

# Flauta u baroku

---

**Coha Mandić, Tamara**

**Professional thesis / Završni specijalistički**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:807212>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-03**



*Repository / Repozitorij:*

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

VII. ODSJEK

TAMARA COHA MANDIĆ

FLAUTA U BAROKU  
POSLIJEDIPLOMSKI SPECIJALISTIČKI RAD



ZAGREB, 2016.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

VII . ODSJEK

Mentor studija: izv. prof. Renata Penezić

Mentor pismenog rada: red. prof. Mladen Tarbuk

Student/ica: Tamara Coha Mandić

Ak. god. 2016./2017.

## SPECIJALISTIČKI RAD ODOBRILO MENTOR

---

Potpis

U Zagrebu, 28. listopada 2016.

Specijalistički rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Flauta traverso.....	2
3. Barok u Francuskoj .....	4
3.1. Glazbene vrste u francuskoj glazbi 17./18. st.....	4
3.1.1. Francuska uvertira .....	4
3.1.2. Plesne vrste .....	4
3.1.3. Veće cikličke forme, nastale iz starijih plesova .....	5
3.1.4. Neplesni suitni stavci .....	6
3.2. Ritamske promjene u instrumentalnoj praksi francuske glazbe 17./18. stoljeća .....	15
4. Barok u Italiji.....	23
4.1. Praksa izvedbe talijanske glazbe 18. stoljeća .....	26
4.1.1. Izvedba .....	28
4.1.2. Triler .....	29
4.1.3. Dinamika.....	31
4.1.4. <i>Appoggiature</i> (predudari) .....	31
4.1.5. Mordent.....	33
4.1.6. Prirodni i umjetni modusi .....	33
4.1.7. Prirodne i umjetne kadence .....	36
5. Njemačka u doba baroka.....	39
5.1. Ritam u miješanome njemačkom stilu .....	40
5.2. Bitne manire .....	47
5.3. Ornamenti osjećajnog stila.....	47
5.3.1. Početni ton .....	47
5.3.2. Punktirani dugi predudar .....	48
5.3.3. Odbijeni <i>grupetto</i> , <i>pralltriller</i> i <i>schneller</i> .....	49
5.3.4. Kadence .....	50
6. Zaključak .....	57
Sažetak.....	58
Bibliografski podaci .....	59

## 1. Uvod

Najveći zaokret u glazbi dogodio se početkom 17. stoljeća. Mijenjaju se pogledi na svrhu umjetnosti, a samim time događaju se promjene u umjetničkom izrazu i načinu skladanja. Proučavanjem 17. stoljeća ušli smo u razdoblje baroka koji traje sve do polovice 18. stoljeća.

Glazba prijašnjih stoljeća razvila je svoje snage u umjetničkom tkivu polifonije. Pojedino glazbalo, pojedini umjetnici bili su anonimni dio cjeline. Svako je glazbalo moralo što jasnije voditi svoju liniju, a istodobno se uklopiti u cjelokupnu zvučnu sliku. No oko 1600. godine podiže se nova umjetnost koja čovjeka stavlja u prvi plan. Glazbeno-deklamatorska interpretacija pjesničkih djela vodila je monodiji, solističkom pjevanju uz pratnju. Pri tome su nastali glazbeno-izražajni oblici koji su spajali riječi i ton u uzbuđujuće jedinstvo. I instrumentalnu glazbu povukao je taj val, solist se izdvojio iz anonimnosti svirača u ansamblu. Preuzeo je novi tonski govor monodije bez riječi i komunicirao je odsad isključivo tonovima. To solističko muziciranje doživljavalo se doslovce nekom vrstom govora, tako da je nastao nauk o glazbenoj retorici, glazba je dobila dijaloško obilježje, a "rječita" svirka postala je najvišim zahtjevom svih baroknih pedagoga.

Kao nikad prije, artističko-solistička produkcija dovedena je do najvišeg stupnja, kada je morao nastati virtuoz jer se željelo slaviti ne samo umjetničko djelo, nego se ponajprije željelo diviti umjetniku i njegovoj virtuoznosti.

Cilj ovog specijalističkog rada je što vjernije približiti stilski ispravnu baroknu interpretaciju sa naglaskom na baroknoj, poprečnoj flauti.

## 2. Flauta traverso

Prijelazom iz 16. u 17. stoljeće mijenja se i uloga puhačkih instrumenata. Dobivaju sve veću ulogu i važnost. Samim time javlja se potreba za boljim, savršenijim instrumentima. Prvi razlog je što stari puhački instrumenti nisu mogli zadovoljiti sve veće zahtjeve: virtuoznost i dobru ugođenost koju je nametnuo novi stil. Drugi razlog je bio zbog jake tendencije uzmicanja od polifonog sloga u prošlosti prema monodijskom stilu u kojem je jedna boja, tada gudačkih instrumenata, gotovo uvijek dominirala. Gudački orkestar, koji je i danas baza modernog orkestra, oformljen je u doba baroka.

Ubrzo u orkestar ponovo uključuju puhačke instrumente: flaute, oboe, fagote. Međutim, ti su instrumenti morali doživjeti velike promjene da bi mogli konkurirati violini i ostalim gudačima, u melodioznosti i virtuozičnosti.

Barokna flauta ili flauta *traverso* doživjela je možda najveće promjene od svih puhačkih instrumenata. Cijev flaute bila je cilindričnog presjeka, što je rezultiralo kreštavim i prodornim zvukom instrumenta. Francuski graditelji u drugoj polovici 17. stoljeća načinili su konusni promjer cijevi, smanjivši otvor kod usnika na 19 milimetara pa do 14 milimetara na donjem dijelu flaute. Na prednjoj strani flaute nalaze se šest otvorenih rupica, podijeljenih u dvije grupe. Klapna pokriva sedmu rupicu. Kada je otvorimo, sviramo ton dis. Dodavanjem te klapne flauta je dobila potpunu kromatsku ljestvicu, iako su neki tonovi bili intonacijski nesavršeni pa su se morali korigirati ambažurom.

Prije velikih promjena za vrijeme baroka, flauta je rađena u jednom dijelu. U Francuskoj, osim što je dodana dis-klapna, flauta se počnje izrađivati u tri dijela. Glava flaute na kojoj je otvor za usne (usnik), srednji dio na kojemu je šest rupica i treći dio na kojem se nalazi dis-klapna. Nova flauta je mogla proizvesti puno čišće polutonove, proširila se lepeza tonaliteta u kojima je mogla svirati, ton je bio fleksibilniji, osobito pogodan za sviranje vokalne glazbe.

Rani tipovi flaute, u 17. i početkom 18. stoljeća, ponekad su rađeni od bjelokosti umjesto drveta, a šest rupica su bile u nizu, nepodijeljene u dvije grupe. Imala je najljepši i najčišći zvuk od svih flauta. Jacques Hotteterre le Romain je bio vješt graditelj flaute, izvođač i teoretičar. Napisao je u Parizu, 1707. godine, poznatu školu za flautu – *Principes de la flûte traversière*.

Ubrzo se pojavila potreba za više srednjih dijelova, različite veličine. Razlog tome je različita visina ugađanja instrumenata koja je varirala ne samo između država već i između mjesta i gradova. Dugačak srednji dio sa šest rupica su razdvojili tako da je flauta, nakon 1710. godine, imala dvije grupe otvora u različitim dijelovima instrumenta i jednostavniji profil. Zbog tih poboljšanja mogla se bolje ugađati intonacija.

To je bila flauta na kojoj je kralj Fridrik Veliki od Prusije briljirao, za koju je Michel Blavet pisao sonate, a Johann Joachim Quantz u Berlinu 1752. godine napisao temeljnu raspravu, odnosno školu za flautu, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (*Pokušaj upute za sviranje poprečne flaute*).

Poprečna flauta tipično je solističko glazbalo i ima vrlo malo orkestarskih djela baroka u kojima se ona koristi kao *tutti*-glazbalo. Poseban čar barokne flaute jest u njezinom "drvenom" tonu i u trajnim promjenama njezinih zvučnih boja, uzrokovanih stalnom izmjenom "otvorenih" hvatova i prstometa zvanih "vilica".

### 3. Barok u Francuskoj

U Europi je iz predodžbe humanizma proizašla nacionalna kultura koja je u 17. stoljeću doživjela klasični procvat. Ljudsko-običajne uzore ova kultura je pronašla u grčko-rimskoj Antici, prije svega u filozofskim djelima stoika – Seneke, Epikteta i Marka Aurelija. Njezin duh osjeća se u rukopisima moralista poput Montesquieua i u filozofiji racionalizma Renéea Descartesa. Literarni uzori iz vremena antike imali su utjecaj na tragedije Corneillea i Racinea, kao i na opere Lullyja i njegovih suvremenika. To je doba gdje se čovjeka stavlja u središte svih umjetničkih prikaza uz harmoničnu usklađenost forme i sadržaja.

Unutar sljedećih, većim dijelom stereotipnih, oblika skladatelji su stvorili impresivno obilje izuma, ljupkosti i ljepote.

