



Annamari Pölhö
Ranskalainen ja italialainen tyyli
vuosina 1677–1775
kenraalibassonsoittajan näkökulmasta

Annamari Pöhlö
Ranskalainen ja italialainen tyyli 1677-1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta

ISBN 978-952-329-190-4 (PDF)

<http://urn.fi/URN:ISBN978-952-329-190-4>

**RANSKALAINEN JA ITALIALAINEN TYYLI
VUOSINA 1677–1775
KENRAALIBASSONSOITTAJAN
NÄKÖKULMASTA**

ANNAMARI PÖLHÖ

Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos
1993

Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12

Musiikin tutkimuslaitos

Sibelius-Akatemia

PL 86

00251 Helsinki

Puh. 90-4054 531

telekopio 90-454 560

Copyright © 1993 Annamari Pölhö

ISBN 952-9658-22-2

ISSN 0786-5325

Kannen suunnittelu: Lassi Rajamaa ja Lenita Tynkkynen

TIIVISTELMÄ

Työssä valotetaan historiallisten lähteiden pohjalta täysbarokin (1677–1722) aikana toisistaan selvästi erottunutta italialaista ja ranskalaista kenraalibassokäytäntöä ja toisaalta galanttia tyyliä (1722–1775), joka syntyi italialaisen ja ranskalaisen tyylin yhdistyttyä.

Työ pyrkii olemaan käytännön läheinen. Niinpä tyylejä lähestytään niiden kysymysten pohjalta, joihin soittaja joutuu realisaatiossaan vastamaan: numeroiden tulkinta, soinnutus basson liikkeiden perusteella, äänen lukumäärä ja sijoittelu, sointujen soittotiheys sekä lopuksi erilaiset koristelu- ja värityskeinot.

Taustaksi näille ongelmille käydään aluksi lyhyesti läpi yleismusiikillisesti italialaisen ja ranskalaisen tyylin erottavat tekijät ja kenraalibasson synty- ja varhaisvaiheet.

Tutkielman loppuun on koottu luettelo olemassaolevista italialaisista ja ranskalaisista kenraalibassolähteistä kosketinsoittimille ennen vuotta 1800. Samoin on selvitetty oppikirjojen modernit kustantajat sekä tietoja kirjastoista, joista teokset löytää.

Eerolle, joka antoi alkusysäyksen koko prosessille.

“Antakaa anteeksi, rakkaat kollegat, jos tämän työn hämärältä tarkoitukselta näyttää ensi silmäyksellä, että olen halunnut lähestyä tämän taiteen oppimista ilman apuanne. Mutta kun harkitsette asiaa uudelleen, huomaatte, että tarkoitukseni on hyödyttää teitä. Kuten viisas fyysikko, joka julkaisee salaisuuksia ja parannuskeinoja ihmiskunnan hyväksi, ei tee sitä kollegojaan tai seuraajiaan vahingoittaakseen vaan auttaakseen “naapuriaan”. Niinpä, minun todellinen päämääräni on ollut auttaa opiskelijaa, helpottaa aloittelijan työtä, rohkaista ja vetää puoleensa amatööriä ja vähentää opettajien työtä. Sietäkää minua, älkää hautoko vihamielisiä tunteita ja olkoon Jumala kanssanne.” (Francesco Gasparini, 1708.)

SISÄLLYS

I	JOHDANTO	1
1.	Tutkimusongelma ja tutkielman rakenne.....	1
2.	Käytetyistä termeistä	4
3.	Italialaiset ja ranskalaiset – muusikkojen kuninkuudesta kilpailevat kansakunnat	6
II	KENRAALIBASSON HISTORIAA	14
1.	Kenraalibasson synty	14
2.	Ensimmäiset opastajat	15
2.1.	Lodovico da Viadana.....	15
2.2.	Agostino Agazzari	18
2.3.	Francesco Bianciardi	20
2.4.	Michael Praetorius	21
3.	Täysbarokin kynnyksellä	22
III	ITALIALAINEN TYYLI	28
1.	Johdanto	28
2.	Perusteet	31
2.1.	Äänten lukumäärä ja sijoittelu	31
2.2.	Sointujen soittotiheys	35
3.	Soinnutus ja harmoniaoppi.....	37
3.1.	Nousevat astekulut	37
3.2.	Nousevat hyppyt	42
3.2.1.	Terssihyppyt.....	42
3.2.2.	Kvarttihyppyt.....	43
3.2.3.	Kvinttihyppyt.....	45
3.2.4.	Sekstihyppyt.....	46
3.2.5.	Oktaavihyppyt	47
3.3.	Laskevat kulut	47
3.4.	Dissonanssit	53
3.5.	Kadenssit	68
3.5.1.	<i>Cadentia majori</i> (isommat kadenssit)	68
3.5.2.	<i>Cadentia minori</i> (pienemmät kadenssit)	74
3.5.3.	<i>Cadentia minima</i> (pienimmät kadenssit)	75

4. Koristelu	79
4.1. Arpeggiot	80
4.2. Mordentet ja acciaccaturat	81
4.3. Säestyksen koristelu	85
4.4. Basson dimинуoiminen	88
5. Resitatiivien soittaminen	91

IV RANSKALAINEN TYYLI

95

1. Johdanto	95
2. Perusteet	99
2.1. Numeroiden tulkinta	99
2.2. Äänten lukumäärä ja sijoittelu	102
2.3. Sointujen soittotiheys	107
3. Soinnutus	109
3.1. Nousevat bassokulut	109
3.2. Laskevat bassokulut	111
3.3. Muita sääntöjä	117
4. Koristelu	120
4.1. Arpeggiot	120
4.2. Lomasävelet	124
4.3. Korukuviot (les agréments)	125
5. "Bon Goût" ja yleisiä ohjeita	129

V GALANTTI TYYLI

132

1. Johdanto	132
2. Harmoniaoppi	136
2.1. Numeroiden tulkinta ja oktaavimalli	136
2.2. Sointujen käännökset	146
2.3. Dissonanssit	149
2.4. Suppositiosoinnut	153
2.5. Kromaattiset kulut ja urkupiste	154
2.6. Kadenssit	156
2.7. Yhteenveto sointujen liikkeistä	157
3. Tekninen toteutus	159
3.1. Sormet ja kädet	159
3.2. Sointujen soittotiheys	162
4. Koristelu	168
4.1. Arpeggiot	168
4.2. Lomasävelet ja säestyksen koristelu	172

4.3. Acciaccaturat	174
5. Yleisiä ohjeita	176

VI YHTEENVETO TYYLIEN TÄRKEIMMISTÄ EROISTA 179

1. Numeroiden tulkinta	179
2. Soinnutus	181
3. Äänten lukumäärä ja sijoittelu	182
4. Sointujen soittotiheys.....	183
5. Koristelu	184
6. Omat oivallukseni	188

VII HISTORIAALLISET KENRAALIBASSONSOITON OPPIKIRJAT KOSKETINSOITTIMILLE 194

1. Italialaiset oppikirjat	194
2. Ranskalaiset oppikirjat	200
3. Muita kenraalibassoa käsitteleviä lähteitä	205

VIII KÄYTETYT LÄHTEET 208

I JOHDANTO

1. TUTKIMUSONGELMA JA TUTKIELMAN RAKENNE

”Kenraalibasso (lat. *bassus conti’nuus*, *bassus genera’lis*, it. *basso continuo*, *basso numerato*, ransk. *basse continue*, *basse chiffrée*, *basse figurée*, saks. *Generalbass*, *beziifferter Bass*, engl. *thorough-bass*, *figured bass*) oli vuosien 1600 ja 1750 välisenä aikana vallinnut – sekä eräillä aloilla, lähinnä kirkkomusiikissa senkin jälkeen vain hitaasti väistynyt – säestyskäytäntö, jonka mukaan jokin moniääninen soitin täydensi improvisoiden musiikillista kudosta bassoäänen ja siihen (tavallisesti) liitettyjen numeromerkintöjen perusteella; myös bassoääntä vahvistettiin useimmiten samanaikaisesti jonkin melodiasoittimen avulla.” (Otavan iso musiikkitietosanakirja, osa 3, s. 403.)

Kenraalibassoon liittyy sen syntyhistoriasta alkaen useita ongelmakenttiä, joista suinkaan vähäisin ei käytännössä ole se, kuinka numeroita on eri maissa kulloinkin oletettu tulkittavan. Koska ei ole olemassa yhtä yhtenäistä barokkityyliä, ei kenraalibasson soittajalle riitä numeroiden yhden tulkintatavan omaksuminen. Päinvastoin, jo pelkästä realisaatiosta pitäisi pystyä erottamaan sävellyksen syntyajankohta ja -paikka. Omasta kokemuksestani tiedän, kuinka helpposti kenraalibassonsoitto jää pelkän harmonisoinnin tasolle, jota väritetään tyylistä riippumatta samoin maneristisin koristeluin.

Tässä työssä vertailen alkuperäisten lähteiden avulla italialaista ja ranskalaista tyyliä vuosien 1677 ja 1722 välisenä aikana, jolloin tyyliä olivat kaikkein kauimpana toisistaan. Kutsun tätä ajanjaksoa työssäni täysbarokiksi. 1722 Jean-Philippe Rameau esitteli soitintujen käännoisajattelun, joka käynnisti kenraalibasson murroksen ja vai-kutti osaltaan tyylien sulautumiseen ja vähitellen koko kenraalibas-sokäytännön surkastumiseen. Tätä italialaisen ja ranskalaisen tyylin myöhempiä vaiheita heijastelevaa tyyliä on kutsuttu mm. nimillä *rokokoo*, *style galant* ja *les goûts-réunis* (”yhdistyneet maut”). Minä käytän siitä tässä opuksessa termiä *galantti tyyli*. Halusin sisällyttää sen työhöni ensinnäkin siksi, että musiikkia, johon tyyliä tulisi soveltaa, on valtavasti, ja toisaalta siksi, että eräänlaisena kompromissityylinä sitä on aloittelijan helppo lähestyä.

Tarkoitukseni on näyttää, mistä nämä tyyliä käytännössä muodostuvat, mitä soittajan on otettava huomioon istuuduttuaan numero edessään soittimensa ääreen. Olen halunnut luoda käsikirjan, josta nopeasti löytää vastauksen käytännön soittotilanteessa synty-

viin tyyllisiin ongelmiin. Kenraalibasso ei ole harvojen ja valittujen salatiede vaan barokkimusiikkiin olennaisesti liittyvä säestyskäytäntö. En siis halua omistaa tätä tutkimusta vain kosketinsoittajille vaan myös heidän säestettävillään: muusikoille, joilla on annos maalaisjärkeä, rytmitajua ja mielikuvitusta.

Tutustuttuani historiallisiin kenraalibasso-oppikirjoihin olen soittotapani lisäksi muuttanut koko suhtautumiseni tähän musiikkiin ja sen opettamiseen. Kirjojen tutkimista haukutaan epätaiteelliseksi ja rajoittavaksi, minulle se toi vapauden; vapauden kaikkien opettajien, yksittäisten ihmisten tekemien valmiiksi pureskeltujen ratkaisujen kunnioittamisesta. Minun ei enää tarvitse juosta gurujen perässä tiedon kultahippusia metsästävässä, vaan voin seurata suoran kontaktini, oman lähdetulkintani viitoittamaa tietä. Muodit vaihtelevat nykyajan barokkimuusikoitten keskuudessa, ensin etsittiin autenttista tulkintaa, sitten kirottiin koko termi. Lähteitäkin on siteerattu fanaattisten herätysliikkeitten malliin, miten ne omia mielipiteitä parhaiten pönkittäisivät. Meillä on kaikilla oikeutemme omiin tulkintoihimme, mutta miksi niitä on esitettävä historiallisina tosiasioina. Esitystraditiot ovat aikaa sitten katkenneet, tätä musiikkia voi kukin käsittää omalla tavallaan, joka kyseiselle henkilölle on ”se ainoa oikea”.

En tahdo toimia uutena lähetyssaarnaajana, markkinoida mielipiteitäni. Olen koonnut eri lähteistä löytämäni informaation yhteen, jotta kirjoittajien käsityksiä ja ennen kaikkea näitä kahta tyyliä aikalaisten silmin voisi vaivattomammin vertailla toisiinsa. Olen halunnut sisällyttää tekstiin mahdollisimman paljon suoria lainoja – myös osoittaakseni, kuinka värikkäästi ja hauskasti entisajan kirjoittajat ilmaisivat ajatuksiaan jopa oppikirjoissa. Omia ratkaisujani sovellan soittaessani; oivallukseni kenraalibassonsoittajan roolista on mukana esimerkkinä yhdestä ajattelutavasta.

Esittelen aluksi italialaisen ja ranskalaisen barokkimusiikin eroja yleensä; nämä kaksi tyyliä kilpailivat suosioista hoveissa ympäri Eurooppaa. Varsinkin ranskalaiset kirjasivat innokkaasti analyysejään tyylien hyvistä ja huonoista puolista ja kärkeviä mielipiteitä löytyi myös saksalaisilta ja englantilaisilta kollegoilta. Yleisesti tunnustettiin, ettei kukaan soittaja voi täysin hallita molempia tyyliä.

Toisessa luvussa käsittelen lyhyesti kenraalibasson varhaisvaiheita tarkoitukseni taustan antaminen, ei ”keksijän” löytäminen tai ennakoivien mainintojen penkominen. Olen ottanut mukaan

vain nimekkäimmät, eniten siteeratut tai selkeimmät ohjeet antaneet lähteet F. T. Arnoldin valtaisasta opuksesta *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th centuries* (Oxford University Press, London 1931).

Italialaiselle, ranskalaiselle ja galantille tyylille on kullekin oma lukunsa. Kunkin luvun alussa on erillinen johdanto, jossa selvitetään mahdolliset toistuvat termit ja käytetyt lähteet valintaperusteineen. Käsittelyjärjestys ja otsikointi on vertailun helpottamiseksi pidetty samanlaisena. Ensin kerrotaan perusteet numeroiden tulkinnasta, äänten lukumäärästä ja sijoittelusta sekä sointujen soittotihydestä, sitten käsittelen soinnutusta ja lopuksi koristelua mahdollisine erilaisina esitystilanteita koskevine huomautuksineen. Soinnutus on mukana nimenomaan käytännön vaatimuksesta: italialaiset numeroivat bassonsa summittaisesti, jos ollenkaan. Lähteissäni soinnutuksen selvittämiseksi basson liikkeistä käsin oli uhrattu paljon palstatilaa ja sen läpi kahlaaminen oli todella puuduttavaa. Valittaen joudun nyt toteamaan, etten onnistunut omassa yrityksessäni yhtään sen paremmin; luettelomaisuus ei yksinkertaisesti ole vältettävissä. Kehotankin lukijaa säästämään soinnutukseen paneutumisen käytännön tarpeeseen, jolloin motivaatio on korkealla ja pelkistetyistä ilmaisusta on vain hyötyä.

Kuudennessa luvussa kertaan tyylien tärkeimmät erot sekä lähteiden avulla että omana tulkintanani. Käyn läpi muuttujat, jotka mielestäni säätelevät tietojen käytäntöön soveltamista ja auttavat kenraalibassonsoittajan roolin tiedostamisessa. Kiireinen lukija, joka välittömästi tarvitsee vastauksen ongelmaansa, voi aloittaa suoraan tästä luvusta. Koska esitys on erittäin pelkistetty, toivon lukijan malttavan myöhemmin kahlata läpi myös analyttisemmät luvut.

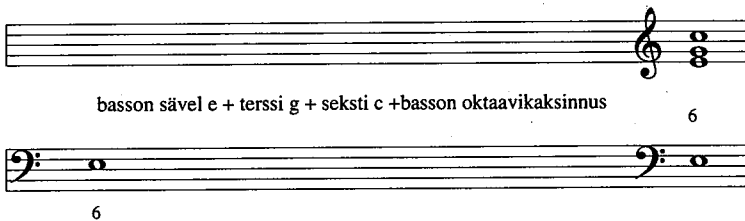
Viimeisen luvun muodostaa luettelo löytämistäni näitä kahta tyyliä käsittelevistä oppikirjoista moderneine laitoksineen. Luettelon pohjana ovat Peter Williamsin ja Georg J. Buelowin listat (*Figured Bass Accompaniment*, Edinburgh University Press 1970 ja *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan 1986). Valitettavasti kaikki kustantajat eivät ilmoita kirjojensa painopaikkaa tai -vuotta, joten olen osittain joutunut tyytymään epätäydellisen informaation välittämiseen.

Esimerkeissä olen pyrkinyt noudattamaan niiden originaalia asua (esim. palautusmerkkien sijasta olen käyttänyt korotusmerkkiä), joskin kirjoitusteknisistä syistä jouduin puolittamaan ja yhdis-

tämään kaarella osan alkuperäisen tekstin pitemmistä nuottiarvoista. En myöskään piirtänyt kaikille soinnun sävelille omaa vartta, koska se teki tekstin vaikeammin luettavaksi. Lisäksi siirsin kaikki esimerkit g- ja f-avaimille.

2. KÄYTETYISTÄ TERMEISTÄ

Koska haluan painottaa työni suhdetta käytäntöön, niin historialliseen kuin elävään, en hyödynnä nykyään käytössä olevaa funktiooppia soinnunkäännösajatteluineen (lukuun ottamatta alla olevien termien selityksiä). Barokin ajattelutavan mukaisesti kenraalibassonumerot tarkoittavat intervaleja bassosta ylöspäin, esimerkiksi



basson sävel e + terssi g + seksti c +basson oktaavikaksinnus

6

Italialaisen tyylin kadenesseja käsittelevässä luvussa käytän termejä *toonika* ja *dominantti*, galantin tyylin yhteydessä niiden lisäksi esiintyy myös *mediantti* ja *johtosävel*, mutta muutoin bassoja lasketaan "sävellajin" tai "asteikon" sävelistä.

Seuraavat termit ovat käytössä koko tutkielmassa alkuperästään riippumatta, jotta lukijan olisi helpompi yhdistellä ja vertailla käsitteitä. Vain galantissa tyyliissä esiintyneet käsitteet on selitetty tämän tyylin johdannossa.

SÄESTYS (ransk. *l'accompagnement*) – numeroiden tulkinta, soinnut ilman bassoa, "se, mitä oikea käsi soittaa".

PERUSSOINTU (*l'accord parfait ou naturel, Ordinarius*) – perusmuotoinen kolmisointu.

TAVALLINEN SEKSTISOINTU (ransk. *Sixte simple*, lat. *Concentus sextilis*) – sekstisointu, jossa säestysääninä ovat terssi, seksti ja basson oktaavikaksinnus (esim. 1/1).

KAKSINNNETTU SEKSTISOINTU (ransk. Sixte doublée) – sekstisointu, jossa säestysääninä on joko kaksi sekstiä ja terssi taikka kaksi terssiä ja seksti (esim. 1/2).

PIENI SEKSTISOINTU (ransk. Petit accord tai la petite Sixte, it. tiettyssä esiintymistilanteessa Quarta Italica) – (dominantti) terssikvarttisointu (esim. 1/3).

VÄHENNETTY KVINTTISOINTU (ransk. la fausse Quinte) – dominanttikvinttisekstisointu (esim. 1/4).

MELODINEN LOPUKE (holl. Melodie Finaal, lat. Cadentia minima descendens) – asteikon toinen sävel, jolla tapahtuu 7–6-liike, laskeutuu asteikon ensimmäiselle sävelle (esim. 1/5).

OKTAAVIMALLI (la Règle de l’Octave) – ylös- ja alaspäisen asteikon soinnutuskaava (ks. tarkemmin luku V 2.2.1.).

DIMINUOIDA – melodialinjan koristelu ja kuviointi jakamalla se pienemmiksi nuottiarvoiksi.

NUOTTIESIMERKKI 1



Koko barokinajan teoriakäsitykseen ja esimerkiksi ranskalaisten sävellajijärjestelmään vaikutti keskiajan *heksakordioppi*. Heksakordi muodostui kuudesta perättäisestä sävelestä, joiden välissä oli koko-, koko-, puoli-, koko-, ja kokoaskel. Diatonisessa (C-duuri) asteikossa heksakordeja oli kaksi: c d e f g a oli naturale ja g a h c d e durum. Kun asteikkoon lisättiin b, syntyi kolmas heksakordi f g a b c d eli molle. Koska eri oktaavialojen säveliä ei pidetty identtisinä, saatiin välille G–e” seitsemän heksakordia. Asteikot tuotettiin ristiinmenevin heksakordein. Guido d’Arezzolainen antoi sävelille ”solmi-saationimet” ut re mi fa sol la, joita vaihdeltiin sävelen funktion mukaan ja osoitettiin yhdistelmänimillä, esim c’ sol fa ut. *Mi contra fa* -sääntö varoitti soittamasta tai laulamasta yhtäikaa eri hek-

sakordien mitä ja fa:ta (esim. naturalen e ja mollen b). Käytännössä näin kiellettiin ylinousevat ja vähennetyt intervallit, erityisesti tritonus ja kahlittiin sointuvalikoimaa pitkään. Tähän liittyvät seuraavat kaksi termiä:

KOROTETUT SÄVELET (ransk. les si, les mi & les diezes, saks. ein mi oder harte Noten) – sävelet, joilta asteikossa nousta puoliaskel.

KROMAATTINEN DISSONANSSI (der chromatische Grieff, la dissonance chromatique) – ylinousevat ja vähennetyt intervallit.

Italialaisten käyttämää, soinnun värittäjänä toimivaa valmistamatonta dissonanssia kutsun mordenteksi – en taivuta sitä suomalaisittain mordentiksi, ettei sitä sekoitettaisi samannimiseen korukuvioon.

3. ITALIALAISET JA RANSKALAISET – MUUSIKKOJEN KUNINKUUDESTA KILPAILEVAT KANSAKUNNAT

Italialaiset käänsivät musiikin historian lehden renessanssista barokkiin kehittämällä monodian, stile rappresentativon ja niiden myötä oopperan 1600-luvulle tultaessa. Koko vuosisata kului uutta tyyliä hioessa: musiikki taivuteltiin kuvailemaan tekstiä, syntyi käsite retoriikasta myös musiikissa, alkuvaiheen kiihkeä kromaattisuus ja modaalisuus vaihtuivat selkeään tonaalisuuteen, tutut romanesca- ja passamezzobassot syrjäytettiin uudella jatkuvalla juuri kulloistakin tarkoitusta varten sävelletyllä bassomelodiolla, oopperoissa erot resitatiivien ja aarioiden välillä selkiytyivät vähitellen. Cremonan viulunrakentajien panoksella nimenomaan viulusta tuli soitinmusiikin symboli ja edelläkävijä. Canzonasta kehkeytyi sonaatti, jonka triosonaattimuotoja ruvettiin erottelemaan kirkko- ja kamarisonaateiksi. Orkesterit soittivat concerto grossoja, joiden teho perustui paljolti soolo- ja tuttiryhmän vuorotteluun. Kun kosketinsoittimille sävellettiin vielä toccatoja ja ricercaria entiseen ”vanhah-tavaan” tyyliin, kehitti Corelli viulunsoittotekniikkaa ennennäkemättömälle tasolle. Hänestä tuli ensimmäinen ympäri Euroopan tunnettu viuluvirtuoosi ja instrumentaalisäveltäjä, jonka teokset levisivät hurjalla vauhdilla. Esimerkiksi ”opus 5” oli käsite kaikkien aikaansa seuraavien musiikin harrastajien parissa. 1700-luvulle tultaessa muusikot olivat Italian varmasti tärkein ja tunnetuin

vientiartikkeli, kastraatteja ja primadonnaa juhlittiin sankareina napoliilaisten oopperoiden valloittaessa Euroopan näyttämöitä, musiikkitermistö vakiintui italiankieliseksi.

Ranskalaisen musiikin kulta-aika ajoittui hyvin pitkälle Ludvig XIV:n hallituskaudelle (1661–1715). Kuningas oli itse erinomainen tarissija, tiesi, mitä halusi ja palkkasi hoviinsa nuoren firenzeläisen Giambattista Lullin musiikkia hoitamaan. Ranskalaistuneen Lullyn orkesteri, ”Kuninkaan 24 jousta” tuli kuuluisaksi ympäri Eurooppaa ja Lully loi oman ranskalaisen jousitustyyhinsä sekä vastineen italialaiselle oopperalle: ”tragédie lyrique”. Tanssi oli ranskalaisten sydäntä lähellä, ei ainoastaan näyttämöteoksissa vaan myös soitinmusiikissa, jossa tanssisarja oli suosituin sävellysmuoto. Soittimista cembalo ja viola da gamba säilyttivät parhaiten itsenäisyytensä taistelussa kasvavia italialaisia vaikutteita vastaan. Polemiikki italialaisen ja ranskalaisen tyylin paremmuudesta heräsi heti 1700-luvun alussa ja jatkui aina klassismin voittokulkuun saakka. Suurin kiistakapula oli ooppera, jonka Jean-Philippe Rameau vei Ranskassa uuteen kukoistukseen 1730-luvulta lähtien, joskin konservatiivisimmat syyttivät häntäkin Lullyn perinteen hylkäämisestä.

Mikä sitten käytännössä aiheutti moiset tappelut? Italialaiset rakastivat vastakohtia ja vapauksia: oopperassa oli puheenomaiset resitatiivit tapahtumia eteenpäin viemässä ja niiden väleissä affekteiltaan lähes karrikoidut da capo -aariat. Sonaateissa vuorottelivat laulavat hitaat ja virtuoosiset nopeat osat. Yleensä aloitettiin hitaalla täyteläisesti soivalla Adagiolla tai Gravella, jota viulisti koristeli ex tempore -trillein, -asteikoin ja -intervallitäytöin. Nuotteihin kirjoitettiin vain yksinkertainen versio – soittajan taidoista ja mausta riippui, millainen tulos oli.

Roger Northin mielestä ensimmäisen osan tuli olla nimenomaan Grave, eli edustaa ajatusta ja vakavuutta ja herättää massiivisella harmoniallaan kuulijoiden ajatukset. Toinen osa, Allegro, oli joko imitaatiokulkuja sisältävä tai ”quasi devisions upon a ground” (*Roger North on music*, toim. Wilson, Novello, London, 1959, s. 188), täynnä vauhdikkaita murtosointukuvioita ja diminuutioita. Sitä seuranneessa Adagiossa ”kaikki toimet pistettiin syrjään suloisessa levossa loikoillen” (mts. 117–118) täyteläisen ja vaihtelevan harmonian avulla – 1600-luvun perintönä käytettiin yllättäviäkin dissonansseja. Adagion paikalla saattoi olla myös Cantabile tai Affectuoso Basso Andanteineen kuvaamassa kävelyä tasakokoisin askelin (equis passibus), mielen järkkymättömyyttä, joka ei horju

ylä-äänien cantabileesta. Tasaiset ja hyvin artikuloidut basson äänet pitivät yllä pulssia ja iskutusta, joita ylä-ääni rubatollaan horjutti. Viimeisenä, hyvänyönteivotuksena, oli riehakas ja iloinen Gigue.

Osasta toiseen siirtymisen tuli tapahtua suuremmista pausseista, attacca. Georg Muffat toteaa konserttojensa (1701) esipuheessa, ettei osien välillä tulisi olla "huomattavaa odotusta taikka hiljaisuutta, jotta kuulijat voidaan pitää jatkuvasti tarkkaavaisina alusta loppuun". Myös loppuritardandojen katsottiin kuuluvan lähinnä hitaisiin osiin, nopeissa riitti viimeisen äänen soittaminen loppuun saakka.

Ranskalaiset arvostivat selkeyttä ja yksinkertaisuutta, rytmiiikka ja muoto olivat laulavuutta tärkeämpiä ominaisuuksia. Improvisatoriset ainekset sisällytettiin vapaisiin preludeihin (prélude-non-mesuré), kun taas tanssiosissa pyrittiin tarkkuuteen ja järkähtämättömyyteen pulssiin. Tahtiosoitukset systematisoitiin ja tarkkoja tempomerkintöjä varten 1690-luvulla kehitetty heiluri (pendeli) oli sekä teoreetikkojen että säveltäjien käytössä; kaikki asiaa koskevat kirjat olivat painettuina hyvin levinneitä Ranskassa.

"Inégalisointi" on käsite, josta on kirjoitettu tutkielmia varmasti hyllyllinen ja vaihdettu mielipiteitä kiivaasti. Perusperiaate on tulkitta tasaisiksi kirjoitetut asteittain liikkuvat nuotit pisteellisinä. Pulmallisinta on tämän epätasaisuuden määrä: onko kyse pikemmin artikulointitavasta, trioleista vaiko selvästä pisteellisyydestä. Tässä yhteydessä kantaa ottamatta suosittelen vain olemassa olevaan materiaaliin tutustumista. Esimerkiksi:

CHOQUEL, Henri-Louis, *La Musique rendue sensible par la mécanique* (1762)

COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin* (Paris, 1717)

DUVAL, Pierre, *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste avec goût et précision* (Paris, 1717)

ENGRAVELLE, Marie-Dominique-Joseph (Père), *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres* (Paris, 1775)

HOTTETERRE, Jacques, *Principes de la flûte traversière* (Paris, 1707)

L'AFFILARD, Michel, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (Paris, 1705)

LOULIÉ, Etienne, *Elements ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre* (Paris, 1696)

PAJOT tai D'Onzembray, *Description et usage du metrometre* (Paris, 1732–35)

QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752)

SAINT-LAMBERT, Michel de, *Les Principes du clavecin* (Paris, 1702)

Ranskalaiset eivät omaksuneet oopperoihinsa vapaata secco-resitatiivia, ja kun aariatkin olivat pikemmin lyhyitä ariettoja, ei resitatiivin ja aarian ero muodostunut italialaisen selkeäksi. Yksi laajalle levinnyt tavaramerkki oli toki nk. ranskalainen alkusoitto, jossa pisteellistä hidasta jaksoa seuraa nopea fugato. Esimerkiksi G. F. Händelin tuiki italialaisissa oopperoissa alkusoitto on usein tätä tyyppiä.

Tärkein sävellysmuoto soitinmusiikissa oli tanssisarja, johon aikaa myöten lisättiin yhä enemmän erilaisia karakteriosia varsin naisten tanssien paikalle (runkona Allemande, Courante, Sarabande ja Gigue, joita täydennettiin esim. Menuetilla, Gavotilla tai Chaconnella). Vaikka affektit olivat tärkeitä ranskalaisillekin, oli ”hyvä maku” (bon goût) kenties vieläkin arvokkaampaa: nopeista tempoista huolimatta tekstuuri on harvoin italialaisen kiihkeää. Ranskalainen virtuoosisuus sisältää enemmänkin pienillä koristeilla taiturointia kuin asteikkokulkuja; koristeet ovat oma pikku maailmansa sääntöineen ja symboleineen, ja säveltäjät merkitsivät täsmällisesti, mitä halusivat. Ymmärtääkseen ranskalaisten ehdottomuutta, on hyvä palauttaa mieliin heidän yhteiskuntansa autoritäärisyys, missä persoonallisille äänenpainoille ei tilaa jätetty. Ei Lullyn orkesterissa keskusteltu jousituksista tai vaihdettu mielipiteitä dynamiikasta; jos mielit säilyttää paikkasi, pidit eriävät ajatukset tiukasti ominasi. Tai sitten siirryit suosiolla Alppien eteläpuolelle italialaisen tilaa-antavamman ajattelun pariin.

Quantz kiteyttää, että italialainen musiikki on sattumanvaraisempaa ja enemmän esityksestä riippuvaa kuin säveltäjän rajoittama ranskalainen. Hänen mielestään italialaiset kirjoittavat enemmän taiturille, ranskalaisten sävellysten kelvatesa myös harrastajille. Italialaisten laulutapa on taidokkuudessaan ja ekspressiivisyydessään paljon arvokkaampaa, kun taas ranskalaiset päihittävät tarkalla soittotyyllillään ”kummalliset” ja ”sattumanvaraiset” italialaiset.

Väittely tyylien paremmuudesta, mikä koski ennen kaikkea oopperaa, alkoi Ranskassa jo 1702 Abbé François Raguénétin julkaistessa Rooman matkansa jälkeen kirjoituksensa *Parallèle des Italiens et des Français* (1702; Oliver Strunk: *Source Readings in Music History, The Baroque Era*, W. W. Norton & Company, New York. London 1965). Hän kehuu ensin ranskalaisen oopperan yhtenäisyyttä ja sen luonnollista ja elävää dialogia. Kukin hahmo kuninkaasta ja jumalista nymfeihin ja paimeniin saa juuri sopivan affektin, tunteet ilmaistaan taitavasti ja täsmällisesti. Tekstistä on tosin vaikeaa saada selvää, ja Raguénet ylistääkin italian kielen taipuvan musiikkiin luontevimmin.

Raguénet pahoittelee, että bassoja tapaa italialaisessa oopperassa harvoin, koska "heidän yksinkertaisessa äänessään, joka toisinaan tuntuu vaipuvan pohjattomaan kuiluun, on jotakin todella viehättävää" (mts. 115). Toisaalta italialaisten suosimat kastaarit kykenevät esittämään erinomaisesti niin miesten kuin naistenkin rooleja ja laulavat tarvittaessa yhtä hiljaa kuin naiset, mutta toisaalta myös naisia voimakkaammin, selkeämmin, elävämmin, liikuttavammin koskettaen itseään sielua. "Meidän ylä-ääniämme laulavat tytöt, joilla ei ole keuhkoja eikä ilmaa ja joista ei kuule mitään, ellei istu aivan näyttämön lähellä tai omaa ennustajan taitoja. – Suurin etu, jonka italialaiset saavat kastaateistaan, on se, että heidän äänensä säilyy hyvänä yhteensä kolme-neljäkymmentä vuotta, kun taas meidän naisemme alkavat menettää kauneuttaan kymmenen-kahdentoista vuoden kuluttua." (mts. 123.) Italiassa ei Raguénétin mukaan näyttämölle päästetä kuin tasokkaita esiintyjiä, Ranskassa heitä on niin vähän, että kaikissa oopperoissa on joku epäpuhtaasti laulava näyttelijätär, jota puolustellaan hänen vähäisellä esiintymiskokemuksellaan.

Raguénet ylistää ranskalaisten tanssien, kuorojen ja muiden huvitusten luovan vaihtelun lisäksi tietynlaista suuruutta ja loistokkuutta – italialaisten tanssijoita hän haukkuu maailman onnettomimmiksi olioiksi, kömpelyksiksi vailla muotoa tai ilmettä. Italialaisten näyttämöllepanoja ja kulisseeja, apuvälineitä ja koristuksia hän vertaa loistokkaina antiikin roomalaisten temppeleihin.

Oman maansa viulisteja Raguénet kiittää tarkkuudesta ja hienoudesta, mutta ylistää italialaisten voimakkaampiaänisiä soittimia. Erityisen ihastunut hän on heidän bassoihinsa, jotka voimakkaalla, samalla kiinteällä ja syvällä äänellään muodostavat hyvän perustan yhtyeelle. (Strunkin kirjassa (mts. 126) käytetään termiä *bass-viol*

(bassogamba), mutta mielestäni kyseessä täytyy olla 16-jalkainen bassosoitin, jonka sijasta ranskalaiset käyttivät orkesterissaan *basse de violoneja*, normaalia kokosävelen matalampia selloja.)

Italialaiset ovat myös tulkinnoissaan voimakkaampia ja uskaliaampia, menevät pidemmälle. Kun heidän mielikuvituksensa on ehtymätön, on ranskalaisten rajoittunut ja kapea. "Ei ihme, että italialaiset pitävät musiikkiamme tylsänä ja pökerryttävänä, että se heidän makunsa mukaan on latteaa ja typerää", Raguenet toteaa. Ranskalaiset pyrkivät kappaleissaan pehmeeseen, helpouteen, virtaavuuteen ja yhtenäiseen tunnelmaan; jos sävellajia vaihdetaan, se tapahtuu monien valmistelujen jälkeen. Italialaiset puolestaan siirtyvät hetkessä rohkeasti duurista molliin ja uskaltautuvat esittämään mitä hurjimpia kadensseja ja epätavallisia dissonansseja. He eivät epäröi käänteissään, vaan toteuttavat kaiken varmoina onnistumisestaan ranskalaisten tyytyessä miellyttämään korvaa ja noudattamaan sääntöjä. He ovat myös luonnostaan reippaampia ja toisaalta tietoisia tunteistaan, joita ilmaisevat vilkkaammin. He osaavat hämmästyttävällä tavalla yhdistää hellyyden ja pirteyden, saada ne somistamaan toinen toistaan. "Toisinaan kuulemme messa di vocen, joka vihloo ensimmäisten basso continuon äänien kanssa niin, että se loukkaa korvaa mutta basson soittaessa edelleen se palaa lopuksi mitä kauneimmille intervaleille, niin että nopeasti huomaamme säveltäjän tarkoituksen" (mts. 118).

Raguenetin mielestä italialaiset päihittävät myös moniäänisessä musiikissa rajoittuneet ranskalaiset, joille riittää, että ylin ääni on kiinnostava. Italialaisten sopraano liikkuu vielä terssiä tai kvarttia korkeammalla, jolloin toinen äänikin on riittävän korkealla voidakseen tasaveroisesti tuottaa kauniita melodioita. Jos ranskalaisessa kappaleessa joskus on mielenkiintoinen kenraalibasso, ylä-äänit heikentyvät ja antavat sille tilaa. Italiassa kaikki äänet ovat yhtä lailla viimeisteltäviä. Heidän mielikuvituksensa on määrällisesti ja laadullisesti rajaton, kun taas ranskalaiset varastavat ideoita toinen toiseltaan tai kopioivat omia teoksiaan. Oopperoissa on monia ikäviä jaksoja typerin aarioin, joista kukaan ei jaksaa kiinnostua. Ainoastaan resitatiivissa ranskalaiset onnistuvat paremmin: se on italialaisilla liian suljettu, yksinkertainen ja puheenomainen, samanlainen alusta loppuun.

Italialaiset laulavat kaikkialla kehdosta hautaan, musiikki on osa heidän jokapäiväistä elämäänsä. Lapsille on kouluja, joissa heidät opetetaan laulamaan kun ranskalaiset vasta kamppailevat aak-

kostensa kanssa. Heille nuoteista laulaminen ei ole sen kummallisempaa kuin lukeminen. Musiikkia opiskellaan Italiassa tosissaan ja siellä saavutetaankin sen täydellinen hallinta. Ranskalaiset ovat puolinaisessa suhtautumisessaan tuomittuja ikuisiksi opiskelijoiksi. Heitä halveksitaan ammattikuntana, kun taas Italiassa muusikot ovat hyvin palkattuja, kuuluisia ja korkeasti arvostettuja.

Raguenetin arvostelulle kirjoitti vuosina 1704–06 kolmiosaisen vastineen hänen maanmiehensä Le Cerf de la Viéville de Freneuse, Lullyn musiikin suuri ihailija. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Traité du bon goût en musique* ja Comparaisonin kolmas osa liitettiin kaikki uudelleen painettuina myös Pierre Bourdelotin ja Jacques Bonnetin teokseen *Historie de la musique et de ses effets* (1715).

Le Cerf asettaa arvot toisinpäin: ranskalaiset hallitsevat hänen mielestään paremmin sanojen valinnan ja esityksen, eli Lullyn oopperat päihittävät kaikki koko Italiassa sävelletyt oopperat musiikkinsa suuruudella, resitatiiviansa miellyttävyydellä ja korkealentoisuudella, orkesterin ja sen soitinten verrattoman yhteissoiton voimalla sekä balettien suurenmoisuudella. Hän antaa tunnustusta italialaiselle kirkkomusiikille ja jossain määrin myös heidän soitinmusiikilleen. Italialaiset ovat ranskalaisten oppi-isiä, tietävät musiikista enemmän ja heidän kuviointinsa ovat niin ihailtavia, mielikuvituksekkaita ja hyvin toteutettuja, heidän diminuutioidensa ja imitaatioidensa nopeus häikäisevää, laulunsa vaihtelevia, sävellajit niin erilaisia ja hyvin toisiinsa yhdistettyjä ja harvinaiset harmoniansa osaavasti muodostettuja. ” – kun me näin kunnioitamme heidän keksintöjään ja tietojaan, eivätkö hekin voisi samoin tunnustaa luonnollista hyvää makuamme, ylevää ja pehmeää esitystapaamme erityisesti instrumenttien sopusoinnussa. Eikö meidän lisäämiämme rikkauksia voi arvostaa, emmekö vain olekin oppilaita, jotka oppinsa hyvin omaksuneina lopulta ovat opettajiaan taitavampia? ”

Päästessään vauhtiin italialaisten arvostelemisessa Le Cerf ei säästele sanojaan:

” – kaikki tunteet vaikuttavat italialaisessa musiikissa samanlaisilta, niiden käsittely on yhtäläistä ikäänkuin kyseessä olisi jatkuva, aina räiskyvä ja hyppelhtivä gigue.” Ornamentit muistuttavat goottilaista rakennustyyliä, josta ei enää erota runkoa koristeilta ja joka siksi antaa kummallisen vaikutelman. On suuri virhe, jos ei osaa lopettaa teosta

ajoissa; on kyettävä hillintään, sillä hyvä teos menettää puolet arvostaan, jos se on liian monisanainen. "Toistettuaan saman melodian kaksikymmentä kertaa eri sävellajit läpikäyden on palattava vielä da capoon, joka on usein liikaa korville." "En väitä, etteikö olisi hienoa osata leikitellä viululla – – pitkillä fermaateilla, mutta mitä tehdä, kun toiset jatkavat tätä varttitunnin? Missä hyvä maku ja ilmaisu?" "Mutta jos tämä musiikki sopii italian- ja latinankielisiin sanoihin, miksi sitä pitäisi soveltaa ranskaan? Käyttäytyvätkö italialaiset muka niin kuin ranskalaiset? Eivätkö heidän makunsa, tottumuksensa, käytöstapansa, tyyliinsä ja nautintonsa ole kaikki erilaisia? Italialaiset eivät laula ranskalaisten tapaan, miksi siis ranskalaisten pitäisi matkia heitä? Jokaisella kansalla on omat erilaiset tapansa; miksi siis ranskalaiselle musiikille haluttaisiin antaa naamio, kun kieleemme on niin luonnollisen yksinkertainen eikä kestä pienintäkään väkivaltaa ollen näin jatkuvien fermaateilla esiintyvien kertausten vihollinen; italialaisessa musiikissa niitä sietää, mutta omaamme ne eivät sovi ollenkaan." "Italialainen musiikki muistuttaa miellyttävää koketta, joka hyvin ehostettuna ja eloisuudessaan itserakkaana yrittää tavoitella kaikkien suosiota ja etsii loistokkuutta kaikkialta ilman järkeä tai ymmärtämättä miksi. Hän on kuin kevytmielinen hahattelijä, joka haluaa näyttää kiihkonsa kaikissa mahdollisissa asioissa. Kun on kysymys hellästä rakkaudesta, hän saa sen useimmin tanssimaan gavottia tai gigueta, puhumattakaan siitä, että vakava muuttuu hänen käsissään koomiseksi." "Ranskalaista musiikkia voi verrata kauniiseen naiseen, joka luonnollisuudellaan ja yksinkertaisuudellaan kääntää kaikkien sydämet, jotka häntä katsovat; hän tuo itsensä esille vain miellyttääkseen pelkäämättä joutuvansa tappiolle omahyväisen kokein keimailuista. Kokein, joka yrittää saada ihmiset puolelleen mistä hinnasta hyvänsä ja jollaiseen olemme jo verranneet italialaista musiikkia."

"Voisin raportoida myös kauniimman sukupuolen auktoriteetista, jonka mukaan italialaisesta musiikista tuskin löytää viehätystä; naiset ikävystyvät varttitunnin mittaisesta sonaatista, kuuntelevat mieluummin laulua Atyksesta kuin kaikkia viululla taidokkaasti esitettyjä tremoloita (batteries) ja arpeggiointeja, joista he eivät ymmärrä mitään. Heille voi toki sanoa, että se on taitavaa, hienoa ja ylhäistä, ja että italialainen säveltäjä on tehnyt sen, mutta naiset sanovat, että se on varmasti hienoa, muttei miellytä heitä."

Ilmeisesti ilkeistä vertauksistaan huolimatta Le Cerf oli rauhan mies, koska toteaa lopuksi, että yhdistämällä molempien tyylien hyvät puolet, saataisiin kokoon oopperaesitys, joka sensaatiomaisuudessaan vetäisi vertoja muinaisten roomalaisten voitonkulkueille.

II KENRAALIBASSON HISTORIAA

1. KENRAALIBASSON SYNTY

Kun termejä *basso continuo* ja *basso numerato* alettiin käyttää noin vuoden 1600 jälkeen Italiassa, ei kyse ollut mistään yhtäkkiä keksitystä valmiista toimivasta rakennelmasta. Maallisessa musiikissa oli mainintoja jo 1500-luvun alkupuolelta laulun resitoinnista luutun säestyksellä (Castiglione, 1528) ja Firenzen Medici-suvun häissä esitetyissä intermedeissä soitinperheistä muodostettiin soolo- ja continuoryhmiä aivan kuten myöhemmissä oopperoissa tai *concerto grosso*issa.

Diego Ortiz esittelee tutkielmassaan bassogambamusii- kista (*Tratado de glosas sopra clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* 1553; Arnold 1931 s. 5) kadenssien koristelusta kolme tapaa, miten gamballa voi soittaa cembalon kanssa:

1. Molemmat soittajat improvisoivat.
2. Gamba soittaa kuvioitua melodiaa cembalon säestäessä soinnuin ja melodiaan sopivin kontrapunktein – Ortizin esimerkissä tästä tyylistä cembalo-stemman bassoäänät ovat kaikki kaksoiskokonuotteja, eikä bassoa ole numeroitu, mutta muuten esimerkki palvelee varhaisena continuon kuvauksena.
3. Cembalo soittaa partituurista madrigaalia, motettia tai muuta moniäänistä sävellystä, jonka jotain ääntä tai kokonaan uutta viidettä ääntä gamba diminuoi. Jos gambisti diminuoi sopraanoa, tämä ääni jää pois cembalon osuudesta.

Varsinaista vauhtia kenraalibasson kehitys sai ensimmäisistä oopperoista, joita Firenzessä 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa esitettiin. Jacopo Peri, Giulio Caccini ja Emilio Cavalieri käyttivät kaikki numeroitua bassoa. Cavalieri ilmaisi jopa haluamansa säveltason käyttäen numeroita aina kahdeksaantoista (kvartin oktaavikaksinus) asti. Muutoin käytetyt numerot olivat äärimmäisen yksinkertaisia, lähinnä ilmaistiin terssien laatu, kadenssit ja septimit ja sekstit. Ainoastaan Cavalieri käyttää kahta numeroa päällekkäin – tämän merkintätavan puuttuminen kahden muun kumppanuksen teoksista saa aikaan useita epäselviä valintatilanteita. Se, että kenraa-

libasso omaksuttiin innokkaasti nimenomaan oopperaan, johtuu pitkälti sen käytännöllisistä ominaisuuksista: säveltäjä säästi aikaa ja paperia, kun ei joutunut kirjoittamaan kokonaista stemmaa, partituurista nyt puhumattakaan, ja toisaalta käytäntö teki mahdolliseksi useamman säestyssoittimen käytön, mikä taas draamaa ajatellen oli ideaalista. Suosittuja olivat nimenomaan suuret continuoryhmät, joissa oli sekä näppäily-, kosketin- että jousisoittimia ja joiden erilaisilla yhdistelmillä tekstiä väritettiin. Moisen sekalaisen seurakunnan olisi ollut mahdotonta mitenkään muuten tulla toimeen yhdellä yhteisellä stemmalla; kenraalibassoa saattoi soittaa kukin taitojensa ja soittimensa edellytysten mukaan. Tämä vapaus oli – ja on edelleen – myös kirous, joka varsinkin varhaisessa vaiheessa, numeroinnin ollessa kehittymätöntä, aiheutti paljon ongelmia ja sotkuja ja antoi uuden kirjoitustavan vastustajille tilaisuuden sen mustamaalaamiseen.

Myös kirkkomusiikissa kenraalibasson omaksuminen vapautti säveltäjät täydellisen kirjoitetun transkription (intavolutura) tai moniäänisen teoksen partituurin kopion kirjoittamisen vaivasta. Uudeksi tavaksi tuli, että urkuri soitti kulloinkin alinta ääntä siihen kuuluvine harmonioineen laulajia kaksintaen tai omia imitaatioitaan lisäillen. Näin hän piti koossa (ja äänessä!) kuoronsa ja kykeni jonkun laulajan tai soittajan puuttuessa korvaamaan tämän osan. Koska numerointi säilyi kirkkomusiikissa puutteellisenä pitkälle 1600-lukua, ei kaaoksilta vältytty. Lähteissä suositeltiinkin urkureiden kirjoittavan stemmansa ”auki”. Toiset säveltäjät tarjosivat urkurille avuksi sopraanostemman basson yläpuolelle.

2. ENSIMMÄISET OPASTAJAT

2.1. LODOVICO DA VIADANA (n.1560–1627)

Jälkimaailma nimitti pitkään Viadanaa basso continuo keksijäksi, koska hän käytti kyseistä termiä konsertoissaan (*Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore & per gli Organisti*, Venetsia 1602; Monumenti musicali mantovani. Istituto Carlo d’Arco per la storia di Mantova. Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964). Niissä basso on toki jatkuva mutta vokaalibassosta tai kulloinkin alimmasta äänestä peräisin

eikä edes yhtä auttavasti numeroitu kuin jo aiemmin ilmestyneissä Perin, Caccinin ja Cavalierin oopperoissa. Viadana esitteli konserttojaan jo ennen niiden julkaisemista Roomassa ja onkin luultavaa, että Peri kollegoineen oli tutustunut niihin. On siis turhaa yrittää löytää yhtä keksijää, kun kyseessä on pikemmin ollut monen eri henkilön aikaansaannosten vähittäinen yhdistyminen.

Seuraavassa Viadanan kuuluisat ohjeet konserttojen ja erityisesti basso continuon tulkinnasta:

- “1. Tämän tyyppiset konsertot on laulettava hienostuneesti [gentilmente], harkitsevaisesti [con discrettione; voi tarkoittaa myös “hyvän maun mukaisesti” ja myöhemmin “vapaasti”] ja elegantisti [leggiadria] käyttäen appoggiaturia [acenti] harkiten ja koristeita [passaggi] säästeliäästi sopivissa paikoissa; ennen kaikkea lisäämättä mitään, mitä ei ole painettu, koska on tiettyjä laulajia, jotka, koska heillä luonnostaan on ketterä kurkku, eivät koskaan laula lauluja niin kuin on kirjoitettu, huomaamatta, että nykyään heidänkaltaisiaan ei hyväksytä vaan heitä pidetään erittäin huonotasoisina etenkin Roomassa, missä oikea laulukoulutus kukoistaa.
2. Urkurin on soitettava osuutensa yksinkertaisesti, etenkin vasen käsi. Jos hän kuitenkin haluaa lisätä jotakin liikettä oikeaan käteen kadensseja koristelemalla tai muutoin sopivin koristein, hänen täytyy soittaa siten, ettei laulaja tai laulajat peity tai mene sekaisin liiasta liikkeestä.
3. Olisi myös hyvä, että urkuri katsoisi ensin laulettavan konserton läpi, koska ymmärtäessään musiikin luonteen hän säestää aina paremmin.
4. Urkurin on pidettävä huolta siitä, että hän aina soittaa kadenssinsa oikeista asemista. Tämä tarkoittaa, että jos lauletaan konserttoa yhdelle bassoäänelle, on tehtävä basso-kadenssi, tenorin kanssa tenori-kadenssi, alton tai sopraanon kanssa kullekin kuuluvalla paikalla, sillä syntyy aina huono vaikutelma, jos sopraanon laulaessa kadenssiaan urkuri tekisi sen tenorissa tai, jos joku laulaisi sitä tenorissa, urkuri tekisi sen sopraanossa.
5. Kun konsertto alkaa fuugan tapaan, myös urkuri aloittaa yhdellä äänellä [con un Tasto solo] ja muiden äänien tullessa sisään on hänen vallassaan [in suo arbitrio] säestää niitä niin kuin haluaa.

6. Näistä konsertoista ei ole tehty tabulatuuria, ei vaivalta välttymiseksi, vaan urkurin soittamisen helpottamiseksi, sillä itse asiassa kaikki eivät kykene soittamaan tabulatuurista ensi näkemältä ja suurin osa soittaisi partituurista, josta on vähemmän vaivaa. Toivon, että urkurit kykenevät itse tekemään omaksi mukavuudekseen tällaisen tabulatuurin, joka toden sanoakseni on paljon parempi.

7. Kun uruilla soitetaan tuttijaksoja [i ripieni], ne on soitettava käsillä ja jaloilla, mutta lisäämättä äänikertoja, koska näiden hiljaisten ja hienostuneiden konserttojen luonteeseen ei sovi täyteläisesti soivien urkujen voimakas ääni; äänikertojen lisääminen olisi sitä paitsi pienissä konsertoissa turhan pedanttista.

8. Tilapäisten etumerkkien sijoittamisesta oikeille paikoilleen on huolehdittu aivan erityisesti ja siksi pä viisaan urkurin on noudatettava niitä.

9. Urkuosuudessa [partitura] ei tarvitse yrittää välttää kahta kvinttiä tai oktaavia, mutta lauluäänissä täytyy.

10. Jos joku haluaa joskus laulaa tällaista musiikkia ilman urkuja tai klaveeria [manacordo], vaikutelma ei koskaan tule olemaan hyvä, päinvastoin suurimmaksi osaksi kuullaan vain dissonansseja.

11. Näissä konsertoissa falsetit luovat paremman vaikutelman kuin luonnolliset sopraanot, koska yleensä pojat laulavat huolimattomasti ja vähemmän suloisesti; olemme niin ikään huomanneet etäisyyden antavan lisää viehätystä. Ei ole siis epäilystäkään, että rahalla ei saa hyvää luonnollista sopraanoa, vaikka niitä on kyllä muutamia.

