

**KADENSSIN KIRJOITTAMINEN MYÖHÄISBAROKIN
SOITINMUSIIKISSA**

Seminaarityö
Kevät 2026
Kaisa Kortelainen

Kirjallinen työ
Taideyliopiston
Sibelius-Akatemia, Vanhan
musiikin aineryhmä

TIIVISTELMÄ

Kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Kadenssin kirjoittaminen myöhäisbarokin soitinmusiikissa	30
Tekijän nimi	Lukukausi
Kaisa Kortelainen	Kevät 2026
Aineryhmän nimi	
Vanhan musiikin aineryhmä	
<p>Seminaarityössä tutkittiin kadenssin (<i>cadenza</i>) kirjoittamista 1700-luvulla. Tutkimuksessa pyrittiin selvittämään, mitä aikalaislähteet ja nuottiesimerkit kertovat tyylinmukaisen kadenssin piirteistä ja kuinka näitä tietoja voisi hyödyntää käytännössä nykypäivänä.</p> <p>Tutkimus toteutettiin historiallisten lähteiden sisällönanalyysina sekä historiatietoisien esittämisen lähestymistapaa edustavan käytännön musiikillisen kokeilemisen ja vertaamisen avulla. Tutkimuksessa tarkasteltiin kahden saksalaissäveltäjän, Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788) sekä Johann Joachim Quantzin (1697–1773) kadensseja ja kirjoituksia aiheesta. Vertailun taustaksi tehtiin lyhyt koonti improvisaation historiasta sekä kadenssin kehityksestä ja vakiintumisesta 1700-luvun puolivälissä.</p> <p>Lähteiden tulokinnassa esiin nousivat haasteet ohjeiden yleistettävyydestä eri kansallisuuksien, vuosikymmenten ja jopa yksittäisten säveltäjien musiikkiin sekä epävarmuus todellisista käytännöistä säilyneiden kadenssiesimerkkien määrän ollessa suhteellisen vähäinen. Tänä päivänä kadenssia myöhäisbarokin teokseen säveltävälle löytyy kuitenkin sekä Bachin että Quantzin teoksista kiinnostavia sanallisia ohjeita sekä nuottiesimerkkejä, joita opettelemalla voi päästä lähemmäs aikakauden tyyli-ihanteita vastaavaa soittoa. Tämän lisäksi esille nousivat vanhaan musiikkiin perehtyneiden muusikoiden esimerkistä oppiminen sekä harmonisen ymmärryksen vahvistaminen oppimisen apukeinoina pyrittäessä tyylinmukaiseen myöhäisbarokin kadenssin kirjoittamiseen.</p>	
Hakusanat	
Carl Philipp Emanuel Bach, improvisaatio, kadenssi, koristelu, myöhäisbarokki, Johann Joachim Quantz	
Tutkielma on tarkistettu plagiointitarkastusjärjestelmällä	
15.5.2026	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 TUTKIMUSASETELMA	5
2.1 Tutkimustehtävä ja -kysymykset	5
2.2 Tutkimusaineisto ja menetelmällisyys	6
2.3 Tutkielmani keskeiset käsitteet	6
2.3.1 Kadenssi	6
2.3.2 Historiatietoinen esittäminen	7
3 KADENSSI 1700-LUVUN SOITINMUSIIKISSA	7
3.1 Improvisointitaito kadenssin kehittymisen taustana	8
3.2 Kadenssin kehittyminen ja käytäntöjen vakiintuminen	10
4 KADENSSIN SÄVELTÄMINEN CARL PHILIPP EMANUEL BACHIN JA JOHANN JOACHIM QUANTZIN MUKAAN	13
4.1 Muoto ja rakenne	13
4.2 Affektit, retoriset keinot ja kuviointi	16
4.3 Kadenssin tarkoitus ja ”hyvä maku”	19
5 LÄHTEIDEN TULKINTA JA SOVELLUS KÄYTÄNNÖSSÄ	20
5.1 Kriittisyys vanhoja soitto-oppaita ja nuottiesimerkkejä tutkiessa	20
5.2 Näkökulmia hyvän maun käsitteeseen	22
5.3 Työkaluja kadenssien säveltämisen ja improvisoinnin opetteluun	23
6 POHDINTA	25
LÄHTEET	27

1 JOHDANTO

Kadenssin kirjoittaminen ennen 1800-lukua sävellettyihin teoksiin on aihe, johon parhailtaan viimeistelemäni vanhan musiikin opinnot ovat tarjonneet minulle odotetun mahdollisuuden paneutua. Opintojeni pääinstrumentti on barokkihuilu eli traverso, ja taustaltani olen modernin klassisen koulutuksen saanut huilisti. Valtaosa elämäni aikana esittämästäni musiikista on ollut niin sanotusti uloskirjoitettua, eli teoksen jokainen ääni on notatoitu valmiiksi esiintyjää varten. Poikkeaman tähän normiin tuo 1600- ja 1700-luvuilla sävelletty musiikki, jossa esiintyjällä on mahdollisuus lisätä kirjoitettuun musiikkiin erilaisia koristeluita – sekä improvisoida tai säveltää yleensä *fermaatilla*, eli soittajan määrittelemäksi ajaksi soittamisen pysäyttävän merkin kohdalla, osoitettuun kohtaan kadenssi (Zeranska-Gebert & Lampinen, 107). Aikaisempien ammattiopintojeni aikana kyseisten aikakausien osuus soittamassani ohjelmistossa jäi melko vähäiseksi keskittyessäni orkesterisoittoon ja 1900-luvun jälkeen sävellettyyn musiikkiin. Sitäkin heikompaa kohdallani oli vanhaan musiikkiin olennaisesti kuuluvan koristelun eli ornamentoinnin tai kadenssien improvisoinnin harjoittelu. Aiheen opiskelu jäikin lähinnä kappalekohtaiseksi ratkomiseksi, jossa yritykseni säveltää saati luoda hetkessä tuntui melkoiselta haparoinnilta.

Opettajilta tuolloin saamani ohjeistus kadenssien soittamiseen oli lähinnä rohkaisua ”soittaa vaan” ja luottaa oletettuun luontaiseen hyvään makuuni. Jälkimmäistä olisin toki voinut aktiivisemmin kehittää viettämällä enemmän aikaa tyylikauden musiikin parissa soittaen ja kuunnellen, mutta konkreettisemmat ohjeet olisivat saattaneet antaa työkaluja, joiden avulla alkuun pääseminen olisi ollut helpompaa: kuinka monta tahtia on sopiva kesto kadenssille, millaisia harmonisia kulkuja kannattaa käyttää ja niin edelleen.

Tämän työn tarkoitus onkin kartoittaa kadenssien improvisoinnin ja säveltämisen tueksi 1700-luvulla eläneiden musiikintekijöiden mietteitä sekä musiikillisia esimerkkejä siitä, kuinka tyylikäs kadenssi syntyy. Olen keskittynyt tutkielmassani kahden saksalaissäveltäjän, Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788), josta tutkielmassani käytän jatkossa yleensä vain sukunimeä Bach, sekä Johann Joachim Quantzin (1697–1773) soitto-oppaisiin ja kadenssiesimerkkeihin. Quantz julkaisi kattavan opuksensa *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* vuonna 1752 ja Bach omansa 1753 eli vuotta myöhemmin otsikolla *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Säveltäjät työskentelivät samaan aikaan Fredrik Suuren hovissa ja tunsivat toisensa. Tässä työssä muodostuva kuva aikakauden soittotavoista kertoo siis hyvin rajatulla alueella vaikuttaneista ihanteista. Quantz ja Bach valikoituivat tämän työn keskiöön myös siitä syystä, että huilistin näkökulmasta he ovat kiinnostavia henkilöitä: Quantz oli itsekin huilisti, ja Bachin huiluteokset kuuluvat 1700-luvun soitetuimpiin huilusonaatteihin ja -konserttoihin.

Tutkielman aluksi syvennyttään kadenssin käsitteeseen ja historiaan. Luvussa neljä esitellään Quantzin ja Bachin näkemyksiä ja nuottiesimerkkejä kadenssin tekemisestä. Viides luku sisältää pohdintaa käyttämistäni lähteistä sekä tutkimuksen tulosten mahdollisesta hyödyntämisestä käytännössä.

2 TUTKIMUSASETELMA

2.1 Tutkimustehtävä ja -kysymykset

Päätutkimustehtäväni on selvittää, kuinka säveltää aikalaislähteisiin nojaten tyylinmukainen kadenssi myöhäisbarokkimusiikkiteokseen. Pyrkimyksenäni on tarjota koonti aikalaisen näkemyksistä tänä päivänä vanhan musiikin parissa työskenteleville: mitä sanotaan esimerkiksi kadenssin kestosta, rakenteesta, melodisesta ja harmonisesta materiaalista tai muista mahdollisista tekijöistä. Erityisesti toivon työstäni olevan apua muusikoille, jotka eivät päivittäin soita vanhaa musiikkia ja kokevat, ettei tyylinmukainen improvisointi tai säveltäminen tule aivan luonnostaan.

