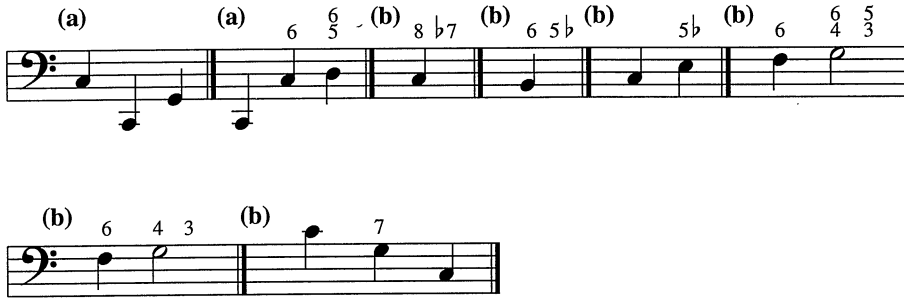
20 A: *So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines* ***geschwinden*** *Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist.*

21 A: *...wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.*

22 A: *Ich verstehe hierunter nicht blos eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, sondern eine Geschicklichkeit, dahin, wo man nur will, und wo es nöthig ist, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen.*

niihin asemiin, jotka ylä- ja alarekisterissä kulloinkin osoittautuvat tarpeellisiksi. Milloin esimerkiksi bassossa on konsonoivalla harmonialla oktaavihyppy, niin soinnun asemaa voidaan vaaratta vastaliikkeisesti muuttaa, helpommin kuin laajuudeltaan muunlaisten intervallihyppyjen kohdalla (kuva 262, kohta a). Mahdollisuus valita harmonian asema tarjoutuu niin ikään sointuliikkeissä, joihin sisältyy lomasäveldissonansseja tai valmistamattomia riitasäveliä (kohta b):

kuva 262



§ 27(26) Säestyksessä ei, enempää kuin solististen klaveerisävellysten esityksessäkään, saa vain kevyesti kiitää pitkin koskettimien pintaa, vaan niiden painamiseen on aina käytettävä myös tietty määrä voimaa.[23] Tämä käy vaivoin päinsä ilman, että käsiä kohotetaan hieman ylös koskettimistosta. Mikäli tämä ei tapahdu liian halonhakkaajamaisesti, käsien kohottaminen ei suinkaan ole virhe vaan pikemminkin hyvä ja tarpeellinen asia. Yhtyeen jäsenille voidaan näin helpommin viestiä tempo ja samalla painaa koskettimia sopivan voimakkaasti, jotta sävelet voivat hyvän esitystavan sääntöjen mukaisesti tulla selvästi esilletyöstetyiksi.[24]

---

23 A: *Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben.*

24 A: *...um den Mitmusicirenden das Tempo leichter merckend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.* Vrt. I osa, § 9 *, CPEB:n oma alaviite.

KOLMASKYMMENES LUKU

PÄÄTÖSKADENSSEISTA

§ 1 Kuten lukijani lienevät *tutkielman I osasta* havainneet, päätöslopukkeet esiintyvät joko *koristelujen kera* tai *ilman* niitä. Tarkoituksenamme on tässä opastaa säestäjää, miten hänen tulee kummassakin tapauksessa menetellä.

§ 2 Koristeltuihin kadensseihin tultaessa – olipa bassoäänessä kyseisellä kohdalla fermaatin merkki tai ei – säestäjä viivähtää hetken sekstikvarttisoinnulla ja pitää sen jälkeen taukoa niin kauan, kunnes sooloääni kadenssin päättyessä tekee, lopuketrillillä tai muilla kuvioilla, $^{6}_{4}$ -soinnun purkauksen ajankohtaiseksi. Viimeksi mainittu tapahtuu tällöin klaveerin osalta kolmisoinnulla, johon liitetään viidentenä äänenä septimi. Adagio molto -temposta andanteen asti sekä $^{6}_{4}$ -sointu että sitä seuraava kolmisointu murretaan hitaasti tai hieman liikkuvammin alhaalta ylöspäin, sen mukaan kuin aikamitta tai affekti kulloinkin vaatii.[1]

§ 3 Mikäli ääniluvultaan useampi- kuin kaksiäänisessä kappaleessa bassolla on koristeltuun kadenssiin tultaessa taukoja, säestäjä ottaa sen päättyessä sävellajin dominantin kolmisointuineen, mutta palaa välittömästi taukoihin, mikäli niitä kadenssin jälkeen vielä seuraa. Näin menetellään riippumatta siitä, päättyykö kyseinen sooloepisodi pitkään trilliin, ilman trilliä jollakin muulla kuviolla tai pianissimoon.

§ 4 Milloin basson kulku koristellun tai pelkästään pitkän trillin viivyttämän kadenssin jälkeen välittömästi jatkuu, liikkeelle lähdön ja alkutempoon paluun tulee tapahtua lujasti ja määrätietoisesti[2], niin pian kuin havaitaan, että sooloäänen trilli on kestänyt kyllin kauan ja että se alkaa osoittaa väsymisen oireita. Ensimmäiset trillin jälkeiset nuotit bassossa on – myös ilman nuotissa olevaa viitettä – esitettävä tarmokkaasti ja voimakkaasti, jotta yhtyeen muut jäsenet selvästi tuntevat jälleen normaaliksi palautuvan tempon sykkeen.[3] Vaikka kadenssin jälkeisillä bassonuoteilla sattuisi olemaan voimamerkintä

---

1 A: *...nachdem es die Zeitmaasse, oder der Affect erfordert.*

2 A: *...mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo.*

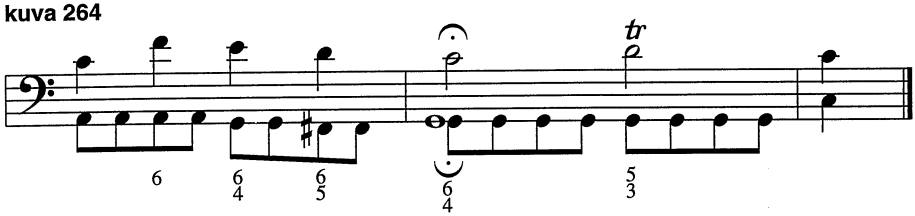
3 *A: ...damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen.*

piano (mikä kuitenkin on harvinaista), niin ainakin ensimmäiset seuraavan tahdin alkua edeltävät sävelet soitetaan silti voimakkaasti tai havainnollistetaan tahtiosat mukana soittaville tarvittaessa vartalon liikkeellä. Esimerkiksi:

kuva 263

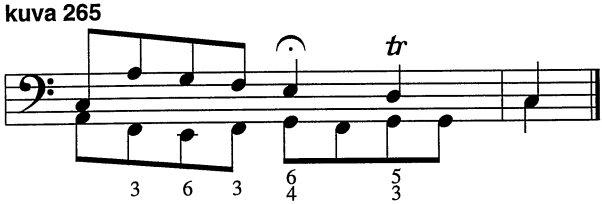
§ 5 Välistä solisti ei tunne olevansa sopivassa vireessä kadenssin esittämiseen, vaikka kyseisessä kohdassa bassonuotin yllä on lepomerkki, minkä hän tavallisesti ilmaisee säestäjilleen pään tai vartalon liikkeellä. Tämän huomatessaan klaveristi, yhtyesoiton rytmin turvaamiseksi, korvaa pitkän bassonuotin niillä aika-arvoilla, jotka olivat hallitsevina kyseiseen lepokohtaan tultaessa: näin yhtyeen jäsenet kuulevat selvästi, että on jatkettava tempossa, ilman pysähdystä:

kuva 264



§ 6 Mikäli säveltäjä taas, kuvan 265 esimerkin osoittamalla tavalla, antaa basson liikkeen päätöslopukkeessa jatkua ottamatta huomioon mahdollista fermaatin koristelua, niin säestäjä pysähtyy heti ensimmäiselle basson g:lle, toistaa sen trillin kohdalla ja siirtyy sen jälkeen seuraavaan tahtiin. Kyseinen tapaus tulee usein esille allegrotempossa ja vaatii silloin valpasta korvaa.

kuva 265



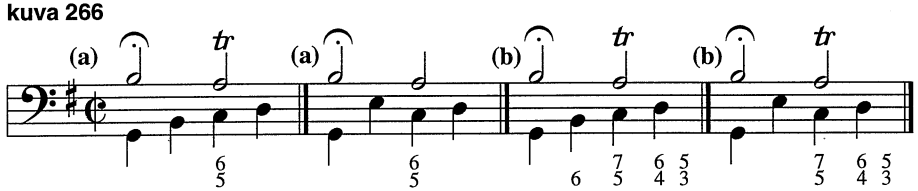
§ 7 Adantinon ja allegretton välisellä tempoalueella esiintyvissä kadenseissa sekä sekstikvarttisointu että sitä seuraava kolmisointu murretaan lyhyeen alhaalta ylöspäin ja jätetään soimaan. Allegrossa sitä vastoin lopukekoristelua edeltävä $^{6}_{4}$-sointu bassonsävelineen otetaan yleensä aivan lyhyenä. Sooloääni pääsee näin luonteeltaan kiihkeänsävyisessä kappaleessa aloittamaan koristelun välittömästi, hyvin lyhyen katkon jälkeen, ja se voi esittää vapaasti monia nopeita ja samalla sellaisia sävelkulkuja, joilla ei ole yhteyttä edellä kuultuun valmistavaan sointuun. Tämä ei ole aina tarpeenkaan, jos kohta *koristelun alussa* pidetään silti silmällä myös sen suhdetta $^{6}_{4}$-sointuun. Jos koristeltujen kadenssien alue rajattaisiin ylen ahtaaksi, niiden *väärinkäyttö* – jota nykyisin on pakko kärsivällisesti suvaita, koska kyseistä epäkohtaa on vaikea poistaa – kävisi vielä sietämättömämmäksi kuin se jo on. Paitsi edellä mainittua tapausta, jossa pää-ääni aloittaa koristelun *välittömästi* sekstikvarttisoinnun jälkeen, soolosta vastaavat koettavat (jotta eivät olisi liiaksi sidottuja $^{6}_{4}$-soinnun jälkivaikutukseen) auttaa asiaa myös siten, että viivähtävät vielä hetkisen fermaattinuotilla ja esittävät koristelunsa vasta sitten, kun klaveerin ääni on yleensä jo häipynyt. Viimeksi mainittu toteutustapa on myös siinä mielessä suositeltava, että kuulijat tulevat näin asianmukaisesti valmistetuiksi kadenssiin, kun $^{6}_{4}$-sointu on sitä ennen piirtynyt selkeästi heidän tajuntaansa.

§ 8 Koristellun kadenssin päätöstrilli otetaan – enemmän tottumuksesta kuin velvollisuudesta – [basson] *kvintillä* tai jos kyseessä on mollisävellaji, joskus myös *sekstillä*. Koska säestäjän on tarkaten odotettava kyseistä trilliä voidakseen satuttaa kolmisoinnun täsmälleen sen alkuun, hän ei saa antaa liioitellun huolellisuuden johtaa itseään harhaan sellaisissa kadensseissa, joiden koristelu koostuu trilliketjuista, eikä ehättää tarjoamaan kolmisointua heti ensimmäisen pitkänpuoleisen *terssi*trillin kohdalla. Viimeksi mainittu on yleensä varma merkki siitä, että koristelu ei ole vielä päättynyt, jolloin kolmisoinnun ottaminen ennen aikojaan merkitsee riskiä, että joudutaan kuulemaan vielä monia sen kanssa yhteensopimattomia säveliä. Oivaltava solisti kokee tosin tällaisessa tapauksessa kaikin tavoin rajoittaa osuuttaan, jotta esityksen kuulovaikutelma ei epämiellyttävällä tavalla kärsisi, ja kiiruhtaa nopeasti loppuun: säestäjä ei kuitenkaan saa pakottaa häntä tekemään niin. Mikäli joku sattumalta *yksilöllisestä mieltymyksestä* haluaisi päättää koristelunsa mainitunlaiseen terssitrilliin, hänen on pakko hyväksyä tilanne, jos klaveristi kolmisointuineen ei ole heti valmiina palvelukseen, vaan kuulostelee hetkisen alkanutta trilliä, kunnes on varma siitä, että kadenssi todella halutaan siihen lopettaa. Muutamista solisteista on mieluisaa harhauttaa säestäjää ottamalla pitkä trilli basson kvintillä. Tästä on helposti seurauksena,

että klaveristi liittyy sen kohdalla mukaan $\frac{6}{4}$-soinnun purkauksella asianomaisen jatkaessa silti koristelujaan, jotka sangen usein eivät sovi yhteen purkaussoinnun kanssa. Säestäjä voi kuitenkin mainitunlaisen uljuuden osoituksen aikana pysytellä aivan rauhallisena, koska hän kyseisessä tapauksessa on kaikkien oikeutettujen moitteiden ulottumattomissa. Suomalla säestettävälleen hänen hupinsa hän luovuttaa tälle samalla kunnian suorituksen tekemästä vaikutuksesta.

§ 9 Seuraavissa, silloin tällöin esiintyvissä tapauksissa (kuva 266) ensimmäiselle basson sävelelle otetaan kolmisointu, jolle aikamitan ollessa nopea jäädään viimeiseen nuottiin asti ja pysähdytään niin muodoin vasta sille. Välille jäävät bassonuotit käsitellään niiden ylle merkityistä numeroista huolimatta lomasävelinä, jotka jäävät vaille säestyssointua (kohta a). Hitaassa tempossa numerointia on muutettava toteuttamalla säestys kohdassa b esitetyllä tavalla ja pysähtymällä d-sävelelle.

kuva 266

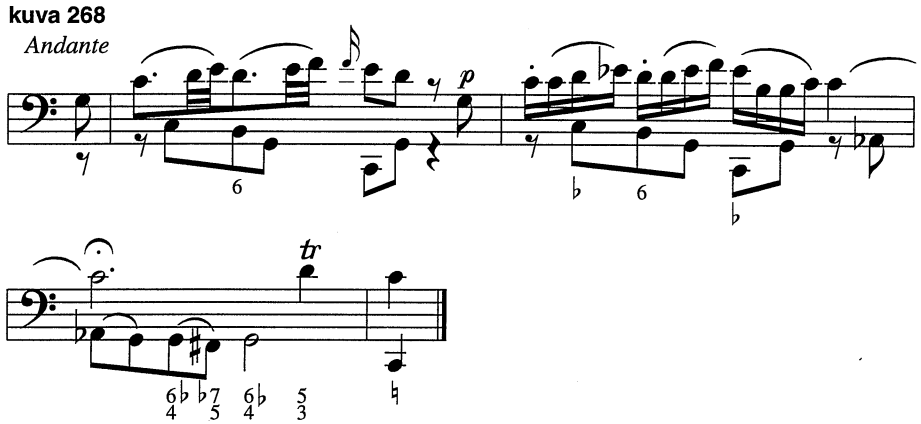


§ 10 Puolilopukkeet, joissa sävellyksen viimeistä edellisellä nuotilla esiintyy numerointi 7 6 tai 7 6̸, eivät enää nykyisin ole yhtä tavallisia kuin ennen. Kyseisissä tapauksissa septimisoinnulla viivytään niin kauan kuin sooloäänessä seuraa dissonanssin purkaus, joka yleensä tapahtuu basson terssille tai sekstille sijoitetulla pitkällä trillillä, jota muutamat koristelut mahdollisesti ovat edeltäneet. Säestäjä ottaa tällöin sekstisointunsa heti *täysikestoisena* ja, mikäli tempo on hidas, lisäksi *murrettuna.*

kuva 267

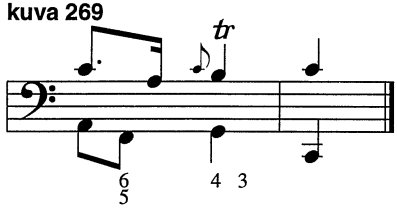
§ 11 Milloin aarioissa tai muissa kappaleissa, joiden sävellajina on duuri, toinen jakso siirtyy molliin ja sitä seuraa da capo, välijakson lopukkeen tulee myös ilman nimenomaista viitettä päättyä duurisointuun. Samoin on meneteltävä duurikappaleissa, joissa säveltäjä välistä käyttää lopukkeeseen johdattelussa pääsävellajin muunnosmollissa olevaa aihetta. Vaikka viimeksi mainitussa tapauksessa suuri septimi ja suuri seksti korvautuvat vastaavilla pienillä intervalleilla, niin täytyy kadenssin jälkeen viimeisenä harmoniana silti olla duurikolmisointu.

kuva 268



§ 12 Alla nähtävässä esimerkissä (kuva 269) ei bassoa numeroitaessa ole otettu huomioon kadenssilla pysähtymisen mahdollisuutta. Niin pian kuin säestäjä huomaa, että solisti haluaa sillä viivähtää, hän nuottiin merkitystä välittämättä korvaa basson g-sävelen kohdalla liikkeen $^{4}_{3}$ numeroin $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$, tapahtuipa kadenssilla viivähtäminen sitten koristelun kera tai ilman sitä. Samalla tavoin menetellään kaikissa vastaavanlaisissa tapauksissa, olipa numerointi niissä millainen hyvänsä.

kuva 269



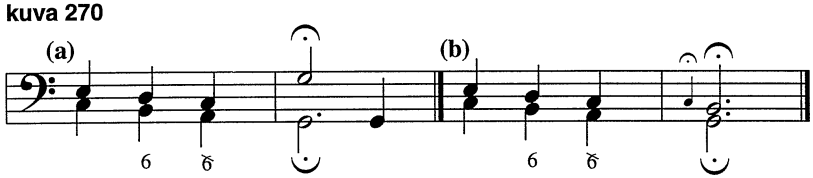
KOLMASKYMMENESYHDES LUKU

FERMAATEISTA

§ 1 Kuten *tutkielman I osasta* tiedämme, fermaatteja toteutetaan esityksissä eri tavoin. Asian valottamiseksi meillä ei ole muuta neuvoa kuin osoittaa käytännön esimerkein, miten niitä on säestyksessä käsiteltävä.

§ 2 Tuleepa sooloääni fermaattiin hypyllä (kuva 270, kohta a) tai astekulkuisesti etusävelen kautta (kohta b), niin kummassakin tapauksessa fermaatilla merkitty bassonuotti[1] otetaan vasemmalla kädellä ilman säestyssointua ja toistetaan se koristelun päättyessä siihen kuuluvan, murretun harmonian kera. Sooloäänelle jää näin *yleisesti ottaen* mahdollisimman suuri vapaus toteuttaa kyseinen fermaatti haluamallaan tavalla. Niinpä esimerkiksi kohdassa a nähtävässä tapauksessa [soolo-äänen] esityksen voiman vähentäminen ja lisääminen trillissä tai sävelenpidentymässä[2] ei näin menetellen joudu harmonian kaiun hämärtämäksi. Kohdassa b vastaavasti appoggiaturan esitys voidaan toteuttaa esteittä. Mikäli sooloääni kyseisessä yhteydessä sattuisi esittämään [fermaatilla varustetun etusävelen lisäksi] vielä muitakin koristeluja, *tasto solo* on kaikessa tapauksessa tässä välttämätön. Jos esimerkin a bassossa on fermaattinuotilla merkintä forte, oikea käsi voi silloin ottaa sille myös harmonian, joko *lyhyeen irrottaen* tai *hyvin lyhytsointisena arpeggiona.*[3]

kuva 270



§ 3 Milloin sooloääni fermaattiin tullessaan *hidastaa,* säestäjän tulee tehdä samoin: hidastetut sävelet on seuraavassa esimerkissä (kuva 271) havainnollistettu merkinnällä * *. Mikäli solisti siinä pysähtyy a:lle esittämään koristeluja, klaveristi jatkaa säveleen fis saakka ja jää sille ja sen harmonialle

---

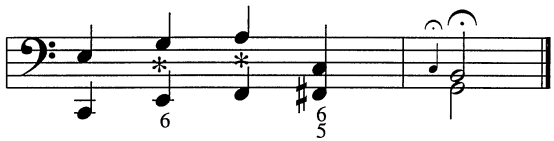
1 A: *die fermirende Grundnote.*

2 A: *...das künstliche Ab- und Zunehmen der Stärke des Trillers, oder Aushaltens.*

3 A: *...so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand* ***kurz abgestossen*** *oder* ***ganz kurz gebrochen*** *mit der Grundnote anschlagen.*

odottamaan. Päätösnuottiin kuuluvan appoggiaturan ilmaantuessa hän ottaa ensin vasemmalla kädellä pelkän basson sävelen g:n ja toistaa sen koristelun päättyessä vielä kertaalleen murretun kolmisoinnun kera.

kuva 271



§ 4 Fermaattikohdilla sovellettavaa pysähtelyä ja jatkamista koskevissa kysymyksissä säestäjän on ylimalkaan noudatettava tarkoin asiasta *tutkielman I osassa* annettua ohjetta. Ratkaisevan tärkeää on, että sekä sooloäänen yksinkertaiset melodiasävelet että sen fermaattia edeltävät koristelut sopivat harmonisesti ja rytmisesti tarkalleen yhteen basson ja sen sointujen kanssa.

§ 5 Etusävelettömät tai koristeettomat fermaatit sekä välistä esiintyvät tapaukset, joissa lepomerkki on seuraavan tauon kohdalla, esitetään lyhyesti ja koruttomasti.[4]

§ 6 Seuraava esimerkki (kuva 272), jollaisia *29. luvun 20. pykälässä* näimme useampia, toteutetaan joskus fermaatin tapaan, vaikka nuotissa ei ole lepomerkkiä. Tällaisessa tapauksessa sooloääni tavallisesti antaa affektin vuoksi – ankaran tahtirytmin vastaisesti[5] – etusävelen, c:n, laskea hyvin hitaasti kantanuottiin, viipyä sillä kauan pidentäen seuraavan 16-osatauon kestoa ja jatkaa vasta sitten eteenpäin. Säestäjän tulee tarkoin seurata tätä kaikkea: ennen muuta hän ei saa purkaa liian aikaisin bassossa kolmannelle f-sävelelle sijoittuvaa, appoggiaturaan suhteutuvaa kvinttiä. Kyseinen purkaus tapahtuu hitaasti murretulla sekuntisoinnulla, sen *jälkeen* kun sooloääni on sitä ennen laskeutunut säveleen h.

kuva 272

4 A: *Fermaten ohne Vorschläge oder Verzierungen, und wo zuweilen das Ruhezeichen über einer folgenden Pause stehet, werden kurz und platt abgefertiget.*

5 *A: aus Affect, wider die Strenge des Tactes.*

KOLMASKYMMENESKAHDES LUKU

MUUTAMISTA SÄESTYKSEN ERITYISHIENOUKSISTA

§ 1 Muistutamme tässä vielä kerran siitä, että säestyksen eleganttiutta eivät luo kirjavat kuviot ja koristeet, joita keksitään väärällä aikaa ja joilla muutamat turmelevat jopa basson melodisen linjan. Olemme opastuksessamme jo edellä osoittaneet aivan toisenlaiset keinot, joiden avulla säestysvastuuseen joutuva voi saavuttaa yleistä suosiota, ja haluamme pysyä kyseisellä linjalla jatkossakin.

§ 2 Käsillä olevassa luvussa tulee esille yhtä ja toista sellaista, mitä säestäjän ei pidä ryhtyä soveltamaan, ennen kuin hänen perehtyneisyytensä asiaan on siinä pisteessä, että hän tietää *tarkalleen,* milloin ja millaisissa yhteyksissä hienostuskeinoja voidaan käyttää. Muussa tapauksessa on parempi, ettei hän yritä lentää korkeammalle kuin siivet kantavat.

§ 3 Yleisin sanonta, jolla pystyvää säestäjää on tapana luonnehtia, kuuluu: *hän säestää hienovaraisesti.*[1] Kyseinen kiitos on laajamerkityksinen, ja sillä halutaan sanoa: klaveristi tajuaa tehtävänsä eriytyneesti ja pystyy toteuttamaan säestysosuuden tilanteen vaatimalla tavalla sen mukaan, millaiset kappaleen sisältö, ääniluku, esityksen avustajat ja erityisesti solisti, soittimet tai lauluäänet, esityspaikka, kuulijakunnan koostumus jne. kulloinkin ovat.[2] Mitä suurinta vaatimattomuutta osoittaen hän kokee auttaa säestettäviään saavuttamaan tavoitellun menestyksen, vaikka hän taidollisesti välistä onkin heitä etevämpi. Mainitunlaista vaatimattomuutta klaveristi osoittaa erityisesti sellaisia henkilöitä kohtaan, jotka eivät ole ammattilaisia: hän antaa heidän mieluummin päästä esille kuin jättää heidät varjoonsa. Lisäksi hän pyrkii aina toimimaan kappaleen tekijän ja esittäjien tarkoitusperien[3] suuntaisesti, koettaen edistää ja tukea niitä. Niin pian kuin kappaleen sisältö sitä vaatii, hän soveltaa kaikkia kauneustehoja, jotka esityksessä ja säestyksessä ylimalkaan ovat

---

1 A: ***er accompagniret mit Discretion.***

2 A: *Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülfen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u.s.w. beschaffen sind.*

3 A: *die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes.*

mahdollisia, noudattaen niiden käytössä kuitenkin samalla tarpeellista varovaisuutta, jotta ei rajoittaisi kenenkään asianosaisen vapautta. Mainittujen tavoitteiden saavuttamiseksi klaveristi ei taritse taitojaan joka hetki vaan säästeliäästi ja vain yhteyksissä, joissa ne parantavat esityksen tehoa. Hän ei saa olla ylenmääräisen itseviisauden kahlitsema eikä koskaan unohtaa, että hän on vain säestäjä, ei solisti. Hän tietää, että korkealuokkainen säestys elävöittää kappaleen esityksen ja että vastaavasti kurjan säestyksen vuoksi taitavinkin solisti menettää tavattoman paljon. Häneltä turmeltuvat näet kaikki kauneustehot, ja mikä pahinta, hän kadottaa näin pakostakin myös hyvän soittovireensä. Lyhyesti sanoen: hienovaistoisella säestäjällä tulee olla terve musikaalinen sielu, paljon ymmärrystä ja hyvää tahtoa.[4]

§ 4 *Hienovaraisesti säestäminen* merkitsee välistä myös toisten tekemien virheiden sovittelua ja myöten antamista niille. Usein tätä vaatii kohteliaisuus, usein joustaminen on välttämätöntä olosuhteiden pakosta – esimerkiksi tilanteessa, jossa useampihenkisen, koostumukseltaan ja taidoiltaan heterogeenisen yhtyeen on saatava moniäänisen sävellyksen esitys sujumaan *kunnollisesti.* Parhaankin johtajan on sellaisessa tapauksessa pakko tinkiä vaatimuksistaan, ja sama koskee niin muodoin myös säestäjää.

§ 5 *Hienovaraisesti säestämisen* käsitteeseen kuuluu myös kyky myötäillä tietynlaisia vapauksia, joita sooloäänen esittäjät välistä itselleen suovat. Näillä on nimittäin tapana, melodiaa koristellessaan tai muunnellessaan, ilman varsinaista syytä poiketa jossakin yksityiskohdassa nuotissa olevasta tekstistä. Valistuneinkin solisti voi silloin tällöin menetellä näin tietäessään, että hänellä on pystyvä säestäjä ja antautuessaan niin muodoin estottomasti affektin valtaan. Mainitunlaiset esitykselliset vapaudet eivät siis saa johtua tietämättömyydestä, vaan ne ovat järkeistettyä riippumattomuutta[5] ja koskevat etupäässä vähäisiä yksityiskohtia, joiden huomioonotto maksaa kokeneelle säestäjälle vain hitusen tarkkaavuutta. Kuvan 273 esimerkeissä (kohta a) solistit välistä toteuttavat päääänen koristelun edellisen numeroinnin asemesta jälkimmäisen mukaisena.[6] Tällöin säestäjän tulee muuttaa vastaavasti omaa harmoniaansa. Mainitunlaisten sointuvaihdosten[7] lisäksi säestyksessä vaaditaan valppautta ja jousta-

---

4 A: *...ein discreter Accompagnist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.*

5 A: *eine vernünftige Souverainität.*

6 Vaihtoehtopareja esitetään a-kohdassa kolme

7 A: *Verwechselung der Aufgaben*

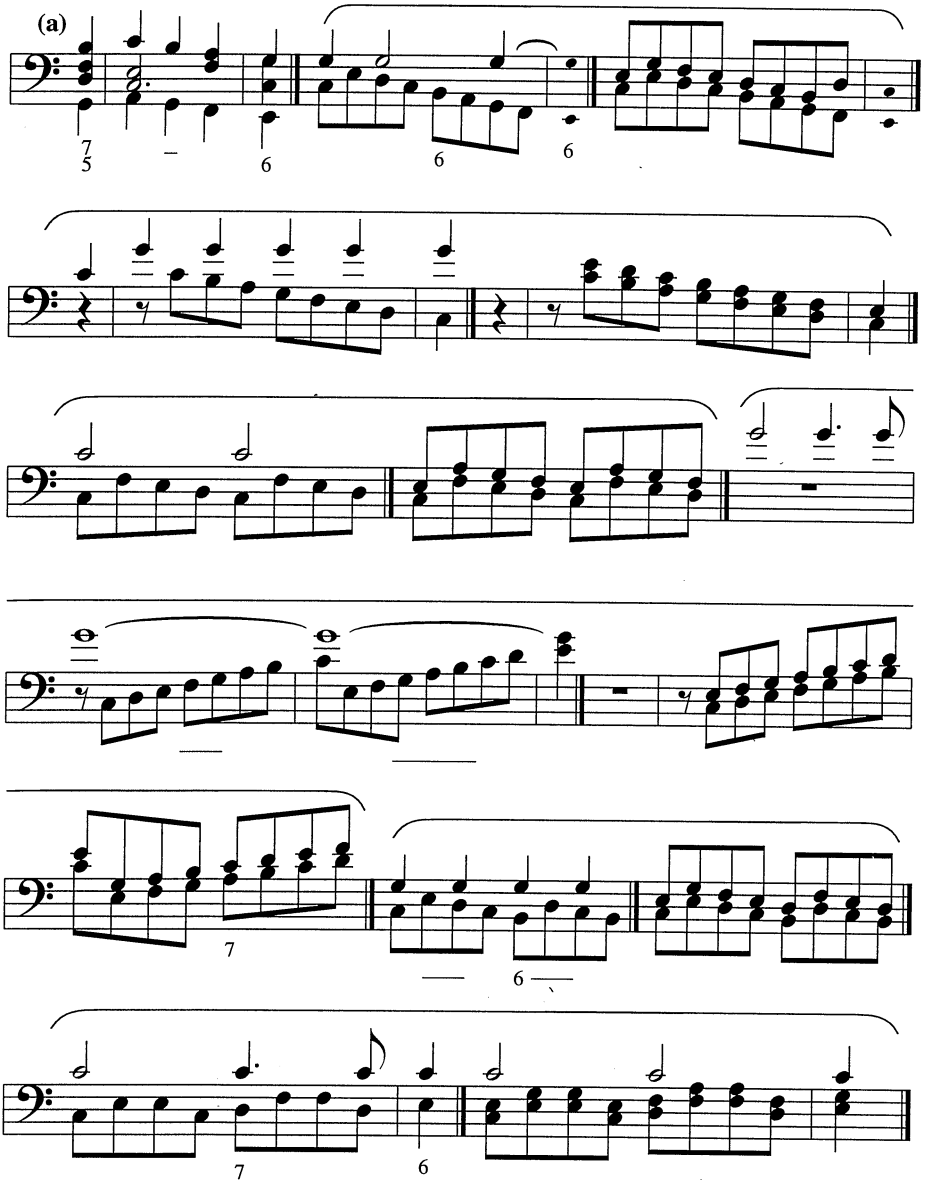
mista myös tilanteissa, joissa sooloääni ei suoriudu koristeluistaan täsmälleen sillä kohdalla, mihin nuottiin merkitty signatuuri harmonian muutoksen paikantaa (kohta b):

kuva 273

§ 6 Säestyksen siroutta luoviin erityistehoihin kuuluvat ennen muuta *rinnakkaiset terssikulut* basson kanssa. Oikea käsi ei tässä säestyksen lajissa milloinkaan sitoudu jatkuvasti vakiona pysyvään täysiäänisyyteen. Kauttaaltaan neliääninen säestys tulee [sen yhteydessä] kysymykseen harvoin ja vain hitaissa sävelkuluissa (kuva 274, kohta a),[8] koska kyseiset terssikulut eivät ole nopeassa tempossa helpot toteuttaa. Kolmiääninen ja kaikkein useimmin kaksiääninen säestys, jossa basson kulkuihin lisätään pelkät rinnakkaisterssit, ovat tässä säestyksen lajissa parhaat. Kuten kuvan 274 esimerkeistä näemme, edellä kuvatun kaltaisen terssisäestyksen sallivat tietyissä yhteyksissä parhaiten *asteittain* tai *murtotersseissä* etenevät bassot. Äänenkuljetusvirheiden välttämiseksi säestäjän on usein pakko turvautua rinnakkaistersseihin. Kyseistä toteutustapaa voidaan lisäksi soveltaa tietynlaisissa johdattavissa siirtymissä (kohta b). Mikäli kohdan b jälkimmäinen tapaus esiintyy mollimuotoisena, säestystä joudutaan muuttamaan (kohta c):

8 Kuvan 274 a-kohdassa on yhdeksän esimerkkiä, joista ensimmäisenä hitaisiin sävelkulkuihin liittyvä neliääninen säestys. Muissa kaaren alla ensin basso sooloäänen kera ja sen jälkeen säestyksen toteutus. Viimeisestä suorituksen nuotinnoksesta ennen b-kohtaa on äänten ristiinmenon vuoksi jätetty pois basso.

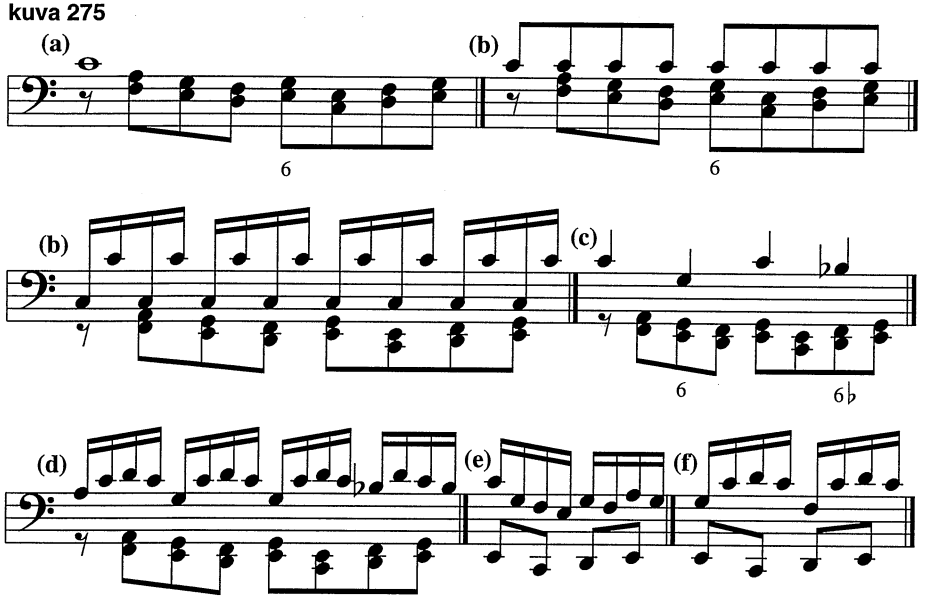
kuva 274



§ 7 Mikäli kaksiäänisessä sävellyksessä basson kulku on sellainen, että sitä voitaisiin säestää oikean käden rinnakkaisterssein, mutta sooloäänellä on samanaikaisesti joko kyseiset terssit tai jokin muu *liikkuva* sävelkulku, jonka rytmi on *sama* kuin basson, niin säestykseksi otetaan terssien asemesta yksinkertaiset soinnut.[9] Muuten edellisessä tapauksessa jouduttaisiin kaksintamaan melodinen osuus, joka on tarkoitettu yksinomaan solistille, jälkimmäisessä taas kuvaan ilmestyvä kolmas liikkuva ääni hämärtäisi soolon ja basson melodista linjaa. Tästä syystä basson säestäminen oikean käden rinnakkaistersseillä on luontevinta tapauksissa, jolloin (kuva 275) sooloäänessä on joko pitkä sävel (kohta a), säveltoisto (kohta b), aika-arvoltaan bassoa hitaampia nuotteja (kohta c) tahi sitä vähintään puolta nopeampia sävelkulkuja (kohta d). Viimeksi mainitussa tapauksessa rinnakkaisterssien käytössä yleensäkin tarpeellinen varovaisuus on kahta vertaa tärkeämpää, jotta korvaa loukkaavia yhteensointeja (kohta e) tai äänenkuljetusvirheitä (kohta f) ei pääse syntymään.

9 A:...*die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich* ***fortbewegende*** *Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von* ***gleicher*** *Geltung sind.* → EK 176.

kuva 275



§ 8 Tarkastelemassamme säestyksen erikoislajissa rinnakkaisiin *tersseihin yhdistyy* välistä *sekstejä* (kuva 276, kohta a)[10]. Tällöin monet äänenkuljetusvirheet voidaan välttää vaihtamalla [vastaliikkeisesti] säveliä väliäänen ja basson hajasävelkulkujen kesken (kohta b).

– Kohdassa c, jossa esiintyy tempomääre *presto,* ensimmäistä nuottia ei rasiteta täysisävelisellä soinnulla, vaan toteutetaan säestys esimerkkiä seuraavien nuotinnosten mukaisesti. Kyseinen suoritustapa on teknisesti helppo, ja se kuulostaa tempon nopeuden vuoksi täyteläisemmältä kuin on. Esimerkistä kohdassa d voidaan sanoa samaa.

– Kohdan e esittämässä tapauksessa, jossa sointunumerolla 6 merkitty basso hyppää terssin alaspäin ja palaa sen jälkeen takaisin alkusäveleen, voidaan joko jättää ensimmäiseen kuuluva terssi soimaan ja ottaa väliäänessä numerot 6 3 6 tai vaihtoehtoisesti terssittää kaikki kolme bassonuottia.

– Esimerkit kohdassa f ovat siinä mielessä huomionarvoisia, että niissä sooloäänessä esiintyy eri liikelajeja, pidätyksiä ja pitkiä säveliä.

– Kohdassa g, missä bassolla on nopeita nuotteja, säestyksen esityksellinen helppous kärsisi, jos se toteutettaisiin *kauttaaltaan* neliäänisenä. Sitä vastoin meneteltäessä oheistetun mallin mukaisesti tehtävästä suoriutumiseen riittää

10 → EK 177.

kohtuullinenkin sormivalmius. Edellä olevista esimerkeistä nähdään, miten mukavaksi mainitunlaisten nopeissa aika-arvoissa liikkuvien bassojen käsittely voidaan tehdä, osittain käyttämällä terssejä ja sekstejä, osittain ja ennen kaikkea myös yhteisten sävelten pitämisellä. Niiden toistamatta jättäminen on näin ollen monista syistä edullista: säestys tekee sitovamman ja laulavamman vaikutuksen, jota paitsi toteutus on helpompi ja vaarattomampi kuin silloin, kun kyseiset sävelet lyödään uudelleen.[11] Etenkin neliäänisessä säestyksessä uudelleen lyöminen on nopeassa tempossa lähes mahdotonta ja vaikutukseltaan huono.

– Kohdassa h nähdään terssein säestetty septimisarja: koska sen säestys on neliääninen, tempo ei saa olla kovin nopea.

– Esimerkissä i alemman väliäänen ja basson vastaliike estää rinnakkaisten oktaavien syntymisen, mikä tekee hypyn alakvinttiin kyseisessä tapauksessa tarpeettomaksi.

– Kohdassa k olevassa esimerkissä basson kulut voidaan kauttaaltaan varustaa terssein.

– Esimerkissä l taas rinnakkaisterssejä ei voida kromaattisen muunnoksen vuoksi käyttää. Säestys tapahtuu tästä syystä joko yksinkertaisin soinnuin tai ensimmäisestä terssistä lähtien vastaliikkeessä basson kanssa.

– Kohdissa m ja n on esiteltynä joukko tapauksia, joissa oikea käsi välistä noudattelee kevyesti koristellen basson linjaa.[12]

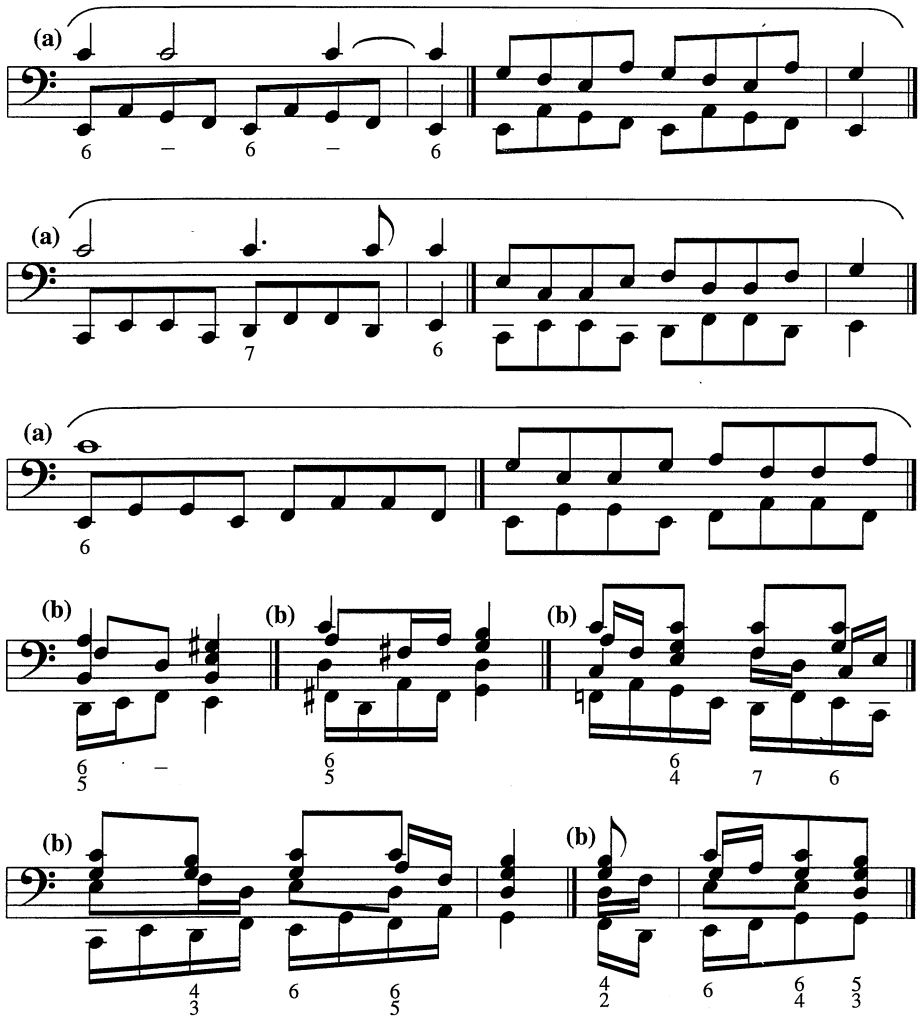
– Kohdassa o nähtävien esimerkkien pohjalla voidaan määrittää monien muiden vastaavanlaisten tapausten laatu: oikea käsi voi niissä kuvan osoittamalla tavalla säestää sooloääntä terssiä tai sekstiä matalammalta. Kyseistä säestystapaa sovelletaan vain kaksiäänisissä kappaleissa, joissa soolo-osuus on merkitty nuottiin basson ylle. Sekä sooloääni että säestys edellytetään tällöin esitettävän yhtä voimakkaasti.

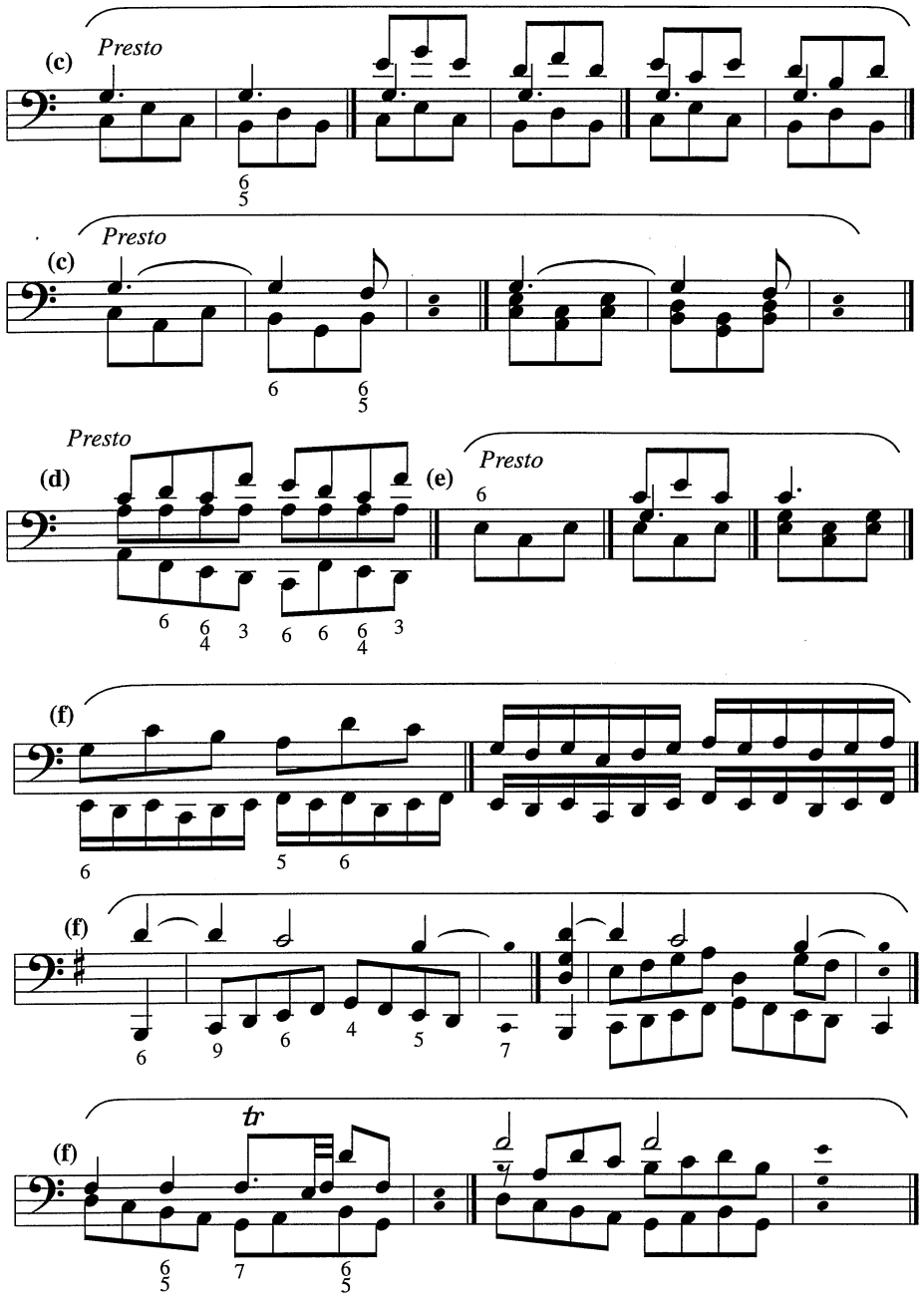
---

11 A: *Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen.*

12 Kohdassa m on kaksi, kohdassa n seitsemän esimerkkiä. Suoritusten nuotinnoksista puuttuu basso.

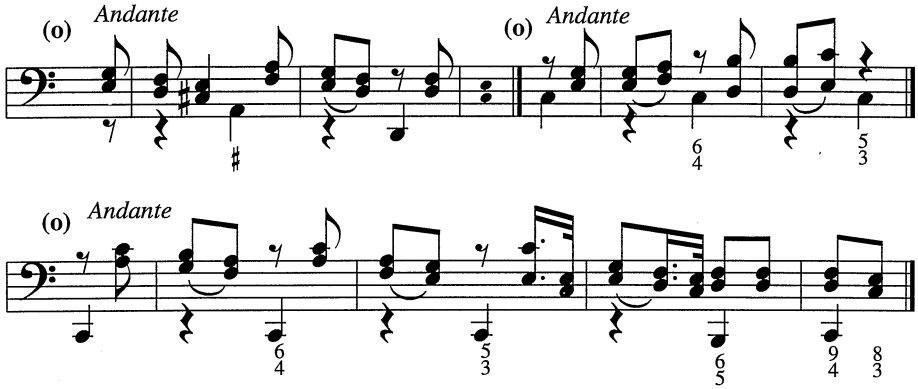
kuva 276




(c)
Presto
(c)
Presto
(d)
Presto
(e)
Presto
(f)
(f)
(f)
tr

(g)
Presto
(g)
Presto
(g)
Presto
(h)
(i)
(k)
(l)

Adagio
(m)
(m)
(m)
(n) Adagio
(n)
(n)
(n)
(n)
(n)
(n)

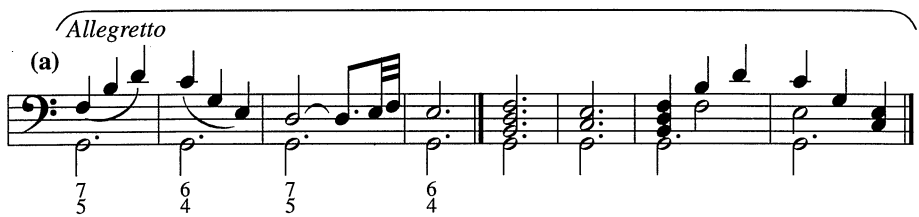


§ 9 Hienostunut säestys, joka väliäänten osalta ei aina sitoudu vakiona pysyvään äänilukuun, sallii välistä oikean käden *harmonian käsittelyssä tietynlaisia hyppyjä.* Nämä parantavat usein toteutuksen tehoa. Kyseisen vapauden tekevät useimmiten tarpeelliseksi seuraavanlaiset syyt (kuva 277):

– [sooloäänessä esiintyvät] sävelaiheet, joita voidaan [säestyksessä] jäljitellä (kohta a),
– pysyvät sävelet (kohta b),
– kuviot, joissa sooloäänen liike pysyttelee pääasiassa samoilla sävelillä ja jotka toistuvat joko eri (kohta c) tai samalta säveltasolta (kohta d).