12. Kun haluaa laulaa konserton, joka on kirjoitettu tavallisille neljälle äänelle, urkurin ei koskaan tule soittaa korkealta; ja kääntäen, kun halutaan laulaa konsertto korkealle äänelle, urkurin ei pidä koskaan soittaa matalalta, paitsi kadensseissa oktaavia alemmaa, koska se on silloin viehättävää.” (Viadana 1602/1964 s. 121–123 ja Arnold 1931 s. 9–12.)

Ohjeet 4 ja 12 täydentävät toisiaan: kun neljännen jälkeen jää miettimään, onko kyse unisonoista vai saman soinnunäänien käytöstä, antaa kahdestoista ymmärtää, että sopraanokadensseja voi poikkeuksellisesti kaksintaa myös oktaavia alemmaa, muut on soitettava unisonossa. Michael Praetorius, joka lainasi ja sovelsi innok-

Ohjeita tukijasoittimille:

On soitettava harkiten ja kiinnitettävä huomiota säestettävien äänen lukumäärään: kun niitä on paljon, on soitettava täysinäisiä sointuja useammilla äänikerroilla, mutta kun niitä on vähemmän, myös säestysäännet supistuvat muutamaan konsonanssiin. Tällöin teos on soitettava niin yksinkertaisesti ja korrektisti kuin mahdollista, ilman monia koristeita ja rönsyileviä asteikkoja. Säestäjän tulee välttää sopraanojen korkeita säveliä etenkin herkissä jaksoissa eikä diminuoida ylhäällä, ettei tulisi kaksintaneeksi sopraanon säveliä. On parempi pysytellä alempana ja pitää soinnut suppeina. Toisaalta ääniä on tuettava kaksintamalla bassoa joskus alaoktaavissa. Toisin sanoen on tärkeää pitää harmonia tukevana, soivana ja katkeamattomana vaihdellen volyymia lauluäänten voimakkuuden ja lukumäärän mukaan. Sointuja ei tule toistaa niin usein, että laulajan ilmaisema tunne keskeytyy. Asteikkokulussa käsien tulee edetä vastaliikkeellä, mutta basson hyppiessä oikea käsi liikkuu asteittain. Jos basso etenee asteittaisin neljäsosin, oikea käsi pysyy paikallaan, mutta basson liikkeiden ollessa epäsäännöllisiä kaikki nuotit on soinnutettava.

Ohjeita koristeleville soittimille:

Luuttua, soittimista jalointa, on soitettava ylevästi, mielikuvi-
tukseksaasti ja vaihtelevasti, mutta ei "kaaosta ja sekaannusta"
synnyttävin jatkuvin nopein asteikoin ja diminuutioin. Sointuja
on soitettava välillä lempeästi toistaen, toisinaan taas on
parempi käyttää hitaita tai nopeita asteikkokulkuja, imitaatioita
eri korkeuksilta tai erilaisia koristeita, kuten jälkilyönnillisiä
trillejä [gruppi], trillejä tai appogiaturia [accenti]. Soittajien on
ymmärrettävä soittimensa rajoitukset ja sopeutettava
toteutuksensa niihin. Niinpä lironen soittajan on soitettava
pitkin, selvin ja soivin jousenvedoin tuoden väliäännet hyvin
esille ja huomioiden (oikeankokoiset) terssit ja sekstit. Viululle
puolestaan sopivat viehättävät asteikkokulut, imitaatiot ja
koristeet. Violonen tehtävä on ylläpitää muiden äänien
harmoniaa pehmeällä resonanssillaan; sen on soitettava bassoa

usein oktaavia alemmaa ja edettävä hitaasti, mahdollisimman paljon paksuja kieliä käyttäen. On tärkeää ottaa huomioon muut soittajat, sillä yksin säestäessään voi tehdä paljon enemmän, mutta joukossa on annettava tilaa muille "eikä varpusten lailla soittaa kaikki yhtä aikaa ja yrittää vain tuottaa eniten meteliä".

Agazzari perustelee koko kenraalibassokäytäntöä sillä, että se mahdollistaa sanojen merkityksen ilmentämisen soinnuin. Tekstin ajatuksen välittäminen niin hyvin kuin mahdollista sointujen avulla onkin kenraalibassonsoittajan päätavoite. Partituuria ei tarvita, koska moniääniset kontrapunkitiset kuoroteokset eivät Agazzarin mukaan olleet enää muodissa, ne kun eivät ilmaise sanoja kunnolla. Numeroidusta bassosta soittaminen on helpompaa kuin intavolaturan selvittäminen, eikä tilaakaan kulu yhtä paljon.

2.3. FRANCESCO BIANCIARDI (?1571/72–1607)

Vuonna 1607, itse asiassa tekijän kuoleman jälkeen, julkaistiin myös Francesco Bianciardin opas *Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento*. Arvokkaaksi sen tekevät Bianciardin soinnutussäännöt ja ohjeet siitä, kuinka kenraalibassoa hyvän maun mukaisesti on soitettava.

Bassoksi määritellään sävellyksen kulloinkin alin ääni, eli bassostemman taukojen aikana tenori tai altto. Nuotit, joiden yläpuolinen kvintti ei ole puhdas (korotetut sävelet), säestetään sekstillä kvintin sijaan. Basson noustessa tai laskiessa asteittain tai sen noustessa terssein, säestävä terssi on luonnollinen (sävellajiin kuuluva) samoin nousevissa kuluissa seksti, silloin kun sitä voi käyttää. Laskevissa kuluissa seksti on aina suuri.

Basson ylöspäisen kvarttihyppyn tai alaspäisen kvinttihyppyn ensimmäiselle sävelelle tulee aina suuri terssi eikä sekstiä käytetä, paitsi että toisinaan käytetään pientä sekstiä (ja ilmeisesti myös kvarttia!) nuotin alkupuoliskolla, jotta päästäisiin kvintille. Ylöspäistä kvinttihyppyä tai alaspäistä kvarttihyppyä voi edeltää sekä suuri että pieni terssi ja suuri seksti. Ylöspäiselle sekstihypylle tulee luonnollinen terssi. Oktaavihyppy ei muuta mitään. Kun basso laskee asteittain tai kvartein, voidaan käyttää sekstille purkautuvaa septimiä ja samaan tapaan sen laskiessa kvinttein, terssille purkautuvaa kvarttia.

Harmoniat pysyvät samoina riippumatta siitä, ovatko ne kolmi- vai kahdeksanäänisiä. Kolmiääninen sointu luo vain kovin niukan vaikutelman ja siksi äänen kaksintaminen oktaavein rikastuttaa sitä ja auttaa siirtymään konsonanssilta toiselle sulavammin, elegantimmin ja kädelle mukavammin. Usein sanat vaativat täydempää harmoniaa ja huudahduksissa (esclamations) korkeiden äänen tukea. Kadensseissa on hyvä soittaa oktaaveja basson alapuolella ja välttää terssien ja kvinttien soittamista matalassa rekisterissä, koska harmoniasta tulee silloin liian tukkeutunut, mikä häiritsee korvaa. Muutenkin iloisissa jaksoissa on hyvä pitäytyä mahdollisimman paljon korkeissa ja valittavissa taas matalissa asemissa. Vaikka ensi silmäyksellä näyttää, että Agazzari suositteli juuri päinvastoin välttämään korkeaa rekisteriä, on muistettava hänen neuvonsa koskevan hiljaista jaksoa, jossa vain sopraanot laulavat. Vastaliikkeellä etenemisestä etenkin ääriäänissä ja sointujen soittotiheydestä molemmat lähteet ovat yksimielisiä. Bianciardi lisää, että vastaliikkeen ollessa mahdotonta, edetään rinnakkaisdesimein. Pisteellisillä nuoteilla sointu soitetaan aina pisteellä, jolloin seuraava nuotti käsitetään vain lomasävelenä.

2.4. MICHAEL PRAETORIUS (1571/72–1621)

Praetorius omistaa teoksensa *Syntagma Musicum* kolmannen osan kuudennen luvun kenraalibasson käsittelylle (*De Basso genereli seu continuo*, 1619). Hän lainailee vapaasti vuoroin sekä Viadanaa että Agazzaria (antaa käännettynä esimerkiksi Agazzarin soitinjoon ohjeineen) lisäksi joukkoon omia käsityksiään.

Praetoriuksen mukaan Italiassa käytetään yleisesti uutta kenraalibassokirjoitustapaa, jota ei kehitetty laiskojen urkureiden helpotukseksi, niin ettei heidän tarvitsisi opetella intavolaturaa, vaan pikemmin heidän itsetekemänsä partituurin tai stemman pohjaksi.

Praetorius neuvoo, että muotoiltaessa continuon bassoa laulu-basson pohjalta otetaan asteikoista ja kuvioista vain pääiskut. Basson on ehdottomasti oltava numeroitu, jotta kaikki eivät tulkitseisi sitä oman mielensä vaan säveltäjän tarkoitusten mukaan. Tenori- tai altoäänien toimiessa bassona ne on siirrettävä oktaavia alemmaksi, vaikka ”jotkut vastustavat sitä”. Praetorius jakaa äänet käsien kesken – eli nykytermein suosii hajallista asettelua.

Tarkoitus ei ole toistaa lauluääniä sellaisenaan vaan tuottaa samansuuntaista tekstuuria asiaankuuluvilla soinnuilla. Esiku-

viensa mukaan Praetorius kehottaa suhteuttamaan soitintujen äänimäärän laulajien lukumäärään, mutta vastoin Agazzaria hän toteaa, että säestettäessä yhtä tai kahta sopraanoa on parempi pysytellä ylärekisterissä ja vastaavasti muiden äänien kanssa matalammalla. On "lähes välttämätöntä", että luutun tai urkujen kanssa samaa bassoääntä soittaa myös joku muu bassosoitin, dulcian, fagotti, pasuuna tai, "mikä kaikkein parasta", violone. Koska basson voi myös laulaa, hän on lisännyt omissa sävellyksissään sanat niihin instrumentaalibassoihin, joissa niitä ei ollut. Praetorius opastaa lopuksi urkuria tekemään pienen preludin muille soittimille annettavista virityksäänistä: niitä soitetaan oktaavein vasemmalla kädellä oikean tehdessä aistikkaita juoksutuksia ja muita diminuutioita, millaisia toccatoissa käytetään. Lopuksi voi soittaa vielä pienen fuugan, miellyttävän fantasian tai toccatan, josta pienen pysähdyksen jälkeen asteittain ja siististi moduloidaan esitettävän teoksen sävellajiin. Valitettavaa on vain käytännössä se meteli, minkä soittimet virittäessään tuottavat ja sen välttämiseksi närkästyneen Praetoriuksen mielestä ainakin sinkkien ja pasuunoiden soittajien pitäisi virittää omassa tilassaan.

3. TÄYSBAROKIN KYNNYKSELLÄ

Nuoren Arcangelo Corellin jo nuuhkiessa aina Pariisia myöten ympärillään vaikuttavia uusia tuulia julkaistiin Lorenzo Pennan (1613–1693) *Li Primi Albori* (1672), jonka kolmas kirja hieman vanhahtavaan tyyliin käsittelee continuo soittoa uruilla (*per suonare l'Organo sopra la Parte*).

Vanhan heksakordiopin perintönä Penna ei jaottele sävellajeja duureihin ja molleihin, vaan niissä on joko yksi alennusmerkki (chiavi per bemolle) tai sitten ne ovat ilman etumerkintöjä (chiavi per bequadro). Yleisitalialainen tapa käyttää doorista, lydyistä ja miksolyydistä kirkkosävellajeja transponoidussa muodossa aiheutti sen, että etumerkintöihin kirjoitettiin aina yksi merkki liian vähän.

Penna antaa vaihtelevaa informaatiota soitintujen äänten lukumäärästä: aluksi hän opettaa, että tekstuurin on oltava vähintään neliäänistä, ellei basso ole hyvin korkealla. Suurin osa esimerkeistä on kolmiäänisiä, mutta myös "täysinäinen" kahdeksanääninen versio esitellään. Hän selvittää yksityiskohtaisemmin vasta viimeisessä luvussaan, miten äänimääriä tulee vaihdella.

Perussäännöt vastaliikkeestä ja rinnakkaisdesimeistä kiellettyjen oktaavien ja kvinttien välttämiseksi, korotettujen sävelten säestäminen terssillä ja sekstillä, kokonuottien jakaminen kahtia (seksti-kvintti- tai septimi-seksti-liikkeet) sekä soinnun soittaminen pisteen paikalla noudattavat edeltäjien kaavaa. Vanhanaikaista ilmettä antavat myös ohjeet, joiden mukaan ylä-äänen täytyy liikkua erilaisin nuottiarvoin kuin basson: jos bassossa on puolinuotteja, oikea käsi soittaa 1/4-nuotteja ja toisaalta basson edetessä nopein arvoin, oikean käden tulee mahdollisuuksien mukaan pysyä paikallaan muuttaen vain välttämättömät sävelet.

Omintakeiseksi opuksen muuttaa Pennan perusteellinen selvitys trilleistä, joita tulisi tehdä kaikissa kadensseissa. Trillit aloitetaan ja lopetetaan pääsäveleltä ja ne soitetaan vasemmassa kädessä etuja keskisormella ja oikeassa kädessä nimettömällä ja keskisormella (esim. 3/1). Kadensseissa trillejä esiintyy joko yhtäikaa kahdessa äänessä tai sitten eri äänissä peräkkäin. Pennan kvarttipidätyksen jälkeinen "purettu" dominantti pienellä septimillä ja noonilla sävytettynä on todella merkillepantava, vastaavaa esitystä ei löydy edes Muffatilta (esim. 3/2). Trillejä käytetään myös basson astekuluissa, joissa puolinuottia seuraa kaksi 1/4-nuottia, ja näistä ensimmäinen tulkitaan lomasäveleksi, ts. jälkimmäisen 1/4-nuotin harmonia soitetaan heti ensimmäisellä, jonka bassosävel trillaa edellisen äänen kanssa (esim. 3/3).

Trillien ohella Penna käyttää sointusatsia elävöittämässä nk. superjektiota, asteittaiseen melodiseen linjaan liitettävää yläpuolista vaihtosäveltä. Hän suosittelee tätä koko- tai puolinuotille taikka säveltoistolle, jolla on jo ennestään dissonansseja, jolloin vaihtosävelenä juuri ennen purkaussointua soitetaan desimi, duodesimi tai kvarttihypyllä nooni.

NUOTTIESIMERKKI 3 Arnold 1931 s. 138, 141, 142, 143.

1)

2)

3)

Tavallisten täydellisten ja ”kadenssinomaisten” plagaalilopukkeiden lisäksi Penna esittelee melodisen lopukkeen, jossa hänen erikoisuutenaan septimi purkautuu pelkän sekstin tai myöhemmin ranskalaisten suosiman pienen sekstisoinnun sijasta kvinttiseksti-soinnulle, jolla tietenkin trillataan. Viimeisessä kadenssityypissään, basson pidätyksellä Penna sisällyttää sekuntisointuun kvartin ja kvintin lisäten vielä, että dissonanssit voi myös halutessaan säestää bassoäänelle kuuluvilla konsonansseilla. Tämä tarkoittaa käytännössä oktaavin, jota myöhäisemmässäkin tyyliässä vältettiin ohuehmassa tekstuurissa, ja teressin, joka taas missään nimessä ei sointuun kuuluisi, lisäämistä mainitun kvintin ohella. Näin syntyvä sointu enteilee vahvasti myöhemmin italialaisten suosimia acciacatura: yhtäikaa soi ikään kuin kaksi sointua, perussointu ja sekuntisointu. Penna myös suosittelee tätä kadenssia nimenomaan resitatiiveihin. Vastaavanlainen sointu esitellään myös toisessa kirjassa nelikuoroteoksen esimerkissä.

Säestettäessä yhtä sopraanoa tai alttoa sointujen ylimmän äänen tulee seurata lauluääntä, mieluummin jopa käydä yksiin sen kanssa. Urkurin on oltava valmiina antamaan laulajalle ääni tämän sitä tarvitessa. Jos urkuri ei kykene seuraamaan kaikkia säestettäviä ääniä, hän voi toistaa konsonanssit tai pääiskut ja kohotahdit. Laulajan taukojen tai Ritornellojen aikana urkuri voi soittaa ”omasta päästään” [alquanto di Caprice] juuri laulettun Ariettan tai muun iloisen kappaleen [altro Allegro] imitaatioita.

Resitatiiveissa voi sointuihin lisätä voimakkaasti tunnetta ilmaisevia dissonansseja:

1. Paikallaan pysyvälle bassolle noonin, suuren septimin, pienen sekstin, kvartin tai niiden yhdistelmiä.
2. Basson laskiessa kvartin tai noustessa kvintin voi lisätä suuren sekstin, ylinousevan kvartin, pienen teressin ja oktaavin.
3. Basson laskiessa kvintin tai noustessa kvartin voi lisätä pienen septimin suuren teressin kanssa.

Fuugien aluista Penna opettaa kollegojensa tapaan, että urkurin tulee soittaa ensin ”yhdeillä sormella, sitten kahdella ja niin edelleen” unisonossa säestettävien äänien kanssa, kunnes ne ovat kaikki esittäytyneet.

Lopuksi Pennan ohjeet säestäjälle:

1. Ole tarkkana, että heti saatuaasi soitettavan stemman, ymmärrät sen karakterin, jotta voisit sitä soveliaasti säestää.
2. Kun oikea käsi liikkuu ylöspäin, anna sormien siirtyä yksi kerrallaan, ensin keskisormi, sitten nimetön ja sitten taas keskisormi ja jatka näin vuoronperään niin kauan kun sormet eivät soita yhtäikaa; mutta alaspäin tullessa niiden täytyy vaihtua: ensin keskisormi, sitten etusormi, keskisormi jne. Mutta kun vasen käsi nousee, järjestys on päinvastainen, toisin sanoen ensin keskisormi, sitten etusormi jne. ja laskeuduttaessa keskisormi ja sitten nimetön jne.
3. Kumpikaan käsi ei saa olla matalalla ja sormet korkealla, vaan sekä käsien että sormien täytyy olla levitetty siten, että tuloksena syntyy kaunis käden asento [*che formino bella mano*].
4. Soitettaessa bassosta täytyy tuntee ainakin konsonanssit, nimittäin priimi, terssi, kvintti, seksti, oktaavi, desimi, duodesimi, tredesimi, kvindesimi ja niiden yhdistelmät. Ja myös dissonanssit purkauksineen, nimittäin sekunti, kvartti, vähennetty kvintti, septimi, nooni, undesimi, kvardesimi ja niiden yhdistelmät, joista sekunti purkautuu priimiin, terssiin, kvinttiin ja sekstiin; kvartti terssille, vähennetylle kvintille, sekstille, oktaaville ja desimille; vähennetty kvintti terssille; septimi terssille, vähennetylle kvintille, puhtaalle kvintille, sekstille, oktaaville, duodesimille ja tredesimille; nooni oktaaville ja desimille; undesimi desimille jne.; kvardesimi tredesimille jne. Näistä kaikista on esimerkkejä toisen kirjan kuudennessa luvussa ja tämän kolmannen kirjan kahdeksannessa luvussa. Pyydän opiskelijaa palaamaan jompaankumpaan lukuun.
5. On lisäksi tiedettävä, että jokaisen bassonuotin kanssa tarvitaan terssi, kvintti ja oktaavi. Jos kvintti ei ole mahdollinen, soitetaan sen sijaan seksti, mutta ei koskaan kvintti ja seksti yhtäikaa, ellei kvinttiä ole sidottu [*se non in ligatura*; so. valmistettu] tai ellei säveltäjä ole merkinnyt niitä yhdessä.
6. Bassonuotilla, jolle kuuluu seksti, seksti voi olla sinällään ilman oktaavia, ja se onkin parempi niin.
7. On aina hyvä soittaa legato, ettei häiritse lauluosuutta.
8. Riitasointuja purkaessasi ole valmiina sijoittamaan konsonanssit, nimittäin suuri tai pieni terssi ja suuri tai pieni seksti,

äläkä laita niitä toistensa paikoille, ja tämä koskee myös muita dissonansseja.

9. Kaikki numerot, jotka ovat oktaavin yläpuolella, on soitettava oikealla kädellä Concertoa säestettäessä.

10. Sopraanon tai kontra-alton kanssa soitettaessa ei saa soittaa lauluäänen yläpuolella tai tehdä diminuutioita. [Aiemmin Penna opasti noudattamaan niiden linjaa, kaksintamaan. Eli jos sitä ei tee, on pysyttävä äänten alapuolella.]

11. Tenorin kanssa voi mennä lauluäänen yläpuolelle ja pysyä siellä; mutta samassa oktaavialassa, missä tenori laulaa, ei saa soittaa eikä tehdä diminuutioita [ma non suonare in ottava le note, che egli canta].

12. Basson kanssa voi tehdä jotakin pientä liikettä, mutta jos bassolla on asteikkoja [passeggia], ei ole hyvä liikkua samaan aikaan.

13. Yhtä lauluääntä säestettäessä ei pitäisi soittaa enempää kuin kolme tai (joskus harvoin) neljä kosketinta yhtäikaa, eikä oktaavia ole hyvä sijoittaa ylä-ääneen.

14. Samoin myös kahden äänen kanssa, jolloin muutamia trillejä voi lisätä mutta oktaavia on vältettävä.

15. Kolmen tai neljän äänen kanssa soinnut voivat olla täydempiä, mutta korotettua bassonsäveltä on vain harvoin kaksinnettava.

16. Kahdeksan äänen, kolmois- ja nelikuoron jne. kanssa sointujen täytyy olla täysinäisiä ja kaksinnettavat intervallit ja korotetut sävelet on kaksinnettava. Tämä on suositeltavaa, koska tällainen harmonian vaihtelevaisuus kuulostaa hyvältä.

17. Soittimia säestettäessä on parempi välttää liikettä, jotta kuulijat kykenevät seuraamaan imitaatioita, keskinäisiä kutsuja ja vastauksia.

18. Soita paljon yrittäen kehittää nopeuttasi ja trillejäsi samantyyppisiksi oikeassa ja vasemmassa kädessä, koska siten kädet saadaan vapautuneeksi ja koskettimiston kanssa saavutetaan käytännön valmius.

19. Huolehdi sointuja murtaessasi siitä, ettet jätä soitinta tyhjän tuntuiseksi.

20. Mene usein musiikillisiin tapaamisiin ja esityksiin ja huomioi, miten tätä soitinta soitetaan, jotta voisit sen toteuttaa."

III ITALIALAINEN TYYLI

1. JOHDANTO

Italiaista täysbarokin continuo-tyyliä lähestyn seuraavien toisiaan täydentävien lähteiden avulla:

POGLIETTI, Alessandro, *Compendium oder kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (1676); Helmut Federhofer: *An essay on thoroughbass*, American Institute of Musicology, Roma 1961.

BISMANTOVA, Bartolomeo, *Compendio Musicale: Regole suonare il Basso Continuo*. Ferrara 1677; Näköispainos: SPES Firenze 1983.

MUFFAT, Georg, *Regulae Concentuum Partitorae* (1699) & *Exempla der vornehmsten Griefffen*; Helmut Federhofer: *An essay on thoroughbass*, American Institute of Musicology, Roma 1961.

GASPARINI, Francesco, *L'Armonico Prattico al Cimbalo*. Venezia 1708; *The practical harmonist at the harpsichord*, transl. Frank S. Stillings, ed. David L. Burrows, New York 1980.

ROOMA *Regole per accompagnare sopra la Parte* (n. 1710), Biblioteca Corsiniana MSR 1.

DEN HAAG *Manier om op de clavercimbel te leeren speelen den Generalen Bas of Bassus continuus*. Koninklijke Bibliotheek 'S-Gravenhage MS 72 F 36, käsikirjoitus 1700-luvulta.

NORTH, Roger, toim. J. Wilson, *Roger North on music transcribed from his essays of c. 1695–1728*, Novello, London 1959.

WILLIAMS, Peter, *Figured-bass accompaniment*, Edinburgh University Press 1970.

CHRISTENSEN, Jesper, "Zur Generalbass-praxis bei Bach und Händel", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* IX 1985, hg. Peter Reidemeister, Amadeus Verlag, Winterthur 1987.

— *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert*. Bärenreiter BA 8186, Kassel 1992.

Valitsin nämä lähteet kriteereinäni julkaisuajankohta sekä kattava mutta persoonallinen esitystapa mielenkiintoisin esimerkein maustettuna. Erilaiset näkemykset ja suorat lainat on aina nimetty, mutta kirjoittajien ollessa samaa mieltä asiaa käsitellään yleisenä totuutena. Koska Pogliettin osuus on otettu Federhoferin esipuheesta Muffatin opukseen, sekä Muffatin että Pogliettin esimerkit

on merkitty Federhoferin nimellä sivunumeroiden viitatessa lähde-luettelossa mainittuun editioon.

Varhaisimmat lähteet ovat joukon suppeimmat; molemmat ovat vain laajemman teoksen yksi luku. Pogliettin kirja käsittelee urkujen soittoa, rekisteröintiä ja sormituksia, ja sen kenraalibasso-osuus keskittyy lähinnä basson numerointiin ja perusteisiin. Opetukset on omistettu nimenomaan urkurille, joskin lopuksi todetaan niiden pätevän sekä kamari- että kirkkomusiikissa. Bismantovan kirja esittelee eri soittimia ja yleensä musiikkia. Perusteet ja soinnutus pääpiirteissään käydään läpi Pennan oppeja myötäillen.

Georg Muffatin teos on hyvin yksityiskohtainen. Ensimmäinen osa kertoo säännöt lyhyin esimerkein alkaen intervaleista, numerointien esittelystä ja päättyen kadenssien ja dissonanssien käsitte-lyyn. Pitempiä, huolellisesti numeroituja ja realisoituja esimerkkejä on kirjan toisessa osassa yltäkyläisyyteen asti. Muffat ei tyydy esitteleeseen vain yhtä "ainoaa oikeaa" tapaa vaan välittää erilaisten versioidensa avulla tärkeätä ensikäden tietoa aikansa tavoista ja äänenkuljetusmalleista – hän opiskeli 1680–1682 Roomassa Arcangelo Corellin cembalistin, Bernardo Pasquinin johdolla, jolta sanoo oppi-neensa tämän italialaisen tyylin ("unterm welt-berühmten Hrn. Bernardo Pasquini, ich die Welsche Manier auff dem Clavier erler-net" Christensen, 1985 s. 41). Pääpaino on näin soinnutuksen lisäksi numeroiden tulkinnassa. Valitettavasti Muffat ei käsittele lainkaan säestyksen ja ylä-äänien suhdetta erityyppisissä teoksissa, tekstuu-rin koristelua eikä poikkeuksellisia vapauksia. Huomautettakoon vielä, että Federhofer on alkuperäistä, ainoata olemassa olevaa käsi-kirjoitusta käsissään pitäneenä vakuuttunut molempien osien ole-van Muffatin käsialaa, vaikka tekijän nimi on mainittu vain ensim-mäisen osan lopussa. Vuotta 1699 hän pitää kopion – ei itse teoksen – syntymävuotena perustelunaan, että olisi kummallista, jos Muffat olisi tehnyt sen vasta oltuaan jo kymmeniä vuosia urkurin virassa.

Myös Francesco Gasparini opiskeli Bernardo Pasquinin johdolla ja soitti Pasquinin, Giovanni Battista Bononciniin ja Alessandro Scarlattin oopperoissa ja kantaateissa. Hän tutustui myös Corellin tuotantoon sen syntysijoilla. Hän toisin sanoen eli keskellä italialaisen barokin kulta-aikaa, sen ilmapiiriä hengittäen. Gasparini aloittaa oppikirjansa nuottien nimistä ja sijainnista koskettimistolla ja jatkaa sitten asteittaisten ja hyppivien nousevien ja laskevien bassokulkujen soinnuttamisella kohti dissonanssien käsittelyä ja

säestyksen värittämisen hienouksia. Hänen sääntönsä ovat joskus yksinkertaistettuja, mutta ytimekkyydessään ja selkeydessään kirja sopii runsaine esimerkkeineen nimenomaan soittajalle, teoreetikko toivoisi varmasti moniulotteisempia sääntöanalyysijä. Käytin lähteenäni Frank S. Stillingsin englanninkielistä käännöstä, jonka luotettavuudesta olen vertailujen jälkeen vakuuttunut.

Anonyymi käsikirjoitus Haagista on lähteistä kaikkein monipuolisin ja täsmällisin, joskin Gasparinin kukkaiskieleen verrattuna myös kuivan asiallinen. Sen lähestymistapa muistuttaa J. D. Heinichenin kirjaa *Der Generalbass in der Komposition* (Dresden 1728; Georg J. Buelow: *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan 1986) ja uskoisinkin sen sijoittuvan myös ajallisesti lähelle Heinichenin teosta. Tavanomaisten teorian peruskäsitteiden selvittämisen jälkeen aloitetaan yksityiskohtainen erilaisten bassokulkujen soinnuttaminen. Asteikkokulkuesimerkeistä jätin pois joukon kokonaisen asteikkomallin myötä itsestäänselvyyksiksi muodostuvia kulkuja. Erilaiset sekvenssit olen myös esitellyt vain kerran enkä Haagin tapaan niiden kaikissa mahdollisissa esiintuloväleissä. Sointujen sijoittelu ja toistaminen sekä sävellajien tunnistaminen käsitellään johdonmukaisesti; ainoastaan dissonanssien ja kadenssien yhteydessä voi valittaa esityksen sekavuudesta. Tarkasti ja runsain selvittävin esimerkein paneudutaan myös acciaccaturien vaikeuksiin – ilmeisesti ulkomailla oli tarpeen esittää asiat tarkemmin, kun ihmisillä ei ollut tilaisuutta jokapäiväiseen kuulohavainnointiin. Resitatiiveille omistetussa luvussa on mainittujen acciaccaturien lisäksi paljon arvokasta ja hämäriä kysymyksiä valottavaa tietoa.

Anonyymi käsikirjoitus Roomasta jättää huomattavasti sekavamman kuvan, jo huonomman luettavuutensa tähden. Rakenteeltaan se vastaa täysin Haagin versiota (paitsi että kadenssit on esitelty selkeämmin) mutta sisältää myös joitakin eriäviä tulkintoja. Erityisen mielenkiintoinen on realisoitu kantaatti häkellyttävänä esimerkkinä acciaccaturista.

Roger North (1651–1734) toimi Kaarle II:n ja Jaakko II:n aikana lakimiehenä Lontoossa ja vetäytyi sieltä maaseudulle Norfolkkiin. Sivistyneenä ja aktiivisena ihmisenä ja innokkaana musiikinharrastajana Northille ei riittänyt pelkkä passiivinen aikansa musiikkielämän seuraaminen – hän tunsikin mm. John Jenkinsin, Henry Purcellin ja Nicola Mateiksen – vaan hän kirjoitti useita esseitä erilaisista musiikin teoreettisista ja historiallisista aiheista. John Wilsonin järjes-

tämästä kokoelmasta on paljon sekä hyötyä että hupia; North suhtautuu ilmeisen vakavasti ja mustavalkoisesti musiikkiin, ja hänen käsityksensä ”oikeasta ja väärästä”, ei-ammattimuusikon näkemys, on sinänsä piristävää ja mielenkiintoinen. Hän antaa oivallisen kuvan Englannin tilanteesta kahden musiikillisen valtavirtauksen välissä.

Olen hyödyntänyt kahta alan modernia lähdettä (myös luvuissa IV ja V): ensinnäkin Peter Williamsin kenraalibassonsoiton oppikirjaa ja toiseksi opettajani Jesper Christensenin artikkelia ja oppikirjaa, hänen demonstraatioluentoaan Utrechtiin musiikkijuhliilla 1990 sekä hänen luentojaan ja opetustaan lukuvuoden 1991–1992 aikana Baselin Scola Cantorumissa.

2. PERUSTEET

2.1. ÄÄNTEN LUKUMÄÄRÄ JA SIJOITTELU

”Tavallisesti soitetaan aina kolme ääntä bassonuottia kohden” (Haag s. 7). Kuitenkin ainoastaan uruille suositellaan pitäytymistä säännönmukaisessa neliäänisyydessä ”laulajan, säveltäjän ja kuuli-
jan tyydytykseksi” (Gasparini s. 77). Muffatin esimerkit ovat yleensä kolmiäänisiä, joskin täysinäiseksi hän kutsuu vasta vähintään kuusiäänistä versiotaan. Myös Gasparini opettaa soittamaan soinnut kuusiäänisinä, täydentäjinä vasemmassa kädessä kvintti ja oktaavi. Hän korostaakin, että taitava säestäjä pyrkii aina soittamaan mahdollisimman paksuja sointuja harmonian täydentämiseksi. Kädet on muistettava pitää rentoina; jokaisella sormella on luonnollinen, ei pakotettu tai väännetty mutta ei myöskään liian suora asento. Ne ovat koskettimilla tasapainoisesti, rentoina, taipuisina ja tarvittavassa valmiustilassa. Uruilla paksua säestystyyliä käytetään vain ”suuren tyylin” teoksissa, joissa edellytetään useiden äänten kaksinnusta.

Pogliettin mielestä äänet tulee jakaa molemmille käsille, vaikka hän pitää neliäänisyydestä. Bismantovan tabulatuureissa vaihtoehtoja riittää kuusiäänisyydestä kaksiäänisyyteen: jos basso on matalalla, mahtuu ääniä enemmän (vasemmassa kädessä oktaavi välissään kvintti ja oikeassa kädessä terssi, kvintti ja oktaavi), mutta basson kivutessa korkealle riittävät säestysääniksi terssi ja kvintti tai jopa terssi yksinään.

Bismantovan näyttämät asemat ovat erittäin matalia, niin lähellä bassoa kuin mahdollista. Jos ääniä on vain 3–4, hän kehottaa välttämään basson oktaavikaksinnuksia.

Poglietti neuvoa pitämään sopraanoäänien aina kaksiviivaisen d:n alapuolella ja tenorin pienen f:n yläpuolella. Laulajan yläpuolelle ei saa mennä, eikä häntä myöskään saa kaksintaa, joskin Poglietti rikkoo itsekin näitä sääntöjään esimerkissään!

NUOTTIESIMERKKI 4 Federhofer / Poglietti s.12

Se non vo-le-te voi

8 7 8 9 5 9 8 9 3 #4 3 #4

#3 7 6 8 7 7 6 5 4 3

Haagin käsikirjoitus neuvoa sijoittamaan soinnut g:n ja kaksi-
viivaisen d:n tai e:n välille. Jos basso kohoaa kovin korkealle, voi
sopraano siirtyä ylemmäksi.

Soinnusta toiseen siirryttäessä oikeata kättä tulisi liikuttaa
mahdollisimman vähän. Ne sävelet, jotka eivät esiinny seuraavassa
soinnussa, siirtyvät mieluiten asteittain lähimpiin säveliin.
Rinnakkaiset oktaavit ja kvintit ovat kiellettyjä ja ne pystyy parhai-
ten välttämään vastaliikkeellä. Muffat sallii kuitenkin rinnakkaisen
liikkeen vähennetyn ja puhtaan kvintin välillä. Paksussa (yli viisi-
äänisessä) tekstuurissa rinnakkaisliikkeitä on vältettävä vain ääri-
äänten välillä, koska väliäänten voidaan katsoa menevän ristiin eli
vaihtavan paikkaa keskenään siten, ettei kontrapunktin sääntöjä ri-
kota. Bismantova kieltää rinnakkaisliikkeen nimenomaan vasem-
malla kädellä mainitsematta oikeasta kädestä mitään, mikä tuntuu
niin kummalliselta, että epäilen painovirhettä. Toinen mahdollisuus
on, että Bismantova tarkoittaa, ettei vasenta kättä vasten saa syntyä
rinnakkaisliikkeitä. (Vrt. esim. 30/3 vasemman käden rinnakkaisine
oktaaveineen.)

Sekstisointu (*Concentus sextilis*) koostuu tavallisesti sekstistä,
terssistä ja oktaavista, mutta korotetuilla basson sävelillä kaksinne-
taan terssi tai seksti basson sijaan (kaksinnettu sekstisointu). Haagin
käsikirjoituksen mukaan korotetulla basson sävelellä sekstisoinnun
oktaavia ei saa sijoittaa sopraanoon. Kolmiäänisessä tekstuurissa
Muffatin mukaan sekstin voi jättää pois, jos siten voi "parantaa jo-
takin pahaa", äänenkuljetusvirheitä.

Sekstisointu on luonnollinen ja diatoninen silloin, kun terssi ja
seksti ovat molemmat pieniä tai molemmat suuria. Kun seksti on
suuri ja terssi pieni, muodostuu kromaattinen dissonanssi, joka
purkautuu sekstin noustessa ja terssin laskiessa asteittain.
Vastaavasti suuri terssi nousee ja pieni seksti pysyy paikallaan tai
laskee kahden lyhyemmän nuotin aikana.

NUOTTIESIMERKKI 5 Federhofer / Muffat s. 68.



Korotuksen kautta syntynyttä suurta terssiä ei saa kaksintaa 3–5-äänisyydessä; paksummassa tekstuurissa se on sallittua cembalolla. Korotettuja säveliä on myös varottava sijoittamasta ylimpään ääneen, koska silloin helposti syntyy kielletty ylinouseva sekuntiliike.

Perussoinnuin edettäessä pieneltä terssiltä liikutaan mielellään alas-, suurelta ylöspäin. Muffat on kirjoittajista ainoa, joka tuomitsee ”Ottava Battutan”, asteittaisessa vastaliikkeessä desimin siirtymisen iskulliselle oktaaville muulloin kuin kadensseissa ja kromaattisissa kuluissa.

NUOTTIESIMERKKI 6 Federhofer / Muffat s. 79.



Rooman käsikirjoituksen mielestä sopraanon ylöspäiset tritonushypyt on vältettävä täyttämällä. Alaspäinen vähennetty kvartti ja vähennetty kvintti ovat molemmat suositteja intervaleja niin sopraanossa kuin bassossa. Basson noustessa lähelle sointuja, voi pitkällä tai toistetulla bassoäänellä vaihtaa asemaa.

Perusteisiin kuuluu myös, että säestäjä osaa aina määritellä kappaleen sävellajin sen viimeiseltä kadenssilta. Asteikot etumerkkeineen on tunnettava, jotta osaisi reagoida modulaatioihin, jotka löytää korotettuja bassonsäveliä ja johtosäveltä tarkkailemalla. Loppukadenssi on parempi päättää oktaavi- tai terssiasemaan kuin kvinttiasemaan.

2.2. SOINTUJEN SOITTOTIHEYYS

Tasajakoisessa tahtilajissa soinnutetaan Gasparinin ja Haagin mukaan jokainen 1/4-nuotti – Rooma suosittelee tätä vaihtoehtoa ”teatteriin”, jossa tarvitaan enemmän ääntä. Jos tempo on hyvin nopea (presto), mutta basso kulkee neljäsosin, soitetaan soinnut puolinuotteina tahdin ensimmäiselle ja kolmannelle iskulle (Rooman normaali tapa) tai pisteellisenä puolinuottina ensimmäiselle ja 1/4-nuottina viimeiselle iskulle. Gasparinin mielestä cembalolla on aina pyrittävä säestämään kaikki äänet, ettei tulos kuulostaisi kuivalta ja niukalta, mutta uruille sen sijaan sopii hyvin vain pääiskujen harmonisointi. Jos tasajakoisessa (”in tempo perfetto, o binario”) tahtilajissa neljä 1/4-nuottia nousee asteittain, Gasparinin mukaan on ”erittäin tehokasta” soittaa ensimmäisen sävelen oktaavi kaikkien kanssa terssien vaihtuessa. Bismantova käsittää iskujenvälisen 1/4-nuotin lomasävelenä, joka säestetään vain terssillä.

1/8-nuoteista soinnutetaan asteittaisissa kuluissa tavallisesti joka toinen; voimakkaassa musiikissa, kun tempo ei ole liian nopea, voi soinnun soittaa jokaiselle. Gasparini suosittelee aloittelijalle harvempaa vaihtoehtoa. 1/8-taun tai -hyppyn jälkeen on kaikki ryhmän muut sävelet soinnutettava, samoin kuin viimeinen 1/8-nuotti ennen hyppyä. Jos basso etenee hyppyn, jotka eivät sisälly sointuun, on kaikille sävelille soitettava sopivat soinnut – vuorotteleviin kvintti- ja kvarttihyppyihin voi tällöin lisätä septimin.

Haagin käsikirjoitus antaa näille astekuluille erilaisia vaihtoehtoja. Kolmas esimerkki on tarkoitettu hitaaseen osaan (esim. 7/1, 7/2, 7/3). Neljännen esimerkin 1/8-sekvenssissä soinnut on soitettava ensimmäiselle ja viimeiselle kahdeksasosalle.

NUOTTIESIMERKKI 7 Haag s. 65–66, 64.

1)



12/8-tahtilajissa soinnut soitetaan yleensä pisteellisinä 1/4-nuotteina (esim. 8/1), paitsi tempon ollessa hidas (Largo) tai basson hyppiessä (esim. 8/2, 8/3). Jos ryhmää edeltää 1/8-tauko, sointu soitetaan jo sille. Jos taukoja onkin kaksi kahdeksasosaa, tulee sointu jäljelle jäävälle 1/8-nuotille (esim. 8/5, 8/6). Kadenssilla soinnutetaan jokainen kahdeksasosa (esim. 8/4).

NUOTTIESIMERKKI 8 Haag s. 68, 69.



3)

4)

5)

6)

Kolmijakoisissa tahtilajeissa voi keskimmäisen sävelen jättää soinnuttamatta, nopeissa tempoissa riittää sointu ykkösille myös asteittaisissa 1/2-nuotti–1/4-nuotti-liikkeissä (♩ ♪). Aika-arvojen ollessa toisinpäin on molemmat nuotit soinnutettava. Jos basso liikkuu hyppivin neljäsosin, soinnutetaan kaikki nuotit. Asteittaisille 1/8-nuoteille riittää yksi sointu tahtia kohden, mutta neljäsosia voi myös käyttää tekstuuria rytmittämässä.

3. SOINNUTUS JA HARMONIAOPPI

3.1. NOUSEVAT ASTEKULUT

Aina kun basson sävel nousee puoliaskeleen, ensimmäiselle nuotille tulee pieni seksti. Sekstin voi soittaa myös yhtäikaa kvintin kanssa tai kvintti voi seurata sitä samalla nuotilla. Bismantovan mukaan 1/4-nuoteilla tulee vain kvintti; hän käyttää kvinttiä ja sekstiä ainoastaan peräkkäin. Haagin esimerkissä kvintin kanssa voi olla myös vähennetty tai pieni septimi.

NUOTTIESIMERKKI 9 Federhofer / Muffat s. 95.



Jos puoliasteleen nousevalla sävelellä on suuri terssi (esimerkiksi noustaessa molliasteikon viidenneltä kuudennelle sävelelle), sille tulee perussointu ja sekstisoitu tulee vasta sitä seuraavalle nuotille. Jos sävellyksessä nimenomaan vaaditaan sekstiä tälle suuriterssille sävelelle, joko numeroin tai ylä-äänien perusteella, heti tai purkauksena, seuraavalle nuotille tulee joko kvintti yksin tai sekstin kanssa.

Kun basso nousee sävellajin neljänneltä säveleltä kokoaskeleen, tulee ensimmäiselle nuotille kvintti tai seksti, suuri seksti yhdessä kvintin kanssa, septimi tai joskus pieni seksti. Erityisen suositeltavia ovat kvinttiseksti- ja septimisoinnut, koska ne auttavat välttämään rinnakkaisliikkeet asteikon viidennelle sävelelle noustaessa. Perussoinnin säestettäessä on edettävä vastaliikkeellä.

NUOTTIESIMERKKI 10 Haag s. 30.



Basson noustessa asteikon ensimmäiseltä säveleltä kokoaskeleen ja laskeutuessa sitten pienen terssin tai kvintin tai noustessa kvartin, voi toisen säveln soinnuttaa perussoinnulla (esim. 11/1, 11/2, 11/3), sekstillä (esim. 11/4) tai septimillä (esim. 11/5). Saman bassokulun voi myös säestää kvinttisekstisoinnin (esim. 11/6).

NUOTTIESIMERKKI 11 Haag s. 28–29.

The musical notation consists of seven numbered examples (1) through (7) of chord progressions in Italian style. Each example is written on a grand staff (treble and bass clef). The chords are primarily triads and dyads, with fingerings indicated by numbers 1-7. Examples 1-4 show a progression of chords in the right hand, while the left hand plays a simple bass line. Examples 5-7 show more complex progressions, including a key signature change to one sharp (F#) in example 7.

Kun sävellajin toiselta säveleltä nouseaan asteittain kolmannelle, saavat molemmat sekstisoinnun, ja asteikon toisella sävelellä seksti on aina suuri. Sointu kuulostaa vielä paremmalta, kun siihen lisätään myös kvartti. Seuraavanlaisessa kulussa seksti muuttuu pieneksi – Gasparini antaa toiseksi viimeiselle soinnulle pelkän kvintin.

NUOTTIESIMERKKI 12 Haag s. 29.



Oktaavin mittaisesta asteikosta soinnutusmalleja on useampia:

Muffatilla on useita kolmiäänisiä esimerkkejä pelkin perussoinnuin (esim. 13/1), pelkin sekstisoinnuin tai pelkin kvinttisekstisoinnuin (esim. 13/2). Pidemmillä aika-arvoilla voi jokaisen kvintin jälkeen soittaa sekstin ja näin välttää rinnakkaisliikkeitä (esim. 13/3). Pelkin sekstisoinnuin neliäänisesti soinnutettaessa on joka toisesta jätettävä oktaavi pois. Bismantova kehoittaa kuljettamaan sopraanon desimeissä. Haagin käsikirjoitus ja Gasparini tarjoavat myös "modernimman" mallin (esim. 13/4). Haag esittelee erikseen myös nousevan asteikkosekvenssin, jolla voi täyttää kokonaisen oktaavin.

Haagin käsikirjoitus suosittelee duurissa toiselle sävelelle vaihtoehtoisesti perus- tai septimisointua. Neljännellä sävelellä voi olla myös septimisointu ja kuudennella perussointu. Gasparinin mukaan kuudennen sävelen seksti voi duurissa olla joko suuri tai pieni. Neljännellä sävelellä hän käyttää vuoroin perus-, seksti- ja kvinttisekstisointua.

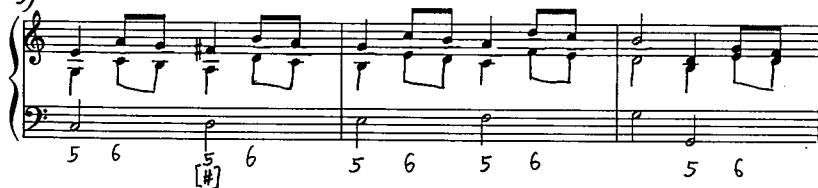
NUOTTIESIMERKKI 13 Federhofer / Muffat s.78 (1),103 (2), 97 (3), Haag s. 33 (4), 31 (5).



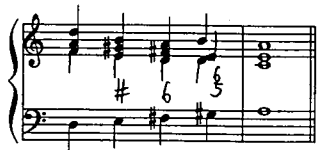
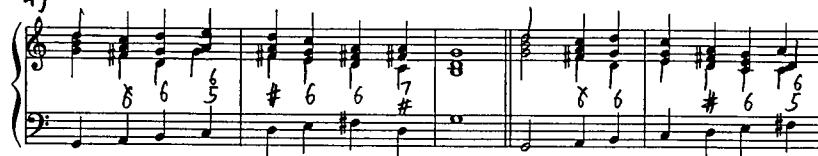
2)



3)



4)



5)





3.2. NOUSEVAT HYPYT

Kaikki tämän luvun järjestelmälliset luettelot hypyistä asteikon eri säveliltä ovat peräisin Haagin käsikirjoituksesta.

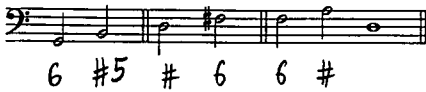
3.2.1. Terssihyppy

Aluksi yksittäinen perustapaus eli ylöspäinen terssi- tai alaspäinen sekstihyppy asteikon

- a) ensimmäiseltä säveleltä: jälkimmäinen nuotti saa sekstisoinnun
- b) kolmannelta säveleltä: ensimmäiselle nuotille tulee sekstisointu ja toiselle perusointu suurella terssillä
- c) viidenneltä säveleltä: jälkimmäinen nuotti saa sekstisoinnun tai vähennetyn kvintin
- d) kuudennelta säveleltä: molemmat nuotit saavat perusoinnun.

Jos terssihyppyä on kaksi peräkkäin, ensimmäisellä sävelellä on perusointu, toisella sekstisointu ja kolmannelta jälleen perusointu suurella terssillä. Gasparinilla on muutama erilainen tapaus: jos seksti on jo ensimmäisellä sävelellä, jälkimmäiselle tulee perusointu. Silloin kun jälkimmäinen sävel on korotettu, se saa sekstisoinnun ja sitä edeltävä nuotti perusoinnun suurella terssillä. Jos tätä hyppyä seuraa toinen, kadenssaalinen kvintti alaspäin tai kvartti ylöspäin, ensimmäiselle sävelelle tulee sekstisointu ja seuraavalle perusointu suurella terssillä. Kun terssihyppyä seuraa kaksi tai

useampia kadenssaalisia hyppyjä, ne kaikki soinnutetaan perussoinnuin ilman tilapäisiä etumerkkejä. (Esim. 14.)

NUOTTIESIMERKKI 14 Gasparini s. 32

Bismantovalla ylöspäisessä terssihiippyskvenssissa (terssi ylös, sekunti alas) seksti- ja perussointut vuorottelevat siten, että ensimmäisellä nuotilla on sekstisoitu ja toisella perussointu. Jos hypätään pieni terssi, on sekstisoinnussa pieni terssi ja perussoinnussa suuri terssi. (Esimerkissään sivulla 73 Bismantova on sääntönsä vastaisesti merkinnyt terssin alennettavaksi.) Hypättäessä suuri terssi molempien sointujen terssit ovat suuria.

Jos basso hypättyään asteikon ensimmäiseltä säveleltä teressin laskeutuu kokoaskeleen ja toinen nuotti on neljäsosan mittainen, sillä voi soittaa peräkkäin kvintin ja suuren sekstin.

Muffat soinnuttaa asteittaiset nousevat terssihypytyt pelkin perusmuotoisin kolmisoinnuin. Seuraava esimerkki näyttää, miten nimenomaan kiellettyjä kulkuja vältetään. (Esimerkissä +) merkitsee, että terssi on korotettu tritonuksen välttämiseksi.)

NUOTTIESIMERKKI 15 Federhofer / Muffat s. 82.



3.2.2. Kvarttihypyt

Ylöspäinen kvartti- tai alaspäinen kvinttihiippy voi sekin alkaa asteikossa useammalta eri säveleltä. Seuraavassa Haagin käsikirjoituksen tarjoamat vaihtoehdot.

a) Ensimmäiseltä säveleltä: toisella nuotilla on perussointu, myös silloin, kun sitä seuraa vielä ylöspäinen sekunti. Jos tätä sekuntia seuraa kadensaalin kvinttihyppy alaspäin, voi asteikon neljännen sävelen soinnuttaa myös kvinttiseksti- tai septimisoinnalla.

b) Toiselta säveleltä: ensimmäisellä nuotilla voi olla joko suuri seksti tai pieni septimi ja toisella nuotilla on aina septimisointu.

c) Kolmannelta säveleltä: duurissa ensimmäisellä nuotilla on aina sekstisointu, toisella seksti- tai perussointu (esim. 16/1). Mollissa samoin, paitsi basson laskeessa hypyn jälkeen puoli-astekeen alaspäin asteikon viidennelle sävelelle, jolloin toisella nuotilla on aina oltava suuri seksti.

d) Kuudennelta säveleltä: duurissa molemmilla nuoteilla on perussointu, paitsi jos basso laskee hypyn jälkeen koko-astekeen, jolloin toinen nuotti saa suuren sekstin.

Jos bassossa on useita perättäisiä ylöspäisiä kvartti- ja alaspäisiä kvinttihyppyjä, tulee suuri terssi vain niille, joille se luonnostaan kuuluu ja sille, joka tekee viimeisen kadenssin. Kaikille, paitsi ensimmäiselle ja viimeiselle bassonsävelelle, voi antaa septimin, joka sidotaan edellisestä soinnusta (esim. 16/2). Muffatilla on jälleen esimerkki perussoinnuin (esim. 16/3), tällä kertaa myös kromaattisesti (esim. 16/4). Pitkiä nuotteja voi täyttää "kauniisti ja laulavasti" (esim. 16/5).

Kun basso hyppää ylinousevan kvartin ylöspäin tai vähennetyn kvintin alaspäin, tulee ensimmäiselle sävelelle sen luonnollinen terssi ja toiselle pieni seksti yksin tai yhdessä vähennetyn kvintin kanssa tai vähennetty septimi ja kvintti.

NUOTTIESIMERKKI 16 Haag s. 50, Federhofer / Muffat s. 86–87.



1)

2)

3)

4)

5)

3.2.3. Kvinttihiipyt

Eniten sijaintipaikkoja asteikossa on Haagin käsikirjoituksen mukaan ylöspäisellä kvintti- ja alaspäisellä kvarttihiypyillä, joka voi alkaa sävellajin

- a) ensimmäiseltä säveleltä: toisella nuotilla aina perussointu suurella terssillä
- b) toiselta säveleltä: molemmilla perussointu, joskin jälkimmäisellä nuotilla voi olla myös pieni seksti
- c) kolmannelta säveleltä: duurissa molemmilla nuoteilla pieni seksti, mutta mollissa, kun hippy on vähennetty ensimmäiselle nuotille tulee suuri ja jälkimmäiselle pieni seksti
- d) neljänneltä säveleltä: molemmilla nuoteilla perussointu
- e) kuudennelta säveleltä: ensimmäisellä nuotilla perussointu, toisella sävellajin seksti.

