

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

STYGINIŲ INSTRUMENTŲ KATEDRA

GEDIMINAS ZAMULSKIS

**KLASICISTINIO KONCERTO KONTRABOSUI SOLO KADENCIJOS
ATLIKIMO, IMPROVIZAVIMO IR KOMPONAVIMO PRINCIPAI**

**GUIDELINES FOR WRITTING, IMPROVISING AND PERFORMING CADENZA IN
CLASSICAL SOLO CONCERTO FOR DOUBLE BASS**



Studijų programa: Muzikos atlikimas (kontrabosas)

MAGISTRO DARBAS

Darbo autorius:

Gediminas Zamulskis

(parašas)

Darbo vadovas:

Doc. dr. Eglė Šeduikytė Korienė

(parašas)

Vilnius, 2022

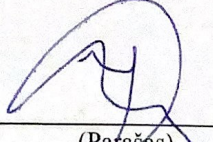


**BAIGIAMOJO DARBO
SĄŽININGUMO DEKLARACIJA**

20 m. d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „Klasicistinio koncerto kontrabosui solo kadencijos atlikimo, improvizavimo ir harmonizavimo pavyzdžiai“, yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.


(Parašas)

Gediminas Zavalishis
(Vardas, pavardė)

SANTRAUKA

Kadencija yra svarbi solo koncerto dalis, kuri suteikia kūriniai formą ir leidžia solistui atskleisti savo technines ir kūrybines galimybes. Bėgant laikui atlikėjų ir kompozitorių požiūris į kadenciją pasikeitė ir ji atitolo nuo savo tradicijų. Dažnas atlikėjas nedrįsta komponuoti, groti savo kadencijų, arba daro tai neinformuotai. Šio darbo tikslas išsiaiškinti, kaip komponuoti, improvizuoti ar atlikti istoriškai ir stilistiškai tikslingą klasicistinę kadenciją. Remiantis žymių XVIII a. muzikų D. G. Türko, J. J. Quantzo ir C. P. E. Bacho nuomonėmis, buvo išanalizuotos trys skirtingų atlikėjų K. Dittersdorfo koncerto kontrabosui nr. 2 *E-dur* kadencijos ir suformuluoti pasiūlymai atliekant, improvizuojant ar komponuojant kadenciją.

SUMMARY

Cadenza is an important part of solo concerto; it gives form to the piece and allows the soloist to demonstrate his technical and creative abilities. As the time passed many performers and composers moved away from traditions of cadenza. Most of performers these days are not willing to compose or perform their own cadenzas and if they do it, they often miss information on how to do it in style. This work seeks to figure out how to compose, improvise and perform historically and stylistically accurate classical era cadenza. Three different cadenzas of K. Dittersdorf double bass concerto nr. 2 *E-dur* were analyzed based on famous XVIII century musicians - D. G. Türk, J. J. Quantz and C. P. E. Bach. Guidelines were made for performing, improvising, or composing cadenza.

TURINYS

ĮVADAS	3
1. KADENCIJOS SĄVOKA IR JOS ATLIKIMO TRADICIJŲ FORMAVIMASIS	5
1.1. KADENCIJOS SĄVOKOS REIKŠMĖ IR RAIDA	5
1.2. ŽYMIŲ XVIII A. MUZIKŲ ĮTAKA KADENCIJOS TRADICIJŲ FORMAVIMUISI	6
1.2.1. Danielis Gottlobas Tūrkas	6
1.2.2. Johannas Joachimas Quantzas	8
1.2.3. Carlas Philipas Emanuelis Bachas	9
2. KADENCIJOS TRADICIJA KLASICIZMO EPOCHOJE	10
2.1. KLASICISTINĖS KADENCIJOS KOMPONAVIMO PRINCIPAI	10
2.2. KARLO DITTERSDORFO KŪRYBA IR INDĖLIS Į KONTRABOSO MUZIKĄ	12
3. K. DITTERSDORFO KONCERTO KONTRABOSUI NR. 2 E-DUR KADENCIJOS KOMPONAVIMO IR INTERPRETAVIMO ANALIZĖ	13
3.1 TYRIMO PRISTATYMAS, METODOLOGIJA IR ORGANIZAVIMAS	13
3.2. TYRIMO REZULTATAI IR JŲ APIBENDRINIMAS	15
3.2.1. Rinato Ibragimovo kadencija	16
3.2.2. Tobiaso Gliockerio kadencija	17
3.2.3. Bozo Paradziko kadencija	17
3.2.4. Lyginamoji interpretacijų analizė pagal klasicistinės kadencijos komponavimo taisykles	18
IŠVADOS	22
LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS	23
PRIEDAI	24
1 PRIEDAS. XVIII A. MUZIKINIŲ TRAKTATŲ AUTORIŲ BIOGRAFIJOS	24

IVADAS

Temos aktualumas

Kadencija yra labai svarbi solo koncerto dalis, kuri suteikia kūriniui formą ir leidžia solistui atskleisti savo technines ir kūrybines galimybes. Kadencija turi labai galias tradicijas – pirmą kartą istorijoje ji buvo paminėta jau XV a., pirmiausia vokalinėje muzikoje, ir XVI a. – instrumentinėje. Kadencija yra aptarinėjama teoretikų ir kompozitorių jau nuo senųjų laikų. 1523 m. Pietro Aaronas savo veikale „Thoscanello De La Musician“ vienas pirmųjų paminėjo kadencijos terminą. 1585 m. Giovanni Bassano aptarė, kaip reiktų rašyti kadencijas ir pateikė pavyzdžių. Nors kadencija yra gana senas reiškiny, tačiau patikimų, akademiškų informacinių straipsnių šia tema yra mažai. Dauguma žinių yra suformuota teorinius veikalus – D. G. Türko (1750–1813) „Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende“ (1789), C. P. E. Bacho (1714–1788) „Die Kunst das Clavier zu spielen“ (1753) ir J. J. Quantzo „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ (1752). Vėliau analizuodamas Beethoveno koncertų fortepijonui kadencijas, kadencijos temą nagrinėja J. P. Swainas darbe „Form and Fuction of Classical Cadenza“ (1998). Toliau toliau nagrinėja E. Badura-Skoda – viena iš kelių šiuo metu aktyvių mokslininkų šia tema.

Temos problema

Bėgant laikui atlikėjų ir kompozitorių požiūris į kadenciją pasikeitė ir ji atitolo nuo savo tradicijų. Šiomis dienomis net ir senųjų laikų kadencijas daug atlikėjų groja be veržlumo ir improvizacijos dvelksmo, kuris tradiciškai turėtų būti būdingas kadencijai. Kompozitoriai pradėjo rašyti kadencijas neatsižvelgiant į to laikotarpio susiformavusias tradicijas – puikus to pavyzdys yra Heinzo Karlo Gruberio parašyta kadencija K. Dittersdorfo kontraboso koncertui Nr. 2 *E–dur*. Be abejonių, ši kadencija yra dažniausiai grojama kadencijas šiam Dittersdorfo koncertui, tačiau pažvelgus į ją to laiko teoretikų ir muzkos kritikų akimis, atsižvelgiant į jų įvardintus reikalavimus ir susiformavusias tradicijas, ji yra toli nuo tradiciškai tinkamos kadencijos. Ji neturi pakankamai bendrysčių su koncertu ar pačiu laikotarpiu.

Tyrimo objektas

Klasicistinio koncerto kontrabosui solo kadencijos atlikimo, improvizavimo ir komponavimo principai.

Tyrimo tikslas

Suformuluoti ir apibrėžti laikotarpiui tinkamą ir aiškų požiūrį į kadenciją, naudojant šias žinias sukurti savo kadenciją kontraboso koncertui.

Tyrimo uždaviniai

1. Apžvelgti kadenciją klasicizmo kontekste.
2. Suformuluoti stilistiškai tinkamą požiūrį į klasicistinę kadenciją.
3. Išanalizuoti esamas kadencijas ir įvertinti jas pagal suformuotą požiūrį.
4. Sudaryti rekomendacijas išanalizuotų kadencijų atlikimui.

Tyrimo metodai

1. Istorinis aprašomasis.
2. Lyginamasis (komparatyvinis).
3. Mokslinės ir/ar metodinės literatūros analizė.
4. Empirinis: kadencijos komponavimo ir interpretavimo analizė.

Darbo struktūra

Baigiamąjį magistro darbą sudaro trys dalys, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmąją dalį sudaro du poskyriai, kuriuose, remiantis moksline literatūra, aprašoma kadencijos sąvoka ir jos atlikimo tradicijų formavimasis. Taip pat apžvelgiami žymių klasicistinio laikotarpio pasisakymai apie kadenciją. Antrąją dalį sudaro du poskyriai, juose aptariama klasicistinės kadencijos komponavimo principai ir K. Dittersdorfo indėlis į klasicistinę kontraboso muziką. Trečiojoje dalyje, kurią sudaro du poskyriai, aptariama empirinio tyrimo metodologija ir pateikiami atliktų analizių rezultatai.

1. KADENCIJOS SĄVOKA IR JOS ATLIKIMO TRADICIJŲ FORMAVIMASIS

1.1. Kadencijos sąvokos reikšmė ir raida

Kadenciją galima apibūdinti kaip virtuozinį pasažą, esantį prieš koncerto ar arijos pabaigą arba pačioje pabaigoje, įprastai ji pažymima fermata ir neišrištu akordu, kaip dominantės kvartsekstakordu. Kadencijos pėdsakų pastebima daug anksčiau negu koncertų arba operų susikūrimas: kompozitoriai nuo viduramžių eros mėgdavo praturtinti kūrinių pabaigas ornamentais ir pagražinimais, kad sustiprintų paskutinės kadencijos efektą. Improvizuota kadencija, kokią mes ją žinome dabar, nepasirodė iki ankstyvojo baroko periodo, kai buvo populiarūs arijos ir instrumentiniai koncertai (Cheung, 1997).