#### 3.1. Glazbene vrste u francuskoj glazbi 17./18. st.

##### 3.1.1. Francuska uvertira

Grave (2/2 mjera, kasnije 4/4) – Allegro (4/4 ili 6/8 mjera) – Grave (kao na početku, rjeđe u 6/8 ili 3/4 mjeri)

##### 3.1.2. Plesne vrste

	Takt/mjera	Tempo i karakter	Srodni oblici
Allemande	4/4	svečani Entrée-karakter ili tečno i piježno	preteča: Pavane (2/2)
Courante française	3/2	umjereno brzo do sporo	preteča: Gaillarde (3/2)
Courante italienne	3/4	hitrije, okretno	preteča: Gaillarde
Sarabande	3/4	umjereno sporo; često s naglaskom na drugom dijelu takta	
Entrée	2/2	umjereno svečano	slično Pavani
Loure	6/4	umjerene polovinke	
Forlane	6/4	vrlo živo, kasnije i u 6/8 mjeri	



Branle	2/2	umjereno polagano do živo	
Gavotte	2/2 (C); u 18. st. također 4/4	umjereno živo, često s dvije četvrtinke kao uzmah	
Bourée	2/2	življe od Gavotte, najčešće s jednom četvrtinkom kao uzmah	
Rigaudon	2/2	živahan tempo, jedna četvrtinka kao uzmah	slično Bouréeu, ali življe
Menuet	3/4	notira se i u 6/8 mjeri; umjeren tempo poput koračanja	u baletnoj glazbi brže do vrlo živo
Passepied	3/8	lagano i brzo, najčešće s jednom osminkom kao uzmah uz čestu promjenu mjere s 2 na 3, u 3 na 2	
Musette	2/2	umjereno brzo; također u 3/4 ili 6/8 mjeri	
Tambourin	2/4	živahno	
Canarie	3/8	brzo; također u 3/4 mjeri	
Furie	2/4	također u 3/4 mjeri; vrlo živo	

### 3.1.3. Veće cikličke forme, nastale iz starijih plesova

	Takt/mjera	Tempo i karakter	Srodni oblici
Passacaille	3/4	smireno, odmjereno, varijacije nad 4-8 taktim basom; općenito strogo ponavljanje basa	srodna sa Chaconne i Chaconne légère
Chaconne	3/4	nešto življe, slobodna obrada basa	
Chaconne légère	3/8	živo, brze osminke	
Chaconne en Rondeau	3/4	tipičan francuski način izvođenja u kojemu se poput refrena ponavlja slično kao u Rondeau tematski materijal u nizu: A-B-A-C-A-D-A	

Oblik Rondeau je od 1700. godine spajan i s drugim plesnim oblicima suite, npr. *Gavotte en Rondeau*.

### 3.1.4. Neplesni suitni stavci

	Takt/mjera	Tempo i karakter	Srodni oblici
Air	3/4; također u 3/8 i 6/8 mjeri	mirno i pijevno, tečno	
Prelude	3/4; također i u 4/4 ili 2/2 mjeri	u Francuskoj kao uvod u komornu suitu; mirno, tečno ili nalik na Entrée; prikladno uvodnom stavku	
Sonate	2/2 (4/4); također i u 3/4 mjeri	mirno i tečno; u 2/2 i 4/4 mjeri nalik na Entrée	

Francuska uvertira služila je kao uvod u kazališne predstave svih vrsta: tragediju, komediju, operu (*Tragédie lyrique*), *Comédie Ballet*, *Ballet de Cour* i balet. No također je stajala i na početku instrumentalnih suita. Stoga se "ležerna" skraćunica uvertira koristi za čitavu orkestralnu suitu ili primjerice za flautu: Uvertira J.S. Bacha za traverso flautu, gudače i B.C. u h-molu.

Lully, Campra, Destouches i drugi francuski skladatelji ove epohe u svojim su uvertirama preferirali izmijenjene reprize. Upotrebljavali su 6/8 mjeru nasuprot 2/2 mjeri u stavku Grave na početku. To je utoliko zanimljivije jer time odnos 2:3 Pavane i Gaillarde opet postaje transparentan. Poredak stavaka suite nije nikada u potpunosti određen, a nije strogo poštivana ni okvirna raspodjela stavaka – Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, posebno u komornoj glazbenoj suiti. Preostali stavci ubacivali su se po volji ili su mijenjali navedene stavke. Također je bilo u modi da orkestralne suite završavaju stavcima Passacaille ili Chaconne (Couperin, De la Barre, Marain Marais i dr.). Passacaille kao i Chaconne bili su prvotno narodni plesovi Španjolske. Dok se u Passacaillei strogo ponavlja tema u basu, Chaconna je puno slobodnija u obradi basa.

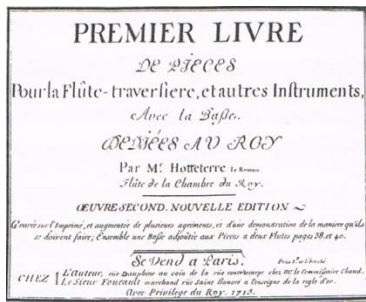
Francuski skladatelji od Chambonnièresa (oko 1602. – 1672.) na dalje pisali su Chaconne en Rondeau kod kojih se osnovno oblikovanje gornje dionice ponavljalo poput

refrena iznad teme u basu koja se stalno ponavlja, s prekidima u obliku varijacija koje se zovu Couplet. Chaconne en Rondeau je dakle "lančani oblik": Rondeau ili refren – Couplet 1 – Rondeau – Couplet 2 – Rondeau – Couplet 3 – Rondeau itd. Osim Chaconne en Rondeau također su postojali Bourrées, Menueti i Forlanes itd. en Rondeau.

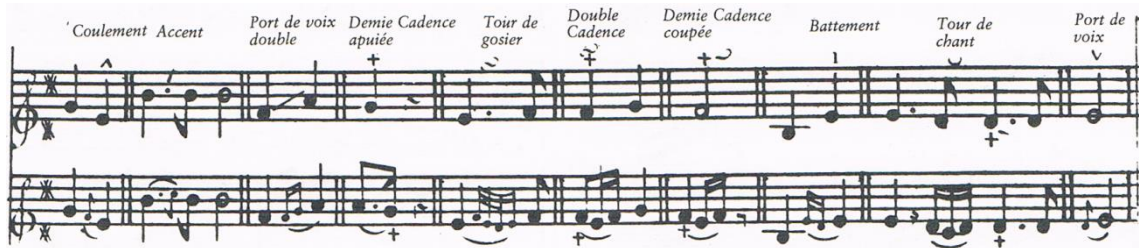
Air-ovi potječu od šansona za lutnju. Njihova pjevnost predstavlja željeni kontrast nasuprot stereotipnoj ritmičnosti plesnih oblika. Preludiji, uvodni stavci komornim suitama, homofoni su oblici s imitacijskim dijelovima. Entrées i sonate kao uvodni stavci načelno se ne razlikuju od preludija.

Uvodni Allemande stavci (bez prethodnih preludija) u francuskoj baroknoj glazbi predstavljaju jednim dijelom talijanske stavke – pjevne, delikatne, gotovo graciozne, a drugim dijelom raskošne, polifono-imitacijske, razrađene, skladne stavke ili stavke u stilu "brisé"u kojem se imitacije samo nagovještavaju, ali ne izvode stvarno.

Ukrašavanje u klasičnom francuskom stilu sastoji se od nekoć improviziranog, "krutog" materijala kojim se parafrazira, s uvodima i ukrasima s akcentima u pjevačkoj umjetnosti talijanskog ranog baroka. Vokalno porijeklo dokazuju i izrazi poput *tour de gosier* (obrat grla), *tour de chant* (pjevački obrat), *port de voix* (prenošenje glasa s jednog tona na drugi, kasnije Accent). Ove ukrase Jacques Hotteterre prikazuje u svojem djelu *Premier Livre de Pièces pour la Flûte traversière et autres instruments avec la Basse*.



J.-M. Hotteterre le Romain<sup>1</sup>



J.-M. Hotteterre le Romain<sup>2</sup>

*Coulement* – ispunjavanje silaznih terca, najčešće zahtijeva punktirano izvođenje, a prijelazne note moraju se legatom vezati za glavne note.



J.-M. Hotteterre, Coulements<sup>3</sup>

Ukras *Accent* se kroz vrijeme promijenio. Ovo je vrlo stari ornament, koji porijeklo vuče iz pjevanja. Već kod gregorijanskog pjevanja pojavljuje se kao tzv. *Pressus* – ponavljanje tona uz laganu promjenu njegove visine, a koji nastaje povećanjem pritiska zraka i brzim otpuštanjem, čime se postiže ekspresivnost (*Pressus*, od latinske riječi *premere* = tiskati). U

<sup>1</sup> Gustav Scheck: „Die Flöte und ihre Musik“, Interpretation, pr.51a

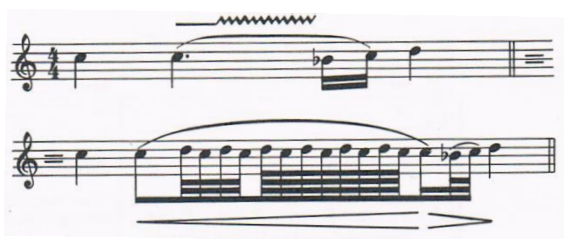
<sup>2</sup> G. Scheck: „ Die Flöte...“, Interpretation, pr.51b

<sup>3</sup> G. Scheck: „ Die Flöte...“, Interpretation, pr.52

vokalnoj glazbi talijanskog ranog baroka akcent također ima značajnu ulogu u ekspresiji. Ovaj ukras potječe iz grčke prozodije, melodijsko-ritmičkog zatezanja u grčkom jeziku i pjesništvu. Vjerojatno se kod ovog ukrasa, kao i kod *port de voix*, *Cercar la nota* (traženje istog tona) iz razdoblja talijanskog ranog baroka, pjevaju manji intervali poput polustepena. Sukladno tome, kod izvođenja stare francuske glazbe, moglo bi se postupati na isti način. Pjevači, puhači i gudači, stvarno još i danas koriste manje intervale koji se primjerice na instrumentima s tipkama ne mogu zabilježiti, niti prikazati.

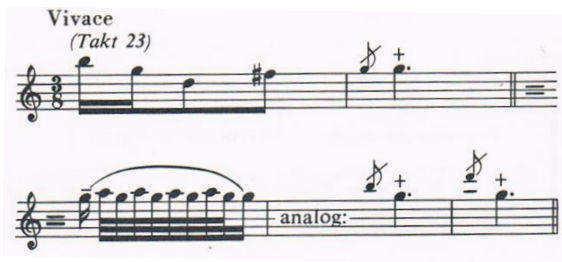
*Tour de gosier* (obrat grla) i *tour de chant* (pjevački obrat) svojim imenom upućuju na porijeklo iz pjevanja. Prepoznamo da se radi o ukrasima koji su u manjoj ili većoj mjeri slični *gruppettu* (talijanski naziv za dvostruki ukras); u ritmičkom smislu nije odgovaralo notaciji, već je bilo ritmički promjenjivo, čas mirnije, čas brže, čas punktirano, čas u istim notnim vrijednostima.