Tutkimukseni käsittelee pääasiassa C. Ph. E. Bachin sekä Quantzin näkemyksiä. Tutkimukseni tavoitteena on saada vastauksia näihin kolmeen kysymykseen:

1. Millä tavoin 1700-luvun tekstilähteet kuvailevat tyylinmukaista kadenssin kirjoittamista?

2. Vastaavatko myöhäisbarokin teoksiin aukikirjoitetut kadenssit näitä kirjallisia ohjeita?
3. Kuinka nämä esimerkit ja ohjeet voisivat auttaa tänä päivänä aikakauden ihanteiden mukaisen kadenssin säveltämisessä?

2.2 Tutkimusaineisto ja menetelmällisyys

Seminaarityöni keskeistä aineistoa ovat soitto-oppaat 1700-luvulta, joissa säveltäjinä, musiikkitieteilijöinä ja muusikkoina toimineet taiteilijat ovat käsitelleet kadenssien säveltämistä. Tarkoitukseni on vertailla C. Ph. E. Bachin sekä Quantzin näkemyksiä tyylinmukaisesta improvisoinnista ja säveltämisestä. Tekstilähteiden lisäksi analysoin joitakin edellä mainittujen säveltäjien kirjoittamia kadensseja tutkien, millaisia vastaavuuksia ja ristiriitoja niissä on soitto-oppaiden sanalliseen ohjeistukseen nähden.

Näiden rinnalla hyödynnän 1900- ja 2000-luvulla aiheesta tehtyä tutkimusta.

Noudatan tutkielmassani Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) hyvän tieteellisen käytännön (HTK) ohjeita vuodelta 2023.

2.3 Tutkielmani keskeiset käsitteet

2.3.1 Kadenssi

Kadenssi (*cadenza*) on joko improvisoitu tai sävelletty, usein kappaleen tai osan loppupuolelle sijoittuva soolo-osuus, jonka aikana säestävä ryhmä jää odottamaan. Kadenssin paikka merkitään yleensä fermaatilla, ja harmonisesti se sijoittuu joko dominantille tai ensimmäisen asteen kvarttisekstisoinnulle. (Donington 1967, 185; Rihlma 1978, 11–13; Rowland 2001, 72; Saint-Arroman 2016, 95; Stowell 2018, 106; Türk [1789] 1982, 297–298.)

Suomen kielessä sana kadenssi tarkoittaa yllä mainitun lisäksi harmonisen kokonaisuuden sulkevaa sointulopuketta (*cadence*) (Zeranska-Gebert & Lampinen, 155). Päätävä kadenssi voidaan määritellä pidätyksenä, joka ennakoi fraasin loppua. Tällöin ensimmäisen asteen kvarttisekstikäännöksen kaksi ääntä on sidottu, ja ne purkautuvat dominantin kautta toonikalle. (Diergarten 2015, 64.) Historiallisesti sana on tarkoittanut useissa kielissä näitä molempia, ja edelleenkin englannin kieli on ainoa, jonka avulla terminologinen erottelu näiden kahden välillä on mahdollista tehdä (Whitmore 1991, 3).

Tässä työssä käytän sanaa kadenssi ensin mainitussa merkityksessä, ja erontekona tähän käsitettä päätöskadenssi kuvaamaan päättevää harmonista kulkua, jossa on jokin pidätys.

2.3.2 Historiatietoinen esittäminen

Tutkielmani viitekehyksenä on tätä nykyä vanhan musiikin koulutusohjelman muutoinkin läpäisemä historiatietoinen esittäminen eli *historically informed performance* (HIP). Musiikin esittämisestä puhuessa tällöin lähtökohtana on pyrkimys noudattaa tulkinnassa aikakauden esityskäytänteitä sekä säveltäjien tekemiä merkintöjä ja päästä mahdollisimman lähelle sävellyksen syntyajkojen äänimaailmaa (Kivy 1995, 6–7).

Perehtymällä nuottien käsikirjoituksiin ja aikakauden kirjallisiin lähteisiin on mahdollista saada parhaiten tuntumaa siitä, miltä vuosisatoja sitten sävelletty musiikki on tuolloin mahtanut kuulostaa (Särkiö-Pitkänen 2023, 8). Etenkin tutkielmani keskiössä olevien kadenssien kohdalla, joissa esittäjällä on vastuu kokonaisen musiikillisen katkelman liittämistä teokseen, historiallisten esityskäytänteiden tuntemus on mielestäni ehdotonta musiikillisesti ehjän lopputuloksen aikaansaamiseksi.

3 KADENSSI 1700-LUVUN SOITINMUSIIKISSA

Nykyisessä muodossaan tunnettu kadenssi vakiinnutti paikkansa 1700-luvun puolivälin paikkeilla. Saint-Arroman määrittelee kadensseja tavattavan erityisesti vuoden 1760 jälkeen, kun taas ennen vuotta 1730 ne olivat harvinaisia. Näiden lyhyiden improvisaatioiden, jotka säveltäjä jätti usein kirjoittamatta suoden esittäjälle

mahdollisuuden käyttää mielikuvitustaan, paikka merkattiin yleensä fermaatilla. Kadenssista käytettiin muun muassa nimityksiä *cadenza*, *arbitrio*, *cadence* sekä *point d'orgue*. (Saint-Arroman 2016, 95.) Kadenssit eivät putkahtaneet osaksi teoksia kuitenkaan yhtäkkiä ja niiden merkintä- sekä tulkintatavat vaihtelivat pitkään laajasti esittäjien kansallisuudesta riippuen. Ne olivat jatkoa musiikin kehitykselle ajassa, jossa muusikoilla oli hyvin erilainen suhde kirjoitettuun musiikkiin ja improvisointiin kuin tänä päivänä.

3.1 Improvisointitaito kadenssien kehittymisen taustana

Improvisaation historia länsimaisessa taidemusiikissa ulottuu yhtä kauas kuin kirjoitettua musiikkia on meidän päiviimme säilynyt. Varhaisimpia esimerkkejä improvisaatiosta löytyy Italiassa 1500-luvulla painetuista diminuutiotutkielmista, joista löytyy esimerkkejä kuinka myöhäisrenessanssin motetteja ja madrigaaleja on koristeltu esityksissä (Neumann 1978, 532). On kuitenkin huomattava, että improvisaation ensimmäiset notatoidut esimerkit eivät tarkoita sitä, etteikö improvisaatiota olisi ollut tätä ennen. Renessanssin ja barokin aikakausilla mielessä säveltäminen eli *alla mente* oli merkittävä didaktinen työkalu, jonka avulla kontrapunktinen kielioppi opittiin toiston ja kuvioiden sekä mallien ulkoa opettelun avulla (Guido 2017, 2). 1400–1700-luvuilla kontrapunktilaulaminen oli jokapäiväistä todellisuutta Euroopan katedraalien kuoroissa, jossa oli tavallista improvisoida yksiäänisen melodian rinnalle jopa useampia kuin neljää ääntä. Tällaista kontrapunktiharjoittelua kutsutaan latinaksi nimellä *Cantare super Librum*, ja sitä saattoi kuulla kaikkialla Espanjasta Italiaan ja Saksasta Ranskaan. (Canguilhem 2017, 55.)

1700-luvun napolilaisissa konservatorioissa oppilaat oppivat kontrapunktia improvisaatioharjoitteiden eli partimentien avulla. Näiden harjoitteiden tavoitteena oli tehdä soittamisesta ja säveltämisestä äärimmäisen sujuvaa. (van Tour 2017, 131.) Partimento tarkoittaa italiaksi ”jakoa” ja varhaisin maininta siitä löytyy vuodelta 1634. Partimentolla tarkoitetaan siis sävellysluonnostelmia, joita kirjoitettiin Napolissa tai Milanossa myöhäisellä 1700-luvulla ja varhaisella 1800-luvulla. (Ponsford, 473.) Ne oli tarkoitettu kosketinsoittajien improvisaatioharjoitteiksi, ja niihin oli merkitty yhdelle

nuottiviivastolle ainoastaan numeroitu bassolinja, toisinaan pelkkä basso. Tällaisen luonnoksen pohjalta muusikon tuli siis säveltää eheä teos melodialinjoineen ja äänenkuljetuksineen. (Ponsford, 473; Sanguinetti 2012, 14.)

1600–1800-luvuilla eläneille muusikoille oli aivan tavallista ja itsestään selvää, että teoksiin voi lisätä asioita, kuten preludin tai koristeluita melodioihin. Preludi saattoi olla lyhyt katkelma tai aikakauden käytänteitä vastaan rytmisesti hyvin vapaa kokonainen pieni kappale, jonka tarkoituksena oli virittää kuulijat tulevan kappaleen tunnelmaan ja sävellajiin. (Rowland 2001, 69–70.) Diminuointi, eli yksinkertaisen melodian muuttaminen rikkaaksi ja nopeasti liikkuvaksi, kehittyi puolestaan Italiassa jo renessanssin ja varhaisbarokin aikana (Sanguinetti 2012, 183). Tällaista improvisointitaitoa saatettiin kysyä työnhakutilanteissa, kuten urkureita virkaan kiinnittäessä (Rowland 2001, 69). 1700-luvun kosketinsoittajille se ei kuitenkaan ollut yleensä ongelma, sillä urkurit ja cembalistit improvisoivat joka tapauksessa jatkuvasti ja monet muusikoista olivat improvisoinnin lisäksi myös koulutettuja säveltämään. (Donington 1985, 146; Levin 2018, 321; Sanguinetti 2012, 5–6.)