Oivaltava säestäjä voi mainitunlaisissa kohdissa perin helposti ja mielikuvituksekkaalla tavalla tyydyttää muuntelujen vaatimuksia, joita korva kuvioinnin liian suuren samankaltaisuuden vuoksi oikeutetusti esittää. Ylimalkaan voidaan panna merkille, että harmonisen varioinnin sallii luontevimmin säveljakso, jossa itsessään on vähän vaihtelua. Niin paljon kuin monotonista aiheainesta sisältävää kappaletta voidaankin piristää säestyksen elegantilla ja vapaalla muodonnalla, yhtä suuri varovaisuus on silti tarpeen, jotta tätäkään säestyksen kaunistuskeinoa ei käytetä liian usein eikä yhteyksissä, joihin se ei kuulu.

kuva 277



(b)
(c)
(c)
(d)
(d)
tr

§ 10 *Jaettu säestys*, jonka hallintaan varhemmin omaksutut laadukkaat klaveerisävellykset harjaannuttavat, on sangen usein tehokas esityksen kaunistuskeino. Kuten edellä olleissa luvuissa olemme osoittaneet, mainitunlainen säestyksen toteutustapa on välistä käytännössä välttämätön. Sitä paitsi on kyllin tunnettu asia, miten erinomaisen paljon paremmin harmonia soi monesti silloin, kun sen sävelet ovat hajallaan, kuin niiden ollessa lähellä toisiaan.[13] Kuvan 278 kohdasta a esimerkiksi havaitsemme, että asemaltaan tavanomainen harmonia[14] soi liian suuren samantoisteisuutensa vuoksi huonosti. Tästä syystä sekuntisointu on kyseisessä esimerkissä edullisempi ottaa joko eri asemassa tai toteutettaa se mieluiten jaettuna säestyksenä (kohta b). Milloin tietty moniääninen jakso toistetaan, siihen voidaan luoda viehätystä tavanomaisen ja jaetun säestystavan[15] vaihtelulla (kohta c). Esimerkissä d oikean käden sekstit erottuvat paremmin ja jakson melodinen laulavuus hahmottuu selkeämpänä, jos alin väliääni, jolla ei ole mitään melodiaa vaan joka on vain täyteäänen

13 A: *...wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey.*

14 A: *die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie.*

15 → EK 178.

luonteinen, omaksuu basson kahdeksasosaliikkeen ja soitetaan vasemmalla kädellä.

kuva 278

§ 11 *Hidaskestoisten nuottien melodinen täyttö* kuuluu sekin säestyksen kaunistuksiin. Jos aikamitta kuvan 279 a-kohdassa on hidas, oikean käden pisteelliset aika-arvot voidaan täyttää kaksoislyönnein. Yritys sijoittaa sama koriste myös basson vastaaville pisteellisille nuoteille sitä vastoin olisi virhe: se aiheuttaisi epäselvyyttä.

– Koska cembalon ääni ei aina ole riittävän pitkäsointinen ja koska hitaat ja pitkään pidettävät nuotit soivat sillä ylimalkaan hieman tyhjiltä[16], kohdassa b voidaan, tempon ollessa hidas, valita säestystapa, joka täyttää pisteellisten bassonuottien keston. Kyseinen tapaus on itse asiassa esimerkki johdattavasta siirtymästä, jonka aikana sooloääni pitää taukoa: säestäjän on tällöin pakko keksiä jotakin, jotta kuulovaikutelma ei jää liian tyhjäksi. Jos sitä vastoin pääääni mainitunlaisessa tilanteessa hoitaa jatkoon johdattamisen itse kulkien basson kanssa tersseissä tai jollakin muulla tavoin, klaveristi pysyy yksinkertaisessa sointusäestyksessään. Muussa tapauksessa esitetyn kaltaiset johdattavat välikkeet kuitenkin ovat omiaan aktivoimaan klaveristin luovaa musiikillista mielikuvitusta, mutta keksittyjen ideoiden tulee tällöin olla kappaleen affektin ja sisällön mukaisia.[17] Aina parempi on, jos kyseisessä yhteydessä voidaan ottaa herätteitä edellä esiintyneistä sävelaiheista: tällöin on lupa, *mikäli se on välttämätöntä*, muuttaa myös bassoa ja muodota koko kyseinen johdattava jakso toisella tavoin.*

– Kohdassa c täyttötarkoitukseen voidaan valita jompikumpi nuotinnetuista säestysmalleista. Jälkimmäisessä niistä aikamitan tulee olla hitaampi kuin edellisessä. Sooloäänellä voi kyseisessä tapauksessa olla pitkä sävel tai taukoja.

– Mikäli kohdassa d halutaan päästää sooloääni hieman esille ja välttää vahvaa tahtiosaa seuraavien sävelten kaksintamista, voidaan käyttää jompaakumpaa numerolla 1 merkityistä säestyksistä. Jos solisti kuitenkin muuttaa osuuttaan soittamalla kummassakin tahdissa koko sen keston täyttävän pitkän sävelen basson sävelen terssillä joko trillin kera tai ilman (nro 2), valitaan numerolla 3 merkitty säestystapa.

---

16 A: *Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und auszuhaltende Noten überhaupt auf diesem Instrumente etwas leer klingen: so kann man bey (b)...*

17 A: *Ausserdem aber sind diese Einleitungsclauseln sehr bequem, den erfinderischen Geist des Clavieristen herauszufordern; nur muß man alsdenn seine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten.*

* CPEB on tähdellä merkittyyn kohtaan lisännyt näin kuuluvan alaviitteen: "Kyseisessä tapauksessa säestäjälle kuuluu järkevyyden rajoissa vastaavanlainen harkintavalta [*eine vernünftige Souverainität*], sitä suurempi, mitä vähemmän sen soveltaminen rajoittaa sooloäänen vapautta."

kuva 279

§ 12 Lopuksi kiinnitämme vielä huomiota tiettyihin *numeroihin,* joita muutamat opetuksessa merkitsevät bassonuottien ylle pelkästään *koristelutarkoituksessa* (kuva 280). Kyseisiä numeroita tapaa välistä yksittäin, silloin tällöin myös useampia alakkain. Ne ilmentävät yhden tai useamman äänen koristeellista liikettä ja realisoidaan joko bassonuotin jälkeen tai lomasävelillä. Lomasävelkuluissa dissonansseja ei tällaisessa tapauksessa tarvitse purkaa. Muut edeltävän harmonisen yhdistelmän sävelet jätetään soimaan. Kaikissa alla olevissa esimerkeissä säestys on neliääninen – lukuun ottamatta neljää

viimeistä, jotka toteutetaan kolmiäänisinä. Edellä tarkoitetut, sävelkudoksen koristeellista liikettä ilmentävät signatuurit[18] löytyvät viivaston *alapuolelta,* kun taas tavanomainen numerointi nähdään sen *yläpuolella.* Tämän tapaisten harmonisten kauneustehojen käyttö edellyttää suurta varovaisuutta, jotta sooloääni ei milloinkaan joudu sen rajoittamaksi tai hämärtämäksi.

kuva 280

18 A: *Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind.* → EK 179.

KOLMASKYMMENESKOLMAS LUKU

JÄLJITTELYSTÄ

§ 1 Jäljittelyt kuuluvat niihin sävelkeksinnän ilmentymiin, joita toistettaessa on tapana muunnella[1]. Tähän muunteluun säestäjän on otettava osaa, jotta aihekertaukset pysyvät hahmoltaan selkeinä ja säilyttävät siten niille ominaisen viehätyksen. Säestyksen tulee niin muodoin, *mikäli mahdollista,* seurata mitä tarkimmin jäljiteltävää mallia. Esimerkiksi:

kuva 281

§ 2 Yllä esitetyn kaltaisissa jäljittelyissä kummankin osapuolen, sekä mallin antajan että sen noudattajan, keskinäisen yhteisymmärryksen tulee olla hyvä: heidän on tunnettava toistensa kyvyt ja valmiudet, koska muutoin esityksessä moni seikka voi mennä pilalle. Varovaisuuteen säestäjällä on syytä erityisesti silloin, kun hän joutuu toimimaan jäljittelyn johtavana osapuolena,

---

A: *Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden.* → EK 180.

jotta hän tietää, paljonko hän voi muunteluissa aihetoistosta vastaavalta kumppaniltaan odottaa. Mikäli klaveristi ei kyseisessä suhteessa voi varmuudella luottaa tämän taitoon, hänen on hillittävä muunteluhalunsa ja soitettava kyseiset sävelkulut sellaisinaan. Seuraavassa esimerkissä jäljittelyn aloittaa basso:

kuva 282

§ 3 Milloin klaveristi joutuu jäljittelytilanteessa seuraamaan huonoa soittajaa, joka lisäilee omiin teemaosuuksiinsa taitamattomia, jopa virheellisiä muunteluja, hänen on niin ikään valittava varmin vaihtoehto ja pitäydyttävä pelkästään nuotissa oleviin säveliin. Näin hän omalta osaltaan pesee kätensä asiasta osoittaen tietävänsä, että riittää, kun huonon muunnoksen kuulee *yhden kerran.*

§ 4 Milloin säestäjän soolopartneri sitä vastoin on riittävän taitava ja arvostelukykyinen, klaveristi voi innostaa häntä paitsi säestyksensä yleisellä laadukkuudella, myös erityisesti juuri muunnetuilla imitaatioilla, milloin taitavasti johtamalla niitä, milloin vastaamalla jäljittelyn moitteettomuudesta. Täten hän voi välistä aktivoida kumppaninsa esitykselliseen hehkuun ja soittovireeseen, jossa tämä ei ennestään ollut.[2] Muunteluiden aloittajana säestäjän on kuitenkin huolehdittava siitä, että hänen soittokumppanilleen jää jatkossa riittävästi vapautta annetun mallin korrektiin seuraamiseen. Tämä merkitsee mielekästä vaihtelua loisteliaan ja yksinkertaisen välillä sekä ylimalkaan menettelyä *tutkielman I osan* viimeisessä pykälässä kuvatulla tavalla.

Jäljittelyn johtajana toimiessaan klaveristin on visusti tarkattava millaisia sävelkulkuja sooloäänellä on hänen aloittamansa imitaation kohdalla (sikäli kuin sillä ei ole kyseisessä kohdassa taukoja): näin hän pystyy keksimään muunnoksen, joka riittävässä määrin eroaa pää-äänen osuudesta. Muuntelujen päättyessä klaveristin on niin ikään välittömästi palattava takaisin yksinkertaiseen säestykseen, jotta sooloäänen aihetoisto – etenkin, jos se on hyvin kuviopitoinen – saa hahmottua kokonaisuudessaan *selkeästi*. Kummankin osapuolen samanaikainen äänessäolo on yhtä suuri virhe kuin jos molemmat

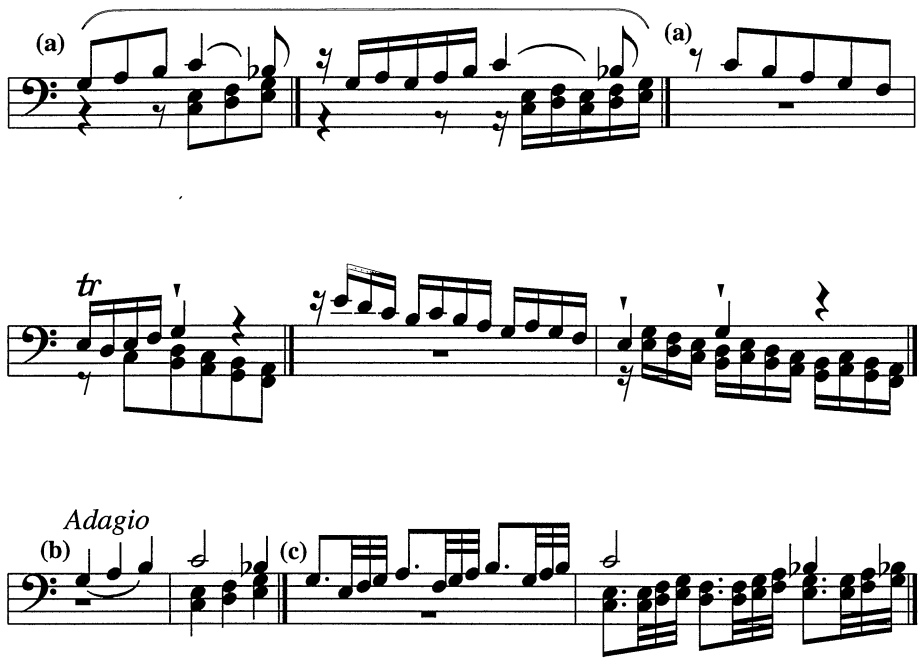
2 A: *...in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war.*

haluavat yhtaikaa vetäytyä taustalle. Kumpikaan esittäjistä ei näin ollen saa olla toisestaan tietämätön eikä liioin kumppaniaan kohtaan ilkikurinen. Edellisessä tapauksessa toinen turmelee partnerinsa osuuden tahattomasti, jälkimmäisessä tahallaan.

§ 5 Milloin yhtyeeseen kuuluu useampia bassosoittimia, klaveristin on pidättäydyttävä muunteluista, jollei hän varmuudella tiedä, että kaikki soittajat seuraavat häntä.

§ 6 Tietynlaisissa pelkillä tersseillä säestettävissä tekstuurin kohdissa voidaan aihevariantti, joka jäljittelyn yhteydessä esiintyy bassossa, joskus varustaa väliäänen terssein (kuva 283, kohta a). Jos sooloääni kohdan b esittämän yksinkertaisen melodisen kulun asemesta ottaa kohdassa c nähtävän muunnoksen, ei basso enempää kuin väliäänikään voi toistaa annettua mallia täsmälleen samanlaisena. Tällaisessa tapauksessa tyydytään hieman muunnettuun jäljittelyyn, jossa kuvioinnin rytminen hahmo ja basson runkonuotit[3] säilyvät.

kuva 283



3 A: *man begnüget sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die simplen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas weniges verändert ist.*

§ 7 Jolla on sävellyksellisiä avuja, voi niin ikään joskus korvata tavanomaisen säestyksen keksimällä väliäänen, joka sirosti jäljittelee soolon melodiaa.[4] Luontevimmin kyseiseen tarkoitukseen sopivat jaksot, joissa [sekvenssimäisesti] nousevan ja laskevan bassolinjan yllä esiintyy paljon septimi- ja sekstikvinttisointuja (kuva 284). Aikamitta ei tällöin kuitenkaan saa olla kovin nopea, koska tuloksen selkeys jää muussa tapauksessa moitteenalaiseksi.

kuva 284

4 A:*Wer eine gute Einsicht in die Setzkunst besitzet, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet.* → EK 181.

KOLMASKYMMENESNELJÄS LUKU

MUUTAMISTA VAROVAISUUTTA VAATIVISTA SEIKOISTA

§ 1 Koska olemme jo käsitelleet suurimman osan nyt puheeksi tulevasta asiasta jo edellä asianomaisilla kohdin, haluamme tässä luvussa lähinnä vain lisätä sanottuun muutamia yksittäisiä huomautuksia tietyistä tapauksista, jotka vaativat säestäjältä varovaisuutta.

§ 2 Mikäli kuvan 285 kohdassa a nähtävässä tapauksessa sooloääni liikkuu säestystä korkeammalla, basson h-sävelelle otetaan rinnakkaiskvinttien välttämiseksi sekstisoinnun asemesta mieluummin liike [76].

– Kohdassa b vastaavasti jätetään toisesta soinnusta basson e:llä pois seksti ja korvataan se numeroin $\frac{3}{3}$, tätä seuraa pisteen kohdalla yhdistelmä $\frac{3}{6}$.

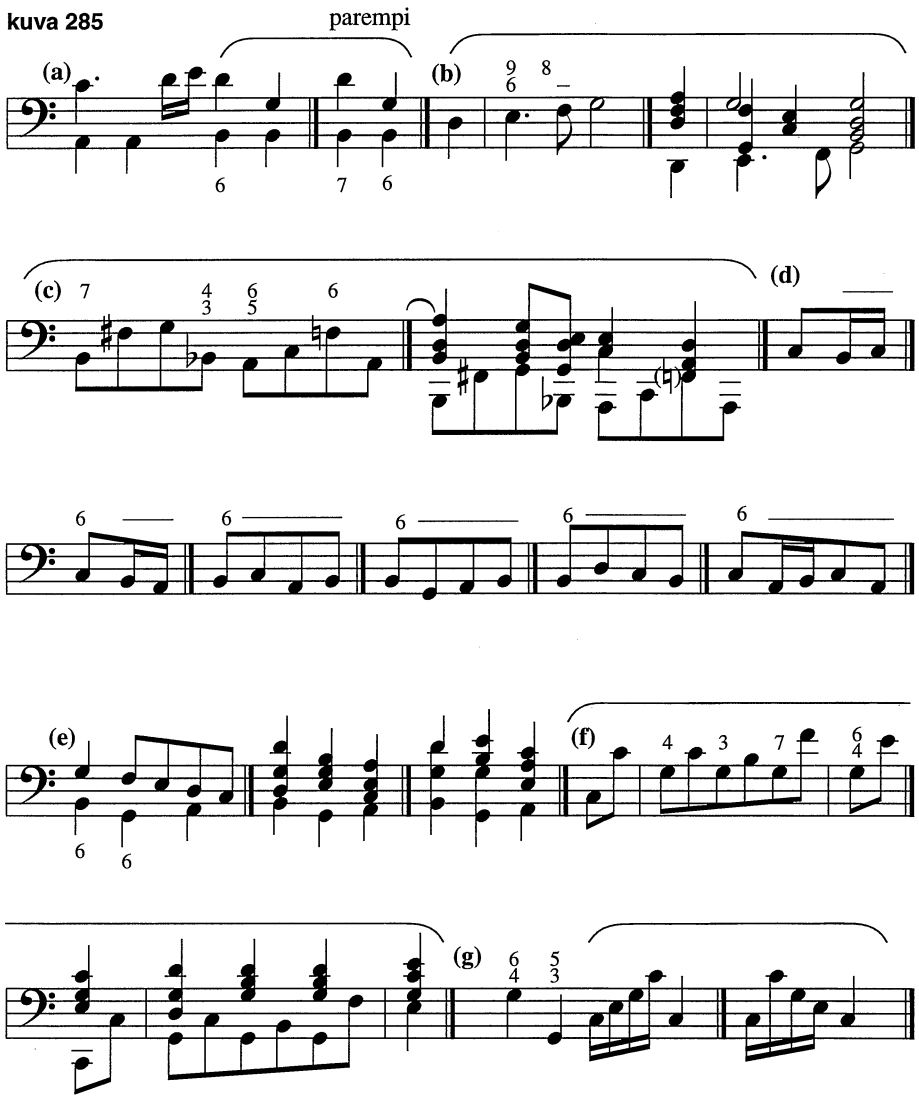
– Esimerkissä c jätetään ensimmäisen a:n kohdalla niin ikään seksti pois ja otetaan sen asemesta kaksinnettu terssi ja kvintti. Kummassakin viimeksi mainitussa tapauksessa (b ja c) säestyksen signatuurien mukainen toteutus näet aiheuttaa esitetyssä asemassa rinnakkaiskvintit. Jo edellä, *17. luvun ensimmäisen jakson 8. pykälässä,* meillä on ollut esillä vastaavanlainen tapaus (kuva 202). Kaikissa harmonisissa kuluissa, joissa esiintyy perättäisiä kvartteja, vaanii sointujen aseman muuttuessa rinnakkaiskvinttien vaara. Mikäli suinkin voidaan, harmoniat tietenkin otetaan parhaissa ja *varmimmissa* asemissa, mutta välistä tämä kuitenkin on mahdotonta. Sellaisissa tapauksissa koetetaan päästä pulasta muuttamalla sopivan tilaisuuden tullen harmonian asemaa. Tällöin joko otetaan tilapäisesti viidenneksi ääneksi jonkin konsonanssin kaksinnus tai toistetaan harmonia [uudessa asemassa] sellaisen basson sävelen aikana, joka on kestoltaan pitkähkö tai jota seuraa yksi tai useampia lomasäveliä. Milloin mitään edellä mainituista apukeinoista ei voida soveltaa, virheitä aiheuttavat numerot on jätettävä realisoimatta.

– Kohdassa d nähtävät basson kuviot ovat sangen käteviä, milloin harmonian asemaa on tarpeen lomasävelkulkujen aikana äänenkuljetusvirheiden välttämiseksi muuttaa.

– Esimerkissä e jälkimmäinen toteutus on parempi kuin ensimmäinen, mikäli sooloäänen sävelkulkua ei haluta soittaa mukana ylä-äänessä. Edellinen vaihtoehto aiheuttaa kvinttejä, jos säestys nousee korkeammalle kuin sooloääni, jonka kanssa se etenee rinnakkaisliikkeessä.

– Kohdassa f, missä basso murtosointuisesti purkaa dissonansseja, säestystä on heikoille tahtiosille sattuvien, vaikutukseltaan epämieluisten oktaavien vuoksi muutettava. Siksi ensimmäisen [täyden] tahdin numerointeihin kätkeytyvät dissonanssit voidaan hyvällä omallatunnolla jättää pois.
– Esimerkissä g taas jäävät pois lisät, joita välistä tapaa kappaleen lopussa bassossa, milloin lopuketrillillä on sitä ennen viivähdetty. Säestäjä lopettaa tällöin osuutensa yhtaikaa sooloäänen kanssa.

kuva 285



§ 3 *Unisonon* alkaessa dissonanssien purkamisen voi keskeyttää ja liittyä siihen heti mukaan molemmin käsin. Harjaantunut korva kompensoi poisjäävän purkauksen mielikuvituksellaan.

§ 4 On jokseenkin tavallista, joskaan ei välttämätöntä, että kappaleen esitys lähtee liikkeelle hieman epätäsmällisesti. Kokeneimmillakin käytännön muusikoilla on sen vuoksi tapana, hyvän järjestyksen ja esityksen yhtenäisyyden turvaamiseksi, näyttää toisilleen ennalta, millaisilla sävelkuluilla itse kunkin osuus kappaleessa alkaa. Koska edeltävään läpikatseluun ei välistä jää aikaa ja koska yhdessä ainoassa sävellyksessä usein esiintyy monenlaista tempoa, olisi näin ollen suureksi avuksi, että ainakin sooloäänen alku merkittäisiin pienikokoisin nuotein basson ylle. Kyseisestä varotoimenpiteestä olisi erinomaisen paljon hyötyä myös kenraalitaukojen ja fermaattien jälkeisissä liikkeellelähdöissä, etenkin jos basso ei katkon jälkeen ala yhtaikaa sooloäänen kanssa.

KOLMASKYMMENESVIIDES LUKU

NUMEROINNIN VÄLTTÄMÄTTÖMYYDESTÄ

§ 1 Kuten oppaamme sisällöstä kaikkialla ilmenee, korkealuokkaiseen säestykseen kuuluu silloinkin, kun basson numerointi on asianmukainen, vielä sangen paljon muuta. Tämä osoittaa, miten naurettavaa on vaatia säestys soitettavaksi numeroimattomista bassoista, ja samalla paljastuu mahdottomaksi suoriutua viimeksi mainituista siten, että tulokseen voitaisiin olla edes jossakin määrin tyytyväisiä.

Jokin aika sitten on alettu, yleisemmin kuin ennen, ottaa sävellysten nuottikuvassa huomioon pienet, 'varsinaiset' koristeet ja hyvän esitystavan kannalta tarpeelliset merkit.[1] Toivoa sopii, että myös numeroimattomat bassot käyvät ajan mittaan harvinaisemmiksi eivätkä klaveristit niin auliisti suostu tekemään suoralta kädeltä kaikkea, mitä heiltä vaaditaan! Jokaisella muulla ripienosoittajalla on oikeus valittaa, jos hänen eteensä pannaan virheellisesti kirjoitettu ääni, kun sitä vastoin säestäjä saa luvan tyytyä jopa täysin numeroimattomaan tai äärimmäisen niukkaviitteiseen bassoon. Ne vähät numerot, mitä nuotissa on, sijaitsevat lisäksi yleensä kohdilla, joissa harmoniat olisi ollut helppo arvatakin. Lyhyesti sanoen: on väärin vaatia säestäjältä, että tämän pitäisi hallita kenraalibasson soitto perinpohjaisesti sekä numeroiden pohjalla että ilman niitä.

§ 2 Muutamat ovat nähneet numeroimattomien bassojen käsittelyn tiimoilta paljon vaivaa enkä voi kieltää joskus itsekin tehneeni tämänsuuntaisia kokeiluja. Kuitenkin: mitä enemmän asiaa ajattelin, sitä rikkaammaksi havaitsin harmonian erilaisista vivahteista, joita maun hienoudet vielä päivittäin lisäävät.[2] Näin ollen on mahdotonta yrittää vangita säveltäjän vapaata musiikillista ajattelua kiinteiden sääntöjen rajoihin ja käydä arvailemaan sen omaehtoisia käänteitä: itse luonto suopeudessaan näet antaa säveltäjän oivaltaa ammattinsa tyhjentymättömät mahdollisuudet. Ja vaikka jotakin onnistuttaisiinkin määrittämään pitävästi, tulisiko muistia rasittaa tätä koskevien sääntöjen ulkoaoppimisella? Niiden lukumäärä ei nimittäin voi olla vähäinen eivätkä ne

---

1 A: *Man hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleisse, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken.*

2 → EK 182.

parhaassakaan tapauksessa päde joka tilanteessa. Entä kun laaditut säännöt on vihdoin viimein opittu, pitäisikö sen jälkeen vielä uudestaan ruveta tuhlaamaan aikaa ja vaivaa painaakseen mieleensä, mitä poikkeuksia niistä on? Ja kaikesta edellä sanotusta huolimatta saavutettu hyöty jäisi varsin vähäiseksi: niin pian kuin ratkaisumahdollisuuksia on kaksikin, taitavinkin muusikko voi näet erehtyä, saati jos niitä on useampia.

§ 3 Näin ollen on kiistämätön tosiasia, että kappaleen moitteettomaan esittämiseen tarvitaan ehdottomasti oikein numeroitu bassoääni. Sen vuoksi jokaisen säveltäjän, joka toivoo teoksensa tulevan esitetyksi mahdollisimman korkealuokkaisesti, tulee käyttää kaikkia keinoja kyseisen tavoitteen saavuttamiseksi. Hänen on sävellyksen nuottikuvassa[3] ylimalkaan ilmaistava tahtonsa niin selkeästi, että se voidaan joka kohdassa ymmärtää. Tähän sisältyy ennen muuta bassoäänen oikea numerointi: se on vähin, mitä perustellusti voidaan vaatia, koska – kuten toistuvasti olemme huomauttaneet – tarkkoihin säestysviitteisiin[4] kuuluu numeroiden lisäksi vielä muutakin. Olemme jopa osoittaneet, että yhden ja toisen asian ilmentämiseksi puuttuu edelleen merkkejä, mikä on varma todiste siitä, että säestäminen *täysin viitteettömän* bassoäänen pohjalla voi onnistua vain huonosti. Kun numerosymbolit kerran ovat olemassa, niin käytettäköön hyväksi tätä hyödyllistä keksintöä: älköön kukaan kiusatko itseään paikkansapitävyydeltään riittämättömien sääntöjen konstruoinnilla älköönkä oppilaitaan niiden opettelemisella. Ken mukavuudenhalusta tahi tietämättömyyttään ei itse kykene varustamaan sävellystensä bassoja *moitteettoman suorituksen edellyttämillä merkinnöillä,* jättäköön asian pystyvän säestäjän huoleksi.

§ 4 Numeroinnissa ei tosin saa kajota kaikkiin pieniin yksityiskohtiin ja näin tehdä kenraalibassoäänestä klaveerikappaletta: kuitenkaan ei silti ole lupa unohtaa välttämätöntä ja oleellista.[5] Monet ovat merkinnöissään liian säästeliäitä, koska eivät halua rasittaa säestäjän silmää numeroiden paljoudella. Harjaantunut klaveerinsoittaja saa continuoäänestä kuitenkin varsin helposti yleiskuvan, vaikka se sisältää hieman tavanomaista enemmän numeroviitteitä. Hänen on näet ollut jo kauan ennen säestystaidon opettelua pakko tottua

---

3 A: *in der Schreibart.*

4 A: *zur genauen Andeutung des Accompagnements.*

5 A: *Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden.* (Vrt. luku XXV, § 8(7), viite 11.)

lukemaan kahdelta riviltä runsasnuottista tekstuuria, jossa monesti on *päällekkäin* paljon muunnos- ynnä muita merkkejä. Ja kumpi on yleiskuvaltaan helpompi hahmottaa: viimeksi mainitut viivastorivitkö, joihin liittyy niin paljon tulkintavaikeuksia, vaiko kolme tai enintään neljä *alakkain* kirjoitettua numeroa? Numeroinnit on sitä paitsi kenraalibasson opiskelun yhteydessä joka tapauksessa opittava tuntemaan, koska ne tulevat käytännön säestystehtävissä esille yhtenään. Näin ollen ne eivät voi olla niin outoja ja pelottavia kuin moni mukavuutta rakastava continuosoittaja kenties kuvittelee.

KOLMASKYMMENESKUUDES LUKU

LOMASÄVELKULUISTA

§ 1 Lomasävelviitteet ovat useimmissa tapauksissa aivan yhtä tarpeellisia kuin sointunumeroiden merkintä. Koska numeroitsijat eivät tässäkään asiassa ole olleet kyllin huolellisia, klaveristin on pakko – harjoittamalla käytännössä uutterasti säestämistä ja korvalla tarkaten[1] – vähitellen oppia tunnistamaan lomasävelkulut (kuva 286, kohta a). Ne arvaa *joskus* edeltävästä harmoniasta, joka sopii seuraaviin basson säveliin (kohta b), sekä dissonanssien valmistuksesta ja purkauksista (kohdat a ja c):

kuva 286

§ 2 Lomasävelkulkujen tunnistamiseksi on tosin olemassa joitakin sääntöjä, mutta ne eivät ole aina luotettavia. Koska sääntöjen pohjalle ei näin ollen käy rakentaminen, syystä että lomasävelkulkuja ei aina voida varmuudella todentaa, ja koska huonoja säestäjiä on tunnetusti verrattoman paljon enemmän kuin hyviä, on varminta merkitä ne tarkoin näkyviin ja käyttää viitteitä tarvittaessa mieluummin liian runsaasti kuin liian vähän. Asiansa osaava säestäjä ei anna muutamien ylimääräisten vinoviivojen sekoittaa itseään, kun taas aloittelijalle ne ovat suureksi avuksi. On tehtävä ranskalaisille oikeutta siinä, että he ovat lomasävelkulkujensa merkinnässä erinomaisen tarkkoja. Tähän he yleensä käyttävät vinoviivaa:

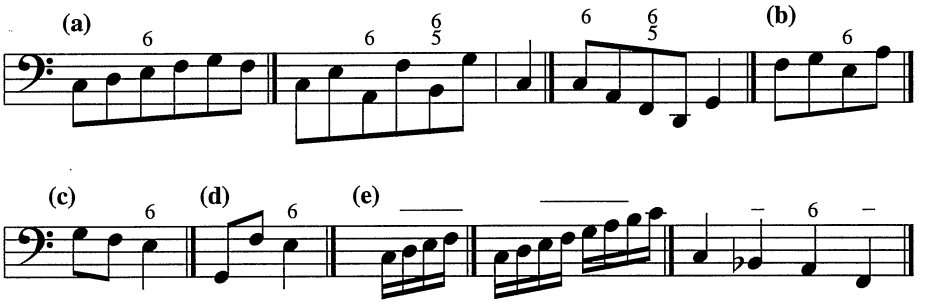
kuva 287

§ 3 Lomasäveliä esiintyy sekä astekulkuisessa että hyppäyksin etenevässä melodisessa linjassa, ja ne ovat yleensä tempoltaan nopeahkoja. Milloin ne

1 A: *durch eine fleißige Uebung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr.*

esiintyvät yksittäin, niitä ei tapaa merkittyinä. Kuvassa 288 nähtävissä astekulkuisissa ja hyppäyksin etenevissä bassoissa kunkin tahtiosan toinen nuotti on lomasävel. Tästä voidaan muodota sääntö: astekulkuista lomasäveltä ei saa seurata intervallihyppy, ja hyppäyksin etenevässä bassolinjassa esiintyvän lomasävelen oktaavin on puolestaan oltava valmistettuna oikean käden harmoniassa. Näin ollen esimerkissä b, jossa kumpikin mainituista edellytyksistä puuttuu, kaikki nuotit saavat oman säestysharmoniansa. Milloin basso – sen sijaan että jatkaisi alasekuntiin (kohta c) – eteneekin septimihypyllä sen yläoktaaviin (kohta d), kyseinen riitasävel voidaan yhtä kaikki käsitellä lomasävelenä ilman, että sen oktaavi on valmistettu. Sekuntisuhteisen tavoitesävelen korvaamista yläoktaavilla ei nimittäin tulkita intervallihypyksi, vaan kyseisen sävelen oktaavitoistoksi.[2] Milloin lomasäveliä on peräkkäin useampia kuin *yksi,* niiden merkintä edellä esitellyllä vinoviivalla on yhtä välttämätöntä kuin tapauksissa, joissa aikaarvoltaan hitaita nuotteja on käsiteltävä lomasävelinä (kohta e).

kuva 288



§ 4 Bassonuoteista saavat *tavallisesti* oman säestysharmoniansa:[3]
– *puolinuotit* allabreve- ja myös kolmekahdesosatahtilajeissa, mikäli viimeksi mainittu ei ole tempoltaan hidas ja sen nopeimmat nuottiarvot ovat kahdeksasosia;
– *neljäsosat* hitaassa kolmekahdesosatahtilajissa, niin sanotussa tasajakoisessa tahtilajissa (alkaen allegrettosta, jossa ei esiinny 32-osia nopeampia nuottiarvoja, aina prestoon saakka), sekä aikamitaltaan nopeissa kolmeneljäsosa- ja kuusineljäsosa-tahtilajeissa;
– *kahdeksasosat* 4/4-tahtilajissa adagio-temposta alkaen allegrettoon asti ynnä hitaissa 3/8-, 6/8-, 9/8-, 12/8, 3/4- ja 6/4-tahtilajeissa. Milloin viimeksi mainitut esiintyvät nopeatempoisina, jokainen kolmen kahdeksasosan tai kolmeneljäsosan kestoinen kuvio saa oman säestysharmoniansa.

---

2 Ts. lomaseptimin oktaavisiirroksi vastaavin etenemisvaatein.

3 → EK 183.

§ 5 Erityisesti sellaiset bassonuotit, jotka näyttävät harmonian kantajilta mutta jotka silti tulee käsitellä lomasävelinä, on merkittävä vinoviivalla. Vastaavasti nuotit, jotka notaatiossa vaikuttavat lomasäveliltä mutta jotka siitä huolimatta vaativat oman harmoniansa, on varustettava sointunumeroin. Edellisessä tapauksessa puutteellisella viitemerkinnällä vaarannetaan vielä enemmän kuin jälkimmäisessä.

§ 6 Millä tavoin tietynlaisia lomasävelkulkuja säestetään pelkillä rinnakkaistersseillä, sitä on selostettu jo edellä, 32. luvussa.

§ 7 Miten useat perättäiset *säveltoistolle rakentuvat basson lomasävelkulut*[4] on toteutettava, siihen haluamme seuraavassa liittää vielä pari huomautusta. Ne perustuvat täällä omaksuttuun tempoajatteluun, jonka mukaan adagiot soitetaan paljon hitaampina ja allegrot vastaavasti paljon nopeampina kuin muilla seuduin on tapana.[5]

§ 8 *Hitaimmasta temposta alkaen largoon*[6] saakka neljäsosat ja aika-arvoltaan sitä hitaammat nuotit soitetaan molemmin käsin ja pidetään täyteen kestoonsa. Kahdeksasosat otetaan niin ikään kaikki molemmin käsin, mutta pidetään vain puoleen aika-arvostaan. Kuudestoistaosat vasen käsi soittaa kaikki täysikestoisina, mikäli nuotissa ei ole irrottamiseen viittaavia merkkejä. Oikea käsi puolestaan soittaa edellä mainittuihin kuudestoistaosiin ja sitä nopeampiin bassonkulkuihin puoleen kestoonsa höllennettyjä kahdeksasosia, niin kauan kuin mikään erityinen ilmaisullinen näkökohta ei aiheuta tässä muutosta.[7]

Milloin bassoäänessä seuraa yhtäjaksoisesti tai ainakin hyvin monia perättäisiä kolmaskymmeneskahdesosa- tai sitä nopeampia sävelkulkuja,

---

4 CPEB puhuu säveltoistoista lomasävelinä (vrt.EK 144).

5 A: *Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführet ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget.*

6 Largo saattoi kb:n aikana määrittää tempon ohella myös soittotapaa.

7 A: *Von dem **langsamsten Tempo** an, bis zum **Largo** werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehntheile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstossens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehntheilen, und zu den noch geschwinderen Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet.*

klaveristi voi, jos hänellä on apunaan bassonsoittaja, jättää vasemmassa kädessä yhden tai useampia nuotteja soittamatta. Jos hän sitä vastoin on säestysvastuussa yksinään, hänen on pakko piinata itseään tällä tärisevän motorisella liikkeellä.[8] Kahdeksasosa- ja kuudestoistaosatrioleissa oikea käsi ottaa harmoniat vain ensimmäiselle nuotille, tahtilajeissa 3/8, 6/8, 9/8 ja 12/8 samaten kaikille kolmen kahdeksasosan kestoisille nuottiryhmille niiden kuviokoostumuksesta riippumatta.

§ 9 *Larghettosta* ja *andantesta* alkaen *allegroon* saakka oikea käsi soittaa basson neljäsosille, kahdeksasosille ja sitä nopeammille nuoteille ynnä trioleille täyteen kestoon pidettyjä neljäsosia. Tätä hitaammat nuotit pidetään molemmissa käsissä täyteen arvoonsa.[9]

§ 10 *Sicilianorytmissä,* olipa se tempoltaan nopea tai hidas, neljäsosat ja sitä hitaammat nuottiarvot soitetaan molemmin käsin ja pidetään täyteen arvoon. Neljäsosia seuraaville yksittäisille kahdeksasosille otetaan oikeassa kädessä niin ikään sointu. Muussa tapauksessa oikea käsi ottaa harmoniat vain kolmen kahdeksasosan kestoisille nuottiryhmille, olivatpa basson sävelkulut kuviokoostumukseltaan millaiset hyvänsä.[10]

§ 11 *Allegro assaista prestissimoon* saakka basson kahdeksasosakulkuja säestetään oikeassa kädessä joko täyteen arvoon pidetyin puolinuotein tai puoleen kestoon höllennetyin neljäsosin. Neljäsosat pidetään molemmissa käsissä puoleen ja sitä hitaammat aika-arvot täyteen kestoonsa.[11] Muussa suhteessa viittaan *tutkielman ensimmäisen osan johdannossa olevaan alaviitteeseen* [9b].

---

8 Vrt. tutkielman I osa,johdanto, §9, CPEB:n oma alaviite 9b. → EK 184.

9 A: *Vom* ***Largetto*** *und* ***Andante*** *an, bis zum* ***Allegro*** *werden in der rechten Hand zu den Baßviertheilen, Achttheilen, noch geschwinderen Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.*

10 A: *Im* ***Siciliano****, es sey geschwind oder langsam, werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielet. Ausserdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand blos zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.* → EK 185.

11 A: *Vom* ***Allegro assai*** *bis zum* ***Prestißimo*** *werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Baßachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten.*

§ 12 Edellä olevat huomautukset pätevät vain niin kauan kuin numerointi tai esitysviitteet eivät muutu.[12]

§ 13 Milloin johdattavia siirtymiä ei voida säestää terssein tai jollakin muulla 32. luvussa esittelemistämme hienostuneista tavoista, ne jätetään väliin. Sävellyksen lopussa tavanomaiset liitännäislisät jätetään niin ikään säestyksessä huomiotta.

§ 14 Haluamme päättää käsillä olevan luvun seuraavilla huomion arvoisilla esimerkeillä (kuva 289):[13]

– Kohdan a kaltaisessa tapauksessa jokin erikoinen ilmaisun sävy (joka selviää kappaleen sisällöstä tai myös ripieno-äänten osuudesta) saattaa joskus vaatia oikean käden harmonian toistamista pisteellisten rytmien lyhyillä sävelillä, jotka muuten aina jätetään vaille sointua. Kyseinen tapaus tulee usein esille säestetyissä resitatiiveissa.

– Mikäli säveltäjä esimerkin b toisessa tahdissa haluaa, että lomasävel e saa ilmaisullisista syistä oman harmonian, hänen tulee merkitä sen ylle nimenomaan tätä osoittava signatuuri ^{6}.

– Kohdassa c lomasävelkulut otetaan äänenkuljetusvirheiden välttämiseksi huomioon säestyksessä: tämä tapahtuu joko siten, että basso ja yksi väliäänistä vaihtavat säveliä, tai toistamalla koko harmonia.

– Esimerkissä d basson fis-sävelen septimin valmistus vaatii toistamaan edeltävän septimisoinnun tahtiosan heikolla puoliskolla toisenmuotoisena.

– Milloin oikean käden osuuden ei haluta menevän liian matalalle ja samassa yhteydessä on vältettävä rinnakkaisia kvinttejä, edellinen harmonia toistetaan lomasävelen kohdalla (kohta e).

– Esimerkissä f mainitunlaisen toiston avulla vältetään kvintit, jos basson a:n soinnussa terssi on kaksinnettu, oktaavit taas, jos kyseiselle a:lle otetaan yhdistelmä $\frac{6}{3}$. Myös harmonian asema säilyy näin vakaana.

– Kohdassa g, jossa edellytetään, että ensimmäisellä basson sävelellä on tarpeen kaksintaa esitetyllä tavalla seksti tai terssi, sekstisointu joudutaan niin ikään toistamaan lomasävelten kohdalla ilman mainittuja kaksinnuksia: basson sävelen gis:in harmoniassa voidaan näin toteuttaa sen vaatima kaksinnus ilman virheellisiä tai kömpelöitä liikkeitä ja välttää samalla matalalle äänialueelle joutuminen.

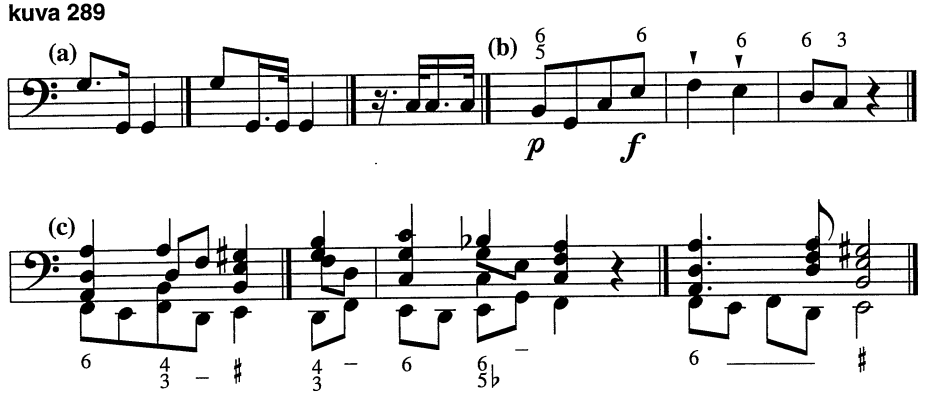
---

12 → EK 186.

13 → EK 187.

– Aidon italialaisen laulutavan mukaisesti laulajilla on tapana ennen pitkän sävelen päättymistä nostaa sen tasoa koko- tai puoliaskelen verran sävellajisuhteiden mukaan,[14] ja palata sen jälkeen takaisin alkuperäiseen säveleen – ilman että nuotissa on tästä vähäisintäkään viitettä. Kohdassa h näemme mainitunlaisen tulkinnallisen pidentymän notaation ja kohdassa i esittäjän toteutuksen, jota välistä tapaa nuotinnettuna. Säestyksessä koristeltu kohta jätetään vaille sointua ja oikean käden harmonia otetaan vain kertaalleen tahdin alussa, jotta säveltason nousu ja lasku sooloäänessä kuuluvat selvästi.
– Kohdassa k nähdään kaksi edellä kuvatun kaltaista esimerkkiä nuotinnettuine säestyksineen. Niiden kohdassa l esitetty kenraalibassonumerointi on virheellinen.
– Jos säveltäjä ei ole numeroinnissa kyllin tarkka, harjaantuneinkin säestäjä voi tehdä virheitä. Tämä vaara vaanii etenkin silloin, jos numeroitsija ei merkitse lomasävelviitteitä kohtiin, joissa tuntuu olevan dissonanssin purkauksen paikka (esimerkki m), ja samoin, jos hän jättää numeroimatta lomasäveliltä vaikuttavat bassonuotit, jotka kuitenkin vaativat oman harmoniansa (kohta n). Milloin mainitunlaisissa tapauksissa sooloääntä ei ole merkitty säestysnuottiin basson ylle, klaveristi on vastuusta vapaa. Tästä huomautimme *yleisesti* jo 5. pykälässä.
– Kohdassa o näemme, miten lomasävelistä voidaan luontevasti varoittaa ylimääräisin numeroviittein. Niiden avulla keskitason säestäjälle tehdään selvästi tiettäväksi, että virheiden välttämiseksi on sovellettava kaksinnusmenettelyä.
– Kohdassa p viiva on tarpeen siksi, jottei soittaja, edellisen harmonian toiston asemesta, ottaisi seuraavalle nuotille kuuluvaa kolmisointua tauon kohdalla.

kuva 289



14 A: *nachdem die Modulation ist.*

(d)
(e)
(f)
(g)
Allegro
(h)
(i)
(k)
(k)
(l)
(m)
(n)
(o)
(p)

KOLMASKYMMENESSEITSEMÄS LUKU

HARMONIAN ENNALTA LYÖMISESTÄ OIKEASSA KÄDESSÄ

§ 1 Lyhyiden taukojen kohdalla on usein välttämätöntä ottaa oikean käden harmonia ennen bassoa rytmisen täsmällisyyden turvaamiseksi ja esityksen tehon parantamiseksi.

§ 2 Muutamat numeroitsijat merkitsevät ennakoinnin näkyviin sijoittamalla kyseisen lyhyen tauon kohdalle signatuurin tai poikkiviivan, joka kuuluu seuraavalle bassonuotille. Tässä he menettelevät sangen viisaasti. Olisi toivottavaa ja monien säestäjien kannalta helpotus, että kaikki noudattaisivat continuoäänten työstämisessä yhtä suurta tarkkuutta.

§ 3 Tapauksista, joissa asianmukainen viite puuttuu, haluamme esittää kaksi *yleisluontoista* huomautusta:
1) Tauot, joista käsillä olevassa luvussa puhutaan, eivät saa olla kestoltaan pitempiä kuin yksi kuudestoistaosa allegretto-tempossa.
2) Tauon kohdalla [mahdollisesti] mukaan yhtyvien muiden äänten osuuden tulee sopia ennalta otettuun harmoniaan.
Seuraavat esimerkit (kuva 290) selittävät tarkemmin, mitä tarkoitan.

