

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAULĖ ŠERYTĖ

**ITALŲ IR PRANCŪZŲ BAROKO VOKALINĖS
MUZIKOS ORNAMENTIKA:
ISTORINIŲ ŠALTINIŲ LYGINAMOJI ANALIZĖ**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

Vilnius, 2014

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2010–2014 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamajo darbo vadovas:

lekt. dr. Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

TURINYS

Įvadas	4
 1. Italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos stilistiniai ypatumai	
1.1. Baroko vokalinė muzika Italijoje ir Prancūzijoje: skirtumai ir panašumai	10
1.2. Ornamentas italų ir prancūzų baroko vokalinėje muzikoje	15
1.2.1. Svarbiausi italų traktatai ir jų autoriai	19
1.2.2. Svarbiausi prancūzų traktatai ir jų autoriai	28
 2. Vokalinei ornamentikai skirtų italų ir prancūzų traktatų tyrimas	
2.1. Ornamentai G. B. Bovicelli, G. Caccini ir P. F. Tosi traktatuose	34
2.2. Ornamentai M. P. de Montéclairio traktate, lyginant su B. de Bacilly ir J.-A. Bérard'o pateiktomis puošmenomis.....	56
2.3. Italų ir prancūzų vokalinės muzikos ornamentikos palyginimas	81
 Išvados	89
Šaltiniai	92
Literatūra.....	92
 Priedai:	
1. Giovanni Battista Bovicelli. <i>Regole, passaggi di musica</i> (1594).....	97
2. Giulio Caccini. <i>Le nuove musiche</i> (1601/1602): pratarmė.....	109
3. Jean-Antoine Bérard. <i>L'art du chant</i> (1755): pratarmė ir III dalies 4-9 skyriai.....	121
4. Ornamentų lentelė.....	134

Ivadas

Muzikos atlikimo pasaulyje pastaraisiais dešimtmečiais aktyviai domimasi senąja muzika, atsigręžiama į jos autentiškas interpretacijas. Gilinimosi į praeities tradicijas svarbą pabrėžia ne tik nūdienos senosios muzikos renesanso apologetai, bet ir ankstesnių amžių muzikai: pavyzdžiui, Giuseppe Verdis (1813-1910) teigė, kad „grįžimas prie seno yra progresas“¹. Nuo XX a. 9-to dešimtmečio Vakarų Europos, Jungtinių Amerikos Valstijos ir kitų pasaulio šalių operos teatruose padaugėjo baroko operos pastatymų, vyksta senosios muzikos meistriškumo kursai ir akademijos, steigiami senosios muzikos ansambliai, pasitelkiant autentiškus natų šaltinius, teorinius traktatus ir mūsų dienas pasiekusius istorijos faktus, siekiama priartėti prie viduramžių, renesanso ir baroko epochų kūrėjų idėjų, pasaulėjautos bei perteikti muzikoje užkoduotas prasmes ir turinį. Senosios muzikos atlikimo judėjimas pasiekė ir Lietuvą: 1986 metais suburtas vienas pirmųjų senosios muzikos ansamblių „Banchetto musicale“ (vadovė Jūratė Mikiškaitė-Vičienė). Jo veikla ženklino sąmoningą atsigręžimą į senąją muziką: ansamblis koncentravosi į grojimą autentiškais instrumentais, gilinosi į senosios muzikos atlikimą, koncertų programas praturtino šokiais. 1989 metais tuo pačiu pavadinimu pradėtas rengti ir iki šių dienų rengiamas tarptautinis senosios muzikos festivalis. Minėtini susibūrę Lietuvos muzikų kolektyvai, atliekantys senąją muziką: senosios muzikos ansamblis „Affectus“ (2005); vokalinis duetas „Duo Barocco“ (mecosopranai Renata Dubinskaitė ir Saulė Šerytė, 2010); tarptautinis senosios muzikos ansamblis „Suonatori del granduca“, vėliau pervadintas „Canto Fiorito“ (2013; šio ansamblio tikslas – tyrinėti, atlikti ir populiarinti Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ir Abiejų Tautų Respublikos muzikinį paveldą – viduramžių, renesanso ir baroko muziką, ir puoselėti Europos senosios muzikos kultūrą Lietuvoje) ir kiti. Įsteigtas „Baroko operos teatras“ (2013) 2014 metų kovo 14 dieną debiutavo Georgo Friedricho Händelio (1685-1759) oratorijos „Prisikėlimas“ premjera Lietuvoje.

Taip pat paminėtina, kad Lietuvos scenose vis dažniau statomos baroko operos. Klaipėdos muzikiniame teatre pastatytos Claudio Monteverdi (1567-1643) operos „Orfėjus“ (2007) ir „Popėjos karūnavimas“ (2010), Henry Purcello (1659?-1695) „Didonė ir Enėjas“ (2010). Vienas ankstesnių šios operos atlikimų Lietuvoje buvo 1995 metais Valdovų rūmų požemiuose, kur taip pat buvo parodyta ir Francescos Caccini (1587-1641?) opera (*dramma per musica*) „Ruggiero išlaisvinimas iš Alčinos salos“ (2001). Lietuvos rusų dramos teatre

¹ It. *Torniamo all'antico e sarà un progresso*. Šią sentenciją, Verdi užrašytą 1871 m. sausio 5 d. laiške italų kompozitoriui, muzikos kritikui ir bibliotekininkui Francesco Florimo (1800-1888), pastarasis 1883 m. paskelbė knygoje „Riccardo Wagner e i Wagneristi“ (pagal: http://it.wikiquote.org/wiki/Giuseppe_Verdi, žiūrėta 2012 01 18).

scenos profesionalų ir jaunųjų atlikėjų dėka skambėjo Georgo Friedricho Händelio opera „Kserksas“ (2010). Puikus projektas buvo parengtas Vilniaus teatre „Lėlė“: tai Monteverdi madrigalinės operos (*madrigale rappresentativo*) „Tankredžio ir Klorindos dvikova“ ir „Nedėkingųjų šokis“ (2008). Lietuvoje buvo atliktos kompiliacinės baroko operos–pastišai: „Galantiškasis baroko pastišas“ Kauno valstybiniame muzikiniame teatre (2012) bei Baltijos kamerinės operos teatro koncertas-spektaklis „Barokinis operos pastišas“ (2013), minėtinas Johanno Sebastiano Bacho (1685-1750) „Pasijos pagal Joną“ (2007) scenininis pastatymas Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre. 2014 metų rugsėjo 4 dieną² Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės (LDK) valdovų rūmuose pirmą kartą Lietuvoje skambėjo pirmąją laikoma Giulio Caccinio (1551?-1618) opera „Euridikė“.

Įvairios senosios muzikos interpretacijos sulaukia ir įvairių vertinimų. Vieni atlikėjai, muzikos kritikai, tyrinėtojai pasisako už praėjusių epochų muzikos atlikimą tik tų laikų instrumentais; kiti gilinasi į senosios muzikos atlikimo niuansus (ornamentiką, frazuotę, tempų specifiką, t. t.), tačiau visa tai siekia perteikti šiuolaikinėmis skambesio priemonėmis, romantizmo laikotarpiu patobulintais instrumentais. Girdime radikaliai besiskiriančių atlikimo pavyzdžių, kurie rodo, jog muzikantai šioje srityje intensyviai ieško tiesos. Viena vertus, muzikos interpretavimas, autentiško skambėjimo, įtaigumo paieškos esti itin sudėtingas procesas, nes skambanti muzika yra bene mažiausiai apčiuopiamas ir mokslškai pagrindžiamas reiškinys. Apie tai svarstė įžymi senosios muzikos tyrinėtoja, klavesinininkė Wanda Landowska (1879-1959): „Interpretacija! Kokia nuostabi ir pavojinga kelionė į nežinią! [...] kas yra tiesa interpretacijoje? Autentiškumas? Nuoseklumas? Galbūt interpretacija turi būti subjektyvi?“ (Ландовска, p. 389). Kita vertus, įvairiose epochose kompozitoriai, muzikos teoretikai mėgino apibrėžti taisykles kaip kurti ir atlikti muziką, rašė traktatus apie *basso continuo*, muzikinę artikuliaciją ar ornamentiką. Ypač tai ryšku baroke: „Jokiais laikais nebuvo tiek daug fundamentalių muzikos atlikimo vadovėlių kaip baroko epochoje“ (Katkus, 2013, p. 218-219). Informacijos apie baroko puošmenas istoriniuose šaltiniuose iš tiesų labai daug ir ji ganėtinai prieštaringa. Galbūt dėl to neretai tarp teorijos ir praktikos esti didžiulis atotrūkis. Landowska pastebi, jog barokinę ornamentiką tiriantis mokslas paprastai neaiškina, kaip ją atlikti: „dauguma šiuolaikinių muzikologų, kurių tiriamu dalyku tapo ornamentika, išėikvojo daug jėgų rengdami ženklų lenteles ir jų aiškinimus, paliktus senųjų meistrų. Tai labai reikalingas paruošiamasis darbas. Bet niekas iš jų nepasakė, kaip šiuos aiškinimus interpretuoti. Juk tarp aiškinimo ir interpretavimo yra praraja. Mažai kas iš muzikologų nagrinėjo puošmenų aiškinimus muzikinės frazės kontekste, kur jos

² Operos gimimo diena Lietuvoje: 1636 metų rugsėjo 4 dieną Vilniaus Žemutinėje pilyje pirmą kartą parodyta Virgilio Puccitellio *dramma per musica*- ankstyvoji opera *Il ratto d'Helena* („Elenos pagrobimas“).

randamos. Jei mokslininkai ir bandė tai padaryti, tai nekreipė dėmesio į ritmą ir išraiškingą kūrinio visumos charakterį, nors būtent čia ir slepiasi puošmenos tikroji reikšmė ir vaidmuo“ (Ландовска, p. 375). Michelis Pignolet de Montéclairas (1667-1737), parašęs vieną įtakingiausių traktatų apie prancūzų baroko muzikos atlikimą *Les principes de musique* (1736), skyriuje, skirtame ornamentikai, teigė: „yra beveik neįmanoma raštu išmokyti tinkamai taikyti puošmenas, nes ir patyrusio mokytojo balsas tam nėra pakankamas“ (Montéclair, p. 77). Todėl interpretuojant baroko vokalinės muzikos ornamentus labai svarbu sujungti teoretikų ir praktikų įžvalgas.

Tyrinėjant baroko muziką, kalbama apie skirtingų Vakarų Europos šalių stilius. Muzikos tyrėjai ir atlikėjai išskiria du įtakingiausius iš jų – tai italų ir prancūzų baroko muzikos stiliai. Šių dviejų šalių muzikos skirtumai pirmiausia siejami su prieštaringu italų ir prancūzų mentalitetu: pirmieji – ekstravertiški, džiaugsmą ir skausmą reiškiantys tiesiogiai ir spontaniškai, kiti – susivaldę, intelektualiai filtruojantys jausmus. Italai buvo baroko stiliaus kūrėjai; baroko teatrališkumas, ir įmantrumas italams idealiai tiko. Taigi, baroko muzikos šaknys – Italijoje. Tuo tarpu šio laikotarpio prancūzų muzika vertinama beveik kaip reakcija į italų „muzikinį vulkano išsiveržimą“ (Filip, p. 28; Harnoncourt, p. 193). Italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumai, kuriuos nagrinėja šių laikų tyrėjai ir atlikėjai, buvo suvokti ir aprašyti gausiuose baroko epochos autorių traktatuose: gausūs priešiški pasisakymai juose liudija buvus aršią šių dviejų mokyklų diskusiją, jei ne dvikovą. Italų ir prancūzų baroko muzikos kontrastai stipriai paveikė visos Europos muzikinį gyvenimą. Angliškoji, vokiškoji ir kitos mokyklos susiformavo savitai derinant itališką ir prancūzišką baroko stilius.

Ornamentika yra bene reikšmingiausias baroko vokalinės muzikos sudedamasis elementas, didžia dalimi lemiantis stilistinius italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumus. Vokalinė muzikos puošyba baroko epochos autorių vieningai apibūdinama kaip sunkiai išmokstamas menas, tačiau gebėjimas puošti dainavimą esminiais ir laisvai improvizuojamais ornamentais buvo laikomas privalomu dainininkui. Nuo ornamentikos išmanymo labai priklauso ne tik formaliai teisingas muzikos kūrinio atlikimas, bet ir tikras kompozitoriaus sumanymo, minties perskaitymas ir perteikimas. Ornamentika - vienas svarbiausių elementų kalbant apie autentiškumo paieškas, bandant perprasti baroko muzikos kalbą, nes tik suprantant ją, galima priartėti prie to, ką iš tikrųjų norėjo pasakyti kompozitorius, o žinant, ką norėjo pasakyti kompozitorius, kuo įtaigiau perteikti tai klausytojams.

Tai, kas vyksta nūdienos koncertiniame gyvenime, ne tik lemia požiūrį į senosios muzikos skambesį, bet ir keičia senosios muzikos suvokimo tradiciją, formuoja klausytojo skonį. Klavesinininkė Vaiva Eidukaitytė-Storastienė aspirantūros darbe, nagrinėjančiame senosios klavyrinės muzikos atlikimo ir interpretavimo tradiciją Lietuvoje,

retoriškai klausia, ar Lietuvoje egzistuoja senosios muzikos interpretacijos tradicija. Jos nuomone, Lietuvoje nėra senosios muzikos atlikimo akademinių pagrindų, todėl mūsų šalies atlikėjai žinių ieško užsienio aukštosiose mokyklose ar meistriškumo kursuose.³ Tradicijos reiškinyje įmanomas tuomet, kai matyti nuosekliai tęsiama, formuojama ir puoselėjama konkretaus muzikos stiliaus atlikimo praktika, kai specialistai, tokiose specifinėse srityse sukaupę patirties ją dalinasi bei perduoda. Tą patį galima teigti ir kalbant apie baroko solinės vokalinės muzikos interpretavimo situaciją šiandienos Lietuvoje – susiduriame su tradicijos „nebuvo“ problema. Todėl svarbu diskutuoti apie baroko vokalinės muzikos atlikimą Lietuvoje, išnagrinėti ir įsisąmoninti esminius baroko muzikos stiliaus elementus (vienas svarbiausių šio stiliaus elementų – ornamentika) bei skatinti nuoseklų jų taikymą vokalistų praktikoje.

Šio darbo **tyrimo objektas** – italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentikos ypatumai, panašumai ir skirtumai, kurie nagrinėjami remiantis autentiškais šaltiniais – XVI a. pabaigos - XVIII a. pirmos pusės traktatais. Italų ir prancūzų baroko stiliai pasirinkti kaip dvi įtakingiausios, ryškiausios skirtumų baroko mokyklos, kurios yra atskaitos taškas siekiant suvokti kitų Vakarų Europos šalių baroko muzikos ypatumus. Ornamentikos tyrimai didžia dalimi atskleidžia stilistinius italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumus.

Tyrimo problema – ornamentikos vaidmuo interpretuojant italų ir prancūzų baroko vokalinę muziką. Ornamentiką kaip objektą dažnai lydi svarstymai, ar ornamentų naudojimas turi būti kanonizuotas, ar paliktas improvizacijai; šio svarstymo šaknys taip pat glūdi prancūziško ir itališko baroko skirtumuose. Ornamentikos problema išryškėja nagrinėjant skirtingas natų redakcijas, kuriose ornamentai ne visuomet kruopščiai ir taisyklingai užrašomi ir perrašomi. Atlikėjams stinga žinių apie ornamentų rūšis, taip pat trūksta supratimo kaip ir kada atlikti konkrečius ornamentus, nenutolstant nuo kūrinio stiliaus ir kompozitoriaus minties. Šis darbas turėtų suteikti trūkstamų žinių ir atsakyti į daugelį aktualių klausimų susijusių su baroko vokalinės muzikos ornamentais ir jų atlikimu.

Tyrimo šaltiniai – italų ir prancūzų baroko epochos traktatai ir muzikos kūrinių rinkinių pratarmės, kuriose XVI a. pabaigos - XVIII a. pirmos pusės autoriai analizavo vokalinės muzikos ornamentiką, nurodė ornamentų rūšis ir pateikė jų naudojimo taisykles, rekomendacijas. Tai italų Giovannio Battistos Bovicellio (1550-1594), Giulio Caccinio (1551-1618), Piero Francesco Tosio (1654-1732) traktatai ir prancūzų Bertrand'o de Bacilly (1621-1690), Michelio Pignolet de Montéclairo (1667-1737) ir Jeano Antoine'o Bérard'o (1724-1778) darbai.

³ Eidukaitytė-Storastienė, Vaiva. *Senosios klavyrinės muzikos interpretacijos tradicija Lietuvoje*. Meno aspirantės mokslo darbas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 2004.

Tyrimo tikslas – išanalizuoti ir palyginti ornamentikos ypatumus italų ir prancūzų baroko vokalinėje muzikoje, remiantis autentiškais šaltiniais - traktatais, skatinti istoriškai informuoto atlikimo praktikos įsitvirtinimą Lietuvoje.

Darbo uždaviniai:

- Išversti į lietuvių kalbą Giulio Caccinio rinkinio *Le nuove musiche* (1602) praturmę, Giovannio Batistos Bovicellio traktatą *Regole, passaggi di musica* (1594), Michelio Pignolet de Montéclairo traktato *Principes de musique* (1736) III dalį, Jeano Antoine'o Bérard'o traktato *L'art du chant* (1755) III dalies 4-9 skyrius.
- išanalizuoti Piero Francesco Tosio traktato *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) 2, 3, 4, 8 ir 10 skyrius, Bertrand'o de Bacilly traktato *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1688) 12 ir 13 skyrius.
- išnagrinėti italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos stilistinius panašumus ir skirtumus, apibrėžti ornamentikos vaidmenį formuojant savitus šių tautų baroko muzikos stilius;
- remiantis italų ir prancūzų baroko autorių traktatais, išanalizuoti vokalinės muzikos ornamentiką, jos atskirų elementų panašumus ir skirtumus;
- atlikti pagrindinio darbo objekto - baroko epochos traktatų - lyginamąją analizę;
- sudaryti sisteminę Bovicellio, Caccinio, Tosio, Bacilly, Montéclairo ir Bérard'o traktatuose pateiktų baroko vokalinės muzikos ornamentų lentelę.

Temos iširtumas ir aktualumas. Baroko epochos kultūrai skirtų tyrimų Lietuvoje netrūksta. Tarp paskutiniaisiais dešimtmečiais parašytų ir išleistų darbų išskirtinos literatūrologinės studijos: Eugenijos Ulčinaitės „Dainos pasauliui, saulei ir sau“ (1993), Ulčinaitės ir Albino Jovaišo „Lietuvių literatūros istorija XIII – XVIII amžiai“ (1995); menotyros tyrimai: Rasos Butvilaitės „Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės barokas: formos, įtakos, kryptys“ (2001); mecenatystės temos nagrinėjimas Mindaugo Paknio „Mecenatystės reiškinys XVII a. LDK“ (2003); tarp baroko muzikai skirtų veikalų - Jūratės Trilupaitienės „Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje“ (1995) ir „Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika“ (2004); „Muzikos kalba. Barokas“ (sud. Gražina Daunoravičienė, 2006); baroko instrumentinės muzikos atlikimas nagrinėtas Lietuvos muzikos ir teatro akademijos aspirantų mokslo darbuose: Eidukaitytės-Storastienės „Senosios klavyrinės muzikos interpretavimo

tradicija Lietuvoje“ (2004) ir Mindaugo Bačkaus „Baroko epochos muzikinių tekstų violončelei ypatybės“ (2009). Tačiau šiuose darbuose baroko solinės vokalinės muzikos interpretavimo principai ir ornamentikos problema nebuvo paliesta. Donato Katkaus monografijos „Muzikos atlikimas: istorija, teorija, stiliai, interpretacijos“ (2006 ir 2013) II-ame skyriuje aptariama baroko laikotarpio muzika, retorika ir afektų teorija, temperacija, ornamentika ir kito muzikos kalbos elementai, lemiantys muzikos atlikimą; tačiau ir šiame darbe daugiau dėmesio skiriama instrumentinių baroko muzikos kūrinių ornamentikai. Lietuvoje dar nebuvo parengta mokslo studija, nagrinėjanti baroko vokalinės muzikos interpretacijos ir atlikimo problematiką, detaliai analizuojanti vokalinės muzikos ornamentikos ypatumus, o pastarosios epochos vokalinės muzikos interpretavimas ir ornamentika dažnai tėra diskusijų tarp atlikėjų objektas. Šis tyrimas, kurio pagrindinis ir svarbiausias objektas - baroko epochos rašytiniai šaltiniai, yra aktualus ne tik tuo, kad papildo muzikologijos tyrimų spektrą, bet ir turi praktinę bei metodologinę reikšmę Lietuvos atlikėjų ir vokalo pedagogų veiklai.

Tyrimo metodai. Darbe taikomi istoriografinis, lyginamasis, kompleksinės analizės ir sisteminis tyrimo metodai. Atliekant italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos stilistinių panašumų ir skirtumų vertinimą, apibrėžiant ornamentikos specifiką šių mokyklų praktikoje, buvo taikomas kompleksinės analizės metodas. Naudojant sisteminį metodą, buvo sudaroma ornamentų lentelė.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, du skyriai, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas ir priedai.

Pirmame skyriuje aptariami pagrindinių dviejų baroko stilių – italų ir prancūzų - baroko vokalinės muzikos panašumai ir skirtumai: pagrindžiama ornamentikos svarba šių stilių formavimuisi, pristatomi svarbiausi italų ir prancūzų traktatai bei jų autoriai, nagrinėjantys baroko vokalinės muzikos ornamentiką.

Antrame skyriuje analizuojami baroko vokalinės muzikos ornamentai. Šios dalies pirmajame poskyryje, remiantis Bovicellio, Caccinio ir Tosio darbais, nagrinėjami italų baroko vokalinės muzikos ornamentikos ypatumai, atliekama jų traktatų apie vokalinės muzikos atlikimo principus ir ornamentikos taikymo muzikoje taisyklės lyginamoji analizė. Antrajame poskyryje, remiantis Bacilly, Montéclairo ir Bérard'o tekstais, analizuojama prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentika, atliekama vokalių ornamentų lyginamoji analizė bei, remiantis įtakingiausiu šaltiniu – Montéclairo traktatu - išryškinami ornamento taikymo ypatumai prancūzų baroko muzikos praktikoje. Trečiajame poskyryje palyginama italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentika, išskiriami jų panašumai bei skirtumai, susisteminami baroko vokalinės muzikos ornamentai.

Darbo prieduose pateikiami baroko autorių darbų apie ornamentiką pirmieji vertimai į lietuvių kalbą:

- Giulio Caccinio rinkinio *Le nuove musiche* (1602): pratarinė;
- Giovannio Batistos Bovicellio traktatas *Regole, passaggi di musica* (1594);
- Jeano Antoine'o Bérard'o traktato *L'art du chant* (1755) III dalies IV-IX skyriai.

Prieduose taip pat pateikiama baroko vokalinės muzikos ornamentų lentelė.

1. Italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos stilistiniai ypatumai

1.1. Baroko vokalinė muzika Italijoje ir Prancūzijoje: skirtumai ir panašumai

Tautų „pasąmonėje“ egzistuoja užkoduoti skirtumai, tautinis stilius siejasi su genetiškai paveldimu charakteriu, temperamentu ir siela. Austrijų muzikologas Guido Adleris (1855-1941) jau prieš šimtmetį rašė, kad „stilius – tai centrinis taškas siekiant naudotis menu ir jį suprasti; stilius, anot Goethe's, yra pažinimo šaltinis, kuriame glūdi daug gilesnė gyvenimo tiesa nei tik jutiminis stebėjimas ir kopijavimas. Stilius yra matas, pagal kurį viskas matuojama ir nusprendžiama meno kūrinys“ (Adler, 1911/1912, p. 5).

Muzikos tyrinėtojai⁴, remdamiesi autentiškų šaltinių liudijimais, išskiria du įtakingiausius ir kontraversiškausius baroko muzikos stilius - italų ir prancūzų mokyklas. Šių šalių baroko stilių kontrastai stipriai paveikė visos Europos muzikinį gyvenimą. Anglų, vokiečių ir kitų Vakarų Europos šalių baroko muzikos stiliai susiformavo savitai derinant itališką ir prancūzišką muziką⁵. Šių dviejų stilių kontraversiją iliustruoja daugiau ar mažiau ekspresyvių amžinininkų pasisakymai išlikusiuose rašytiniuose šaltiniuose. 1704 metais prancūzų didikas, muzikos istorikas Le Cerf de la Viéville⁶ vaizdžiai rašė: „Vieni perdėtai

⁴ Ignac Filip, Jon Laukvik, Manfred Bukozer, Nikolaus Harnoncourt, Wanda Landowska ir kt.

⁵ Nikolausas Harnoncourt'as – vienas ryškiausių XX/XI amžių senosios muzikos interpretatorių/tyrinėtojų savo knygoje *Musik als Klangrede* (1982/2010) rašo, kad ilgą laiką baroko epochoje muzika buvo arba itališka arba prancūziška ir tarp šių stilių žiojėjo praraja, kitų šalių muzikai turėjo apsispręsti, kuriai šių dviejų mokyklų atiduoti savo simpatijas kuriant/atliekant muziką, stilių persipynimas atrodė neįmanomas. Nepaisant kitų šalių kompozitorių, ypač austrių (Georgas Muffatas [1653-1704], Johannas Josephas Fux [1660-1741]) bandymų XVII a. pabaigoje „sutaikyti“ abi priešpastatytąsias mokyklas, sintezė (taip vadinamas „mišrusis stilius“) buvo pasiekta tik XVIII a. (pagal Harnoncourt'ą, *Musik als Klangrede*, 1982/2010, p. 193/194).

⁶ Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent Seigneur de Freneuse (1674–1707) – prancūzų muzikos istorikas, prancūzų ir italų muzikos palyginimą aprašęs savo knygoje *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704, Briuselis, 1705 – antras papildytas leidimas), kuri buvo perspausdinta Pierre'as Bonnet, Abbé Bourdelot ir Jacques Bonnet knygoje *Histoire de la musique* (1715, Amsterdamas). Ši Viéville knyga buvo

žavisi itališku skoniu ir prancūzišką muziką atmeta kaip neskoningiausią pasaulyje. Kiti yra ištikimi tėvynės skoniui, išmano muzikos mokslą ir negali be kartėlio stebėti, kaip karalystės sostinėje niekinamas geras prancūziškas skonis. [...] Italų muzika panaši į išsidažiusę sugulovę, kuri nežinia kodėl visada nori būti matoma [...], prancūzų muziką galima palyginti su gražuoju, kurios natūralus grožis traukia širdis ir žvilgsnius; ji žavi visus vos pasirodžiusi“ (Harnoncourt, 2010, p. 196). 1636–1637 metais pasirodžiusiame teologo, matematiko, filosofo bei muzikos teoretiko Marino Mersenne'o (1588-1648) traktate „Universalioji harmonija“ rašoma: „Italai siekia perteikti aistras, dvasines būsenas [...] o mums, prancūzams, pakanka pamaloninti ausį“ (Mersenne, p. 356). Prancūzų autorius iš tiesų negaili tėvynainiams kritiškų pastabų: „Reikia pripažinti, kad prancūziškoms arijoms dažniausiai trūksta aistros akcentų, nes mūsų dainininkams užtenka tik pakutenti klausą ir patikti publikai savo dirbtinumu, nesistengiant sužadinti savo klausytojų jausmus, laikantis teksto temos ir intencijos“ (Mersenne, p. 361).

Italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumai visų pirma siejami su skirtingu mentalitetu: pirmieji – ekstravertiški, džiaugsmą ir skausmą reiškiantys tiesiogiai ir spontaniškai, linkę į formos neapibrėžtumą, kiti – susivaldę, intelektualiai filtruojantys jausmus, aiškaus proto, griežtos formos šalininkai. Baroko muzikos šaknys yra Italijoje, nes baroko teatrališkumas, jo neribota formų gausybė, jo fantastika ir keistumas, įmantrumas, aišktingumas tiesiogiai siejasi su italų mentalitetu ir tradicijomis. Tuo tarpu šio laikotarpio prancūzų muzika - atsakas į italų muzikinį vulkano išsiveržimą (pagal Harnoncourt, 1982/2010, p. 193). Nicolaus Harnoncourt'as (g. 1929) italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumų priežastimis nurodo aktyvų šių šalių varžymąsi geografinėje, dvasinėje, politinėje ir kultūrinėje srityse, savitus temperamento, charakterio bruožus. Jo žodžiais, italų baroko muzika tarsi vulkano išsiveržimas: jai būdingas ekspresyvumas, spontaniškumas, muzikinių formų įvairovė ir spalvinga išraiška, kurioje taip pat esama ir ekscentriškumo. Italų baroke *concerto* ir operos žanruose naudojamos visos juslinio malonumo ir fantazijos galimybės; muzikinės formos, anot Harnoncourt'o, - didingos ir prašmatnios. Partitūrose dominuoja styginių skambesys; instrumentai imituoja jausmingą dainuojantį balsą. Turtingos puošmenos išmonės kupinų atlikėjų improvizuojamos ekspromptu: tai taip pat atitinka impulsyvų ir ekstrovertišką italų tautos charakterį. Prancūzų baroko muzika pabrėžtinai intelektualiai, aristokratiška, sąlygojama tikslų interpretavimo taisyklių. Pagrindinis prancūzų muzikos rašymo ypatumas buvo lakoniškos, aiškos formos⁷. Paradoksalu, kad būtent Prancūzijos

parašyta kaip atsakas į *François Raguene*t knygą *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique* (1702, Paryžius).

⁷ Kalbama pirmiausia apie šokių muziką, kurių formos buvo prilyginamos racionaliai - tiesioms prancūzų rūmų ir parkų architektūros linijoms. Tai yra prancūzų klasicizmo estetika – Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711),

karaliaus rūmuose gyvenusio ir kūrusio italų kilmės kompozitoriaus Jeano Baptiste'o Lully (1632-1687) kūryba tapo prancūzų baroko muzikos etalonu. Apie Lully kūrybą ir jos įtaką to laikotarpio prancūzų muzikai rašė amžininkas Montéclairas: „šis didis genijus, kurio veikalus visad vertins žinovai, pirmenybę teikė melodijai, gražiam moduliavimui, maloniai harmonijai, tiksliai išraiškai, natūralumui ir, pagaliau, tauriam paprastumui, o ne juokingoms dviguboms arijoms ir mišriai (sudėtinei, heteroklitiškai) muzikai, kurios tariaimi nuopelnai (kokybė, vertingumas) tėra nukrypimai, uždelstos (iškreiptos) moduliacijos, ištęsti akordai, trenksmai (triukšmai) ir maišatis. Visi šie netikri brangakmeniai atskleidžia išsekusį autoriaus talentą ir jie nedaro įspūdžio net neišsilavinusiems klausytojams.“ (Montclair, p. 87).

Italijoje gimė operos žanras - renesanso mąstymo ir aistros antikai rezultatas. XVI a. pabaigoje Florencijos aristokrato Giovannio Bardžio namuose susibūrė intelektualų grupė (Girolamo Mei, Otavio Rinuccini, Giulio Caccini, Iacopo Peri, Vincenzo Galilei, Iacopo Corsi), vadinama Florencijos kamerata, kurios narių dėka gimė operos žanras - renesanso mąstymo ir aistros antikai rezultatas. Italijoje buvo kelios baroko operos mokyklos, kurių svarbiausios – Florencijos, Venecijos, Romos ir Neapolio. XVII a. pirmaujančios Venecijos mokyklos stiliaus elementai buvo *secco* rečitatyvas, *accompagnato* rečitatyvas, *arioso*, arijos su klavesino ar orkestro akompanimentu, orkestre dažni soluojantys instrumentai. Vėliau italų baroko operoje *secco* rečitatyvas ir arija *da capo* tapo būtinai, choras ir baletas (kitai nei Prancūzijoje) sutinkami retai. Romos mokyklai pradžioje įtakos darė Florencijos mokykla, vėliau susiformavo saviti žanrai: opera oratorija (religinė opera) ir komiška opera (*opera buffa*). Įtakinga tapo Neapolio operos mokykla, kurioje susiformavo *bel canto* stilius, klestėjo kastratų menas. Ši mokykla XVIII amžiuje diktavo vokalinės muzikos madas.

Prancūzijoje (kaip ir Italijoje) XVI amžiaus pabaigoje pagal antikinio teatro pavyzdį buvo bandoma sukurti naują teatro žanrą, kuriame dalyvautų visi menai: poezija, muzika, šokis, architektūra, tapyba, kostiumas⁸. Skirtingai nei Italijoje, kur baroko epochoje daugelyje šio krašto miestų vyko intensyvus muzikinis gyvenimas, netgi formavosi skirtingi atskirų regionų stiliai, baroko Prancūzijoje muzikiniai įvykiai koncentravosi Paryžiuje ir, ypač, karaliaus rūmuose. Čia susiformavo savitas draminis šokių muzikos žanras *ballet de cour* (rūmų baletas) ir komiška priešprieša rimtam rūmų baleto žanrui *comédie-ballet*

Pierre'as Corneille (1606-1684), Jeanas Baptiste'as Racine'as (1639-1699), Molière'as (tikras vardas Jean-Baptiste Poquelin; 1622-1673).

⁸ Poetas Jeanas Antoine'as de Baïf (1532-1589) ir muzikas Joachimas Thibault de Courville (?-1581) 1570 metais Paryžiuje pagal antikinį pavyzdį įkūrė *Akadémie de Poésie et de Musique* (Poezijos ir muzikos akademija).

(komedija - baletas)⁹. Italų operos vaidinimų Prancūzijos karaliaus rūmuose įtakoje radosi prancūziška pastoralė¹⁰. Lully ir Quinault išvystė *tragédie lyrique* (kitaip – *tragédie en musique*, lyrinė tragedijaėė) žanrą¹¹. Prancūzų operoje dramos vaidmuo ryškesnis nei itališkoje, svarbesni chorų epizodai, dažniau sutinkami šokių epizodai. Arijos čia tėra trumpi epizodai, sujungti tiksliai ritmizuotų rečitatyvų, tad galima suprasti, kadėl italas, klausydamasis tokios operos galėjo galvoti, jog tai vieni rečitatyvai ir ilgesingai laukti arijos (kurios, beje, tokios, kokios laukiama, niekada ir nebuvo). Pavyzdžiui pateikiama italų primadonos Faustinos¹² nuomonė, kuri klausydama operos „pusvalandį tylėjo, po to sušuko: „Kada gi pagaliau bus arija?!““ (Harnoncourt, 1982/2010, p. 196). Italų baroko operoje, priešingai, kiekvieną rečitatyvų grupę (dažnai atliekamą laisvos deklamacijos būdu) užbaigdavo didelė arija.

Prancūzija buvo kraštas, kuris nepriėmė tarptautinės italų baroko muzikos kalbos, bet sukūrė savitą, visiškai kitokią muzikinę idiomą. Gali būti, kad prancūzų muzika kitiems europiečiams (ir mums - lietuviams) buvo ir liko savotiška garsų kalba, kurios grožis atsiskleidžia tik tam, kuris intensyviai ir su meile ją tiria, jos mokosi, į ją gilinasi. Tuo tarpu italų baroko muzika, net ją interpretuojant kraštutinai neraiškiai, suprantama nepalyginamai lengviau. Prancūzų baroko traktatų autoriai dažnai akcentuoja skonį, kaip lemiantį faktorių norint gerai sukomponuoti ar tinkamai „išsakyti“, t. y. atlikti, muziką. Lygindamas italų ir prancūzų muziką, Montéclairas teigia, kad „lotyniška muzika¹³ lavina gebėjimą dainuoti, prancūziška muzika lavina skonį“ (Montclair, p. 77). Prancūzų baroko muzikos rafinuotumas, regis, suprantamas vien prancūzams, reikalauja guvaus intelekto ir intensyvaus darbo ieškant prancūzų muzikos grūdo, jos esmės ir joje užšifruoto pasisakymo. Montéclairio žodžiais, „nepakanka gerai dainuoti prancūziškai, nei gerai išmanyti muziką, nei turėti balsą, reikia dar turėti skonį, sielą, balso lankstumą ir nuovoką, kad suteiktumei žodžiams reikalingos išraiškos, pagal jų pobūdį“ (Montclair, p. 77).

Italų ir prancūzų poliariškumas persmelkia visą baroko muzikos istoriją. XXI amžiuje gilinantis į muziką, užrašytą prieš tris šimtmečius šis ekstremalus poliariškumas, kuris abudu stilius taip nesutaikomai skyrė, nėra aiškiai suprantamas, praėjęs laikas, nutrūkusi

⁹ Pavyzdžiui *Le bourgeois gentilhomme* („Miestelėnas bajoras“, 1670) - Molière'o ir Lully bendradarbiavimo rezultatas.

¹⁰ Robert'o Cambert'o (1628-1677) ir poeto Pierre'o Perrin'o (1620-1675) *Pastorale d'Issy* ir *Pomone* (1659 ir 1671), Lully ir libretisto Philippe'o Quinault (1635-1688) *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* („Amūro ir Bakcho šventės“, 1672).

¹¹ Sąveikoje su klasicistine Corneille, Quinault ir Racino tragedija.

¹² Tikėtina, kalbama apie italų dainininkę, mecosoprana, Faustina Bordini (1697-1781), gimusią kilmingoje venecijiečių šeimoje. Ji buvo viena geriausiai apmokamų dainininkių Europoje. Jos muzikiniu lavinimu, be kitų, rūpinosi italų kilmingieji ir muzikai, broliai Alessandro Marcello (1673-1747) ir Benedetto Marcello (1686-1739). Vokiečių kompozitoriaus Johanno Hasses žmona.

¹³ Kalbama apie italų muziką.

tradicija minėtus skirtumus akivaizdžiai nublukino. Pasak Harnoncourt'o, aštrūs pasisakymai baroko laikotarpio šaltiniuose, tuometinės publikos kovingos reakcijos turėjo būti stipriau pagrįstos nei tai rodo šių dienų blyškios interpretacijos: šiandien neretai muzikuojama ir girdima labai niveliuotai, diferenciacijos stoka tarp tautinių mokyklų iš dalies sumažina skambančios muzikos įtaigumą. Esama itališkos ir prancūziškos muzikos konfrontacijos personifikavimo pavyzdžių. Vienas jų - italų ir prancūzų muzikos intermedija Lully baletė *Ballet de la Raillerie* („Pašaipų baletas“)¹⁴. Šiame komiškame duete italų ir prancūzų muzikos personifikacijos parodijuoja viena kitą, panaudodamos tipiškais laikomus itališkos ir prancūziškos muzikos ornamentus, ginčijasi ir šaiposi viena iš kitos, abi gina ir pateisina savo stilius.

Ornamentika yra vienas iš svarbiausių skiriamųjų stilistinių elementų, o ornamentų rūšys ir jų naudojimo ypatumai labai konkrečiai apibrėžia skirtingų šalių baroko muzikos ypatumus. Todėl akivaizdu, kad šių skirtingų tradicijų žinojimas ir suvokimas, gebėjimas apibendrinti muziką sudarančius komponentus suvokiant jų originalumą, išryškinti ir apibrėžti atskirų šalių stilių (juk atskiros kompozitoriaus kūryba neatsiranda iš niekur ir išreiškia ne tik save, bet taip pat yra veikiamą epochos, kultūros reiškinių, mokyklų) – vienas svarbiausių uždavinių siekiant įtaigiai atlikti muziką.

Italų ir prancūzų baroko muzikos ornamentika labai skiriasi. Galima teigti, kad italų baroko muzikai būdingesni *horizontalieji*, o prancūzams *vertikalieji*¹⁵ ornamentai. *Horizontaliaisiais* ornamentais vaidinami laisvieji, t. y. laisvai improvizuojami ornamentai, dar vadinami *savavališkomis puošmenomis* (vok. k. - willkürliche Verzierungen) arba *diminucijomis* (it. k. - *diminuzione*, ang. *diminution*, pranc. *diminution*). *Vertikalieji* ornamentai vadinami esminiais (vok. k. - wesentliche Verzierungen), kitaip akcentais, jie dainuojami ar grojami muzikinio audinio vertikalėje. Italų baroko vokalinės muzikos mokykloje, nors ir egzistavo taisyklės, vis tik svarbiausia buvo idėjų gausa ir fantazija; dainininkui buvo suteikiama laisvė spontaniškai improvizuoti. Italai mokė ir mokėsi diminucijų figūrų, praktikavo virtuoziškumo reikalaujantį diminucijų meną¹⁶. Tuo tarpu prancūzai muzikinių garsų ornamentiką naudojo kaip integralią pačios melodijos dalį: puošmenos ir jų naudojimo taisyklės buvo skrupulingai aprašytos, apibrėžtos ir dažniausiai

¹⁴ Pažodžiui verčiant – vienaskaita – „pašaipos“.

¹⁵ Kalbant apie ornamentiką terminus „horizontalieji“ ir „vertikalieji“ ornamentai vartoja brazilų kilmės senosios muzikos žinovas Rodrigo Calveyra, kuris yra žymus fleitininkas ir kornetininkas, grojantis geriausiuose Europos senosios muzikos ansambliuose, tarptautinio senosios muzikos ansamblio *Canto fiorito*, susibūrusio 2013 metais Vilniuje, vadovas.

¹⁶ Diminucija (lot. *diminutio* - sumažinimas, susmulkinimas, pranc..., angl. *diminution*, it. *diminuzione*, vok. *Diminution*, *Verkleinerung*): ornamentikoje melodijos garsų ar intervalų papuošimas mažų verčių natomis, italų baroko muzikoje dažniausiai nežymimas (atlikėjo improvizuojamas). Laisvuosius (savavališkus) ornamentus, arba diminucijas, italai vadina *fioretti*, *passaggio*, *gorgia*, vokiečiai - *wilkürliche Verzierungen*, *passagio*, *coloratura*, anglai - *division*, ispanai - *glosas*, prancūzai - *double*.

tiksliai nurodytos natose. Prancūzai pasažų gausą italų baroko muzikoje laikė nežabotu vulgarumu: jie nepripažino laisvos improvizacijos, o naudojos labai sudėtinga ir rafinuota ornamentų naudojimo sistema.

Vis dėlto, keliais aspektais italų ir prancūzų baroko epochos traktatų autoriai (pavyzdžiui, Bovicellis, Caccinis, Tosis, Bacilly, Montéclairas, Bérard'as) buvo vieningi. Visų pirma buvo sutariama kalbos reikšmės klausimu; teksto prasmė, dar tiksliau teksto prasmės sukeliamas afektas - svarbiausia tiek italų, tiek prancūzų baroko muzikoje, taip pat ir ornamentų taikyme. Antra - italų ir prancūzų autorius vienija nepasitenkinimas girdimomis interpretacijomis, didžia dalimi dėl netinkamo ornamentų dainavimo. Visi šie autoriai nori pataisyti padėtį ir savo raštuose pasidalinti pastebėjimais, žiniomis ir praktine patirtimi padėti įtaigioms interpretacijoms. Ne vienas žymių mūsų laikų senosios muzikos atlikėjų, jungusių teorines žinias ir muzikavimą, pateikia vieną ir tą pačią išvadą – muzika turi būti gyvybinga. Pavyzdžiui Harnoncourtas renkasi geriau istoriškai visiškai klaidingą, bet gyvybingą interpretaciją. „Muzikos mokslo žinios, aišku, negali būti savitiksles, bet turi įduoti mums į rankas priemones, tinkamas geriausiai interpretacijai. Nes ištikimybė kūriniui yra tada, kai jis išreiškiamas gražiausiai ir aiškiausiai, o tai pasiekama, kai žinojimas ir atsakomybė susivienija su giliausiu muzikos pojūčiu“ (Harnoncourt, 1982, p. 16). Į tai atkreipė dėmesį dar XVIII a. vokiečių kompozitorius, dainininkas, rašytojas, diplomatas ir muzikos teoretikas Johannas Matthesonas (1681-1764): „aiškumas yra svarbiausias ir reikalingiausias grojimui, dainavimui, rašymui, kalbėjimui ir kitiems būdams, kuriais mes pranešame mūsų mintis“ (Mattheson, Grosse General-Baß-Schule, Hamburg 1731, p. 219; percituota iš: Lohmann, 1982, p. 13). Pritariant Matthesonui, galima pridurti, kad aiškumas svarbus ne tik publikos dėkingumui pelnyti, bet būtinas ir pačiam atlikėjui.

1.2. Ornamentas italų ir prancūzų baroko vokalinėje muzikoje

Ornamentas yra reikšmingas baroko vokalinės muzikos kalbos sudedamasis elementas, ypač kalbant apie autentiškumo paieškas, didžia dalimi lemiantis stilistinius italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumus. Danutė Kalavinskaitė Lietuvių muzikos enciklopedijoje aiškina ornamentiką kaip smulkios trukmės garsų ir jų grupių, skirtų melodijai pagražinti bei atlikėjo virtuoziskumui pademonstruoti, visumą (Kalavinskaitė, p. 37). „Baroko instrumentinės muzikos puošybos šaknys glūdėjo vokaliniam mene. Matematikas bei filosofas Marin Mersenne'as [kaip ir daugelis kitų baroko epochos traktatų autorių – S. Š.] [...] improvizuojamą vokalinės muzikos puošybą apibūdino kaip sunkiai išmokstamą meną ir privalomą dainininko gebėjimą. Rašydamas apie vargonais, klavesinu, liutne, altu ar smuiku

grojamus ornamentus, Mersenne'as jiems teikė vokalinės muzikos terminus. Pristatydamas vieno pirmųjų Europos stacionarinio orkestro – Prancūzijos dvaro 24 smuikininkų ansamblio „*Les vingt-quatre violons du Roy*“ („Dvidešimtketuri karaliaus smuikai“) improvizuojamą puošnų grojimą jis aprašė, kaip kiekvienas orkestro muzikantas turi išmokti išgražinti visas dainavimo rūšis, kad rezultato „grožis ir grakštumas [...] turėtų didžiulį efektą [...] , kūno ir sielos aistrą ir švelnumą“ (Daunoravičienė, 2006, p. 187-188). Kartais dainavimo puošyba buvo tapatinama su pačiu dainavimo menu, kaip apie tai byloja vokiečių kompozitoriaus, kapelmeisterio ir muzikos teoretiko Christopho Bernhardo (1628-1692) traktato apie italų ornamentiką pavadinimas - *Von der Singe-Kunst oder Manier* („Apie dainavimo meną arba puošmenas“, Dresdenas, 1649). Taigi, ornamentai baroko ir vokalinėje ir instrumentinėje muzikoje buvo būtini¹⁷.

Figūrų, kurias mes vadiname terminu „ornamentai“, sąvoka, įvairiose kalbose sako apie jų funkciją muzikoje - *nomen est omen*. Vokiečiai ornamentą vadina **Manier** (lot. k.: *manus* - ranka [reikšmė: miklus, vikrus; mitrus; sumanus, apsukrus]; pranc. k. *manière* – individualus kūrimo, veikimo būdas, braižas; it. k. *maniera* – individualus būdas), prancūzai – **agrément** (žavesys, žavumas, grakštumas; patrauklumas, meilumas), anglai – **ornament** (lot. k.: *ornementum* – puošmena, pagražinimas, padailinimas), **embellishment** (ta pati reikšmė). Muzikos puošimo ornamentais tradicija labai sena. Puošmenų improvizacijos praktika kildinama iš įvairių tautų liaudies muzikos, senosios Rytų muzikos kultūros. Vakarų Europos muzikoje pakanka prisiminti grigališkojo choralo giedojimą, trubadūrų, meisterzingerių melodijas, polifonijos raidą, neatsiejamą nuo diminucijų meno. XV amžiaus pabaigoje muzikos puošybą pradėta koduoti, diminucijų ir ornamentų (ypač kadencijų formulėse) dainavimas imtas reglamentuoti taisyklėmis. Baroko epochoje ornamentai buvo gausiai vartojami, apie jų atlikimą buvo parašyta daug reikšmingų vadovėlių, traktatų.

Autentiškuose senųjų meistrų traktatuose rašoma apie ornamentų būtinumą baroko muzikoje, nes „ornamentika – tai ne kokie nors papildomi kaspinėliai ir padailinimai, kuriuos galima priimti ar atmesti pagal savo kaprizą. Natos, iš kurių jos (puošmenos) sukuriamos, - tai taip pat muzika, ir jos turi būti įtvirtintos, įmontuotos į audinį taip, kad taptų visuma su muzikiniu tekstu, kurį jos puošia [...] Jų, taigi, negalima atmesti, kada sugalvojus“ (Ландовска, p.374). Rašydama apie prancūzų baroko ornamentus, Landowska juos lygina su architektūros ornamentais: „kiekvienas kompozitorius rūpestingai nurodydavo savo puošmenų atlikimo būdą. Nuslėpti ar nutylėti jas – tokia pat šventvagystė, kaip nudaužyti [...] puošmenas nuo Paryžiaus *Notre Dame* norint suteikti jai lygų paviršių ir griežtas linijas“

¹⁷ „Net pati gražiausia idėja, jei ji nebūdavo papuošta, XVIII amžiaus muzikams atrodė panaši į juodą duoną ir kalinio maistą“ (Ландовска, p. 117).

(Ландовска, p. 118). Reikia suprasti, kad „puošmenos organiškos – jos „išplaukia“ iš pačios kompozitoriaus muzikinės minties gilumos ir sustiprina jo idėjas tiksliai taip pat, kaip jos esti neatskiriama liaudies dainų dalis. Ornamentas turi tą patį išraiškingąjį pradmenį, kaip ir pagrindinės natos, tarp kurių jis yra įjautas“ (Ландовска, 1991, p. 374)¹⁸.

Anot Carlo Philippo Emanuelio Bacho (1681-1764), traktate *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* („Esė apie tikrą meną grojant klavyru“, 1753) rašiusio kaip atlikti jo tėvo Johanno Sebastiano Bacho (1785-1850) kūriniuose užrašytas puošmenos, gero atlikimo sąlygos yra teisinga aplikatūra, gera ornamentuotė ir tinkama interpretacija. C. F. E. Bachas pateikia tokią puošmenų definiciją: „jos sujungia garsus; jos pagyvina juos; jos suteikia jiems, kai to reikia, ypatingą išraišką ir svorį; jos daro natas maloniomis ir tokiu būdu atkreipia dėmesį; jos padeda išaiškinti liūdną, linksną ar bet koki kitą turinį, visada prisideda prie to, jos didžia dalimi duoda galimybę teisingai interpretacijai ir sąlygoja ją. Puošmenos padeda vidutiniškam kūriniui, o pats nuostabiausias dainavimas be jų skamba tuščiai ir primityviai, turinys praranda savo aiškumą“ (Bach, 1753, p. 51). Taigi, nuo ornamentikos išmanymo labai priklauso ne tik formaliai teisingas muzikos kūrinio atlikimas, bet ir tikras kompozitoriaus sumanymo, minties perskaitymas ir perteikimas.