Vapaan improvisaation taito oli vuosisatojen ajan jokaisen muusikon tärkeä työkalu, jonka myös yleisö katsoi kuuluvan erottamattomasti taiteellisesti korkeatasoiseen esitykseen (Badura-Skoda & Badura-Skoda 1986, 214). Renessanssin ajalta periytyvä kuvioinnin taito oli yhä varhaisbarokissa tärkeä osa laulajan ammattiosaamista, samaan tapaan kuin kosketinsoittajilta odotettiin 1800-luvulle asti kykyä preludeeraukseen (Neumann 1978, 532–544; Rowland 2001, 70). Improvisoinnista orkesteriesityksissä tai kokonaisten kappaleiden hetkessä säveltämisestä on myös jäänyt historian lehdille varsin runsaasti merkintöjä (Levin 2018, 321; Rowland 2001, 69).

Tällaista taustaa vasten kadenssin juurtuminen osaksi uloskirjoitettua teosta tuntuu järkeenkäyvältä jatkumolta historiaan, jossa muusikot soittivat kyllä nuoteista, mutta samaan aikaan lisääivät kappaleisiin luontevasti omiaan.

3.2 Kadenssin kehittyminen ja käytäntöjen vakiintuminen

Kadenssin tarkkaa syntyhetkeä tai -paikkaa on vaikeaa määritellä (Neumann 1978, 541). Päätöskadenssien tehostaminen oli tuttua jo keskiaikaisessa polyfoniassa. Kadenssin varhaista esiintymistä tutkineen Heinrich Knödtin mukaan 1500-luvun vokaali- ja instrumentaalimusiikissa kadenssit ilmenivät ajanotona ja koristeluina lopukekadensseissa. (Swain 1988, 29; Whitmore 1991, 10.) Tämä traditio eli voimakkaana myös 1600-luvulla luoden pohjaa kadenssin kehittymiselle (Rowland 2001, 72). Todennäköisesti ensimmäinen, joka on nimittänyt koristeltua päätöskadenssia kadenssiksi, on Pietro Aaron teoksessaan *Toscanello de la musica* vuodelta 1523 (Stowell 2018, 106).

Italialaisen musiikin ja musiikintekijöiden vaikutus kadenssin synnyssä olikin aivan keskeinen. Vaikka kadenssin kehittyminen tapahtuikin samanaikaisesti eri puolilla Eurooppaa, kaikkien varhaisten kadenssien pohjalla näkyy kuitenkin italialaisen musiikin vaikutus. (Rihlama 1978, 8; Whitmore 1991, 74.) Kadenssin alkuperää on paikallistettu tarkemmin niin italialaiseen oopperaan kuin 1600-luvun lopun ja 1700-luvun alun viulumusiikkiinkin (Rihlama 1978, 8; Whitmore 1991, 74). Esimerkiksi Sanmartinilta, Torellilta sekä Vivaldilta löytyy kadenssin varhaismuotoa edustavia, urkupisteen päälle kirjoitettuja itsenäisiä *capriccioita*. Corelli puolestaan julkaisi vuonna 1700 *12 soolosonaattiaan op. 5*, joihin oli kirjoitettu mukaan kadensseja. Tämän kokoelman arvellaan innoittaneen muita säveltäjiä kadenssien kehittäessä. (Rihlama 1978, 8–9.)

Ennen 1710- tai jopa 1700-luvun alkua sävelletystä musiikista kirjoittaneet aikalaiset kuvailivat lähinnä päätöskadenssien pidennyksiä selkeiden kadenssien sijaan (Whitmore 1991, 10). Kadenssipaikkojen merkitseminen erikseen nuottiin sekä yhteinen näkemys kadenssin muodosta alkoi hahmottua vasta myöhään 1700-luvulla (Rowland 2001, 72; Swain 1988, 31). Samalla erottelu sanojen *cadence* ja *cadenza* välillä vahvistui teoretikkojen puheissa ja ensimmäinen kirjallinen pohdinta sanan kaksoismerkityksestä löytyy Jean-Jacques Rousseuan teoksesta *Dictionnaire de musique* vuodelta 1768 (Swain 1988, 29; Whitmore 1991, 3). Kadenssilla oli kuitenkin pitkään melko laajatulkintainen merkitys, eikä sillä aina viitattu osan sisällä tapahtuvaan improvisointiin. Esimerkiksi Mozart kirjoittaa kirjeissään soittaneensa messussa kadenssin tarkoittaessaan itse asiassa nykytermein kuvattuna pientä preludia (Diergarten 2015, 64). Quantzin kirjasta *Versuch*

einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen puolestaan löytyy maininta Ranskassa vallinneesta yleisestä käytännöstä, jossa kokonaista kadenssia tarkoittavalla sanalla viitattiinkin tällöin itse asiassa sen osaan eli trilliin, jolla ranskalaiset koristelivat kadenssinsa improvisoinnin sijaan. Toinen vastaava hämmennystä aiheuttava sanan käyttö oli improvisoitujen koristeluiden kutsuminen kadenssiksi, jotka eivät itse asiassa edes esiinny kadenssissa. (Whitmore 1991, 4.)

Varhaisimmat kadenssit olivat yleisesti yksiäänisiä sekä säestyksettömiä. Metrisen continuo-tekstuurin värittämässä ympäristössä muodoltaan rapsodisilla ja tempon käsittelyltään vapailla kadensseilla saatiin luotua kappaleen keskelle halutunlaista kontrastia. (Whitmore 1991, 15.) Erityisesti italialaisessa tyyllissä kadenssipaiikkoja oli varsin runsaasti myöhäisbarokin vokaali-, jousi- ja puupuhallinmusiikissa. Improvisoitu kadenssi soitettiin tyypillisesti juuri ennen päätöskadenssia joko *da capo* -aarian A- tai B-osiossa tai konserton viimeisen soolo-osion lopussa ennen osan päättävää *tutti*-osuutta eli *ritornelloa*. Kamarimusiikissa sekä soolokosketinsoittimille kirjoitetussa musiikissa kadenssin paikka sen sijaan todella oli aivan kappaleen lopussa, basson viimeistä edeltävällä äänellä. Joistakin hitaista osista löytyy vastaavalla tavalla paikka lyhyelle improvisaatiolle ennen päättävää sointua. (Rowland 2011, 72; Whitmore 1991, 6.) Mikäli kadenssin paikkaa ei oltu merkitty fermaatilla, se ilmaistiin niin kutsutulla sävelletyllä fermaatilla, eli koristeltavaksi toivottu sointu kirjoitettiin nuotissa täyteen arvoonsa (Whitmore 1991, 6). Kadenssit oli tyypillistä päättää trillillä ensimmäisen asteen kvarttisekstisoinnulle, johon säestävä ryhmä liittyy viidennen asteen septimisoinnalla ennen harmonian purkautumista toonikalle (Badura-Skoda & Badura-Skoda 1986, 214; Mirka 2005, 297; Whitmore 1991, 6.) Kvarttisekstisointu vakiintui kadenssin valmistavaksi harmoniaksi kunnolla 1700-luvun puolivälissä, vaikka sitä tavattiinkin jo aikaisemmin esimerkiksi italialaisen oopperan piirissä (Rihlma 1978, 11–13).

Barokin aikana kadenssin pituus vaihteli muutamasta tahdistaan enintään kolmeenkymmeneen tahtiin. Poikkeuksiakin tähän toki löytyy, kuten Locatellin *ad libitum* -merkinnällä varustetut kapriisit, jotka saattoivat olla pidempiä kuin konserton osa, jossa ne esiintyivät. (Rihlma 1978, 9.) Laulajien ja puhaltajien kadenssien pituus oli yleisesti yhden hengityksen mittainen, kun taas kosketinsoitinkadenssit olivat pidempiä, jolloin niistä saattoi muodostua itsenäisiä fantasioita tai *capriccioita* kappaleen sisälle (Mirka 2005, 297).

Kadenssi oli paikka teoksessa, jossa esiintyjän on mahdollista esitellä kykyjään ja päästää mielikuvituksensa valloilleen (Badura-Skoda & Badura-Skoda 1986, 214). Kommunikaatio yleisön kanssa oli 1700-luvulla aivan keskeinen osa muusikon työtä, ja tämä tuli näkyväksi erityisesti kadenssien kohdalla. Kadensseilta odotettiin yllättävyyttä, ja yleisön sanottiin kuuntelevan niitä tarkemmin kuin mitään muuta. (Mirka 2005, 292, 294.) Barokkikadenssin funtio ei ollut vielä arkkitehtoninen klassisen tai romanttisen kadenssin tapaan, joilla pituutta ja sisältöä on enemmän. Sen olemus oli ennemminkin ornamentoiva, ja kadenssin tuli toimia lähinnä koristeltuna laajenuksena viimeiselle merkitsevälle päätöskadenssille. (Donington 1973, 168; Mirka 2005, 295.) Aikalaiset eivät olleet tästä kuitenkaan täysin samaa mieltä, sillä muun muassa Quantz nimenomaan kirjoittaa, että koristeet fermaatilla olivat nimenomaan ”improvisoituja sävellyksiä – eivät ornamenteja” (Neumann 1978, 569).