§ 4 Kohdassa a aloittelijan on sallittua varmaan tahtirytmiin pääsemiseksi ottaa C-duurisointu jo tauon kohdalla. Harjaantunut säestäjä sitä vastoin aloittaa oikean käden osuuden vasta basson e-sävelen kohdalla sekstisoinnulla jättäen vasemmassa sekä tauon että ensimmäisen c-sävelen huomiotta.
– Esimerkissä b ei jää valinnan mahdollisuutta: mikäli koko tahdin alkupuoliskoa ei haluta jättää säestyksettömäksi, oikean käden ensimmäinen sointu on otettava tauon kohdalla. Nopeassa tempossa sekä solisti että säestäjä tarvitsevat kipeästi tämän rytmisen avun. Mikäli oikean käden harmoniat halutaan ottaa mukaan vasta taukojen jälkeen, kyseisen esimerkin tempo ei saa olla andantea nopeampi, koska valittu toteutustapa muuten horjuttaisi häiritsevällä tavalla rytmin luonnollista sykettä.[1]

---

1 A: *eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen.*

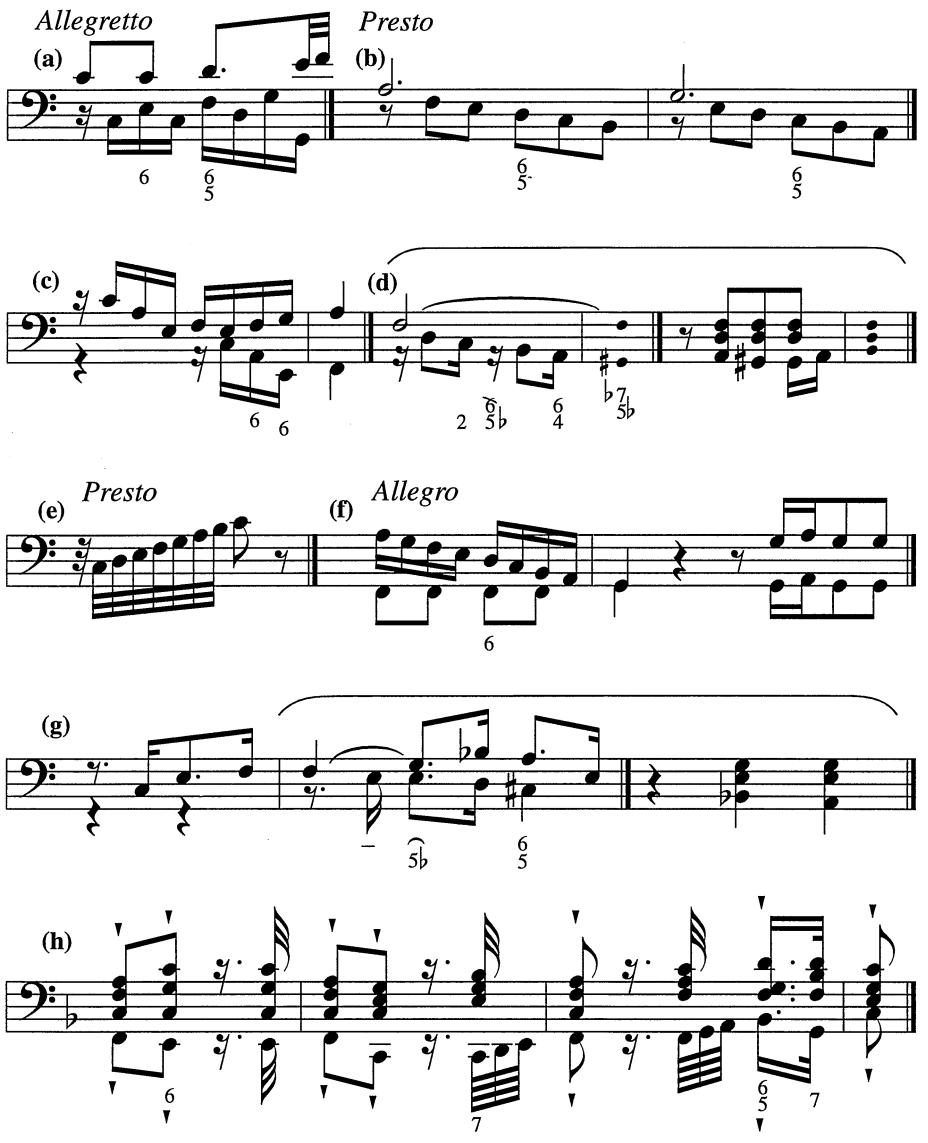
– Esimerkissä c ensimmäistä C-duuriharmoniaa ei voida, olipa tempo millainen hyvänsä, ottaa ennen ensimmäistä basson nuottia, koska se ei sovi yhteen sooloäänessä [tauon kohdalla] olevan f:n kanssa.
– Kohdan d esittämässä tapauksessa on sooloäänen staattisuuden ja basson synkooppirytmien vuoksi tarpeen, että harmoniat myös hitaassa tempossa otetaan kahdeksasosille. Näistä ensimmäinen voi mahdollisesti jäädä vaille säestyssointua, jotta voima-aste piano, jolla pitkä sävel soolossa enimmäkseen alkaa, ei hämärtyisi.
– Kohdassa e harmonian ennalta lyöminen tauon kohdalla on välttämätöntä, etenkin, jos kyseinen tapaus tulee esille suuressa ja miehitykseltään vahvassa orkesterissa, jossa kaikki äänet alkavat yhtaikaa kuvassa nähtävillä nopeanuottisilla sävelkuluilla. Mainitunlainen tilanne on erittäin tavallinen oopperoiden affektiivisissa resitatiiveissa, joihin liittyy soitinsäestys ja joita laulajat monien toiminnallisesti kiihkeiden kohtausten vuoksi joutuvat esittämään näyttämön eri puolilla, milloin aivan takana, milloin etualalla, milloin sivulla, milloin keskellä ja joskus lisäksi huomattavien melutekijöiden häiritseminä. Tällöin klaveristin on pidettävä johto käsissään ja annettava lyhyen tauon kohdalla yhtyeen jäsenille alkamismerkki painottamalla avaussointua mahdollisimman voimakkaasti.
– Esimerkissä f, jossa kaikki äänet niin ikään lähtevät kenraalitauon jälkeen liikkeelle unisonossa mutta jossa kahdeksasosataukoa seuraavat nuotit eivät ole yhtä lyhytkestoisia kuin edellisessä, harmoniaa ei tauon kohdalla tarvitse ennakoida.
– Pisteellisiä rytmejä sisältävässä esimerkissä g säestäjä ei myöskään sovella ennakointia, koska sooloäänessä on kyseisellä kohdalla etusävel, joka purkautuu vasta lyhyen bassonuotin jälkeen.
– Kohdassa h nähtävä tapaus pateettisine, ranskalaisen makusuunnan mukaisine bassoineen on säestettävä ilman harmonian etuottoja, koska se muuten menettäisi paljon uhmakkaasta ominaissävystään.
– Kohdassa i on kuvattuna tapaus, jossa säveltäjä välistä painottaa tietyllä tavalla sooloäänessä ilmaisua vaatien samalla, että tämän on aloitettava tonaaliset muunnoskohdat yksin.[2] Säestyksen toteutus seuraa nuotinnetuna esimerkin jälkeen.
– Kohdassa k etusävel ei siedä tauon kohdalla kolmisointua, joten kyseisessä tapauksessa on parasta pitää oikeassa kädessä kahdeksasosan mittainen tauko.

---

2 A: *wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlanget, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll.* → EK 188.

– Kohdassa 1 nähtävissä esimerkeissä harmonian ennaltaotto on tarpeen pisteiden ja sidottujen sävelten kohdalla.

kuva 290



(i)
Allegro
(3)
(k)
(l)

KOLMASKYMMENESKAHDEKSAS LUKU

RESITATIIVISTA

§ 1 Ei ole kovin kaukana aika, jolloin resitatiivit olivat kyllästettyjä pelkillä yllättävillä harmonian, purkausten ja sävellajien sekoituksilla. Kyseisistä harmonisista erikoisuuksista etsittiin – usein ilman vähintäkään syytä – erityistä kauneutta, kun sitä vastoin harmonian luonnollisia vaihteluja pidettiin resitatiiviin liian latteina. Valistuneen musiikkimaun ansiota on, että nykyisin vain hyvin harvoin ja pätevistä syistä resitatiiveissa viljellään harmonisia erikoistehoja.[1] Continuosoittajan ei näin ollen tarvitse uudentyylisten resitatiivien toteutuksessa enää hikoilla yhtä kovasti kuin ennen. Basson tarkka numerointi on silti säestyksessä edelleen välttämätön, myös tapauksissa, joissa sooloääni näkyy nuotissa sen yllä.

§ 2 Määrätyntyyppiset resitatiivit, joissa bassolla tai muilla säestyssoittimilla on joko tietty temaattinen aihe tai niiden osuutta hallitsee tasaisena jatkuva, lauluäänen säejäsentelystä riippumaton liike, on järjestyksen turvaamiseksi esitettävä tarkasti merkityn tahtirytmin mukaan. Muut resitatiivit lauletaan niiden sisällön edellyttämällä tavalla milloin hitaasti, milloin nopeasti ja rytmisesti täysin vapaasti, vaikka ne nuottikuvassa jaetaankin tahteihin. Kummassakin tapauksessa, mutta erityisesti jälkimmäiseen lajiin kuuluvissa resitatiiveissa säestäjän tulee olla valppaana. Hänen on koko ajan kuunneltava tarkoin solistia ja, milloin resitatiiviin liittyy näyttämöllistä toimintaa[2], myös huolehdittava siitä, että hän on säestyksineen tilanteen tasalla eikä milloinkaan jätä laulajaa pulaan.

§ 3 Jos laulaja resitoi nopeasti, säestyksen on mukauduttava tähän mitä aktiivisimmin, etenkin säerajoilla, missä harmoniat sattuvat soolon alkua edeltävien taukojen kohdalle. Uusi harmonia on otettava mahdollisimman nopeasti edellisen päätyttyä. Näin laulaja ei koskaan joudu häirityksi affektiivisessa eläytymisessään ja siitä kasvavassa kiihkeätempoisessa esityksessään: hän saa näet jatkuvasti ikään kuin aavistuksen verran etuajassa

---

1 A: *Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepropfet.* → EK 189.

2 A: *...wenn das Recitativ mit Action ist.*

tuntuman harmonian muutoksista ja laadusta.[3] Mikäli kyseisessä yhteydessä olisi pakko valita kahdesta pahasta toinen, kiirehtimistä olisi pidettävä laahaamista parempana vaihtoehtona. Kuitenkin: parempi on aina parempi.

Nopeatempoisen deklamaation kysymyksessä ollessa säestäjän on pidättäydyttävä sointujen murtamisesta, etenkin jos harmonia tiheään muuttuu. Arpeggiointiin ei jää aikaa, ja vaikka jäisikin, se helposti sekoittaisi sekä klaveristia itseään että laulajaa ja kuulijoita. Harmonioiden murtaminen on edellä tarkoitetussa tapauksessa sitä paitsi myös tarpeetonta: kyseinen toteutustapa kuuluu näet aivan toisenlaisiin yhteyksiin, tempoltaan hitaisiin resitatiiveihin ja pitkiin säestyssointuihin,[4] joissa laulajaa on aiheellista muistuttaa voimassa olevasta harmoniasta. Hän voisi muuten niiden keston väsyttämänä pahimmassa tapauksessa kadottaa sävellajituntuman tai joutua harmonian vaihdoksen yllättämäksi.

Edellä tarkoitetun kaltaisia kiihkeitä resitatiiveja esiintyy välistä oopperassa, missä orkesterin sijoitus on hajautettu, missä laulaja joutuu deklamoimaan näyttämöllä kaukana säestäjistään ja missä vielä lisäksi bassot soittavat jaettuina. Tällaisessa tapauksessa ensimmäinen cembalo (mikäli niitä on useampia) ei lopukkeissa jää odottamaan lauluosuuksien päättymistä, vaan ottaa jo sen viimeisten tavujen aikana seuraavan harmonian, jonka paikka olisi oikeastaan vasta niiden jälkeen: näin basso- ja muut soittimet voivat ojentautua tämän mukaan ja aloittaa osuutensa ajoissa.

§ 4 Sointujen murtamisen nopeus tai verkkaisuus säestyksessä riippuu resitatiivin temposta ja sisällöstä. Mitä hitaampi ja affektiivisempi kyseinen puhelauluosuus on, sitä hitaampina arpeggiot toteutetaan. Harmonioiden murtaminen soveltuu erityisen hyvin resitatiiveihin, joita säestyssoittimet tukevat pitkin pysyvin harmonioin. Mutta niin pian kuin niiden osuuteen ilmaantuu viimeksi mainittujen asemesta kestoltaan ja toteutukseltaan lyhyitä nuotteja, niin pian myös klaveristi ottaa harmoniat murtamattomina, lyhyeen ja uhmakkaasti, täysisävelisin ottein. Vaikka kyseisessä tapauksessa nuottikuvassa sattuisi olemaan sidottuja koko- ja puolinuotteja, harmoniat soitetaan silti lyhyeen irrottaen.[5]

---

3 A: *...weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß.*

4 A: *weil es blos ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie gebrauchet wird.*

5 A: *So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weisse gebundene Noten da stehen sollten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag.*

Kosketuksen voimakkuudella on eniten merkitystä oopperassa, ulkoa lauletuissa resitatiiveissa, jotka on pakko säestää matkan päästä. Muissa yhteyksissä klaveristi joutuu kyllä soittamaan säestysosuutensa myös aivan hiljaa – välistä oopperassakin, mutta ennen muuta kirkko- ja kamarimusiikissa, missä meluisat ja rajun kiihkeät puhelauluosuudet eivät juuri ole paikallaan.[6] *Harmonian voimasuhteet* on näet myös resitatiiveissa *sopeutettava tilanteen vaatimuksiin.*

§ 5 Resitatiivissa, jossa säestävien soitinten osuus koostuu pitkistä harmonioista, jätetään urkuja käytettäessä jalkiossa soimaan pelkkä basson sävel, sormio-osuus sitä vastoin katkaistaan pian harmonian painamisen jälkeen kohottamalla kädet ylös koskettimistosta. Urut ovat harvoin puhtaasti viritettyjä: tästä syystä säestyksellisiin resitatiiveihin liittyvä, usein kromaattinen harmonia kuulostaisi niillä sangen epämieluisalta eikä sopisi lainkaan yhteen muiden soitinten kanssa.[7] Monesti joudutaan näkemään paljon vaivaa, ennen kuin orkesteri, joka sinänsä on tasoltaan kohtalaisen hyvä, saadaan mainitunlaisessa tapauksessa soimaan puhtaasti. Harmonioiden murtaminen jää urkuja käytettäessä yleensä pois kuvasta. Arpeggiointia lukuun ottamatta resitatiivien säestyksessä ei muillakaan klaveerisoittimilla käytetä enempiä koristelu- tai hienostuskeinoja.

§ 6 Intermezzoissa ja koomisissa oopperoissa, joissa on runsaasti meluisia toiminnallisia kohtauksia, kuten myös muissa teatterikappaleissa, joissa toiminnot sijoittuvat välistä aivan näyttämön perälle, arpeggiointiin joudutaan turvautumaan yhtenään tai ainakin hyvin usein. Tällöin on kuitenkin huolehdittava siitä, että laulajat ja säestäjä voivat koko ajan selvästi kuulla toinen toisensa. Milloin sanojen sisältö tai jokin väliin tuleva toiminnallinen episodi on syynä siihen, että laulaja ei aloita osuuttaan välittömästi valmistavan soinnun antamisen jälkeen, säestäjä murtaa kyseisen harmonian vielä kertaalleen alhaalta ylöspäin, kunnes havaitsee deklamaation jatkuvan. Ylimalkaan ei säestysosuuksien välille pidä jättää liian paljon eikä liian vähän tyhjää ajallista tilaa, mikäli tämä ei ole aivan välttämätöntä.

---

6 A: *...zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören.*

7 A: *Bey einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmet, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen.* → EK 190.

Milloin tietyntyyppisiä resitatiiveja säestävät bassojen lisäksi useammat soittimet, joiden osuus ei koostu pitkistä harmonioista, klaveristin tulee soittaa pelkästään kenraalibassoäänessä, melko usein peräkkäisinä esiintyvät vähäiset harmoniset käänteet – sellaiset kuin 8♭ 7 tai 6 5♭ – joko aivan hiljaa tai jättää ne kokonaan pois. Näin sooloäänen säestyksestä ei tule liian runsas[8]: muut soittajat voivat siten kuulla laulajan selvemmin ja niin muodoin huolehtia täsmällisemmin myös omasta mukaantulostaan. Cembalon räiske, jonka lähellä istuvat soittajat kuulevat hyvin voimakkaana, voi näet tällaisessa tapauksessa usein – etenkin, jos soittimen ääni on ytimekkään läpilyövä – perin helposti häiritä hyvää järjestystä. Joskus klaveerin osuuden poisjättö on myös omiaan korostamaan sellaisten vuorosanojen painokkuutta, jotka säveltäjä perustellusti haluaa lausuttavan soittimien tyystin vaietessa. Milloin aivan näyttämön takaosassa on meneillään jokin toiminnallisesti kiihkeä kohtaus, kyseinen varotoimenpide on sitäkin tarpeellisempi, koska laulajan esittämät sävelet mainitunlaisessa tilanteessa yleensä vaivoin kantavat yli orkesterin, joka on perustellusti sijoitettu permanto-paikkojen tasoa alemmaksi.

§ 7 Mikäli laulaja ei ole kovin varmakorvainen, on suositeltavampaa toistaa valmistava sointu muutaman kerran peräkkäin kuin tarjota alkamisviitteeksi yksityisiä säveliä. Oleellisinta resitatiiveissa on oikea harmonia: melodisessa suhteessa sitä vastoin ei ole aina paikallaan vaatia, että laulajan pitäisi – etenkin merkitykseltään toisarvoisissa kohdissa – noudattaa orjallisesti juuri nuottiin merkittyjä sävelkulkuja. Riittää, jos hän resitoidessaan pysyy voimassa olevassa harmoniassa.[9] Oudomman tonaalisen poikkeaman kohdalla hänelle voi tarvittaessa antaa kyseisen vaikean sävelen yksinkin.[10] Mikäli solistin taitoon voidaan riittävässä määrin luottaa, säestäjän ei pidä heti hätkähtää, jos tämä kuvan 291 esimerkissä a korvaa nuotissa olevan melodisen kulun jommallakummalla kahdesta seuraavasta vaihtoehdosta (esimerkit 1 ja 2). Mallista poikkeamiseen on monesti syynä mukavamman äänialueen tavoittelu, mutta usein myös muistamattomuus: opetellessaan osaansa ulkoa laulajat näet helposti sekoittavat toisiaan muistuttavat resitointikaavat, koska he painavat mieleensä bassopohjaiset harmoniat enemmän kuin melodiset sävelkulut.[11] Helpommin kuin kuvan 291 a-

8 A: *...damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde.*

9 A: *Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt.*

10 A: *Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen.*

11 A: *...weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativ-modulationen leicht verwechseln, indem sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen.* → EK 191.

kohtaan liittyvien intonaatiomallien vaihtumisesta yllättymisen suon sen vuoksi säestäjälle anteeksi, jos häntä hätkähdyttää kohdassa b nähtävä versio – etenkin, jos basson numerointi puuttuu nuotista, esityksen tempo on nopea ja puolet esimerkistä on kenties vielä merkitty seuraavan rivin alkuun.

kuva 291

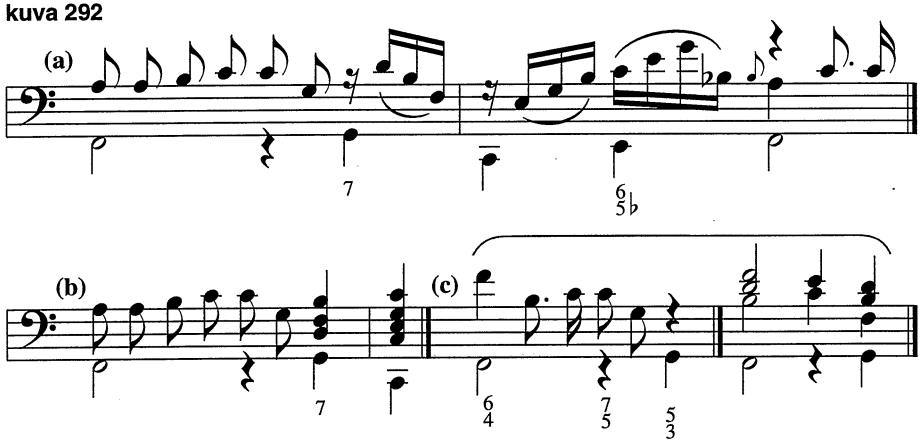
§ 8 Yleensäkin, mutta erityisesti oudompien harmonis-tonaalisten kulkujen[12] kysymyksessä ollessa säestäjä menettelee viisaasti, jos hän murtaessaan viimeisen kerran valmistavan soinnun, siirtää laulajan tarvitseman alkusävelen tämän tehtävän helpottamiseksi ylä-ääneen, missä se on selvimmin kuultavissa. Mieluummin kuin luopua tästä avusta kannattaa sallia joitakin normaalikäytännöstä poikkeavia vapauksia, mikäli niitä ei voida välttää. Niinpä jokin dissonanssi voidaan jättää valmistamatta tai purkaa se toisessa äänessä – vain jotta päästäisiin nopeasti siihen harmonian asemaan, jota kulloinkin tarvitaan. Kyseinen tavoite on kuitenkin yleensä varsin helposti saavutettavissa ilman mainitunlaisiin vapauksiin turvautumistakin nopean arpeggioinnin avulla.

§ 9 Milloin soitinsäesteisessä resitatiivissa esiintyvän kadenssin tai jäsentelyrajan jälkeen basso aloittaa osuutensa ennen muita säestyssoittimia, klaveristin tulee ottaa ensimmäinen basson sävel harmonioineen täsmälleen ajallaan, varmasti ja voimakkaasti, etenkin jos orkesterin sijoitus on hajautettu (kuva 292, kohta a). Milloin sitä vastoin kaikki säestyksestä vastaavat aloittavat osuutensa yhtaikaa, klaveristi ei saa ehättää ennen muita, vaan hänen tulee antaa heille ajoissa pään tai vartalon liikkeellä selvästi havaittava merkki: näin

12 A: *bey fremden Modulationen.*

kaikki voivat liittyä mukaan yhtaikaa ja ilman viivytystä (kohta b). Kohdassa c nähtävässä esimerkissä ensimmäiselle basson f-sävelelle kuuluu $\frac{6}{4}$-sointu, jossa oktaavi kernaasti sijoitetaan ylä-ääneen. Tauon kohdalla otetaan saman basson sävelen kvintti ja septimi.[13] Käsittelemäämme yhteyteen kuuluu lopuksi vielä edellisen luvun neljännen pykälän esimerkki e siihen liittyvine huomautuksineen, jotka kehotan lukijoitani palauttamaan mieleensä. Siitä voidaan johtaa monien vastaavanlaisten tapausten ratkaisu.

kuva 292



13 Kahdeksasosat kuvassa 292 ovat lauluäänen resitaatiota, 16-osat soitinkuvioita.

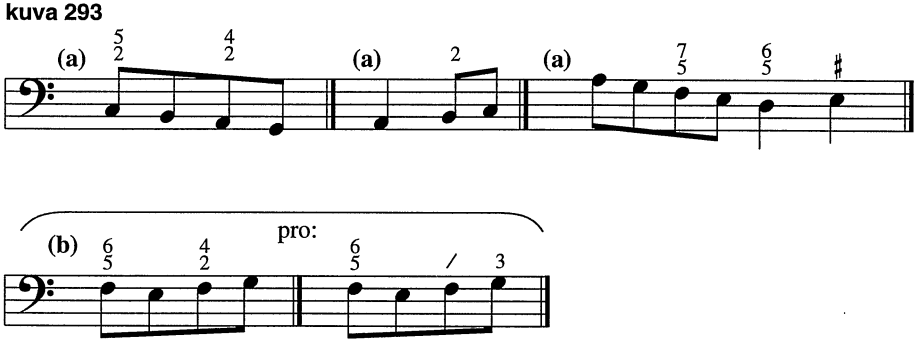
KOLMASKYMMENESYHDEKSÄS LUKU

EPÄSÄÄNNÖLLISISTÄ LOMASÄVELISTÄ

§ 1 Jo [II osan] *ensimmäisessä luvussa* olemme selittäneet, mitä tarkoitetaan *epäsäännöllisillä lomasävelkuluilla* eli *vaihtosävelillä.*[1] Niiden näkyviin merkitseminen on aivan välttämätöntä, koska aloittelevat kenraalibasson soittajat eivät pysty niitä helposti arvaamaan.

§ 2 Muutamat numeroivat sisäiseltä painotukseltaan vahvan ja harmonian kohdalle sattuvan basson sävelen[2], toiset taas sijoittavat numerot harmonian jälkeiselle bassonuotille.[3] Edellinen numerointitapa ei ole hylättävä, varsinkaan jos sen yhteydessä esiintyvät numeroyhdistelmät ovat säestyskäytännössä tavanomaisia (kuva 293, kohta a) ja jos kyseisellä menettelyllä voidaan torjua kaksiselitteisyyden mahdollisuus (kohta b). Mutta muussa tapauksessa epäsäännöllisten lomasävelten[4] varustaminen vinoviivoin antaa helpommat signatuurit: säestäjän ei silloin tarvitse hätkähtää epätavallisia numerojatkumoita, jotka yleensä ovat ensiksi mainitun merkintätavan haittapuolena. Edellä sanotusta huolimatta haluamme silti kehottaa jokaista kenraalibasson opiskelijaa perehtymään numeroihin juurta jaksain, koska molempia mainittuja numerointitapoja tavataan vielä silloin tällöin käytännössä.

kuva 293



1 A: *Der irreguläre Durchgang / Wechselnote.* Otsikossa on ilmauksista jälkimmäinen. (Vrt. luku I, § 73–77). → EK 192.

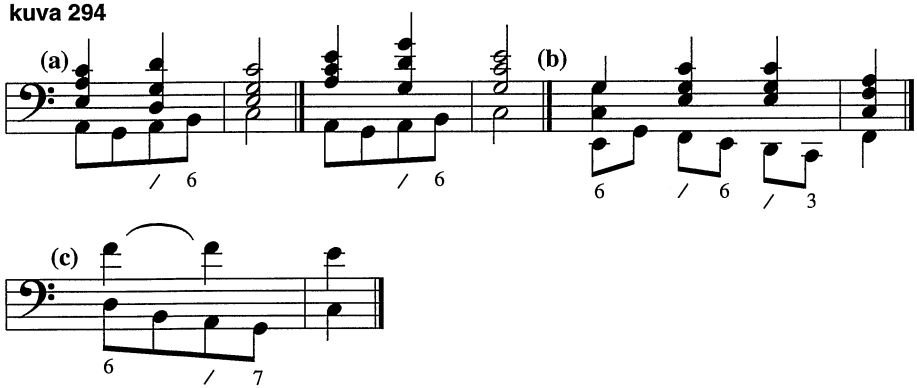
2 A: *die dem innerlichen Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note.*

3 A: *die nachschlagende Note.*

4 A: *Wechselnoten.*

§ 3 Epäsäännöllisen lomasävelkulun yhteydessä vahvoille tahtiosille sattuvat sävelet on tulkittava etusäveliksi, jotka on nuotinnettu ja rytmitetty normaaleiksi tahtiosiksi ja joiden kesto on täten täsmällisesti määrätty.[5] Oikea käsi ottaa tällaisille etusävelille harmonian, joka varsinaisesti kuuluu seuraavalle bassonuotille. Vaikka näin ennakoidut konsonanssit dissonoivat sen bassonsävelen kanssa, jonka kohdalla ne soitetaan, ne säilyttävät silti vapautensa ja ominaisluonteensa. Ne voidaan kaksintaa (kuva 294, kohta a) eikä niitä tarvitse valmistaa eikä purkaa (kohta b). Yhtä vähän menettävät ominaisluonnettaan ja oikeutustaan vastaavalla tavalla ennakoidut dissonanssit, vaikka ne konsonoivat niiden kohdalle sattuvan basson lomasävelen kanssa (kohta c).

kuva 294



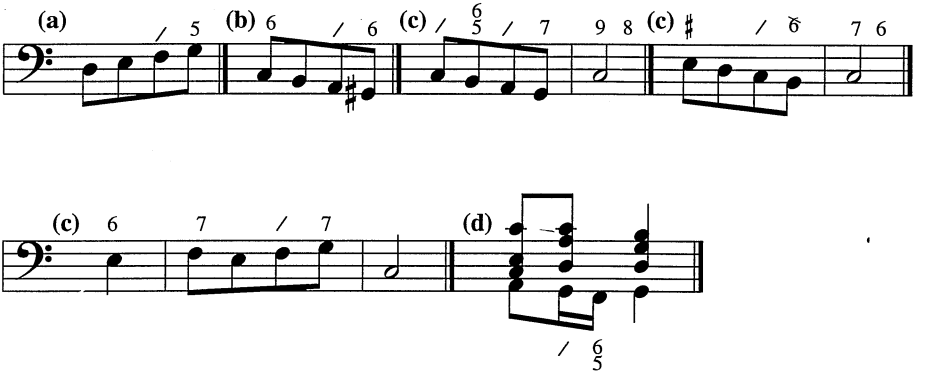
§ 4 Iskullisten lomasävelten[6] yhteydessä kolmisointua ei voida jättää vaille merkintää: ainakin yksi sen numeroista on kirjoitettava näkyviin (kuva 295, kohta a). Mikäli vinoviiva[lla merkityn bassonuoti]n jälkeen seuraa numeroyhdistelmiä, joissa kaksinnusmenettely on välttämätön (kohta b) tai jotka periaatteessa voidaan toteuttaa useammalla kuin yhdellä tavalla (kohta c), säestäjän tulee jo ennalta pitää silmällä sopivaa harmonian asemaa etenkin tapauksissa, joissa vaanii virheen vaara (kohta d).

---

5 A: *Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmet ist.*

6 A: *Wechselnoten*

kuva 295

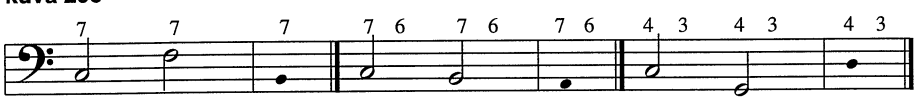


NELJÄSKYMMENES LUKU

BASSOTEEMASTA

§ 1 Hyvä, luontevasti työstetty bassoteema kuuluu sävellyksen mestarisuorituksiin. Nimekkäät kapellimestarit *Telemann* ja *Graun* ovat *autuaasti edesmenneen isäni* ohella antaneet kyseisestä sävellyksen lajista erinomaisia näyttöjä, joita voidaan pitää täysin esikuvaksi kelpaavina.[1] Bassoteemalla tulee olla miehekkään selkeä melodinen hahmo, jossa välistä erottuu pohjana olevan harmonian sävelistä murtamalla saatuja lainoja tai sen kehitystä muilla koristeellisilla tavoilla myötäileviä käänteitä – ilman että aihe silti kadottaisi perusbasson luonteensa.[2] Tonaalisen vaihtelun alue ei saa laajeta liian suureksi. Aiheen kadenssien ja säerajojen tulee olla bassonomaisia, ainakin sille rakentuvan harmonian on melodisilla jäsentelykohdilla oltava luonteva. Etusäveliä tulee bassoteemaan sijoittaa hyvin harkitsevasti, jotta ne eivät häiritse harmonian sujuvaa virtailua[3]: nämä ja muut vastaavanlaiset melodian kaunistuskeinot jätetään ylimalkaan mieluummin pää-äänelle, jonka vapautta basson kilpaileva osallistuminen kaikkiin edellä mainittuihin koristeluihin liian suuressa määrin rajoittaisi. Basson melodisen linjan tulee sen sijaan mahdollistaa harmonia, jossa on runsaasti tehokkaita pidätyksiä, jotta sen ylle voidaan rakentaa laulava pää-ääni.[4] Kuten seuraavista yksinkertaisista bassoesimerkeistä näemme (kuva 296), oivallisia kyseisessä suhteessa ovat erityisesti sellaiset harmoniset kulut, joissa esiintyy paljon septimi-, kvinttikvartti-, sekstikvintti- ja noonisointuja:

kuva 296

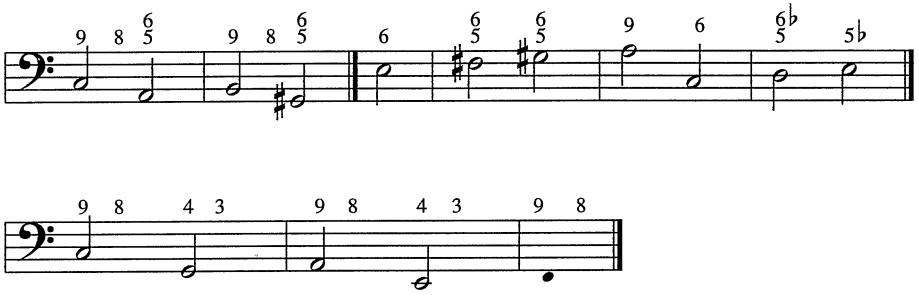


1 → EK 193.

2 A: *Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas borget, ohne das Fundament zu verstecken.*

3 A: *das Fliessende der Harmonie.*

4 A: *Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne.* → EK 194.



§ 2 Bassoteeman muotoamisessa säveltäjille voi varsin helposti sattua kahdentyyppisiä erehdyksiä. Joskus he haluavat – yhdellä kertaa ja väärässä yhteydessä – tyhjentää melodisen keksintänsä koko varaston ja panevat niin muodoin paperille laadukkaan melodian, joka on korkea-alainen ja bassoton mutta johon tarvittaessa voitaisiin kirjoittaa hyvä basso. Oivaltavan säestäjän olisi tällaisessa tapauksessa perin helppoa – sen sijaan että keksisi kyseiseen teemaan säestävän vastamelodian – siirtää aihe oikeaan käteen ja liittää siihen vasemmalla suoralta kädeltä asianmukaisin harmonioin varustettu bassoääni. Toisentyyppistä yksipuolisuutta edustavat bassoteemat taas ovat yleensä rutikuivia: niissä säveltäjä näet edellä mainittua virhettä välttääkseen ja keskittyäkseen mahdollisimman esteettömästi pää-äänen työstämiseen luonnostelee paperille kelvollisen, selkeän ja yksinkertaisen basson, joka on ilmaisullisesti mitäänsanomaton. Viimeksi mainittuun tyyppiin kuuluvilla teemoilla on kuitenkin se hyvä puoli, että niihin sentään voidaan keksiä taidokas säestys, kun sitä vastoin ensiksi mainituista ei usein ole lainkaan harmonian kantajiksi.[5]

§ 3 Bassoteemoja muut soittimet säestävät unisonossa tai ne kuullaan pelkkien bassosoitinten esittämänä. Edellisessä tapauksessa klaveristi jättää harmoniat pois ja soittaa nuottiin merkityt basson kulut molemmin käsin oktaaveissa. Mikäli säveltäjä kuitenkin on *pätevistä syistä* merkinnyt basson ylle numerot, harmoniat on otettava mukaan. Pidätykset, jotka kyseisessä yhteydessä ovat mahdollisia, on näet aiheellista päästää kuuluville: sen sijaan, että ne hämärtäisivät teemaa, ne pikemminkin selkeyttävät sitä. Tietyntyyppiset bassoaiheet ovat senlaatuisia, että valistuneen kuulijan nautinto jää ilman niihin kuuluvaa harmoniaa puolinaiseksi: viimeksi mainittu ei hänen sisäisessä

5 → EK 195.

kuulomielteessään ole erotettavissa hänen kuulemistaan sävelistä.[6] Urut ovat mainitunlaisessa tapauksessa sekä pidätysten kannalta että ytimekkään äänenvoimansa puolesta paras säestyssoitin.[7] Edellä mainitussa toisessa tapauksessa,[8] joka tulee esille kaksiäänisissä laulu- ja soitinsävellyksissä, harmoninen säestys on välttämätön.

§ 4 Bassoteeman säestys voi olla kahdenlainen, ja se tarjoaa pystyvälle kenraalibasson soittajalle aina oivan tilaisuuden näyttää taitoaan. Joka on riittävässä määrin perehtynyt sävellykseen ja jolla suotuisaan keksinnälliseen lahjakkuuteen yhdistyy hyvä arvostelukyky, voi – sooloäänessä esiintyvien taukojen ja mahdollisesti myös tiettyjen koristelemattomien nuottien ja sävelpidentymien kohdalla – keksiä melodisen vastaäänen ja korvata sillä oikean käden esittämät tavanomaiset säestysharmoniat.[9] Keksityn melodian tulee olla sopusoinnussa kappaleen sisällön ja affektin kanssa eikä se saa milloinkaan rajoittaa pää-äänen vapautta.

§ 5 Mutta jolla ei ole tähän tarvittavia kykyjä, hän pysyy nuottiin merkityissä harmonioissa ja realisoi ne hyvän esitystavan sääntöjen mukaisesti. Sikäli kuin mahdollista on, valitaan tällöin aina parhaat harmonian liikkeet ja asemat pitäen samalla silmällä ylä-äänen laulullisuutta.

---

6 Melodian ja harmonian yhdentymisestä kuulohavainnossa vrt. II osa, 29. luku, § 3 viite 2.

7 A: *Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument.*

8 Ts. milloin nuotissa on kyseisellä kohdalla kb-numerot ja ostinato-teeman esittävät lähinnä bassosoittimet (vrt. pykälän alku).

9 A: *Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besitzet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen.* → EK 196.

NELJÄSKYMMENESYHDES LUKU

VAPAASTA FANTASIASTA

§ 1 Fantasiaa nimitetään vapaaksi, jos siinä ei ole mitattua tahtijakoa ja jos se poikkeaa useampiin sävellajeihin kuin yleensä muunlaiset kappaleet, jotka on joko sävelletty tahtijakoa noudattaviksi tai jotka tuotetaan soittamalla ilman valmistusta.[1]

§ 2 Jälkimmäiseen lajiin kuuluvat sepitteet edellyttävät perehtyneisyyttä sävellykseen sen koko laajuudessa, edelliseen sitä vastoin riittävät perusteellinen harmonian tuntemus ja muutamat sen käyttöä koskevat säännöt. Kumpikin laji vaatii luontaisia kykyjä, improvisaatiot erityisesti jo sinänsä. Joku voi olla opiskellut menestyksekkäästi sävellystä ja antaa pystyvyydestään vakuuttavia kirjallisia näyttöjä, mutta siitä huolimatta olla huono ex tempore -soittaja. Sitä vastoin yksilön, joka on hyvä improvisoimaan, voi käsitykseni mukaan ennustaa menestyvän hyvin sävellyksessä, edellyttäen että hän *ei aloita liian myöhään* ja jos hän *kirjoittaa paljon.*[2]

§ 3 Vapaa fantasia koostuu vaihtelevista harmonisista jaksoista, jotka voidaan toteuttaa kaikenlaisina kuvioina ja diminuointeina.[3] Sävellaji, jossa aloitetaan ja lopetetaan, on lyötävä lukkoon ennalta. Vaikka mainitunlaisissa fantasioissa ei sovelleta tahtijakoa, vaatii korva silti, kuten tuonnempana havaitsemme, harmonioiden vaihtelussa ja kestoissa tiettyä suhdetta, silmä puolestaan vastaavanlaista suhdetta aika-arvoilta, jotta soittaja voi nuotintaa

---

1 A: *Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.*

2 A: *Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolge gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er* ***nicht zu spät*** *anfänget, und wenn er* ***viel*** *schreibet.* → EK 197.

3 A: *Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können.*

keksimänsä sävelelliset ideat. Vapaiden fantasioiden alkuun on tällöin yleensä tapana merkitä 4/4-tahtilaji, aikamitan laatu taas selviää siihen liittyvistä sanallisista viitteistä. Fantasioiden tehoisaan vaikutukseen olemme perehtyneet jo *tutkielman I osassa, sen viimeisessä luvussa*[4] johon kehotan lukijoitani tutustumaan.

§ 4 Cembalo ja urut vaativat fantasian toteutussoittimena erityistä varovaisuutta: edellinen, jotta esityksessä ei sorruttaisi yksivärisyyteen, jälkimmäinen, jotta soitettaisiin moitteettoman sitovasti ja noudatettaisiin kohtuullisuutta kromatiikan käytössä.[5] Koska urut ovat harvoin hyvin viritettyjä,[6] kromatiikkaa ei pidä viljellä ainakaan ketjuina. Klavikordi ja fortepiano ovat tässä tarkoittamaamme fantasiatyyppiin sopivimmat soittimet. Molemmat *voivat* ja niiden *tulee* olla puhtaasti viritettyjä[7]. Fortepianon sammuttamaton rekisteri on – sikäli kuin soinnin pitkäkaikuisuutta osataan hyödyntää asianmukaisen varovasti – fantasiasoittoon miellyttävin ja vaikutukseltaan viehättävin.

§ 5 Tietyissä tilanteissa säestäjän on pakko ennen kappaleen esitystä soittaa jotakin [johdattavaa] omasta päästä. Kyseisessä vapaiden soitteiden lajissa[8] mahdollisuudet ovat jo rajallisemmat kuin fantasiassa, jossa ilman muuta tarkoitusta halutaan vain kuulla klaveerinsoittajan taitoa. Johdattava sepite katsotaan näet *alkusoitoksi,* jonka tarkoituksena on valmistaa kuulijoita esitettävän kappaleen sisältöön. Sen koostumuksen määrää viimeksi mainitun laatu: alkusoiton tekijän on otettava aiheensa esitettävän kappaleen sisällöstä tai affektista.[9] Fantasiassa, joka ei palvele mitään määrättyä tarkoitusta, klaveristilla sitä vastoin on [esityksensä laatuun nähden] täysin vapaat kädet.

§ 6 Milloin johdattavassa soitteessa ei ole aikaa soittajan taidonnäytteille, on vältettävä etääntymästä liian kaukaisiin sävellajeihin, koska joudutaan pian lopettamaan. Pääsävellajia ei silti saa alussa liian pian jättää eikä vastaavasti lopussa palata siihen liian myöhään. Aluksi on syytä pysytellä hyvän aikaa

---

4 Versuch I, luku III, Esityksestä, § 15 (§ 13).

5 A: *damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige.*

6 A: *weil die Orgeln selten gut temperiert sind.*

7 A: *Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde* ***können*** *und* ***müssen*** *rein gestimmt seyn.*

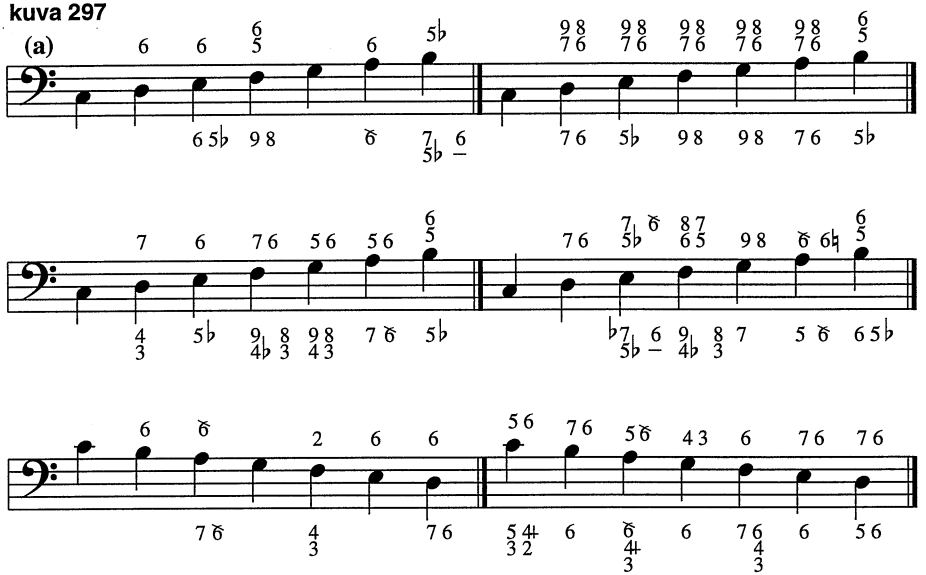
8 A: *Bey dieser Art der freyen Fantasie.*

9 A: *Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn.*

lähtösävellajissa, jotta se käy kuulijoille varmasti selväksi. Ennen lopettamista pääsävellajissa on taas vastaavasti pysyttävä pitkään, jotta kuulijat tulevat valmistetuiksi fantasian päättymiseen[10] ja pääsävellaji painuu viimeiseksi hyvin heidän muistiinsa.

§ 7 Lyhyin ja luontevin menettelymalli, jota myös vähemmän kyvykkäät klaveerinsoittajat pystynevät alkusoittojen tuottamisessa soveltamaan, on seuraava: otetaan pohjaksi sen sävellajin ylös- ja alaspäinen asteikko, jossa tullaan soittamaan, ja varustetaan se tiettyä varovaisuutta noudattaen erilaisilla kenraalibassonumeroinneilla (kuva 297, kohta a) ja muutamilla lomiin sijoitetuilla kromaattisilla puoliaskelilla (kohta b), sävelten skaalamaisen järjestyksen ohella myös siitä poiketen (kohta c). Syntyvät harmoniset jaksot esitetään sitten sopivaksi katsotussa tempossa murrettuina tai sitoen. Toonika-urkupisteet[11] sopivat valitun sävellajin vakiinnuttamiseen kokonaisuuden alussa ja lopussa (kohta d). Päätöksen edellä voidaan varsin hyvin käyttää myös dominanttiurkupisteitä (kohta e).