Viena baroko ornamentų egzistavimo priežasčių (*raison d'être*) yra praturtinti muzikos turinį; jie muzikos kūriniuose tai atlieka dvejopai: vertikalėje, t. y. santykiyje su harmonija, ir horizontalėje – kaip ritminis ir melodinis muzikinės linijos praturtinimas. Ornamentų dėka muzikiniame audinyje atsiranda reikšmingi muzikos ekspresijai disonansai, kurie muzikos dramaturgijai svarbūs kaip įvykis ar konfliktas. Tuo pačiu iš kūrinio „išvejeta“ monotonija: „juk lygiai kaip rašant ar kalbant, kalba nepadailinta figūromis kelia skaitytojui didelį nuobodulį ir gęsta pati savaime, taip ir dainuojami pasažai, jei nėra įvairiais būdais, kone spalvomis, pagyvinti, tai užuot teikę pasigėrėjimą, kels pasidygėjimą“ (Bovicelli, p.10).

Prancūzų autoriams būdinga išryškinti ornamento reikšmę, priskiriant šiam muzikos kalbos elementui daug galių. Pavyzdžiui, Bérard'as savo traktate „Dainavimo menas“ rašo: „gerai atliktos puošmenos dainavimui yra tas pats, kas vykusiai pavartotos kalbos figūros iškalbingumui: būtent jomis didis oratorius pagal savo norą sujaudina širdis, nuveda jas kur pats nori ir vieną po kitos uždega širdyse visas aistras; dainuojant puošmenos sukelia tokį pat efektą. Nors kiek pamąstę apie skirtingą jėgos, energijos, švelnumo,

¹⁸ Net romantizmo epochoje kalbėta apie tai, kad smulkių natų ar ornamentų negalime laikyti mažiau reikšminga muzikinio teksto dalimi. Tai patvirtina Richardo Wagnerio (1813-1883) žodžiai „Vaikai mano, dėmesį reikia kreipti į smulkiąsias natas, nes ilgosios vertės savimi pasirūpins pačios“ (cituota iš Ландовска, p. 116).

malonumo ir meilumo pobūdį, būsimę priversti pripažinti, kad gero dainininko gerklėje puošmenos puikiai sugeba paveikti sielą“ (Bérard, p. 136-137) Bacilly taip rašo apie ornamento reikšmę: „visuose dalykuose grožis ir puošmenos skiriasi, taip yra ir dainavime, kur, be abejo, muzikinis kūrinys gali būti gražus, bet nepatikti, nes bus atlikta be būtinų puošmenų“ (Bacilly, p. 135) O tam, kad būtinios puošmenos būtų tinkamai atliktos, prancūzų autoriai čia vienbalsiai sutaria, - reikia skonio ir išmanymo: „sugebėjimas ornamentuoti (puošti) buvo menas – didelis menas, - nes melodiją jokių būdu nederėjo perkrauti netinkančiais prasimanymais; nuostabi idėja nevikraus muzikanto rankose, nežinančio, kaip meistriškai naudoti puošmenas, tapdavo priminimu to, ką apie gražią, bet be skonio moterį kartą pasakė *Diderot* : „Akimirka – ir suknelė sugadins viską!“ (Ландовска, p. 118). Apie nevykusį ornamentų dainavimą Bacilly yra rašęs: „verčiau reikia žodį dainuoti visai lygiai, negu padaryti nevykusią puošmeną“ (Bacilly, p. 151).

Prancūzų kompozitoriams buvo būdinga iš atlikėjo reikalauti, kad jų kompozicijose pažymėti ornamentai būtų atliekami tiksliai taip, kaip užrašyta, nieko nepraleidžiant ar pridėdant. François Couperinas (1668-1733) rašė: „po to, kai aš taip kruopščiai pažymėjau visas puošmenas savo kūrinuose ir atskirai pateikiau pakankamai suprantamus paaiškinimus specialiaame traktate, žinomame „Grojimo menas klavesinu“ pavadinimu, mane visada stebina, kai kas nors mokosi ir skambina juos, nesekdamas šiais žymėjimais. Tai neatleistinas apsileidimas, juolab, kad mano kūrinių puošmenos anaipol nėra pasirenkamos savavališkai. Žodžiu, pareiškiu, kad mano kūrinius reikia groti, paisant mano žymėjimų ir kad jie (kūriniai – S. Š.) niekada nesukels reikiamo įspūdžio asmenims, turintiems tikrą skonį, jeigu atlikėjai nesilaikys visų mano ženklų, nieko prie jų ne pridėdami ir neatimdami“ (Ландовска, p. 117).

Su puošmenų atlikimu susiję nemažai problemų: panašu, kad „visą ornamentikos istoriją lydėjusi polemika iš vienos pusės reikalavo griežto puošybos formulių kanonizavimo, iš kitos – teikė pirmenybę jų improvizacinei prigimčiai ir esmei“ (Mikulevičiūtė, p. 542). Baroko epochos autoriai, rašę puošybos vokalinėje muzikoje temą, pedantiškai aprašę, diferencijavę įvairiausius dainavimo ornamentus, finale lakoniškai teigėdavo, kad ornamentų tinkamas/geras dainavimas priklauso nuo dainininko skonio.

Puošmenas galima atlikti teisingai, bet „blogai“. Kad taip nenutiktų, ypatingas dėmesys turi būti skiriamas muzikos ornamentų spontaniškumui ir gyvybingumui, kuris savo ruožtu siejamas su tobulu puošmenų dainavimu: „kai puošmenos būna tobulai atliktos, jos, regis, dainininkų organų ir meno dėka įgauna harmonijos ir aistros charakterį; ausis maloniausiai glostoma, širdis smarkiai sujaudinama, ir joje uždegamos įvairios aistros, arba širdis patiria skirtingus tos pačios aistros laipsnius. Jeigu tas pačias puošmenas atlieka

vidutiniškai menininkai, ausis dėl to kenčia, o širdis išlieka šalta. Pastaruoju atveju puošmenos praranda dalį savo gyvybės ir visą savo grakštumą, dainuojant prastiems dainininkams; o pirmuoju atveju, priešingai, puošmenos atliekamos su visomis joms būdingomis savybėmis, ir tikrai subtilūs, delikačiai jaučiantys protai gebės atskirti mano čia išdėstytus niuansus“ (Bérard, p. 137/138). Apie atlikėjo asmenybę Bérard‘as šiame kontekste yra pasakęs: „geram dainininkui visiškai netiktų toks apibrėžimas: „žmogus, kuris gerai koordinuoja (organizuoja) plaučių, gerklės, burnos ir ausų darbą“. Dar reikia, kad dainininkas galvotų ir jaustų“ (Bérard, p. 139).

1.2.1. Svarbiausi italų traktatai ir jų autoriai

Baroko epochoje gausu traktatų, skirtų vokalinės ir instrumentinės muzikos atlikimui. Minėtini Giovannio Maria de' Bardi, Conte di Vernio (1534-1612) *Dialogo della musica antica et della moderna* („Senosios ir naujosios muzikos dialogas“, Florencija, 1581)¹⁹, Lodovico Zacconio (1555-1624) *Prattica di musica* („Muzikos praktika“, 1592, Venecija), Adriano Banchiero (1568-1634) *Moderna practica musicale* („Naujoji muzikos praktika“, Venecija, 1613), Francesco Rognonio (di) Taeggio (?-1626) *Selva de varii passaggi* („Įvairių pasažų prigimtis“, Milanai, 1620).

Lyginamajai autentiškų italų baroko šaltinių analizei darbe pasirinkti šie tekstai: Giovannio Battistos Bovicellio traktatas *Regole, passaggi di musica* („Taisyklės, muzikos pasažai“, 1594, Venecija), Giulio Caccinio arijų ir madrigalų rinkinio *Le nuove musiche* („Naujoji muzika“, 1601/1602, Florencija) pratarmė bei Piero Francesco Tosio traktato *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* („Pastebėjimai apie puošnų dainavimą, arba svarstymai apie praeities ir dabarties dainininkus“, 1723, Bolonija) III, IV, VIII ir X skyriai.

Giovanni Battista Bovicelli traktatas *Regole, passaggi di musica*

Giovanni Battista Bovicelli (?1550-?1594)²⁰ - italų kompozitorius, dainininkas (*virtuoso di camera*), muzikos teoretikas ir pranciškonų vienuolis. Jo, kaip kompozitoriaus,

¹⁹ Dedikuotas liutnininkui, kompozitoriui ir muzikos teoretikui, žymaus astronomo, fiziko Galileo Galilei ir liutnios virtuozo bei kompozitoriaus Michelagnolo Galilei tėvui Vincenzo Galilei (?1520-1591), kuris buvo svarbi epistemų lūžio (renesanso-baroko) figūra.

²⁰ Bovicellio biografija nenuosekli (gimimo ir mirties datos nėra žinomos) tačiau informacijos pakanka, kad susidarytume įspūdį apie jo dainavimo lygį ir tų institucijų bei rėmėjų, kurie jį samdė, prestižą. Bovicellis gimė Popiežiaus globojamame Asyžiuje, viename didžiausių Umbrijos dvasingumo centrų, svarbioje bažnytinėje-

veikla apsiribojo psalmėmis - keletu negausiai išpuoštų sakralinių kūrinių. Yra išlikusios šių kompozicijų melodinės linijos balsui; kūriniai nebuvo ir nėra publikuoti jokiuose žinomuose šaltiniuose.

Bovicellio vardas pirmiausia siejamas su jo traktatu *Regole, passaggi di musica* („Taisyklės, muzikos pasažai“, Venecija, 1594), kurio yra išlikę du egzemplioriai. Vienas jų – pilnas ir saugomas Bolonijos Miesto muzikos bibliografijos muziejuje (*Civico Museo Bibliografico Musicale*), antrasis, kuriame trūksta kelių puslapių - Paryžiaus Nacionalinėje bibliotekoje (*Bibliothèque Nationale*). 1986 metais italų draugija *Flauto dolce* publikavo Bovicelli traktato faksimilę²¹. Šis šaltinis amerikiečių muzikologo Jesse Rosenbergo išverstas į anglų kalbą (*Historic Brass Society Journal*, iv, 1992, p. 27 – 44). Introdukciją šiam vertimui parašė italų muzikologas, kritikas ir žurnalistas Giancarlo Rostirolla.

Bovicelli traktato *Regole, passaggi di musica* pratarmėje randame informacijos apie improvizuojamus ornamentus ir virtuozišką ankstyvojo baroko italų dainavimą. Autorius nurodo dažniausiai dainavimo praktikoje pasitaikančias klaidas ir formuluoja taisykles joms išvengti. Traktate pateikti įvairių intervalų, garsaeilių ir kadencijų varijavimo diminucijų pagalba natų pavyzdžiai, pristatomi įvairiais ornamentais išpuosti Giovanni Pierluigi da Palestrina (?1525, ?1526?- 1594), Cipriano de Rore (?1515 ?1516- 1565), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) ir Claudio da Correggio (1533-1604) kūriniai. Muzikologė Imogene Horsley Bovicelli traktate išvelgia ankstyvojo baroko muzikoje dominavusio naujojo virtuozinio dainavimo stiliaus požymius (Horsley, 2014).

muzikinių institucijų vietoje, kur greičiausiai prasidėjo jo muzikinis lavinimasis. Bovicellio gimimo data vis dar nežinoma, greičiausiai tai yra 16 amžiaus vidurys (apie 1550 m). Pirmoji jo kaip muzikos profesionalo patirtis siejama su tuo, kad 1569 metų liepos 15 d. jis buvo samdytas kaip sopranistas ir tenoras Santa Casa di Loreto koplyčioje, kur jis dirbo iki 1575 metų. Dar po trijų metų jis kaip aktyvus tenoras aptinkamas Romoje, Šv. Petro kapeloje Vatikane. Gali būti, kad tuo pačiu metu Bovicellis tarnavo kardinolo Guglielmo Sirleto ir kunigaikščio Giacomo Boncompagni dvare. 1584 metų rugsėjo 12-tą dieną Bovicellis jau buvo kurį laiką dirbęs Milano katedroje ir jo kaip virtuozo šlovė jau buvo patraukusi svarbiausių Italijos dvarų dėmesį. Vienas tokių - Gonzagų dvaras Mantuvoje. Tuo metu Bovicellis rašė kardinolui Sirletui iš Milano: „[...]Šiuo laišku noriu pranešti jums kad Mantujos kunigaikštis spaudė mane, kad tarnaučiau jam, kaip muzikantas, siūlydamas man labai didelį atlygį, kur kas didesnį negu aš gaunu čia. Jis tai darė daugiau negu vieną kartą ir netgi dėl to rašė laiškus kardinolui [...].“ (cituoja iš: „*Regole, passaggi di musica 1594*“ by Gio. Battista Bovicelli (Preface) Introduction by Giancarlo Rostirolla, translated by Jesse Rosenberg in: *Historic Brass Journal*, Volume 4, 1992, p. 28) Tačiau nepanašu, kad dainininkas kada nors būtų tarnavęs Gonzagai. Tačiau žinome, kad po Milano kardinolo arkivyskupo Carlo Borromeo mirties jo buvimas Milane „tapo nepatogus“ (1584 m. lapkričio 3 d. laiškas) ir dėl finansinių priežasčių, kurios minimos dokumente, Bovicellis bandė grįžti į Romą ir tarnauti kardinolui Sirleto. Deja, nėra žinių apie laikotarpį tarp 1592, kai Bovicellis save vadino „Milano katedros muziku“ ir 1622 metų rugsėjo 16 d., kada jis grįžo tarnauti San Rufino katedros koplyčioje (kapeloje?) Asyžiuje, kur jo buvimas dokumentuotas iki 1627 metų. Plačiau: „*Regole, Passaggi di musica(1594)*“ by Gio. Battista Bovicelli (Preface) Introduction by Giancarlo Rostirolla, translated by Jesse Rosenberg in: *Historic Brass Journal*, Volume 4, 1992, p. 27 - 44.

²¹ Publikacijų serijoje *Prattica di musica*.

Giulio Caccini arijų ir madrigalų rinkinio *Le Nuove musiche* pratarmė

Įvairiapusiško muzikanto, kompozitoriaus Giulio Caccinio²² (1550?-1618), vadinamo „romiečiu“²³ muzika, pasak jo paties, buvo plačiai žinoma ir „atliekama garsiausių Italijos dainininkų ir kilnių šio meno mėgėjų“ (Caccini, 1601, p. 4), o arijų ir madrigalų rinkinio *Le Nuove musiche* („Naujoji muzika“²⁴, Florencija, 1601–1602) pratarmė šiandien laikoma vienu pirmųjų raštiškų liudijimų apie naujojo stiliaus susiformavimą²⁵. Caccini pratarmėje paskelbta Florencijos kameratos programa, kurioje kalbama apie afektais paremtą, aistringą solo balso dainavimą pritariant, pasak autoriaus, *paprastam instrumentui*²⁶.

Caccini *Le nuove musiche* teksto įtakingumą liudija pakartotiniai leidimai (*Le Nuove musiche* dar buvo išspausdinta 1607 ir 1615 metais Venecijoje, „Raverii“ ir „Vincenti“ leidyklose) ir amžininkų vertinimai. Pavyzdžiui, Mersenne'as veikale *Harmonie universelle* (1636, Paryžius) iš gausybės traktatų rekomenduoja pirmiausia susipažinti su Caccini *Le nuove musiche* (Heuillon, 1995, p. 84): „Tie, kurie neturi galimybės keliauti, gali bent paskaityti romiečiu vadinamą Giulio Caccini [jo knygą ar knygas], kuris 1621²⁷ metais Florencijoje išspausdino knygą apie meną gerai dainuoti; joje (knygoje) jis instrumentams būdingus pasažus atskiria nuo tų, kurie „tarnauja“ balsui; svarbiausias dainavimo puošmenas suskirsto į balso *stiprinimą* ir *tildymą* (kurį jis vadina *crescere e scemare della voce*),

²² Caccini muzikos mokėsi Romoje pas Giovanni Animuccia (1522?–1571), dainavimo – Florencijoje pas garsų virtuozą Scipione delle Palle. Nuo 1564 metų Medici rūmų Florencijoje dainininkas, arfininkas, liutnininkas, kompozitorius, teoretikas; vienas aktyviausių Florencijos kameratos narių. Iš muzikos istorijos Caccini visų pirma žinomas kaip vienu pirmųjų operų *Dafne* ir *L'Euridice* kūrėjas („Dafnė“, 1598, muzika neišliko; „Euridikė“, 1600, pastatyta 1602), pastoralės *Il rapimento di Cefalo* („Cefalo pagrobimas“, 1597, pastatyta 1605), madrigalų ir arijų balsui solo rinkinių *Le nuove musiche* („Naujosios muzikos“, 1601) ir *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* („Naujosios muzikos ir naujas komponavimo būdas“, 1614) autorius.

²³ Tituliniame arijų ir madrigalų rinkinio „Naujoji muzika“ lape šalia Caccinio vardo užrašyta ir jo pravardė – *Romano* (Romietis), rašydamas apie Caccinį savo knygoje *Harmonie universelle*, šią pravardę mini ir Mersenne'as.

²⁴ It. k. *Le Nuove musiche* tikslus vertimas yra daugiskaitos forma – „Naujosios muzikos“, tačiau šiame darbe pasirinkta Lietuvoje jau prigijusi vienaskaitos forma.

²⁵ Esama neaiškumų dėl Caccini pirmojo arijų ir madrigalų rinkinio *Le nuove musiche* išspausdinimo datos. Tituliniame rinkinio lape nurodyti 1601 metai (*MDCI*), taip pat 1601 metų vasario 1 d. pateikta šio rinkinio pradžioje išspausdintoje dedikacijoje. Tačiau bažnyčios leidimai spaudai datuojami 1602 metais (t. y. 1602 m. birželio 1 d. leidimą spausdinti davė Florencijos inkvizitorius, po mėnesio – 1602 metų liepos 1 d. leidimas gautas iš Florencijos vikaro). Apie veikalo išleidimo datos koregavimą savo žodyje skaitytojams kalba ir leidėjas Marescotti. Galima daryti prielaidą, kad *Le nuove musiche* išspausdintas ne anksčiau, negu buvo gauti bažnyčios leidimai spaudai, t. y. 1602 metais, tačiau Caccini šį rinkinį buvo sudaręs ir parengęs 1601-aisiais, be to, vėlesniame, 1614-ųjų rinkinyje autorius savo pirmojo veikalo data nurodė 1601 metus: „... pasikliaunu dainininko sprendimu ir kartu mano 1601 metais išspausdintais samprotavimais“ (Schmitz, 1995, p. 40) Remiantis išdėstytais argumentais publikacijoje ir bibliografijoje nurodoma pirmojo Caccini rinkinio *Le nuove musiche* data – 1601(1602) metai. Leidinį publikavo „Marescotti“ leidykla Florencijoje.

²⁶ It. *Muovere l'affetto dell'animo* – „sužadinti afektą sieloje“ – buvo svarbiausias Caccini dainavimo meno ir Florencijos kameratos tikslas.

²⁷ Mersenne'o nurodyta data 1621 metai nesutampa su *Le nuove musiche* išleidimo metais (1601/1602), manoma, kad tai galėjo būti klaida arba šio mokslo darbo autorei nežinomo pakartoto leidimo metai.

esklamacijas, dvi pasažų rūšis (kurias jis pavadina triliais [*trilli*] ir grupetais [*gruppi*]); o šie jo pasažai atitinka mūsų [prancūzų – S. Š.] *passages, frendons, tremblemens*, ir *batemens de gorge*. Jis taip pat priduria, kad pasažus ir trilius reikia taikyti ilgiems skiemenims, ir kad balsas turi būti nutildytas arba sustiprintas dainuojant tam tikrus skiemenis, kad išreikštų aistrą; tai, kas natūraliai daroma to net nesimokius, jeigu tik turi nors kiek sveiko proto [...] Aš grįžtu prie kadencijų ir eksklamacijų, kuriuos galima atlikti nesuskaičiuojama daugybe būdų; žmonių įsitikinimų ir vaizduotės niekaip nereguliuosi [...]. Taigi tie, kurie mėgsta gausius pasažus ir diminucijas, gali perskaityti [...] pirmiausia – Giulio Caccini *Le Nuove musiche*, kurią aš jau paminėjau“²⁸.

Minėtini vėliau pasirodę reikšmingi Caccini rinkinio *Le Nuove musiche* pratarmės teksto vertimai: į vokiečių kalbą – Hugo Goldschmidto knygoje *Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart* („XVII amžiaus italų dainavimo metodas ir jo reikšmė dabarčiai“, Breslau, 1892), į anglų kalbą – Hugho Wiley Hitchcocko sudarytoje knygoje *Giulio Caccini „Le nuove musiche“* (Madison (1970), 1982). Šiais dviem vertimais savo darbe *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik* („Giulio Caccini, *Nuove Musiche* (1602/1614). Tekstai ir muzika“, 1995) remiasi vokiečių muzikologė Frauke Schmitz. Taip pat svarbus Caccinio pratarmės vertimas į prancūzų kalbą, tai – Joël Heuillon'o ir Francis Saura *Préfaces aux Nuove musiche: parues à Florence en 1602 et en 1614* („*Nuove musiche* pratarmės pasirodžiusios Florencijoje 1602 ir 1614 m.“). Caccinio pratarmės pirmasis vertimas į lietuvių kalbą, remiantis originalu italų kalba, vertimu į prancūzų kalbą (Heuillon, Saura) ir vertimu į vokiečių kalbą (Schmitz) pateikiamas šio darbo priede Nr. 2.

²⁸ „Ceux qui n'ont pas la commodité de voyager, peuvent du moins lire Iules Caccin, appelé le Romain, qui feint imprimer un liure de l'Art de bien chanter, à Florence l'an 1621. Dans lequel il distingue les passages propres aux Instrumens d'avec ceux qui servent à la voix, et divise les principales beautez des Chanta en augmentations et affoiblissement de la voix, ce qu'il appelle Crescere, e scemare della voce, en exclamation, et en deux sortes de passages, qu'il nomme Trillo, et Gruppi, lesquels respondent à nos passages, frendons, tremblements, et batemens de gorge. Il ajoûte qu'il faut seulement faire les passages & les roulemens de la voix sur les syllabes qui sont longues, & que la voix doit estre affoiblie, ou renforcée sur de ceratines syllabes puor exprimer la passion du sujer; ce que l'on fait naturellement sans l'avoir appris, pour peu de ingement que l'on ait. [...] Je reviens aux cadences & exclamations, que l'on peut faire en une infinité de manieres, n'y ayant rien de telement réglé en ce qui dépend de l'opinion & de la fantaisie des hommes [...] Obceux qui aymont la multitude des passages & des diminutions, peuvent lire [...] particulièrement Le nuove Musiche di Giulio Caccini, dont i'ay parlé cy-dessus“. (Mersenne, p. 357–358)

Piero Francesco Tosio traktatas *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*

Italų kastratas, kompozitorius ir įtakingos dainavimo mokyklos atstovas Pieras Francesco Tosis²⁹ (1654-1732), kompozitoriaus, vargonininko ir kapelmeisterio iš Bolonijos Giuseppe Felice Tosi (1619-1693) sūnus, dainavo daugelyje Europos rūmų. Labiausiai Tosi išgarsino jo traktatas *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* („Pastebėjimai apie puošnų dainavimą, arba svarstymai apie praeities ir dabarties dainininkus“, Bolonija, 1723), pripažintas visoje Europoje. Netrukus po traktato publikavimo pasirodė jo vertimai į anglų ir vokiečių kalbas: Johnas Ernestas Galliardas³⁰ išvertė į anglų kalbą, įterpdamas savo paaiškinimus bei natų pavyzdžius ir 1742 metais išspausdino Londone (1743 metais pasirodė antrasis šio vertimo leidimas); 1757 metais Berlyne buvo išleistas Johanno Friedricho Agricolas³¹ vertimas į vokiečių kalbą, taip pat su išsamiais komentarais ir natų pavyzdžiais.

Tosio traktatą *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* sudaro 10 skyrių. II skyriuje „Apie apodžatūrą“, III skyriuje „Apie trilį“, IV skyriuje „Apie pasažą“, VIII skyriuje „Apie kadenciją“ ir X skyriuje „Apie diminucijas“ autorius aprašo jo požiūriu svarbiausius ornamentus, išsako savo pastabas apie jų tinkamą ar netinkamą naudojimą. Tosio įžvalgos apie ornamentų dainavimą neabejotinai vertingos dabarties vokalistams dainuojantiems vėlyvojo baroko muziką.

Traktate kalbėdamas apie „moderniuosius dainininkus“, Tosis juos lygina su „senaisiais meistras“, pastariesiems atiduodamas savo simpatijas. Atkreipiant dėmesį į tai, kad traktatas pasirodė autoriaus gyvenimo pabaigoje, t. y. formaliai, vėlyvojo baroko metais, Tosis turėjo galimybę apibendrinti ir, bent iš dalies, vertinti italų dainavimo praktiką brandžiojo baroko muzikos periode.

²⁹ Tosio biografija nenuosekli, tačiau kai kurie faktai yra žinomi: 1682 m. Tosis dainavo ir dirbo dainavimo mokytoju Londone; 1705 – 1711 m. tarnavo karališkuoju kompozitoriumi Vienos dvare, tuo pačiu metu ėjo Kurpfalzo (*Rheinische Pfalzgrafschaft* arba *Pfalzgrafschaft bei Rhein*) didiko Johanno Wilhelmo diplomatinio pareigūno pareigas; 1723 m. Bolonijoje išleido traktatą *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*; vėliau vėl gyveno Londone iki 1727 m.; 1730 m. Bolonijoje buvo įšventintas į kunigus. 1701 m. Vienoje atlika Tosi oratorija *Il martirio di Santa Caterina* (Šventosios Katerinos kančia).

³⁰ John Ernest (taip pat Johann Ernst) Galliard (1687-1747) – vokiečių obojininkas, kompozitorius, pažinojęs G. F. Händelį (1685-1759) ir grojęs jo operose.

³¹ Johannas Friedrichas Agricola (1720-1774) – vokiečių kompozitorius, vargonininkas, dirigentas, dainininkas, recenzentas, muzikos mokytojas ir teoretikas bei vertėjas. J. S. Bacho (1685-1750) mokiny, pažinojęs fleitininką, fleitos pedagogą ir kompozitorių Johanną Joachimą Quantzą (1687-1747). Tosi traktato vertimas pavadintas *Anleitung zur Singkunst : aus dem italienischen des Herrn Peter Franz Tosi / mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola* („Dainavimo meno įvadas: iš Peterio Franzo Tosi italų kalbos/ su paaiškinimais ir papildymais“).

Trijų aptartų traktatų datos leidžia italų vokalinės muzikos ornamentiką vertinti ir analizuoti daugiau kaip šimto metų atkarpoje. Visus tris autorius rašyti paskatino nepasitenkinimas tuo metu egzistavusia dainavimo praktika, taip pat inspiruojančios naujos gyvenamojo laikmečio idėjos, komunikuojančios su praeities nuostatomis. Caccinio ir Bovicellio darbai išspausdinti 1594 ir 1601/1602 metais. Tai radikalių pokyčių laikotarpis muzikoje istorijoje³²: Caccinis akcentuoja naujos dainavimo manieros pradžią, o Bovicellis savo traktate rašė: „[...] man atrodė reikalinga surašyti pasažus ir nustatyti kelias taisykles, kurių dalis parodytų, kaip išvengti kai kurių trūkumų, dažnai pasitaikančių dainuojant, o kita dalis išmokytų kaip lengviau pasinaudoti pasažais ir gerai juos atlikti“ (Bovicelli, p. 6). Anot Caccinio, rašyti apie dainavimą paskatino nepasitenkinimas girdimomis interpretacijomis, kai įvairios dainavimo puošmenos buvo dainuojamos chaotiškai, t. y. ne laiku ir ne vietoje: „šiandien aš girdžiu nemažai muzikos sugadintos, sudarkytos ir konstatuoju jos netinkamą panaudojimą, kai paprasti ir dvigubi, tai yra sudvigubinti pasažai, vieni su kitais susipina, kuriuos aš buvau išradęs, kad būtų galima išvengti anksčiau įprastos senosios manieros dainuoti pasažus, labiau tinkančius pučiamiesiems ir styginiams instrumentams negu balsui. Be to, aš girdėjau be tvarkos naudojamus gerai dainavimo manierai priklausančius balso stiprinimą ir tildymą [t. y. *messa di voce*³³ – S. Š.], esklamacijas, trilius, grupetus ir kitas puošmenas. Taigi supratau esąs priverstas, – ir mano draugai tam mane paskatino, – išspausdinti savo kompozicijas ir šiame pirmame leidinyje paaiškinti skaitytojams priežastis, kurios mane atvedė prie šitos dainavimo balsu manieros, kad esamos praktikos pasiektų tą grožio (grakštumo) pilnatvę, kurią aš girdžiu skambant mano sieloje, kurios iki šiol, mano žiniomis, nėra; kad šiais savo rašymais palikčiau kokią nors pėdsaką ir kiti galėtų pasiekti tobulybę, nes „iš kibirkšties šviesi ugnis sužimba“³⁴ [it. *poca favilla gran fiamma seconda*]“ (Caccini, p.4). Autorius piktinasi, kad: „[...] *messa di voce*, esklamacijos, triliai, grupetai ir kiti anksčiau paminėti efektai yra vartojami, taip sakant, be jokio skirtumo“ (Caccini, p. 5).

Tarp Caccini pratarmės ir Bovicelli traktato teksto esama panašumų, ypač kai kalbama apie ornamentiką. Pasak Schmitz, išsamiai palyginusios abu traktatus, Bovicelli tiesiog moko diminucijų, o Caccini puošybą, ornamentiką sieja su afektais, naujai suvokia jų prasmę, todėl atstovauja naują stilių (Schmitz, 1995, p. 182). Tačiau mokydamas diminucijų

³² 1600-uosius muzikoje galima lyginti su XIV a. pradžia, kai *Ars antiqua* keitė *Ars nova*. XVI a. pabaigoje–XVII a. pradžioje formavosi solinė muzika su homofoniniu pritarimu, *basso continuo*, t. y. skaitmeninio boso (vok. *Generalbass*), praktika, bažnytinės dermės keitė dur-moll sistema, pamažu įsitvirtino takto samprata. XVI–XVII a. sandūra vadinama Baroko epochos pradžia, tuo metu buvo sukurtos ir pirmosios operos – Ottavio Rinuccini libretu Jacopo Peri ir Jacopo Corsi „Dafne“ (~1597) bei Jacopo Peri ir Giulio Caccini „L'Euridice“ (1600).

³³ Plačiau apie *messa di voce* terminą šio darbo 2. 1. skyriuje, p. 54-55.

³⁴ Dante Alighieri „Rojus“. Vertė Sigita Geda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2011, p. 10.

Bovicelli taip pat kalba apie teksto prasmę, turinio išraišką ir kritikuoja Renesanso kontrapunktui būdingą „žodžio praradimą“, tokiu būdu šio autoriaus tekstas atspindi epistemų persiklojimo estetiką.

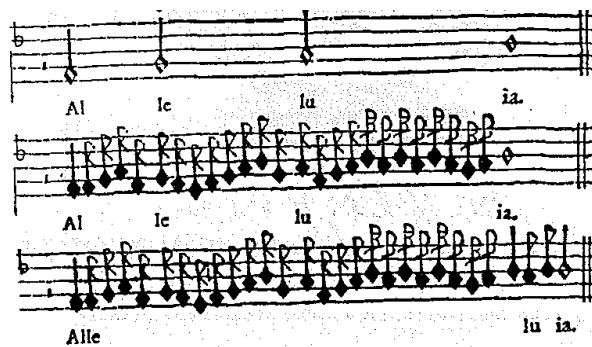
Tosio traktatas pasirodė daugiau kaip po šimtmečio. Jame autorius apgailestauja, kad dainavimo menas išsigimė: „Modernieji ponai, ar galite paneigti, kad jūs tarpusavyje juokiatės, kuomet griebiatės savo begalinių pasažų kadencijose, kad išmaldautumėte plojimų iš aklų neišmanėlių? Jūs vadinate tai *išmaldos* triuku. O savo gerbėjams, kuriems nepakanka kojų, rankų ir balso, kad jums paplotų, jūs atsilyginate pajuoka. Argi tai teisybė? Argi tai dėkingumas? Ak, jei tik jie sužinotų! Mano mielieji dainininkai, nors piktnaudžiavimai jūsų kadencijose jums galbūt ir naudingi, jie ypač žalingi jūsų profesijai. Tai yra didžiausia klaida, kokią tik galite padaryti, nes iš tikrųjų žinote, kad elgiatės neteisingai. Jūsų pačių labai nustokite apgaudinėti žmones ir naudokite talentą, kuriuo esate apdovanoti, savęs vertiems dalykams“ (Tosi, p. 131-132). Galima daryti išvadą, kad prabėgus daugiau kaip šimtmečiui po Bovicellio ir Caccinio tekstų, ydingos tendencijos dainavimo praktikoje iš esmės nepakito, Tosi aptaria ir kritikuoja tas pačias problemas – beprasmį, perteklinį ir neskoningą puošmenų naudojimą, vokalinio virtuoziškumo demonstravimą, pasažuose ir diminucijose paskandinantį (užgožiantį) muzikos turinį ir prasmę: „dabar dainininkai juokiasi iš pasažų ir kadencijų reformatorių ir jų reformos, ir, atšaukę juos iš tremties ir atvedę į sceną, dargi ir su pajuoka, dedasi priešais neišmanėlius ypatingais ir užsidirba milžiniškas sumas, visiškai nesirūpindami, kad buvo nekenčiami penkiasdešimt, šešiasdešimt ar šimtą metų.“ (Tosi, p. 131)

Beįdra analizuojamuose traktatuose yra tai, kad visi autoriai svarbiausiu vokalinės muzikos atspirties tašku nurodo kalbą. Ornamentiką, kaip reikšmingą baroko muzikos kalbos dalį lemia tekstas ir jo prasmė, t. y., ne tik aiškus ir taisyklingas žodžių tarimas, bet ir žodžių ryšis su jų prasmėmis. Caccinis skelbia: „muzika yra ne kas kita, kaip žodis, paskui ritmas ir, galiausiai, skambesys, o ne priešingai, jeigu nori, kad ji (muzika) pajėgtų paliesti kito žmogaus sielą ir sukelti tokį nepaprastą poveikį, kuriuo žavisi rašytojai. Modernioje³⁵ muzikoje tai negalėjo būti įgyvendinta dėl kontrapunkto savybių, ypač toje muzikoje, kur vienas balsas su koku nors styginiu instrumentu dėl daugybės pasažų – ir trumpų, ir ilgų – trukdo išgirsti tekstą“ (Caccini, p. 4).

Caccinis ir Bovicellis kritikuoja dainininkus, pasiduodančius „neišmanėlių klausytojų“ plojimams, siekiančius šlovės, bet netarnaujančius tikram menui. Abu autoriai skundžiasi, kad per pasažus nebeįmanoma suprasti teksto. Tosis apie tai pasisako labai

³⁵Matyt turima omenyje aprašomojo laikotarpio polifoninė muzika: kontrapunktas, madrigalai dešimčiai balsų ir „pseudomonodijos“.

emocingai ir net tūžmingai³⁶. Tuo tarpu Caccinis deklaruoja žodžio vyravimą muzikoje remdamasis Florencijos kameratos narių pastebėjimais³⁷. Bovicellis rašo, kad „dainuojant, o ypač formuojant pasažus, būtina kreipti dėmesį ne tik į natas, bet ir į žodžius: juk reikalinga didi nuovoka tinkamai jiems paskirstyti“ (Bovicelli, p. 7). Čia pat Bovicellis paaiškina, kas trukdo suprasti žodžius ir kaip to išvengti: „Visada, kai pasažai sudaryti iš palaipsniui einančių natų, kitaip tariant tos pačios vertės natų, tik retais atvejais arba niekada neturi būti ištariamasi naujas skienu, o tęsiamasi toliau iki pabaigos anksčiau pradėtas (skienas), nes šitaip bus patogiau: juolab, kad tokiam natų siautulyje ir greitime, vargiai galima - nebent būtų arti giedančio - atpažinti žodį [...]“ (Bovicelli, p. 7-8). Bovicelio rekomenduojamas atlikimo variantas pateikiamas pavyzdyje Nr. 1:



1 pvz. Bovicelli rekomenduojamas variantas – trečia penklinė (Bovicelli, p. 7).

Kai dainininkai nebegalvoja apie ką dainuoja, tekstas iškraipomas, per gausybę natų pasažuose užmirštama pabaigti žodį, diminucijų gausoje prarandama teksto reikšmė. Bovicellis, kalbėdamas apie diminucijų dainavimą, šmaikščiai rašo, kad „labai ydingai elgiasi

³⁶ „Tarp visų arijos kadencijų paskutinėje leistina didesnė laisvė dainininkui, pabrėžiant pabaigą, tačiau piktnaudžiavimas yra nepakenčiamas. Tai tampa tiesiog pasišlykštėtina, kuomet dainininkas įkyri savo varginančiu giedojimu, keldamas šleikštulį nusimanantiems, kurie kankinasi tuo labiau, žinodami, kad kompozitoriai dažniausiai vis dėlto parašo keletą natų paskutinėje kadencijoje. Pakaktų nežymaus pagražinimo - nebūtina peržengti bet kokių laiko, skonio, meno ir nuovokos ribų. Kai kurie po ramios ir jausmingos arijos atlieka gyvą ir linksmą kadenciją, o po smagios arijos – liūdną kadenciją.“ (Tosi, p. 136-137)

³⁷ „Lankydamasis šviesiausiojo pono Giovanni Bardi de'Conti di Vernio garbingoje draugijoje jos klestėjimo Florencijoje laikais, kur susirinkdavo ne tik daug miesto aristokratų, bet dar daugiau žymių muzikantų, iškilių miesto mokslininkų, poetų ir filosofų, aš daugiau išmokau iš jų mokslingų pokalbių nei per trisdešimt kontrapunkto studijų metų; šie itin protingi kilmingieji savo aiškiausiais argumentais mane visuomet drąsino ir įtikino niekinti tą muziką, kuri, neleidama išgirsti žodžių, sugriaua teksto prasmę ir eiles, derindamasi prie kontrapunkto pailgina arba sutrumpina skiemenis, taip sudarkydama poeziją, ir paragino mane laikytis tos manieros, kurią nepaprastai išgyrė Platonas ir kiti filosofai, tvirtindami, kad muzika yra ne kas kita, kaip žodis, paskui ritmas ir galiausiai skambesys, o ne priešingai, jeigu nori, kad ji (muzika) pajėgtų paliesti kito žmogaus sielą ir sukelti tokių nepaprastą poveikį, kuriuo žavisi rašytojai. Modernioje muzikoje tai negalėjo būti įgyvendinta dėl kontrapunkto savybių, ypač toje muzikoje, kur vienas balsas su koku nors styginiu instrumentu dėl daugybės pasažų – ir trumpų, ir ilgų – trukdo išgirsti tekstą; taip pat ir tuose muzikos žanruose, kuriuos išaukštino plebėjai ir paskelbė geriausiais tuos dainininkus, kurie naudojo kaip tik tokius pasažus.“ (Caccini, p. 4).

tie, kas taip ir neužbaigia žodžio ir vis kartoja pirmus du, tris skiemenis, dainuodami, pavyzdžiui, Benedi, Benedictus panašėdami tuo į žmones, kuriems yra pagedę dantys, ir jie vis kramto ir kramto tą patį maistą prieš jį nurydami“ (Bovicelli, p. 9). Tosi primena, kad kaip tik kalba žmogaus balsą išskiria iš kitų muzikos instrumentų: „Ištaisius tarimą, reikėtų pasirūpinti, kad žodžiai būtų tariaimi aiškiai, be jokio dirbtinumo, taip, kad būtų galima suprasti, kad joks garsas neprapultų. Jei žodžių neįmanoma suprasti, dainininkas atima iš klausytojo didžiulę dalį pasigėrėjimo, kurį vokalinėje muzikoje atneša žodis. Jei ne žodžiai, skirtumas tarp žmogaus balso ir obojaus būtų visai menkas. Ši klaida, nors ir viena grubiausių, mūsų dienomis pasitaiko daugiau nei dažnai, o tai nedaro garbės mūsų profesoriams ir pačiai profesijai. Vertėtų žinoti, jog žodžių dėka dainininkui suteikiamas išskirtinumas iš visų atlikėjų, grojančių muzikos instrumentais, nors jie niekuo nenusileidžia savo išmanymu ir nuovokumu. Tegu šių laikų meistrai pasinaudoja šiuo patarimu – tai dar niekuomet nebuvo taip svarbu kaip dabar.“ (Tosi, p. 58-59)

Visi trys analizuojamų tekstų autoriai savo raštuose akcentuoja, kad dainavimas, kaip ir ornamentų taikymas, yra žodžių prasmės išraiška, dainininkai skatinami išlaikyti gerą skonį, ištikimai ir sąmoningai tarnauti menui, nesivaikant populiarumo tuščio virtuozizmo pagalba: „geras skonis nėra nepalaujamas vokalo virtuozizmas, kuris klajoja be tikslo ir be pagrindo, tai veikiau *cantabile*³⁸, gražus *mesa di voce*, *appogiatura* [apodžatūra], meniškumas, gera puošmenų išmonė, perėjimai iš natos į natą su ypatingais netikėtumais, nuostaba, tikslus judėjimas kartu su bosu“ (Tosi. p. 129)³⁹ Būtent kalba - tekstas, turinys, teksto prasmė - lemia tai, kur ir kokius ornamentus reikia arba nereikia dainuoti. Bovicellis derina ornamentiką su kūrinio nuotaika (afektu) ir teigia, kad liūdnose arijose puošmenų reikia mažiau, o linksmas arijas galima daugiau išpuošti, nes puošmenos jose pabrėžia linksmumą, veržlumą. Caccini piktinasi, kad dainininkai neatkreipia dėmesio į kūrinio nuotaiką ir jų „*mesa di voce*, eksklamacijos, triliai, grupetai ir kiti anksčiau paminėti efektai yra vartojami, taip sakant, be jokio skirtumo [...] aš girdžiu juos atliekamus ir ekspresyvioje muzikoje, kur jų reikia, ir šokio kanconetėse“ (Caccini, p.5).⁴⁰ Autorius vėl ir vėl primena, kad ornamentų taikymo klaidos atsiranda dėl to, kad „dainininkas gerai neišmano to, ką nori dainuoti“, nepaiso ko reikalauja tekstas, ir, pavyzdžiui, išmokęs dainuoti patetine maniera, kurios pagrindas *mesa di voce* ir eksklamacijos, jis nuolant ją naudoja visuose žanruose. Ir,

³⁸ It. k. dainingai, dainuojant

³⁹ Nurodomi angliškojo vertimo puslapiai.

⁴⁰ Caccini pasisakymas atrodo prieštarauja Bovicelli nuomonei tuo pačiu klausimu, tačiau Caccini gretina patetinį dainavimą (o ne „liūdnas arijas“) ir šokio kanconetes ir kalba daugiausiai apie balso dinamikos puošmenas, kurioms iš tiesų nėra laiko įterpti dainuojant gyvo tempo muziką.

priešingai, „tie, kurie gerai supranta teksto idėją ir prasmę, mato šias klaidas ir moka atskirti, kur patetiškumas tinka, o kur ne“ (Caccini, p. 6)⁴¹.

1.2.2. Svarbiausi prancūzų traktatai ir jų autoriai

Baroko epochos Prancūzijoje, kaip ir Italijoje, gausu traktatų, skirtų vokalinės ir instrumentinės muzikos atlikimui. Minėtini šie teoriniai veikalai: Jeano Millet (1618-1684) *La Belle méthode ou l'Art de bien chanter* („Dailusis metodas arba gero dainavimo menas“ 1666, Lionas), Jeano Rousseau (1644-1699) *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique* („Aiškus, tikras ir lengvas dainavimo metodas“, Paryžius, 1678), Alexandre'o de Villeneuve (1677-1756) *Nouvelle méthode très courte et très facile avec un nombre de leçons assez suffisant pour apprendre la musique et les agréments du chant* („Labai trumpas ir labai lengvas naujas metodas su gausiais pamokymais, pakankamais mokytis muzikos ir dainavimo puošmenų“, Paris, 1733). Pavyzdžiu prancūziškų diminucijų studijom rekomenduotinas Josepha Chabanceau de La Barre (1633-1678) arijų rinkinys *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution* („Dviejų dalių arijos su antrųjų kupletų diminucijomis“, Paryžius, 1669).

Lyginamajai prancūzų baroko autentiškų šaltinių analizei šiame darbe pasirinkti Bertrand'o de Bacilly traktato *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* („Įdomios pastabos apie meną gerai dainuoti“, 1688, Paryžius) I dalies 12 ir 13 skyriai, Michelio Pignolet de Montéclairo traktato *Les principes de musique* („Muzikos principai, 1736, Paryžius) III dalis ir Jeano Antoine'o Bérard'o traktato *L'art du chant* („Dainavimo menas“, 1755, Paryžius) 3, 4-9 skyriai.

Bertrand'o de Bacilly traktatas *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*

Bertrand'as (Benigne) de Bacilly (1621-1690)⁴² – prancūzų kompozitorius, muzikos teoretikas, *air de cour* (rūmų arija) žanro reformatorius. Jo traktatą apie prancūzišką

⁴¹ Šią Caccini mintį seka pastaba pedagogams: „Taigi per pamokas reikia dainininkus mokyti taip, kad jie nesusimenkintų ir daugiau reikšmės teiktų savo pačių sprendimui negu vulgarių neišmanėlių plojimams“ (Caccini, p. 6)

⁴² Bacilly šeima įsikūrė Lolife (Lolif), mažoje Normandijos bendruomenėje, vyskupui priklausančio Avranšo (Avranches) miesto šiaurės vakaruose. Jo senelis Jeanas I de Bacilly, Valė (Vallée) ponas, buvo karaliaus patarėjas, išrinktas Avranšo miesto, vedęs Renée Le Bannois. Miręs 1628 m., jis paliko keturis sūnus ir dvi dukteris. Vyriausias sūnus Julienas Bacilly, Valė ponas (?1595-1649), buvo karaliaus advokatas patarėjas ir išrinktas Avranšo miesto, taigi, vidutinio rango karaliaus rūmų tarnautojas. 1621 m. jis gavo Avranšo karališkųjų mokesčių kontrolieriaus įgaliojimo raštus. Apie 1615 m. vedė Geneviève'ę Le Chevalier. Julienas turėjo aštuonis

XVII amžiaus dainavimą *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* („Įdomios pastabos apie meną gerai dainuoti“, Paryžius, 1688) inspiravo Pierro de Nyert'o⁴³ mokymas. Bacilly traktatą sudaro trys dalys, kuriose autorius detaliai aptaria gero dainavimo savybes, tokias kaip geras tarimas, kalbos išmanymas, gera deklamacija, rafinuotas ornamentų dainavimas ir tinkamo mokytojo, turinčio šiai profesijai tinkančias savybes, pasirinkimas.

Savo traktato pratarinėje Bacilly išdėsto įvairius svarstymus apie dainavimo meną analizuojančio veikalo prasmingumą: „jau seniai aš svarstau pateikti skaitytojams šias pastabas apie prancūzišką dainavimą, ir kai aš apie tai paklausiau kelių žmonių nuomonės, gavau pačius skirtingiausius atsakymus. Vieni man pasakė, kad tai reiškia paviešinti man būdingą žinojimą apmokant tuos, kurie moko šio meno, kurie, beje, dėl to būtų nepatenkinti. Kiti, priešingai, norėjo mane atkalbėti sakydami, kad dainavime, kuris iš esmės tėra gryna praktika, nesama didelio mokslo; o dėl pačios prancūzų kalbos, tai dauguma pačių mokytojų ją labai prastai moka, nes būdami jauni neišmoko rašto (filologijos) ir vos išmano, kas yra „skiemuo“, „priebalsė“, „balsė“, „daugiskaita“ ir „vienaskaita“, „vyriška ir moteriška giminė“. Pagaliau dar kiti norėjo mane atkalbėti baimindamiesi kritikų, kurie jau seniai ruošiasi pulti veikalą, nagrinėjantį dalykus, kurių niekas iki šiol negalvojo tyrinėti, arba sukuriant kiekybines taisykles, kritikų laikomas gryna chimera, arba užsimojant pateikti dainavimą per taisykles ir dogmatizuoti meną, kuris iš esmės, kaip jau sakiau, tėra praktika“ (Bacilly, pratarinė). Autorius remiasi argumentu, kad tokio pobūdžio knyga gali būti reikšminga „jeigu ne savo tobulumu, tai savo naujumu nes niekas šia tema nėra rašęs“ (Bacilly, pratarinė)⁴⁴.

Michelio Pignolet de Montéclairo traktatas *Les principes de musique*

Michelis Pignolet de Montéclairas (1667 - 1737)⁴⁵ – prancūzų kompozitorius, muzikos

teisėtus vaikus, o po žmonos mirties 1627 m. – keturis neteisėtus vaikus. Jo trečias sūnus buvo Bertrend'as de Bacilly, pakrikštytas 1621 m. gruodžio 21 dieną, savo vardą jis gavo iš savo krikštatėvio Bertrand'o Le Breto, išrinkto Avranšo miesto valdytojo.

Apie Bertrand'o de Bacilly jaunystę mažai kas žinoma. Neaišku, ar jis mokėsi muzikos savarankiškai, ar su mokytoju. Kadangi jis buvo tik trečias savo tėvo sūnus, nebuvo vadinamas valdomos žemės vardu ir jo palikimas greičiausiai buvo labai nedidelis. 1647 m. lapkričio 22 dieną jo tėvas Julienas jam paskyrė rentą nuo vienos iš valdų pelno, kad sudarytų jo kunigo pajamas. Šis formalumas buvo būtinas siekiant kunigystės, galima manyti, kad netrukus jis tapo kunigu. Iš tiesų, kai 1648 m. gruodžio 6 d. Bertrand'as krikštijo Bertrand'ą II Bacilly, savo dėdės Guillaumme'o sūnų, jis jau vadinamas kunigu. Visuose Paryžiuje rastuose dokumentuose Bertrand'as vadinamas kunigu ir vienintelė beneficija, kurią jis, rodos, buvo gavęs, buvo La Versine'os Šventojo Eustachijaus koplyčios beneficija (prieiga per internetą <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bertrand_de_Bacilly>).

⁴³ Pierre'as de Nyertas (1597-1682) prancūzų dainininkas tarnavęs Prancūzijos karalių Liudviką XIII ir Liudviką XIV rūmuose; Bacilly mokėsi pas Nyert'ą, kuris savo ruožtu studijavo vokalą Romoje.

⁴⁴ Šį traktatą į anglų kalbą išvertė amerikiečių muzikologas Austinas Caswells (1932-2006) (Musical Theorists in Translation, VIII, New York: Institute of Mediaeval Music, 1968, XXIV, 224 p.).