Jos tällaista hippyä seuraa vielä alaspäinen kvartti- tai ylöspäinen kvinttihippy, saa kolmas basson nuotti aina suuren terssin. Toisen nuotin terssi on samanlainen kuin ensimmäisen. Kun hippy

tapahtuu hitailla nuottiarvoilla, on nuotin alkupuoliskolla perussointu ja jälkipuoliskolla ylinouseva kvartti suuren sekstin ja mahdollisesti myös sekunnin kanssa (esim. 17/1). Bismantova ehdottaa kvarttisekstisoinnun lopuksi soitettavaksi noonia kokonaisen tai puolikkaan iskun mittaisena. Tämä on hyödyllinen sääntö kirkkomusiikissa suosituille plagaalikadensseille. Muffatin versio on ilman ”välidominantteja” (esim. 17/2).

NUOTTIESIMERKKI 17 Haag s. 52, Federhofer / Muffat s. 92.

1)

Handwritten musical score for exercise 1. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass) with chords and fingerings. The second system also has two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 3-5 below the notes.

2)

Handwritten musical score for exercise 2. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass) with chords and fingerings. The second system also has two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 3-5 below the notes.

3.2.4. Sekstihypyt

Ylöspäinen seksti- tai alaspäinen terssihyppy käsitellään ainoastaan kahdelta asteikon säveleltä.

a) Ensimmäiseltä säveleltä: molemmilla nuoteilla perussointu. Jos basso duurissa hypyn jälkeen vielä laskee tai nousee kokoaskeleen, voi toiselle bassonuotille tulla joko kvintti tai pieni seksti. Jos mollissa ylöspäisen pienen sekstihypyn tai alaspäisen suuren terssihypyn jälkeen basso laskee puoli-askeleen, on toisen nuotin tällöin aina saatava suuri seksti.

Jos duurissa on pienen sekstin ylöspäinen- tai suuren terssin alaspäinen hyppy, ja jos ensimmäisellä nuotilla on pieni seksti, on toisella perussointu. Jos ensimmäisen soinnun terssi on suuri, on toisella nuotilla sekstisointu.

b) Toiselta säveleltä (suuri seksti tai pieni terssi): ensimmäisellä bassonuotilla voi olla kvintti, suuri seksti tai septimi, ja toisella kvinttiseksti, vähennetty kvintti tai septimi kvintin kanssa.

3.2.5. Oktaavihypyt

Oktaavihypyille voi samojen sointujen toistamisen sijaan antaa erilaisia pidätyksiä.

NUOTTIESIMERKKI 18 Haag s. 54.

The image displays three staves of musical notation, each representing a different example of an octave leap (oktaavihypyt). The notation is in treble and bass clefs, with various chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The first staff shows a sequence of chords with fingerings like 5 6 5 6 and 5 6 5 6. The second staff shows more complex fingerings such as 5 6 7 6, 7 6 7 6, 7 6 7 6, and 7 6 5 4 3. The third staff shows fingerings like 9 4 3, 9 6 7 6, 9 6 7 6, and 9 6 7 6.

3.3. LASKEVAT KULUT

Basson laskevat asteittaiset kulut voi soinnuttaa usealla eri tavalla. Haagin käsikirjoitus käyttää ainoana oktaavimallia (vrt. luku V 2.2.1.) (esim. 19/1). Muffatilla on esimerkki perussoinnuin, sekstein

ja seksti-kvintti vuorotteluin (esim. 19/2, 19/3, 19/4). Hän muistuttaa myös, että näissä bassokuluissa suurelta sekstiltä on noustava.

Gasparini ja Haag tarjoavat hitaiden nuottiarvojen kulkuun ensimmäisen sävelen kvintti-seksti-liikkeen jälkeen kaikille muille septimi-seksti-sekvenssin. Seksteistä viimeisen täytyy aina olla suuri (esim. 19/5).

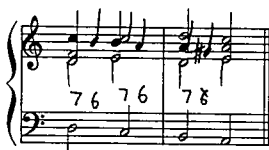
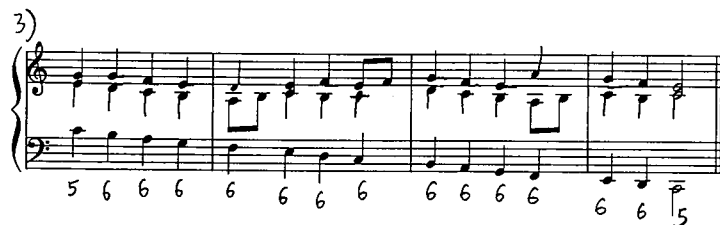
NUOTTIESIMERKKI 19 Haag s. 43 (1, 5), Federhofer / Muffat s. 81 (2), 99 (3), 100 "vaarallinen" (4).

1)

Handwritten musical score for exercise 1, measures 1-5. The score is in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise consists of five measures of music.

2)

Handwritten musical score for exercise 2, measures 1-5. The score is in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The exercise consists of five measures of music.



Bismantova näyttää sekä 6-5- että 7-6-vaihtoehdot. Jälkimmäinen kuulostaa paremmalta, kun sen sopraano liikkuu desimein.

Yksittäiset kuviot on käsitelty myös erikseen Haagin käsikirjoituksessa, josta kaikki seuraavat luettelot ovat peräisin.

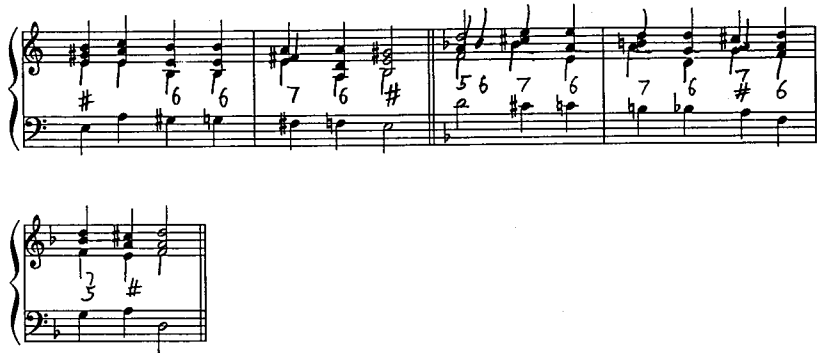
Aluksi käsitellään laskevan puoliaskelkulun soinnutusvaihtoehtoja asteikon eri säveliltä.

- a) Ensimmäiseltä säveleltä: toisella nuotilla on pieni seksti, joskus vähennetty kvintti.
- b) Mollin kolmannelta säveleltä toiselle ja nousee sitten takaisin kolmannelle: kaikilla kolmella bassonuoilla on suuri seksti. Jos basso laskee puoliaskeleen jälkeen vielä pienen terassin tai kvintin tai nousee kvartin: ensimmäisellä nuotilla on seksti ja toisella septimi tai suuri seksti.

c) Neljänneltä säveleltä: ensimmäisellä nuotilla on perussointu ja toisella pieni seksti.

Kun puoliaskelia on useampia peräkkäin, niillä voi vuorotella septimiä ja sekstiä.

NUOTTIESIMERKKI 20 Haag s. 35.



Tapausta, jossa basso laskee kokoaskeleen, esitellään jopa seitsemältä sävellajin eri säveleltä.

- a) Toiselta säveleltä: ensimmäisellä nuotilla on aina suuri seksti, jonka kanssa voi halutessaan soittaa sekä terssin että kvartin (pieni sekstisointu).
- b) Basso laskee kokoaskeleen kolmannelta säveleltä ja nousee takaisin kokoaskeleen: ensimmäisellä ja kolmannella nuotilla on pieni seksti ja toisella suuri seksti. Jos kokoaskeleen jälkeen on alaspäinen pieni terssihyppy tai kvinttihyppy, voi toisella nuotilla olla joko kvintti, suuri seksti tai septimi.
- c) Laskeva kokoaskel mollin neljänneltä säveleltä (tai puoliaskel duurin neljänneltä): ensimmäisellä nuotilla on perussointu, toisella sekstisointu.
- d) Basso laskee kokoaskeleen viidenneltä säveleltä nousten takaisin kokoaskeleen: toisella nuotilla voi olla perussointu, septimi- tai kvinttisekstisointu.
- e) Laskeva kokoaskel kuudennelta säveleltä: ensimmäisellä nuotilla voi olla joko kvintti tai pieni seksti.

f) Laskeva kokoaskel seitsemänneltä säveleltä: ensimmäisellä nuotilla on seksti ja toisella kvintti tai seksti.

Kolmen sävelen laskevassa asteittaisessa kulussa, jossa toinen sävel on ensimmäistä säveltä kokoaskeleen verran matalampi, on tehokasta soittaa ensimmäisen sävelen duurikolmisointu myös tälle toiselle sävelelle, jolloin kolmannelle sävelelle tulee luonnollinen seksti. Jos keskimmäinen sävel laskee vain puoliaskeleen, sille tulee useimmin luonnollinen tai pieni seksti.

Basson laskiessa neljä säveltä sävellajin

- a) kolmannelta säveleltä: ensimmäiselle, toiselle ja viimeiselle nuotille tulee sekstisointu
- b) neljänneltä säveleltä: toiselle nuotille tulee pieni, kolmannelle suuri seksti
- c) viidenneltä säveleltä: toiselle nuotille tulee sekuntisointu, kolmannelle ja neljännelle sekstisoinnut.

Kun terssihypyn ensimmäisellä sävelellä on perussointu ja liike hypyn jälkeen asteittaista, toiselle nuotille tulee sekstisointu. Jatkon tapahtuessa hypyyn käytetään perussointuja, paitsi jos toinen nuotti on korotettu, jolloin sille täytyy tulla sekstisointu. Jos hyppy tapahtuu sävellajin kvinttiltä, on toisella sävelellä pieni seksti. Jos terssin hyppäävällä nuotilla on sekstisointu, seuraavalle tulee oikeata kättä liikuttamatta perussointu. Jos basso hyppää terssin asteikon kuudennelta säveleltä ja nousee sitten kokoaskeleen, voi toisella sävelellä olla kvintti, seksti, molemmat yhtäikaa tai peräkkäin tai septimi.

Muffat näyttää ”erittäin kauniita hypyjä” pelkin perusmuotoisin soinnuin (esim. 21/1) ja pitkillä nuottiarvoilla diminuoiden (esim. 21/2, 21/3).

NUOTTIESIMERKKI 21 Federhofer / Muffat s. 84–86.





Jos basso hyppää suuren terssin ja ensimmäisellä sävelellä on suuri terssi, tulee toiselle sävelelle seksti riippumatta jatkon liikkeistä. Tästä säännöstä poiketaan toisinaan resitatiiveissa, kirkkomusiikissa tai muutoin vakavamman tyyliisessä laulumusiikissa basson tehdessä kuvailevan tai kysyvän fraasin lopussa kadenssin, joka päättyy duuriterssille. Vaikka basson hyppy tämän jälkeen edellyttäisi sekstiä, käytetään sävellajin vaihdoksen takia perussointua. Sekä Gasparini että Haagin käsikirjoitus esittelevät tämän poikkeuksen, joka Haagin käsikirjoituksen mukaan on yleensä numeroin merkitty, mutta numeroinnin puuttuessa voi turvata ylä-ääneen.

Bismantova säestää terssihypyt vuoroin perussoinnalla ja sekstisoinnalla. Terssin koko on riippuvainen hypystä: pienessä terssihypyssä ensimmäisellä sävelellä on suuri ja jälkimmäisellä pieni terssi. Suuressa terssihypyssä muutetaan ensimmäiselle pieni terssi ja jälkimmäiselle suuri terssi.

Jos bassossa on sekvenssinä alaspäinen terssihyppy, jota seuraa ylöspäinen kvarttihyppy, voidaan kaikki sävelet soinnuttaa perussoinnuilla. Jos basso hypätyään sävellajin kvintiltä alaspäisen kvartin tai ylöspäisen kvintin jatkaa sitten asteittain eteenpäin, toisella sävelellä pitää olla suuri seksti. (Haagin käsikirjoitus s. 56, 58.)

Kun basso hyppää alaspäisen vähennetyn septimin tai ylöspäisen ylinousevan sekunnin, on ensimmäisellä nuotilla tavallisesti seksti; toinen nuotti voi saada joko pienen sekstin yksin tai vähennetyn kvintin kanssa taikka vähennetyn septimin vähennetyllä kvintillä. (Haagin käsikirjoitus s. 58.)

Seuraavassa Muffatin esimerkit alaspäisistä kvartti- ja kvintti-hypyistä perusmuotoisin soinnuin:

NUOTTIESIMERKKI 22 Federhofer / Muffat s. 90, 92.



3.4. DISSONANSSIT

“– – niitä [dissonansseja] käytetään usein harmonisessa sävellyksessä niiden suuren kauneuden ja charmin sekä sen epätavallisen mielihyvän tähden, jonka ne tuovat kuulijalle oikein valmistettuina ja purettuina. Niinpä onkin tarpeellista osata käyttää niitä säestyksessä ja tietää kuinka valmistaa, sitoa ja purkaa ne sävellettyjen äänien mukaisesti.” (Gasparini s. 48.)

Lähteet lähestyvät dissonansseja eri tavoin. Noudatan tässä Muffatin jakoa, joka on mielestäni systemaattisin. Haagin käsikirjoituksessa dissonoivat intervallit (sekunti, kvartti, vähennetty kvintti, septimi ja nooni) jaetaan vielä käyttötarkoituksensa mukaan uudelleen konsonoiviin (K) ja dissonoiviin (D).

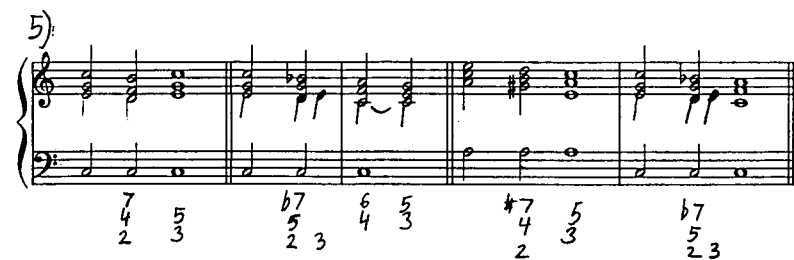
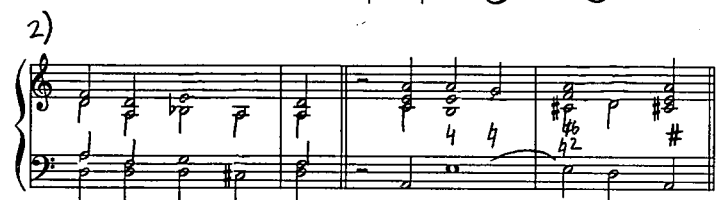
Secunda subsyncopata (D) syntyy sidotulle bassoäänelle, joka myös purkaa sen laskeutumalla asteittain alaspäin. Sekunti soiteaan synkopoidun äänen jälkipuoliskolla kummalla tahdin puoliskolla hyvänsä tai toistetuilla sävelillä tahdin puolisko- alussa. Sitä säestetään sekstillä ja kvartilla tai numeroiden osoittaessa kvintillä. Korotetuilla sävelillä, pienen tai ylinousevan sekunnin ja ylinousevan kvartin kanssa tulee aina seksti. Jos synkopoivan nuotin alussa on suuri terssi, on sekstikin suuri. Haagin käsikirjoituksen mukaan seksti on pieni korotetuilla sävelillä ja muilla suuri (esim. 23/1). Kaikkia muita intervaleja paitsi tritonusta voi kaksintaa useampi-äänisessä satsissa.

Sointu sisältää kromaattisen dissonanssin ylä-äänten välillä silloin, kun suureen sekuntiin yhdistetään pieni seksti tai pieneen sekuntiin suuri seksti (esim. 23/2). Tritonus on kromaattinen dissonanssi bassoa vastaan. Asteittain laskevalle purkaussävelelle tulee tritonuksen jälkeen aina seksti, puhtaalta kvartilta voi purkaa myös Haagin malliin kvinttisekstisoinnulle. Jos basso ei purkaudu normaalisti, vaan nousee asteittain tai hypyllä, soinnutetaan synkooppi perussoinnulla. Melodiselle lopukkeelle vievässä kulussa on synkoidulla bassonsävelellä aina tritonus (esim. 23/3).

Secunda transiens (K) esiintyy loma- tai sivusävelenä paikallaan pysyvällä bassoäänellä. Kun sekuntin säestysääninä ovat kvartti ja suuri septimi, muodostuu ylä-äänten välille kromaattinen dissonanssi. Se voi esiintyä myös pienen septimin ja kvintin kanssa (esim. 23/4, 23/5).

Cantilenessa käytetään melankolisia sanoja kuvailemassa ja tiettyjä kadensseja valmistamassa ylinousevaa sekuntia (*Falsche Secund* ; K), jolle voidaan tulla valmistuen jommankumman sävelen, asteittain tai hypyllä valmistamatta. Sen kanssa soitetaan ylinouseva kvartti ja suuri seksti, useampiäänisessä satsissa voi kaksintaa basson sävelen, sekstin, tai jopa tritonuksen, mutta ei ylinousevaa sekuntia, jonka on aina purkauduttava asteittain alaspäin (esim. 23/6).

NUOTTIESIMERKKI 23 Haag s. 75 (1), 23 (5), Federhofer / Muffat s. 73–74 (2, 3), 55 (4), 63 (6).





Noonia (*Supersyncopata Secunda*, D) esiintyy Gasparinilla kahta tyyppiä, puhdasta ja pientä. Molempia säestää terssi, kvinttiä käytetään yleensä vain puhtaalla noonilla – nousevissa useamman sävelen astekuluissa sitä voi käyttää yhdessä sekstin kanssa myös pienillä nooneilla. Pieni seksti esiintyy säestysäänenä usein myös ilman kvinttiä. Noonია ei koskaan käytetä valmistamatta, sitä ei saa kaksintaa ja se purkautuu oktaaville. Roger North toteaa kuitenkin Arcangelo Corellin usein käyttävän noonia allegro-osissaan valmistamatta.

Noonin esiintyessä yhdessä septimin kanssa molemmat on valmistettava ja purettava oikein (esim. 24/1). Yhdistelmässä nooni–kvartti käytetään säestysäänenä kvinttiä; terssi toimii kvartin purkajana. Muffat suosittelee, että moniäänisessä säestyksessä vasen käsi soittaa purkaussäät samaan aikaan kuin oikea noonin ja kvartin (esim. 24/2).

Pieni nooni suurella terssillä muodostaa kromaattisen dissonanssin kolmiäänisyydessä ylä-äänien välillä. Neliäänisyydessä, kun sointuun lisätään kvintti tai septimi, kromaattisia dissonansseja on kaksi ja viisiäänisyydessä kolme (esim. 24/3). Suuri nooni pienen septimin ja suuren terssin kanssa sisältää kromaattisen dissonanssin vain septimin ja terssin välillä (esim. 24/1).

Noonia voi myös käyttää ylöspäisessä sekvenssissä, yksin tai septimin ja kvartin kanssa (esim. 24/4).

Basson diminuutioissa nooni voi purkautua asteittain oktaavin ohella mille hyvänsä muullekin konsonanssille. Kyseistä ”nyksäveltäjien” suosimaa käytäntöä löytyy erityisesti ”Arcangelo Corellin, loistavan virtuoosiviulistin, aikamme todellisen Orfeuksen, ihastuttavasta Sinfoniasta; hän käsittelee bassojaan sellaisella taidokkuudella, huolenpidolla ja sulokkuudella käyttäen valmistuksia ja dissonansseja niin taitavasti kontrolloituina ja purettuina ja niin hyvin yhteenpunottuna erilaisten teemojen kanssa, että hänen

voidaan perustellusti todeta löytäneen lumoava harmonian täydellisyys – – Kuka ikinä ymmärtää käyttää hänen bassojaan harjoittelussaan, saavuttaa kaikkien säestystyylien parhaimman hallinnan.” (Gasparini s. 62.) Esimerkkinsä [25] Gasparini varustaa ohjeella, että oikea käsi tulee pitää ahtaassa asettelussa (closed position) ja sitä on liikutettava useimmin alaspäin. Tämä on helpoimmin toteutettavissa siten, että ensimmäiset dissonanssit valmistuksineen esiintyvät korkeimmassa äänessä. Gasparini korostaa, että kaikki dissonanssit valmistetaan, soitetaan ja puretaan aina samalla sormella. Purkamisen tapahtuu dissonanssilta asteittain laskien lähimmälle konsonanssille, kvartti terssille, septimi sekstille ja nooni oktaaville. Käytännössä näitä neuvoja noudattamalla dissonanssin ja purkauksen väliin tulee pakostakin artikulaatioväli, mikä on vastoin myöhempiä kauneusihanteita. Seuraavissa esimerkeissä [25] neuvotaan soinnuttamaan vain joka toinen kahdeksasosanuotti.

NUOTTIESIMERKKI 24 Federhofer / Muffat s. 73 (1), 53 (2), 72 (3), Haag s. 73 (4).

1)

2)

3)

NUOTTIESIMERKKI 25 Gasparini s. 62–63.

Kvartteja Muffat erittelee peräti seitsemän kappaletta.

1. *Quarta consonans* tai *Quarta suavis* (K) esiintyy yhdessä sekstin ja oktaavin kanssa. Sitä on lähestyttävä ja siltä on poistuttava asteittaisella liikkeellä tai se on valmistettava edellisessä soinnussa; kyseessä on sekä vahvalla että heikolla tahdinosalla esiintyvä

kvarttisekstisointu. Kehotus kaksintaa kaikki sävelet paksummassa tekstissä koskee kuitenkin vain heikolla tahdinosalla esiintyvää versiota (esim. 26/1).

2. *Quarta dissonans supersyncopata* (D) on kadensseissa paljon käytetty yläpuolinen kvarttipidätys, jonka kanssa soitetaan aina kvintti ja oktaavi (molemmat mahdollisia kaksinnettavia). Kvarttipidätys on aina valmistettava ja se puretaan asteittain alaspäin. Neli- tai useampiäänisyydessä on huomattava, että kvartti tai kvintti sopivat parhaiten ylä-ääneksi, oktaavia käytetään ylä-äänenä harvoin. Kirjan Corollarium-osassa on äänenkuljetukseltaan mielenkiintoisia esimerkkejä ylös- ja alaspäisistä sekvensseistä, joista yhdessä "sallitussa" versiossa äänet menevät ristiin: sopraano eli soinnun kvartti purkautuu alaspäin ja altoääni eli soinnun kvintti hyppää oktaavilla ylöspäin uudeksi sopraanoksi valmistamaan seuraavan kvartin. Äänten paikkaa näin vaihtamalla onnistutaan välttämään rinnakkaiset kvintit (esim. 26/2).

3. *Quarta subsyncopata* (D) on alapuolinen (basson)pidätys, joka valmistetaan bassossa ja puretaan siellä asteittain alaspäin. Säestyksenä toimivat sekunti ja kvintti tai seksti. Kvintti on Muffatista todennäköisempi vaihtoehto silloin, kun numerointina on vain 4 tai 2, joskaan sitä ei voi käyttää korotetulla sävelellä, pienen tai ylinousevan sekunnin tai ylinousevan kvartin kanssa. Turvallisinta on kaksintaa kvartti ja sekunti ja jättää valinta kvintin ja sekstin välillä tekemättä. Sekunnin sijasta voi myös esiintyä terssi, joka on sidottava ja purettava alaspäin. Molemmat tyypit esiintyvät vain painollisella tahtiosalla (esim. 26/3).

4. *Quarta transiens* (K) esiintyy paikallaan pysyvällä basson sävelellä sivusävelenä, aina painottomalla tahdinosalla. Sen kanssa käytetään sekstiä (*Quarta consonans*), sekuntia tai septimiä silloin, kun sekstiä ei ole numeroin vaadittu (esim. 26/4).

5. *Quarta Italica* tarkoittaa basson loma- tai sivusäveltä, joka muodostaa kvartin paikallaan pysyvän ylä-äänen kanssa, ja esiintyy siksi aina painottomalla tahdinosalla. Terssi nousee soinnulle asteittain ja laskee samoin pois tai jää seuraavalle soinnulle terssin kvarttipidätykseksi. Kaikkia säveliä voi kaksintaa, paitsi sekstiä silloin, kun se on korotettu. Kun seksti on suuri ja terssi pieni, muodostuu kromaattinen dissonanssi. *Quarta Italica* esiintyy useimmin sävelleihin kuudennella sävelellä. Muffat korostaa yhdistelmän harvinaisuutta ja italialaisuutta. Haagin käsikirjoituksessa kulku esiintyy

ohimennen alaspäistä kokoaskelkulkua käsiteltäessä (s. 35) (esim. 26/5).

6. *Tritonus, Quarta major tai Quarta superflua* tarkoittaa ylinousevaa kvarttia joko painollisella (D) tai painottomalla (K) tahdinotalla. Siihen lisätään sekunti, joskus pieni terssi ja seksti, joita voidaan tarvittaessa kaksintaa, tritonusta itseään ei koskaan. Gasparini selittää, kuinka sitä aiemmin pidettiin sietämättömänä (mi contra fa!), mutta nyttemmin suosittuna: "asianmukaisesti ja hyvällä maulla käytettynä siitä tulee erittäin suloinen ja harmoninen, kunhan se on oikein purettu" (Gasparini s. 52) (esim. 26/6).

7. Vähennettyä kvarttia (*Quarta Diminuta tai Quarta minor*) voi käyttää kuten puhdastakin kvarttia, paitsi että sitä ei saa kaksintaa. Säestyksenä toimivat vähennetty kvintti ja paksummassa tekstuurissa myös seksti (esim. 26/7).

Tritonus ja Vähennetty kvartti muodostavat kromaattisen dissonanssin vain bassoa vastaan käytettiinpä niitä yläpuolisena kvarttipidätyksenä (esim. 26/8.1.), alapuolisena bassonpidätyksenä (esim. 26/8.2.), loma- tai sivusävelenä tai todellisena iskullisena tritonuksena. Kun tritonukseen lisätään pieni terssi, kromaattisia dissonansseja syntyy kaksi (esim. 26/8.3.).

NUOTTIESIMERKKI 26 Federhofer / Muffat s. 44 (1), 46 (3), 47 (4), 48 (5), 50–51 (6), 62 (7), 70 (8), 126, 127 (2), Haag s. 35 (5).

1)

2)

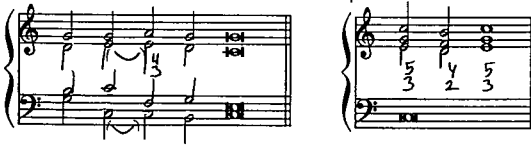
4 3 4 3 4 3

4 3 4 3 4 3

3.



4.



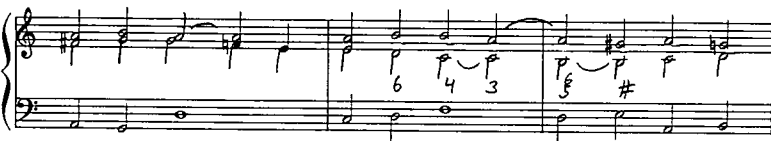
5.

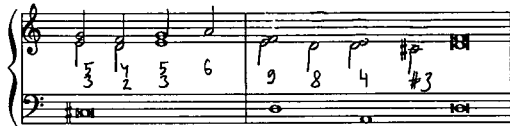
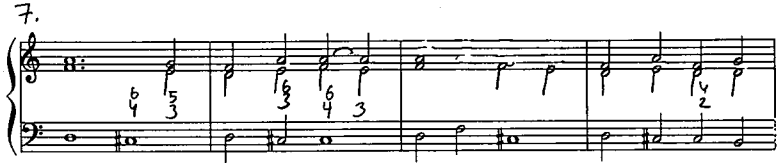
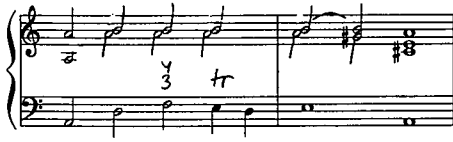


5.



6.





Septimi on Gasparinin mukaan suosituin dissonanssi. Hän erottelee toisistaan erisuuruiset septimit, Muffat eri tavoin käyttäytyvät.

1. *Septima syncopata* valmistetaan edellisessä soinnussa ja puretaan asteittain alaspäin suurelle sekstille (esim. 27/1.1.). Sekvensseissä vain viimeiselle purkaukselle tulee suuri (korotettu) seksti. Kolmiäänisyydessä septimin kanssa soitetaan terssi ja kvintti tai oktaavi, jota ei kuitenkaan voi käyttää korotetulla bassosävelellä. Neli- tai useampiäänisessä tekstissä voi kaksintaa kaikkia muita intervalleja paitsi septimiä. Kromaattinen dissonanssi syntyy, kun pieni septimi yhdistetään suureen terssiin tai kun kvintti on vähenetty. Gasparini käyttää ainoastaan puhdasta kvinttiä kadensaalisissa hypyissä (kvintti alas, kvartti ylös), samoin asteittaisissa kuluissa (sen voi lisätä vain silloin, kun sitä edeltävällä terssiä ylemmänä olevalla sävelellä on suuri terssi), eritoten kadenssille mentäessä. Laskeuduttaessa puolinuottia pidemmin nuottiarvoin asteittain alaspäin kvintti on sekstipurkauksella heti irrotettava ja sen tilalla kaksinnettava terssi tai seksti. (Esim. 27/1.2. Gasparini on esimerkissään merkinnyt "+" niille soinnuille, joissa kvinttiä voi käyttää ja "-" kvintittömille soinnuille.) Bismantovan mukaan kvinttiä käytetään ainoastaan säveltäjän numeroinnin sitä vaatiessa.

Basson noustessa kvartin tai kokoaskeleen septimi voi laskea asteittain terssille tai kvintille. Gasparinin mukaan suosituissa kadensseissa, joissa basso ensin laskee terssin ja nousee sitten kvartin, ensimmäiselle sävelelle tulee kvinttisekstisointu ja seuraavalle septimi, jonka kanssa kvinttiä käytetään siis ainoastaan silloin, kun ensimmäisellä sävelellä on ollut suuri terssi. Basson laskiessa puoliaskelein septimin kanssa ei käytetä kvinttiä ja se purkautuu aina sekstille. Septimiä voi käyttää kadenssin ennakointina (anticipation, Gasparini / Stillings): asteikon neljännen sävelen septimisointu saa aina kvintin, koska tämä kvintti valmistaa kadenssin kvarttipidätyksen. Se on myös säilytettävä septimin purkautuessa sekstille (esim. 27/1.3.).

2. *Septima pulsata* (K) ilmestyy tekstiin valmistamattomana, mutta se on aina purettava oikein. Septimi voi näin esiintyä sekä lomasävelenä että iskullisella nuotilla. Kolmiäänisessä satsissa sen kanssa käytetään useimmin kvinttiä ja terssiä; oktaavia yleensä vältetään. Kromaattinen dissonanssi syntyy jälleen yhdistettäessä pieni

septimi suureen terssiin, vähennetty kvintti septimiin, vähennetty septimi terssiin tai vähennettyyn kvinttiin (esim. 27/2).

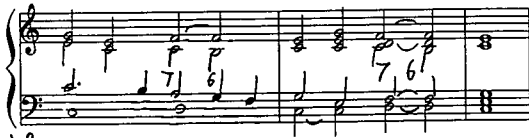
3. *Septima transiens* (K) esiintyy muiden sivusäveldissonansien tapaan aina vain painottomalla tahtiosalla paikallaan pysyvällä bassoäänellä. Sen kanssa soitetaan kvartti ja sekunti, joskus harvoin kvintti. (Vrt. *Quarta transiens*.)

4. Vähennettyä septimiä (*Falsche Septime*) käytetään kuten muitakin septimejä, paitsi että sitä säestää aina pieni terssi ja vähennetty kvintti; oktaavia (johtosävel!) ei suositella. Vähennetty septimi muodostaa kromaattisen dissonanssin bassoa vastaan ja vähennetyn kvintin ollessa mukana dissonanssi kaksintuu. Vähennetty septimi on Gasparinin mukaan suosittu resitatiiveissa ja yleensäkin ekspressiivisissä kohdissa. Basson noustessa puoliaskeleen se purkautuu perussoinnulle. "Pidä huolta, että kaksinnat kaikki sävelet, mikä on helppoa, kun soittaa kaikki sävelet vasemmalla kädellä eli pohjasävelen, terssin, kvintin ja septimin, ja kaksintaa ne sitten samalla tavalla oikeassa kädessä oktaavia korkeammalta" (Gasparini s. 59).

Jos septimi valmistetaan edellisessä soinnussa, se yleensä purkautuu jo samalla bassonsävelellä sekstille. Jos se sen sijaan esiintyy basson laskeutuessa puoliaskelin, siinä ei käytetä kvinttiä. Purkaus on tavalliseen tapaan sekstille (esim. 27/4).

NUOTTIESIMERKKI 27 Federhofer / Muffat s. 56 (1.1), 57 (2), 64, 74 (4), Gasparini s. 57 (1.2.), 59 (1.3.).

1.1.

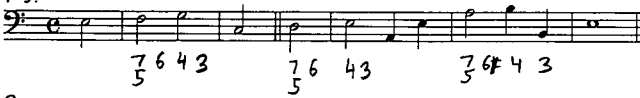


1.2.

KVINTTI:



1.3.



2.



4.



Kvinttisekstisointu (*Concentus semisextilis* tai *halber Sextil*) on valmistettava edellisessä soinnussa tai sille on tultava asteittain. Sitä käsitellään dissonanssisena eli se on purettava asteittain alaspäin. Oktaavia on vältettävä korotetuilla bassonsävelillä ja kolmiäänisessä tekstuurissa vaihdetaan seksti joskus terssiin. Neli- tai useampiäänisessä tekstissä voi kaksintaa joko terssin tai sekstin mutta ei kvinttiä.

NUOTTIESIMERKKI 28 Federhofer / Muffat s. 102.



Kvinttisekstisointu sisältää kromaattisen dissonanssin silloin, kun käytetään pientä terssiä suuren sekstin kanssa tai päinvastoin. Pieni terssi purkautuu asteittain alaspäin, suuri seksti nousee. Vastaavasti suuri terssi purkautuu asteittain ylöspäin ja pieni seksti pysyy paikallaan tai laskee asteittain. Jos kvintti on vähennetty, se muodostaa kromaattisen dissonanssin bassoa vasten ja purkautuu asteittain alaspäin.

Vähennetty kvintti, *Quinta diminuta* (K) on valmistettava tai sille on tultava asteittain. Se esiintyy yleensä nousevalla puoliaskeleella tai korotetulla sävelellä pienen sekstin ja terssin kanssa purkautuen perussoinnun terssille (esim. 29/1). Jos basso tekee muutaman nuotin mittaisen diminuution ennen tätä ääntä, on vähennetyn kvintin ääni ehdottomasti pidettävä paikallaan, kunnes se voi laskeutua terssille. Tästä saa erinomaisen harjoituksen uusien vähennetystä kvintistä johdettujen dissonanssien muodostamiseksi. Jälleen on vain muistettava sitoa nuotti aina uuden dissonanssin purkaukselle asti. Oktaavia voi käyttää säestysäänenä vasta 6–8-äänisissä realisoinneissa. Vähennettyyn kvinttiin voi myös lisätä pienen tai vähennetyn septimin, jolloin seksti jää pois. Tällöin molemmat dissonanssit on joko valmistettava tai niille on tultava asteittain ja ne on muistettava purkaa oikein (esim. 29/2). Vähennettyä kvinttiä voi käyttää myös puhtaan tilalla yläpuolisen synkopoidun vähennetyn kvartin (kvarttipidätys) tai synkopoidun septimin kanssa (esim. 29/3). Haagin käsikirjoitus mainitsee italialaisen säveltäjän Francesco Antonio Bonportin käyttävän vähennettyä kvinttiä yhdessä suuren sekstin kanssa mollissa asteikon toisen sävelen kvinttisekstinsoinnun laskeutuessa toonikalle.

Ylinouseva kvintti (*Quinta superflua* tai *übermäßige Quinte*) on vähennettyä harvinaisempi, mutta muodostaa samalla tavoin itsessään kromaattisen dissonanssin bassoa vasten. Sitä voi lähestyä joko valmistamalla, asteittain tai hypyllä ja se purkautuu asteittain ylöspäin. Terssi ja oktaavi ovat säestysääninä ja kaksinnettavissa (terssi mieluummin), itse ylinousevaa kvinttiä ei saa koskaan kaksintaa (esim. 29/4).

Ylinousevaa sekstiä (*falsche grosse Sext*), niin ikään kromaattista dissonanssia, käyttävät vain harvat, lähinnä italialaiset affektien mestarit resitatiiveissa (stylo recitativo). Sen kanssa käytetään vain terssiä kaksinnettuna, ei koskaan oktaavia, ja se purkautuu asteittain ylöspäin (esim. 29/5).

Kaikki muut kuviteltavissa olevat dissonanssit (esim. vähenne-
tyt ja ylinousevat oktaavit) ovat Muffatin mielestä "sietämättömiä",
eikä niitä näin ollen koskaan tapaa kunnollisessa ja säännönmukai-
sessa sävellyksessä taikka partituurissa.

NUOTTIESIMERKKI 29 Federhofer / Muffat s. 59–61 (1, 2, 3, 4), 64 (5).

The image displays five numbered musical examples (1-5) in a two-staff system, illustrating various dissonances. Each example is written in a single key signature (one sharp, F#) and 3/4 time. The notation includes notes, rests, and figured bass (numbers 1-7) indicating specific intervals or fingerings. Example 1 shows a sequence of chords with figures 6, 5, 4, 3, 5, 6, 5, 4, 2. Example 2 shows figures 3, 5, 6, 7, 5, 6. Example 3 shows figures 6, 7, 5, 6, 7, 5, 6. Example 4 shows figures 5#, 6, 5, 6. Example 5 shows a sequence of chords with figures 6, 5, 4, 3, 5, 6, 5, 4, 2.



3.5. KADENSSIT

Gasparini jaottelee kadenssit yksinkertaisiin (simple/Stillings) ja yhdistettyihin (compound / Stillings). Yksinkertaisia kadensseja ovat duuriperussoinnulta laskeutuminen kvintillä tai nouseminen kvartilla ja melodinen lopuke (s. 41). Yhdistetyt kadenssit käsittävät useampia sointuja dominantilla (vrt. Muffatin *Cadentia majori* / b ja c.)

Muffat jakaa kadenssinsa todellisiin (wahr; nyk. koko- tai tonikalopukkeet) ja harhalopukkeisiin (betrieglich; Haag: bedriegelyk). Todelliset kadenssit jaetaan vielä kolmeen alalajiin: *Cadentia major*, *minor* ja *minima*. Muffatin viisi- ja useampiäänisissä cembalolle tarkotetuissa esimerkeissä huomio kiinnittyy lukuisiin johtosävelen ja dissonanssien kaksinnuksiin sekä rinnakkaisiin kvintteihin ja oktaaveihin (ei ääriäänten välillä). Kolmi- ja neliaäänisyydessä näitä on tiukasti vältetty. Esittelen kadenssit tässä luvussa Muffatin kolmijakoa noudattaen.

3.5.1. *Cadentia majori* (isommat kadenssit)

Duuriterssinen sointu laskee kvintin tai nousee kvartin eli nykyinen autenttinen lopuke. Bismantovalla *Cadenza rotta*.

a) *Cadentia major simplex et libera* käsittää vain kolme perussointua (I–V–I). On huomattava, että ylä-ääni kuulostaa huonolta, jos se pysyy kaikkien kolmen soinnun ajan paikallaan. Kvinttiasemassa olevan soinnun ylä-ääntä saa toki septimin avulla vähän parannettua, mutta koska septimi kuulostaa hyvältä muissakin äänissä, ei kvinttiasemaan ole syytä pitäytyä. Viimeiset kaksi esimerkkiä ovat vain cembalolle (esim. 30/1).

b) *Cadentia major ligatassa* dominanttia edeltää kvinttisekstisointu, kvarttisekstisointu, molemmat, kvarttipidätys tai suuri sekstisointu ja kvarttipidätys yhdessä. Haag tarjoaa vaihtoehtoiksi

kvinttisekstisoinnun lisäksi kvintin tai sekstin yksinään tai septimin ja kvintin (esim. 30/2).

Bismantovan mukaan kvarttipidätyksen voi valmistaa kvinttisekstisoinnalla tai neljännen sävelen septimisoinnalla (esim. 30/3). Esimerkissä bassorivin alapuolella olevat numerot ilmoittavat intervallit bassosta ylöspäin, jolloin äänen täsmällinen järjestys ja sijainti tulevat selvitettyiksi. Viivan alapuolella olevat numerot ($\sim = 8$) on tarkoitettu vasemmalle, viivan yläpuoliset oikealle kädelle. Vasemman käden oktaavit esimerkin ensimmäisessä ja viimeisessä kohdassa lasketaan ilmeisesti vain massan luomiseksi, ei kielletyksi rinnakkaisliikkeeksi.

Roger North mainitsee italialaisille "tyypillisen, kummallisen" kadenssin, jossa dominanttia edeltää napolilainen sekstisointu. Se edustaa tyyliä, jossa "kadenssit tuntuvat aina suostutelluilta (persued) ja viime hetkellä vaikeuksien kautta saavutetuilta." (s. 84.)

NUOTTIESIMERKKI 30 Federhofer / Muffat s. 109 (1), 104–105 (2), Bismantova s. 79, 80 (3).

1) **HVONNO SOPRAANO** **7** **HYVÄ JA KAUNIS** **HYVÄ**

VIELÄ KAUNIMPI

2)

3)

4 3 5 4 3 4 3 5 4 3

11. 13. 11. 13.
10. 12. 10. 12.

10. 12. 12. 14.
9. 10. 12.

5 7 1. 1.
1. 1.

c) *Cadentia major perfecta*, *Cadenza intiera* (Bismantova), *Lange gebundene Cadentz* (Haag) käyttää neljä iskua tasajakaisessa tahdissa siten, että ensimmäisellä iskulla on duuriperussointu, seuraavalla kvarttisekstisointu, kolmannella kvarttipidätys, joka purkautuu neljännellä tahtiosalla, jonka viimeiselle kahdeksasosalle voi tulla vielä septimi (esim. 31/1). Kadenssi päättyy seuraavan tahdin ykköselle septimin laskiessa soinnun terssille. Septimi voi olla mukana myös heti kadenssin ensimmäisellä soinnulla. Tätä kadenssia tapaa harvoin täydellisesti numeroituna. Jos numeroita ylipäättään on, ovat tavallisimmat merkinnät 3–4–3 tai 7–6–7. Bismantovalla septimi on ensimmäisellä soinnulla, jos sen voi edellisellä soinnulla valmistaa. Kolmijakaisessa tahtilajissa kadenssiin kuluu kaksi taktia. Muffat näyttää esimerkeissään myös hyviä diminuutioita hitaampia nuottiarvoja varten (esim. 31/2). Hän korostaa myös, että neliäänisyydessä ylimmän äänen tulee pysyä laulavana, edetä vain pienin liikkein; alääänissä, jotka voi sijoittaa joko ahtaaseen tai hajalliseen asetteluun, hypyistä ei ole samanlaista häiriötä.

Roger North esittelee kadenssissa dominanttia edeltämässä asteikon neljännen sävelen nooniseptimisoinnun (s. 81). Rooman käsi-
kirjoituksessa sitä voi edeltää myös asteikon kuudennella sävelellä

terssikvarttisointu. Toistamalla samaa sointua oikeassa kädessä saa kadenssille erilaisia tehoja. Huomaa toisella soinnulla septimi ja seksti yhtäikää (esim. 31/3).

Haagin käsikirjoitus näyttää mallin, jossa melodinen lopuke vie dominantille, joka sitten tekee täydellisen lopukkeen (esim. 31/4) ja täyslopukesekvenssin, jossa uudelle septimille päästään aina pienen terssin avulla (esim. 31/5).

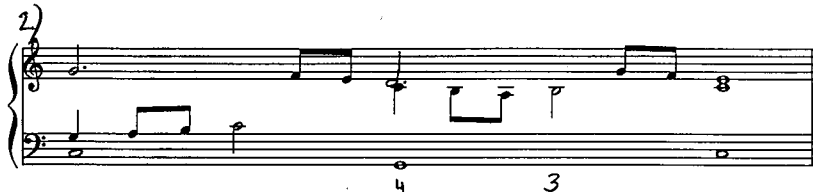
Gasparini esittelee lyhyemmän, vain puolen tahdin mittaisen version, jossa joko kvarttipidätys tai kvarttisekstisointu purkautuu perussoinnuksi septimillä tai ilman. Jälkimmäinen tapa on erityisen sovelias maallisissa soololauluteoksissa.

NUOTTIESIMERKKI 31 Federhofer / Muffat s. 105–107 (1, 2), Rooma s. 49 b (3), Haag s. 73 (4), 74 (5).

1)



2)



3)



3)

4)

5)

Muffat opettaa osien tai jaksojen päätöskadenssien loppuvan aina duurisointuun sävellajista riippumatta. Rooman käsikirjoituksen mukaan duuriterssi soitetaan kadensseilla, joiden päätösnuotti on pitkä tai joita seuraa tauko tai uusi jakso. Haagin käsikirjoitus toteaa, että tästä säännöstä "ei nykyään" enää välitetä, ja kadenssit päätetään sävellajin mukaisin terssein.

Muffat antaa samasta bassokulusta useita esimerkkejä erilaisin duuri- ja mollisointujen vaihteluin ja muistuttaa, että jos on asteikon toisen sävelen sekstisoinnun terssin suhteen epävarma, sen voi kolmiäänisessä tekstissä jättää soittamatta. Jos kyseinen terssi on suuri, siltä nouseaan ylöspäin (ei välttämättä asteittain), mollilta laskeudutaan. Tässä on esimerkkejä eri vaihtoehdoista:

NUOTTIESIMERKKI 32 Federhofer / Muffat s. 112–116.

1. Suurin terssein.
2. Pienin terssein.
3. Pieni ja suuri terssi vuorotellen neliäänisenä ja täytenä sat-sina.
4. Suuri terssi menee pienelle terssille.
5. Tässä neuvotaan laulajan tai soittajan tukemiseksi käväisemään ennakkoon tulevalla suuren terssin sävelellä, joka on esimerkissä merkitty nuolella. Tämä on koko Muffatin opuksen ainoa maininta säestyksen suhteesta ylä-ääneen!



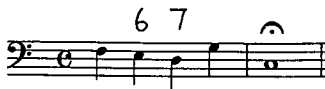
4.

A musical score for a piano piece titled 'The Rose Tree'. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The piece consists of two systems of music. The first system has three measures, and the second system has two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

5. 

Bismantova muistuttaa, että seuraavanlainen kadensaalinen basso-kulku soinnutetaan aina näin, kun kyseessä on 1/4-nuotit.

NUOTTIESIMERKKI 33 Bismantova s. 81.

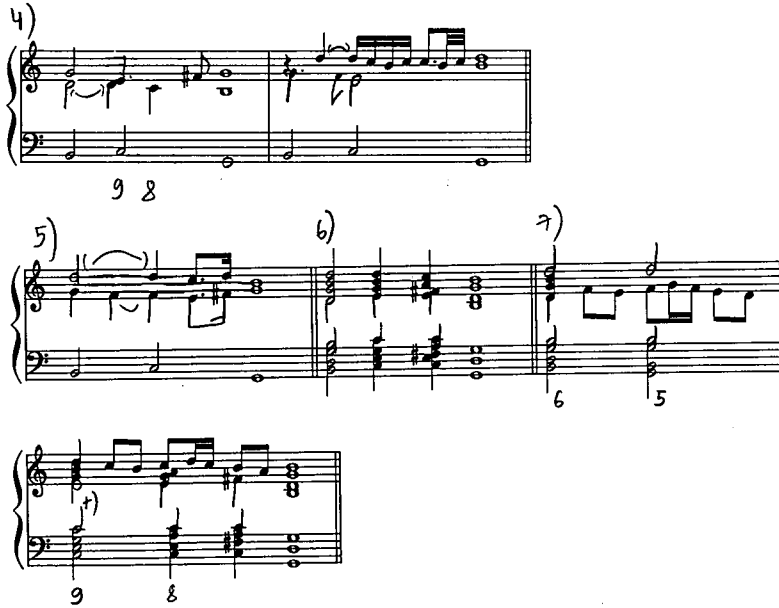


3.5.2. *Cadentia minori* (pienemmät kadenssit)

Pienempien kadenssien voi katsoa vastaavan nykyistä plagaalilopuketta (I–IV–I). Muffat jakaa ne kahteen alalajiin: perusversio *cadentia minor simplex ungebunden* (esim. 34/1), jossa ennen toonika-sointua voi asteikon neljännellä sävelellä soittaa tritonuksen ja seks-tin (esim. 34/2). *Cadentia minor gebunden* käsittää ensimmäisellä toonikasoinnalla 7–6- tai 9–8-pidätyksen tai sekuntisoinnun (esim. 34/3, 34/4, 34/5). Useampiäänisessä tekstuurissa koristetaan ka-denssi kokonaisella tritonussoinnalla (esim. 34/6). Viimeinen esi-merkki antaa koristelumallin pitkille nuottiarvoille (esim. 34/7).

NUOTTIESIMERKKI 34 Federhofer / Muffat s. 116–120. +) Originaalissa sointuna virheellisesti $H=d=g=h$.





3.5.3. *Cadentia minima* (pienimmät kadenssit)

a) *Cadentia minima descendens, Melodie Finaal* (Haag). Melodinen lopuke (lopuke, jossa asteikon toinen sävel, jolla on sekstisointu suurella sekstillä, laskeutuu asteittain asteikon ensimmäiselle sävelle ja itse suuri seksti nousee asteittain oktaaville) on *miniman* tavallisin esiintymismuoto (esim. 35/1). Sekstiä voi myös edeltää septimi (*Gebonde Melodie Finaal*). Tällöin neliäänisessä ja sitä useampiäänisessä satsissa italialaiset (Haag: "jotkut") soittavat sekstin kanssa sekä terssin että kvartin (esim. 35/2). Rooman käsikirjoituksen mukaan näin voi tehdä vain, "jos lauluäänessä ei ole kvinttiä" (Rooma s. 54b). Kvartille tullaan aina asteittain ja se jää paikalleen. Rooman käsikirjoituksen mukaan kulku ei ole kadenssaalinen, jos sopraanoon jää soinnun terssi (esim. 35/3).

Jos basson toiseksi viimeinen sävel on korotettu sävel, italialaiset soittavat sillä septimin kanssa vähennetyn kvintin, jolle tullaan asteittain ja joka purkautuu alaspäin. Haag: "Johtavat italialaiset säveltäjät käyttävät joskus mutta ilmeisesti harvoin pienellä sekunnilla alaspäin liikkuvan melodisen lopukkeen alussa ylinousevaa sekstiä" (s. 21) (esim. 35/4, 35/5). Haagin käsikirjoitus esittelee 7–6-sekvenssin "jatkuvana" melodisena lopukkeena (esim. 35/6). Pitkien nuottiarvojen kadenssilla on aikaa myös diminuointiin (esim. 35/7).

Roger Northin mielestä melodinen lopuke on mollissa erityisen juhlallinen ja siksi suosittu Adagioissa. Sen teho perustuu septimin venyttämiselle, jolloin jopa pulssin hetkellinen pysähtyminen on sallittua.

b) *Cadentia minima tenorizans oder ascendens* tarkoittaa sivusävelistä puoliaskelkulkua (nykytermein perussävel-johtosävel-perussävel). Kadenssin ensimmäiselle sävelelle soitetaan synkooppinen sekuntisointu (esim. 35/8).

c) *Cadentia minima stabilis* on paikallaan pysyvä bassosävel, jolla duuri-perussointu-kvarttisekstisointu-duuri-perussointu vuorottelevat (esim. 35/9).

NUOTTIESIMERKKI 35 Federhofer / Muffat s. 121 (1, 2, 4), 124 (7, 8), 126 (9), Rooma s. 48 b (3), Haag s.34 (5), 72 (6).



5)

Exercise 5, measures 1-2. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3). Fingerings: 7 6 #, 7 6 #.

6)

Exercise 6, measures 1-4. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3). Fingerings: 5 6 7 6, 7 6 # 6, 7 6 7 6, 7 6.

7)

Exercise 7, measures 1-3. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3). Fingerings: 7 6.

Exercise 7, measures 4-5. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3).

8)

Exercise 8, measures 1-3. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3). Fingerings: 2, 5/2, 5/2.

9)

Exercise 9, measures 1-3. Treble staff: Chords (F#4, A4, B4), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5), (F#4, A4, B4, C5). Bass staff: Chords (F#2, A2, B2), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3), (F#2, A2, B2, C3).

Harhalopukkeeksi Gasparini ja Haagin käsikirjoitus kutsuvat kadenssia, joka yllättäen päättyy toiseen sävellajiin ja jonka basso ei liiku normaalein kadenssaalisin hyppäin tai jossa kvartti purkautuu-kin molliterssille (esim. 36/1). Haagin käsikirjoitus erittelee myös keskeytetyn kadenssin (*afgebrooke cadentz* tai *cadentia Troncata*), jollaisia tapaa resitatiiveissa continuon viimeistellessä laulajan kesken jättämän kadenssin (esim. 36/2).

NUOTTIESIMERKKI 36 Haag s. 48 (1), 49 (2).