Terminas *kadencija* (it. *cadenza*) pirmą kartą buvo paminėtas prieš XV amžių, kaip sinonimas lotyniškam žodžiui *clausula*, kuris reiškia pabaigą arba išvadą. Abu šie žodžiai kilo iš itališko žodžio *cadere* 'leisti', kuris originaliai buvo naudojamas apibrėžti besileidžiančią melodijos liniją prieš paskutinę sekvencijos natą. Vienas iš pirmųjų teoretikų, panaudojusių kadencijos terminą buvo Pietro Aaronas (Thoscanello de la Musica, 1523). Šį terminą jis panaudojo norėdamas apibrėžti papuoštas pabaigas. Praėjus 12 metų, Sylvestro di Ganassi panaudojo tokias kadencijas savo operoje *Intulata Fontegara* (1535). Ornamentuotoji kadencija (*cadenza fiorita*) kūrinių pabaigoms suteikė blizgesio ir žavesio. Daugybė papuošimų kūrinio pabaigoje padėjo kompozitoriams neapkrauti melodijos nereikalinga informacija. Vėliau šios priežastys tapo labai svarbios kompozitoriams, kai jie turėdavo įtikti garsiems dainininkams, norėjusiems demonstruoti savo techninius sugebėjimus kūriniuose. Kadencijos vietos, kur atlikėjai galėdavo pademonstruoti savo virtuoziškumą, padėjo kompozitoriams išvengti jų likusių kūrinių darkymo. Daug kompozitorių, kurie nebuvo tikri dėl gero atlikėjo skonio ar improvizacinių gebėjimų, pradėjo rašyti savo kadencijas. Iki XIX a. papuošimai dažniausiai būdavo improvizuojami atlikėjo, o jei ne, jie būdavo išrašyti. XVII ir XVIII a. kompozitoriai retai vargindavosi pažymėti visus papuošimus, kurie jiems atrodė priimtini, tačiau kartais parodydavo, kaip ornamentas turėtų skambėti. Pavyzdžiui, Monteverdi parašė dvi versijas savo žymiosios „Possente Spirto“ iš L'Orfeo: vieną su išrašytais pagražinimais, kitą – be (Badura-Skoda, 2001). Antroje XVIII a. pusėje teoretikai dar buvo atsargūs atskirdami harmoninę kadenciją ir atlikėjo atliekamą kadenciją. Artimas ryšys tarp *cadenza* ir harmoninės kadencijos buvo sustiprintas. C. P. E. Bachas aprašo pažįstamą kvartsekstakordą su fermata, kuris simbolizuodavo kadencijos pradžią: „išplėstos kadencijos pradžioje nesvarbu, ar virš boso partijos yra fermata, akompaniatorius palaiko kvartsekstakordą kurį laiką ir tada sustoja groti iki tol, kol pagrindinė partija savo kadencijos pabaigoje pagroja trelį ar kokią kitą figūrą, kuri

reikalauja akordo išrišimo. Ta akimirką suskamba trigarsis ir septima paimama kaip kvinta“ (Bach, 1753, p. 380). Improvizaciškumas ir tematiniai ryšiai su pagrindiniu kūrinium, kurie šiais laikais artimai siejami su klasicistine kadencija, iš lėto susidėjo kaip kadencijos atlikimo tradicijų dalis tik XVIII amžiaus viduryje. H. Knodtas įvertina, kad Vivaldi koncertų kadencijoms būdinga virtuoziška technika ir tam tikras motyvinis ryšys su koncerto dalimi, tačiau turi mažai improvizacinio charakterio. Šios kadencijos parašytos tiesiai koncerto dalyje, be jokio metro ir ritmo eigos nutraukimo. Kita vertus, Pietro Locatellio kapričiai, kurie turėtų būti naudojami jo koncertuose „L’Arte del Violino“ (1733), yra parašyti vien tik iš virtuozių gamų ir akordų. Tai yra geri improvizacijos įrankiai, tačiau neturi nieko bendro su pagrindinio kūrinio tematika. P. E. Bacho požiūris į kadenciją yra kaip „fantazijos – interliudo“, tad jis retai naudoja melodinius fragmentus iš koncerto. Net ankstyvosios Mozarto kadencijos neturėjo tematinės sąsajos su koncertu. Galiausiai, kadencija neturėjo aiškios formos ir tradicijų iki XVIII a. galo, kol įgavo atlikimo tradicijos statusą (Swain, 1988, p. 29–30)

1.2. Žymių XVIII a. muzikų įtaka kadencijos tradicijų formavimuisi

Šiame skyriuje trumpai apžvelgiamos XVIII amžiaus muzikantų, kompozitorių ir muzikos kritikų nuomonės bei įžvalgos apie kadenciją. Šiomis įžvalgomis tikimasi atskleisti ne tik tam tikras kadencijos tradicijos taisykles, bet ir bendrą kadencijos supratimą, jos tikslą, paaiškinti, kaip jos turėjo papildyti kūrinį, kuriame jos egzistavo. Daugiausiai bus nagrinėjami Danielio Gottlobo Türko, Johanno Joachimo Quantzo ir C. P. E. Bacho pasisakymai.

1.2.1. Danielis Gottlobas Türkas

Danielas Gottlobas Türkas (1750–1813) buvo vokiečių teoretikas, kompozitorius ir vargonininkas. Türkas muzikos pradėjo mokytis labai jaunas, pirmąsias pamokas gavo iš savo tėvo. Danielis Gottlobas Türkas mokėsi Dresdenuose Kreuzschule (Kryžiaus mokykloje) su Gottfriedu Augustu Homiliusu (1714–1785), buvusiu J. S. Bacho mokiniu. Toliau muzikos mokslus tęsė Leipcege su Johannu Wilhelmu Hässleriu (1747–1822), mokydamasis klavikordo. 1774 m., padedant Hilleriui, Türkas tapo Ulricho bažnyčios chorvedžiu Halėje (Halle). Netrukus jis tapo pripažintu autoritetu Halės muzikos gyvenime, o 1779 m. paskirtas muzikos skyriaus direktoriumi Halės universitete. 1787 m. jis tapo vargonininku ir meno vadovu pagrindinėje Halės bažnyčioje Marktkirche. 1776 m. leidykla „Breitkopf“ išleido pirmąją sonatų kolekciją klavišiniams, kuri buvo labai sėkminga, tad nuo to laiko klavišinių muzika buvo pagrindinis Türko kompozicijų objektas. Iki 1808 m. buvo išleista dar 14 kolekcijų, kurios

sulaukė didelio pasisekimo nes buvo tinkamos kaip mokomoji medžiaga studentams. Kaip teoretikas jis parašė daug svarbių darbų, įtakojusių to meto muzikos pasaulį.

Danielis Gottlobas Türkas savo darbe „**Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende**“ 1789 m. aptarė kelis esminius kadencijos aspektus: harmonijos ir tonacijos principus, ritmą ir ilgį. Pirmiausiai jis sakė, kad kadencija neturėtų moduliuoti į tolimes tonacijas: „Atlikėjas neturėtų moduliuoti kadencijos į tolimes tonacijas ar paliesti tonacijas, kurios neturi jokio ryšio su pagrindinio kūrinio tonacija. Trumpa kadencija apskritai neturėtų moduliuoti. Šiek tiek ilgesnė kadencija turėtų natūraliai moduliuoti į subdominantę ir dar ilgesnė į dominantės dominantę.“ (Türk, 1789, p. 311). Toliau teigė, kad jei jau tenka moduliuoti, tai reikėtų daryti su didžiuliu atsargumu bei įžvalga ir tik kaip praeinančią tonaciją. Jokiu būdu atlikėjas negali moduliuoti į tonaciją į kurią kompozitorius pats nemoduliavo savo kūrinyje. Ši taisyklė, Türko nuomone, buvo sukurta, kad suteiktų kadencijai vieningumo ir šis vieningumas turėtų būti sąmoningai vykdomas visuose menuose (Türk, 1789, p. 310–311). Aptardamas kadencijų ilgį savo darbe Türkas skundžiasi per ilgomis kadencijomis ir pataria, kaip reikėtų elgtis su kadencijos ritmo pojūčiu. „Jei kalbėčiau apie piktnaudžiavimą kadencijomis, nieko naujo nepasakyčiau, tik pakartočiau dažnai girdimus skundus. Dažnai atrodo, kad atlikėjų grojami koncertai yra grojami tik dėl kadencijų. Atlikėjai vargdami stengiasi pasiekti ne tik beprasmiškus kadencijos ilgius, bet ir kadencijoje pristato gausybę idėjų, kurios neturi net menkausio santykio su pagrindiniu kūriniu. Tokiu būdu tas geras jausmas, kurį galbūt paliko kompozicija, yra išblaškomas sugadinamas kadencijos.“ (Türk, 1789, p. 309). Türkas teigė, kad dainuojant ar grojant pučiamaisiais instrumentais, kadencija turėtų trukti vieną gilų įkvėpimą. „Grojant styginiais į šią taisyklę muzikantai neturėtų žiūrėti labai griežtai, tačiau monstriškai ilgų kadencijų, kurios trunka daug minučių, jokių būdu nereikėtų groti“ (Türk, 1789, p. 311). Nors kūrinio bendrumas reikalauja gerai sudėliotos visumos, įvairovė yra tiek pat svarbi, kad prikaustytų klausytojų dėmesį, „todėl atlikėjas turėtų daryti netikėtus ir stebinančius dalykus, kiek tik įmonoma (...), kadencijos metras neturėtų būti tiesus ir ramus, o sulaužyti taktai (neišgroti iki galo) turi būti naudojami ir pritaikyti, kad tiktų vienas prie kito“ (Türk, 1789, p. 310–311). Galiausiai, Türkas teigė, visa kadencija turi atrodyti kaip iš jausmų trykštanti fantazija, o ne gerai pasiruoštas kūrinys. (Türk, 1789, p. 310–311)

1.2.2. Johannas Joachimas Quantzas

Johannas Joachimas Quantzas (1697–1773) buvo vokiečių fleitininkas, kritikas ir fleitų gamybos meistras. Norėdamas tobulinti savo įgūdžius, 1717 m. jis mokėsi kontrapunkto Vienoje su Johanno Josepho Fuxo (1660–1741) mokiniu Janu Dismasu Zelenka (1679–1745). 1719 m. Quantzas susikonscentravo į fleitą ir pradėjo mokytis jos subtilybių su Pierre-Gabrielium Buffardinu (1693–1768). 1724–1727m. jis mokėsi Italijoje, Prancūzijoje ir Anglijoje. Kai 1740m. Frederikas Didysis (1712–1786) tapo Prūsijos karaliumi, jis pasiūlė Quantzui tapti karaliaus fleitos mokytoju, rašyti kūrinius privatiems karaliaus vakaro koncertams ir kartu kuruoti šiuos renginius. Nuo to laiko Quantzas persikraustė į Berlyną. Jis parašė apie 200 sonatų, virš 305 koncertų vienai arba dviems fleitoms.