⁴⁵ Michelis Pignolet de Montéclairas 1676 m. pradėjo mokytis Langres katedros choro mokykloje pas Jeaną Baptiste'ą Moreau, pats vadovavo šiam chorui 1681 – 1682 m. Prie savo vardo pridėjo 'Montéclair' (tai tvirtovės pavadinimas Andelot vietovėje) po to, kai atvyko į Paryžių 1687 m., bet pradėjo pasirašinėti kaip „Pignolet dit

teoretikas ir pedagogas. Nors kompozitorius-Montéclairas daug kūrybos pavyzdžių nepaliko, jis rašė beveik visų ankstyvajame XVIII amžiuje Prancūzijoje egzistavusių žanrų kūrinius, išskyrus klavišiniams instrumentams skirtą muziką. Montéclairas buvo vienas universaliausių kompozitorių, kūrusių laikotarpyje tarp Lully mirties (1687) ir sceninių kūrinių autoriaus Jeano Philippe'o Rameau (1683-1764) iškilimo (1733); šio „iki-Rameau“ periodo kompozitoriai dažnai buvo vadinami „Lully imitatoriais“⁴⁶, bet Montéclairas ir André Campra (1660-1744) buvo iš tų, kurie padarė įtaką paties Rameau draminei muzikai. Vienas svarbiausių Montéclairo kūrinių scenai - tragedija *Jephté* („Jeftė“)⁴⁷, kurios choru *Tout tremble devant le Seigneur* („Visa dreba Viešpaties akivaizdoje“) iš pirmojo šio veikalo veiksmo ypač žavėjosi Rameau. Montéclairo muzika laikyta sudėtinga: klavesinininkas, vargonininkas ir kompozitorius Luis Claude'as Daquin'as (arba d'Aquin, 1694-1772) pastebėjo, kad keletą kūrinių iš jo operų nebūtų buvę įmanoma atlikti Lully laikais dėl jų sudėtingumo⁴⁸.

Montéclairas, tarp kurio mokinių buvo François Couperino dukros, buvo itin vertinamas muzikos mokytojas. Jo pedagoginis požiūris buvo nedoktriniškas (pvz. „labai sudėtinga perteikti pagrindinius principus apie natų *égalité* ir *inégalité*„) ir kartais gana modernus („Pats užtikrinčiausias būdas yra pateikti vaikams pamokas kaip kažką linksma“⁴⁹). Montéclairas nustojo mokytojauti apie 1735 metus, bet liko groti operos orkestre iki 1737 metų.

1736 metais Paryžiuje išspaudintas Montéclairo traktatas *Les principes de musique* („Muzikos principai“)⁵⁰, kurio kruopščiais natų pavyzdžiais iliustruotoje trečiojoje dalyje *Sur la maniere de joindre les paroles aux notes et de bien former les agréments du*

Montéclairas tik nuo 1724 m. Montéclairas grojo *basse de violon* (bosinis smuikas) Paryžiaus operos orkestre nuo 1699. Šiuo instrumentu jis grojo taip gerai, kad buvo pavadintas „mažojo choro simfonistu“. Iš įvadinio *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* („Naujas muzikos mokymosi metodas“, 1709) puslapio sužinome, kad ankčiau jis buvo kunigaikščio Vaudémont'o *maître de la musique* (muzikos mokytoju) Italijoje. Daugiau detalių apie jo buvimą Italijoje nežinoma. 1721 m. jis ir jo sūnėnas François Boivinas įkūrė muzikos parduotuvę adresu rue St Honoré St Eustachijos parapijoje. 1728 m. po François vedybų, Montéclairas pardavė savo verslo dalį už 9000 lirų. Po François mirties 1733 jo našlės valdoma parduotuvė tapo viena svarbiausių Paryžiuje.

⁴⁶ James R. Anthony. "Montéclair, Michel Pignolet de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Aug. 2014.

⁴⁷ Dedikuodamas kunigaikščiui de Carignannui savo traktatą *Principes de musique* Montéclairas pasirašo kaip tragedijos *Jephté* autorius.

⁴⁸ James R. Anthony. "Montéclair, Michel Pignolet de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Aug. 2014.

⁴⁹ Citatos iš James R. Anthony. "Montéclair, Michel Pignolet de." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 27 Aug. 2014.

⁵⁰ Montclairui rūpėjo praktinis teorijos taikymas, ką atspindi jo kiti darbai: *Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique par demonstrations faciles* („Naujas metodas mokytis muzikos iš paprastų pavyzdžių“, 1709) ir *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de la Musique* („Lengvas metodas mokytis griežti smuiku pagal muzikos principų santrauką“, 1711, tai pirmoji smuiko metodika Prancūzijoje), kurio puslapiai yra pilni natų pavyzdžių, iliustruojančių *Airs de dance sur toutes sortes de mouvements* (Įvairių tempų šokio arijos“).

chant“ („Apie būdą sujungti žodžius ir garsus bei gerą dainavimo puošmenų formavimą“, p. 67–92) pateikiami ornamentai, naudojami vokalinėje muzikoje. Montéclairo darbą galima laikyti vienu išsamiausių šaltinių, smulkiai nagrinėjančiu įvairius ornamentų tipus XVIII amžiaus pirmosios pusės prancūzų muzikoje.

Jeano Antoine'o Bérard'o traktatas *L'art du chant*

Jeanas Antoine'as Bérard'as (1710 - 1772)⁵¹ - prancūzų kontratenoras, muzikos pedagogas, violončelininkas ir kompozitorius. Savo trijų dalių traktate *L'art du chant* („Dainavimo menas“, Paryžius, 1755) dedikuotame poniai de Pompadour, jis aptaria anatominius garso išgavimo aspektus, tarties ir artikuliacijos problemas bei priemones dainavimo tobulumui pasiekti: „Privalu metoduose, kuriuos sau pritaikome, sekti gamta, kurios paskutiniai veiksmai yra visada sudėtingesnės negu pirmieji, todėl aš stengiausi nuo paprastų svarstymų eiti prie gilesnių; aš dėju visas pastangas išsiaiškinti tingios ir prastos klausos prigimtį ir rasti priemonių ištaisyti šias ydas; aš nustačiau bendruosius garsų vartojimo principus ir puošmenų [vartojimo, taikymo – S. Š.] – atskirai; aš pirmasis išdrįsau suskaičiuoti puošmenas, jas apibrėžti, išanalizuoti jų susidarymą ir sukurti jų žymėjimo ženklus.“ (Bérard, pratarė). Komentuojant šią citatą, galima teigti, kad Bérard'as norėjo būti laikomas pirmuoju, kuris suskaičiavo ornamentus – dvyliką⁵² ir pirmuoju kuris sugalvojo jiems žymėjimą. Deja, jo pateikti ornamentų užrašymo ženklai neprigijo. Nežinia kodėl Bérard'as nežinojo (ignoravo?) apie savo tėvynainio Montéclairo 19 metų anksčiau išleistą traktatą „Muzikos principai“ (1736), kurio skyriuje apie ornamentiką autorius nurodė ornamentų skaičių (18), skrupulingai juos aprašė ir pateikė natų pavyzdžių. Bérard'o ir Montéclairo traktatai pasirodė tame pačiame mieste – Paryžiuje, kaip ir Bacilly darbas „Pastabos apie meną gerai dainuoti“.

Traktato pabaigoje Bérard'as pateikia vertingus Lully, Campra, smuikininko ir kompozitoriaus Jeano Josepho Mondonville (1711-1772), Rameau ir kitų kompozitorių

⁵¹ Jeanas Antoine'as Bérard'as debiutavo 1733 m. Paryžiaus operoje Pelėjo monologu *Ciel! en voyant ce temple redoutable* iš kompozitoriaus Collasse operos *Thétis et Pélée* (1689) trečiojo veiksmo. Netrukus jis prisijungė prie italų muzikantų trupės, kuri atlikdavo divertismentus tarp operos veiksmų. Po trijų metų gastrolių Bérard'as grįžo į operą ir 1737 - 1745 metų laikotarpyje atliko kelias antraeiles roles Rameau operose *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Fêtes d'Hébé* (1739), *Les Indes galantes* (1743 pakartotas pastatymas, premjera 1735). 1743 m. jis dainavo pagrindinę rolę Boismortier komiškame balete *Don Quichotte chez la Duchesse*. Vėliau Bérard'as galutinai paliko operą ir atsidavė mokymui bei grojimui violončele: 1762 m. jis tarpo pirmuoju violončelininku *Comédie-Italienne* orkestre. Pasak La Borde (1734-1794, prancūzų kompozitorius, istorikas) Bérard'as buvo laikomas geru muzikantu, taip pat grojo gitara ir arfa ir sukūrė rinkinį *Airs pour la guitarrre* (1775, Paryžius, rinkinys neišliko).

⁵² „Labai keista, kad iki šiol niekas nebuvo pagalvojęs nustatyti puošmenų skaičiaus ir paaiškinti jų prigimtį“ (Bérard, p. 112).

kūrinių fragmentus, kuriuose tinkamose vietose jo paties siūlomais ženklais pažymi ornamentus.

Prancūzų rašytojas Abatas Josephas Blanchet (1724-1778), veikalo *L'art ou les principes philosophiques du chant* („Menas arba filosofiniai dainavimo principai“, Paryžius, 1756) autorius apkaltino Bérard'ą pasisavinus jo rankraščio dalis. Nors nemaži abiejų darbų fragmentai visiškai sutampa, prancūzų fizikas ir matematikas Jeanas Baptiste'as de La Borde (Delaborde, 1730-1777) atmetė kaltinimą ir sukritikavo Blanchet darbą dėl netikslumų jame. La Borde labai vertino Bérard'o traktatą ir laikė jį Lully ir Rameau eros vokalinės praktikos *reziumė*⁵³.

Pats Bérard'as, argumentuodamas traktato apie dainavimo meną būtinybę rašė: „Be abejo, pasirodys stebėtina, kad Atėnuose ir Romoje, kur patys didžiausi motyvai skatina dainavimo talentą, ir kur šis buvo pasiekęs ypatingo tobulumo, niekaip nebuvo pagalvota aprašyti šį meną; galbūt atrodys mažai tikėtina, kad apie šį dalyką nieko nebuvo parašyta šiandieninėje Europoje, kur dainavimas yra vienas iš visuomenės malonumų, kaip vienas iš svarbiausių jos (visuomenės) saitų; kur jį (meną), pasiekusį didelės pažangos, savo aploclismenais nuolat palaiko publika, ir valdovai jį palankiai globoja; ypač tokia me amžiuje, kai kasdien išeina muzikos teorijos, harmonijos mokslo ir instrumentų mechanikos traktatai. Nejaugi tai būtų vieno iš žavingiausių menų likimas – išlikti tikrai žodinėje tradicijoje, nes ji retai perduoda palikuonims didžiųjų mokytojų metodus ir išmanančių mėgėjų pastabas“ (Bérard, pratarinė).

Visi trys aptarti prancūzų traktatų autoriai savo veikaluose ornamentiką įvardina kaip labai reikšmingą dainavimo meno sritį ir reikalauja rafinuotų puošmenų, suteikdami joms tikrai daug galių. Štai Bacilly prieš pradėdamas rašyti apie puošmenas lakoniškai teigia: „gana kalbėti apie arijų kompoziciją; dabar pakalbėkime apie tai, kas padaro jų atlikimą malonų“ (Bacilly, p. 134). Bacilly mano, kad muzikos kūrinio grožis atsiskleidžia būtinųjų puošmenų pagalba, o tam kad būtinos puošmenos būtų atliktos tinkamai, reikia skonio ir išmanymo, šiuo aspektu sutaria visi muzikai, parašę šiame darbe nagrinėjamus traktatus. Bacilly ne tik suvokia puošmenas kaip neatskiriamą dainavimo meno dalį egzistavusį visuomet – „puošmenos buvo visada, bet galbūt neturi reikiamo pagrindo“ (Bacilly, p.135/136), - tačiau mato ornamentų ženklų trūkumą bei jų žymėjimo popieriuje problemas: „dauguma šių puošmenų niekaip nepažymimos popieriuje: ir dėl to, kad jos iš tiesų negali būti pažymėtos

53 „Yra gerų dalykų, bet didžioji jų dalis šiandien nebenaudinga, nebetinkanti atsiradusiam naujam dainavimo stiliui, kuris beveik visiškai sugriovė tą stilių, kuriuo daugiau kaip šimtą metų gėrėjosi Paryžius ir visa Prancūzija“ (Cyr, Mary. "Bérard, Jean-Antoine." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12 Jun. 2013).

nesant tam reikalingų ženklų, ir dėl to, kad buvo nuspręsta, jog per didelis ženklų skaičius apsunkintų ariją ir atimtų jos grynumą, taip pat smarkiai [viską] supainiotų“ (Bacilly, p. 135). Montéclairas apgailestauja, kad muzikai ir pedagogai nesusikalba, nes jie beveik visas puošmenas „apibūdina skirtingais vaizdingais posakiais ir skirtingais vardais; iš to seka, kad patys mokytojai nebesusikalba, ir kokio nors mokytojo mokinys nebesupranta kito mokytojo kalbos ir nežino jo natų užrašymo būdo“ (Montclair, p. 78). Panašias problemas nurodo ir Bérard‘as: „ženklų trūkumas yra toks nepatogumas, kuris sukelia daugelį kitų. Natūraliai nutinka taip, kad nelabai išmanantys žmonės visiškai nemoka atskirti įvairių puošmenų, žymimų tuo pačiu ženklu, kad jie apsirinka pasirinkdami, kad blogai jungia puošmenas su žodžiais; visai tai subjauroja gražiausias eiles ir tobuliausią muziką; nutinka ir taip, kad praleidžiamos tos puošmenos, kurios niekaip nepažymėtos“ (Bérard, p. 140/141).

Skirtingai nei Montclairas (pastarasis retkarčiais užsimena apie dainavimo padargų veiklą, tačiau žymiai labiau koncentruojasi į puošmenų skambėjimo aprašymą) Bérard‘as bando aiškinti, kaip veikia dainavimo aparatas dainuojant ornamentus: „Būtų didžiausias troškimas, kad būtų įmanoma apibrėžti judesius tų organų, iš kurių atsiranda (susidaro) puošmenos; tokia analizė būtų nepaprastai pravarti, norint ypač tiksliai aprašyti puošmenas; tokia analizė leistų sėkmingai išplėtoti sistemą apie balso formavimą, kurią aš pradėjau; aš tikrai nebijosiu imtis tokio darbo“ (Bérard, p. 121). Bacilly neskaičiuoja ornamentų, kaip tai daro Montclairas ir Bérard‘as, tačiau labai išsamiai aptaria ornamentų taikymo sąlygas ir galimybes. Paradoksalu, kad Montclairas, vienintelis iš trijų autorių, kurių raštai tiriami šiame darbe, nors nepraktikavęs dainavimo, aiškiausiai apibūdina ir sistematiškiausiai pateikia ornamentus, sutinkamus prancūzų baroko vokalinėje muzikoje. Tikėtina, struktūriškumo jį išmokė pedagoginis darbas.

Stebėtina trumpame traktato skyriuje, pavadintame *Règle générale pour tous les agréments* („Bendra visų puošmenų taisyklė“), Bérard‘as užrašė tik vieną sakinį: „Visų puošmenų trukmę, energiją arba švelnumą, greitumą arba lėtumą lemia žodžių [teksto] pobūdis“ (Bérard, p. 136), tarsi fiksuodamas neginčytiną ir daugiau argumentų nereikalaujančią tiesą. Kalbėdamas apie diminucijas, šią tiesą patvirtina ir Bacilly, sakydamas, kad „viskas priklauso tikrai nuo dainuojamų žodžių“ (Bacilly, p. 240). Tačiau kartais rašydami apie kalbos ir ornamentikos santykį baroko epochos autoriai pasiryžę atkreipti skaitytojų dėmesį į konkrečius žodžius bei jų tinkamumą arba netinkamumą puošybai, taip Bacilly: „žodis *beauté* (grožis), regis, nė nereikalauja papildomos puošmenos; jis savo puošmeną nešiojasi su savimi; tą patį galima pasakyti ir apie kitus žodžius, kurie tarsi reikalauja vientisumo ir paprastumo“ (Bacilly, p. 154).

2. Vokalinei ornamentikai skirtų italų ir prancūzų traktatų tyrimas

2.1. Ornamentai G. B. Bovicelli, G. Caccini ir P. F. Tosi traktatuose

Bovicellio, Caccinio ir Tosio tekstuose visi ornamentai (išskyrus trilį, kuri aprašo visi autoriai, o Tosis – ypač diferencijuotai) sulaukia skirtingo dėmesio. Daugiau ar mažiau italų autorių traktatuose aptariami šie ornamentai:

- Esminiai ornamentai – apodžatūra (ir jai giminingi ornamentai: *intonazione*, *principiar sotto alle note*), trilis
- Laisvieji ornamentai – diminucijos (pasažai: kaskada⁵⁴, tirada⁵⁵)
- Balso dinamikos puošmenos – eksklamacija, *messa di voce*⁵⁶
- *Sprezzatura*⁵⁷

Apodžatūra

Apodžatūra (*appoggiatura*) yra vienas pagrindinių baroko muzikos ornamentų. Nors Lietuvoje labiausiai įsitvirtinęs vokiečių kilmės sulietuvintas terminas - foršlagas (vok. *Vorschlag* = *vor* – prieš + *Schlag* - smūgis), šiame darbe dėl savo itališkos kilmės pasirinktas Lietuviškojoje muzikos enciklopedijoje pateiktas sulietuvintas terminas apodžatūra (it. *appoggiare* – paremti, palaikyti) (Kalavinskaitė, p.67). Šis ornamentas dar gali būti siejamas su anticipacija (paskuba) ir neparuošta užtūra. Apodžatūrai charakteringa viena arba kelios neakordinės natelės silpnoje arba stiprioje metro dalyje.

Bovicellio ir Caccinio tekstuose nėra termino *appoggiatura*, tačiau abu autoriai kalba apie puošmeną, kurios apibūdinimas ir natų pavyzdžiai leistų ją priskirti apodžatūrų grupei. Šią puošmeną Caccinis vadina – *intonazione* (intonavimas), taip pat žinomas *principiar sotto alle note* (it. k. „pradėti žemiau natos“)⁵⁸ terminas, kuris atitinka Bovicellio aprašomą puošmeną: „norint dainuojant suteikti balsui gracingumo pačioje pradžioje arba bet

⁵⁴ Kaskadà (pranc. *cascade*, it. *cascata*, lot. *cado* - krentu).

⁵⁵ Tiradà (pranc. *tirade*, it. *tirata*) – panašus į gamą pasažas (Lietuvių muzikos enciklopedija, 2007, p. 518)

⁵⁶ Termino *messa di voce* pažodinis vertimas būtų „balso įdėjimas“ (it. k. žodis *messa* kilęs iš veiksmazodžio *mettere*, kurio viena pirmųjų reikšmių yra „dėti“). Pažodinis vertimas nepaaiškina veiksmo, kuris vadinamas *messa di voce* vardu, todėl šį muzikinį reiškinį siūloma vadinti itališku vardu.

⁵⁷ Baldassaras Castiglione (1478-1529, italų kilmingasis, diplomatas ir rašytojas) terminu *sprezzatura* įvardijo sugebėjimą sudėtingus veiksmus atlikti taip, tarsi jie būtų lengvi ir nekainuotų jokių pastangų. *Sprezzatura* idėja daugiau paplitus, negu įsisąmoninta.

⁵⁸ Šį terminą savo parengtame XVII a. italų ornamentų sąvade pateikia kanadiečių teorbininkas, liutnininkas, baroko gitaristas Lucas Harris. *Principiar sotto alle note* terminas skirtas taip pat ir vienai iš daugybės diminucijų formulių (figūrų) pavadinti. Taigi, ši melodinė ritminė figūra priklauso dviem skirtingoms ornamentų grupėms: esminiams ir laisviesiems.

kurioje kitoje vietoje (ir čia, kaip ir visur kitur, reikia nuovokos), pradedama tercija arba kvarta žemiau pagrindinės natos, pagal kitų balsų sąskambius [...] kuo ilgiau bus užlaikoma pirma nata, antrąją darant greitesne, tuo gracingiau nuskambės balsas: tokio gracingumo negali būti kaskart, kai natos lieka tos pačios vertės. Juk dainavimo dailumas, kaip jau sakėme, yra ne kas kita kaip natų vertės varijavimas, jas prailginant ar sutrumpinant, kaip čia toliau ir parodyta“ (Bovicellis, p. 11). Pavyzdyje Nr. 2 pateikiami blogas (pirmas trečios penklinės taktas) ir geri *principiar sotto alle note* atlikimo variantai (antras ir trečias trečios penklinės taktai):



2 pvz. *Principiar sotto alle note* („pradėti žemiau natos“). (Bovicelli, p. 13).

Kaip matome, Bovicellio *principiar sotto alle note* susideda iš kelių natų, kurios užpildo minėtąją terciją arba kvartą. Tuo tarpu Caccinis formuluoja taip: „kai kurie, dainuodami pirmąją natą, pradeda ją tercija žemiau“ toliau paaiškina, kad ši „maniera nėra bendra taisyklė, nes ji nedera su daugeliu konsonansų⁵⁹ ten, kur galėtų būti panaudojama,⁶⁰ ji šiais laikais tapo taip visuotinai naudojama, kad, mano nuomone, užuot paglosčiusi klausą, ji tapo nemaloni girdėti (nes, kai kurie dainininkai per ilgai išlaiko žemutinę terciją, nors ji turėtų būti vos vos paliesta [užkliudyta, padainuota – S.Š])“ (Caccini, p. 6). Caccinis taip pat įspėja, kad šią puošmeną ypač retai turėtų dainuoti pradedantieji

Bovicellio ir Caccinio nuomonės apie tinkamą *principiar sotto alle note* atlikimą nesutampa, ką pirmasis buvo pateikęs kaip gerą pavyzdį, antrasis jau kritikuoja tapus visuotinu įpročiu, nemaloni girdėti, kaip ir visi per dažnai kartojami ir be priežasties dainuojami (nepateisinti) ornamentai.

Vokiečių kompozitorius, kapelmeisteris ir teoretikas Cristophas Bernhardas (1628-1692) savo traktate *Von der Singe-Kunst oder Manier* („Apie dainavimo meną arba

⁵⁹ Frauke Schmitz nuomone žodis *consonanze* čia veikiau suprantamas kaip sąskambis arba akordas, bet ne kaip *dissonanze* priešprieša (Schmitz, 1995, p. 26). Bovicellis taip pat atkreipia dėmesį į sąskambius su kitais balsais.

⁶⁰ Kai toji pridėtinė nata priklauso vertikalėje su ja suformuotam akordui.

ornamentus“, 1649?)⁶¹ rašo apie ornamentą, itališkai vadinamą *cercar della nota*⁶², kuris giminingas *principiar sotto alle note* „apodžatūrinė“ natele (gretima pagrindinei natei arba labiau nutolusia), kuria nežymiai „įslystama“ į pirmąją muzikinės frazės natą. Tai pateikiama pavyzdyje Nr. 3 :



3 pvz. *Cercar della nota* – „ieškoti natos“⁶³.

Po daugiau kaip šimto metų vėlyvojo baroko atstovas Tosis savo traktato atskirame skyriuje skirtam apodžatūrai išsamiai aprašo šį ornamentą. Pradėdamas nuo to, kad apodžatūros išmokyti yra labai lengva (prisiminkime, kad Tosis buvo garsus dainininkas), šis autorius įspėja, kad pavojus slypi jos pritaikyme, nes kaip jis sako „nuo tų laikų, kai apodžatūra išrasta dainavimo menui pagražinti, tikroji priežastis, kodėl jos negalima naudoti visur, lieka paslaptimi“ (Tosi, p. 32).

Taikant apodžatūras Tosis siūlo remtis klausu. Jis teigia, „ausis, kuri yra aukščiausias teisėjas šiame mene, apodžatūrose taip gražiai girdi pustonių kokybę, kad pakankamai išskiria mažorinį pustonį. Taigi, einant nuo *mi* iki *fa*, nuo *si* bekaro iki *do*, nuo *mi* iki *fa*, peršasi išvada, kad tai yra mažoriniai pustoniai, kas be jokios abejonės taip ir yra. Bet kaip gali būti, kad nuo tos pačios *fa* (nuo *fa* arba *do*) aš negaliu pakilti į sekantį diežą, nors tai taip pat pustonis? Tai minoras, sako ausis. Taigi aš priimu kaip savaime suprantamą dalyką, kad priežastis, nesuteikianti apodžatūrai pilnos laisvės, yra negalėjimas pereiti nuosekliai į minorinį pustonį ir pasiduodu geresniam teisėjui“ (Tosis, p. 36-37). Taigi, siekiant žinoti kur tinka ar netinka apodžatūros ir norint teisingai jas dainuoti, reikia skirti autoriaus detaliam aptartus mažorinių ir minorinių pustonių žingsnius⁶⁴; jie pateikiami pavyzdyje Nr. 4:



⁶¹ http://www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_singe_kunst.html, p 8.

⁶² It. k. *cercar della nota* – ieškoti natos.

⁶³ Natų pavyzdys iš Bernhardo traktato, internetinė prieiga
<http://www.bassusgeneralis.org/bernhard/bernhard_singe_kunst.html>, p 8.

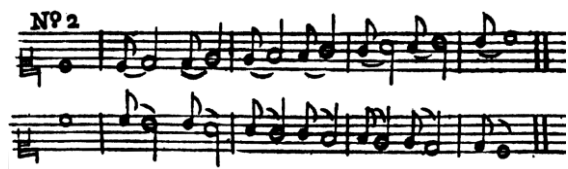
⁶⁴ Mažorinių ir minorinių pustonių diferencijacija geriau suprantama prisimenant mezotoninį derinimą (pranc. k. *tempérament mésotonique*, vok. k. *Mitteltönige Stimmung*, angl. k. *meantone temperament*), kuris buvo naudojamas Renesanso pabaigos – baroko muzikoje.

4 pvz. Mažoriniai ir minoriniai pustoniai C-dur garsaeilyje (Tosi, p. 188)⁶⁵.

Iš pradžių teigęs, kad apodžatūrų naudojimas yra paslaptis nuo pat jų išradimo, Tosis vis dėlto labai konkrečiai išvardina, kur šis ornamentas galimas, o kur – ne. Pagal Tosi, jei žingsnis iš vienos natos į kitą mažorinis – apodžatūrą dainuoti galima, jei minorinis – šis ornamentas netinka. Agricola, komentuodamas šią Tosio taisyklę aiškina, kad minorinis pustonis yra tada, kai vienas iš dviejų garsų yra labai tolimas (svetimas; disonansas) diatoniniam garsaeiliui, tačiau kompozitoriai juos naudoja „klausos pakutenimui“, o apodžatūra minorinio pustonio žingsnyje disonansą susilpnina ir jis praranda savo jėgą, tokiu būdu sugriaunamas kompozitoriaus sumanymas (Agricola, p. 56).

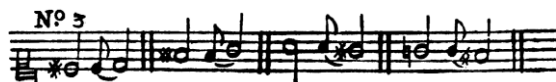
Tiems atlikėjams, kurie negirdi minorinių ar mažorinių pustonių, Tosis pateikia taisykles, sistemiškai nurodo konkrečius atvejus, kada apodžatūros leidžiamos, o kada – ne. (Tosi, p.33-38):

- „Iš praktikos aš supratau, kad nuo *c* iki *c* [diatoniniame *C-dur* garsaeilyje – S. Š.] per natūralų *b* balsas gali laipsniškai pakilti ir nusileisti apodžatūromis nesutikdamas jokios kliūtis nė viename iš penkių tonų ir dviejų pustonių, kurie sudaro oktavą“ (Tosi, p. 33). Pateikiamas pavyzdys Nr. 5:



5 pvz. Apodžatūros aukštyr ir žemyn diatoniniame C-dur garsaeilyje (Tosi, p. 188).

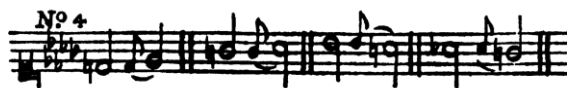
- „Nuo kiekvieno atsitiktinio diezo, kuris sutinkamas gamoje, galima apodžatūromis laipsniškai pakilti pustoniu į artimiausią natą ir grįžti atgal tuo pačiu būdu“ (Tosi, p.34). Pateikiamas pavyzdys Nr. 6:



6 pvz. Apodžatūros nuo natų su diezais (Tosi, p. 188).

- „Nuo kiekvieno natūralaus arba tono, turinčio bekarą, apodžatūromis galima pustoniais kilti į natas su bemoliais“ (Tosi, p. 34). Pateikiamas pavyzdys Nr. 7:

⁶⁵ Natų pavyzdžius, iliustruojančius Tosio pastebėjimus, pateikė angliškoji vertimo autorius Johannas Ernstas Galliardas (?1666-1747).



7 pvz. Į natas su bemoliais kylančios apodžatūros nuo natų su bekarais (Tosi, p. 189).

Toliau pateikiami pavyzdžiai, kada „aukščiausiasis teisėjas – ausis“ draudžia dainuoti apodžatūras, nes šiuose pavyzdžiuose žingsniuojama minoriniais pustoniais:

- „Mano ausis man sako, kad nuo *f*, *g*, *a*, *c* ir *d* negalima pakilti apodžatūromis minorinių pustonių žingsniais į *fis*, *gis*, *ais*, *cis* ir *dis*“ (Tosi, p. 34). Pateikiamas pavyzdys Nr. 8:



8 pvz. Neleistinos minorinių pustonių apodžatūros (Tosi, p. 189).

- „Apodžatūromis neįmanoma nuosekliai pereiti iš minorinės tercijos į mažorinę terciją, ir nuo mažorinės tercijos į minorinę terciją“ (Tosi, p. 35). Pateikiamas pavyzdys Nr. 9:



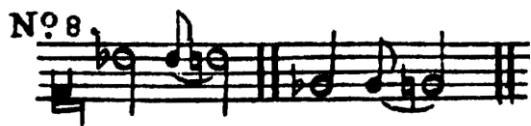
9 pvz. Neleistinos apodžatūros iš minorinės tercijos į mažorinę ir atvirkščiai (Tosi, p. 189).

- „Negalima dviem viena po kitos sekančiomis apodžatūromis pakilti didžiosios sekundos intervalu“ (Tosi, p. 35). Pateikiamas pavyzdys Nr. 10:



10 pvz. Neleistinos dvi viena kitą sekančios apodžatūros, sudarančios didžiosios sekundos intervalą (Tosi, p. 190).

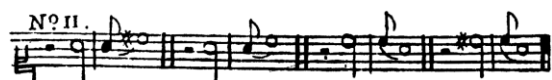
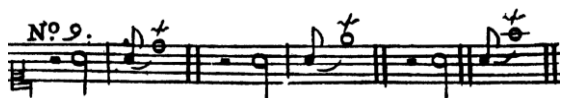
- „Apodžatūromis negalima pustonių pakilti į viršų nuo jokio garso, turinčio bemolį“ (Tosi, p. 35). Pateikiamas pavyzdys Nr. 11:



11 pvz. Neleistinos apodžatūros nuo natos su bemoliu (Tosi, p. 190).

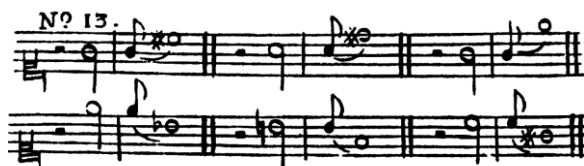
Tosis taip pat kalba apie rečiau pasitaikančias ir sunkiau padainuojamas apodžatūras, kuriomis galima sujungti didesnių nei sekundos intervalų natos:

- „Apodžatūromis galima pereiti nuo vienos tolimesnės natos prie kitos, su sąlyga, kad šuolis ar intervalas nėra apgaulingas, nes tuo atveju, jei [dainininkas - S. Š.] pataikys neužtikrintai, parodys, kad nemoka dainuoti“ (Tosi, p. 36). Pateikiami pavyzdžiai Nr. 12:



12 pvz. Apodžatūros, sujungiančios tercijos, kvartos ir kvintos intervalais nutolusias natas (Tosi, p. 190-191).

Pasak Agricolas, apgaulingas intervalas yra tada, kai „šokama“ į tolimą natūraliam garsaeiliui garsą, pavyzdžiui *g-moll* tonacijoje iš garso *g* į garsą *cis* (t. y., daugeliu atveju kai šokama tritonio intervalu) (Agricola, p.56). Toliau pateikiamame pavyzdyje Nr. 13 tarp apgaulingų intervalų įsimaišęs taip pat ir didžiosios sekstos šuolis iš garso *g* į garsą *e*, kuris, jei kalbame apie *g-moll* garsaeilį, taip pat nėra natūralus:



13 pvz. Nerekomenduojamos apodžatūros, sujungiančios „apgaulingų“ intervalų natas (Tosi, p. 191).

Įdomu, kad labai norintiems dainuoti apodžatūras net ten, kur jos negalimos, Tosis siūlo šias išeitis:

- „Kadangi, kaip aš sakiau, dainininkui neįmanoma apodžatūros pagalba nuosekliai pakilti į minorinį pustonį, gamta išmokys jį pakilti tonu, o tuomet nuo jo apodžatūra nusileisti į tą pustonį“ (Tosi, p.38). Pateikiamas pavyzdys Nr. 14:



14 pvz. Leistina apodžatūra, jungianti minorinio pustonio natas (Tosi, p. 191).

- „Jei vis tik norima pakilti į minorinį pustonį be apodžatūros, galima kelti balsą su *mesa di voce*, kol jį pasieks“ (Tosi, p. 38). Pateikiamas pavyzdys Nr. 15:



15 pvz. *Messa di voce* būdu pasiektas minorinis pustonis (Tosi, p. 191).

Pastarajame pavyzdyje pateiktas minorinis pustonis, pasiektas *mesa di voce* būdu skamba tarsi įslydimas (*glissando*). Atliekant instrumentinę ir vokalinę baroko muziką ši puošmena sukuria labai netikėtą efektą ir skamba moderniai, tačiau jį padainuoti gali tikrai ne kiekvienas dainininkas, nes netikęs „įslydimas“ į gretimą garsą gali skambėti tiesiog kaip klaida ar prasta intonacija.

Apie karštą italo Tosio temperamentą byloja jo apibendrinimai, skirti apodžatūrai, kuriuose jis tyčiojasi iš kompozitorių, „kurie jas (apodžatūras) pažymi su tokiu dizainu, kuris arba laikomas moderniu, arba kad parodytų, jog išmano dainavimo meną geriau nei dainininkai“, autorius audringai piktinasi tuolaikinėmis tendencijomis vokalinės muzikos mene, kritikuoja italų dainininkus, nežinančius savaime suprantamų dalykų ir negatyviai mini užsieniečių įtaką (galimai prancūzų) muzikos užrašymo ir atlikimo praktikoje: „Jei jie tikrai turi tokį pranašumą, kodėl neužrašo puošmenų, kurios yra kur kas sudėtingesnės ir svarbesnės negu apodžatūros? Bet jei jie užrašo jas, kad įgytų šlovingą *virtuoso alla moda* arba naujo stiliaus kompozitoriaus vardą, jie turėtų bent jau žinoti, kad vienos natos pridėjimas reiškia mažai vargo ir mažiau studijavimo. Vargšė Italija! Pasakyk man, argi dainininkai šiandien nežino, kur reikia taikyti apodžatūras, kol jiems neparodoma pirštu? Mano laikais jie demonstravo savo pačių žinojimą. Amžinoji gėda tiems, kurie pradėjo šią užsienietišką vaikišką madą mūsų tautoje, kuri garsėja kaip aukštųjų menų mokytoja, ir ypač dainavimo!

Ak, koks didis silpnumas tų, kurie seka šiuo pavyzdžiu! Ak, užgaulus įžaidimas tiems šiuolaikiniams dainininkams, kurie paklūsta instrukcijoms, tinkamoms tik vaikams! Kopijuokime užsieniečius tik tuose dalykuose, kuriuose jie mus pranoksta“ (Tosi, p. 39-40).

Trilis

Trilis baroko vokalinėje muzikoje yra būtiniausia, svarbiausia ir sudėtinga savo įvairumu puošmena. Kiekvienas šiame skyriuje analizuojamų tekstų autorius rašo apie trilį. Pasak Caccinio, „trilių ir grupetų valdymas yra būtina sąlyga daugeliui dalykų, [...] kurie išreiškia grakštumą – gero dainavimo siekiamybę“ (Caccini, p. 8).

Tosio nuomone, geras trilis yra gamtos dovana talentingiems dainininkams, taip pat pripažįstama, kad, nors gamtos neapdovanotiesiems sunku, tačiau įmanoma trilio išmokti, turint gerą mokytoją, apsiginklavus kantrybe ir teisingai praktikuojantis. Jis rašė: „tas, kuris turi gerą trilį, nors norėtų visų kitų puošmenų, visada džiaugiasi pranašumu išvengti beskonybės atliekant kadencijas ar pabaigas, kur jis [trilis – S. Š.] dažniausiai yra esminis; o tas, kuris nori trilio, bet atlieka jį netobulai, niekada nebus didis dainininkas, kad ir kiek daug jis žinotų“ (Tosi, p. 42).

XXI amžiaus dainininkai puošmeną, kurią vadinama triliu, pirmiausia supranta kaip greitą dviejų gretimų garsų kaitą. Tuo tarpu ankstyvąją italų baroko vokalinę muziką atstovaujančio Caccinio trilis (*trillo*)⁶⁶ yra greitėjantis (akceleruojantis)⁶⁷ vienos natos kartojimo trilis: „Trilis, kurį aš užrašiau virš vienos natos, yra taip parodytas dėl to, kad dėstydamas apie jį [...] laikiausi vienintelės taisyklės, pagal kurią ir užrašyta ir kuri reguliuoja trilį bei grupetą: po pirmosios ketvirtinės dera kartoti kiekvieną natą balsiu „a“ iki finalinės ilgos natos“ (Caccini, p. 7). Pateikiamas pavyzdys Nr. 16:

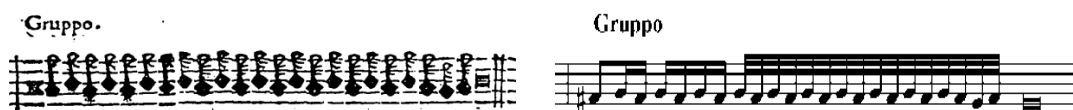


16 pvz. Vieno kartojamo garso greitėjantis trilis (Caccini, p. 7).

⁶⁶ „Trilis, kurį aš užrašiau virš vienos natos, yra taip parodytas dėl to, kad dėstydamas apie jį ir savo pirmajai, ir savo antrajai žmonai, ir savo dukroms, laikiausi vienintelės taisyklės, pagal kurią ir užrašyta ir kuri reguliuoja trilį bei grupetą: po pirmosios ketvirtinės dera kartoti kiekvieną natą balsiu „a“ iki finalinės ilgos natos“ (Caccini, p. 7).

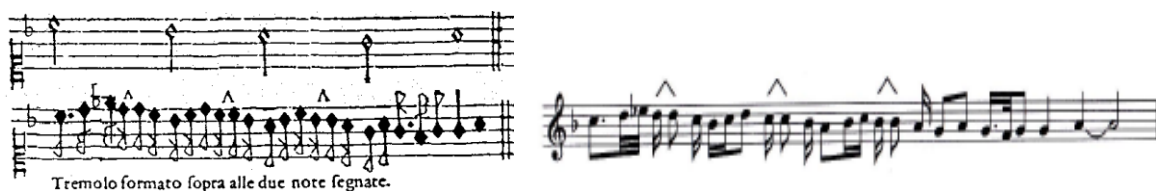
⁶⁷ Greitėjimo efektą sukuria natų verčių trumpinimas.

Dviejų garsų greitėjantį trilį Caccinis vadina *gruppo*⁶⁸, kurio pabaigoje įvedamas grupetas (kitas galimas terminas – „apsuka“) – tai žemiau pagrindinio garso esanti nata, po kurios grįžtama į pagrindinį garsą. Pateikiamas pavyzdys Nr. 17:



17 pvz. Caccinio dviejų garsų trilis, vadinamas *gruppo* (Caccini, p. 7).

Bovicellis kalba apie *tremolo* kaip tos pačios natos kartojimą - „*tremolo* yra ne kas kita, kaip balso drebėjimas dainuojant vieną ir tą pačią natą“ (Bovicelli, p. 12), taigi, kaip ir Caccinio *gruppo*, taip Bovicellio *tremolo* gali būti priskiriamas trilių grupei. Bovicellio pateiktas ornamentas skiriasi nuo Caccinio ornamento savo ypatingu trumpumu. Pateikiamas pavyzdys Nr. 18:



18 pvz. Bovicellio *tremolo* pažymėtas „^“ ženklu (Bovicelli, p. 13).

Bovicelli taip pat pristato pristabdytą trilį, kuri jis vadina *groppetto raffrenato*. Pateikiamas pavyzdys Nr. 19:



19 pvz. Bovicellio *groppetto raffrenato* - „pristabdytas trilis“ (Bovicelli, p. 12).

⁶⁸ It. k. *gruppo* – grupė, asocijuojasi su lietuviams gerai žinomu terminu grupetas (Lietuvių muzikos enciklopedija, I tomas, 2000, p.485), juolab kad šis ornamentas baigiamas grupetui tipiška keturių natų grupe, lietuviškai vadinama apsuka. Tačiau Caccinio *gruppo* vis tik priskiriamas trilių grupei dėl dviejų garsų kaitos šios puošmenos pradžioje.

Iš natų pavyzdžio matyti, kad ši Bovicellio puošmena yra dukart trilis + grupetas (apsuka), taip pat matome, kad abi natų grupės (trilis + grupetas) baigiamos truputį didesnės vertės natomis, tokiu būdu pristabdoma garsų tėkmė. Lėtėjimo principą Bovicellis pagrindžia pateikdamas tokį palyginimą: „maniera turi būti panaši į būdingą jojikams: juk raitininkai paleidę visa risčia žirgą nėra pratę pačiam lėkimo įkarštyje staiga patraukti vadžias, jie įtempia jas palengva, lėtindami žingsnius po truputį“ (Bovicellis, p. 12). Toks sulėtinimas Bovicellio nuomone sušvelnina atšiaurumą, kylantį dėl natų greitumo. Iš tiesų, šio darbo autorės nuomone, greitėjimo ir lėtėjimo metodas nesunkiai suprantamas ir pateisinamas, nes, viena vertus, tarsi suteikia ornamentui formą, kita vertus, ir tai yra svarbu praktikams (dainininkams), - natūraliai palengvina minėto ornamento atlikimą.

Caccinio *trillo* ir Bovicellio *tremolo* esminis bruožas tas pats – tai yra to paties garso kartojimas, kaip ir *gruppo* ir *gruppetto* yra panašūs tuo, kad abu yra dviejų gretimų natų triliai su pereinančia nata pabaigoje, tačiau egzistuoja skirtingi supratimai kaip šie triliai dainuojami; pagrindinis skirtumas yra natų vertės, kitaip tariant greičio svyravimai. Čia labiausiai ryšku, kad Caccinis moko greitėjančio (akceleruojančio) trilio, o Bovicellis palankus priešingybei, t. y. triliui, kuris prieš pabaigą turi didesnių (natų) verčių, paruošiančių finalinę ilgą natą.

Caccinis vertina taškuoto ritmo puošmenas ir vadina jas grakštesnėmis, negu lygių verčių. Taškuoto ritmo trilį jis vadina *ribattuta di gola*⁶⁹. Pateikiamas pavyzdys Nr. 20:



20 pvz. Caccinio *ribattuta di gola* (Caccini, p. 8).

Caccinis moko taip vadinamo lombardiško ritmo, kai trumpa nata yra prieš ilgesnę. Šios rūšies ornamentai dažnai sutinkami Caccinio kūrinuose.

Tosio patirtis sako, kad nėra patikimo metodo išmokyti trilio, dėl to mokytojas praranda kantrybę, o mokinyss patiria nusivylimą. Kadangi, kaip anksčiau minėta, šis ornamentas yra neginčytinai svarbus⁷⁰, autorius siūlo kovoti su minėtais keblumais ir nurodo gražiausias trilio savybes – lygumą, aiškumą, lengvumą ir vidutinišką greitį⁷¹. Tosio nuomone

⁶⁹ It. *ribattuta di gola* – gerklės šokinėjimas.

⁷⁰ Trilio būtinumas verčia mokytoją reikalauti studento treniruotis atlikti trilį su visomis balsėmis ir nuo visų jo išdainuojamų natų, ne tik pusinių ir sveikųjų natų, bet taip pat ir ketvirtinių, kad laikui bėgant jis išmokytų atlikti trumpąjį trilį, ir greitai bei sklandžiai suformuoti jį viduryje puošmenų ir diminucijų.

⁷¹ Kadangi trilis yra toks svarbus, tegu mokytojas žodinėmis instrukcijomis ir instrumentiniais bei vokaliniais pavyzdžiais siekia išmokyti studentą atlikti trilį, kuris yra lygus, aiškiai girdimas, lengvas ir vidutiniškai greitas – tai pačios gražiausios jo savybės.

kad “trilis, kad būtu gražus, turi būti paruoštas, nors, kai kuriais atvejais, laikas ar skonis to neleidžia“(Tosi, p. 48).

Tosi išskiria aštuonis trilių tipus:

- mažorinis trilis (*trillo maggiore*): „smarkus judėjimas tarp dviejų garsų, esančių tono atstumu, jį galima vadinti pagrindiniu, nes jis su didesne jėga išlaiko natą, reikalaujančią trilio; kitas garsas, nors judėjime yra viršutinis, atlieka tik pagalbinę funkciją. Iš šio trilio kyla visi kiti“ (Tosi, p. 43). Pateikiamas pavyzdys Nr. 21:



21 pvz. Mažorinis trilis (Tosi, p. 195).

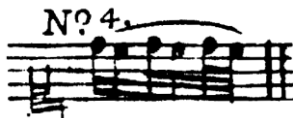
- minorinis trilis (*trillo minore*): „minorinį trilį į trilį sunku padainuoti taip, kad jis girdėtųsi aiškiai, o jei instrumentalistai jo neatskiria, kalta ausis“ (Tosi, p. 44). Pateikiamas pavyzdys Nr. 22:



22 pvz. Minoriniai triliai (Tosi, p. 192).

- trumpas trilis (*mezzotrillo*):

„Tas, kuris moka pirmąjį ir antrąjį trilių, švytuodamas šiek tiek arčiau, lengvai išmoks ir šio, kuris baigiasi vos jį išgirdus, ir pridedamas kaip mažas briliantas. Dėl šios priežasties, šis trilis suteikia daugiau malonumo gyvose ir judrioje arijose labiau nei patetiškose“. (Tosi, p. 45). Pateikiamas pavyzdys Nr. 23:



23 pvz. Trumpas trilis (Tosi, p. 192).

- kylantis trilis (*trillo cresciuto*)
- besileidžiantis trilis (*trillo calato*)

Kylantį ir besileidžiantį trilius Tosis siūlo verčiau pamiršti, nei išmokti: „šie triliai nuo tada, kai įsigalėjo tikrasis skonis, daugiau nebėra madoje [...]. Gera ausis vienodai bjaurisi tiek senoviniu sausumu, tiek šiuolaikiniu piktnaudžiavimu“ (Tosis, p. 45). Pateikiami pavyzdžiai Nr. 24 ir Nr. 25:



24 pvz. Kylantis trilis (Tosi, p. 192).



25 pvz. Besileidžiantis trilis (Tosi, p. 192).

- lėtasis trilis (*trillo lento*)

Lėtasis trilis autoriaus nuomone taip pat nėra būtinas: „tas, kuris jo nesimoko, mano nuomone, neturėtų dėl to prarasti gero dainininko vardo, nes tai yra tik sujaudintas [afektuotas – S. Š.] siūbavimas, kuris galiausiai susijungia su pirmuoju ar antruoju triliu, negalintis suteikti malonumo daugiau nei vieną sykį.“ (Tosis, p.46). Pateikiamas pavyzdys Nr. 26:



26 pvz. Lėtasis trilis (Tosi, p. 193)

- dvigubas trilis (*trillo raddoppiato*)

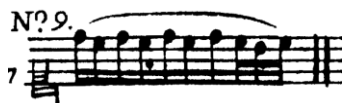
Tosi šį trilį rafinuotai pristato kaip ypatingą ornamentą, kuris pavyksta itin retai, bet, anot autoriaus, jei dvigubas trilis „švelniai suformuojamas puikaus balso aukštose natose“, yra „tobulas šioje retoje kokybėje“ ir „naudojamas ne per dažnai“, jis „negali nepamaloninti net paties pavydo“ (Tosis, p. 46-47). Pateikiamas pavyzdys Nr. 27:



27 pvz. Dvigubas trilis (Tosi, p. 193).

- trilis mordentas (*trillo mordente*)

Šis trilis pristatomas, kaip trilis su akcentu, kuris yra „malonumo teikianti puošmena dainavime, ir išmokoma labiau prigimties negu meno. Jis padaromas su didesniu greičiu nei kiti, ir tik užgimęs numiršta. Tas dainininkas, kuris kartas nuo karto įterpia jį į pasažus ar diminucijas (apie kuriuos aš pateiksiu pastabas tam skirtame skyriuje), turi didelį pranašumą. Tas, kuris gerai išmano savo profesiją, retai kada susikerta panaudodamas jį po *apoggiaturas*, o tas, kuris jį niekina, yra daugiau nei neišmanėlis“ (Tosis, p. 47). Šis trilis savo pabaigoje turi mažų verčių grupelę, kuri primena grupetą. Tačiau, kadangi ši natų grupelė trilio pabaigoje išdainuojama labai greitai, Tosis ją vadino mordentu. Pateikiamas pavyzdys Nr.28:



28 pvz. Trilis mordentas (Tosi, p. 193).

Reikalingiausiais ir dažniausiai taikomais Tosis nurodo pirmuosius du, mažorinį ir minorinį, trilius. Autorius atkreipia dėmesį į tai, kad jau jo gyvenamuoju laikotarpiu dainininkai nebedainuodavo trilių, kas jo nuomone nėra sektinas pavyzdys. Tokių pavyzdžių girdime ir XXI amžiuje, kai dainininkai, kurie nesispecializuoja baroko muzikos dainavime, natūraliai praleidžia trilius, lyg jie nebūtų būtini, net ten, kur senųjų meistrų nuomone jie buvo savaime suprantami, pavyzdžiui kūriniių dalių arba pabaigos kadencijose: „finalinėse

kadencijose jis trilis visada būtinas, pradedant nuo tono ar nuo pustonio, esančio virš natos, priklausomai nuo kompozicijos pobūdžio“ (Tosi, p. 48).

Tosis nesivargina paaiškinti trilio dainavimo sąlygų: „pamokos, kur tinkama naudoti trili, neskaitant kadencijų, ir kur jie netinkami ar draudžiami, yra skirtos tik tiems, kurie turi žinių, praktikos ir skonio“ (Tosi, p. 50) arba „laisvai įvaldžius trili, mokytojas turi stebėti, ar studentas taip pat lengvai gali jo nenaudoti, nes jis nebūtų pirmasis, kuris nebesugeba atsisakyti šito malonumo“ (Tosi, p. 49).