Oznaka + iznad note označava triler koji u francuskom, kao i u njemačkom i talijanskom baroku, uvijek započinje gornjom notom. No postoje određeni izuzeci, kao primjerice u *Školi za violinu* Francesca Geminianija, kao i u djelima Telemanna:



Francesco Geminiani, početak trilera od glavnog tona<sup>4</sup>

<sup>4</sup> G. Scheck: „*Die Flöte...*“, Interpretation, pr.54a



Georg Philipp Telemann: Sonata u C-duru za flautu dolce i B.C., 4. stavak<sup>5</sup>

*Double Cadence* je udvostručenje ili umnažanje triju posljednjih tonova melodijske kadence pomoću figura koje nalikuju *gruppettu* ili baroknom trileru izvođenom od gornjeg tona.



G. Scheck: "Die flöte...", Interpretation, pr.53b

Poseban oblik predstavlja *Double cadence appuyée* (franc. *appuyer* = podržavati, podupirati; može značiti i svirati na dijafragmi). U talijanskom stvarni pojam glasi *appoggiare*. *Appoggio* znači podržavanje zraka, daha odnosno pjevanog tona, no isto tako znači i zaostajalicu. Budući da se disonantna zaostajalica prema starim pravilima treba izvoditi uz *crescendo*, prije negoli će se razriješiti u konsonancu, oba značenja su zapravo identična. Vidimo da zaostajalica može trajati  $\frac{3}{4}$  vrijednosti glavnog tona na kojemu se triler izvodi.

*Double cadence coupée* karakteristična je za glazbu pisanu za čembalo u Francuskoj. Pauzu koja nastaje prekidom melodijske niti Couperin naziva aspiracijom (udisaj, disanje, udah). Suprotnost čini suspenzija (otezanje, odugovlačenje). Iako bi ovi ukrasi, kao što Couperin

<sup>5</sup> G. Scheck: "Die Flöte...", Interpretation, pr.54b

kaže: "trebali imitirati i nadomještati "messadivoce"(pjevačke ukrase koji se izvode uz crescendo i decrescendo na jednom tonu) kao i decrescenda drugih instrumenata", na flauti su isto tako zanimljivi, kao što je to primjer u 1. stavku d-mol Sonate M. Blaveta.<sup>6</sup> *Battement* Hotterrea je identičan s *Pinceom* klavecjinista (skladatelja glazbe za čembalo u Francuskoj u 17./18. st.). Bach taj ukras naziva *mordent*, kao i Talijani iz njegovog vremena. *Pince* uvijek započinje glavnom notom, no kasnije se ponekad pojavljuje i ispred nje, notiran malim notama. Njegova oznaka i nije sveopće prihvaćena; na njegovo mjesto uskoro će doći okomito prekrivena cik-cak linija. Ovisno o njezinom trajanju skladatelj će zahtijevati jednostruki *Pince* (*Battement*, *Mordent*) ili višestruko ponavljani.

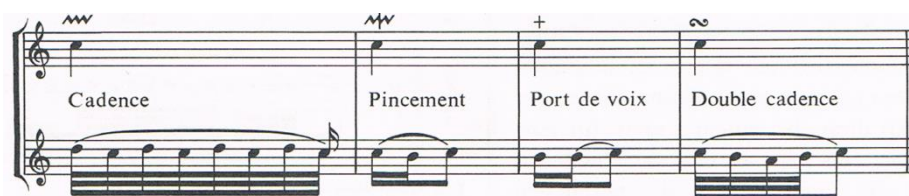
*Tremblement* (triler) bi prema uputama François Couperina i Rameaua na dugim notama trebalo započeti polagano i postepeno ga ubrzavati.

Naposljetku, valja još spomenuti tzv. *Flattement* (*Tremblement mineur*), stari tremolo ili vibrato, koji se izvodi ritmičkim pomicanjem prsta na rupici otvora jedan ili dva tona ispod navedenog otvorenog otvora. Vibrato se izvodio i pomicanjem cijele flaute, čime bi se postiglo lagano pomicanje glave flaute ispod ambažure izvođača.

U predgovoru Hotteterre upozorava da bi *flattement* trebalo koristiti na gotovo svim dugim tonovima te da bi ih se kao i trilere i mordente trebalo izvoditi brže ili sporije, sukladno tempu i karakteru skladbe. *Coulementi* bi se trebali nalaziti na gotovo svim silaznim tercama, trileri uvijek na uzlaznim vođicama, uz izuzetak onih vrlo kratkih. Triler se izvodi sa završnim ukrasom (njem. *Nachschlag*) uvijek kada je sljedeća nota jedan ton viša. Nakon *Port de voix*, uzlazne zaostajalice, uvijek treba uslijediti *mordent* (*battement*). *Accent* treba izvoditi na kraju punktiranih četvrtinki, ukoliko je osminka iza toga iste tonske visine. Ova pravila bi trebala biti općevažea.

---

<sup>6</sup> Gustav Scheck: *Die Flöte und ihre Musik*, str. 114



Jacques Champion Seigneur de Chambonnieres: Premier Livre de Clavessin (1670.)<sup>7</sup>

The image displays a musical score for Jean-Henri d'Anglebert, consisting of three systems of two staves each. The first system includes 'Tremblement simple' (marked with a wavy line), 'Tremblement appuyé' (marked with a wavy line and an accent), 'Cadence' (marked with a wavy line), and 'Autre' (marked with a wavy line). The second system includes 'Double cadence' (marked with a wavy line and a fermata), 'Autre' (marked with a wavy line), and 'Double cadence sans Tremblement' (marked with a wavy line and a fermata). The third system includes 'Pincé' (marked with a dot), 'Autre' (marked with a wavy line), 'Cheute et Pincé (Port de voix et Pincé)' (marked with a wavy line and a plus sign), 'Détaché avant un Tremblement' (marked with a wavy line and a fermata), and 'Cheute avant un Pincé' (marked with a wavy line and a plus sign). The notation includes various ornaments and articulations applied to a sequence of notes.

Jean-Henri d'Anglebert: Pièces de Clavecin (1689.)<sup>8</sup>

Kod Agrementsa od Chambonnieresa treba promotriti i starije *Diminutionen* i *Groppi*, ukrase koji u talijanskom stilu prelaze u donju tercu. Za njih je korišten znak ~, isto tako vrijedi i za *gruppetto* koji okružuje glavnu notu te ga d' Anglebert naziva "Double Cadence sans Tremblement" (*gruppetto* bez trilera). Nasuprot tome Couperin ga naziva "Double".<sup>9</sup>

<sup>7</sup> G. Scheck: „ *Die Flöte...*“, Interpretation, pr.55a

<sup>8</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str. 114

<sup>9</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str. 115



Doublé      Aspiration      Suspension      Der Doublé (Doppelschlag) wird verschieden rasch ausgeführt, z. B.:

Pincé simple      Pincé double      Port de voix simple      Port de voix coulé

Port de voix double      Tremblement appuyé et lié      oder

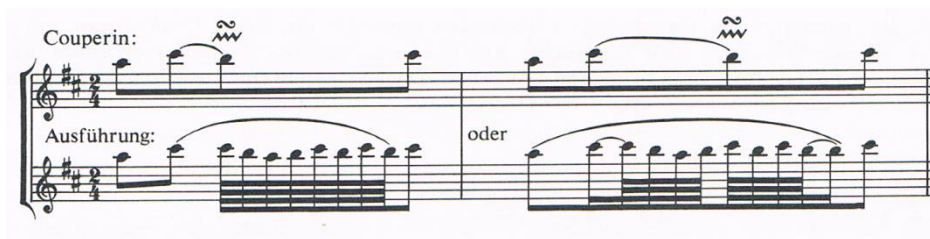
Coulés dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée

Point d'arrêt      Point d'arrêt

Proučavanje različitih tablica s ukrasima pokazuje da je triler u razdoblju baroka u pravilu počinjao gornjom izmjeničnom notom. Isto tako treba uočiti kako se stariji ukrasi, npr. *Tremulus descendens* iz perioda ranog baroka – triler koji se izvodio od glavne note prema dolje – kod Couperina javljaju kao Pince continu. Cuoles appuyés<sup>10</sup> od Couperina (koje je Quantz okarakterizirao kao lombardijske ritmove) se isto javljaju već u 16. stoljeću.

Double Cadence  
 (Triller mit Nachschlag)

<sup>10</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.116



Jean- Philippe Rameau: Pièces de Clavecin (1724)<sup>11</sup>

Svi trileri nisu se izvodili ritmički prema notaciji, nego s *accelerandom*.

Posebno valja upozoriti na drugi d' Anglebertsov primjer gdje možemo primijetiti da se zaostajalica kod *tremblement appuyé* produžuje za tridesetdruginku. Dakle, zadržava se izvođenje početka trilera od gornje note, iako je (najčešće) disonantna zaostajalica kao takva već prije primjetna.



Jean-Henri d'Anglebert<sup>12</sup>

Budući da i drugi autori demonstriraju zadržavanje *appoggio*-note, ova praksa je postala obavezna, budući da naglašava harmonijski tijek.

*Point d'arret* je oslonac, uporište, točka na kojoj bi se trebalo završiti s trilerom i nakon kojeg bi trebala uslijediti artikulacijska pauza, zajedno s posljednjim predstavlja jedan od najvažnijih stilskih obilježja francuske glazbe u baroku.

<sup>11</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.116

<sup>12</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str. 116

### 3.2. Ritamske promjene u instrumentalnoj praksi francuske glazbe 17./18.

#### stoljeća

Daleko je teže nego sa ukrašavanjem upoznati ritmičke promjene barokne francuske glazbe. Oboje potječu iz europske glazbe 16. stoljeća te starije tradicije metrike koja se oslanja na Antiku.

U svojoj školi za čembalo "L'Art de toucher de Clavecin", Paris 1716., François Couperin le Grand govori o "nejednakom" izvođenju određenih nota na sljedeći način:

"... Dobro bi bilo prije spomenuti koju riječ o francuskim ritmovima i njihovoj razlici u odnosu na talijanske. Po mom mišljenju, postoje nedostaci u našem notiranju glazbe, koji su usko vezani uz način na koji bilježimo jezik koji govorimo, a to je način notiranja koji je drugačiji od onog na koji sviramo. Uslijed toga stranci našu glazbu sviraju manje dobro nego mi njihovu. Suprotno od nas, Talijani svoju glazbu bilježe točnim vrijednostima, kako je i zamišljena.