Quantzo svarbiausias indėlis į muzikos literatūrą yra „**Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**“ (kaip groti fleita), parašytas 1752 m. 18 dalių darbas turėjo daug įtakos vėlesniems rašytojams ir kompozitoriams, kaip D. G. Türkui ar C. P. E. Bachui. „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ buvo padalintas į 3 dalis. Pirmoji, kurioje Quantzas kalba apie ornamentaciją muzikoje, susilaukė daugiausiai dėmesio. Jis ornamentacijas skirsto į dvi dalis – būtinieji papuošimai, kaip *appoggiatura*, ir savavališki papuošimai, turėdamas galvoje italų praktiką pagražinti melodiją tam tikrose *adagio* dalyse. Antroje savo darbo dalyje jis kalba apie akompanimento instrumentų ir koncertmeisterio svarbą orkestre, taip pat aptaria tempus ir štrichus. Paskutinioji Quantzo esė dalis apžvelgia vokiečių, prancūzų ir italų stilius. Jis sukūrė gaires, kaip įvertinti atlikėjus ir kompozitorius. Šioje dalyje Quantzas savo dėmesį kreipė ne į harmoniją, formą ar orkestruotę, bet į skonį ir tematiką. Rašydamas šią dalį jis akivaizdžiai parodė savo nuomonę, jog vokiečių muzika savyje turi geriausias italų ir prancūzų muzikos dalis ir tai nuves į bendrą universalią idėją (Reilly, Griger, 2001).

Quantzas savo „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ pripažino inovacijos svarbą kadencijoje, tačiau taip pat pasiūlė saugesnę alternatyvą, kai atlikėjo fantazijos neužtenka: „Kadencija turi stiebtis iš pagrindinės kūrinio idėjos ir emocijos, taip pat ji turi turėti trumpą gražios ir malonios melodijos pakartojimą ar imitaciją. Kartais, kai atlikėjo mintys išsiblaškusios, labai sunku išrasti kažką naujo. Tokiu atveju tikslingiausia pasirinkti vieną maloniausią arba svarbiausią kūrinio frazę ir iš jos užauginti kadenciją” (Quantz, 1752, p. 182). Pasak Quantzo, tokiu būdu atlikėjas ne tik kompensuos savo kūribyškumo trūkumą, bet ir dar labiau sustiprins kūrinio jausmą ir idėją. Tai yra privalumas, kurį mažai kas žino. „Šį metodą aš rekomenduoju kiekvienam“, teigia jis (Quantz, 1752, p. 182). Taip pa, Quantzas rašo

apie to meto problemas, susijusias su kadencija: „jei kadencijos nėra rašomos, tai yra didelė problema, net jei dauguma atlikėjų gautų daugiau pripažinimo atlikdami kūrinis be savo kadencijų. Tie, kurie užsiima dainavimu arba groja solo, privalo rašyti kadencijas, tačiau, kadangi kadencijos prigimtis ir tinkamas jų atlikimas nėra gerai suprantamas, atlikėjų kadencijos dažnai tampa našta“ (Quantz, 1752, p. 181). „Kadencijos tikslas paprasčiausiai yra dar kartą kūrinio pabaigoje netikėtai nustebinti klausytoją ir palikti ypatingą įspūdį jo širdyje“, sakė Quantzas. Įspūdžiui palikti, vienos kadencijos kūrinyje užtenka. Jei dainininkas padaro dvi kadencijas pirmojoje arijos dalyje ir dar vieną antrojoje, tai tikrai yra laikoma piknaudžiavimu, nes tokiu būdu dėl „da capo“ penkios kadencijos sudainuojamos vienoje arijoje (Quantz, 1752, p. 180–181). Šiame jo darbe taip pat galima rasti patarimų, kaip kadencijai suteikti improvizaciškumo pojūtį: „Reguliarūs metrai retai matomi kadencijoje, būtent taip ir turėtų būti. Kadencija turėtų susidėti iš atskirų minčių ir fragmentų, o ne ilgos melodijos., tačiau tie atskiri fragmentai turi tarnauti kūrinio idėjai ir jausmui“ (Quantz, 1752, p. 185).

1.2.3. Carlas Philipas Emanuelis Bachas

Carlas Philipas Emanuelis Bachas (1714–1788) – vokiečių kompozitorius, klavyrininkas ir kompozitorius. Tai penktasis ir antrasis išgyvenęs J. S. Bacho (1685–1750) sūnus. 1733 m. C. P. E. Bachas, būdamas 19 metų, bandė tapti Švento Wenzelio bažnyčios vargonininku Naumburge, tačiau jam nepavyko, tad 1734 metų rudenį persikėlė į Frankfurto universitetą ir ten suklestėjo jo muzikinė veikla. Frankfurte jis pradėjo komponuoti muziką, grojo J. S. Bacho kūrinis koncertuose ir karts nuo karto rašydavo kūrinis Frankfurto Universiteto pobūviams ar vestuvėms. 1738 m. Bachas išvyko į Berlyną, ten jį šiltai pasitiko Prūsijos Princas Frederikas. 1740 m. tapęs karaliumi, Frederikas priėmė Bachą dirbti pas save. Ten Bachas parašė daug kūrinių ir gavo garbės klavesinu akomponuoti pirmą Karaliaus Frederiko pasirodymą fleita. Po 30 tarnavimo karaliui metų C. P. E. Bachas išvyko į Hamburgą, kur jis tapo „Hamburg Lateinschule“ (šiuo metu žinoma kaip „Johanneum“) meno vadovu ir rūpinosi Hamburgo muzikiniu gyvenimu. Bachas tapo vienu svarbiausių protestantiškos Vokietijos kompozitorių antroje XVIII a. pusėje, jis sulaukė daug susižavėjimo ir pripažinimo, ypač kaip klavišinių instrumentų mokytojas ir kompozitorius. Per 60 muzikos rašymo metų Bachas parašė virš 1000 įvairių kūrinių, nuo dainų ir oratorių iki simfonijų. Greta visos muzikinės C. P. E. Bacho kūrybos, reikšminga jo didaktinė ese **„Die Kunst das Clavier zu spielen“** (Klavišinių instrumentų grojimo menas) (1753). Kartu su Quantzo, L. Mozarto (1719–1787) ir Agricolas (1720–1774) darbais tai buvo vienas svarbiausių muzikavimo instrukcijų

darbų XVIII a. antroje pusėje. Pirmoje šio darbo dalyje buvo aptariama harmonija ir pirštuotės, Bachas drąsino naudoti nykštį, bet vengti jo ant juodų klavišų. Antrojoje dalyje jis aptaria ornamentus ir pagražinimus, taip pat kaip Quantzas, skirdamas juos į būtinuosius ir nebūtinuosius. Trečiojoje dalyje jis kalba apie gero pasirodymo reikšmę, aptardamas praktinius ir estetinius aspektus, taip pat pridėdamas 6 sonatas kaip mokymosi medžiagą. Kartu su Quantzo „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ Bacho ese yra svarbiausias informacijos šaltinis apie XVIII a. muzikos atlikimo praktiką ir muzikinį skonį, ypač paplitusį to meto Berlyne (Wolff, Leisinger, 2001)

Savo darbe „Die Kunst das Clavier zu spielen“ Bachas pataria, kaip tonaliai reikėtų formuoti kadenciją: „Kadencija neturėtų palikti savo kūrinio pagrindinės tonacijos per anksti kūrinio pradžioje, taip pat neturėtų būti grįžtama per vėlai ir kadencijos pabaigoje. Pradžioje pagrindinė tonacija turėtų dominuoti kurį laiką, kad klausytojui būtų lengva orientuotis. Taip pat ir pabaigoje pagrindinė tonacija turi dominuoti kurį laiką, kad paruoštą klausytoją fantazijos pabaigai ir sugražintą pagrindinę tonaciją į klausytojo atmintį“ (Bach, 1753, p. 431). Taip pat Bachas pataria, kaip reikėtų elgtis su moduliacijomis kadencijoje, atsižvelgiant į jų ilgį. „Kai yra labai mažai laiko atlikėjo sugebėjimams pademonstruoti, atlikėjas neturėtų moduliuoti į tolimesnes tonacijas, nes pasirodymas turi greitai baigtis. Kai atlikėjas turi daugiau laiko, jis gali moduliuoti į tolimesnes tonacijas. Vienas iš improvizacijos gražumų – kai atlikėjas apsimeta, kad daro moduliaciją į kitą tonaciją, ir tada pasuka kita linkme, grįžta į savo tonaciją. Šios ir kitos racionalios apgaulės padaro fantaziją patrauklią, bet tokios apgaulės neturėtų būti dažnai naudojamos, kad nepradangintų natūralių harmoninių ryšių“ (Bach, 1753, p. 434). Taip pat Bachas pataria, kaip neišvarginti klausytojo ir išlaikyti klausytojo dėmesį. „Įvairovė yra labai svarbi kadencijos dalis. Skirtingi ritmai ir kiti gero atlikimo atributai turi būti įdARBINTI. Ausys pavargsta nuo neatslūgstančių pasažų, laikomų ar laužomų akordų. Greiti pasažai ar akordai, grojami be jokio tikslo, nei ramina, nei audrina jausmus, o būtent tai turėtų daryti kadencija. Laužyti akordai neturėtų harmoniškai progresuoti per greitai ar nelygiai. Kartais galima daryti išimtis naudojant chormatinę sekvenciją“ (Bach, 1753, p. 438–439).