Kaip ir Caccinis, Tosis įspėja dainininkus dėl trilių atlikimo trūkumų: „Esama daugybės trilių atlikimo trūkumų. Anksčiau triumfavo ilgai laikomas trilis, visiškai be reikalo, kaip kad dabar triumfuoja diminucijos, bet kuomet menas tapo rafinuotu, tai buvo palikta trimitams ir tiems dainininkams, kurie laukia publikos pratrūkstant „Viva!“ arba „Bravo!“. Per dažnai girdimas trilis, net jei jis visada puikiai išpildomas, negali teikti malonumo. Tas, kuris siūbuoja netolygiu ritmu, kelia pasibjaurėjimą; tas kuris dreba kaip ožkos, kelia juoką; o tas, kuris eina iš gerklės, yra pats blogiausias; tas, kuris yra padaromas per terciją nuo tono, yra nemalonus; lėtas trilis yra varginantis; tas, kuris intonaciškai nedera, yra baisus. (Tosi, p. 48).

Laisvieji ornamentai - diminucijos

Improvizuojamos puošmenos viena vertus paliekamos atlikėjo išmonei, ribojamai techninių galimybių, kita vertus, jų dainavimas sulaukia daugiausia kritikos. Tai nėra nestebina, nes improvizacija nėra tolygi savivalei, bet reikalauja žinių, skonio ir praktikos. Apie pasažų⁷² improvizavimą jo kūriniuose Caccinis rašė: „jeigu, nepaisant visko, norima panaudoti šiuos pasažus, jie būtų atliekami pagal tam tikras mano kūriniuose taikomas taisykles, o ne vadovaujantis atsitiktinumu ar kontrapunkto praktika; reikėtų juos, kai norima dainuoti solo, iš pradžių apgalvoti“ (Caccini, p. 5). Nepatyrusiam dainininkui dažniausiai atrodo nedrąsu ir pavojinga imtis improvizacijos, o praktikos turinčio atlikėjo per didelis pasitikėjimas savimi gali privesti iki tuščio virtuoziško, kurį taip aršiai kritikuoja šiame darbe analizuojamų raštų autoriai. „Improvizacija yra toks didelis oratoriaus laimėjimas, kad jis kompensuoja menkas klaidas. Pagaliau improvizacija yra sudėtingas oratorystės menas, kurį sudaro ne tiek žinių suma, kiek talento, įgūdžių ir meistriškumo sanauja. Šiam menui ypač reikia patirties. Todėl retorikos teoretikai oratoriaus meistriškumą, kuris yra neatskiriamas nuo improvizacijos, lygina su plaukimu: neįmanoma išmokyti plaukti sėdint ant kranto su taisyklių rinkinių ant kelių, net jei tos taisyklės išmoktos atmintinai, - tam reikia

⁷² It. k. *passaggio*, pranc.k. *pasage* – perėjimas, greitai atliekamų garsų grupė.

praktinių įgūdžių.” (Koženiauskienė, p. 91) Retoriką tirianti Regina Koženiauskienė rašo: „oratorius, besigėrintis savo paties iškalbingumu, jaučiantis didelį malonumą ir potraukį visur ir visada kalbėti, dažniausiai vadinamas ne iškalbingu, o gražbyliu. Prisimintina, kad geriausi oratoriai visa gyvenimą labai kruopščiai rengdavosi kalboms“ (Koženiauskienė, p. 91).

Baroko epochos italų vokalinėje ir instrumentinėje muzikoje buvo vertinamas diminucijų menas, „nes lygiai kaip rašant ar kalbant, kalba nepadailinta figūromis kelia skaitytojui didelį nuobodulį ir gėsta pati savaime“ (Bovicellis, p. 10), bet jei pasažai nėra „įvairiais būdais, kone spalvomis, pagyvinti, tai užuot teikę pasigėrėjimą, kels pasidygėjimą“ (Bovicellis, p. 10). Terminas „diminucija“ vienija improvizuojamas smulkių natų puošmenas. Kad muzikos atlikėjai improvizuodami diminucijas išvengtų klaidų ir stichiškumo, Rensanso ir baroko italų autoriai (Bovicelli, Girolamo Dalla Casa (? - 1601), Riccardo Rognoni (?1550-1620), Francesco Rognoni ir kiti) rašė traktatus, kuriuose mokė diminucijų, t. y., siūlė įvairiausias formules, melodines-ritmines figūras, tinkančias įvairiems intervalams (aukštyn ir žemyn) bei garsaeiliams išpuošti. Kai kurios tų formulių įgijo konkrečius pavadinimus, pavyzdžiui pasažai aukštyn vadinami tirada, žemyn – kaskada.

Kaip anksčiau rašyta, Bovicellis siūlo atsižvelgti į kūrinio nuotaiką, afektą rašydamas, kad „dainavime reikia kiek galima labiau sekti žodžiais, kitaip tariant, liūdnu žodžių neišdabinti pasažais, bet palydėti juos, taip sakant, akcentais ir ilgesingu balsu. Jei žodžiai linksmi - atlikti pasažus ir taip suteikti jiems dar daugiau gyvumo, varijuojant natas kaip čia toliau parodyta“ (Bovicelli, p. 15). Pateikiamas pavyzdys Nr. 29:



29 pvz. Bovicellio pasažų variantai (Bovicelli, p. 15).

Bovicellis moko dainininkus disciplinos dainuojant pasažus: „kai kas yra pratęs pritaikyti pasažus pagal savo manierą, ir jei natos vertė yra vienas taktas, laikyti ją du ar tris, koku pagrindu aš nežinau, bet gerai žinau, kad labiau pagirtina darant pasažus yra laikytis teisingo tempo, kuris užrašytas balso partijoje, išskyrus tik pabaigą, tai yra priešpaskutinę natą“ (Bovicelli, p. 15).

Dainuojant ornamentus Bovicelliui iš tiesų svarbus įsibėgėjimo (kai nepradedama iškart dainuoti greitai) ir pristabdymo (kai natų vertės didėja palaipsniui)

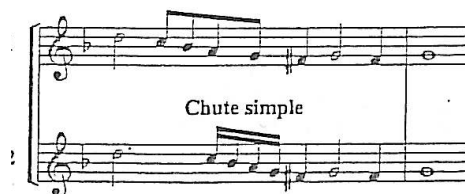
principas. Jis taikomas taip pat ir mažų verčių natų grupėms, kurias Bovicellis vadina *tirata* (tirada)⁷³ : „iš [...] trisdešimtantrinių [...] išgaunamas labai gražus efektas, kai vienoje tiradoje, sudarytoje iš daugybės laipsniškai išsidėsčiusių natų, pirmoji nata užlaikoma ilgiau už tolesnes“ (Bovicelli, p. 14). Pateikiamas pavyzdys Nr. 30:



30 pvz. Bovicellio tirada (Bovicelli, p. 14).

Caccinis nemėgsta pasažų kaip didžiausio patetiško, ekspresyvaus dainavimo trukdžio („nėra nieko labiau prieštaraujančio afekto išraiškai“, Caccini, p. 5), neskoningą, chaotišką jų dainavimą jis nurodo kaip vieną paskatų užrašyti ir publikuoti savo požiūrį šiuo klausimu. Savo pratarinės pradžioje jis rašo: „šiandien aš girdžiu nemažai sugadintos, sudarkytos muzikos ir konstatuoju jos netinkamą panaudojimą, kai paprasti (*semplici*) ir dvigubi (*doppi*), tai yra sudvigubinti pasažai, vieni su kitais susipina (*intercciate l'una nell'altra*), kuriuos aš buvau išradęs, kad būtų galima išvengti anksčiau įprastos senosios manieros dainuoti pasažus, tinkamesnius pučiamiesiems ir styginiams instrumentams negu balsui“ (Caccini, p. 4)⁷⁴. Tačiau negausiuose savo natų pavyzdžiuose Caccinis vis tik pateikia žemyn krentančius pasažus, kuriuos jis vadina kaskadomis. Tai yra: *cascata scempia* (paprasta kaskada), *cascata doppia* (dviguba kaskada), *cascata per ricorre il fiato* (sugrįžusio kvėpavimo kaskada, ang. k. *fall to retake a breath*).

Cascata scempia keturių šešioliktinių tēkme užpildo mažąją sekstą žemyn. Pateikiamas pavyzdys Nr. 31:

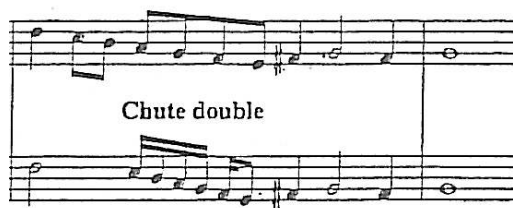


⁷³ Tirada (it. *tirata*, pranc. *tirade*) – ilga frazė, didelė replika, kalbos atkarpa pasakyta pakeltu tonu (Tarptautinių žodžių žodynas, 1985, p. 491); muzikoje – panašus į gamą pasažas tarp dviejų melodijos garsų (pagal „Tarptautinių žodžių žodyną“, 1985, p. 491 ir „Lietuvių muzikos enciklopediją“, 2007, p. 518), kelių garsų puošmena.

⁷⁴ Kalbant apie ilgus pasažus (*lunghi giri di voce*) Caccinio naudojami terminai kaip *semplici* ir *doppi* reiškė mažų verčių (aštuntinių, šešioliktinių, trisdešimtantrinių) pasažus, o terminas *intercciate* – įvairius šių verčių derinius.

31 pvz. Caccinio *cascata scempia*(Caccini, p. 8).

Cascata doppia užpildo tą pačią mažąją sekstą, skiriasi nuo *cascata scempia* tuo, kad yra ilgesnė. Pateikiamas pavyzdys Nr. 32:



32 pvz. Caccinio *cascata doppia* (Caccini, p. 8).

Cascata per ricorre il fiato galiausiai, su maža pauzele, prieš prasidedant šešioliktinių tēkmei. Pateikiamas pavyzdys Nr. 33:



33 pvz. Caccinio *cascata per ricorre il fiato* (Caccini, p.8)

Caccinio nuomone, pasažai tinka „tik neekspresyviai muzikai, ilgiems, o ne trumpiems, skiemenims“⁷⁵, ir pabaigos kadencijose“ (Caccini, p. 5).

Lyginant Bovicellio ir Caccinio veikalus galima konstatuoti, kad šie raštai pagal turinį ir prasmę yra visiškai skirtingi: Cacciniui svarbiausia išreikšti afektą, tam panaudojant ir ornamentus, daugiausia dinamines balso puošmenas, apie pasažus jis kalba šykščiai, o Bovicellio pasažais gausiai išpuoštuose kitų kompozitorių kūrinuose matome, kad pastarojo autoriaus darbas iš esmės yra diminucijų mokymas.

Tosio pastebėjimai apie pasažą primena „gero skonio“ reikalavimus, konkretnių pamokymų (iš kokių natų, kokios natų figūros) nėra⁷⁶.

Tosis kaip ir Caccinis teigia, kad „pasažams nepakanka galios sujaudinti mūsų širdį - daugiausia, ką jie gali padaryti, tai sukelti susižavėjimą atlikėjo balsu“ (Tosi, p. 51).

Įdomus pasažų mokymo metodas aptinkamas Tosio pasisakymuose apie tempą dainuojant pasažus. Aišku yra tai, kad jis vertina tiksliai, ritmiškai dainuojamus pasažus: „[...] tas, kuris nedainuoja su didžiausiu ritminiu tikslumu, nenusipelno išmanančiųjų pagarbos. Tas, kuris save laiko geru mokytoju, [...] turi pasirūpinti, kad tempas nekistų“ (Tosi, p. 63-

⁷⁵ Kalbama apie kirčiuotus ir nekirčiuotus skiemenis.

⁷⁶ Išskyrus pasažų kryptį: „Man atrodo, kad ausiai maloniau skamba besileidžiantis, o ne priešingos krypties judėjimas“ (Tosi, p. 53).

64)⁷⁷. Tačiau mokantis dainuoti pasažus, Tosis pataria nepastebimai greitinti tempą, nes „nėra geresnio būdo išlaisvinti balsą ir leisti jam sklandžiai lieti“ (Tosi, p. 54), tačiau tempo kaitaliojimas tėra vienas praktikavimosi būdų ir, anot Tosio, reikia saugotis kad tai nepasidarytų pastebima ir „neišaugtų į blogą įprotį“ (Tosi, p. 54).

Atskiros baroko autorių dėmesio sulaukia vienu ar kitu balsių tinkamumas, dainuojant puošmenas, ypač pasažus. Tosis nerekomenduoja pasažų dainuoti „trečiu ar ketvirtu balsiu“, nes jie skamba prasčiausiai, minėdamas „geriausias mokyklas“, kurios neleidavo pasažų atlikti ir „antru ir ketvirtu balsiu, kai jie būdavo tariami atvirai ar uždariai“ (Tosis, p. 56). Galima prielaida, kad „pirmas“, „antras“, „trečias“, „ketvirtas“ ir „penktas“ balsis atitinka ne tik italų, bet ir kitose kalbose nusistovėjusią balsių seką „a“, „e“, „i“, „o“ ir „u“. Taigi, Tosio neigiamai nepaminėtas lieka tik „pirmasis“, t. y., „a“ balsis; matyt jis buvo laikomas tinkamiausiu dainuoti pasažams.

Caccinis balsių tinkamumo pasažams dainuoti klausimu pasisakė atskirdamas balsų tipus: „kalbant apie balsius minėtuose pasažuose, aš nebent pasakysiu, kad balsis „u“ sukelia geresnį efektą, dainuojamas soprano, o ne tenoro, o balsis „i“ – priešingai; visi kiti balsiai tinka visiems balsams, nors atviri balsiai yra daug skambesni nei uždari, kaip ir „švaresni“ ir lengvesni dispozicijos⁷⁸ pratimams⁷⁹“ (Caccini, p. 5).

Kaip Bovicellis ir, ypač, Caccinis, Tosis akcentuoja taisyklingos kalbos svarbą. Jis, kaip ir kiti autoriai, mano, kad kalba dainuojant „dar niekuomet nebuvo taip svarbu kaip dabar“ (Tosis, p. 59). Būtent dainuojant pasažus lengva užmiršti žodžius, tuo labiau, kad koloratūros dainuojamos dažniausiai vienu balsiu, tad: „[...] reikėtų pasirūpinti, kad žodžiai būtų tariami aiškiai, be jokio dirbtinumo, taip, kad būtų galima suprasti, kad joks garsas neprapultų. Jei žodžių neįmanoma suprasti, dainininkas atima iš klausytojo didžiulę dalį pasigėrėjimo, kurį vokalinėje muzikoje atneša žodis. Jei ne žodžiai, skirtumas tarp žmogaus balso ir obojaus būtų visai menkas“ (Tosis, p. 58/59).

Skonis – tai ta kategorija, kurią naudoja visi šiame darbe analizuojamų tekstų autoriai. Taip ir Tosis, kalbėdamas apie pasažą, galiausiai tikisi skoningo dainavimo: „pasažai dalinasi ta pačia lemtimi kaip ir triliai – abu tam tikrose vietose vienodai žavūs, tačiau atliekami netinkamoje vietoje ar pernelyg dažnai, jie tampa nuobodūs ar netgi erzinantys“ (Tosi, p. 58).

⁷⁷ Tosis pataria pataisyti mokinį, jei jis pabrėžia juos [pasažus – S. Š] liežuviu, smakru ar bet kokia veido išraiška ar kūno judesiu. (Tosi, p. 56)

⁷⁸ Lot. k. *dispositio* – išdėstymas, paskirstymas. Baroko retorikos teorijoje – muzikinių minčių išdėstymo tvarka pagal oratorinio meno principus (Stonytė, p. 334).

⁷⁹ Neaišku, ką norėta pasakyti žodžių junginiu *per esercitare la disposizione*. Galbūt Caccini tuo norėjo pabrėžti, kad techniniai vokalo sunkumai dainuojant atvirus balsius lengviau įveikiami, nei dainuojant uždarus balsius.

Eksklamacija

Natų rinkinio *Le nuove musiche* pratarinėje Caccinis ypatingą dėmesį skiria ornamentams, kurių nemini Bovicellis: tai eksklamacija⁸⁰ ir *crescere e schemare della voce* (= *messa di voce*)⁸¹, kurie, pasak Caccinio, yra patetinės dainavimo manieros pagrindas. Eksklamacija „yra viena iš emocijausių retorinių figūrų, kuria kalbėtojas ekspresyviai (specifine intonacija) stebisi, piktinasi, apgailestauja, triumfuoja, liūdi, grasina, pyksta, džiaugiasi. [...] Ši figūra dažnai eina su retoriniais klausimais, kreipiniais, skatinimais. Be to, jai dažnai padeda jaustukai, tam tikri įvardžiai ar prieveiksmiai [...]. Retorikos teoretikai eksklamaciją vadina aistras sukeliančia figūra” (Koženiausienė, p. 347). Muzikoje eksklamacija yra balso dinamikos puošmena, ypatingai svarbi Cacciniui, nes ji yra „pagrindinis būdas sukelti aistras“ („è mezzo più principale per muovere l'affetto“), o tai, savo ruožtu, yra „naujosios muzikos“ tikslas. Taigi, eksklamacija laikytina svarbiu baroko vokalinės (ir instrumentinės) muzikos kalbos elementu⁸². Eksklamacija ekspresyviais sąskambiais sustiprina teksto išreiškiamų jausmų (afektų) dramatišką išraišką. Caccinis išskiria kelis eksklamacijos tipus:

- ilgesingoji eksklamacija (it. *esclamazione languida*),
- greitesnė eksklamacija (it. *esclamazione più viva*),
- afekto eksklamacija (it. *esclamazione affettuosa*),
- dvasingoji eksklamacija (it. *esclamazione spirituosu*),
- sustiprinta eksklamacija (it. *esclamazione rinforzata*)

⁸⁰ Pažodžiui it. *esclamazioni* – „sušukimai“, lot. *exclamatio* – sušukimas; Lietuvių muzikos enciklopedijoje (I tomas, Vilnius, 2000, p. 378) terminas *esclamato* pateikiamas kaip atlikimo nuoroda „pabrėžiant“. Šia balso dinaminę puošmeną siūloma vadinti terminu „eksklamacija“.

Retorinis sušukimas. Eksklamacija: „Eksklamacija (lot. *exclamatio* – sušukimas) yra viena iš emocijausių retorinių figūrų, kuria kalbėtojas ekspresyviai (specifine intonacija) stebisi, piktinasi, apgailestauja, triumfuoja, liūdi, grasina, pyksta, džiaugiasi. [...] Ši figūra dažnai eina su retoriniais klausimais, kreipiniais, skatinimais. Be to, jai dažnai padeda jaustukai, tam tikri įvardžiai ar prieveiksmiai [...]. Retorikos teoretikai eksklamaciją vadina aistras sukeliančia figūra.” (Regina Koženiausienė, „Retorika. Iškalbos stilistika“. Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, Vilnius, 2001, p. 347)

⁸¹ *Crescere e schemare della voce* („stiprinti ir tildyti balsą“) pagal aiškinimą atitinka XVII–XVIII a. vartotą terminą *messa di voce*, kuris savo ruožtu yra prigijęs ir šiuolaikinėje atlikėjų praktikoje Lietuvoje. Caccini pratarinės teksto vertime žodžių junginys *crescere e schemare della voce* keičiamas į terminą *messa di voce*. Terminas *messa di voce* pažodinis vertimas būtų „balso įdėjimas“ (it. k. žodis *messa* kilęs iš veiksmazodžio *mettere*, kurio viena pirmųjų reikšmių yra „dėti“). Pažodinis vertimas nepaaiškina veiksmo, kuris vadinamas *messa di voce* vardu.

⁸² Muzikinė retorinė figūra *exclamatio* – šuolis melodijoje kvartos-oktavos intervalu (imtinai), sutampantis su sušukimu tekste arba jį perteikiantis (Pister, Aleksandra; Žukienė, Judita. „Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika“. *Muzikos kalba. Barokas. II d.*, sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2006, p. 116)

Kai kurie eksklamacijų pavadinimai kelia klausimų: papildinys „afekto“ skamba perdėtai, nes, kaip Caccinis daugybę kartų pabrėžia, kad eksklamacija yra „įrankis“ afektui išreikšti, taip pat neaišku, kas manyta rašant „sustiprinta eksklamacija“, galbūt ši eksklamaciją „stipriausia“ iš visų. Vis tik aišku, kad eksklamacijos (sušukimai) gali ir turi būti labai įvairūs⁸³. Vis dėlto, Caccinis paaiškina bendrą eksklamacijų taikymo taisyklę: „ekspresyvioje muzikoje eksklamacijos pagal visuotinę taisyklę gali būti naudojamos visose besileidžiančiose pusinėse ir ketvirtinėse natose su tašku, nes taip jos pasitarnauja natos, kuri seka, išraiškingumui labiau, nei [eksklamacijos – S. Š] ilgose natose, kurioms labiau tiktų naudoti *messa di voce*⁸⁴, nesiimant eksklamacijų. Iš viso to aš taip pat darau išvadą, kad arijos tipo muzikoje arba šokio kanconetėse dera vietoje tų afektų pasitenkinti dainavimo gyvumu, kurį atneša pati muzika, nors kartais čia galėtų tikti eksklamacija, vis dėlto reikia išsaugoti tą gyvumą, nepapildant jokia kita išraiška, kuri būtų susijusi su ilgesiu“ (Caccini, p. 7). Savo pratarinės pirmame natų pavyzdyje Caccinis rodo dvi eksklamacijos rūšis - pirmąją *esclamazione languida* („ilgesingoji eksklamacija“), kai po natos su eksklamacija dainuojama laipsniškai žemyn ir antrąją *esclamazione più viva* („greitesnė eksklamacija“), kai po eksklamacijos matome sekstos intervalo šuolį žemyn ir trumpesnių verčių natų judėjimą vėl aukštyn. Pateikiamas pavyzdys Nr. 34:



34 pvz. Caccinio ilgesingosios ir greitesnės eksklamacijų pavyzdžiai (Caccini, p. 6).

Kad Caccinio taisyklėse yra išimčių, rodo ir jo paties natų pavyzdžiai, kurių pirmajame fragmente *Cor mio, deh non languire* („Ak, mano širdie, neliūdėk“) taip vadinama *esclamazione affettuosa* („afekto eksklamacija“) ir trečiajame fragmente *esclamazione spirituosu* („dvasingoji eksklamacija“) užrašytos virš pilnosios natos. Pateikiamas pavyzdys Nr. 35:



⁸³ "Įvairovė mūsų menui labai reikalinga, jeigu tik ji tarnauja anksčiau minėtam tikslui (sužadinti sielos aistras – S. Š.)" (Caccini, p. 6)

⁸⁴ Apie *messa di voce* Caccini nepaaiškina daugiau nieko.



35 pvz. Caccinio *esclamazione affettuosa*, *esclamazione spiritosa* ir *esclamazione più viva* (Caccini, p. 9-10).

Caccinis aprašo du eksklamacijų dainavimo būdus. Grafiškai pavaizduoti jie atrodytų taip: < > ir > < . Dainuojant pirmuoju būdu, balsas pradėjus dainuoti stiprinamas, vėliau – tildomas. Tai primena visiems muzikams gerai pažįstamus *crescendo* ir *decrsescendo* (*diminuendo*), Caccinio terminu *srescere* e *scemare* (stiprinti ir tildyti), dar kitaip - *messa di voce*. Caccinis aiškina: „eksklamacija yra ne kas kita, kaip nedidelis balso, kai jis tyla, pastiprinimas“ (Caccini, p. 6), tad jei prieš dainuojant eksklamaciją, balsas jau buvo stiprintas, jį dar labiau pastiprinus, balsas tampa šiurkštus ir priverstinis, o soprano balsas, jei dainuojama falsetu (*voce finta*), pasidaro šaižus ir rėžiantis klausą.

Caccinis labiau vertina antrąjį eksklamacijos dainavimo būdą, t. y. tik pradėjus dainuoti, tildyti garsą ir tik vėliau jį stiprinti. Šitas būdas, anot Caccinio, labiau sujaudins sielą, nes garsui tylant bus panaudojama šiek tiek energijos, tokiu būdu balsas taps daug ekspresyvesnis.

Tinkamiausiais žodžiais eksklamacijoms dainuoti esti kreipiniai, pvz. *cor mio* („mano širdie), visi įmanomi italų kalbos jaustukai, pvz. *ahi* („ak“), *deh* („deja“).

Messa di voce

Messa di voce yra ryškus baroko muzikos kalbos elementas, šios epochos autorių priskiriamas puošmenoms: „aš ir norėjau juos [ornamentus – S. Š.] užrašyti - tam, kad parodyčiau, kur reikia taikyti *messa di voce*, kur dainuojamos eksklamacijos, triliai ir grupetai ir, pagaliau, visi mūsų meno gražumynai ir tam, kad nebereikėtų to daryti visuose toliau einančiuose kūriniuose; pateikti pavyzdžiai leis tuose kūriniuose atpažinti tas pačias vietas, kur puošmenos, atsižvelgiant į žodžių afektus, tinka“ (Caccini, p. 11). Toks terminas prigijęs ir įsitvirtinęs šiuolaikinių atlikėjų praktikoje daugelyje pasaulio šalių, taip pat ir Lietuvoje. Savo knygoje apie muzikos atlikimo meną Katkus teigia, kad „*messa di voce* tapo baroko muzikos stiliaus bruožu, ypač populiariu Vokietijoje ir naudojamu ne tik vokale, bet ir

instrumentinėje muzikoje, išskyrus, žinoma, klavišinius instrumentus“ (Muzikos atlikimo menas, 2013, p. 236). *Messa di voce* prancūziškas atitikmuo yra *son enflé et diminué*⁸⁵.

Nei Bovicellis, nei Caccinis sąvokos *messa di voce* nenaudoja. Tačiau pastarojo pratarmėje sutinkama sąvoka *crescere e schemare della voce*, atitinka XVII–XVIII a. vartotą terminą *messa di voce*. Balso stiprinimo ir tildymo principas (*messa di voce*), dinaminė balso puošmena svarbi Cacciniui, kaip ir eksklamacija, nes „*messa di voce* ir eksklamacijos yra patetikos pagrindas“ (Caccini, p.6). Tačiau jis įspėja, kad atsižvelgiant į teksto idėją ir prasmę *messa di voce* ne visur tinkama, ne visa muzika yra patetiška, tad „arijos tipo muzikoje arba šokio kanconetėse dera [...] pasitenkinti dainavimo gyvumu, kurį atneša pati muzika, [...] reikia išsaugoti tą gyvumą, nepapildant jokia kita išraiška, kuri būtų susijusi su ilgesiu“ (Caccini, p.7).

Su *messa di voce* sąvoka susijęs Caccinio pastebėjimas apie gerą balso kokybę, kurią lemia teisingas kvėpavimas ir pilnas natūralus balsas. Kvėpavimo resursai, anot Caccinio, suteikia daugiau energijos atliekant *messa di voce* ir kitus efektus. Manoma, kad žodį „efektas“ Caccinis naudoja kaip puošmenos sinonimą: „kadangi efektai, naudojami meno tobulumui pasiekti, yra tokie gausūs, gera balso kokybė [...] tampa neišvengiama, norint pritaikyti efektus ten, kur jie reikalingi; dėl to bus pravartu atkreipti mūsų menu užsiimančio žmogaus dėmesį, kad dainuodamas vienas tik su kitarono arba kitokio styginio instrumento pritarimu [...] jis turės privilegiją pasirinkti tonaciją, kurioje gali dainuoti pilnu ir natūraliu balsu, išvengiant dirbtinų garsų. Šių [natūralių – S. Š.] garsų atlikimas įpareigoja naudotis visais kvėpavimo resursais [...]; ir tuo reikalingiau panaudoti tuos resursus, kad būtų suteikta daugiau energijos atliekant *messa di voce*, eksklamacijoms ir visiems efektams, kuriuos mes išstudijavome; todėl reikia taip elgtis, kad kvėpavimo nepritrūktų ten, kur jis būtinas. Kad ir kaip būtų, dirbtinis garsas [faljetas – S. Š.] negali sukurti gero dainavimo (*buon canto*) kilnumo, tokio, koks gims iš natūralaus balso, patogaus visose natose, ir kuris priklausomai nuo talento gali laisvai lietus, pasinaudodamas kvėpavimu tikrai tam, kad būtų perteikti patys geriausi efektai, kuriuos dera taikyti šiai kilniausiai dainavimo manierai“ (Caccini, p. 11).

Tosis *messa di voce* pristato itin lakoniškai: „*messa di voce* skamba žavingai tik dėka puikaus skonio“ (Tosi, p, 175). Skyriuje, skirtam apodžatūrai, šis autorius mini *messa di voce* kaip apodžatūros pakaitalą ten kur pastaroji negalima.

⁸⁵ Montéclair, Michel Pignolet de. *Principes de musique*, Paris, 1736, p. 88.

Sprezzatura

Terminas *sprezzatura* aptinkamas Caccinio arijų ir madrigalų rinkinio „Naujoji muzika“ pratarinėje, kurios autorius kalba apie dvariškai *kilnią dainavimo sprezzaturą* (*nobile sprezzatura di canto*). *Sprezzatura* – tam tikras *rubato* (pats Caccinis taip pat kalba apie *senza misura* – it. be matavimo vieneto), muzikos ritmo netolygumas, asimetrija, jos dėka maksimaliai priartėjama prie natūralaus kalbėjimo. *Sprezzatura* yra tai, kas dainininkui ar dainininkei suteikia galimybę išreikšti žodžio emociją nesuvaržytiems tempo. Taip, kaip yra natūralu susijudinusiam žmogui kalbėti netolygiai: lygiai taip dainavimas su *sprezzatura* leidžia dainininkams natūraliai nepaklusti tolygiam tempui, reguliaraus takto priespaudai. Šita kilni maniera „dažnai perpus sumažina natų vertę vardan žodžių prasmės“ (Caccini, p. 11), kitaip įtikinama afektų išraiška būtų neįmanoma. Caccinis skiria muziką ir muzikantus, kurie suteikia malonumą, jaudulį tik per klausą ir priešpastato jaudulį, patiriamą dalyvaujant protui „nesuprantant teksto protas negali būti sujaudintas,- man kilo mintis sukurti tokią muziką, kad būtų galima kalbėti apie tam tikrą kilnią *sprezzatura di canto*“ (Caccini, p. 4).

Italų kalbos žodis *sprezzatura* reiškia atsainumą, lengvumą, netgi vangumą. Savo antrajame rinkinyje *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), Caccinis rašo: „*sprezzatura*, jei tik išsaugomas pulsavimas, iš dainavimo pašalina tam tikrą ribotumą ir sausumą, dainavimą padaro malonų, nesuvaržytą ir melodinę, panašiai kaip iškalbingumas (elokvencija) ir išradingumas (invencija) malonius dalykus, apie kuriuos kalbama, paverčia gyvais“ (Schmitz, 1995, p. 43-44).

Sprezzatūros svarbą dainavimui įrodo citata iš antrojo Caccinio arijų ir madrigalų rinkinio (1614): „visų pirma reikia žinoti tris dalykus, jei tik norite įvaldyti gražų, įspūdingą solo dainavimą. Tai yra afektas, jo įvairovė ir *sprezzatura* (dainavimo lengvumas)“ (Schmitz, p. 43).

2.2. Ornamentai M. P. de Montéclairio traktate, lyginant su B. de Bacilly ir J. A. Bérard'o pateiktomis puošmenomis

Montéclairio traktate *Les principes de musique* nuosekliai analizuojamas 22 ornamentai (pats autorius nurodo 18-a ornamentų, bet vieną jų – trilį – skaido į „apskritai“ trilį ir dar keturias jo rūšis). Ornamentai šiame darbo skyriuje aptariami remiantis Montéclairio pateiktu ornamentu sąrašu:

- *Le coulé,*
- *Le port de voix,*
- *La chût,*
- *L'accent,*
- *Le tremblement,*
- *Le pincé,*
- *Le fonné,*
- *Le balancement,*
- *Le tour-de-gosier,*
- *Le passage,*
- *La diminution,*
- *La coulade,*
- *Le trait,*
- *Le son filé,*
- *Le son enflé,*
- *Le son diminué,*
- *Le son glissé*
- *Le sanglot.*

Baroko muzikos atlikėjams privalu išmokti prancūziškus terminus, žinant jų pažodinį vertimą ir reikšmę, ne tik dėl to, kad šie terminai yra visuotinai naudojami prancūzų baroko vokalinės muzikos atlikimo praktikoje, bet ir dėl pagarbos prancūzų rafinuotumui, kuris neleidžia pedantiškai diferencijuotus jų ornamentus apibendrintai vadinti vienu ar dviem terminais, pavyzdžiui, trilis ar foršlagas. Kad susidarytų teisingas požiūris į Montéclairio ornamentikos panaudojimo mokymą, toliau darbe pateikiamas nuoseklus jo traktato III dalies *Sur la maniere de joindre les paroles aux notes et de bien former les agréments du chant* („Apie būdą sujungti žodžius ir garsus bei gerą dainavimo puošmenų formavimą“, p. 67–92) tekstas apie ornamentus, kuris papildomas autorės komentarais apie konkretų ornamentą bei lyginanamas su panašiomis puošmenomis iš Bacilly traktato *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* („Įdomios pastabos apie meną gerai dainuoti“, Paryžius, 1688) I dalies 12-to skyriaus *Des ornements du chant. Du port de voix. Des cadences et tremblemens. De l'accent ou aspiration. Du doublement du gosier, et du soutien des finales. Du mouvement et de l'expression* („Apie dainavimo puošmenas. Apie port de voix. Apie cadens ir tremblement. Apie accent arba aspiraciją. Apie doublement du gosier ir galutinių natų išlaikymą. Apie

tempą ir ekspresiją“, p. 135-204) ir 13-to skyriaus *Des passages et diminutions* („Apie pasažus ir diminucijas“, p. 205-241); taip pat lyginama su Jeano Antoine'o Bérard'o traktato *L'art du chant* („Dainavimo menas“, Paryžius, 1755) III dalies 4-to skyriaus *Nombre des agrémens & leur nature* („Puošmenų skaičius ir jų kilmė“, p. 112-121), 5-to skyriaus *Génération des agrémens* („Puošmenų susidarymas“, p. 121-136), 6-to skyriaus *Règle générale pour tous le Agrémens* („Bendra visų puošmenų taisyklė“, p. 136), 7-to skyriaus *Avantage des Agrémens bie exécutés* („Gerai atliktų puošmenų pranašumas“, p. 136-139), 8-to skyriaus *Qu'il seroit à souhaiter pût inventer des Signes pour représenter les divers Agrémens* („Būtų pageidautina išrasti ženklus, žyminčius skirtingas puošmenas“, p. 139-142) ir 9-to skyriaus *Signes des Agrémens* („Puošmenų ženklai [žymėjimas]“, p. 143-146) tekstu.

Le coulé

„*Coulé* yra tokia puošmena, kuri sušvelnina dainavimą, jungdama garsus, ir padaro jį jaudinantį. *Coulé* taikomas įvairiais atvejais, ypač tada, kai dainavimas nusileidžia tercija. Paprastai nebūna jokio jį nurodančio ženklo; pats dainininko skonis lemia, kuriose vietose jį taikyti.

Tačiau yra mokytojų, kurie *coulé* žymi smulkios vertės natele (natų pavyzdyje pažymėta A), susijungiančia (susiliejančia) su stipria nata, kurią reikia sklandžiai išdainuoti (natų pavyzdyje pažymėta B), kai nurodomas *coulé* arba paprasta jungtis (natų pavyzdyje pažymėta C)“ (Montéclair, p. 78). Pateikiamas pavyzdys Nr. 36:



36 pvz. *Le coulé* (Montéclair, p. 78).

„O kai žodžiai išreiškia pyktį, arba kai dainuojama veržliu tempu, tada nėra *coulé*, jungiančio krintančias tercijas“ (Montéclair, p. 79). Pateikiamas pavyzdys Nr. 37:



37 pvz. Gerai ir blogai pritaikyti *coulé* (Montéclair, p. 79).

Prancūzų kalbos terminas *le coulé* [lə kule] pažodžiui verčiamas kaip „sklandumas“, taip pat gali būti verčiamas: „sklandus / lengvas / tekantis / srūvantis garsas“ ir apibūdina sklandų perėjimą nuo vieno garso prie kito. Pavyzdžiuose Nr. 37 ir Nr. 38 matomas sulietuvintu vokiečių kilmės terminu „foršlagas“⁸⁶ vadinamas ornamentas. Bérard‘as šią puošmeną pristato taip: „norint padaryti *coulé*, reikia palaipsniui [*degrés conjoints*] leisti žemyn ir atlikti labai švelnų balso išlenkimą [*petite inflexion de voix*]“ (Bérard, p. 119). Bacilly neišskiria *coulé*, kaip atskiro ornamento, tačiau naudoja šį žodį apibūdindamas ornamentą, kurį jis vadina *demi port de voix*. Prancūziško žodžio *coulé* prasmę atitinkantis vertimas „sklandumas“ būtų bene tinkamiausias, tačiau jis nesuteikia aiškumo kaip ornamentą dainuoti. *Cuolé* dar galima būtų vadinti sulietuvintu itališku terminu „apodžatūra iš viršaus“ (pranc. k. *appoggiature supérieur*⁸⁷) arba Katkaus teikiamu sulietuvintu vokiečių kilmės terminu „praeinantis foršlagas“ (Katkus, 2013, p. 225), kuris dainuojamas švelniose arijose ir jungia žemyn krentančių intervalų garsus.

Le port de voix

„Kai dainavimas kyla laipsniškai, nuo silpnos natos (natų pavyzdyje pažymėta D) prie stiprios natos (natų pavyzdyje pažymėta E) ir sustoja ant pastarosios, dažnai taikomas *port de voix*, ypač kai intervalas tėra pustonis. Jis [*port de voix* – S. Š.] nežymimas visose vietose, kur reikia tai daryti, skonis ir patirtis išugdo tą išmanymą.

Kartais *port de voix* parodo netikra [fiktyvi, pridėtinė – S. Š.] nata [postižas – S. Š.] (natų pavyzdyje pažymėta F), kuri yra skirta pasirengimui ir kuri perima stiprios natos (natų pavyzdyje pažymėta G) žodį, su kuria [stipria nata – S. Š.] ji susijungia ir ant kurios reikia perkelti balsą. Tai pažymima ženklu ∨ (natų pavyzdyje pažymėta H). *Port de voix* (natų pavyzdyje pažymėta I) yra *coulé* (natų pavyzdyje pažymėta K) priešingybė. Man atrodo, kad *port de voix* labiau tiktų žymėti ženklu /, o ne ženklu ∨.“ (Montéclair, p. 79). Pateikiamas pavyzdys Nr. 38:



38 pvz. *Le port de voix* (Montéclair, p. 79).

⁸⁶ Vok. k. *vor* – prieš + *Schlag* – kirtis, smūgis.

⁸⁷ Šį terminą pateikė prancūzų teorbininkas, muzikologas ir pedagogas Michelis Cardinas straipsnyje *Ornamentation principles*, 1994/2005.

<http://www.michelcardin.com/wp-content/uploads/2014/02/5.-Appendix-2-Ornamentation-principles-examples.pdf>, skaityta 2014 06 20.

Šio ornamento prancūziškas terminas *le port de voix* [lə pɔr də vwa] pažodžiui verčiamas kaip „balso išlaikymas“, plačiau gali būti paaiškinamas kaip nepastebimas perėjimas nuo vieno garso prie kito. Italai *port de voix* vadina, vėl gi, „apodžatūra“, vokiečiai – *Vorhalt* (sulaikymas, uždelsimas). Lietuvoje šią manierą, įprasta vadinti „foršlagu“. *Le port de voix* alternatyvus vertimas gali būti „apodžatūra iš apačios“ (pranc. k. *appogiature inférieure*)⁸⁸. Prancūzų kompozitorius, fleitininkas ir klarnetininkas Jeanas Claude'as Veilhanas (g. 1940) greta prancūziškojo termino kaip paaiškinimą nurodo itališkąjį *appoggiatura* (Veilhan, p. 38).

Bacilly labai detalai kalba apie *port de voix*, vieną pagrindinių vokalinės prancūzų baroko muzikos ornamentų. Jis nurodo tris *port de voix* rūšis – *port de voix* („balso perdavimas“), *demy-port de voix* [d(ə)mi pɔr də vwa] („pusinis balso perdavimas“) ir *port de voix perdu* [pɔr də vwa pɛrdy] („neįvykęs, žuvęs balso perdavimas“), paaiškindamas, kaip kiekvienas jų atliekamas. *Port de voix*, anot Bacilly, yra trijų etapų: išlaikoma apatinė nata, viršutinė nata sustiprinama, sustiprinta viršutinė nata taip pat išlaikoma. *Port de voix* reikia dainuoti solidžiai su jam (ornamentui) reikalingu svoriu, pakankamai akcentavus ir išlaikius apatinę natą. Atliekant *demy-port de voix* taip pat išlaikoma apatinė nata ir nors išsaugoma viršutinės natos vertė, ji yra daug švelnesnė už viršutinę „įprasto“ (Bacilly apibūdinimas) *port de voix* natą. O *port de voix perdu* praranda beveik visą viršutinės natos vertę, atiduodamas ją apatinei natei. Geriausias Bacilly patarimas, „kurį galima duoti dėl tikrų *port de voix*, yra šis: jie visuomet dainuojami pabaigos, vidurinėse (jeigu yra kur juos atlikti) ir kitose pagrindinėse kadencijose, ten, kur retai atliekami pusiniai balso perdavimai“ (Bacilly, p. 143).

Bérard'as aiškina *port de voix entier* [pɔr də vwa ɑ̃tje] („pilną balso perdavimą) panašiai kaip Montéclairas ir Bacilly *port de voix*, o Bacilly *port de voix perdu* prilygsta Bérard'o *port de voix feint* [pɔr də vwa feint] („apsimestinis/netikras“ balso perdavimas“): „*port de voix feint* atliekamas tuo pačiu būdu kaip pilnas *port de voix*, esant tokiems skirtumams: garsas išlaikomas ir išplečiamas dainuojant priešpaskutinę natą, kuri visuomet yra puošmena; o paskutinė nata, kurią reikia laikyti pagrindine (svarbiausia) minkštai paslepia [„nutylima“, „nudžiaunama“ – S. Š.] (jeigu aš galiu taip pasakyti) [autoriaus pastaba]“ (Bérard, p. 118).

⁸⁸ Jei *cuolé* vadintume „apodžatūra iš viršaus“ (pranc. k. *appogiature supérieur*), o *port de voix* – „apodžatūra iš apačios“ (pranc. k. *appogiature inférieure*), tai įtvirtintume Montéclairio nuomonę apie šių dviejų ornamentų priešingybę: „*port de voix* [...]yra *coulé* [...]priešingybė“ (Montclair, p. 79).

La chute

„*La chute* yra moduliacija, kai po tam tikros trukmės garso išlaikymo, (natų pavyzdyje pažymėta L), balsas švelniai, tarsi gesdamas [mirdamas – S. Š.] nusileidžia vienu laipsniu (natų pavyzdyje pažymėta M), bet nenutyla. Ši puošmena žymima natele N“ (Montéclair, p. 79). Pateikiamas pavyzdys Nr. 39:



39 pvz. *La chute* (Montéclair, p. 79).

„*La chute* labai puošia patetišką dainavimą“ (Montéclair, p. 80). Pateikiamas pavyzdys Nr. 40:



40 pvz. *La chute* (Montéclair, p. 80).

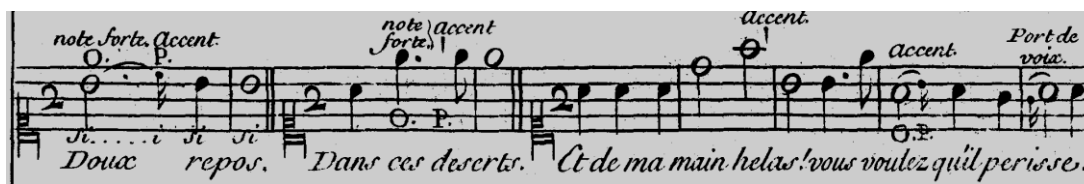
La chute [la fyt] pažodžiui verčiama „balso nuleidimas“. Šis puošmena yra nusileidimas (kritimas) iš vienos natos į kitą švelnaus *glissando* būdu ir primena atodūsj. Veilhanas taip pat nurodo anglišką terminą *fall* – kritimas (Veilhan, p. 34). Bacilly ir Bérard'o tekstuose *la chute* terminas neaptiktas. Kaip matyti Montéclairo pateiktuose natų pavyzdžiuose (40 ir 41), *la chute* gali papuošti ne tik sekundos, bet ir didesnius intervalus.

L'accent

„*Accent* yra aspiracija, arba skausmingas [sielvartingas – S. Š.] balso pakėlimas, kuris dažniau naudojamas verksmingose arijose negu švelniose; jo niekada neišgirsi nei linksmose, nei pyktį išreiškiančiose arijose.

Accent formuojamas krūtinėje savotišku verksmu [kūkčiojimu – S. Š.], ilgos arba stiprios natos (natų pavyzdyje pažymėta O) pabaigoje leidžiant silpnai girdėti iš

karto virš akcentuotos natos (natų pavyzdyje pažymėta P) esančią natą. *Accent* kartais žymimas natele arba ženklu '“ (Montéclair, p. 80). Pateikiamas pavyzdys Nr. 41:



41 pvz. *L'accent* (Montéclair, p. 80).

L'accent [l'aksã] termino vertimas į lietuvių kalbą – akcentas. Pagal Moncéclairo aprašymą, pirmiausia tai yra garso intensyvumo didinimas, paskui garso nutraukimas atsidūstant. Tačiau pažodinis vertimas „akcentas“ įveda painiavą, nes mes pirmiausia akcentą siejame su garso pradžios pabrėžimu. Tuo tarpu Montéclairio aprašomas ornamentas susijęs su garso pabaiga ir yra panašus į staigią kupiūrą. Kaip matyti natų pavyzdyje, kurį pateikia Montéclairas, *accent* žymimas vertikaliu brūkšneliu, kuris ir rodo garso pertrūkį, įvykstantį prieš tai švelniai pakėlus balsą sekundos intervalu virš pagrindinio garso. Remdamasis François Davido (?-?) traktatu *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter* („Naujas metodas arba pagrindiniai principai lengvai mokytis muzikos ir dainavimo meno“, 1737), Veilhanas papildomai nurodo kitą prancūzišką terminą, kuris tikliau nusako šio *accent* kaip ornamento specifiką – tai *son coupe* [sõ kup] „nutrauktas skambesys“. Šiam ornamentui Veilhanas taip pat taiko terminą „aspiracija“⁸⁹ (Veilhan, p. 34).

Bérard'o pateiktas *accent* yra „nedidelis balso pakėlimas, kuris padaromas įmantriai [tam tikra maniera, *en maniérant* – S. Š.] paglostant papildomą natą, esančią virš išlaikyto arba tęsiamo garso“ (Bérard, p. 119). Rašydamas apie *accent* Bacilly mini ir aspiracijos terminą, pridurdamas, kad jo žiniomis, šią puošmeną daug kas vadina aimana [dejone, skundu *plainte* - S. Š.], o tokia sąvoka savo ruožtu primena Montéclairio ornamentą *sanglot* („rauda“) (žr. p. 80)

Le tremblement

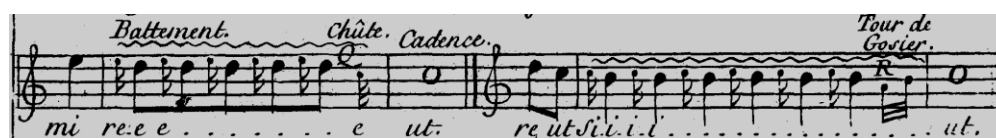
„Tarp visų dainavime taikomų puošmenų dažniausiai sutinkamas *tremblement*, kurį italai vadina *trillo*, o prancūzai klaidingai vadina *cadence*; tai gražiausia ir dažniau už kitas naudojama puošmena; dėl to dainininkai per daug

⁸⁹ Lietuvių muzikos enciklopedijoje pateikiamas itališki terminai- atlikimo nuorodos *aspirare* – dainuoti kvėpčiojant, dūščiojant, trūkčiojant ir *aspiramentei* – lyg dūsausiant (Lietuvių muzikos enciklopedija, 2000, p. 84).

Tremblement atsiranda iš dviejų garsų, kurie išdainuojami vienas po kito, tarsi čiulbėjimas, lanksčiais, lengvais, vienas nuo kito atskirtais ar vienas su kitu sujungtais garsais, pulsavimais. Tam tikra prasme, keli vienas po kito einantys *coulés* sukuria *tremblement*.

mi re mi re-c-e mi re-c-e mi re-c-e. - - - mi re-c-e.
deux coulés. quatre coulés. six coulés.

Kartais *tremblement* baigiasi *chûte* „balso nuleidimu“ – S. Š.] (natų pavyzdyje pažymėta Q); tai vadinama *tremblement pabaiga*“ (Montéclair, p. 81). Pateikiamas pavyzdys Nr. 43:



„Aukšti ir žemi *tremblement* yra vienodai nemalonūs. Aukšti *tremblement* yra tie, kurių pulsavimai yra aukštesni už jų natūralias vietas, žemi *tremblement* yra tie, kurių pulsavimai nyksta ir leidžiasi žemiau už vibruojamą natą. Iš tercijų, kvartų ir t. t. suformuoti *tremblement* yra ydingi“ (Montéclair, p. 82). Pateikiamas pavyzdys Nr. 44:



63

„Kartais krūtinėje ir gerklės viršuje susiformuoja drebantys *tremblement*; šie neryškūs ir per greitai *tremblement* primena oškos mekenimą; toks *tremblement*, kuris išgaunamas drebinant smakrą ir kuris eina į galvą, parodo beveik neperžiangiamą nepatogumą [negalavimą – S. Š.]. Galima vibruoti lengviau jam baigiantis. Norint išmokti gero *tremblement*, pradžioje reikia gerai atsiremti⁹⁰ ir pulsuoti lėtai; kuo paslankesnė darosi gerklė, tuo labiau išmokstama daryti vis lengvesnius pulsavimus“ (Montéclair, p. 82).

Termino *le tremblement* [lə trãblãmã] tikslus vertimas yra „vibravimas“, tačiau suprantama, kad šis ornamentas iš esmės yra „trilis“. *Tremblement*, greta *port de voix*, yra viena svarbiausių ir dažniausiai naudojamų puošmenų prancūzų baroko vokalinėje muzikoje ir viena kontraversiškesnių. Viena problemų yra tai, kad *tremblement* skirtingi autoriai vadina skirtingais terminais ir patys tą painiavą pastebi bei savo raštais mėgina ištaisyti taip susiklosčiusią padėtį. Montéclairas rašo: „ar balsas, ar instrumentai, muzika yra muzika, todėl reikėtų vartoti tuos pačius pavadinimus, ir visiems susitarti, kokiais žodžiais vadinti dainavimo puošmenas. Tokiu būdu aš vadovausiuosi gerų mokytojų [...] nuomone, išskyrus visų vadinamą *cadence* [kadenciją], kurią aš vadinu *tremblement*“ (Montéclair, p. 78). Bacilly mini ir *cadence*, ir *tremblement* terminus, tiesa paaiškindamas, kad *cadence* „skiriasi nuo įprastinio *tremblement*, kurį daug kas vadina *flexion de la voix* [fleksjõ də la vwa] [„balso lankstumu, paslankumu, fleksija“ – S. Š.]“ (Bacilly, p. 136). Bérard‘as įvairius *tremblement* vadina terminu *cadence*.