1)

2)

Gasparinin mukaan tavallisten kvarttiseksti-kadenssien purkaminen on helppoa, kun oikea käsi on oikein paikallaan: jokainen sormi laskeutuu vain yhden askeleen, kvartti terssille, seksti kvintille ja oktaavi septimille. Kvartin ja sekstin kaksintaminen vasemmassa kädessä tuottaa toisinaan mainion efektin, suurten terssien (korotettujen sävelten) kaksintaminen on vain muistettava säästää yli viisiääniseen tekstuuriin. Cembalolla Gasparini kehottaa jättämään vasemmassa kädessä kvartin soimaan yhdessä kvintin kanssa oikean purkaessa sen terssille. "Näin syntyy mitä miellyttävintä harmonia, eräänlainen acciaccatura. Uruille se sopii käytettäväksi vain erittäin paksussa tekstuurissa". (s. 44.)

Kun kadenssi sattuu jollekin keskialueen bassosävelistä (esim. pieni c, d tai e), on parasta ja helpointa soittaa kvartti ylä-äänessä ja päätyä siitä oktaaviasemaan.

4. KORISTELU

Jesper Christensenin mukaan italialaisessa tyyliässä voidaan erottaa kolme erilaista koristelutapaa:

1. Koraalityyliässä soitetaan paksuja sointuja, joita arpeggioidaan ja väritetään mordentein ja acciaccaturin.
2. Kontrapunktityyli sisältää sooloäänien fuuga-alkujen kaksinnusten lisäksi sekä soolo-, että bassoäänien imitointeja, varsinkin sooloäänien taukojen tai pitkien sävelten aikana.
3. Obligatotyyliässä lähestytään valmiiksi kirjoitettuja cembalo-osuuksia lukuisilla oikean käden koristeluilla, diminuutioilla ja vastamelodioilla vasemman soittaessa sointuja. Näitäkin suosituksellaan käytettäväksi lähinnä sooloäänien taukojen aikana.

Christensen opettaa, että niin kauan kuin säestettävä ääni käyttää samaa kuviota, tulisi säestyksenkin jatkaa omaa kuviotaan samanlaisena. Ajatus on perusteltu, vaikkei sitä suoraan missään lähteessä sanotakaan; italialaiset rakastivat sekvenssejä ja toisaalta säestäjää kehoitetaan joka käänteessä tarkoin seuraamaan sooloäänien affekteja ja kuviointeja. Affektin myötäileminen säätelää mielestäni koko koristeluperiaatteen valintaa: jos sooloääni esittää virtuoosisia murtosointukuvioita, hyppäävät säestyksen mahdolliset melodiset fraasit ulos ympäristöstään ja päinvastoin. Roger North ei liiemmin luota continuosoittajien kykyihin ymmärtää sävellyksen luonnetta: "Olen tuntenut monia taitajia ja säveltäjiä, jotka omistautumalla asialle ovat kehittyneet erittäin hyviksi kenraalibassonsoittajiksi, mutta en koskaan ketään, joka aloitettuaan kenraalibasson säännöistä, vain yhtyeessä sointuja soittamalla olisi ymmärtänyt sävellystä [air] tai tullut hyväksi säveltäjäksi. Sillä he ovat niin tottuneita siihen sekasortoon, minkä ylä-äänten ahtaminen täyteen meteliä aiheuttaa ja heiltä puuttuu sekä sävellajin vaihdoksia [transitions] että harkintaa [foresight], niin etteivät he koskaan saavuta sujuvaa tyyliä, jota voisi kutsua sävellykseksi [ayre]." (s. 248.)

Toisaalta North painottaa, että kenraalibassonsoittajan on toimittava säveltäjän tapaan, sointunumeroiden tulkitseminen ei yksin riitä "koska soittotavassa on niin paljon muutteluvaraa soittamalla joskus pelkkiä sointuja, joskus arpeggioiden, toisinaan koskettaen melodiasa [air] ja jatkuvasti huomioiden painokkaat kohdat,

täyttäen, pidättyen [forbear] tai koristellen sopivasti, niin että se, joka on vain kenraalibasson taitaja eikä säveltäjä [ayerist], on vain aloittelija [abcdarian]". (s. 249.) Ilmeisesti tilanne Englannissa oli erityisen surkea, koska "mestarit eivät koskaan luottaneet urkuriin ja tämän kenraalibassoon, vaan sävelsivät hänen osansa" (s. 300).

4.1. ARPEGGIOT

Lähteet eivät erityisemmin esittele erilaisia arpeggioja vaan pikemmin varoitellaan niiden liiallisesta, jatkuvasta edestakaisesta kierittämisestä (Gasparini ja Haag). Arpeggioista mainitaan aina nimenomaan resitatiivien yhteydessä. "Kappaleissa [Airen], jotka ovat hyvin iloisia ja vilkkaita on basso continuo soitettava spiccato tai staccato; kappaleissa, jotka kulkevat Adagio, Largo tai Grave, ja jotka ovat pehmeämpiä, pitää soittaa Appoggiato" (Haag s. 101). Mielestäni soinnutettaessa jokaista 1/8-nuottia on selkeämpää välttää sointujen murtamista ja pyrkiä päinvastoin tarkkaan mutta painottomaan yhtäkaisuuteen. Usein ylä-ääni soittaa tällaisten "walking-bass"-kulkujen päälle laulavaa melodiaa, jonka on tarkoitus olla rytmisesti vapaa. Säestyksen on silloin oltava tukeva pohja, jonka päällä uskaltaa hellittää ikuisesta tähtäämisestä ja äänten yhteensovittelusta. Roger Northin mukaan kuuluisa kastaattilaulaja ja opettaja signor Tosi sanoi rubaton hallintaa esittäjän tärkeimmäksi taidoksi. North itse kutsui sitä ajan ottamiseksi ja pitämiseksi: joillakin sävelillä viivähdetään määritettyä nuottiarvoa pidempään ja toisilta jatketaan jo ennen nuottiarvon täyttymistä. (s. 151.)

Myös kitaristien suosima tapa soittaa arpeggio nopeasti ennen iskua (arpeggion viimeinen sävel osuu iskulle) on mielestäni joskus, esimerkiksi espanjalaisvaikutteisissa osissa, erittäin tehokas ja varteenotettava värityskeino.

Murtaessaan sointuja rytmisesti italialaiset matkivat oikealla kädellä viulun virtuoosikuvioita ja soittivat kokonaisia sointuja vasemmalla kädellä.

NUOTTIESIMERKKI 37 Gasparini s. 87.



Murtamisen voi jakaa käsittämään molemmat kädet, jos bassonuotit ovat riittävän pitkiä. (Vrt. myös basson diminuutiot 4.4.)

4.2. MORDENTET JA ACCIACCATURAT

“– – sparkle in the accord, as air and light doth to the eye in a landscape, and is an elegance which painters in their art cannot describe” (North s. 173).

Haagin käsikirjoitus määrittelee acciaccaturan dissonanssiksi yhtä aikaa konsonanssin kanssa ilman varsinaista purkausta. Sitä käyttävät johtavat italialaiset mestarit cembalolla säestäessään. “Tämän tavan oppii paremmin käytännön kuin sääntöjen avulla eikä se riipu ainoastaan korvasta ja kokemuksesta vaan myös soittajan käden suuruudesta ja sormien paksuudesta, koska kaikki kädet eivät pysty kymmenellä sormella soittamaan kahtatoista tai kolmeatoista kosketinta.” (Haag s. 94.) Acciaccaturia voi käyttää yhtä lailla aarioissa (Air) kuin resitatiiveissa riippuen siitä, miten ne kädelle sopivat. “Säestys muuttuu niiden avulla paljon harmonisemmaksi ja edustavammaksi” (Gasparini s. 84).

Erilaisia acciaccaturan käyttötapoja Haagin käsikirjoitus esittelee kolme:

1. Soitetaan dissonanssit yhtäaikaa purkauksiensa kanssa arpeggiona. Kadenssilla kvarttisekstisointu ja dominanttisointu yhtä aikaa (esim. 38/1.1). Melodiseen lopukkeeseen voi myös lisätä kvartin (esim. 38/1.2). Kvartin voi myös lisätä vasta loppusoinnulle (esim. 38/1.3).

Huom. mustat varrettomat nuotit ovat acciaccaturia, joiden pituutta käsitellään jäljempänä (s. 84). Roger North suosittelee urkuille kaikkien diatonisen asteikon sävelten soittamista yhtä aikaa ja niiden vähittäistä irroittamista, niin että lopuksi soi vain puhdas toonikasointu – myöhemmissä esimerkeissä sekoitetaan nimenomaan toonika- ja dominanttisoinnut.

2. Soitetaan konsonanssien kanssa dissonansseja, joita ei voisi-kaan purkaa, kuten oktaavin kanssa suuri tai pieni septimi, pienen tai suuren terssin kanssa suuri sekunti, suuren terssin kanssa ylinouseva sekunti, kvintin kanssa puhdas tai ylinouseva kvartti tai seksti, pienen tai suuren sekstin kanssa kvintti, suuren sekstin kanssa myös ylinouseva kvintti. Gasparini suosittelee acciaccaturia

nimenomaan nuoteille, joilla on suuri seksti. Vähennetylle kvintille hän lisäisi pienen sekstin ja acciaccaturana noonin (esim. 38/2.1). Sekuntisointuun ylinousevalla kvartilla voi lisätä kvintin (voidaan myös lukea ensimmäiseen käyttötapaan, koska kvintti purkaa ylinousevan kvartin) (esim. 38/2.2). Suureen septimiin voi lisätä suuren sekstin, vähennettyyn septimiin pienen sekstin (esim. 38/2.3). Kun soitetaan duurissa vähennetty septimisointu, siihen lisätään puhdas kvartti, mollissa kvartti on vähennetty. Viimeiselle nuotille voi myös lisätä pienen sekstin (esim. 38/2.4).

3. Kolmas tapa on konsonanssien ennakoiminen, kahden vierekkaisen bassonuotin sävelten soittaminen samalla nuotilla, joka sopii erityisen hyvin resitatiiveihin ja pateettisiin lauluihin. Esimerkiksi melodisessa lopukkeessa voi ennakoida seuraavan dominanttisoinnun. Nämä acciaccaturat kirjoitetaan Haagin käsikirjoituksen mukaan nuotteihin ylinousevana sekuntisointuna.

NUOTTIESIMERKKI 38 Haag s.94 , 95 (1), 97 (2.2, 2.3, 2.4), 98 (3), Gasparini s. 82 (2.1).

The musical score is divided into three numbered sections, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

- 1.1.** Features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The key signature is one sharp (F#).
- 1.2.** Features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The key signature is one sharp (F#).
- 1.3.** Features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The key signature is one sharp (F#).

2. a) Features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment consists of a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The key signature is one sharp (F#).



Ensimmäinen ja toinen acciaccaturan soittotapa sopivat parhaiten, kun acciaccaturina soitettavat nuotit ovat olleet konsonansseina edellisessä soinnussa "mutta hyvä taituri käyttää niitä harkiten jopa ensimmäisellä cembalosta soittamallaan äänellä. Nykyisin acciaccaturat kirjoitetaan joskus sävellyksiin; niillä on paljon yhteistä ranskalaisten port de voixin kanssa." (Haag s. 98–99.) Haagin käsikirjoitus kehottaa käyttämään niitä harkiten, rytmin tarkkuuden säilyttäen ja siten, että konsonanssit ovat aina vahvempia kuin dissonanssit. Pitkillä nuoteilla ja hitaassa tempossa niitä voi soittaa molemmissa käsissä ja niin monta kuin käsi antaa myöten – Gasparini kehuskeli keksineensä, kuinka resitatiivin suurseptimisoinnolla voi soittaa kaksoisacciaccaturan neljällätoista sävelellä, kun vain soittaa aina kaksi kosketinta yhdellä sormella molempien käsien ääriäänissä (pikkusormilla ja peukaloilla).

Gasparini ja Rooman käsikirjoitus erottavat toisistaan mordenten ja acciaccaturan: mordente on sointua murrettaessa oikean käden ylimmän äänen alapuolella olevan puoliaskleen ohimenevä koskettaminen kolmossormella. Se on soitettava nopeasti, iskulla tai mielellään vähän ennen sitä ja vapautettava heti, "niin että se pikemminkin lisää pienen koristeen kuin häiritsee korvaa. Sitä kutsutaan mordenteksi, koska se muistuttaa pientä eläintä, joka heti pistettyään päästää irti harmia aiheuttamatta." (Gasparini s. 80.) Yleensä mordentea käytetään pienellä terssillä, sekstillä ja oktaavilla muistaen välttää huonoja äänenkuljetuksia; suurella sekstillä terssin

ollessa pieni se osuu ylinousevalle kvintille, mikä on "sietämätöntä, hankalaa ja turhaa" (Gasparini s. 81).

Mordente siis ei jää soimaan (vrt. ranskalaisten tierce coulée), mutta acciaccaturasta esitetään vaihtelevaa informaatiota: Rooman käsikirjoituksen esimerkissä acciaccaturat ovat yhtä pitkiä kuin konsonanssit ja jopa mordenten yhteydessä todetaan, että on soittajan päätettävissä, kuinka pitkinä dissonanssit halutaan soittaa. Haagin käsikirjoituksen mukaan acciaccaturan tulisi aina olla lyhyempi ja heikompi kuin soinnun konsonanssien. Gasparini ei puhu sen pituudesta mitään mutta merkitsee sen samalla tavoin varrettomilla neljäsosilla kuin Haagin käsikirjoituskin.

Muffat ei käytä termiä acciaccatura, mutta hänen ehdotuksensa soittaa yhtäkaa nooni ja kvartti oikeassa kädessä ja niiden purkausäänet vasemmassa, tuottaa samanlaisen efektin – Gasparinin versio oli jättää dissonanssi vasemmassa kädessä purkamatta, soimaan edelleen yhtäkaa oikean käden purkausten kanssa. Roger North toteaa, että uruilla matalien basso-trillien sijasta voi jättää trilliaänet soimaan yhtäkaa. Rooman käsikirjoitus ylistää nykyistä "täyttää" soittotapaa acciaccaturineen, jolloin edes rinnakkaiset kvintit tai oktaavit eivät voi korvaa häiritä (paitsi sopraanon ja basson välillä) ja antaa kuuluisan kantaatti-esimerkin, josta tässä yhteydessä on eri jakso kuin Peter Williamsin kirjassa. (Williams 1970 s. 41 ja 77.)

NUOTTIESIMERKKI 39 Rooma s. 68.

The musical score is written in 3/4 time and features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part is characterized by dense harmonic textures, including many chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4.3. SÄESTYKSEN KORISTELU

Gasparini antaa useita hyviä esimerkkejä "tavallisten" kulkujen koristelusta. Vasen käsi soittaa kokonaisia harmonioita oikean kuvioissa.

NUOTTIESIMERKKI 40 Gasparini s. 86–88.

6 6 6 #6

tr. m. tr.

tr.

#6 4 3 6 7 6 7 6

8 5 4 3 6 6 5

Cantabile kadenssi (tr.)

#6 6 5 6 6 5

tr.

6 5

saapuminen ylinousevalle kvartille

#4 2 #4 2

Gasparinin mukaan samoja kuvioita tai intervaleja, mitä laulajalla on omassa osuudessaan, on vältettävä eikä niitä saa kaksintaa nuotti nuotilta, sillä säestykselle riittää basson harmonisointi.

Bismantova nimenomaan kehottaa kaksintamaan laulajaa, jotta tämä pysyisi paremmin äänessä. Jos kaikkia ääniä ei pysty kaksintamaan, niin ainakin iskulliset ("la prima del battere e la prima del levare"). Haagin käsikirjoitus toteaa vain, ettei lauluääntä säestettäessä pidä soittaa sointuja liian korkealta, jottei peittäisi bassoa tai laulajaa. Rooman käsikirjoitus antaa esimerkkinä kolme tapaa säestää seuraava pieni laulumelodia. Suositeltavimmat säestystavat ovat toisella rivillä olevat toinen ja kolmas vaihtoehto, jotka eivät kaksinna laulajaa (esim. 41/1). Samaisessa käsikirjoituksessa esitellään myös, kuinka basson rytmistä kuviota voi imitoida ylä-äänissä (esim. 41/2).

NUOTTIESIMERKKI 41 Rooma s. 65 (1, 2).

1)



2)



3)



Rooman käsikirjoitus varoittaa urkuria tekemästä imitaatioita yhtä aikaa lauluäänten kanssa, koska näistä on kyettävä nauttimaan. Urkuri toteuttakoon omat versionsa laulajien taukojen aikana ja kappaleen loppua kohden. Imitaatiot myös sopivat paremmin teoksiin vain yhdelle tai muutamalle äänelle. Haagin käsikirjoitus mainitsee, että kamarikantaatit tai näyttämömusiikki sopivat säes-

tettäväksi paremmin cembalolla gamban (basviooli) tai teorbin kanssa kuin uruilla.

Fuugien alun kaksintamisesta cembalossa ennen bassoäänien sisään tuloa ei Gasparini mainitse mitään, mutta Poglietti toteaa selkeästi: "Niin kauan kuin subjekti [Subjectum] kestää, pitää soittaa vain yhdellä sormella; kun seuraava [ääni] tulee sisään, kahdella ja kolmannen kanssa kolmella" (Federhofer s. 11). Hänen mielestään uruilla säestettäessä ei pidä koskaan tehdä minkäänlaisia koristeita. Myös laulajan improvisoidessa kadensseilla, urkurin tulee vain pysyä soinnullaan (kvartilla) ja vasta laulajan lopettaessa siirtyä terssille ja kvintille.

Vaikka North suhtautuukin varauksellisesti continuo-soittajiin ja valittaa heidän manereistaan täyttää tekstuuria liikaa kaikenlaisilla koristeilla mauttomissa paikoissa, hän myöntää niiden sopivan ylääänten tauoille: "Yet there is a difference in the management when the upper parts move slow, and when they divide or when they are full or pause. In that latter case somewhat more airey may be put in, and often there is occasion to fill more or less." (s. 249.)

Myös Haagin käsikirjoitus kannattaa koristelemista laulajan vaietessa; oikealla kädellä voi silloin soittaa elegantteja asteikkoja. Jos laulaja taas pysyy tahdin tai pari samalla sävelellä, on taidokasta soittaa oikealla kädellä yksinkertaisten sointujen sijaan koristeluja (galanterie) tai "kuin tabulatuurista", kuitenkin tietäväisesti ja harkiten. Ritornelloja on aina varioitava: esimerkiksi jos ensimmäisellä kerralla on soitettu soinnut niin kuin on kirjoitettu, voi toisella kerralla soittaa bassonuotit oikealla kädellä ja tehdä niitä vastaan vasemmalla kädellä basso continuon. Kolmannella kerralla soitetaan basso taas vasemmalla ja katsotaan, millaiset oikean käden kuvioinnit tilanteeseen sopisivat.

Haagin käsikirjoitus opastaa edelleen, kuinka basson seurattaessa, imitoidessa tai kaksintaessa lauluääntä laulajaa on seurattava niin paljon kuin mahdollista.

4.4. BASSON DIMINUOIMINEN

Gasparini ei sinällään hyväksy basson diminuutioita, koska sitä kautta helposti ajautuu pois säveltäjän alkuperäisistä ideoista ja "loukkaa laulajaa". Säestäjän on muistettava pysyä lestissään, olla ylopeä luotettavan ja hyvän säestäjän roolistaan eikä sortua esittelemään temppujaan ja mielikuvituksensa lentoa – sitä voi harrastaa

yksin soittaessaan. Gasparinin huoli ja tuohtumus säestäjien kons-
tikkaista kuvioinneista osoittaa, kuinka esittävän taiteen oravan-
pyörä tulkitsemisesta ja oman itsen esilletuomisesta oli ongelma jo
1700-luvulla. Lohdullista?

Varoittavien saatesanojensa jälkeen Gasparini esittelee
"harmonianopiskelijan virkistykseksi" useita erilaisia, sopivan yk-
sinkertaisia, "ei-sekoittavia" tapoja saman bassokulun varioimiseksi
(esim. 42/1). Jos nämä tuntuvat liian monimutkaisilta, voi pitkiä
nuottiarvoja jakaa myös huomaamattomammin (esim. 42/2).

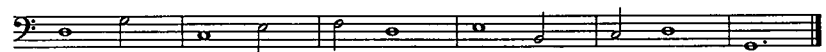
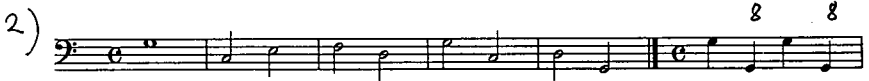
NUOTTIESIMERKKI 42 Gasparini s. 90–92 (1), 21–22 (2).

1)

Toisenlainen tapa nopeammassa tempossa



Kun tempo on nopeampi



43

Rooman käsikirjoituksessa on useita yksinkertaisia intervallitäyttöjä, joita suositellaan cembalolle mutta vain kolmiääniseen satsiin. Uruille niitä suositellaan ainoastaan silloin, kun käytettävissä on pedaali alkuperäisen basson esilletuomiseksi. "Luutulle ja muille soittimille" tarjotaan vaihtoehtot myös 1/16-nuotein.

NUOTTIESIMERKKI 43 Rooma s. 41 b, 42.



Bassodiminuutioita soitettaessa kaikki soinnut soitetaan oikealla kädellä. Todella hurjissa jaksoissa voi oikealla kädellä soittaa samaan aikaan vastaavia rytmisiä arpeggioita. Gasparini suosittaa bassodiminuutioita nimenomaan ritornelloihin ja muutenkin laulajan taukojen ajaksi. Niitä voi myös opiskella toisinpäin etsimällä valmiista kuvioiduista bassoista alkuperäistä linjaa, joka täytyisi harmonioiden korostamiseksi saada ulos.

5. RESITATIIVIEN SOITTAMINEN

Resitatiiveissa cembalolla on soitettava molemmilla käsillä niin paljon ääniä kuin suinkin pystyy. Haagin mukaan rinnakkaisia oktaaveja ja kvinttejä on vältettävä basson suhteen, mutta sointujen alapuoliset oktaavit tulkitaan vain kaksinnuksiksi. Jos avonaisesta

cembalosta lähtee liian voimakas ääni laulajaan verrattuna, on parempi sulkea kansi, kuin vähentää ääniä. Soinnut soitetaan nopeina ja hurjina arpeggioina, jotka jätetään soimaan ja joiden annetaan sitten häipyä seuraavalle bassonuotille saakka. Oikealla kädellä ei pidä tehdä täyttöjä tai kulkuja sekoittamaan laulajaa tai katkaista kappaletta, "niin kuin jotkut tekevät. En tiedä pitäisikö minun kutsua noita esiintyjiä mahtipontisiksi vai mitättömiksi, jotka oman näppäryytensä esittelemisen innossa aiheuttavat sekavuutta kuvitel- len sen olevan inspiraatiota." (Gasparini s. 79–80.) Laulajan on an- nettava vapaasti, oman makunsa mukaisesti ilmaista sanojensa si- sältö. Häntä ei pidä koskaan työntää eteenpäin tai ahdistaa vaan seurata ja odottaa, mitä hän haluaa tehdä.

Kun laulajalla on vaikeita sointuja laulettavanaan, on hänen äänensä soitettava soinnun sopraanossa tai jopa soitettava se yksi- nään tai toistettava sitä, jollei epävarma laulaja muuten tavoita ään- tään. Resitatiiveissa on myös tärkeää kiinnittää erityistä huomiota laulettavaan ääneen; usein bassonuotti pysyy samana, vaikka laulu- ääni käy dissonanssilla ja palaa takaisin konsonanssille. Jos laulu- ääni alkaa konsonanssilla ja liikkuu sitten sekunnille basson yläpuo- lelle, on se samanaikaisesti säestettävä sekunnilla, kvartilla ja suu- rella septimillä. Jos lauluääni taas ajautuu jollekin muulle näistä dis- sonansseista (kvartti, suuri septimi), ei mikään niistä saa jäädä soit- tamatta, "älä soita yhtä ilman muita" (Gasparini s. 78). Tehokasta on myös lisätä kvintti kvartin viereen. Dissonanssit säilytetään säestyk- sessä, kunnes lauluääni purkautuu konsonanssille.

NUOTTIESIMERKKI 44 Haag s. 91.

”Jos basso on iskun tai puolikkaan iskun mittainen tai siinä on useita samankorkuisia ääniä ja on soitettava 11, 9 ja 7, ne soitetaan joko kaikki yhtäikaa oikealla kädellä tai murtaen ylös- tai alaspäin. Juuri ennen konsonanssille palaamista soitetaan desimi tai duodesimi, miten paremmin sopii.” (Bismantova s. 82.)

Joskus resitatiivityylin cantilenessa lauluääni kulkee kvartin ja sekstin läpi sekunnille tai suurelle septimille. Tällöin säestyksessä soitetaan ensin vain kvarttisekstisointu, johon Haagin käsikirjoituksen mukaan voi myös lisätä sekunnin, ja dissonanssisointu vasta oikealla hetkellään (esim. 45/1). Tritonus on muistettava säestää valmistamattomalla sekunnilla ja suurella sekstillä (esim. 45/2).

NUOTTIESIMERKKI 45 Haag s. 92, 93.

1)

2)

3)

Mitä täyteläisemmin ja enemmän kaksinnettuina nämä dissonanssisoinnut soitetaan, sen parempi. Haagin käsikirjoituksen mukaan rajujen ja epätavallisten harmonioiden avulla laulajan on helpompi eläytyä affektien ilmaisuun ja kappaleen tunnelmaan. Säestäjän on myös ymmärrettävä teksti, sillä jos on kyse vihasta, raivosta tai uhkaavasta tilanteesta, soinnut on soitettava vahvasti ja nopeasti. Kun taas puhutaan rakkaudesta, surusta tai kaipauksesta, soitetaan hitaampia sointuja ja kun kyseessä on nukkuminen, vaikeneminen tai rauha, soitetaan soinnut yksinkertaisesti, ilman arpeg-

gioa ja annetaan äänen häipyä. North muistuttaa moneen otteeseen, ettei tärkeää ole yksittäisten sanojen värittäminen, vaan runon tunnelman välittäminen. Esimerkkinä mielestään naurettavasta ja tavallisesta sanamaailmasta hän mainitsee asteikot ylöspäin kun puhutaan "kohoamisesta" ja matalimpien sävelten käytön "helvetin" yhteydessä.

Haagin käsikirjoitus korostaa, että keskeytetyllä kadenssilla täytyy cembalon tehdä kadenssi ja viedä se päätökseen, vaikka laulaja ei sitä teekään. Huomatessaan laulajan haluavan täyttää kadenssinsa hyppin tai asteikoin annetaan basson pysyä paikallaan ilman sointuja, kunnes laulaja saa päätökseen sen, mitä halusi kadenssillaan tehdä. Kun laulajalla on taukoa, suosittelee Haagin käsikirjoitus oikealla kädellä soitettavaksi asteikkokulun (passagie), joka sopii sanojen tunnelmaan; iloisille sanoille soitetaan hilpeä ja nopea asteikko, surullisille hidas. Jos laulettuja dissonansseja ei pureta kunnolla, tulee purkauksen kuulua cembalosta.

Seuraava tyypillinen kulku vaatii Gasparinin mielestä acciaccatura pehmennykseen ja hyvän harmonian tuottamiseksi. (Merkki +) tarkoittaa, että nuotti muodostaa sijaintinsa tähden ylinousevan sekuntin tai noonin. Tätä säestettäessä soitetaan kyseinen sävel, terssi, ylinouseva kvartti ja seksti kaksintaen vasemmassa kädessä kaikki mahdolliset sävelet.)

NUOTTIESIMERKKI 46 Gasparini s. 83.

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is: G4 (marked with a '+'), A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the melody, the lyrics 'e son la-men-ti, son la-ment-i.' are written. The keyboard accompaniment is in bass clef. The right hand plays a series of chords: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a series of chords: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second system shows the vocal melody continuing: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The keyboard accompaniment continues with the same chords. The third system shows the vocal melody ending: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The keyboard accompaniment continues with the same chords.

IV RANSKALAINEN TYYLI

1. JOHDANTO

Ranskalaisista kenraalibasso-oppikirjoista kosketinsoittimille ennen vuotta 1722 (Jean-Philippe Rameaun *Traité de l'Harmonien* ilmestymisvuosi) otin mukaan kaikki muut löytämäni lähteet paitsi François Championin (*Traité d'accompagnement et de composition*, Paris, 1716) ja Charles Massonin (*Nouveau traité des règles pour la composition et de la musique*, Paris, 1705) oppikirjoja. Championin julkistaman oktaavimallin (*Règle d'octave*) esittelen myöhemmän tyylin yhteydessä, minne se Rameaun oppien ohella olennaisesti kuuluu. Massonin kirja mainostaa kansilehdellään seuraavansa johtavien sekä italialaisten että ranskalaisten mestareiden ohjeita mutta tuotti tässä pettymyksen noudattaessaan tarkoin Delairin oppeja.

D'ANGLEBERT, Jean-Henri, *Principes de l'Accompagnement, Pièces de Clavecin*. Paris 1689; toim. Gilbert. Le Pupitre. Heugel, Paris 1975.

BOYVIN, Jacques, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin*. Second Livre d'Orgue, Paris 1700; Archives des maîtres de l'orgue. Durand & fils, Paris 1905.

CHAUMONT, Lambert, *Petit traité de l'accompagnement. Pièces d'orgue sur les 8 Tons*. 1695; *Pièces d'orgue*. Toim. Ferrard. Le Pupitre. Heugel, Paris 1970.

COUPERIN, François, *Règle pour l'Accompagnement*. Paris ennen vuotta 1720; *Oeuvres Complètes I*. Toim. P. Brunold. Oiseau-Lyre, Monaco 1932.

DANDRIEU, Jean-François, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*. Paris 1718; Näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

DELAIR, Denis, *Traité de l'Accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin*. Paris 1690; Näköispainos: Minkoff, Genève 1978.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Motets à voix seule et quelques autres motets à deux voix propres pour les religieuses avec L'Art d'accompagner sur la basse continue*. Paris 1689; Näköispainos: Societe de Musicologie de Languedoc.

SAINT-LAMBERT, Michel de, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris 1707; Näköispainos: Minkoff, Genève 1974.

D'Anglebertin suppea "Säestyksen perusteet" oli alunperin liitetty hänen ainoan julkaistun opuksensa, *Pièces de Clavecinin* loppuun. Vajaassa kymmenessä sivussa d'Anglebert onnistuu kertomaan kaiken tähdellisen harmonioista ja niiden tulkinnasta. Esiteltään ensin intervallit hän käy läpi duuri- ja mollisoinnut eri asemissaan sekä erilaisia kadensseja ja yleisiä sointukulkuja, jotka oppilaan tulisi transponoida annettuihin käytetyimpiin sävellajeihin. Yksi esimerkki opettaa, millaisia koristeita sointuihin voi lisätä — suureksi harmiksemme vain koristemerkein, niiden tulkintaa voimme arvuutella hänen korukuviotaulukkonsa avustuksella.

Samalta vuodelta on Niversin motettikirja, joka sisältää lyhyen johdatuksen säestyksen perusteisiin. Säestäjä perehdytetään intervalleihin, konsonanssin ja dissonanssin käsitteisiin ja neljäntoista säännön avulla sointujen käsittelyyn. Esimerkit käsittävät tavallisia sointukulkuja, asteikonpätkiä ja pidätysketjuja eri asemissa.

Chaumontin teokseen *Pièces d'orgue sur les 8 Tons* sisältyvä oppikirja on nimensä mukaisesti hyvin suppea mutta sisältää numeroiden tulkinnasta mielenkiintoista informaatiota.

Selvitettyään teorian perusteet nuottiavaimista intervalleihin ja asteikkoihin Delair esittelee ensin kenraalibassonumeroiden tulkintaa ja paneutuu sitten yksityiskohtaisesti soinnuttamiseen basson liikkeen perusteella. Arvokas informaatio tyylistä koristeluineen on hajallaan ympäri kirjaa, sisällysluettelo ja johdonmukainen esitysjärjestys ovat lukijan toteutumattomia toiveita. *Traité* on painettu kahdessa perättäisessä osassa, joista vain jälkimmäinen, laajempi, on varustettu sivunumeroin. Sekaannuksen välttämiseksi olen antanut suppeamman osan sivuille aakkoskoodit. Näin ollen sivuilla esiintyvät muutamat painetut kirjaimet eivät vastaa minun järjestystäni.

Vaikka Boyvinin oppikirjassa on sivuja vain vajaa kaksikymmentä, hän saa valotettua perusteiden lisäksi tyyllillisiä kysymyksiä, cembalo- ja urkusäestyksen eroja. Pelkistetty esitystapa ei myöskään anna karua vaikutelmaa värikkään kielenkäytön ja hersyvien vertausten ansiosta. Harjoituksista kaksi on realisoitu kokonaan, muut on helppo toteuttaa annetun mallin mukaisesti tarkan numeroinnin ansiosta.

François Couperinin säännöstö kuuluu suppeudessaan samaan sarjaan d'Anglebertin ja Chaumontin esitysten kanssa. Tärkeäksi ja omintakeiseksi sen tekee kromaattisten dissonanssien perusteellinen käsittely.

Monipuolisin ja laajin, aikanaankin kuuluisin on Saint-Lambertin oppikirja. Perusteista lähdetään jälleen mutta tällä kertaa päädytään sääntöjen vapaan soveltamisen tasolle vapauksia ja hyvää makua esittelevissä kahdessa viimeisessä luvussa. Materiaali on systemaattisesti järjestetty, esimerkit selkeitä ja vertaukset värikäitä.

Dandrieun "Säestyksen alkeet" on kirjoista maanläheisin, suosikkini aloittelijoita ajatellen. Lukijaa ei vaivata monimutkaisilla selittelyillä vaan hänelle annetaan lusikka käteen ja aloitetaan tietotaidon annosteleva aivan aakkosista. Harjoitukset noudattavat seuraavaa periaatetta: sama, tasaisin kokonuuksin etenevä "preludin" basso on kolmella eri sivulla. Ensimmäisellä sen yläpuolella on numeroituna oikeassa järjestyksessä kaikki tarvittavat intervallit. Toisella sivulla näkyvissä ovat vain ne numerot, jotka sävellyksiin on tapana kirjoittaa. Kolmannella sivulla on pelkkä basso, joka siis on soinnutettava edellisen mallin mukaan, eli oppilas saa harjoitella käytännön avulla myös soinnutusta, ei ainoastaan kenraalibassoa äänenkuljetuksineen. Ainoa vaaraa vaanii siinä, että oppilas opetteleekin esimerkit ulkoa niitä analysoimatta, jolloin kenraalibasson omaksuminen jää onnettoman hataralle tasolle.

Dandrieu on jaksottanut harjoituksensa niin, että seitsemän ensimmäistä käsittelevät kaikkein tavallisimpia sointuja. Jokaisen sivun alalaidassa selitetään uuden soinnun nimi, funktio ja käyttöyhteys. Esimerkeissä uudet soinnut on merkitty tähdellä ja nuotit neliönmuotoisiksi. Tehtävät pitenevät koko ajan, koska jo käsitellyt soinnut pysyttelevät uskollisesti matkassa. Kukin esimerkki käydään läpi eri sävellajeissa ja asemissa. Satsi on tiukan neliäänistä ja äänenkuljetus huolellista. Nykyisen harmoniaopin ja Wegelius-Linnalan niellyt kakistelee ylöspäisiä septimin ja noonin purkauksia ja kummallisia hyppyjä kaksinnetulta sekstisoinnulta vähennetyille kvintille mutta tottuu kyllä nauttimaan näistä vapauksista.

NUOTTIESIMERKKI 47 Koottu Dandrieun harjoituksista XIII ja V.

The musical notation consists of five measures, each with a treble staff and a bass staff. The chords are as follows:

- Measure 1: Treble (C4, E4, G4), Bass (C3, E3, G3)
- Measure 2: Treble (C4, E4, G4, Bb4), Bass (C3, E3, G3, Bb3)
- Measure 3: Treble (C4, E4, G4, Bb4), Bass (C3, E3, G3, Bb3)
- Measure 4: Treble (C4, E4, G4, Bb4), Bass (C3, E3, G3, Bb3)
- Measure 5: Treble (C4, E4, G4, Bb4), Bass (C3, E3, G3, Bb3)

Below the bass staff, the numerical figures for figured bass are:

- Measure 1: 9 7 5 3
- Measure 2: 3 8 6#
- Measure 3: 9 7 5# 3
- Measure 4: 3 8 6 3
- Measure 5: 3 3 3 3

Seitsemän keskimmäistä harjoitusta tutustuttavat oppilaan tavallisimpiin dissonansseihin ja viimeiset seitsemän harvinaisiin dissonansseihin. Lopuksi esitellään vielä duuri- ja molliasteikon soinnuttaminen "tavallisimmissa" sävellajeissa (ristimerkkejä on kelpuutettu viisi, alennusmerkkejä vain kolme). Soinnutuskaava noudattelee Campionin oktaavimallia, vaikka Dandrieu ei tätä myöhemmin vakiintunutta termiä käytäkään ja kutsuu harjoituksia nimellä Modulation. Oppejaan voi testata muutamien "tavallisimpien ja kaikkein viehättävimpien pikku laulujen" (s. 4) parissa, joihin Dandrieu on tehnyt uudet bassot. Näiden avulla pitäisi oppia pulsstin pitäminen, erilaiset nuottiarvot, vaihtuvat sävellajit ja lauluäänien ja säestyksen liitto – koristelumallien tai "hyvän maun" analyysiin ei alkeiskirjamme osallistu.

Käsittelen nyt eri kysymyksiä vertailun helpottamiseksi samalla periaatteella kuin edellä analysoidessani italialaista tyyliä. Koska ranskalaiset numeroivat bassonsa yleensä huolellisesti mutta numeroiden käyttötavat vaihtelivat, aloitan kokoamalla nämä tulkinat ja siirryn vasta sitten soitujen sijoittelun määrittelyihin.

Aurinkokuninkaan ajan ranskalaiset erottivat vain kaksi sävellajia, duurin ja mollin, jotka jaettiin edelleen luonnollisiin (ton) ja transponoituihin (ton transposé). Käytän näistä nimityksiä "sävellaji" ja "transponoitu sävellaji". Luonnolliset sävellajit muodostuivat heksakordijärjestelmässä esiintyvistä sävelistä eli niitä olivat C- ja F-duurit sekä a-, d- ja g-mollit. (G-mollin etumerkkinä käytettiin vain yhtä alennusmerkkiä.) Transponoituja sävellajeja olivat A-, D-, G- ja B-duurit sekä c-, e-, f-, fis- ja h-mollit. St-Lambertin opetukset eri sävelten tuomista miellelyhtymistä luvussa, joka käsittelee asteikkoja ja sävellajeja, noudattavat ajattelutapaa täysin: C Sol Ut = duuri (merkintätapa liittyy heksakordijärjestelmään, ks. s. 5–6), D La Re = molli, E Si Mi = molli, F Ut Fa = duuri, G Re Sol duuri ja molli ovat molemmat mahdollisia ja yhtä luonnollisia, A Mi La = molli, B Fa Si palautettu (=H) on harvinaisen sävellaji, molli kuitenkin tavallisempi, B Fa Si alennettu (=B) = duuri. Esitellessään sävellajit nuotein, hän käy kuitenkin läpi kaikki: "Näiden sävellajien joukosta osaa käytetään enemmän kuin toisia. On jopa muutamia, joita ei ehkä koskaan ole sävellyksissä käytetty; en ole kuitenkaan halunnut jättää ainuttakaan pois esittelystä, koska suurin osa säveltäjistämme käyttää nykyään useampia sävellajeja kuin ennen ja voihan olla, että aikanaan kaikista tulee yhtä suosittuja." (St-Lambert s. 27.)

- 8) Käytetään asteikon neljännellä sävelellä tämän noustessa viidennelle. Boyvin kutsuu sitä nimellä *oppositio* (*l'opposition*) ja toteaa sen tavalliseksi italialaisessa musiikissa.
- 9) Dandrieu luokittelee harvinaiseksi, voi esiintyä mollissa asteikon toisella sävelellä.
- 10) Mollissa asteikon kolmannella sävelellä, huom. Couperin antaa jälleen noonin paikalla sekunnin.
- 11) *Sixte simple*, tavallinen sekstisointu, jossa oktaavia ei kannata sijoittaa sopraanoon.
- 12) *Sixte doublée*, kaksinnettu sekstisointu: kun basson sävel on korotettu tai se nousee puoliaskelen ja sitä seuraa perussointu; kun seksti on pieni (Chaumont); asteikon kuudennella sävelellä ylöspäisissä ja seitsemännellä alaspäisissä kuluissa.
- 13) *Petite sixte*, pieni sekstisointu; kaksi käyttötapaa:
 - a) Varhaisempi: melodisessa lopukkeessa, seksti on suuri ja kvartti on jo esiintynyt edellisessä soinnussa (Delair, Chaumont). Paikallaan pysyvällä bassoäänellä etenkin pieneen sekstiin liitetään pelkkä kvartti. Myös Couperin edellyttää, että pientä sekstisointua seuraa perussointu ja myös, että purettava septimi on pieni.
 - b) Myöhemmin aina asteikon toisella sävelellä (Delair: "kolmesta nousevasta basson sävelestä keskimmaisella") ja alaspäisessä asteikossa myös kuudennella sävelellä.
- 14) Huonompi vaihtoehto, Dandrieu kutsuu pieneksi septimiksi (*petite septième*) ja käyttää sitä septimisekvensseissä vuoroitellen kvintillisen vaihtoehdon kanssa.
- 15) Tullaan puoliaskeleella perussoinnulta.
- 16) Käytetään Dandrieun mukaan mollissa asteikon toisella sävelellä.
- 17) Säestetään kadensseissa aina oktaavilla, muulloin voi käyttää myös noonia.
- 18) Asteikon ensimmäisellä sävelellä, yleensä urkupisteellä (vain Dandrieulla).
- 19) Käytetään mollissa asteikon ensimmäisellä sävelellä (vain Dandrieulla).
- 20) Suuri nooni säestetään terssillä ja kvintillä.
- 21) Valmistettava edellisessä soinnussa ja muistettava aina valmistaa ja purkaa samassa äänessä (pieni nooni).
- 22) Kvartti voidaan merkitä myös 11:lla.

Sekstillä säestettävän ja terssille purettavan vähennetyn kvartin mainitsevat harvinaisena ainoastaan Nivers ja Chaumont.

Seuraavassa eri kirjoittajien käsitykset sekuntin tulkinnasta.

1. Delairin malli

5	6	6
<u>4</u>	<u>4</u>	<u>4#</u>
2	2	2#

Sekuntia käytetään synkopoidun nuotin jälkimmäisellä puolella ja sen kanssa on aina kvartti. Vanhempi tapa (Chaumontille ainoa vaihtoehto) on lisätä siihen kolmanneksi ääneksi kvintti ja se sopiikin paremmin silloin, kun sekuntia edeltää suuri terssi. Jos terssi on pieni, on seksti (tällöin myös pieni) harmonisempi; ooppe-roissa käytetään yleisesti sekstiä. Italialaiset käyttävät ylinousevaa sekuntia, jonka kanssa soitetaan aina ylinouseva kvartti ja seksti.

2. St.Lambertin ja Boyvinin malli:

5	5	6
<u>2</u>	<u>5</u>	<u>4</u>
2	2	2

Sekunti säestetään kvintillä silloin, kun sitä seuraa sekstisointu ja sekstillä ja kvartilla, kun seuraamassa on vähennetty kvintti (fausse quinte).

3. Couperinin malli:

			(7)
6	6		5
<u>4</u>	<u>4#</u>	<u>4</u>	<u>3#</u>
2	2#	6#	9: 2
		2b	

Couperin ja Nivers käyttävät sekä sekuntista (la 2e inferrieure) että noonista (la 2e superieure) numeroa 2. Niversillä se esiintyy vain 9–8-yhdistelmässä, basson synkoopit hän säestää kvarttiseksti-soinnulla. Couperinilla 2:n esiintyessä yksinään on kyse sekunti-soinnusta kvartilla ja sekstillä mutta yhdistelmissä esimerkiksi septimin kanssa sen tunnistaa helposti nooniksi. Myös ylinouseva sekunti esiintyy molemmissa merkityksissä. Erittäin harvinainen on sen sijaan pieni sekunti suuren sekstin kanssa, jota muut lähteet eivät esittele lainkaan.

4. Dandrieun malli:

6 6
4 4#
 2 2#

Tavallinen sekuntisointu esiintyy asteikon ensimmäisellä sävelellä purkautuen vähennettyyn kvinttisointuun. Ylinouseva sekuntisointu on harvinainen ja sitä käytetään ”lähes ainoastaan” mollissa asteikon neljännellä sävelellä.

Sointumerkit (numerot) ovat nuottien yläpuolella. Sointuja koskevat alennus- ja ylennysmerkit voivat olla joko ennen sointumerkkejä tai niiden jälkeen. Jälkimmäinen käytäntö vallitsee Delairin mukaan italialaisessa musiikissa ja ranskalaisissa ooppe-roissa.

2.2. ÄÄNTEN LUKUMÄÄRÄ JA SIJOITTELU

CEMBALO

Cembalolla soinnut soitetaan temposta riippumatta tavallisesti neliäänisinä, dissonanssilliset viisiäänisinä. Vähintään neljäsosan mitaisten purkaussointujen kaikki äänet toistetaan (myös pidätysketjuissa), lyhyemmillä aika-arvoilla soitetaan pelkkä purkausääni. Täyteläisyyttä satsiin saa lisäämällä bassoon oktaaveja, joko yhtäikaa tai vuorotellen. D'Anglebert käyttää niitä esimerkeissään runsaasti ja suosittelee hitaissa kappaleissa sointujen täyttämistä cembalolla jopa kahdeksanäänisiksi.

”On ensiarvoisen tärkeää pitää huolta siitä, ettei liian massiivisella tekstuurilla peitä ylä-ääntä täysin alleen, ja toisaalta ettei jätä sitä vaille tukeaan” (St-Lambert s. 61). Normaali-volyymisen äänen tai soittimen (esim. viulu) kanssa St-Lambert suosittelee kahta kahdeksanjalkaista äänikertaa. Kun volyyymi on hiljaisempi, vähennetään ensin äänikertoja ja kevennetään kosketusta; kolmiäänisyyteen turvaudutaan vasta erityisen hentovolyymisen säestettävän kanssa. Tällöin poistettavaksi sopii St-Lambertin mielestä parhaiten basson oktaavikaksinnus, joskin äänenkuljetussääntöjä on edelleen tarkoin noudatettava. Säestettävän ollessa päinvastoin erityisen voimakasääninen hän kehottaa hyödyntämään cembalon kaikkia äänikertoja ja iskemään sointuja pontevasti, kuitenkin ilman, että ”puun ääni” kuuluu. On myös parempi pysytellä matalalla, kaksintaa soinnun

säveliä vasemmassa kädessä (ensin oktaavi, sitten kvintti) ja toistaa samaa sointua useamman kerran, eli tuottaa kaiken kaikkiaan yhtä paljon meteliä kuin säestettävä. Tällä tavoin cembalo kuuluu myös isoimmissa ryhmissä. Delair muistuttaa, ettei sointuäänillä saa peittää bassoa: ei ole kyse säestyssoittimen briljeerauksesta vaan säestettävän äänen tukemisesta, jolloin basson täytyy olla voimakkain. Tämän takia hänen mukaansa diskanttivoittoista luuttua ja kitaraa ei tavallisesti käytetä säestyssoittimena.

Silloin, kun oikea käsi jo yksinään soittaa täysiä harmonioita (kolmiäänistä satsia), äänenkuljetussäännöt sitovat vain sitä vasemman käden toimiessa soinnin syventäjänä, elävöittäjänä. Koska vasemmalla kädellä soitettavat äänet ovat näin vain täydennystä sille, mitä oikea tekee (esimerkiksi dissonanssit tärkeimpine kumppaneineen soitetaan oikealla kädellä vasemman tyytyessä kaksintamaan), ei äänimäärän tarvitse vasemmassa kädessä pysyä vakiona, vaan ääniä voi lisäillä ja vähentää tilanteen mukaan. On kuitenkin muistettava, että dissonansseista ainoastaan sekunnin, d'Anglebertin mielestä myös tritonuksen, saa kaksintaa.

Äänten jakamisesta käsien välillä Delair toteaa seuraavaa: "On useita tapoja säestää cembalolla, toiset soittavat vasemmalla kädellä vain bassoa ja sointuja oikealla, toiset taas soittavat sointuja molemmilla; mutta valinnasta tapojen välillä minä sanon, että molemmat ovat hyviä, kunhan ensimmäistä tapaa käytetään nopeissa bassokuluissa ja jälkimmäistä, kun liike on hidas." (s. 56.)

Boyvinin mukaan on tavallisinta ja mukavinta soittaa kaikki kolme tai neljä säestysääntä oikealla kädellä ja vasemmalla pelkkä basso. Vasen voi lisätä perussoinnulle oktaaveja tai kaksintaa sekstejä ja terssejä kaksinnetulla sekstisoinnolla. Nivers puolestaan suosii hajallista asettelua: "Täydessä harmoniassa täytyy olla neljä ääntä, kaksi vasemmassa ja kaksi oikeassa kädessä, eikä niistä saa jättää mitään harkitsematta pois, ellei toimi näin välttääkseen myöhemmin selitettjä virheitä ja kiellettyjä liikkeitä" (s. 150).

URUT

Uruilla soinnut soitetaan tiukasti neliäänisinä ääniä kaksintamatta.

Valitessaan sopivaa asemaa soinnuilleen ranskalainen cembalisti kiinnittää eniten huomiota basson sijaintiin: sen etäisyys sointuihin ei saa kasvaa liian suureksi. Käytännössä tämä tarkoittaa matalien asemien suosimista, kaksiviivaisen e:n yläpuolelle men-

nään (sopraanolla) vain basson noustessa yksiviivaiseen oktaaviaan. D'Anglebert ja Nivers edustavat jälleen italialaistyylisempää tulkintaa siirtymällä sopraanolla kaksiviivaiselle g:lle, vaikka basso olisi vain yksiviivaisella c:llä. Jean-Baptiste Antoine Forqueray kehottaa isänsä gambasarjoista toimittamansa laitoksen (Antoine Forqueray: *Pièces de Viole*, 1747) esipuheessa cembalistia pitäytymään mahdollisimman lähellä bassoa. Säestettävän äänen kaksintamista vältetään vain fraasien aluissa. Kun kerran on lähdetty liikkeelle, tärkeintä on edetä vastaliikkeellä lähimpiin säveliin ("harmonie bien liée") ja säilyttää luonteva käden asento. Esimerkiksi Boyvin sallii sopraanon ja basson samansuuntaisen etenemisen vain silloin, kun se tapahtuu kiellettyjen liikkeitten välttämiseksi, tai kun bassossa on hyppyjä. Kahta samanlaista ja samansuuntaista sointua ei soiteta koskaan peräkkäin, eli jos esimerkiksi kaksi sekstisointua seuraa toisiaan, soitetaan toisella tavallinen ja toisella kaksinnettu sekstisointu. Niversin mukaan vastaliikkeestä ja lähimpiin säveliin liikkumisesta joutuu usein luopumaan basson noustessa kvartin.

Ongelmia syntyy basson kulkiessa pitkään samaan suuntaan. Laskevassa kulussa ylä-ääni pysyy suhteellisen paikallaan mutta sointuja paksunnetaan bassoon päin, ettei käsien välimatka pitenisi. Isommat hyppy voi ajoittaa fraasien rajoille, joilla muutenkin voi tapahtua mitä hyvänsä alkaen kielletyistä intervaleista rinnakkaisliikkeeseen. Koska asemat valitaan fraaseittain, kannattaa tulevat basson hyppyt ennakoida jo rajakohdalla. Jos basson kulku ja vastaliike ovat tuoneet kädet toistensa päälle, voi St-Lambertin mukaan yhdellä isolla oikean käden hypyllä palauttaa etäisyyden sopivaksi välittämättä mahdollisesta samansuuntaisesta liikkeestä basson ja ylääänten välillä. St-Lambert jatkaa, että tätä keinoa voi käyttää myös helpottamaan fraseerauksen ymmärtämistä, kun ajoittaa sen säerajalle. Hyppäyksen voi myös tehdä jollakin pitkällä nuotilla.

Hyvä äänenkuljetus on ranskalaisen kenraalibasson tärkeimpiä ihanteita; sen on tarkoitus kuulua. Taitava säestäjä osaa näin ollen asetella äänensä affektien mukaan dissonansseja milloin korostaen, milloin häivyttäen. Bassolinjan uskollisella seuraamisella saa aikaan yllättäviä värin vaihteluita – ties vaikka säveltäjä olisi alunperin moisia toivonut!

Lopuksi ohjeet vielä kiteytettynä eli St-Lambertin säännöt käsien liikkeistä vapaasti käännettyinä (s.33):

1. Ensimmäiseksi, käsien tulee aina tehdä vastaliikettä; toisin sanoen basson noustessa säestyksen tulee laskea ja basson laskiessa säestyksen tulee nousta. Tätä sääntöä noudatetaan, jotta voitaisiin välttää rinnakkaiset oktaavit ja kvintit bassoa vasten, jotka ovat "ehdottomasti kiellettyjä".

2. Toinen sääntö on, että oikean käden pitää aina liikkua lähimpiin säveliin eikä koskaan pyrkiä kauaksi niistä. Täten äänet olisi huonosti valittu, jos ne olisivat seuraavassa järjestyksessä (esim. 48/1). Säestääkseen sääntöjen mukaisesti, ne on valittava seuraavalla tavalla (esim. 48/2).

NUOTTIESIMERKKI [48]



Näin säestyksen soinnut liikkuvat aina kaikkein pienimmin mahdollisin intervalein tai eivät liiku ollenkaan, kun basso sallii sen, kuten seuraavassa luvussa nähdään.