2. KADENCIJOS TRADICIJA KLASICIZMO EPOCHOJE

2.1. Klasicistinės kadencijos komponavimo principai

Kalbant apie kadenciją, Tūrko, Bacho ir Quantzo nuomonės sutapo. Jie jautė, kad jau XIII amžiuje kai kurie atlikėjai nesuprato tikrosios kadencijos prasmės ir atitolo nuo jos tikslo. Šie kritikai nepalaikė neįprastai ilgų, jų nuomone, per daug sudėtingų ar nuobodžių kadencijų,

kuriomis buvo siekiama pagražinti kūrinį, tačiau stilistiškai neturinčių daug bendro su juo. Iš šių kritikų nuomonių ir pasisakymų galima suformuluoti 10 taisyklių, kurios padės atlikėjui ar kadencijos kompozitoriui išvengti nuobodžios ir stiliaus neatitinkančios kadencijos sukūrimo ar atlikimo. Šių taisyklių apibendrinimas:

1. Kadencija turėtų sustiprinti įspūdį, kurį padarė kompozicija. Tai reikėtų atlikti sukuriant trumpą kūrinio santrauką ir įtraukiant svarbias kūrinio mintis į kadenciją.
2. Kadencija neturėtų būti sunki vien tik tam, kad būtų techniškai sudėtinga ir tuo žavėti klausytoją. Ji turėtų atitikti kompozicijos idėjas ir charakterį.
3. Kadencija neturėtų būti per ilga, ypatingai minorinėse, lėtose kompozicijose.
4. Moduliacijų reikėtų vengti arba naudoti tik greitai pereinant. Kadencija neturėtų užsibūti tonacijoje, kuri nebuvo pristatyta kūrinyje.
5. Kadencija turi ne tik sukurti vientisumą kūrinyje, bet kartu imponuoti muzikinę įvairovę, kad išlaikytų klausytojo dėmesį.
6. Muzikinės idėjos neturėtų būti kartojamos vienoje ar skirtingose tonacijose.
7. Disonansai (net ir vieno balso kūrinuose) turi būti tinkamai išrišti.
8. Kadencija neturėtų būti išmokta, ji turėtų būti improvizacinio pobūdžio, demonstruoti naujumą bei gausybę idėjų.
9. Kadencijoje atlikėjas neturėtų likti viename tempe per ilgai. Jis turėtų sukurti organizuotos netvarkos įvaizdį. Kadenciją galima palyginti su sapnu – daugybė įvykių suspausta į kelias minutes, sukuriant įspūdingą efektą, kuriame trūksta aiškios sąmonės aiškumo ir darnos.
10. Kadencija turėtų būti atlikta taip, lyg atlikėją būtų aplankiusi vizija. Deja, improvizuoti kadenciją ant scenos yra labai rizikinga – daug saugiau ją parašyti ar bent jau turėti eskizą (Badura-Skodla, 2001).

Atlikėjai, kurdami savo kadenciją, galėtų remtis šiais harmoniniais kontūrais. Tai padėtų sukurti kadencijai turėti stabilią harmoninę struktūrą.

$$\begin{aligned}
& I^6_4 - IV - V - I \\
& I^6_4 - IV - ii - V - I \\
& I^6_4 - ii - IV - V^{(7)} - I \\
& I^6_4 - V - vi - ii - V^{(7)} - I
\end{aligned}$$

Pav. 1. Harmoniniai kontūrai (Griffith, 2011)

Šią pagrindinę harmoninę struktūrą galima papuošti pridedant pusiau sumažintų septakordų, antrinių dominančių ir t. t.

$$\begin{aligned}
& I^6_4 - IV - V/V - V^{(7)} - I \\
& I^6_4 - IV - ii - V^7/IV - IV - V - I \\
& I^6_4 - V - vi - ii - IV - i - V^{(7)}/V - V^{(7)} - I \\
& I^6_4 - V - vii^\circ/V - V - i - V^7/IV - IV - V - I
\end{aligned}$$

Pav. 2. Sudėtingesni harmoniniai kontūrai. (Griffith, 2011)

2.2. Karlo Dittersdorfo kūryba ir indėlis į kontraboso muziką

Karlas Ditters von Dittersdorfas (1739–1799) buvo aktyvus XVIII a. kompozitorius ir smuikininkas virtuozas. Jis gimė imperatoriškojo dvaro kostiumų dizainerio Paulo Ditterso šeimoje. Dittersdorfas įgijo išsilavinimą Jėzuitų mokykloje, nuo septynerių metų pradėjo lankyti smuiko pamokas. Vėliau, 1715 m., Princas Josephas Friedrichas von Sachsen-Hildburghausenas Karlą pasamdė į savo rūmų kapelą, kuri buvo viena geriausių Vienoje. Ten Dittersdorfas grojo orkestre, užėmė žemas pareigas, bet buvo mokomas muzikos ir kitų dalykų. Su savo smuiko mokytoju Francesco Trani jis mokėsi itališkų kūrinių ir buvo ruošiamas kaip solistas, tuo pat metu Giuseppe Bonno mokė kontrapunkto ir kompozicijos. Vėlyvuose 1750-tuosiuose Dittersdorfas pelnė gerą reputaciją kaip instrumentinės muzikos kompozitorius ir pradėjo gauti atlygį už simfonijas ir koncertus (Grave, Lane, 2001). Jis rašė įvairių formų muziką: solo muziką instrumentams, kamerinę muziką, simfonijas ir operas. Dittersdorfo muzikos kūrybą rėmė to meto aristokratija, laikui bėgant, augant jo populiarumui ir reputacijai, jis tapo aukštos klasės Vienos kompozitoriumi ir gavo aristokrato titulą. Dittersdorfas kūrinius

rašė ne tik populiariesiems instrumentams, bet ir kontrabosui, altui ar arfai. Kontrabosui jis parašė duetų su smuiku, du kontraboso koncertus ir koncertą altui ir kontrabosui. Šie du koncertai yra seniausios išlikę koncertai kontrabosui. Jie buvo parašyti Vienos derinime, kontraboso virtuozui Frederikui Pischelbergerui (1741–1813), jis pirmą kartą juos ir atliko. Šie koncertai praplėtė limituotą kontraboso repertuarą ir tarnavo kaip pavyzdys kitiems klasicizmo kontraboso koncertams (Hyun, 2016). Dittersdorfo koncertas kontrabosui *E-dur* yra antrasis kompozitoriaus koncertas, jis yra vienas iš grojiamiausių klasicistinių koncertų kontrabosui. Nežinoma, kada tiksliai šis koncertas buvo parašytas, tačiau aišku, jog tai buvo vienas iš pirmųjų Dittersdorfo darbų. Šis koncertas yra standartinės klasicistinio koncerto formos, kūrinį sudaro trys dalys: *Allegro – Adagio – Allegro*. Pirmoji dalis yra sonatos formos, antroji dviejų dalių formos ir trečioji trijų dalių formos. Šis kūrinys labai gerai atskleidė tų laikų kontraboso galimybes naudojant skirtingus registrus, flažioletus ir virtuoziškus pasažus (Kwiatkowska, 2016, p. 48; Hyun, 2016, p. 42–43). Siekiant pilno vaizdo šiame darbe toliau pateiktos Karlo Ditters von Dittersdorfo Koncerto Kontrabosui Nr. 2 *E-dur* pirmos dalies kadencijų analizės.

3. K. DITTERSDORFO KONCERTO KONTRABOSUI NR. 2 *E-DUR* KADENCIJOS KOMPONAVIMO IR INTERPRETAVIMO ANALIZĖ

3.1 Tyrimo pristatymas, metodologija ir organizavimas

Tyrimo metu buvo atlikta keturių skirtingų K. Dittersdorfo koncerto kontrabosui Nr. 2 *E-dur* pirmosios dalies kadencijų įrašų analizės. Šios analizės buvo atliktos siekiant įvertinti šių laikų atlikėjų tendencijas komponuojant, improvizuojant ir atliekant klasicistinio kontraboso koncerto kadencijas. Taip pat siekta įvertinti šias kadencijas atsižvelgiant į pirmojoje darbo dalyje pateiktą informaciją, surinktą iš žymių XVIII a. muzikų užrašų. Šios kadencijos buvo analizuojamos iš tematinės pusės, turint tikslą įvertinti, ar kadencija sustiprino įspūdį kompozicijos atžvilgiu, ar joje nuskambėjo svarbios kūrinio mintys ir temos. Toliau buvo įvertinta kadencijų trukmė, dėmesys kreipiamas į tai, ar kadencija nebuvo per ilga ir neužgožė kūrinio ir ar nesijautė kaip atskiras kūrinys. Atsižvelgiant į XVIII a. muzikų mintis, kadencijos taip pat buvo išanalizuotos atsižvelgiant į ritmą ir tempą. Buvo įvertinta, ar atlikėjai neliko viename tempe per ilgai, ar buvo sukurtas „organizuotos netvarkos“ pojūtis. Galiausiai kadencijos buvo įvertintos pagal išraišką ir fantaziją, ar buvo įdomu klausytis šių kadencijų ir ar lengva išlaikyti dėmesį. Visos kadencijos yra atliktos aukšto lygio profesionalų, gerai žinomų kontraboso bendruomenės atlikėjų.