Terminų painiavos problemą padidina ir tai, kad prancūzų autoriai skiria daug *tremblement* rūšių: Bacilly – keturias: *tremblement* arba *flexion de la voix*, *demy-tremblement* arba *tremblement étouffé*, *cadence*, *duple cadence*, Montéclairas – keturias *tremblement appuyé*, *tremblement subit*, *tremblement feint*, *tremblement doublé*, Bérard‘as – penkias: *cadence appuyée*, *cadence précipitée*, *cadence molle*, *cadence double* ir *demi-cadence et le coup de gorge*. Atidžiai išstudijavus visas 13 pozicijų, skirtų *tremblement* ornamentui, matyti, kad daug kas sutampa visų trijų aiškinimuose, tačiau aišku ir tai, kad prancūzų *tremblement* – labai subtiliai niuansuotas ornamentas, kurio nederėtų vadinti paprasčiausiai triliu arba vibrato.

Cadence, anot Bérard‘o, yra „puošmena, kurią įtakoja mažoras arba minoras; [ją sudaro – S. Š.] du garsai, kurie vienas nuo kito nutolę tonu arba pustoniu“ (Bérard, p. 113-114). Kitų dviejų prancūzų autorių pasisakymai apie *tremblement* dainavimo pagrindinį principą, t. y., dviejų gretimų tonų greitesnę ar lėtesnę kaitą, sutampa.

Montéclairo išskirtos keturios *tremblement* rūšys:

- *Le tremblement appuyé* („atremtas vibravimas“), kuris žymimas *t*
- *Le tremblement subit* („staigus vibravimas“), kuris žymimas +

⁹⁰ T. y. atsiremti į natą, vienu laipsniu aukštesnę už tą natą, kurią reikia papuošti vibravimu (pulsavimu).

- *Le tremblement feint* („netikras, apsimestinis vibravimas“), kuris žymimas $\sim$
- *Le tremblement doublé* („dvigubas vibravimas“) $\times$

Le tremblement appuyé

„Šis *tremblement* paruošiamas atsiremiant į natą iš karto virš tos natos, kuri turi būti vibruojama.

Atrama gali trukti ilgiau ar trumpiau, atsižvelgiant ar nata, kuri turi būti vibruojama, pasižymi didesne ar mažesne verte, arba atsižvelgiant į tempą.

Norint tobulai suformuoti šį *tremblement*, reikia tinkamai atsiremti, tinkamai pulsuoti ir tinkamai užbaigti. Perliniu *tremblement* vadinami lygūs ir gerklėje grakščiai skambantys pulsavimai.

Tremblement appuyé dažniausiai žymimas nata: arba stipria (natų pavyzdyje pažymėta A) arba silpna (natų pavyzdyje pažymėta B); jos abi sukuria tą patį efektą“ (Montéclair, p. 82). Pateikiamas pavyzdys Nr. 45:



45 pvz. *Le tremblement appuyé* (Montéclair, p. 82)

„Aukšti ir žemi *tremblement* yra vienodai nemalonūs. Aukšti *tremblement* yra tie, kurių pulsavimai yra aukštesni už jų įprastines vietas, žemi *tremblemet* yra tie, kurių pulsavimai nyksta ir leidžiasi žemiau už vibruojamą natą“ (Montéclair, p. 82).

Pateikiamas pavyzdys Nr. 46:



46 pvz. Gero ir netikusių – aukštų ir žemų - *tremblement* pavyzdžiai (Montéclair, p. 82)

„Iš tercijų, kvartų ir t. t. suformuoti *tremblement* yra ydingi“ (Montéclair, p. 82). Pateikiamas pavyzdys Nr. 47:



47 pvz. Ydingi *tremblement* (Montéclair, p. 82)

„Kartais krūtinėje ir gerklės viršuje susiformuoja drebantys *tremblement*; šie neryškūs ir per greitai *tremblement* primena oškos mekenimą; toks *tremblement*, kuris išgaunamas drebinant smakrą ir kuris eina į galvą, parodo beveik neperžiangiamą negalavimą. Galima vibruoti lengviau jam baigiantis. Norint išmokti gerai vibruoti, pradžioje reikia jį gerai išlaikyti (paspausti) ir pulsuoti lėtai; kuo gerklė darosi paslankesnė, tuo labiau išmokstama daryti vis lengvesnius pulsavimus“ (Montéclair, p. 81-82).

Le tremblement appuyé [lə trābləmã apiuie] verčiama kaip „atremtas vibravimas“ ir dažnai žymimas raide *t*. Šios rūšies *tremblement* sutinkamas prancūzų baroko vokalinėje muzikoje dažniau už kitų rūšių *tremblement*. Jis dar vadinamas prancūziškai *trille complet* [trij kōplɛ] („pilnu triliu“)⁹¹. Dainuojant šią puošmeną stipriausiai išdainuojama ir yra svarbiausia *tremblement* pradžia, t. y. atraminė nata, kuri yra laipsniu aukščiau (tonu arba pustoniu) už natą, kuri reikalauja ornamento. Montécclairo *tremblement appuyé* atitinka Bérard'o *cadence appuyée* [kadãs apiuie] („Atremta kadencija“). Bacilly, kalbėdamas apie *tremblement* teigia kad „visų tų, kurie visai nemoka *cadence*“⁹², tikrai laukia ir sunkus, ir nedėkingas, ir atgrasus darbas priversti gamtą mums suteikti tai, ko ji mums nedavė nuo pat pradžių; vis dėlto yra patvirtinta, kad kaip viskas pasiekama darbu, taip galima išmokti kadencijų praktikuojantis tinkamu būdu, kitaip tariant, dažnai atliekant dviejų natų, kurios sudaro kadenciją, pulsavimą (*en battant du gosier*), laikantis tam tikro vienodumo, ir vieną po kitos, taip kaip klavesinu ji [*cadence* – *S. Š.*] pagrojama pakaitomis dviem pirštais spaudžiant du klavišus“ (Bacilly, p. 165). Bacilly priklauso garsusis *tremblement* ir nuotakos palyginimas kalbant apie šio ornamento greitį: „kai dėl per lėtos *cadence*, tai reikalui esant galėtume pasakyti, „kad jaunoji būtų per daug graži“ (*que la Mariee serait trop belle*), nes lėtumas reiškia *cadence* tobulumą, jeigu tik pabaigoje ją truputį paspausime, kiek daugiau negu pradžioje. Vis dėlto, jeigu šis lėtumas yra *cadence* ir *tremblement*, atliekamų reikšmingiausiose vietose, privalumas, kaip – pabaigos, vidurinėse, kurios visuotinai vadinamos *cadence*“ (Bacilly, p. 165/166). Kitaip tariant, kaip nuotaka negali būti „per graži“, taip ir *tremblement*, šiuo atveju *cadence*, negali būti „per lėtas“, tačiau nedera užmiršti, kad šio ornamento greitis priklauso nuo muzikos tempo ir charakterio.

⁹¹ Šį terminą teikia Cardinas.

<http://www.michelcardin.com/wp-content/uploads/2014/02/5.-Appendix-2-Ornamentation-principles-examples.pdf>, skaityta 2014 06 20.

⁹² Bacilly rašo, kad *cadence* skiriasi nuo įprastinio *tremblement*. Šis teiginys patvirtina, kad *cadence* ir *tremblement* šio autoriaus suvokime yra skirtingos *tremblement* (vibravimo, kitaip, trilio) rūšys.

Le tremblement subit

„*Le tremblement subit* pradedamas be atramos; dažniausiai jis taikomas ne arijose, bet rečitatyvuose“ (Montéclair, p. 82). Pateikiamas pavyzdys Nr. 48:



48 pvz. *Le tremblement subit* (Montéclair, p. 82).

Le tremblement subit [lə trābləmā sybi] verčiama kaip „staigus, greitas vibravimas“. Ši puošmena nuo *tremblement appuyé* skiriasi tuo, kad nėra paruošiama atsiremiant į aukštesnę nei pagrindinę, kuri reikalauja ornamento, natą (kitais tariant, išdainuojant aukštesnę natą) ir yra greitesnio pulsavimo. Bérard'o pateikta *cadence précipitée* [kadās presipite] - „pagreitinta, veržli kadencija“ būtų panaši į Montéclairio *tremblement subit*, tačiau Bérard'o ornamentas nebūtinai yra trumpas, tik akcentuotos pradžios ir veržlesnis už jo paties *cadence appuyée*: „dainuodami akcentuokite pirmą natą, kuri reikalauja *cadence*; ši *cadence* turi būti greitesnė už *cadence appuyée*; beje, ji užbaigiama taip, kaip pirmoji“ (Bérard, p. 115).

Le tremblement feint

„*Tremblement feint* pradedamas su atrama, tarsi būtų norima suformuoti tobulą *tremblement*, bet užuot ilgiau pulsavus, po atremtos natos gerklėje išgaunamas trumpas garsas, kurio pulsavimas yra beveik nejuntamas“ (Montéclair, p. 83). Pateikiamas pavyzdys Nr. 49:



49 pvz. *Le tremblement feint* (Montéclair, p. 83).

„*Tremblement feint* praktikuojamas, kai žodžių prasmė lieka atvira arba kai dainavimas dar nėra užbaigtas“ (Montéclair, p. 83). Pateikiamas pavyzdys Nr. 50:



50 pvz. *Le tremblement feint* (Montéclair, p. 83).

„Jeigu *tremblement feint* kaip reikiant atremiamas, kartais virš pagrindinio garso pasigirsta vienu laipsniu aukštesnis garsas, kuris toliau bus žymimas smulkios vertės natele (natų pavyzdyje pažymėta C).“

Ši natelė turi taip susiliesti su gerklėje formuojamu ir *tremblement feint* užbaigiančiu garsu, kad abu garsai girdėtusi lyg vienas“ (Montéclair, p. 83). Pateikiamas pavyzdys Nr. 51:



51 pvz. *Le tremblement feint* (Montéclair, p. 83).

„Kartais būna, kad pasibaigus *tremblement feint*, nata dar šiek tiek vibruoja, arba ši puošmena akcentuojama vis dar nepasibaigus vibravimui. Šis atvejis bus žymimas ženklais ~+“ (Montéclair, p. 83). Pateikiamas pavyzdys Nr. 52:



52 pvz. *Le tremblement feint* (Montéclair, p. 83).

Le tremblement feint [lə trābləmā feint] verčiama kaip „netikras vibrato (vibravimas)“. Montéclairio *tremblement feint* pristatymą galima papildyti Bacilly vadinamo *demy* – *tremblement* [d(ə)mi trābləmā] („pusinis vibravimas“) arba *tremblement étouffe* [trābləmā etuf] („prislopintas vibravimas“) aiškinimu: „mano *étouffe* [prislopintu] vadinamas *tremblement* yra dainavime labai paplitusi puošmena, viena žymiausių, kuri atliekama jau

suformavus atramą, tai yra – natą, kuri yra pirmiau ir paruošia *cadence* arba *tremblement*, gerklė pradeda vibruoti ir vis dėlto (p. 188) tik apsimeta [tai daranti – S. Š.], tarsi norėtų tikrai pastiprinti natą, skirtą *cadence*“ (Bacilly, p. 187/188)⁹³.

Le tremblement doublé

„*Tremblement doublé* būtų galima pažymėti ženklu $\overset{\frown}{t}$. *Tremblement doublé* paprastai vadinamas *double cadence*, susideda iš sujungtų trijų gretimų natų, kurios iš karto akcentuojamos rimis natelėmis. Aukščiausias tonas (natų pavyzdyje pažymėta D) susilieja su vibruojama nata (natų pavyzdyje pažymėta E), po to balsas lengvai pereina į kitą, žemesnį, garsą (natų pavyzdyje pažymėta F), o paskui staigiai pakyla, balso sukiniu⁹⁴ pasiekia vibruojamąją natą (natų pavyzdyje pažymėta G), tada nurimsta vibravęs dainuojant stiprią natą (natų pavyzdyje pažymėta H)“ (Montéclair, p. 84). Pateikiamas pavyzdys Nr. 53:



53 pvz. *Le tremblement doublé* (Montéclair, p. 84).

„*Tremblement doublé* dažnai taikomas švelnioms arijoms, kur skamba daug smulkios vertės natelėmis pažymėtų pasažų; tokius *tremblement doublé* galime matyti Lambert'o⁹⁵, Dambruis⁹⁶ ir kitų senųjų autorių kūrinuose“ (Montéclair, p. 84).

Le tremblement doublé [lə trābləmā duble] verčiamas kaip „dvigubas vibravimas“. Panašų ornamentą į Montéclairio *tremblement doublé* pateikia ir Bérard'as, vadindamas jį *cadence double* [kadās dubl(ə)]: „norint padainuoti dvigubą kadenciją reikia išlaikyti pauzę (*un repos*) prieš natą, kuri reikalauja kadencijos; pirmieji pulsavimai turi būti

⁹³ *Demy-tremblement* arba *tremblement étouffe* yra „didelis dainavimo žavesys, jį mokantys perteikti turi pranašumą prieš tuos, kurie dėl būtinų gerklės savybių nebuvimo, arba kad neturi gero mokytojo, arba ignoruoja, negali to pademonstruoti praktiškai; kai jie galiausiai išmoks, veltui duos pavyzdžius, nes šių *tremblement* jungtys ne tik kad niekada nežymimos; jų žinojimas yra niekis, jeigu nemoki jų padaryti; nors Gero dainavimo mene ši puošmena yra dažna, nors ji svarbi, niekada nebus gana pastangų jos išmokti ir padaryti ją tobulą; blogiausia, kad daugelis žmonių dėl kvailo nekantrumo tuojau pat pradeda bodėtis, per mažai rūpinasi ir stengiasi, o tai yra būtina norint pasiekti tikslą, ir toliau arba atlieka tikrą *tremblement* [vibravimą], arba paprasčiausią natą; tai yra dainavimo vidutinybė, negirtina ir tuo labiau ydinga“ (Bacilly, p. 188).

⁹⁴ Grupetu.

⁹⁵ Michel Lambert (1610–1696) – prancūzų kompozitorius, teorbininkas ir dainavimo mokytojas.

⁹⁶ Duomenų apie šiuos asmenis rasti nepavyko.

sunkoki ir pažymėti (*pointés*); tolesni pulsavimai lengvesni ir nebe pažymėti; reikia pabaigti dvigubą kadenciją smarkesniais ir greitesniais pulsavimais negu dainuojant *cadence précipitée*, tačiau pridedant natą, kuri yra kvinta žemiau finalinės natos“ (Bérard, p.116). Bérard‘as nepateikia išrašytų natomis ornamentų pavyzdžių, todėl neaišku, kaip iš tiesų dainuojamas jo *cadence double*, ypač, kaip pridedama nata, kvintos intervalu žemesnė už finalinę natą. Bacilly supratimu *double cadence* yra „tokia puošmena, kuri atliekama tam tikra gerklės apsuka [*tour du gosier*], kuris yra daugiau praktika negu teorija; ji aiškiai sudaro savotiška *tremblement étouffé* [prislopintas vibravimas] rūšis, tai reiškia: gerklė tik duoda jam pradžią ir staiga ją panaikina pačioje užuomazgoje“ (Bacilly, p. 187).

Savo traktato skyriaus, skirto ornamentams pradžioje Montéclairas minėjo, kad jis *tremblement* vadina tai, ką kiti prancūzų autoriai vadina *cadence*. Šiam autoriaus apsisprendimui (vibravimą vadinti *tremblement*) galima pritarti, nes ornamentas, apie kurį kalbama ir diskutuojama dėl tinkamo termino, pagal raštiškus apibūdinimus ir grafinius atvaizdus iš esmės ir yra vibravimas, *vibrato*. Diskusijos apie dainininkų balsus *non vibrato* dainuojant baroko muziką pagrįstos tuo, kad aiškiai girdimas *vibrato* yra puošmena, ir tam, kad *vibrato* būtų suvokiamas kaip puošmena, balsas negali smarkiai vibruoti nuolat. Kadangi fizikinis reiškiny – garsas - susijęs su virpesiais, neįmanoma tikėtis, kad žmogaus balsas visai nevibruos. Todėl geriau būtų diskutuoti apie virpesių, t. y. *vibrato* girdimumo laipsnius.

Dar du nei Montéclairio, nei Bacilly neminėtus *tremblement* pateikia Bérard‘as, tai - *la demi-cadence et le coup de gorge* [la d(ə)mi kadās e lə ku də ɡɔʁʒ] „pusinė kadencija ir balso pulsavimas“ ir *cadence molle* [kadās mɔl] „minkštoji kadencija“. *Demi-cadence et le coup de gorge* apibūdinama taip: „*demi-cadence* prasideda atrėmimu, kuris visuomet yra pagalbinė nata; pirmas garsas stiprinamas išplečiam, paskui tildomas dainuojant natą, kuri reikalauja kadencijos; čia paliekami pusiniai pulsavimai, kurie sudaro šios puošmenos esmę. Kartais ši puošmena baigiama *cadence appuyée*, bet gerokai švelniau“ (Bérard, p. 117).

Le pincé

„*Pincé* neturi jokio jį apibūdinančio požymio. Jis dažnai susiformuoja lengvu pulsavimu gerklėje einant prie stiprios natos.

Geram jo formavimui, pirmiausia reikia pakelti balsą iki stiprios natos (natų pavyzdyje pažymėta J), tada nusileisti iki artimiausios žemesnės natos (natų pavyzdyje pažymėta K), po šito balsas iš karto pakyla į stipriąją natą (natų pavyzdyje pažymėta L) ir ten pasilieka; šios postišinės [pridėtinės – S. Š.] natelės leidžia išryškinti pagrindinį toną“ (Montéclair, p. 84). Pateikiamas pavyzdys Nr. 54:



54 pvz. *Pincé* pavyzdžiai (Montéclair, p. 84).

„*Port de voix* yra visada palydimas *pincé*“ (Montéclair, p. 84). Pateikiamas pavyzdys Nr. 55:



55 pvz. *Port de voix* ir *pincé* (Montéclair, p. 84).

Le pincé [p̃se] terminas kilęs iš prancūzų kalbos veiksmažodžio *pincer*, pažodžiui „suspausti“, „sugnybti“, „sužnybti“, vartojamas kalbant apie grojimą gitara ir reiškia tame kontekste virpinimą. Taigi, *le pincé* reikėtų versti: suspaustas, sugnybtas, sužnybtas garsas; tačiau toks vertimas nepadeda suprasti, kaip iš tiesų reikėtų atlikti šį ornamentą. Veilhanas teikia alternatyvius šio ornamento pavadinimus: angl. *mordent*, vok. *Schneller* [Veilhan, p. 37]. Lietuvių praktikoje šį ornamentą priimta vadinti mordentu, Lietuvių muzikos enciklopedijoje jis apibūdinamas kaip „greitas pradinio garso perėjimas į sekunda aukščiau arba žemiau esantį garsą ir sugrįžimas į pradinį garsą“ (Klimas, 476 p.).

Pincé - mordentas yra trumpas, lengvas balso suvirpinimas prieš išdainuojant stipriąją, atraminę natą (kuri yra aukštesnioji nata dainuojant sekundos ar didesnio intervalo šuolį), šios puošmenos *raison d'être* išryškinti, pabrėžti atraminę natą. Prancūzai *le pincé* dar vadina *mordant supérieur* (mordentas iš apačios)⁹⁷.

Pincé savo trumpumu dar panašus ir į paties Montéclairio *tremblement feint* (netikrąjį trilį). Tačiau skirtinga tai, kad *tremblement feint* puošiamos natos taip pat yra trumpos, priešingai nei *pincé* pabrėžiamos, išryškinamos natos.

Pastebėta, kad Montclairas pats sau prieštarauja, nes iš pradžių rašo, kad *pincé* neturi jokio jį apibūdinančio požymio, o vėliau šį ornamentą ne tik išrašo natų pavyzdyje, bet ir aiškiai apibūdina kaip postišines (pridėtines) „nateles“, išdainuojamas labai greitai, labai

⁹⁷ Cardino teikiamas terminas.

<http://www.michelcardin.com/wp-content/uploads/2014/02/5.-Appendix-2-Ornamentation-principles-examples.pdf>, skaityta 2014 06 20.

trumpai suvirpinant balsą, neartikuluotai. Taip pat neįtikina Montécclairo teiginys, kad „*port de voix* yra visada palydimas *pincé*“ (Montécclair, p. 84). Apie tai jis pats neužsiminė kalbėdamas apie *le port de voix* principą, šitos informacijos neteko aptikti Bacilly ir Bérard'o traktatuose.

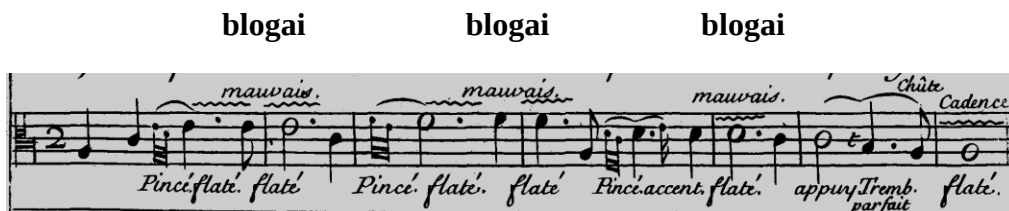
Le flatté

„*Flatté* yra tam tikras balso pulsavimas, išgaunamas dėl daugelio mažų švelnių aspiracijų įkvėpimo – iškvėpimo – S. Š.), dainuojant ilgai tęsiama natą arba esant besiilsinčioms natoms, nei stiprinant, nei tylinant balso. Ši puošmena sukelia toki patį poveikį, kaip pirštu judinama ir vibruojama įtempta styga. Iki šiol neturėta jokio *flatté* pažymintio ženklo, jį būtų galima pažymėti vingiuota linija ———“ (Montécclair, p. 85). Pateikiamas pavyzdys Nr. 56:



56 pvz. *flatté* ir kitų ornamentų tinkamo taikymo pavyzdys (Montécclair, p. 85).

„Jeigu *flatté* būtų taikomas visoms stiprioms natoms, jis pasidarytų nepakeliamas, nes dainavimas drebėtų ir taptų per daug monotoniškas“ (Montécclair, p. 85). Pateikiamas pavyzdys Nr. 57:



57 pvz. Blogo ornamentų pasirinkimo pavyzdys (Montécclair, p. 85)

Terminas *le flatté* [lə flate] gali būti verčiamas kaip „glostymas“. Šitaip vadinama puošmena apibūdinama kaip „balso pasaldinimas“ (Katkus, 2013, p. 227). *Flatté* yra lengvas balso siūbavimas, pavojingas tuo, kad dažnai atliekamas gali tapti trukdančiu klausai, blogai atliekamas gali tapti panašus į balso defektą, taip vadinamą „balso siūbavimu“. Į Montécclairo ornamentą *flatté* pagal paaiškinimus labai panaši Bérard'o pateikta puošmena *cadence molle*, kuri „visada prasideda labai lėtais ir minkštais vidiniais pulsavimais [t. y. *cadence molle* visada pradedama be atramos – S. Š.], taip, kad garsas atrodo kylantis šiek tiek

iš krūtinės. Ši kadencija baigiama laipsniškai nutildant [numarinant – S. Š.] balsą“ (Bérard, p. 115-116).

Le balancement

„*Balancement*, kurį italai vadina *tremolo*, sukela vargonų gausmo išpūdį. Norint jį gerai atlikti, reikia daug kartų stipriau ir lėčiau įkvėpti, negu įkvėpiama *flatté* atveju.

Skiemu, kuriam tenka pirmoji *balancement*, nata, tinka visoms kitoms,  tokio ženklo apimamoms natoms“ (Montéclair, p. 85). Pateikiamas pavyzdys Nr. 58:



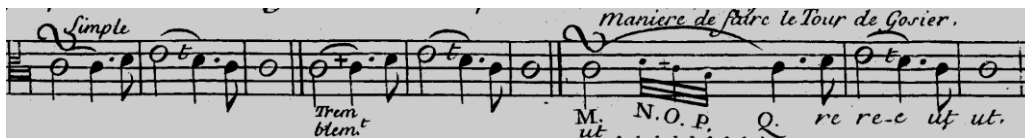
58 pvz. *Le balancement* pavyzdžiai (Montéclair, p. 85).

Pažodžiui prancūzų kalbos žodis *le balancement* [lə balāsəmā] verčiamas kaip „supimas“, „lingavimas“. Pažodinis vertimas nesuteikia pakankamai informacijos apie šį ornamentą, tačiau šiek tiek aiškiau tampa jo palyginimo su vargonų gausmu dėka ir nuorodos į itališką *tremolo* - Bovicellio naudojamą terminą vieno garso kartojimo triliui pavadinti. Taip pat suprantamas aiškinimas apie kvėpavimą ir natų pavyzdžiai.

Le tour de gosier

„*Tour de gosier* žymimas ženklų . Penkios jį sudarančios natos išdainuojamos vienu atsikvėpimu ir apima tris garsus. Norint suformuoti gerą *tour de gosier*, reikia atremti balsą į stiprią natą, pažymėtą  ženklą kartu su nuoroda (natų pavyzdyje pažymėta M), tada iš karto pakylama vienu laipsniu (natų pavyzdyje pažymėta N), paskui nusileidžiama ant tos pačios stiprios natos (natų pavyzdyje pažymėta O), po šito balsas leidžiasi ant artimiausio garso, žemiau natos į kurią buvo atsiremta (natų pavyzdyje pažymėta P), o baigiant pakylama prie atraminės natos (natų pavyzdyje pažymėta Q) ir ten pasilieka.

Ištęsus atraminę natą, balsas turi atlikti savo sukinį, lengvai pereidamas nuo tos pirmosios natos prie penktosios išdainuodamas labai staigų antrosios natelės (natų pavyzdyje pažymėta O) *tremblement*. Yra sunku atlikti ir dar sunkiau paaiškinti šią puošmeną – gerklėje atsirandantį čiułbėjimą. *Tour de gosier* yra tarsi koks netikras *tremblement*“ (Montéclair, p. 85-86). Pateikiamas pavyzdys Nr. 59:



59 pvz. *Le tour de gosier* pavyzdžiai (Montéclair, p. 86).

Prancūzų kalbos žodžių junginys *tour de gosier* [tur də gosje] pažodžiui verčiamas kaip „gerklės posūkis“, „vingis“, „lankstas“. Šį terminą taip pat galima versti „balso sukinys“, Katkus siūlo vadinti „apsuka“ (Katkus, 2013, p. 235). Lietuvoje gerai žinomas ir šio ornamento žymėjimo ženklas (toks pats, kokį pateikia Montéclairas) ir esminė jo dalis, būtent penkių natų grupė (figūra). Dėl charakteringos šiam ornamentui penkių natų grupės ornamentą italai vadina *gruppetto* („grupelė“) *circolo mezzo* („pusė rato“) lietuviai sulietuvintu terminu „grupetas“. Kalbant apie penkių natų grupę, sutinkami dar keli šio ornamento pavadinimai: anglų kalboje *turn* („sukti, suktis“), *double* („sudvigubinti“), vokiečių – *Doppelschlag* („dvigubas smūgis“).

Atkreiptinas dėmesys į tai, kad į Montéclairio pateiktą *tour de gosier* inkrustuotas *tremblement*, kurį autorius poetiškai vadina „čiulbėjimu“. Tokią puošmeną galėjo sukurti tik prancūzai.

Tour de gosier arba grupetas dažnai tampa kitų puošmenų sudėtine dalimi, pavyzdžiui, Bovicellio naudotas ornamentas *gropetto* yra trilio ir grupeto junginys.

Le passage

„Kaip toliau matysime, *pasage* atliekamas daugybe įvairių būdų, geriausiai – arijose, kurias senieji meistrai vadino dvigubomis. Jis išreiškiamas įvairiomis smulkios vertės natelėmis-postišais, kurias tik balsas sugeba išdainuoti.

Passages [daugiskaita – pasažai – S. Š.] yra lengvai pasirenkami, kiekvienas gali jų atlikti daugiau ar mažiau, pagal norą ir sugebėjimus. Jie daugiau taikomi instrumentinėje, bet ne vokalinėje muzikoje, ypač dabar, kai italų skonį pamėgdžiojantys muzikantai neretai juokingomis variacijomis iškraipo paprastų dainavimų taurumą“ (Montéclair, p. 86). Pateikiamas pavyzdys Nr. 60:



60 pvz. Įvairūs pasažai (Montéclair, p. 86).

„Nepakartojamasis *Lully*, šis didis genijus, kurio veikalus visad vertins žinovai, pirmenybę teikė melodijai, gražiam moduliavimui, maloniai harmonijai, tiksliai išraiškai, natūralumui ir, pagaliau, tauriam paprastumui, o ne juokingoms dviguboms arijoms heteroklitiškai [mišriai – S. Š.] muzikai, kurios tariaimi nuopelnai tėra nukrypimai, iškreiptos moduliacijos, ištęsti akordai, trenksmai ir maišatis. Visi šie netikri brangakmeniai atskleidžia išsekusį autoriaus talentą ir jie nedaro įspūdžio net neišsilavinusiems klausytojams“ (Montéclair, p. 86-87).

La diminution

„Diminucija nėra laisvai pasirenkama, nes ją sudarančios natos yra dvigubintos ar keturgubintos, ir šios natos takte išsaugo savo vidinę vertę“ (Montéclair, p. 87). Pateikiamas pavyzdys Nr. 61:



61 pvz. Diminucijų pavyzdys (Montéclair, p. 87).

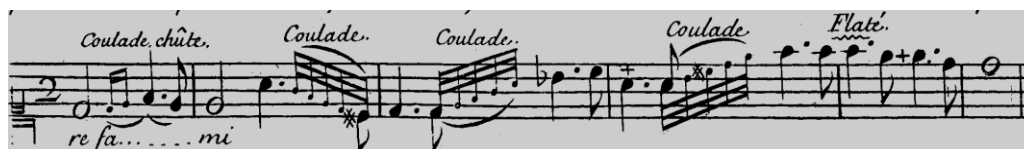
Prancūzų kalbos žodis *le passage* [lə pasaʒ] pažodžiui verčiamas kaip „perėjimas“, Lietuvoje prigijęs terminas „pasažas“. Montéclairas patvirtina šio ornamento improvizacinį pobūdį ir labiau pritaria pasažams instrumentinėje muzikoje, o ne vokalinėje.

Prancūzų kalbos žodis *la diminution* [la diminusjõ] pažodžiui verčiamas „mažinimas“, „smulkinimas“, „tylinimas“, „silpninimas“, Lietuvoje naudojamas terminas diminucija. Diminucijos yra įvairios ritminės-melodinės variacijos, atsižvelgiant į harmonines struktūras, balsius, nevienodai gerai tinkančius diminucijoms, žodžius ir jų prasmes ir skirtingų epochų estetiką bei skirtingų autorių sampratą. Laisvė ar nelaisvė pasirenkant diminucijas yra reliatyvios.

Skirsnys apie pasažą Montéclairas deklaruoja savo pro-prancūziškas pažiūras ir pateikia neigiamą itališkos muzikos vertinimą. Tuo tarpu, Bacilly apie pasažus rašė: „kritikai, norėdami kuo nors pagrįsti savo rodomą panieką diminucijoms arba pasažams, sako: pirmiausia, nėra nieko gražesnio už lygų dainavimą, kuriame atsiskleidžia balso grožis, dainavimo aiškumas ir švarumas, paskui staiga pradeda šaipytis sakydami, kad diminucija yra ne kas kita kaip grynas pokštas, ir dėl to jie pasitelkia žargoną, labiau įprastą juokdariusiui negu protingam žmogui, ir kuris [juokdarys – S. Š.] šneka apie dalykus nekreipdamas dėmesio į tai, ką kalba“ (Bacilly, p. 211). Į šią kritiką Bacilly atsako: „jeigu lygumas yra gražus, tai išsiuvinėjimu praturtintas dalykas dar gražesnis, ir todėl, jeigu dainuojant diminucija tinkamai pritaikyta, tai ji tikrai netrukdo balso grožiui ir aiškumui pasirodyti tose vietose, kur ji turi pasirodyti kaip graži medžiaga, kur ji išsiuvinėta tiek, kiek reikia, ir kur pilnumas išryškina tuštumą.“ (Bacilly, p. 212 - 213)⁹⁸.

La coulade

„*La coulade* yra daug pridėtinių smulkių natelių, kurios dainuojamos laipsniškai, kylant ir leidžiantis; jas galima dainuoti arba ne, nepakenkiant nei dainavimo tėkmei, nei jungčiai, nei grožiui“ (Montclair, p. 87). Pateikiamas pavyzdys Nr. 62:



62 pvz. Įvairių *coulade* pavyzdžiai (Montclair, p. 87).

Prancūzų kalbos terminas *la coulade* [la kulad] pažodžiui verčiama „sruvenimas“, „slinktis“; Katkus siūlo lietuvišką terminą „perbėgimas“ (Katkus, 2013, p. 227). *Coulade* yra labai artima *pasage* („perėjimas“), tačiau pagal Montclairio pateiktus natų pavyzdžius matyti, kad *pasage* sudarančios natos vienoje ir toje pačioje grupėje gali keisti judėjimo kryptį (pavyzdžiui, aukštyn – žemyn - aukštyn), o *coulade* „nateles“ dainuojamos būtinai laipsniškai, lengvai ir sujungtai. Bacilly ir Bérard‘as *coulade* termino savo raštuose nemini.

⁹⁸ Kontrasto estetika, baroko švieso-tamsa (it. *chiaroscuro*). Tarp XVII a. baroko menininkų *chiaroscuro* tapo viena dominuojančių naudojamų technikų.

Le trait

„Skirtumas tarp *trait* ir *coulade* yra šis: tiradoje greitai dainuojant (natų pavyzdyje pažymėta A), visos natos yra artikuliuojamos, o dainuojant *coulade* (natų pavyzdyje pažymėta B), jos liejasi [sruvena, teka – S. Š.]. Greitai dainuojant *trait* kiekviena nata reikalauja stryko judesio ar klaktelėjimo liežuviu grojant pučiamaisiais instrumentais; o griežiant *coulade* visos natos grojamos vienu stryko judesiu, vienu liežuvio klaktelėjimu arba iš karto išdainuojamos tariant vieną ir tą patį skiemenį“ (Montéclair, p. 87). Pateikiamas pavyzdys Nr. 63:



63 pvz. Įvairių horizontaliųjų ir vertikalųjų ornamentų taikymo pavyzdys (Montéclair, p. 87).

Prancūzų kalbos terminas *le trait* [lə tre] pažodžiui verčiamas „strėlė“, „brūkšnys“. Lietuvoje prigijęs terminas „tirada“ (it. k. - *tirata*). Tirada yra žerintis ir greitas, artikuliuotas (skirtingai, nei dainuojant *coulade*) trumpų verčių natų pasažas. Taip pat minėtina, kad tos pačios kilmės terminas „tirata“ sutinkamas retorikoje: retorinė figūra tirata – „greitas, trumpų natų pasažas kvartos-oktavos ribose (imtinai)“ (Pister, Žukienė, p. 117).

Le son filé

„Tęsiamas garsas atliekamas viena ilgai truncančia nata, tęsiant balsą be jokio susvyravimo. Per visą tos natos trukmę balsas turi išlikti, taip sakant, lygus kaip stiklas“ (Montéclair, p. 88).

Prancūzų kalbos terminas *le son filé* [lə sɔ̃ file] reiškia „tęsiamą garsą“. Šis ornamentas yra vienu atsikvėpimu tęsiamas, išlaikomas garsas. Remiantis Montéclairo apibūdinimu „lygus kaip stiklas“, galima numanyti, kad šį ornamentą atliekant balsas turėtų būti maksimaliai lygus, t. y., be *vibrato*.

Bacilly nurodo „ilgas natas“ kaip dainavimo puošmeną, tačiau plačiau jų nepaaiškina. Galbūt, jis turėjo omenyje ypatingo lygumo pagalba „sureikšmintas“ ilgas natas, panašias į Montéclairo tęsiamą garsą.

Galima prielaida, kad „lygų, kaip stiklas“ garsą prancūzų autoriai suvokia kaip ornamentą, dainavimo puošmeną todėl, kad prancūziškos muzikos audinyje, primenančiam

tankų mišką ar vijokliais apaugusį seną sodą, kai dainavime nuolatos girdimi įvairiausi *tremblement*, *port de voix* ir kiti sudėtingi ornamentai, tęsiamas, lygus garsas sukelia tikrai didelį efektą ir atkreipia dėmesį ne blogiau, negu sudėtingiausi pasažai.

Le son enflé et diminué

„Norint gero stiprinti *son enflé*, pirmiausia jis turi kilti iš krūtinės, ir garsas turi prasidėti puse balso ketvirčio; tęsiamas garsas pamažu stiprėja, kol jis pasiekia savo didžiausią aprėptį. Reikia vengti pradėti *son enflé* „galvos“ balsu arba falsetu, nes nuo tokio balso nebūtų įmanoma pereiti prie pilno balso, jo nesudalijus ar nesuskaidžius.

Nėra jokio ženklo, nurodančio *son enflé* ir *son diminué*. Dėl šios priežasties ponas de Planes⁹⁹, italas, buvo priverstas kreiptis į mane, ir manęs klausti, kaip žymėti šią puošmeną tam tikrose savo „sonatų“ vietose. Aš jam patariau naudoti storėjančią liniją pažymint *son enflé*, ir, priešingai, siaurėjančią liniją, pažymint *son diminué*“ (Montéclair, p. 88). Pateikiamas pavyzdys Nr. 64:



64 pvz. *Son enflé et diminué* (Montéclair, p. 88).

Prancūziškas terminas *le son enflé* [lə son ɛ̃fle] *et diminué* [diminiue] pažodinis vertimas – „ištinęs“, „išbrinkęs“, „išpūstas“ ir „sumažintas“ garsas, kitaip tariant, tai yra stiprinamas ir tylinamas garsas - *crescendo* ir *diminuendo*. Ši muzikos išraiškos priemonė, Montéclairo vadinama dviejų etapų (stiprinimo ir tildymo) ornamentu, dabarties supratimu priklauso dinamikos sričiai. O Montéclairas šiuo atveju nurodo du tarpusavy neatsiejamus ornamentus: dainavimo praktikoje po *le son enflé* būtinai turi eiti *le son diminué*. Italų praktikoje sutinkamas abu šiuos ornamentus į viena sujungiantis terminas, vartojamas ir Lietuvoje, tai – *messa di voce*. Taip pat minėtinas anglų terminas *inflated sound* („išpūstas garsas“). Katkus siūlomo lietuviškai ornamentą vadinti „išpūstu garsu“, kas ir yra italų termino *messa di voce* atitikmuo (Katkus, 2013, p. 235). Vis dėlto, šią ypatingą puošmeną geriau vadinti visuotinai prigijusiu (taip pat ir Lietuvoje) terminu *messa di voce*, juolab kad „garso išpūtimo“ sąvokos nusakomas veiksmas nėra rekomenduotinas „teisingam, sveikam“ vokalui.

⁹⁹ Asmens tapatybės napavyko nstatyti.

Le son glissé

„Yra sunku raštu paaiškinti, koks yra tas garsas, kurį aš vadinu slystančiu, bei beveik taip pat sunku jį išdainuoti.

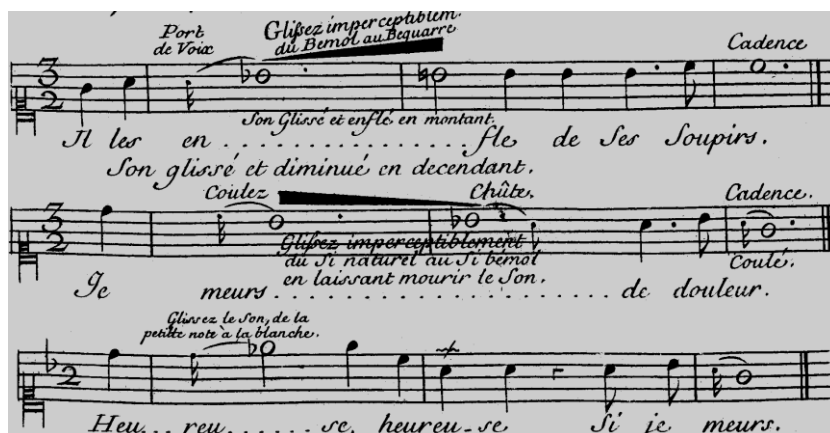
Tam, kad būčiau suprastas, aš pasitelksiu palyginimą.

Žengiant žingsnį į priekį ar atgal, koja pakeliama ir pastatoma į tą vietą, į kurią turi būti pastatyta.

Norint sudainuoti vieną intervalą, balsas juntamai perkeliamas ant antrojo intervalo dėmens.

Taip pat galima žengti žingsnį iki norimo tikslo slystant koja, nepakėlus jos nuo žemės, kaip daroma šokant. Tam tikra prasme slystantis garsas turi tokį patį poveikį, nes balsas turi kilti arba leistis be pertrūkio, slysdamas nuosekliai nuo vieno garso prie kito artimiausio ir švelniai pereiti per visas beveik neatskiriamas dalis, kurios sudaro pustonį arba toną, ir tokiame perėjime neturi girdėtis jokie pertrūkiai.

Pavyzdžiui, smuikininkai, laikantys pirštą ant stygos, ne perkelia to piršto ant greta esančios stygos, bet švelniai slysdami styga pereina pirštu nuo vienos stygos ant kitos. Kad išgautų šią puošmeną. Pavyzdžiai iš mano kantatos *Pan et Sirinx* [„Panas ir Siringė“] ir iš operos *Iris* [„Iridė“] arijos „Liaukitės mano kančios“ (Montéclair, p. 88-89). Pateikiamas pavyzdys Nr. 65:



65 pvz. *Glissando* (Montéclair, p. 89).

Prancūzų terminas *le son glissé* [lə sɔ̃ glise] reiškia „slystantį garsą“, plačiai žinomas atitikmuo yra terminas *glissando* - verčiant iš italų kalbos reiškiantis „slystant“. Anglai šiam ypatingam dainavimo ar griežimo instrumentais būdai naudoja terminą *glide*. Montéclairas laiko *le son glissé* ornamentu ir sudėtingai jį aiškina, tačiau aiškiai parodo natų pavyzdyje. Šis ornamentas skamba dabarties klausytojams labai moderniai, nes perėjimas pustonio ribose *glissando*, t. y. slydimo, būdu yra labai efektingas ir ryškus, neabejotinai atkreipiantis dėmesį.

Le sanglot

„Pats žodis „sanglot“ tarsi turėtų reikšti, kad ši puošmena tinka tikrai aimanoms [skundams, dejonėms – S. Š], tačiau ji pasitelkiama norint išreikšti pačias prieštaringiausias aistras.

Sanglot yra entuziazmas, kuris formuojasi krūtinės gilumoje smarkiai ikvepiant, kuris leidžia išgirsti tiktai duslų ir sunkų atodūsi.

Sanglot užkerta gyvą balsą, su kuriuo susilieja, ir pagal natos vertę arba atsižvelgiant į aistros jėgą išsiplėtęs balsas beveik visuomet užsibaigia akcentu arba chute.

Sanglot išreiškia aštriausią skausmą, didžiausią liūdėsį, jis girdimas aimanose [skunduose, dejonėse – S. Š.], švelniuose dainavimuose, pyktyje, pasitenkinime ir netgi džiaugsme.

Sanglot beveik visada taikomas pirmajam žodžio skiemeniui, pavyzdžiui, *hélas!* [deja] ir sušukimams: *ah! eh! ô!*“ (Montéclair, p. 89). Pateikiamas pavyzdys Nr. 66:



66 pvz. *Sanqlot* pavyzdžiai (Montéclair, p. 90).

Prancūzų žodžio *le sanglot* [lə sāglɔ] reikšmė yra „kukčiojimas, rauda, dejonė, skundas“. Dainuojant šį ornamentą reikėtų imituoti balso kūkčiojimą. Kūkčiojimo išgavimas susijęs su žmogaus balso specifika, todėl šis ornamentas išskirtinai susijęs su dainavimu (Veilhanas šio ornamento savo studijoje nemini).

Vardindamas dainavimo puošmenas Bacilly ne vieną ornamentą vadina keliais vardais. Jis pasakoja, kad akcentas yra tas pats, kas aspiracija, dar daugelio netinkamai vadinama aimana (dejone, skundu, *plainte*), „tarsi jis būtų taikomas tik tose vietose, kur [kuonors] skundžiamasi“ (Bacilly, p. 189). Šis Bacilly pastebėjimas susišaukia su Montéclairo *sanqlot* pristatymu.

2.3. Italų ir prancūzų vokalinės muzikos ornamentikos palyginimas

Ornamentika, tiek italų, tiek prancūzų baroko epochos muzikoje yra vienas svarbiausių muzikos kalbos elementų. Analizuojant italų ir prancūzų baroko autorių traktatus, lyginant ornamentiką, jos rūšis, atskirų elementų ypatumus ir jų vaidmenį interpretuojant vokalinę muziką, išryškėja ornamentikos naudojimo vokalinėje muzikoje skirtumai ir panašumai.

Bovicellis, Caccinis, Tosis, Bacilly, Montéclairas ir Bérard'as savo teoriniuose darbuose konstatuoja puošmenų vokalinėje muzikoje būtinybę. Terminai, kuriais puošmenos vadinamos – *agrément*, *ornament embellishment* – reiškia žavesį, grakštumą, pagražinimą – tad jos yra, gražiausia dainavimo dalis: „atimti puošmenas iš dainavimo būtų tas pats, kaip atimti gražiausią jo pasireiškimo dalį“ (Bérard, p. 137) Ornamentais atkreipiamas dėmesys į reikšmingas kūrinio vietas. Esminių, laisvųjų ir balso dinamikos ornamentų būtinumas pagrindžiamas įvairumo muzikoje poreikiu, vengiant nuobodumo. Kalbėdamas apie trilio dainavimo kadencijose išimtis, Tosis rašė: „aš žinau, kad geras dainininkas ne be priežasties susilaikys nuo trilio, atlikdamas *cantabile*. Vis dėlto, taip turėtų būti ne per dažnai, nes jei viena kadencija skambės neblogai be šio žavaus papuošimo, tai ilgainiui, taip greitai prabėgančių numerių sekoje, pasidaro nuobodu“ (Tosi, p. 135). Improvizuojant diminucijas taip pat kyla pavojus kartotis, tad: „kad netektų, kaip sakoma patarlėje, visą laiką kartoti tos pačios monotoniškos giesmelės didžiam visų klausytojų nuoboduliui, atrodo didi puošmena dažnai varijuoti pasažais – natos, tiesa, lieka tos pačios, bet skirtingai paskirstytos“ (Bovicelli, p.10)

Visų išnagrinėtų tekstų autoriai sutaria žodžio reikšmės aspektu ir galėtų pritarti bendrai visų puošmenų taisyklei (*régle générale pour tous les agréments*) bei pasirašyti po teiginiu, kad „visų puošmenų trukmę, energiją arba švelnumą, gyvumą arba lėtumą lemia žodžių [teksto] pobūdis“ (Bérard, p. 136), jų sukeliamas afektas. Teksto prasmė yra svarbiausia improvizuojant ornamentus, juos pasirenkant, ypač italų baroko muzikoje, nes natose puošmenos menkai tepažymėtos. Dainuojant prancūzų baroko muziką, galimybių improvizuoti gerokai mažiau, ornamentai gausiai pažymėti, tačiau nereikia manyti, kad užteks juos tvarkingai atlikti, nes neatsižvelgiant į teksto prasmę, rizikuojama dainuoti mechaniškai, monotoniškai ir abstrakčiai: „nutinka taip, kad nelabai išmanantys žmonės visiškai nemoka atskirti įvairių puošmenų, žymimų tuo pačiu ženklu, kad jie apsirinka pasirinkdami, kad blogai jungia puošmenas su žodžiais; visa tai subjauroja gražiausias eiles ir tobuliausią muziką“ (Bacilly, p. 140-141). Nuovokos ir skonio sąvokos italų ir prancūzų autorių taikomos kalbant apie dainininkų gebėjimą arba negebėjimą suvokti ir perteikti dainuojamą tekstą, tam

pasitelkiant ir tinkančias dainavimo puošmenas. Montéclairas teigia: „nepakanka gerai dainuoti prancūziškai, nei gerai išmanyti muziką, nei turėti balsą, reikia dar turėti skonį, sielą, balso lankstumą ir nuovoką, kad suteiktumei žodžiams reikalingos išraiškos, pagal jų pobūdį“ (Montéclair 1736: 77).

Šeši šiame darbe nagrinėti baroko šaltiniai, kuriuose išdėstytas požiūris į dainavimo puošybą, skiriasi tarpusavyje, nes juos rašė skirtingų temperamentų, įvairių patirčių ir įtakų palytėti asmenys. Tam tikras individualumas esti labai įdomus, kaip kaskart įdomu susipažinti su asmenybe, kurios dėka praplečiamas akiratis ir dvasiškai praturtėjama¹⁰⁰. Vis dėlto, vienas iš šio tyrimo tikslų nustatyti tai, kas yra bendra visiems italams, analogiškai, visiems prancūzams ir kas galėtų pasitarnauti raktu į teisingą ir išraiškingą itališkos arba prancūziškos vokalinės ornamentikos taikymą šių skirtingų tautinių mokyklų muzikoje.

Montéclairas rašė: „lotyniška muzika [t. y., itališka muzika – S. Š.] lavina gebėjimą dainuoti, prancūziška muzika lavina skonį“ (Montclair, 77). Anot Bacilly mėgavimasis „gražiu balsu ir dispozicija, tai yra, vartojant paprastus žodžius, triliais“ (Bacilly, p. 90) yra vien tik gamtos dovana ir su menu ir mokėjimu dainuoti neturi nieko bendra. Iš tiesų, jei prancūzai vėl ir vėl akcentuoja skonį, italams, pavyzdžiui Cacciniui, labiausiai rūpi „sielos aistras“ sužadinantys ekspresyvūs dainavimas, kuriam tarnauja balso dinamikos puošmenos ekscamacijos.