Kappaleessa olevien teemojen käyttäminen ja variointi kadenssin materiaalina yleistyi vasta Carl Philipp Emanuel Bachista lähtien (Rihlama 1978, 13). Hänen 55 kosketinsoitinkadenssistaan noin kolmasosalla on temaattinen yhteys osaan, jossa ne soitetaan. Hänen kadensseistaan suurimmassa osassa temaattinen materiaali on peräisin juuri kadenssia edeltäneistä jaksoista, ja vain neljässä materiaali viittaa laajemmin koko osaan. Tämä viimeksi kuullun idean jalostus alleviivaa kadenssin spontaania luonnetta: improvisoitu kadenssi mitä luultavimmin lähtisi vastaavalla tavalla liikkeelle. (Whitmore 1991, 89.)

Vaikka improvisaatio kuuluikin olennaisena osana kadensseihin, todellisuudessa ne eivät kuitenkaan aina olleet hetkessä luotuja, vaan ne voitiin valmistaa etukäteen joko esittäjän tai säveltäjän toimesta (Mirka 2005, 294; Whitmore 1991, 13). Osa muusikoista, kuten Daniel Gottlob Türk, oli myös aivan avoimesti sitä mieltä, että improvisointi suuren yleisön edessä oli liian riskialtista (Mirka 2005, 294). Muistiin kirjoitettuja kadensseja on löytynyt niin teoksesta erillisille papereille kirjoitettuna kuin käsikirjoituksen tai esitysmateriaalin tyhjiksi jääneille viivastoille. Aina ei ole täysin selvää, ovatko säilyneet kadenssit kappaleen säveltäjän vai esittäjän käsialaa. Säveltäjät ovat voineet kirjoittaa kadensseja joko siitä syystä, että he itse ovat esittäneet teoksen tai toiveissa on ollut, että muut esittäjät käyttäisivät heidän kadenssejaan. (Whitmore 1991, 4–5.)

4 KADENSSIN SÄVELTÄMINEN CARL PHILIPP EMANUEL BACHIN SEKÄ JOHANN JOACHIM QUANTZIN MUKAAN

Valistuksen aikana pedagoginen ajattelu nousi tärkeäksi osaksi muusikoidenkin toimintaa, minkä vuoksi musiikin teoriasta kirjoittaminen ja opetussisältöjen julkaisu vilkastui huomattavasti 1700-luvun puolivälin jälkeen (Soinne 1982, 253). Tämän ansiosta 1700-luvun muusikoiden tavoista koristella fermaatteja voidaan saada nuottiesimerkkien lisäksi tietoa musiikkia käsittelevien kirjoitusten avulla. Tässä luvussa käydään läpi kahden Fredrik Suuren hovissa samaan aikaan työskennelleen muusikon, Johann Joachim Quantzin sekä Carl Philipp Emanuel Bachin näkemyksiä aiheesta. Quantzin ajatuksista saa parhaimman otteen tutustumalla hänen soitto-oppaaseensa *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Kirjassa Quantz käsittelee kadenssin improvisointia ja säveltämistä hyvin seikkaperäisesti valaisten kirjoituksiaan nuottiesimerkein. Bach puolestaan sivuaa aihetta sanallisesti melko lyhyesti teoksessaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, mutta häneltä on sen sijaan säilynyt jälkipolville esimerkeiksi useita kadensseja, jotka hän kirjoitti omiin teoksiinsa. Quantzilta vastaavanlaisia kadenssiesimerkkejä ei kirjan ulkopuolelta löydy.

Tässä luvussa käsittelen Bachin ja Quantzin näkemyksiä liittyen kadenssin rakenteeseen ja muotoon, sekä tarkemmin tyyliin, kuvointiin ja taiteelliseen merkitykseen. Tämä työ keskittyy erityisesti puupuhaltimia koskeviin huomioihin, joten muita soitinryhmiä sivuavat merkinnät on pääasiassa rajattu luvun ulkopuolelle. Samasta syystä olen keskittänyt esimerkeissäni lähinnä Bachin yksinäisiin kosketinsoitinkadensseihin.

4.1 Muoto ja rakenne

Sopivaksi pituudeksi puhaltajien ja laulajien kadensseille Quantz määrittelee yhden hengityksen mitan, siinä missä muiden soitinten soittajat voivat vapaasti soittaa pidempiäkin kadensseja niin kauan kuin ne vain pysyvät mielenkiintoisina. Lyhyempi kadenssi on kuitenkin Quantzin mukaan aina parempi kuin liian pitkä. (Quantz [1752] 2001, 185.) Bachin ohjeistus kadenssin kestoa koskien on tulkinnanvaraisempi: hänen

mukaansa fermaatille pysähdytään ”niin pitkäksi aikaa kuin kappaleen sisältö osapuilleen tuntuu vaativan”. Tempoa tulisi kadensseissa kummankin säveltäjän mukaan käsitellä vapaasti. Kappaleen muuhun sisältöön nähden kadenssiin kirjoitettujen nuottien esitysnopeus ja niiden kestojen keskinäiset suhteet tulisi tulkita viitteellisinä. (Bach [1753] 1982, 194, 221; Quantz [1752] 2001, 185.)

Quantz sivuaa myös kadenssien teemojen ja ideoiden kehittelyä sekä mahdollisia haasteita näissä. Hänen mukaansa kadenssin tulisi olla yhteneväinen teoksen päätunnelman kanssa, ja siinä olisi hyvä esitellä lyhyt kertaus tai imitaatio sen parhaista fraaseista. Kadenssien melko yksinkertaisesta harmonisesta rakenteesta johtuen Quantz varoittaa vaikeuksista keksiä monipuolisesti erilaisia kadensseja. Musiikillisia ongelmia syntyy kuitenkin silloinkin, jos yksinkertaisen harmonisen pohjan päälle yrittää kehitellä liian useita erilaisia ideoita. Mikäli kadenssiin tuntuu olevan vaikeaa luoda hetkessä jotain uutta, Quantz suosittelee aloittamaan kadenssin suunnittelun juuri kappaleen teemojen ympärille. (Quantz [1752] 2001, 181–182.) Quantzin kirjoitusten vastaisesti kappaleen teemojen käyttö oli säilyneiden esimerkkien valossa 1700-luvun puolivälissä vielä kuitenkin melko säästeliästä. Kuten tämän työn luvussa 3.2 aiemmin todettu, Bachin 55 kosketinsoitinkadenssista vain noin kolmasosalla on temaattinen yhteys osaan, jossa ne soitetaan (ks. kuva 1).



Kuva 1. Carl Philipp Emanuel Bachin kadenssi konserttoon Es-duuri Wq 2 (1734). Tässä osan temaattisesta materiaalista muistuttaa vain pisteellinen rytmiaihe varioituna. Teemoja useammin myös Bachin kadensseista löytyy yksinkertaisista intervallikulkuja, sekvenssejä ja juoksutuksia.

Lyhyessä kadenssissa ei Quantzin mukaan tulisi moduloida ollenkaan. Pidemmissä kadensseissa puolestaan modulointia liian kaukaisiin sävellajeihin tulisi välttää, kuten myöskin sellaisiin, joihin alkuperäisellä sävellajilla ei ole minkäänlaista suhdetta.

Sopivaa modulointi on pidemmässä kadenssissa subdominantille, joka duurissa tapahtuu pienen septimin ja mollissa suuren terssin avulla. Vielä pidemmässä kadenssissa tämän lisäksi voi moduloida dominantille ylinousevan kvartin avulla, kuten Bach kuitenkin verrattain lyhyessä kadenssiesimerkissään tekee (ks. kuva 2). Paluu pääsävellajiin tapahtuu puhtaasti kvartin kautta. Quantz kirjoittaa olevan sopivaa liikkuu duurista molliin, kunhan se tapahtuu lyhyesti. Mollissävellajissa olevassa kadenssissa voi nousta asteittain puolisävelaskelia, mutta ei enempää kuin kolmen tai neljän sävelen verran. (Quantz [1752] 2001, 184.) Quantzin ja Bachin kadenssiesimerkkejä harmonisoidessa pohjalta löytyy usein yksinkertainen I – IV – V – I -sointukulku, joissa neljättä ja viidettä astetta on maustettu välidominantein ja mollikadensseissa neljäs aste on korvattu napolilaisella sekstisoinnilla.

Cadenza, Concerto in C Minor, Wq 31/i

52.

Wq 120/45

Kuva 2. Carl Philipp Emanuel Bachin kadenssi konserttoon c-molli Wq 31 (1753). Käytännössä rohkeampaakin modulointia saattoi tapahtua Quantzin ohjeiden vastaisesti myös melko lyhyissä kadensseissa.

Kaksiäänisistä kadensseista Quantz kirjoittaa, että ne voivat olla hiukan pidempiä sekä harmonialtaan rikkaampia verrattuna yksiäänisiin kadensseihin, jolloin myös hengittäminen niiden aikana on sallittua. Ne tulisi aina myöskin suunnitella etukäteen ja opetella ulkoa. Terssi- ja sekstijuoksutusten säveltämisen kadensseihin Quantz leimaa harmonioita ymmärtämättömien tavaksi, joka ei aiheuta kuulijoissa suurempaa ihastusta.

Sen sijaan imitaatio, jossa hyödynnetään pidätyksiä, on hyvä elementti osaksi kaksiiänisiä kadensseja (ks. kuva 3). (Quantz [1752] 2001, 186–187.)

Cadenza, Concerto in F Major, Wq 46/ii

Wq 120/54

82a.