3. Korkein ääni ei saa koskaan mennä korkeammalle kuin klaveerin viimeisen oktaavin *e* tai ohimennen *f* (*e''* ja *f''*), paitsi basson noustessa yksiviivaiseen oktaavialaan (*haute-contre*) eli kun noustaan hyvin korkealle.

4. Kun bassossa on joko nouseva tai laskeva suuri intervalli, molemmat kädet voivat tehdä samanlaisen liikkeen. Suuria intervaleja ovat kvartti, kvintti ja kaikki niitä suuremmat. Pieniä intervaleja ovat sekunti ja terssi.

5. Siirryttäessä kaksinnetulle sekstisoinnulle tai sieltä pois molemmat kädet voivat tehdä samanlaisen liikkeen, vaikka basso liikkuisi vain pienen intervallin.

6. Jos kadenssin toiseksi viimeisellä soinnulla terssi on soinnun sopraanona, seuraavan soinnun täytyy nousta (terssi nousee oktaaville) riippumatta basson liikkeistä.

NUOTTIESIMERKKI [49]



7. Kun molemmat kädet ovat niin lähellä toisiaan, ettei oikea käsi pysty soittamaan kolmiäänistä sointuaan nousematta rinnakkaisliikkeessä vasemman kanssa, se soittaa vain kaksi ääntä ja se, mikä kolmesta poistetaan, on basson oktaavikaksinnus. Tällaisen vain kahden sävelen säästyksen jälkeen kädet voivat liikkua myös samaan suuntaan, niin kuin joskus on pakkokin, kuten ylläolevan esimerkin jälkipuolella. Tämä on sallittua, kunhan ei heti soita lisää kahden sävelen sointuja.

NUOTTIESIMERKKI [50]



8. Kvartin, vähennetyn kvintin, septimin ja noonin jälkeen säästyksen (sointujen) täytyy aina laskea. Ei välttämättä kaikkien äänien mutta ainakin sen, joka muodosti jonkun kyseisistä intervaleista.

9. Jos tritonius, ylinouseva kvintti, suuri seksti ja suuri septimi ovat basson nuotilla, joka pysyy paikallaan, säästyksen täytyy nousta; joko kaikkien äänien tai sitten vähintään kyseisen intervallin. Jos äänten asettelussa ylinouseva kvintti ei ole korkein, täytyy seuraavan soinnun laskea eikä siinä kaksinneta sekstiä tai terssiä.

Urkuri voi soveltaa Niversin ohjeita "järkevistä ja kohtuullisesta" säästyksestä:

- 1) Basso continuossa ei saa ensinkään soittaa asteikkoja (passages) tai teennäisiä melodianpätkiä vaan äänet on sidottava ja pidettävä liikoja liikuttelematta paikoillaan.
- 2) Resitoivia ääniä ei saa rasittaa, vaan hentoja ääniä pitää auttaa siten, ettei soita ääniään liian korkealla ja että silloin tällöin vähentää niiden määrän kolmeen, jos säestettävä ääni on erityisen hiljainen ja puhdas (juste).
- 3) (Säestyksen) sopraanoääni ei saa olla samassa tasossa resitoidun äänen kanssa, ellei tämä tapahdu puhtauden korjaamiseksi silloin tällöin. Jos laulu on epäpuhdasta, on parasta pitää säestys korkealla, paitsi jos laulu on erittäin epäpuhdasta, jolloin on parempi olla soittamatta sointuja ja soittaa jonkin aikaa vain bassoa, niin että laulaja voi palata preludeeraten jonkin paussin jälkeen oikealle äänelle.
- 4) Vältä vääriä (fausse) terssejä, joita syntyy, kun resitoidaan transponoiduissa sävellajeissa. Näissä vaikeissa tilanteissa on parempi jättää terssi soittamatta ja säilyttää vain kvintti ja oktaavi, kuin antaa laulajalle mahdollisuus väärään tulkintaan. "Kaikki nämä huomautukset ovat vain säestyskäytäntöön johdatukseksi; saavuttaakseen tämän taiteen täydellisen hallinnan, sen kanssa täytyy ahkeroida tosissaan. Toimiakseen järjestelmällisesti on tarpeellista osata täysin ulkoa kaikki tässä mainitut seikat ilman minkäänlaisia älyn ponnistuksia, niin että käsi luonnollisesti taipuu valitsemaan ja löytämään hetkessä sopivat soinnut ilman mitään vaikeuksia tai pohtimisia. Tämän voi oppia vain näiden esimerkkien pitkän ja lujan käytännön harjoittelun jälkeen – –." (Nivers s. 169–170.)

2.3. SOINTUJEN SOITTOTIHEYD

CEMBALO

Delairin mukaan sointuja soitetaan joka iskun ensimmäisellä nuotilla kaikissa tavallisissa tahtilajeissa. Epätavallisissa tahtilajeissa (esim. 3/8) sointu soitetaan tahdin ensimmäisellä ja viimeisellä nuotilla. Periaatteessa kaikki asteittain etenevät nuotit soinnutetaan, mutta jos nopeissa osissa sointu pysyy samana useampien nuottien ajan, ei sitä tarvitse toistaa. Niissä yhteiset sävelet voi myös sitoa ja soittaa pelkästään muuttuvat, kuitenkin vain iskujen sisällä, ei esimerkiksi tahdistä toiseen. Basson laskiessa terssin ei sointua tarvitse

vaihtaa, koska silloin syntyy septimisointu. Myös tanssiosien kohotahdit jätetään harmonisoimatta.

”Jokaiselle nuotille soitetaan sointu”, toteaa St-Lambert kirjansa alussa (s. 10) mutta esittelee sovellutuksen vapauksia käsittelevässä luvussaan (s. 57–60): Astekulussa voi toistaa sointuja harvemmin, varsinkin tempon nopeutuessa. Kaikki numeroidut nuotit on kuitenkin aina soinnutettava, olivatpa ne kestoltaan kuinka lyhyitä tahansa. Myös epäsäännöllisissä bassokuluissa täytyy soinnuttaa kaikki äänet, ellei sama sointu sovi useammalle sävelelle. Nopeissa kolmijakoisissa kappaleissa, joissa basso liikkuu asteittain eikä sitä ole numeroitu, riittää, kun soinnuttaa vain tahtien ensimmäiset sävelet.

Kun tempo on nopea ja tahdissa niin paljon soitettavaa, ettei säestäjä enää pysty miellyttävästi kaikkea esittämään, hän voi poimia vain tahtien ensimmäiset sävelet ja jättää loput nuotit gamban soitettavaksi. Hitaissakin kappaleissa voi hyvin nopeat asteikot tai jaksot jättää muille soittimille taikka soittaa niistä vain iskulliset sävelet.

Kun bassossa taas päinvastoin on vähän nuotteja ja tämä väsyttää säestäjää, hän voi lisätä sinne muita säveliä kuvioiksi, kun vain pitää huolta siitä, ettei ole häiriöksi aarialle eikä varsinkaan laulajalle; säestys on tarkoitettu äänen avustajaksi, ei tukahduttajaksi tai pilaajaksi ”huonon kellopelin” (un mauvais carillon, St-Lambert s. 58) tapaan. Ja St-Lambert jatkaa: ”On säestäjiä, joilla on niin suuret luulot itsestään, että he uskovat merkitsevänsä enemmän kuin koko muu konsertti ja he yrittävät päästä briljeeraamaan muitten konserttoijien kustannuksella. He täyttävät bassonsa asteikoin, koristelevat säestyksensä ja tekevät sata muuta temppea, jotka sinällään ovat ehkä kauniita, mutta jotka häiritsevät hirvittävästi konsertissa eivätkä toimi kuin niiden esittäjän turhamaisuuden nostattajina. Sen, joka soittaa konsertissa, tulee soittaa konsertin kunniaksi ja täydellistymiseksi, ei oman kunniansa komistukseksi. Ei sellainen ole enää mikään konsertti, jossa jokainen tuo esille vain itseään.” (s. 58.)

URUT

Uruilla soitettaessa sointuja ei toisteta vaan yhteiset sävelet, etenkin dissonanssit, sidotaan.

3. SOINNUTUS

St-Lambertin mukaan soittajalle jää paljon liikkumavaraa kenraalibasson tulkitsemisessa: on valittava, missä asemassa soitetaan, soitetaanko tavallinen vaiko kaksinnettu sekstisointu. Ja soittaja voi joskus jopa halutessaan vaihtaa sointua, jos joku toinen kuin nuottiin merkitty miellyttää häntä enemmän. "Kuka valitsee parhaimmin, se säestää tietäväisimmin." (St-Lambert s. 36.)

Soinnutusta basson liikkeitten perusteella käsittelevät perusteellisimmin Delair ja St-Lambert, joiden oppeja tässä esittelen ja vertailen.

3.1. NOUSEVAT BASSOKULUT

Korotetuilla sävelillä on aina kaksinnettu sekstisointu tai vähennetty kvinttisointu, kun basso nousee puoliaskelen ja seuraavalla sävelellä on perussointu. Jos basson puoliaskelkulussa ensimmäiselle sävelelle on merkitty 6#, toisella pitää myös olla sekstisointu. Jos ensiksi soittaa tavallisen sekstisoinnun, täytyy toisen olla kaksinnettu. Jos soittaa ensimmäisellä sävelellä pienen sekstisoinnun, täytyy jälkimmäisellä olla tavallinen sekstisointu. Valinnan ratkaisee, kumpi on kädelle luontevampi. (St-Lambert s. 45–46.)

Basson noustessa kokoaskelen voi ensimmäisen äänen lopussa soittaa septimin, jos jälkimmäiselle sävelelle ei ole numeroitu sekstiä tai septimiä. Jos kokoaskel nousee kadenssin tekeväle sävelelle (asteikon viidennelle), on muistettava, että ensimmäisen soinnun (asteikon neljännen sävelen) terssi on samanlainen kuin kadenssin päätössoinnun terssi. Tällä kadenssille johtavalla sävelellä voidaan soittaa septimi, jos septimin muodostava sävel on esiintynyt jo edellisessä soinnussa. Tällöin soinnun septimin ja terssin on oltava molempien pieniä tai molempien suuria. Jos septimin muodostavaa säveltä ei ole esiintynyt edellisessä soinnussa, soitetaan kadenssille vievälle sävelelle peräkkäin seksti ja kvintti. (Delair s. 33–34.)

Kun basso nousee terssin (tai laskee sekstin) ja ensimmäisellä sävelellä on perussointu, on jälkimmäisellä soitettava tavallinen sekstisointu.

Kun basso nousee kolme kokoaskelta, ja niistä viimeinen sattuu tahdin ensimmäiselle iskulle, sille tulee duuriperussointu, ensimmäiselle sävelelle sekstisointu ja keskimmaiselle kvinttisekstisointu pienellä terssillä. Jos viimeinen nuotti ei ole tahdin ensimmäisellä

iskulla, vaihtoehtoja on useampia. Jos ensimmäisen ja toisen nuotin välillä on vain puoliaskel, soinnut ovat samat. Sekstisoinnun voi tosin muuttaa kaksinnetuksi ja silloin kvinttisekstisoinnun terssi on suuri. Molemmat tavat ovat yhtä hyviä eli käden mukavuus ratkaisee jälleen. (St-Lambert nro 14 s. 48–49.) Delair soinnuttaa tässä kullussa ensimmäisen sävelen seksti- ja toisen kvinttisekstisoinnulla nimenomaan silloin, kun kokoaskelista viimeinen muodostaa kadenssin (so. laskee kvintin) ja tempo on nopea.

Kun basso laskee suuren terssin ja nousee sitten puhtaan kvartin, ja ensimmäisellä äänellä on vähennetty kvinttisointu, toiselle pitää tulla pieni septimi ja kolmannelle duuriperussointu. Tässä tapauksessa vähennetyssä kvinttisoinnussa ei soiteta sekstiä vaan oktaavi. (St-Lambert s. 50.)

Kun bassossa on kolmen sävelen ryhmä, jossa toinen sävel on puolisävelaskeleen korkeammalla kuin ensimmäinen ja kolmas kvinttiä korkeammalla (tai kvarttia matalammalla) ja se sattuu tahdin ensimmäiselle iskulle, täytyy ensimmäisellä nuotilla olla vähennetty kvinttisointu, toisella perussointu tai tavallinen duuriseksti-sointu ja kolmannelle duuriperussointu. Nämä muodostavat epätydellisen kadenssin.

NUOTTIESIMERKKI 51 St-Lambert s. 51.



Kun bassossa on kolme perättäistä nuottia, joista kaksi ensimmäistä ovat samankorkuisia ja kolmas kvinttiä korkeammalla ja se sattuu tahdin ensimmäiselle iskulle, ensimmäisellä ja viimeisellä sävelellä on perussointu ja keskimmaisella tavallinen duuriseksti-sointu. (St-Lambert s. 51.)

Kun bassossa on neljä nousevaa säveltä (välissään kokoaskel, kokoaskel ja puoliaskel) ja viimeinen osuu tahdin ensimmäiselle iskulle ja kaikki ovat aika-arvoltaan niin hitaita, että niille ehtii soittaa soinnun, ensimmäiselle tulee perussointu, toiselle molliseksti-sointu (tavallinen tai kaksinnettu), kolmannelle vähennetty kvinttisointu ja neljännelle perussointu (esim. 52/1).

Kun bassossa on viisi nousevaa säveltä (välissään kokoaskel, kokoaskel, puoliaskel ja kokoaskel) ja viimeinen sävel on jälleen tahdin ensimmäisellä iskulla ja soinnuille ehtii kaikille soittaa soinnun, tehdään (esim. 52/2):

ensimmäiselle perussointu,
toiselle tavallinen duurisekstisointu tai pieni sekstisointu,
kolmannelle kaksinnettu sekstisointu tai tavallinen sekstisointu,
neljännelle perussointu tai kvinttisekstisointu ja
viidennelle duuriperussointu.

NUOTTIESIMERKKI 52 St-Lambert nro 23 s. 52 (1), nro 27 s. 55 (2).



3.2. LASKEVAT BASSOKULUT

Kun basso laskee puoliaskeleen ja kun jälkimmäinen nuotti ei ole korotettu eikä sillä soiteta septimiä vaan sekstisointu, voi ensimmäisen nuotin lopussa soittaa tritonuksen (esim. 53/1). Jotta jälkimmäiselle sävelelle voisi laittaa septimi-seksti-liikkeen, täytyisi perussointua seurata kvarttisekstisointu puhtaalla kvartilla (esim. 53/2). Kun puoliaskelkulkua on kadenssaalinen, on ensimmäisellä sävelellä aina tehtävä 7–6-liike (melodinen lopuke) (esim. 53/3). Synkopoiduissa kuluissa tulee iskulliselle nuotille sekuntisointu, jota seuraa vähennetty kvinttisointu silloin, kun basso nousee puoliaskeleen (esim. 53/4). (Delair s. 38–39.)

Laskevassa kahden sävelen kokoaskelkulussa soitetaan ensimmäisen sävelen lopussa yleensä sekstisointu suurella sekstillä (esim. 53/5). Tällöin täytyy jälkimmäiselle sävelelle soittaa uusi sointu, vaikka se olisi vain 1/16-nuotin mittainen (esim. 53/6). Jos jälkimmäisellä sävelellä on numeroituna septimi, täytyy sekstin olla luon-

nollinen (sävellajin mukainen) (esim. 53/7). Kuitenkin, jos laskeva kulku on pitempi, suuri seksti soitetaan vasta toiseksi viimeiselle sävelelle (esim. 53/8). Toisaalta, jos ensimmäisellä sävelellä on pieni seksti, soitetaan jälkimmäiselle yleensä septimi silloin, kun basso nousee kokoaskeleen tai kvartin (9). Septimin voi myös purkaa sekstiin nuotin jälkipuoliskolla, jos basso edelleen laskee kokoaskeleen (jälleen melodinen lupuke, esim. 53/9).

NUOTTIESIMERKKI 53 Delair s. 39.

St-Lambert antaa vaihtoehtoiksi kahden sävelen kokoaskelkulussa molemmille sävelille sekstisoinnun, jolloin, jos ensimmäiselle soittaa kaksinnetun, täytyy toisella olla tavallinen sekstisointu. Jos taas ensimmäisellä on tavallinen sekstisointu, voi toisella olla pieni sekstisointu – Delair hyväksyy pienen sekstisoinnun ainoastaan silloin, kun kvartti on esiintynyt jo edellisessä soinnussa.

Kun basso laskee kolme nuottia (välissään kaksi kokoaskelta), ja ensimmäisellä sävelellä on duuri-perussointu, tulee toisella olla sama sointu ja kolmannella tavallinen sekstisointu (esim. 54/1). Toisella sävelellä säilytetään ensimmäisen harmonia myös, kun viimeisellä sävelellä on septimi ja ensimmäinen on molliperussointu (esim. 54/2).

NUOTTIESIMERKKI 54 St-Lambert nro 15 s. 49.


Kun laskeudutaan pieni terssi tai nouseaan suuri seksti, soite-
taan ensimmäiselle sävelelle suuri ja jälkimmäiselle pieni terssi
(esim. 55/1). Jos ensimmäisellä sävelellä on kuitenkin pieni terssi,
täytyy toiselle tulla vähennetty kvintti (esim. 55/2). Jos basso muo-
dostaa heti terssihiipyn jälkeen kadenssin (laskee kvintin tai nousee
kvartin), on jälkimmäisellä sävelellä soitettava suuri terssi (esim.
55/3). Jos ensimmäisellä sävelellä soitetaan seksti, sen on oltava
suuri (esim. 55/4).

Jos sen sijaan laskeudutaan suuri terssi, ensimmäiselle sävelelle
tulee pieni ja jälkimmäiselle suuri terssi (esim. 55/5). Jos suuri terssi
laskeudutaan alennetulle sävelelle, c:lle tai f:lle ja ensimmäisellä sä-
velellä soitetaan suuri terssi, toisella (alennetulla) sävelellä soitetaan
aina seksti (esim. 55/6). Jos basson laskeutuessa suuren teressin en-
simmäisellä sävelellä soitetaan seksti, sen on oltava pieni (esim.
55/7).

NUOTTIESIMERKKI 55 Delair s. 40–41.

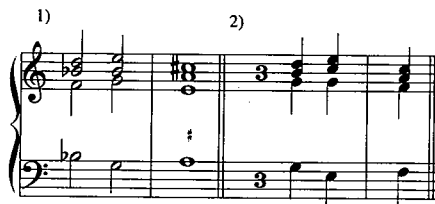

Korotetuille sävelille, joilla on sekstisointu, saa soittaa tavallisen sekstisoinnun (basson oktaavikaksinnuksen) silloin, kun niitä seuraa alaspäinen suuri terssi tai jokin suuri intervalli mihin suuntaan hyvänsä. Oktaavi on pakko ottaa mukaan, jos tämä seuraava nuotti nousee koko- tai puoliaskleen ja seuraavalle sävelelle on numeroitu septimi.

NUOTTIESIMERKKI 56 St-Lambert s. 45.



Kun bassossa on kolme perättäistä nuottia, joista toinen on terssiä alempi ja kolmas nousee sekunnin ja ensimmäisellä nuotilla on duuri-perusointu, pitää toiselle nuotille tulla tavallinen duurisekstisointu (esim. 57/1). Jos samankaltaisessa kulussa bassossa on alussa pienen terssin hyppy alaspäin ja sitten puoliaskleen nousu, ensimmäiselle nuotille tulee duuri-perusointu, toiselle tavallinen tai kaksinnettu mollisekstisointu ja kolmannelle duuri-perusointu (esim. 57/2).

NUOTTIESIMERKKI 57 St-Lambert nro 17&18 s. 50.



Kun basso laskeutuu vähennetyn kvartin, tulee ensimmäiselle sävelelle sekstisointu; kun laskeudutaan vähennetty kvintti, on ensimmäisellä sävelellä pieni terssi. (Delair s. 43.)

Kun bassossa on kolme perättäistä nuottia, joista kaksi ensimmäistä ovat samaa astetta, ja kolmas nuotti laskee kvartin sattuen tahdin ensimmäiselle iskulle, ja ensimmäisellä sävelellä on duuri-perussointu, toiselle pitää tulla tritonus (seksti ja oktaavi) ja viimeiselle perussointu vastaliikkeellä.

NUOTTIESIMERKKI 58 St-Lambert nro 22 s. 51.



Kun basso laskeutuu neljä perättäistä säveltä ja viimeinen satuu tahdin ensimmäiselle iskulle, täytyy olla tarkkana, mihin väliin tulee puoliaskel:

1) Puoliaskel ensimmäisen ja toisen nuotin välissä: ensimmäiselle nuotille tulee perussointu, toiselle kaksinnettu sekstisointu, kolmannelle tavallinen duurisekstisointu tai pieni sekstisointu (se, joka sopii paremmin kädelle) ja neljännelle duuriperussointu. Jos toinen nuotti on nopeampaa aika-arvoa, voi ensimmäisen jättää soimaan sen ajaksi. Jos kulku ei lopu ensimmäiselle tahdinosalle, täytyy kolmannelle nuotilla aina soittaa tavallinen sekstisointu.

2) Puoliaskel toisen ja kolmannen nuotin välissä ja kun ensimmäisellä on duuriperussointu: toiselle tulee sekunti, tritonus ja seksti, kolmannelle tavallinen duurisekstisointu ja neljännelle molliperussointu. Jos ensimmäisellä on molliperussointu, toiselle tulee sekunti, kvartti ja seksti, kolmannelle pieni sekstisointu ja neljännelle molliperussointu.

3) Puoliaskel kolmannen ja neljännen sävelen välissä: ensimmäiselle molliperussointu, toiselle duuriperussointu, kolmannelle terssillä kaksinnettu sekstisointu ja neljännelle duuriperussointu. Soinnutuksen voi myös vaihtaa niin, että toiselle sävelelle soitetaan sama sointu kuin ensimmäiselle ja kolmannelle tulee pieni sekstisointu, jossa terssi on suuri ja kvartti ylinouseva.

Jos toinen nuotti on lyhyt ja kolmas paljon pitempi, toiseen ei reagoida lainkaan ja kolmannelle soitetaan kaksi sointua: ensin sep-

timi- ja sitten pieni sekstisointu tai kaksinnettu sekstisointu. Tällaisissa kuluissa soitetään aina trilli sille bassonsävelelle, jolla on kaksi sointua mutta vasta jälkimmäisellä soinnulla.

NUOTTIESIMERKKI 59 St-Lambert nro 24 s. 52-53.



Kun basso laskee viisi asteittaista nuottia (välissään kokoaskel, puoliaskel ja kaksi kokoaskelta), joista viimeinen sattuu tahdin ensimmäiselle iskulle, ensimmäisellä on duuriperussointu ja jos kaikki ovat riittävän pitkiä soinnutettaviksi, tehdään:

toiselle sävelelle tritonus säestyksineen,
kolmannelle kaksinnettu sekstisointu tai tavallinen sekstisointu,
neljännelle tavallinen duurisekstisointu tai pieni sekstisointu,
viidennelle perussointu.

NUOTTIESIMERKKI 60 St-Lambert nro 25 s. 54.



3.3. MUTTA SÄÄNTÖJÄ

Kadenssissa tulee aina kvartti ensimmäiselle kadenssin muodostavalle sävelelle ja septimi ja terssi toiselle. Jos kadenssi muodostuu vain kahdesta sävelestä, joista ensimmäinen laskeutuu kvintin tai nousee kvartin, sille soitetaan molemmat (4–3) soinnut. Jos sävel ei ole kestoaltaan riittävän pitkä, sille soitetaan vain duuriperussointu, jossa oktaavin tilalle soitetaan usein septimi. Kaikissa St-Lambertin tiukan neliäänisissä esimerkeissä septimi nousee. D'Anglebert esittelee ison yhdistetyn kadenssin (vrt. luku III 3.5.1.).

NUOTTIESIMERKKI 61 d'Anglebert s.143.



Kun soitetaan kaksi sointua samalle nuotille, niiden molempien tulee kestää puolet nuotin aika-arvosta, kolmella jaollisella nuotilla toinen on kaksi kertaa pitempi kuin toinen. Tämän voi ratkaista myös niin, että soittaa kolme sointua kahden sijaan. (St-Lambert nro 31 s. 56.)

Melodisia lopukkeita käsittelin jo pienen sekstisoinnun kohdalla (nro 13 a ja b) numerotaulukon yhteydessä. Haluan vielä korostaa kirjoittajien erilaisia käsityksiä septimin purkaussoinnusta:

d'Anglebert ja Nivers: tavallinen sekstisointu.

Chaumont: kvarttisekstisointu.

Delair: tavallinen sekstisointu tai kvarttisekstisointu.

Boyvin: tavallinen sekstisointu tai perussointu.

St-Lambert: pieni tai kaksinnettu sekstisointu.

Couperin: tavallinen sekstisointu tai kvinttisekstisointu.

Dandrieu: kvinttisekstisointu.

Dandrieun ja Couperinin mallit edustavat galantissa tyyliässä vakiintunutta purkausvaihtoehtoa.

Delair esittelee useampaan kertaan italialaisten tyyppillisen alaspäisen asteikkomallin (esim. 62/1). Hän ja Nivers ottavat esille myös italialaisten suosimat plagaalikulut: "Ennen basson ylöspäistä kvinttihippyä tai alaspäistä kvarttihippyä soitetaan yleensä seksti juuri ensimmäisen nuotin lopussa" (Delair s.N) (esim. 62/2). Kirjansa jälkimmäisessä osassa (s. 36) hän asettaa ehdoksi, että toisella sävelellä ei saa olla numeroituna kvarttia, jolloin soitettaisiin vain perussointu.

NUOTTIESIMERKKI 62 Delair s. 29, s. N.

1)

2)

Kun alaspäisessä kvarttihiypyssä toisella sävelellä on perussointu, joka sattuu tahdin ensimmäiselle iskulle, tulee ensimmäisessä soinnussa olla tritonus, seksti ja oktaavi (St-Lambert s. 14).

Nuotilla, joka seuraa vähennettyä kvinttiä, tritonusta tai septimiä taikka mitä muuta dissonanssia hyvänsä, täytyy olla sointu; ainakin dissonanssi täytyy purkaa (St-Lambert s. 36). 4/4-tahtilajissa dissonanssit esiintyvät neljäsosan mittaisina, nopeammissa kahteen menevissä tahtilajeissa ne kestävät puolinuotin. Kolmijakoisissa ne voivat kestää yhdestä kolmeen iskua. Kaiken kaikkiaan Boyvin ylistää "korvaa miellyttävästi hyväilevien" dissonanssien auttavan vokaalimusiikissa tekstin ilmentämisessä, tuottavan kaikilla soittimilla soitettuina mielihyvää, "ettei niitä voi käyttää liikaa". "Muistelen lukeneeni erään vanhan sävellystä käsitelleen [opuksen], joka sanoi, että musiikki ilman dissonansseja on kuin keitto ilman suolaa, muhennos ilman mausteita, seurue ilman nai-

sia; sanalla sanoen, kuin asia, joka on menettänyt kaiken miellyttävyytensä.” Oppiakseen käyttämään niitä oikein täytyy opiskella taitavien henkilöiden teoksia, keskustella ystävien kanssa ja liittyä ennen kaikkea niiden joukkoon, jotka ovat jo saavuttaneet mainetta ja kunniaa. Pelkkä sääntöjen opetteleminen ei riitä; ”on olemassa luonnon antama tietty maku taikka pikemmin ymmärrys, herkkyyys, joka kasvaa hyvien asioiden harjoittelulla ja sen täydellistämiseksi täytyy ottaa mallia kaikkein parhaimmista neroista.” (Boyvin s. 74.)

Kaikki saman kaaren alla olevat bassosävelet soinnutetaan ensimmäisen mukaan. Tilapäiset etumerkit ovat voimassa kaikissa soinnun toistoissa, kunnes ne palautetaan ennalleen. (St-Lambert s. 37–38.)

Äänten ristiinkuljetus rinnakkaisliikkeen välttämiseksi on sallittua muttei suositeltavaa. Rinnakkaiset kvintit ja oktaavit ovat Delairin mukaan kiellettyjä niiden yksitoikkoisuuden takia, ”musiikin kauneus perustuu modulaatioihin ja vaihteluun” (s. 44). Myös Boyvin kehottaa varomaan niitä jopa väliäänten välillä. ”On kuitenkin paljon ihmisiä, jotka eivät ole turhantarkkoja äänenkuljetuksen suhteen, koska he eivät ole erityisen herkkiä, ja koska aina ei ole aikaa välttää huonoja siirtoja. Samoin on aihetta uskoa, etteivät italialaiset pidä niitä pahennusta herättävinä, koska viljelevät niitä usein ihan sävellyksiensä teemoissa. Niitä löytyy jopa kuuluisan Corellin sonaateista; Corellin, joka on juuri nyt niin suosittu Euroopassa ja on ollut muodissa meilläkin jo muutamia vuosia. Niinpä Te ette tee mitään hirveää vahinkoa, jos sallitte itsellenne säestyksissänne muutamia huonoja äänenkuljetuksia, kunhan vain ette suosi niitä vaan käytätte niitä vain ehdottoman välttämättömässä tilanteessa. Minun mielestäni olisi parempi olla käyttämättä niitä lainkaan, ellei kyseessä ole jokin hyvin erikoislaatuinen tilanne, jossa tällainen huolimattomuus tuntuu paremmalta kuin tarkka säännönmukaisuus.” (St-Lambert s. 41.)

4. KORISTELU

4.1. ARPEGGIOT

Arpeggioja käytetään vain cembalolla, uruilla äänet soitetaan aina yhtäikää.

St-Lambertin antama informaatio arpeggioinnista on valitettavan ristiriitaista: ensiksi hän ylistää sitä soveliaimmaksi koristelu-muodoksi, joka mahdollistaa paksujenkin sointujen toiston jopa yhtä ääntä säestettäessä. Vaikka ääniä ei kaksinnettaisikaan, arpeggioinnista ei tarvitse luopua. Heti perään hän kuitenkin toteaa sen sopivan vain resitatiiveihin, joissa pulssi ei ole kovin tarkka; niissä arpeggioja voi myös soittaa useita kertoja peräkkäin vuoroin alhaalta- ja ylhäältäpäin. Nopeissa osissa soinnut on soitettava yhtäikää basson kanssa, paitsi basson edetessä tasaisin neljäsosin, jolloin ääniä voi murtaa myös rytmisesti (esim. 63/1).

Ranskalaisten rytmistä arpeggiointia kutsutaan "style luthéksi" – termiä *luthé* on varsinkin François Couperin käyttänyt esitysohjeena soolocembalokirjallisuudessaan. Couperinin malli todella muistuttaa ranskalaista luuttumusiikkia, sillä iskulla soitetaan vain bassosävel ja loput kolme ääntä tulevat perässä jäaden yleensä soimaan (esim. 63/2).

Yhteistä rytmisille arpeggiointityyleille on basson eteneminen tasaisesti ja säännöllisesti ilman omaa melodista merkitystä, imitatioita tms. Säestettävässä äänessä sen sijaan on selvä laulava melodia. Englannista esimerkkejä löytyy useita Henry Purcellin Groundeista tai Chaconneista cembalolle, joissa melodiana on jonkin suosituksen aarian teema (oma tai lainattu) ja säestys on kirjoitettu luthé-muotoon (esim. 63/3).

Soolokirjallisuutta tutkittaessa style luthétä löytää myös kadensseilta, septimit tai purkaukset saa näin soitettua tyylikkäämmin ja hiljaisemmin. Pannassa se ei ole myöskään tanssiosissa (esim. courante), mutta niissä se esiintyy yleensä vain lyhyinä pätkinä. Olennaista style luthén esittämisessä on legato, äänten soimaan jättäminen ja näin ollen pehmeä kosketus, jolloin se on keino ennemmin volyymin hiljentämiseksi kuin voimistamiseksi. François Couperin tosin käyttää myös italialaistyylistä murtosointukuvioita nopeissa osissaan kutsuen sitä nimellä "badinerie" (esim. 63/4).

NUOTTIESIMERKKI 63 St-Lambert s. 62 (1); F. Couperin: Les Charmes (9ème ordre) (2), Les Nations: L'Espanole trionsonaatti (4); H. Purcell A New Ground, "Here the deities approve" (Welcome all the pleasures, Z. 339/3) (3).

1)

2)

3)

4)

Silloin kun style luthétä kuvaillaan sanalla “mesuré”, sen tarkoitus on ylläpitää pulssia, eikä sitä soiteta epätasaisesti. Luottukirjallisuudessa vastaavaa kuviointia esitellään vapaammin, “avec souplesse”. St-Lambertin esimerkki osoittaa myös selvästi, että alkuperäisen, murtamattoman version on noudatettava äänenkuljetussääntöjä.

Continuosoittoon soveltaisin rytmistä murtamista lähinnä silloin, kun säestetään herkkää melodiaa vähintään koko fraasin pituisena tai esimerkiksi tanssiosissa kadensseilla St-Lambertin tai Couperinin tyyliin.

D'Anglebert murtaa esimerkeissään jatkuvasti bassoa alaoktaaville, mikä on erittäin käyttökelpoinen ja huomaamattomampi malli mutta antaa toisaalta soinnille muhkeutta ja täyteläisyyttä. Siitä on kuitenkin mielestäni syytä pidättäytyä, jos alkuperäiseen bassoon on nimenomaan vaivauduttu kirjoittamaan tauko lisättävän äänen paikalle. Basson noustessa yksiviivaiseen oktaavialaan (haut-contre) alaoktaavin lisääminen vesittää koko efektiin korkealle kipuavasta bassoäänestä.

St-Lambertin ohjetta ei-rytmisten arpeggiojen käyttämisestä ai-noastaan resitatiiveissa en hyväksyisi sellaisenaan. Ymmärrän niiden sopimattomuuden nopeaan tempoon, mutta hitaissa sävellyksissä pulssia häiritsemättömät yksinkertaiset ja kontrolloidut ylös- ja alaspäiset arpeggiot kuuluvat mielestäni ehdottomasti continuo-cembalistin repertuaariin. Uskoisinkin St-Lambertin tarkoittavan edestakaisten ja pitkien arpeggiojen säästämistä resitatiiveihin.

D'Anglebertin koristeluesimerkissä (ks. seuraava luku) vain oikean käden soinnut on haluttu murrettaviksi ja nekin kaikki alhaalta ylöspäin (arpeggiomerkki, poikkiviiva, on nuottien alaspäisessä varressa). Tämän voisi tulkita tarkoittavan yksinkertaisia, ei edestakaisia arpeggioja ja hitaahkon (vrt. äänimäärä, toisaalta tah-tiosoitus) pulssin säilyttämistä, mutta sanallisen informaation puutteessa jääme intuition varaan.

Arpeggioja voi hyödyntää myös sopraanon huonojen liikkeiden kätkemisessä; Delairin esimerkissä epätavallisista soinnuista on tahdissa 12 sopraanossa ylinouseva sekuntiliike, jota ei huomaa sointuja riittävän hitaasti murrettaessa (esim. 64: 2)). Myös yhteinen linja säestettävän äänen kanssa hämärtyy sopivasti.

Esim. 64:

- 1) Hyvin italialaistyyppinen kulku; ranskalaiset purkavat ylinousevan sekuntisoinnun normaalisti mollikvinttisekstisointuun.
- 3) Alton lomasävel d vie tyylikkäästi ylinousevalle kvintille.
- 4) Ylöspäinen septimipurkaus.

NUOTTIESIMERKKI 64 Delair s. K.

1)

2)

3)

4)

4.2. LOMASÄVELET

Lomasävelillä voi helposti nivoa esimerkiksi terssikulkuja toisiinsa, etteivät soinnut kuulostaisi yksittäisiltä läjähdyksiltä. Delair ei kommentoi käytäntöä sanallisesti, mutta sijoittaa niitä tyylikkäästi lähes kaikkiin esimerkkeihinsä. Lomasävel ei esiinny koskaan irrallisena ilmiönä, vaan ensimmäinen lomasävel aloittaa pidemmän orgaanisen liikkeen, joka jatkuu vuorotellen eri äänissä vaikkapa dissonansseja pehmitellen. Basson pisteellisissä kuluissa sointu soitetaan aina pisteelle, jolloin liikkeen jatkuvuus korostuu eikä pistettä seuraavasta nuotista tule painavaa, pysähtynyttä.

Delairilla on myös äärimmilleen viety italialaisvaikutteinen esimerkki painollisista dissonoivista lomasävelistä (transitus irregularis; merkitty esimerkissä kaarella). Tavallisesti ranskalaiset käyttivät niitä huomattavasti hillitymmin.

NUOTTIESIMERKKI 65 Delair s. 61.



4.3. KORUKUVIOT (les agréments)

“Sekä uruilla että cembalolla voi kuitenkin toisinaan soittaa muutaman trillin (tremblement) tai muun koristeen, joko bassossa tai muissa äänissä paikasta riippuen. Trilli soitetaan aina nuotilla, jolla on kaksinnettu sekstisointu, kun se on sopivan mittainen. Se soitetaan myös epätäydellisissä asteittain etenevissä kadensseissa toiseksi viimeisellä äänellä (melodinen lopuke).” (St-Lambert. s. 63.) Näissä kadensseissa trillin voi tehdä joko bassolle tai sille sekstin muodostavalle äänelle tai jopa molemmille yhtäikaa, joskaan St-Lambert ei suosittele sitä. “Cela seroit trop affecté.” Kun lopukeessa on septimi edeltämässä sekstiä, trilli alkaa vasta purkaussävelellä (St-Lambert s. 53). Trillin toteutuksesta St-Lambert ei opeta mitään, mutta mielestäni sen voi soittaa joko lyhyenä, jolloin ennen seuraava säveltä artikuloidaan selvästi, tai pitkänä ja jälkilyönnillisenä (cadence).

Delair esittelee sointujen värittäjiksi vain erilaiset coulét (esim. 66/1), joita St-Lambert kutsuu cembalonsoiton oppikirjassaan (*Les*

principes du clavecin, 1702) sointujen yhteydessä (luku XXVI arpeggioista) yleisnimityksellä *harpegé figuré* (esim. 66/2) (*Les principes du clavecin* s. 54). Coulén tavallisin esiintymismuoto on *coulé de tierce*, jossa soinnun jompikumpi terssiväli täytetään lomasävelellä. Delairin toisessa esimerkkitahtissa näytetään, kuinka arpeggio voi myös alkaa tierce coulé -säveleltä. *Coulé sur une Quarte* täyttää nimensä mukaisesti kvartin. (Delair 1a t.3, 1b t. 5.)

D'Anglebertin korukuviotaulukko oli Johann Sebastian Bachinkin käytössä ja St-Lambert ylistää d'Anglebertin esittelevän siinä "kuusi tai seitsemän erilaista couléta" (mts. 51) – nimellä *coulée* tapoja on viisi, mutta ottamalla laskuihin mukaan sointuihin sijoitetut *cheutet*, niitä tulee peräti yhdeksän! Kenraalibassosääntöjen yhteydessä olevassa koristelu-esimerkissä (esim. 66/3) d'Anglebert käyttää kuitenkin vain tavallista tierce couléta, joskin eri suuntiin. (Ennen nuottia oleva kaari tarkoittaa ylöspäistä, nuotin jälkeen oleva alaspäistä tierce couléta.) Tämän koristelu-esimerkin tulkinta kuuluu nykypäivän cembalistien paljon pohtimiin ongelmiin. Mistä suunnasta arpeggiot tulee aloittaa silloin, kun tierce coulé on merkitty alaspäiseksi?

Peter Williams tulkitsee nämä soinnut (1., 4. ja 10. sointu esimerkissä 66/3) murrettaviksi ylhäältä alaspäin (Williams, s. 42). Jesper Christensen puolestaan tarjoaa oppikirjassaan (J. B. Christensen: *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel, 1992, s. 144) kaksi vaihtoehtoa. Ensimmäisessä, joka toimii d'Anglebertin esimerkin realisaationa, murtaminen aloitetaan näillä ongelmasoinnuilla tierce coulé -säveleltä (eli ensimmäisellä soinnulla f:ltä), koukataan alas e:lle ja siitä normaalisti arpeggioiden ylös. Itse kannatan kuitenkin hänen toista vaihtoehtoaan, jossa murtaminen aloitetaan soinnun keskimmiseltä säveleltä (ensimmäisellä soinnulla g:ltä), joka jää soimaan. Tältä säveleltä tehdään alaspäinen tierce coulé soinnun alimmalle sävelelle ja jatketaan sitten ylöspäin soinnun sopraanolle. Tämä tulkintatapa toteuttaa mielestäni loogisimmin d'Anglebertin molemmat "vaatimukset": alaspäisen tierce coulén ja ylöspäisen arpeggion (arpeggio-merkki eli poikkiviiva alaspäisessä nuotin varressa).

Omaa mielipidettä ongelmasta muovatessa on myös hyvä pitää mielessä, että alkuperäislaitoksessa soinnun jokaisella nuotilla on oma varsi, joista ainoastaan alin osoittaa alaspäin. Moderneissa editioissa nuottien ryhmittelyt eri suuntiin osoittaviin varsiin vaihtelevat: Gilbert (d'Anglebert: *Pièces de clavecin 2ème volume*, toim.

Gilbert. Le Pupitre, Heugel, Paris 1975, s. 144) yhdistää kaksi alinta säveltä samaan alapäiseen varteeseen (vrt. esim. 66/3), Christensen yhdistää samalla varrella kaksi ylempää säveltä ja Williams tarjoaa alkuperäisestä varsin kaukana olevan version kiharine arpeggiomerkkeineen ja yksine varsineen.

Toinen kyseisen esimerkin synnyttämä pohtimisen arvoinen asia on, onko d'Anglebert todella halunnut kaikki arpeggiot ylöspäisiksi merkkien osoittamalla tavalla. Voisiko samanlaisena pysyvä merkki olla vihje siitä, ettei d'Anglebert erittele tässä esimerkissä erisuuntaisia arpeggioja – soolocembalokappaleissaan hän käyttää alapäistä arpeggioa runsaasti. Uskoisin d'Anglebertin kuitenkin tietoisesti sijoittaneen arpeggiomerkkinsä, sillä St-Lambert toteaa *harpegé figurén* alkavan ”lähes aina” alhaaltapäin. Tierce coulén sisältävän soinnun murtaminen ylhäältä alapäin on siis harvinaisempaa ja St-Lambertin mukaan se merkitään aina nuotteihin (*Les principes du clavecin* s. 55).

D'Anglebert käyttää koristeena myös appogiaturaa (*cheute ou port de voix*), esim. tahdit 3, 4 ja 6 sekä trilliä (*tremblement simple*), viimeinen tahti. On huomattava, että kaikki koristeet arpeggiot mukaan lukien on merkitty vain oikealle kädelle. D'Anglebertin soolocembaloteoksista vain muutamasta (esim. 2ème vol. s. 106, Chconne de Galatée ja s. 108 Passacaille d'Armide, molemmat Lully transkriptioita) löytyy vasemman käden arpeggiomerkkejä. Silmään pistävät sen sijaan vasemman käden lukuisat aukikirjoitetut rytmiset arpeggiot, joita esiintyy usein samaan aikaan oikean käden arpeggiomerkkien kanssa. Muita koristeita d'Anglebert sijoittaa soolocembaloteoksissaan runsaasti myös vasemmalle kädelle.

Erityisen hyvin coulét pääsevät oikeuksiinsa hitaissa osissa. Periaatteessa niitä voi lisätä mihin hyvänsä sointuun, joskin dissonansseja ne saattavat vesittää. Tämä on toki makuasia ja hyvin tilanteesta riippuvainen. Parhaan käsityksen niiden käytöstä saa soittamalla läpi muutamia d'Anglebertin tai Louis Couperinin cembalosarjoja prélude non-mesuréineen.

NUOTTIESIMERKKI 66 Delair s. G, 30 (1), St-Lambert s. 55 (2), d'Anglebert s.144 (3).

1a)



1b)



merkkintä tapa

esitystapa



5. "BON GOÛT" JA YLEISIÄ OHJEITA

"Hyvä maku määrää usein asioista, joiden perusteluksi voi mainita vain sen, mutta tämä kunnioitettava hyvä maku ei ole kovin selvästi edes niiden määriteltävissä, joilla se on" (St-Lambert s. 60).

Oppiakseen säestämään hyvin, on tunnettava soinnut ja tiedettävä, mistä ne muodostuvat. Numerot ja pienet merkit on opeteltava huolellisesti, koska musiikissa mikään ei ole turhaa; pieniä pisteitä myöten kaikki on tärkeää. (Boyvin s.73.)

Kun normaalin neliäänisen tekstin soittaminen partituurin tapaan on mahdotonta, saa säännöistä poiketa, "on pakko antaa itselleen joitakin vapauksia" (Boyvin s.78). Silloin voi esimerkiksi nousta molliterssiltä oktaaville, käyttää unisonoja, laskeutua korotuksen tai palautuksen jälkeen, jolloin hyvä tapa vaatisi nousemista. Äänet voivat jopa mennä ristiin tai hypätä toistensa yli, jos vain niin saadaan täydellinen harmonia. "Korvan pitäisi olla tyytyväinen", kun käytetään vaihtelevasti perussointuja ja dissonanssit ovat oikein valmistettuja, täydennettyjä ja purettuja – aina niitä ei kuitenkaan valmisteta, minkä oppii vain kokemuksen ja hyvän maun avulla!

Nämä Boyvinin vapaudet kalpenevat Saint-Lambertin ainutlaatuisiin ja rohkeisiin ehdotuksiin verrattuna, joita hän esittää oppikirjansa kahdeksannessa ja yhdeksännessä luvussa (s. 57–64). Säestäjän ei ole aina pakko seurata orjallisesti bassolinjansa kulkua, vaan hän voi nuotteihin merkityn laskevan kulun sijasta halutessaan nostaa sitä, esim. soittaa alaspäisen kvartin paikalla ylöspäisen kvintin. Basso voi nostaa tai laskea oktaavilla useammiksi tahdeiksi, jos kädet ovat liian kaukana toisistaan tai jos siten voi paremmin tukea säestettävän äänen karakteria tai soittimensa sointia. Kukaan muu kirjoittaja ei anna moista neuvoa, jota voi hyödyntää vaikkapa viola da gambaa säestettäessä.

Kun soittaa suuressa ryhmässä (dans un grand Choeur de Musique), jossa muiden soittimien äänet peittävät cembalon, ei tarvitse välittää rinnakkaisista kvinteistä tai oktaaveista, "näistä turmiollisista virheistä, jotka ovat sävellystä vastaan" (s. 60) mutta säestettäessä vain yhtä ääntä täytyy niiden oikomiseen paneutua hartaasti, varsinkin, jos säestää yksin, sillä "silloin kaikki kuuluu ja sitä eivät kriitikot jätä huomaamatta" (mp). Puhdasta kvinttiä voi seurata vähennetty tai ylinouseva. Kvintit väliäänten välillä eivät St-Lambertin korvaa häiritse "ja koska musiikki on tehty korvalle, virhe, joka ei sitä ärsytä, ei ole mikään virhe" (mp). On hyvä muis-

taa, että ranskalaisia äänenkuljetussäännöt sitovat vain oikeassa kädessä, vasempaan lisättyjä kaksinnuksia saa käsitellä vapaasti ilman logiikkaa.

Pitkää resitatiivisia säestettäessä on hyvä pysyä pitkään samalla soinnulla, jos basso vain sen sallii ja antaa laulajan laulaa useampia säveliä ilman säestystä. Yleensäkin on hyvä soittaa sointuja vain pitkille intervaleille silloin, kun basso etenee hitain nuottiarvoin. Toisinaan, kun on pysähtynyt pitkäksi aikaa jollekin soinnulle, "voi huomaamatta, hellästi lisätä yhden äänen sinne tänne, niin että tuntuu, kuin cembalo itsekseen soisi ilman säestäjää" (s. 62). On sääli, ettei St-Lambert selkeämmin ilmaise kantaansa sointujen pituudesta: onko pysähtyttäessä tarkoitus irrottaa kädet saksalaisittain vai jättää soinnut italialaisten tapaan soimaan? Ranskalaisista ainoastaan Delair toteaa, että "hitaissa resitatiiveissa soinnut erotetaan toisistaan jonkinlaisella tauolla, jotta lauluääni saataisiin esille" (s. 47).

"Joskus voi sointuja soittaa pitkänä jatkuvana sarjana niin, että cembalosta lähtee samanlainen jytinä kuin ampuvista musketööreistä. Kun tätä hupaisaa meteliä on jatkunut kolme, neljä tahtia, se lopetetaan yhtäkkiä jollekin suurelle konsonanssille ikään kuin uupuneena moisen mekkalan tuottamisesta." (St-Lambert s. 63.)

"Säestettäessä vain yhtä ääntä liikkuvassa kappaleessa, jossa on useampia imitaatioita niin kuin italialaisissa lauluissa, voi näitä teemoja imitoida myös cembalolla tuoden äänet yksi kerrallaan sisään. Tämä vaatii tarkkuutta ja ensiluokkaista taitoa, tuloksen tulee olla yhtä selkeä kuin sävelletäessä". (s. 63.) Jälleen St-Lambert aukoo uusia uria – valitettavan moniselitteisesti. Onko kyse italialaisyylisestä sooloäänien kaksintamisesta basson taukojen aikana vaiko säestyksessä kahden äänen fugatosta? Usein fuuga oli ranskalaisessa musiikissa hidas osa eikä kontrapunkti kuulunut muusikoiden koulutukseen samassa määrin kuin Saksassa tai Italiassa. Jotta pystyisi säestyksestään punomaan oikein eteneviä imitaatiokulkuja, täytyisi olla täysin poikkeuksellisen sivistynyt, aivan niin kuin St-Lambert peräänkuuluttaa. Solistin äänen kaksintaminen vaatii cembalistilta ainoastaan nuotinlukutaitoa.

Samoin kuin soinnun säveliä voi kaksintaa, voi sointuun lisätä vielä neljännen uuden säestysäänen pehmentämään tai korostamaan dissonanssia. St-Lambertia vapaasti kääntäen: "Oikean neljännen äänen löytämiseksi täytyy tutkia harmonioita tarkoin; jos

korvanne ei perusteellisenkaan tutkimisen jälkeen löydä sopivaa, alkää lisätkö koko ääntä!” (s. 64.)

“Hienostuneinta makua osoittaa se, joka kykenee säästyksensä myötäilemään äänen ja sanojen karakteria, ettei kaihoisissa kappaleissa kiihdytä taikka raivokkaissa laahusta; säästyshän on vain tukemassa ja auttamassa, sen on mukauduttava kaikkeen” (St-Lambert s. 63).

“Laulaminen itse itseään säestäen tuottaa paljon tyydytystä niille, jotka rakastavat musiikkia ja joilla on joku kosketinsoitin; näin yksi ihminen saa itseksensä ilman apureita aikaan koko konserttinsa. Harmoniat tulevat esille aina täyteläisinä kaikessa miellyttävyydessään. Voidaanpa sanoa, ettei mikään muu anna moisia ideoita tälle viehättävälle tieteelle [Science] kuin laulaminen itse itseään säestäen. Yksi ihminen on oma Orfeuksensa: sen sijaan, että joutuisi lainaamaan vieraitten viehätysvoimaa, sitä löytää itsestään omien toiveittensa mukaan. Myös aikamme kuuluisimmat säveltäjät, kuten herra Lully ja muutamat muut, käyttivät cembaloa tai teorbia sävellystyössään esittääkseen kauneimmat ajatuksensa. Uskallan myös väittää, että käsi cembalon koskettimilla voi löytää kauneutta, joka muutoin jäisi paljastumatta, ja saavuttaa jotakin tietoa, nerouden herkkyyttä.” (Boyvin s. 80.)

V GALANTTI TYyli

1. JOHDANTO

LÄHTEET:

CORRETTE, Michel

1753 *Le Maitre de Clavecin pour l'accompagnement*. Paris; näköispainos: Arnaldo Forni editore.

1775 *Prototypes*. Paris; näköispainos: Minkoff, Genève 1976.

GEMINIANI, Francesco

1756–57 *The Art of Accompaniament or a new and well digested Method to learn to perform the Thorough Bass* Op. XI, 2 vol. London.

1745 *Rules for playing in a true Taste*, Op. VIII. London; näköispainos: Mieroprint EM 3035 (Ell. van Mierlo) EM 3035, Münster 1990.

1749 *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London; näköispainos: Da Capo Press, New York 1969 (R. Doningtonin esipuhe).

MANFREDINI, Vincenzo

1775 *Regole Armoniche – – e l'Accompagnamento del Basso*. Venezia; näköispainos: Monuments of Music & Music literature in facsimile, Broude Brothers, New York 1966.

RAMEAU, Jean-Philippe

1722 *Traité de l'Harmonie réduite a ses principes naturelles*. Paris; *Treatise on Harmony*. Transl. Gossett. Dover publications, inc. New York 1971.

1726 *Nouveau systeme*. Paris; *An Annotated Translation With Commentary*. B. Glenn Chandler. Indiana University 1975.

1732 *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*. Paris; näköispainos: Jean-Philippe Rameau: *Compleat theoretical writings*. Toim. Jacobi, Rome 1967-72.

TONELLI, Antonio

Trattado di musica in due parti diviso (Parte I, Cap.III). ennen vuotta 1760; Carpi Archivio Storico lascito Prof. Policarpo Guaitoli nos.111–14 (kopio G. B. Martinin tekemin muutoksin Bolognan Civico Museo Bibliografico Musicalessa L/54).

–*Nelle quint’opera d’Archangiol Corelli Basso per Tasto d’Antonio Tonelli. Modena, Biblioteca Estense.*

Uuden lehden kenraalibasson historiassa käänsi Jean-Philippe Rameau 1722 teoksellaan *Traité de l’harmonie*. Hänen mullistava keksintönsä oli sointujen käännösajattelu, jonka tarkoitus oli epäilemättä helpottaa ja selkiyttää continuosoiton oppimista mutta joka toimi osaltaan tämän taiteenalan hautaansaattajana. Historian suuria merkkipylväitä, yhden ajattelutavan loppu.