Primjer: Mi više postepeno uzlaznih osminka punktiramo, ali ih bilježimo kao jednake osminke. Naša navika nas je pokorila i tako nastavljamo raditi i dalje. Ispitajmo dakle odakle dolazi ta oprečnost. Ja smatram, da takt (mjeru) miješamo s onim što zovemo kadencom (ovdje u smislu ritma i ritmičkog načina oblikovanja). Mjera u taktu definira kvantitetu i jednolikost doba, ali ritmičko oblikovanje (la cadence) je stvarni duh, stvarna duša koju je potrebno nadodati."<sup>13</sup>

Couperinovo mišljenje kako je francuski način notacije povezan s osebujnošću samih Francuza koji drugačije izgovaraju nego što pišu nije sasvim uvjerljivo, budući da je razlika između notacije i izvođenja bila uobičajena i u Italiji. Usprkos tome, Couperin u posljednjem

---

<sup>13</sup> G. Scheck, *Die Flöte* str. 116- 117

odlomku u potpunosti pogađa značenje razlike "la mesure" i "la cadence", koji teško da bi se mogao bolje okarakterizirati.

*Mesure* (lat. *mensura* = mjera) u menzuralnoj glazbi značila je početak i kraj podizanjem i spuštanjem ruke a kasnije kvantitirajuću grupaciju istog broja vremenskih vrijednosti kao taktnu shemu na koju se odnose promjenjive ritmičke strukture. Struktura poretka, sama po sebi indiferentna, djelovala je bezlično, ukoliko nije bilo primjene različitih stupnjeva naglašavanja (od približno 1600. god.). Prva doba u 4/4 taktu bila posebno naglašena (teška), treća također, no nešto lakša, druga i četvrta lake. Bez vrednovanja različitih naglasaka, struktura poretka ne bi bila jasna. Shema odnosa i poretka poštivala se čak i tamo gdje su, kako Couperin objašnjava, tek improviziranim ritmičkim oblikovanjem duh i duša skladbe došli do izražaja.<sup>14)</sup>

Hotteterre u svom djelu "Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec, et du haut-bois, op.1" poučava da artikulacijski par nije potrebno punktirati. Nejednakost je sezala od najoštrijeg ritmičkog punktiranja do približavanja laganoj triolizaciji, a da ovaj raspon varijacija nije bio naznačen točnim znakom, ako je znaka uopće i bilo. Tako se izvedba na kraju mogla svesti na jednostavan princip naglašeno-nenaglašeno. No naravno, sve to ne samovoljno, već podređeno dobrom ukusu. Odlučujući je bio karakter skladbe i/ili uputa skladatelja, koja je samo nagovijestala tu nejednakost.



J.- M. Hotteterre le Romain, Menuet<sup>15</sup>

<sup>14</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.117

<sup>15</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.119

Uobičajeno punktiranje kod francuskog 3/4 takta, a posebice kod menueta, u ovom navedenom primjeru se pomoću legata – kao sveopće važeće pravilo – ukida. No dodatak teksta – *d'une légèreté gracieuse* – upućuje na lagano naglašavanje prve, treće i pete osminke. Couperin ovu uputu izražava još jasnije kroz: *légèrement marqué*, koji se odnosi na dvije povezane šesnaestinke, kao najmanje notne vrijednosti, jer bi njih prema pravilu trebalo svirati nejednako ukoliko nisu posebno označene.



#### F. Couperin, Livre de Pieces de Clavecin<sup>16</sup>

No označavanje, u smislu naglašavanja, ne smijemo zamijeniti s punktiranom, nejednakom izvedbom. Radi se o jako finim nijansama. Ovdje se radi o načinu izvedbe koji J. J. Rousseau u svom "Dictionnaire de Musique", Geneve oko 1767., naziva Lourer (klizati, vezati).

Lourer: "znači tonove izdržati zvonko i nježno, te prvu notu svake treba odsvirati izražajnije, iako su obje primjerice jednake dužine".<sup>17</sup>

*Nourrir les sons*, ne znači samo da se tonovima na instrumentu treba dodati boja, nego ih treba izdržati, sukladno njihovoj odgovarajućoj vrijednosti, umjesto da iščeznu prije nego li je isteklo njihovo trajanje (Rousseau).

Quantz *nourrir* prevodi kao "svirati zabavno, zanimljivo", što znači da mora odgovarati zabilježenom trajanju note.

<sup>16</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.119

<sup>17</sup> G.Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, str. 119-120

*Marquer* (franc. *označavanje*) također može značiti: osjetilno uočljivo, učiniti primjetnim, što daje širok spektar.

Sljedeći Hotteterreov primjer<sup>18</sup> pokazuje značajniju formu nejednakosti unatoč legatu:



- nježne, punktirane osminke

Načelno vrijede sljedeća pravila:

1. Postepene osminke odnosno šesnaestinke, ukoliko nisu označene, izvode se kao punktirani (rjeđe kao lombardijski) ritmovi, dakle *Notes inégales*. To vrijedi za osminke kod mjera: 2/2, 3/2, 6/4, 3/4 te za šesnaestinke u 4/4, 3/8, 4/8, 6/8, 9/8 i 12/8 mjeri.
2. Pravilo broj jedan ukida se:
  - a) uputom "Notes égales";
  - b) lukovima iznad nota koje bismo eventualno svirali nejednako;
  - c) točkama ili malim okomitim crtama iznad predmetnih nota ili lukovima iznad točaka ili okomitih crta;
  - d) lukom koji spaja dvije note i točkom iznad druge note. Na taj način F. Couperin naznačuje lombardijski ritam.

Pravila 2a i 2c ukidaju *Inégale* (nejednakost), ali to ne vrijedi kod izvođenja *detaché*; 2b i 2d legatom ukidaju uobičajeno, *inégal* izvođenje, kod čega 2b kao i 2a uvodi uputu *Notes égales*, dok 2d predstavlja ritmičku izmjenu nejednakog izvođenja nota pomoću legata koji

<sup>18</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation

povezuje dvije i dvije note. Ispisano punktiranje dopušta određenu mogućnost varijacija, čiji je stupanj djelomično ovisio o karakteru skladbe, a jednim dijelom o melodijskom kretanju u drugim dionicama kako bi se postigla ritmička skladnost.

Dok je od početka 19. stoljeća točka iza note notu produžavala točno za polovicu njezine vrijednosti, u 18. stoljeća to nije bilo jednoznačno određeno. Produženje je moglo biti manje ili veće. Dvostruko punktiranje (dvije točke) je sredinom 18. stoljeća već bilo poznato, budući da ga Marain Marais i Quantz spominju pod oznakom "jedna i pol točka", no bilo je svakako neuobičajeno. Punktiranje se moglo smanjiti, ukoliko je iza punktirane note stajalo više od dvije note kraćih notnih vrijednosti (više od dvije brze note).

Skladateljima 17. i 18. stoljeća je retorička figura – govorna gesta – bila znatno važnija od aritmetičkog poretka. Punktirani ritmovi, ispisani kao da su improvizirani, mogli su varirati u svojoj izvedbi.

Quantz objašnjava ovo prepunktiranje, zbog kojeg bi sve osminke, šesnaestinke i 32-druginke koje slijede trebalo svirati jednako kratko:

"sa živošću koju ove note izražavaju";

"iz ovog proizlazi da note s točkom ... gotovo dobivaju vrijednost jedne četvrtinke, tj. osminke ili 16- tinke";

"budući da se vrijeme trajanja kratke note nakon točke ne može točno odrediti".

Očigledno je da problematika kod izvođenja takvih ritmova raste s povećanjem broja dionica. Na višeglasnim mjestima povremeno se produžuju note (note s točkama) samo u jednom glasu (dionici), dok se kratke note u obje dionice izvode istovremeno, kako bi sve zajedno odgovaralo.



Johann Sebastian Bach: Partita u G- duru, Sarabande<sup>19</sup>

U originalnom tiskanom izdanju Bachove notacije osminke srednje i gornje dionice stoje točno iznad šesnaestinki u basu. Kada bi se 16-tinke skratilo prema 32-ginkama, bilo je potrebno sukladno tome izvoditi i osminke.

Hotteterre je u svom djelu *Principes...* iz 1707. objasnio kada bi osminke tj. šesnaestinke trebalo izvoditi kao neoznačene *Notes inégales*. U jednoj raspravi svog povlaštenog djela *L'Art de Preluder sur la Flûte traversière*, koje svojim mnogobrojnim legato pasažama otkriva proboj nove talijanske glazbe, Hotteterre je otkrio detaljan pregled pravila ritmizacije klasične francuske glazbe toga doba. Budući da je uključio i talijansku baroknu glazbu (Corelli), sviračima te glazbe dao je na taj način i veliku stilsku pomoć.

U svojim primjerima Hotteterre citira gotovo isključivo Lullyja kao središnju figuru baroknog stila koji je sve do svoje smrti 1687. godine vladao francuskom glazbom na dvoru kralja Louisa XIV. Hotteterreove, De la Barreove i Maraisove skladbe, kao i skladbe za lutnju Denisa Gaultiera, čembalista Chambonnièresa i Louisa Couperina, na isti način predstavljaju taj klasičan stil visokog baroka u Francuskoj na području komorne glazbe.

De La Barre, Marais i Hotteterre svojim djelima imali su značajan udio u razvoju traverso flaute. Bili su posebni miljenici Louisa XIV., poznavali su ukus kralja koji je odbijao novu talijansku glazbu i htjeli su se zaštititi kako približavanjem tom stilu ne bi postigli neuspjeh. Zanimljivo je da je Hotteterreovo djelo *L'Art de Preluder sur la Flûte traversière* tiskano tek

---

<sup>19</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.121



četiri godine nakon smrti monarha, 1719. godine, iako je kralj svom *bien aimé* (voljenom) Jacquesu Hotteterreu dao dozvolu za tisak već 1712. godine.