The image shows a musical score for a cadenza from the Concerto in F Major, Wq 46/ii by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is for two harpsichords, labeled 'Cembalo I' and 'Cembalo II'. The key signature is F major (one flat). The time signature is 120/54. The score is marked '82a.' and includes a measure number '[132]' at the beginning. The music consists of two staves, each with a treble clef. The upper staff (Cembalo I) starts with a half note G4, followed by a series of sixteenth and thirty-second notes. The lower staff (Cembalo II) starts with a half note F4, followed by a similar rhythmic pattern. The score ends with a trill in the upper staff and a fermata in the lower staff. Dynamic markings include 'ten.' (tenuendo) and 'Cw' (crescendo).

Kuva 3. Carl Philipp Emanuel Bachin kadenssi kaksoiskonserttoon F-duuri Wq 46 (1740). Bachin kolmessa säilyneessä kaksiiänisessä kadenssissa toistuu kaava, jossa solistit ensin vuorottelevat imitoivaan tyyliin, soittavat hetken kaksiiänistä, paikoin dissonoivaa satsia ja lopuksi terssi- tai sekstikulun ennen kadenssin päättävää trillää.

Fryygisen kadenssin, eli mollissa IV⁶ purkautumisen V asteelle, koristelun Quantz mainitsee erikseen. Tällaisessa tapauksessa olisi hänen mukaansa hyvä pidättäytyä moduloimasta sekä käyttämästä päänuotteina muita kuin basson soinnun ääniä. *Mezza di vocen* eli äänen paisutuksen, joka saadaan aikaiseksi tekemällä *crescendo* ja *diminuendo*, Quantz katsoo fryygiseen kadenssiin sopivaksi ornamentointitavaksi. (Quantz [1752] 2001, 192–194.)

4.2 Affektit, retoriset keinot ja kuviointi

Kuulija tulisi yllättää kadenssissa Quantzin mukaan raikkailla ideoilla ja saada samalla aikaan hänessä korkein mahdollinen kiihtymys halutussa tunnetilassa. Tätä ei saavuteta soittamalla vain nopeita juoksutuksia, vaan toisinaan parhaan vaikutelman voi saada aikaiseksi dissonansseilla maustetuilla yksinkertaisilla intervalleilla. (Quantz [1752]

2001, 186.) Myös Bach korostaa, että koristeluisa tulisi aina huomioida teoksen affektisisältö. Esittäjän on hänen mukaansa mahdollista saattaa kuulijansa haluttuun tunnetilaan ainoastaan kokemalla nämä affektit¹ henkilökohtaisesti. Toivottuun tunnetilaan pääsemistä auttaa soittaessa eläytyminen, joka helpottaa samalla viestin välittämistä yleisölle. Erityisen hyvän mahdollisuuden tähän tarjoavat juuri esiintyjän itsensä säveltämät fantasiat, joissa kiinteiden tahtilajien puuttuminen tarjoaa lisää tulkinnanvapautta. (Bach [1753] 1982, 195, 206–209.)

Quantz erittelee teoksessaan kadenssiin sopivia intervaleja ja kuvioita. Hänen näkemyksensä mukaan iloisissa kadenssissa toimivat hyppy, triolit sekä trillit, kun taas melankoliseen kadenssiin soveltuvat paremmin pienet intervallit ja dissonanssit. Yksinkertaisia intervaleja tai kuvioita ei tulisi toistaa kadenssin aikana enempää kuin kaksi kertaa muissa sävellajeissa, eikä missään tapauksessa kertaakaan samalta korkeudelta puuduttavan vaikutelman välttämiseksi (ks. kuva 4). Korvalle tulee esitellä alati tuoreita kuvioita, joita on hyvä varioida eri tavoin. Kadenssien intervallien asianmukaiseen purkamiseen tulee kiinnittää aina huomiota, aivan erityisesti muihin sävellajeihin moduloidessa. Tässä apuna voi käyttää tritonusta eli vähennettyä kvinttiä tai ylinousevaa kvarttia. (Quantz [1752] 2001, 182–184.) Kuvioiden sekvensointi useammin kuin Quantz määrittelee lienee ollut kuitenkin melko tavallista, sillä ainakin Bachin kadensseissa siitä löytyy useampia esimerkkejä (ks. kuva 5).

¹ Affektilla viitataan siis tunnetilaan. Affektit jaoteltiin tuolloin kahteen pääkategoriaan: iloisiin ja surullisiin. Säveltäjät pyrkivät niiden avulla vaikuttamaan kuulijoihinsa aikakaudelle ominaisen ajattelun mukaan, jossa ihminen käsitettiin affektien kohteena. (Bartel 2018, 14–15.)

Cadenza, Concerto in B Minor, Wq 30/i

Wq 120/32

50.

Kuva 4. Carl Philipp Emanuel Bachin kadenssi konserttoon h-molli Wq 30 (1753). Bachin kadensseissa kuvioita varioidaan tai toistetaan eri sävellajeissa monesti juuri kolme kertaa Quantzin antaman enimmäismäärän mukaisesti.

Cadenza, Concerto in B-flat Major, Wq 25/iii

43.

Kuva 5. Carl Philipp Emanuel Bachin kadenssi konserttoon b-molli Wq 25 (1749). Bachin kadensseista löytyy kuitenkin myös runsaasti esimerkkejä, joissa samaa kuviota sekvensoidaan useitakin kertoja.

Kadenssien tulisi Quantzin mielestä koostua ennemminkin toisiinsa yhdistyvistä aihioista ja ideoista kuin pitkistä melodioista. Fraasien aloitusäänten toistamista liian usein tulisi varoa, ettei vaikutelmasta synny samankaltaista kuin puheesta, jonka kaikki lauseet alkavat aina samoilla sanoilla. (Quantz [1752] 2001, 183, 185.)

Trilli toimii yleensä kadenssin päätöksenä, mutta sillä voi tarvittaessa korvata myös koko kadenssin. Bach suosittelee pitkän trillin soittamista etenkin tapauksissa, jossa soittajan

taidot eivät riitä kunnollisen kadenssin tekoon (Bach [1753] 1982, 197). Säestävää ryhmää Quantz neuvoo tulemaan kadenssin päättävällä trillillä mieluummin aikaisin ja jopa keskeyttäen sisään kuin odottamaan liian pitkään, ettei laulajan tai puhaltajan ilma lopu kesken. Poikkeuksena sääntöön ovat esiintyjät, jotka nimenomaan haluavat esitellä keuhkojensa kapasiteettia. Heidän keskeyttämisestään säestävän ryhmän tulisi pidättäytyä. (Quantz [1752] 2001, 282.)

4.3 Kadenssin tarkoitus ja ”hyvä maku”

Kadenssin merkityksestä teoksen yllättävänä ja virkistävänä elementtinä ovat sekä Bach että Quantz samaa mieltä. Quantz kirjoittaa kadenssin tarkoituksen olevan kuulijan yllättäminen vielä kertaalleen kappaleen lopussa, jolloin syntyy mahdollisuus jättää aivan erityinen vaikutelma. Tästä syystä yksi kadenssi kappaletta kohden riittää. Quantz paheksuu erityisesti laulajien tapaa laulaa useampi samankaltainen kadenssi yhdessä aariassa, jolloin keskeinen yllätyksen elementti menettää merkityksensä. (Quantz [1752] 2001, 180–181.) Myös Bach katsoo fermaattien tarkoituksena olevan toimia erityisen tarkkaavaisuuden herättelijänä (Bach [1753] 1982, 194).

Kumpikin säveltäjä esittelee teoksissaan tilanteita, joihin kadenssi ei sovi. Quantz laskee kadenssien väärinkäytöksi niiden heikon sisällön, mutta myös instrumentaalimusiikissa esiintyvät tapaukset, jossa kadenssi soitetaan niille sopimattomissa osissa. Tällaisia ovat iloiset ja nopeat $2/4$, $3/4$, $3/8$, $12/8$ sekä $6/8$ tahtilajeihin kirjoitetut kappaleet. Hänen mukaansa kadenssit kuuluvat vain pateettisiin ja hitaisiin osiin sekä vakaviin nopeisiin osiin. (Quantz [1752] 2001, 180.) Bach tiivistää saman asian toisin sanoin: nopeissa osissa olevat fermaatit jätetään yleensä koristelematta, kun taas hitaissa osissa ilmetessään ne tulisi koristella yksinkertaisen vaikutelman välttämiseksi (Bach [1753] 1982, 194).

Hyvän maun käsite oli tuolloin vahvasti kytköksissä kansallisiin tyylipiirteisiin. Quantz kirjoittaa tyylin ja maun riippuvan erityisesti kansallisuudesta. Muidenkin kansojen keskuuteen levinneet talialaisen ja ranskalaisen tyylin hän nostaa kehittyneiksi yli muiden. (Quantz [1752] 2001, 320.) Bach mainitsee myös italialaisen laulutavan

pehmeiden sekä ranskalaisen koristelun täsmällisyyden toimivimpana yhtälönä etsittäessä kaikkein ansioituneinta soittotapaa (Bach [1753] 1982, 99–100).