Rinatas Ibragimovas (1960–2020) buvo rusų-totorių kilmės kontraboso virtuožas. Jis baigė Maskvos konservatoriją 1984 m. Vėliau, 1989 m., laimėjo pirmą vietą prestižiniame G. Bottesini vardo konkurse Italijoje. 1995–2014 m. Ibragimovas buvo Londono Simfoninio orkestro kontrabosų grupės koncertmeisteris, taip pat dėstė Londone iki mirties. Kaip solistas jis paliko daug įspūdingų kontraboso repertuaro įrašų. Vienas iš šių įrašų yra K. Dittersdorfo koncertas Nr. 2 originaliame Vienos derinime¹. Šiame įrašė jis atlieka sukurta kadenciją, kuri buvo analizuojama.

Tobias Gliokeris (1966) yra Vokiečių kontrabosininkas virtuožas. Jis baigė Leipcigo Muzikos akademiją. Laimėjo tarptautinį ISB (International Society of Bassists) kontraboso konkursą Jungtinėse Amerikos Valstijose. Nuo 1990 m. dirba antruoju kontrabosų grupės koncertmeisteriu Dresdeno simfoniniame orchestre. Taip pat dėsto Dresdeno Muzikos akademijoje ir veda daugybę meistriskumo kursų visame pasaulyje.

Bozo Paradzikas (1969) yra kroatų kilmės kontraboso virtuožas ir dėstytojas. 1992 m. Paradzikas baigė muzikos akademiją Prahoje. Būdamas kontrabosų grupės koncertmeisteris, jis grojo daugybėje žymių orkestrų: Hagos rezidencijos orchestre, Concertgebow orchestre, BRSO (Bavarian Radio Symphony Orchestra) ir t.t. Po savo albumo CD formatu išleidimo 2000 m. kartu su Urlichu Rademacheriu, jis tapo žymus kontraboso solistas visame pasaulyje. Nuo tada jis sustabdė savo kaip orkestranto karjerą ir groja įvairius solo ir kamerinės muzikos koncertus visame pasaulyje.

Nuorodos į pasirinktus garso įrašus

R. Ibragimovo įrašas Youtube platformoje:

<https://www.youtube.com/watch?v=PNYuRbsSJYw> (kadencija nuo 4.26–5.03);

T. Gliokerio įrašas Youtube platformoje:

<https://www.youtube.com/watch?v=qCqMiyp0smM> (kadencija nuo 0.27–3.15);

B. Paradziko įrašas Youtube platformoje:

<https://www.youtube.com/watch?v=bYpkOolx5yg> (kadencija nuo 4.54–6.49).

¹ Vienos derinimas buvo naudojamas klasicistiniame laikotarpyje, vietoje šių dienų standartinio kvartų derinimo, kontrabosas buvo derinamas tercijomis nuo aukščiausios iki žemiausios stygos - A-D-F#-A.

3.2. Tyrimo rezultatai ir jų apibendrinimas

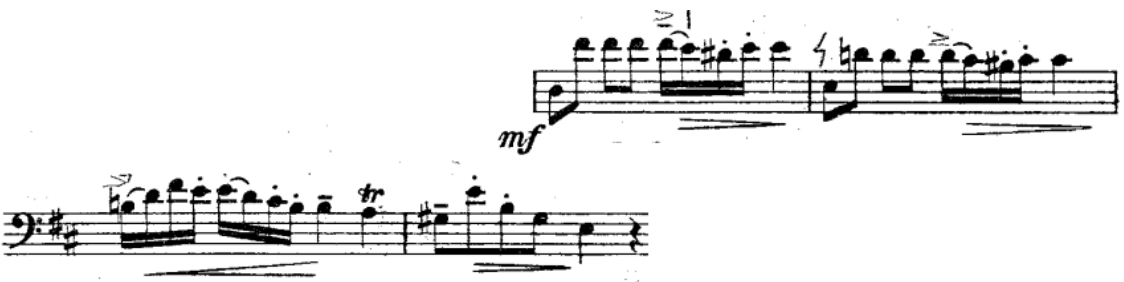
Tyrimo rezultatų pateikimas

Išklausius ir išanalizavus R. Ibragimovo, T. Gliokerio ir B. Paradziko garso įrašus gauti rezultatai pateikiami 3.2 skyriuje. Pirmiausia aprašoma bendra kadencijų apžvalga, jų eiga ir svarbiausi bei ryškiausi kadencijų momentai. Aptariami svarbūs kadencijų tematiniai ar harmoniniai aspektai. Toliau šios kadencijos apžvelgiamos atsižvelgiant į klasicistinio periodo žymių muzikų raštus, ir palyginamos pagal 1, 3, 4, 5, 9 anksčiau suformuluotas taisykles. Taip pat šios kadencijos įvertintos pagal anksčiau suformuluotas 10 taisyklių, kuriose apibrėžta, kokia turėtų būti klasicistinė kadencija.

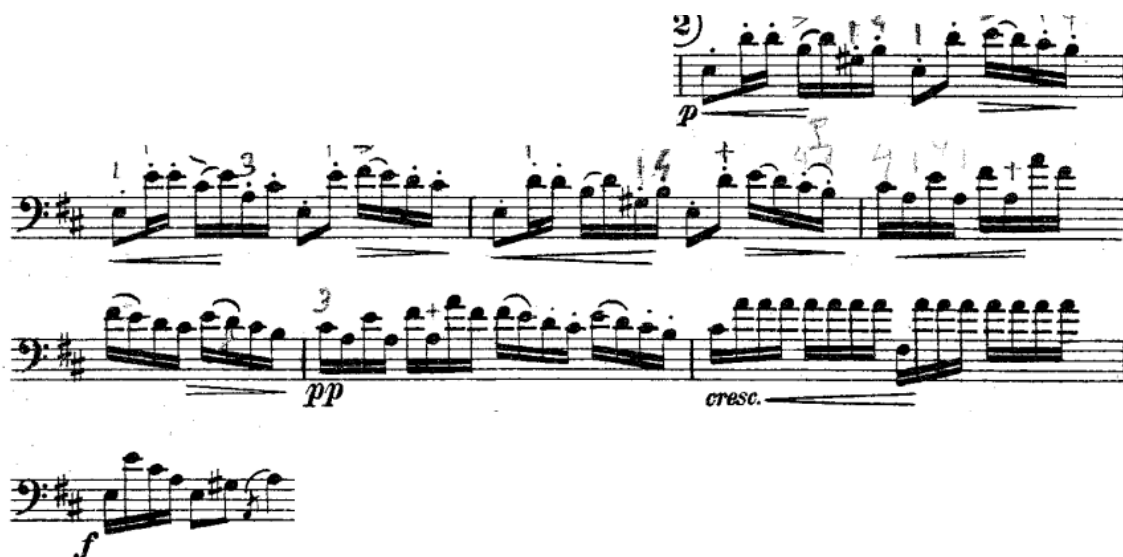
Žemiau pateiktos pagrindinės temos iš nagrinėjamo koncerto. Šios temos ar jų variacijos buvo dažnai naudojamos čia analizuojamose kadencijose.



Pav. 1. K. Dittersdorfo koncerto pirmoji tema. *k. Dittersdorf (2016)*



Pav. 2. K. Dittersdorfo koncerto antroji tema. *k. Dittersdorf (2016)*



Pav. 3. K. Dittersdorfo koncerto trečioji tema. k. Dittersdorf (2016)



Pav. 4. K. Dittersdorfo koncerto ketvirtoji tema. k. Dittersdorf (2016)

3.2.1. Rinato Ibragimovo kadencija

R. Ibragimovo kadencija yra labai virtuiziška, joje per gana trumpą laiką pasigirsta daug skirtingo charakterio temų. Jau per pirmąsias 15 kadencijos sekundžių galima išgirsti antrosios ir trečiosios temų variacijas (žr. 2 ir 3 pav.). Kadencija prasideda antrosios temos variacija, ji atliekama ramiai, šiek tiek liūdname charakteryje, po jos netikėtai ateina trečiosios temos variacija, kuri, prasidėjusi ramiai, greitai tampa energingu virtuozišku pasažu. Po šio pasažo muzika trumpam sustoja, tada ramiai ateina lėtas *arpeggio* akordas, kuris greitai tampa labai virtuizišku ir atveda į kadencijos pabaigą.