Couperin je navodno svojim *Dix Concertes* "Les Goûts Reunis"(ujedinjeni stilovi) iz 1714./15., pokušao francuski dvor upoznati s novim talijanskim komornim stilom. Oduševljenje kod kralja Couperin je postigao tek s Kraljevskim koncertima (*Concerts Royaux*) iz istog razdoblja koji su svi, osim suprotstavljenog jednog polaganog francuskog i jednog brzog talijanskog Courantea, skladani u elegantnom francuskom stilu ovog majstora koji je također bio talijanski inspiriran. Hotteterre također u svom djelu *Préludes* suprotstavlja tečni talijanski legato stil tipično francuskom. Elementi novog talijanskog stila nezaustavljivo su prodrli u Francusku, no nacionalni stil je tamo bio toliko ukorijenjen, da bi Francuzi samo tako od njega digli ruke. Razlika je bila prevelika. Duh prosvjetiteljstva je u Italiji, zajedno sa razvojem rano-baroknog, prouzročio afekte ukrasnog pjevanja u smjeru Belcanta, stila i načina skladanja koji si je za cilj postavio harmoničan, profinjen izraz osjećaja i strasti. Francuski je duh suprotno od toga volio čuti u tonu duhovnu briljantnost, ljupkost i retorički patos.

Više na "talijanski način"su skladali Loeilleti i Michel Blavet, iako se i on ubraja u francusku školu.

Michel Blavet, rođen 1700. godine, kao flautist fascinirao je Voltairea, Friedricha II. Pruskog, Telemanna i Quantza. U njegovim sonatama vidi se utjecaj Couperina, no isto tako i utjecaj talijanske glazbe. Pojedini uvodni Adagio stavci, kao primjerice oni u sonatama "L'Henriette", "La Lumagne"i "La Bouget" su čisto talijanski, a također i poneki Allegri u 2/4 mjeri i pojedini Presti u 3/8 mjeri.

Sonata IV u g-molu "La Lumagne" posebno je karakteristična u svom oslanjanju na talijanski stil, kroz lepršavost u sekvencama koju Blavet u navedenim djelima dočarava.

Adagio

Flûte traversière

Basse

Flûte traversière

Basse

usw.

U Allemandu se vidi utjecaj uzora Corellija, Vivaldija i Locatellija. Ovdje nema punktiranja.

*Siciliano*, oblik rečenice (periode) koji je postupno prodro iz Italije, započinje nježnom, mekom melodikom južnjačkog utjecaja, no drugi dio teme pokazuje tipično francuske dijelove.

I preostale Blavetove sonate prikazuju taj franko-talijanski stil koji je bio karakterističan za godinu u kojoj se pojavio 1731. Uz oponašanje uvodnog talijanskog Adagia, Blavet nije odustao od prpošnog, ljupkog Rondeauxa i karakternih stavaka.

Francuska glazba za flautu 17. i 18. stoljeća je veličanstvena, raskošna, puna duha i osjećaja. Quantzova pomalo umišljena i ponižavajuća osuda je svakako bila pristrana. Bez velike umjetnosti Philidora, Hotteterrea, La Barrea i Blaveta, koji su također bili i prvi skladatelji za flautu, nastanak talijanske i njemačke glazbe za flautu bi bio nezamisliv.

#### **4. Barok u Italiji**

U zadnjim desetljećima 17. stoljeća u Italiji se, kao i u Francuskoj, razvio klasičan stil u čijem su nastanku sudjelovali ne samo razni značajni glazbenici, nego i veliki mislioci toga stoljeća, u prvom redu René Descartes. Na pitanje o bitku, o metafizičkom, fizikalnom i matematičkom redu bića, a time i o mjestu čovjeka u svijetu, umjetnici su davali odgovor na svoj način. Red i ujednačenost oblika i izraza, racionalno i emocionalno u glazbenim djelima trebaju odgovarati skladnom i racionalnom redu u prirodi.

Prodor afekta (emocija) u čistu duhovnost starije polifone glazbe bio je izvršen. Kancona, madrigal i rana opera već su bili postavili pojedinca u središte dok je osamostaljenje instrumenata bilo tek u povojima. Ricercar se razvijao kao instrumentalni oblik izveden iz moteta te je rabio njegove imitatorske skladateljske tehnike, najprije za klavijaturene instrumente te potom i za tri jednoglasna instrumenta. Instrumentalna kancona vratila se na višeglasnu šansonu, na madrigal. Prava instrumentalna glazba bile su tokate za klavijature, fantazije i jednostavačne sonate (*suonata* = instrumentalni komad ili komad za puhaće instrumente. *Suonare* je bilo svirati na instrumentu, suprotno od *cantare* = pjevati).

Iz sonate i kancone niz talijanskih skladatelja 17. stoljeća razvio je najprije trostavačni, kasnije i četvorostavačni oblik sonate kakvu i danas znamo. Krajem 17. stoljeća već se razlikovala *Sonata da chiesa* (crkvena sonata) s redosljedom: adagio-allegro-adagio-allegro; i *Sonata da camera* koja je počivala na starijem redosljedu: allemande-corrente-sarabande-giga. Od antifonalno postavljenog dvozborno ili višezbornog muziciranja Giovannija Gabrielisa izvodi se *Concerto grosso*, veliki koncert, koji je u Italiji bio omogućen uspostavom crkvenih orkestara. Sukladno *Concertu grossu* nova je sonata uskoro bila prozvana i *Concerto*.

Kao tvorcu pravog violinskog koncerta valja odati počast Giuseppeu Torelliju (1658. – 1709.). Višestavačna violinska sonata potječe od Giovannija Battiste Vitalija (1644. – 1692.). Najveću je slavu pozeo Arcangelo Corelli (1653. – 1717.) čije je *Concerti grossi* njegov učenik Georg Muff zadivljeno slušao već 1682. godine u Rimu. Tih 48 Corellijevih trio sonata imalo je neusporediv, uzbudljiv učinak u svekolikom glazbenome svijetu sjeverno od Alpa pa i u Francuskoj unatoč njezinu izrazito nacionalnom stilu. Taj učinak potječe od ujednačenosti glasova, prirodno pjevne ljepote melodija, jednostavne harmonije i prirodnosti oblika izraza.

Neobično je to da protivno uobičajenoj praksi u glazbenoj povijesti presudni poticaji nisu dolazili od skladatelja koji su svirali glasovir ili orgulje, nego violinista. Bilo je to zlatno doba violine koja je po ljepoti i izražajnosti te virtuozičnosti izvođenja mogla konkurirati izrazito razvijenom talijanskom pjevačkom umijeću. U Bologni se razvilo umijeće sviranja violine koje je uzdiglo virtuozičnost do razine bizarnosti. Nasuprot tome, u Rimu su se istakli spomenuti iznimni violinisti, čije je lijepo sviranje i skladanje s mjerom djelovalo na formiranje stila.

Nakon Vitalija, Corellija i Torellija, kojima se kao najznačajniji majstor na području opere i oratorija pridružio Alessandro Scarlatti (1660. – 1725.), slijedio je drugi naraštaj iznimnih violinskih skladatelja koji su talijansku glazbu doveli do vrhunca slave:

Evaristo Felice Dall' Abacco (1675-1742)

Tomaso Albinoni (1671-1725)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Francesco Geminiani (oko 1680-1762)

Giuseppe Tartini (1692-1770)

Pietro Locatelli (1695-1764)

Giovanni Battista Buonporti (1670-1747)

Pobjednički pohod violine u Italiji potisnuo je sve druge instrumente. Tek su skladatelji drugog naraštaja, s iznimkom Dall' Abaca i Geminianija, počeli pisati za traverso flautu i blok flautu. I operni skladatelji poput Antonija Lottija, Leonarda Vincija i Giovannija Battiste Pergolesija, orguljaša Giovannija Battiste Sammartinija iz Milana te njegova starijeg brata Giuseppea Sammartinija, oboista i skladatelja u Londonu, skladali su glazbu za flautu. Međutim, tko su bili flautisti za koje su svi ti skladatelji pisali glazbu? Čini se da Talijani nisu imali flautista u 18. stoljeću u rangu J. M. Hotteterrea le Romaina, Blaveta i Quantza, ili su oni u društvenom tkivu talijanske glazbene prakse pored pjevača, violinista i orguljaša igrali podređenu ulogu. Istaknuo se tek Talijan Florio iliti Pietro Grassi u drugoj polovici stoljeća. Mjesto i datum njegova rođenja još nisu istraženi. Bio je član dvorske kapele u Dresdenu do 1756. godine te se čini da se pokušao skrasiti u Parizu, no još se iste godine uputio u London gdje je imao velikih uspjeha. Možda je u Londonu bio povezan sa suprugom Johanna

Christiana Bacha, primadonom Cecilijom Grassi, koja je rođena 1740. u Napulju te se nakon smrti skladatelja 1782. vratila natrag u domovinu. U svakom slučaju, Grassi je spadao u brojne talijanske glazbene umjetnike koje je nada u slavu i bogatstvo privukla u glazbena središta Dresden i London. Za jednoga flautista Italija nije bila osobito sretno tlo, ako se smije generalizirati vrijednosni sud Alessandra Scarlattija o Quantzu:

"Sinko, on zna, da ja ne podnosim puhačka glazbala, jer ona sva pušu falš."<sup>20</sup>

Unatoč tome stari je majstor skladao solo skladbe za flautu nakon što je čuo Quantza. Mnogi su talijanski majstori naraštaja poslije Corellija pisali sonate, trija, kvartete i koncerte za traverso flautu koja je postala pomodna sjeverno od Alpa, kao i za blok flautu (između ostalih i virtuozni koncerti Vivaldija za pikolo blok flautu u F-duru). Dokle god nemamo posebnu studiju o talijanskom muziciranju na flauti u Italiji 18. stoljeća, valja pretpostaviti da je talijanska glazba za flautu u prvome redu bila skladana za ljubitelje sjeverno od Alpa, gdje je flauta bila omiljena kao u Italiji violina. Engleska, Njemačka, Nizozemska i Francuska bile su potrošači novih, sjajnih proizvoda iz Italije te su najvažniji tiskari i izdavači koji su širili talijansku glazbu živjeli na sjeveru: Walsh u Londonu, Le Cene i njegov nasljednik Etienne Roger u Amsterdamu. No, talijanska djela nisu dolazila samo u tisku nego i u prijepisima preko Alpa na dvorove u Münchenu, Darmstadtu, Dresdenu, Berlinu, Salzburgu, Beču i Stockholmu.