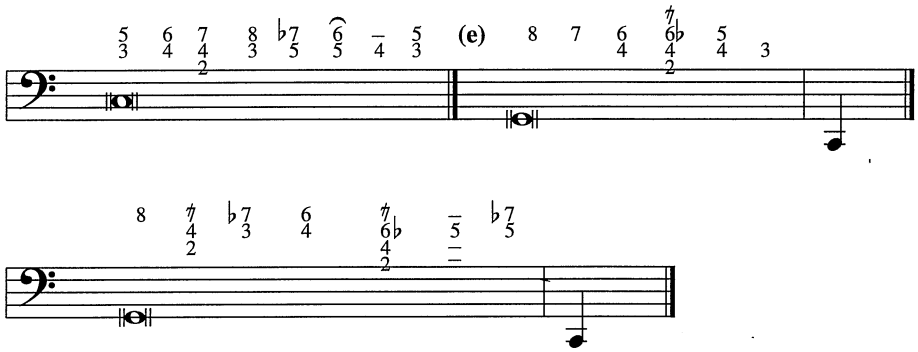
kuva 297



10 A: *zu dem Ende der Fantasie.*

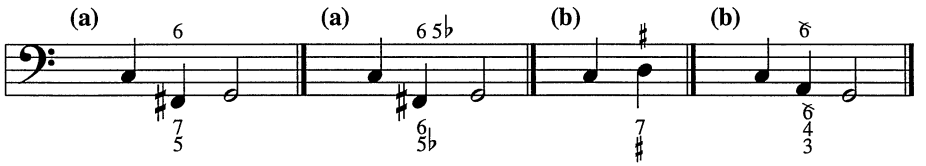
11 A: *Orgelpuncte über der Prime.*

(b)
(c)
(d)



§ 8 Milloin ex tempore-soitteissa jää riittävästi aikaa myös soittajan suoritukselle, mukaan otettavien sävellajien piiriä voidaan laajentaa. Näitä ei tarvitse aina vakiinnuttaa muodollisin päätöslopukkein: viimeksi mainittujen paikka on esityksen lopussa ja mahdollisesti kerran keskivaiheilla. Riittää jos bassossa tai jossakin muussa äänessä esiintyy kulloisenkin tavoitesävellajin suuri septimi *(semitonium modi):* mainittu intervalli on kaikkien luonnollisten sävellajinvaihdosten avain ja tunnus.[12] Milloin se on bassossa, kyseisellä kohdalla on septimi-, seksti- tai sekstikvinttisoinnun paikka (kuva 298, kohta a), lisäksi suuren septimin tapaa harmonisissa yhdistelmissä, jotka syntyvät edellä mainittujen sointujen käännöksinä (kohta b).[13] Fantasia-soitossa viljeltyihin kauneustehoihin kuuluu tapaus, jossa soittaja on muodollisen päätöslopukkeen kautta siirtyvinään tiettyyn sävellajiin, mutta antaakin jatkossa tämän johtaa toisenlaiseen harmoniseen käänteeseen. Kyseinen ja muut vastaavanlaiset mielekkäät kuulijan harhauttamiset ovat fantasiassa ansio:[14] ne eivät kuitenkaan saa esiintyä yhtenään, jottei kyseinen menettely peitä tyystin näkyvistä luonnollisuutta.

kuva 298



12 A: *Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon.*

13 A:*..bey solchen Aufgaben,welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen.*

14 A: *Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut.*

§ 9 Vapaassa fantasiassa pääsävellajista voidaan moduloida lähisukuisiin, hieman kaukaisempiin ja edelleen kaikkiin muihin sävellajeihin. Yhtä vähän kuin tarkkaa tahtirytmiä noudattavissa sävellyksissä on paikallaan viljellä runsaasti outoja ja kaukaisiin sävellajeihin ulottuvia vaihdoksia, yhtä sovinnaiselta kuulostaa fantasia, jonka tonaalinen alue rajoittuu lähisävellajeihin. Duureista lähimodulaatiot suuntautuvat, kuten tunnettua, yläkvintin duuriin ja yläsekstin molliin, mollista käsin lähimpinä vaihdossävellajeina ovat vastaavasti yläterssin duuri ja yläkvintin molli. Milloin halutaan edetä kaukaisempiin sävellajeihin, duureista mennään niiden toisesta tai kolmannesta sävelestä alkaviin molleihin ja yläkvartin duuriin. Mollisävellajeista siirrytään vastaavasti yläkvartin molliin ynnä yläsekstin ja -septimin duureihin. Muut sävellajit kuuluvat kaikki kaukaisimpiin: vaikka niiden etäisyys pääsävellajista vaihteleekin, niitä kaikkia voidaan vapaassa fantasiassa yhtäläisesti sivuta. Viimeksi mainitun tosiasian vahvistavat yleisesti tunnetut sävellajiympyrät, joihin fantasian rakentamisessa[15] ei kuitenkaan pidä kiinteämmin sitoutua: fantasiasoitossa olisi näet virhe käydä *kaavamaisesti* läpi *kaikki* 24 sävellajia. Jätämme lukijoittemme omaehtoisen pohdiskelun varaan kokeilla lähimodulaatioita käyttämällä taitavasti hyväksi *semitonium modin* [= tavoitesävellajin johtosävelen] sijoitusta. Lyhyyden vuoksi tyydymme tässä yhteydessä osoittamaan alla olevien esimerkkien avulla lähinnä muutamia erityisiä tapoja, miten lähisukuisiin sävellajeihin voidaan päästä vähittäin (kuva 299). Kuten niistä havaitsemme, modulaatio on mahdollista suorittaa aina eri tavalla, seurasipa ensimmäisen bassonuotin jälkeen mikä sävel tahansa. Kyseisen väitteen yksityiskohtaista toteennäyttöä kuitenkin kavahdamme, koska se johtaisi liian seikkaperäisiin selvittelyihin:

kuva 299

15 A: *bey der Einrichtung der Fantasie.*

§ 10 Seuraavissa esimerkeissä näytetään, millä tavoin duurista voidaan hieman epäsuorasti siirtyä niihin jäljellä oleviin sävellajeihin, joita edellisessä pykälässä ei vielä käsitelty. A-mollin ja C-duurin läheisen sukulaisuuden vuoksi meidän ei tarvitse esittää yhtä runsaasti esimerkkejä tapauksista, joissa lähtösävellajina on molli. Mikäli *kaukaisempia* sävellajeja ei haluta vain ohimennen sivuta, vaan tarkoituksena on todella moduloida niihin, ei ole lupa pysähtyä pelkkään johtosävelen esille tuomiseen – ikään kuin jo oltaisiin tavoitesävellajissa ja voitaisiin välittömästi jatkaa eteenpäin. Pikemminkin on muutamien harmonisten välijaksojen avulla vähitellen valmistettava korva uuteen sävellajiin[16], jottei kuulija epämiellyttävästi ylläty. On klaveerinsoittajia, jotka ymmärtävät kromatiikan mahdollisuudet ja kykenevät puolustamaan ratkaisujaan, mutta vain harvoilla heistä on taito esittää sitä miellyttävästi, niin että tulos ei kuulosta liian raa'alta.[17] Ylimalkaan, mutta erityisesti

16 A: *man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählig vorbereiten.*

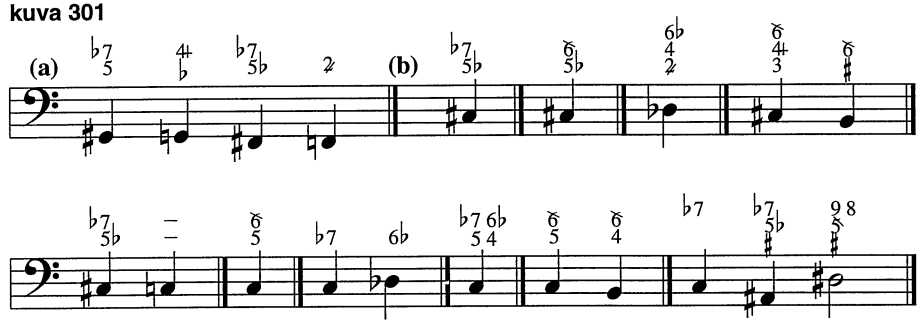
17 A: *Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können.* → EK 198.

alla olevien esimerkkien avulla huomautamme, että niissä harmonioissa, joissa aletaan jo etääntyä hieman kauemmaksi lähtösävellajista, on viivyttävä kauemmin kuin muissa. Seuraavia sekä edellä olleita opetusesimerkkejä transponoimalla ja yhdistelemällä moduloinnissa saavutetaan vähitellen erinomainen varmuus.

kuva 300

§ 11 Milloin kaukaisimpiin sävellajeihin halutaan päästä vielä nopeammalla ja lisäksi miellyttävän yllätyksellisellä tavalla, mikään sointu ei ole kyseiseen tarkoitukseen niin kätevä ja monikäyttöinen kuin septimisointu, johon intervalleina sisältyvät vähennetty septimi ja vähennetty kvintti. Sen käännösten ja sävellajin enharmonisen toisintulkinnan[18] kautta voidaan näet saada aikaan hyvin monia harmonisia muunnoksia. Ja mikäli tähän vielä lisätään ne muut harmoniset taidonnäytteet ja harvinaiset erikoisratkaisut, joita olemme käsitelleet edellä olleissa luvuissa, millainen silmänkantamattoman laaja harmonisen vaihtelun kenttä eteemme silloin avautuukaan! Mahtaisikohan vielä sittenkin tuntua vaikealta siirtyä mihin sävellajiin tahtoo? Ei toki, soittajan tarvitsee vain valita, haluaako hän suorittaa vaihdoksen useampien välitasojen kautta vaiko aivan ilman niitä. Vähennetystä septimisoinnusta, joka koostuu kolmesta päällekkäisestä pienestä terssistä, on vain kolme mahdollista muotoa: kuten kuvasta 301 (esimerkki a) havaitsemme, neljäs on jo ensimmäisen kertaus. Olisi liian aikaa viepää ryhtyä kattamaan esimerkein kaikkia tapauksia, joissa harmonista kehitystä voidaan kyseisen soinnun avulla ohjata haluttuun suuntaan. Tällä kertaa riittäköön kohdassa b annetut, mainitunlaisiin kokeiluihin johdattelevat viitteet. Toistamme lisäksi vielä kerran, että tällaisia kromaattisia kulkuja tulee käyttää vain *silloin tällöin, luontevalla tavalla* ja toteutukseltaan *hitaina.*[19]

kuva 301



18 A: *durch seine Verkehrungen, und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts.*

19 A: *nur* ***dann und wann, mit guter Art,*** *und* ***langsam.***

§ 12[20] Harmonian *oikean* tuntemuksen ja *rohkean* käytön avulla päästään kaikkien sävellajien täydelliseen hallintaan, ja säveltäjä pystyy myös *galantissa* tyylissä keksimään ennestään tuntemattomia modulaatioita. Hän moduloi silloin, minne haluaa: *joskus verkkaan – galanteissa* ja jopa *polyfonisesti* työstetyissäkin kappaleissa – mutta aina *miellyttävällä* ja *yllätyksellisellä* tavalla.[21] Viisaus, asian hallinta ja rohkeus eivät tyydy niin kapeapohjaisiin sävellajin vaihdoksiin, kuin mitä menneiden sukupolvien säveltäjämme kirjoittivat. Nämä olivat omien rajoitustensa vankeja, jota paitsi modulaation alue ei vielä tuolloin ollut niin perusteellisesti tutkittu kuin nykyisin.[22] Monet nykysäveltäjistämme eivät opiskele tarpeeksi: he luottavat kykyihinsä. Harmoniaan perehtymistä[23] he pitävät liian vaikeana, kuivana ja liiaksi lahjakkuuttaan kahlehtivana asiana, koska he eivät sitä kylliksi tunne eivätkä ole siitä paljoakaan oppineet. Kaikki heidän modulaationsa ovat jo aikaisemmin keksittyjä:[24] useimmat niistä tapaa vanhoilta kelpo säveltäjiltä, joita he niin suuresti halveksivat. Sävelkulkujaan he liisteröivät kevyen leikillisillä käänteillä, murtosointuisilla bassoilla ja muilla pikkusievillä keksinnöillä. Kyseisen asennoitumisen vastapainona on mahdollista pätevän opastuksen ja korkealuokkaisten mallien avulla oppia moduloimaan *tuoreesti, miellyttävästi* ja *yllätyksellisesti,* tapahtuipa vaihdos sitten tavanomaisella, hieman epäsuoralla tai hyvin kaukaisella tavalla. Mainituista vaihdostavoista löytyy näytteitä säveltämissäni klaveerisonaateissa, rondoissa, fantasioissa, teoksessani *"Heilig"*[25] sekä erityisesti myös *"Jeesuksen ylösnousemus"* -oratorioni eräässä

---

20 Vuoden 1797 painoksessa ilmestynyt uusi pykälä, joka muuttaa jäljellä olevien järjestysnumeron. Ensipainoksen (1762) mukainen numerointi on jatkossa merkitty sulkeisiin.

21 A: *Durch eine* ***richtige*** *Kenntniß und einen* ***muthigen*** *Gebrauch der Harmonie wird man Meister von allen Tonarten und der Componist erfindet dadurch auch im* ***Galanten*** *Stil, Modulationen, die noch nicht da gewesen sind. Man modulirt alsdann, wohin man will;* ***bald langsam,*** *in* ***Galanten,*** *und sogar auch in* ***gearbeiteten*** *Stücken, allezeit aber auf eine* ***gefällige*** *und* ***überraschende*** *Art.* → EK 199.

22 A: *das Modulationsfeld war damals noch nicht so stark bearbeitet, als es nun ist.*

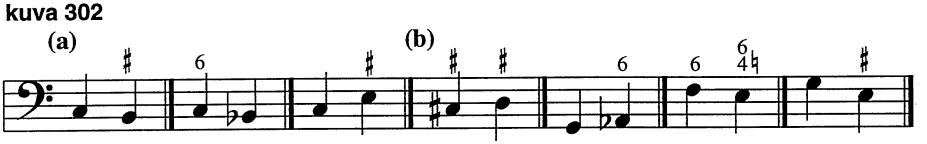
23 A: *die Wißenschaft der Harmonie.*

24 A: *Alle ihre Modulationen sind schon da gewesen.*

25 Kyseessä on kaksoiskuoroinen *Heilig* (H:778/W:217). Teoksen painovuosi on 1779. Johdattava Ariette on kirjoitettu sooloaltolle.

duetossa,[26] jossa kuulijan yllättävä modulaatio tapahtuu mitä luonnollisimmalla tavalla, ilman enharmonisia keinoja. Kyseisessä duetossa, sen basson kuudennessa variaatiossa, moduloidaan d-mollista b-mollin kautta a-molliin. Jotta mainitunlaiset, sinänsä aivan tavalliset sävellajinvaihdokset saisivat erityistä ilmettä, turvaudutaan tietynlaisiin apukeinoihin, kuten esimerkiksi fermaatteihin, taukoihin, korkean ja matalan rekisterin vaihteluun, dynaamisiin tehoihin, tempon ja aika-arvojen, ääniluvun ja -jakauman sekä soitinten muutoksiin jms. Jos tähän vielä lisätään enharmonisten tehojen mielekäs hyödyntäminen,[27] millainen mahdollisuuksien rikkaus avautuukaan silloin moduloinnille: sävellajin vaihdos voidaan suorittaa aina uusin tavoin ja aina miellyttävän yllätyksellisesti! Kyseistä maustetta ei kuitenkaan – kuten jo edellä olemme huomauttaneet – saa käyttää liian usein.

kuva 302



Esimerkit kuvan 302 kohdassa a on otettu eräästä *rondostani*, kohdassa b nähtävät taas edellä mainitusta sävellyksestäni *"Heilig"*. Ne sisältävät kaikki *aivan tavallisia* modulaatioita. Kolmannen[28] esimerkin (kohta a) johdosta minulta kysyttiin kerran, kun olin esittänyt kyseisen rondon: "Kuka Teitä lukuunottamatta rohkenee siirtyä C-duurista suoraan E-duuriin?" Vastasin: "Joka tietää, että e on a-mollin dominantti ja a-molli puolestaan C-duurin mitä läheisin sukulainen, hän pystyy sen tekemään ja epäilemättä myös tekee." Teoksessani *"Heilig"* johdattava Ariette päättyy G-duuriin, minkä jälkeen kuoro alkaa E-duurissa: ilman kyseistä Ariettea kuoron avaus ei olisi merkittävä. Kohdan b ensimmäisessä esimerkissä nähtävä modulaatio esiintyy sävellyksessä kolmasti vaikutukseltaan erittäin tehoisana, vaikka kyseinen siirtymä sinänsä on kaikkea muuta kuin uusi: siihen törmää miltei yhtenään.

---

26 Carl Wilhelm Ramlerin tekstiin kirjoitettu oratorio "Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (H:777/W:240) syntyi Hampurissa 1777–1778. Kyseinen, rakenteeltaan passacagliamainen duetto sopraanolle ja tenorille on teoksen osa nro 9.

27 A: *den vernünftigen Gebrauch der enharmonischen Künste.*

28 Kuvassa 302 a-kohdan toisen ja kolmannen esimerkin väliltä puuttuu postuumin painoksen originaalissa kaksoisviiva.

Jumalan palvonnan edellyttämä ylevyys vaati mainitussa tapauksessa erityistä ilmaisullista vaikutelmaa.

§ 13(12) Moninaisuuden kauneus on aistittavissa myös [vapaassa] fantasiassa, jossa tulee viljellä kaikenlaisia kuvioita ja taiteellisen esitystavan lajeja. Pelkästään juoksutuksista ja pitkään pidetyistä tai murretuista runsassävelisistä otteista koostuvat jaksot väsyttävät korvaa. Ne eivät viritä eivätkä laannuta kuulijassa tunnetiloja, mihin tarkoitukseen fantasia kuitenkin on varsinaisesti ja ennen muuta omiaan.[29] Murtosoinnuissa harmoniasta toiseen siirtyminen ei saa tapahtua liian nopeasti eikä epätasaisesti (kuva 303, kohta a): vain kromaattisissa kuluissa tästä pääsäännöstä on joskus eduksi poiketa. Harmoniaa ei pidä murtaa aina samalla tavoin, yksivärisesti. Sitä paitsi voidaan välillä antaa molempien käsien siirtyä matalasta rekisteristä korkealle äänialueelle: saman voi tehdä myös pelkästään vasemman käden täysillä harmonioilla, oikean pysyessä normaalialueellaan. Viimeksi mainittu toteutustapa tekee cembaloilla hyvän vaikutuksen, sen avulla saadaan näet keinotekoisesti aikaan miellyttävä forten ja pianon vaihtelu.[30] Jolla on taito hallussaan, menettelee järkevästi, jos hän – sen sijaan että käyttäisi jatkuvasti ylen tavanomaisia harmonioita – silloin tällöin harhauttaa kuulijan jollakin yllättävällä harmonisella käänteellä. Mikäli klaveristin taidot eivät tähän yllä, harmoniaan, joka sellaisenaan kuulostaisi lattealta ja yksinkertaiselta, on koetettava luoda viehätystä erilaisen, vaihtelevasti ja laadukkaasti toteutetun kuvioinnin avulla. Vasemmassa kädessä useimmat dissonanssit voidaan niin ikään kaksintaa. Kyseisessä yhteydessä syntyvät rinnakkaisoktaavit korva hyväksyy tekstuurin tiheyden vuoksi, kvinttejä sitä vastoin tulee välttää. Kvarttia, sen esiintyessä yhdessä kvintin ja noonin kanssa, ei kaksinneta, eikä nooneja yleensäkään.

kuva 303 väärin hyvä

29 A: *Die Leidenschaften werden dadurch weder erreget, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebrauchet werden* (vrt. EK 15).

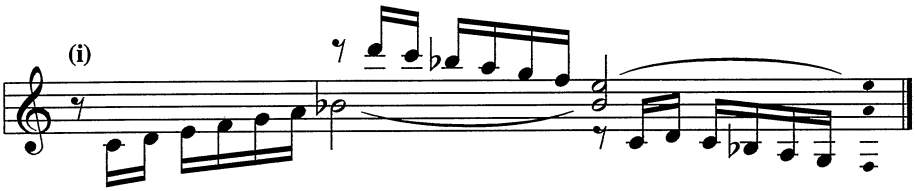
30 A: *Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano.*

§ 14(13) Kaikki soinnut voidaan monella tapaa murtaa ja pukea nopean tai hitaan kuviotyön muotoon. Erityisen miellyttäviä vaikutukseltaan ovat sellaiset murtamiset, joissa sekä soinnun sävelet että myös niiden tietyt lähisävelet toistetaan (kuva 304, kohta a). Näin toteutettuina murtoharmoniat kuulostavat paljon rikkaammin muunnetuilta kuin yksinkertainen arpeggiointi, jossa vain pelkät sointusävelet soitetaan peräkkäin niiltä alueilta, joille ne kummankin käden osuuksissa paikantuvat. Kaikissa murretuissa kolmisoinnuissa tai kolmisointuun palautuvissa harmonisissa yhdistelmissä voidaan kunkin sointusävelen edellä koristelumielessä sivuta myös sen suurta (kohta b) tai pientä (kohta c) alasekuntia, jättämättä kyseistä [dissonoivaa] sivusäveltä jatkossa kuitenkaan soimaan. Mainitunlaista toteutustapaa nimitetään *acciaccaturien kera murtamiseksi.* Juoksutuksissa sointusävelten väliin jäävät intervallit täytetään melodisesti: kyseinen täyttö voi tapahtua sekä ylös- että alaspäisessä melodisessa linjassa yhden tai useamman oktaavin alueella tarvittavin tapauskohtaisin muunnoksin. Milloin mainitunlaisissa juoksutuksissa esiintyy toistoja (kohta d) ja kuvaan ilmestyy samalla voimassa olevasta sävellajista poikkeavia muunnesäveliä (kohta e), tämä synnyttää vaikutukseltaan miellyttäviä varioitumia. Juoksutukset, joissa esiintyy runsaasti puoliaskelkulkuja, edellyttävät kohtuullista aikamittaa. Virtuoosiseen melodiseen linjaan voi välistä kätkeytyä eri tavoin vaihtelevia harmonian muotoja (kohta f). Kolmisointu käännöksineen voi juoksutuksiksi muunnettuna saada samanlaisen hahmon, samaten septimisointu käännöksineen. Murtosointukuluissa, joihin sisältyy ylinouseva sekunti, vältetään *joskus* liikettä kyseiseen riitaintervalliin (kohta g), tietynlaisissa kuvioissa se sitä vastoin käy päinsä (kohta h). Myös imitaatioita, sekä normaalimuotoisia että käännettyjä, voidaan tietyissä tapauksissa varsin hyvin sijoittaa eri ääniin (kohta i). Pykälässä 11 esitellyt kromaattiset soinnut sopivat parhaiten liikesisällöltään hitaaseen kuviointiin ja syvämietteisiin sävelkeksinnän ilmentymiin, jollaisesta *tutkielman I osan viimeinen mallisävellys* tarjoaa esimerkin.[31]

---

31 Probestück nro 18/Fantasia c-molli. Faksimile: liite I b (vrt. I osa, luku III, § 15 ja 13).

kuva 304



§ 15(14) Jotta lukijani saisivat selkeän ja heitä käytännössä hyödyttävän käsityksen vapaan fantasian rakentamisesta myös kaikenlaisten yhdistettyjen esimerkkien osalta, kehotan heitä tarkastelemaan edellisessä pykälässä mainittua mallisävellystä ja kuvassa 305 b nähtävää Allegroa.[32] Kumpikin niistä sisältää vapaan fantasian: edellisessä on käytetty runsaasti kromatiikkaa, jälkimmäinen puolestaan koostuu *enimmäkseen* aivan luonnollisista ja tavanomaisista harmonisista jaksoista. Jälkimmäisen, D-duurifantasian rungon olen seuraavassa luonnostellut näkyviin myös numeroituna bassona (kuva 305 a).[33] Nuottien kestot on numeroluonnoksessa ilmaistu niin tarkkaan kuin se on ollut mahdollista. Esityksessä kukin sointu murretaan kahdesti. Milloin arpeggiot on oikeassa tai vasemmassa kädessä toisella kertaa otettava eri äänialueelta, tämä on [toteutuksen nuotinnoksessa/kuva 305 b] merkitty näkyviin. Hitaissa täysisävelisissä otteissa, jotka kaikki arpeggioidaan, sävelet ovat kestoltaan yhtä pitkiä, vaikka nuotinnoksessa – tilanpuutteen vuoksi ja jotta asia kävisi selväksi – on ollut pakko sijoittaa alakkain valkoisia ja mustia nuotteja [ts. puolinuotteja ja neljäsosia]. Numerolla 1 merkityssä kohdassa,[34] fantasian alussa ja lopussa [kuva 305 a], näemme pitkään pidetyn toonika-harmonian. Kohdassa 2 tapahtuu modulaatio yläkvintin sävellajiin, johon joksikin aikaa jäädään, kunnes x:llä merkityssä kohdassa harmoninen kehitys vie e-molliin. Numerolla 3 merkityt kolme bassonuottia [kuva 305 a], joiden alla on kaari, selittävät siirtymää seuraavaan sekuntisoinnun [F:V^2] toistoon: siihen päädytään harmonian toisintulkinnan kautta. Nuotinnetussa suorituksessa [kuva 305 b] kyseinen siirtymä tapahtuu [yksiäänisesti] hitailla kuvioilla, joiden kohdalta basso on tarkoituksellisesti jätetty pois. Liike h-pohjaisesta septimisoinnusta [e:V^7] b:lle rakentuvaan sekuntisointuun [F:V^7] osoittautuu

---

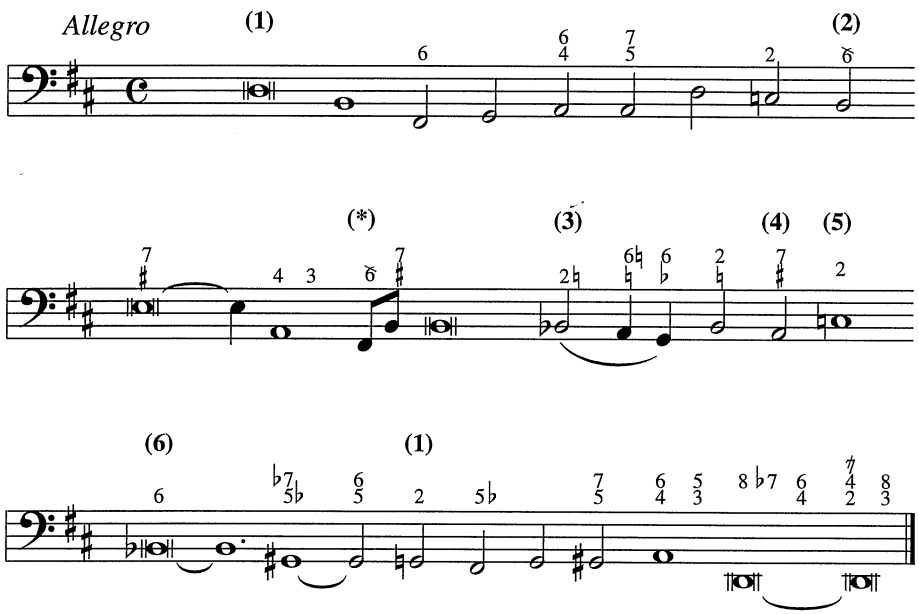
32 A: *einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung der freyen Fantasie.* → EK 200.

33 Kirjoittaja puhuu jatkossa fantasian kb-luonnoksesta ja nuotinnetusta suorituksesta ikään kuin päällekkäin.

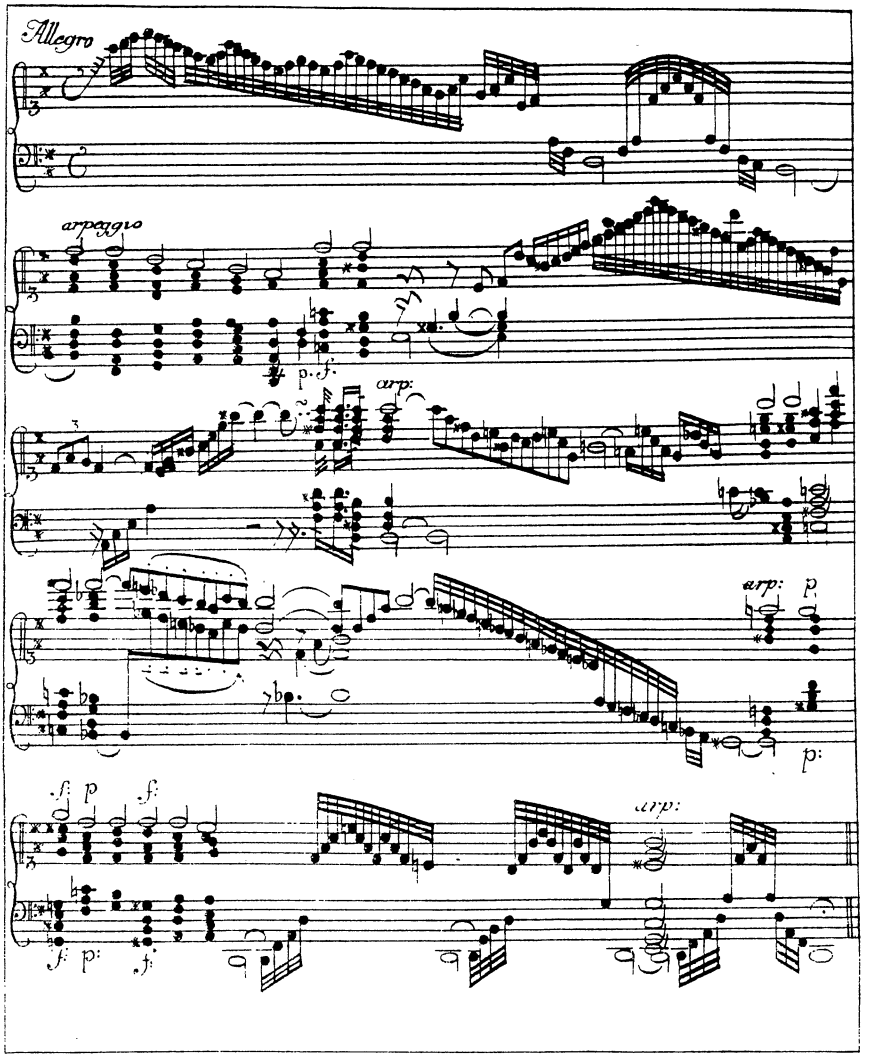
34 Viitenumerot ovat originaalissa vain kb-luonnoksessa (kuva 305 a). Kuvassa 305 b ne on merkitty asianomaisiin kohtiin sulkeissa (ks. myös EK 200).

elliptiseksi: normaalisti viimeksi mainitun edellä olisi näet kuulunut olla h-pohjainen $\frac{6}{4}$-sointu tai c:n [duuri]kolmisointu. Kohdassa 4 harmoninen kehitys näyttää vievän d-molliin: d-mollisoinnun asemesta kuitenkin kohdassa 5 otetaan ylinousevan kvartin sisältävä c:n sekuntisointu [G/g:V^2], ikään kuin aiottaisiin mennä G-duuriin. Tämän jälkeen seuraa kuitenkin yhtä kaikki g-molliharmonia (kohta 6), minkä jälkeen siirrytään etupäässä dissonoivia sointuja käyttäen takaisin pääsävellajiin ja päätetään fantasia toonika-urkupisteellä.

kuva 305



kuva 305 b [35]



35 Originaalissa kuva on erillisenä kuparitauluna kirjan lopussa. Kb-luonnos ja sen pohjalla improvisoitu fantasia (kuvat 305 a ja b + analyysi) rinnakkain ks. EK 200.

Kuten tutkielman II osan esipuheesta käy ilmi, C.Ph.E.Bach oli alkuaan ajatellut kaiverruttaa myös sen nuottiesimerkit kupariin ja aloittanut työn tällä kb-pohjaista improvisaatiota valottavalla näytteellä. Väliin tuli nuottipainatuksen uudistus, *die schöne Erfindung der Drucknoten*, Johann Gottlieb Immanuel Breitkopin Leipzigissa kehittämät, ladottavat irtokirjasimet. Kyseinen keksintö mullisti vuoden 1756 tienoilla koko nuottien painatustekniikan, minkä seurauksena kuparityön hinnat romahtivat. Mainittuun vuoteen ajoittuu myös J.S. Bachin *Die Kunst der Fugen* kuparilaattojen myynti, joka näin selittyy käytännön syillä (CPEB:n lehti-ilmoitus 14.9. 1756, ks. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge, s.575-576).

Liite III: Dokumentteja

Versuchin ilmestymisen varhaisin julkipano

Varhaisin *Versuch I*:n ilmestymistä koskeva tiedote on maaliskuulta 1752. Kyseinen lehti-ilmoitus (faksimile sivulla 566) kuuluu kokonaisuudessaan:

Berliini. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, tekijä Kuninkaan kamarimuusikko Carl Philipp Emanuel Bach. Ensimmäiseksi teoksessa esitetään ainoan mahdollisen hyvän sormijärjestyksen yleiset säännöt. Tekijä pyrkii luomaan järjestyneen kuvan erityisesti koristeista ja muista soiton viehätystä lisäävistä keinoista, joita monet pitävät mielivaltaisina [= yksinomaan soittajasta riippuvina asioina], ja määrittää mikäli mahdollista niiden käyttöyhteydet. Tämä palvelee harrastelijoita, jotta nämä voivat ilman opettajan apua itse oppia soittamaan sirosti kappaleen, jossa säveltäjä ei ole merkinnyt koristeluja näkyviin tietyin tunnuksin. Asiasta joutuvat kuitenkin samalla tilille myös opettajat, joita koetetaan estää pilaamasta oppilaitaan väärillä ohjeilla. Tämän jälkeen kirjassa käsitellään vielä esitystä klaveerinsoitossa yleensä. Kaiken tämän tekijä on selittänyt riittävin esimerkein ja liittänyt vielä lopuksi mukaan 18 opetussävellystä, joista muodostuu 6 sonaattia. Näissä ovat edustettuina kaikenlaiset sävellajit, nuottiarvot, tahtilajit, korukuviot ja sävelkulut, minkä lisäksi kaikkiin kappaleisiin on merkitty niihin tulevat koristeet ja nuotti nuotilta myös sormijärjestys. Näihin asti yleisesti käytettyihin renkutuksiin, joilla aloittelijoiden makua on ohjattu pinnalliseen ja väärään suuntaan, em. opetussävellykset yhdistää vain helppous: niihin voidaan sen vuoksi käydä käsiksi heti. Kappaleista vaikein vaatii teknisesti vähemmän kuin helpoin tekijän tähänastisista painetuista klaveerisävellyksistä. Asianharrastajien mieliksi kaikki on kirjoitettu tavallisella klaveeriavaimella eikä po. sävellysten äänialue ole neljää oktaavia laajempi [C–c^3]. Nyt ilmoitettu teos on painovalmis, ja sen ennakkotilauksia otetaan vastaan juhannukseen saakka. Mikäli niitä ei kerry varteenotettavaa määrää, painatus siirtyy. Myönteisessä tapauksessa kappaleet voidaan toimittaa tilaajille mikkelinpäivän messujen tienoilla.[1] Ennakkotilaajat saavat kappaleensa kolmella taalerilla,

---

1 A: *Jetzt angezeigtes Werck ligt zum Druck fertig, und soll von hier bis Johannis darauf Vorschuß angenommen werden. Erhält man nicht eine ansehnliche Zahl Subscribenten, so bleibt es liegen: ausserdem aber können auf Michaelis die Exemplaria ausgegeben werden.* Käsikirjoituksen painovalmiuden todistaa sisällön kuvaus.

myöhempi myyntihinta on vähintään viisi taaleria. Tilausten vastaanottajina toimivat seuraavat henkilöt: Berliinissä tekijän lisäksi hra Busse, suuren Friedrichin sairaalan urkuri, Augsburgissa hra musiikinjohtaja Seifert, Eisenachissa hra urkuri Bach,[2] Halberstadtissa hra tuomiokirjuri Gleim, Hampurissa hra kapellimestari Telemann,[3] Leipzigissa kapellimestarinrouva Bach,[4] Naumburgissa hra urkuri Altnickol,[5] Nürnbergissa Balthasar Schmidvainajan leski, Stettinissä hra urkuri Wolff ja Frankfurt am Mainissa hra konserttijohtaja Müller.

2 Johann Ernst Bach (1722–1777)

3 Georg Philipp Telemann (1681–1767), CPEB:n kummisetä

4 Anna Magdalena Bach (1701–1760), J.S. Bachin leski, CPEB:n äitipuoli.

5 Johann Christoph Altnickol (1719/20–1759), J.S. Bachin vävy

Monat-
Aufnahme
ſamkeit und
handels
Nach-
worinen auch
einſchlagende
Umſtände
wer-
Marti-
us.

liche zur
der Gelehr-
des Buch-
dienliche
richten,
andere dahin
Materien und
erörtert
den.
MDCC
LII.

Mit Röm. Kayſerl. Königl. Pohlniſchen und Churfürſtl. Sächſiſchen, auch Hochfürſtl. Würtembergiſchen Allergnädigſt- und Gnädigſten *PRIVILEGIIS.*

Folgende Bücher werden auf *Pränumeration* oder *Subſcription* gedruckt.

Berlin. Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen, durch Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Cammer-Muſicus. Es werden hier erſtlich die allgemeinen Regeln von der einzigen möglichen guten Finger-Ordnung feſtgeſetzet. Der Verfaſſer ſuchet ins beſondere den Articul von den Zierrathen und Annehmlichkeiten im Spielen, die viele ſo willkührlich anſehen, feſt zu ſetzen, und ihren Sitz ſo viel möglich zu beſtimmen. Es dient dieſes denen Liebhabern darzu, daß ſie ein Stück ohne Beyhülffe eines Meiſters von ſelbſt zierlich ſpielen lernen können, wenn der Componiſt die Annehmlichkeiten nicht durch gewiſſe Figuren bezeichnet hat. Es ſollen aber auch zugleich die Lehrer hierbey ihre Rechnung finden, indeme man ſie auſſer Stand zu ſetzen ſuchet, ihre Scholaren durch falſche Grund-Sätze zu verderben. Nach dieſem wird von dem Vortrag auf dem Clavier noch überhaupt gehandelt. Alles dieſes hat der Verfaſſer mit hinlänglichen Exempeln erläutert, und nach zuletzt 18. Prob-Stücke, welche 6. Sonaten ausmachen, hinzugefüget. Hierinnen findet man allerhand Ton-Arten, allerhand Gattungen von Noten, von Tacten, von Manieren, von Gängen, alle Stücke mit ihren Annehmlichkeiten bezeichnet, und über jede Note die Finger geſetzt. Dieſe ſollen mit den bißhero gewöhnlichen Gaſſenhauern, womit man die Anfänger zum ſeichten und falſchen angeführet hat, nichts als die Leichtigkeit gemein haben, ſo, daß man gleich an dieſe Stücke gehen kan. Das ſchwerſte hierunter wird mit weniger Mühe heraus zu bringen ſeyn, als das leichteſte von den bißhero gedruckten Sachen des Verfaſſers. Jedermann zu Gefallen iſt alles auf den gewöhnlichen Clavier-Schlüſſel geſchrieben, und erſtreckt ſich der Umfang der Compoſition nicht weiter, als auf die vier ordentlichen Octaven von c, zu c. Jetzt angezeigtes Werck ligt zum Druck fertig, und ſoll von hier bis Johannis darauf Vorſchuß angenommen werden. Erhält man nicht eine anſehnliche Zahl Subſcribenten, ſo bleibt es liegen; auſſerdem aber können auf Michaelis die Exemplaria ausgegeben werden. Wer

C.Ph.E.Bachin Versuch I:n ilmestymistä koskeva ennakkoilmoitus maaliskuussa 1752. Julkaisun nimi on *Monatliche zur Aufnahme der Gelehrsamkeit und des Buchhandels dienliche Nachrichten.* Helsingin yliopiston kirjasto

C. PH. E. BACHIN AVOIN KIRJE VUODELTA 1773

Kehitys, jonka *Versuchin* ilmestyminen klaveeripedagogisessa kirjallisuudessa pani alulle, sai jatkossa monentasoisia muotoja. Suuri osa ko. julkaisuista etsi uusia kohderyhmiä harrastelijapiireistä ja lainaili Bachin ajatuksia ajan tapaan varsin huolettomasti. Mukaan pujahti monenlaisia kirjoittajien ja julkaisujen tasosta johtuvia virheitä, jotka eivät ilahduttaneet tekijää. Myös ajattelu ja suhtautumistavat muuttuivat. C. Ph E. Bachin suhde kahden vuosikymmenen aikana tapahtuneeseen kehitykseen on kirjautunut paljon puhuvassa avoimessa kirjeessä, jossa hän sanoutuu siitä selväsanaisesti irti. Kyseinen puheenvuoro, jonka *Unparteyischer Hamburgischer Correspondent* julkaisi vuoden 1773 tammikuun 7:nnessä numerossaan, ansaitsee tulla tässä lainatuksi kokonaisuudessaan:

"Muutoksen, joka molempien tutkielmieni[1] ilmestymisen jälkeen on tapahtunut klaveerinsoittajien ammattialueella, olen pannut merkille mitä suurimmalla tyydytyksellä. Syyllistymättä kerskailuun voin väittää, että siitä pitäen opetetaan oikeammin ja soitetaan moitteettomammin. Yhtä suuresti kuitenkin pahoittelen sitä, että niin hyvää tarkoittanut aloitteeni on tahattomasti antanut aiheen vajota entiseen, osin vielä sitäkin pahempaan barbaarisuuteen. Joutilaiden yksilöiden ylpeydelle ja omanvoitonpyynnille ei näet nykyisin enää riitä se, että he soittavat tasokkaasti omia tusinatekeleitään ja tyrkyttävät niitä oppilailleen: ei, vaan heidän on tehtävä nimensä kuolemattomaksi myös julkaisutoiminnalla. Niinpä molempien tutkielmieni ilmestymisen jälkeen onkin tullut julkisuuteen niin monia klaveerinsoittoa käsitteleviä opetus- ja kouluteoksia, ettei niiden tulvalla näytä toistaiseksi loppua olevan.[2] Kyseisistä julkaisuista ovat maineelleni haitallisimpia ne, joihin on sisällytetty yhteydestään irrotettuja otteita tutkielmistani – milloin minun nimissäni, milloin minua mainitsematta. Siihen, että asianomaiset ovat kopioineet kyseiset kohdat, heillä on vapaus: sitä vastaan minulla ei olisi mitään muistuttamista.Sitä vastoin se, että he ovat irrottaneet lainaamansa kohdat niiden alkuperäisestä asiayhteydestä ja sekä tulkinneet että soveltaneet niitä väärin, on äärimmäisen vahingollista. Kenellepä ei olisi tuttua, miten suurta vahinkoa väärä sormijärjestys, koristeiden virheellinen selittäminen ja käyttö sekä kokonaan väärä harmonia voivat aiheuttaa. Voin kiihkottomasti ja totuudenmukaisesti sanoa, että kaikki tutkielmieni jälkeen ilmestyneet klaveerinsoiton oppaat, jotka tunnen

---

1 A: *meiner beiden Versuche.*

2 A: *Dadurch sind seit meinen Versuchen so viele Lehr- und Schulbücher übers Clavier herausgekommen, daß man das Ende davon noch nicht absehen kann.*

(luulen kuitenkin, että tunnen ne kaikki), ovat täynnä virheitä, ja varoitan niistä klaveerinsoiton harrastajia.[3] Mitä nyt sanon, sen voin vaadittaessa todistaa.

Jos joku tahtoo väittää, että minun tutkielmani ovat liian perusteellisia, hän ei itse asiassa ole sanonut mitään ja paljastaa samalla suuren tietämättömyytensä. Minä jaan kaikki klaveerinsoittajat kahteen luokkaan: ensimmäiseen kuuluvat ne, joilla musiikki on päätoimena, ynnä kaikki harrastajat, jotka haluavat saada perusteellisen opetuksen. Toiseen lasken pelkästään sellaiset harrastelijat, jotka muiden velvoitteidensa vuoksi voivat ja tahtovat opiskella klaveerinsoittoa vain kevyemmin. *"Versuchini"* kuuluvat ensiksi mainitulle ryhmälle eikä [niiden] yksikään pykälä ole heille turha. Oppikirjojeni vastaisuudessa ilmestyvistä lisistä[4] nähdään, etten ole sanonut mitään tarpeetonta enkä edes vielä kaikkea. Opettajan on hallittava kaikki tutkielmiini sisältyvät asiat ja hänellä tulee olla niin paljon taitoa, että hän osaa esittää ne sillä tavoin ja siinä järjestyksessä, joka kulloinkin sopii parhaiten hänen ohjaamalleen yksilölle. Kuten ensimmäisen tutkielmani esipuheessa olen sanonut, hienoudet jäävät tällöin viimeiseksi. Ilman kärsivällisyyttä ja aikaa mitään ei voida oppia perinpohjaisesti. Klaveerinsoittoon kuuluvat asiat eivät ole helposti puristettavissa tiivistelmäksi, ja sikäli kuin halutaan olla perusteellisia, ne eivät saakaan sitä olla. Mutta mitä on sanottava niistä vääriä opetuksia sisältävistä opaskirjoista, jotka mainostamastaan suppeudesta huolimatta ovat lähes yhtä laajoja kuin omani? Edellä mainitsemaani toiseen ryhmään kuuluvat harrastajat eivät varsinaisesti tarvitse lainkaan oppikirjaa – sikäli kuin opettaja voi hyvällä omallatunnolla katsoa tulevansa toimeen ilman. Menettelytapa on tällöin sama kuin mitä välistä itsekin ennen – tosin vastentahtoisesti ja hätätapauksissa – sovelsin: luonnostelin nimittäin ennen jokaista oppituntia kirjallisesti asiat, jotka aioin opettaa ja rajoituin vain tärkeimpiin pääohjeisiin. Koristeiden hienoudet ja käyttöyhteydet, säestyksen valikoidut erikoislajit, kuten jaettu säestys jms., oli jätettävä pois eikä niitä kaivattukaan. Kaikessa [mitä vaadittiin] oppilaalta ei suvaittu ainoatakaan väärää sointuliikettä,[5] jollaisia monissa oppikirjoissa taritaan seurattavina malleina. Kun koulutettava sitten oli saavuttanut valmiuden, joka hänen tapauksessaan oli mahdollisuuksien rajoissa, kävi ilmi, että koko kirjattu opetus supistui noin puoleen arkkiin paperia – tähän eivät sisälly esimerkit ja musiikin alkeet, jotka kuka hyvänsä kyläkoulumestari pystyy opettamaan siinä

---

3 A: *Ich kann ohne Paßion und mit Wahrheit sagen, daß alle Lehrbücher übers Clavier, welche ich seit meinen Versuchen habe entstehen sehen, und mir bekannt sind (ich glaube aber, daß ich sie alle kenne), voller Fehler stecken, und warne also die Liebhaber unsers Instruments davor.*

4 A: *Aus den Beyträgen zu meinen Lehrbüchern, welche künftig erscheinen werden,...*

5 A: *einen [falschen] Griff thun,* viittaa sekä solistiseen että kb-soittoon.

kuin suurin taiteilijakin ja jotka näin ollen edellytetään esivalmiuksina. Tästä nähdään selvästi, että klaveerinsoiton oppikirjan lyhentämisestä on asioiden perusteellisen oppimisen kannalta aina enemmän vahinkoa kuin hyötyä, vaikka lyhennetty versio sinänsä ei mitään virheellisyyksiä sisältäisikään. Kaikki tuntemani herrat kompendiumien kirjoittajat ovat sanoneet tietyssä katsannossa liian vähän, toisessa liian paljon ja mikä pahinta, kaikissa tapauksissa koko joukon sellaista, mikä ei pidä paikkaansa. Mitä viheliäistä roskaa monilta heistä tapaakaan! Syy tähän on ilmeinen: julkaistuista kirjoista päätellen niiden tekijät eivät ole milloinkaan opiskelleet sävellystä, johon heidän ehdottomasti tulisi olla perehtyneitä voidakseen kirjoittaa pätevästi kenraalibassosta.[6] Sitä käsittelevä oppi ei näet rajoitu pelkästään sävellyksen perussääntöihin, vaan se vaikuttaa voimakkaasti myös niiden syvempään ymmärtämiseen.[7] Lyhyesti sanoen: klaveerinsoittoa ja erityisesti käytännön säestyssoittoa käsittelevää opaskirjaa kohtaan ei voi syntyä pysyvämpää luottamusta, jollei sen tekijä ole sitä ennen saanut nimeä kelvollisilla omilla sepitteillä[8] ja näin osoittautunut pystyvän säveltäjän[9] maineen arvoiseksi.

Hampurissa, 11. päivänä tammikuuta 1773

C. P. E. Bach

---

6 A: *vom Accompagnement.*

7 A: *Die Lehre hievon enthält nicht allein die Grundregeln der Composition, sondern sie hat auch einen starken Einfluß in die tiefere Einsicht derselben.*

8 A: *durch richtige Ausarbeitungen.*

9 A: *einen gründlichen Componisten.*

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert.

Erster Theil.

Zweyte Auflage.

In Verlegung des Auctoris.

Berlin, 1759.

Gedruckt bey George Ludewig Winter.

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert.

Erster Theil.

Zweyte Auflage.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage
1780.

Carl Philipp Emanuel Bachs

Kapellmeister der Prinzessinn Amalia von Preussen und Musikdirector in Hamburg

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert.

Erster Theil.

Dritte mit Zusätzen und sechs neuen Clavier-Stücken vermehrte Auflage.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage
1787.

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

Zweyter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement

und der freyen Fantasie

abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage
1780.

Carl Philipp Emanuel Bachs

vormaligem Kapellmeister der Prinzessinn Amalia von Preussen und Musikdirector in Hamburg

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

Zweiter Theil,

in welchem die Lehre von dem Accompagnement

und der freyen Fantasie

abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

Zweite vom Verfasser verbesserte, und mit Zusätzen vermehrte Auflage.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage 1797.

Tutkielman muiden 1700-luvun painosten nimilehdet

Johann Sebastian Bachin korukuviotaulukko (1720) Wilhelm Friedemann Bachin klaveerikirjasta
Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andeuten.
Reproduced courtesy of the Music Library, Yale University

Liite IV

Editoijan kommentaarit (EK)

I osa: nrot 1–130, II osa: nrot 131–200

Editiotyö edellyttää käytännössä tutkimusta ja yleensä jossakin muodossa johtaa siihen. Historiallisen dokumentin välittämisessä on näet mahdollista päästä kohdekielen kannalta sitä selkeämpään tulokseen, mitä enemmän ajatteluun ja käsitteisiin liittyvät vaikeudet voitetaan alkukielen alueella, ennen varsinaista kääntämistä. Tähän pyrittäessä tullaan lähdetekstin kommentoivaan selittämiseen, jonka tuloksista on yleensä apua myös käännöksen käyttäjälle.

Seuraavat valtaosalta lyhyet huomautukset ja selitykset ovat oleellisilta osin sidoksissa teoksen ja / tai sen ajan kieleen ja ajatteluun. Osa niistä liittyy kirjan käyttöön, osa sen historialliseen taustaan. Asia-alueista mainittakoon CPEB:n klaveeripedagogisen metodin keskeiset kohdat: sormijärjestykset, klaveeriornamentiikka (joka on vuosien 1750–1780 kirjallisuudessa keskeisenä esillä), soittimet, kosketus- ja artikulaatiokysymykset sekä oppi musikaalisesta esityksestä, jossa ilmaisun / interpreetin osuus korostuu. Ajan yleistä esityskäytäntöä ja sen ilmiöitä puolestaan heijastaa kenraalibasso, jonka vaiheilla pilkahtelevat näkyviin siirtymäajan teoreettiset, satsitekniset ja tyylilliset käsitykset ja käytänteet.

Lainausten kieli on valittu tapauskohtaisesti (joko: sekä lähde- että kohdekieli tai: jompikumpi niistä). Ortografia on säilytetty alkukielen osalta ensipainosten mukaisena (se vaihtelee hieman ja osoittaa jo vuoden 1759 painoksessa modernisoitumisen oireita). Kirjallisuusviitteet on supistettu minimiin.

I osa

EK 1 (ESIPUHE, VIITE 5) KLAVEERIOSUUDEN TAPAUSKOHTAINEN MODIFIOINTI.
Sanonta tarkoittaa poikkeamista normaalista, odotetusta ja tavanomaisesta. Kb-säestystä oli osattava modifioida satsiteknisten ja ilmaisullisten seikkojen mukaan ja muuttaa vastaavasti numerointia. Kriteerit: sävellyksen tyyli ja kudosrakenne, tekstuurin liikesisältö ja tiheys, äänten lukumäärä, alueet ja solistisuus, miehitysvahvuus sekä musiikin luonne ja affekti. Sana *galant* esiintyy tässä ensi kerran. Vrt. II osa, luku XXXII, § 3, viite 2.