Itališko ir prancūziško baroko ornamentikos skirtumai nulėmė svarstymus, kiek laisvės esama renkantis puošmenas, ar baroko vokalinės muzikos ornamentika yra labiau palikta improvizacijai, ar ornamentai naudojami kanonizuotai. Prancūzai linkę iš principo neigti laisvai improvizuojamų ornamentus, t. y. pasažų ir diminucijų vertę: „*passages* [daugiskaita – pasažai – S. Š.] yra lengvai pasirenkami, kiekvienas gali jų atlikti daugiau ar mažiau, pagal norą ir sugebėjimus. Jie daugiau taikomi instrumentinėje, bet ne vokalinėje muzikoje, ypač dabar, kai italų skonį pamėgdžiojantys muzikantai neretai juokingomis variacijomis iškraipo paprastų dainavimų taurumą“ (Montclair, p. 86). Prancūzų kompozitoriams būdinga patiems išrašyti diminucijas, kaip sakoma, antruosiuose arijų kupletuose. Tuo tarpu italų autoriai iš esmės nekelia diminucijų ir pasažų reikalingumo klausimo, nekvestionuoja jų vertės, tačiau, kaip ir prancūzai, piktinasi nesaikingu, pernelyg virtuozišku jų dainavimu, pamiršus dainavimo turinį ir prasmę: „pasažams nepakanka galios

¹⁰⁰ Pavyzdžiui, Bovicellis pasižymi kuklumu, nebūdingu kitiems autoriams: „ir aš nusprendžiau parašyti ką nors apie pasažų komponavimo būdą; ir nors nugąsdino didelis skirtumas, kurį įžvelgiu tarp savęs ir kitų apie tai rašiusių, pasitikėjimo man, vis dėlto, įkvėpė tai, kad nematau aplinkui nei pirklio, nei amatininko, kuris atsisakytų savo užsiėmimo ir liautųsi prekiaavęs tik todėl, kad daugybė kitų daro tą patį. Be to, man atrodo, kad dalykų ir nuomonių įvairumas pasaulį tik džiugina ir puošia. Bet prieš imdamasis dėstyti savo požiūrį į šias kelias taisykles ir pasažus, pirmiausia noriu patikinti visus, kad mano tikslas buvo tik pagelbėti - tiek, kiek išgalio - o ne ką nors apjuodinti ar sumenkinti“ (Bovicelli, pratarė).

sujaudinti mūsų širdį - daugiausia, ką jie gali padaryti, tai sukelti susižavėjimą atlikėjo balsu. Vis dėlto svarbu, kad mokytojas savo mokinį gerai parengtų šioje srityje, kad jis galėtų juos atlikti lengvai, virtuosiškai, gerai intonuojant. Kuomet pasažai atliekami tinkamai ir deramoje vietoje, verta paploti, o ir dainininkui tai suteikia universalumo, gebėjimo dainuoti bet kokiame stiliuje“ (Tosi, p. 51).

Labai skiriasi italų ir prancūzų autorių traktatuose pateiktų ornamentų skaičius. Italai kalba vos apie kelias skirtingai vadinamas puošmenas (išimtis Tosis, kuris pateikia aštuonias trilio rūšis), tuo tarpu prancūzai pateikia daugybę rafinuotai ir pedantiškai diferencijuotų dainavimo ornamentų, kiekvienam jų suteikdami atskirą terminą.

Italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentai yra kelių rūšių – esminiai arba vertikalieji, laisvieji arba horizontalieji. Išskirtinę grupę sudaro balso dinamikos puošmenos ir atskiras reiškinys - Caccinio kaip puošmena paminėta *sprezzatura*, kas yra dabartiniu supratimu tam tikras *rubato*, jam galima būtų prilyginti prancūzų minimą lygų ir nelygų dainavimą (*égalité* ir *inégalité*).

Pagal panašumus tarpusavyje, natų pavyzdžius ir dainavimo praktiką italų ir prancūzų esminiai ornamentai gali būti jungiami į du pagrindinius Lietuvoje žinomais terminais vadinamų ornamentų tipus - foršlagus arba apodžatūras ir trilius.

Foršlago arba apodžatūros grupės ornamentų itališki terminai yra:

- *appoggiatura*
- *principiar sotto alle note*
- *intonazione*

Bovicellis ir Caccinins apodžatūros termino visai nemini, tačiau jie kalba apie puošmenas, pagal aprašymą ir natų pavyzdžius panašias į apodžatūrą. Pateikdamas savo pastebėjimus apie apodžatūrą, Tosis mini tik vieną terminą (*appoggiatura*), tačiau atkreipdamas dėmesį į mažorinius ir minorinius pustonus detaliai aptaria, kada šią puošmeną galima dainuoti, o kada ji netinkama. Prancūzų autoriai, tuo tarpu, teikia daug skirtingų foršlago tipo puošmenų.

Foršlago arba apodžatūros grupės prancūzų ornamentai yra šie:

- *coule*
- *port de voix* arba *port de voix entier*
- *demy port de voix*
- *port de voix feint* arba *port de voix perdu*
- *chût*
- *sanglot*
- *accent*

Visus šiuos ornamentus sieja charakteringa pridėtinė-pagalbinė-jungiamoji-pereinanti nata, kuri yra gretima (iš viršaus, ar iš apačios, akcentuota arba ne) pagrindinei, t. y., puošiamai natai.

Trilis yra tas ornamentas, kuris sutinkamas ir italų ir prancūzų baroko autorių traktatuose. Italai pateikia šiuos trilio grupės terminus:

- *trillo*
- *trillo maggiore*
- *trillo minore*
- *mezzotrillo*
- *trillo cresciuto*,
- *trillo callato*
- *trillo lento*
- *trillo raddoppiato*,
- *trillo mordente*
- *tremolo*
- *groppo*
- *groppetto*
- *groppetto raffrenato*
- *ribatutta di gola*

Italų triliai yra kelių rūšių, tai vieno garso kartojimo triliai (Caccinio *trillo*, Bovicellio *tremolo*), dviejų gretimų pakaitomis dainuojamų garsų triliai (Caccinio *groppo*, *ribatutta di gola*, Bovicellio *groppetto*, *groppetto raffrenato*, Tosio *trillo maggiore*, *trillo minore*, *mezzotrillo*, *trillo lento*, *trillo mordente*). Tosio *trillo cresciuto* ir *trillo calato* yra ornamentai yra didesnės apimties, nei dviejų gretimų garsų (vienas terasų principu kyla, kitas, - leidžiasi), kuriuos pats autorius siūlo verčiau pamiršti, negu jų imtis. Reikia pastebėti, kad *groppo* ir *groppetto* bei *groppetto raffrenato* sudaryti iš dviejų gretimų natų trilio ir grupeto, todėl neaišku, ar jie labiau triliai, ar grupetai (grupetais juos vadinti suponuoją patys itališki terminai). Šis klausimas lieka neatsakytas, bet tai ir nėra svarbiausia, ypač jeigu žinoma, kaip šios puošmenos skamba bei kur ir kam jos tinka. Tosio *trillo raddoppiato* yra išskirtinis kvartos apimties trilis, o *trillo mordente* – trilis, kuris pasibaigia mordentu, tai yra labai greitai išdainuojamų natų grupelė.

Prancūzų trilio grupės ornamentai:

- *tremblement*
- *flexion de voix*

- *tremblement appuyé*
- *demy-tremblement*
- *tremblement subit*
- *tremblement feint*
- *tremblement doublé*
- *tremblement arba tremblement étouffé*
- *flatté*
- *flatté ou balancé*
- *balacement*
- *pincé*
- *cadence*
- *cadence appuyé*
- *cadence précipitée*
- *cadence molle*
- *cadence double*
- *demi-cadence et coup de gorge*

Visi šie 18-a ornamentų yra dviejų gretimų garsų, vienas nuo kito nutolusių per toną ar pustonį triliai. Terminų *tremblement* ir *cadence* naudojimas, prancūzų autoriams kalbant apie trilio grupės ornamentus, paaiškinamas tuo, kad kūrinių kadencijose baroko muzikoje trilis (vibravimas, *vibrato*) buvo būtinas ir tiesiog savaime suprantamas, kitaip tariant, neatsiejamas nuo kadencijos. Tokiu būdu, ornamentas dainuojamas kadencijoje, būtent *tremblement* (trilis), pradėtas vadinti *cadence* (kadencija). Prancūziški triliai gali būti skirstomi į „įprastinius“ (Bacilly, p. 136) *tremblement* (Bacilly *tremblement* arba *flexion de voix*, Montéclairo *tremblement*, Bérard'o *cadence*), atremtus *tremblement* (Bacilly *cadence appuyée*, Montéclairo *tremblement appuyé*, Bérard'o *cadence appuyée*, *demi-cadence et coup de gorge*), trumpus arba veržlius *tremblement* (Bacilly *demy-tremblement*, Montéclairo *tremblement subit*, *pincé*, Bérard'o *cadence précipitée*), dvigubus trilius, kurie pasižymi grupetais kaip sudėtinia ornamento dalimi arba pauze viduryje puošmenos (Bacilly *double cadence*, Montéclairo *tremblement doublé*, Bérard'o *cadence double*), švelnių vibravimų arba pulsavimų triliai (Montéclairo *flatté* ir Bérard'o *flatté* arba *balancé*, *cadence molle*). Montéclairo pateiktas ornamentas *balacement* panašus į ankstyvojo italų baroko (Caccinio, Bovicellio) vieno garso kartojimo trilį (*trillo*, *tremolo*).

Montéclairo pateiktas ornamentas *tour-de-gosier* giminingas grupetui (apsukai) ir nėra priskiriamas trilių grupei. Tačiau ir šioje puošmenoje inkrustuotas mažytis

tremblement, tuo tarsi dar kartą patvirtinant tiesą, kad prancūzų barokas ir triliai yra neatsiejami.

Terminai, paminėti italų autorių, kalbant apie laisvuosius arba horizontaliuosius ornamentus, kitaip tariant diminucijas, yra šie:

- *cascata*
- *cascata scempia*
- *cascata doppia*
- *cascata per ricorre il fiato*
- *tirata*

Visus *cascata* variantus pateikia Caccinis. *Cascata* terminą nesunkiai galima būtų sulietuvinti ir vadinti šias puošmenas kaskadomis (Lietuvių muzikos enciklopedija tokio termino neteikia). Terminas *tirata* (tirada) sutinkama Bovicellio traktate.

Prancūzų autorių pateikti laisvieji ornamentai:

- *diminution*
- *diminution* arba *méthode de chanter*
- *pasage*
- *coulade*
- *trait*
- *roulade*

Bacilly, Montéclairo ir Bérard'o nuomonės apie laisvuosius ornamentus skiriasi. Jei Montclairas nepripažįsta pasažų vertės vokalinėje muzikoje (tačiau pagrįstai kvestionuoja jų laisvę.), jų plačiau neanalizuoja ir nepateikia konstruktyvios kritikos, tai Bacilly pripažįsta, kad gerai išmanant diminucijų meną, laisvieji ornamentai ne tik netrukdo muzikai, bet išryškina jos grožį. Bérard'as teikia vienintelę puošmeną, priskirtiną laisviesiems ornamentams – *roulade* – ją trumpai pristato ir daugiau apie improvizuojamuosius ornamentus nesako nieko.

Visuotinai žinomas neigiamas baroko epochos prancūzų požiūris į gausiais pasažais išpuoštą italų baroko muziką. Tačiau ir patys italai, Caccinis, Tosis, išsakė daugybę pagrįstai kritiškų pastabų dėl perteklinio, beprasmių ir neskoningo pasažų dainavimo, kuriuo dainininkai tenori parodyti publikai savo bravūrą ir virtuoziškumą. Tie patys pavojai dainuojant „laisvai“ improvizuojamus ornamentus išlieka ir šiais laikais.

Nūdienos muzikai balso dinamikos puošmenas greičiausiai priskirtų tiesiog dinamikos sričiai. Tačiau baroko epochos autoriai jas pateikė greta neginčijamai ornamentais laikomų figūrų. Italų baroko muzikos balso dinamikos puošmenos:

- *messa di voce*

- eksklamacija

Itališkas *messa di voce* (Tosio naudotas terminas, žr. skyriuje 2. 1., p. 53) terminas jau seniai įsitvirtinęs šiuolaikinių atlikėjų praktikoje, o puošmena, vadinama šiuo vardu, yra viena ryškiausių baroko muzikos kalbos elementų (greta foršlago arba apodžatūros ir trilio). Dainavimą, kuriame per dažnai ar beprasmiškai taikomas *messa di voce*, senieji italų baroko muzikos meistrai, greičiausiai, pavadintų monotonišku ir neskoningu. Caccinio naudotas terminas, atitinkantis *messa di voce*, yra *crescere e schemare della voce*.

Eksklamacija – tai balso dinamikos puošmena, kuri skirta „sužadinti sielos aistras“ (žr. priede Nr. 2, p. 115). Caccinis išskiria kelis eksklamacijos tipus: *esclamazione languida*, *esclamazione più viva*, *esclamazione affettuosa*, *esclamazione spirituousa* ir *esclamazione rinforzata*.

Prancūzų baroko muzikos balso dinamikos puošmenos:

- *son enflé et diminue*
- *son filé*
- *son filé entier*
- *son demi-filé*
- *soutien de la voix*
- *longues notes*
- *l'expression* arba *passionner*

Prancūzų *son enflé et diminue* yra *crescendo* ir *diminuendo* bei atitinka italų *messa di voce*. *Son filé*, *son filé entier*, *son demi-filé*, *soutien de la voix* ir *longues notes* yra lygūs ilgesni ar trumpesni tęsiami garsai. Juos prancūzų autoriai pristato itin lakoniškai, nekomentuodami plačiau jų paskirties.

Galima spėti, kad Bacilly paminėtas ir dviem terminais vadinamas ornamentas *l'expression* arba *passionner*, yra panašus į Caccinio eksklamaciją, į tai nurodo pavadinimų vertimai - ekspresija ir aistrinimas („sielos aistrų sužadinimas“).

Kalbant apie ornamentikos skirtumus italų ir prancūzų baroko vokalinėje muzikoje galima pasitelkti baroko epochos amžininkų liudijimus. Vienas jų – komiškas italų muzikos ir prancūzų muzikos personifikacijų duetas-intermedija Lully balete *Ballet de la Raillerie* („Pašaipų baletas“, tekstas Isaaco de Benserade'o (1612-1691)). Itališkos ir prancūziškos muzikos dialoge, galima sakyti dvikovoje išryškėja, kokius pagrindinius skirtumus šių dviejų tautinių mokyklų stiliuose girdėjo to laikmečio žmonės. Dialogas skamba taip:

Italų muzika: „Švelnioji Prancūze, kodėl gi tave žeidžia italų muzika?“

Prancūzų muzika: „Todėl, kad italų muzika man atrodo kiek ... ekstravagantiška“

Italų muzika: „[dainuodama vieną po kito *port de voix* ir frazės pabaigoje - reikšmingą *tremlement appuyé* – S. Š.]“ o tu nežinai nieko kito, tik liūdesį ir kentėjimus.“

Prancūzų muzika: „[dainuodama perdėtai artikuliuotus pasažus – S. Š.] Nejaugi tu manai kad labiau vertinami tavo nesibaigiantys, nuobodūs pasažai?“

Italų muzika: „Dėl kokios priežasties tu nori primesti kitiems savo skonį?“

Prancūzų muzika: „Tavo maniera man nedaro įtakos, noriu dainuoti savaip“.

Italų muzika: „[dainuodama garsiai, kraštutinai ekspresyviai – S. Š.] Sakau tau, aš dainuoju garsiau, nes už tave myliu aš labiau, kas jautė mirties blogį, šypsosi malonei [jaučiasi įrodžiusi savo tiesą – S. Š.]“.

Prancūzų muzika: „[dainuodama švelniai, bet arogantiškai – S. Š.] Maniera, kuria aš dainuoju, geriau išreiškia mano ilgesį, kai šis blogis paliečia širdį, balsas negali būti žaižaruojantis“¹⁰¹.

¹⁰¹ Originalas - *Intermede de la Musique Française et de la Musique Italienne*:

La Musica Italiana: „Genti musica francese
Il mio canto in che t'ofese?“
La Musique Française: „En ce que souvent vos chants
Me semblent extravagants.“
La Musica Italiana: „Tu formar altro non sai
Che languenti e mesti sai“
La Musique Française: „Et crois tu qu'on aime mieux
Tes longs freddons ennuyeux.“
La Musica Italiana: „Quol raggion vuol che tu deggi
Del tuo gusto altrui far leggi.“
La Musique Française: „Je n'ordonne-ne point du tien,
Mais je veux chanter au mien.“
La Musica Italiana: „Io di te canto più forte
Perche amo più di te
Chi risente un mal di morte
Più che puo grida mercé.“
La Musique Française: „La maniere dont je chante
Exprime mieux ma languere
Quand ce mal touche le coeur
La voix est moins éclatant.“

Išvados

Vis aktyvesnis baroko muzikos atlikimo judėjimas Lietuvoje verčia susimąstyti apie istorinės muzikos interpretacijų kokybę. Globalizacijos reiškinių paliestame pasaulyje vis paprasčiau prieinama pati įvairiausia informacija, taip pat ir susijusi su senosios muzikos atlikimu, pavyzdžiui istoriniai šaltiniai. Tačiau minėtą informaciją įsisavinti nėra paprasta, nes dainininkas, ruošdamasis dainuoti baroko muziką ne visada randa savyje jėgų ir užsispyrimo studijuoti baroko epochos traktatus apie vokalinės muzikos atlikimą. Ne kiekvienas lietuvių dainininkas gerai žino italų, prancūzų, vokiečių kalbas, kurių reikia norint išsiaiškinti autentiškuose traktatuose jų autorių išdėstytus pastebėjimus, trūksta istorinių šaltinių vertimų į lietuvių kalbą. Kadangi svarbu skaityti būtent dominančiais laikais gyvenusių žmonių raštus, o ne tik, kaip sako Darius Stabinskas, „knygas apie knygas“ (Navickaitė-Martinelli, p. 173) todėl šiame darbe ir pirmą kartą Lietuvoje prisiliesta prie svarbių italų ir prancūzų autentiškų šaltinių kaip pagrindinės ir svarbiausios medžiagos tiriant baroko vokalinės muzikos ornamentiką.

Muzikos interpretavimo, autentiško, įtaigaus skambėjimo paieškos yra sudėtingas procesas, nes skambanti muzika mažai apčiuopiamas ir moksliskai pagrindžiamas reiškinys, tą patvirtina ir baroko epochos traktatų autoriai (Montéclair, Bacilly, Tosi). Kaip skambėjo baroko muzika ar konkretūs ornamentai neįmanoma sužinoti ir dėl to, kad skambančios muzikos tradicija buvo nutrūkusi, t. y., nebuvo perduodama „iš lūpų į lūpas“. Tačiau šis tyrimas įrodė, kad intensyvi tiesos paieška jei ir neatsako visų klausimų, suteikia trūkstamų žinių, šiuo atveju apie vokalinės muzikos ornamentus ir jų atlikimą, atveria horizontus, pažadina vaizduotę, praturtina įdomiomis pažintimis su baroko epochos asmenimis per jų teorinius darbus.

Informacijos apie baroko puošmenas istoriniuose šaltiniuose iš tiesų labai daug ir ji ganėtinai prieštaringa. Tačiau šių dienų praktikai, tyrinėjantys senuosius raštus ir įgiję žinių, sąlyginai, „iš pirmų lūpų“, turi galimybę jas išbandyti ir taikyti interpretuojant baroko muziką ir neatsiejamą jos dalį - ornamentiką. Šitaip atotrūkis tarp teorijos ir praktikos nyksta, juk dažnas baroko epochos traktatų autorius buvo ne tik kompozitorius ar muzikos teoretikas, bet ir muzikos praktikas, rašęs apie tai, ką gerai žino iš patirties.

Ornamentika yra reikšmingiausias baroko vokalinės muzikos sudedamasis elementas, didžia dalimi lemiantis stilistinius italų ir prancūzų baroko muzikos skirtumus. Šiame darbe išnagrinėti italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentikos ypatumai, panašumai ir skirtumai remiantis svarbiausiais autentiškais šaltiniais – XVI a. pabaigos - XVIII a. pirmos pusės traktatais. Tai italų autorių Bovicellio traktatas *Regole, passaggi di*

musica (1594), kuriame pateiktos vertingos pastabos apie pasažus ir diminucijas, Caccinio (1551-1618) arijų ir madrigalų rinkinio *Le nuove musiche* (1602) pratarmė, kurioje ornamentai pateikiami „naujosios“ muzikos (t. y. ankstyvojo baroko) kontekste, autoriui išsamiai aiškinant naująją muzikos stilių ir Tosio (1654-1732) traktato *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) skyriai, kuriuose autoriaus pateikia brandžiojo italų baroko ornamentikos *resume*. Prancūzų baroko vokalinės ornamentikos analizei pasirinkti Bertrand'o de Bacilly (1621-1690) traktato *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1688) 12 ir 13 skyriai, kuriuose ypatingai išsamiai aptariami svarbiausi prancūzų baroko ornamentai, Michelio Pignolet de Montéclairio (1667-1737) traktato *Principes de musique* (1736) III dalis – sistematiškiausias prancūziškų dainavimo puošmenų katalogas (jame pateikti 22 ornamentai) ir Jeano Antoine'o Bérard'o (1724-1778) traktato *L'art du chant* (1755) III dalies 4 - 9 skyriai. Tyrimo metu atlikti visų šių tekstų pirmieji vertimai į lietuvių kalbą.

Ornamentiką nuo seno lydinti polemika, ar ornamentų naudojimas turi būti kanonizuotas, ar paliktas improvizacijai, susijusi su prancūziško ir itališko baroko ornamentų skirtumais. Tiriant autentiškus šaltinius paaiškėjo, kad teiginys, jog italų ornamentika – atlikėjų fantazijos vaisius, o prancūzų – griežtų taisyklių rinkinys, yra ir teisingas, ir ne. Šis tyrimas atskleidė, kad nors skirtumai egzistuoja, jie yra subtilūs. Italų baroko vokalinės muzikos tradicija kritikuojama dėl pernelyg gausių, chaotiškų, tuščiai virtuozinių ir triukšmingų pasažų. Tačiau nors italai traktuoja improvizuojamas puošmenas kaip neatskiriamą dainavimo dalį, remiantis Bovicellio, Caccinio ir Tosi teoriniais darbais nustatyta, kad improvizacijos laisvė yra sąlyginė: ornamentų pasirinkimą įtakoja kalba, t. y. žodžiai ir jų reikšmė, harmonija (reikia atpažinti kadencijas kūriniuose, mažorą ir minorą, paruoštus ir neparuoštus disonansus), kūrinio forma, dramaturgija ir kt.

Prancūzų autoriai – Bacilly, Montéclairas, Bérard'as - įvairiai traktuoja laisvasias puošmenas. Vieni diminucijų ir pasažų temos visai nenagrinėja (Bérard), kiti šią ornamentikos rūšį labiau sieja su instrumentine muzika ir „triukšmingaisiais“ italais, tretį (Bacilly) pripažįsta diminucijų meną esant gražų ir sudėtingą, akcentuodami tai, kad geras rezultatas šioje srityje priklauso nuo išmanymo ir skonio.

Italų ir prancūzų autorių traktatuose rasti trejopo pobūdžio ornamentai: esminiai arba vertikalieji, balso dinamikos ir laisvieji arba horizontalieji (diminucijos). Esminių ornamentų grupę sudaro: foršlagas arba apodžatūra (*appogiatura, coulé, port de voix, chute, sanglot*), trilis (*trillo, gruppo, groppetto*), ribatutta di gola, *tremolo, tremblement, cadence, flatté, balacement*), mordentas (*pinsé*), grupetas (*tour-de-gosier*), *glissando (son glissé)*. Balso dinamikos grupę sudaro: *crescendo* ir *diminuendo (crescere e schemare della voce - messa di*

voce, son enflé et son diminué, le son filé, doublement de notte/animer), eksklamacija (*esclamazione, expression/passioner*) ir tęsiamas garsas (*son filé, soutien de la voix, longue notte*). Laisvųjų ornamentų grupę sudaro: pasažas (*passage*), diminucija (*diminution*), tirada (*tirata, trait*), perbėgimas (*cascata, coulade*).

Išanalizavus traktatuose minimus ornamentus ir juos palyginus prieita išvada, kad prancūzų baroko vokalinėje muzikoje dažniau ir gausiau taikomi esminiai arba *vertikalieji* ornamentai (akcentai). Prancūzų autoriai esminius ornamentus smulkiai diferencijuoja. Italų ornamentikoje sutinkama žymiai mažiau skirtingų pavadinimų puošmenų, nors kai kuriuos ornamentus italų autoriai taip pat rūšiuoja (pavyzdžiui, Tosis nurodo net 8 trilio rūšis).

Išnagrinėjus pasirinktus Bovicellio, Caccinio, Tosio, Bacilly, Montéclairio ir Bérard'o tekstus, kuriuose rašoma apie baroko vokalinės muzikos ornamentiką prieita išvados, kad įtaigiam baroko vokalinės muzikos interpretavimui ir įtikinančiam ornamentikos atlikimui svarbu:

- Italų ir prancūzų kalbos žinios, teksto, kaip pagrindinės ornamentų pasirinkimą įtakančios kategorijos, suvokimas;
- konkrečių ornamentų ypatybių žinojimas;
- puošmenų taikymo prasmės kūrinio kontekste žinojimas;
- ryški skirtingų emocijų išraiška, kontrastų principas (vengiant monotonijos, mechaniškumo ir rutinos);
- atlikėjiška patirtis, muzikos nuovoka (pojūtis) ir skonis;
- dainininko ar dainininkės temperamentas ir asmenybė.

Šis tyrimas yra pirma baroko vokalinės muzikos ornamentikos studija, kurios svarbiausias objektas yra baroko epochos rašytiniai šaltiniai. Darbas aktualus ne tik tuo, kad papildo muzikologijos tyrimų spektrą, bet turi praktinę bei metodologinę reikšmę Lietuvos atlikėjų ir vokalo pedagogų veiklai.

Šaltiniai

1. Agricola, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst : aus dem italianischen des Herrn Peter Franz Tosi / mit Erläuterungen und Zusätzen*, Berlin : G.L. Winter, 1757.
2. Bach, Karl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin, 1753.
3. Bacilly, Bertrand de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1688.
4. Bérard, Jean-Antoine. *L'art du chant*, Paris, 1755.
5. Bernhard, Christoph. *Von der Singe-Kunst oder Manier*, Dresden, 1649. Edition Bernhard Lang, Draft English translation by Bernhard Lang, Traduction française préliminaire par Bernhard Lang Traktatas originalo (vokiečių) ir anglų, prancūzų k., prieiga per internetą <http://www.bassus-generalis.org/>.
6. Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*, Venice, 1594.
7. Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*, Firenze: Appresso i Marescotti, MDCI (1601).
8. Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris, 1636.
9. Montéclair, Michel Pignolet de. *Principes de musique*, Paris, 1736.
10. Tosi, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song*. Übersetzung von John Ernest Galliard, London: J. Wilcox, 1742 oder 1743. Faksimile, London: William Reeves, 1967.

Literatūra

1. Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, 1911/1912.
2. Bačkus, Mindaugas. *Baroko epochos muzikinių tekstų violončelei ypatybės*. Meno aspiranto mokslo darbas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 2009.
3. Beyschlag, Adolf. *Die Ornamentik der Musik*, 1908.
4. Braun, Werner. *Die Musik des 17. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 4, Laaber, 1996.
5. Bruveris, Jonas. *Barokas, Muzikos enciklopedija*. Vilnius, LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, I tomas, p. 130–131.
6. Bruveris, Jonas. *Lietuvos Nacionalinis Operos ir Baletų Teatras*. Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.
7. Bukofzer, Manfred. *Music In The Baroque Era – From Monteverdi To Bach*. New York, W.W. Norton & Company, 2007.
8. Cardin, Michel. „*Ornamentation principles*“, 1994/2005.

- <<http://www.michelcardin.com/wpcontent/uploads/2014/02/5.-Appendix-2-Ornamentation-principles-examples.pdf>>, skaityta 2014 06 20
9. Carter, Tim, et al. "Caccini." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 May. 2013.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1>>.
 10. Cyr, Mary. "Bérard, Jean-Antoine." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 12 Jun. 2013.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02743>>.
 11. Čiurilaitė, Jolanta. J.S.Bacho vokalinės solinės muzikos atlikimas, *Tradicija, autorystė, kūrinio ribos ir interpretacijos laisvė*. Vilnius, LMTA, 2006, p.171–181.
 12. Dadeslsen, Georg von. Verzierungen. In: MGG, Bd.13, Kassel-Basel, 1966
 13. Daunoravičienė, Gražina. Muzikos teorijos raidos aspektai „Das Generalbasszeitalter“ epochoje, *Menotyra*. Lietuvos mokslų akademija leidykla, 2006, t. 42, Nr. 1, p. 1–9.
 14. Daunoravičienė, Gražina. „Skaitmeninis bosas“. *Muzikos kalba. Barokas. II d.*, sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2006, p. 127–201.
 15. Dickey, Bruce. „L'accento: in Search of a Forgotten Ornament“. *Historic Brass Society Journal* 3, 1991, p. 98-121.
 16. Dolmetch, Arnold. *The Interpretation of the XVII-th and XVIII Centuries*.
 17. Donington, Robert. *Style and Performance*. New York, W. W. Norton & Company, 1982.
 18. *Dtv-Atlas zur Musik*, Band 2, 1985, p.300-364
 19. Eggebrecht, Hans, Heinrich. Barock, als musikgeschichtliche Epoche. *Aus der Welt des Barock*. Stuttgart, 1957.
 20. Eidukaitytė-Storastienė, Vaiva. *Senosios klavyrinės muzikos interpretacijos tradicija Lietuvoje*. Meno aspirantės mokslo darbas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 2004.
http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:E.02~2004~D_20040708_091005-49073/DS.005.0.01.ETD, skaityta 2011 06 06.
 21. Filip, Ignac. On the Ornamentation of Baroque Music, *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, Vol. 2 (51) – 2009
 22. Harris, Ellen T. "Messa di voce." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 28 Apr. 2014.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18491>,
skaityta 2014 01 10.
 23. Harnoncourt, Nikolaus. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel, 1999.

24. Harnoncourt, Nikolaus. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel, 1982/2010 pakartotas 6-as leidimas.
25. Haskell, Harry. *The Early Music Revival*. Mineola, New York, Dover Publications, Inc., 1996.
26. Hitchcock, Hugh Wiley. „Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche“. *The Musical Quarterly*, LVI, 1970, p. 389-404.
27. Imogene Horsley. "Bovicelli, Giovanni Battista." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 17 Jan. 2014.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03748>,
skaityta 2014 01 10.
28. James R. Anthony. "Montéclair, Michel Pignolet de." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Jun. 2014.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19008>,
skaityta 2014.08.27.
29. Jurkštas, Vytautas Povilas. Vilnius – LDK sostinė. Vilniaus Žemutinės pilies teatras. *Elenos pagrobimas. Vilnius, 1636. Pirmoji italų barokinė opera Lietuvoje*. Sud. E. Ludavičius. Vilnius, Senųjų menų studija, 2009, p. 25 – 30.
30. Kalavinskaitė, Danutė. „Apodžatūra“, *Lietuvių muzikos enciklopedija*, I t., Vilnius, 2000, p. 67.
31. Katkus, Donatas. *Muzikos atlikimas*. Vilnius, 2013
32. Kaukaitė, Giedrė. *Dainininkui apie baroką*. 2003.
33. Kerman, Joseph; Dreyfus, Laurence; Kosman, Joshua; Rockwell, John; Rosand, Ellen; Taruskin, Richard; McGegan, Nicholas. „The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns“. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 10, No. 1, Winter, 1992, p. 113–130.
34. Klimas, Jonas. „Mordentas“, *Lietuvių muzikos enciklopedija*, II t., Vilnius, 2003, p. 476.
35. Koženiauskienė, Regina. *Retorika. Iškalbos stilistika*. Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, Vilnius, 2001.
36. Laukvik, Jon. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. Stuttgart, 1990.
37. Leopold, Silke. *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber, 1993.
38. Leopold, Silke. *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber 2004.
39. Leopold, Silke. *Händel die Opern*. Kassel, Bärenreiter, 2009.
40. Lohmann, Ludger. *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 125. Hrsg. Von H. Hüschen, Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1982.

41. Mikulevičiūtė, Irena. „Trilis“, *Muzikos enciklopedija*. Vilnius, LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2007, III tomas, p. 541-542.
42. Navickaitė-Martinelli, Lina. *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius, 2010.
43. Palisca, Claude V. „Baroque“. *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02097>,
skaityta 2011 06 03.
44. Petročenko, Nora. *Claudio Monteverdi ir jo „Popėjos vainikavimas“*. Bakalauro darbas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 1996.
45. Petročenko, Nora. *Senosios muzikos atlikimas Lietuvoje XX a. paskutiniojo ketvirčio metai*. Magistro darbas, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius, 1999.
46. Pister, Aleksandra; Žukienė, Judita. „Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika“. *Muzikos kalba. Barokas. II d.*, sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2006, p. 84-126.
47. Rostirolla, Giancarlo; Rosenberg, Jessy. „Regole, Passaggi di musica (1594)“ by Gio. Battista Bovicelli (Preface), *Historic Brass Journal*, Volume 4, 1992, p. 27 - 44.
http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1992/HBSJ_1992_JL01_003_Bovicelli.pdf, skaityta 2014 06 20.
48. Schmitz, Hans-Peter. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen*. 1965.
49. Schmitz, Frauke. *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614), Texte und Musik*. Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1995.
50. Sharpe, Robert Augustus. *Authenticity again, British Journal of Aesthetics*. Vol. 31, Oxford University Press, 1991.
51. Sherman, Bernard. *Authenticity in Musical Performance, The Encyclopedia of Aesthetics*. New York, Michael J. Kelly, 1998.
52. Sherman, Bernard. *Inside Early Music: Conversations With Performers*. Oxford University Press, 2003.
53. Stonytė, Živilė. „Dispozicija“, *Lietuvių muzikos enciklopedija*, I t., Vilnius, 2000, p. 334.
54. Taruskin, Richard. Tradicija ir autoritetas, *Muzika kaip kultūros tekstas* (sudaryt. R.Goštautienė). Vilnius, 2007, p. 189 – 217.
55. Tauragis, Adeodatas. „Caccini Giulio“. *Muzikos enciklopedija*, Vilnius, LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, t. 1, p. 223.
56. Trilupaitienė, Jūratė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius, 1995.
57. Trilupaitienė, Jūratė. *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika*. Vilnius, 2004.

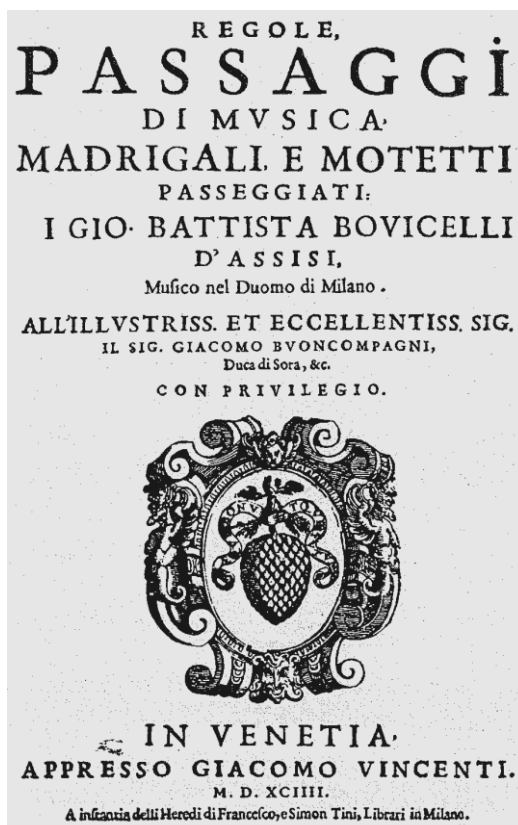
58. Trilupaitienė, Jūratė. *Dramma per musica* senojoje Lietuvoje. *Elenos pagrobimas*. Vilnius, 1636. *Pirmoji italų barokinė opera Lietuvoje*, sudaryt. E.Ludavičius. Vilnius, Senųjų menų studija, 2009, p. 51 – 62.
59. Trilupaitienė, Jūratė. *Dramma per musica* XVII a. pirmosios pusės Vilniuje. *Opera Lietuvos Didžiųjų kunigaikščių rūmuose*, sudaryt. J.Trilupaitienė. Vilnius, 2010.
60. Veilhan, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries)*. Paris: A. Leduc, 1979.
61. Harris, Lucas. *Vocal Ornaments in the Seventeenth Century*, 2002.
<http://www.continuo.ca/files/Vocal%20ornamentation%20in%20Italy.pdf>,
skaityta 2014 06 20.
62. Ландовска, Ванда. *О музыке*. Состав. Д. Ресто. Москва, 1991.

Priedas Nr. 1

Giovanni Battista Bovicelli
Regole, passaggi di musica
Venezia, 1594

originalas italų kalba:

http://imslp.org/wiki/Regole,_passaggi_di_musica_%28Bovicelli,_Giovanni_Battista%29



Muzikos taisyklės, pasažai,
ornamentuoti madrigalai ir motetai
Giovannis Battista Bovicellis iš Asyžiaus, Milano katedros muzikas
Šviesiausiajam ir puikiausiajam ponui
Giacomui Boncompagni,
Soros ir kt. kunigaikščiui
Su privilegija

Šviesiausiajam ir puikiausiajam ponui
Giacomui Boncompagni,
Soros kunigaikščiui,
Vinjola markizui, Arpino ir Arče sinjorui, Milano kunigaikštystės kariuomenės vadui ir mano
didžiai gerbiamam globėjui

Tos nuostabiosios dorybės, kurias, o Šviesiausias ir Puikiausias Kunigaikšti, Jūsų narsioji ir taurioji dvasia tarsi saulė nesuskaičiuojamus spindulius nepaliaujamai skleidžia, ne tik aukštus ir iškilius protus įstengia nušviesti ir uždegti, bet savo šviesa sugebėjo palytėti ir pačius žemiausius, ir netgi manąjį sušildė tiek, kad įstengiau, nežiūrint savo dirvos skurdumo, išauginti šiuos kuklius vaisius. O kadangi pasekmė tuo ilgiau tveria, kuo arčiau savo paskatos ir šaltinio laikosi, o J.E. ir buvote šio mano kūrinio paskata ir šaltinis, tai aš visokeriopo dėkingumo skatinamas turėjau Jums jį ir dedikuoti, nes dengiamas Jūsų malonės skydo šis mano kūrinys niekur kitur nebūtų geriau išsaugotas ir apgintas. Dar ir dėl to tą darau, kad šia būtina duokle nors menka dalimi atsilyginsiu už J.E. daugybę sykių man parodytą prielankumą ir tokius kilnumo ženklus, kurie ir bet kurį kitą žmogų turėtų įpareigoti. Tad tikėdamasis, kad nepaniekinsite šio menkučio ženklo, liudijančio mano didžiulį atsidavimą, žemai lenkiuosi J.E., meldamas Viešpatį, kad dovanotų Jums visokeriopą ir tikrą laimę.

Milane, 1594 rugpjūčio 12.

Šviesiausiosios J.E.

ištikimiausias ir dėkingiausias tarnas

Gio. Battista Bovicelli

(p. 5?)

Autorius skaitytojams

Neįmanoma ir apsaityti, su kokia nuostaba ir pasigėrėjimu menas visais laikais žaidė su gamta - visada kaip išmanydamas bandė ją mėgdžioti, tarsi beždžionė žmogų, ir pakartoti kiekvieną pavidalą, kurį tik regėjo nuostabiai įspaustą ir iškaltą. Bet jei nuostabus pasirodė menas šia imitacija, tai dar nuostabiau jis atsiskleidė muzikoje. Kai pažvelgi į nuostabią šio pasaulio sąrangą - matai kaip vienas dalykas keičia kitą, o visi kartu susiklosto lyg į nebylią harmoniją. Todėl kai kas įžvelgęs didžiąją tvarką Dangaus sferų judėjime, pradėjo vaizduotis tyriausių balsų darną - noriu pasakyti, kad tą padarė menas, panorėjęs ir čia su gamta galinėtis - tad ėmėsi jis tą tvarką ir tą darną, kurią intelektas tik subtiliomis proto galiomis buvo aprėpęs, gyvai atvaizduoti jutimui. Kadangi pasak patarlės atrastus dalykus papildyti nesunku, o balsai jau anksčiau buvo sujungti harmonijoje, tai vėlesniais laikais daugelis bandė tą, kas buvo negrabu, pakylėti į didesnę tobulybę ir į tas aukštumas, kurių šiandien ir yra pasiekusi muzika. Taip lygiai ir aš nusprendžiau parašyti ką nors apie pasažų komponavimo būdą; ir nors nugąsdino didelis skirtumas, kurį įžvelgiu tarp savęs ir kitų apie tai rašiusių, pasitikėjimo man, vis dėlto, įkvėpė tai, kad nematau aplinkui nei pirklio, nei amatininko, kuris atsisakytų savo užsiėmimo ir liautųsi prekiavęs tik todėl, kad daugybė kitų daro tą patį. Be to, man atrodo, kad dalykų ir nuomonių įvairumas pasaulį tik džiugina ir puošia. Bet prieš imdamasis dėstyti savo požiūrį į šias kelias taisykles ir pasažus, pirmiausia noriu patikinti visus, kad mano tikslas buvo tik pagelbėti - tiek, kiek išgalio - o ne ką nors apjuodinti ar sumenkinti.

Tą sakau tiems, kurie bandytų man papriekaištauti, neva aš siekiau prikišti kokias nors ydas. O jei kas nors tartų, kad čia įdėjau tokių pasažų, (p. 6?) kurių galbūt nėra įmanoma atkartoti gyvu balsu, pasakysiu tiek, kad jiems patiems, gamtos apdovanotiems gerai sukurtu

balsu, teks susidurti ir su gerokai sunkesniais pasažais, ką patvirtintų kiekvienas šią profesiją išmanantis. Be to, man atrodė reikalinga surašyti pasažus ir nustatyti kelias taisykles, kurių dalis parodytų, kaip išvengti kai kurių trūkumų, dažnai pasitaikančių dainuojant, o kita dalis išmokytų kaip lengviau pasinaudoti pasažais ir gerai juos atlikti. Šias Taisykles, kad būtų trumpiau ir aiškiau, pateikiau dviem pagrindiniais skirsniais – natų ir žodžių.

(p. 7?)

PATARIMAI DĖL PASAŽŲ

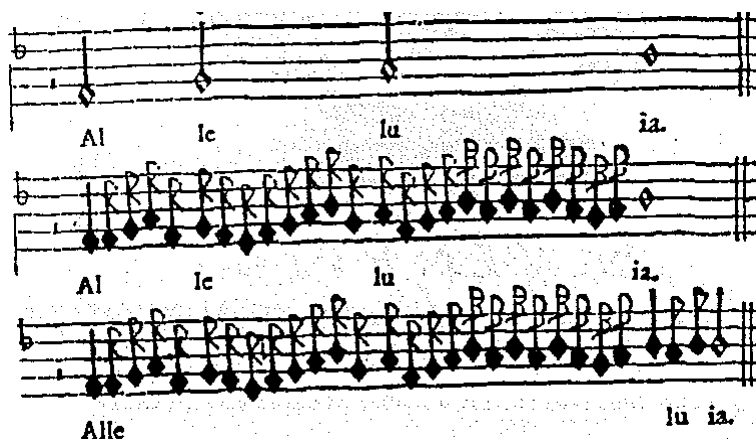
**GIOVANNIS BATTISTA BOVICELLIS IŠ ASYŽIAUS
Milano katedros muzikas**

Patarimai dėl žodžių

Kaip rašant yra privalu, viena vertus, žiūrėti sakinio prasmės, kad žodžiai su ja nesikirstų, o kita vertus – kad gražesnio žodžių rikiavimo dėlei nebūtų padaryta žala ir skriauda sakinio prasmei, taip ir dainuojant, o ypač formuojant pasažus, būtina kreipti dėmesį ne tik į natas, bet ir į žodžius: juk reikalinga didi nuovoka tinkamai jiems paskirstyti.

Pirmiausia, labai svarbu yra pertraukti natas tokiu būdu akcentuojant ar suformuojant pasažus, ir tai ne dėl kokio barbariškumo ilginant trumpus skiemenis ar trumpinant ilgus: juk tai būtų ne mažiau peiktina negu yra peiktina ir nepamatuota ilgų kojų jojikui padaryti trumpas balnakilpes arba atvirkščiai.

Visada kai pasažai sudaryti iš palaipsniui einančių natų, kitaip tariant tos pačios vertės natų, tik retais atvejais arba niekada neturi būti ištiriamas naujas skienuo, o tęsiamas toliau iki pabaigos anksčiau pradėtas, nes šitaip bus patogiau:



juolab, kad tokiam natų siautulyje ir greitime, vargiai galima - nebent būtum arti giedančio (p. 8)- atpažinti žodį, ir tuo labiau, kad labai dažnai kartojantis skiemenims, vienas jų labiau už kitą padeda sukurti pasažą, pavyzdžiui, A,E,O [skiemenys, kuriuose yra balsiai a, e, o – S. Š.] labiau nei I ir U [skiemenys, kuriuose yra balsiai i, u – S. Š.], nes pastarieji nėra tokie patogūs balsui kaip kad pirmieji dėl tarties skirtumo. Kita vertus, kai kas mano, kad siekiant patogesnio kokio nors pasažo sudarymo, [galima] užtęsti kelis skiemenis ties viena nata, paskui padalijant ją į tokį patį mažesnės trukmės [natų] skaičių, kuris atitinka skiemenų skaičių. Pasakysiu ir tai, kad daugeliui tai atrodo netinkama, galbūt dėl to, kad kaip jau sakėme, tenka padalinti tą natą. Kad ir kaip ten būtų (tebus pasakyta nebandant niekam

įsipykti), aš niekada nemaniau, kad tai nepritinka - žinoma, jei tai neatveda prie kokio barbarizmo, kai natos toje linijoje neišdainuojamos visos ir nėra ištariamoms siautulingai.

Tada bus galima, išvengiant visų minėtų sunkumų, varijuoti žodžius ir natas, jei tik natos nebus visos tos pačios trukmės.



Kur esama pasažų iš didelio skaičiaus natų, ypač užbaigiant *groppetti* [trilius], kurie baigiasi šešioliktinėmis arba trisdešimtantrinėmis, reikia, kiek tik įmanoma, vengti tarti naują skiemenį toje natoje, kuri dainuojama iškart po *groppetto* [trilio], netgi reikia po truputį švelninti truputį didesnės trukmės natomis.



Sakiau, kad būtina vengti kiek tik įmanoma, nes kartais, vis dėlto, būna neįmanoma, ir tada lėtesniu ir švelnesniu balsu reikia užbaigti žodį taip, kad balso švelnumas sušvelnintų atšiaurumą, kylantį dėl natų greitumo.



To, kas buvo pasakyta apie *groppetti* [trilį], turi būti laikomasi ir dainuojant *tremolo* [vieno garso kartojimo trilis – S. Š.], (p. 9) tai yra, nepradėti naujo skiemens. Nežiūrint visko, jį vis dėlto bus galima pradėti tada, kai dvi paskutinės *tremolo* ar kokio nors pasažo natos bus toje pačioje linijoje.



Kai dėl žodžių išdėstymo natose [kokioms natoms tenka kuris žodis – S. Š.], reikia labai atidžiai žiūrėti, kad jie eitų visi išvien taip, kad nesusidarytų, kaip esame sakę pradžioje, koks nors barbarizmas, o priešingai - kiltų pats geriausias įspūdis, koks tik įmanomas. Juk dažnai tam tikras skienuo dainuojant vieną natą skambės kur kas maloniau nei dainuojant kitą, ką galima aiškiai matyti iš pateiktų pavyzdžių.



Galiausiai [pasakytina], kad labai ydingai elgiasi tie, kas taip ir neužbaigia žodžio ir vis kartoja pirmus du, tris skiemenis, dainuodami, pavyzdžiui, „benedi“, „benedictus“, tuo panašėdami į žmones, kuriems yra pagedę dantys, ir jie vis kramto ir kramto tą patį maistą prieš jį nurydami.

(p. 10)

Patarimai dėl natų

Kai dėl natų (įtraukiant pasažus, *groppetti*, melodinius intervalus ir visa kita, kas gali būti kaip nors natomis perteikta), didelė atida pirmiausia reikalinga vedžiodant pasažus ar pabrėžiant ilgesnes natas: tą darant būtina įsiklausyti į kitų balsų eigą - juk niekur, o tik pabaigoje visi balsai susieina, kad vienu metu sustotų toje pačioje harmonijoje. Tam pateikiami du pavyzdžiai, kad būtų galima matyti, kokio būdo reikia laikytis atliekant minėtą variaciją. Juk kartais, pavyzdžiui, bus pereinama nuo C. *sol fa ut* prie G. *sol re ut* ir C. *sol fa*, kaip pirmu atveju, o kartais nuo D. *la sol re* prie D. *la sol*, kaip antru atveju.

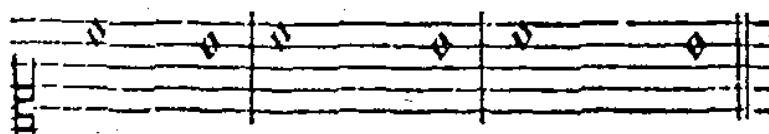


Kad netektų, kaip sakoma patarlėje, visą laiką kartoti tos pačios monotoniškos giesmelės didžiam visų klausytojų nuoboduliui, atrodo didi puošmena dažnai varijuoti pasažais – natos, tiesa, lieka tos pačios, bet skirtingai paskirstytos. Juk lygiai kaip rašant ar kalbant, kalba nepadailinta figūromis kelia skaitytojui didelį nuobodulį ir gęsta pati savaime, taip ir dainuojami pasažai, jei nėra įvairiais būdais, kone spalvomis, pagyvinti, tai užuot teikę pasigėrėjimą, kels pasidygėjimą. Tuo noriu pasakyti, kad pasažai kartais turi būti iš paeiliui einančių, tos pačios vertės natų, o šios kokį kartą kitą maniera varijuojamos - taip, kad nors ir likdamos tomis pačiomis natomis, jos vis dėlto atrodys kitokios dėl to, kad kitu būdu bus pateikiamos.

(p. 11)



Norint dainuojant suteikti balsui gracingumo pačioje pradžioje arba bet kurioje kitoje vietoje (ir čia, kaip ir visur kitur, reikia nuovokos), pradedama tercija arba kvarta žemiau pagrindinės natos pagal sąskambį su kitais balsais, pirmiausia, [su – S. Š.] kontraltu, nes su juo sopranas gali lengvai pasiekti unisoną. (Tai, kas pasakyta apie sopraną ir kontraltą, galioja ir kitiems balsams). Tik reikia, vis dėlto, turėti omenyje, kad kuo ilgiau bus užlaikoma pirma nata, antrąją darant greitesne, tuo gracingiau nuskambės balsas: tokio gracingumo negali būti kaskart, kai natos lieka tos pačios vertės. Juk dainavimo dailumas, kaip jau sakėme, yra ne kas kita kaip natų vertės varijavimas, jas prailginant ar sutrumpinant, kaip čia toliau ir parodyta.