#### **4.1. Praksa izvedbe talijanske glazbe 18. stoljeća**

Osobito na talijansku glazbu utječu afekti. Kada govorimo o afektima, pritom mislimo na preslikavanje ljudskih osjećaja na glazbu i pokušaj vjernog interpretiranja tih osjećaja. Jezična povezanost talijanske barokne glazbe, koja ne niječe svoje podrijetlo od vokalne glazbe, jedna je od njezinih karakterističnih osobina. Melodika, metar, ritam, vremenska mjera i dinamika

---

<sup>20</sup> Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, VIII. Intrepretation, str.134

su esteticici te glazbe pridruženi ljestvici emocija koja seže od ljutnje do vesele prpošnosti, od herojske ozbiljnosti do nježnog žalovanja. Bila je to strasna harmonija opere, čije su sheme bile tako poznate da im nije manjkao psihološki učinak i bez teksta tumačenja. Kao i pjevač, svirač je ritmu pristupao prema vladajućem afektu, produženo punktirajući note i pauze, a manje notne vrijednosti manje ili više kratio. Takvo odstupanje od točnog ritma znači, naravno, poteškoće u zajedničkom sviranju, osobito u velikim ansamblima. No, na tom mjestu tek počinje umijeće interpretacije stare glazbe.

Najvažniji izvori za izvedbu talijanske glazbe 18. stoljeća jesu:

1. Giuseppe Tartini

Pismo za pouku od 5. ožujka 1760. poslano njegovoj učenici Maddaleni Lombardini, madam Syrmen, koja se udala u Londonu.

2. Giuseppe Tartini

Pravila *Traite des Agréments de la Musique* za stjecanje pravog znanja o tome kako dobro svirati violinu; preporučljivo i za sve koji izvode glazbu, bili oni pjevači ili svirači. Cirkulirala su u prijepisima među Tartinijevim učenicima. Vrijeme nastanka oko 1750. do 1755. Novo izdanje na njemačkom, engleskom i francuskom jeziku. Celle i New York (Erwin R. Jacobi), 1961.

3. Francesco Geminiani

*The Art of playing on the Violin*, 1751.

4. Francesco Geminiani

*Rules of the playing in a true taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord*, op. 8, London 1739.

5. Francesco Geminiani

*The Art of Accompaniament, or a new and well digested method to perform the Thorough Bass on the Harpsichord with Property and Elegance*, London 1756. , op.

11

#### 4.1.1. Izvedba

Tartinijevo pismo Maddaleni Lombardini-Syrmen usrdno naglašava važnost *messa di voce*, produživanja i smanjivanja dugih tonova, za pjevno sviranje.

"Prva studija (dnevnog vježbanja) mora se posvetiti pravilnom držanju gudala, njegovoj ravnoteži i laganom, neprekidnom pritisku na žice. Sam početak mora biti kao lagani dašak, a ne kao udarac čekićem...Taj prvi dodir sa žicom i nježno polaganje trebate naučiti savladati u svakoj situaciji i na svakoj točki gudala..."<sup>21</sup> Poput daška nježan *pianissimo* početak, suprotnost je francuskom načinu sviranja *attaque*. U drugoj studiji, koju Tartini preporučuje za postizanje lakoće ručnog zgloba (*leggerezza di polso*), na skokovima u šesnaestinkama Corellijevih fuga, op. 5, čitamo da te šesnaestinke treba vježbati *distaccato*, dakle međusobno odvojeno, i *granite* = zrnato, sa pauzama te sve brže i brže. Izvedba kako propisuje Tartini:



#### A. Corelli, Fuga iz op. 5, br. 1<sup>22</sup>

Taj način sviranja Tartini u svojim *Regole per arrivare a saper ben suonar* naziva *sonabile* (od *suonare* = svirati na glazbalu), drugim riječima naziva ga načinom sviranja koji priliči glazbalu. Tomu nasuprotan je način *cantabile*, način izvedbe podudaran s pjevačkim

<sup>21</sup> Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik*, VIII. Intrepretation, str. 136

<sup>22</sup> G. Scheck, *Die Flöte*, str. 136



glasom kod kojega ne smije biti praznog prostora između pojedinih, dijatonskih susjednih tonova. Takvi slijedovi tonova u najmanjim intervalima pokazuju što u instrumentalnom muziciranju treba svirati pjevno.

Iznimka od pravila da se pjevna mjesta izvode bez ikakve praznine među notama, nalazi se na primjer kod Vivaldija izričito označena natpisom *staccato* odnosno *Adagio e spiccato*.

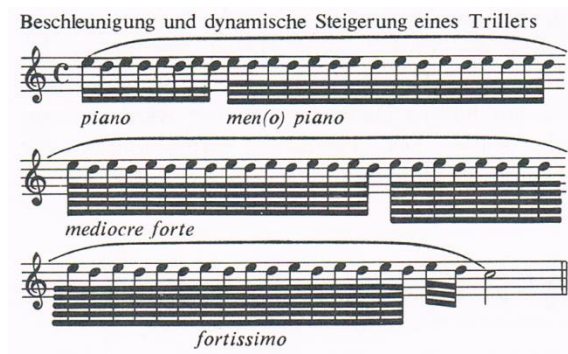


Antonio Vivaldi, Concerto grosso g-mol, 1. stavak<sup>23</sup>

#### 4.1.2. Triler

U vezi s tim važnim ornamentom Tartini kaže da se triler mora moći izvesti polako, srednje brzo i jako brzo jer se u graveu ne može izvoditi isti triler kao u *allegro*.

Ubrzanje i dinamično uzdizanje trilera



G. Tartini, Regole...<sup>24</sup>

Triler u ovom primjeru unatoč njegovim različitim notnim vrijednostima ne treba svirati u šesnaestinkama, pa onda u tridesetdruginkama itd., nego lagano započeti i neprimjetno

<sup>23</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, str.137

<sup>24</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 84.

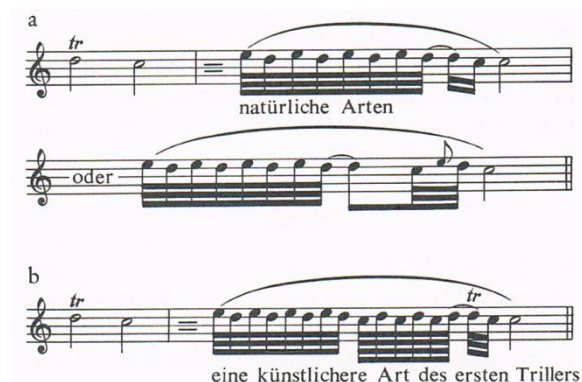
povećavati do najveće brzine. Također, ako se to čini primjerenim, triler koji započinje u *pianu*, treba izvesti u *crescendu*, do *fortissima*. Tartini načelno triler započinje odozgo, kao francuski skladatelj, samo ga u citiranom nastavnom pismu notira kao da započinje glavnom notom. Doista, triler koji započinje glavnom notom doimlje se iznimkom u Geminianijevom djelu *Art of playing on the Violin*. Kao takav zahtijeva poseban znak:

triler koji započinje glavnom notom



Kao prirodne završetke trilera Tartini označava sljedeće:<sup>26</sup>

Tartini, Regole..., Triler



a) prirodne vrste

Ili

b) umjetnija vrsta prvog trilera

<sup>25</sup> G. Scheck, *Die Flöte...* VIII. Interpretation, pr. 85

<sup>26</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, pr. 86 a i b

Umjetniji (primjer b), ornament koji se odozdo približava glavnoj noti, a koji zapravo oko 1600. još spada u koloraturu, osobito je vrijedan pozornosti. Treba ga se prisjetiti kada je u talijanskim sonatama za to prigoda, osobito kod završnih trilera adagia.

#### 4.1.3. Dinamika

Kako smo vidjeli na prvome primjeru trilera, Tartini je *crescendo* još tumačio pomoću dinamičke gradacije. Jednako tako postupali su Bach te čak Mozart. No Geminiani je već 1751. koristio danas uobičajeni izjednačujući znak  $\langle \rangle$ . Postojala je dinamika napetosti i opuštanja između *forte* i *piano* i obrnuto.

Time postaje jasno da je neophodno da se ne skače oštro iz *forte* u *piano* i obratno, nego da se neprimjetno prelazi iz jednoga u drugo.

#### 4.1.4. *Appoggiature* (predudari)

Tartini objašnjava predudar kao notu koja se stavlja ispred glavne note (*la nota versa*) te da bi se razlikovala od glavne note dodaje joj se nasuprotni repić. Budući da je predudar ornament ispred glavne note koja pripada harmoniji, predudar i glavna nota morali bi biti povezani u jednom potezu gudala odnosno u jednome dahu. Dugi predudar odozgo ili odozdo dobiva polovicu vrijednosti glavnog tona. Ako ima točku, akcent dobiva dvije trećine vrijednosti glavne note. Akcent mora započeti nježno i pojačavati (*crescendo*) do polovice trajanja, no tada se *decrescendom* uvodi u spoj s glavnom notom:



### Tartinijevi dugi predudari<sup>27</sup>

Kod Tartinija su predudari općenito dugi. Kratki predudari javljaju se samo u živahnom tempu. Tartini ih bilježi kao duge predudare također kao osminke s nasuprotnim repićem, čak i kad ih stavi ispred osminki. Oni se obično javljaju samo kod silaznih nota, sekunda ili terci. On ih naziva *appoggiature di passaggio* = prolazni predudari. Njihova vrijednost je neodređena. Oni u kratkim prolaznim notama između silaznih terca u francuskoj glazbi odgovaraju *coulementsima* za koje Hotteterre le Romain kaže da se u taktu ne računaju. *Appoggiature di passaggio* moraju uvijek biti lagane i kratke, bilo da stoje ispred šesnaestinki ili osminki. One doduše spadaju u dobe glavnih nota, no pritisak gudala ili daha mora iznijeti glavne note.