Hetkessä luotavan, yllättävän ja esiintyjän persoonallisuutta ilmentävän kadenssin tekemistä ei ole aivan yksinkertaista sanallistaa. Bach ohjeisti tyylikkään esitystavan oppimiseksi kuuntelemaan mahdollisimman paljon korkeatasoisia musiikkiesityksiä sekä laulullisen soittotavan omaksumiseksi erityisen paljon hyviä laulajia (Bach [1753] 1982, 206). Quantz oli puolestaan sitä mieltä, että ohjeita kadenssin kirjoittamiseen ei siitä syystä ole, että sääntöjen asettaminen hetkessä keksityille ideoille on mahdotonta. Quantz myös koki, että kadenssien kirjoittaminen ylös on turhaa, sillä niitä on mahdotonta kirjoittaa tavalla, jolla ne olisi tarkoitus soittaa. (Quantz [1752] 2001, 181, 185.) Tässä on kenties syy siihen, ettei hänen teostensa yhteydestä löydy uloskirjoitettuja kadensseja.

5 LÄHTEIDEN TULKINTA JA SOVELLUS KÄYTÄNNÖSSÄ

5.1 Kriittisyys vanhoja soitto-oppaita ja nuottiesimerkkejä tutkiessa

Erilaiset kirjoitukset ja oppaat menneiltä vuosisadoilta antavat arvokasta tietoa nykymuusikoille aikakauden tavoista ja ihanteista. Vanhojen soitto-oppaiden tulkitsemisessa tulisi olla kuitenkin kriittinen, sillä teoksia suunnattiin hyvin erilaisille yleisöille ja kirjoittajien motiiveissa oli paljon eroja. Kaikki oppaat eivät pyri kattamaan laajasti erilaisia esityskäytänteitä, vaan kuvailevat hyvinkin paikallisia soittotapoja. Juuri Bachin kirja onkin nostettu yhdeksi tällaisen suoraviivaisen tulkinnan kohteeksi joutuneista teoksista. Bachilla ei ollut erityisen laajaa tai kokonaisvaltaista käsitystä saksalaisen musiikkikentän ulkopuolelta, joten hänen kirjoituksiaan tulisi lukea ennen kaikkea kuvauksena 1700-luvun puolivälin berliiniläisten musiikkipiirien esityskäytännöistä. (Rowland 2001, 13.) Whitmore huomauttaa myös, että berliiniläiset Fredrik Suuren vaikutuspiirissä työskennelleet muusikot, joihin siis sekä Bach että Quantz lukeutuvat, olivat jokseenkin konservatiivisia kadenssikehityksessään, vaikka kadensseja toki soitettiinkin. Kekseliäämpää kadenssien tekoa ja sijoittelua voi löytää

hänen mukaansa esimerkiksi Wilhelm Friedemann Bachin tuotannosta. (Whitmore 1991, 99–100.)

Merkittävä osa siitä, mitä 1700-luvun kadensseista tänä päivänä tiedetään, perustuu nuottiesimerkkeihin. Niiden yleistämistä laajasti vallinneisiin käytäntöihin tulisi kuitenkin välttää ja kysyä, miksi ja kenen kirjoittamia kyseiset kadenssit olivat. Opetuksellisten tai kaupallisten päämäärien ottaminen huomioon uloskirjoitettujen kadenssien kohdalla kannattaa pitää mielessä, sillä toisinaan valmiita kadensseja markkinoitiin nimenomaan amatöörimuusikkojen tarpeisiin. (Whitmore 1991, 73, 92–93.) Berkowitzin teorian mukaan urkuoppaat olisivat kaikkein luotettavimpia ammattilaisten apuna pyrkiessä tyylinmukaisuuteen, sillä vaikka amatööriurkureita varmasti olikin, suurin osa urkureista toimi jo perustiedot omaavina ammattilaisina. Ammattilaisille ja harrastelijoille kirjoitettujen oppaiden erot näkyivät esimerkiksi kirjoittajan pedagogisten strategioiden muodossa. (Berkowitz 2010, 19.)

Kirjoitettujen kadenssiyhjeiden kohdalla tulee lisäksi aina huomioida lisäksi kirjoittajan subjektiivisuus sekä pelkkien sanojen riittämättömyys musiikkia kuvaillessa. Teksti oli usein suunnattu melko suppean lähipiirin luettavaksi, jolloin oppaisiin jäivät usein kirjaamatta kaikki ne asiat, jotka aikalaisille olivat itsestäänselviä. Vaikka muusikot matkustivatkin usein monia ammattiryhmiä enemmän, ihmisten liikkuminen ja tietoisuus muualla vallitsevista käytänteistä oli paljon rajatumpaa kuin nykypäivänä. (Brown & Sadie 1989, 13; Rowland 2001, 12.) Oppaisiin kirjoitetuista säännöistä ja periaatteista lukiessa tulisi aina siis miettiä, millaisissa tilanteissa kyseiset ohjeet pätevät. Osa Quantzin ohjeista voi toimia Johann Sebastian Bachin kappaleissa, osa Mozartin, kun taas osa voi olla sovellettavissa ainoastaan galanttiin musiikkiin tai Quantzin omiin sävellyksiin. Yleisohjeena voisi sanoa, että kirjoittajan näkemyksiä voi soveltaa melko huoletta tekijän omaan tuotantoon, mutta siirrettäessä periaatteita varhaisempien tai myöhäisempien säveltäjien kappaleisiin tulisi noudattaa aina varovaisuutta. (Neumann 1993, 4.)

Myöhemmiltä vuosikymmeniltä säilyneiden kadenssien kanssa on hyvä harrastaa vastaavaa kriittisyyttä. Monen teoksen kohdalla alkuperäisiä kadensseja ei ole säilynyt, mutta niihin löytyy 1800-luvulla ja sen jälkeen sävellettyjä esimerkkejä. Näiden kadenssien tyyli ei aina ole kuitenkaan kadenssien pituuden ja harmonioiden puolesta alkuperäisen sävellyksen aikakaudelle sopivaa, vaikka kadenssin säveltäjä olisi kuinka

nimekäs – kuten Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) konserttoihin kadensseja säveltänyt Ludwig van Beethoven (1770–1827). (Sanguinetti 2001, 74.) Juuri 1800-luvulla ja sen jälkeen säilyneet kadenssiesimerkit ovat vaikuttaneet suuresti nykypäivän ihanteisiin, mitä tulee kadenssien pituuteen, harmoniseen käsittelyyn ja virtuositeettiin. Viime vuosikymmeninä historiatietoinen esittäminen on kuitenkin myös kadenssien osalta valtavirtaistunut, eikä 1700-luvun teoksissa enää kuule niin usein myöhäisempään tyyliin briljeeraavia sävellyksiä.

Eri maissa vallitsevat esityskäytännöt sekä käytössä olevat soittimet vaihtelivat 1700-luvulla vielä laajalti. Mahdotonta on sen sijaan tarkasti määritellä, mitkä soittotavat olivat käytössä missäkin. (Rowland 2001, 12.) Historia ja maantiede tuleekin asettaa aikalaislähteitä tulkitessa niiden ensisijaiseksi viitekehukseksi, sillä jokaisella ajalla ja paikalla on ollut omat käytänteensä ja ihanteensa (Donington 1985, 3). Italialaisen ja saksalaisen tyylin välistä eroa voi havainnoida esimerkiksi Giuseppe Tartinin nuottiesimerkin avulla: hänen kirjoittamassaan kadenssiesimerkissä samaa kuviota toistetaan niin kauan, että halutulle äänelle päästään – siis täysin Quantzin ohjeistusten vastaisesti (Whitmore 1991, 26–27). Onkin syytä kyseenalaistaa, ylikorostuuko nykyisessä historiatietoisessa esittämisessä saksalainen tyyliuunta, sillä 1700-luvulta ei ole samassa määrin säilynyt esimerkiksi italialaisilta säveltäjiltä, opettajilta ja teoreetikoilta vastaavanlaisia kirjoitettuja soitto-oppaita, esseitä tai artikkeleita. Nuottiesimerkkejä löytyy kyllä, mutta niiden tulkinnan avuksi ei kuitenkaan ole sanallisia selityksiä, jotka auttaisivat materiaalin tulkinnassa. (Sanguinetti 2012, 10.)

5.2 Näkökulmia hyvän maun käsitteeseen

Maku (ransk. *goût*; saks. *Gersmack*; ital. *gusto*) voi musiikista puhuttaessa tarkoittaa ainakin neljää eri asiaa: persoonan henkilökohtaista mieltymystä, tiedostavan ajatustyön lopputuloksena muotoiltuja arvostuksia, esityksessä ilmenevää hienostuneisuutta ja herkkyyttä, tai tyylien, käytänteiden tai muotien kuvausta, joka 1700-luvulla keskusteluissa nivoutui usein vielä kansallisiin tyylipiirteisiin (Pryer 2018, 600–601). Neumannin määritelmän mukaan taas maun käsite musiikissa on yhdistelmä tyyllillistä tietämystä, musiikillista älykkyyttä sekä herkkyyttä ymmärtää sävellyksen luonne. Aihe

mietityttikin keskeisesti 1700-luvun esteetikkoja niin taiteen saralla kuin yleisestikin. Lukuisissa soitto-oppaissa juuri maku on määritelty avaimeksi onnistuneeseen esitykseen. Ranskalaiset teoreetikot ja säveltäjät 1600-luvulta eteenpäin katsoivat puolestaan olevan perusteltua kumota mikä tahansa sääntö, mikäli hyvä maku, *le bon goût*, ohjasi tekemään toisin. (Neumann 1993, 7.)