Blogas pavyzdys. Geri pavyzdžiai.



Tą lengva pastebėti dainuojant *groppetti* [trilius], kurie gali būti užbaigiami dviem būdais: pirmas jų - tai tos pačios vertės natos, o antras - kai *groppetto* [trilio] pabaiga yra, taip sakant, pristabdoma. Ir tai pavyksta dažnai geriau, nes balsui suteikiama daugiau gracijos, o ir žodžius pabaigti darosi patogiau, nes neprieinama iki to siautulio, kurio, kaip sakiau, reikia kuo labiau vengti. Nežiūrint to, įvairovės dėlei kartais reikia taikyti ir pirmą, vienodų natų, manierą - ypač kai nesame ribojami žodžių.



Tuos pačius groppetti [trilius] - kalbu ne apie balsą, bet apie natas - galima atlikti įvairiais kitais būdais, net ir dainuojant tą pačią natą. Noriu pasakyti, kad gali būti daugiau nei vienas būdas [dainuoti *groppetti* – S. Š.] dainuojant vieną ir tą pačią natą - tiek iš paeiliui einančių natų, tiek iš pristabdytų, tiek ir iš vienokių ir kitokių tuo pačiu metu.

(p. 12)

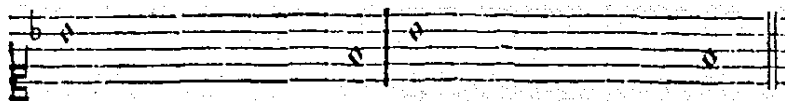


Pristabdytas *groppetto* (trilis).



Lygių garsų *groppetti* (triliai).

Tas pats, kas pasakyta apie *groppetti* [trilius], tai yra, kad jie baigiami truputį didesnės vertės natomis, gali būti pasakyta ir apie pasažus. Tai vis dėlto nereiškia, kad ši vertė siekia "baltas" natas [sveikąsias natas - S. Š.], nes poveikis būtų visai priešingas ir bjaurus. Maniera turi būti panaši į būdingą jojikams: juk raitininkai, paleidę visa risčia žirgą, nėra pratę pačiam lėkimo įkarštyje staiga patraukti vadžias, jie įtempia jas palengva, lėtindami žingsnius po truputį.



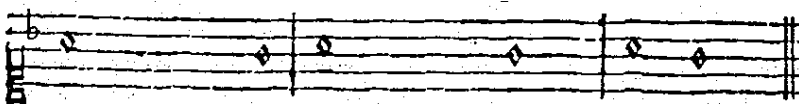
Blogas pavyzdys.

Geras pavyzdys.



Tremolo [vieno garso kartojimo trilis – S. Š.], o tai yra ne kas kita, kaip balso drebėjimas dainuojant vieną ir tą pačią natą, siekiama, kad natos visada būtų dainuojamos laipsniškai - juk kitu būdu ir negalima būtų sukurti *tremolo* žmogaus balsu. Tą būtina daryti dainuojant pažymėtą natą, turint omenyje, kad iki trečios natos nebūtų pridėdamos naujas skiemuo - tą jau esame sakę ir anksčiau, kai kalbėjome apie žodžius.

(p. 13)



Blogas pavyzdys.

Geri pavyzdžiai.



Prie šių laipsniškų natų priskiriami ir tie akcentai, kurie atliekami dainuojant pusines: šie, vis dėlto, pasitelkiant nuovoką turi būti varijuojami įvairiais būdais, t.y. kaitaliojant natų vertę. Ir nors dainuojant jos atrodo mažai skiriasi, tačiau sukuriama kitas efektas - to nebūtų galima pasiekti akcentais, kurie susidaro atliekami dainuojant ketvirtines: nes šie akcentai, visi būdami iš šešioliktnių ir trisdešimtantrinių natų, kurios visos labai greitos, gali būti atlikti tik vienu būdu, ir nors *tremolo* dar yra įmanomas, tačiau tik labai greitas ir ne taip [išbaigtai – S. Š.] suformuotas.



Ties pažymėtomis natomis reikia kurti suformuotą *tremolo*.



Ties pažymėtomis natomis reikia kurti *tremolo*, tik ne tokį suformuotą kaip prieš tai [kaip ankstesniame pavyzdyje – S. Š.].

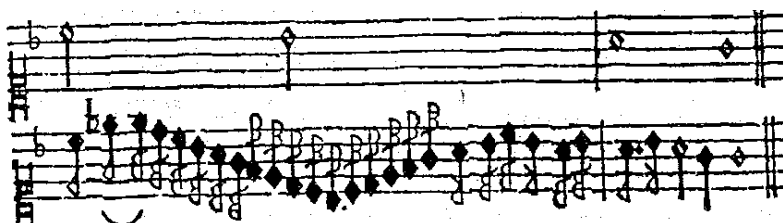
Ir nors ten, kur parašyta, yra kaip anksčiau pateiktuose pavyzdžiuose, tie, kas vis dėlto norėtų daugiau aiškumo, turi tą užrašyti šiuo būdu, tik paminėdamas formavimą.



Tremolo suformuotas dainuojant dvi pažymėtas natas.

Kai dėl aštuntinių, jų neturėtų būti daug vienoje tiradoje [*tirata*], jei [aštuntinės – S. Š.] neina laipsniškai. (p. 14) Juk dainuojant ne *a cappella*, o koncertą, kur taktai yra iškilmingi, bandant dainuoti aštuntines, kurios nėra išdėstytos laipsniškai, tai atrodytų lyg pamokos kartojimas. Nežiūrint to, galima bus tą pataisyti, sudarant "tiltus" [*ponte*] tarp kas antros aštuntinės - nes iš tokio tempo kaitaliojimo, ir vienur, ir kitur susidarys įvairumo efektas.

O trisdešimtantrinės, nekalbant jau apie balso nutaisymą, turi būti gerai pabrėžtos [*spiccato*]. Jų taip pat nereikia dažnai naudoti, jeigu nėra, kaip sakėme, laipsniškai einančių aštuntinių. Iš šių trisdešimtantrinių taip pat išgaunamas labai gražus efektas, kai vienoje tiradoje, sudarytoje iš daugybės laipsniškai dainuojamų natų, pirmoji [nata – S. Š.] užlaikoma ilgiau už tolesnes. Pavyzdžiui:



Reikia įspėti, kad ne visos natos ištiriamos [dainuojamos – S. Š.] tuo pačiu būdu, nes kartais turi būti pabrėžiamos po vieną [*spiccato*], kad būtų juntamas vienos skirtumas nuo kitos ir balse - kada jų reikia tiradoms. Ir priešingai, kai jos tarnauja palengvinti melodiniam tercijos intervalui - kitam ir negali būt reikalingos viduryje grupės - toje vietoje, kur bus dvi mažesnės vertės natos, pastarosios neturi girdėtis su tokiu veržlumu, nes taip sukurs daugiau gracingumo. Abi trisdešimtantrinės parodytos apačioje.



Melodiniuose intervaluose taip pat kartais būtų gerai suteikti tam tikro gyvumo, išdainuojant aukščiausią natą su tam tikra, kaip sakoma, emfaze; o kai pirmoji nata yra tos pačios vertės kaip ir tolesnės, ji turi būti ištariama lygiai, be jokio balso pakeitimo.

Dėl tų pačių akcentų būtina pastebėti, kad melodinių intervalų atveju, kaskart kai prieš melodinį intervalą dainuojama nata yra didesnės vertės, paties melodinio intervalo nata neturi būti išreiškiama labai smarkiai, bet palytėjama gracingai.

(p. 15)



Ir nors besitęsiančių melodinių intervalų seka yra būdingesnė instrumentams nei balsui, vis dėlto kai išeina gerai sudėlioti žodžius, pavyksta tą pasiekti ir balsu - tik reikia nepamiršti, kad aukščiausios melodinio intervalo natos dainuojamos gracingai ir be jėgos, kuri čia labai nepritiktų.



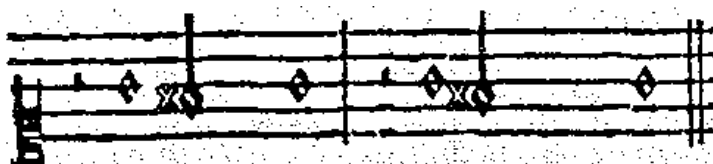
Lygiai taip nepritiktų rašančiajam, kai jis rašo liūdnius žodžius, jei šie būtų lydimi linksmų garsų, arba liūdni garsai būtų prie linksmų žodžių. Taip ir dainavime reikia kiek galima labiau sekti žodžiais, kitaip tariant, liūdny žodžių neišdabinti pasažais, bet palydėti juos, taip sakant, akcentais ir ilgesingu balsu. Jei žodžiai linksmi - atlikti pasažus ir taip suteikti jiems dar daugiau gyvumo, varijuojant gaidas kaip čia toliau parodyta:

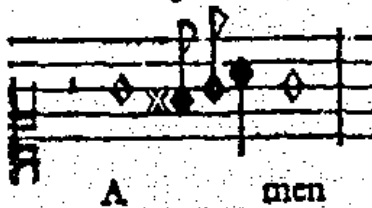
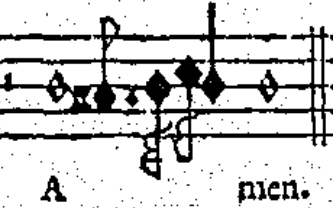


Bet kuriuo atveju, kaip sakoma patarlėje, nėra taisyklės be išimties: todėl kokį kartą bus leista ir dainuojant liūdnus žodžius (jei tai reikalinga konsonansui ir partijų harmonijai) atlikti kai kuriuos pasažus, nors jie galbūt ir neperteiks viso to liūdesio, kuris išreikštas žodžiuose. Tačiau tą reikia daryti su nuovoka ir, kiek įmanoma, tokiais pasažais, kurie bandytą tą [liūdesį – S. Š.] perteikti.

Kai kas yra praręs pritaikyti pasažus pagal savo manierą, ir jei natos vertė yra vienas taktas, laikyti ją du ar tris, kokių pagrindu, – aš nežinau, bet gerai žinau, kad labiau pagirtina dainuojant pasažus yra laikytis teisingo tempo, kuris užrašytas balso partijoje, išskyrus tik pabaigą, tai yra priešpaskutinę natą.

(p. 16) Visada reikia vengti tokio būdo baigti kadencijas: ir kuo dažniau jis panaudojamas, tuo blogiau atrodo.



Blogas pavyzdys.	Geras pavyzdys.
Esempio cattiuo	cofi sta bene.
	
A men	A men.

Ir galiausiai reikia visuose pasažuose, kadencijose, akcentuose ir visose kitose dainavimo manierose įkvėpti tinkamu metu ir su nuovoka. Ypač nereikia to daryti tarp dviejų natų, kurios tarnauja akcentams, kol nebus pasiekta bent dalis paskutinės natos, arba viduryje pasažų, kai natos yra tos pačios vertės. Tas pats galioja kiekvieno pasažo pabaigai ir kadencijoje.

Tad dabar baigęs dėstyti šias kelias taisykles negaliu pabaigai nepakalbėti dar apie tuos, kurie – nežinau, ar krūtinėj stiprybės stokodami, ar bijodami, kad pritrūks dvasios, kas kelias natas vis gauda kvapą, stabčiodami kaip arkliai pasibaigę mažiausio šešėlio. Jiems kaip ir arkliams, norėčiau, kad šis mano trumputis patarimas galiotų ir pasitarnautų kaip pentinai: aišku tiek, kad tai dažniausiai vyksta tik dėl nepakankamo išmanymo, pastebimo ypač tarp tų, kurie pradeda dainuoti, perkirsdami kartais natas, tai yra pamesdami tą natą, kurios vietoje įkvepiama, su tam tikru skubotumu, kad vos girdisi jos intonavimas; tuo tarpu oro įkvėpimas, priešingai, atrodo kur kas garsesnis už balsą. Kiti vėlgi – trumpai paminint tik kai kurias

paplitusias ydas, nes visoms taisyklių nesudarysi - dainuodami sukanda dantis tarsi tuoj tuoj išleis kvapą, kiti įkvėptą orą siunčia į nosį, treči į gerklę, dar kiti nuo dainavimo pradžios, jau nuo pirmos natos pradeda (kaip sakoma) kaip pakvaišę vedžioti pasažus, ir kas blogiausia - labai dažnai bandydami tą atlikti, kaip dabar sakoma, *di gorga* [giliai gerklėje], ištaria ne visus žodžius, kas labai nepitinka ir yra didis trūkumas tiems, kas trokšta gerai dainuoti. Reikia, taigi, dainavimo pradžioje tris ar keturis taktus susilaikyti, jei pasažas - nesakau pirmame takte, bet antrame ar trečiame - nepavyktų tiek gerai, kad galima būtų jį pripažinti [tinkamu].

Klaidos, kurių pasitaikė spausdinant

Perspėju Jus, malonūs skaitytojai, kad kai kuriose pasažų vietose buvo blogai įrašyti žodžiai - tad tenka ištaisyti plunksna vietas, kur jų yra, kad veikalas būtų nepriekaištingas. Kitos klaidos, kur viena raidė įrašyta vietoj kitos, nėra tokios esminės, tad dėl jų spręskite patys.

Priedas Nr. 2

Giulio Caccini

Le nuove musiche

Firenze, 1601

originalas italų kalba: http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_%28Caccini,_Giulio%29



Giulio Caccinio, vadinamo Romiečiu „Naujoji muzika“
Florencija, Marescotti leidykla, 1601

Leidimai publikuoti

Aš, brolis Francesco Tibaldi, florentietis, iš Mažųjų brolių konventualų, perskaičiau pono Giulio Caccini Romiečio muzikinius madrigalus ir šiose kompozicijose profaniškos meilės tema neradau nieko, ką pasmerkia katalikų tikėjimas, taip pat nieko prieš Šventosios bažnyčios prelatus, prieš Respubliką arba (jos) valdovus; tuo remdamasis parašiau šias kelias eilutes savo paties ranka Florencijos Švento Kryžiaus bažnyčioje, 1602 metų birželio mėnesio paskutinę dieną. Pridedama prie dedikacinio laiško ponui Lorenzo Salviati ir prie laiško skaitytojams.

Mes jums suteikiame teisę spausdinti pritarus tėvui inkvizitoriui, 1602 m. liepos 1 diena.

Pasirašo Florencijos vikaras.

Mes jums suteikiame teisę spausdinti Florencijoje. In quorum fidem. Pasirašyta Florencijoje 1602 m. birželio 1 dieną.

Florencijos inkvizitorius

Dedikacija

Šviesiausiajam
Ponui Lorenzo Salviati¹⁰²,
Garbingiausiajam sinjorui.

Niekas taip nepradžiugina dovanotojo, net jeigu jo dovana menka, kaip dėkingumas to, kuris teikiasi priimti dovaną. Jūsų šviesiausioji aukštybė visada maloningai priimdavo – nesakau, kad mano dovanas, bet mano tyrinėjimų muzikos srityje pavyzdžius. Nors Jūsų šviesybės kilnus protas yra pasiekęs tobulybę dailiųjų menų srityje, Jūs teikėtės ne tik paklausti mano dainavimo, mano muzikos ir tų, kurie kartu su manimi viso to išmoko, bet ir dažnai mus pagerbėte savo paties dainavimu.

Todėl aš, besirengiantis išspausdinti kelias arijų formas kanconetes ir kelis madrigalus, remdamasis turima patirtimi, juos (kanconetes, madrigalus), kuriuos taip maloniai teikėtės įvertinti, pavedu Jūsų aukštybės globai. Aš tai darau vildamasis, kad mūzos, taip dailiai bendraujančios su Jūsų šviesybe Jūsų prakilniausiame sode ir dėl artimos kaiminystės besigiminiuojančios su kukliomis, mano buveinėje¹⁰³ apsilankančiomis mūzomis, galės priminti Jūsų šviesiausiajai aukštybei mane, Jūsų pavaldinį; aš, Jūsų pavaldinys nuo senų laikų, trokštu ir viliuosi visada stengtis dėl Jūsų malonybės gerovės ir palaimos, linkėdamas Jūsų malonybei neblėstančios Dievo malonės.

Išreiškiu Jūsų aukštybei didžiausią pagarbą.

Florencija, mano namuose.
1601 metų vasario 1 diena.
Jūsų aukštosios šviesybės nuolankiausias tarnas
Giulio Caccini

(p. 4) Skaitytojams

Jeigu aš iki šiol nepaskelbiau savo muzikinių tyrimų apie kilnųjį dainavimo meną, - kurio mane išmokė mano mokytojas, garsusis Scipione del Palla¹⁰⁴, – nei garsių arijų ir madrigalų, mano sukurtų įvairiu metu, tai dėl to, kad aš jų nelaikau vertais išspausdinti. Man atrodė, kad ši muzika jau buvo pakankamai pagerbta, – netgi daugiau negu ji buvo verta, – kai aš nuolat girdėdavau atliekamą garsiausių Italijos dainininkų ir kilnių šio meno mėgėjų.

Bet šiandien aš girdžiu nemažai sugadintos, sudarkytos muzikos ir konstatuoju jos netinkamą panaudojimą, kai paprasti ir dvigubi, tai yra sudvigubinti pasažai, vieni su kitais susipina, kuriuos aš buvau išradęs, kad būtų galima išvengti anksčiau įprastos senosios manieros dainuoti pasažus, tinkamesnius pučiamiesiems ir styginiams instrumentams negu balsui. Be to, aš girdėjau be tvarkos naudojamus gerai dainavimo maniera priklausančius balso stiprinimą (*crescere*) ir tildymą (*scemare*), esklamacijas (*esclamazioni*), trilius (*trilli*), grupetus (*gruppi*) ir kitas puošmenas. Taigi supratau esąs priverstas, – ir mano draugai tam mane paskatino, – išspausdinti savo kompozicijas ir šiame pirmame leidinyje paaiškinti

¹⁰² Lorenzo Salviati – kilmingos Florencijos šeimos atstovas, trumpą laiką buvęs Ferdinando I Medici ambasadorius, 1607 m. - Sienos valdytojas.

¹⁰³ Salviati rūmai (dabartiniai Aldobrandini-Borghesi rūmai) stovėjo greta Caccini namų, dabartinės Via Gino Capponi gatvės nr. 42 namo.

¹⁰⁴ Scipione del Palla (Scipione Vecchi delle Palle) (?-1569), italų dainininkas ir kompozitorius, Caccini mokytojas, Sienos aristokratas, gyvenęs Neapolyje, Florencijoje.

skaitytojams priežastis, kurios mane atvedė prie šitos dainavimo manieros, kad esamos praktikos pasiektų tą grožio (grakštumo) pilnatvę, kurią aš girdžiu skambant mano sieloje¹⁰⁵, kurios iki šiol, mano žiniomis, nėra; kad šiais savo rašymais aš palikčiau kokį nors pėdsaką, ir kiti galėtų pasiekti tobulybę, nes „iš kibirkšties šviesi ugnis sužimba“¹⁰⁶ (it. *Poca favilla gran fiamma seconda*“).

Lankydamasis šviesiausiojo pono Giovanni Bardi de' Conti di Vernio¹⁰⁷ garbingoje draugijoje jos klestėjimo Florencijoje laikais, kur susirinkdavo ne tik daug miesto aristokratų, bet dar daugiau žymių muzikantų, iškilių miesto mokslininkų, poetų ir filosofų, aš daugiau išmokau iš jų mokslingų pokalbių nei per trisdešimt kontrapunkto studijų metų; šie itin protingi kilmingieji savo aiškiausiais argumentais mane visuomet drąsino ir įtikino niekinti tą muziką, kuri, neleisdama išgirsti žodžių, sugriauna teksto prasmę ir eiles, derindamasi prie kontrapunkto pailgina arba sutrumpina skiemenis, taip sudarkydama poeziją, ir paragino mane laikytis tos manieros, kurią nepaprastai išgyrė Platonas ir kiti filosofai, tvirtindami, kad muzika yra ne kas kita, kaip žodis, paskui ritmas ir, galiausiai, skambesys, o ne priešingai, jeigu nori, kad ji (muzika) pajėgtų paliesti kito žmogaus sielą ir sukelti tokį nepaprastą poveikį, kuriuo žavisi rašytojai. Modernioje¹⁰⁸ muzikoje tai negalėjo būti įgyvendinta dėl kontrapunkto savybių, ypač toje muzikoje, kur vienas balsas su koku nors styginiu instrumentu dėl daugybės pasažų – ir trumpų, ir ilgų – trukdo išgirsti tekstą; taip pat ir tuose muzikos žanruose, kuriuos išaukštino plebėjai ir paskelbė geriausiais tuos dainininkus, kurie naudojo būtent tokius pasažus.

Taigi, kaip jau sakiau, kad tokia muzika ir tokie muzikantai sukelia tik harmonijos per klausą teikiamą malonumą – nesuprantant teksto protas negali būti sujaudintas,- man kilo mintis sukurti tokią muziką, kad būtų galima kalbėti apie tam tikrą kilnią *sprezzatura di canto*, vis dėlto kartais panaudojant disonansus su bosome laikoma nata, išskyrus tuos atvejus, kai aš norėdavau juos, kaip įprasta, panaudoti viduriniuose balsuose, atliekamus instrumentu, kad išreikštų kurį nors afektą, nes disonansai vien tam ir tinka¹⁰⁹.

Pradėjęs naudoti dainavimo vienu balsu principą, kuris man pasirodė tinkamesnis patikti ir sujaudinti negu dainavimas keliais balsais, sukūriau madrigalus *Perfidissimo volto*, *Vedro il mio sol*, *Dovro dunque morire*¹¹⁰ ir panašius, ypač ariją pagal Sanazzaro¹¹¹ ekologę *Itene a l'ombra degli ameni faggi*¹¹² minėtu ypatingu stiliumi, mano vėliau panaudotu dainuojamoms *favole*¹¹³, kurios buvo parodytos Florencijoje.

¹⁰⁵ Tai garsiosios neoplatonikų Sferų harmonijos aliuzija, muzikinė visatos sutvarkymo metafora. Muzikos teoretikai nuo Viduramžių iki ankstyvojo Renesanso vadovavosi *Quadrivium* sistema ir laikė muziką proporcijų mokslu; jų nuomone proporcijos valdo ir Visatą (makrokosmosą, pasaulį), ir žmogų (mikrokosmosą). XV a. pabaigoje, atgijus neoplatonizmui, tobulos dieviškos Kūrinijos metafora išgyveno tikrą pakilimą, bet XVI a. pabaigoje astronomai ją paneigė. Vis dėlto išsilavinusių sluoksniuose ši metafora tebegyvavo (Heuillon, 1995, p. 85).

¹⁰⁶ Dante Alighieri. *Rojus*. Vertė Sigintas Geda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2011, p. 10.

¹⁰⁷ Giovanni Bardi (1534–1612).

¹⁰⁸ Matyt turima omenyje aprašomojo laikotarpio polifoninė muzika (G. Bardi kontrapunktai), madrigalai dešimčiai balsų ir „pseudomonodijos“.

¹⁰⁹ Caccini čia kalba apie jo laikų polifoniniuose madrigaluose naudojamus disonansus. Prisiminkime Luca Marenzio (?1553–1599) ir ypač Luzzasco Luzzaschi (?1545–1607) ir Carlo Gesualdo, taip pat žinomas kaip Gesualdo da Venosa (1560–1613).

¹¹⁰ Šiuos tris madrigalus Caccini galimai sukūrė XVI a. aštuntame dešimtmetyje.

¹¹¹ Jakobo Sannazaro (1455–1530) buvo kilęs iš kilmingos Neapolio šeimos. Humanistas, dvariškis, ištikimai tarnavo valdančiam aragoniečių dinastijai, o šiai žlugus 1501 m., savo noru išvyko į tremtį. Į Neapolį grįžo 1505 m., pasišventė lotyniškai poezijai (*Salices, Eclogae piscatoriae, De partu Virginis*). Jo svarbiausias kūrinys buvo

Šiuos madrigalus ir ariją draugija¹¹⁴ sutiko karštais plojimais ir paragino mane toliau siekti savo užsibrėžto tikslo; tai mane paskatino vykti į Romą¹¹⁵ ir tenai atlikti savo muziką. Minėti madrigalai ir arijos buvo atlikti pono Nero Neri¹¹⁶ namuose, kur susirenka daug kilmingųjų, tarp jų ir ponas Lione Strozzi. Visi gali paliudyti, kaip aš buvau padrasintas tęsti pradėtą darbą. Sakė, kad niekada iki šiol negirdėję madrigalų, kuriuose taip harmoningai skamba vienas balsas ir jam pritariantis paprastas styginių instrumentas, kurie turėtų tokią didžią galią sujaudinti (p. 5) sielos aistras; taip jiems atrodė dėl kūrinių naujumu stiliumi, nes tuo metu madrigalai keliems balsams buvo dainuojami vienu balsu¹¹⁷ ir dėl dirbtinės balsų tarpusavio korespondencijos soprano partija, dainuojama solo, neturėjo afekto.

Nutiko taip, kad grįžus į Florenciją, matant labai paplitusią tų laikų praktiką kurti kanconetes banaliais tekstais – tai, mano nuomone, buvo netinkama ir neverta išsilavinusios publikos pagarbos, – man kilo mintis vietoj arijų parašyti kanconečių, kurias būtų galima dainuoti kartu su styginių instrumentų ansambliu, siekiant palengvinti prislėgtas sielas. Šia mintimi pasidalinau su daugeliu miesto kilmingųjų, kurie maloniai sutiko man parašyti keletą kanconečių¹¹⁸ skirtingais metrais. Ponas Gabriello Chiabrera¹¹⁹ padovanojo daug poemų, ir visas labai skirtingas, taip ilgam laikui man sudaręs progą kurti pačias įvairiausias kompozicijas. Laimei, tos kanconetės patiko beveik visai Italijai: visi tie, kurie norėjo kurti vienam balsui, perėmė jų stilių, ypač čia, Florencijoje, kur aš jau trisdešimt septynerius metus¹²⁰ tarnauju jų aukščiausios šviesybės, per jų malonę ir gerumą¹²¹ kiekvienas norintis galėjo iki soties klausytis kūrinių, kuriuos nesilioviau kūręs vadovaudamasis tais tyrimais.

Tiek madrigaluose, tiek arijose aš visuomet stengiausi perteikti žodžių prasmę, ir atsižvelgdamas į teksto išreiškiamus jausmus surasti daugiau ar mažiau tuos jausmus atitinkančius ekspresyviuosius sąskambius; taip pat stengiausi, kad sąskambiai turėtų savyje grožio, nes aš juose paslėpiau, – tiek, kiek galėjau, – kontrapunkto meną ir išdėščiau konsonansus ilguose skiemenyse, vengdamas trumpų skiemenų, ir laikiausi tos pačios taisyklės kurdamas pasažus¹²²; nors dėl konkrečios puošmenos kartais panaudodavau kelias

Arcadia, sukurtas 1481–1496 m. ir išspausdintas 1504 m. Neapolyje. *Arcadia* sudaro dvylika atskirų nevienodos metrinės struktūros ekologijų.

¹¹² Paminėta eilutė yra iš Jacobo Sannazaro kūrinio *L'Arcadia* antrosios eklogės. Muzika neišlikusi.

¹¹³ Kalbama apie operą *Euridice* ir pastoralę *Il Rapimento di Cefalo*, 1600 m.

¹¹⁴ *Camerata* – greičiausiai Florencijos kamerata.

¹¹⁵ Caccini 1593 m. išvyko į Romą, kaip Giovanni Bardi sekretorius.

¹¹⁶ Tommaso de Nero, taip pat vadinamas Nero del Nero (1545–1572) – kilmingas florentietis, *Accademia degli Alterati* narys ir laikinasis vadovas.

¹¹⁷ XVII a. pradžioje buvo įprasta namų muzikavimui (arba kai neužtekdamo dainininkų) daugiabalsius madrigalus aranžuoti vienam balsui ir akompanimentui. Tuomet pirmas balsas buvo dainuojamas, kiti balsai grojami instrumentu. Frauke Schmitz šiam reiškiniui apibūdinti pasitelkia Alfredo Einsteino sąvokas „priešmonodija“ arba „pseudomonodija“ (Schmitz, p. 19).

¹¹⁸ Kanconetė [it. *canzonetta* – dainelė], nedidelės apimties daugiabalsis (Caccini atveju, vienbalsis – S. Š.) vokalinės muzikos kūrinys. Būdinga strofinė forma (aa bb cc), paprasta, dažniausiai nepolifoninė faktūra, šokio pulsas). Žr.: Muzikos enciklopedija, 2003, II t., p. 108.

¹¹⁹ Gabriello Chiabrera (1552–1638) – italų poetas ir libretistas, gimęs ir miręs Savonoje. Parašė poemą *Firenze* (Florencija, 1615), „Amedeida“ (*Amedeide*, 1620 m.). Jis yra pastoralės libreto *Il rapimento di Cefalo* (1600, „Kefalo pagrobimas“), kuriam Caccini sukūrė muziką, autorius.

¹²⁰ Tai patvirtina, kad Caccini 1565 m. atvyko į Florenciją.

¹²¹ Caccini buvo XVI a. šeštojo dešimtmečio viduryje Cosimo I de' Medici priimtas į tarnybą.

¹²² Kitais žodžiais, kirčiuoti skiemenys turi sutapti su stipriąja takto dalimi. Panašias rekomendacijas apie gerą prozodiją ([gr. *prosōdia* – priegaidė, intonacija, kirtis] skiemenų, žodžių ar jų grupių tarimo trukmės, kirčių, intonacijų sistema ir ją tirianti kalbotyros šaka) dėstė Gioseffo Zarlino (1517–1590) savo traktate *Le istituzioni harmoniche* („Harmonijos nuostatai“, 1558/1573, IV d., 32 ir 33 sk.).

aštuntines nuo ketvirčio iki pusės takto trukmės, dažniausiai trumpuose skiemenis, ką galima sau leisti, nes jos greitai prabėga ir nėra pasažai, bet gali suteikti daug grožio; be to, argi teisingas sprendimas neleidžia padaryti kokios nors taisyklės išimties?

Kadangi aš aukščiau tvirtinau, kad šie pasažai dažnai buvo naudojami blogai, dera pastebėti, kad pasažai buvo išrasti ne dėl to, kad to reikalavo gera dainavimo maniera, bet, manau, tam, kad pakulentų klausą tų, kurie nesupranta, kas yra ekspresyvu, nes jeigu jie tai žinotų, be abejonės, tie pasažai jiems taptų bjaurūs, nes nėra nieko labiau prieštaraujančio afekto išraiškai. Štai kodėl aš paminėjau netinkamą pasažų naudojimą; aš pats tokius pasažus pritaikiau tik neekspresyviai muzikai, ilgiems, o ne trumpiems skiemenims ir pabaigos kadencijose. Kalbant apie balsius minėtuose pasažuose, aš nebent pasakysiu, kad balsis „u“ sukelia geresnį efektą, dainuojamas soprano, o ne tenoro, o balsis „i“ – priešingai; visi kiti balsiai tinka visiems balsams, nors atviri balsiai yra daug skambesni nei uždari, kaip ir „švaresni“ ir lengvesni dispozicijos¹²³ pratimams¹²⁴.

Jeigu, nepaisant visko, norima panaudoti šiuos pasažus, jie būtų atliekami pagal tam tikras mano kūrinuose taikomas taisykles, o ne vadovaujantis atsitiktinumu ar kontrapunkto praktika; reikėtų juos, kai norima dainuoti solo, iš pradžių apgalvoti ir nesitikėti, kad pakaks išmanyti kontrapunkto meną, nes komponavimui ir dainavimui šia gera maniera geriau negu kontrapunktas tarnauja prasmės, žodžio supratimas ir skoningas to perteikimas ekspresyviais garsais, afektais gausiu dainavimu. Aš pats kontrapunktu naudojausi tik kartu derindamas du balsus, siekdamas išvengti kai kurių grubių klaidų ir sušvelninti šioją tokią šiurkštumą, ir tai daugiau tam, kad išryškintčiau afektą. Matysime, kiek malonumo ir kokį poveikį suteiks šiuo stiliumi sukurti arija arba madrigalas, t. y. atsižvelgiant į teksto prasmę, kai dainuos tas, kuris yra įvaldęs tinkamą dainavimo manierą, bet to neatliks kitas dainininkas, nors ir puikiai išmanantis kontrapunkto meną; ir nebus geresnio įrodymo už pačią patirtį.

Taigi tokios buvo priežastys, kurios mane atvedė prie dainavimo vienu balsu maneros ir paskatino ištirti, kokiems skiemenims ir kokiems balsiams reikia pasažų. Man belieka patikslinti, kodėl *messa di voce*, eksklamacijos, triliai, grupetai ir kiti anksčiau paminėti efektai yra vartojami, taip sakant, be jokio skirtumo; bepigu man sakyti „be jokio skirtumo“, kai aš girdžiu juos atliekamus ir ekspresyvioje muzikoje, kur jų reikia, ir šokio kanconetėse.

Šis trūkumas, jeigu man leista taip sakyti, atsiranda todėl, kad dainininkas gerai neišmano to, ką nori dainuoti; jeigu jis tai išmanytų, be jokios abejonės, taip lengvai tokių klaidų nedarytų; (p. 6) pavyzdžiui, išmokęs dainuoti patetine maniera, kurios bendra taisyklė ta, kad *messa di voce* ir eksklamacijos yra patetikos pagrindas, jis juos nuolat naudotų visuose muzikos žanruose, nepaisydamas, ar tekstas to reikalauja. Tačiau tie, kurie gerai supranta teksto idėją ir prasmę, mato šias klaidas ir moka atskirti, kur patetiškumas tinka, o kur ne. Taigi per pamokas reikia dainininkus mokyti taip, kad jie nesusimenkintų ir daugiau reikšmės teiktų savo pačių sprendimui negu vulgarių neišmanėlių plojimams.

¹²³ Lot. k. *dispositio* – išdėstymas, paskirstymas. Baroko retorikos teorijoje – muzikinių minčių išdėstymo tvarka pagal oratorinio meno principus.

¹²⁴ Neaišku, ką norėta pasakyti žodžių junginiu *per esercitare la disposizione*. Galbūt Caccini tuo norėjo pabrėžti, kad techniniai vokalo sunkumai dainuojant atvirus balsius lengviau įveikiami, nei dainuojant uždarus balsius.

Dainavimo menas nepakenčia vidutiniškumo, ir kuo jis tobulesnis ir gražesnis, su tuo didesniu uolumu ir meile mes, šio meno meistrai, turime jį tyrinėti ir atskleisti. Ši meilė paskatino mane (konstatavus, kad bet kokį mokslą ir menų pažinimą mes gauname iš raštų), per šias išspausdintas natas ir tolimesnius paaiškinimus perduoti tą silpną šviesą, drauge noriu parodyti, kas laukia to, kuris siekia dainavimą vienu balsu pritariant kitaronu¹²⁵ arba bet koku kitu styginiu instrumentu paversti savo profesija, nebent jis jau susipažinęs su šios muzikos teorija ir dainuoja atitinkamai. Mokantis dainavimo (dėl jo paties tobulumo) ir norint pranokti tas ribas, teoriniai raštai pasidaro būtini: jeigu tam tikri elementai gali būti naudingi, tai dar naudingiau atsižvelgti į juos visus.

Taigi laikydamasis tvarkos aš pasakysiu, kad pirmasis ir pats svarbiausias principas yra teisinga balso intonacija; garsas turi būti nei per aukštas, nei per žemas, bet ir garso ataka turi būti atlikta geru būdu. Dažniausiai naudojami du garso atakos būdai, mes išanalizuosime ir vieną ir kitą, o toliau pateiktuose muzikos pavyzdžiuose rasime tą, kuris man atrodo pats tinkamiausias atlikti efektus, kuriuos paskui taip pat aptarsime.

Taigi kai kurie, dainuodami pirmąją natą, pradeda ją tercija žemiau¹²⁶; kiti minėtą pirmą natą intonuoja tiksliai ir ją palaipsniui stiprina, nes sakoma, kad tai ir yra tinkama maniera dainuoti žaviai.

Nors pirmoji maniera nėra bendra taisyklė, nes ji nedera su daugeliu konsonansų¹²⁷ ten, kur galėtų būti panaudojama,¹²⁸ ji šiais laikais tapo taip visuotinai naudojama, kad, mano nuomone, užuot paglosčiusi klausą, ji tapo nemaloni girdėti (nes, kai kurie dainininkai per ilgai išlaiko žemutinę terciją, nors ji turėtų būti vos vos paliesta [užkliudyta, padainuota ar pan. – S.Š]). Aš dar daugiau pasakysiu, kad ypač pradedantieji turėtų taip dainuoti tik retais atvejais, ir šios manieros (virtusios bendra taisykle – S.Š.) vietoje aš pasirinkčiau elegantiškesnę antrąją manierą - balso palaipsnį stiprinimą.

Bet kadangi aš niekada nevartočiau įprastų terminų, kurie tinka kitiems, o priešingai, visada stengiausi ieškoti naujų kelių,- tiek kiek naujumas gali leisti muzikui pasiekti savo tikslą – patikti ir sujaudinti sielos aistras,- aš nustačiau, kad ekspresyviausia iš garso atakos rūšių pasiekama per priešingą efektą, tai yra pradėjus garsą jį tildyti, nes eksklamacija yra pagrindinis būdas sužadinti aistras, ir eksklamacija yra ne kas kita, kaip nedidelis balso, kai jis tyla, pastiprinimas, tačiau toks garso stiprinimas soprano balse, dažniausiai dainuojant falsetu (*voce finta*), padaro balsą šaižų ir rėžiantį klausą, kaip aš tai jau ne vieną kartą girdėjau.

Taigi, be jokios abejonės, siekiant labiau sujaudinti sielą, vertėtų pradėjus dainuoti geriau tildyti garsą negu jį stiprinti; pirmu būdu norint padaryti eksklamaciją, kai garsas jau buvo stiprintas, būtų reikalinga jį dar labiau pastiprinti prieš rengiantis sustoti; aš jau sakiau, kad tokiu atveju balsas pasirodytų šiurkštus ir priverstinis.

¹²⁵ Šio instrumento „išradėju“ laikomas Antonio Naldi, vadintas Il Bardella (?-1621), tarnavęs Medici rūmuose Florencijoje nuo 1571 m. Kitaronas buvo panaudotas kaip antikinės kitaros ekvivalentas intermedijoms, viena jų buvo paruošta 1589 m. įvykusioms Ferdinando I de' Medici vedyboms (tai intermedija *La Pellegrina* [„Maldininkės“]).

¹²⁶ „Norint dainuojant suteikti balsui grakštumo pačioje pradžioje arba bet kurioje kitoje vietoje (ir čia, kaip ir visur kitur, reikalingas sprendimas), pradedama per terciją arba kvartą iš apačios, pagal kitų balsų sąskambius [...]“ (Bovicelli, 1594, p. 11). Cristoph Bernhard (1628-1692) savo traktate „Von der Singe-Kunst oder Manier (1649?)“ vartoja itališką šios puošmenos pavadinimą *cercar della notta* (http://www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_singe_kunst.html, p. 8).

¹²⁷ Schmitz nuomone žodis *consonanze* čia veikia suprantamas kaip sąskambis arba akordas, bet ne kaip *dissonanze* priešprieša (Schmitz, 1995, p. 26).

¹²⁸ Kai toji pridėtinė nata priklauso vertikalėje su ja suformuotam akordui.

Garso tildymas sukels visiškai priešingą efektą, nes jei garsui tylant bus panaudojama šiek tiek energijos, tai padarys balsą daug ekspresyvesnį; be to kaitaliojant manieras bus galima varijuoti efektus, nes jų įvairovė mūsų menui labai reikalinga, jeigu tik ji tarnauja anksčiau minėtam tikslui. Taigi, jeigu čia (eksklamacijoje – *S. Š.*) slypi didžiausia gražaus dainavimo dalis, galinti sužadinti sielos aistras, tuose tekstuose, kuriems tinka tokių afektų naudojimas ir jeigu sugebama tam pasitelkti gyvus argumentus, tai vėl padaroma išvada, kad kaip tik iš raštų išmokstama to taip reikalingo grakštumo; šio grakštumo negalėtum efektyviai ir aiškiai apibrėžti, jeigu vadovautumeisi tik savo protu; taip pat negalėtum jo tobulai įvaldyti, jeigu išmokęs teoriją ir išvardintas taisykles, nesiimtum praktikos, kurios dėka pasiekama visų menų meistrystė, bet ypač tobulai dainuojančiojo ar dainuojančiosios meistrystė (1 pvz.)¹²⁹:



1 pvz.

(p. 7) Taigi to, didesnio ar mažesnio grakštumo intonuojant aprašytuoju būdu galima mokytis pasinaudojant čia pateiktų natų pavyzdžiu *Cor mio, deh non languire* („Ak, mano širdie, neliūdėk“), nes nuo pirmosios pusinės natos su tašku galima pradėti dainuoti *Cor mio* pamažu tildant garsą, paskui jį stiprinant su didesne energija besileidžiančioje ketvirtinėje natoje ir eksklamacija, dėl palengva besileidžiančios natos bus išraiškingesnė; bet ji dėl išlaikytos natos būtų daug aistringesnė žodyje *deh* („ak“), kuri nesileidžia palaipsniui, o paskiau kuo švelniausiai nusileidžia didžiosios¹³⁰ sekstos intervalu.

Šitai norėjau pastebėti, kad kitiems parodyčiau, kas yra eksklamacija ir koks jos pagrindas, bet ir kad pademonstruočiau, jog gali būti dvi dainavimo rūšys, viena patetiškesnė už kitą, kurios skiriasi tiek atlikimo būdu, kai intonuojama vienaip ar kitaip, tiek ir imituojant žodį, su sąlyga, kad imitacija sutampa su žodžio išreiškiamą idėja.

Be to, ekspresyvioje muzikoje eksklamacijos pagal visuotinę taisyklę gali būti naudojamos visose besileidžiančiose pusinėse ir ketvirtinėse natose su tašku, nes taip jos pasitarnauja natos, kuri seka, išraiškingumui labiau, nei (eksklamacijos – *S. Š.*) ilgose natose, kurioms labiau tiktų naudoti *messa di voce*, nesiimant eksklamacijų. Iš viso to aš taip pat darau išvadą, kad arijos tipo muzikoje arba šokio kanconetėse dera vietoje tų afektų pasitenkinti dainavimo gyvumu, kurį atneša pati muzika, nors kartais čia galėtų tikti

¹²⁹ Šio natų pavyzdžio, kuris demonstruoja du skirtingus eksklamacijos būdus, madrigalo tekstas yra iš Giovanni Battista Guarini (1538–1612) poezijos rinkinio *Rime* (Venecija, 1598). Pateikiamos originalo faksimilės ir natų pavyzdžiai modernioje notacijoje.

¹³⁰ Turėtų būti mažosios sekstos, nes būtent tokia parašyta natų pavyzdyje.

eksklamacija, vis dėlto reikia išsaugoti tą gyvumą, nepapildant jokia kita išraiška, kuri būtų susijusi su ilgesiu.

Štai todėl mes manome, kaip svarbu dainininkui teisingai pasirinkti, ir tai kartais vertingiau už dirbtinumą. Tuose pačiuose pirmiau pateiktuose muzikiniuose pavyzdžiuose mes taip pat pastebime, kad keturios aštuntinės antrame *languire* skiemenyje yra grakštesnės, negu keturios lygios aštuntinės, nes jos dėl antros aštuntinės su tašku yra sulaikomos. Bet geras dainavimas naudojasi daugeliu dalykų, kurie užrašyti vienu ir tuo pačiu būdu sukelia skirtingą efektą ir tada sakoma, kad vienas muzikas dainuoja geriau už kitą, – dabar aš pasistengsiu išdėstyti, kaip suvokiau ir užrašiau trilį ir grupetą, kaip aš mokiau jų savo mokinius, ir išnagrinėti visus kitus būtiniausius efektus, kad čia neliktų neaptarta nė viena mano pastebėta įmantrybė (2 pvz.).



2 pvz.

Trilis, kurį aš užrašiau virš vienos natos, yra taip parodytas dėl to, kad dėstydamas apie jį ir savo pirmajai, ir savo antrajai žmonai, ir savo dukroms, laikiausi vienintelės taisyklės, pagal kurią ir užrašyta ir kuri reguliuoja trilį bei grupetą: po pirmosios ketvirtinės dera kartoti kiekvieną natą balsiu „a“ iki finalinės ilgos natos; lygiai tas pats nutinka su grupetu. Kiekvienas, kuris girdėjo dainuojant mano velionę pirmąją žmoną¹³¹, tesprendžia, kaip nuostabiai ji atlikdavo trilį ir grupetą, kuriuos ji išmoko pagal minėtąjį principą; taip pat kiekvienas, tikrintakuris gali išgirsti mano dabartinę žmoną¹³², tesprendžia, kaip subtiliai ji juos dainuoja; jeigu tikrai patirtis yra aukščiau už viską, tai aš be jokios abejonės galiu patvirtinti, kad nėra nei geresnio būdo juos atlikti, nei geresnės formos juos, vienus ir kitus, (p. 8) užrašyti natomis. Trilių ir grupetų valdymas yra būtina sąlyga daugeliui dalykų, kurie čia aprašomi ir kurie išreiškia tą grakštumą – gero dainavimo siekiamybę, kurie, kaip aš pirma minėjau, užrašyti viena ar kita maniera, gali sukelti priešingą efektą negu tas, kuris tikėtų; aš ne tik parodysiu, kaip galima juos panaudoti, bet taip pat tuos efektus užrašysiu dviguba maniera ir griežtai paisydamas natų vertės, kad būtų gerai suvokta, kaip aš jau ne kartą sakiau, kad mūsų meno rafinuotumo galima įgyti tiktai praktiką sujungus su šiais užrašytais paaiškinimais (3 pvz.).

¹³¹Lucija Caccini (gyvenimo datos nežinomos).

¹³²Margherita – Vittoria Archilei (1582–1620) mokinė.

The image displays a musical score for a flute piece, likely from a 17th-century manuscript. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features several measures of music, each with a trill or cascade indicated by a bracket and a number (1, 2, or 3). The trills are labeled 'Trillo' and the cascades are labeled 'Cascata doppia' and 'Cascata semplice'. The score is divided into sections by double bar lines. The first section is labeled 'Trillo' and the second section is labeled 'Cascata doppia'. The third section is labeled 'Cascata semplice' and the fourth section is labeled 'Cascata doppia'. The fifth section is labeled 'Cascata per il flauto' and the sixth section is labeled 'Altra cascata simile'.

Dviem manieromis užrašytoje muzikoje matyti, kad antroji maniera grakštesnė už pirmąją. Kad mes geriau tuo įsitikintume, toliau aš dar užrašysiu kelis pavyzdžius su žodžiais, ir taip pat su bosu kitaronui, ir pažymėsiu visas ekspresyviausias puošmenas, kurias bus galima praktikuotis ir šitaip pasiekti didžiausio tobulumo (pavyzdys Nr. 4).

Cor mio

deh non lan-gui-re

deh non lan-gui-re

deh non lan-gui-re

lan-gui-re

esclamazione affettuosa

del non lan gul re

11 10 14

trillo

Ahi mè ch'io mo ro

6 5 11 10 9 10

gruppi trillo

Par

trillo

to

Ahi mè ch'io mo ro

6 7 6 11 10 9 10

Aria di Romanesca

escla. trillo

Ahi dis-pie-ta-to A-mor co-me co-

6

trillo trillo

sei ti ch'io me-ni vi

6 11 10 9 10 7 6

ta si pe no-s'e-ri a.

6 13 12 11 10 14

trillo.

no. Ahi

me ch'io mo ro

6 11 10 9 10

Aria di Romanesca.

Hi dispiesso Amor come con

trillo. trillo.

fa ti ch'io men vi

6 11 10 9 10 7 6

ta si pe no-s'e-ri a.

6 13 12 11 10 14



Deh dove son fuggiti

scemar di voce escla, spiritosa escla, più viva

Deh deh do-ve son fug- gi - ti deh do-ve

son spa-ri ti g'loc chi de qua- l'er- ra - i lo son ce - ner o

ma i Au - re Au - re di - vi - ne ch'er - ra - te pe-re-gri - ne in

que - sta par- ti - c'in quel la Deh re ca - te no-vel

la dell' al - ma lu - ce lo - ro Au - re ch'io me - ne mo

ro deh re ca - te no-vel la dell' al - ma lu - ce lo - ro

Au - re Au - re ch'io me - ne mo re.

4 pvz.

(p. 11) Dviejose paskutinėse eilutėse žodžiais *Ahi dispietato amor* („Ai, žiaurioji, Meile“) arijoje *di romanesca*, ir toliau einančiam madrigale *Deh dove son fuggiti* („Ak, kur pabėgo“) užrašyti visi nuostabiausi afektai, kuriuos galima naudoti tai kilniai dainavimo manierai; todėl aš ir norėjau juos užrašyti - tam, kad parodyčiau, kur reikia taikyti *messa di voce*, kur dainuojamos eksklamacijos, triliai ir grupetai ir, pagaliau, visi mūsų meno gražumynai; ir tam, kad neberekėtų to daryti visuose toliau einančiuose kūrinuose¹³³; pateikti pavyzdžiai leis tuose kūrinuose atpažinti tas pačias vietas, kur puošmenos, atsižvelgiant į žodžių afektus, tinka; nes aš vadinu kilnia tą manierą, kuri nepasiduoda reguliaraus takto priespaudai ir dažnai perpus sumažina natų vertę vardan žodžių prasmės; šitaip atsiranda dainavimas su *sprezzatura*, apie kuria jau užsiminiau.

Kadangi efektai, naudojami meno tobulumui pasiekti, yra tokie gausūs, gera balso kokybė, kaip ir teisingas kvėpavimo valdymas tampa neišvengiami, norint pritaikyti efektus ten, kur jie reikalingi; dėl to bus pravartu atkreipti mūsų menu užsiimančio žmogaus dėmesį, kad dainuodamas vienas tik su kitarono arba kitokio styginio instrumentu pritarimu ir nebūdamas priverstas taikytis prie kitų, tik pats prie savęs, jis turės privilegiją pasirinkti tonaciją, kurioje gali dainuoti pilnu ir natūraliu balsu, išvengiant dirbtinų garsų. Šio tipo garsų (natūralių) produkavimas įpareigoja naudotis visais kvėpavimo resursais, kad jie nebūtų per daug atviri (nes dažniausiai jie žeidžia klausą); ir tuo reikalingiau panaudoti tuos resursus, kad būtų suteikta daugiau energijos atliekant *messa di voce*, eksklamacijoms ir visiems efektams, kuriuos mes išstudijavome; todėl reikia taip elgtis, kad kvėpavimo nepritrūktų ten, kur jis būtinas. Kad ir kaip būtų, dirbtinis garsas (falcetas – S. Š.) negali sukurti gero dainavimo

¹³³ Nepamirškime, kad čia yra muzikos kūrinių rinkinio įžanga.