### Tartinijevi kratki predudari<sup>28</sup>

Za *appoggiatura* koja tvori veći interval prema glavnoj noti negoli je uobičajena sekunda, Tartini nema nekog posebnog naziva. No da je ubraja u duge predudare pokazuje sljedeći primjer:



### Tartinijevi predudari odozdo<sup>29</sup>

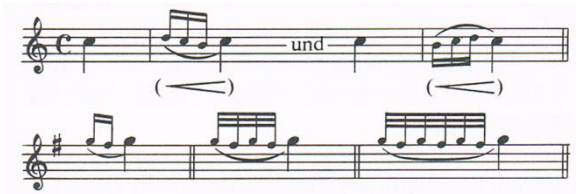
<sup>27</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 88

<sup>28</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 89

#### 4.1.5. Mordent

Pod pojmom *mordenta* Tartini podrazumijeva tri stvari: *grupetto* odozgo, isto odozdo i stvarni *mordent* koji polazi od donje promijenjene note.

*Mordent (grupetto)* započinje na dobi glavne note i mora se "tako brzo izvesti, da se više uopće ne mogu percipirati pojedinačne note." Treba samo osjetiti njihov učinak, a taj mora biti vatren i duhovit. Mordent stoga najviše odgovara živahnim stavcima. Ako se *grupetto* izvodi presporo, pretvara se u pjevni modus, što je pak protivno njegovoj naravi. Uostalom, "gudalo i dah moraju intonirati *grupetto* tiše od glavne note."



Tartinijev mordent<sup>30</sup>

#### 4.1.6. Prirodni i umjetni modusi

Opsežni drugi dio djela *Regole...* najprije se bavi ukrasima gornje dionice iznad *basa continua*, bilo da je riječ o autentičnim, plagalnim kadencama ili poluzavršecima. Tartini u svojem prikazu u načelu polazi od kontrapunktnog načina promatranja dviju dionica u diskantu i basu.

<sup>29</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 90

<sup>30</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 91

a

VI. *Authentische Kadenzen*

B. c.

VI. *Plagale Kadenzen*

B. c.

VI. *Plagale Kadenzen*

B. c.

b

VI. *Scheletro (Skelett)*

VI. *tr. tr. tr. tr.*

VI. *Modo naturale*

B. c.

VI. *oder über gleichem Baß*

B. c. *usw.*

Bsp. 92a, b: Tartinis Modi naturali (Verzierungsformeln über den Kadenzschritten)

a) Autentične kadence

Plagalne kadence

b) Ili iznad istog basa<sup>31</sup>

<sup>31</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 92: a i b

"Prirodni modusi sami su po sebi razumljivi svakome muzikalnom izvođaču, čak i ako ne zna ništa o skladanju. Dani primjeri polaze od istog načela koje je bilo uobičajeno već u 16. stoljeću: ornament započinje i završava glavnom notom koja se ukrašava, tako da se pogrešni koraci iz neznanja izbjegavaju."<sup>32</sup>

The image displays five musical examples of ornaments in Tartini's natural modes. Each example is presented on a two-staff system (treble and bass clef). The first example is labeled 'Scheletro' and 'Modo naturale'. The second, third, and fourth examples are labeled 'Modo naturale'. The fifth example is labeled 'Scheletro' and 'Modo naturale'. The ornaments are indicated by a 'tr' symbol above the notes.

Tartinijevi Modi naturali sa poluzavršecima (Cadenze medie)<sup>33</sup>

Umjetni modusi razlikuju se od prirodnih po tome što ovise o umijeću kontrapunkta te po tome što se smiju stavljati samo na određenim mjestima. Ni u kojemu se slučaju ne smiju stavljati na temu stavka kao ni na njene dijelove, niti na temu fuge. U prvome redu se takvim umjetnim modusom ne smije ni u kojemu slučaju mijenjati glavni afekt. Taj propis ima temeljno značenje za glazbu Tartinija i njegova vremena.

<sup>32</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, str. 140

<sup>33</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, pr. br.93

#### 4.1.7. Prirodne i umjetne kadence

Pod prirodnim kadencama Tartini podrazumijeva melodijske dijelove čijim je dosezanjem "ostvaren smisao kantilene" te melodija "otpočiva". Te prirodne kadence su, kao što je samo po sebi razumljivo, harmonijske kadence (dominanta- tonika ili subdominanta- dominanta- tonika) koje se svakako moraju odsvirati u taktu (jer ne znače potpuni završetak stavka).

U tim prirodnim kadencama ukrasi su u intervalima slobodniji i virtuozniji; postaju jasni potezi usmjereni na učinak i sjaj.

Tartini, Cadence naturale<sup>34</sup>

<sup>34</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation, primjer br. 94

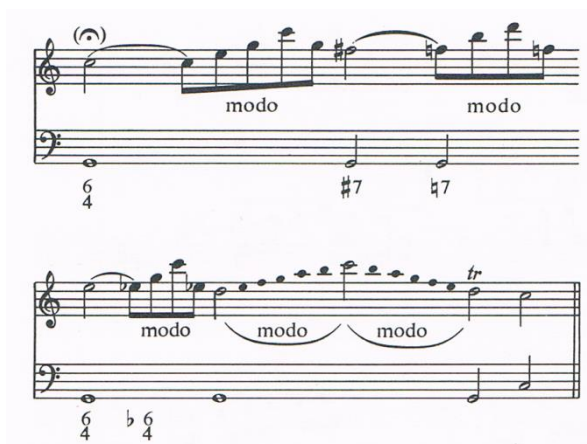


U umjetnim kadenicama (*cadenze artificiali*) još više dolazi do izražaja artistički element.

Njihova shema je jednostavna:



Tartini, primjeri Modi di Cadenze (umjetnih kadenca), za slobodno sviranje u ritmu<sup>35</sup>



Tartinijevi modulirajući Modi diCadenze artificiali<sup>36</sup>

Veće glazbeno zadovoljstvo i inventivnost nalaze se konačno u *ad-libitum* kadenicama na tonalnoj kvinti (na kvartsektakordu) koje Tartini naziva *cadenze finali fatte ad arbitrio* (proizvoljne završne kadenca). One postaju uzorima kadenci svih solo koncerata. Locatelli je u svoje solo koncerte za violinu umetao drugu vrstu kadenci, koje je nazivao *capricci*. One su katkada imale dužinu stavaka kojima su dodane te nisu imale tematskih poveznica s njima.

<sup>35</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation. primjer br. 95a

<sup>36</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation. primjer br. 95b

Tartini je to smatrao lošim ukusom. U literaturi za flautu ima između ostalih jedan takav *capriccio* koji slijedi Locatellijev uzor u Koncertu u A- duru Sebastiana Bodinusa.

The image shows a page of musical notation for a flute solo. At the top left, it is marked "Presto Solo". The music is written in a single system with 15 staves. The key signature is A major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (a '3' over a group of notes) and trill markings (a 'tr' over a note). The piece ends with a double bar line at the bottom right.

Ovaj dio o baroku u Italiji završila bih razmišljanjem o lijepome tonu Geminiana u *Pravilima za sviranje violine, traverso flaute i dr. s ukusom* : "Ovdje nije naodmet primijeniti

da gentleman-izvođač na poprečnoj flauti ili oboi također iskazuje naprijed preporučenu jasnoću...On također treba štedljivo koristiti ukrase u svojoj tehnici prstiju i u tu svrhu proučavati raznovrsne nijanse i izražajne mogućnosti puhanja, kako bi mu ton bio nježan, sladak i opojan."<sup>37</sup>

## 5. Njemačka u doba baroka

Kada govorimo o baroku u Njemačkoj, zapravo govorimo o miješanom njemačkom stilu 18. stoljeća. Pojam miješanog stila potječe od J. J. Quantza:

"Kad se znade odabrati najbolje iz ukusa različitih naroda, uz razumnu prosudbu, iz toga proizide miješani ukus koje ne prelazeći granice skromnosti možemo nazvati njemačkim ukusom..."<sup>38</sup>

Usporedimo li Francusku i Njemačku, uočljive su sljedeće razlike: u Francuskoj je tijekom 17. stoljeća pod apsolutističkim kraljevstvom iz samosvijesti vladajućeg sloja nastao samostalan stil koji je brzo asimilirao strane, u prvom redu talijanske, utjecaje. U Njemačkoj, koja je bila osiromašena te vjerski i politički podijeljena tridesetogodišnjim ratom, nije mogao nastati neki nacionalni stil. Također, stvaralačke snage njemačkih glazbenika najbolje su se ostvarivale na poticaj izvana. U 17. stoljeću bio je to talijanski "stile concitato", Monteverdijev afektivni stil, koji je postao plodonosan u glazbi Heinricha Schütza. Duhovni koncert, kantata i oratorij došli su iz Italije. Iz Francuske je prije pobjedničkog pohoda napolitanske opere preuzeta opera Lullyja, te francuska suita. Kreativno su oponašane u prvom redu talijanska sonata, concerto grosso i solo koncert.

---

<sup>37</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, str. 144

<sup>38</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XVIII, §87

Jak utjecaj na glazbenu estetiku imala je francuska filozofija prosvjetiteljstva od vremena Renéa Descartesa. Taj najznačajniji filozof 17. stoljeća nije više promatrao ljude samo s teocentričnog gledišta, nego kao dio prirode, a time i predmet uzleta prirodnih znanosti. U svojem traktatu "Les Passions de l'ame"(1649.) Decartes je prikazao strasti duše prema glavnim i sporednim afektima (emocijama). Gotovo istodobno se njemački učenjak, isusovac, Athanasius Kirchier u svojem djelu "Musurgija universalis" prihvatio posla da te afekte dovede u vezu s glazbom. Jedno od obilježja novoga stila, kojeg su neki suvremenici nazivali osjećajnom, a neki galantnom glazbom, bila je okrenutost prema ljubitelju glazbe. Prosvjetiteljstvo je izvršilo utjecaj, svjetonazor je postao antropocentričnim. Glazba, prije toga odraz božanskoga reda, sad je trebala biti zvučni odraz ljudske duše.