Hyvän maun tavoittaminen ja tyylinmukaisen kadenssin säveltäminen edellyttää ymmärrystä kulloinkin käsillä olevan teoksen säveltäjän tavasta käyttää harmonioita ja modulaatioita (Badura-Skoda & Badura-Skoda 1986, 230). Toisinaan tämä voi ilmetä pyrkimyksenä imitoida suoraan säveltäjän tyyliä. Olisi hyvä pitää kuitenkin mielessä, että muusikot ennen historiatietoisesta esittämisen vakiintumista aina Mozartista Beethoveniin improvisoivat varhaisempien tyylikausien musiikkia soittaessa todennäköisesti oman aikakautensa ihanteiden mukaisesti. Historiatietoinen esittäminen onkin yllättäen tuonut kadenssien kirjoittamiseen kokonaan uuden ongelman lukkiutumisesta tyylinmukaisuuden kysymyksiin, kun kadenssien alkuperäinen tarkoitus oli nimenomaan jättää tilaa esiintyjän omalle ilmaisun vapaudelle. 1700-luvun säveltäjien toive tuskin olisi ollut, että esiintyjät tekisivät kadenssinsa mahdollisimman tarkasti heidän tyyliään matkien. (Whitmore 1991, vii.) Persoonallisuus ja temperamentti vaikuttavat joka tapauksessa ja saavatkin vaikuttaa esitykseen. Donington kirjoittaa, että juuri joustavuus on hyvän barokkiesityksen ytimessä eikä yhtä autenttista tapaa soittaa ole olemassa: niin ei ole ollut aikaisemmin eikä ole nytkään. (Donington 1985, 5.) Viime kädessä esittäjän onkin nojattava omaan musiikilliseen herkkyyteensä ja ymmärrykseensä saadakseen välitettyä kappaleen hengen kuulijoille parhaalla mahdollisella tavalla (Neumann 1993, 8).

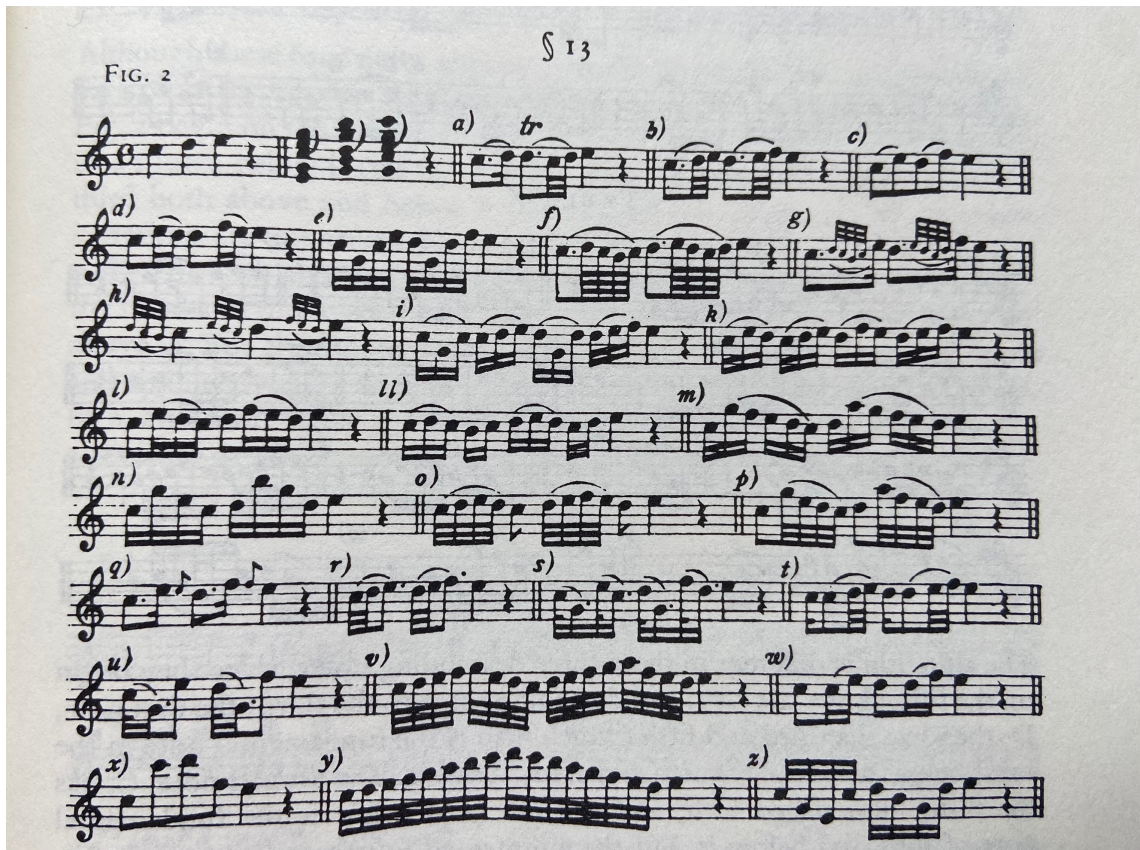
5.3 Työkaluja kadenssien säveltämisen ja improvisoinnin opetteluun

Kolme keskeisintä työkalua tyylinmukaisen kadenssin säveltämiseen ovat siis kadenssin historian ja 1700-luvun säveltäjien, teoreetikkojen ja kriitikoiden kirjoitusten tutkiminen, säilyneisiin alkuperäisiin kadensseihin tutustuminen sekä nykypäivän teorioiden sonaattien ja konserttojen muodosta soveltaminen kadenssin säveltämiseen (Swain 1988, 28). Lisäksi Quantzin ohje mennä kuuntelemaan kadensseja hyvien muusikoiden

esittämänä, mikäli itsekkin tahtoo oppia niitä säveltämään, on erinomaisen käyttökelpoinen myös nykypäivänä (Quantz [1752] 2001, 185). Mallioppimisen merkitystä ei tule vähätellä, sillä kuten Neumann kirjoittaa, musiikin esittäminen on edelleen kenttä, jossa säännöistä voi oppia vain vähän ja lähes kaiken esimerkin avulla (Neumann 1978, 525). Historiatietoisesta esittämisestä kiinnostuneiden onneksi valtava määrä nuottikäsikirjoituksia on nykyään saatavilla myös sähköisesti, joten alkuperäislähteiden ja käsikirjoitusten tutkiminen on helpompaa kuin koskaan. Sovellettaessa musiikkitieteellistä tietoa käytäntöön esittäjän musiikillisen ymmärryksen tulisi lopulta nousta kuitenkin aina historiantuntemuksen yläpuolelle. Mikäli soiva lopputulos ei ole tyydyttävä, musiikkitieteellisiä periaatteita ja niiden sopivuutta kyseiseen tilanteeseen on syytä arvioida uudelleen. (Donington 1985, 3.)

Lasocki ja Mather suosittelevat säilyneiden kadenssien soittamista ja nauhoittamista, jotta aikakauden esimerkkejä olisi mahdollista kuunnella ja sitä kautta oppia niiden muodosta, koristeluista ja harmoniasta sekä melodisista ja rytmisistä piirteistä. Oppimisen kannalta parasta olisi opiskella kadenssit ulkoa sekä harjoitella transponoimaan ne eri sävellajeihin. (Lasocki & Mather 1978, 15.) Skaalat, soinnut ja sävellajit ovat ikään kuin musiikin kielioppi, joka tulee ymmärtää voidakseen säveltää tai improvisoida. Lähes kaikki muusikot opiskelevat jossain vaiheessa asteikoita, mutta vasta asteikossa ilmenevien äänten harmonisen vaikutuksen oivaltaminen auttaa käyttämään niitä oikeanlaisissa kuluissa, kuten mistä lähtien skaala on käyttökelpoinen sointukulussa I-V-I. (Berkowitz 2010, 90–91, 107.) Puhaltajille sekä muille yksiäänisten soitinten soittajille continuo-soiton opiskelu tarjoaa erinomaisen tavan vahvistaa harmonista ymmärrystä ja äänenkuljetustaitoja.

Harjaantuneemmat continuosoittajat voivat harjoituttaa improvisointitaitojaan soittamalla partimentoja. Ero barokkisonaatin säestämiseen on lähinnä siinä, että partimentossa melodiasoitin puuttuu, eli numeroidun bassolinjan päälle esittäjä improvisoi myös melodian. (Rowland 2001, 69–70.) Improvisoinnin harjoittelussa tulisi kehittää maun lisäksi teoreettista tietämystä, joka karttuu ohjelmiston ja erilaisten harjoitteiden harjoittelun avulla. Maku puolestaan kertoo, mikä on tyylinmukaista ja miellyttää improvisoijaa itseään. (Berkowitz 2010, 89.) Quantzin kirja toimii erinomaisena käytännön apuna kuviointitaitojen kehittämisessä, joita voi soveltaa myös kadenssin kirjoittamiseen. Kirjasta löytyy jopa parinkymmenen sivun verran ohjeita ja esimerkkejä, kuinka yksinkertaisia intervalleja tulisi koristella (ks. kuva 6).



Kuva 6. Johann Joachim Quantzin esimerkkejä asteittain nousevan kulun koristelusta.