Visos temos sujungiamos labai natūraliai, tačiau netikėtai. Kadencijai prasidėjus labai ramioje nuotaikoje, išlieka jausmas, kad nuo pat pirmos akimirkos mažais žingsneliais intensyvėja iki pat pabaigos. Ši kadencija nenaudoja daug koncerto tematinės medžiagos, tačiau viskas kadencijoje siejasi su koncerto medžiaga. Tempas nuolat juda į priekį, o ritminės figūros keičiasi. Klausant šią kadenciją labai lengva išlaikyti dėmesį, ji sukuria stiprų

improvizaciškumo jausmą. Pirmiausia to pasiekti padeda nuolatinis kadencijos įtampos augimas, judėjimas į priekį, staigūs tempų pasikeitimai ir trumpa kadencijos trukmė

3.2.2. Tobiaso Gliockerio kadencija

T. Gliockerio kadencija labai ilga, joje galima išgirsti daug skirtingų temų, tačiau didelė kadencijos muzikos dalis turi mažai ryšių su pačiu koncertu. Kadencija prasideda koncerto pirmosios temos variacija, kuri trunka nuo 0.26 iki 0.35 įrašo sekundžių (žr. pav. 1). Po šios temos prasideda nauja medžiaga, nesusijusi su pagrindine kompozicija. Praėjus kuriam laikui, 1.05 įrašo sekundę, pasigirsta trumpas ketvirtosios temos pacitavimas, kuris trunka kelias sekundes (žr. pav. 4). Po jos seka kitokia pirmosios temos variacija. Nuo 1.32 min. prasideda visiškai nauja, lėta muzika minorinėje dermėje, kuri pereina į *arppegio* akordus įvairiose tonacijose, *arppegio* staiga pakeičia dar viena pirmosios temos variacija 2.36 min. Po šios variacijos prasideda atlikėjo sukurta melodija, kuri natūraliai pereina į virtuozišką pasažą ir atveda į kadencijos pabaigą. Kadencijoje galima išvelgti ir šiek tiek daugiau koncerto temų panaudojimo, tačiau jos yra per menkos ir trumpos, kad atkreiptų klausytojo dėmesį ir primintų pagrindinį kūrinį.

Kadencija atlikta labai profesionaliai, aiškiai matoma atlikėjo fantazija ir kruopštus pasiruošimas, tačiau improvizaciškumo pojūčio visiškai nėra. Kadencija suskaldyta į didelius segmentus, kurie atliekami daugiau ar mažiau viename tempe, taip pat juose nuolatos kartojasi ritminės figūros. Šie segmentai atskiriami pauzėmis. Ypatingai nustebina segmentas, kuris prasideda 1.32 min. ir baigiasi 1.57 min, šis ir dar kelios kadencijos dalys neturi visiškai nieko bendro su pagrindine kompozicija, nei tematiškai, nei ritminėmis figūromis ar harmonija. Šis segmentas labiau primena Austrijų kontrabosininko ir kompozitoriaus Hanso Frybos (1899–1986) preliudą iš suitos senoviniame stiliuje kontrabosui solo (*Suite im Alten Stil*), o ne Dittersdorfo koncertą. Taip pat šioje kompozicijoje pasigirsta moduliacijos į tonacijas, kurios neturi sąsajų su pagrindine kompozicija. Dėl šių aspektų ši kadencija sudaro vien tik gražios, Dittersdorfo įkvėptos kompozicijos įspūdį.

3.2.3. Bozo Paradziko kadencija

B. Paradziko kadencija yra pakankamai ilga. Ji prasideda sukombinuota pirmosios ir ketvirtosios temos variacija (žr. pav. 1 ir 4). Toliau, nuo (5.08 min.) pasigirsta antroji tema, kuri pereina į virtuoziškus dvigubų natų, gamų ir akordų pasažus (6.01 min.) lėtas diatoninis pasažas kadenciją atveda į ramią, bet labai sudėtingą ir virtuozišką rečiosios temos variaciją,

kurią papuošia ilgi *arppegio* pasažai ir dvigubos natos. Vėliau tema vėl pereina į greitesnius *arppegio* ir gamas bei paruošia orkestrą kadencijos pabaigai.

Nors ši kadencija yra pakankamai ilga, tačiau labai gerai išlaiko klausytojo dėmesį. Iš visų analizuotų kadencijų ji yra pati ramiausia, tačiau turi daug spalvų ir įvairios pagrindinės kompozicijos įkvėptos medžiagos. Ši kadencija yra virtuoziška ir sudaro pakankamą improvizaciškumo išpūdį, kurį pasiekti padeda gausybė skirtingų, kontrastuojančių muzikine kalba išreikštų idėjų. Visos šios idėjos, kaip temų variacijos, pasažai kopijuojantys koncerto harmoninį planą ar cituojantys ritmines figūras, kurios buvo svarbios koncerte, padeda sukurti harmoningą visumą su pačiu Dittersdorfo koncertu. Taip pat kadencijoje yra pakankamai tempo pasikeitimų, kurie įvyksta labai sklandžiai, nepastebimai.

3.2.4. Lyginamoji interpretacijų analizė pagal klasicistinės kadencijos komponavimo taisykles

1 lentelė. Kompozicijos išpūdžio sustiprinimas

Taisyklė 1. Kadencija turėtų sustiprinti išpūdį, kurį padarė kompozicija. Tai reikėtų atlikti sukuriant trumpą kūrinio santrauką ir įtraukiant svarbias kūrinio mintis į kadenciją.		
R. Ibragimovo kadencija	T. Gliokerio kadencija	B. Paradziko kadencija
Ši kadencija sustiprina kompozicijos išpūdį ir įtraukia svarbias kūrinio temas ir mintis.	Ši kadencija iš dalies įtraukia pagrindines koncerto mintis, tačiau nesustiprina išpūdžio, kurį paliko pats koncertas. Joje naudojama daug originalių arba kitų kūrinių įkvėptų idėjų, kurios neturi nieko bendro su pagrindiniu kūrinio – taip silpninėja išpūdis, kurį paliko koncertas.	Ši kadencija sustiprina kompozicijos išpūdį, įtraukia svarbias kūrinio temas, yra tarsi pagrindinio kūrinio – koncerto santrauką.

Palyginus ir įvertinus šias kadencijas galima teigti, kad, nors fantazija ir kūrybingumas yra svarbu improvizuojant ar komponuojant sėkmingą kadenciją, atlikėjas turėtų užsidaryti į

tam tikrus rėmus ir vengti naudoti per daug muzikinių minčių, nesusijusių su pagrindiniu kūrinio. Atlikėjui reikėtų naudotis koncerto medžiaga ieškant įkvėpimo kuriamai kadencijai, varijuoti temas, naudoti svarbias ritmines figūras ir t.t.

2 lentelė. Kadencijos trukmė

Taisyklė 3. Kadencija neturėtų būti per ilga, ypatingai minorinėse, lėtose kompozicijose.		
R. Ibragimovo kadencija	T. Gliokerio kadencija	B. Paradziko kadencija
Kadencija trunka tik apie 36 sekundes, tačiau, turint omenyje, kad ši koncerto dalis be kadencijos trunka apie 4.30 min., kadencijos trukmė atrodo nei per ilga, nei per trumpa. Per trumpą laiką kadencijoje pademonstruojama gausybė spalvų ir charakterių.	Kadencija trunka apie 2.48 min. Ji trunka daugiau nei pusę pagrindinio koncerto pirmosios dalies laiko. Taip pat klausant šią kadenciją ne visada lengva išlaikyti dėmesį, ji, deja, susilpnina koncerto paliktą įspūdį.	Kadencija trunka apie 1.55 min. Kalbant apie trukmę, galima teigti, jog ši kadencija yra šiek tiek per ilga, atsižvelgiant į koncerto ilgį. Tačiau klausant šios kadencijos ji neprailgsta, jos įdomu klausyti ir lengva išlaikyti dėmesį. Dėl aiškių tematinių sąsajų ji sustiprina koncerto paliktą įspūdį.

Atsižvelgiant į šio koncerto pirmos dalies trukmę ir anksčiau darbe aptartus klasicistinio laikotarpio muzikų komentarus, galima teigti jog R. Ibragimovo kadencija yra optimalios trukmės šiai koncerto daliai. Ši kadencija yra pakankamai trumpa tokiai trumpai pagrindinei kompozicijai, tačiau pakankamai ilga, kad atlikėjas spėtų pademonstruoti savo fantaziją ir neabejotiną virtuoziškumą. Vis dėlto, žvelgiant į šias kadencijas iš klausytojo pozicijos, B. Paradziko kadencija yra ne mažiau maloni klausyti ir visiškai neišblaško klausytojo nuo paties koncerto. Galiausiai, geriausias patarimas atlikėjui kuriant savo kadenciją yra siekti trumpesnės kadencijos, nes tai yra saugesnis ir tam klasicizmo laikotarpiui labiau priimtinas dalykas. Tačiau jei atlikėjas turi gausybę meninės išraiškos priemonių, kurios turi daug bendro su koncertu, gali leisti sau surizikuoti ir atlikti šiek tiek ilgesnę kadenciją.

3 lentelė. Kadencijų tonaciniai aspektai

Taisyklė 4. Moduliacijų reikėtų vengti arba naudoti tik greitai pereinant. Kadencija neturėtų užsibūti tonacijoje, kuri nebuvo pristatyta kūrinys.		
R. Ibragimovo kadencija	T. Gliokerio kadencija	B. Paradziko kadencija
Šioje kadencijoje neįvyko jokių moduliacijų į kitas tonacijas.	Šioje kadencijoje beveik visą laiką laikomasi koncerte eksponuojamų tonacijų. Tačiau nuo 1.32 min. iki 2.36 min moduliuojama į <i>e-moll</i> tonaciją. Ši tonacija kadencijoje skambėjo ilgai ir nebuvo pristatyta koncerte.	Šioje kadencijoje buvo keli nukrypimai į kitas tonacijas, tačiau jie buvo sklandžiai atlikti ir tonacijos, kurios skambėjo kadencijoje, turėjo bendrą ryši su pagrindine kompozicija.

Įvertinus visas kadencijas galima teigti, kad sėkmingam kadencijos komponavimui ar improvizavimui moduliacijos ar tonaciniai nukrypimai yra visiškai nebūtinai, tačiau, jei atlikėjas turi poreikį keisti, moduluoti ar nukrypti į kitas tonacijas, geriau apsiriboti tonacijomis, kurios buvo eksponuojamos koncerte.