EK 2 (ESIPUHE, VIITE 8) OPETUKSEN TASOT: WEISEN / SCHREIBEN / VOM HÖREN ERLERNEN.
Ensi sijalla CPEB:n opetuksessa on soiva demonstrointi, johon liittyy suullista selittämistä. Tästä tiivistyvät kirjalliset ohjeet *(kurtze Lehrsätze),* jotka yleensä tähtäävät käytännön sovelluksiin. Kuuntelemalla oppimisen kautta välittyvät tyylilliset konventiot. Konserttitarjonta oli 1750-luvun alussa niukkaa ja esikuvaksi kelpaavia mestareita *(die vortreflichsten Meister in der Ausübung)* vähän.

EK 3 (ESIPUHE, VIITE 9) TUTKIELMAN LUOKITUS / F.W. MARPURG.
Tutkielman luokitus on *eine Anleitung zum Clavierspielen,* johdatus klaveerinsoittoon. F.W. Marpurg (1718–1795), Berliinissä vuosina 1748–1763 kukoistaneen musiikkiteoreettisen julkaisutoiminnan (Ottenberg, 1984) pääorganisaattori, antaa klaveerinsoiton oppaalleen saman nimen. Ko. julkaisu, jonka esipuhe on päivätty syksyllä 1754 Berliinissä, aloittaa CPEB:n ajatusten jälleenmyyjien sarjan. M:n 1750/51 ilmestyneen kirjasen *Die Kunst das Clavier zu spielen* (Bachit mainitaan jo sen esipuheessa) herätteen antajana oli ollut F. Couperinin *L'art de Toucher le Clavecin* (1716).

EK 4 (ESIPUHE, VIITE 10) KLAVEERITAITEEN ALUEET JA TUTKIELMAN LINJA.
Klaveeritaiteen pääalueet, solistiset kosketinsoitinsävellykset *(Handsachen)* ja notaatioltaan täydentämistä vaativat "kenraalibassot" *(Generalbässe),* olivat 1700-luvun puolivälissä vielä kiinni toisissaan, joskin eriytyminen oli jo alkanut. Idea keskittyä yksinomaan edellisiin, oli ko. eriytymisen ilmaus. *Handsachen* (Eggebrecht, 1989) viittaa notaatiotapaan ja samastuu osin "italialaisen tabulatuurin" käsitteeseen. Se liittyy lähinnä galanttiin tyyliin ja yhdistyy vuosisadan lopulla pitkälti klavikordiin ja klaveerikouluihin. Synonyymi: *Claviersachen.*

EK 5 (JOHDANTO, § 2, VIITE 3) KLAVEERI MUUTTUNEESSA TYYLIYMPÄRISTÖSSÄ.
Vaatimukset, joita uusi melodiakorosteinen tyyli kosketinsoittimille asetti, korostuivat soolosoitossa ja heijastuivat myös yhtye- ja continuokäytäntöön. Esityksen puutteet pantiin vallitsevassa tilanteessa helposti soittimen syyksi.

EK 6 (JOHDANTO, § 4, VIITE 7) ESITYS JA SOITTOTAPA KÄÄNTEISKÄSITTEINÄ.
Soittotapa *(Spiel-Art)* ja esitys *(Vortrag)* ovat CPEB:n klaveristisessa ajattelussa käänteiskäsitteitä. Edellinen hallitsee *Versuch I*:n alku-, jälkimmäinen päätöslukua, ornamenttien yhteydessä (luku II) ne ovat kuvassa molemmat.*Soittotavasta* puhuttaessa etualalla ovat soittajan fyysinen suoritus ja soittotapahtumaan liittyvät asiat, *esityksen* tarkastelussa kyse on sen taiteellisesta kuulovaikutelmasta. Kummaltakin vaaditaan yhtenäisyyttä.

EK 7 (JOHDANTO, § 5, VIITE 9) HARRASTELIJAMUSISOINNIN ALAKASVUSTO.
Murky oli 1730–1800 Saksassa yleinen primitiivinen sävellystyyppi tai -tapa, jossa vasen käsi liikkui etupäässä murretuissa oktaaveissa. Se siirtyi klaveerilta myös orkesterille. *Gassenhauer*, jonka juuret palautuvat 1500-luvulle, tarkoitti kepeää populaaria laulusävelmää.

EK 8 (JOHDANTO, § 8, VIITE 11) CEMBALISTIN VASEN KÄSI CONTINUON VASTINEENA.
Soolosoitossa vasen käsi antoi oikean suorituksellisesti täpärille rytmeille pohjan ja vertailukohdan, mikä assosioitui continuon tehtävään yhtyeessä. Esittämällä oikealla kädellä päämelodian ja vasemmalla "kenraalibasson", klaveristi ikään kuin säesti itse itseään.

EK 9 (JOHDANTO, § 9, CPEB:N OMA ALAHUOMAUTUS, NUMEROTON VIITE *)
Kyse on nopeatempoisen modernin yhtyesävellyksen kb:sta tapauksissa, joissa basson säveltoistojen nuottitarkka toteutus on mahdotonta tai soittajalle vahingollista. CPEB on aikonut sivuta continuokäytäntöä tässä yksinomaan *soittoteknisestä* näkökulmasta. Ajan yleistekniikkana kb. on kuitenkin yhteyksiltään niin monikytkentäinen, että huomautuksesta tulee pitkä ja seikkaperäinen. Se siirtyy *Versuch I*:n kaikkiin painoksiin muutoksitta.

EK 10 (JOHDANTO, §9, CPEB:N HUOMAUTUS *, VIITE 13) NOPEAT REPETITIOBASSOT.
Harmonioita tuottavan oikean käden tehtävää helpotettiin kb:n soitosssa antamalla bassossa lomasävelten "mennä läpi" ilman sointua. Kun uuden tyylin orkestraaliset tehot toistosävelineen siirtyivät klaveerille, allegrotekstuurissa oli pakko helpottaa myös vasemman käden kuviotaakkaa, jonka rasittavuus kulminoitui nopeissa repetitiobassoissa *(Trommelbässe)*. Redusointia on 1750-luvulla ollut tarpeen puolustella. (Vrt. EK 184.)

EK 11 (JOHDANTO, § 9, CPEB:N HUOMAUTUS *, VIITE 16) FORTEHARMONIAT.
Sanonta *mit beyden vollen Händen* tarkoittaa tuttikohdissa otettuja täysiä sointuja (ks. luku XXIX, § 10, vrt. Mitchell, 1949:33).

EK 12 (JOHDANTO, § 9, CPEB:N HUOMAUTUS *, VIITE 17) KUVIOSOITON PLASTISUUS.
Kuviosoitossa melodisia kokonaisuuksia tuli käsitellä siten, että toteutus ei vaikuttanut kulmikkaalta, vaan plastiselta ja pyöreältä. C. Nichelmannilla, joka oli W.F. Bachin oppilas, ajatus esiintyy 1755 muodossa: *ein gewisses rundes Wesen in der Ausführung der Passagien* (Nichelmann, 1755:10). Tarkoitettu epämotorinen, musikaalinen liikkeen käsittely kytkeytyy harmonisen rytmin elämiseen, se kasvaa kb:sta ja on "synkronisuhteessa" siihen. *Passagie* ks. EK 23.

EK 13 (JOHDANTO, § 9, CPEB:N HUOMAUTUS *, VIITE 20) KAPELLIMESTARIN ROOLI.
J. J. Quantz kertoo omaelämäkerrassaan musiikkiesityksestä (1741), jossa "esiintyjien suuren määrän vuoksi varakapellimestari Caldara löi tahtia". Johtaja astuu varsinaisesti kuvaan 1700-luvun viimeisellä neljänneksellä, yhdensuuntaisesti klassisen orkesterin muotoutumisen, kamarimusiikin uuden kehityksen ja kb-säestyksen lakkaamisen kanssa.

EK 14 (JOHDANTO, § 11, VIITE 22) KIELIKOSKETINSOITINTEN PÄÄTYYPIT (1753).
Sivuuttaen yleismaininnalla soitinrakennuksen kokeilut CPEB esittelee ajan klaveerisoittimista yhtye- ja konserttikäyttöön riittävän *cembalon* ja intiimiin soolosoittoon soveltuvan *klavikordin* tehden viimeksi mainitusta klaveristin valmiuksien mittarin. Kolmantena mainitaan "uudemmat forte pianot" (§ 9:n alaviitteessä *piano forte),* joihin kirjoittaja suhtautuu myönteisesti mutta varauksin: *Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß.* JSB oli soittanut Berliinissä viisi vuotta aikaisemmin Gottfried Silbermannin paranneltuja fortepianoja, jotka tuolloin edustivat Saksassa alansa kärkeä.

Merkille pantavaa on, että CPEB jättää vasaraklaveerin vuonna 1753 vaille erilliskuvausta (vrt. § 12 ja 13). Urut, jotka sana *Clavier* niin ikään saattaa kattaa, ilmestyy kuvaan kb:n yhteydessä (ks. *Versuch II,* johdanto, § 1–7). Tuolloin kirjoittaja suhtautuu jo myönteisemmin myös fortepianoon, jonka asema vakiintuu Hampurin kauden (1768–1788) loppua kohti. Tutkielman myöhemmistä painoksista lukija etsii kuitenkin turhaan soitinhistoriallista asennoitumista valottavia kannanottoja.

EK 15 (JOHDANTO, § 24, VIITE 31) "LEIDENSCHAFT" ILMAISULLISENA TERMINÄ.
Leidenschaft (lat. passio, suom. intohimo, tunnetila, -patoutuma tai -lataus), ahtaammassa merkityksessä voimakas affektiivinen mielenliike, joka edellä vallinneeseen nähden merkitsee jyrkkää muutosta ja johtaa kestoltaan pitempiaikaisen tunnetilan viriämiseen. (Adelung, 1781: *eine jede Begierde, und in noch weitem Verstande, eine jede Gemüthsbewegung, wenn sie zu einer Fertigkeit geworden ist.)* L. voi tarkoittaa myös lyhytaikaisempaa voimakasta tunteenpurkausta. (Adelung: *Häufig werden auch die einzelnen Ausbrüche heftiger Begierden, die Gemüthsbewegungen und Affecten, Leidenschaften genannt.)* Ko. tunteet (rakkaus, viha, kaipaus, halu, himo, inho, suru, pelko, epätoivo jms.) sijoittuvat yleensä emotionaalisen asteikon väkeville alueille. Niiden kokemista pidettiin myönteisenä, haltioitumiskyvyn ja luovuuden sukuisena asiana *(Leidenschaften, welche dem Leibe zur Erhaltung dienen und die Flügel der Seele sind.* Nachrichten, 1750:325), usein myös ajattelun vastavoimana. Sen mukaan, korostuuko sanan käytössä *muutos* aspekti, ts. tunteen valtaan joutuminen, sen *jatkuvuus*, ts. itse tunnetila, vai sen *voimakkuus*, "tunteen palo", ko. termi saa 1700-luvun viimeisellä neljänneksellä erilaisia painotuksia. Vrt. esim. rinnastukset *Empfindung und Leidenschaft* (E.W. Wolf, 1788:70–71) sekä *Leidenschaft oder Empfindung* (Sulzer, 1771).

EK 16 (LUKU I, OTSIKKO, VIITE 1) SORMIJÄRJESTYSLUVUN RAKENNE.
I pääluku "Sormijärjestyksistä" on mittava satapykäläinen kokonaisuus, jossa ei ole alajaotusta. Sen dispositio (vrt.§ 24) on kolmiosainen:

1) Metodin perustelu ja esikäsitteet (24 pykälää)
2) Metodin esittely ja sen johtaminen skaaloista (41 pykälää)
3) Sovelluksia ja tarkennuksia (34 pykälää)

Eriytetympi sisällön kuva jäsentyy seuraavasti:

Pykälät	Ryhmitys	Sisältö
1–24	12	Metodin perustelua
	12	Esittelyn valmistusta
25–65	5	Untersetzen/Ueberschlagen
	31	Asteikkojen sormijärjestykset
	5	Untersetzen/Ueberschlagen
66–99	20	Moniäänisyys
	14	Erikoistapaukset

EK 17 (LUKU I, § 2, VIITE 2) GEDANKE – "SÄVELAJATUKSEN" KÄSITE.
Gedanke (1753: *Gedancke),* sävelajatus t. -aihe, luovan musiikillisen ajattelun tulosta tarkoittava yleistermi, joka heijastaa kb:n ajan sävelajattelun orgaanisuutta. Sanan sisältöä täsmentää yleensä lisämääre, joka voi olla satsitekninen *(melodische / einstimmige / gehende / springende / harmonische / mehrstimmige / vollstimmige / verbundene G.),* tai viitata liikesisältöön *(fliessende / geschwinde / heftige G.),* tehoon tai sävyyn *(affectuöse / sangbare / rührende / schmeichelnde / schwungvolle / gewaltige G.).* "Sävelajatukset" voivat olla myös imitaatioita (vrt. II osa, luku XXXIII, § 1). Profiililtaan vakuuttavat ideat kelpasivat teemaksi, jolloin niitä voitiin 'säestää' (harmonisoida), kerrata ja muunnella *(begleiten / wiederholen / aus einem Gedancken neue herausziehen).* Tyylinmuutoksen yhteydessä sana *Gedancke* korvautuu yhä useammin yleisluonteisilla vastineilla, kuten 'kohta', 'sävelkulku', 'käänne', 'juoksutus' *(Passagien / Gänge / Stellen / Läufer / Wendungen* jms.).

EK 18 (LUKU I, § 6, VIITE 4) TERMI "PASSAGIE".
Melodische Passagien, harmoniapohjaisen keksinnän *(harmonische Gedanken / vollstimmiges Spiel)* vastakohta, liittyy usein kuviopitoisen allegrosoiton mielikuvaan. Merkityssisällöltään *P.* on neutraalimpi ja vähemmän orgaaninen kuin *Gedanke.* F.W. Marpurg kirjoittaa: *Das Wort Passage bezeichnet in allgemeinem Verstande jeden musikalischen Gedanken ohne Unterscheid, ohne jede Art des Schwunges in der Tonführung, man mag diese entweder nach der Melodie allein, oder nach der dabey zum Grunde liegenden Harmonie zugleich betrachten* (Marpurg, 1763:143). Kuviointi voi koostua myös murtointervalleista *(springende Passagien),* kuva 58.

Klaveerin virityksen muuttuminen laajensi melodisten kulkujen varastoa. Vuoden 1753 painoksessa tästä sanotaan: *Vor diesem war das Clavier nicht so gut temperirt wie heut zu Tage.* Vuoden 1787 painoksesta sana "gut" puuttuu *(nicht so temperirt wie...).*

EK 19 LUKU I, § 7, VIITE 5) J.S. BACHIN KOKEMA MUSIIKIN MAUN MUUTOS.
1700-luvun alkukymmenille ajoittuva musiikin maun muutos, jonka JSB joutui omakohtaisesti kokemaan, oli klassismiin johtavan kokonaisvaltaisen muutosprosessin varhaisvaihe. Se kytkeytyi galantin tyylin tuloon ja valmisti maaperää uudelle makukäsitteelle. CPEB katsoo (1753) isänsä roolin ko. kehityksessä keskeiseksi ja mieltää hänet yhdeksi uuden tyylin perustan laskijoista ja soveltamansa klaveeritekniikan luojaksi (vrt. § 8). Musiikin tyylin muuttumisesta Bachit puhuvat luonnollisena asiana. JSB:n

tallentunut henkilökohtainen kannanotto tilanteeseen elokuulta 1730 kirjaa käytännössä CPEB:n muusikonkehityksen alkuaseman (Bach-Dokumente I nro 22:63).

EK 20 (LUKU I, § 12, VIITE 8) PEUKALON OSUUS KÄDEN KOKOONVETÄMISESSÄ.
Peukalon suhdetta muihin sormiin luonnehtiva relatiivilause kuuluu: ... *zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß*.. Epäluontevan vaikutelman syynä on kaksi kilpailevaa prepositioyhdistelmää: paikkaa ilmaiseva *nahe bey der Hand* ja temporaalispainotteinen *beständig bey der Hand.* Ajatuksena on: peukalon tulee olla alituisesti *(beständig)*, ts. *jatkuvasti* mahdollisimman lähellä muita sormia, mikä toteutuu siten, että se kuviosoitossa kulkee käden mukana. Suomenkielisen käännöksen loppusanat on johdettu tästä tulkinnasta. Käden kokoonvetämisestä puhutaan jatkuvana valmiutena (viite 7). Vrt. myös sanonta *elastische Kraft.*

EK 21 (LUKU I, § 13, VIITE 9) LAAJAT OTTEET JA HYPYT.
Kantaverbi *spannen:* jännittää (esim. lihakset), pingottaa, kiristää, venyttää →*Spannung* = was man spannen kann = jänneväli, jännite, ulottuma, venytys → soitto-ote, jonka voi kädellä ylettää joko melodisesti, legatossa / legaton mielikuvaan liittyen tai harmonisesti, yhtaikaa. Käsitteen oheismielikuvia ovat käden levittäminen auki, kurkottaminen, venyminen ja ko. yhteydessä myös luonnollisen rajoissa pysyvä jännittyminen.

Kvintit ja sekstit ovat ulottumaltaan normaaleja, septimit ja oktaavit laajoja *(weite Spannungen).* Otteita, joita ei voida tai ei ole tarkoitus soittaa sitoen, sekä murtointervalleja (tersseistä oktaaviin saakka) CPEB nimittää hypyiksi *(Sprünge).* Viime kädessä hypyn ja laajan otteen ero on myös kontekstikohtainen asia.

EK 22 (LUKU I, § 14, VIITE 10) CPEB:N SUHDE LIHASJÄNNITYKSEEN (VRT. § 18).
CPEB:n suhteesta lihasjännitykseen hahmottuu seuraavanlainen yleiskuva:

1) Jännitystä ei saa summittaisesti pelätä. Tilapäinen, hetken kestävä, paikallisesti rajattu, hallittu ja kontrolloitu lihasjännitys on tietyissä tilanteissa välttämätön (laajat otteet / hypyt / ns. *Schnellen* -menettely → EK 98).

2) Käden levittäminen auki ei sinänsä saa merkitä jännitystä. Soittajan on alusta asti totuttava siihen, että laajat otteet ylittävät käden jännevälin.

3) Hyppy ei sulje pois kosketintuntuman hyväksikäyttöä. Melodiaan tulee eläytyä myös fyysisesti, tuntoaistin avulla. Intervallin laajuus ei estä kirjoittajaa kaarittamasta notaatiossa ylilaajoja melodisia kulkuja, jotka saattavat olla myös sormitetut niin, että sitominen on mahdotonta (vrt. § 66 → EK 32).

4) Käden koossapitäminen ei takaa, että suoritus olisi vapaa lihasjännityksestä. Erityisesti aloittelevilla ja lapsilla asia voi olla päinvastoin). Pelkäämällä kosketintuntumaa varmistetaan tuloksen epäpuhtaus.

EK 23 (LUKU I, § 18, VIITE 15) VALISTUSAJAN LUONNON IHAILU.
Luonnon ja luonnonmukaisuuden ihailu kuului valistusajan yleisasenteisiin. Yhtä tietoisesti kuin CPEB liittyy niihin, yhtä avoimesti hän vastustaa ajan makukeskustelujen käytännöstä etääntyvää filosofointia. (Vrt. luku III, §12).

EK 24 (LUKU I, § 24, VIITE 20) HUOLI OPETUSTEN SOVELLUSYHTEYDESTÄ.
CPEB:n suurimpia huolen aiheita on asioiden ja opetusten varjeltuminen oikeissa yhteyksissään. Hänen klaveeripedagogisten ajatustensa virhetulkinnat osoittavat, että ko. huoli ei ollut musiikin tyylin ja kosketinsoitinten muutosten keskellä aiheeton (vrt. avoin kirje Hampurin päivälehdessä 11.1. 1773, liite III).

EK 25 (LUKU I, § 25, VIITE 22) UNTERSETZEN/UEBERSCHLAGEN- JAON MERKITYKSET.
CPEB esittää sormijärjestysoppinsa ydinkohdan, peukalon käytön asteikoissa, kahtena erillisenä "apukeinona" *(Untersetzen + Ueberschlagen)* . Ylös- ja alaspäisistä skaaloista johdettu peukalon "liikenne", jossa ko. sormi ohittaa muut sormet alakautta ja nämä puolestaan peukalon yläkautta, tulee näin jaetuksi *kahteen* komponenttiin, jotka saavat *eri* nimen. Ratkaisevasti kuvaa hämärtää se, että kirjoittaja käyttää termiä *Ueberschlagen* paitsi muiden sormien siirtämisestä yli peukalon, myös niiden *keskinäisestä* ylilyömisestä – esim. kolmannen sormen lyömisestä yli neljännen jne. (vrt. verbi über/schlagen = lyödä yli). Näin kaksi käden toiminnan kannalta eriarvoista asiaa joutuu yhdistetyksi saman nimikkeen alle.

Luotaessa kuvaa CPEB:n klaveeriteknisestä ajattelusta on välttämätöntä erottaa *Ueberschlagen* - termin merkitykset toisistaan. Ko. "toinen apukeino" on tarkoituksenmukaista mieltää ensi sijassa *skaalasoittoon* kuuluvaksi termin *Untersetzen* käänteiskäsitteeksi. Muiden sormien keskinäinen ylilyöminen on tähän verrattuna suhteellisen vähämerkityksinen detalji. Skaalasoiton *Ueberschlagen* on mahdollinen kaikissa asteikoissa, muiden sormien välinen ylilyöminen (ks. EK 29) sitä vastoin vaikeutuu etumerkkien määrän kasvaessa.

EK 26 (LUKU I, § 27, VIITE 23) UEBERSCHLAGEN-TERMIN KÄYTÖN EPÄTARKKUUS.
Pykälässä 27 on etualalla muiden sormien keskinäinen ylilyöminen. Se ei tässä tarkkaan ottaen sulje pois peukaloa (vrt. § 64, viite 32; ks.myös kuva 1: C-duurin vasemman käden alin sormijärjestys välillä f^1–f^2), joka tekstissä myös mainitaan *(oder den Daumen)*

EK 27 (LUKU I, § 29, VIITE 24) SKAALASORMITUSTEN KONTEKSTIKOHTAISUUS.
Vaikka tapauskohtainen joustaminen skaalasormitusten soveltamisessa on CPEB:n mielestä itsestään selvää, hän katsoo aiheelliseksi jatkuvasti huomauttaa siitä (vrt. § 45, 46, 48 ja 51). Mallisävellyksissä edellytetään varsin kohtuullista skaalavalmiutta.

EK 28 (LUKU I, § 62, VIITE 31) YLILYÖMISEN LAJIEN SPESIFIOINTIA.
Viimeisessä mainituista tapauksista on jo kysymys muiden sormien keskinäisestä ylilyömisestä, josta CPEB puhuu *Ueberschlagen* -otsikon alla (vrt. EK 25). Loppuosa pykälästä käsittelee tätä ylilyömisen suorituksellisesti täpärää erikoislajia.

EK 29 (LUKU I, § 62, VIITE 33) YLILYÖMISEN LAJIEN VERTAILEVA KUVAUS.
Tässä CPEB kuvaa, miten *muiden sormien välinen ylilyöminen* (vrt. EK 25) tapahtuu ja miten se eroaa normaalista koskettimen painamisesta. Ko. apukeino koskee kahta, tavallisesti vierekkäistä sormea: sitä, joka ylilyömällä vapauttaa toisen, ja sitä, joka vapautuu. Hetkeä, jona sormien vaihto tapahtuu, ei voida tarkoin määrittää: edellinen sormi on vielä painamansa koskettimen tuntumassa, kun ylilyövä laukaisee sen ja samalla

ikään kuin kiipeää sen yli. Normaalisti suoritusvuoroon tulevalle sormelle sitä vastoin on jo olemassa tai vapautunut tila, johon sen sijoittaminen *(Einsetzen)* tapahtuu.

Kun muut sormet *skaalasoiton* "paluuliikenteessä" kahden tai kolmen sormen kompleksina siirtyvät *yli peukalon,* tapahtuma on oleellisesti erilainen kuin edellä kuvatussa sormien 2–5 keskinäisessä ylilyömisessä. Vastaavanlaista "kiipeämistä" ei tapahdu eikä sormien vaihtoprosessi ole yhtä täpärä – sen sijaan sormien siirto yli peukalon tapahtuu kyllä "sen ollessa vielä painamansa koskettimen tuntumassa". Näin erilaisten käsitteiden joutumista saman teknisen nimikkeen alle on kaiken kaikkiaan pidettävä onnettomuutena.

EK 30 (LUKU I, § 64, VIITE 39) PEUKALO JA YLILYÖMINEN ETUMERKKIEN LISÄÄNTYESSÄ.
Se että CPEB puhuu samassa yhteydessä sekä niukka- että runsasetumerkkisistä sävellajeista, hämärtää kuvaa hänen skaala-ajattelustaan. Skaalasoiton *Ueberschlagen* ja ylilyömisen sekundaari osamerkitys tulevat §:ssä 61–64 tästä syystä esille liian rinnasteisina

EK 31 (LUKU I, § 66, VIITE 41) MONIÄÄNISTEN OTTEIDEN SORMITUS.
Moniäänisen tekstuurin sormituksista (§66–85) CPEB suoriutuu ennätysmäisen nopeasti: opetuksessa voitiin vielä rakentaa kb:n pohjalle. Klaveerin koskettimiston nimittäminen "otelaudaksi" *(Griffbrett)* on sekin oireellista: harmonioihin kirjaimellisesti "tartuttiin". Moniäänisyyden käsittelyn yleiskuva on seuraava:

§ 66	Yleispykälä
§ 67–75	Kaksiäänisyys (intervallit sekunnista oktaaviin)
§ 76–78	Kolmiäänisyys (otteiden ulottuvuus kvintistä oktaaviin)
§ 79–81	Neliäänisyys (otteiden ulottuvuus kvintistä oktaaviin)
§ 82–83	Melodian harmoniapohjaisuus
§ 84	Peukalon käyttö käden kokonaisasennon kriteerinä
§ 85	Pidätystekstuurin sormitus

Pykäliä 67–75, jotka koskevat yhdellä kädellä toteutettua, simultaania ja murrettua kaksiäänisyyttä, hallitsee kb:n soittoon palautuva intervalliajattelu. Sama linja jatkuu 3– ja 4-äänisten sävelyhdistelmien tarkastelussa: esimerkit (kuvat 49–54) voisivat olla jostakin ajan kb:n oppaasta. CPEB puhuu ko. harmonisista kombinaatioista *soitto-otteina (Griff).* Etualalla ovat suoritustekniset seikat: käden asento, lihasjännityksen välttäminen jms., mikä leimaa sekä ajattelua että terminologiaa.

EK 32 (LUKU I, § 66, VIITE 42) NUOTTIESIMERKKI. (PROBE-STÜCK NRO 5.)
Neljä katkelmaa adagiosta B-duuri. Huomaa sormitukset ja kaarien funktio.

EK 33 (LUKU I, § 68, VIITE 43) MOTIIVISTEN SÄVELPARIEN ARTIKULOINTI.
Esitetyssä tapauksessa (kuva 41) painotetun legaton avulla toteutuva motiivinen artikulaatio on osa ko. melodisten pienmuodosteiden ideaa. Puhuminen "tavallisesti näkyviin merkitystä sitomisesta" kuitenkin viestii, että kaaritus saattoi myös puuttua nuottikuvasta. Merkille pantavaa on, että työstettäessä "murretut", ts. *melodialinjassa* esiintyvät sekunnit *soitetaan:* sie werden *gespielt.* Sekunneista, joiden sävelet realisoituvat *yhtaikaa,* sitä vastoin sanotaan: sie werden *gegriffen* (§ 67). Samalla tavoin kirjoittaja erottaa kaikki intervallit sekunnista oktaaviin saakka.

EK 34 (LUKU I, § 79, VIITE 46) SÄVELLAJIT JA KOSKETINTUNTUMA.
Puhuminen "sävellajien saamisesta sormiin" jms. kuvastavat kosketintuntumalle rakentavaa asennoitumista. Kb-ajan klaveristille, joka soitti "aus Cis", "aus d" jne., olivat oleellisia sen tonaalisen alueen tunnukset, jolla hän kulloinkin liikkui. Kosketintuntuman kannalta pienilläkin asioilla saattoi olla merkitystä.

EK 35 (LUKU I, § 79, VIITE 47) MONIÄÄNISISTÄ OTTEISTA KÄYTETYT ILMAUKSET (ACCORD).
Sana *Accord* esiintyy kolmi- ja neliäänisyydestä puhuttaessa (§ 76–81) ainoan kerran tässä. Se ei kuitenkaan merkitse sointua, vaan soitto-otetta *(Griff).* Ilmaus *harmonische Dreyklänge* / harmoniset kolmisoinnut pykälän lopussa on niin ikään miellettävä soittoteknisesti. Vaikka po. otetyypit ovat sointuja, kirjoittajaa askarruttavat tässä sormitukset, otteiden ulottuvuus, soitettavien sävelten lukumäärä ja sijainti (vrt. EK 36). Käytettyä terminologiaa kannattaa koota kokonaiskuvaksi.

Kolmiäänisyydestä CPEB puhuu (§ 76–78) seuraavanlaisin sanonnoin:

– *die Anschläge dreyer Klänge zusammen in dem Bezirck einer Quarte* (§ 76) (yhtaikaa lyötävät kolmen sävelen yhdistelmät kvartin alueella)

– *dreyfache Zusammen-Klänge in dem Umfange einer Quinte* (§ 77) (kolmisäveliset ulottuvuudeltaan kvintin laajuiset yhdistelmät)

– *drey Stimmen zusammen in dem Bezircke einer Sexte* (§ 78) (kolme samanaikaisesti soivaa ääntä/säveltä sekstin alueella)

Neliäänisydestä (§ 79–81) kirjoittaja käyttää mm. seuraavia ilmauksia:

– *vier Töne werden zugleich angeschlagen* (§ 79) (neljä säveltä lyödään yhtaikaa)
– *vierstimmige Anschläge in einer Weite von einer Quinte/Sexte/Septime/Octave* (neliääniset soitto-otteet ko. intervallien alueella)
– *harmonische Zusammen-Klänge* (§ 80) (moniääniset sävelyhdistelmät)
– *viele vollstimmige Anschläge hinter einander* (§ 80) (monia runsassävelisiä otteita peräkkäin)
– *bey solchen mehrstimmigen Griffen* (§ 81) (tämän kaltaisissa moniäänisissä otteissa)

EK 36 (LUKU I, § 79, VIITE 48) NUOTTIESIMERKKI. (KAHDEN SOINNUN SORMITUS.)
Joka ymmärtää sanan *Accord* tässä harmoniaopillisesti, ei saa esitettyyn mieltä. Viitekohdasta (§ 77, kuva 50, kohdat a ja b) löytyvät f-mollin ja D-duurin perusmuotoiset kolmisoinnut, edellinen sormitettuna oikeaa, jälkimmäinen vasenta kättä varten. Kumpaankin sisältyy yksi musta kosketin. Otteen laajeneminen ja kolmisoinnun samana pysyvä sormitus näkyvät numeroiduissa esimerkeissä (§ 79) näin:

EK 37 (LUKU I, § 81, VIITE 49) LYHYET ÄÄRISORMET JA KÄDEN KOKONAISASENTO.
Soittotavan *(Spiel-Art)* tärkein yleiskriteeri on CPEB:lle käden kokonaisasento, joka turvaa "sormien luonnollisen aseman" ja joka helposti kieroutuu (§ 84). Milloin lyhyet äärisormet ovat *molemmat* samanaikaisesti mustilla koskettimilla, käsi säilyttää vakautensa kampeutumatta puoleen tai toiseen (vrt. § 22).

EK 38 (LUKU I, § 82, VIITE 50) HARMONIAPOHJAISEN KUVIOINNIN SORMITUS.
Melodisoidun sointuaineksen ja intervallihyppyjen *(Brechungen und springende Gedancken)* sormituksen CPEB palauttaa ko. otteiden painamiseen murtamattomina *(harmonische Anschläge).* Harmonista variaatiota (kuva 55) luonnehtiva sanonta *aus dem Generalbaß Gedanken herausziehen* oli JSB:n aikana kb:n opetuksessa ja ex tempore-soitossa yleinen (Niedt, 1700–1721).

EK 39 (LUKU I, § 83, VIITE 51) SOITON SELKEYDEN LAJIT.
Deutlichkeit on Bach-koulun soittoteknisessä käsitteistössä keskeinen. Jos ko. selkeys on, kuten tässä, äänentuotollista, kyseessä on kosketuksen perussäätöön kuuluva valmius (vrt. luku III, § 5). *Affectuksen* astuessa kuvaan, selkeys alkaa painottua ilmaisulliseen päin. Tällöin se saadaan aikaan artikulatorisin keinoin, joiden soveltaminen on pitkälti tiedostettua (vrt. luku III, § 17–22). Käytännössä ko. linjat yhdistyvät.

EK 40 (LUKU I, § 85, VIITE 54) PIDÄTYSTEKSTUURIN SORMITUS.
CPEB esittää pidätysten soiton erikoistapauksena yhdellä kädellä toteutettavasta kaksiäänisyydestä. Kuvan 56 näytteet 1, 2, 4 ja 5 ovat siis *osatekstuureja* (ks. myös V sonaatin avausosa /Es-duuri, tahdit 8–11, 16–19 ja 37–40). Toteutuksen riskittömyys

perustui siihen, että kädellä on pidätyksissä kaksi tukipistettä: uudentyylisessä skaala-tekstuurissa niitä oli yleensä yksi. (Ks. Soinne 1993.)

EK 41 (LUKU I, § 85, VIITE 55) PIDÄTYKSET UUDESSA TYYLISSÄ.
CPEB:n mukaan kaaritetut sävelet on pidettävä tarkalleen notaation mukaiseen kestoonsa (viite 55). Tästä hän kuitenkin tekee sen johtopäätöksen, että sormijärjestyksissä voidaan em. syystä sallia normaalia *enemmän* suorituksellisia vapauksia. Jos toteutustapoja kerran on vain yksi, tämän luulisi vaikuttavan sormituksiin rajoittavasti. Ongelma valottuu 1750-luvun alun tilanteesta käsin. Kuvan 56 sormituksilla on tekemistä myös ko. tehojen painottamisen kanssa. (Ks. viite 54 ja EK 40.)

EK 42 (LUKU I, § 88, VIITE 58) MYKKÄ SORMENVAIHTO ERITYISAPUKEINONA.
CPEB:n mielestä samalla sormella jatkaminen *(das Fortsetzen eines Fingers)* on pidätysten soitossa helpompi kuin mykkä vaihto, jonka hän luokittelee "erityisapukeinoihin" *(ausserordentliche Hülffs-Mittel).* Ko. näkemys – kuten kirjoittajan F. Couperinista esittämä mielipidekin – selittyy tyylinmuutoksen taustaa vasten (Soinne, 1990:77–78).

EK 43 (LUKU I, § 94, VIITE 67) VANHATYYLISEN TEKSTUURIN SORMITUS.
Kuvan 65 esimerkki on tutkielmassa niitä harvoja, joilla on suora yhteys J.S. Bachin kosketinsoitinsävellyksiin ja hänen valtaosalta 3-ääniseen fuugatyyliinsä (Hering, 1958). Esitetyn kaltainen kudoskuva *(wo jede Stimme ihren ausdrücklichen Gesang behält),* tuli CPEB:n mukaan [1753] klaveristin eteen "silloin tällöin" *(dann und wann).* Vanhatyyliseen tekstuuriin liittyvä opetus sijoittuu nytkin "erikoistapauksiin" (vrt. § 85).

EK 44 (LUKU I, § 97, VIITE 70) KÄSIEN RISTIINLYÖMISEN HERÄTEPOHJA.
Virtuoosisuus, yksi hyvän klaveerisävellyksen luonnollisista dimensioista, heijastuu useimmiten jo peruskeksinnässä, jonka ideana voi CPEB:n mukaan olla tekninen oivallus. Tältä pohjalta kirjoittaja ottaa kantaa käsien ristiinlyömiseen, jonka suosio oli tuolloin jatkunut kolmattakymmentä vuotta.

Teknisesti ko. maneeri *(Art zu spielen)* perustuu duetoinnin tapaan toteutuville äänialueen vaihdoksille. Uudessa tyylissä, missä kappaleiden äänialueet pysyivät suppeina, rekisterin muutokset lisäsivät tekstuurin muotoamismahdollisuuksia. Ko. tehokeinon visuaalinen häikäisevyys *(natürliche Hexerey)* on viehättänyt kirjoittajaa itseään: hänen ensimmäinen painettu klaveerisävellyksensä *Menuet pour le clavessin* v:lta 1731 (H:1,5 / W: 111, Werkverzeichnis, Burney 1773:203–207) on kirjoitettu ylilyöville käsille. Herätteen antaja löytyy kotipiiristä: JSB:n B-duuri partitan Gigue (1726/1731) kuuluu varmasti niihin "tunnettuihin laadukkaisiin ja vaikeisiin" sävellyksiin, joihin CPEB pykälän lopussa viittaa. Ko. teknisen menettelyn sovelluksia on myös W.F. Bachin sonaateissa.

EK 45 (LUKU II:1, § 1, VIITE 2) KORISTELUJEN TEHTÄVÄ.
Koristeet ovat CPEB:lle sävelellisen ilmaisun väline: sanonnassa *sie helffen ihren Inhalt erklären* kyseessä on *Inhalt der Noten,* joka joskus oli palautettavissa yleisluontoisesti sanallistuviin affektimielteisiin. Osittain säveltäjän nuottiin merkitsemät, osittain soittajan ex tempore lisäämät koristeet toimivat sävellyksen esityksessä aktivoivana viitekielenä,

jonka avulla esittäjä saattoi osallistua luovasti sen muotoamiseen. Näin eläytyminen intensivoitui, tulkinnan ilmaisuvoima kasvoi ja yhteys interpreetin ja kuulijoiden välillä lujittui. Koristelujen avulla oli mahdollista jopa parantaa säveltäjän työtä: *einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden* (vrt. luku III, § 13).

EK 46 (LUKU II:1, § 6, VIITE 5) KORISTEIDEN YLEISJAKO.
Koristeet, joilla [1753] oli vakiintunut merkintänsä (lyhennetunnus tai/ja muutamat pikkunuotit), CPEB lukee ensimmäiseen luokkaan, merkittömät toiseen. Mikäli viimeksi mainittuja ei nuotinnettu, ne jäivät esityksessä soittajan ex tempore-lisiksi. Ensimmäinen koristeluokka sisälsi ajan käyttöornamenttien vakiintuneen perusvaraston, jonka CPEB välittää pääasiassa isänsä koulun mukaisena (vrt. liite III, nro 4). Toisen pääluokan koristeet, jotka olivat suhteellisen runsassävelisiä ja suoritukseltaan nopeita (viite 5), olivat perustyyppejä laajempia *(weitläuftigere Manieren)* ja saattoivat saada alkunsa niiden yhdistelystä *(vermischte M.)*, mistä linja jatkui vapaaseen melodiseen hahmonluontiin. Taidokkuutensa ja yksilöllisyytensä vuoksi laajemmat koristemuodosteet typologisoituivat huonosti ja muuttuivat kirjaamattomina kehityksen mukana (viite 6). Lyhennekielen ylittävissä asioissa viimeinen sana jäi affektille: siitä kasvoivat useimmiten fermaattien koristelut, joiden yhteydessä CPEB ilmoittaa 2. lajiin kajoavansa (viite 9, EK 49).

EK 47 (LUKU II:1, § 7, VIITE 7) KORISTEIDEN NÄKYVYYS NOTAATIOSSA 1750-LUVULLA.
Toteamus, jonka mukaan 2. pääluokan koristeet tavattiin (1753) klaveerisävellyksisä "enimmäkseen nuottiin merkittyinä" *(da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrifft)*, kaipaa kommentin. Notaatiokäytäntö, joka vaihteli täydellisen merkittömyyden ja pedagogisten julkaisujen keskimääräisestä huomattavasti poikkeavan tarkkuuden välillä, kävi näet siirtymäkautena kahtaalle: esityskoristeita *(Spielmanieren)* saatettiin merkitä näkyviin sekä tunnuksin tai / ja pikkunuotein että normaalinuotein, tahtiosiksi rytmitettyinä, sävellysmaneereita *(Setzmanieren)* vastaavasti jättää merkitsemättä jne. (Marpurg, 1755:36–37). Tilanteessa, jossa perusornamenttien käyttö oli näin kirjavaa, laajemmat koristemuodosteet oli mielekästä nuotintaa.

EK 48 (LUKU II:1, § 7, VIITE 8) ORNAMENTTIEN PERUSTYPOLOGIAN KRITEERIARVO.
Koska huono kirjautuvuus merkitsi huonoa kontrolloitavuutta, 2. luokan koristeet olivat pedagogisesti ongelmallisia. Vapaamman ornamentaalisen ilmaisun esivalmiudet pohjasi sen vuoksi varmimmin koristeiden perustyyppien hallinta. Portti lyhennekielen rajat ylittävään koristeluun jäi silti avoimeksi taidollisille *(wer die Geschicklichkeit besitzet...)*, mikä myönnytys (§ 8) johtaa affektin merkityksen korostamiseen.

EK 49 (LUKU II:1, § 7, VIITE 9) FERMAATTIEN KORISTEIDEN ORNAMENTAALINEN LUOKITUS.
CPEB lukee 2. koristeluokkaan jo peruskuvioiden yhdistelyt *(vermischte Manieren)* (Marpurg, 1755:42–43). Fermaattiesimerkeissä (kuva 162), jotka on varustettu edeltävin kb-luonnoksin, ylittyy selvästi lyhennemerkinnän raja: kysymys on affektista kirvoittuvasta ja sitä palvelevasta melodisesta improvisaatiosta. Omien klaveerikonserttojensa kadenssit kirjoittajalla oli tapana nuotintaa: niiden luonnoksia, joissa etualalla on oikean käden työllistävä melodinen variaatio, on säilynyt puolisensataa.

EK 50 (LUKU II:1, § 8, VIITE 10) CPEB:N KLAVERISMIN LÄHTEET.
CPEB:n ajattelussa yhdistyy kaksi linjaa, jotka palautuvat JSB:n kouluun ja jatkuvat kauas menneisyyteen: 1) vokaalinen laulavuus, joka säteilee ajattelusta soittoon ja kulminoituu laulavissa adagioissa *(singend denken / mit der singenden Art sein Instrument spielen*), sekä 2) klaveristis-virtuoosinen soittimellisuus *(das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Sing-Stimme voraus haben).* Kummallekin esittäjän oli tarvittaessa osattava tehdä oikeutta.

EK 51 (LUKU II:1, § 11, VIITE 11) ORNAMENTTIEN HALLINNASSA TAVOITELTU YLEISVALMIUS.
Versuch I:n ennakkotavoitteena ornamenttien käytössä oli valmius suoriutua keskeisimpien koristetyyppien sijoittamisesta outoon sävellykseen, jossa viitteitä oli "vähän tai ei ollenkaan" *(Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist).* Ko. rutiinitoimenpide oli tarpeen valtaosassa klaveristien käyttämästä kopioidusta nuottiaineistosta. (Vrt. liite III nro 1, faksimilen teksti).

EK 52 (LUKU II:1, § 13, VIITE 12) KENRAALIBASSO TEORIAN JA ANALYYSIN APUNEUVONA.
Kb:n hallinta *(die Wissenschaft des Generalbasses besitzen)* sisälsi käytännön ohella ilmiöiden tiedollisen ymmärtämisen: musiikin opiskelun teoreettisesta pohjaamisesta puhutaan tästä syystä harvoin erillisenä. Koristeiden käytön edellyttämä harmoniantuntemus (vrt. viite 13) valottui luontevasti kb-analyysein.

EK 53 (LUKU II:1, § 26, VIITE 21) ORNAMENTTILUVUN METODINEN POHJA.
Ornamenttiluku (II) rakentuu valikoimalle, jonka kirjoittaja on tiivistänyt esille aikansa musiikkikäytännöstä ja kansallisista perinnelinjoista (sana *Geschmack* viittaa viimeksi mainittuihin). Sen kattavuutta arvioitaessa pohjaksi sopii jokin ko. ajan ornamentiikan kokonaisesitys (esim. Neumann 1978). CPEB pitää edistyksen edellytyksenä monipuolista perusinformaatiota: yhden makusuunnan palvonta *(nur eine Art von Geschmacke bearbeiten / anbeten)* on tämän este. Pykälän lopussa pilkahtaa näkyviin valistusajalle tyypillinen kehitysoptimismi (viite 23).

EK 54 (LUKU II:1, § 26, VIITE 22) ANONYYMI VIITTAUS J.S. BACHIIN.
Ko. anonyymiksi jäävä henkilö näyttää olleen J.S. Bach (Mitchell, 1949:85) , jonka asenne kansallisiin vaikutteisiin on ollut lainatun lausuman hengen mukainen.Tulkintaa tukee Marpurgin maininta: "Kaikista musiikin lajeista, kaikkien kansojen musiikista, löytyy huonoa työtä, mutta toisaalta myös jotakin kaunista. Lausuma on vanhan Leipzigin Bachin, joka on musiikissa taatusti pätevä nimi." (Marpurg, 1749:218.)

EK 55 (LUKU II:2, § 1, VIITE 26) ETUSÄVELET TUTKIELMAN KOKONAISUUDESSA.
Järjestys, jossa CPEB käy läpi korukuvioiden perustyypit ja jonka yleissuunta on vanhasta uuteen, vaikuttaa harkitulta. Ensimmäiseksi käsitellään etusävelet, joista kirjoittajalla on myös teoksensa kb-osassa eniten sanottavaa (II osa, luku XXV). Ne esitellään sekä melodisena että harmonisena ilmiönä ja niiden tehtävää perustellaan pääasiassa satsiteknisin kriteerein. Melodiaa etusävelet kiinteyttävät lisäämällä sävelten välistä koheesiota, niiden harmoniaa lujittavan vaikutuksen CPEB palauttaa linearisiin

jännitteisiin (viite 27). Harmonista kytkentää ilmentää esimerkkien nuottikuvassa bassolinja (vrt. luku II:1, § 13).

Koristetyyppien käsittelyn kokonaisjakauma tutkielman osissa on seuraava:

	Sivuja v. 1753:	Sivuja v. 1762:	Lisäysten määrä v. 1787:
1. Yleistä	12	-	3
2. Etusävelet	**9**	**34**	**4**
3. Trillit	14	-	3
4. Kaksoislyönti	14	-	9
5. Mordentti	6	-	-
6. Kaksoisetusävel *(Anschlag)*	4	14	3
7. Liukuhele *(Schleifer)*	4	6	-
8. Luistohele *(Schneller)*	2	-	1
9. Fermaattien koristeet	2	10	-

EK 56 (LUKU II:2, § 5, VIITE 29) ETUSÄVELTEN MERKINNÄN TÄSMENTYMINEN.
Tässä kirjautuu tyylinmuutoksen vaikutus, joka heikensi ornamenttien harmonista sidonnaisuutta. Voimakkaimmin melodisoituivat ko. yhteydessä ne koristelajit, jotka parhaiten soveltuivat uuden tyylin käyttöön (kaksoislyönti, kaksoisetusävel, tietyt liukuheletyypit). Myös etusävelten käsittelyssä tulee esille uusia tendenssejä, joissa vanha ja uusi sekoittuvat. Tämä johtaa appoggiaturatehojen täsmennettyyn rytmiseen merkintään (pikkunuotein tai tahtiosina).

EK 57 (LUKU II:2, § 16, VIITE 41) AFFEKTIIVISET ETUSÄVELET.
Painollisen etusävelen purkautuminen kevennettyyn kantanuottiin oli harmonis-melodisena pienimpulssina ilmaisun kantaja. Esityksessä sen kesto helposti, etenkin ilmaisukorosteisessa tyylissä, affektin vaikutuksesta pidentyi.

EK 58 (LUKU II:2, § 16, VIITE 42) ETUSÄVELTEHOJEN HARMONINEN KONTROLLI.
Affektiivisten vapauksien vastapainona koristeluissa oli harmoninen kontrolli, joka esiklassisena aikana tapahtui vielä kb:n pohjalta. Sen käytänteistä kasvava satsiteknisen puhtauden vaatimus laajenee etusävelten yhteydessä koskemaan kaikkia koristelajeja: *Man muß also ebenfals bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun."* (§ 17). J. Ph. Kirnbergerin 1770-luvulla kiinteyttämä *der reine Satz* on saman linjan jatko.