(*buon canto*) kilnumo, tokio, koks gims iš natūralaus balso, patogaus visose natose, ir kuris priklausomai nuo talento gali laisvai lietus, pasinaudodamas kvėpavimu tiksliai tam, kad būtų perteikti patys geriausi efektai, kuriuos dera taikyti šiai kilniausiai dainavimo manierai. (p. 12) Meilė kilniausiai dainavimo manierai ir pačiai muzikai, deganti mano širdyje, dėl mano prigimtinio polinkio, ir dėl ilgų studijų metų, man atleis, jei aš leidausi toliau nunešamas, nei dera tam, kuris lygiai taip pat vertina išmokus dalykus ir troškimą jais pasidalinti, ir atiduoda pagarbą visiems šio meno mokytojams. Šis gražiausias ir natūraliai džiuginantis menas tampa nuostabus ir užsitarnauja beatodairišką meilę, kai tie, kuriems jis priklauso, - tai mūsų meno meistrai, mokytojai ir praktikai jį parodo ir atveria, kad suteiktų malonumo kitiems, kaip amžinosios dangiškos harmonijos iliustraciją ir tikslų paveikslą, harmonijos, iš kurios kyla visas žemės gėris.

Kadangi visuose savo kūrinuose aš esu įpratęs¹³⁴ pažymėti skaičius virš boso partijos, kurie žymi didžiasias tercijas ir sekstas, kai užrašyta su diezais, ir mažasias, kai su bemoliais, ir panašiai su septimomis ir kitais disonansais, kurie atliekami viduriniuose akompanimento balsuose; man belieka pasakyti, kad ligatūros boso balse tokiu būdu mano naudojamos tam, kad po konsonanso būtų grojama tik skaičiumi pažymėta nata, nes tai (jeigu aš neapsirinku) labiausiai tinka kitaronui, yra lengviausiai atliekama ir įvaldoma šiuo instrumentu, labiausiai tinkanti pritarti balsui, ypač tenorui, labiau negu bet kokiam kitam; beje, aš leidžiu nusimanantiems žmonėms patiems pagal savo nuomonę pasirinkti natas, atliekamas kartu su bosu, kurios būtų svarbesnės arba geriausiai akompanuotų solo partijai; man atrodo, kad neįmanoma pasiūlyti patogesnės natų notacijos, nebent naudoti tabulatūras.

Vis dėlto, kalbant apie vidurinius balsus, buvo galima girdėti, kaip ypatingai juos grojo Antonio Naldi, vadinamas Bardella¹³⁵: šis ištikimiausias jų šviesiausių aukštybių tarnas, tikrasis kitaronės išradėjas, yra plačiai pagarsėjęs kaip geriausias, iki šiol negirdėtas šio instrumento muzikantas. Apie jo grojimo poveikį liudija ir kitarono meistrai, ir tie, kurie džiaugiasi kitarono garsais; teneatsitinka jam tai, kas dažnai įvyksta su kitais: kai kurie ima gėdytis ko nors išmokę iš kitų, tarsi kiekvienas galėtų ar privalėtų būti kiekvieno dalyko išradėjas, ir tarsi jo talentas sumažėtų, jeigu kiti atrastų ką nors naują, taip didindami ir savo pačių šlovę, ir visuotinį gėrį.

Leidėjas skaitytojui

Prabėgo nemažai laiko nuo vasario 1 dienos, šio veikalo paskyrimo datos, iki šios paskutinės birželio mėnesio dienos, kai Bažnyčios autoritetai davė leidimą spausdinti; šis laikas pasirodė ilgą ir ištęstą, jeigu garbiajam skaitytojui nebūtų buvę pranešta, vos knygą atidavus į spaudą, kad užsitęsusi autoriaus liga, taip pat mano tėvo Giorgio Mariscotti liga ir mirtis, kurios mus privertė pakoreguoti išleidimo laiką.

¹³⁴ Caccini *Euridice* dedikacija G. de Bardi (1600): „Toku būdu šioje „Euridikėje“ dainuojamų partijų harmoniją palaiko *basso continuato*, virš kurio pažymėjau kvartas, sekstas, septimas ir tercijas didžiasias ir mažasias pagal reikalą, vidurinių balsų atlikimą patikėdamas grojančiojo sprendimui ir meistriškumui“.

¹³⁵ Antonio Naldi, vadinamo „Il Bardella“, gyvenimo datos nežinomos. Šis kitaronės muzikantas ir dainininkas Florencijos dvare pasirodė 1589 m., per Didžiojo kunigaikščio vedybų iškilmes, kuriose jis kitaronu akompanavo dainininkei Vittoria Archilei (1582-1620). Cristofano Malvezzi: „Vittoria Archilei [...], jai pritarė dvi kitaronės, viena iš jų grojo jos vyras, kita skambino Antonio Naldi, jo Aukštybės apmokamas tarnas [...]“. Antonio Naldi laikomas kitaronės išradėju (Carter, 2013).

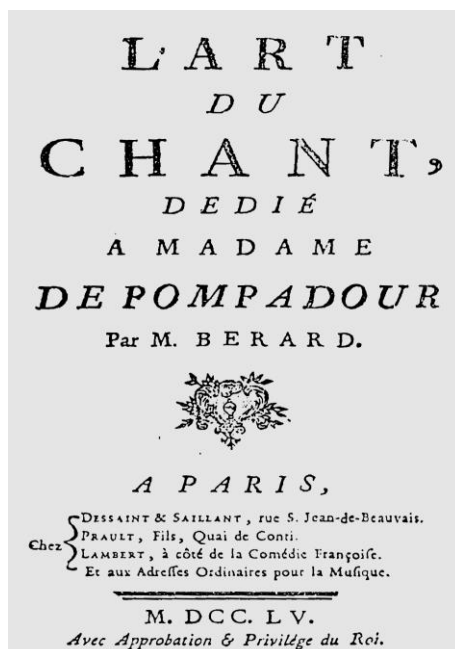
Priedas Nr. 3

Jean-Antoine Bérard

L'art du chant

Paris, 1755

originalas prancūzų kalba: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623287n/f5.image>



Jeano Antoine'o Bérard'o „Dainavimo menas“
dedikuotas poniai de Pompadour
Paryžius

Pratarmės ir III dalies 4-9 skyrių vertimas.

Pratarmė

Be abejo, pasirodys stebėtina, kad Atėnuose ir Romoje, kur patys didžiausi motyvai skatina dainavimo talentą, ir kur šis buvo pasiekęs ypatingo tobulumo, niekaip nebuvo pagalvota aprašyti šį meną¹³⁶; galbūt atrodys mažai tikėtina, kad apie šį dalyką nieko nebuvo parašyta šiandieninėje Europoje, kur dainavimas yra vienas iš visuomenės malonumų, kaip vienas iš svarbiausių jos saitų; kur jį [meną – S. Š.], pasiekusį didelės pažangos, savo aplodismentais nuolat palaiko publika, ir valdovai jį palankiai globoja; ypač tokiame amžiuje, kai kasdien išeina muzikos teorijos, harmonijos mokslo ir instrumentų mechanikos traktatai. Nejaugi tai būtų vieno iš žavingiausių menų likimas – išlikti tikrai žodinėje tradicijoje, nes ji [tradicija – S. Š.] retai perduoda palikuonims didžiųjų mokytojų metodus ir išmanančių mėgėjų pastabas; vieno ir kitų mintys būtų gerokai padėję dainavimo menui peržengti tarpsnį, jį skiriantį nuo galutinio tobulumo periodo; tas tarpsnis gal toks pat reikšmingas kaip visas iki šiol jo [meno – S. Š.] nueitas kelias.

Noras paspartinti dainavimo pažangą mane įpareigojo paskirti šiam menui veikalą, man nuo pat pradžių suvokiant visus sunkumus: aš supratau, kad toks traktatas ne tiek parašytinas, kiek sukurtinas; aš žinojau, kad atradimų laukas yra begalinis, bet kiekvienas jame žengiamas žingsnis yra sunkus ir pavojingas; kad gali laimingai žengti tais takeliais, kai

¹³⁶ Nuoroda Bérard'o: Graikų ir lotynų autoriai nepamini nė vieno šio pobūdžio veikalo.

gali pasinaudoti klaidomis tų, kurie anksčiau už mus jais nuėjo; aš žinojau, kad vėliau atėjusiems rašytojams nėra sunku pranokti savo pirmtakus, nes be savo mokytojų idėjų, jie gali remtis ir savo pačių mintimis, keli protai natūraliai išmąsto daugiau negu vienas. Aš numaciau, kiek reikia padėti pastangų pamatyti tiesą tarp daugybės principų, kurie visi kyla iš gamtos ir turėtų būti vienodi, bet labai dažnai pasidaro prieštaringi skirtingų mokytojų rankose. Aš niekaip nenuslėpiau nuo savęs to pavojaus, kad pirmosios apie bet kurį meną parašomos knygos būna paženklintos šiurkštumu ir netobulumu; troškimas kurti kenkia troškimui dailinti; beje, yra gana sudėtinga aprėpti visą medžiagą ir nepraleisti kokios nors detalės ir reikalingų pastebėjimų; puikus tokio pobūdžio veikalas yra viso amžiaus rezultatas. Matydamas gausias kliūtis aš padvigubinau savo pastangas. Aš pateiksiu savo darbą kaip menininkas, tai yra kaip žmogus, kuriam labiau rūpi tema, o ne jos išdėstymo būdas. Pirmiausia aš nutariau viena idėja apimti visas savo temos šakas, būdamas įsitikinęs, kad bet koks geras veikalas tėra viena išplėtotą mintis, ir kad toji pati išskaidyta mintis natūraliai sudaro skyrius ir planą; aš pamaniau, kad galima lengvai apriboti dainavimo meną gebėjimu tinkamai naudoti balso ir tarties organus; šis principas pats savaime apima viską, kas susiję su paprastu ir sudėtingu dainavimu; pirmasis [paprastas dainavimas – S. Š.] tėra balso deramai jungiamų žemų ir aukštų garsų derinys; antrasis [sudėtingas dainavimas – S. Š.] yra paprasto dainavimo taikymas tam tikroms to paties balso modifikacijoms, aš noriu pasakyti – žodžiams.

Kadangi aš kėliau tikslą išnagrinėti net smulčiausius dainavimo elementus, pirmiausia aš išmokau mano menui reikalingą anatomijos pamoką; paskui išdrįsau analizuoti visus mūsų garsų organus: aš išmatavau apimtį, ištyriau kiekvieno organo pavidalą ir visumos sąsajas; aš apskaičiavau atskiriems organams būdingus judesius ir bendrą viso balso instrumento judėjimą. Aš priėjau iki balso ištakų, iš kurių randasi visos garsų rūšys; aš suradau, kuo pakeisti nepakankamą plaučių galią, kaip ištaisyti svarbiausio balso organo ydas, padidinti arba sumažinti jo lankstumą dainininkų patogumui ir juos išmokyti frazavimo meno vienu atsikvėpimu, lengvai, keturis ar šešis kartus ilgiau negu įprastai.

Nederėjo vien tuo apriboti mano pastebėjimus; mano nuomone, tarimas yra imitavimo ir harmonijos principas dainuojant; aš parodžiau, kad tarimas geriausiai gali perteikti ausims ir sielai visus sukrėtimus ir įvairius jausmus. Siekimas pavaizduoti tarimu neturi nė trupučio pakenkti būtinai mūsų kalbos harmonijai, todėl aš pateikiau savo apmąstymus apie jų [kalbos ir harmonijos – S. Š.] prigimtį ir apie kai kurias raides, kurios sudaro mūsų žodžius; tie apmąstymai tikrai nebuvo bevaisiai; iš jų išplaukė kelios atskiros taisyklės, kurios yra daugelio puošmenų šaltinis; aš atidžiau nurodžiau skirtumus tarp tarimo ir artikuliacijos, skirtumus, kurie iki šiol nebuvo pakankamai iškelti; aš pateikiau tarimo ir artikuliacijos taisykles, kurias bus galima labai atsargiai panaudoti sakant pamokslus, kalbas teisme ir vaidinant teatre.

Privalu metoduose, kuriuos sau pritaikome, sekti gamta, kurios paskutiniai veiksmai yra visada sudėtingesni negu pirmieji, todėl aš stengiausi nuo paprastų svarstymų eiti prie gilesnių; aš dėjau visas pastangas išsiaiškinti tingios ir prastos klausos prigimtį ir rasti priemonių ištaisyti šias ydas; aš nustačiau bendruosius garsų vartojimo principus ir puošmenų [vartojimo – S. Š.] – atskirai; aš pirmasis išdrįsau suskaičiuoti puošmenas, jas apibrėžti, išanalizuoti jų susidarymą ir sukurti jų žymėjimo ženklus.

Kadangi šis veikalas dalinai remiasi anatomija ir fizika, daug svarsto apie prancūzų kalbos prigimtį ir kai kuriuos metafizikos principus, man buvo neįmanoma perdėti gilintis į tokių abstrakčių dalykų esmę, todėl aš buvau priverstas apibendrinti savo mintis, nurodyti jų aprėptį, suteikti savo mintims tinkamą progresiją, einant nuo paprasčiausių prie sudėtingiausių dalykų; aš siūlau skaitytojui kaskart žengti [naują – S. Š.] žingsnį; aš troškau, kad skaitytojas pastebėtų savo pažangą, ne dėl savo pastangų, bet savo nueito kelio. Aš skyriau daug dėmesio sudarydamas patogią grandinę, natūraliai ir be pastangų susiejančią visas dalis ir skyrius vienus su kitais; aš daugiau-mažiau atidžiai išdėsciau medžiagą,

atsižvelgdamas į jos svarbą; pagaliau, aš pasistengiau visam veikalui suteikti tikslias proporcijas, kurios sudaro tikrai didaktiškų veikalų vertę.

Pagaliau, kad kritikai, pasibaisėję mano garsų ir jų susidarymo analize, neapkaltingai mano taisyklių apsunkinus dainavimą labiau, negu tada, kai jų nebuvo, dera pasakyti, kad ši analizė nėra skirta patiems geriausiems dainininkams; [dera pasakyti – S. Š.] kad reikia ją taikyti tik tiems garsams, kurių nepavyksta gerai artikuliuoti; [dera pasakyti – S. Š.] kad įpratus laikytis taisyklių jos taps lengvos.

Jeigu mano pastangas vainikuotų sėkmė, aš drįsčiau tikėtis, kad šie pagilinti principai turėtų didelės praktinės naudos visiems talentingiems žmonėms ir visiems mėgėjams prancūzams; kadangi aš nagrinėjau dainavimo organus, jo elementus ir jo esmę, šitas veikalas galėtų atnešti naudos visai Europai ir visam dainuojančiam pasauliui. Natūralu, kad visi autoriai patys padidina savo darbo privalumus, tai vien publikai dera būti jo teisėja; vien tik publikos įvertinimas nulems mano pastebėjimų sėkmę.

(p. 112)

III dalis *La Perfection du Chant* „Tobulas dainavimas“

4 skyrius

Nombre des agréments & leur nature „Puošmenų skaičius ir jų kilmė“

Nepaisant dainavimo mokytojų pastangų kreipti savo mokinių dėmesį į įvairias puošmenas ir skrupulingai jas apibrėžti, mokiniai lengviau ir tiksliau perteikia tuos garsus, kuriuos suvokė jų protas ir išgirdo jų ausys, negu tuos, kuriuos vien tik išgirdo ausimis. Pirmuoju atveju, dainavimo organams vadovauja mintis ir imitavimas, antruoju atveju – vien tik pamėgdžiojimas. Labai keista, kad iki šiol niekas nebuvo pagalvojęs nustatyti puošmenų skaičiaus ir paaiškinti jų prigimtį.

(p. 113) Aš drįstu nustatyti pagrindinių ornamentų skaičių – dvylika, o būtent: keturios *cadences* [kadencijos, čia kalbama apie trilius – S. Š.], *demi-cadence ou coup de gorge* [pusinė kadencija arba pulsavimas], du *port de voix* [balso perdavimai], *accent* [akcentas], *coulé* [perėjimas], *flatté ou balancé* [glostymas arba balansavimas] ir du *sons filés* [tęjami garsai]¹³⁷; aš galėčiau išskirti keletą kitų puošmenų, bet ne tokių svarbių ir laisvai pasirinktų; pasitelkęs analizę aš supažindinsiu su išvardintomis puošmenomis.

Kas apskritai yra *cadence*

Cadence apskritai yra puošmena, kurią įtakoja mažoras arba minoras; [ją sudaro] du garsai, kurie vienas nuo kito nutolę (p. 114) tonu arba pustoniu; iš šio apibrėžimo aš išvesiu kitų *cadences* apibrėžimus.

Cadence appuyée [kadās apiuie] - „Atremta kadencija“

Cadence appuyée susiformuoja iš išlaikyto mažorinio arba minorinio garso reikalaujančio *cadence*, kuris visuomet yra papildoma nata; esant visiems lygiems tempams, kaip dviejų ar keturių tempas [*à deux ou à quatre temps*] ir t. t., atremtą garsą, kuris reikalauja *cadence* reikia išlaikyti pusę natos vertės, ir trečdalį natos vertės esant nelygiems tempams; nedideliu balso postūmiu [*secousse*] reikia rūpestingai išryškinti atremto garso *cadence*. [*Cadence appuyée* – S. Š.] garsai turi būti lėti (p. 115) ir labai lygūs, ir būtina jų kaitą truputį pagreitinoti prieš pabaigą, ir užbaigti pradedant dainuoti paskutinę natą, prieš ištariant paskutinį skiemenį.

Cadence précipitée [kadās presipite] - „Pagreitinta (veržli) kadencija“

¹³⁷ Nuoroda Bérard'o: puošmenos, kurios iki šiol dar nebuvo išskirtos.

Dainuodami akcentuokite pirmą natą, kuri reikalauja *cadence*; ši *cadence* turi būti greitesnė už *cadence appuyée*; beje, ji užbaigiama taip, kaip pirmoji.

Cadence molle [kadās mɔl] - „Minkštoji kadencija“

Cadence molle niekada nebūna paremta; ji prasideda vidiniais garsais, labai lėtais ir minkštais; taip, kad garsas atrodo kylantis šiek tiek iš krūtinės. (p. 116) Ši *cadence* baigiama laipsniškai nutildant [numarinant – S. Š.] balsą.

Double cadence [dubl(ə) kadās] - „Dviguba kadencija“

Norint padainuoti *cadence double* reikia išlaikyti pauzę po tos natos, kuri reikalauja *cadence*; pirmieji garsai turi būti sunkoki ir akcentuoti; tolesni garsai lengvesni ir nebe akcentuoti; *cadence double* reikia pabaigti smarkesniais ir greitesniais garsais, negu esant *cadence précipitée*, tačiau pridėdant natą, kuri yra kvinta žemiau negu finalinė nata¹³⁸.

(p. 117)

La demi-cadence ou le coup de gorge [la d(ə)mi kadās o lə ku də ɡɔʁʒ] - „Pusinė kadencija arba balso pulsavimas“

Demi-cadence prasideda atrama, kuri visuomet yra pagalbinė nata; pirma garsas stiprinamas, paskui tildomas dainuojant natą, kuri reikalauja *demi-cadence*; tada dainuojami pusiniai [atsargūs – S. Š.] *cadence* garsai, kurie sudaro šios puošmenos esmę. Kartais ši puošmena baigiama kaip *cadence appuyée*, bet gerokai švelniau.

Port de voix entier [pɔʁ də vwa ɛ̃tje] - „Pilnas balso perdavimas“

Dainuojant *port de voix entier*, pirmosios dvi natos yra to paties laipsnio [tos pačios – S. Š.], ir antroji nata visuomet yra pagalbinė nata. Niekada nereikia pamiršti *port de voix entier* užbaigti (p. 118) aukštesne nata, kuri turi būti palaipsniui susieta su ankstesne nata; pagal dainavimo pobūdį reikia daugiau ar mažiau išlaikyti ir net sustiprinti garsą dainuojant paskutinę natą.

Port de voix feint [pɔʁ də vwa feint] - „Apsimestinis (netikras, dirbtinis) balso perdavimas“

Port de voix feint atliekamas tuo pačiu būdu kaip *port de voix entier*, esant tokiems skirtumams: garsas išlaikomas ir stiprinamas dainuojant priešpaskutinę natą, kuri visuomet yra puošmena; o paskutinė nata, kurią reikia laikyti svarbiausia, minkštai paslepama (jeigu aš galiu taip pasakyti).

(p. 119)

L'accent [aksā] - „Akcentas“

Accent yra nedidelis balso pakėlimas, kuris padaromas įmantriai [tam tikra maniera, *en maniérant* – S. Š.] paglostant papildomą natą, esančią virš išlaikyto arba tęsiamą garso.

¹³⁸ Nuoroda Bérard'o: Reikia pastebėti, kad ši puošmena naudojama dainuojant mecosoprano balsu [*bas-sessus*], taip pat dainuojant baritono [*basse-taille*] ir kontratenoro [arba aukšto tenoro *haut-contre* – S. Š.] balsu ir t. t. Dainavimo pamokose mokantis *cadence double*, ji užbaigiama nepažeminant kvinta, ir sutrumpinami pirmieji sunkūs garsai.

Le coul  [l  kule] - „Perėjimas“

Norint padainuoti *coul *, reikia palaipsniui leisti žemyn ir atlikti labai švelnią ir mažą balso moduliaciją [*petite inflexion de voix*].

Le flatt  ou le balanc  [l  flate u bal se] - „Glostymas“ arba „balansavimas“

Flatt  reikalauja beveik nepastebimai moduluoti balsu; jis dar reikalauja labai greitai sujungti dvi natas iš apačios aukšty, (p. 120) šiek tiek įmantriai padainuojant garsą. Ši puošmena gali būti traktuojama kaip ketvirtinis *port de voix* [*un quart de port de voix*].

Son fil  entier [l  s  file  tje] - „Pilnasis tęsiamas garsas“

Son fil  entier yra tęsiamas garsas; jis pradedamas švelniai, viduryje sustiprinamas iki didžiausios savo apimties, tačiau nerėkiant ir nespaudžiant; tada vėl nepastebimai grįžtama prie to švelnumo taško, nuo kurio buvo pradėta.

Son demi-fil  [s  d( )mi file] - „Pusiau tęsiamas garsas“

Son demi-fil  reikia laikyti puse *son fil  entier*. *Son demi-fil * laipsniškai stiprėja iki didžiausios savo apimties, kur ir baigiasi; (p. 121) šis periodas kinta priklausomai nuo dainavimo pobūdžio.

5 skyrius

G n ration des agr mens „Puošmenų susidarymas“

Mano didžiausias troškimas, kad būtų įmanoma apibrėžti tų organų judesius, iš kurių atsiranda puošmenos; tokia analiz  nepaprastai pravartų, norint ypač tiksliai aprašyti puošmenas; tokia analiz  leistų sėkmingai išplėtoti sistemą apie balso formavimą, kurią aš pradėjau; aš tikrai nebijosiu imtis tokio darbo.

Prieš imantis jį įgyvendinti, mano skaitytojams (p. 122) dera priminti kelis principus, kuriuos aš nustačiau pirmosios traktato dalies šeštame ir septintame skyriuose, būtent: 1) kad įvairūs gerklų judėjimo aukšty-žemyn lygiai žymi skirtingus balso klosčių įtempimo ir atpalaidavimo laipsnius; 2) kad iškvėpimo stiprumas arba silpnumas yra pagrindin  jėga, kuri pagimdo stiprų arba silpną garsą. Taip pat dar reikia pastebėti, kad puošmenos tėra tam tikras aukštų arba žemų, stiprių arba silpnų garsų rinkinys. Kartą jau išdėstęs šiuos principus, aš parodysiu, kaip susidaro puošmenos.

Cadence appuy e - „Atremta kadencija“

Dainuojant *cadence appuy e*, reikia pakelti gerklas vienu (p. 123) arba puse laipsnio; reikia stengtis iškvėpti taip, kad iškvėpimas palaipsniui pasiektų vienodos jėgos; tokiu būdu balso klostės bus vienu arba puse laipsnio labiau įtemptos; tada proporcingai garsas taps aukštesnis; taip pat balso klostės pradės vibruoti, palaipsniui vibravimai vis gil s, ir garso jėga augs aritmetine progresija.

Dainuojant lyginiuose metruose, iškvėpimo trukm  atsir mimo momentu turi tiksliai atitikti pus  natos vertės, ir trečdalį – esant nelyginiams metrams. Todėl atskirais atvejais garsas bus daugiau ar mažiau tęsiamas.

(p. 124) Būtina pasirūpinti ir atskirti *cadence* nuo atramos garso nedideliu akcentu, pirma nuleisti, paskui pakelti gerklas vienu laipsniu ir iškvėpti tuoj po kiekvieno

garso; atsitinka, kad balso klostės patiria skirtingas įtampas ir atpalaidavimo būsenas, o garsas svyruoja nuo žemo prie aukšto; kadangi šie svyravimai bus trumpalaikiai, garsai greitai keis vieni kitus, paskui seks kiek ilgesnis ir lygus iškvėpimas, skirtingai pakeliant ir nuleidžiant gerklas; garsai bus lėti ir gana lygūs; palaipsniui bus sutrumpinta iškvėpimo trukmė, (p. 125) ir garsai bus greitesni; pagaliau, vienu laipsniu nuleidus gerklas, bus tarsi dvigubas iškvėpimas, pirmiausia gana švelnus, paskui – su tam tikra jėga, taip, kad minkštas iškvėpimas įsiterptų į garsų intervalą; matyti, kad tie garsai bus žemesni negu ankstesnieji, jie bus sujungti, o priešpaskutinis garsas bus silpnesnis už paskutinį.

Cadence précipitée - „Pagreitinta (veržli) kadencija“

Cadence précipitée reikalauja, kad gerklos būtų tai pakeliamos, tai nuleidžiamos vienu laipsniu ir kad iškvėpimas būtų trumpesnis palaipsniui artėjant prie paskutinių garsų; savaime aišku, kad (p. 126) garsų seka taps palaipsniui greitės; ši puošmena baigiama taip pat kaip ankstesnioji.

Cadence molle - „Minkštoji kadencija“

Gerklų pakėlimas ir nuleidimas alternatyviai [pakaitomis – S. Š.]: kiekvienam garsui reikia ilgai bei minkštai iškvėpti ir sulaikyti garsus burnoje; tokiu būdu garsai bus švelnūs ir lėti, liks kiek prislopinti ir net atrodytų šiek tiek krūtininiai; užbaigiant šią puošmeną kvėpavimas turi palaipsniui silpnėti; balso klostės bus priverstos judėti pilnai arba pusiau (p. 127), nežymiai virpėti; balsas palaipsniui nutils.

Double cadence - „Dviguba kadencija“

Kurį laiką tolygiai iškvėpkite; gerklos tegu nejuda; šitaip jūs suformuosite tęsiamą garsą ir sutaupysite laiko atokvėpiui; tada vienu laipsniu pakaitomis pakelkite ir nuleiskite gerklas; žiūrėkite, kad jūsų iškvėpimas kartu su garsais būtų stiprus, staigus ir kurį laiką nenutrūkstantis; suprantama, vibracijos tamsas gilios, truputį pertrauktos ir tęsis tam tikrą laiką; šitokiu būdu garsai bus stipresni; jokių būdų neiškvėpkite (p. 128) tada, kai jie [garsai – S. Š.] taps akcentuoti; toliau jūs sutrumpinsite įvairių garsams iškvėpimo trukmę; palaipsniui sumažinkite iškvėpimo jėgą, garsų kaita pasidarys greitesnė; kurį laiką dar iškvėpkite, tada, kai baigsite dainuoti paskutinį garsą, penkiais laipsniais nuleiskite gerklas; taip pat dar truputį iškvėpkite iki paskutinės ribos.

La demi-cadence ou le coup de gorge - „Pusinė kadencija arba balso pulsavimas“

Demi-cadence reikalauja vienu laipsniu pakelti gerklas ir kad stiprus iškvėpimas pasidarytų dar stipresnis, tada – laipsniškai susilpnėtų; šitaip balso klostės įgis ir paskui (p. 129) praras ilgį; garso stiprumas proporcingai išaugs ir sumažės; norint užbaigti šią puošmeną reikia, pasinaudojus mano principais, iš anksto padainuoti du ar tris pusinius akcentus; šia proga galima pastebėti, kad kartais pulsavimas [*le coups de gorge* – S. Š.] baigiasi kaip paremta *cadence appuyée*, bet gerokai švelnesniau.

Port de voix entier - „Pilnas balso perdavimas“

Atliekant dvi pirmas natas reikia atidžiai užfiksuoti gerklų pakėlimą arba nuleidimą tame pačiame lygyje; tokiu būdu balso klostės bus vienodai įtemptos, o garsai – vienodai aukšti arba žemi; baigiant antrą (p. 130) natą reikia vienu laipsniu pakelti gerklas ir iškvėpti gana švelniai dainuojant šių dviejų natų intervalą; iš to seks, kad: 1) balso klostės bus vienu laipsniu labiau įtemptos, ir dėl to garsas taps vienu laipsniu aukštesnis; 2) dainuojant šių dviejų natų intervalą, balso klostių kraštai bus priversti mažiau svyruoti negu dainuojant

ankstesnes natas; šitaip abi natos susijungs viena su kita; reikia iškvėpti dainuojant paskutinę natą, taip, kad jos stiprumas palaipsniui didėtų; balso klosčių vibracijos laipsniškai pagilės, ir garsai vienas po kito pasieks naujus stiprumo laipsnius.

(p. 131)

Port de voix feint - „Apsimėstinis (netikras, dirbtinis) balso perdavimas“

Atliekant dvi pirmas natas gerklos tebūna ramybės būsenoje, kaip ankstesnės puošmenos atveju; iškvėpkite sulig antrąją natą, taip, kad vidinis oro greitis laipsniškai didėtų; kai garsas bus pasiekęs savo pilnatvę, pakelkite gerklas vienu laipsniu, pasiruošdami švelniam įkvėpimui, kad pasiektumėte priešpaskutinę natą; mikštai iškvėpkite sulig pastarąją, kad balso klosčių vibracijos būtų beveik nepastebimos, o garsas tebūna įmantrus.

L'accent - „Akcentas“

Akcentui reikalinga, kad išlaikius (p. 132) arba sustiprinus garsą gerklos būtų pakeliamos laipsniu ir oras iš vidaus būtų išleistas pro balso klosčių kraštus, nepaprastai švelniai, paglostant paskutį garsą.

Le coulé - „Perėjimas“

Atliekant *coulé* reikia vienu laipsniu nuleisti gerklas, švelniai iškvėpti dviejų natų intervale, mikštokai dainuojant paskutinę natą.

Le flatté ou le balancé - „Glostymas arba balansavimas“

Padainavę paskutinę natą ketvirčiu laipsnio rūpestingai pakelkite gerklas ir minkštai iškvėpkite dviejų natų intervale.

(p. 133)

Sons filé - „Tęsimi garsai“

Formuojant puošmenas gerklos turi išlikti tame pačiame pakėlimo arba nuleidimo laipsnyje; dainuojant *son filé entier* [pilną tęsiamą garsą – S. Š.] reikia, kad oro tėkmė viduje kas akimirką greitėtų; tokiu būdu: 1) garso klostės bus lygiai įtemptos, ir tonas negalės pasikeisti; 2) vibracijos laipsniškai taps gilesnės, ir garsas pasieks savo pilną apimtį; pasiekus šį lygį reikia iškvėpti taip, kad oro tėkmė palaipsniui prarastų greitį; tokiu būdu vibracijų apimtis palaipsniui (p. 134) sumažės, ir garsas bus sugrąžintas prie savo pirmojo švelnumo taško. Norint išgauti *son demi-filé* [pusiau tęsiamą garsą – S. Š.], reikia naudotis puse mano išvardintų taisyklių.

Ankstesniame skyriuje aš neužsiminiau apie *roulade* [ruliadą – S.Š.], ir dėl to, kad jai nėra patikimų taisyklių, ir dėl to, kad ji pažymėta natomis; aš ketinau išskirti ir apibrėžti tikrai įvairias puošmenas, kurias galima reprezentuoti vienu ženklu; vis dėlto *roulade* yra naudojama mūsų dainavime, ji paskleidžia daug grakštumo, todėl aš ją apibendrinsiu.

La roulade [rulad] - „Ruliada“

Atliekant ruliadą balsas (p. 135) palaipsniui kyla iki tam tikro aukščio, arba jis leidžiasi iki tam tikro žemumo; pirmuoju atveju gerklos kaskart pakyla vienu arba puse laipsnio; antruoju atveju, priešingai, gerklos palaipsniui nuleidžiamos laipsniu arba puse laipsnio; suprantama, kad esant šioms įvairioms supozicijoms balso klostės yra daugiau ar mažiau įtemptos; atitinkamai jų vibracijos bus greitesnės arba lėtesnės, susidarys laipsniu ar

puse laipsnio aukštesni arba žemesni garsai už paskutinius garsus, tam tikri garsai, kurie sudaro *roulade*.

(p. 136)

6 skyrius

Régle générale pour tous les agréments „Bendra visų puošmenų taisyklė“

Visų puošmenų trukmę, energiją arba švelnumą, greitumą arba lėtumą lemia žodžių [teksto – S. Š.] pobūdis.

7 skyrius

Avantage des agréments bien exécutés „Gera atliktų puošmenų privalumas“

Gera atliktos puošmenos dainavimui yra tas pats, kas vykusiai pavartotos kalbos figūros iškalbingumui: būtent jomis didis oratorius pagal savo norą sujaudina širdis, (p. 137) nuveda jas kur pats nori ir vieną po kitos uždega širdyse visas aistras; dainuojant puošmenos sukelia tokį pat efektą. Nors kiek pamastę apie skirtingą jėgos, energijos, švelnumo, malonumo ir meilumo pobūdį, būsime priversti pripažinti, kad gero dainininko gerklėje puošmenos puikiai sugeba paveikti sielą; atimti puošmenas iš dainavimo būtų tas pats, kaip atimti gražiausią jo būties pasireiškimo dalį.

Ar teisingos mano ką tik pateiktos refleksijos kviečiu spręsti vidinį pojūtį [intuiciją – S. Š]: kai puošmenos būna tobulai atliktos, jos, regis, dainininkų organų ir meno dėka įgauna (p. 138) harmonijos ir aistros charakterį; ausis maloniausiai glostoma, širdis smarkiai sujaudinama, ir joje uždegamos įvairios aistros, arba širdis patiria skirtingus tos pačios aistros laipsnius.

Jeigu tas pačias puošmenas atlieka vidutiniškai menininkai, ausis dėl to kenčia, o širdis išlieka šalta. Pastaruoju atveju - dainuojant prastiems dainininkams - puošmenos praranda dalį savo gyvybės ir visą savo grakštumą, o pirmuoju atveju, priešingai, puošmenos atliekamos su visomis joms būdingomis savybėmis, ir tikrai subtilūs, delikačiai jaučiantys protai gebės atskirti mano čia išdėstytus niuansus; (p. 139) todėl geram dainininkui visiškai netiktų toks apibrėžimas: „žmogus, kuris gerai koordinuoja plaučių, gerklės, burnos ir ausų darbą“. Dar reikia, kad dainininkas galvotų ir jaustų.

8 skyrius

Qu'il serait à souhaiter qu'on pût inventer des signes pour représenter les divers agréments „Būtų pageidautina išrasti ženklus, žyminčius skirtingas puošmenas“

Aptariama žymėjimo galimybė būtų pageidautina: ir dėl nepatogumų, kurių išvengtumė, ir dėl iš to atsirandančių pranašumų.

Pirmiausia, yra didelis (p. 140) nepatogumas turėti tik tris ženklus dvylikai mano išskirtų puošmenų; šiuo vienu ženklu **X** nurodomos keturios kadencijos; ženklu **uu** išreiškiama pusinė kadencija; ženklas **z** žymi abu *port de voix* ir *coulé*; *accent*, *flatté* ou *balancé* ir *son filé entier* ar *son demi-filé* visai neturi ženklų.

Ženklų trūkumas yra toks nepatogumas, kuris sukelia daugelį kitų. Natūraliai nutinka taip, kad nelabai išmanantys žmonės visiškai nemoka atskirti įvairių puošmenų, žymimų tuo pačiu ženklu, kad jie apsirinka pasirinkdami, kad blogai jungia puošmenas su žodžiais; visai tai subjauroja (p. 141) gražiausias eiles ir tobuliausią muziką; nutinka ir taip, kad praleidžiamos tos puošmenos, kurios niekaip nepažymėtos.

Dar daugiau, kadangi ženklų skaičius nepakankamas, labiausiai užburiantis dainavimo grožis negalėtų būti pavaizduotas popieriuje spausdinimo būdu; todėl puošmenos, kuriomis gėrėjomės, klausydami gražiausių muzikos kūrinių, žinomos tik keliems

nuostabiems dainininkams; jos nepasiekia sostinės gyventojų, niekada nesilankančių spektakliuose, provincijos gyventojų, užsieniečių ir ateities kartų.

Padaryti taip, kad nebūtų įmanoma apsirikti renkantis puošmenas, (p. 142) jas visas išsaugoti, perduoti į rankas prancūzų ir užsienio publikai visą mūsų dainavimo grožį, dabar, kai vokalinė muzika yra viena iš svarbiausių mūsų pramogų, dabar, kai mūsų dainavimai paplito visoje Europoje, įamžinti puošmenas, kasdien galinčias pražūti kartu su keliais garsiais dainininkais,- tai būtų, ko gero, atradimas, vertas piliečio, kuris stengiasi padauginti tėvynės džiaugsmų.

Taigi puošmenų žymėjimo galimybė yra pageidautina, ir dėl nepatogumų, kurių išvengtume, ir dėl iš to atsirandančių pranašumų.

(p. 143)

9 skyrius

Signes des agrements – „Puošmenų ženklai“

Nedera suteikti per daug įvairovės ženklams, turintiems pažymėti puošmenas; ženklai turi būti tinkamo dydžio, kad popieriuje neužimtų per daug vietos; juk kartais prireiks pažymėti kelis ženklus virš vienos natos; reikia juos sukurti be galo paprastus, kad kopijuotojai lengvai juos perrašytų.

Dėl abiejų pastarųjų mano ką tik nurodytų priežasčių aš neieškojau puošmenoms analogiškų ženklų, tai yra tokių, (p. 144) kurie išreikštų įvairius garso judėjimus aukštyne arba žemyn, kaip nutinka atliekant puošmenas; pirmiausia, tokio tipo ženklai būtų pasirodę labiau filosofiniai, bet mažiau esminiai.

Aš buvau priverstas pasielgti savivališkai: pasinaudojau keliomis graikų ir hebrajų raidėmis; tegu šitie vardai jūsų neišgąsdina. Aš paėmiau tuos ženklus, nes jie labai nesudėtingi; beveik visi kiti yra mano išradimas; iš graikų aš paėmiau *epsilon* **Ε**, *psi* **Ψ** ir *tau* **Τ**, iš hebrajų – *kaf* **כ** ir *dalef* **ד**.

Tegu mano skaitytojai sprendžia, ar šie mano ženklai pasižymi tinkamu pločiu, įvairumu ir paprastumu.

(p. 145)

Signes pour les agréments – „Puošmenų ženklai“

Cadence appuyée „Atremta kadencija“: **Ψ**

Cadence précipitée ou jetée „Pagreitinta (veržli) arba sviedžiama kadencija“: **X**

Cadence molle „Minkštoji kadencija“: **⚭**

Double cadence „Dviguba kadencija“: **★**

La demi-cadence ou le coup de gorge „Pusinė kadencija arba balso pulsavimas“: **⋈**

Port de voix entier „Pilnas balso perdavimas“¹³⁹: **V**

¹³⁹ Pastaba Bérard'o: Kadangi *Port de voix entier*, kaip ir *cadence appuyée*, visada atliekamas *cadence* paruošus *flatté*, tai abiem atvejais [žymint *port de voix entier* ir *cadence appuyée* – S. Š.] reikia vengti žymėti pastarąjį [*flatté* – S. Š.].

(p. 146)

Port de voix feint „Apsimestinis (netikras, dirbtinis) balso perdavimas“ : $\wedge$

Accent „Akcentas“: T

Le coulé „Perėjimas“: Z

Le flatté ou le balancé „Glostymas arba balansavimas“: E

Son filé entier „Pilnasis tęsiamas garsas“: J

Son demi-filé „Pusiau tęsiamas garsas“: J

Turinys

Division de l'Ouvrage. Veikalo skyriai (p. 1)

I dalis

***La voix considérée par rapport au Chant* „Balso aiškinimas dainavimo atžvilgiu“**

Pirmas skyrius (p. 2)

Combien il est essentiel de connoître les Organes et la mécanique de la Voix „Kaip svarbu pažinti dainavimo organus ir mechaniką“

2 skyrius (p. 6)

Quels sont les Organes de la Voix „Kokie yra balso organai“

3 skyrius (p. 9)

De l'Inspiration et de l'Expiration „Apie įkvėpimą ir iškvėpimą“

4 skyrius (p. 12)

De la Formation de la Voix „Apie balso formavimą“

5 skyrius (p. 19)

Génération des Sons primitifs de la Voix, et leur liaison entr'eux „Primityvių balso garsų kilmė ir jų jungimas“

6 skyrius (p. 25)

Usage de l'Inspiration, et en particulier de l'expiration par rapport à la génération des Sons à caractère „Įkvėpimo ir ypač iškvėpimo taikymas atsižvelgiant į charakteringų garsų susidarymą“

8 skyrius (p. 32)

Usage de l'Inspiration et de l'Expiration, par rapport aux Agréments „Įkvėpimo ir iškvėpimo taikymas atsižvelgus į puošmenas“

9 skyrius (36)

Corollaires qui suivent des Chapitres précédents „Po ankstesnių skyrių einančios išvados“

10 skyrius (42)

Tout l'Art du Chant, envisagé précisément eu égard à la Voix, consiste à faire monter et descendre à propos le Larinx, à bien inspirer et à bien expirer „Visas tiksliai numatytas (aprašytas) dainavimo menas, atsižvelgus į balsą, susideda iš tinkamo gerklų pakėlimo ir nuleidimo, iš gero įkvėpimo ir iškvėpimo“

II dalis

La Prononciation et l'Articulation envisagées eu égard au Chant. Tartis ir artikuliacija, aptarti atsižvelgus į dainavimą.

II dalies skirstymas. (p. 47)

Pirmas skyrius (p. 48)

Définition de la Prononciation. Tarimo apibrėžimas (apibrėžtis).

2 skyrius (p. 50)

Qu'il est important de bien prononcer dans le Chant „Kaip svarbu gerai tarti dainuojant“

3 skyrius (p. 51)

Génération des lettres, et leur liaison centre elles „Raidžių susidarymas ir jų jungtys“

4 skyrius (p. 65)

Division des différentes sortes de Prononciation „Įvairių tarties rūšių skirstymas“

5 skyrius (p. 66)

Quel Jeu mécanique des Organes doit avoir lieu pour les différentes espèces de Prononciations que nous avons indiquées „Kokia turi vykti mechaninė organų veikla įvairioms tarimo rūšims, kurias mes nurodėme“

6 skyrius (p. 68)

Quand est-ce qu'on doit faire usage des différentes sortes de Prononciations? „Kada reikia taikyti skirtingas tarimo rūšis?“

7 skyrius (p. 76)

Avantages qui résultent des différentes Prononciations „Įvairių tarčių sąlygota nauda“

8 skyrius (p. 77)

Doute sur les effets de la belle Prononciation per rapport à l'harmonie de la Langue Française „Abejonė dėl gražaus tarimo efekto, atsižvelgus į prancūzų kalbos harmoniją“

9 skyrius (p. 79)

Nouvelle Orthographe raisonnée pour désigner dans le Chant certaines prononciations favorables à l'harmonie de notre Langue „Naujas ortografijos aiškinimas pažymint dainavime kai kurių garsų tarimą palankų mūsų kalbos darnai“

10 skyrius (p. 90)

Définition de l'Articulation „Artikuliacijos apibrėžimas“

11 skyrius (p. 92)

Règles générales sur l'Articulation „Bendrosios artikuliacijos taisyklės“

12 skyrius (p. 93)

Règle importante „Svarbi taisyklė“

13 skyrius (p. 99)

Utilité de la Règle précédente „Ankstesnės taisyklės nauda“

14 skyrius (p. 101)

Qu'on varie le jeu des Organes autant que l'exige la mesure et les qualités des lettres et le caractère des paroles, et l'on pratiquera les Règles de la Prononciation et de l'Articulation considérés par rapport au Chant

„Kaip varijuoti dainavimo organų žaismę kaip to reikalauja garsų apimtis ir ypatybės bei žodžių reikšmė, bus praktikuojamos tarimo ir artikuliacijos taisyklės dainavimo atžvilgiu“

III dalis

***La Perfection du Chant* „Tobulas dainavimas“**

III dalies skirstymas (p. 105)

1 skyrius (p. 106)

Comment est-ce que les personnes qui ont l'oreille paresseuse et même fautive, pourront parvenir à chanter avec une grande justesse d'intonation „Kaip žmonės, kurie turi tingią ir net neteisingą klausą galės išmokti dainuoti su dideliu intonacijos tikslumu“

2 skyrius (p. 109)

Quelle doit être la liaison des Sons en général „Koks apskritai turi būti garsų jungimas“

3 skyrius (p. 110)

Circonstances où l'on doit faire usage des Sons à caractère „Aplinkybės kai reikia panaudoti charakteringus garsus“

4 skyrius (p. 112)

Nombre des Agréments et leur Nature „Puošmenų skaičius ir jų prigimtis“

5 skyrius (p. 121)

Génération des agréments „Puošmenų kilmė“

6 skyrius (p. 136)

Règle générale pour tous les Agréments „Bendra visų puošmenų taisyklė“

7 skyrius (p. 136)

Avantage des Agréments bien exécutés. Gera atliktų puošmenų pranašumas.

8 skyrius (p. 139)

Qu'il seroit à souhaiter pût inventer des Signes pour représenter les divers Agréments „Būtų pageidautina išrasti ženklus, žyminčius skirtingas puošmenas“

9 skyrius

Signes des Agréments „Puošmenų ženklai“

10 skyrius

De l'action propre au Chant „Dainavimui būdinga veikla“

11 skyrius

Qu'on peut réduire l'Art principal du Chant à celui de chanter avec une grande justesse d'intonation, de lier les Sons les uns aux autres, de faire usage des Sons à caractère, de bien exécuter les Agrémens, et de plier son action au Chant. „Kaip galima pagrindinį dainavimo meną sutapatinti su dainavimu, kai labai tiksliai intonuojama, kai garsai siejami vieni su kitais, kai naudojami charakteringi garsai, kai gerai atliekamos puošmenos ir kai meno veikimas susiejamas su dainavimu“

12 skyrius

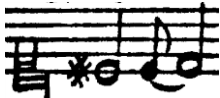
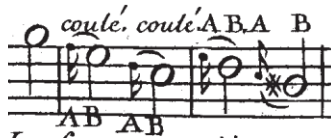
Idée de la perfection du Chant: Application de la Theorie à la pratique „Dainavimo tobulumo idėja, teorijos taikymas praktikai“

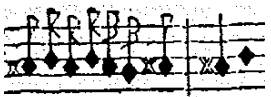
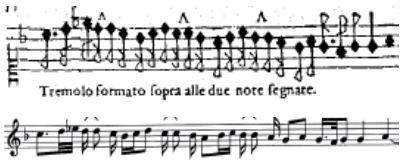
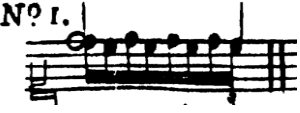
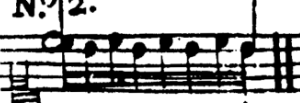
Turinio pabaiga.

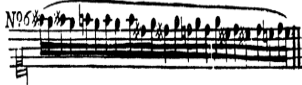
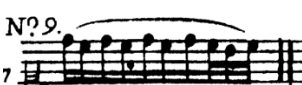
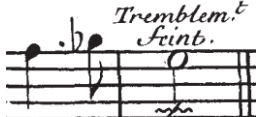
Priedas Nr 4
Ornamentų lentelė

Autorius ir veikalas → Ornamentas ↓	Bovicelli*1550 †1594 <i>Regole, passaggi di musica</i> Venice 1594	Caccini *1551 †1618 <i>Le nuove musiche</i> Firenze 1601(1602)	Bacilly *1621 †1690 <i>Remarques curieuses sur l'art de bien chanter</i> Paris 1688	Tosi *1654 †1732 <i>Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato</i> Bologna 1723	Monteclair *1667 †1737 <i>Principes de musique</i> Paris 1736	Bérard *1724 †1778 <i>L'art du chant</i> Paris 1755
--	--	--	---	--	---	---

ESMINIAI ORNAMENTAI

foršlagas/ apodžatūra				appogiatura 	coulé 	coulé
			port de voix		port de voix 	port de voix entier
			demy-port de voix			port de voix feint
			port de voix perdu			
					chûte 	

					sanglot 	
trilis	groppetto  tremolo  Tremolo formato sopra alle due note segnate.	trillo  gruppo  ribattuta di gola 	cadence tremblement / flexion de voix demy tremblement/ tremblement étouffé double tremblement	trillo maggiore N° 1.  trillo minore N° 2.  mezzotrillo N° 4.  trillo cresciuto N° 5. 	tremblement  mi re mi re.c.c.c. tremblement appuyé  Appuy. Battement. chute Cadence. tremblement subit  Tremblem. Subit.	cadence appuyée cadence précipitée ou jettée cadence molle double-cadence demi-cadence ou le coup de gorge

				<i>trillo calato</i>  <i>trillo lento</i>  <i>trillo raddoppiato</i>  <i>trillo mordente</i> 	<i>tremblement feint</i>  <i>e. - tei - gnez</i> <i>tremblement doublé</i> 	
					<i>flatté</i> 	<i>flatté</i>
					<i>balacement</i> 	<i>balancé</i>

					<i>pincé</i> 	
akcentas	<i>accento</i>		<i>accent/ aspiration (plainte)</i>		<i>accent</i> 	<i>accent</i>
grupetas / apsuka					<i>tour-de-gosier</i> 	
glissando					<i>son glissé</i> 	
BALSO DINAMIKOS PUOŠMENOS						
tesiamas garsas			<i>soutien de la voix</i> <i>longue note</i>		<i>son filé</i>	

crescendo ir diminuendo					<i>son enflé</i> 	<i>son demi-filé</i>
					<i>son diminué</i> 	
		<i>crescere e scemare della voce</i>	<i>doublement de note/animer</i>	<i>messa di voce</i> 	<i>son enflé et son diminué</i> 	<i>son filé entier</i>
eksklamacija		<i>esclamazione</i>	<i>expression/ passionner</i>			
LAISVIEJI ORNAMENTAI						
pasažas					<i>passage</i> 	

diminucija			<i>diminution/ méthode de chanter</i>		<i>diminution</i> 	
tirada	<i>tirata</i>				<i>trait</i> 	
perbègimas		<i>cascata</i> <i>cascata scempia</i> <i>cascata doppia</i>  <i>cascata per ricorrere il fiato</i> 			<i>cuolade</i> 