4 lentelė. Vientisumo ir įvairovės dermė siekiant išlaikyti klausytojo dėmesį

Taisyklė 5. Kadencija turi ne tik sukurti vientisumą kūrinys, bet kartu imponuoti muzikinę įvairovę, kad išlaikytų klausytojo dėmesį.		
R. Ibragimovo kadencija	T. Gliokerio kadencija	B. Paradziko kadencija
Šioje kadencijoje nėra didelės temų įvairovės, tačiau dėl trumpos trukmės jos įdomu klausytis. Ją klausant lengva išlaikyti dėmesį.	Ši kadencija pasižymi labai gausia muzikine įvairove, tačiau nemaža dalis muzikos šioje kadencijoje neturi didelio ryšio su pagrindiniu kūrinys. Todėl ši kadencija nesukuria vientisumo tarp kadencijos ir paties koncerto.	Šioje kadencijoje gausi muzikinė įvairovė, ji naudoja daug skirtingų temų iš koncerto, taip pat atskleidžia skirtingus charakterius ir tempus. Visa šios kadencijos medžiaga yra susijusi su koncertu.

Trumpa kadencija labai palengvina atlikėjo darbą kuriant įdomią kadenciją, o klausytojui lengva išlaikyti dėmesį. Palyginus R. Ibragimovo kadenciją su R. Paradziko ir T. Gliokerio kadencijomis, Ibragimovo kadencija neturi didelės tematinės įvairovės, bet dėl savo trukmės ji skamba visiškai pilna, įdomi ir įvairi. Kitą vertus, Gliokerio ilgoji kadencija turi daugybę skirtingų temų ir charakterių, tačiau dalis šios muzikos neturi jokio ryšio su koncertu. Šios kadencijos klausytis sunkiau ir ji išblaško klausytojo nuotaiką, kurią sukūrė koncertas.

5 lentelė. Tempo parametrai, kuriant organizuotos netvarkos įvaizdį

Taisyklė 9. Kadencijoje atlikėjas neturėtų likti viename tempe per ilgai. Jis turėtų sukurti organizuotos netvarkos įvaizdį.		
R. Ibragimovo kadencija	T. Gliokerio kadencija	B. Paradziko kadencija
Šioje kadencijoje atlikėjas „neužsibūna“ viename tempe per ilgai. Kadencijoje nuolat judama į priekį, tada staiga sustojama. Viskas įvyksta labai natūraliai, taigi, kadencija puikiai sukuria organizuotos netvarkos įvaizdį.	Šioje kadencijoje gausu tempo pasikeitimų. Atlikėjas kelis kartus drastiškai pakeičia tempus ir naudoja daug <i>rubato</i> . Visa tai atlieka labai sklandžiai, tačiau, dėl ilgų epizodų viename tempe ši kadencija visiškai nesukuria organizuotos netvarkos įvaizdžio.	Šioje kadencijoje gausu tempo pasikeitimų. Atlikėjas dažnai keičia tempus ir kai kurias kadencijos dalis atlieka labai laisvai. Tačiau, ši kadencija skamba ganėtinai organizuotai, todėl nesukuria stipraus organizuotos netvarkos įvaizdžio.

Įvertinus visas kadencijas galima teigti, jog norint sukomponuoti ar suimprovizuoti kadenciją, kuri sukurtų stiprų organizuotos netvarkos įvaizdį, reikėtų pasirūpinti, kad tempo judėjimas kadencijoje vyktų nuolatos, t.y. varijuotų tarp nuoseklaus greitinimo ar lėtinimo ir staigių sustojimų ar pagreitinimų.

IŠVADOS

1. Kadencijos pėdsakai muzikoje pastebimi daug anksčiau negu koncertų arba operų susikūrimas. Kompozitoriai ir atlikėjai nuo viduramžių laikų mėgdavo praturtinti kūrinių pabaigas ornamentais ir pagražinimais. Iki XIX amžiaus papuošimai dažniausiai būdavo improvizuojami atlikėjo, tačiau bėgant laikui daug kompozitorių, kurie nebuvo tikri dėl gero atlikėjo skonio ar improvizacinių gebėjimų, pradėjo rašyti savo kadencijas.
2. Apžvelgus kadenciją klasicizmo laikotarpyje ir jos formavimosi laiką aiškiai matoma, kad atlikėjų bei kompozitorių, teoretikų nuomonės dėl grojamų kadencijų kartais išsiskirdavo. Quantzas teigė, kad ne visi jo meto atlikėjai suprato kadencijos prigimtį ir paskirtį. Atlikėjai, ypač šiais laikais, turėtų pasidomėti klasicizmo laikotarpio muzika ir kadencija, kad galėtų sukurti tam stiliui būdingą kadenciją, kuri gerai derėtų su pagrindine kompozicija ir sustiprintų jos paliktą įspūdį.
3. Pagal D. G. Tūrka, C. P. E. Bachą ir J. J. Quantzą, kadencija turėtų sustiprinti pagrindinę kūrinio mintį. Ji turėtų atitikti pagrindinio kūrinio charakterį, įtraukti svarbias mintis. Kadencija turėtų dvelkti improvizaciškumu, „neužsibūti“ viename tempe ir būti virtuoziška. Tačiau neturėtų būti techniškai sudėtinga tik tam, kad tuo žavėtų klausytoją.
4. Visos aukščiau išanalizuotos kadencijos yra labai skirtingos viena kitos atžvilgiu.
 - a) R. Ibragimovo kadencija yra labai trumpa, joje nėra daug tematinės medžiagos, tačiau ji žavi klausytoją savo virtuozišku, nuolatine kaita ir lengvu klausymusi.
 - b) B. Paradziko kadencija yra daug ilgesnė, joje daug daugiau muzikinės įvairovės ir skirtingų tematikų. Tačiau savitumu, ji prilygsta Ibrahimovo kadencijai. Jos labai įdomu klausyti, ji sukuria stiprų intelektualumo įspūdį. Stebina atlikėjo gebėjimas kūrybingai naudoti koncerto tematinę medžiagą. Nepaisant to, ši kadencija nesukuria tokio improvizaciškumo ir lengvumo jausmo kaip R. Ibragimovo kadencija.
 - c) T. Gliokerio kadencija yra labai kūrybinga ir meistriškai sukomponuota, tačiau neturi daug kadencijai reikalingų savybių. Ji yra per ilga, nėra improvizatyvi ir neturi stipraus ryšio su Dittersdorfo koncertu.
5. Atliekant jau parašytas kadencijas reikėtų pasvarstyti, kaip pabrėžti ir aiškiai pademonstruoti medžiagą, kurią kadenciją „pasiskolino“ iš pagrindinės kompozicijos. Taip pat apgalvoti, kaip keičiant tempus ir kitaip muzikuojant sukurti kuo didesnę improvizaciškumo įspūdį.

LITERATŪROS IR ŠALTINIŲ SĄRAŠAS

1. Bach, C. P. E., *Die Kunst das Clavier zu spielen*. 1753. Vertimas į anglų kalbą: W. J. Mitchell, Niujorkas, 1949.
2. Badura-Skoda, E., *Cadenza*. Goove music online. 2001.
3. Brown, D. H., *Classical*, Grove Music Online. 2001.
4. Cheung, V. C., *Mozart's Transformation of the Cadenza in the First Movements of his Piano Concertos*. 1997.
5. Dittersdorf K., *Konzert für Kontrabass und Orchester D-Dur*. 2016.
6. Grave M., Lane J., *Dittersdorf Carl Ditters von*, Grove Music Online. 2001.
7. Griffith M., *Composing a Classical Cadenza*. Texas Wesleyan University, 2011.
8. Hyun R., *Study and Analysis of Karl Ditters von Dittersdorf D. Bass Concerto E Major*. Ewha Womans University Graduate School, 2016.
9. Jacobi E., *Türk, Daniel Gottlob*. Grove Music Online. 2001.
10. Karafotis S., *The Composition and Performance Practice of the Cadenza in the Classical Era*. McNair Scholars Research Journal. 2009.
11. Kramer-Johansen K., *Writing your own cadenza*. Prieiga internetu: <https://www.karlkramerjohansen.com/single-post/2016/1/20/Writing-your-own-cadenza> [žiūrėta 2020 m. balandžio 2d.].
12. Kwiatkowska M., *TECHNICAL EXERCISES FOR DOUBLE BASS: A study of selected methods and their effect on the development of performance technique*. University of Gothenburg, 2016.
13. Nettl B., *Improvisation*. Grove Music Online. 2001, p. 6–15.
14. Quantz J. J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752. Vertimas į anglų kalbą: E. R. Reilly, Londonas, 1996.
15. Reilly E., Giger A., *Quantz, Johann Joachim*. Grove Music Online. 2001
16. Swain J. P. *Form and Fuction of Classical Cadenza*. University of California Press, 1988.
17. Türk D. G. *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*, 1789. Vertimas į anglų kalbą: H. Haggh, Londonas, Nebraskos Universiteto Spaustuvė, 1982.
18. William S. Rockstro, G. D. *Cadence*, Grove Music Online. 2001.
19. Wolff, C., Leisinger, U. *Bach, Carl Philipp Emanuel*. Grove Music Online. 2001.