EK 59 (LUKU II:2, § 18, VIITE 43) MELODISEN JA DYNAAMISEN AJATTELUN YHTEENSULAUTUMAT.
Appoggiaturan ja kantasävelen suhde on myös dynaaminen asia, pienoisdiminuendo. Uusi tyylikehitys tuo nuottikuvaan tätä ilmentäviä viitteitä. Etusävelen kantanuotin *(Abzug)* kohdalla on CPEB:n mukaan tavallisesti merkintä *piano* (§ 19). *Pianissimoon* sammuvien dynaamisten tehojen yhteydessä (kuva 80) ollaan selvästi uuden soitintyylin lähteillä. Tällöin etusävelten painotuksessa tullaan artikulatorisiin nyansseihin, jotka valottuvat klavikordin voima-asteikosta käsin.

EK 60 (LUKU II:3, § 1, VIITE 46) TRILLIEN FUNKTION PERUSTELU.
CPEB johtaa trillien tehtävän ajan ihanteiden mukaisesti melodiasta mainitsematta harmoniaa: *Die Triller beleben den Gesang und sind also unentbehrlich.* Mainitunlaiset yleissanonnat täsmentyvät detaljitarkasteluissa yhteyksistään käsin.

EK 61 (LUKU II:3, § 1, VIITE 47) VANHA JA UUSI TRILLIKÄYTÄNTÖ.
Kb:n ajan liitetrillikäytäntö, josta CPEB johtaa lajityypin alkuperän, oli harmoniapainotteinen. Uusi tyyli puolestaan arvosti trillejä nimenomaan melodian elävöittäjänä, jolloin soittajalle jäi niiden käytössä aikaisempaa suurempi valinnan vapaus.

EK 62 (LUKU II:3, § 8, VIITE 52) TRILLIEN HARJOITTELU.
Trillien harjoittelun yhteydessä tulee esille tärkeä periaate: sormia nostellaan tasaisesti *yhtä paljon*, mutta *ei liian korkealle (Man hebt ...die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf).* CPEB:n klaveeritekniikka perustuu nimenomaan sormityön ja kädensisäisten toimintojen yleisvalmiudeksi sulautettuun hallintaan.

EK 63 (LUKU II:3, § 20, VIITE 68) RANSKALAISEN KLAVEERIMUSIIKIN TEKSTUURI JA SOITTIMET.
Tekstin ajatus: *vaikka* ranskalaiset säveltäjät kirjoittavat cembalolle, niin heidän klaveerisävellyksensä ovat *silti (dem ohngeacht)* täynnä lineaarisia jännitteitä, mikä heijastuu notaatiossa kaarituksina. Rinnastuksessa *Bindungen und Schleiffungen* edellinen käsitesana viittaa tekstuurin pidätyspitoisuuteen, jälkimmäisellä on toteutuksellinen painotus. Kaari tarkoittaa tässä sekä yhdys- että legatokaarta.

EK 64 (LUKU II:3, § 30, VIITE 74) PRALLTRILLIN DETALJITARKASTELU. NUOTTIESIMERKKI.
Kuvan 111 suorituksen nuotinnoksessa alin kaari (käsikirjoituksessa *der oberste Bogen)* eli 'suuri kaari' *(dieser grosse Bogen)* ilmentää selityksen mukaan paitsi yhteenkuuluvuutta myös sitomista. Sen alla olevat pikkukaaret (joista ensimmäistä, g-sävelten välistä, ensipainoksen teksti ei mainitse) sitä vastoin ovat yksiselitteisesti yhdyskaaria (tekstin ilmaus:*ein neuer Bogen*). Sitomiseen viittaava sanonta:*Dieser grosse Bogen bedeutet also bloß die nöthige Schleiffung* korostaa ornamenttiin kätkeytyvän laskevan sekunnin g^1–f^1 rikkeetöntä käsittelyä.

Seuraavassa rinnakkain CPEB:n käsikirjoitusversio (vasemmalla) ja nuottiliitteen kuparipainate (oikealla), johon tekijä ei ole jälkikäteen tehnyt muutoksia. (Vrt. myös pralltrillikaksoislyönti / luku II:4, § 27, kuva 129 sekä viite 109 ja EK 72).

CPEB:n käsikirjoituksessa (vasemmalla) sidekaari on piirretty siten, että em. ydinintervalli painottuu ja koristetunnus paikantaa täsmällisesti välille sijoittuvan pralltrillin. Suorituksen nuotinnoksessa vastaavanlaiselle kaarenvedolle ei ole ollut tilaa, minkä vuoksi se on korvattu viivaston päälle sijoitetulla yleiskaarella. Tämä ei kohdennu yhtä spesifisesti kuin esimerkin kaari, mutta kirjoittaja katsoo sen ajavan saman asian.

EK 65 (LUKU II:3, § 36, VIITE 80) PRALLTRILLIN KOKOAVA MÄÄRITYS.
Pralltrilli testaa sekä soittimen (ks. myös luku II:4, § 32) että soittajan. CPEB:n ajattelussa ko. koriste on yleisen soittoteknisen valmiuden kannalta niin keskeinen, että siitä sanottua kannattaa koota määritelmäksi:

Pralltrilli on etenemispyrkimykseltään alaspäisen jälkilyönnittömän trillin minimimuoto, joka esiintyy alaspäisten astekulkujen yhteydessä kahden melodiasävelen (tai etusävelen ja melodiasävelen) välisellä laskevalla sekunnilla ja liittää ko. intervallin sävelet legatossa toisiinsa. Suoritukseltaan, jossa oleellista on ylemmän sivusävelen kohdalla tapahtuva äkillinen taaksepäinen liukuluisto *(Schnellen)*, pralltrilli on refleksimäisen nopea, jos kohta ei aina voimakas. Se tajutaan kuulovaikutelmasta käsin salamannopeasti välähtävänä, soinniltaan ytimekkään terävänä kokonaistehona, jossa yksityisiä säveliä ei voida erottaa. Pralltrillin nuotintaminen tai ko. tehon lähestyminen notaatiosta käsin on tästä syystä ongelmallista. Sama koskee sen hidasta demonstrointia opetuksessa.

EK 66 (LUKU II:4, § 1, VIITE 81) KAKSOISLYÖNTI CPEB:N KORISTETYPOLOGIASSA.
Etusävelet, jotka kasvavat primaaristi harmonisista jännitteistä, maustavat kantanuotin jommalla kummalla sen dissonoivista sivusekunneista. Kaksoislyönti yhdistää nämä molemmat yhdeksi koristeeksi, jolla on kepeän melodisen heleen luonne. Kl:n teho vaihtelee käyttöyhteyden mukaan graziososta loisteliaaseen, ja kiinteästi tavoitesäveleensä liittyvänä se on käyttökelpoinen myös intervallihyppyjen yhteydessä.

Kl:n asemaa CPEB:n koristevalikoimassa ilmentää esittely: *eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und gläntzend macht.* Juuri melodinen käyttökelpoisuus tekikin sen uuden tyylin piirissä erityisen suosituksi (vrt. § 7 ja TL 1787 nro 20). Kun koriste lisäksi toteutui suhteellisen mukavasti myös fortepianolla, ei ole ihme, että se vuoden 1787 lisäyksissä saa osakseen eniten huomiota (TL 1787 nrot 16–24, ks. myös taulukko EK 55).

EK 67 (LUKU II:4, § 2, VIITE 83) KAKSOISLYÖNNIN NOTAATIO JA SUORITUS.
Kaksoislyönti merkittiin yleensä tunnuksella. Nuotintaessaan sen kirjan esimerkeissä CPEB valitsee pedagogisista syistä hitaan tempon mukaisen notaatiotavan. Vastapainoksi hän korostaa (§ 2 ja 10), että soitettaessa kaksoislyönti säilyttää nopeutensa myös liikesisällöltään hitaassa ympäristössä. Tämä on heletyyppisille koristeille ominaista. Kirjoittaja puhuu vain kahdesta, hitaasta ja nopeasta temporyhmästä: moderato (kuva 116) sulautuu hänen liikeajattelussaan edelliseen.

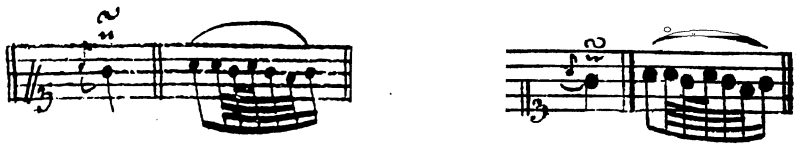
EK 68 (LUKU II:4, § 3, VIITE 84) KAKSOISLYÖNNIN KÄYTTÖKONTEKSTI JA TYÖSTÄMISTAVAT.
Kaksoislyönnin käyttöyhteyksistä mainitaan ensin temporaalinen puoli *(so wohl in langsamen als auch in geschwinden Stücken)*, sen jälkeen työstämistavat *(bey Schleiffungen als auch bey gestossenen Noten)*. Tempon nopeutuessa koristeen toteutus lähenee non legatoa. Sen perusmuodon (§ 5–26) johdannaisista legatoon liittyvä pralltrillikaksoislyönti *(der prallende Doppelschlag* /§ 27–32) saa rinnalleen non legato-variantin *(der geschnellte Doppelschlag* § 33–36), jota voitaisiin nimittää myös "luistokaksoislyönniksi" (vrt. luku II:8, *Schneller*).

EK 69 (LUKU II:4, § 8, VIITE 8) PAINOTTAMINEN OIKEAN ESITYSTAVAN OSATEKIJÄNÄ.
Rinnastus *den wahren Vortrag und Druck verstehen* kuvastaa kosketus- ja artikulaatiotehojen kasvavaa osuutta oikean esitystavan toteutumisessa: ko. asiat kuuluvat yhteen. Koristeilmaisujen yhteydessä sävelkohtaisen painotuksen merkitys korostuu.

EK 70 (LUKU II:4, § 15, VIITE 92) KUVAAN 122 LIITTYVÄ TÄSMENNYS.
Lepomerkkejä on po. tapauksessa kaksi (kuva 122, kohta a): teksti viittaa päätösnuotilla olevaan merkkiin *(darüber* = über der Fermate). Sitä edeltävällä pikkunuotilla, kaksoislyöntiä kantavalla neljäsosalla (= Vorschlag *vor* der Fermate), on toinen, kooltaan pienempi fermaatti, joka saa soittajan tiedostamaan kl:n jälkeisen pysähdyksen tarpeellisuuden.

EK 71 (LUKU II:4, § 27, VIITE 108) PRALLTRILLIKAKSOISLYÖNNIN TARKASTELU.
Uudessa kuviotyypissä yhdistyvät pralltrillin refleksinomainen nopeus ja kaksoislyönnin melodinen kepeys. Kaksoiskoristeen käyttö ja suoritustapa määräytyivät edellisen osakuvion mukaan (laskeva sekunti / legatototeutus), minkä vuoksi oli perusteltua mieltää se jälkilyönnilliseksi pralltrilliksi. Liitetrillin mielikuva tukee samaa tulkintaa.

EK 72 (LUKU II:4, § 27, VIITE 109) NUOTTIESIMERKKI.
Pralltrillikaksoislyönnin käsikirjoitusversio ja kuparipainate rinnakkain:



EK 73 (LUKU II: 4, § 29, VIITE 111) NUOTTIESIMERKKI.
Kuvan 132 b- ja c-kohtien käsikirjoitusversio (ylempi) ja kuparipainate (alempi):

EK 74 (LUKU II:5, § 3, VIITE 121) LYHYEN MORDENTIN ERITYISMUOTO.
Jos mordentin sisältämän sekunnin sävelet painetaan ilman edellä käyvää valmistusta yhtaikaa ja alempi niistä nostetaan välittömästi ylös, ne kuullaan tilassa peräkkäisinä. Marpurgin mielestä ko. suoritustapa on käyttökelpoisin uruilla (ts. kirkon kaikusuhteissa!) esimerkiksi *pianoa* seuraavia fortesointuja vahvistettaessa (Marpurg, 1755:58–59).

EK 75 (LUKU II:5, § 5, VIITE 122) KUVAN 139 ESIMERKEISTÄ.
Ko. esimerkissä (kuva 139, kohta a) kuvaan ilmestyy basso, jolloin painotettua etusäveltä seuraava ylöspäinen pieni septimi tajutaan korostetun harmonisesti (B: V^6_5–I). Tähdellä merkityissä kohdissa koriste sijoittuu etusävelen edeltämille intervallihypyille).

EK 76 (LUKU II:5, § 9, VIITE 128) PISTEELLISTEN RYTMIEN TYÖSTÄMINEN (DETALJITAPAUS).
Mitä nopeammaksi tempo kuvan 141 esimerkissä d kuvitellaan, sitä enemmän mordenteilla painotettuja pisteellisiä kahdeksasosia on pakko työstettäessä irrottaa, jolloin "pisteitä ei pidetä" (ts. ne jäävät käytännössä tauoksi). Pisteellisistä rytmeistä ks. EK 175.

EK 77 (LUKU II:5, § 15, VIITE 131) HITAAN MORDENTIN KÄSITE.
Marpurgin mukaan mordentti syntyy kantanuotin ja sen alemman sivusävelen *mahdollisimman nopeasta* vuorottelusta. Esitetyssä tapauksessa hän kuitenkin hyväksyy *hitaan mordentin* käsitteen todeten sen laulumusiikissa tavalliseksi ja esitysmaneereihin kuuluvaksi (Marpurg, 1755:59): koristelua ei merkitä nuottiin (vrt. EK 47). CPEB:lta lainaamiinsa esimerkkeihin (niiden nuotinnos on vuosien 1755 ja 1765 painoksissa erilainen) M.lisää kolmannen tapauksen, jonka säveltäjä kirjoittaa näkyviin.

EK 78 (LUKU II:6, § 1, VIITE 132) KAKSOISETUSÄVELEN KÄSITTEESTÄ.
Kaksoisetusävelestä Marpurg sanoo: "Kahden erilaisen etusävelen yhdistymisestä saman kantanuotin edellä syntyy koriste, jolle hra *Bach* kirjassaan *Versuch* jne. on ensimmäisenä antanut nimen *Anschlag*, mutta jota muuten kutsutaan *kaksoisetusäveleksi (Doppelvorschlag)."* Se on tunnuksen puutteessa merkittävä näkyviin pikkunuotein (Marpurg, 1755:51).

EK 79 (LUKU II:6, § § 3, VIITE 133) KAKSOISETUSÄVELEN LAJIT JA LUONNE.
Edellinen laji (kuva 146), joka saavuttaa tavoitesävelen sen yläsekunnin kautta, on etusävelen erikoistapaus ja esitystavaltaan sidottu. Jälkimmäinen (kuva 147) on tyypillinen uuden tyylin *Anschlag:* kantasäveleen liittyvänä melodisena helähdyksenä se maustaa tavoitesävelen sen kummallakin sivusekunnilla, mutta on kaksoislyöntiä kepeämpi ja suoritukseltaan helpompi. Toteutus, jota usein havainnollistavat dynaamiset merkit, pysyy nopeana, vaikka tempo olisi hidas ja kantanuotti kestoltaan pitkä.

EK 80 (LUKU II:6, § 7, VIITE 135) PISTEELLISEN KAKSOISETUSÄVELEN MERKINTÄ.
Pisteellisen kaksoisetusävelen ilmaiseminen pelkällä ylöspäisellä etusävelellä näyttää olleen 1750-luvun alussa vielä yleistä. CPEB merkitsee sen mallisävellyksissä *pikkunuotein* kuvan 151 osoittamalla tavalla, mutta antaa näytteen myös vanhemmasta merkintätavasta (§ 11, kuva 153), "jotta se opittaisiin tuntemaan". Tällöin hän liittää malleihin suorituksen nuotinnokset.

EK 81 (LUKU II:7, § 5, VIITE 141) 3-SÄVELINEN SCHLEIFER KAKSOISLYÖNNIN KÄÄNNÖKSENÄ.
Kolmisävelisen liukuheleen tulkinta kaksoislyönnin käännökseksi on sinänsä mielekäs, sitä vastoin sen merkintä kl:n käännetyllä tunnuksella on petollinen ja aiheuttaa helposti erehdyksiä. Käytöltään kuviot ovat erilaisia. Kl. on "kepeä koriste, joka miltei aina soitetaan nopeana", 3-sävelisen liukuheleen käyttö taas määräytyy affektin tai / ja

temporaalisten näkökohtien mukaan. Ilmaisullinen vaihtoehto mainitaan ensin; allegro-soitossa kyse on täyteläisyyden ja loiston lisäämisestä.

EK 82 (LUKU II:7, § 11, VIITE 149) PISTEELLISTEN KORISTELAJIEN MUUNTUVUUS.
Pisteellinen kaksoisetusävel *(punctirter Anschlag)* ja kaksisävelinen pisteellinen liukuhele *(punctirter Schleifer)* muuttelehtivat kumpikin rytmisesti tavalla, joka teki niiden toteutuksen soittajalle ja merkinnän säveltäjälle ongelmalliseksi. Näin yksilöllisiä asioita oli mielekästä opettaa käytännön demonstraatioin. Kun nuotinnoksia oli pisteellistä kaksoisetusäveltä esiteltäessä ollut viisi (kuva 153), niitä on kuvan 159 valikoimassa 13, joista viiteen liittyy myös vaihtochtoinen ratkaisu. Esimerkit edustavat eri tahtilajeja ja tempokaraktereja. Suorituksen muuntuvuus tekee nuotintamisen välttämättömäksi, mihin kehitys on parhaillaan johtamassa. Anschlagin ja liukuheleen pisteelliset muodot aiheuttavat ongelmia myös kb:ssa (II osa, luvut XXVII ja XXVIII).

EK 83 (LUKU II:7, § 13, VIITE 150) NUOTINTAMISEN OHEISVIVAHTEISTA.
"Muuta esityksen kannalta huomioon otettavaa" *(das Übrige zum Vortrage dieser Manier)* kuvan 159 esimerkeissä on vähän. Kahdessa tapauksessa (kohdat 1 ja 2) kirjoittaja ottaa dynaamisten merkkien tulkinnan ohella puheeksi vähäisen artikulatorisen detaljin. Kosketus- ja artikulaatiotehoja sivutaan lisäksi seuraavien esimerkkien nuotinnetuissa suorituksissa: 10, 11, 12 ja 13. (Vrt. Soinne, 1993:7–9.)

EK 84 (LUKU II:8, § 4, VIITE 155) LUISTOHELETTÄ (SCHNELLER) KOSKEVIEN ASIOIDEN KOONTI.
Tutkielman *Schnelleristä* hahmottama kuva on kokonaisuutena seuraava:
Merkintä: pikkunuotein, kahtena 32-osana, jotka sijoitetaan koristeltavan kantanuotin edelle.
Melodinen hahmo ja sävelkoostumus: mordentin peilikuva *(Den kurtzen Mordenten in der Gegebewegung,...)*, sävelet samat kuin pralltrillissä (TL 1787 nro 28: *In den Noten ist die dem Prall-Triller vollkommen ähnlich).*
Esiintymiskonteksti: yksinomaan nopeassa soitossa ja non legato-kuluissa *(...kommt niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor,...)*, melodisesti luontevin laskevan sekunnin edellä *(...so mag der Schneller gerne herunter gehende Noten nach sich haben,...).* Tästä seuraa käytön rajaus: koriste ei voi esiintyä legatokuluissa eikä liitetrillinä *(niemahls angeschlossen und bey Schleiffungen vorkommen kan).*
Teho: antaa sävelille loistoa *(Glanz)* – melodinen täyttöfunktio jää tämän rinnalla toissijaiseksi – ja tekee nopeassa soitossa jälkilyönnittömän trillin vaikutelman *(Er thut in der Geschwindigkeit die Würkung eines Trillers ohne Nachschlag,...).* Tehon ratkaisee pitkälti suorituksen laadukkuus.
Toteutus: aina nopea *(wird allezeit geschwinde gemacht),* non legato -työstämistä vaativa *(...Stossen, so ihm natürlich ist...)*, teknisesti äärimmäisen kriittinen (poikkeuksellisia sormijärjestyksiä, kuten samalla sormella jatkaminen: kuva 161, esimerkki a). Suorituksen onnistuminen riippuu soittajan sormivalmiudesta *(Es können ihn daher nur die stärckesten und fertigsten Finger bewerckstelligen)* ja soittimesta (vrt. epäilykset, joita CPEB esittää pralltrillin toteuttamisesta fortepianolla/ Luku II:3, Trillit, § 36).

Asema tutkielman koristetypologiassa: CPEB erottaa *Schnellerin* omaksi koristetyypikseen, jonka hän suoritustavan mukaan nimeää "luistoheleeksi" *(schnellen → Schneller)*. Luokituksessaan hän sijoittaa "tämän entuudestaan kirjaamattoman koristeen" *(diese noch sonsten nicht bemerckte Manier)* yksinkertaisista ornamenttilajeista viimeiseksi. Vuonna 1753 hän erottaa *Schnellerin* trilleistä (luku II:8, *Schneller*, § 3), vuonna 1787 taas korostetun selvästi mordentista. *Schnellerin* käyttöön pralltrillin asemesta – tai sen muotona, mikä tuli kuvaan klassisen tyylin myötä (G. F. Wolf, 1783:38 73 / E.W. Wolf, 1788:33) – CPEB ei kajoa.
Schnellerin suomenkielinen nimitys: Jotta emme johtaisi *Schnellerin* suomenkielistä vastinetta koristeista, joista CPEB nimenomaan haluaa sen erottaa, nimeämme sen kirjoittajan oman esimerkin mukaan *luistoheleeksi* (pro: peilikuvamordentti, jota nimitystä käytettiin *Versuch I*:n edellisessä, 1982 ilmestyneessä suomennoksessa). Vaikka uusi sanamuodoste ei ole yhtä kätevä kuin englannin *the snap*, se ilmaisee asian alkukielen mukaisesti. Luistohele on CPEB:lle kantasävelalkuinen, allegro-soittoon liittyvä ja non legato-artikulaatiota vaativa kaksoishele, joka saa nimensä toteutustavastaan. Se rinnastuu näin käytöltään saman kaltaiseen non legato-kaksoislyöntiin *(der geschnellte Doppelschlag)*.

EK 85 (LUKU II:9, § 5, VIITE 158) FERMAATTIEN KORISTELU IMPROVISAATION JOHDANNAISENA.
Kajotessaan fermaattien koristeluun CPEB poikkeaa edustamaltaan Handsachen-linjalta askelen ex tempore-soiton suuntaan (vrt. luku III, § 30). Improvisaation johdannaismuodot, joita hän tutkielmassa sivuaa, ovat ylimalkaan alisteisia. Niitä valotetaan I osassa lähinnä nuotinnettujen mallien avulla, II osassa kb:sta käsin. Vaativinta vapaiden soitteiden lajia edustavat affektipohjainen fantasia (luku III, § 15) ja sonaateissa repriisien muuntelut sekä duetoivat motiiviset kadenssisepitteet (Probe-Stücke D ja As).

EK 86 (LUKU III, § 1, VIITE 1) CPEB:N KLAVERISTISESTA AJATTELUSTA.
Pykälän avauslauseiden kielteinen sanamuoto älköön häivyttäkö näkyvistä sitä, että allegrovalmius on CPEB:lle klaveristin perusavu, pohja, jolle tulkinnasta puhuminen rakentuu. Klaveristin ihanne hahmotetaan esittäjäkeskeisesti korostaen ilmaisua ja soiton koskettavuutta. Pääosa III luvussa sanotusta palautuu temporaalisen ja affektiivisen aspektin vastakkain asetteluun (Soinne, 1993).

EK 87 (LUKU III, § 1, VIITE 6) MODERNI ADAGIOTEKSTUURI MUSIKAALISEN ESITYKSEN TESTINÄ.
Teknisesti asennoituneesta klaveristityypistä puhuessaan CPEB ottaa esimerkin orkesterikäytännöstä. "Ammattimaisia kohdalleen-satuttajia ja nopeasti-soittajia" (viite 2) oli eriasteisina ajan yhtyeissä ja kapelleisssa, myös harjaantuneimmissa niistä *(in den geübtesten Orchestern)*. Laulavan adagiolinjan esitys testasi soittajan musikaalista muodontakykyä.

EK 88 (LUKU III; § 1, VIITE 7) SÄVELLYKSEN TEMPO.
CPEB tarkoittaa tässä sävellyksen tempoa *(das Tempo des Stückes)*, kappaleen luontaista temporaalista toteutuvuutta, jonka ylijännittämistä hän pitää virtuoosisuuden väärinkäyttönä *(Geschwindigkeit mißbrauchen)*. Vaikka allegrovalmius on ansio *(Verdienst/ Nutzen/ Nothwendigkeit)*, sen soveltamisen perusteet on johdettava sävellyksen tekstuurista.

EK 89 (LUKU III; § 1, VIITE 12) TEMPOAJATTELUN ALUEELLISET EROT.
Kirjoittajan asenne aikamitta-asteikon kaventumiseen on sekä musikaalisessa että pedagogisessa suhteessa kielteinen: ääritempojen lähestyessä toisiaan tekstuurin liikesisällön kontrastipitoisuus vähenee. Päinvastainen vaihtoehto (vrt.§ 10, viite 37, EK 105) on hänestä yhtä ongelmallinen.

EK 90 (LUKU III, § 1, VIITE 13) "NOPEASTI-SOITTAJAT" JA "TULKITSIJAT".
CPEB valottaa esitystä kahden klaveristityypin avulla, joista toinen on "nopeasti-soittaja", toinen "tulkitsija". Jälkimmäisen suhteen CPEB on avoimesti toivoton, kun sitä vastoin oppilasta, jolta allegrosoitto sujuu vaikka kurittomastikin, voidaan auttaa pedagogisin toimenpitein. Kummankin suhde soittimeen on väärä (vrt. sanonnat: *das Instrument bloß maschinenmäßig ausüben / das Instrument zu beleben wissen).* Aikamitta-aspekti on niin ikään molemmilla irtautunut tekstuurin kokonaistajuamisesta.

EK 91 (LUKU III, § 1, VIITE 14) TAITEELLISEN MUSISOINNIN "SÄÄNNÖT".
Tiedostamisen pyrkimys, johon "sääntöjen" etsintä osana kytkeytyy, kuului valistusajan yleisiin tendensseihin. Taiteen arvioinnissa, jolle ajan makukeskusteluissa haettiin käsitteellistä pohjaa, ongelmaksi muodostui sen tunnepohjaisuus. Kun jonkinasteisesta järjen kontrollista ei haluttu luopua, maun käsite saatettiin määritellä näin: *Der Geschmack ist eine Erkänntniss der Regeln nach der Empfindung* (Batteux, 1746/1751:77).

EK 92 (LUKU III, § 2, VIITE 16) ESITTÄVÄN KLAVEERITAITEEN TILANNE.
Tyylien ja käytänteiden sekoittuessa subjektiivisen alue esityksessä laajeni. Muutokset ylittivät yhä useammin sen, minkä säveltäjä saattoi hyväksyä.Tilannetta kuvataan 1755 näin: "Esittäjä asettuu sävellyksen yläpuolelle ja pitää sitä vain välineenä tai ulkonaisena aiheena näytellä taitoaan ja valmiuksiaan." (Nichelmann, 1755:128.)

EK 93 (LUKU III, § 3, VIITE 17) ESITYKSEN PERUSTEKIJÖIDEN LUETTELO.
Määresanoja on 11, niistä kahdeksan verbejä, ts. *tekemisen* muotoja. Kaikkien pääsana on *der Töne*, mikä liittää sanottuun sävelkohtaisen tai / ja melodisen työstämisen mielikuvan. Temposta ei puhuta, mutta osatekijöiden soveltaminen tapahtuu liikkeessä tai liikkeen funktiona. Määresanojen jakauma tekijäryhmittäin: dynamiikka (2), kosketus- ja artikulaatioasiat (7), agogiikka (2).

EK 94 (LUKU III, § 4, VIITE 18) KOSKETUS OIKEAN ESITYSTAVAN OSATEKIJÄNÄ.
Määriteltyään hyvän esitystavan käsitteen (§ 2) ja nimettyään sen tekijät (§ 3) CPEB siirtyy puhumaan soiton kuulovaikutelmasta (§ 4). Virkkeet 1–2: kosketuksen voima ja painotus *(der Druck)* johdetaan sävellyksen sisällöllisestä luonteesta. Virkkeet 3–4: soitinkohtaisten erojen huomioonotto. Kolmannessa, merkittävimmässä tekstijaksossa teemaan "kosketus ja affectus" liittyy temporaalinen aspekti (vrt. EK 97).

EK 95 (LUKU III, § 4, VIITE 19) SOITON KUULOVAIKUTELMASSA TAVOITELLUT KVALITEETIT.
Soittotavan *(Spielart)* ominaisuuksista "pyöreys" *(das Runde)* on tekemisissä säehahmotuksen plastisuuden ja agogisen elävyyden kanssa (vrt. EK12). "Puhtaus" *(das*

Reine) tarkoittaa suorituksen virheettömyyttä, "sujuvuus"*(das Fliessende)* sen liikevaikutelman luontevuutta ja pakottomuutta.

EK 96 (LUKU III; § 4, VIITE 20) ÄÄNENTUOTTO JA AFFEKTIT.
Verbin *ansprechen* käytössä paino on tapauksen mukaan milloin äänentuottotapahtumassa, milloin kuulohavainnossa. Subjektina voi olla soitin, yksityinen kosketin tai sävel *(das Instrument/dieTaste/der Ton spricht an)* tai jokin intonaation koetukselle paneva yksityiskohta *(daß folglich die Kleinigkeiten ... nicht allezeit ansprechen).* Väkevien tunnetilojen *(gewaltige Affeckte)* ilmentäminen johti helposti liioiteltuun voimankäyttöön ja kosketuksen säröytymiseen *(eine übertriebene Gewalt des Anschlages).* Tällöin ei ylittynyt ainoastaan soittimen intonaatiokynnys, vaan soittaja liukui hyväksymään äänentuotossa soinniltaan kontrolloimattoman, epäkauniin tuloksen.

EK 97 (LUKU III, § 4, VIITE 21) MANUAALISEN TYÖSTÄMISEN TASOT.
Pykälässä ovat esillä sekä peruskosketus, ts. sävelkohtainen äänenmuodostus *(Ansprechen des Tons)* että melodisten kokonaisuuksien *(Figuren/Gedanken)* musikaalinen painottaminen. Huoli äänentuoton puhtaudesta vaihtuu huomaamatta huoleksi artikulaatiosta, joka takaa motiivisten pienmuodosteiden selkeyden. Vaatiessaan, että tempoa on maksimaalisen nopeissa sävelkuluissa *(in den geschwindesten Gedancken),* hillittävä artikulaation eduksi, CPEB katsoo, että ko. asiat kuuluvat yhteen: kosketus- ja artikulaatiokysymykset on ratkaistava yhdessä temporaalisten kanssa. Väkeviä tunnetiloja ilmennettäessä soittajan huomio on ohjattava ohi dynamiikan sävelelliseen keksintään *(harmonische und melodische Figuren).*

EK 98 (LUKU III, § 4, VIITE 22) SCHNELLEN- TOTEUTUSTAPAA KOSKEVIEN ASIOIDEN KOONTI.
Klaveristisen erityistekniikan laji, jota CPEB kutsuu nimellä *Schnellen,* mainitaan tässä viimeisen kerran. Siitä puhutaan *Versuch I* :ssa seuraavissa yhteyksissä:

Johdanto	§ 18
I luku Sormijärjestykset	§ 14 ja 90
II luku Korukuviot	
- 3 / II: Trillit	§ 8, 32, 33 ja 36
- 4 / II: Kaksoislyönti	§ 10, 26, 27, 30, 33 ja 35
- 8 / II: Luistohele *(Schneller)*	§ 1
III luku Esityksestä	§ 3 ja 4

Kantaverbin *schnellen* merkitykset ovat: ponnauttaa, kimmauttaa, joustaen hyppäyttää, joustaa (yleensä ylöspäin). Sulzer/Lexicon: *Clavier, dessen Sayten durch Federn geschnellt werden.*

Historiallisesti S. kuuluu kb:sta kasvaneeseen kosketinsoitinperinteeseen ja vasaraklaveerin takaiseen aikaan. CPEB:n kädensisäisiä toimintoja ja sormien suorituskykyä painottavassa klaveeritekniikassa se edustaa manuaalisen detaljivalmiuden muotoa, joka liittyy voittopuolisesti korukuvioihin mutta josta kulkee linjoja sekä sormijärjestys- että kosketus- ja artikulaatiokysymyksiin.

Suorituksellisesti S. on refleksinomainen, äärimmäisen nopea soittotekninen mikroprosessi, jonka vaiheet menevät käytännössä päällekkäin, niin että kontrolli jää kosketin-

tuntuman varaan. Ornamentaalisen kuviotyön, trillien jms. ohella *S.*- toteutusta tarvitaan sulkeutuvuudeltaan eriasteisten melodisten pienmuodosteiden *(Gedanken/Passagien)* esityksessä. Sävel, joka kohdekuviossa otetaan tällä tavoin ikään kuin "sieppaamalla", on tavallisesti sen runkosävelen yläsekunti.

Po. teknisen erityisapukeinon suppein ja tyypillisin sovelluskohde on puoli- eli *pralltrilli.* Sen suorituksessa sovellettu *S.* on prosessina seuraavanlainen: Heti painettuaan trillin ylemmän sivusävelen viimeisen kerran kyseinen sormi taipuu sekunnin murto-osassa kaarevaksi *(gantz krumm)* ja säilyttää kontrolloidun jännityksen avulla kaarevuutensa. Samalla soittaja vetäisee suoritussormen kärkeä koskettimella pienellä, salamannopealla luistoliikkeellä taaksepäin. Ko. refleksinomainen liike tapahtuu soittajaan päin, toisaalta käden vetämisenä pois koskettimelta *(von der Taste zurücke),* toisaalta liu'uttamisena sitä pitkin *(abgleiten lassen).* Suoritussormeen paikantuva lihasjännitys on tahdonalaista ja kontrolloitua. Se kestää sekunnin murto-osan (vrt. sanonta: *auf einen Augenblick*) eikä välttämättä tule aina sanottavammin esille (vrt. tekstin ilmaus: *bißweilen).*

EK 99 (LUKU III, § 5, VIITE 23) KOSKETUKSEN PERUSSÄÄTÖÄ KOSKEVA YLEISPYKÄLÄ.
Pykälä määrittää peruskosketuksen, ts. sävelkohtaisen "äänenmuodostuksen", tempon funktiona. Käsite *die Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio* tarkoittaa sävellyksen *tempon (liikesisällön) ja peruskosketuksen välistä riippuvuussuhdetta,* ts.nopean ja hitaan soiton luontaista toteutumispyrkimystä. Allegrosoiton pohjana on sävelten irrottaminen, adagiolinja taas kiinteytyy luonnostaan legatoksi. Ko. yleiskytkentää, jota affektin osuus voi muuttaa ja johon vaikuttavat myös tilatekijät, sovelletaan "vaikka sävellyksissä ei ole siitä viitettä", ts. *notaatiosta riippumatta.* (Ks. Soinne, 1993:1–29.)

EK 100 (LUKU III, § 6, VIITE 26) SOITTAJAN KOSKETUS.
Der Anschlag tarkoittaa soittajan (harvemmin soittimen) kosketusta, ts. fyysistä koskettimen painamista. Sen kriteeriksi kohoaa aika, jonka sormi pitää kosketinta alaspainettuna. Ylilegatossa kosketus on liian "pitkä", hätäiltäessä "lyhyt". Pedagogiseksi lähtökohdaksi on helppo suosittaa keskitietä.

EK 101 (LUKU III, § 7, VIITE 27) KORISTELUJEN MELODINEN LUONNE.
Kun mielekkäästi valitut koristetyypit sijoittuvat melodiassa sen sisäisen linjan kannalta sopiville kohdille, ne yhdentyvät sekä liikesisältönsä ja etenemispyrkimyksensä puolesta että ilmaisullisesti sen hahmottumistendensseihin. Tällöin ne vahvistavat tavoitesäveliään kuten välidominanttisoinnut välitoonikoitaan.

EK 102 (LUKU III, § 7, VIITE 28) AIDON TULKINNAN TUNNUS KORISTELUISSA.
Oleellista on, että soittaja tajuaa ilmaisulliset impulssit sisältä ulospäin. Suorituksen nuotinnoksesta lähteminen, johon CPEB:n oli kirjansa opetusesimerkeissä pakko turvautua, merkitsi päinvastaista ajattelutapaa. Siksi hän painottaa esittäjän eläytymistä *(aus der Seele spielen)* ja hienojakoista liikkeen käsittelyä *(Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset).* Vrt. Mattheson, 1739:113, 120.

EK 103 (LUKU III, § 8, VIITE 29) MUSIIKKIESITYSTEN HAVAINNOINNIN KOHDENTAMINEN.
Kuuntelemalla oppimisen (vrt. esipuhe ja §12) detaljikohteista nimetään

1) sävellyksen ilmaisullinen idea ja sen tiedostaminen *(Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affeckt eines Stückes zu erlangen),*

2) sävellyksessä esiintyvät, *notaatiossa työstämisviitteitä vailla olevat* kosketuksellisesti ja / tai artikulatorisesti merkittävät kohdat, ts. sävelten sitominen ja irrottaminen *(Um ...in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u.s.w. werden sollen)* sekä

3) koristeiden käyttö: niiden sijoitus, voima, rytminen hahmo ja affektinmukaisuus.

EK 104 (LUKU III; § 9, VIITE 36) SOITON VISUAALINEN VAIKUTELMA.
Tässä tarkoitetut häiritsevät liikkeet näyttävät ainakin osaksi johtuvan tehtävän puutteellisesta hallinnasta, mikä tulee näkyviin esitystilanteessa. Ilmaisusta käsin motivoituviin eleisiin kirjoittaja palaa toisessa yhteydessä (§ 13, EK 110).

EK 105 (LUKU III; § 10, VIITE 37) CPEB:N TEMPOAJATTELUSTA.
Sävellyksen tempon määrittäminen notaation pohjalla oli tyylinmuutoksen myötä vaikeutunut. Erityisesti adagioalueen aikamitoissa affektin osuus sulautui temporaaliseen aikaisempaa moniportaisemmin ja vivahteikkaammin. Omassa tempoajattelussaan CPEB torjuu sekä nopean ja hitaan välisen kontrastin vesittymisen (§ 1:*die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam)* että päinvastaisen vaihtoehdon *(im Allegro übereilend, im Adagio zu schläfrig)*, joka 1750-luvulla näyttää olleen Saksassa yleisempi.

EK 106 (LUKU III, § 13, VIITE 38) KLAVERISTI AFFEKTIEN ILMENTÄJÄNÄ.
Ensimmäisen "affektipykälän" teemana on esittäjän suhde kuulijaan ja hänen välittäjän tehtävänsä musiikillisessa kommunikaatiossa. Sen tiedostamiseksi CPEB selostaa, miten affektiivinen ilmaisu toimii. Aktivoidakseen esittäjää elämyksellisesti oikeaan asenteeseen hän käyttää ajattelumalleja, joita valistusaika ymmärsi: se halusi nimenomaan "ymmärtää" kaiken, tunteetkin (vrt. sanonta *seine Empfindungen zu verstehen geben).* CPEB sivuaa tuolloin jo mekanisoitunutta affektiteoriaa vain tässä pykäläsarjassa (§ 13–16) selvittelemättä sitä silloinkaan oppina.

Affektiajattelun mukaan ilmaisulliset kvaliteetit kutoutuvat sävellyksen syntyhetkellä potentiaalisina sen tekstuuriin. Kun soittaja esitystilanteessa kurottuu kohti säveltäjän kokemia lähde-elämyksiä yhdentyen niihin henkisesti, ko. impulssit aktivoituvat ja heijastuvat edelleen kuulijoihin. Säveltäjän kokemat tunnetilat *(Leidenschaften)* ja tavoitteet *(Absichten)* muuntuvat näin esittäjän tunteiksi *(Empfindungen)* ja tulkinnallisiksi tavoitteiksi *(unsere Absichten bey den Zuhörern),* jotka ovat osittain tiedostettuja.

Kielellistä: Affeckt/Affect tarkoittaa mielenliikkeen tietyntehoista, intensiivistä ilmentymää (ein hoher Grad einer Gemüthsbewegung und dessen Ausbruch), joka ei välttämättä johda kestoltaan jatkuvan tunnetilan viriämiseen. Se samastuu joskus sanaan 'Leidenschaft' (vrt. EK 15), josta se CPEB:n aikana kuitenkin pyritään erottamaan.

EK 107 (LUKU III, § 13, VIITE 39) ESITTÄJÄN ELÄYTYMISEN ULKONAISET MERKIT.
Tunteiden ymmärtämisen käsite on sanallista laajempi ja impulssien välittymisessä on merkitystä myös visuaalisilla tekijöillä (soittajan ilmeet ja eleet). Affektien luonne on pitkälti toiminnallinen: *Die Affecten sprechen nicht so wohl als sie handeln.* (Krause,

1752:185, 190, 198.) Vuoden 1787 painoksen lisäyksessä nro 31 CPEB varoittaa selkärangattomasta tunnelmoinnista, jossa affekti-ilmaisu veltostuu ja tempo käy laahaavaksi.

EK 108 (LUKU III,§ 13, VIITE 40) KLAVERISTILLE ASETETTAVAT ELÄYTYMISVAATEET.
CPEB mainitsee ensimmäisenä mahdollisuuden, että klaveristi esittää *omia* tuotteitaan (kirjoitettuja tai improvisoituja), ja vasta sen jälkeen toisen säveltäjän työt *(sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren).* Vieraiden sävellysten esityksessä interpreetille asetetaan yllättävän kova vaatimus: hänen tulisi elämyksellisesti samastua säveltäjään. On syytä painottaa, että sanottu koskee – kirjallisuudessa toistuvista yleistävistä tulkinnoista huolimatta – *ilmaisukorosteista* tyyliä (viite 40), jolta esittäjän eläytymättömyys riistäisi tehon.

EK 109 (LUKU III, § 13, VIITE 41) IMPROVISOIDUT FANTASIAT – VÄLITTÖMIN VAIKUTUSKANAVA.
Soittajan eläytymisestä puhuessaan CPEB mainitsee tässä ennakoivasti improvisoidut klaveerifantasiat *(Fantasien aus dem Kopfe),* joiden harmoniasta voimansa imevässä affektileikissä (vrt. § 15) esittäjän suhde kuulijoihin oli mahdollisimman välitön. Sanonta *sich der Gemüther seiner Zuhörer zu bemeistern* viittaa sananmukaisesti näiden mielen muokkaamiseen sävelellisin keinoin.

EK 110 (LUKU III, § 13, VIITE 42) SOITTAJAN LIIKKEET JA ELEET.
CPEB lähestyy soiton visuaalista vaikutelmaa 1) fyysisen suorituksen vaatimien liikkeiden ja 2) eläytymisestä kirvoittuvien ilmeiden ja eleiden näkökulmasta.

1. Klaveristi voi (luku I, § 12) huomaamattaan tottua tarpeettomiin ja suoritusta huonontaviin liikkeisiin *(sich unnöthige Gebehrden angewöhnen).* Bach-koulun tradition mukaan vaikeimmatkin kappaleet voitiin soittaa niin, "että käsien liikettä tuskin havaitsee" *(daß man kaum die Bewegung der Hände siehet).* Säilyneessä JSB:n oman soiton kuvauksessa puhutaan sormien liikkeestä ja soittoasennosta kokonaisuutena:

"Bach, suuri Joh.Seb.Bach, ei soittaessaan milloinkaan – kuten kaikki häntä kuulleet yksimielisesti vakuuttavat – päästänyt vartaloaan vähimmässäkään määrin kieroutuneeseen asentoon; tarkkailija saattoi tuskin havaita hänen sormiensa liikkuvan" *(Bach, der große Joh.Seb.Bach, hat wie alle, die ihn gehöret haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; man hat kaum seine Finger sich bewegen sehen.* Bach-Dokumente III nro 766:215.)

2. Käsite "hyväksyttävät eleet" *(die guten Gebehrden)* tarkoittaa sellaisia eläytymisestä kirvoittuvia eleitä, jotka kuulija voi mieltää esitykseen kuuluviksi. Vaikka veistokuvamainen liikkumattomuus ei olisi puutteellisen tunneherkkyyden *(Unempfindlichkeit)* ilmausta, se olisi affektiivisessa tyylissä (joka on § 13:n taustalla) ristiriidassa kappaleen emotionaalisen latauksen kanssa.Tässä mielessä eläytymisen ulkonaisia merkkejä ei tarvitse kaihtaa. Funktiottomat ja suoritusta huonontavat liikkeet CPEB nytkin torjuu *(hessliche / unanständige / schädliche Gebehrden).*

EK 111 (LUKU III, § 13, VIITE 44) HARRASTELIJASÄVELTÄJÄ OMIEN SEPITTEITTENSÄ ESITTÄJÄNÄ.
Luovuus kuului vielä klaveristin kuvaan: siitä että "veistokuvatyyppi" säveltää CPEB ei tee mitään numeroa. Uuden tyylin näennäinen helppous houkutteli musiikin kirjoitta-

miseen harrastelijoita, joista moni oli tyypiltään lähinnä sormivalmis "Ausüber". Esityksessä he eivät aina saaneet omiin sepitteisiinsäkään eloa.

EK 112 (LUKU III, § 14, VIITE 45) MUUSIKKO JA RESEPTIO.
Interpreetin osuudesta CPEB siirtyy reseptioon: ohjelmiston valintaan ja kuulijoiden vastaanottokyvyn huomioonottoon. Musiikin yhteiskunnallinen funktio ja muusikon työn sosiaaliset edellytykset olivat muuttumassa. Tasoryhmiin porrastuvasta kuulijakunnasta oli konserttien yleistymisen myötä kehkeytymässä "suuren yleisön" käsite.

EK 113 (LUKU III, § 15, VIITE 47) FANTASIATYYLIN OPETUKSESTA.
Nuotinnettun improvisaation pedagoginen tavoite oli kahdenlainen. Oppilas, jolla oli taipumuksia ex tempore-luomiseen, oppi annettua mallia jäljittelemällä tuottamaan fantasioita myös soittamalla. Esittäjätyyppiä kirjallinen luonnos taas auttoi ilmaisutyylissä tarvittavan emotionaalisen asenteen omaksumisessa. Kb:n kurssin lopussa annettu improvisaation malli on tässä esiteltyä vaatimattomampi (II osa, luku 41, kuva 305 a/b).

EK 114 (LUKU III, § 15, VIITE 48) AFFEKTIFANTASIA TAHTIAJATTELUN VASTAKOHTANA.
Normaalin rytmisen pulssin hallitsema sävellys on CPEB:lle *ein nach dem Tackt gesetztes Stück.* Klaveerifantasia, joka syntyy ilmaisusta käsin emotionaalisen eläytymisen tuloksena, olisi kirjoittajan kielellä "ein aus dem Affect gesetztes Stück". Sen notaatio on likiarvoinen.

EK 115 (LUKU III, § 16, VIITE 50) SISÄLTÖ – AFFEKTI – KARAKTERI.
Sanat *Inhalt* ja *Affect* esiintyvät CPEB:n kielessä sekä yhdessä että erikseen vaihtelevin painotuksin. Temposanoihin yhdistyvät verbaaliset sävymääreet, joiden kirjo on mallisävellyksissä runsas, liittyvät molempiin. Omissa sävellyksissään CPEB palaa myöhemmin lähes pelkkiin tempomääreisiin.

Kun harmonian kannattamasta affektista tullaan tyylin muuttuessa melodisen karakterin käsitteeseen, ilmaisuun *(Ausdruck/Expression)* liittyvät mielteet muuttuvat. Affekti liukuu symboloimaan kappaleen ilmaisuvoimaa yleensä, mikä kuvastuu verbalisoinneissa. Sanonnassa *Charakter oder Affect* (Marpurg, 1755:16–17) ko. käsitteet samastuvat, rinnastus *Bewegung oder Affect* (Laag, 1774:19) taas viittaa affektien liikeluonteeseen (vrt. EK 107).

EK 116 (LUKU III,§ 16, VIITE 51) ESITYSLUVUN LOPPUOSAN RAKENNE.
Luvatut esimerkit ja selitykset *(Exempel und Erklärungen)* alkavat [kosketus- ja] artikulaatiopykälistä (§ 17–22), joissa nuottinäytteet ilmestyvät jälleen kuvaan. Niitä seuraa joukko tapauksia, joissa notaatio on likiarvoinen tai toteutus eriasteisesti poikkeaa siitä: affektirytmit (§ 23–24), pitkien sävelten uudelleen lyöminen (§ 25), harmonioiden arpeggiointi (§ 26), rytmiset mukauttamiset (§ 27), rubaton sukuiset agogiset viivähtelyt (§ 28), dynaamiset vaihtelut (§ 29), kadenssivapaudet (§ 30) sekä sonaattimaisten hahmojen kertausten variointi (§ 31). Täsmennettyjen esitysviitteiden toteutuksen on määrä joutua harjoitukseen mallisävellyksissä.