Rameaun mielipiteitä vastustettiin aluksi kiivaasti, mutta yllättävän nopeasti ne omaksuttiin muihin kenraalibassonsoiton oppikirjoihin. Itse asiassa uusia opuksia alkoi ilmestyä kuin sieninä sateella; ne seurasivat Rameauta pääpiirteittäin vakuuttaen kukin tarjoavansa kaikkein yksinkertaisimman ja nopeasti omaksuttavimman metodin. Myös Rameau itse jatkoi käsitystensä puolustelua ja syventämistä julkaisemalla useampia kirjoja ja esseitä, jotka kyllä kieltämättä ovat varsin vaikeaselkoisia – myös ranskaa äidin kielenään puhuville.

Esittelen Rameaun Traitén neljännen luvun oppeja ja täyden nään käsittelyä hänen myöhemmin muuttuneilla mielipiteillään. Lukuisista ranskalaisista tarjokkaista valitsin ”Rameau-tyylin” täyden täjäksi Michel Corretten, koska hänen kirjojensa esimerkkivalikoima on laajin ja kiinnostavin ja valaisee selkeästi ranskalaisuuden taittumista latistetuksi italialaisuudeksi. Esimerkit ovat erityisen hyödyllisiä siksi, että käytännössä tähän sekatyyliin törmää jatkuvasti; onhan yksin Jean-Marie Leclairilla neljä kirjaa sonaatteja soololäänelle ja basso continuolle.

Italialaisista Manfredinin ja Tonellin kirjat noudattavat vakio-kaavaa: ne alkavat intervaleista, numeroista ja pohjasävelajattelun esittelystä ja etenevät oktaavimallin ja kadenssien kautta koristeluun ja yleisiin ohjeisiin. Tonellin kokonaan realisoima Arcangelo Corellin op. 5 on mielenkiintoinen tutkittava, joskaan uruille tehtynä se ei valaise italialaisten rikasta koristelukäytäntöä. Tonelli on siirtänyt basson useissa kohdissa oktaavia korkeammalle, mikä selittyy Jesper Christensenin mukaan sillä, että realisaatio on tarkoitettu soitettavaksi nelijalkaisella urkupositiivilla (alin ääni on A tai G) oktaavia alemmaa kahdeksanjalkaiselta tasolta.

Geminianin mottona on tuoda julki ne asiat, mitkä muilta ovat jääneet käsittelemättä, ei toistaa sitä, mikä ”on jo sanottu yli sata kertaa” (esipuhe 1756–57). Hän on julkaissut kirjansa säästyksen

taidosta, koska ”yksikään aiemmista oppikirjoista, eivätkä edes ne kaikki yhdessä [!] auta oppimaan kenraalibasso oikein.” Geminianin metodin peruseriaate on korrektiin äänenkuljetuksen lisäksi tarjoilla soinnut tavalla, joka tuottaa korvalle mielihyvää jatkuvana ja keskeytymättömänä melodiana. Opiskelija oppii tuottamaan sormiensa alla olevista harmonioista perussoinnusta lähtien vaihtelevia ja miellyttäviä laulelmia (singings) lukuisten esimerkkien eli käytännön harjoittelun avulla. Tekstin tehtävänä on vain selittää, mistä esimerkeissä on kyse. Kirjan toinen osa on omistettu aseman (position) ja liikkeen (motion) eli harmonian ja melodian opettamiselle.

Geminianin kirjat vuodelta 1745 ja 1749 eivät ole kenraalibassolle omistettuja, mutta koska niissä kuvaillaan nasevasti säestäjän roolia, ne valottavat osaltaan Geminianin ihanteita. Vuoden 1749 kirjoitus sisältää myös mielenkiintoisen esimerkin arpeggioista ja acciaccaturista.

Uusi tyyli toi tullessaan muutamia uusia termejä. Vuonna 1716 esitteli François Campion kirjassaan *Traité d'accompagnement et de composition* italialaistyyllisen ylös- ja alaspäisen asteikon soinnutuskaavan bassojen soinnuttamisen helpottamiseksi (Jean-Jacques Rousseau nimittää tietosanakirjassaan (*Dictionnaire de Musique*) keksijäksi virheellisesti Delairia). Sen avulla vanha rajoittunut tyyli vaihtuisi italialaisten imitointiin. Oktaavimalli (Règle d'octave) otettiin innokkaasti vastaan ja se esiteltiin johdonmukaisesti samanlaisena kaikissa lähteissä – täydennysteoksessaan *Addition au Traité d'Accompagnement* (1730) Campion kehuukin, että vain muutama opettaja ei käytä sitä.

Toinen lähteestä toiseen toistunut käsite on ”les accords par supposition”, suppositiosoinnut, jolla kenraalibasso-oppikirjoissa tarkoitettiin hankalien numeroyhdistelmien selvittämistä uuden kuvitellun basson sävelen ja sille rakennetun yksinkertaisen soinnun avulla. Rameaun alkuperäinen ajatus lähti siitä, että oktaavia laajemmat intervallit sekoittavat pohjasävelajattelun. Sointuun voidaan lisätä viides ääni vain alapuolelta, jolloin suppositiosoinnun pohjasävel on basson sävelestä seuraava. Corrette laajensi käsitteen yleensä hankaliin numeroyhdistelmiin (ei vaatimusta oktaavia suuremmasta intervallista) ja opetti vaihtamaan basson sävelen mieleensä sellaiseksi, jonka päälle voi rakentaa tavallisen perusmuotoisen kolmisoinnun.

Kvinttisekstisointua kutsun tässä luvussa suureksi sekstisoinnuksi (*grande sixte* tai *la 5e comme dissonance*). Noudatan numeroista edellä käyttämäni barokin intervalliajattelua, mutta hyödynnän lähteitten käyttämiä termejä *toonika*, *mediantti*, *dominantti* ja *johtosävel*.

Lainauksien yhteydessä erottelen saman kirjoittajan teokset toisistaan painovuoden avulla. Rameaun 1722 sivunumerot viittaavat P. Gossetin englanninkieliseen käänökseen.

Johdannoksi uusille ajatuksille kappale ranskalaista musiikin historiaa Corretten mukaan (oppikirjan esipuhe): "Sen jälkeen kun Corelli kehitti sonaatin ja konserton sävellyslajit, musiikki on kehittynyt huimasti koko Euroopassa. Tälle mainiolle säveltäjälle saamme olla kiitollisia hyvästä harmoniasta ja briljantista musiikista [symphonie]. Ennen häntä ranskalaiset konsertit olivat keskinkertaisia – – siihen aikaan esitettiin vain yksiäänisesti [plein chant; 1700-luvulla alettiin Ranskassa kutsua kaikkea gregoriaanisen laulun inspiroimaa yksiäänistä kirkkomusiikkia tällä nimellä (*Dictionnaire de Musique*, Ed. Roland de Candé, s. 207).] joitakin yksinkertaisia valittavia lauluja, jotka olivat surullisia ja haikeita, ja joita ajan amatöörit ihailivat kutsuen niitä tunteiden musiikiksi [Musique de Sentiment]." "– – Tämä [Corellin] uudenlainen musiikki innosti kaikki säveltäjät työskentelemään paremman maun luomiseksi – –." Corellin sonaattit viululle ja basso continuoille op. 5 herättivät huomiota mutta "koko Pariisista ei löytynyt ainuttakaan viulistia", joka olisi kyennyt niitä esittämään ja niinpä oli tyydyttävä lauluversioon!

Ennen säestyssoittimina käytetyt harppu, luuttu, kitara, kampiliira ja ranskalainen säkkipilli (musette) saivat väistyä cembalon tieltä, joka toimi harmonian ytimen tukijana musiikin kunniaksi. "Koska cembalo on nykyään yksi nuorten neitien hyvän kasvatuksen osa ja olen huomannut, etteivät he jätä sitä naimisiin mentyäänkään, jos vain ovat joskus oppineet säestämään, olen työskennellyt jo kauan luodakseni heille lyhyen ja helpon oppikirjan poistamaan ne luulotellut vaikeudet, joita hyvän harmonian käsittelyn viholliset ovat levitelleet." "Ne, jotka seuraavat tätä metodia, edistyvät kuudessa kuukaudessa enemmän kuin jotakin toista noudattavat kymmenessä vuodessa; tästä minulla on ollut kokemusta useita kertoja."

Rameau totesi napakasti, että hänen metodillaan saavutetaan (niin ikään!) kuudessa kuukaudessa taito säestää miellyttävästi ja pian sen jälkeen kyetään jopa improvisoimaan ja säveltämään, kun

vanhalla systeemillä pelkästään korvan kehittämiseen meni neljä vuotta ja edelleen oltiin onnettoman aloittelijan tasolla.

2. HARMONIAOPPI

2.1. NUMEROIDEN TULKINTA JA OKTAAVIMALLI

Vaikka Rameaun ja Corretten esitys numeroiden tulkinnasta on lähes sama kuin vanhemman polven, kirjaan tähän tekemäni taulukon vertailtavaksi.

TAULUKKO 2

8	8	6	4		8	7	5	3	6	6		9	7	11/4		5	6#
5	3	3	3	8	3	5	5	3	6	2	4	6	3	4	3	5	4#
3	6	6	8	6	6	4	4	7	5	4#	2	4#	8	5	5#	9	7#
				4	5	(9)					3b	5	2			6b	7b
1)	2)	3)	4)	5)			6)	7)				8)					9)

1) Perussointu voi olla kaikilla sävelillä, joita edeltää konsoinoiva intervalli. Siihen voidaan lisätä septimi aina, kun basso laskee kvintin tai nousee kvartin ja seksti, jos basso nousee kvintin tai laskee kvartin. Molemmissa tapauksissa ensimmäisiä seuraavilla sävelillä tulee olla perus- tai septimisointu.

2) Sekstisointu tulee kaikille sävelille, jotka

a) nousevat diatonisesti sävelelle, jolla on joko suuri seksti- tai tritonussointu

b) laskevat diatonisesti sävelelle, jolla on pieni sekstisointu

c) ovat terssin ylempänä tai alempana säveltä, jolla on perussointu.

3) Kaksinnettua sekstisointua käytetään, kun halutaan välttää rinnakkaiset oktaavit, "mutta nykyään ei olla turhan pikkumaisia ja harvat ihmiset käyttävät niitä [kaksinnettuja sekstisointuja] nykyään" (Corrette 1756 s. 16). Kuitenkin hän itse neuvo, että sitä tulee käyttää ylöspäisissä asteikoissa kuudennella ja alaspäisissä seitsemännellä sävelellä.

4) Pieni sekstisointu tulee jokaiselle sävelelle, joka laskee diatonisesti toonikalle tai mediantille. Yhdistelmä merkitään δ eli

sitä on varottava sekoittamasta sekstin korottamiseen. "Ylivii-vattu 8 tarkoittaa pientä sekstisointua, ei suurta sekstiä niin kuin jotkut kuvittelevat. Meidän täytyisi todella yrittää merkitä kokonainen sointu yhdellä numerolla välttääksemme hämää-vän numeroiden paljouden. Sitäpaitsi, koska on neljä erilaista sekstisointua, meidän pitäisi erottaa ne toisistaan mahdollisim-man selvästi. Tähän mennessä ei tästä ole paljoakaan välitetty – ." (Rameau 1722 s. 440.)

5) Suuri sekstisointu (*grande sixte*) esiintyy kaikilla sävelillä, jotka nousevat kokoaskeleen perussoinnulle.

6) Vähennetty kvinttisointu tulee sävelille, jotka nousevat puoli-askeleen perussoinnulle (johtosävelille). Tällaiselle nousevalle sävelle voi tulla myös septimisointu mutta sen on oltava merkitty numeroin; Corretten mukaan molliasteikossa esiintyy "joskus harvoin" vähennetty septimisointu. Rameau osoittaa, kuinka toonikan ja dominantin erottaa toisistaan niitä edeltävien sointujen perusteella: johtosävel nousee toonikalle puoli-askeleen ja sillä on vähennetty kvinttisointu. Dominanttia edeltää kokoaskel ja asteikon neljännellä sävelellä on suuri sekstisointu. Itse asiassa molemmissa soinnuissa on samat sävelet oikeassa kädessä, vain basso ja numerointi poikkeavat toisistaan.

Manfredini moittii harhaanjohtavaksi Jean-Jacques Rousseau'n sanakirjan (*Dictionnaire de Musique*) esittelemää "tavallista ranskalaista" tapaa jakaa vähennetyt kvintit kahteen kategoriaan: Fausse Quinte on dissonanssi ja Quinte Fausse, joka esiintyy mollissa asteikon toisen sävelen septimisoinnun kvinttinä, on konsonanssi. Olen samaa mieltä Manfredinin kanssa jaon merkillisyydestä, mutta epäilen sen yleisyyttä; itse en löytänyt mainintaa jälkimmäisestä tapauksesta mistään muualta kuin mainitusta Rousseau'n kirjasta.

7) Mollisävellajeissa tähän sointuun voi lisätä myös terssin; Corrette mainitsee ranskalaisten yleensä kirjoittavan vain 4+, mutta hän käyttää merkintää $\frac{4}{2}$, koska se on käytössä "ulko-mailla" (1756, s.17).

8) Ranskalaiset käyttävät ylinousevan kvintin sointua mollissa dominantilla, italialaiset duuriissa toonikalla. Manfredinin mielestä tämä johtuu kansakuntien erilaisista melodiamauista eikä harmoniakäytännöistä.

9) Manfredini kumoo Gasparinin ohjeen olla käyttämättä kvinttiä vähennetyissä septimisoinnuissa: "Kokemus osoittaa, että kyseinen sointu on kiitollisempi ja harmonisempi silloin kun siinä on kaikki intervallit, vaikka ne olisivatkin pieniä [tai vähennettyjä]" (s. 45). Gasparini ei itse asiassa käyttänyt termiä "vähennetty septimisointu" vaan esitti asian monimutkaisemmin esimerkeillään: kvinttiä ei voi käyttää, jos kyseistä säveltä edeltävällä terssiä korkeammalla sävelellä on pieni terssi.

NUOTTIESIMERKKI 67 Manfredini s. 45.



Tonellin antamassa kantasävelten numerotaulukossa on erikoisuutena yhdistelmä $\begin{matrix} 9 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$.

Toisessa taulukossa kantasäveliin on lisätty acciaccatura (esim. kvarttisekstin kanssa kvintti, sekstin kanssa pieni septimi; perussointuun voi lisätä suuren septimin.)

3	7	8	4	7	7	9	5	6
2	2	2	3	4	6	8	4	5
							2	4

Muunnosävelyhdistelmät käsitellään kahdessa taulukossa, joista jälkimmäisen yhdistelmät ovat todella omalaatuisia.

4#	7#	4#	6#	5	6	5	5	6b	9#
3b	6b	2b	2b	3#	3#	4	4#	4#	5

Seuraavassa Manfredinin taulukko dissonanssien esiintymisestä asteikon eri sävelillä:

1:	9	#7	4
	4,	6,	#5, 2, 9

2: 4 6_b #6
#3, _b5, tai _b5 mollissa ylinouseva seksti

3: 9 #5
7, 4_b

4: #4 4 6 9
2, _b3, 5, 7

5: 6 9 9_b
4, 7, #, #5

6: 4
_b3, #2

7: 6
5 tai 5_b

OKTAAVIMALLI

NUOTTIESIMERKKI 68 Corrette 1756 s. 23–25.

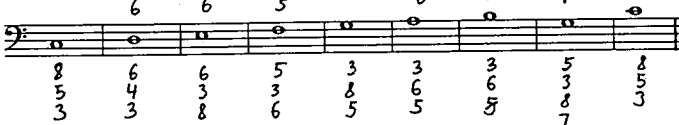
Harkinnanvarainen basson kaksinnus on merkitty ~ tai ♭.

DUURISSA

3. 

2. 

1. 



The musical score for "The Rose Tree" is presented in a four-staff format. The top three staves are for vocal parts, labeled 3., 2., and 1. from top to bottom. The bottom staff is a bass line with figured bass notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music consists of a series of chords, some of which are marked with a cross (X) indicating a specific performance instruction. The figured bass notation at the bottom provides numerical figures for the left hand, including 8 5 3, 6 3 6 3, 3 6 4, 4 2 6, 6 3 8, 6 4 3, and 6 5.

MOLLISSA

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes: 'The' under G, 'Rose' under A, 'Tree' under Bb, and 'The' under A. The word 'The' is also written below the final D note.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135,

The image shows two systems of musical notation in a Galanti style. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system has a 'tr' marking above the first measure of the treble staff. The second system has a '6' marking above the first measure of the treble staff and a '4' marking above the second measure of the bass staff. The notation includes various chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes.

Asemista ensimmäinen on kaikkein tavallisin, toista käytetään basson kohotessa korkealle ja kolmatta suositaan c-avaimilla säestettäessä. Corrette kiinnittää huomiota asteikon kuudennen sävelen erilaisiin säestystapoihin: basson edetessä kuudennelta seitsemännelle sävelelle soitetään kaksinnettu sekstisointu. Laskeuduttaessa dominantille käytetään pientä sekstisointua, jossa seksti on suuri mutta laskeuduttaessa neljännelle sävelelle seksti on pieni.

"Tähän asteikon soinnutusharjoitukseen ei saa suhtautua liian kevyesti; se toimii oppaanamme, sanalla sanoen se on säestäjän johtotähti: säestäjän tulee aina tietää missä sävellajissa ja millä asteikon asteella hän on ja mikä sointu sille kuuluu, sillä muutoin hän on täysin tuuliajolla." (Corrette 1756 s. 22.) Erityisesti tähdennetään mallin hallitsemista kaikissa sävellajeissa. Oktaavi epätavallisin soinnuin on ilmeisesti tarkoitettu lahjakkaimmille ja rohkeimmille neitokaisille.

NUOTTIESIMERKKI 69 Corrette 1756 s. 31.

The image displays three staves of musical notation, likely representing a figured bass exercise. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The notation includes chords and figured bass numbers. The first staff has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 6 measures. The figured bass numbers are as follows:

- Staff 1: Treble: 17, 8, 9 8, 9 8, 9 8, 6 3, 7 6. Bass: 17, 8, 9 8, 9 8, 9 8, 6 3, 7 6.
- Staff 2: Treble: 7 5, 9 8, 2 5, 4 3 6, 7 6, 7 6, 6. Bass: 7 5, 9 8, 2 5, 4 3 6, 7 6, 7 6, 6.
- Staff 3: Treble: 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 4 7, 7 6. Bass: 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 4 7, 7 6.

Rameau suositteli oktaavimallia vuonna 1722 mutta analysoi monisanaisesti sen harhaanjohtavuuksia ja hankaluuksia vuonna 1732. Vanha numerointijärjestelmä on sekavana korvattava paremmalla; pelkkiä dissonanssisointuja on ollut 22 ja niiden esittämiseksi yli 40 merkkiä. "Mielestäni meillä ei ole ollut ainuttakaan oppikirjaa, jossa olisi riittävästi valaistu periaatteita, millä soinnut seuraavat toisiaan – –" (1732 s. 5). Vaikka hän arvostaa aiemmista opettajista eniten Denis Delairia, saa tämäkin kuulla kunniansa siitä, ettei ole tarpeeksi painottanut sointujen suhteita; tärkeintä on tietää, missä kohdassa asteikossa on puoliasteikot:

Duuri: mediantille tulee sekstisointu ja johtosävelle vähennetty kvinttisointu.

Molli: johtosävel sama, toiselle sävelle septimisointu tai pieni sekstisointu ja dominantille septimi- tai kvarttisekstisointu.

Jos pohjaa oppinsa annettujen oktaavien opettelemiseen, korva tottuu liikkeisiin, jotka eivät kuitenkaan ole yleistettävissä. Kaikkien vaihtoehtojen pitäisi olla yhtä tuttuja. "Kaikkien tutkimuksieni jäl-

keen en ole löytänyt mitään yksinkertaisempaa, selvempää ja järkevämpää tapaa cembalo- tai urkusäestyksessä kuin mekaaninen sormijärjestys.” (Rameau 1732 s. 7.) Seuraavassa Rameaun kehittämä uusi ”selkeämpi” (?) numerointisysteemi selityksineen (1732 s. 49–51):

2 Sekunti eli septimisointu asteikon toiselle sävelelle.

x Johtosävel eli vähennetty kvinttisointu; tarkoittaa myös korotusta, merkin vieressä ko. intervallille, yläpuolella terssille.

7 Septimi eli toonika + septimi.

aj. Toonika + seksti.

⁴
3 Terssikvartti eli terssi + kolmisointu kvartille (IV⁷).

4 Kvartti eli toonikasointu, jonka terssi on laskeutunut sekunnille (esim. C-duurissa c, d ja g = terssin kvarttipidätys dominantille).

: Pisteet ilmoittavat, kuinka monen sormen on laskeuduttava; yksinäinen tai ylin piste viittaa ensimmäisenä laskeutuvaan sormeen. Ylennys- tai alennusmerkki jonkun pisteen paikalla tarkoittaa, että sormen on laskeuduttava ”mustalle” kosketimelle.

x
. Sormi laskeutuu vain puoliaskelen.

x Vähennetty septimisointu.

b

♭ 4# 7# 5# 4#

7b, 2#, 5, ♭3, 6b, 4 ovat kaikki samoja sointuja kuin 3b.

Selkeäksi mainostettu sormijärjestys kuvailtiin näin: ”Toonikan soittaa se sormi, jolla ei heti alapuolellaan ole terssiä. Terssi puolestaan on toonikan yläpuolella tai alimpana, kun viides sormi soittaa toonikan. Kvintti on tersseistä korkein tai sitten se on toonikaa kvartin alempana”. (1732, s. 25.)

Intervalleista Rameau jakaa suuriin ja pieniin vain terssin ja sekstin ja toteaa joidenkin säveltäjien virheellisesti lisäävän joukkoon myös sekuntin, septimin ja noonin. Hän kutsuu kvinttiä ja kvarttia muuttumattomiksi konsonansseiksi ja vastaavasti septimiä, sekuntia ja noonia muuttumattomiksi dissonansseiksi.

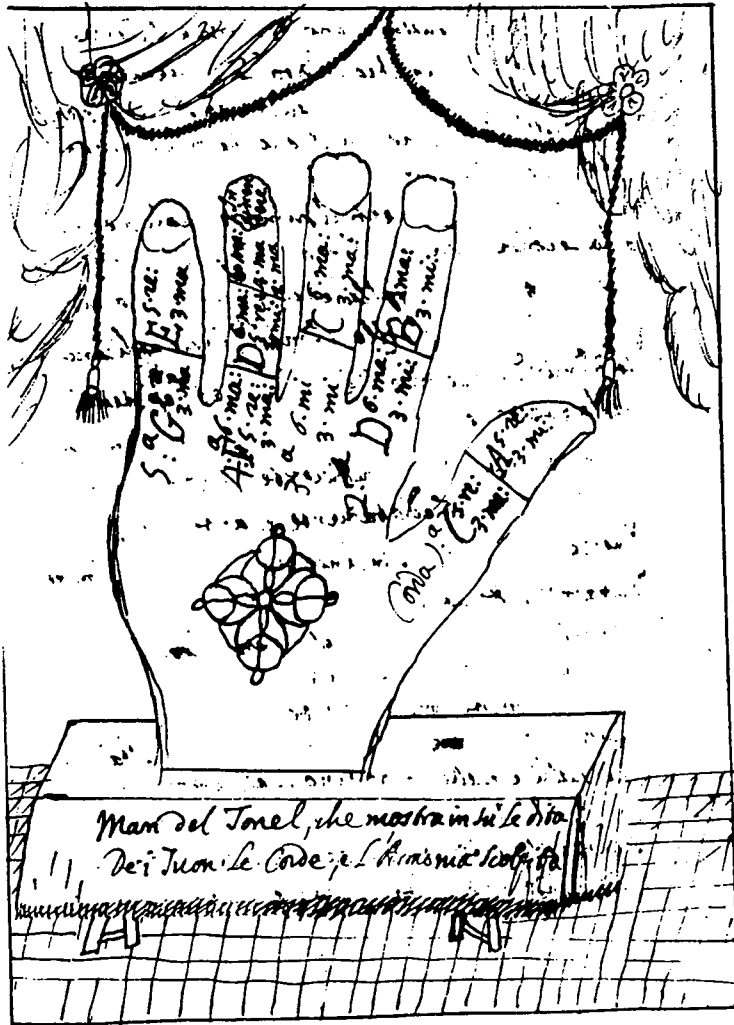
Italialaisista Geminiani tuomitsee oktaavimallin epävarmana. Tilalle hän tarjoaa lukuisia erilaisia malleja, jotka vaihtelevat tahtio-soituksen ja nuottien pituuksien myötä. Vaihtoehtojen pohjana on septimi-seksti-vuorottelu, mutta esimerkiksi tasajakoisessa kokonuotein etenevässä ylöspäisessä asteikossa viidennellä sävelellä on kvintti-seksti-liike ja seitsemännellä vähennetty kvintti. Kun edetään vastaavasti puolinuotein, Geminiani soinnuttaa asteikon oktaavimallin tapaan lukuun ottamatta asteikon toista säveltä, jolle hän sijoittaa tavallisen sekstisoinnun tai septimisoinnun. Myös neljännellä ja kuudennella sävelellä näytetään septimisointuvaihtoehto ja kolmannella vähennetty kvinttisointu, jolloin dominantilla on sekstisointu pienellä terssillä.

Manfredinin oktaavimalli eroaa ranskalaisesta versiosta siinä, että hän soinnuttaa ylöspäisen kuudennen sävelen pienellä sekstisoinnalla tavallisen sekstisoinnun sijasta. Hän toteaa, että aiemmin on kaihdettu syntyvää molliseptimisointua, mutta hänen mielestään septimi on niin etuoikeutettu dissonanssi, että sitä voi mainiosti käyttää valmistamatta ja pienen terssin kanssa. Hän tyrmää Rousseau'n ehdottaman septimisoinnun, koska sitä ei pystyisi sääntöjen mukaan purkamaan ja se aiheuttaisi vain neljä rinnakkaista kvinttiä, jotka tuottavat "sietämättömän kakofonian" (s. 51). Nähdäkseni kvinttit olisivat vältettävissä terssejä kaksintamalla mutta ilmeisesti Manfredini tarkoitti, ettei kaikkia ääniä sisältäviä sointuja voi tässä tapauksessa muodostaa. Rousseau'n moitittu esitys toonikan kvinttisekstisoinnusta kuudennen asteen septimisoinnun pohjasävelenä on selitettävissä Rameau'n vuonna 1732 esittelemillä uusilla sointumerkeillä, joista aj. tarkoitti nimenomaan kyseistä sointua.

Tonelli antaa asteikon soinnutusvaihtoehdoiksi ylöspäiseen asteikkoon 5-6- tai 9-8-liikkeen ja alaspäiseen 7-6-kulun. Oktaavimallin esittelyn hän jättää kvintille; kuudennen sävelen soinnutusta ei näin ollen voi verrata Manfredinin versioon. Toiselle sävelelle hän sijoittaa tavallisen sekstisoinnun, mutta muutoin kaava noudattelee oktaavimallia. Muistin helpottamiseksi hän on kehittänyt

käsikaavion – epäilenpä, ettei kaavio kuitenkaan saavuttanut suurta suosiota.

KUVA Tonelli s. 30.



2.2. SOINTUJEN KÄÄNNÖKSET

Harmoniassa ja säestyksessä on olemassa vain kaksi erilaista tersseihin järjestettävää sointua: konsonanssi ja dissonanssi eli perussointu ja septimisointu. Perussoinnussa on kolme eri ääntä: basso, sen terssi ja kvintti. Perusmuotoinen tämä sointu on silloin, kun alin ääni on bassossa. Kun terssi on bassona, sitä kutsutaan sekstisoinnuksi ja kvintin ollessa bassona kvarttisekstisoinnuksi. Näistä syntyvät kaikki konsonanssiset soinnut ja harmonian täydentämiseksi täytyy vain lisätä basson oktaavi oikeaan käteen (esim. 70/1). Dissonanssisessa septimisoinnussa on neljä eri ääntä eli "kuten urkurit sanovat" (Rameau 1732 s.13) neljä eri asemaa, joten jos ne kaikki otetaan vuorollaan basson säveliksi, voidaan löytää kaikki harmoniassa esiintyvät dissonanssisoinnut (esim. 70/2).

NUOTTIESIMERKKI 70 Rameau s. 393, 394.

1)

O.K. soinnut

V.K. 1. BASSO

V.K. 2. BASSO

V.K. 3. BASSO

2)

OK SOINNUT

VK 1. BASSO

VK 2. BASSO

VK 3. BASSO

VK 4. BASSO

VK 5. BASSO

VK 6. BASSO

Käännösajattelu näyttää selkeältä ja yksinkertaiselta, mutta epäilemättä Rameau on uhrannut runsaasti ajatusenergiaa keksintöönsä, sen muotoilemiseen ja varsinkin perusteleamiseen. Kolme tuhtia opusta samasta aiheesta ajatuksia sekä selventäen että rehellisesti muutellen todistaa lähetyssaarnaajamaisesta suhtautumisesta. Kolmisenkymmentä vuotta *Traité de l'harmonien* jälkeen Corrette kuittaa kysymyksen jo itsestään selvyytenä – muistaa sentään mainita “keksijän” nimen.

Hämmäntävää on sen sijaan se, että Roger North esitteli samansuuntaisia ajatuksia jo ennen Rameaut esseessään *Musicall Ayre* ja sitäkin aiemmin muistikirjassaan, eikä missään vaiheessa mainitse lukeneensa Rameaun *Traitéeta*. Hän jaottelee basson sävelet luonnollisiin (natural, myöhemmin proper) ja keinotekoiisiin (force't, myöhemmin consort). Luonnollinen on sellainen, joka soi harmonian pohjana ja liikkuu vain seuraavalle sopivalle konsonanssille. Keinotekoiseksi bassoksi voidaan katsoa ylä-äännten alin, jonka alle voi lisätä toisen bassoäänän soinnun täydentämiseksi. Eli:

NUOTTIESIMERKKI 71 North s. 91



Ensimmäisessä soinnussa on luonnollinen basso tai pohjasävel D-duurissa mutta toisessa basso on keinotekoinen, koska alimman äänen alapuolelle voidaan kuvitella toinen sävel täydentämään sointu. Tyypillinen luonnollinen bassokulku liikkuu kvintti- tai kvarttihiipyn, kun taas astekuluissa “oikeat” pohjasävelet täytyy kuvitella näkyvien bassonuottien alle.

Tuskin tämä innokas englantilainen harrastelijamuusikko-arkkitehti oli yksin ajatuksineen. Valistuksen ajan ihmistä vanhat sointunumerokoukerot eivät ilmeisesti tyydyttäneet, ja uusi ajattelutapa olisi syntynyt ennemmin tai myöhemmin. Rameau toi ranskalaisella itseluottamuksella “pöytäkeskustelut” ensimmäisenä julkisuuteen, arvostelun ulottuviin.

Rameau tähdentää vuonna 1722 useaan otteeseen, että vain toonika ja dominantti voivat saada perusmuotoisen kolmi- tai sep-

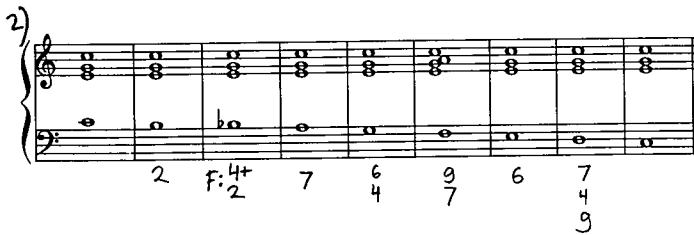
timisoinnun. Sekä toonikaa että dominanttia pitää edeltää septimisointu, kun niille tullaan alaspäisellä kvintti- tai ylöspäisellä kvarttihypyllä. Koska septimisointu, pieni sekstisointu, tritonus ja vähennetty kvinttisointu ovat kaikki samaa alkuperää – septimisointu-johdannaisia, jotka purkautuvat toonikalle – voidaan todeta, että kaikille sävelille, jotka etenevät ylöspäisellä kvarttihypyllä tai alaspäisellä kvinttihypyllä, pitää tulla septimisointu. Sen sijaan basson edetessä asteittain perusmuotoiselle soinnulle toonika ja dominantti erottuvat selvästi toisistaan. Toonikaa edeltää puoliaskel, jolla on vähennetty kvinttisointu. Dominanttia puolestaan edeltää kokoaskel ja sillä suuri sekstisointu. Nämä soinnut eroavat toisistaan vain bassossa (muut sävelet ovat samoja), mikä auttaa kuitenkin erottamaan johtosävelen asteikon neljännestä sävelestä ja toonikan dominantista.

Seksti- ja kvarttisekstisoinnut ovat muodostuneet perussoinnusta. Siksi niitä pitää edeltää samojen sointujen, jotka edeltävät perussointuja. Huomaamme myös, että soinnut, jotka nousevassa asketkulussa johtavat mediantilta dominantille, ovat samat kuin kuudennelta säveleltä toonikalle vievät. Sama koskee laskevassa kulussa niitä sointuja, jotka vievät johtosäveleltä dominantille ja mediantilta toonikalle. Jos suuren sekstin tai tritonuksen soinnuilta voi laskeutua diatonisesti mediantille, voi niiltä yhtälailla laskeutua kvartin alaspäin toonikalle tai nousta diatonisesti kvarttisekstisoinnulle. Corrette menee käännösesittelyissään vielä pidemmälle näyttäessään, missä eri funktioissa septimi- (esim. 72/1) ja perussointu (esim. 72/2) voivat esiintyä.

1) C-duurissa: 1. Toonika. 2. Dominantti. 3. Pieni sekstisointu. 4. Tritonus. 5. Vähennetty kvinttisointu. 6. Ylinouseva septimi. 7. Nooniseptimisointu. 8. Ylinouseva kvintti mollissa.

NUOTTIESIMERKKI 72 Corrette 1756 s. 35, 34.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



Rameau toteaa vuonna 1732, että sointujen eteneminen koostuu vain konsonanssiliikkeistä, dissonanssiliikkeistä ja näiden yhdistämisestä. Eri sävellajien korotus- ja alennusmerkit järjestyksineen selviävät kvinttiympyrän avulla. Äänenkuljetuksen hän esittelee täysin sormien liikkein: konsonanssit etenevät toisiin konsonanssiin terssein tai kvinttein. Jos kvinttihyppy on ylöspäinen, pysyy edellisen soinnun kvintti (sormi) paikallaan ja kaksi muuta laskevat. Alaspäisessä kvinttihyppässä alimpana oleva toonika säilyy ja muut nousevat. Ylöspäisessä terssihyppässä vain toonika laskee, alaspäisessä vain kvintti nousee. Soinnut tekevät aina vastaliikettä suhteessa bassoon.

2.3. DISSONANSSIT

Rameau jakaa dissonanssisoinnut suuriin (major) ja pieniin (minor) sen mukaan, millainen on pohjasävelen terssi. Suuressa dissonanssisoinnussa on aina käytetyn sävellajin johtosävel ja se purkautuu puoliaskeleen ylöspäin toonikalle. Suuria dissonanssisointuja ovat pieni seksisointu, tritonus, ylinouseva kvinttisointu, ylinouseva sekuntisointu ja ylinouseva septimisointu.

Kaikki pienet dissonanssit muodostuvat septimistä ja purkautuvat alaspäin, paitsi kun dissonoivia säveliä on kolme kuten kvarttinsoinnussa, jolloin vain terävimmät dissonanssit (nooni ja kvartti) purkautuvat alaspäin ja septimi pysyy paikallaan. Pieniin dissonansseihin kuuluvat sekuntisointu, vähennetty kvinttisointu, septimisointu, vähennetty septimisointu, noonisointu, undesimi (kvartti)sointu ja suuri sekstisointu. Näistä sekunti on bassossa, jonka täytyy silloin laskea.

Normaalisti dissonanssisoinnuissa vierekkäin olevista äänistä alempi on pieni, laskeva dissonanssi; poikkeus on *cadence irrégulière* (huippu- tai plagaalilopuke II-I (-V)), jossa suuren sekstisoinnun seksti on dissonanssi kvinttiä vasten, ja sen tulee nousta diatonisesti, kun kvintti pysyy paikallaan.

Vuonna 1722 Rameau kehottaa soittamaan harmoniat septimisointusekvensseissä (basso laskee kvinttejä ja nousee kvartteja vuorotellen) neliäänisinä eli käyttäen soinnuissa vuorotellen kvinttiä ja oktaavia. Tämä auttaa hänen mukaansa harmonioiden yhdistämisessä, on helpompi ja nopeissakin tempoissa käyttökelpoisempi tapa kuin viisiäänisyys. Basson oktaavi sopii vain septimi-, pienien ja suurien sekstien sointuihin. Jotta oikea käsi ei pitkissä sekvensseissä joutuisi liian alas, voi sen nostamiseksi välillä kaksintaa terssin. Myöhemmin Rameau kannattaa muiden kirjoittajien tavoin septimisointujen viisiäänistä tulkintaa. Corrette merkitsee esimerkeissään basson oktaavikaksinnukset usein neljäsosana, jonka voi halutessaan jättää pois. Hän toteaa viisiäänisyyden helpoimmaksi ja nykyään suosituimmaksi tavaksi (1756 s.38).

Septimi puretaan aina sekstille, eli sitä voi samalla sävelellä seurata pieni tai suuri sekstisointu, vähennetty kvintti-, seksti-, kvarttiseksti-, tritonus- tai sekuntisointu, koska seksti-intervalli on osana niissä kaikissa. Purkausnuotin pituus ja sitä seuraava nuotti vaikuttavat valintaan. Tietämättä täysin modulaatiota on vaikeaa valita purkaussointua onnistuneesti mutta kun pidetään mielessä sointujen suhteet yhdessä sävellajissa, on helpompaa edetä muissakin – jälleen törmäämme oktaavimalliin. Eli,

- toisella ja laskevalla kuudennella sävelellä on pieni sekstisointu
- mediantilla, nousevalla kuudennella ja laskevalla seitsemännellä on sekstisointu
- neljännellä sävelellä on noustessaan suuri seksti- ja laskiessaan tritonussointu
- johtosävelellä on noustessaan vähennetty kvinttisointu.

Löytäessään bassosta jonkun näistä tietää periaateessa, mikä sointu tulee valita septimisoinnun seuraajaksi samalla sävelellä. Dominantilla ainoa vaihtoehto on kvarttisekstisointu.

NUOTTIESIMERKKI 73 Rameau 1722 s. 412.

A) Huom. perussoinnun jälkeen basson noustessa diatonisesti septimisoinnussa pitää olla kvintin sijasta oktaavi.

A)

2. sävel mediantti 4. sävel mediantti 6. sävel

dominantti mediantti 2. sävel johtosävel

Nousevassa astekulussa oktaavimalli on aukoton, mutta laskevassa on syytä pitää mielessä, että septimisointua edeltää aina pieni sekstisointu, ts. septimisointu purkautuu pieneen sekstisointuun. Seuraava esimerkki on mitä käyttökelpoisin galantin tyylin suosimissa sekvensseissä.

NUOTTIESIMERKKI 74 Rameau 1722 s. 409.

Jos kahdesta samantasoisesta äänestä ensimmäinen on tahdin viimeisellä iskulla, sillä ei voi olla septimiä, koska seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla tulee olla sekuntisointu, jota pitää edeltää suuri sekstisointu. Tätä kahden samantasaisen äänen esiintymistä eri tahdeissa kutsutaan synkopoinniksi, ja se esiintyy vain bassossa sekunti- tai tritonussointujen kanssa. Ensimmäistä synkooppiä voi edeltää perussointu, septimisointu tai mikä hyvänsä sekstisointu, mutta sekvenssissä edeltäjänä (ja seuraajana) pitää olla suuri sekstisointu. Varsinkin viimeisellä synkoopilla voi esiintyä tritonussointu. Sekuntisointuja voi käyttää yhdessä pienen sekstisoinnun kanssa, mikä on kuitenkin harvinaisempaa.

Vuonna 1732 Rameau opettaa, että dissonanssisoinnun muodostamiseksi pistetään neljä sormea ilman peukaloa terssijärjestykseen tai kaksi vierekkäin ja kaksi tersseittäin. Näin saadaan kaikki mahdolliset dissonanssit. Perusmuotoisen soinnun jälkeen kaksi ylintä sormea laskee, jos taas kaksi on vierekkäin, kaksi alinta laskee. Jos toinen ääriäänistä on sekuntin päässä vierustoveristaan, ne tai kaksi keskimmäistä laskevat yhdessä. Johtosävel on heti kahden vierekkäisen sormen yläpuolella – tai sormien ollessa tersseittäin – kolmannen sormen yläpuolella. Johtosävel on aina vietävä toonikalle. Sekuntisointu (tässä: II⁷) on dissonanssinen, kokoaskeleen päässä toonikasta. Toonika pysyy paikallaan siirryttäessä siltä toiselle asteelle, kvintti siirryttäessä johtosävelsoinnulle. Toonikaa seuraava sointu on vapaasti valittavissa, mutta koska hyvässä harmoniakulussa täytyy sointujen välillä olla yhteisiä säveliä, riittää kun etsitään kaikki kuusi dissonanssisointua, joilla on yhteisiä säveliä toonikasoinnun kanssa.

Terssikkvarttisointu aloittaa pisimmät fraasit, sitä seuraa kaksi muuta dissonanssisointua, joille sormet laskevat kaksi kerrallaan, kunnes seuraa lisäseksti-, sekunti- ja sitten johtosävelsointu, jota seuraa toonika. Jos tätä kulkua haluaa lyhentää, voi siirtyä suoraan lisäseksti- tai sekuntisoinnulle.

Corrette esittelee, mitä sointuja syntyy, kun ylinousevan septimisoinnun kvintti vaihdetaan pieneen sekstiin:

NUOTTIESIMERKKI 75 Corrette s. 36.

2.4. SUPPOSITIOSOINNUT

Rameau esittelee vain kaksi suppositiosointua: nooni- ja undesimisoinnut, joista johdetaan ylinousevat kvintti- ja septimisoinnut. Noonisointuun, jota käytetään asteikon neljännellä sävelellä perusmuotoisen kolmisoinnun edeltämänä, kuuluu noonin lisäksi terssi, kvintti ja septimi, joista valmistettavia säveliä ovat luonnollisesti septimi ja nooni. Sointu löytyy koskettimistolta helposti, kun lisätään edeltävään sointuun noonillisen bassosävelen terssi. Jos joku edeltävän soinnun sävelistä muodostaa kvartin noonillisen bassosävelen kanssa, riittää, kun antaa tämän kvartin laskeutua terssille. Nooni ja septimi purkautuvat molemmat alaspäin, kun muut äänet joko pysyvät paikallaan tai kvintti nousee (purkaussointu kolmiääninen). Alaspäin purkautuvat septimisoinnussa septimi ja kvintti, undesimisoinnussa nooni ja undesimi.

Undesimi- eli kvarttisointu sisältää noonin, septimin ja kvintin, joka tosin usein mukavuussyistä jätetään pois. Kun se esiintyy asteikon toisella sävelellä, säilytetään edeltävän perusmuotoisen toonikasoinnun sävelet. Jos se on toonikalla, säilytetään edeltävän vähennetyn kvinttisoinnun sävelet ja dominantilla edeltävän suuren sekstisoinnun sävelet. Näissä suppositiosoinnuissa on aina viisi ääntä ilman basson oktaavia, jota ei lisätä.

Correttella on useampia esimerkkejä suppositiosta, hän opettaa mm. sekuntisoinnun löytyvän kuvittelemalla perussointu basson sävelen yläpuoliselle sävelelle. Septimisointu löytyy kolmisointuna yläpuolisen terssin päästä tai sitten vain lisäämällä septimi kyseessä olevan basson perussointuun. Harvinaiseen kvarttiseptimiyhdistelmään kaikki sävelet tulevat edellisestä pienestä sekstisoinnusta. Kvinttisekuntisointua käytetään toisinaan toonikalla ja se sisältää samat sävelet kuin nooni-kvarttisointu. Corellin suosima kvinttisekstisointu pienellä sekstillä löytyy soittamalla perusmuotoinen septimisointu toonikalle. Molliasteikon kuudennella sävelellä toisinaan esiintyvä ylinouseva sekstisointu eroaa tavallisesta pienestä sekstisoinnusta vain siinä, että seksti korotetaan. Corretten mukaan se on siedettävä vain soittimilla, joissa ääntä voi hiljentää (Corrette 1756 s. 40) ja parempi (pehmeämpi) silloin, kun kvartti jätetään pois, niin kuin ”italialaiset hyvästä syystä” tekevät (Corrette 1756 s. 49).

On huvittavaa, miten eri tavoin Rameau ja Corrette suhtautuvat italialaisiin: kun Corrette ylistää heidän oikeita tapojaan, Rameau on omistanut kokonaisen luvun (*Nouveau Système*, 23. luku,

s. 94–106) Corellin tekemien numerointi- ja soinnutusvirheiden osoittamiseen. Rameau moittii Corellin soinnuttaneen basson ja diskantin välisten intervallien pohjalta eikä harmonian tuntemuksen perusteella. Pohjasävelajattelua noudattamalla kuluista olisi tullut loogisempia, nyt on mm. tarjolla dissonansseja soinnussa, jonka olisi pitänyt purkaa ne. Rameau hämmästelee myös (peri-italiaista) ylöspäistä diatonista kvintti-seksti-kulkua sekä kahden dissonanssisoinnun välissä olevaa taukoa, jolle hänen mukaansa olisi pitänyt edes numeroida purkausointu. Lopuksi hän toteaa, kuinka kaikkien Corellin virheiden läpikäyminen olisi loputon tehtävä ja kuinka hän on nämä otteet halunnut korjata vain näyttääkseen, että kyvykkäinkin muusikko voi erehtyä; Corellin teoksia hän ei sentään halua tuomita. Ilmeisesti tarkoitus on ollut todistella oman metodin erinomaisuutta: ”Viitaten siihen, mitä tässä luvussa on tullut ilmi, on todettava, että se, joka osaa säestää vain numeroista, ei osaa säestää vielä lainkaan” (s. 106). Hyvän säestäjän on kyettävä korjaamaan numerointivirheet ja hallittava sävellystä. Samassa yhteydessä Rameau toteaa, ettei säveltäminen ole sääntöjen muistelemista, ne rouden asettamista orjuuteen, mutta haluttaessa saattaa harmoniat muiden tietoutteen pitäisi vähintäänkin numeroida bassot sääntöjen mukaisesti.

2.5. KROMAATTISET KULUT JA URKUPISTE

Kromatiikkaa esiintyy vain mollisävellajeissa asteikon kuudennella tai seitsemännellä sävelellä. Suuret dissonanssit laskevat tällöin puoliaskelen alennettuun, palautettuun tai sävellajiin kuuluvaan säveleen, vaikka ne normaalisti purkautuvat ylöspäin. Näin tarvitsee vain lisätä suurta dissonanssia seuraavaan konsonanssisointuun heti johtosävelen alapuolelle alennettu (tai palautettu) sävel. Vaikka johtosävel laskee, sointukulut noudattavat muutoin septimisointujen sääntöjä (esim. 76/1 A, B, C, F, G). Tilannetta helpottaa myös se, että näissä kuluissa edellisen soinnun äänistä monet pysyvät paikallaan. Kulku C–D on juonnettu harhalopukkeesta. H–J nooni siirtää oktaavin iskua myöhemmäksi. Basson laskiessa kromaattisesti septimi–pieni seksti-liikkeellä, sävelten kromaattiset muutokset eivät vaikuta sointukulkuihin, koska basson katsotaan pysyvän paikallaan (esim. 76/2).

NUOTTIESIMERKKI 76 Rameau 1722 s. 430 (1), Corrette 1756 s. 80.

1) A B C D F G H J

Handwritten musical notation for exercise 1, measures 1-6. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation for exercise 1, measures 7-10. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation for exercise 1, measures 11-14. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation for exercise 1, measures 15-16. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

2)

Handwritten musical notation for exercise 2, measures 1-6. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation for exercise 2, measures 7-10. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Handwritten musical notation for exercise 2, measures 11-13. The notation is in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-7. Chords are indicated by sharp and flat symbols.

Urkupiste esiintyy toonikalla tai tavallisemmin dominantilla Adagion lopussa sonaateissa tai konsertoissa ja kestää niin kauan kuin basso pysyy muuttumattomana. Corretten mielestä säestäjän tulee tällöin soittaa vain bassoääni; italialaiset merkitsevätkin urkupisteet *tasto solona*, sillä ”jos säestäjä soittaisi kaikki soinnut viulistin ollessa innostuksen vallassa, seurauksena olisi vain tarpeetonta meteliä [charivari]” (Corrette 1756 s.41). Rameau keskittyy enemmän harmonioiden liikkeisiin ja pohjasävelien esittelemiseen. Hän toteaa, että basson paikallaan pysyvän äänen häipyessä sointujen rooli käy merkittävämmäksi; jos niiden liikkeissä on havaittavissa minkäänlaista järjestelmällisyyttä, bassoäänien tehtävä on todellakin olla vain ”piste”. Musette- ja Vielle-osat juontavat juurensa urkupisteestä.

2.6. KADENSSIT

Rameau käsittelee kadenssit niin perusteellisesti *Traitén* toisessa ja kolmannessa kirjassa, ettei puutu niihin säestyksen yhteydessä lainkaan. Hän jakaa kadenssit täydellisiin, epäsäännöllisiin ja harhalopukkeisiin. Nykytermein täydellinen vastaa autenttista kokolopuketta (V–I) ja epätäydellinen sisältää sekä plagaalisen kokolopukkeen (IV–I) että puolilopukkeen (I–V). Termiä harhalopuke käytetään nykyiseen tapaan. Täydellisessä lopukkeessa dominanttia edeltää dissonanssi, jota on kutsuttu kvartiksi, vaikka undesimi olisi tarkempi ilmaus (terssin kvarttipidätys). Dominantilla on yleensä septimi ja toonikasointu on seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla.

Manfredini esittelee kolmenlaisia kadensseja: yksinkertaisen (*Cadenza semplice*), yhdistetyn (*Cadenza composta*) ja harhalopukkeen (*Cadenza finta*). Näistä yksinkertainen jakaantuu vielä autenttiseen (*Autentica e Armonica*) ja plagaaliseen (*Plagale e Aritmetica*), joskaan jälkimmäinen ei koskaan toimi todellisena päätöksenä. Jotkut kirjoittajat tarjoavat harhalopukkeen malliksi myös terssikäännökselle päätyvää dominanttia, mutta nimitys on väärä, koska kyseessä on yksinkertaisen kadenssin käännös. *Cadenza Evitata o Sfuggita*, dissonanssin siirtyminen toiselle dissonanssille, ei myöskään ole kadenssi sanan varsinaisessa merkityksessä; se ei ole toiminnan lopettaja vaan jännityksen jatkaja.

Geminianilla dominanttiseptimisointua edeltää asteikon neljännen sävelen suuri sekstisointu.

2.7. YHTEENVETO SOINTUJEN LIIKKEISTÄ

Rameau toteaa (1722) rinnakkaisten kvinttien ja oktaavien olevan sävellyksessä ehdottomasti kiellettyjä ja siksi tulisi säästykseksiäkin pyrkiä täydellisyyteen. Myöhemmin hän kääntää kelkkansa täysin: ”Epäluulo, josta puhumme kohdistuu kahteen peräkkäiseen oktaaviin, joita kaikki muusikot yleisesti kursailematta käyttävät säästykseksään lukuunottamatta muutamaa ranskalaista, jotka tuomitsevat ne ilman muuta syytä kuin että ne eivät heitä miellytä ja että ne ovat kiellettyjä, ikäänkuin tämä kielto tulisi joltakin korkeammalta auktoriteetilta, joka ei voi erehtyä.” Oktaavin sisältävät soinnut ”ruokivat korvaa” useammilla intervaleilla kuin ne soinnut, joista oktaavi on jätetty pois. ”Ilman oktaavia ajautuu jatkuvasti sellaisiin arkoihin virheisiin kuten valmistamattomiin ja purkamattomiin dissonansseihin – –.” ”Näitä virheitä tehdään sen sijaan, että annettaisiin kahden rinnakkaisen oktaavin häiritä korvaa. Rinnakkaisista oktaaveista puuttuu vain vaihtelua, jota pitää olla toisistaan erillään olevissa äänissä, jotta ne voidaan esittää erillisinä, sillä muutoin kaksi ääntä, jotka ovat oktaavin päässä toisistaan edustavat vain yhtä ääntä.” (1726 s. 92.) ”Pelko soittaa kaksi perättäistä oktaavia, on kuin valitsisi kukan sen hedelmän sijaan” (1732 s. 14).

Rameau käyttää *Pièces en concerts* -trioissaan konsertoivalle cembalolle, viululle (tai huilulle) ja viola da gamballe runsaasti basso-oktaaveja, mutta sointujaksojen kadensseissa äänimäärä vaihtelee kolmesta viiteen loppusointujen ollessa lähes aina viisiäänisiä.

Yleensä galantissa tyyliissä rinnakkaiskulut tuomitaan vain ääriäänten välillä ja suositellaan vastaliikettä (Corrette, Manfredini ja Geminiani). Koska esimerkeissä septimisoinnut esiintyvät tavallisimmin viisiäänisinä, niiden väliäännet ovat täynnä rinnakkaiskulkuja. Manfredini kaksintaa usein johtosävelen, joskaan ei koskaan sopraanossa, joka pitäytyy kaksiviivaisen g:n alapuolella. Geminiani on tiukkana korotettujen sävelten kaksinnusten välttämiseksi sekä pidätysten säännönmukaisessa valmistamisessa ja purkamisessa mutta joustaa vastaliikkeen ideaalista ja lähimpiin säveliin siirtymisessä (esim. 77/1). Ääniä on useita myös vasemmassa kädessä ja asemat pysyvät matalina niin kauan kuin basso on matalalla; sen noustessa vaikkapa vain pieneen g:hen, sopraano kohoa jopa kaksiviivaiselle h:lle (esim. 77/2).