6 POHDINTA

Carl Philipp Emanuel Bach kirjoittaa teoksensa aluksi, että klaveristin tulisi

”(– –) osata tehdä kaikenlaisia fantasioita, kehitellä suoralta kädeltä annettua aihetta perinpohjaisesti (– –), soittaa yhtä vaivattomasti kaikissa sävellajeissa, transponoida nopeasti ja virheitä tekemättä sekä soittaa suoraan nuoteista mitä hyvänsä, olipa sävellyks alkuaan kirjoitettu hänen soittimelleen tai ei.” (Bach [1753] 1982, 10).

Lisäksi Bach korostaa kenraalibasson ”koko alueen täydellistä hallintaa” (Bach [1753] 1982, 10). Tämä kertoo aikakauden muusikoiden tyystin erilaisesta osaamisesta nykypäivän klassisen musiikin koulutuksesta saatuihin perusvalmiuksiin nähden. Yllä

kuvatuin taidoin on ollut hyvin erilaista tehdä koristeluita ja improvisoida teoksissa, kun harmoninen ymmärrys ja sävellajista toiseen liikkuminen on ollut intuitiivisempaa ja tullut niin sanotusti soittajan selkärangasta. Tämä pätee erityisesti kosketinsoittajista puhuttaessa, vaikka käsitykset ammattilaisuudesta myös puhallinsoittajien kohdalla ovat pitäneet sisällään hyvin erilaisia vaatimuksia nykypäivään verrattuna.

Isolle osalle muusikoista – itselleni ainakin – suurimmat haasteet kadenssin improvisoinnissa tai säveltämisessä aiheutuvat nykyisin juuri puutteista harmonioiden ymmärryksessä ja sointukulkujen tunnistamisessa. Sopivien juoksutusten ja kuvioiden asettelu peräjälkeen helpottuu huomattavasti kun tietää, minkä kolmi- tai nelisoinnun päälle ne on tarkoitus soittaa. Mahdollisuus altistua ansiokkaasti esitetylle vanhalle musiikille vaikuttaa myös aina musiikillisen tyylitajun kehittymiseen. Altistumisen määrä riippuu toki ennen kaikkea harrastuneisuudesta, mutta syy voi olla toisinaan myös olosuhteissa: kaikissa kaupungeissa ja paikoissa ei ole mahdollista päästä kuuntelemaan yhtä usein ja helposti vanhan musiikin konsertteja. Nykyisin sähköisesti saatavilla oleva valtava määrä levytyksiä onneksi tasoittaa tätä maantieteellistä epätasa-arvoa, kun maailman parhaiden barokkiyhtyeiden tulkinnat ovat kuunneltavissa ympäri maailman.

Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelmassa on tapahtunut melko paljon muutoksia sitten omien musiikkiopistovuosieni 2000-luvun alussa. Tänä päivänä hyvin nuoretkin musiikinopiskelijat saavat mahdollisuuden improvisoida ja säveltää. Lapsena ja nuorena saadut lähtökohdat vaikuttavat pitkälle ammattilaisuuteen saakka, ja nuottikuvasta irtautuva lähestymistapa vaikuttaa varmasti omaan instrumenttiin syntyvään suhteeseen. Korvan harjoittaminen painottuu erityisesti myös esimerkiksi Suzuki-metodin avulla opiskelevien lasten kohdalla, joille soittaminen ja soiton harjoittelu ilman painettuja nuotteja tulee tutuksi alusta lähtien. Tämän ansiosta myös intuitiivinen suhde sointuihin pääsee kehittymään. Kaikki edellämainittu tukee myös vanhassa musiikissa tarvittavia taitoja, kuten kadenssien tekemistä.

1700-luvun aikalaislähteiden tutkiminen on hyvä lähtökohta kadenssien kirjoittamiselle. Kuitenkin samoin kuin muuhunkin musiikin tekemiseen, pätee tähän aiheeseen vanha viisaus: ”lukemalla ei uimaan opi, vetteen se on mentävä”. Käytännössä harjoittelua ei teoreettisella tiedolla voi korvata tai ohittaa, vaan ainoastaan soittamalla voi kehittää hetkessä luomisen taitoaan niin, että hyvän maun ohella kadenssissa kuuluu myös soittajan oma ääni.

LÄHTEET

Bach, C. Ph. E. [1753] 1982. [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. (Suom. P. Soinne). Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.

Badura-Skoda, E. & Badura-Skoda, P. 1986. Interpreting Mozart on the Keyboard. (Engl. transl. L. Black). New York: Da Capo Press.

Bartel, D. 2018. Affections (Affektenlehre). Teoksessa C. Lawson & R. Stowell (toim.) The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 14–17.

Berkowitz, A. L. 2010. The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment. Oxford: Oxford University Press.

Brown, H. B. & Sadie, S. 1989. Performance Practice. Music After 1600. Lontoo: The Macmillan Press Ltd.

Canguilhem, P. 2017. Toward a stylistic history of Cantare super Librum. Teoksessa M. Guido (toim.) Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti. Abingdon & New York: Routledge, 55–71.

Diergarten, F. 2015. Beyond ‘Harmony’. The Cadence in the Partitura Tradition. Teoksessa M. Neuwirth & P. Bergé (toim.) What is Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire. Leuven: Leuven University Press, 59–83.

Donington, R. 1985. Baroque Music. Style and Performance. A Handbook. Lontoo: Faber & Faber.

Donington, R. 1967. The Interpretation of Early Music. Lontoo: Faber & Faber.

Donington, R. 1978. A Performer’s Guide to Baroque Music. Lontoo: Faber & Faber.

Guido, M. 2017. Introduction. Studies in historical improvisation a new path for performance, theory, and pedagogy of music. Teoksessa M. Guido (toim.) Studies in

Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti. Abingdon & New York: Routledge, 1–4.

Kivy, P. 1995. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.

Lasocki, D. & Mather, B. B. 1978. The Classical Woodwind Cadenza. A Workbook. New York: McGinnis & Marx.

Levin, R. D. 2018. Improvisation and unwritten performance practices. Teoksessa C. Lawson & R. Stowell (toim.) The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 319–327.

Mirka, D. 2005. The Cadence of Mozart's Cadenzas. The Journal of Musicology 22 (2), 292–325. Saatavilla <http://www.jstor.org/stable/4138360> (luettu 2.11.2025).

Neumann, F. 1978. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. New Jersey: Princeton University Press.

Neumann, F. 1993. Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. New York: Schirmer Books.

Ponsford, D. 2018. Partimento. Teoksessa C. Lawson & R. Stowell (toim.) The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 473.

Pryer, A. 2018. Taste/s. Teoksessa C. Lawson & R. Stowell (toim.) The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music. Cambridge: Cambridge University Press, 600–602.

Quantz, J. J. [1752] 2001. [Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen] On Playing the Flute. (Engl. transl. Reilly, E. R.) Boston: Northeastern University Press.

Rihlama, A-U. 1978. Wolfgang Amadeus Mozartin G-duuri-viulukonserton (KV 216) 1. osaan sävellettyjen soolokadenssien rakenne- ja tyylialyysi. I osa. Tutkimussarja N:o 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Rowland, D. 2001. *Early Keyboard Instruments. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saint-Arroman, J. 2016. *L'interprétation de la musique française 1661–1789. I. Dictionnaire d'interprétation (initiation)*. Genève: Slatkine Reprints.
- Sanguinetti, G. 2012. *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press.
- Soinne, P. 1982. Kääntäjän jälkisana. Teoksessa C. Ph. E. Bach, [1753] 1982. [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. (Suom. P. Soinne). Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 252–262.
- Stowell, R. 2018. Cadenza. Teoksessa C. Lawson & R. Stowell (toim.) *The Cambridge Encyclopedia of Historical Performance in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 106–110.
- Swain, J. P. 1988. Form and Function of the Classical Cadenza. *The Journal of Musicology*, 6 (1), 27–59. Saatavilla <http://www.jstor.org/stable/763668> (luettu 5.1.2026).
- Särkiö-Pitkänen, A. 2023. Esipuhe. Teoksessa A. Särkiö-Pitkänen (toim.) *Vanhan musiikin liike Suomessa. Sibelius-Akatemian julkaisuja 25*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 7–18. Saatavilla <https://taju.uniarts.fi/items/0be8480e-ce71-4a34-890f-3e5d9ce64495> (luettu 7.11.2025).
- TENK 2023. Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2023. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 2/2023. Helsinki: TENK. Saatavilla https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf (luettu 15.1.2026).
- Tour, P. van 2017. Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources. Teoksessa M. Guido (toim.) *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super Librum to Partimenti*. Abingdon & New York: Routledge, 131–148.

Türk, D. G. [1789] 1982. [Klavierschule Oder Anweisung Zum Clavierspielen Für Lehrer Und Lernende] School of Clavier Playing, or, Instructions in Playing the Clavier for Teachers and Students (Engl. transl. R. H. Haggh). Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.

Whitmore, P. 1991. Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto. Oxford: Clarendon Press.

Zeranska-Gebert, G. & Lampinen, T. 2002. Parlando. Musiikkisanakirja. Helsinki: Gaudeamus.

KUVAT

Kuvat 1–5: Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works. 2019. The Packard Humanities Institute. Saatavilla <https://cpebach.org/pdfs/works/Series%20VIII/VIII-1/Cadenzas.pdf> (luettu 25.4.2026).

Kuva 6: Quantz, J. J. [1752] 2001. [Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen] On Playing the Flute. (Engl. transl. Reilly, E. R.) Boston: Northeastern University Press, 141.