PRIEDAI

1 PRIEDAS. XVIII A. MUZIKINIŲ TRAKTATŲ AUTORIŲ BIOGRAFIJOS

Danielo Gottlobo Türko biografija

Danielas Gottlobas Türkas (1750–1813) buvo vokiečių teoretikas, kompozitorius ir vargonininkas. Türkas muzikos pradėjo mokytis labai jaunas, pirmąsias pamokas vedė tėvas – Danielis Türkas, Schönburgo rūmų instrumentalistas. Danielis Gottlobas Türkas mokėsi Dresdenu Kreutzschule (kryžiaus mokykloje) su Gottfriedu Augustu Homiliusu (1714–1785), buvusiu J. S. Bacho mokiniu. Vėliau pradėjo dirbti populiariosios muzikos ansamblyje, vadovaujamam Johanno Adami Hillerio (1728–1804). Ten Türkas griežė pirmuoju smuiku, mokėsi muzikos su Hilleriu bei pirmą kartą pabandė rašyti muziką. Tuo pat metu muzikos mokslus tęsė Leipcige su Johanne Wilhelmu Hässleriu (1747–1822), mokydamasis klavikordo. 1774 m. padedant Hilleriui, Türckas tapo Ulricho bažnyčios chorvedžiu Halėje (Halle). Netrukus jis tapo pripažintu autoritetu Halės muzikos gyvenime, o 1779 m. tapo muzikos skyriaus direktoriumi Halės universitete. 1787 m. jis tapo vargonininku ir meno vadovu pagrindinėje Halės bažnyčioje Marktkirche. Pirmieji parašyti Türko kūriniai buvo 4 simfonijos, stambios apimties kūrinys chorui ir 4 kantatos, deja nei vienas iš šių kūrinių nebuvo publikuotas ar sugrotas. Tik 1776 m. leidykla „Breitkopf“ išleido pirmąją sonatų kolekciją klavišiniams, kuri buvo labai sėkminga, tad nuo to laiko klavišinių muzika buvo pagrindinis Türko kompozicijų objektas. Iki 1808 m. buvo išleista dar 14 kolekcijų, kurios susilaukė didelio pasisekimo dėl jų tinkamumo kaip mokomoji medžiaga studentams. Kaip teoretikas jis parašė daug svarbių darbų, įtakojusių to meto muzikos pasaulį:

- Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten in Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie (Halle, 1787);
- Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende ... nebst 12 Handstücken (Leipzig and Halle, 1789);
- Kurze Anweisung zum Generalbassspielen (Leipzig and Halle, 1791);
- Beleuchtung einer Recension des Buches: Kurze Anweisung zum Generalbassspielen (Halle, 1792);

- Kurze Anweisung zum Klavierspielen: ein Auszug aus der grössern Clavierschule (Leipzig and Halle, 1792);
- Kleines Lehrbuch für Anfänger zum Clavierspielen nebst 16 sehr leichten Übungsstücken (Leipzig and Halle, 1802);
- Anleitung zu Temperaturberechnungen für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können, ins besondere aber für die Besitzer des Kirnbergerschen Werkes: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (Halle, 1808) (Jacobi, 2001);
- Daniel Gottlob Türkas savo darbe „Clavierschule, oder Anweisung zum“.

Johanno Joachimo Quantzo biografija

Johannas Joachimas Quantzas (1697–1773) buvo vokiečių fleitininkas, kritikas ir fleitų gamybos meistras. Gimęs kalvio šeimoje, 1708m. jis pradėjo savo muzikos mokslus su dėde Justusu Quantzu, kuris buvo Merseburgo miesto muzikantas. Po 3 mėnesių jo dėdė Justusas mirė, bet Quantzas tęsė savo mokslus su Justuso įpediniu ir žentu J. A. Fleischhacku. Dirbdamas ir mokydamasis kartu su Fleischhacku, Quantzas įvaldė visus pagrindinius styginius instrumentus, obojų ir trimitą. 1716 m. Quantzas prisidėjo prie Dresdono muzikantų grupės. Norėdamas patobulinti savo įgūdžius, 1717 m. jis mokėsi kontrapunkto Vienoje su Johanno Josepho Fuxo (1660–1741 m.) mokiniu Janu Dismasu Zelenka (1679–1745m.). 1719 m. Quantzas susikoncentravo į fleitą ir pradėjo mokytis jos subtilybių su Pierre-Gabrielium Buffardinu (1693–1768). Nuo tada jo susidomėjimas fleita ir fleitos muzikos kompozicija tik augo, prie to prisidėjo didelis italų ir pranzūcų pasirodymų kiekis, vykstančių Dresdene. 1724–1727 m. jis mokėsi Italijoje, Prancūzijoje ir Anglijoje. Kai 1740m. Frederikas Didysis (1712–1786) tapo Prūsijos karaliumi, jis pasiūlė Quantzui tapti karaliaus fleitos mokytoju, rašyti kūrinius privatiems karaliaus vakaro koncertams ir kartu kuruoti šiuos renginius. Nuo to laiko Quantzas persikraustė į Berlyną, dėl susitarimo su karaliumi jis turėjo atsisakyti visų jam pasiūlomų turų ir koncertų, taigi laisvu laiku gyvendamas rūmuose Quantzas gamino fleitas. Jis parašė apie 200 sonatų, virš 305 koncertų vienai arba dviems fleitoms. Quantzo svarbiausias indėlis į muzikos literatūrą yra „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ (kaip groti fleita), parašytas 1752 m. 18 dalių darbas turėjo daug įtakos vėlesniems rašytojams ir kompozitoriams, kaip D. G. Türkui ar C.P.E Bachui. „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ buvo padalintas į 3 dalis. Pirmoji, kurioje Quantzas kalba apie

ornamentaciją muzikoje, susilaukė daugiausiai dėmesio. Jis ornamentacijas skirsto į dvi dalis – būtinieji papuošimai, kaip „appoggiatura“, ir savavališki papuošimai, turėdamas galvoje italų praktiką pagražinti melodiją tam tikrose *adagio* dalyse. Antrojo savo darbo dalyje jis kalba apie akompanimento instrumentų ir koncertmeisterio svarbą orkestre, taip pat aptaria tempus ir štrichus. Paskutinioji Quantzo ese dalis apžvelgia vokiečių, prancūzų ir italų stilius. Jis sukūrė gaires, kaip įvertinti atlikėjus ir kompozitorius. Šioje dalyje Quantzas savo dėmesį kreipė ne į harmoniją, formą ar orkestruotę, bet į skonį ir tematiką. Rašydamas šią dalį jis akivaizdžiai parodė savo nuomonę, jog vokiečių muzika savyje turi geriausias italų ir prancūzų muzikos dalis ir tai nuves į bendrą universalią idėją (Reilly, Griger, 2001).

Carlo Philipo Emanuelio Bacho biografija

Carlas Philipas Emanuelis Bachas (1714–1788) buvo vokiečių kompozitorius, klavyrinininkas ir kompozitorius. Jis buvo penktasis ir antrasis išgyvenęs J. S. Bacho (1685–1750) sūnus. Muzikos mokslus nagrinėjo su tėčiu, su juo mokėsi groti vargonais ir klavyru. Iš tiesų J. S. Bachas neketino leisti Emanuelio į profesionalios muzikos kelią, norėjo, kad jis studijuotų teisę, tad po kelerių metų po žmonos mirties, J. S. Bachas persikraustė į Leipcigą ir ten Emanuelis pradėjo lankyti Thomasschule (Dienos mokyklą), o po to studijuoti teisę Leipcigo Universitete. 1733m. C. P. E. Bachas, būdamas 19 metų, bandė tapti Švento Wenzelio bažnyčios vargonininku Naumburge, tačiau jam nepavyko, tad 1734 metų rudenį persikelė į Frankfurto universitetą ir ten suklestėjo jo muzikinė veikla. Frankfurte jis pradėjo komponuoti muziką, grojo savo tėčio kūrinius koncertuose ir karts nuo karto rašydavo kūrinius Frankfurto Universiteto pobūviams ar vestuvėms. 1738 m. Bachas nusprendė visiškai atsiduoti muzikai ir išvyko į Berlyną, ten jį šiltai pasitiko Prūsijos Princas Frederikas, o vėliau, 1740 m. tapęs karaliumi, Frederikas priėmė Bachą dirbti pas save. Ten Bachas parašė daug kūrinių ir gavo garbės klavesinu akomponuoti pirmą Karaliaus Frederiko pasirodymą fleita. Tačiau Bachui nepatiko būti Berlyne, jis jautė konkurenciją su Quantzu, o karalius visada labiau palaikė Emanuelio konkurentą. Galiausiai, po 30 tarnavimo karaliui metų, C. P. E. Bachui pavyko išvykti į Hamburgą, kur jis tapo „Hamburg Lateinschule“ (šio metu žinoma kaip „Johanneum“) meno vadovu ir rūpinosi Hamburgo muzikiniu gyvenimu. Bachas tapo vienu svarbiausių protestantiškos Vokietijos kompozitorių antroje XVIII a. pusėje, jis pelnė daug susižavėjimo ir pripažinimo, ypač kaip klavišinių instrumentų mokytojas ir kompozitorius. Per 60 muzikos rašymo metų Bachas parašė virš 1000 įvairių kūrinių, nuo dainų ir oratorijų iki simfonijų. Taip pat kaip didaktas jis parašė labai svarbią esę „Die Kunst das Clavier zu spielen“ (Klavišinių

instrumentų grojimo menas). Kartu su Quantzo, L. Mozarto (1719–1787) ir Agricolas (1720–1774) darbais tai buvo vienas svarbiausių muzikavimo instrukcijų darbų XVIII a. antroje pusėje. Pirmoje šio darbo dalyje buvo aptariama harmonija ir pirštuotės, Bachas drąsino naudoti nykštį, bet vengti jo ant juodų klavišų. Antrojoje dalyje jis aptaria ornamentus ir pagražinimus, taip pat kaip Quantzas, skirdamas juos į būtinuosius ir nebūtinuosius. Trečiojoje dalyje jis kalba apie gero pasirodymo reikšmę, aptardamas praktinius ir estetinius aspektus, taip pat pridėdamas 6 sonatas kaip mokymosi medžiagą. Kartu su Quantzo „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ Bacho esė yra svarbiausias informacijos šaltinis apie XVIII a. muzikos atlikimo praktiką ir muzikinį skonį, ypač paplitusį to meto Berlyne (Wolff, Leisinger, 2001).