EK 117 (LUKU III,§ 17, VIITE 52) IRROTTAMINEN ("STACCATOPYKÄLÄ").
Irrottaminen on CPEB:n mukaan *muuttuva suure,* jonka perusteet on haettava sävellyksen tekstuurista ja työstettävän kohdan kontekstista (sävelkulkujen tempo ja aika-arvot, voimakkus jne.). Hän ilmaisee asian verbillä *(abstossen / stossen)* ja aloittaa notaatiosta: sävelet, jotka on soitettava lyhyinä *merkitään* niin ja niin. Tämä viittaa mallisävellyksiin. Staccato, jota kirjoittaja haluaa niissä sovellettavan, kasvaa sormityöstä: se on toteutukseltaan ilmavan kepeä, tarpeen tullen teräväkin, ja siihen liittyy ylöspäin ponnahtamisen mielikuva.

EK 118 (LUKU III, § 17, VIITE 54) IRROTTAMISEN MÄÄRÄ JA KÄYTTÖYHTEYDET.
CPEB antaa irrottamisen määrästä lopuksi myös kantanuotin kestoon suhteutuvan likiarvon *(diese Noten werden allezeit weniger als die Hälffte gehalten).* Oleellista on pyrkimys määrittää staccaton lajien kysymyksessä ollessa relatiivisesti kosketuksen kesto: nimetty likiarvo ei kuitenkaan vapauta soittajaa tapauskohtaisesta harkinnasta. Ylimalkaan CPEB yhdistää irrottamisen karakteristisiten intervallien artikulointiin ja nopeaan tempoon.

EK 119 (LUKU III, § 18, VIITE 55) SITOMINEN ("LEGATOPYKÄLÄ").
Myös sitomisen CPEB ilmaisee verbillä *(schleifen / ziehen / binden)* lähtien nytkin notaatiosta. Sitomiset *(Schleifungen)* yhdistyvät melodisesti sekuntilinjaan, tempollisesti hitaaseen tai kohtuulliseen aikamittaan. Kun staccaton ongelmana oli suorituksen varioituvuus, legatossa huomio kiintyy motiivisiin muodosteisiin ja niiden painotukseen: seuraavissa "klavikordipykälissä" (§ 19–21) esitetyt "painotetun legaton" detaljisovellukset ilmentävät sen vivahteita.

Kaarella havainnollistettu sitominen liittyy myös sointuajatteluun. Mallisävellyksessä E-duuri kaksiäänisen allegrokudoksen harmoninen täyteläistäminen ennakoi fortepianosta kasvavan pianismin pedaalitehoja. Harmoninen legato voitiin ilmaista myös notaatiolla (mallisävellys As-duuri).

EK 120 (LUKU III, § 20, VIITE 62) VIBRATO (BEBUNG).
Vibrato toteutettiin sormenpäillä ja se perustui niiden tuntoherkkyyteen. Asia oli myös soitinkohtainen. F.W. Marpurg kirjoittaa (1755): "Normaalicembaloillamme ko. teho [*diese Manier*] ei ole toteutettavissa, ja harvoilla klavikordeillakin sen saa siedettävänä esille [*auf wenig Clavichorden bringet man sie erträglich heraus*]. Sitä vastoin Hohlfeldin jousiklaveerilla sitä voi viljellä mitä viimeistellyimmin" [vrt. EK 133]. CPEB:stä vibraton toteuttajana ks. Burney, 1773:212.

EK 121 (LUKU III, § 22, VIITE 64) NOTAATIOSSA ILMENEMÄTÖN ARTIKULAATION LAJI.
Kysymys on 1/8-osien ja 1/4-osien työstämisestä kohtuullisessa ja hitaassa tempossa. Tämä artikulaation laji on sijoitettu staccatomaisen irrottamisen *(stossen),* kaarilla havainnollistetun legaton *(schleifen)* ja vain klavikordilla mahdollisten painotustehojen *(das Tragen der Töne / die Bebung)* jälkeen, joita kaikkia voidaan lähestyä jonkinasteisesti notaatiosta käsin. CPEB ei kuitenkaan sido tässä tarkoittamaansa non legato-työstämistä yksinomaan tempoon ja sävelten aika-arvoon, vaan luonnehtii myös äänentuoton tapaa

ja painotusta, joilla puolestaan on yhteyttä tekstuurin laatuun. Sanotun suhde mallisävellyksiin ansaitsee niin ikään huomiota (mm. tenuton osuus). Pykälän toistuneista virhetulkinnoista on huomautettu kirjallisuudessa (mm. Lohmann, 1982 / Perl, 1984).

EK 122 (LUKU III, § 23, VIITE 66) RANSKALAISEN RYTMIN LYHYET NUOTIT 1753 JA 1787.
Ilmauksen "lyhyet nuotit" sisältö CPEB:n tekstissä vaihtelee (vrt. EK 76). Avauslauseessa sanonta *Die kurtzen Noten nach vorgegangenen Punckten* tarkoittaa ranskalaisen pisterytmin nopeita loppusäveliä (kuva 170, esimerkit 1–3), viimeisessä lauseessa sitä vastoin pitkiä pisteellisiä säveliä, jotka sattuvat täysille neljäsosille:*Die Punckte bey kurtzen Noten, worauf ungleich kürzere nachfolgen, werden ausgehalten.*

TL 1787 nro 35: ilmaus *kurtze Noten* tarkoittaa niin ikään suurimman osan aikaa pisteellisten rytmien nopeita loppunuotteja, viimeisessä lauseessa *(Wenn die kurtzen Noten Manieren über sich haben, deren Vortrag einige Zeit erfordert etc.)* – kuten 1753 – täysille neljäsosille sattuvia pisteellisiä kahdeksasosia.

EK 123 (LUKU III, § 27, VIITE 71) KOLMIJAKOISUUS JA TRIOLIT / TRIOLIT JA PISTERYTMIT.
Triolisoidun kuvioaineksen ja varsinaisen kolmijakoisen rytmiajattelun välinen ero on pitkälti painotuksellinen. CPEB kuuli ympäristössään triolien käyttöä, jonka hänen rytmitajunsa hahmotti toisin kuin ne oli merkitty. Hän suhtautuu asiaan käytännöstä käsin, niukkasanaisesti ja toteavasti lisäämättä tekstiinsä mitään jälkikäteen. Esimerkkejä on minimaalisen vähän.Toisin kuin J. J. Quantz, joka lähtee pisteellisyydestä (1752:58–59), CPEB erottaa ko. detaljin käsittelyn affektirytmeistä (§ 23 ja 24). Vrt. Soinne, 1993:15.

EK 124 (LUKU III, § 28, VIITE 72) NUOTTIESIMERKKI.
VI württembergiläisen sonaatin keskiosassa (Adagio non molto) tarkoitettu kohta kuuluu:

Sävellajit ovat [H →] E → fis → gis [→ Fis]. Oktavoitu urkupiste oikeassa kädessä on uuden sävellajin dominantti.

EK 125 (LUKU III, § 31, VIITE 82) KERTAUSTEN MUUNTELU SONAATEISSA.
Säveltäjän työn melodinen koristelu tai variointi tapahtuu nyt nopeassa homofonisessa sonaattitekstuurissa. Fantasiasta luonnostelemansa esimerkin (§ 15) tapaan CPEB valottaa asiaa käytännön demonstraatiolla, jonka esikuvallisuutta Marpurg ylistää.

EK 126 (TL 1787 NRO 1, VIITE 1) VERSUCH I:N PAINOKSET, ERITYISESTI VUODEN 1787 PAINOS.
Vuoden 1787 painoksen otsikointi kuuluu: *Dritte mit Zusätzen und sechs neuen Clavier-Stücken vermehrte Auflage.* Tekijä katsoo sen kolmanneksi, mitä se käytännössä olikin: leipzigilainen kustantaja Schwickert oli ostanut myymättömien kappaleiden varaston. Vuosien 1753 ja 1759 painokset olivat – kuten II osan vuonna 1762 ilmestynyt ensipainoskin – olleet omakustanteisia.

EK 127 (TL 1787 NRO 2, VIITE 2) LYHYET 16-OSATAUOT J.J. QUANTZIN MUKAAN.
Ko. kohta kuuluu Quantzilla: "Milloin vahvoilla tahtiosilla on painollisten sävelten sijasta lyhytkestoisia taukoja, on varottava aloittamasta seuraavia nuotteja ennenaikaisesti. Jos esim. neljän 16-osan ryhmässä on 1. sävelen paikalla tauko, tähän on esityksessä lisättävä vielä puolet sen kirjoitusasun mukaisesta kestosta: seuraavan nuotin on näet oltava lyhyempi kuin ensimmäinen. Samoin menetellään 32-osien kysymyksessä ollessa." (Quantz, 1752:113–114.) Ohjeen tarkoituksena on turvata käytännössä yhteissoiton rytmin rikkeettömyys pelastamalla seuraava vahva tahtiosa. Kapellimestaria ei näet yleensä ollut.

EK 128 (TL 1787 NRO 32, VIITE 14) SATSITEKNISTEN SYIDEN AIHEUTTAMA SITOMINEN.
Legato-toteutusta vaatii tässä dissonanssinkäsittely. Kuten kyseinen detalji osoittaa, myös satsitekniset syyt saattavat tehdä sitomisen välttämättömäksi.

EK 129 (TL 1787 NRO 37, VIITE 23) BASSON VARIOINTI ILMAN HARMONIAN MUUTOSTA.
Sekä sonaattien kertausten muuntelun (§ 31, viite 85) että tempo rubaton yhteydessä CPEB sallii basson muuttamisen edellytyksellä, että harmonia pysyy samana (ks. myös II osa, Johdanto § 27 ja luku XXXII, § 11). Tästä kasvavat kysymykset valottuvat parhaiten käytännön esimerkkejä tutkimalla. Kummassakin tapauksessa kyseessä ovat solistinen klaveerityyli *(Bey Clavier-Sachen / beym Clavier ohne Begleitung)* ja melodinen muuntelu, joka kohdistuu etupäässä ohuen klaveerikudoksen pääasiaksi miellettyyn ylä-ääneen.

EK 130 (TL 1787 NRO 37, VIITE 24) RUBATOINTIIN LIITTYVÄ MELODINEN IMPROVISAATIO.
Kuten mallisävellykset osoittavat, kappaleessa voi olla rubatointiin viittaavia kuviomuodosteita *(In der Andeutung desselben haben die Figuren bald mehrere, bald wenigere Noten, als die Eintheilung des Taktes erlaubet.).* Tempo rubaton hallitsevalla soittajalla *(Wer Meister in der Ausführung dieses Tempos ist)* oli oikeus kehittää näitä vapaan melodisen improvisaation merkeissä. Koska tämä herkästi heijastuu vasemman käden osuudessa, basson variointi (viite 23) sallitaan varauksellisesti *(wenn es nöthig ist).*

II osa

EK 131 (ESIPUHE, VIITE 1) KENRAALIBASSO JA SITÄ TARKOITTAVAT KÄSITESANAT.
Kenraalibasso on tyypillisesti saksalainen ilmiö. Teoreettinen aspekti on siinä saksalaisella alueella voimakkain ja kb. pysyy siellä käytössä kauemmin kuin muualla. Siellä se myös systematisoituu ja muuntuu klassismin myötä harmoniaopin rakennusainekseksi. (Soinne, 1983, 1984–85, 1986, 1990, 1993.) Bach-koulun kb. on linjana käytännönläheinen ja sillä on CPEB: n aikana konservatiivinen väritys (vrt. Thomas Christensenin tutkimukset).

Marpurg (1761) toteaa, että jokaisen sävellyksen pohjana on sarja sointuja *(Reihe von Accorden),* johon se voidaan palauttaa. Soinnut merkitään basson ylle numeroin ja muin tarpeellisin merkein *(durch Ziffern und einige anderen Charakters).* Näin syntyy kb., jonka käytännön sovellusta nimitetään yleisesti säestykseksi *(der sogenannte Generalbaß, dessen practische Ausübung insgemein Accompagnement genennet wird). Das Accompagnement,* joka tarkoittaa basson pohjalla tapahtuvaa klaveerisäestystä (sekä tekemistä että tulosta) on CPEB:n tekstissä yleisin kb:oa tarkoittava käsitesana. Sen synonyymi *Begleitung* merkitsee sekin yleensä soivaa realisointia. Kummallakin sanalla on myös suppeampia merkityssisältöjä. Ajan yleistekniikkaa ja sen edustamaa teoreettista järjestelmää tarkoittava *Generalbaß* jää CPEB:n kielenkäytössä edellä mainittuja harvinaisemmaksi. *Continuosta* hän ei puhu lainkaan.

Das feine Accompagnement, jonka CPEB nimeää opetuksensa erityislinjaksi, tarkoittaa uuden tyylin tarpeet huomioon ottavaa kb-säestystä. Lähinnä tässä CPEB tuo isänsä opetuksiin uutta. J.Fr. Agricola (1720–1774), joka oli ollut JSB:n oppilaana, arvioi tutkielman pedagogista linjaa 1774 seuraavasti: "Yhtä täydellisesti kuin hra J.S. Bach opettaa kenraalibassoa hänen poikansa, hra C.P.E. Bach, kirjansa *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* toisessa osassa. Hän lisää opetukseensa pitkin matkaa vielä runsaasti sellaista, mitä maku ja – jos halutaan: muoti – vaativat asiassa hallittavaksi." (Bach-Dokumente III nro 796:280).

EK 132 (JOHDANTO, § 1, VIITE 1) SÄESTYKSESSÄ KÄYTETYT KOSKETINSOITTIMET.
CPEB mainitsee ensimmäisenä urut, joka suurten esityskoneistojen yhteydessä oli tukifunktioltaan merkittävin. Toisena seuraa yhtye- ja konserttikäytännön kannalta keskeinen cembalo. Fortepiano sijoittuu sen ja klavikordin väliin (vrt. I osa, johdanto, § 11–13, ks. myös EK 134 ja 166).

EK 133 (JOHDANTO, § 2, VIITE 2) UUSIEN SOINTIEN ETSINTÄÄ: HOHLFELDIN JOUSIKLAVEERI.
"Mechanikus" Hohlfeldin (1711–1770?) Berliinissä konstruoima jousiklaveeri *(Clavier mit Darm-Sayten und einem Bogen von Pferdehaaren)* oli yritys pidentää kielikosketinsoitinten lyhytkaikuista ääntä jousisoinnin suuntaan. Marpurg esittelee keksinnön 1754 (Marpurg, *Beyträge* 1–2:169–172) kuvaten sen mekanismin ja äänen laadun. CPEB:n arvio perustuu käytännön kokeiluun. Vasaraperiaatteen yleistyessä klaveerin kehityksen väliasteet jäivät unohduksiin. (Ks. myös Bach-Dokumente III nro 757:206 sekä Burney, 1773:160–163 + 2. sisällysluettelo. Vrt. Mitchell, 1949:172.)

EK 134 (JOHDANTO, § 6, VIITE 5) KLAVEERILAJIEN RYHMITTELEVÄT RINNASTUKSET.
Kb-soitinten rinnastukset kuuluvat tässä: *fortepiano ja klavikordi* sekä: *klavikordi tai cembalo.* Säestyksestä puhuttaessa kuvassa voivat olla suurikoneistoiset musiikkiesitykset kirkkotiloissa jms., erilaiset yhtyekokoonpanot ja soolosäestykset (tässä mainitaan laulajat). Kyse voi olla myös kotimusisoinnista: klavikordin käyttö säestyssoittimena valottuisi mielekkäästi viimeksi mainitusta käsin (vrt. EK 166).

EK 135 (JOHDANTO, § 15, VIITE 8) CPEB:N RYTMIAJATTELUSTA.
Käsitetrio *Tactarten, Zeitmasse, samt ihren Figuren* on CPEB:n satsiteknisessä ajattelussa tarkkailun arvoinen jo siksi, että hän ei käytä sanaa rytmi. Possessiivipronomini *ihr* liittyy kumpaankin edellä olevista temporaalisista määresanoista, jotka kuuluvat yhteen. Ilmaus *Figuren* viittaa niiden "iskualatypologiaan". (Vrt. luku I, § 69, viite 16 ja EK 183.)

EK 136 (JOHDANTO, § 21, VIITE 12) SANAN AUFGABE MERKITYKSISTÄ.
Kb-käytäntöön liittyvä käsitesana *die Aufgabe(n)* mieltyy käyttöyhteyden mukaan eri tavoin. Tässä kyse on numeroiden osoittamien harmonisten sävel- tai intervalliyhdistelmien paikantamisesta koskettimistolta. Vrt. sanonnat: *Aufgaben treffen / in der Hand haben / in allen Lagen durchgehen / so und so abfertigen* jne. Graafisella tasolla kyseessä voi olla numerosignatuuri *(Aufgaben beziffern/ bezeichnen),* nuotinnettu soittoote tai sointu *(Griff / Accord)* . Sana voi tarkoittaa soivaa *(die A. klingt so und so),* mutta myös lähetä painotukseltaan tiedollista *(Aufgaben wissen)* tai teoreettista *(A. mit nachschlagenden und unvorbereiteten Dissonanzen).* Kuvaan voi eriasteisesti kuulua melodisen liikkeen mielikuva. Kantaverbistä *aufgeben* johtuva merkitys *propositio, problema, pensum* jää CPEB:n kielessä edellä mainittuja harvinaisemmaksi.

EK 137 (JOHDANTO, § 24, VIITE 13) VANHAN JA UUDEN TYYLIN VASTAKKAISUUS.
Kb:n ajan tyylitunnuksia olivat harmonian rikkaus, runsasäänisyys, lineaarinen taipuisuus ja polyfonisoituvuus. Uusi esteettinen yläkäsite, *Geschmack,* puolestaan korosti melodiaa ja ilmaisullisia kvaliteetteja. Edellisen vaikuttaessa rakenteellisin keinoin jälkimmäinen korvasi sävellystekniset argumentit makukriteereillä. Näiden valossa polyfonisen rakentelun tuotteet olivat aineettomia *(Stücke, wo nur Musik ist),* konstruktiivisia ja enemmän "oppineita" *(gelehrt)* kuin kuulijaa koskettavia *(rührend).* JSB:n tyylin hyvin hallinneesta urkuri J.G.W. Palschausta (1741?–1813) CPEB:n kerrotaan sanoneen : *"...ich habe ihn, wenn er bei mir war, immer gebeten von meines Vaters Sachen zu spielen, wo es bloß aufs Treffen ankömmt."* (Bach-Dokumente III nro 751:200–201.)

EK 138 (JOHDANTO, § 24, VIITE 13) HARMONISEN AJATTELUN INTERVALLIPOHJAISUUS.
Die Reinigkeit tarkoittaa sävelkudoksen satsiteknistä moitteettomuutta. Sanonnassa *geschickte Fortschreitung der Intervallen* painottuu äänenkuljetuksellinen komponentti, joka kb: ssa sulautuu intervalliajatteluun (vrt. EK 156).

EK 139 (JOHDANTO, § 32, VIITE 19) BACH-KOULUN KB-METODI (SPIELEN-AUSSETZEN).
Asioiden tärkeysjärjestys on sekä CPEB:n että hänen isänsä opetuksessa yksiselitteinen. Soittimen ääressä osoitettu harmonian hallinta on tasona ensiasteinen, soitetun nuotintaminen sen vahvistus (vrt. EK 150). Tuloksen kontrolloiva kuulohavainto mainitaan ennen

visuaalista: *Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falschen unterscheiden.* Mitä § 33 tähän lisää, korostaa tiedostamista. Varsinainen perustanlaskuvaihe on Bach-koulun kb-opetuksessa lyhyt.

EK140 (JOHDANTO, § 39, VIITE 20) POHJAAMISVAIHEESTA SUORAAN CONTINUOSOITTOON.
Tiedollinen mainitaan tässä ensin, koska sen kontrollointi on tarkoitetuissa lyhyissä opetusesimerkeissä oleellista. Ko. "sisäänajovaiheessa" pohjataan äänenkuljetus ja huolehditaan siitä, etteivät saavutetut valmiudet jää mekaanisiksi. Yleistavoitteena on "signatuurien tuntemus ja perushallinta, mihin lyhyet opetusesimerkit riittävät" *(Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exempel hinreichen).* Tämän jälkeen alkaa käytännön musisointi *(das fleißige Accompagniren ganzer und verschiedener Stücke).* Perusvalmiuksien hiominen tapahtuu sekin siis jo elävän työmateriaalin parissa.

EK 141 (LUKU I, § 4, VIITE 2) KB-NUMEROINTI: EI LIIAN RUNSAS, MUTTA KAIKKI HALLITTAVA.
Liian runsaan numeroinnin *(zu sehr gehäufte Ziffern)* vastustaminen liittyy merkkien määrän jatkuvaan kasvuun: Heinichenin taulukon numeromäärän (Heinichen, 1728:256) Mattheson kertoo kahdella, Rousseau kolmella (Oberdörffer, 1955). "Kaikkien numeroiden perinpohjaisen hallinnan" vaatimus *(vollkommene Wissenschaft aller Ziffern)* koskee signatuurien perusvarastoa. CPEB lisää vanhaan lähinnä selkeyden vuoksi välttämättömän, missä yhteydessä tietyt uuden tyylin käänteet kirjautuvat signatuureina.

EK 142 (LUKU I, § 5, VIITE 3) OPETUSMATERIAALI JA NUOTINLUVUN HARJOITUS.
Nimetty opetusmateriaali on vanhatyylistä. Pätevien mestareiden tyypiltään ja numeroinniltaan erilaisiin sävellyksiin, joissa on kehittäviä modulatorisia kulkuja ja joiden numerointi on kromatiikan vuoksi "riittävä, runsas ja moitteeton" *(hinlänglich / stark / richtig),* ovat kuuluneet mm. JSB:n sävellysten continuoäänet. Nuotinluvun harjoitus oli tärkeää, koska muunnosmerkit oli tajuttava yhdessä numeroiden kanssa. Kb-tekniikan mekaanisuutta kompensoivat sanalliset pohdiskelut, jotka CPEB kehottaa aloittamaan varhaisessa vaiheessa: *Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber.*

K 143 (LUKU I, § 41, VIITE 8) VOIMA- JA ESITYSVIITTEIDEN SIJOITUS NUOTTIKUVASSA.
Kb-numerot merkittiin bassonuottien yläpuolelle, dynaamiset merkit *(die Zeichen des forte und piano)* alapuolelle. Kun kaaret ja muut esitysviitteet *(Bogen und andre Zeichen des Vortrags)* tulivat nekin merkittäviksi basson ylle, tämä saattoi aiheuttaa tilanahtautta (vrt. § 50).

EK 144 (LUKU I, § 73–75, VIITE 17) LOMASÄVELEN KÄSITE: VARSINAINEN JA VAPAAMPI.
Puhuttuaan lomasävelistä ensin yleisesti ja kb-käytännön kannalta (§ 68–72) CPEB siirtyy niiden satsitekniseen määrittelyyn (§ 73–75). Varsinaisesti lomasävelen käsite rajataan koskemaan basson sekuntikulkuja: *Den Ausdruck* ***Durchgang*** *(transitus) braucht man* ***eigentlich*** *von stufenweise gehenden Baßnoten.* Jatkossa kirjoittaja käyttää ko. ilmausta kuitenkin myös vapaammin, mistä lukijan on hyvä olla tietoinen. Mm. sointusävelten välisestä liikkeestä, sivusävelistä jms. puhutaan välistä lomasävelkulkuina (vrt. § 71, kuva 34, 2. esimerkki, ks. myös EK 184).

Valtaosa lomasävelistä on "säännöllisiä", ts. ne "menevät läpi" tahtiosansa heikolla puoliskolla (§ 74). Oikean käden harmonioiden kohdalle sattuvat, niiden kanssa dissonoivat lomasävelet puolestaan ovat "epäsäännöllisiä" (§ 75). (Vrt. Heinichen, 1728:258.)

EK 145 (LUKU I, § 78, VIITE 18) DURCHGANG JA WECHSELNOTE (VRT. 35. JA 39. LUKU).
Tarkoitetut lomasäveltyypit ovat siis normaali iskuton lomasävel eli *Durchgang* ja painollinen, harmonialle sattuva mutta sen kanssa dissonoiva basson sekuntikulku eli "vaihtosävel"/ *Wechselnote* (vrt. §75, 77, 65 ja EK 192). Kumpaankin lomasävelten lajiin CPEB palaa tarkemmin tuonnempana (luvut XXXV ja XXXIX). (Vrt. Kirnberger, 1782:7–8, ja 1781:73.)

EK 146 (LUKU II, § 24, VIITE 6) KLAVEERISÄESTYKSEN LIIKKUMA-ALUEEN YLÄRAJA.
CPEB ajattelee tässä cembaloa ja uuden tyylin säestystehtäviä. Urkuja käytettäessä sopraanon tarkoituksenmukainen yläraja kb-säestyksessä on monesti c^2:n tienoilla. Vrt. II osa, luku XXIX, § 23 (22).

EK 147 (LUKU II, § 32–33, VIITE 10) YHTEISTEN SÄVELTEN PITÄMINEN.
Pykälät 32 ja 33 korostavat sointuvirtailun levollisuutta ja "harmonista legatoa" (vrt. luku XXIX, § 14 ja luku XXXII, § 8). Ne sisältävät kb:n soiton 1. yleissäännön: jos yhdistettävillä harmonioilla on yhteisiä säveliä, nämä pysytetään samassa äänessä ja muut viedään seuraavan soinnun lähimpiin säveliin.

EK 148 (LUKU II, § 34, VIITE 11) SEKUNTISUHTEISTEN SOINTUJEN YHDISTÄMINEN.
Kb:n soiton 2. pääsääntö: milloin toisiinsa yhdistettävillä harmonioilla ei ole yhteisiä säveliä, eteneminen seuraavan soinnun lähimpiin säveliin tapahtuu vastaliikkeessä basson kanssa. Tehtävien nuotintaminen on Bach-koulun opetuksessa palvellut ennen muuta tämän tajuntaan juurruttamista (ks. luku II:2, § 1, viite 13, EK 150).

EK 149 (LUKU II, § 35, VIITE 12) HARMONISEN MOLLIN ASTEET VI–V–VI.
Intervalliajattelun takaa kuultaa harmonisen mollin asteiden V–VI tai VI–V peräkkäisyyttä (kuva 52) koskeva äänenkuljetussääntö, joka turvaa johtosävelen käsittelyn.

EK 150 (LUKU II:2, § 1, VIITE 13) SOITTOTEHTÄVIEN NUOTINTAMINEN J.S.BACHIN OPETUKSESSA.
Kirjeessään J. N. Forkelille (13.1.1775) CPEB kertoo isänsä kb:n opetuksesta mm.: *Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße* (Bach-Dokumente III nro 803:289). Soittimen ääressä osoitetun käytännön valmiuden varmisti soittotehtävien jälkikäteen tapahtuva nuotintaminen (vrt. EK 139 ja 140). Menettely, joka merkitsi siltaa sävellykseen, oli tarpeen jo siksi, että kb:n soitossa saatettiin edistyä pettävän pitkälle pelkästään mekaanisesti ja vaiston varassa (vrt. luku II:1, § 31+ EK 142, ks. myös Kirnberger 1782:5). "Die Methode des Aussetzens" oli käyttökelpoinen myös muuttuneessa tyyliympäristössä. Klaveristien käytännön valmiuksien taantuessa kynän ja paperin harrasteet saivat kuitenkin nopeasti uuden painotuksen.

EK 151 (LUKU II/2, §12, VIITE 17) JAETTU SÄESTYS ERITYISSUORITUKSENA.
Kb:n soitossa harmoniat tuotetiin oikealla kädellä ahtaassa asettelussa: tämä, *die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie*, oli normi. "Jaettu säestys" tarkoitti asettelua, jossa myös vasen käsi osallistui väliäänten realisointiin *(Das getheilte Accompagnement ist, wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird.)* Ko. seka-asettelua sovellettiin tarvittaessa äänenkuljetuksellisista syistä: korostaessaan sen poikkeuksellisuutta CPEB ajattelee lähinnä harrastelijoita. Vasemman käden mukaantulosta tehdään silti yllättävän suuri numero.

EK 152 (LUKU III, § 5, VIITE 1) SÄVELTEN KAKSINTAMISESTA SEKSTISOINNUSSA.
Kun CPEB sekstisoinnun yhteydessä puhuu *kaksintamisesta,* hän edellyttää, että kyseiset kaksi säveltä ovat molemmat *oikeassa kädessä.* Näin on laita silloin, kun sekstisoinnussa kaksinnetaan basson seksti tai terssi (perusmuotoisen kolmisoinnun pohjasävel tai kvintti). Milloin oikean käden harmoniaan näiden asemesta otetaan basson sävelen oktaavi, kyseessä ei CPEB:n näkemyksen mukaan ole kaksinnus (koska toinen sävelistä on vasemmassa kädessä). Tapaus on hänen ajattelussaan terssin tai sekstin kaksintamista harvinaisempi (vrt. § 5).

Omana aikanaan kirjoittajan ajattelutapa oli looginen. Basson sävelen mukaanotto oikean käden harmoniaan oli kb-soittajalle normaalimenettelyn mukainen toimenpide, jonka hän toteutti mekaanisesti. Tästä poikkeavat, harkinnanvaraiset valinnat sitä vastoin vaativat osakseen huomiota, mikä heijastui verbalisoinnissa.

EK 153 (LUKU III, § 10, VIITE 4) CPEB:N NÄKEMYKSEN SUHDE NYKYAJATTELUUN.
Myöhemmät kb-oppaat puhuisivat tässä "basson sävelen kaksintamisesta joka toisessa sekstisoinnussa". CPEB:n terminologiassa kaksintaminen *(Verdoppelung,* vrt. EK 152) sitä vastoin tarkoittaa tässäkin basson terssin tai sekstin kaksintamista oikean käden harmoniassa: *man verdoppelt die Terz oder Sexte.* Basson sävelen sisällyttämisestä viimeksi mainittuun sanotaan: *den Sextenaccord mit der Oktave nehmen* tms. Nuottinäytteissä vastaavaa tulkintavaikeutta ei ole.

EK 154 (LUKU III:1, § 15, VIITE 8) NUOTTIESIMERKKI (KUVA 74).
Suositeltu kolmiääninen toteutus kuuluisi:

EK 155 (LUKU III, § 16, VIITE 9) SANONTA "MIT UND OHNE VERDOPPELUNG".
Sanonta "kaksinnuksen kera ja ilman" tarkoittaa kuvan 74 c-kohdan 1. esimerkkiä, jossa kaksintuva sävel on basson seksti. Toista esimerkkiä, josta vain alku on annettu, CPEB ei lue kaksinnuksiin kuuluvaksi (vrt. EK 152).

EK 156 (LUKU VI, § 3, VIITE 4) ÄÄNENKULJETUS CPEB:N AJATTELUSSA JA ILMAUKSISSA.
CPEB:n kielessä on niukalti suoria äänenkuljetusta tarkoittavia ilmauksia. Sitä useammin hän korostaa harmonian "virtailevuutta" *(das Fließende der Harmonie)* ja kantaa huolta sen sujuvista liikkeistä *(fließende Progressionen)*. Huomionarvoinen on sävelellistä jatkumoa tarkoittava sana *Folge (eine Folge von Intervallen / Noten / Tönen / Ziffern / Accorden / Harmonien* etc.). Lainasana *Progreßion* korvautuu pitkälti saksankielisellä vastineella *Fortschreitung (der Stimmen)*.

EK 157 (LUKU VII:2, § 9, VIITE 10) KUVAN 132 ESIMERKKI 1762 JA 1797.
Kuvassa 132 (sooloääni numeroidun basson yllä / realisoidut oikean käden harmoniat ilman bassoa) 1. soinnun alin sävel on erheellisesti c, minkä CPEB on virheluettelossaan korjannut. V. 1797 esimerkki näyttää mielletyn 3-ääniseksi: viimeistä edellinen sointu on muutettu kuulumaan d–f–gis pro: h–f–gis [+ basson sävel d].

EK 158 (LUKU VIII:2, §6, VIITE 7) HARMONINEN DETALJITAPAUS (KUVA 144).
Ko. käsittelyltään oudompi harmonia *(fremde Harmonie)* on laajentunut välidominanttinen käänne. A-mollin VI asteen ylinouseva (saksalainen) sekstisointu on elävöitetty sointusävelten vaihdolla, jota CPEB nimittää lomasävelliikkeeksi. Purkaus dominanttiin tapahtuu kvarttisekstisoinnun kautta. a: $D^{G6} \rightarrow I\,{}^{6}_{4} - V$

EK 159 (LUKU X, § 4, VIITE 1) 5/2-SOINTU SEKSTISOINNUN ENNAKOINTINA.
Harmoniset kombinaatiot, joita säestyssoitossa tarvittiin, saattoivat olla myös ennakointeja tai pidätysilmiöitä. Soitto-otteina *(Griffe)* ko. muodosteet / signatuurit rinnastuivat sointuihin *(Accorde)*.

EK 160 (LUKU X, § 5, VIITE 2) GALANTE/GEARBEITETE SCHREIBART.
Kohdat, joissa galantti ja "työstetty" kirjoitustapa esiintyvät tyylillisinä vastakohtina, ovat tutkielmassa huomionarvoisia (vrt. EK 137). Polyfonisen tekstuurin tunnus, pidätykset, painottaa tässä työstämisen laatua.

EK 161 (LUKU XIII:1, § 13, VIITE 8) NUOTTIESIMERKKI: KUVA 169, KOHTA P.
Kuva 169, esimerkki p. Sooloäänen pidätyksille rakentuva ja etupäässä alajohteisin muunnesävelin rikastutettu melodinen linja kasvaa basson kromatiikasta ja selittyy sen määräämästä harmonisesta kehityksestä käsin.

EK 162 (LUKU XIII:1, § 14, VIITE 9) KAKSINNUKSET SEPTIMISOINNUN PERUSMUODOSSA.
Perusmuotoisen septimisoinnun "lajit" *(Arten von Sexten- und Septimenaccorden)* ovat kaksinnustapoja. Ilmaus *mit Verdoppelung,* joka sekstisoinnusta puhuttaessa (vrt. EK 152 ja 153) tarkoitti basson 6:n tai 3:n kaksintamista oikean käden harmoniassa, tarkoittaa nyt septimisoinnun perusmuodon terssin vastaavanlaista kaksintamista. Kummassakin tapauksessa sanonta *ohne Verdoppelung* tarkoittaa basson sävelen oktaavin sisällyttämistä oikean käden harmoniaan, mitä kirjoittaja ei nytkään pidä kaksintamisena (vrt. luku III:1,§ 5 ja 10 + luku III:2, §6 viitteineen, ks. myös EK 163). Joskus ilmoitetaan myös kaksinnusintervalli (*Verdoppelung mit dem Einklange,* priimikaksinnus).

EK 163 (LUKU XIII:1, § 15, VIITE 10) POIKKEUSSANONTA. HYLÄTTÄVIÄ RATKAISUJA.
Kaksintamisesta puhutaan tässä myös basson sävelen oktaavia koskevana: *indem der Grundton, oder die Terz, oder die Sexte* ***zu oft hintereinander in einerley Art*** *verdoppelt werden...,* mikä on yhteydessä kuvan 170 esimerkkeihin ja edellisen pykälän sisältöön.Yleensä CPEB erottaa ko. tapaukset myös kielellisesti (vrt. § 19: *die doppelte Terz oder die Octave* = terssin kaksinnus *tai oktaavi).*

Jatkossa mainitut *hylättävät* toteutusvaihtoehdot on ilmaistu numeroina: CPEB näyttää pedagogisista syistä vierastaneen niiden nuotintamista.

EK 164 (LUKU XIV, § 8, VIITE 4) URKUPISTEIDEN KB-ANALYYSI JA SEN MENETELMÄ.
Pyrkimys valottaa sävelkudoksen rakennetta (vrt. sanonnat: *der Satz läßt sich erklären / wie er beschaffen ist)* johtaa kb-analyysiin, jonka tavoite on pedagoginen: "äänten liikkeiden ja harmonian muutosten" ilmaiseminen signatuureina (esimerkki h). Numerointi tapahtui alimman basson yllä liikkuvan äänen pohjalla (kuva 184, esimerkki 1+ a, vrt. luku XXIV, § 4–6, viite 8, kuva 227). Continuosoitossa urkupisteet toteutuivat *tasto solona.*

EK 165 (LUKU XV, § 12, VIITE 4) KUVAN 189 ESIMERKKI (b/bb).
Numeroitu basso (kohta bb), jossa muodossa säestäjä ko. tapauksen kohtasi, esitetään nuotinnetun 3-äänisen toteutuksen (b) jälkeen sen vahvistuksena. Versioista käytetyt ilmaukset ovat: *der ausführliche Satz* ja: *die Begleitung davon.*

EK 166 (LUKU XXIII, § 5, VIITE 4) AFFEKTIIVISET ETUSÄVELTEHOT KB-SÄESTYKSESSÄ.
Etusävelellisissä koko- ja puolilopukkeissa oikean käden osuutta oli voiman ja soinnin balanssin vuoksi usein pakko redusoida (ks. luku XXV). Appoggiatura ja sen kevennetty purkaus jäi cembalolla *(auf dem* ***Flügel****)* säestyksestä pois aina, klavikordilla ja fortepianolla ne soitettiin mukana tai kaksinnettiin pelkästään purkaussävel. Jälkimmäisten klaveerilajien rinnastaminen *(auf dem* ***Clavicord*** *oder* ***Fortepiano****)* on merkille pantavaa (vrt. EK 132 ja 134). Niihin viittaava sanonta: *auch auf den zuletzt genannten Instrumenten,* jonka olisi mielekästä tulkita tarkoittavan fortepianoa (vrt. Mitchell, 1949:317), ei sulje yksiselitteisesti pois klavikordia.

EK 167 (LUKU XXIV, § 6, VIITE 8) URKUPISTEIDEN KENRAALIBASSOANALYYSI.
Kuvan 227 esimerkit ovat satsihistoriallisesti huomionarvoinen näyte kb:n analyyttisestä käytöstä. JSB:n ajan vanhatyylinen polyfoninen tekstuuri ja sen harmoninen yleistekniikka

sivuavat niissä mielenkiintoisella tavalla toisiaan. Edellisen runsasääninen, pidätyspitoinen kudoskuva tarjotaan nuotinnettuna, jälkimmäinen luonnostelee näkyviin sen latentin harmonisen rungon. Menettely pohjattiin ennakoivasti luvussa XIV (§ 8, viite 8, kuva 184, esimerkit a ja h).

EK 168 (LUKU XXV, § 8(7), VIITE11) JAKO HANDSACHEN-GENERALBASS UUDESSA TYYLISSÄ.
CPEB haluaa erottaa käsitteet *Handsachen* ja *Generalbaß* (vrt. EK4) myös uudentyylisessä tekstuurissa toisistaan: kb-säestyksen ja soolon välisen rajan tuli pysyä selvänä (vrt. EK 169). Sen hämärtymisen syinä mainitaan säestettävän melodian kaksintaminen klaveeriosuuden ylä-äänessä (luku XXIX, § 25(24), viite 20) ja sävellysten continuoäänten liian pikkutarkka numerointi (luku XXXV, § 4, viite 5).

EK 169 (LUKU XXV, §18 (17),VIITE17) KENRAALIBASSO TIENSÄ PÄÄSSÄ.
Kun sävelkudos oheni, äänten liikkuma-alueet supistuivat ja kolmisointupohjaisen harmonian käyttö kaavoittui, kb-tekstuuri läheni säestettävien melodiaäänten kudoskuvaa. Askeettisimmassa tapauksessa *das feine Accompagnement* oli sen kaksinnus (vrt. EK 168), jolloin säestys oli käytännössä tarpeeton. Rajankäyntiin jouduttiin mm. etusäveltehojen vaiheilla, missä affektiiviset, satsitekniset, dynaamiset ja soinnilliset vaateet yhdistyivät [vrt. § 6 ja § 8(7), yleishuomautus / kohta q]. Luvun XXV esimerkeistä vrt. em. mielessä kuvat 231 (c ja e), 232 (m), 233 (e ja f), 235 (d), 237 (b) sekä 240 (d ja e).

EK 170 (LUKU XXIX, § 5, VIITE 3) VOIMAN KOMPENSOINTI KOSKETUSTEHOILLA KB-SOITOSSA.
Kun klaveerikudosta ei ollut mahdollista voiman vähentämiseksi enempää ohentaa, otteiden soivaa kestoa lyhennettiin kosketuksellisin ja artikulatorisin keinoin. CPEB suhtautuu tähän varauksin: continuosoitossakin häntä pelottaa katkonaisuuden vaikutelma (vrt. §14 + viite 10, ks. myös § 19, viitteet 14–17). Sanonta *selbst unter abgestossenen Noten* tarkoittaa sävelkulkuja, jotka on *nuottikuvassa* merkitty toteutettaviksi irrottaen, esim. varustettu pistein. Notaatioaspekti korostuu myös jatkossa.

EK 171 (LUKU XXIX, § 6, VIITE 4) VÄHITTÄINEN VOIMAN LISÄYS - KLAVEERITYYPIT.
Kosketinsoitinten ryhmittelyssä ***das Clavicord*** *und das* ***Fortepiano*** (molemmat kursiivilla ja lihavoituna) asetetaan kollektiivisesti mainittujen "cembaloiden ja urkujen" *(Flügeln und Orgeln)* edelle, perusteena dynaamisten vaihteluiden vähittäinen toteutuminen *(wegen der mancherley Art, die Stärcke und Schwäche* ***allmählig*** *vorzutragen).* J.H.Knechtin urkukoulussa (1795–98) uuden orkesterityylin crescendot ja diminuendot halutaan jo elävöittämään myös staattista urkuääntä.

EK 172 (LUKU XXIX, § 7, VIITE 7) VOIMA-ASTEET JA VAHVISTEET (SOITIN JA TEKSTUURITYYPPI).
Kyse on sormioiden käytöstä voima-asteiden toteutuksessa, missä yhteydessä uruista ja cembalosta puhutaan ikään kuin päällekkäin. Silti kannattaa miettiä, kumpi niistä on kirjoittajan ajattelussa kulloinkin etusijalla (vrt johdanto § 1–7). Pysyvä huolen aihe CPEB:lle on bassolinjan selkeys (vrt. luku XXXVI): sen liikesisältö ja artikulaation tarve poikkesivat yleensä oikean käden osuudesta. Fuugatekstuurissa teemojen vahvisteita ei silti bassossakaan osteta harmonisen tuen kustannuksella.

EK 173 (LUKU XXIX, § 10, VIITE 8) HARMONISET AKSENTIT - KB:N TEHTÄVÄT.
Klaveristi vastasi yhtyesoitossa sävellyksen harmonis-rytmisen pulssiprofiilin esilletyöstämisestä, yhteissoiton rikkeettömästä sujumisesta ja useimmiten myös esityksen johtamisesta (vrt. EK 13). Tonaalisten vaihdoskohtien selkiyttäminen ja rytmisen tuen antaminen (liikepulssin runkotahtiosat, toistuvat motiiviset hahmot jms.) tapahtui harmonisten korostusten avulla, joihin voiman lisäys tässä liittyy (vrt. § 18). Aksentoinnin ja arpeggioinnin toteutusohjeet viittaavat cembaloon. Lyhytkestoisista tauoista ks. TL 1787 nro 2, viite 2, EK 127.

EK 174 (LUKU XXIX, § 14, VIITE 10) "HARMONISEN LEGATON" IDEA KB-SOITOSSA.
Bach-koulun mukaisen continuosoiton yleisohjeisiin kuuluu yhteisten sävelten pitäminen oikean käden harmonioissa. Sen kokonaissointia eheyttävää merkitystä (vrt. luku XXXII, § 8, viite 11) korostavat sanonnat *unterhaltender Vortrag* (verbi viittaa aikaan, jonka kosketin on alaspainettuna) ja *eine singende Wirkung*, joka luonnehtii tuloksen kuulovaikutelmaa. Yleisartikulaatiota tarkistettiin, jos bassonuottien ylle ilmaantui irrottamiseen velvoittavia *merkkejä* (Grundnoten, die ausdrücklich abgestossen werden sollen). Myös sanonta *sidotuissa sävelkuluissa* (joissa yhteisten pitäminen korostuu) tarkoittaa sidotuiksi *merkittyjä,* ts. kaaritettuja basson kulkuja.

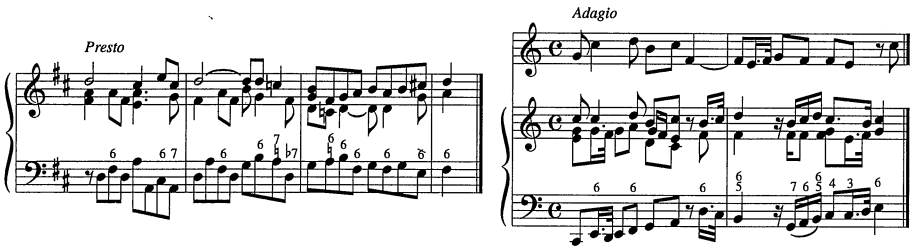
Vain jos tempo on ylen hidas *(so sehr langsam)* ja säestyssoitin poikkeuksellisen kehno *(so ungemein schlecht),* CPEB sallii yhteisten sävelten uudelleen lyömisen oikeassa kädessä. Kysymys on tällöin hätäratkaisusta ja – kuten koko § 14:ssä – cembalosta. Urkujen osuus tulee näkyviin viimeisessä lauseessa: *Auf den Orgeln brauchet man diese Nothülfe nicht.*

EK 175 (LUKU XXIX, § 15, VIITE 11) RANSKALAISEN RYTMIN NOTAATIO JA TOTEUTUS.
Continuosoitossa pisteellisen rytmien toteutusta ei voitu jättää harkinnanvaraiseksi, etenkin kun niiden merkinnästä puuttui [1753] "vielä" täsmällisyys, johon notaatiossa yleensä oltiin pyrkimässä: *In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit.* Käytännössä oli siis edelleen turvauduttava kb:n ja uvertyyrisarjan valtakaudelta perittyyn, pisterytmien käsittelyä koskevaan yleissääntöön, jonka CPEB toteaa pääosin sovelluskelpoiseksi: *Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr.* Pisteiden terävyyteen vaikuttivat toisaalta satsitekniset näkökohdat *(die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen),* toisaalta ilmaisun intensiteetti *(ein ...Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget).* Lopputulokseksi jää näin ollen kehotus tapauskohtaiseen harkintaan (viite 11), jota myös käytetty nuottiaineisto tuolloin edellytti.

Pisteellisistä rytmeistä ks. **I osa**: II:3, § (13–)14 / luku II:5, § 9, viite 128 ja EK 76 sekä § 12, viite 129 / luku III, §23, viitteet 65–67, EK 122 sekä TL 1787 nro 35, viite 16. **II osa**: luku XXV, § 18(17) / luku XXIX, § 15, viite 11 / luku XXXVI, § 14 (kuva 289, kohta a) / luku XXXVII, § 4 (kuva 290, kohdat g ja h).

EK 176 (LUKU XXXII, § 7, VIITE 9) LIIKEVAIKUTELMA ÄÄRIÄÄNISATSISSA.
"Kaksiäänisessä" tekstuurissa, jossa harmonioita kantava basso on soolon kanssa tasavertainen, ääriäänten linjan selkeys ja liikkeen osuus kudoskuvassa korostuvat. Rinnakkaistersseistä saatettiin luopua paitsi soinnin, myös *liikevaikutelman* tasapainon vuoksi: *Man würde.... den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln.* Ks. myös luku XXIX, § 25(24), viite 20.

EK 177 (LUKU XXXII, § 8, VIITE 10) NUOTTIESIMERKKI (KUVA 276, KOHDAT G JA M).
Kaksi otosta CPEB:n continuotyylistä: *presto* ilman sooloääntä ja *adagio* soolon kera. Edellinen liittyy yhteisten sävelten pitämiseen, jälkimmäinen edustaa laulavaa melodista kirjoitustapaa



EK 178 (LUKU XXXII, § 10, VIITE 15) JAETUN SÄESTYKSEN TAITEELLINEN KÄYTTÖ.
"Jaettu säestys", jota tässä sovelletaan taiteellisista syistä (vrt EK 151), yhdistyy CPEB:n ajattelussa keskimääräistä parempaan klaveristiseen yleisvalmiuteen, jonka solistinen klaveeriohjelmisto antaa: *Das getheilte Accompagnement, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemacht wird, ist sehr oft eine grosse Zierde (Zierde* = kauneustekijä, joka kasvaa asiasta itsestään).

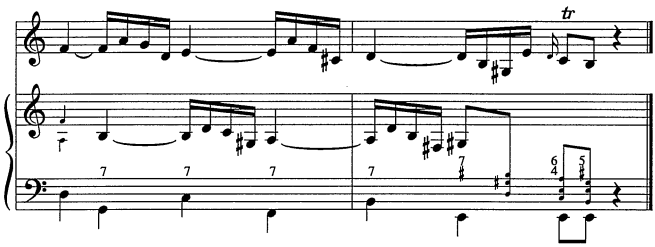
EK 179 (LUKU XXXII, § 12, VIITE 18) KB-NUMEROINTI JA ÄÄNTEN KORISTEELLINEN LIIKE.
Kuvan esimerkit 280 ovat 4(3)-äänisen säestyksen nuotinnettuja detaljiotoksia, jotka on varustettu *kahdella* numeroinnilla. Näistä alempi havainnollistaa harmonian koristeellista liikettä *(eine zierliche Progreßion einer oder mehrerer Stimmen).* Sooloääni puuttuu.