NUOTTIESIMERKKI 77 Geminiani 1756–57 s. 5, 7.

NUOTTIESIMERKKI 78 Rameau 1722 s. 432.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

POKASAV.

Rinnakkaiset oktaavit ja kvintit voi välttää soittamalla soinnut kolmiäänisinä. Myös dissonansseja voi poistaa, jos soinnut eivät tunnu istuvan sormille, esimerkiksi septimin ja silloin sitä seuraavan pienen- tai suuren sekstisoinnun voi yksinkertaistaa tavalliseksi sekstisoinnuksi. Perusmuotoisen kolmisoinnun tulee seurata pientä sekstisointua basson laskiessa diatonisesti. Jos joko septimi- tai suuri sekstisointu seuraavat tätä sointua, ne voidaan yksinkertaistaa perussoinnuiksi. Kvarttisekstisointu seuraa pientä sekstisointua basson laskiessa diatonisesti ja suuri sekstisointu basson noustessa diatonisesti. Näin ollen jos pieni sekstisointu seuraa jompaakumpaa sointua, sen voi vaihtaa kvarttisekstisoinnuksi silloin, kun ensimmä-

mäisessä pienessä sekstisoinnussa ei ole ollut johtosäveltä; jos tällaisessa sekstisoinnussa on johtosävel, toisen pienen sekstisoinnun pitää olla tavallinen sekstisointu. Basson laskiessa diatonisesti tritonusta seuraavat pieni tai suuri sekstisointu voidaan vaihtaa tavalliseksi sekstisoinnuiksi.

Jos kaksi samansukuista sointua seuraa toisiaan basson edetessä diatonisesti eikä ääniä haluta vähentää tai yksinkertaistaa, sointujen ja basson täytyy edetä vastaliikkeessä. Tämä ei vaikuta alimman tai ylimmän sormen paikkaan, jos jompikumpi ääni on myös seuraavassa soinnussa.

Koska harmoniat pohjaavat konsonansseihin, ei Rameaun mukaan dissonansseja tarvitse käyttää, jos ne eivät löydy luonnollisesti ja helposti; äänien yksinkertaistamista ei kuitenkaan voi soveltaa sekunti- tai suppositiosointuihin "tai oikeastaan ei edes septimisointuihin" (Rameau 1722 s. 435). Esimerkin kahdeksannessa ja yhdeksännessä bassokulussa on käytettävä mahdollisimman paljon ääniä eli lisättävä oktaavi jokaiseen valmistavaan sointuun. Kun useat dissonanssisoinnut seuraavat toisiaan, on muistettava, että oikean käden äänet (sormet) laskevat, kunnes johtosävel ilmestyy jossakin soinnussa.

Koska noonisoinnuissa on myös septimi, pitää seuraavassa soinnussa olla seksti sen purkajana, ihan niin kuin oktaavi on noonin purkajana. Nämä kaksi tehokasta dissonanssia voi lisätä myös nousevaan diatoniseen kvinttiseksti-kulkuun, noonin silloin, kun se on jo esiintynyt edeltävässä soinnussa.

3. TEKNINEN TOTEUTUS

3.1. SORMET JA KÄDET

Kaikista continuosoiton opastajista Rameau kiinnittää eniten huomiota siihen, millä sormilla sointuja ja niissä mitäkin ääniä soiteetaan; hänen ideansa on totuttaa sormet löytämään oikea äänenkuljetus vaistomaisesti, "luonnollisesti". Automatisointi nopeuttaa opimista ja mahdollistaa täydellisen prima vista -soiton. Tässä Rameaun antamat säännöt sormien toiminnasta (1722 s. 385):

- 1) Soinnut soitetaan aina oikealla kädellä. Vasemmalla kädellä soitetaan vain peräkkäisiä yksittäisiä ääniä. Samalla sormella ei saa soittaa peräkkäisiä erikorkuisia säveliä.

2) Oikean käden peukaloa käytetään vain äärimmäisen venytyksessä asennossa (Corretten mukaan kaksinnetulla sekstisoinnilla). Tämä siksi, että sormien täytyy olla yhtä kaukana toisistaan, ja peukalo on este tälle tasapainolle. Sitä ei myöskään välttämättä voi käyttää yläkoskettimilla. Jos soittaja kätensä pienyyden takia joutuu käyttämään peukaloa useammin, hänen on vaikeampaa oppia hyvät tottumukset, jotka ovat esitykselle yhtä tärkeitä kuin tieto.

3) Oikeassa kädessä soitetaan yhtä aikaa ainakin kolme ääntä. Etusormi soittaa aina alimman ja pikkusormi ylimmän nuotin.

4) Soinnut soitetaan sormilla, ei kädellä. Sormien liikkeiden pitää olla käsistä riippumattomia.

5) Ensinnä soittavan sormen täytyy aina tulla yhtä aikaa bassonuotin kanssa ja muut seuraavat sitä, niin että kuulostaa siltä, kuin äänet tulisivat yhtä aikaa, vaikka kyseessä on eräänlainen arpeggio – ikään kuin kolme tai neljä 1/32-nuottia soitetaisiin nopeasti peräkkäin. Sointujen noustessa aloitetaan arpeggiointi etusormella ja laskiessa pikkusormella, säestettäessä aloitetaan kuitenkin aina etusormella.

6) Kaikkien sormien ei pitäisi koskaan nousta yhtä aikaa, paitsi sellaisissa nopeissa vaihdoksissa, joissa mitään parempaa ei ole tehtävissä. Ensin soittava sormi nostetaan yksin tai se pikemmin liukuu yhdessä basson kanssa seuraavalle koskettimelle muiden seurattessa nopeasti perässä. Sormien ei koskaan pidä jäädä ilmaan, sillä niiden on heti oltava valmiina soittamaan seuraava sävel samalla hetkellä. Nostamisen ja soittamisen liikkeet toteutetaan yhden iskun aikana, eikä niiden väliin saa jäädä havaittavaa aikaeroa.

7) Sormia ei koskaan saa pakottaa tekemään vastoin niiden luonnollista liikettä; nopeus saavutetaan oikeilla tottumuksilla, ei pakolla.

Uruilla pätevät samat säännöt, paitsi että niillä kaikki sointujen äänet soitetaan yhtä aikaa eikä kosketinta, joka on käytössä, ja jota tarvitaan seuraavassakin soinnussa, irroteta; äänten pitää olla mahdollisimman hyvin toisiinsa yhdistettyjä.

Jos septimisointuun lisätään oktaavi, käytetään neljää sormeaa ilman peukaloa. Aina kun oktaaviääni on soinnun keskellä, se soitetaan nimettömällä. Kättä ei tule nostaa, oli se missä asennossa hyvänsä, vaan soinnut sidotaan toisiinsa jättämällä yhteinen ääni soi-

maan, mikä on suuri apu esitystilanteessa. Säestettäessä on aina katsottava nuotteihin, sormiin ainoastaan silloin, kun se on ehdottoman välttämätöntä. Tämän taidon saavuttaa harjoittelemalla, sillä korva on herkempi virheille kuin silmä ja oktaavimallin avulla sormet oppivat tiettyjä tapoja, jotka sittemmin luonnollisesti tuovat ne oikeille koskettimille. Käden asentoa ja sormijärjestystä ei pidä vähätellä, niillä on tärkeämpi vaikutus kuin ensin arvaisikaan. Sitä paitsi, kun hallitsee oktaavin soinnuttamisen, on voittanut lähes kaikki vaikeudet. Sääntöjen harjoittaminen käytännössä on vielä tärkeämpää kuin niiden tietäminen. Esimerkkejä ei voi harjoitella liikaa, niitä olisi pikemmin hyvä transponoida eri sävellajeihin kaikissa asemissa.

Geminianin ”Säestyksen taidon” (1756–57) toisessa osassa perehdytään harmonian (position: oikean soinnun sijoittaminen mille hyvänsä bassonuotille ja sen säilyttäminen koko nuotin keston ajan) lisäksi liikkeeseen (motion) eli siirtymiseen äänestä toiseen joko terävästi (acute) tai painavasti (grave). Soinnut on jaettava molempien käsien kesken ja siten soinnusta toiseen siirtyen, että tuottaa sekä miellyttävää harmoniaa että melodiaa. Harmonioiden luominen melodian pyrkimyksiä vahingoittamatta vaatii tasapainoista sekoitusta mielikuvitusta ja arvostelukykyä. On tärkeää käyttää arvostelukykyyään ja tyyliä juaan ja seurata herkästi niin säveltäjän kuin säestettävänsä toiveita: ”Jos säestäjä ei ajattele kuin oman mielikuvituksensa ja oikkujensa tyydyttämistä, hänen voidaan kenties sanoa soittavan hyvin, mutta varmasti säestävän huonosti” (Esipuhe).

Geminianin perussointu-esimerkissä kehoitetaan soittamaan sävelet peräkkäin, jotta cembalon ääni jatkuisi; toistuvat katkokset eivät ole yhteisymmärryksessä oikean melodian kanssa. Nopeissa osissa vasen käsi soittaa vain basson säveliä ja oikea käsi sointuja siten, ettei aiheuta sekaannusta äänissä; jos siitä on pelkoa, on parempi jättää soinnut kokonaan pois. Kosketuksen täytyy aina pysyä keveänä, sillä muutoin ”rummun säestys on yhtä kiitollista kuin cembalon” (1745, esipuhe). Laulajan tai säestettävän soittajan osuutta ei pidä soittaa muulloin kuin opetustarkoituksessa. Basson kuviointien kiihtyessä on paikoin selkeämpää pitää oikeassa kädessä taukoa.

Tonellin mukaan on aina käytettävä kaikkein mukavimpia sormijärjestyksiä, jotta suoritus on mahdollisimman helppo eikä näytä pahalta läsnäolijoiden silmissä (s. 35). Soinnut soitetaan pää-

siassa oikealla kädellä; niitä voi vasemmalla täydentää silloin, kun se ei hämarrä säestettäviä ääniä. Jos siitä on pelkoa, on parempi tyytyä muutamaaan yhteensopivaan säveleen, jotka tukevat ylä-ääniä. Realisaatiossaan Tonelli käyttää mielellään vasemmassa kädessä joko ylä- tai alapuolisia oktaaveja korostamaan vaikkapa basson kromaattista linjaa. Oikeassa kädessä tällaisia oktaaveja ei esiinny.

NUOTTIESIMERKKI 79 Christensen s. 56.



3.2. SOINTUJEN SOITTOTIHEYS

Sointuja soitetaan tahdin jokaisen iskun alussa, joskin sama sointu voi kestää useampia iskuja tai tahteja. Pitkillä äänillä voi olla useita eri sointuja tai sama sointu voi jatkua useampia iskuja; jos tätä ei ole selvästi numeroin merkitty, korva saa päättää ratkaisusta. Pisteen ylä- tai alapuolelle sijoitettu numero tarkoittaa soinnun tulevan sen kohdalla. Tonellin mukaan sointuja soitetaan jokaisen iskun ja noston alussa eli tahdin alkuun ja puoleenväliin, paitsi alla breve- ja kolmijakoisissa tahtilajeissa, joissa puoliväli ei ole aina havaittavissa. Hyppyjen ja taukojen jälkeen on kaikki pitemmät nuotit eli koko-, puoli- ja neljäsosanuotit soinnutettava; 1/8-nuoteista joka toinen ja 1/16-ryhmän ensimmäinen.

Kuvioiduissa bassokuluissa sointuja soitetaan vain jokaisen iskun ensimmäiselle äänelle. Sointuja soittava oikea käsi toimii tahdinlyöjänä, etenkin kun soittaja jaksaa pitäytyä Rameaun ohjeiden mukaisessa arpeggioidinnissa. Nopeassa tempossa samana jatkuvaa sointua kannattaa Rameaun mielestä toistaa vasta, kun sen ääni on häipynyt kuulumattomiin; useammista toistoista syntyy vain puuduttava vaikutelma. (1722 s. 443.)

Yhdessä soinnussa käytettyä risti- tai alennusmerkkiä ei pidä hylätä, jos sitä voi hyödyntää vielä seuraavassa soinnussa, ellei palautusmerkki toisin osoita. Tällaiset tilanteet säveltäjän kuuluisi merkitä tarkasti, mutta jos hän on laiminlyönyt velvollisuutensa, on soittajan luotettava korvaansa.

Gasparinin opeista poiketen Manfredini sijoittaa soinnun tauolle jo $1/8$ -liikkeessä (esim. 80/1). Varsinkin fuugissa esiintyvät bassot, jotka on kirjoitettu sopraano- tai viuluavaimelle, jätetään harmonisoimatta ja soitetaan vain oikealla kädellä. Altto- ja tenoria- vaimille kirjoitetut bassot sen sijaan soinnutetaan normaalisti. Kyseessä on ilmeisesti italialaisten vanha tapa kaksintaa kosketinsoittimella sooloäänien fuugan teemat, joskaan aiemmin niitä ei kirjoitettu valmiiksi continuo-osuuteen (esim. 80/2).

NUOTTIESIMERKKI 80 Manfredini s. 59, 61.

1)

2)

Geminiani perustelelee ihmisen vaihtelunhalulla käytäntöä soittaa sointuja vuoroin paljon ja vähän. Kun ylä-äänessä on taukoa, säestäjän tulee tehdä soinnullaan joitakin melodisia variaatioita säestettävän mielikuvituksen piristämiseksi ja kuulijain miellyttämiseksi.

Corretten kirjan erityyppisten osien realisointiesimerkeistä saa hyvän käsityksen muuttuneista ihanteista; esim. Adagioissa huomiota herättävät italialaistyyppiset soinnuntoistot, jotka ovat täysin vastoin Rameaun mielipiteitä.

NUOTTIESIMERKKI 81 Corrette 1756 Adagio, Adagio, Largo, Allegro, Giga ja Prestissimo.

The image displays five systems of musical notation for a piano accompaniment, likely for a harpsichord or early piano. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system is marked 'Adagio' and includes fingerings (2, 5, 6, 6, 4, 6, 8, 7, 6) and a dynamic marking of 'f'. The second system continues the piece with fingerings (4, 6, 4, 6, 7, 7, 4, 7, 2, 5, 6) and a dynamic marking of 'f'. The third system shows a change in tempo or mood with fingerings (4, 5, 4, 6, 5, 4, 7) and a dynamic marking of 'f'. The fourth system is marked 'Adagio' and includes fingerings (2, 5, 9, 8, 4, #, 4, 2) and a dynamic marking of 'f'. The fifth system concludes the piece with fingerings (6, 7, 6, #, 6, 5, #, 7) and a dynamic marking of 'f'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Largo

Measures 1-4 of the Largo section. The treble staff contains chords with fingerings 6, 5, #, 2, 5, 6, 7, 6, #. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Measures 5-6 of the Largo section. The treble staff contains chords with fingerings 5, 9, 8, 6, 7, 4, #. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Allegro

Measures 1-2 of the Allegro section. The treble staff contains chords with fingerings 6, #, 6. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment.

Measures 3-5 of the Allegro section. The treble staff contains chords with fingerings 6, 4, #, 5, 5, 6, #. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 6-8 of the Allegro section. The treble staff contains chords with fingerings 4, 2, 6, 6, 4, #, 4, 2, 6. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

Measures 9-11 of the Allegro section. The treble staff contains chords with fingerings 6, 4, #, #, 6, #, 4, 2, 6. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.

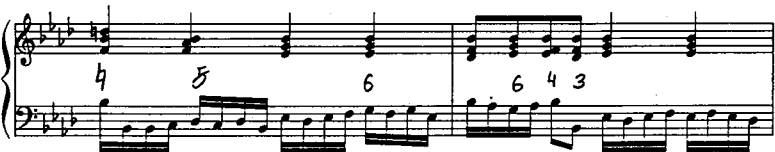
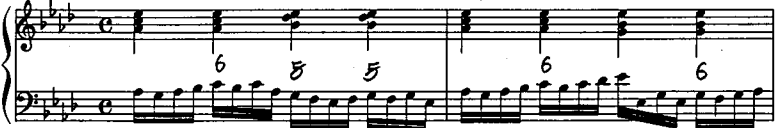
Measures 12-14 of the Allegro section. The treble staff contains chords with fingerings 6, 4, #, #, 6, #, 4, 2, 6. The bass staff continues the eighth-note accompaniment.



Giga



Prestissimo



The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a steady accompaniment of chords in the treble and a more active bass line with sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

System 1: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 6, 5, and 6.

System 2: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 6, 4, 5, 4, 4.

System 3: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 4, 3, and 5.

System 4: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 6, 5, and 5.

System 5: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 6, 7, 6, 7, 4, 3.

System 6: Treble staff has chords G4-B4, A4-C#5, B4-D5, C#5-E5. Bass staff has a sixteenth-note pattern starting on G3, with fingerings 7, 4, 3.

4. KORISTELU

4.1. ARPEGGIOT

Rameaun arpeggiointimalli tekee cembalistista rytmittäjän. Tästä roolista voi mielestäni luopua resitatiiveissa ja päästää arpeggio-mielikuvituksensa valloilleen. Vihjeitä saa *Pièces en concerts* -sarjan teoksista, joissa "aukikirjoitettu" konsertoiva cembalo-osuus paljastaa selvissä kenraalibassojaksoissaan Rameaun itsensä sovellutuksia.

Hän käyttää mielellään erilaisia rytmisiä arpeggioja. Nopeissa osissa niitä esiintyy murtosointuina tai trioleina sekvensseissä (esim. 82/1) ja yksittäisillä huomiota vaativilla soinnuilla (esim. nooniseptimisointu) (esim. 82/2). Hitaissa osissa suositaan Couperinin tapaan "style luthéetä", jossa vaikutelma äänten tipahdella peräkkäin ja jäädessä sitten soimaan on hellä ja hiljainen (esim. 82/3). Toisen konserton jälkimmäisessä menuetissa on käytökelpoinen kadenssin koristelu: oikean käden arpeggiojen ja tierce couléen jälkeen vasen vastaa asteikon neljännellä sävelellä trillillä (esim. 82/4).

Manfredinin esimerkkiarpeggio (esim. 82/5) edustaa jatkuvaa edestakaista tulkintaa, joka on tarkoitettu säästettäväksi "vakaviin ja pateettisiin resitatiiveihin" (s. 63). Minä soveltaisin sitä tilanteen mukaan myös viululonaateissa viulun arpeggiokadensseilla – Tonelli kaksintaa urkurealisaatiossaan viulun murtosointuja urkupisteellä (esim. 82/6).

Geminiani kehottaa toisinaan soittamaan soinnun sävelet kevyesti peräjälkeen harmonian elävöittämiseksi – termiä arpeggio hän ei käytä kertaakaan. Acciaccatura-esimerkissä (ks. kohta 4.3.) vasemman käden arpeggioja kutsutaan termillä "combination of chords". Rytmistä murtamista esiintyy St-Lambert-tyyliin (esim. 82/7) ja italialaisittain, jolloin toinen käsi voi soittaa kokonaisia äänimäärältään vaihtelevia sointuja (esim. 82/8a, b).

Mustat varrettomat nuotit soitetaan puolessa välissä sävelen aika-arvoa eli tässä 1/4-nuotteina. Myös ne puolinuotit, joiden varressa on poikkiviiva, soitetaan neljäsosina ja niitä heti seuraavat neljäsosat täyttävät puolinuotin toisen puolikkaan.

NUOTTIESIMERKKI 82 Rameau: Concert V Forqueray t. 1a) 35, b) 68, 2) La Timide t. 54, 3) Concert V La Cupis t.1–6, 4) Concert II 2e Menuet t. 34–36; 5) Manfredini s. 61; 6) Tonelli: Corelli op.5 no 3 Allegro; Geminiani 1756–57 7) I osa X 3 s.18, II osa 8a) VI s.8, 8b) XXIV s.31.

1 a)

1 b)

2)

Exercise 2, measures 1-4. The score is in treble and bass staves, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The melody in the treble staff features a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. The bass staff features a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, and a half note G3. The melody is marked with a '+' sign above the G4 note.

3)

Exercise 3, measures 1-8. The score is in treble and bass staves, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The melody in the treble staff features a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. The bass staff features a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, and a half note G3. The melody is marked with a '+' sign above the G4 note.

4)

Exercise 4, measures 1-4. The score is in treble and bass staves, key of D major (two sharps), and 2/4 time. The melody in the treble staff features a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. The bass staff features a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F#3, and a half note G3. The melody is marked with a '+' sign above the G4 note.

5)

Arpegg.

6)

Vivlu

B.C.

kuudestoistaosia

7)

8a)

8b)

4.2. LOMASÄVELET JA SÄESTYKSEN KORISTELU

Geminianin ideaan kenraalibasson keskeytymättömästä melodiasta kuuluu olennaisena osana lomasävelten jatkuva käyttö. Niitä esitellään peräti yhdeksässä esimerkissä alkaen dissonansseista ja päätyen intervallitäyttöihin. Aivan kuten Delairilla, lomasävelet aloittavat jatkuvan orgaanisen liikkeen: jossakin äänessä esiintyy koko ajan joko soinnun säveliä tai sivusäveliä iskun puolittajana (esim. 83/1).

Pitkien esimerkkien avulla Geminiani näyttää myös, miten lähökohtana olevasta yksinkertaisesta mutta paksusta sointusatsista kudotaan erilaisia liikettä sisältäviä koristeltuja versioita. Niistä kunnianhimoisimmat muistuttavat virtuoosista soolokappaletta (esim. 83/2). Nopeita nuottiarvoja tapaa myös vasemmassa kädessä tenoriäänessä (esim. 83/3).

Tonelli toteaa tarkemmin määrittelemättä, että cembalisti voi liisäillä harmonian elävöittämiseksi acciaccaturia, arpeggioita, viivytyksiä (contratempo), trillejä, appoggiatura, mordentteja ja muita hyvän maun ja tapojen mukaisia koristeita.

NUOTTIESIMERKKI 83 1756-57 I: IX s.16; II: V s.5, XI s.27.

1)



2)



3)



4.3. ACCIACCATURAT

Acciaccaturat tekevät Manfredinin mukaan parhaan vaikutuksen arpeggoidessa sointuja resitatiivien tapaan. Ne eivät jää soimaan sointuun kuuluvien äänten kanssa (vrt. luku III 4.2.). Perusmuotoiseen kolmisointuun voi lisätä acciaccaturana ylinousevan sekunnin, ylinousevan kvartin tai suuren septimin ja septimi-sointuun niin ikään ylinousevan sekunnin tai ylinousevan kvartin. Pienen sekstin sisältäviin sointuihin lisätään puhdas kvintti, joka korotetaan ylinousevaksi silloin, kun seksti on suuri. Manfredini mainitsee Gasparinin lisänneen kvartin acciaccaturana mollisekstisointuun, jossa seksti on suuri. Koska kvartti on soinnun pohjasävel, se kuuluu hänen mielestään sointuun automaattisesti.

”Acciaccatura on yhdistelmä sellaisia sointuja, jotka ovat ristiriidassa harmonian lakien kanssa ja kuitenkin oikein sijoitettuina ne tuottavat juuri sellaisen efektin, minkä niiden luulisi tuhoavan. Siksipä yhdenkään esiintyvän taiteilijan ei tule imarrella itseään, että osaa säestää hyvin, ennen kuin on tämän hienostuneen ja ihailtavan salaisuuden mestari, salaisuuden, jota on harrastettu jo yli sata vuotta.” (Geminiani 1749 s. 4.) Geminiani erottaa acciaccaturan tatta-nimisestä koristeesta, jossa dissonanssiaani soitetaan vain nopeasti ja kevyesti ja jätetään sitten ”sellaisella vauhdilla, kuin se olisi tullessa.” (Vrt. Gasparinin mordente ja ranskalaisten tierce coulée.) Kaikki esimerkissä esiintyvät tatta-koristeet ovat suuria septimejä ja vain oikeassa kädessä toteutettuja. Acciaccaturina molemmissa käsissä toimivat pieni septimi, kvartti ja sekunti sekä kvarttiseksti-soinnussa myös terssi. Vakaviin hitaisiin (Grave) osiin tarkoitettuja acciaccaturia ei ole kirjoitettu samanmittaisiksi kuin konsonansseja vaan Haagin käsikirjoituksen tapaan 1/4-nuoteiksi, kun taas tatta-koristeet ovat vain 1/16-mittaisia.

NUOTTIESIMERKKI 84 Geminiani 1749 s.5.

T.to Acc.a Acc.a
 Comb. of Chords
 7 #6
 7 6
 #3 #4
 App.a
 Comb. of Chords
 7 3 7 5 #6
 #3 #3 #4 6

5. YLEISIÄ OHJEITA

Kaikki kirjoittajat antavat yhteenvetona ohjeita säestyksen parantamiseksi. Seuraavassa Rameaun säännöt, jotka ovat tarpeellisia kunolliseen säestykseen (1722 s. 439):

1) Ennen käsien sijoittamista koskettimistolle on tarkistettava kappaleen sävellaji, tempo ja iskutus, niiden tai avaimien muutokset, sointunumerot tilapäisine etumerkkeineen ja basson liikkeet, niin että numeroinnin puutteellisuudet voidaan paikata. Sanalla sanoen, kaikki ennalta opetetut säännöt tulee soveltaa käytäntöön.

2) Säestyksen karakterin tulee olla yhtä äänien ja kappaleen [air] tunnelman kanssa. Meidän pitäisi liittyä sanojen tai kappaleen keskeiseen tunnelmaan. Säestys on suhteutettava äänien tai soittimien voimakkuuteen, niin ettemme liialla metelillä hukuta niitä tai epäonnistu niiden riittävässä tukemisessa. Tätä silmälläpitäen voimme kaksintaa vasemmalla kädellä oikean käden sointuja (dissonansseja lukuunottamatta) tai voimme vaimentaa oktaaveja tai jopa joitakin tiettyjä dissonansseja tilanteesta riippuen.

3) Kun cembalon tai teorbin ääni alkaa häipyä, voimme toistaa saman soinnun, mieluiten tahdin ensimmäisellä iskulla ja yhdessä sanan viimeisen tavun kanssa. Jos toisto nimittäin tehdään sanan keskellä tai jopa fraasin keskellä, voi merkityksen hahmottaminen vaikeutua. Uruilla tätä sääntöä ei tarvitse ottaa huomioon, koska niiden äänet säilyttävät voimakkuutensa.

4) Aina kun basso vain sallii, soinnut on pidettävä koskettimiston keskiosassa. Jos niiden paikkaa täytyy vaihtaa, se on tehtävä yhdellä soinnulla tai ainakin konsonanssin jälkeen; ei koskaan dissonanssin jälkeen. Tämä ei ole aina mahdollista, sillä bassossa voi tapahtua yllättäviä muutoksia; säveltäjän mielikuvituksesta riippuen se voi yhtäkkiä nousta tai laskea kaksikin oktaavia. Siirtääksemme soinnun asemasta toiseen meidän täytyy katsoa, olisiko jokin soitettavan soinnun koskettimista käytettävissä myös siirrettävässä soinnussa. Jos tämä on mahdollista, pitää nousevassa kulussa alin ja laskevassa kulussa ylin sormi siirtää tälle koskettimelle, niin ettei kättä tarvitse kohottaa ja että koko siirros onnistuu yhdellä liikkeellä, yhden sormen ottaessa toisen paikan. Näin ei tarvitse irrottaa katsetaan kirjasta lainkaan.

(Tällä monimutkaisella kuvailulla Rameau tarkoittaa mitä ilmeisimmin nk. myykkää vaihtoa, jolloin kosketinta irroittamatta sille vaihdetaan toinen sormi.)

Corretten (1775) määritelmä hyvästä säestäjästä käsittää kyvyn lukea kaikenlaista musiikkia, soittaa tahdissa, seurata laulajaa sekä lisätä ja vähentää säestysääniä tilanteen mukaan. Hän tähdentää äänien lisäämisen sopivan parhaiten resitatiiveihin, joissa ääniä voi kaksintaa vasemmalla kädellä. Uruille tämä ei sovi, mutta niillä voi bassoa soittaa pääsormiolta (*grande clavier*) yhdistelmällä *bourdon* (tukittu huiluaänikerta) 4'+8'+16' ja säestystä alasormiolta (*positif*) pelkällä kahdeksanjalkaisella *bourdonilla*. Suurissa kuoroteoksissa voi kontrabassoja imitoida soittamalla huilupedaalilla jokaisen tahdin pääiskut.

Manfredini korostaa säestäjän asemaa: hän on alamainen, ei käskijä. Basso on soitettava niin kuin se on kirjoitettu eikä täydennettävä ja kaksinnettava sitä muulloin kuin paljon meteliä vaativissa tilanteissa, kuten isossa orkesterissa tai monikuoroisessa teoksessa. Yhtä laulajaa tai soittajaa säestettäessä vasempaan käteen voi korkeintaan lisätä oktaaveja, ja oikeallakin kädellä säestys on pidettävä vähäisenä (*poca armonia*). Keikaroinnit ja koristelut (*galanterie o adornamenti*) on jätettävä tekemättä. Vielä vähemmän on basson päälle yritettävä sepittää melodioita, toisinaan riittää, kun soittaa vain tärkeimmät soinnut. On huonoa kaksintaa laulajaa tai soittajaa, sillä jollei tulos ole täsmälleen sama, syntyy sietämättömiä ristiriitoja.

Uruilla sormia liikutellaan niin vähän kuin mahdollista, kun taas cembalolla on varsinkin resitatiiveissa parempi toistaa ääniä. Niissä arpeggiointi antaa erityisen kauniin vaikutelman uusien sointujen aluissa.

Tonelli kehoittaa kaikkein tärkeimpänä neuvonaan soittamaan partituurista, joka on paras ja varmin opas hyvään ja pätevään säestykseen.

Geminianille säestäjä on muutakin kuin rytmittäjä: "– – hän, joka ei osaa muuta kuin soittaa nuotit ajallaan ja tulkita numerot niin hyvin kuin taitaa, on surkea säestäjä" (Esipuhe 1756–57.). Toisaalta hän esittää 1749 purevaa kritiikkiä myös edeltäjiään ja aikalaisiaan kohtaan: "Se, mitä on yleisesti pidetty hyvänä makuna soitossa ja laulamissa, on viime vuosina tarkoittanut todellisen melodian ja säveltäjän tarkoitusten turmelemista. Monet ovat väit-

täneet, ettei hyvää makua voi saavuttaa taiteen sääntöjen avulla, koska se on erityinen luonnon lahja, jonka omaavat vain ne, joilla luonnostaan on hyvä korva. Ja kun useimmat imartelevat itseään ja väittävät sen omistavansa, ei heidän soittonsa ja laulunsa ole ollut muuta kuin jatkuvaa joidenkin suosittujen koristeiden tai kulkujen tekemistä siinä uskossa, että heitä näin pidetään hyvinä esittäjinä. He ovat kuitenkin unohtaneet, ettei hyvän maun mukainen soittaminen koostu jatkuvista koristeluista vaan säveltäjän pyrkimysten ilmaisemisesta voimakkaasti ja herkästi. Tämä ilmaisu on se, mitä kaikkien tulisi tavoitella, ja se on kaikkien niiden helposti saavutettavissa, jotka eivät ole liian kiintyneitä omiin mielipiteisiinsä ja vastusta itsepintaisesti oikean todistuksen voimaa. En halua kuitenkaan, että ihmiset olettavat minun kieltävän hyvän korvan vahvat vaikutukset, sillä olenhan monissa tilanteissa todennut sen mahtavan voiman. Minä vain pidän kiinni ajatuksestani, että tietyt säännöt taiteessakin ovat tarpeen kohtalaiselle kyvyille ja voivat parantaa ja täydellistää hyvän sellaisen.” (s. 3.)

”Näin olen koonnut ja selittänyt kaikki hyvän maun osaset eikä tehtäväkseni jää kuin varoittaa esittäjää luulemasta, että niiden pelkkä mekaaninen soveltaminen riittäisi tärkeän päämäärämme toteuttamiseen, kaikissa tieteissä ja taiteissa olevien viisaitten luonteeseen vahvistamiseen. Jotakin on jätettävä opettajan hyvän arvostelukyvyn varaan, sillä niin kuin sielu elähdyttää ruumista, niin täytyy jokaisen säännön ja periaatteen tulla toteutetuksi niiden käytäntöön soveltajan tiedon ja taidon avulla. Lopuksi, tärkeimpänä päämääränäni olen ainoastaan halunnut omien kykyjeni mukaan myötävaikuttaa rakastamani taiteen parantamiseen sekä sen ja muusikon maineen pelastamiseen tietämättömien teeskentelijäin hullutuksilta ja halveksunnalta. Toivon, ettei kukaan tunnustettu opettaja tukisi sitä väärää tulkintaa, jota nuo teeskentelijät katsovat tehtäväkseen levittää.” ” – Saapuessani Lontooseen 34 vuotta sitten löysin musiikin niin kukoistavassa tilassa, että täydestä syystä uskoin sen siitä erinomaisesta maaperästä vain kasvavan. Olen kuitenkin joutunut pettymään mitä katkerimmin, sillä vaikka ei voida sanoa että rohkaisua olisi yhtään kaivattu, sitä annettiin väärin. Käsistä huolehdittiin enemmän kuin päästä ja esityksestä enemmän kuin sävellyksestä, ja tästä seurasi, että maun kehittämisen sijaan, mikä näytti olevan juuri se, mitä olisi tarvittu, yleisö tyytyi kannustamaan mauttomuuksia.” (Geminiani 1749 s. 4.)

VI YHTEENVETO TYYLIEN TÄRKEIMMISTÄ EROISTA

Tämän luvun tarkoitus on antaa nopeita vastauksia soittohetkellä mahdollisesti ilmeneviin ongelmiin. Tästä syystä luvussa keskitytään ydinfaktojen yksinkertaiseen esittämiseen ilman taustojen peilaamista. Toivoisin lukijan kuitenkin paneutuvan myös "varsinaisiin" – edellä esitettyihin ja samalla tavalla otsikoituihin – alalukuihin, etteivät johtopäätökset ja käsitykset jäisi turhan yksioikoisiksi. Toisaalta luku palvelee yhteenvetona ja kertauksena aiemmin seikkaperäisemmin selvitetystä kysymyksestä – painottaen nimenomaan tyylien eroavaisuuksia.

1. NUMEROIDEN TULKINTA

Ranska

Numerointi oli huolellista eli tärkeintä on ymmärtää vaihtelevien symbolien merkitys. Täydellisimmän luettelon eri säveltäjillä esiintyneistä erilaisista numerointitavoista antaa Dubugrarre (*Méthode plus courte – – pour accompagnement du Clavecin*, 1754):

TAULUKKO 3

L'Accord parfait tierce majeure ou mineure ne se chiffre presque jamais.

Lors qu'il se chiffre, voici comment.

1. a) Accord parfait tierce majeure $\bar{3}$ ou * ou $\bar{3}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{3}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
1. b) Accord parfait tierce mineure $\bar{3}$ ou $\bar{b3}$ ou $\bar{3b}$ ou $\bar{b}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{b3}$ ou $\bar{5}$
2. a) La 7^e majeure $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
2. b) La 7^e mineure $\bar{b7}$ ou $\bar{7b}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
3. a) La 5^e majeure $\bar{5}$ ou $\bar{5b}$ ou $\bar{5b}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
3. b) La 5^e mineure $\bar{b5}$ ou $\bar{5b}$ ou $\bar{b5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
4. a) La 6^e Simple majeure $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{63}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$
4. b) La 6^e Simple mineure $\bar{b6}$ ou $\bar{6b}$ ou $\bar{b6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$ ou $\bar{6}$
5. La 4^e $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{45}$ ou $\bar{54}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$
6. a) La 9^e majeure $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$
6. b) La 9^e mineure $\bar{b9}$ ou $\bar{9b}$ ou $\bar{b9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$
7. a) La 8^e majeure $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$
7. b) La 8^e mineure $\bar{b8}$ ou $\bar{8b}$ ou $\bar{b8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$
8. a) La 8^e majeure $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$
8. b) La 8^e majeure $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$ ou $\bar{8}$
9. a) La 7^e Superflue $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
9. b) La 7^e Superflue $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
10. a) La 5^e $\bar{5}$ ou $\bar{5b}$ ou $\bar{5b}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
11. a) La 7^e $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
11. b) La 7^e $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$ ou $\bar{7}$
12. a) La 5^e Superflue $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
12. b) La 5^e $\bar{5}$ ou $\bar{54}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$ ou $\bar{5}$
13. a) La 2^e Superflue ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$
13. b) La 2^e ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$
13. c) La 2^e ou $\bar{2b}$ ou $\bar{2b}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$
13. d) La 2^e mineure $\bar{b2}$ ou $\bar{2b}$ ou $\bar{b2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$ ou $\bar{2}$
14. a) La 9^e $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{95}$ ou $\bar{59}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$
14. b) La 9^e mineure $\bar{b9}$ ou $\bar{9b}$ ou $\bar{b9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$ ou $\bar{9}$
15. a) La 4^e $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$
15. b) La 4^e $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$ ou $\bar{4}$

Erityistä huomiota ansaitsevat pienen sekstisoinnun (petite sixte, kohta 8 a) ja vähennetyn kvintin (fausse quinte, kohta 10) variantit. Corrette huomauttaa esimerkiksi Leclairin käyttäneen ensimmäisessä kirjassaan pienestä sekstisoinnusta duurissa merkintätapaa * $\bar{8}$ ja toisessa kirjassaan $\bar{8}$. François Couperinistä ja G.-G. Niversistä on muistettava, että he merkitsivät nooninsa "2":lla.

Italia

Numerot vastaavat nykykustantajien merkintätapoja – silloin kun ne ovat valmiiksi kirjoitettuina. Varsinkin kantaateissa joutuu yleensä itse numeroimaan sointunsa.

2. SOINNUTUS

Ranska

Koska ranskalaiset olivat yleensä tarkkoja numeroinneissaan, joutuu soittaja vain harvoin vaivaamaan päätään soinnutuksella. Valintatilanteiden varalta on hyvä muistaa seuraavat tapaukset:

- Korotetulla sävelellä käytetään joko kaksinnettua sekstisointua tai vähennettyä kvinttiä (ylöspäin etenevä johtosävel).
- Pieni sekstisointu on aina asteikon toisella sävelellä, alaspäisessä asteikossa myös kuudennella sävelellä. Erityisen tavallinen on melodinen lopuke, jossa septimin vaihtuessa pieneksi sekstisoinnuksi voi bassonävelelle soittaa trillin.
- Asteikon neljännellä sävelellä on ylöspäin mentäessä perusointu tai kvinttisekstisointu, jota myöhemmin kutsutaan suureksi sekstisoinnuksi.

Kokonaisen asteikon soinnutus sisällytettiin oppikirjoihin vasta F. Campionin oktaavimallin myötä 1716. Se on luotettava ja selkeä apukeino käytännön hätätilanteessa – ja myös numerointivirheitä jäljitettäessä. Varhaisemmissa oppikirjoissa ainoastaan D. Delair esitteli alaspäisen asteikon 7–6-sekvenssisäestyksen – ja plagaalikulkujen soinnuttamisen 5–6-liikkeellä. Hänelle F. Couperinin kromaattiset dissonanssit (esim. suuri terssi pienen sekstin kanssa tai tritonus pienen terssin ja suuren sekstin kanssa) olivat ”vain italialaisen musiikin oikkuja – ” (Delair s. 3).

Italia

Soinnutuksen perussääntöjen hallinta on välttämätöntä italialaista musiikkia soittavalle. Koska soinnutusmallit eivät olleet ranskalaisittain vakiintuneita, jäävät valinnat soittajan tehtäviksi. Seuraavassa vain tiivistetyt erot ranskalaisesta käytännöstä; soinnuttaminen basson erilaisten liikeiden perusteella on esitelty luvussa III/3.

– Korotetulla sävelellä käytetään joko sekstisointua, sekstiä, jota seuraa kvintti tai kvinttisekstisointua.

– Pienelle sekstisoinnulle erotetaan vain yksi käyttöyhteys: Quarta Italicana asteikon kuudennella sävelellä dominanttia ja sen terssin kvarttipidätystä valmistamassa. Silloin pienelle sekstisoinnulle tullaan joko dominantilta tai asteikon neljännen sävelen kvinttisekstisoinnulta, jotta kvartti pystytään valmistaamaan ja pitämään paikallaan koko kulun ajan. Muut pienen sekstisoinnun käyttötavat eivät ole vakiintuneita. Melodiseen lopukkeeseen Muffat suosittelee sitä vain neliäänistä paksummassa tekstuurissa ja Gasparini ehdottaa kvarttia acciaccaturana. Haagin käsikirjoitus toteaa ”joidenkin” käyttävän sitä ja antaa vaihtoehdoiksi pelkän sekstisoinnun tai kvintin ja sekstin peräkkäin. Asteikon toisella sävelellä sitä käyttäisi ainoastaan Manfredini, muut suosittelevat tavallista tai kaksinnettua sekstisointua.

– Asteikon neljännellä sävelellä voi dominantille mentäessä olla joko kvintti, seksti, kvinttiseksti tai septimisointu.

Kokonaisen asteikon soinnutusvaihtoehdoista oli pitkään suosituin ylöspäin mentäessä 5–6-liike ja alaspäin tultaessa 7–6-kulku. Plagaalikuluissa Muffat suosittelee kvintin seuraajaksi ylinousevaa kvarttisekstisointua. Oikein valmistettuina ja purettuina kromaattiset dissonanssit olivat hyväksyttäviä tehokeinoja.

3. ÄÄNTEN LUKUMÄÄRÄ JA SIJOITTELU

Ranska

Ranskalaisessa tyyliässä suositetaan neliäänistä satsia. Vasen käsi soittaa normaalisti vain bassoa; se voi soinnillisista syistä kaksintaa konsonansseja (dissonansseista vain sekunnin saa kaksintaa), mutta näitä lisä-ääniä ei tarvitse ottaa huomioon äänenkuljetuksessa. D'Anglebert suosittelee cembalolle paksua tekstuuria nimenomaan hitaissa osissa.

Basson ollessa normaalilla tasolla pysytellään kaksiviivaisen e:n alapuolella ja pidetään soinnut lähellä bassoa. Toisinaan on äänenkuljetuksellisten ongelmien voittamiseksi välttämätöntä kaksintaa ylä-ääntä tai käväistä sen yläpuolella. Basson kohotessa yksiviivaiseen oktaavialaan, voi sointujakin soittaa korkeammalta. Aseman

vaihdokset olisi tehtävä säerajalla tai muutoin soveliaalla hetkellä hypäten.

Hyvä äänenkuljetus on olennaista. Dissonanssit on valmistettava ja purettava oikein eikä niitä (paitsi sekuntia) tai korotettuja säveliä saa kaksintaa (ks. poikkeus luku IV 3.2). Rinnakkaiset kvintit ja oktaavit ovat kiellettyjä, paitsi kahden erikokoisen kvintin (esim. vähennetyltä puhtaalle) välillä – vanhemman koulun edustajista ainoastaan St-Lambert toteaa, ettei väliäänten liikkeillä ole merkitystä isossa kokoonpanossa soitettaessa. Hän myöntää myös, etteivät kaikki välit säestyksen huonoista liikkeistä (ylinouseva sekunti, tritonus) ja että on aihetta uskoa, etteivät italialaiset pidä niitä pahennusta herättävinä, koska käyttävät niitä usein jopa sävellyksiensä teemoissa (St-Lambert s. 41). Itse hän kehottaa säästämään sääntöjen rikkomiset äärimmäisiksi harvinaisuuksiksi.

Italia

Neliäänisyys on lähtökohta, jota sovelletaan varsinkin nopeammasa tekstuurissa, mutta suositeltavaa on soittaa paksumpia sointuja aina kun pystyy ja affektiin sopii. Näin ollen myös vasen käsi osallistuu aktiivisesti sointujen soittamiseen; kaikki soittajan kymmenen sormea ovat tärkeitä säestykselle. Äänenkuljetuksesta huolehditaan – periaatteessa. Yli kuusiäänisessä satsissa rinnakkaisia liikkeitä on vältettävä vain ääriäänten välillä; väliäänten katsotaan vaihtavan paikkaa siten, ettei sääntöjä rikota. Paksussa tekstuurissa voi samoin vapaasti kaksintaa dissonansseja ja korotettuja säveliä, mutta neliäänisyydessä pätevät samat säännöt kuin ranskalaisillakin.

Sointujen sijointuskorkeus vaihtelee: oppikirjoissa kehoitetaan pitäytymään kaksiviivaisen e:n alapuolella ja toisaalta säilyneissä realisoinneissa kaksinnetaan ylä-ääntä korkeissa asemissa.

Italialaiselle tyyliin on turnusomaista säestettävän soittimen kaikkien fuugalähtöjen kaksintaminen kosketinsoittimella aina basson sisääntuloon saakka, jolloin siirrytään normaaliin sointusäestykseen.

4. SOINTUJEN SOITTOTIHEYDYS

Ranska

Tavallisissa tahtilajeissa soitetaan sointu jokaisen iskun ensimmäisellä nuotilla, epätavallisissa (esim. 3/8) ensimmäisellä ja viimei-

sellä. Nopeissa osissa sointuja toistetaan harvemmin, niiden yhteisiä säveliä sidotaan. Kaikki numeroidut sävelet ja epäsäännölliset bas-sokulut on soinnutettava. Pisteellisillä nuottiarvoilla sointu soitetaan pisteen paikalla. Tautot jätetään tyhjiksi ja vasta seuraava iskulinen sävel soinnutetaan, ellei säveltäjä ole numeronsijoittelullaan muuta osoittanut.

Galantissa tyyliässä Rameau pysyy uskollisena vanhoille perin-teille, Corrette ja muut myöhäisemmät kirjoittajat omaksuvat italia-laiset sointujentoistomaneerit.

Italia

Sointuja toistetaan tavallisesti 1/4-nuotein, hitaissa tempoissa jokai-sella 1/8-nuotilla. Pisteellisellä nuottiarvolla sointu soitetaan koho-sävelenä seuraavalle nuotille. Jos tahti tai 1/8-nuottiryhmä alkaa tauolla tai hypyllä, on ryhmän kaikki nuotit soinnutettava. Kun ky-seessä ovat 1/16-nuotit, sointu soitetaan tauolle. (Vrt. Haagin käsi-kirjoituksen esimerkit luku III 2.2.2.)

Gasparinin mukaan asiantuntija käyttää nopeissa osissa harkin-takykyään; toisinaan basson liikkeet edellyttävät jokaisen sävelen soinnuttamista, toisinaan taas vikkelen tempon takia on säestettävä vain joka toinen bassonsävel.

5. KORISTELU

Ranska

Arpeggioja suositellaan cembalolle "soveliaimpana koristelumuo-tona", mutta toteutuksen kuvaukset herättävät kysymyksiä. Yksi-selitteisin ohje on Rameaulla: arpeggion ensimmäisen nuotin on tultava aina yhtä aikaa basson kanssa. Vapaat edestakaiset arpeg-giot kuuluvat resitatiiveihin, joissa soinnut erotellaan toisistaan Delairin mukaan hiljaisuudella. Nopeissa osissa soinnut soitetaan joko murtamatta tai niitä murretaan rytmisesti (vrt. St-Lambertin malli nuottiesimerkki 64/1). Rytmistä murtamista, "style luthétä", voi soveltaa myös soolokirjallisuudesta (F. Couperin, Rameau) omaksutulla synkopoivalla tavalla (nuottiesimerkki 64/2, 84/3). Koska iskulla soitetaan vain basson sävel ja muut äänet seuraavat yksitellen mutta soimaan jäaden, vaikutelma on pehmentävä. Bas-soa voi murtaa alaoktaaville soinnin täyteläistämiseksi. Arpeggioja voi värittää erilaisilla couléilla, joista tavallisin, coulé de tierce, täyt-

tää soinnun jommankumman terssivälin ohimenevällä lomasävellellä.

Sekä uruilla että cembalolla voi lisäillä trillejä bassoon tai "paikasta riippuen" muihin ääniin. Melodisessa lopukkeessa voi trillata joko sekstillä tai bassolla septimin purkauduttua sekstiksi. Myös kaksinnetuilla sekstisoinnuilla on aina trilli. (St-Lambert s. 63.)

Lomasävelet eivät esiinny yksittäisinä vaan ensimmäinen aloittaa eri äänissä jatkuvan liikkeen. Tärkeää on hienovaraisuus, tyylikkyys, "bon goût". Säestäjän tehtävä on tukea ja myötäillä – joskin affektin vaatiessa sointuja on jytisytettävä ampuvien musketöörien tapaan.

Italia

Continuon sooloissa imitoidaan säestettävän aiheita; vasen käsi soittaa sointuja ja vapauttaa oikean melodiseen otteeseen. Erilaiset trillit, asteikot ja intervallitäytöt sopivat väritykseksi. Toisaalta bassoakin voi diminuoida kunhan kunnioittaa säveltäjän ajatuksia.

Soinnut soitetaan arpeggioimatta nopeissa ja iloisissa osissa ja mielestäni myös niissä hitaammissa osissa, joissa sointuja toistetaan jokaisella 1/8-nuotilla. Rytmisten arpeggiojen esikuvia ovat viulun murtosointukuviot. Niitä matkitaan molemmissa käsissä yhtä aikaa tai jommassakummassa kädessä, jolloin toinen käsi soittaa kokonaisia harmonioita. Vapaiden arpeggiojen liiallisesta edestakaisesta rullaamisesta varoitetaan mutta ideaalia ei kuvailla.

Resitatiiveissa soinnut on soitettava nopeina hurjina arpeggioina niin paksuina kuin mahdollista ja jätettävä sitten soimaan. Niitä väritetään *mordentein* (Gasparini; Geminianilla *tatto*) ja *acciacaturin*, valmistamattomin dissonanssein. Mordente vastasi ranskalaisten tierce couléta sikäli, ettei se jäänyt soimaan – Peter Williams yhdistää tierce coulén erheellisesti acciaccaturaan (*Figured bass accompaniment I*, s. 42, d'Anglebert-esimerkki), joka soitetaan pidempänä, toisten mielestä sävelen loppuun saakka. Mordentea, oikean käden ylimmän äänen alapuolella olevaa puoliaskelta, käytetään tavallisesti pienellä terssillä, sekstillä tai oktaavilla. Acciaccaturalla on kolme erilaista käyttötapaa:

1. Dissonanssi ja sen purkaus soitetaan yhtäaikaan.
2. Konsonansseihin yhdistetään dissonansseja, joiden purkamisen olisi mahdotonta (esim. oktaavi + suuri tai pieni septimi, kvintti + ylinouseva tai puhdas kvartti).

3. Konsonanssien ennakointi, kahden vierekkäisen bassonuotin sävelten soittaminen yhtäikaa (esim. melodisessa lopukkeessa seuraavan dominanttisoinnun ennakointi). Nämä acciaccaturat kirjoitetaan nuotteihin ylinousevana sekuntisointuna.

Soolokirjallisuudesta Domenico Scarlattin sonaatit tarjoavat materiaalia kyseisen koristeen käytön hahmottamiseen.

SUMMA SUMMARUM

Italialaisten säestystyyli on ekstrovertimpaa kuin ranskalaisten ja myötäilee soolosoittimien äärimmäisysefektejä. Toisaalta, italialainen cembalo on hentorakenteinen; sen ääni on voimakasalukeinen mutta se kuolee nopeasti. Tuttirekisteröinnilläkin se sallii korkeamman, tiheimmän ja paksumman tekstuurin kuin ranskalainen cembalo varsinkin laulajaa tai viulistia säestettäessä, orkesterista puhumattakaan.

Ranskalainen continuosoittaja pelaa pienemmillä ja huomaamattomammilla keinoilla, mikä puolestaan sopii koristeiden kyllästämään lyhyistä fraaseista koostuvaan ylä-äänien tekstuuriin. Ranskalaisen cembalon historia (Kati Hämäläinen 1993) heijastuu myös kenraalibasso-oppikirjoissa: varhaiset, ranskalaisten omaa rakennusperinnettä edustaneet cembalot muistuttivat niin rakenteeltaan kuin ääneltäänkin italialaisia cembaloita. Niinpä ei olekaan ihme, että d'Anglebert suosittelee italialaistyylistä paksua continuo-tekstuuria korkeissa asemissa. 1700-luvun alkuun mennessä valtasivat flaamilaisen Ruckers-suvun cembalot ranskalaiset cembalomarkkinat. Maun muuttuessa näitä soittimia laajennettiin ja uudelleenrakennettiin innokkaasti (nk. ravalement-operaatio), jolloin myös niiden soinnilliset ominaisuudet muuttuivat. Kenraalibassonsoittaja saa jo yksinkertaisemmalla satsilla tuotettua tarvittavan vankan pohjan säestettävillään – usein pehmeä-äänisille traversoille tai viola da gamboille, jotka on helppo jyrätä kuulumattomiin. Galantin tyylin aikaan cembalot komistuivat entisestään uusien ranskalaisten rakentajien vaikutuksesta (esim. François-Etienne Blanchet ja Pascal Taskin). Koska nämä rikassointiset isot cembalot täyttävät tilan jo pelkillä harmonioilla, kosketus ja arpeggiointi vaativat enemmän huolenpitoa ja pienetkin kömpelyydet sekä luonnollisesti äänenkuljetus kuuluvat selvemmin.