EK 180 (LUKU XXXIII, § 1, VIITE 1) JÄLJITTELYJEN MUUNTELUT.
Kaksiäänisessä "raamisatsissa", jossa basso toimii harmonioiden kantajana cembalistin oikean käden realisoidessa kb-numeroita, jäljittelyjä oli tapana niiden toistuessa muunnella. Kysymys oli säveltäjän työn varioinnista esityksessä, joten luvun otsikko *(Von der Nachahmung)* voi tuntua harhaanjohtavalta. Sooloäänen ja basson sisääntulot intonoituivat näin vaihtelevampina, ja esittäjiä aihemuotoilun mahdollisuus aktivoi luovaan asenteeseen (vrt. § 4, viite 2). Yhteistyöstä tuli elävämpi ja tulkinnasta välittömämpi, joskin taitamattomat muunnokset helposti pilasivat esityksen.

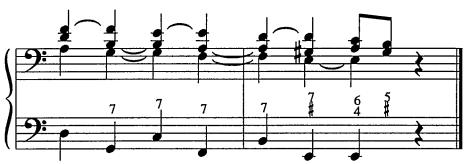
Kuvan 281 esimerkeistä edellinen *(Andante / a-molli)* on skaalatyyppinen: alkuimitaatio (kahdeksasosaliike) on säveltäjän lukkoonlyömä, jälkimmäinen (16-osaliike)

esittäjien variointi siitä. Toinen esimerkki *(Allegro / F-duuri),* jossa malliteema on bassoton, puolestaan pohjaa sointuajatteluun.

EK 181 (LUKU XXXIII, § 7, VIITE 4) KB:N MELODISOINTI TIETYISSÄ HARMONISISSA JATKUMOISSA
Jäjittelyn käsite tuntuu tässä laajenevan itsenäisen melodisen väliäänen keksintään. Kysymys on kuitenkin pienistä jäljittelevistä motiivimuodosteista, jotka nimettyjen harmonisten jatkumoiden yhteydessä tulevat helposti tavoitettaviin. Ko. sointusekvenssit *(Sätze, wo viele Septimen- und Sextquintenaccorde vorkommen)* esitetään kuvassa 284 laskevina. Normaalia kb-notaatiota (sooloääni + numeroitu basso) seuraavat 2+2 tahtia näyttävät, miten solisti jatkossa varioi teemaansa ja miten klaveristi mallia noudattaa. Melodiset variantit esitetään kb:n kera. Esityksessä 1. esimerkki voisi toimia seuraavasti:



Korvatut harmoniat:



EK 182 (LUKUXXXV, § 2, VIITE 3) MODERNIN HARMONIAN KÄÄNTEET.
Koska harmonia tyylin muuttuessa palaa kolmisointuun, sen "käänteiden" rikkauden ylistäminen kaipaa kommentin. Puhtaasti soinnullisestihan harmonia menetti ko. aikana siinä määrin lineaarista voimaansa, että sitä alettiin mitata muilla kuin harmonisilla mitoilla: dissonanssin jännitearvosta saatettiin luopua dynaamisista syistä (riitasävelen poisjättäminen tai kaksintaminen) jne. Samanaikaisesti kuitenkin uuden soitintyylin kehitys toi kuvaan muita sävelkudosta rikastuttavia tekijöitä, jotka uudeksi instrumentaalikieleksi sulautuessaan kompensoivat tekstuurin kolmisointupohjaisuutta. Näin laajentuva sävelellinen ilmaisu, jonka dynaamisten, kosketuksellisten, artikulatoristen ja soinnillisten nyanssien määrä "päivä päivältä" *(alle Tage)* kasvoi, sai harmonian käytön vaikuttamaan rikkaalta ja vivahteikkaalta.

EK 183 (LUKU XXXVI, § 4, VIITE 3) HARMONISEN RYTMIN ESILLETYÖSTÄMINEN.
Harmonioiden vaihtumisrytmi, joka on sävellyksen yleispulssin, sen "hengityksen" kuva, korostuu kb:ssa. Kytkien sanottavansa tempoon, tahtilajeihin ja nuottikuvan liikeainekseen (vrt. II osan johdanto, § 15) CPEB hahmottaa kuvan siitä, mitkä nuottiarvot toimivat eri

tempoissa harmonian kantajina, ja käy läpi tavallisimmat kb:ssa esiintyvät yleisrytmit. Kuvion käsitteestä *(Figur)* tulee ko. yhteydessä "iskualaa" vastaava pienyksikkö, jota harmonia painottaa ja jolla on myös ilmaisullista merkitystä. Rytmin syke, sävellyksen pulssiprofiili, työstetään esille harmonisen artikulaation avulla (§ 8–11), jota koskevat ohjeet ovat vasemman ja oikean käden osalta erilaisia. (Vrt. Soinne, 1987.)

EK 184 (LUKU XXXVI, § 8, VIITE 8) SANONNAN "DURCHGEHEN LASSEN" KAKSI MERKITYSTÄ.
Pykälän 8 jälkipuolisko on omistettu allegrosoitolle, joka Berliinissä näyttää saaneen virtuoosisia muotoja (vrt. § 7). Kun nopeita kuvioita jouduttiin vasemmassa kädessä erityisesti toistosävelten vuoksi redusoimaan, sanonta *durchgehen lassen* tarkoitti tiettyjen sävelten soittamatta jättämistä (vrt. EK 10). Oikeassa kädessä sillä ymmärrettiin harmonioiden / sointunumeroiden väliinjättöä. (Vrt. luku I, § 68 ja 71.)

EK 185 (LUKU XXXVI, § 10, VIITE 8) SICILIANO-RYTMIT
Siciliano-rytmien plastinen toteutuminen riippuu pitkälti kolmannen kahdeksasosan manuaalisesta työstämisestä ja sen usein kohotahdinomaisesta suhteesta seuraavaan pääiskuun. Ko. tahtiosa tarvitsee sen vuoksi oman artikuloidun kb-harmoniansa. Kolmas lause *(Ausserdem...)* tarkoittaa muita kolmella jaollisia rytmilajeja kuin siciliano-tyyppistä tanssillisuutta (vrt. § 8, viimeinen lause).

EK 186 (LUKU XXXVI; § 12, VIITE12) NUMEROIDEN TIHENTYMINEN. ESITYSVIITTEET.
Harmonioiden työstämiseen, joka edellä esitettiin tempon funktiona, vaikuttivat numeroinnin harventumisen ja tihentymisen ohella esitysmerkinnät, erityisesti ilmaisulliset viitteet. Mitä väkevämpänä *affectus* astui kuvaan, sitä herkemmin *tempus* otti siitä vaikutteita.

EK 187 (LUKU XXXVI, §14, VIITE13) KUVAN 289 ESIMERKEISTÄ.
Esimerkit (kuva 289) ovat kb-säestyksen detaljitapauksia, joiden motiivi on satsitekninen, ilmaisullinen tai merkinnällinen. Sooloääni näkyy vain kohdassa h.

EK 188 (LUKU XXXVII, §14, VIITE13) NUOTTIESIMERKKI.
Ko. esimerkki (kuva 290, kohta i) on sekvenssimäinen välidominanttisarja:

EK 189 (LUKU XXXVIII, § 1, VIITE 1) RESITATIIVIT: ILMAISUHARMONIAN SOVINNAISTUMINEN.
Vanhan ja uuden tyylin vastakohtaisuutta korostavat alkutekstissä sanonnat *harmonische Seltenheiten / Sonderheiten* ja toisaalta: *die natürlichen Abwechselungen der Harmonie.* Jälkimmäinen tarkoittaa diatoniikkaa suosivaa, lähimodulaatioihin pitäytyvää kolmisointupohjaisuutta. JSB:n ajan ilmaisukromatiikka jyrkkine dominattisine jännitteineen sai lopuksi resitatiiveissakin väistyä uuden, vähemmän ekspressiivisen sointuajattelun tieltä.

EK 190 (LUKU XXXVIII, § 5, VIITE 7) URKUJEN KÄYTTÖ RESITATIIVEISSA.
Kirkkourkujen virityksestä CPEB toteaa yleistävästi: *Die Orgeln sind selten rein gestimmet.* Continuon sointujen lyhentäminen oli soitinsäesteisisissä resitatiiveissa erityisesti kromatiikan vuoksi välttämätöntä. Kun oikean käden harmoniat on nykyisin tapana nuotintaa, ristiriita nuottikuvan ja esityksen välillä on tuntuvampi kuin numeroista soitettaessa.

EK 191 (LUKU XXXVIII, § 7, VIITE 11) RESITATIIVIEN MELODISET KAAVAT.
Recitativmodulationen tarkoittaa resitatiivien melodisen yleiskielen toistuvia intonaatiomalleja ja kaavamaisia vakiokäänteitä. Ne kasvoivat harmoniasta, josta käsin ne myös opittiin. Tonaalinen vaihtelu dominanttisine sointusuhteineen palveli ilmaisua.

EK 192 (LUKU XXXIX, § 1, VIITE 1) VAIHTOSÄVELEN KÄSITTEESTÄ.
Vaihtosävelillä tarkoitetaan harmoniaan kuulumattomia, sen kanssa dissonoivia säveliä, joita toiselta puolelta rajaa melodinen hyppy, toiselta sekunti-intervalli. Sanan merkityssisältö ei kuitenkaan ole vakio. CPEB:n kielessä termi *Wechselnoten* voidaan korvata nimikkeellä "epäsäännölliset [=iskulliset] lomasävelet" (vrt. EK 144 ja 145), jota on käytetty myös luvun XXXIX otsikossa.

EK 193 (LUKU XXXX, § 1, VIITE 1) BASSOTEEMA: LINJA SÄVELLYKSEEN.
Basso-ostinaton tarkasteluun vaikuttavat aihetyypit ja niihin "sisäänajatellut" potentiaaliset kehittelymahdollisuudet: siksi sävellys tässä korostuu. Ko. piilevät aspektit tulevat esille myös continuosoitosta puhuttaessa. Kb-ajan muusikkona CPEB:lla on tarkka korva tekstuurin hahmottamiselle "*vom Baß her*": tämä leimaa hänen sanankäyttöään ja ilmaisujaan, joissa vanha ja uusi sulautuvat toisiinsa ilman rajaa.

EK 194 (LUKU XXXX, § 1, VIITE 4) LAULAVA "PÄÄ-ÄÄNI" JA HARMONIAN PIDÄTYSPITOISUUS.
Vaikka CPEB:n ihanteena ovat kb:n ajan mestareiden (Telemann, C.H. Graun ja J.S. Bach) ostinatot, hän nimeää bassoteeman kelvollisuuden kriteeriksi "laulavan päääänen" *(eine sangbare Hauptstimme).* Aiheen melodiset kehittelymahdollisuudet puolestaan asetetaan yhteyteen sen piiloharmonisen pohjan pidätyspitoisuuden kanssa *(eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen).*

EK 195 (LUKU XXXX, § 2, VIITE 5) VANHAN JA UUDEN TYYLIN OSTINATOT.
CPEB:n tarkoittama "oivaltava säestäjä" *(verständiger Accompagnist)* kuulee uudentyylisen aiheen piilevän bassolinjan ja tajuaa, että se olisi mahdollista realisoida säveltämällä *(zu welcher sich allenfalls ein guter Baß setzen liesse).* [Soolo-] säestyksessä

hänen on kuitenkin helpompaa ottaa se oikeaan käteen ja harmonisoida se vapaasti. Toinen, melodisesti askeettinen bassoteeman tyyppi, *ein guter, ehrlicher und simpler Baß, der weiter nichts ausdrücket*, puolestaan viittaa vanhaan kb-perinteeseen. Se täytti tarkoituksensa fundamentaalibassona, mutta ei palvellut melodisen "pää-äänen" työstämistä *(Ausarbeitung der Hauptstimme)*. Continuosoitossa bassoteemojen piilevät hahmottumistendenssit tulivat esille säestysosuuden toteutuksessa (§ 3).

EK 196 (LUKU XXXX, § 4, VIITE 9) KB:N MELODISOINTI SÄESTYSSOITOSSA.
Bassoteema on CPEB:lle sävellyksellisen harkinnan asia. Säestyssoitossa kb:n melodisointi sallitaan vain alisteisena ja tarkoin rajatusti, mikäli soittajan ammatilliset valmiudet *(hinlängliche Einsichten in die Setzkunst)* tehtävään riittävät (vrt. § 5).

EK 197 (LUKU XLI, § 1, VIITE 1) VAPAA FANTASIA: IMPROVISAATIO JA SEN VILJELYN TASOT.
Ex tempore-luomisesta CPEB käyttää ilmauksia ***fantasiren / Fantasia*** (pro:improvisoida / improvisaatio), jotka esiintyvät 41. luvussa useammissa merkityksissä. Vain parissa kolmessa kohdassa kysymys on improvisaatiosta yleensä. Sanotun spesifiointia vaikeuttavat historialliset syyt: improvisaatio mielletään kb-ajan perinteen mukaisesti vielä pitkälti sävellyksen ekstemporaaliseksi osatasoksi *(Compositio extemporanea)* eikä esittävän ja luovan välinen kytkentä vastaa nykyistä.

Otsikon nimeämä käsite, *die freye Fantasie,* luvun varsinainen teema, tarkoittaa lähinnä tutkielman I osassa (luku III, § 15 ja 13) esiteltyä harmoniapohjaista affekti-improvisaatiota, ts. fantasiaa sanan ahtaammassa merkityksessä. Se kasvaa harmoniasta ja tyhjentyy sen klaveristisen virtuoosisuuden ryydittämään affektihehkuun – tähtäämättä fuugaan tms. Päärooli on modulaatiolla, joka on 41.luvussa korostetusti esillä (§ 6–12). Toinen voimatekijä on klaveristinen virtuoosisuus. Milloin vapaan soitteen tehtävänä oli johdattaa seuraavaan musiikkikappaleeseen tai -numeroon, kyseessä oli fantasian erikoislaji (§ 5).

Affektifantasia erotetaan "muista kappaleista", joissa tahtiajattelu ja rytminen pulssi on vakio ja jotka voitiin tuottaa joko säveltämällä tai improvisoimalla *(gesetzet oder aus dem Stegreif erfunden werden)*. Vaativammat ex temporetuotokset (esim. improvisoidut fuugat) kuuluivat jälkimmäiseen ryhmään, jonka hallinta oli sidoksissa sävellykseen (§ 2). Kumpikin fantasiatyyppi edellyttää CPEB:n mukaan synnynnäisiä kykyjä: *Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten,* ***besonders die Fantasien überhaupt.*** Lauseen pilkulla erotettu jatko (lihavointi kommentoijan) tarkoittaa: *improvisaatiot* erityisesti jo sinänsä, ts. yleisesti ottaen, *luovan* satsintuoton *ekstemporaalisina* ilmentyminä.

EK 198 (LUKU XXXXI, § 10, VIITE 20) KROMATIIKAN TAJUAMINEN JA SOVELTAMINEN.
Muunnesäveltehot liittyivät uudessa tyylissä valtaosalta melodiseen ajatteluun: jyrkempi sointukromatiikka, joka tuli esille mm. modulaatioiden yhteydessä, kuulosti ko. ympäristössä helposti kirpeältä. Kromaattisten tehojen viljelyyn ja esittämiseen liittyi tästä syystä ongelmia. Ei riittänyt, että muusikko ymmärsi kromatiikan tiedollisesti *(die Chromatik verstehen)* ja pystyi perustelemaan tekemänsä ratkaisut sävellyksissään *(Sätze vertheidigen)*, vaan hänen tuli kyetä myös esittämään niitä taiteellisessa katsannossa nautittavasti *(die Chromatik angenehm vorzutragen wissen)*. Verbi *vortragen* tarkoittaa

ko. yhteydessä sekä kromaattisten käänteiden viljelemistä ex tempore-soitossa että niitä sisältävän oman tai vieraan sävellyksen esittämistä. Kromatiikan tajuamiseen yhdistyy eri yhteyksissä hitaan tempon mielikuva (vrt § 11, viite 19).

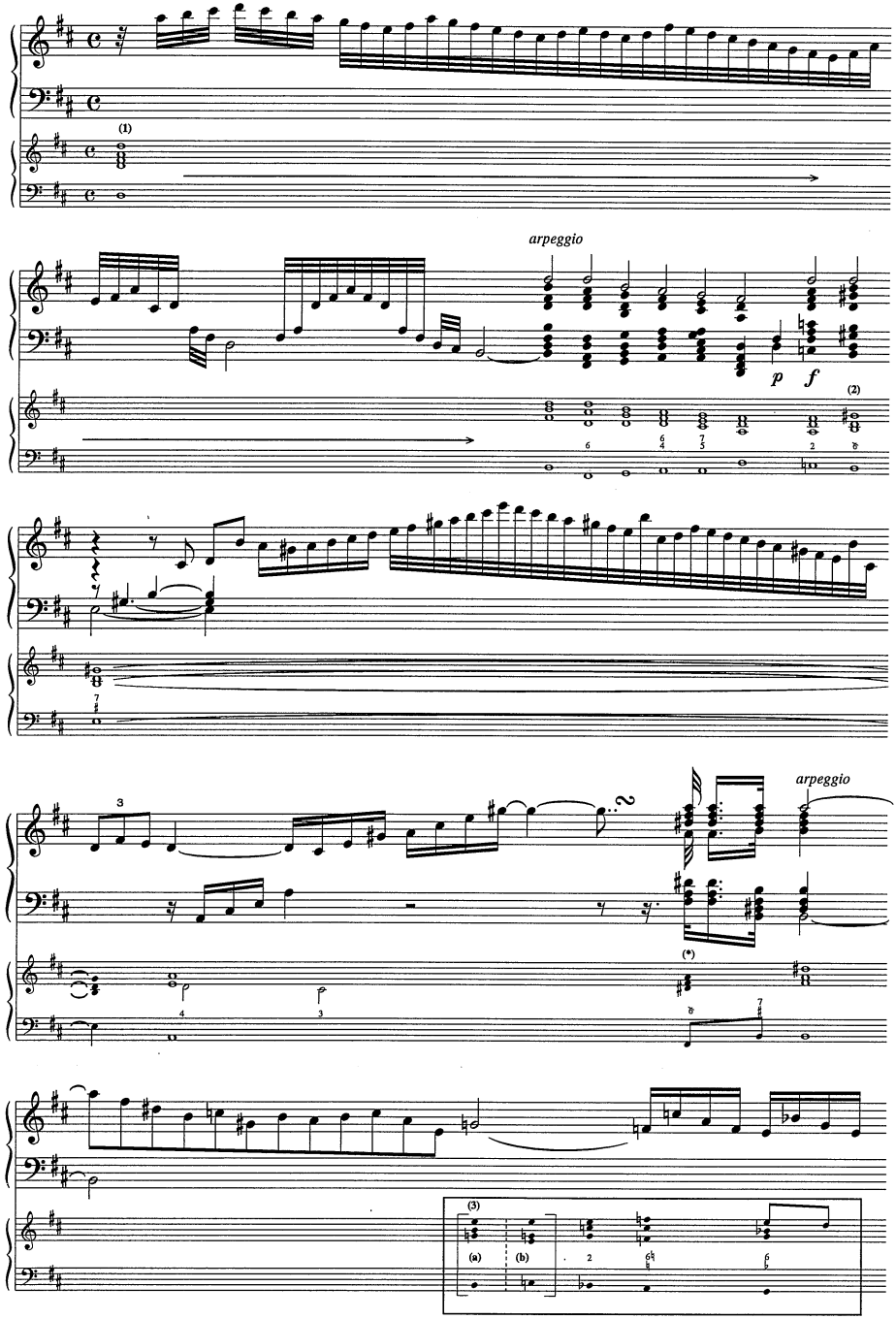
EK 199 (LUKU XXXXI, § 12, VIITE 24) MODULAATION ROOLI 1770-LUVUN LOPUSSA. Tyylinmuutoksen myötä tonaalinen rakennesuunnitelma kävi muodon luomisessa keskeiseksi, jolloin modulaation rooli korostui. Tonaalisen harmonian aluetta alettiin tietoisesti kehittää (viite 22) ja klassisen ajan alussa, johon §12 palautuu, modulaatiomallien varasto oli jo sekä uusintunut että kaavoittunut. Samanaikaisesti galantissa tyylissä oli käynyt vaikeaksi keksiä *ennestään tuntemattomia* sävellajin vaihdoksia (viite 24). Em. vaade on aikansa ympäristössä huomionarvoinen. Yksilöllinen harmonian käyttö on JSB:n pojalle omaperäisen sävelkeksinnän kriteeri, ja hän käyttää modulaatiosta adjektiiveja, jotka ajan kielenkäytössä yhdistyvät voittopuolisesti melodiaan *(neu / gefällig / angenehm / muthig / überraschend).*

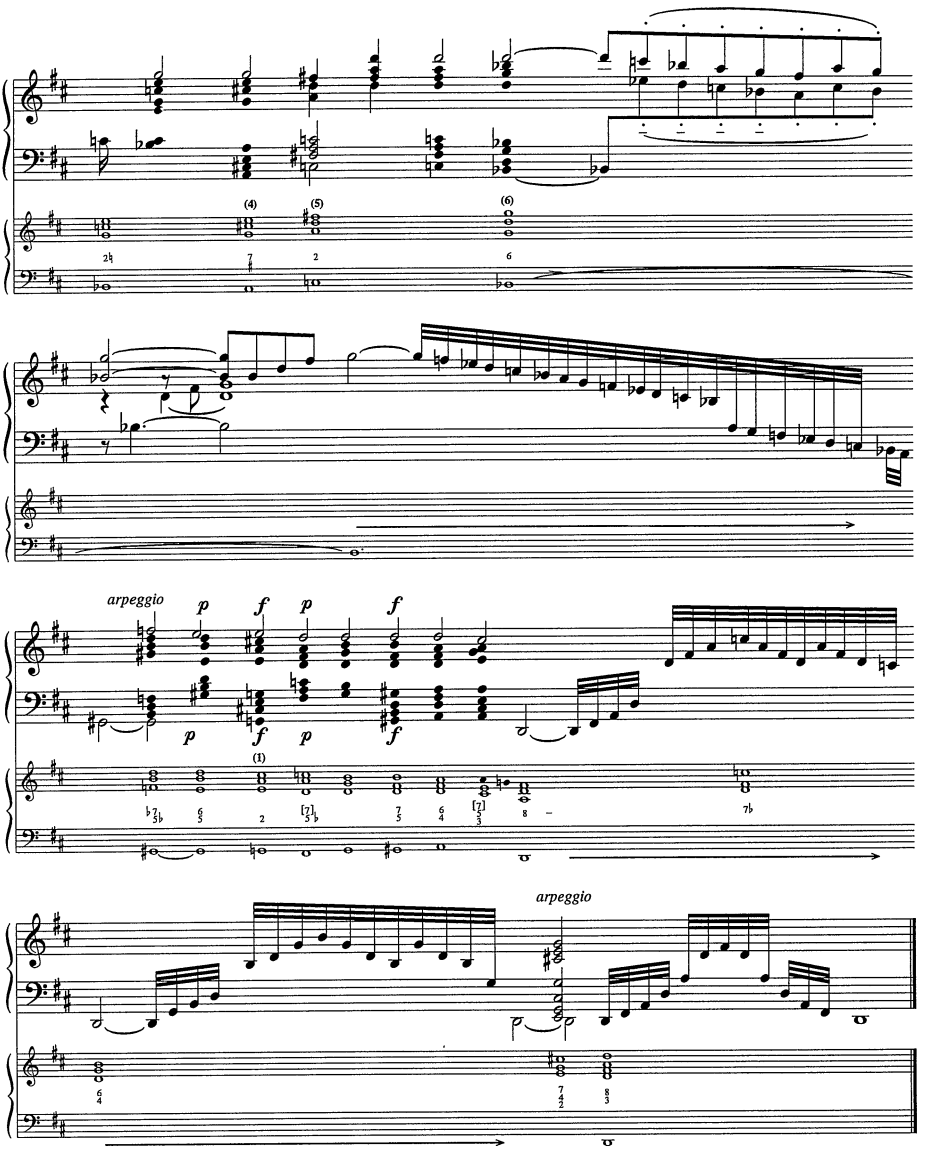
Vaikka 41. luvussa on kysymys ex tempore-soitosta, CPEB puhuu modulaatiosta ikään kuin sävellyksen kannalta ja kajoaa ko. yhteydessä myös ajan valtatyyleihin *(galant / gearbeitet)* päätyen lopuksi harmonian ilmaisuarvoon ja sen esille työstämiseen *(gewöhnlichen Modulationen einen besondern Ausdruck zu geben)* Harmonian käyttö ilmaisun välineenä huipentuu "ylevän" käsitteeseen, joka ennakoi Immanuel Kantia. Esimerkkinä mainittu kaksoiskuoroinen "Heilig", jota säveltäjä itse arvosti, on näyttö 1700-luvun viimeisellä neljänneksellä kiinteytyneestä esteettisestä asennoitumisesta ja sellaisena romantiikan etuotto.

EK 200 (LUKU XXXXI, § 15 (14), VIITE 31) CPEB:N SUHDE ANALYYSIIN. NUOTTIESIMERKKI. Sana *Einrichtung* tarkoitti 1700-luvun lopulla sekä ko. paikoilleen asettamisen t. järjestämisen tulosta (was eingerichtet wird), että itse tekemistä (Handlung des Einrichtens). Tässä paino on fantasian *rakentamisessa* (vrt. viite 15): etualalla on pyrkimys osoittaa, miten improvisoitu hahmokonaisuus syntyy ja "organisoidaan". Sen kasvaminen kb-luonnoksesta (kuva 305 a) esitetään soitettua demonstraatiota vastaavan nuotinnoksen avulla (kuva 305 b), ja samanaikaisesti sanallisessa opastuksessa korostuu analyyttinen aspekti.

CPEB:n suhdetta analyysiin valottaa 15. 10. 1777 J. N. Forkelille kirjoitettu kirje, jossa ovat mm. seuraavat ajatukset:*"Minun mielestäni, nota bene, harrastelijoiden kasvattamisessa voitaisiin jättää pois paljon asioita, joita moni muusikko ei tiedä ja joita hänen ei välttämättä tarvitsekaan tietää. Tärkein, nimittäin analysointi puuttuu. Valittakoon kaikenlaisista sävelkeksinnän tuotteista todellisia mestarintöitä ja näytettäköön harrastajille niihin kätkeytyvä kaunis, uskallettu ja rohkea. Osoitettakoon samalla, miten merkityksetön kyseinen työ olisi ilman kaikkea tätä. Näytettäköön hänelle myös virheet ja vältetyt ratkaisut sekä erityisesti, missä määrin säveltäjä voi poiketa tavanomaisesta ja uskaltaa jotakin jne."* (Suchalla, 1985:250.)

Seuraavassa nähdään yhdistettyinä kyseinen D-duurifantasia (kuva 305 b) ja sen kb-analyysi (kuva 305 a), jossa numerointi on realisoitu:


(1)
arpeggio
p
f
(2)
3
arpeggio
(*)
(3)
(a)
(b)


(4)
(5)
(6)
arpeggio
p
f
p
f
p
f
p
f
(1)
arpeggio

EDITION TAVOITTEISTA – JÄLKISANA

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) toimi muusikkona viisikymmentä vuotta. Hänen uransa alkaessa (1738) J.A. Scheibe leimaa kritiikissään J.S. Bachin sävellystyylin vanhentuneeksi, sen päättyessä W.A. Mozart on juuri kirjoittanut viimeiset sinfoniansa. Teoksen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* painokset, jotka kattavat tasaisena sarjana 1700-luvun jälkipuoliskon, heijastavat uuteen johtavaa kehitystä mutta muodostavat samalla sen tarkastelulle kontrastoivan taustan. Kenraalibasson perintö on dokumentin ajattelussa vielä pääosin läsnä, mistä on apua Bach-koulun käsitysten ja klassismiin johtavan kehityksen välisessä rajankäynnissä.

Suomenkielisen edition tavoitteena on ollut viestivä käännös, joka välittää J.S. Bachin pojan omalle ajalleen tekemän "informaatiotarjouksen" nykypäivän muusikolle. Säveltaiteen näyttämö on runsaan kahdensadan vuoden kuluessa kuitenkin niin paljon muuttunut, että tulkinnassa tarvitaan eri asiayhteyksiin liittyvien tekijöiden tarkempaa erittelyä. Näitä lisiä on koottu selityksiin (liite IV), jotka sivukohtaisten viitteiden ohella muodostavat välitysprosessin jatkon. Tarkattaessa, miten kyseinen aika itse sanallisti esityskäytäntönsä asioita, pintakerroksen alta paljastuu eroja, jotka palautuvat ajattelun, kielen, kulttuurin ja musiikin sosiaalisen funktion muutoksiin. Romantiikan alkua ja 1800-lukua lähestyttäessä kuvanmuodostus vaikeutuu. Klaveerimusiikissa C.Ph.E. Bach itse näyttää melko pian kokeneen alulle panemansa linjan jatkokehityksen ongelmalliseksi, mistä hänen avoin kirjeensä vuodelta 1773 on paljon puhuva todiste.

Versuchin I osassa tarkastelun akselina on soittotapahtuma, II osassa satsitekninen ajattelu: kumpikin merkitsee jo sinänsä verbalisointivaikeuksia, joita kehityksen mukanaan tuomat muutokset ovat omiaan korostamaan. Koska lähdeteksti on pääasiassa informatiivista, ensisijaisena tavoitteena on ollut sen sisällön, ts. ajattelun ja mielen, säilyttäminen. Tämä on merkinnyt kontekstuaalisten ja pragmaattisten näkökohtien tarkkailua sekä täsmentyvän terminologian ja sanankäytön valottamista tältä pohjalta. Kirjoittajan tekstiinsä kielentämiä intentioita ja viestintämotivaatioita heijastettaessa on – etenkin keskeisten käyttötermien vaiheilla – pyritty välttämään ajallisesti myöhempää perua olevien mielleyhtymien syntymistä. Viime kädessä *Versuchin* kaltaisen dokumentin siirtäminen toiseen kieleen, aikakauteen ja kulttuuriin merkitsee eläytymistä sitä kannattavaan ajatteluun.

Muunkielisistä käännöksistä on vertailuun käytetty William J. Mitchellin 1949 ilmestynyttä englanninkielistä laitosta (Reprint 1980).

Editio on omistettu Sibelius-Akatemian opiskelijoille.

Keravalla, joulukuun 8. päivänä 1994

Paavo Soinne

KOMMENTAARIEN KIRJALLISUUSVIITTEET:

Adelung, Johann Christoph (1774–1786), *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart I–IV.*

Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig (J.S.Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement), Kassel und Leipzig, 1963.

— I: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs I-II, Werner Neumann / Hans-Joachim Schulze

— II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750, Werner Neumann / Hans Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1969

— III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, Hans Joachim Schulze, Kassel und Leipzig 1972

Batteux, Charles, (1751[1746]) *Les beaux arts/Die schöne Künste aus einem Grunde hergeleitet/*, Aus dem Französischen des Herrn Abt Batteux übersetzt von P.E.B, Gotha.

Burney, Charles (1773), *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg.

Eggebrecht, Hans-Heinrich (1989) (julk.), Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hakusana *Handsachen, Handstück,* termin eri aspektien erittely runsain ajan kirjallisuudesta otetuin esimerkein (Markus Bandur).

Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Baß in der Composition*, Dresden.

Hering, Hans (1958), Artikkeli Klavierspiel, MGG, p. 1177.

Kirnberger, Johann Philipp (1781), *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition*, Berlin.

— (1782), *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß*, Berlin.

Krause, Christian Gottfried (1752) *Von der musikalischen Poesie*, Berlin.

Laag, Heinrich (1774), *Anfangsgründe zum Clavierspielen und Generalbaß*, Osnabrück.

Lohmann, Ludger (1982), *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, Regensburg.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1749), *Der critische Musicus an der Spree*, Berlin.

— (1750–1762), Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1750/1751/1760/1762. Zweyter Theil, worinnen die Lehre vom Accompagnement abgehandelt wird, 1761. Esipuheen päiväys 24.3.1761.

— (1754), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin.

— (1755/65), *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin.

— (1763), Anleitung zur Singekunst, Berlin.

Mattheson, Johann (1739), Der vollkommene Capellmeister, Hamburg.

Mitchell, William J, (1949) (kääntja edit.), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (C.Ph.E.Bach),* New York.

Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit 1750, s. 325.

Neumann, Frederick (1978), *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music/ With Special Emphasis on J.S. Bach, Princeton University Press.*

Nichelmann, Christoph (1755), *Die Melodie, nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften*, Dantzig.

Niedt, Friedrich Erhard (1700–1721), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, 1700 / 1710 / 1717 /1721.

Oberdörffer, Fritz (1955) artikkeli Generalbaß, MGG, p.1710.

Ottenberg, Hans-Günter (1984) (julk.), *Der Critische Musicus an der Spree / Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799*, Leipzig.

Perl, Helmut (1984), *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven.

Quantz, Johann Joachim (1752), *Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin.

Soinne, Paavo (1983), Kenraalibasson käsitteestä, ajankohtaisuudesta ja tutkimuksesta, *Sibelius-Akatemian vuosikirja Sic 1*, s. 86–115, Helsinki.

— (1984–85), Kenraalibasso Bachin ajan yleistekniikkana, *Sibelius-Akatemian vuosikirja Sic 2*, s. 33-121, Helsinki.

— (1986), Kenraalibasso ja temporaalinen ajattelu, *Musiikki* 3 /1986, s.105–130.

— (1987), Temporaalisesta ajattelusta C.Ph.E. Bachin teoksessa "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", *Musiikki* 1–2/1987, s. 17–28.

— (1990), C.P.E. Bachin 'Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen' (1753) Bach-tutkimuksen lähteenä, *Sibelius-Akatemian vuosikirja Sic 3*, s.73–91, Helsinki.

— (1993), Tempus, affectus ja artikulaatio C.P.E. Bachin teoksessa 'Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen', *Sibelius-Akatemian aikakauskirja Sic 4*, s.1–29, Helsinki.

Suchalla, Ernst (1985), *Briefe von C.Ph.E.Bach an J.G.I. Breitkopf und J.N. Forkel*, Tutzing.

Sulzer, Johann Georg (1771–1774)), *Allgemeine Theorie der schönen Künste (Lexicon)*, Leipzig.

Wolf, Ernst Wilhelm (1788), *Musikalischer Unterricht*, Dresden,

Wolf, Georg Friedrich (1783), *Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen*, Göttingen.

Hakemistot

Editioon on liitetty *asiahakemisto* ja *henkilöhakemisto*. Molemmat koskevat yksinomaan C.Ph.E. Bachin tutkielman tekstiä (mukaanluettuna liite II b), ja ne on tarkoitettu sen sisällysluettelojen täydennykseksi. Asiahakemiston hakusanavalikoiman laajentaminen olisi johtanut välttämättömyyteen lisätä alkukielisten termien määrää tai käyttää viitesanoina ilmauksia, jotka eivät riittävän keskeisinä kohoa esille suomenkielisestä tekstistä. Puuttuvat tai sisällöltään muuttuneet käsitesanat ovat omiaan lisäämään näitä vaikeuksia.

Henkilöhakemiston suppeus havainnollistaa tutkielman pohjautumista C.Ph.E. Bachin omaan kokemuspääomaan. Tyylillisen siirtymäkauden loppupuolella, 1790-luvulle tultaessa, tilanne on jo oleellisesti muuttunut. Esimerkiksi D.G. Türk (1750–1813) tukeutuu klaveerinsoitosta puhuessaan tällä välin ilmestyneeseen kirjallisuuteen lähestyen julkaisuissaan "tutkivan muusikon" työtapoja.

Hakemistoissa viitataan sivujen asemesta teoksen lukuihin ja pykäliin, jolloin viite paikantaa kyseisen kohdan myös originaalista: etsityt asiat tavoitetaan näin kontekstissaan. (Teoksen pykäläjako on kyseisen ajan tapa jäsentää asiatekstiä.) Joidenkin poikkeuksellisen pitkien pykälien tapauksessa, joissa useimmiten on kyse *detaljien* luettelomaisesta esittelystä, hakeminen omaksutun mallin vuoksi tosin hankaloituu. Viitteet annetaan kirjan kummastakin osasta erikseen. Luvut ilmoitetaan roomalaisin numeroin, joihin voi liittyä jaksoa ilmentävä tarkennus (esim. XIII:2). Sen jälkeen luetellaan pykälät (esim. § 1, 3, 16, 21).

Asiahakemisto

affekti, affektiivisuus *Osa I:* II:1, §8, 10, 19 / II:2, §16 / II:4, §8, 20 / II:6, §11 / II:7, §7, 11 / II:9, §3–5 / III, §1, 2, 4, 5, 8, 13–16, 29, 31 / TL 1787 nro 31, 35, 37. *Osa II:* Johdanto, §19, 26 / VIII:2, §7 / XXIII, §2, 5 / XXV, §6, 8(7), 9(8), 10(9) / XXVII, §2, 5 / XXVIII, §2 / XXIX, §15 / XXX, §2, / XXXI, §6 / XXXII, §11 / XXXVIII, §3, 4 / XXXX, §4 / XXXXI, §5.

aloittelijat, alkeisasiat *Osa I:* Esipuhe /Johdanto, §5, 16–24 / I, §14, 96 / II:3, §17. *Osa II:* XIII:1, §7 / XV, §3 / XXXVII §4 / XXXIX, §1.

arpeggio(inti) *Osa I:* III, §3, 7, 26 / *Osa II:* XXIII, §2 / XXIX, §10 / XXX, §2, 7, 10 / XXXI, §2, 3 / XXXVIII, §3–6, 8 / XXXXI, §6, 7, 13(12) –15(14). (Ks. myös murto-otteet)

asteikot *Osa I:* I, §30–60, 85.

cembalo *Osa I:* Johdanto, §9 * (CPEB:n alaviite), 11, 13, 15, 19 / II:1, §29 / III, §21, 29 / TL 1787 nro 32 ja 34. *Osa II:* Johdanto, §1 , 4 , 6 , 7 / XXIII, §2, 5 / XXIX, §5–7, / XXXII, §11 / XXXVIII, §3, 6 / XXXXI, §4, 13(12).

esitys *Osa I:* Esipuhe / Johdanto, §1, 2, 4, 6, 10, 19, 22–24 / II:1, §1, 20 / Luku III / *Osa II:* Luku XXIX.

fantasia *Osa I:* Esipuhe / III, §13, 15 / *Osa II:* Luku XXXXI.

fortepiano *I osa:* Johdanto, §9* (CPEB:n alaviite), §11 / II:3, §36. *II osa:* Johdanto, §1, 6 / XXIII, §5 / XXIX, §6 / XXXXI, §4.

fuuga *osa II:* Johdanto, §3, 24 / I, §42 / XXIV, §2 / XXIX, §7.

galantti tyyli *Osa I:* Esipuhe / III, §31. *Osa II:* I, §22 / III:1, §17 / X, §5 / XIII:1, §6 / XIV, §7 / XV, §10, 12 / XIX, §6 / XXI, §7 / XXXXI, §12.

irrottaminen *Osa I:* II:2, §24 / II:4, §33, 35 / II:5, §12 / II:8, §2, 4 / *Osa II:* XXIX, §5, 14, 17, 19 / XXXI, §2 / XXXVI, §8 / XXXVIII. §4.

Italia, italialainen musiikkityyli *Osa I:* II:1, §25 / III, §10. *Osa II:* Johdanto, §8 / I, §29 / XXIII, §2 / XXV, §18 (17) / XXXVI, §14.

jousiklaveeri *Osa II:* Johdanto, §2.

kenraalibasso *Osa I:* Esipuhe / Johdanto, §2, 9, 9* (CPEB:n alaviite)

kb-analyysi *Osa I:* II:1, §13 / II:2, §16, 17 / II:3, (§29) / II:7, §8, 12 / II:9, §5 / III: §29 / TL 1787 nro 8–10. Osa II: XIV, §8 / XXIV, §6 /XXXXI, §15(14)

kb-numerointi *Osa II:* Luvut I ja XXXV.

klavikordi *Osa I:* Johdanto, §11, 12, 14, 15, 19 / I, §90 / II:3, §20 / III, §19 –21, 29 / TL 1787 nro 3, 32 –34. *Osa II:* Johdanto, §1, 6 / XXIII, §5 / XXIX, §6 / XXXXI , §4.

kolmiäänisyys *Osa II:* III:1, §8, 11, 15, 17–19 / III:2, §11 / V, §5, 6 /VI:1, §9, 11, 13 / VI:2, §4, 5 / VI:1, §7 / VII:2, §9 / VIII:1, §10 /IX:1, §15 / XIV, §7 / XVI:2, §4 / XVII:1, §1, 9 / XVII:2, §2 / XIX, §7 / XX, §7 / XXV, §11(10), 16(15).

korukuviot *Osa I:* Luku II:1–9. *Osa II:* Luvut XXV – XXVII / XXX–XXXI

kosketus *Osa I:* Johdanto, §2, 15 / I, §83 / II:3, §20 / II:5, §8 / III, §4–8, 17–24, 29. *Osa II:* XXIX, §27(26) / XXXVI, §8–12.

kromatiikka *Osa II:* I, §5, 36 / II:2, §5 / III:1, §7 / III:2, §2, 3, 10, 12 / IV, §6 / V, §6 / VII:1, §2 / VII:2, §3 / VIII:1, §2 / XIII:1, §8, 11 / XIII:2, §2, 4, 5 / XXV, §6, 8(7), 12(11), 15 (14) / XXVI, §4 / XXXVIII, §5 / XXXXI, §4, 7, 10, 11, 13(12), 15(14).

kuuntelemalla oppiminen *Osa I:* Esipuhe / Johdanto, §20 / II:3, §20, *Osa II:* Johdanto, §17 /

laulullisuus, laulavuus *Osa I:* Johdanto, §6, 7, 20 / II:1, §8, 14, 25 / II:3, §20 / III, §1, 7.

maku (Geschmack) *Osa I:* Esipuhe / Johdanto, §6, 9* (CPEB:n alaviite), 22 / I, §5–7 / II:1, §1, 7, 11, 25 / *Osa II:* Johdanto, §18, 24, 26 / VI:1, §9 / XXV, §2, 8(7) / XXVII, §2 / XXXVII, §4.

modulaatio *Osa I:* II:1, §17 / II:3, §19, 25 / III, §29 / TL 1787 nro 4 / *Osa II:* Johdanto, §44 / I, §5 / II:2, §10 / XXIX, §7, 8, 10 / XXX, §10 / XXXVII, §4 / XXXVIII, §1, 7, 8 / XXXX, §1 / XXXXI, §1, 6–12, 15(14).

murto-otteet *Osa I:* I, §66, 68, 70–72, 82, 83, 86, 87 / II:5, §9 / III, §7, 18 / TL 1787 nro 29 / *Osa II:* XXII, §6, 8 / XXIX, §10 / XXXX, §1 / (Ks. myös arpeggio).

opetussävellykset (Probe-Stücke) *Osa I:* Johdanto, §19, 22 –25 / I, §24, 66, 88, 89, 93, 96, 97 – 99 / II:1, §7, 18, 22, 23 / II:6, §7 / II:7, §11 / III, §1, 15, 16, 18, 29 – 31 / TL 1787 nro 29. *Osa II:* XXXXI, §14(13), 15(14).

peukalon käyttö *Osa I:* I, §7, 8, 12, 13, 25–27, 29, 33–35, 49, 61–64, 84 / II:3, §10, 12.

pisteelliset rytmit *Osa I:* II:2, §13(14) / II:5, §9, 12 /III, §23 / TL 1787 nro 35.

Osa II: XXV, §18(17) / XXIX, §15 / XXXVI, §14 / XXXVII, §4.

Ranska, ranskalainen musiikkityyli *Osa I:* Johdanto, §4, 9 * (CPEB:n alaviite) / II:1, §4, 16, 25 / II:3, §20 / III, §18. Osa *II:* I, §29 / XXXVI, §2 / XXXVII, §4. (Ks. myös pisteelliset rytmit.)

ripieno *Osa II:* Johdanto, §19 / XXII, §6.43 / XXIX, §24(23), 26(25) / XXX, §1 / XXXVI, §14

Schnellen *Osa I:* Johdanto, §(18) / I, §14, 90 / II:3, §8, 32, 36 / II:4, §10, 26, 27, 30, 33, (35) / II:8, §1 / III, §3, 4 / Ks. myös EK 98.

sitominen *Osa I:* I, §89 / II:2 §15 / II:4, §24 / II:6, §10 / III, §18, 24, 25. *Osa II:* XXV, §9(8) / XXVII, §3 / XXIX, §14.

soinnut *Osa II:* Luvut II – XXI.

sormijärjestys *Osa I:* Johdanto, §1 / Luku I / II:1, §7, 23 / II:3, §33 / II:4, §30 / II:5, §12

sormitus (moniääniset otteet) *Osa I:* I, §6, 24, 67, 69, 71–73, 76–82, 85.

synkooppi, synkopointi *Osa II:* XXV, §8(7) / Luku XXVI / XVII, §4.

tahdin viittaus *Osa I:* Johdanto, §9 * (CPEB:n alaviite).

Telemannin kaari *Osa II:* Esipuhe / III:1, §19 / III:2, §2 / VIII:1, §8 / IX:1, §15.

tempoasiat *Osa I:* Johdanto, §9* (CPEB:n alaviite) / I, §89, 90, 93 / II:1, §21 / II:4, §24, 29, 33 / II:6, §8 / II:7, §6–8 / II:8, §3 / II:9, §4, 5 / III, §1, 8, 10 / TL 1787 nro 17–19.

tempo rubato *Osa I:* Johdanto, §9* (CPEB:n alaviite), TL 1787 nro 37.

transponointi *Osa I:* Esipuhe / III, §1 / *Osa II:* Johdanto, §40–42 / II:2, §10 / XXXXI, §10.

vibrato *Osa I:* Johdanto, §11/ III, 1, 3, 20 / TL 1787 nro 33.

viritys *Osa I:* I, §14, 63. *Osa II:* XXXVIII, §5 / XXXXI, §4, 13(12).

urkupiste *Osa II:* I, §61/ VII:1, §10 / VIII:1, §8 / XIV, §8 / Luku XXIV / XXIX, §6, 7 / XXXXI, §7, 15(14).

urut *Osa II:* Johdanto, §1, 3 / XXIX, §6, 14 / XXXVIII, §5 / XXXX, §3 / XXXXI, §4.

HENKILÖHAKEMISTO

Bach, J. S. *Osa I:* Johdanto, §24 / I, §7–8 / II:1, §26 / *Osa II:* I, §5 / XXXX, §1

Couperin, F. *Osa I:* I, §88

Graun, C.H. *Osa II:* XXXX, §1

Hohlfeld (Holefeld) *Osa II:* Johdanto, §2 / XXIX, §5

Le Clair *II osa:* I, §29

Lotter, J.J. *I osa:* II:1, §29

Quantz, J.J. TL 1787 nro 2

Telemann, G.Ph. *Osa II:* Esipuhe / III:1, §19 / III:2, §2 / IV, §3 / VIII:1, §8 / IX:1, §15 / XXXX, §1

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) toimi muusikkona aikana, jolloin barokki vaihtui klassismiin. Hän sai muusikkokoulutuksensa isältään J. S. Bachilta, ja hänen uransa päättyessä Mozart oli juuri kirjoittanut viimeiset sinfoniansa. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*, jonka I osa ilmestyi vuonna 1753 ja II osa vuonna 1762, on klaveeripedagogiikan perusteoksia. Sen näkökulma laajenee kuitenkin kauas yli solistisen klaveeritaiteen koskemaan myös yhtyemusiikkia ja koko varhaisklassisen ajan harmonista kieltä ja esityskäytäntöä. Se puhuu meneillään olevan siirtymäkauden ihmisille tallentaen samalla tietoa perinteistä, jotka 1700-luvun puolivälin tienoilla olivat jo katoamassa.

Kansainvälisesti tunnustettu Bach-tutkija professori Paavo Soinne on suorittanut vaativan tehtävän toimittaessaan teoksen molemmat osat suomenkieliseksi kokonaislaitokseksi. Kielellisesti hän on käännöksessään pyrkinyt asian kattavaan, nykykielen kannalta mmärrettävään ilmaisuun, joka ottaa huomioon C. P. E. Bachin koko musiikillisen ajattelun. Hän on liittänyt kirjaan laajan selitysosan syventämään kuvaa teoksesta ja sen historiallisista yhteyksistä. Se valottaa asiantuntevasti ja perusteellisesti 1700-luvun musiikillisen murroksen aikaista esityskäytäntöä ja musiikillista ajattelua. Teokseen on liitetty runsaasti alkuperäisten nuottitekstien näköispainoksia.

ISBN 952-9658-34-6

9 789529 658343