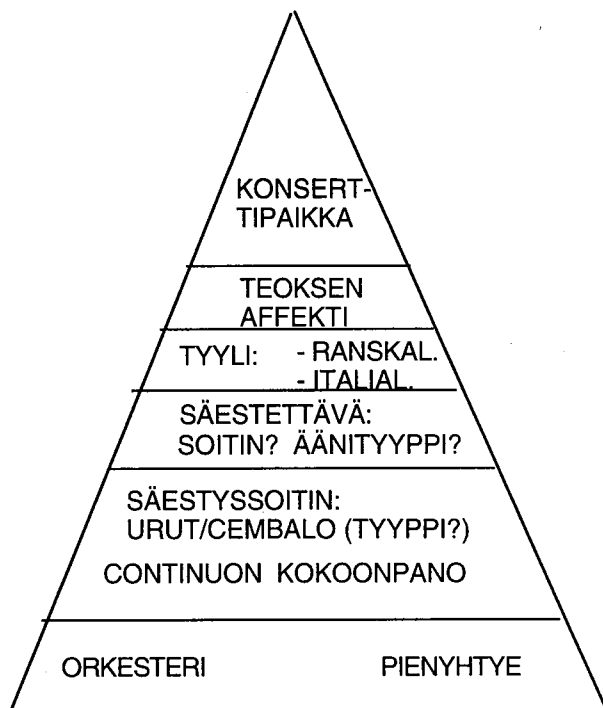
Eli jos nykycembalisti kamppailee ujoutensa kanssa italialaisissa teoksissa, on hänen teroitettava aistinsa ranskalaista musiikkia varten. Helpoimmalla selviää galantista sekatyylistä, jossa äänenkuljetukseen suhtaudutaan Ranskassakin suurpiirteisemmin, lisätään vain viides ääni ja ummistetaan korvat rinnakkaisliikkeiltä. Arpeggointi muuttuu rameaumaisen kaavamaiseksi. Italialaiselta hurjuudelta leikataan terä vähentämällä äänimäärää. Linjasta poikkeaa sekatyylin edustajista ainoastaan Geminiani, joka saa cembalistin repimään hiuksiaan hajallisella asettelullaan ja jatkuvilla lomasävel- ja imitointivaatimuksillaan.

Lopuksi Le Cerfin käsitys italialaisesta continuoista: ”Musiikista ei yleensä kuule kuin aina diminuoidun [doublée] basso continuo, joka on usein kuin jonkinlainen tykistö sointuineen ja arpeggoiteineen, joka heittää puuteria ymmärtämättömien silmille ja joka yksinkertaistettuna realisoinniksi on samanlainen kuin meidän [säestyskäytäntömme]. Tällaiset basso continuo ovat hyviä vain näyttämässä, kuinka nopeasti säestäjien kädet toimivat cembalolla tai gamballa. Kiihdyttääkseen näitä jo sellaisenaan liian vilkkaita bassoja he diminuivat niitä ikään kuin olisi tärkeintä, kuka eniten diminuoi. Kaikelta tältä ei enää kuule teemaa, joka jää vikkelaasti ja räiskyen kiitävien sävelten kaaoksen alle ja menee ohitse niin nopeasti, ettei harmonioita pysty ymmärtämään. Pitäisi olla niin, että näistä kahdesta toinen soittaisi vain bassoa toisen diminuoidessa, sillä nämä basso continuo vaikuttavat pikemmin gambakappaleilta kuin ylä-äänelle alamaiselta säestykseltä. Lauluäänen pitäisi toki hallita ja olla päähuomion kohteena – tässä tilanne on aivan päinvastainen, kun kuullaan vain basso continuo, joka rätisee niin paljon, että lauluääni tukahtuu siihen. Nämä kilpailevat ryminät ja diminuutiot aiheuttavat epämiellyttävän tilanteen, koska niitä on vaikea saada samanlaisiksi cembalolla, gamballa ja teorbilla tai muilla jousi- tai puhallinsoittimilla. Yksi tekee niin, toinen näin, mistä syntyy niin kummallinen kakofonia, ettei säveltäjä enää tunne teostaan, joka vaikuttaa täysin pilatulta. Kaiken tämän keskellä on tyydyttävä ihailemaan esittäjien käsien nopeutta. Tällainen on tänä päivänä italialaisen musiikin kerskaileva esityskäytäntö.” (Bourdelot-Bonnet 1715 s. 297–299).

6. OMAT OIVALLUKSENI

Suurin muutos, jonka kaikkien näiden alkuperäisten lähteiden lukeminen on minussa aiheuttanut, on ehdottomasti uudenlainen suhtautumiseni tehtävääni kenraalibassonsoittajana. Olen SÄESTÄJÄ sanan positiivisessa merkityksessä; en siis pyydä anteeksi olemassaoloani, mutta en myöskään korosta itseäni enkä yritä kiinnittää huomiota itseeni vekkuleilla tempuilla – paitsi silloin, kun säestettäväni vaikenee. Olen tukija, maa-elementti, pohja ja perusta, jonka vankalle ja täyteläiselle harmoniamatolle säestettäväni on helppoa ja inspiroivaa punoa fraasejaan. Koska minä pidän pulssin tiukasti hallinnassani, uskaltaa hän siitä halutessaan hellittää; hän tietää, koska seuraava isku on tulossa. Aistit on pidettävä valppaina, jotta säestettävän yhtäkkisiä affektinmuutoksia pystyy noudattamaan, harmoniat on oltava hyvin sormissa, niin että niitä osaa oikein värittää. Continuosooloissani vaihdankin sitten naamarina ja päästän mielikuvitukseni valloilleen tyylien erityispiirteet ja kappaleen affektit huomioon ottaen. Näin, ainakin periaatteessa; käytäntö on valitettavasti monitasoisempi. Paavo Soinne on käyttänyt kenraalibassonsoittajan rooleista termejä rytmis-harmoninen ja melodis-harmoninen (*Sibelius-Akatemian vuosikirja* 1983, s. 109). Itse olen visualisoinut nämä roolit swing-yhtyeen rytmikitaristina ja soolokitaristina mielessäni *le Quintette du Hot Club de France* eli Stéphane Grappelly (vl) ja Django Reinhardt (g) kaksine rytmikitaristeineen ja bassoineen. Rytmikitaristit paukuttavat sointujaan, pitävät yllä svengiiä ja samalla ryhmää kasassa, soolokitaristilla on sointujensa ja tukifunktionsa lisäksi sooloissaan omaa melodista annettavaa viulistin taukojen aikana. Rooli valitaan useammalla tasolla:

PYRAMIDI



Esityskokoonpanolla on ratkaiseva merkitys roolin valinnassa. Orkesterissa cembalo toimii tavallisesti rytmikitaristina, mutta mitä pienemmäksi yhtye käy, sen varmemmin rooli vaihtuu. Toisaalta, jos concerto grossoa esitetään vain yhden cembalistin voimin, rooli vaihtuu kaiken aikaa tutti- ja sooloryhmien vuorottelujen mukaan. Samoin oopperassa, kun muut soittimet vaikenivat resitatiivien ajaksi. Näin myös teostyyppi vaikuttaa roolin valintaan.

Uruilla kenraalibassoa lähestytään eri suunnasta kuin cembalolla, mutta tämä jako ei vielä riitä; on selvitettävä millaisella cembalolla/uruilla soitetaan. Edellisessä luvussa viitattiin jo italialaisen ja ranskalaisen cembalon eroihin; jos italialaista musiikkia joutuu esittämään ranskalaisella cembalolla tai päinvastoin, on pakko sopeuttaa realisointinsa soittimen ominaisuuksiin. Esitystila on myös

muistettava ottaa huomioon. Se saattaa sekoittaa suunnitelmat viime hetkellä yleisömäärän usein vaikuttaessa akustiikkaan. Suuressa continuoryhmässä kosketinsoittaja on enemmän rytmikitaristi kuin luutisti tai harpisti, ja jos cembaloita on kaksi, on tuttiorkes-
terin cembalisti jälleen "rytmikitaristimpi".

Pienyhtyeen kokoonpano säätelee realisaatiota ratkaisevalla tavalla: voimakasäänistä sopraanoa voi säestää räväkämmin ja korkeammalta kuin gambaa tai traversoa.

Yleistyksen ovat vaarallisia, kenraalibassonsoittajan on kyettävä vaihtamaan naamiotaan; vasta näiden muuttujien määrittelyn jälkeen päästään itse tyylikysymykseen. Sen suhteen yksinkertaisinta ja huolettominta – aloittelijalle sopivinta – on orkesterissa soittaminen; tärkeintä on soittaa tukevia harmonioita liikoja temppuilematta. On hallittava erilaisia tremoloja, osattava sovittaa jousibasson efektit cembalolle. Ainoastaan hitaissa osissa tyylien erityispiirteet koristeluineen saattavat päästä kuuluviin.

Seuraavana vaikeusasteikolla on galantti tyyli (ei Geminiani!) kompromissiratkaisuineen: 4–5-äänistä soinnutusta keskialueella, ääriäänten äänenkuljetuksen tarkkailua ja tasaisia rameauarpeggioja. Varsinkin hitaissa osissa sointuja toistetaan cembalolla usein (jokaisella 1/8-nuotilla). Kansalliset erityispiirteet säilyvät ainoastaan koristelussa; ranskalaiset pitäytyvät style luthéssä ja värittävät sointujaan edelleen tierce couléilla. Italialaiset puolestaan pysyvät uskollisina viulua imitoiville rytmisille arpeggioilleen sekä acciacca-
turilleen.

Uruilla ranskalainen ja italialainen tyyli eivät erotu toisistaan radikaalisti. Äänimäärä on rajatumpi, äänenkuljetus säännönmukaista, sointuja toistetaan harvakseltaan, arpeggioja värityksineen ei käytetä. Erottavia tekijöitä ovat italialaisen tyylin korkeampien asemien suosiminen, ylä-äänen kaksintaminen niin fuugalähdöissä kuin usein muutenkin ja mahdolliset imitaatiot.

Lopuksi vertailen ranskalaisen ja italialaisen pienyhtyeelle tarkoitettun teoksen realisaatiota cembalolla. Kuten niin valitettavan usein elävässä elämässä, molemmat teokset on kuviteltu esitettäväksi samalla soittimella. Valitsin tästä esimerkiksi flaamilaisen cembalon, koska se on toistaiseksi yleisin soitintyyppi maassamme. Se ei myöskään edusta kummankaan tyylin soitinideaalia – tähän mennessä olen koko ajan käsitellyt ihannetilannetta, jossa soitin, musiikki ja kenraalibasso palvelevat toisiaan. Tässä esimerkissä tyy-
lit on siis saatava kuuluviin ilman ihanteellisen soittimen tukea,

vaikka juuri oikeanlainen soitin mahdollistaisi tehokkaimpien keinojen käytön ja helpottaisi erityispiirteiden hahmottumista.

Ranska:

- Neliääniset soinnut on pidettävä korostetusti basson lähellä. Täydentäisin niitä affektien mukaan lähinnä basson murretuilla oktaaveilla – satsista tulee flaamilaisella cembalolla helposti liian dominoivaa, jos vasemmalla kädellä kaksinnetaan paljon.
- Koska äänenkuljetus kuuluu vielä tavallista selvemmin, sen olisi oltava mahdollisimman huoliteltua eli äänenkuljetussääntöjä (s. 97–98) on noudatettava. Dissonanssit soivat mielestäni parhaiten sopraanossa tai terssiasemassa, loppusoinnuille sopii oktaavi- tai terssiasema.
- Sointuja toistetaan iskuilla tai ”pisteellä”. Niitä nivotaan toisiinsa tyylikkäästi lomasäveljatkumoin, jotka myös auttavat vaikutelman pehmentämisessä.
- Arpeggiot pidetään yksinkertaisina ja niitä väritetään erilaisin coulén. Style luthé soitetaan mahdollisimman pehmeällä kosketuksella ja legatossa.
- Kaiken kaikkiaan kosketukseen ja artikulaatioon on kiinnitettävä erityisen paljon huomiota. Kun ranskalaisella cembalolla soitettaessa on huolehdittava artikuloinnin selkeydestä, on tilanne flaamilaisen cembalon kanssa päinvastainen: pyrkimyksenä onkin soinnin pehmentäminen.
- Kuten aina, korukuvioita käytetään hillitysti; ranskalaisille tärkeintä on *bon goût*.
- On huolehdittava siitä, että continuocembalisti säilyttää ranskalaisen, tukevan taustavoiman, roolinsa eikä ”vääränlaisen” soittimen takia tunge liikaa esille.

Italia:

- Soinnut soitetaan 6–8-äänisinä tilanteen mukaan. Jos cembalon keskialue ja diskantti ovat erityisen voimakkaat, on äänimäärästä ja tyypillisestä täydestä soittotavasta tingittävä.
- Pidetään soinnut ylemmällä keskialueella ”normaalin” korkeita asemia varoen.
- Silloin, kun soinnut on mahdollista soittaa yli viisiäänisinä, äänenkuljetuksesta tarvitsee huolehtia vain ääriäänten välillä.
- Sointujen normaaleista tiheistä toistoista saattaa flaamilaisella cembalolla joutua tinkimään, varsinkin jos cembalo on

voimakkaasti resonoiva, akustiikka kaikuisa ja säestettävät soittimet suhteessa hentoäänisempiä. Sen sijaan soitintyyppi ei vaikuta mielestäni kohotahtien ja taukojen soinnutuskäytäntöihin eikä fuugien alkujen kaksintamiseen.

– Italialaiseen kenraalibassonsoittoon olennaisesti kuuluvien rytmisten arpeggiojen, intervallitäyttöjen, acciaccaturien ja mordentejen käyttöön ei mielestäni soitin liemmin vaikuta – jos vain huolehtii selkeästä artikulaatiosta ja jämäkästä kosketuksesta. Suurin ongelma flaamilaisella cembalolla saattaa nimittäin olla soinnin puuroutuminen.

– Basson soolojen aikana cembalisti pääsee ”näyttämään kynensä”: koristelemaan runsaasti, tekemään pikku imitaatioita säestettävänsä teemoista tai vaikkapa diminuoimaan bassoaan.

– Italialaisessa musiikissa cembalisti on aina ”kantaa ottava” säestäjä.

Tyylien eriytyminen alkaa siis jo perusteista, sointujen äänimäärän, sijoittelun ja toistotiheyden määrittelystä ja huipentuu erilaisiin koristelutapoihin. Tyylien ohella on soittajan vielä otettava huomioon kappaleen affekti, tunnelma. Se säätelee kosketusta, äänimäärää, sointujen toistoja ja koristelua; eli rooli vaihtelee vielä tyylien sisälläkin. Soolokirjallisuuden ja säestettävänsä osuuden avulla voi omaksua eri tyyppisten affektien ilmentämismanerismeja – kunnes luottaa omaan makuunsa ja mielikuvitukseensa. Gasparinin sanoin (Gasparini s. 9–10) kenraalibasso vaatii määrätietoisuutta, omistautumista ja hyvää opettajaa. ”Säestämisen hallitseminen ei vaadi ainoastaan kontrapunktin kaikkien sääntöjen hallitsemista vaan myös hyvää makua, kykyä ymmärtää sävellyksen kulloinenkin tyyli, niin että mukautuvaisesti pystyy säestämään niin yhtyeissä kuin yksittäistä laulajaa tätä rohkaisten, miellyttäen, pikemmin tukien kuin sekoittaen.”

EPILOGI

Tärkeintä kenraalibassonsoitossa on mielestäni oman roolin hahmottaminen kussakin tyyliissä ja tilanteessa ja tämän roolin sujuva soveltaminen käytäntöön. Yksityiskohtaisestakaan tiedosta ei ole iloa, jos ei sitä pysty siirtämään soivalle tasolle. Mielestäni improvisoinnin osuuden ylikorostaminen on synnyttänyt turhaa pelonsekaista kunnioitusta kenraalibassoa ja sen soittajia kohtaan. Kaikki eivät ole isä-Bacheja, mutta jokainen säestäjä on ainutlaatuinen ja tärkeä säestettävälleen. Koska täydellinen rekonstruointi on mahdotonta, on mielestäni turhaa saivarrella "sallitusta ja kielletystä" realisointihetkellä. Tiedon tehtävä on vapauttaa, ei kahlita.

VII HISTORIALLISET KENRAALIBASSONSOITON OPPIKIRJAT KOSKETINSOITTIMILLE

Luettelossani ovat mukana vain italialaiset ja ranskalaiset historialliset oppikirjat. Vaikka en varsinaisesti käsitellytkään varhaista continuoa, otin sitä koskevat lähteet kuitenkin mukaan. Erikseen on luetteloitu vanhat tietosanakirjat tai lähteet muille instrumenteille, joissa kuitenkin ansiokkaasti sivutaan kosketinsoittajan kenraalibassoa. Niistä teoksista, joista on ilmestynyt moderni- tai faksimilelaitos, on tämä ilmoitettu puolipisteen jälkeen. Kaikista on mainittu myös kirjasto, josta teoksen löytää. Koska listat kirjastoista olivat usein kohtuuttoman pitkiä, olen ottanut esimerkiksi vain yhden sijaintipaikan. Variantteja halukkaat voivat etsiä teoksesta *Répertoire international des sources musicales (RISM)*, *Ecrits imprimés concernant la musique I-II*. Ouvrage publié sous la direction de François Lesure. Publié par la Société Internationale des Bibliothèques Musicales, G. Henle Verlag München-Duisburg. Kaikki anonyymit käsikirjoitukset on sijoitettu säilytyspaikan mukaan.

Lyhenteet:

f. – folio (-koko)

obl. – suorakaiteen, pitkulaisen muotoinen

p. – sivuja

pl. – (kuva)laattoja

1. ITALIALAISET OPPIKIRJAT

AGAZZARI, Agostino

Del Sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto. Siena, Falcini 1607; näköispainos: Arnaldo Forni 0404, Bologna.

ANTONIOTTO, Giorgio

L'Arte Armonica; or a treatise on the composition of musick, in three books; with an introduction, on the history, and progress of musick, from its beginning of this time, written in Italian by Giorgio Antoniotto, and translated into English. Vol I [-II]. John Johnson, London 1760. 2 vol. In-fol., 109 p., 62 pl. British Museum, London.

BANCHIERI, Adriano

Conclusioni nel Suono dell' Organo di D. Adriano Banchieri bolognese, olivetano et organista di S. Michele in Bosco. Novellamente

tradotte, et dilucidate, in scrittori musici, et organisti celebri. Opera vigesima. Alla Gloriosa Vergine, et martire Santa Cecilia devota degli musici et organisti, dedicata. Bologna, eredi di Gio. Rossi 1609. In-8. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: Arnaldo Forni 0462, Bologna.

L'Organo suonarino opera venesimaquinta del R. P. D. Adriano Banchieri, monaco olivetano nuovamente in questa seconda impressione, accordato in tuono corista, con gli cerimoniali, messali, breviarii, et canti fermi romani; et compartito in cinque registri; opera utile et necessaria à gli studiosi organisti, che desiderino alternare in voce et organo à gli canti fermi di tutte le feste et solemnità dell' anno. Dedicato all' illustrissimo et reverendissimo sig. il S. Cardinale Borghesi arcivescovo di Bologna. Venezia, Ricciardo Amadino 1611. Sis. "Dialogo musicale – – sopra un Basso continuo ". In- f., 104 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: Arnaldo Forni 0345, Bologna.

BERARDI, Angelo

Documenti Armonichi di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell' insigne collegiata di S. Angelo di Vitermo, nelli quali con varii discorsi, regole, et essempii si dimostrano gli studii arteficiosi della musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il volore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno – – Bologna, Giacomo Monti 1687. In-8, 178 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: Arnaldo Forni Editore 0745, Bologna.

BIANCHI, Francesco

Nuovo metodo per apprendere con facilita l'accompagnamento. Käsikirj. 1700-luvun lopusta. Paris, Bibliothèque Nationale 4 C2 105.

BIANCIARDI, Francesco

Breve regola per imparar' a sonar sopra il basso con ogni sorte d'instrumento, di Francesco Bianciardi. Siena 1607. In-f. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

BISMANTOVA, Bartolomeo

Compendio Musicale. In cui s'insegna à principianti il vero modo, per imparare con facilità, le regole del canto figurato, e canto fermo, come anche per comporre, e suonare il basso continuo, il flauto, cornetto, e violino, come anche per acordare organi e cembali, composto del Pre. Bartolomeo Bismantova, dell' ordine de ' Servi – –. Ferrara 1677. In-8, 63 p. Reggio Emilia, Biblioteca municipale; näköispainos: SPES, Firenze 1987.

BOLOGNA

Conservatorio di Musica G. B. Martini, kokoelma anonyymejä

kenraalibassoa käsitteleviä käsikirjoituksia esim. I50, I51, K22, L54, P120 (p.32–9), P132 (f.1–16'), P134, P135 (f.45–92'), P140 ja D117 ("*Modo o sia Regole per accompagnare il Basso continuo per la Viola da Gamba del C.S.*").

BONONCINI, Giovanni Maria

Musico Prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca. Opera ottava di Gio. Maria Bononcini. Bologna, Giacomo Monti 1673. In-8, 164 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

BRUSCHI, Antonio Filippo

Regole per il contrapunto e per l'accompagnatura del basso continuo compendiate, e dilucidate da Antonio Filippo Bruschi fiorentino. Lucca, Leonardo Ventunini 1711. In-4, 85 f. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

DEN HAAG

Manier om op de clavercimbel te leeren speelen den Generalen Bas of Bassus continuus. Koninklijke Bibliotheek 's-Gravenhage MS 72 F 36 tai Scola Cantorum Basiliensis Mf 3252, anonyymi käsikirjoitus 1700-luvulta.

GASPARINI, Francesco

L'armonico pratico al cimbalo. Regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta, ed organo di Francesco Gasparini lucchese, maestro di coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia, ed accademico filarmonico. Dedicato all' illustrissimo ed eccellentissimo signor Girolamo Ascanio Giustiniani nobile Veneto. Venezia, Antonio Bortoli 1708. In-8, 118 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: *Monuments of Music & Music literature in facsimile*, Broude Brothers, New York 1967. Transl. Frank S. Stillings: *The Practical Harmonist at the Harpsichord*. Ed. David L. Burrows. Da Capo Press New York 1980.

GEMINIANI, Francesco

The art of accompaniment, or a new and well digested method to learn to perform the thorough bass, Op. XI, 2 vol. John Johnson for the author, London 1756–7. 2 vol. In-f., 33 p., 36p. British Museum, London.

Guida armonica o dizionario armonico, being a sure guide to harmony and modulation, in which are exhibited the various combinations of sounds, consonant, and dissonant progressions of harmony, ligatures and cadences. Real and deceptive by Francesco Geminiani. Opera X – [– A supplement to the Guida armonica, with exemples shewing it's use in composition –]. London, the author (John Johnson) [c.1742].

In-f., 34 p., 10 p. Cambridge University Library.

MANFREDINI, Vincenzo

Regole Armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto, come l'organo, il cembalo – – dedicate a sua altezza imperiale Paul Petrovicz gran duca di tutte le Russie, – – da Vincenzo Manfredini già maestro di cappella di S. M. I. Caterina II felicemente regnante. Venezia, Guglielmo Zerletti 1775. In-4, XVI-78 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: Monuments of Music & Music literature in facsimile, Broude Brothers, New York 1966.

MARTINI, Giambattista

Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo del padre maestro Martini. Bologna, Dalla Volpe [c. 1756]. In-8, 40 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).
Esemplare o sia Saggio fondamentale sopra il canto fermo – – Parte prima [-seconda]. Bologna, Lelio dalla Volpe 1774-75. 2 vol. in-4, XXXII-260 p., XXXVIII-328 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

MILANO

Armonici erudimenti nei quali si contenzono le regole e suoi esempi per imparare accompagnare sul cimbalo il basso continuo, il modo di trasportarlo in alter tuoni, un esempio dal quale si conosce qual sia il metodo da praticarsi per acquistare un buon portamento di mano sopra detto strumento, scale dimostrative per bene impossessarsi della proprietà de' tuoni si di terza maggiore come di terza minore, e tutto per maggiore facilità e comodo di chi desidera applicarsi a tale studio. Firenze, Nella stamperia di A. G. Pagani, e comp. (G. Chiari) 1790. In-4, 24 p. Milano, Biblioteca del Conservatorio.

MUFFAT, Georg

Regulae con centum partiturae 1699. *An Essay on Thorough Bass.* Toim. Helmut Federhofer. American Institute of Musicology, Roma 1961.

PAISIELLO, Giovanni

Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il cembalo, del signor maestro Giovanni Paisiello. Composte per sua Altezza Imperiale la gran duchessa di tutte le Russie. (St. Petersburg), tip. Morskago Sljahetnago korpusa 1782. In-4, obl., 60 p. London, British Museum.

PASQUALI, Niccolò

Thorough-Bass made Easy, or Practical Rules for Finding and Applying its various Chords with little trouble; together with variety of exemples in notes, shewing the manner of accompanying concertos, solos, songs,

and recitatives, by Nicolo Pasquali. Edinburgh, Robert Bremner 1757. In-8, obl., 48 p., 29 pl. London, British Museum; näköispainos: Oxford University Press, London 1974. J. Churchillin esipuhe.

PASQUINI, Bernardo

Regole per ben suonare il Cembalo o Organo. Münster Coll. Santini. Ms. tuhoutunut, osa kopioituna *Regole del Sig. B. P. Bologna*, Bib. G. B. Martini. MS D 138; HEIMRICH, W. *Die Orgel- und Cembalowerke Bernardo Pasquinis*. Berlin-Dahlem, E. Reuter 1958; s. 279–286.

PENNA, Lorenzo

Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata ; distinti in tre libri primo spuntano li principi del canto figurato; dal secondo spiceano le regole del contrapunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo, ò clavicembalo sopra la parte; del P. F. Lorenzo Penna da Bologna carmelitano della congr. di Mantova, maestro e dottore di sacra teologia, lettore publico, vivevicario, diffinitore perpetuo, e priore di S. Martino Maggiore di Bologna. Libro I [– III]. Bologna, Giacomo Monti 1672. 3 vol. in-8, 62, 131, 89 p. I London, British Museum; näköispainos: Ristampa Anastetica Bologna, Arnaldo Forni 1969.

PRAETORIUS, Michael

Syntagma Musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistrum, organo poeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium & tradctantium gratiam collectum; etsecundum generalem indicem toti operi praefixum, in quatuor tomos distributum, à Michaele Praetorio – – (Osa III.) Wolfenbüttel, Elias Holwein 1618. 3 vol. in-8, 459 p., 236 p., XLII pl., 242 + 18 p. London, British Museum; F. Blume: *Syntagma Musicologium: Gesammelte Reden & Schriften*. Toim. M. Ruhrke. Kassel 1963.

ROMA

Regole per Accompañare sopra la Parte, d'Autore incerto. N. 1710. Biblioteca Corsiniana MSR 1.

Regole piu necessarie e universale per accompagnare il Basso continuo – – leuto o gravicembalo – – 1720. MS P 15, ff.28-35'

SABBATINI, Galeazzo

Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo nell' Organo, Manacordo, o altro Simile Stromento. Composta da Galeazzo Sabbatini. Dalla quale in questa prima parte ciascuno da se stesso potrà imparare da i primi principij, quello che sarà necessario per simil' effetto – –. Venezia, Salvatori 1628. In-4. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

Nuovamente ristampata e corretta. Venezia, Alessandro Vincenti 1644. In-8, 30 p. London, British Museum.

Nuovamente ristampata e corretta. Dedicata al molto illustre, e molto eccellente sig. e padron colendissimo il signor dottor Gio. Francesco Marozzi auditor generale dell' eminentiss. sig. Carlo Savelli nello Stato di Celane. Roma, Paolo Moneta 1669. In-4, 28 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

SCARLATTI, Alessandro

Regole per Principianti. MS British Library Add. 14244.

Regole per cembalo. MS British Library Add. 31517.

TOMEONI, Pellegrino

Regole pratiche per accompagnare il Basso continuo, esposte in dialoghi per facilitare il possesso alla principiante gioventù da Pellegrino Tomeoni lucchese, maestro di cappella ed organista della insigne collegiata di Pietrasanta. Firenze, Anton-Giuseppe Pagani e compagni 1795. In-8, 44 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale); näköispainos: Arnaldo Forni Editore 0878, Bologna.

TONELLI, Antonio

Trattado di musica in due parti diviso (Parte I, Cap.III). ennen vuotta 1760; Carpi Archivo Storico lascito Prof. Policarpo Guaitoli nos.111–14 (kopio G. B. Martinin tekemin muutoksin Bolognan Civico Museo Bibliografico Musicalessa L/54).

Nelle quint'opera d'Archangiol Corelli Basso per Tasto d'Antonio Tonelli. Modena, Biblioteca Estense.

TORRES MARTINEZ, Bravo (José de)

Regoles generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado. Distribuidas en ters partes. En la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando solo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar les especies falsas assi dentro de la ligatura, como fuera de ella.

Compuestas por don Joseph de Torres. Imprenta de musica, Madrid 1702. In-8, 143 p. London, British Museum.

Añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de a compañar las obras de musica, segun el estilo italiano – –. Imprenta de musica, Madrid 1736. In-8 obl., 124 p. Paris, Bibliothèque Nationale. Rés. 1124.

VIADANA, Lodovico da

Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore & per gli Organisti. Venetsia 1602; Monumenti musicali mantovani. Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova. Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964.

2. RANSKALAISET OPPIKIRJAT

d'ALEMBERT, Jean le Rond

Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau éclaircis, développés et simplifiés, par M. d'Alembert, de l'Académie française, des académies royales des sciences de France, de Prusse et d'Angleterre, de l'Académie royale des Belles Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne. Paris, David l'ainé, Le Breton, Durand 1752. In-8, XVI-171 p. London, British Museum; Neudruck Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1980, Ausgabe für Bärenreiter Kassel. *Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée.* Lyon, Jean-Marie Bruyssét 1762. In-8, XXXVI-236 p. London, British Museum.

d'ANGLEBERT, Jean-Henri

Principes de l'Accompagnement. Pièces de Clavecin I, Paris 1689; Pièces de clavecin. Toim. Gilbert. Le Pupitre. Heugel, Paris 1975.

BEMETZRIEDER, Anton

Leçons de clavecin et principes d'harmonie par M. Bemetzrieder. Paris, Bluet 1771. [esipuhe Diderot.] In-4, VIII-362 p. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire); näköispainos: Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Broude Brothers, New York 1966.

Précis d'une nouvelle méthode pour enseigner les principes de la musique. Abstract of a new method of teaching the principles of music, respecting the art of modulation, accompaniment and composition by M. Bemetzrieder. [French & English.] London, the author & Bremner 1782. In-8, 55 p. London, British Museum.

BÉTHIZY, Jean-Laurent de

Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découverts. Par M. Béthizy. Paris, Michel Lambert 1754. In-8, 296 p., 60 p. exemples. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire).

2nd édition corrigée et augmentée par l'auteur. Paris, F. G. Deschamps 1764. In-8, XVI-331 p., 60 p. exemples. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire); näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

BOUTMY, Jean-Baptiste

Traité abrégé sur la basse continuë, ou le moyen le plus court et le plus assuré, pour parvenir à la perfection de l'accompagnement. Par M. Boutmy -- [Français et hollandais.] Den Haag, B. Hummel; Amsterdam, J. J. Hummel 1760. In-4, 28 p. Utrecht, Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit.

BOYVIN, Jacques

Traité abrégé d'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin. Avec une explication facile des principales règles de la composition, une démonstration des chiffres et de toutes les manières dont on s'en

sert ordinairement dans la basse continue. Par J. Boyvin, organiste de l'église cathédrale de Rouen. Paris, C. Ballard 1700. In-8 obl., 16 f. Paris, Bibliothèque G. Thibault; Archives des maîtres de l'orgue. Durand & fils, Paris 1905 tai toim. Bonfils L'Astrée. Les Éditions ouvrières, Paris 1977.

CAMPION, François

Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique. Ouvrage généralement utile pour la transposition, à ceux qui se meslent du chant et des instrumens d'accord, ou d'une partie seule, et pour apprendre à chiffrer la basse continue, par le sieur Campion. Oeuvre seconde. Paris, veuve G. Adam 1716. In-8, 22 p. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire).

Addition au Traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave; où est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare & du luth avec la manière de transposer instrumentalement, et de solfier facilement la musique vocale sans l'usage de la game. Par le sieur Campion. Oeuvre IV. Paris, veuve Ribou 1730. In-8, 55 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Lettre du sieur Campion a un philosophe Disciple de la Règle de l'Octave. 1729.

Kaikki näköispainoksina: Minkoff, Genève 1977.

CHAUMONT, Lambert

Pièces d'orgue sur les 8 tons -- Petit traité de l'accompagnement. Une règle générale pour toucher le contrepont. Et le méthode d'accorder le clavessin. 2nd ouvrage du R. P. L. Chaumont. Liège, Danielis. (grav. G. Libert) 1695. In-8, 146 p. Liège, Bibliothèque du Conservatoire; Pièces d'orgue. Toim. Ferrard. Le Pupitre. Heugel, Paris 1970.

CLÉMENT, Charles-François

Essai sur l'accompagnement du clavecin pour parvenir facilement et en peu tems à accompagner avec les chiffres ou sans chiffres par les principes plus clairs et les plus simples de la composition. Par M. Clément -- . Paris, Christophe Ballard 1758. In-4, obl., 22 p. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire).

Essai sur la Basse fondamentale pour servir de supplément à l'essai sur l'accompagnement du clavecin et d'introduction à la composition pratique -- par M. Clément. Paris, Christophe Ballard 1762. In-4 obl., 35 p. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire).

Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale pour parvenir facilement et en très peu de tems à accompagner avec des chiffres, ou sans chiffres. Nouvelle édition, revue, corrigée, et considérablement augmentée par M. Clément. Paris, Boyer [c.1790]. In-4, 37 p. Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique.

CORRETTE, Michel

Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et

pratique, qui conduit en très peu tems à accompagner à livre ouvert avec des leçons chantantes où les accords sont notés pour faciliter l'étude des commençans. Ouvrage utile à ceux qui veulent parvenir à l'excelence de la composition. Le tout selon la règle de l'octave et de la basse fondamentale. Par Michel Corrette – –. Paris, l'auteur, Bayard, Leclerc 1753. In-4, 94 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Prototypes contenant des leçons d'accompagnement par demandes et par réponses; pour servir d'addition au livre intitulé Le maître de clavecin pour l'accompagnement. Avec des sonates pour le violon, la flûte, le pardessus de viole – – par M. Corrette – –. Paris, l'auteur 1775. In-4, 27 p. Paris, Bibliothèque Nationale; molemmat yhdessä

näköispainoksena: Minkoff, Genève 1976.

Nouvelle édition augmentée d'ariettes italiennes – –. Paris, Lyon, Rouen, Dunkerque, (s. d.) in-4, 58 p. Chicago, Illinois, Newberry Library.

COUPERIN, François

Règle pour l'Accompagnement. Paris ennen vuotta 1720; Oeuvres Complètes I. Toim. P. Brunold. Oiseau-Lyre, Monaco 1932.

DANDRIEU, Jean-François

Principes de l'Accompagnement du Clavecin exposez dans les tables dont la simplicité et l'arangement peuvent, avec une médiocre attention, faire conoître les règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cete science. Dédiez à Monseigneur le duc de Noailles par M. Dandrieu – –. Paris, l'auteur [c.1719]. In-f. obl., 69 f.–20 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

DELAIR, Denis

Traité de l'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin. Qui comprend toutes les règles nécessaires pour acompagner sur ces deux instruments. Avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leurs conviennent. Il enseigne aussi à acompagner les basses qui ne sont pas chiffrées. Composé par D. Delair. Paris, l'auteur 1690. In-8 obl., 61 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1978.

DORNEL, Antoine

Le Tour du clavier sur tous les tons majeurs et mineurs pour conduire facilement les étudiants d'accompagnement à connoître les tons les plus difficiles. Ouvrage abregé, suivi d'une récapitulation générale de tous les accords bons à pratiquer dans la composition de musique. Le tout examiné et approuvé par messieurs de l'Academie royale des sciences. Paris, au Mont Parnasse 1745. In-4 obl., 3–2 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

DUBUGRARRE

Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin dediée aux dames par M. Dubugrarre. Il y a

dans ce livre un chapitre qui enseigne la manière d'étudier les règles que contient tout l'ouvrage. Paris, l'auteur [1754]. In-f. 10-10-16 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

GERVAIS, Laurent

Méthode pour l'accompagnement du Clavecin qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses. Par M. Gervais. Paris, veuve Boivin [1733]. In-4, 28 p. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire); näköispainos: Arnaldo Forni Editore 2418, Bologna.

LANGLÉ, Honoré François Marie

Traité d'harmonie et modulation par H. M. F. Langlé. Paris, Boyer [1795]. In-fol., 96 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

La PORTE, Claude de

Traité theorique et pratique de l'accompagnement du clavecin -- par M. de La Porte. Paris, l'auteur, Mme. Boivin, Le Clerc [1753]. In-f., 58 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

MASSON, Charles

Nouveau traité des Régles pour la composition de la musique par lequel on apprend à faire facilement un chant sur des paroles; à composer à 2. 3. et 4. parties, & c. et à chiffrer la basse-continue suivant l'usage des meilleurs auteurs tant de France que d'Italie. Ouvrage très utile à ceux qui jouent de l'orgue, du clavessin et du théorbe. Par C. Masson --. Paris, Jacques Collombat et l'auteur 1697. In-8, 80 p. Bibliothèque royale de Belgique; näköispainos: Minkoff, Genève 1971.

NIVERS, Guillaume-Gabriel

Motets à voix seule et quelques autres motets à deux voix propres pour les religieuses avec L'Art d'accompagner sur la basse continue. Paris 1689; näköispainos: Societe de Musicologie de Languedoc.

RAMEAU, Jean-Philippe

Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres. -- Livre IV: Principes d'accompagnement. Par Monsieur Rameau. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1722. In-8, XXIV-432, 18 p. Paris, Bibliothèque Nationale; *Treatise on Harmony.* Transl. Gossett. Dover publications, inc. New York 1971.
Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité de l'harmonie; par M. Rameau. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1726. In-8, VIII-114 p. Paris, Bibliothèque Nationale.
Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode établié sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie; et à l'aide de laquelle on peut devenir sçavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique -- par M. Rameau. Paris, Boivin, Le Clair 1732. In-8, 64 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique.

Par M. Rameau. Paris, Prault fils (Charles Osmont) 1737. In-8, 227-17 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Approuvée par Messieurs de l'Académie royale des sciences – par Monsieur Rameau. Paris, Durand, Pissot 1750. In-8, XXIII-XLVII-112 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris, Durand, Pissot (J. Chardon) 1752. In-8, 85 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Code de Musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles, et pour le prélude: avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. Par M. Rameau. Paris, imprimerie royale 1760. In-8, XX-237-33 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

Kaikki kustannettu näköispainoksina myös sarjassa Jean-Philippe Rameau: *Compleat theoretical writings*. Toim. Jacobi, Rome 1967-72.

RODOLPHE, Jean Joseph

Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école royale de musique, contenant l'origine des accords, divisée en deux classes, l'harmonie naturelle, et l'harmonie composée; la basse fondamentale de chaque accord, et des leçons de pratique, dédiée à monseigneur le Baron de Breteuil, ministre et secrétaire d'état de la maison du roy – par Rodolphe, pensionnaire du roi, maître de composition de l'école royale de musique. Oeuvre deuxième.

Paris, F. P. Le Roy [c. 1785]. In-fol., 111 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

ROUSSIER, Pierre-Joseph

Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement du clavecin, avec une méthode d'accompagnement. Paris, Duchesne, Dessain junior; Lyon, Jean-Marie Bruysset (Ballard) 1764. In-8, XXVIII-192 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.

SAINT-LAMBERT, Michel de

Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments par Monsieur de Saint-Lambert. Paris, Christophe Ballard 1707. In-8 obl., 64 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1974.

SIMON

Théorie Pratique d'Accompagnement. MS frç. 1700-luvun puolivälistä. Rés. F.1136. Paris, Bibliothèque Nationale.

3. MUITA KENRAALIBASSOA KÄSITTELEVIÄ LÄHTEITÄ

BACILLY, Bénigne de

Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois. Ouvrage fort utile à ceux qui aspirent à la méthode de chanter, surtout à bien prononcer les paroles avec toute la finesse et toute la force nécessaire et à bien observer la quantité des syllabes, et ne point confondre les longues et les breves, suivant les règles qui en sont établies dans ce traité. Par B. D. B. Paris, l'auteur et Ballard (impr. C. Blageart) 1668. In-8, 428 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Minkoff, Genève 1971.

BEMETZRIEDER, Anton

Music made easy to every capacity, in a series of dialogues; being practical lessons for the harpsichord, laid down in a new method so as to render the instrument so little difficult, that any person, with common application, may play well; become a thorough proficient in the principles of harmony; and will compose music if they have the genius for it in less than a twelvemonth. Written in French by Monsieur Bemetzrieder – and published at Paris (with a preface) by the celebrated Monsieur Diderot, the whole translated, and adapted to the use of the English student, by Gifford Bernard. London, R. Ayre and G. Moore (W. Randall) 1778–1779. 3 parties in-4, 249 p. London, British Museum.

Nouvelles leçons de clavecin ou instructions générales sur la musique vocale & instrumentale, sur la mélodie et l'harmonie, sur l'accompagnement et la composition – – suivies d'une nouvelle explication géométrique de l'échelle musicale, des modes et des différens genres de musique, de la propagation de la quarte – – Augmentée d'une introduction – – New lessons for the harpsichord or general instructions on vocal and instrumental music, on melody and harmony; on thorough-bass and composition – – with a new geometrical explanation of the musical scale, the modes and various kinds of music, the propagation of the fourth by M. Bemetzrieder. London, the author 1782. In-fol., obl., 120 p.–15 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

BORGHESE, Antoine D. R.

L'art musicale ramené à ses vrais principes, ou lettres d'Antoine D. R. Borghese à Julie, traduites de l'italien par l'auteur. Paris, Hardouin & Gattey 1786. In-8, 16–178 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

A new and general system of music, or the art of music, deduced from new and the most simple principles. Containing the theory and practise of the composition of melody and harmony of thoroughbass, and of vocal and instrumental music, by A. D. R. Borgese. Translated from the original Italian by John Gunn. London, author (Longman and Broderip) 1790. In-fol., 24–9 p. London, British Museum.

BROSSARD, Sébastien de

Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, et françois les plus usitez dans la musique. A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus nécessaire à sçavoir, tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition, et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc. ensemble une table alphabétique des terms françois qui sont dans le corps de l'ouvrage – – Un traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les terms italiens, latins, françois. Et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays, et de langues – – par M. Sébastien de Brossard. Paris, Christophe Ballard 1703. In-f., 56 f. Paris, Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire); näköispainos: Fritz Knuf, Hilversum 1965.

CHIODINO, Giovanni Battista

Arte pratica latina et volgare di far contrpunto à mente, et à penna; divisa in dieci libretti, brevissimi, ordinatissimi, et facilissimi. Nel decimo trattasi delli generi della musica, diatonico, cromatico, et enarmonico: materia utile, et necessaria per le compositori musicali. Gio. Battista Chiodini autore – – Venezia, Riceicardo Amandino 1610. In-8, 62 p. Firenze, Biblioteca nazionale centrale.

DONI, Giovanni Battista

*De' trattati di musica di Giovanni Battista Doni – – tomo secondo. Ne quali si examina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna. Raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori – – Aggiuntovi un lessico delle voci musiche, e l'indice generale, per opera e studio del P. Maestro Giovanni Batista Martini – – Firenze, Stamperia imperiale 1763. 2 vol. in-4, XII-424 p., XII-306 p. T. II, p. 249-264: DELLA VALLE, Pietro: *Della Musica dell'eta nostra che non è punto inferiore, anzi migliore di quella dell' età passata.* (n.1640); A. Solerti: *Le origini del melodramma.* Turin 1903/ 1969.*

FENAROLI, Fedele

Regole musicali per i principianti di cembalo. Napoli, Mazzola-Vocola 1775. In-8, 55 p. Bologna, Biblioteca del Conservatorio (Liceo Musicale; oggi civico Museo Bibliografico Musicale).

GEMINIANI, Francesco

Rules for playing in a true Taste on the violin, German flute, violoncello, and harpsichord, particularly the thorough-bass; exemplify'd in a variety of compositions on the subjects of English, Scotch & Irish tunes by F. Geminiani. Op. VIII. London [c. 1746]. In-f. 19 p. London, British Museum; näköispainos: Microprint EM 3035 (Ell. van Mierlo) EM 3035, Münster 1990.

A Treatise of good taste in the art of musick dedicated to His Royal Highness Frederick, prince of Wales by F. Geminiani. London 1749. In-

f., 30 p. London, British Museum; näköispainos: Da Capo Press, New York 1969 (R. Doningtonin esipuhe).

LANGLÉ, Honoré François Marie

Traité de la basse sous le chant précédé de toutes les règles de la composition par H. F. M. Langlé. In-fol., 304 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

LE BLANC, Hubert

Defense de la basse de viole contre les entrées du violon et les prétentions du violoncel par Monsieur Hubert Le Blanc, docteur en droit. Amsterdam, P. Mortier 1740. In-8, 148 p. Paris, Bibliothèque Nationale.

LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Laurent

Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où en examinent en détail les avantages des spectacles, et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique par J. L. Lecerf de la Viéville de Fresneuse. 3 vols in 1. Brussels, F. Foppens 1704–06; Minkoff, Genève 1972. Reprinted as vols. 2–4 of Pierre Bourdelot – Jacques Bonnet's *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* – – , Paris Jean Cochart, Etienne Ganeau, Jacques Quillau 1715. In-8, 487 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1966.

MONTEVERDI, Claudio

Madrigali Guerrieri et Amorosi. 1638. Esipuhe. Vogel, E. *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik in Italien aus den Jahren 1500–1700.*

NORTH, Roger

Roger North on music. Toim. Wilson. London 1959.

PICCIONI, Giovanni

Concerti ecclesiastici op. 17. Esipuhe. Venezia 1610.

ROUSSEAU, Jean-Jacques

Dictionnaire de musique par J. J. Rousseau. Paris, veuve Duchesne 1768. In-4, 548 p. Paris, Bibliothèque Nationale; näköispainos: Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim 1969.

VIII KÄYTETYT LÄHTEET

d'ANGLEBERT, Jean-Henri

Principes de l'Accompagnement. Paris 1689; Pièces de clavecin. Toim. Gilbert. Le Pupitre. Heugel, Paris 1975.

ARNOLD, F. T.

The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th centuries. Oxford University Press, London 1931.

BISMANTOVA, Bartolomeo

Compendio Musicale: Regole suonare il Basso Continuo. Ferrara 1677; näköispainos: SPES, Firenze 1983.

BOURDELOT, Pierre – BONNET, Jacques

Histoire de la Musique et de ses effets. Paris, Jean Cochart, Etienne Ganeau, Jacques Quillau 1715; näköispainos: Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1966. (Sisältää: LE CERF DE LA VIÉVILLE: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française.* Bruxelles 1704–1706.)

BOYVIN, Jacques

Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin. Paris, C. Ballard 1700; Archives des maîtres de l'orgue. Durand & fils, Paris 1905.

BROSSARD, Sébastien de

Dictionnaire de musique. Paris, Christophe Ballard 1703; näköispainos: Fritz Knuf, Hilversum 1965.

BUELOW, Georg, J.

Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen. Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan 1986.

CAMPION, François

Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves de musique. Paris, veuve G. Adam 1716.

— *Addition au Traité d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave.* Paris, veuve Ribou 1730. Molemmat näköispainoksina: Minkoff, Genève 1977.

CHAUMONT, Lambert

Petit traité de l'accompagnement. Liège, Danielis. (grav. G. Libert) 1695; Pièces d'orgue. Toim. Ferrard. Le Pupitre. Heugel, Paris 1970.

CHRISTENSEN, Jesper

“Zur Generalbass-praxis bei Bach und Händel”, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* IX 1985, hg. Peter Reidemeister, Amadeus Verlag, Winterthur 1987.

— *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert.* Bärenreiter BA 8186, Kassel 1992.

CORRETTE, Michel

Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement. Paris 1753; näköispainos: Arnaldo Forni Editore, Sezione II N. 135.

- *Prototypes*. Paris, l'auteur 1775; näköispainos: Minkoff, Genève 1976.
- COUPERIN, François
Règle pour l'Accompagnement. Paris ennen 1720; Oeuvres Complètes I. Toim. P. Brunold. Oiseau-Lyre, Monaco 1932.
- DANDRIEU, Jean-François
Principes de l'Accompagnement du Clavecin. Paris, l'auteur [c.1719]; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.
- DELAIR, Denis
Traité de l'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin. Paris, l'auteur 1690; näköispainos: Minkoff, Genève 1978.
- DEN HAAG
Manier om op de clavercimbel te leeren spelen den Generalen Bas of Bassus continuus. Koninklijke Bibliotheek 'S-Gravenhage MS 72 F 36.
- Dictionnaire de Musique*
 Ed. Roland de Candé. Microcosme, Editions du Seuil.
- DUBUGRARRE
Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin —. Paris, l'auteur [1754]; näköispainos: Minkoff, Genève 1972.
- FEDERHOFER, Helmut
An essay on thorough-bass. American Institute of Musicology, Roma 1961. (Sisältää: MUFFAT, Georg *Regulae Concentuum Partitorae* (1699) & *Exempla der vornehmsten Grieffen*.)
- FORQUERAY, Antoine
Pièces de Viole. Paris, Leclair 1747; näköispainos: Performers facsimiles, U.S.A. 1985.
- GASPARINI, Francesco
L'Armonico Prattico al Cimbalo. Venezia 1708. *The Practical Harmonist at the Harpsichord*. Transl. Frank S. Stillings, ed. David L. Burrows, New York 1980.
- GEMINIANI, Francesco
The Art of Accompaniament or a new and well digested Method to learn to perform the Thorough Bass Op. XI, 2 vol. London 1756–7. British Museum, London.
 — *Rules for playing in a true Taste* Op. VIII. London c. 1746; näköispainos: Mieroprint (Ell. van Mierlo) EM 3035, Münster 1990.
 — *A Treatise of good taste in the art of musick*. London 1749; näköispainos: Da Capo Press, New York 1969 (R. Doningtonin esipuhe).
- HÄMÄLÄINEN, Kati
François Couperin: L'Art de toucher le Clavecin – Cembalon soittamisen taito. Osa II, luku 1.3. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma, Sibelius-Akatemia, Helsinki 1993.
- MANFREDINI, Vincenzo
Regole Armoniche — e l'Accompagnamento del Basso. Venezia 1775; näköispainos: Monuments of Music & Music literature in facsimile, Broude Brothers, New York 1966.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- NIVERS, Guillaume-Gabriel
L'Art d'accompagner sur la basse continue. Motets à voix seule et quelques autres motets à deux voix propres —. Paris 1689; näköispainos: Societe de Musicologie de Languedoc.
- NORTH, Roger
Roger North on music. Toim. Wilson. London 1959.
- Otavan iso musiikkietietosanakirja osa 3. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu 1978.
- QUANTZ, Johann Joachim
Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752.
 Käännös: *On Playing the Flute*. Edward R. Reilly. 2nd edition. Faber and Faber Limited, London 1985.
- RAMEAU, Jean-Philippe
Traité de l'Harmonie IV livre. Paris 1722. *Treatise on Harmony*. Transl. Gossett. Dover publications, inc. New York 1971. — *Nouveau systeme*. Paris 1726. An Annotated Translation With Commentary. B. Glenn Chandler. Indiana University 1975.
 — *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*. Paris 1732; näköispainos: Jean-Philippe Rameau: *Complete theoretical writings*. Toim. Jacobi, Rome 1967-72.
- RISM
Répertoire international des sources musicales, Ecrits imprimés concernant la musique I-II. Ouvrage publié sous la direction de François Lesure. Publié par la Société International des Bibliothèques Musicales, G. Henle Verlag München-Duisburg.
- ROOMA
Regole per accompagnare sopra la Parte n. 1710. Biblioteca Corsiniana MSR 1.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques
Dictionnaire de musique. Paris, veuve Duchesne 1768; näköispainos: Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim 1969.
- SAINT-LAMBERT, Michel de
Les Principes du Clavecin. Paris 1702.
 — *Nouveau Traité de l'Accompagnement*. Paris 1707; Molemmat yhdessä näköispainoksessa: Minkoff, Genève 1974.
- SOINNE, Paavo
 "Kenraalibasson käsitteestä, ajankohtaisuudesta ja tutkimuksesta". *SIC I, Sibelius-Akatemian vuosikirja* 1983. Toim. Risto Väisänen. Sibelius-Akatemia, Helsinki 1983.
- STRUNK, Oliver
Source Readings in Music History, The Baroque Era. W.W. Norton & Company, New York. London 1965.

TONELLI, Antonio

Trattado di musica in due parti diviso (Parte I, Cap.III). ennen vuotta 1760; Carpi Archivo Storico lascito Prof. Policarpo Guaitoli nos.111–14 (kopio G. B. Martinin tekemin muutoksin Bolognan Civico Museo Bibliografico Musicalessa L/54).

– *Nelle quint'opera d'Archangiol Corelli Basso per Tasto d'Antonio Tonelli*. Modena, Biblioteca Estense.

VIADANA, Lodovico da

Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore & per gli Organisti, Venetsia 1602; Monumenti musicali mantovani. Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova. Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964.

VINQUIST, Mary – ZASLAW, Neal

Performance practise: a bibliography. W. W. Norton & Company. Inc. New York 1971.

WILLIAMS, Peter

Figured-bass Accompaniment. Edinburgh University Press 1970.

Sibelius-Akatemia
Musiikin tutkimuslaitos

PL 86
00251 Helsinki
Puh. 90-4054 531
telekopio 90-454 560

ISBN 952-9658-22-2
ISSN 0786-5325
Helsinki 1993
Yliopistopaino