### **5.1. Ritam u miješanome njemačkom stilu**

S uvođenjem klasične francuske glazbe na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće na dvorovima u Hannoveru i Celleu, Beču, Passau, Salzburgu te na drugim kneževskim dvorovima, njemački kapelmajstori i instrumentalisti morali su se pozabaviti ritmičkom izvedbom te glazbe. Georg Muffat, koji je u Parizu šest godina studirao Lullyjev stil, uz tiskana izdanja svojih suita uvertira po uzoru na Lullyja izdao je i praktične izvedbene upute. Njemački su teoretičari na učen način spojili praksu ritmičkog sviranja s elementima prozodije (različito trajanje slogova). Velika pozornost usmjeruje se prema izvedbi teških i lakih doba odnosno akcentu.

J. A. Scheibe piše:

"Ja ovdje nazivam dugim ono što ima prirodni akcent jer to su udarne note; kratkim pak nazivam ono što ima mali akcent, jer to su sve trajne note."<sup>39</sup>

Time Scheibe jasno iskazuje da akcentna ritmika ovisi o lokacijskoj vrijednosti u taktovnoj shemi te usmjerava glazbenu svijest uz harmonijski oslonac na basso continuo. Predodžba o razlikama teško- lako dovodi do razlikovanja dobrih i loših taktova. "Naputak za praktičnu glazbu"Samuela Johanna Petrija (Lauban 1767.) dao je važne naputke o ritmičkoj izvedbi tih dobrih i loših dijelova takta:

"... dobri i loši dijelovi takta (...) koje neki glazbenici vole nazivati dugi i kratki, premda bez razloga. Jer vremenska se mjera ne mijenja nego je razlika samo u jačini izvedbe i izmjenjujućoj slaboći; note koje se jače izvode nazivaju se dobrima, dok se lošima nazivaju one koje se moraju izvesti nešto slabije."<sup>40</sup>

Iste godine J. J. Rousseau je u svojem djelu "Dictionnaire de Musique" za dvostruke i dvostruke vezane note, tzv. loured, ustvrdio da su obje note jednakog trajanja, ali da se prva jače naglašava. Francuski skladatelj S. de Brossard, autor najstarijeg glazbenog leksikona (1703.), još je zahtijevao duže trajanje za prvu od dvije vezane note. Quantz, koji je vjerojatno poznao Brossardov leksikon, zastupao je isto stajalište: "Glavne note moraju uvijek kad je to izvodljivo biti istaknutije negoli one kontinuirane. Prema tome pravilu najbrže note u nekom komadu umjerenog tempa, ili pak u adagiu, moraju se bez obzira na to što naizgled imaju istu vrijednost ipak donekle odsvirati nejednako... no to zastajanje ne mora značiti više nego li kad bi tu stajale točke..."

---

<sup>39</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.146

<sup>40</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, str.146

Iznimke tog pravila:

"... brze pasaže u vrlo brzom tempu (...) gdje se dužina i jačina mora postaviti samo kod prve od četiri note..."<sup>41</sup>

Međusobnu proturječnost citiranih pravila karakterizira prijelaz sa starijeg poimanja ritmike i njezinih ne sasvim određenih produženja i skraćanja skupina notnih parova na metrički racionalni poredak, kako su to zahtijevale strukture novije talijanske glazbe. Iracionalne dužine i kratkoće neće međutim sasvim nestati; gotovo neprimjetno se javljaju još u izvedbenom stilu talijanske glazbe te u njemačkom miješanom stilu. Radi se o izvedbenim nijansama, odnosno agogici. Quantz novi izvedbeni stil opisuje u gornjem citatu. O poentiranju u francuskoj plesnoj glazbi on će u "Pokušaju...", reći:

"Francuska plesna glazba mora se u više dijelova svirati ozbiljno, s teškim, ali kratkim i oštrim, više odmaknutim nego vučenim gudalom... Punktirane note sviraju se teško, a one koje slijede vrlo kratko i oštro."<sup>42</sup>

Taj odlomak može se odnositi na ispisano punktiranje i na *pointé* koji je bio uobičajen u francuskoj glazbi podjednako kao notirane skupine od po dvije osminke odnosno šesnaestinke.

No valja stalno imati na umu da *pointé* i "ponešto nejednako" predstavljaju stilske suprotnosti koje se prilikom izvođenja glazbe Bacha, Telemanna i Händela, dakle u njemačkom kasnom baroku, ne smiju miješati. Miješanje stilova Quantz je realizirao na svoj način. On je za razliku od toga u talijanizirajuće stavke preuzeo francuske elemente. F. Couperin je pak tako stopio talijanske elemente u svojem stilu da su oni – osim u slučajevima u kojima je on htio istaknuti obilježja stila – bili gotovo neprimjetno integrirani. Nasuprot tome, J. S. Bach,

---

<sup>41</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XI, §12

<sup>42</sup> Quantz: *Pokušaj...*, str.290

Telemann i Händel radili su djelomice s talijanskim, djelomice s francuskim tipovima stavaka, za koje su u svakom slučaju vrijedila odgovarajuća načela ritmičke izvedbe.

Ovdje imamo školski primjer za velik dio francuskih uvertira odnosno za pooštrenje ritma njihovih polaganih, punktiranih uvoda. Budući da je dvostruka točka, kao što to demonstrira Quantz u Pokušaju..., u Bachovo vrijeme bila slabo u uporabi, produženje punktirane četvrtinke ili osminke mora se izraziti pridruženim i preklopljenim manjim notnim vrijednostima. Ili bi si glazbenik pomogao umetanjem pauze. Važno je bilo samo da prilikom izvedbe zadnje kratke note prije sljedeće punktirane u svim dionicama dođu istodobno.



J.J. Quantz: Pokušaj..., V, §21, f) i g)

Bachova Uvertira u h-molu za traverso flautu, gudače i B.C. mora se prema Bachovoj "uvertiri na francuski način" u 2. dijelu "Klavirske vježbe" svirati ritmično poentirano. Pritom je osobito zanimljivo da Bach reprizu Gravea tretira kao "izmjenjenu reprizu". Umjesto 4/4 takta dolazi 3/4 takt, čiji karakter postaje pjevniji i lirskiji.

J.S. Bach, Uvertira u h-molu za traverso flautu, violinu I i II, violu i basso continuo. Primjer za ritmično pooštrenu izvedbu:

a) primjer

a

Takt 1

Fl. Trav. VI. I

VI. II

Vla

B.c.

8/3, 7/4, 8/3, 6/4, 2

Fl. Trav. VI. I

VI. II

Vla

B.c.

5/3, 6, 6, 6, usw.

b) izmijenjena repriza

b veränderte Reprise

Takt 1

Fl. Trav.

VI. I

VI. II

Vla

B.c.

Tasto solo

usw.

G. Scheck, *Interpretation*, pr. 100 a), b)

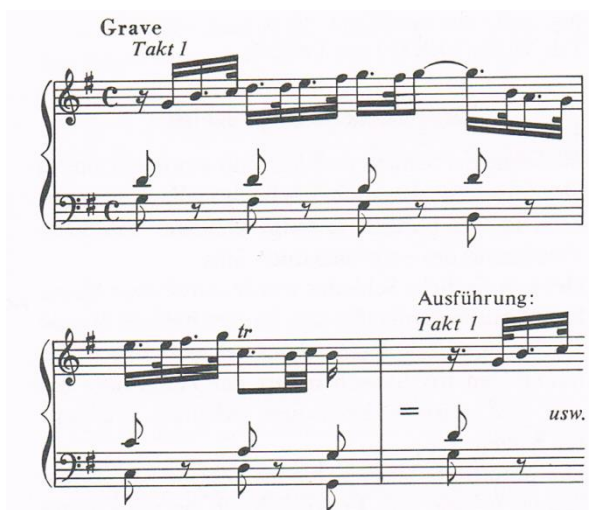


Pooštrenje ritma utječe i na pauze, kako to jasno iskazuje Quantz:

"Kad u polaganom alla breve-u, ili pak u običnom ravnom taktu (4/4) stoji pauza od jedne šesnaestinke na početku, nakon čega slijede punktirane note (gl. XXII, slika 30. i 31.), pauza se mora gledati kao da iza toga stoji još jedna točka ili još jedna pauza s polovinom te vrijednosti, nota koja slijedi dobiva malo veći repić."<sup>43</sup>



Taj artikulirajući, raskošni način izvedbe nije u skladu samo s grave dijelovima uvertira, nego i s uvodnim stavcima mirnijeg karaktera kao što je Sonata Kantate "Pozdravljen budi kralju neba" J. S. Bacha.



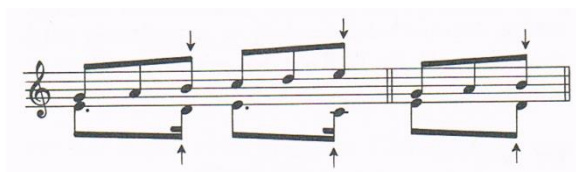
J. S. Bach: Kantata "Kraljice neba budi pozdravljena", Sonata<sup>44</sup>

Triole su se na početku 18. stoljeća razmjerno malo koristile. C. Ph. E. Bach ("Pokušaj o pravome umijeću sviranja klavira", Berlin 1735.) kaže:

<sup>43</sup> J. J. Quantz: *Pokušaj...*, str.226; primjer 30 i 31

<sup>44</sup> G. Scheck, *Die Flöte...*, VIII. Interpretation. primjer br. 102

"Otkad se često koristi triola kod takozvanih loših ili četvero-četvrtinskih taktova, kao i kod dvočetvrtinskih ili tročetvrtinskih taktova, ima puno komada koji su umjesto tih vrsta taktova često komotnije označeni s dvanaest, devet ili šest osminskim taktovima. Tako se... dijeli..."<sup>45</sup>



Carl Philip Emanuel Bach: Pokušaj o pravome...

Miješanje kvazi 6/8 takta i 2/4 takta u dvije dionice bilo je kao notacijska navada moguće samo uslijed svjesne neodređenosti kratke note nakon točke. Ona se mogla odsvirati malo prije (poput triole) ili nakon dvostrukog punktiranja predhodne note odnosno umetanja artikulacijske pauze, također zakašnjelo i stoga skraćeno. Quantz je po svojoj prilici mislio na strasne karakterne stavke kad je propisivao u "Pokušaju...":

"Ne mora se prema tome kratka nota nakon točke udariti s trećom notom triole, nego tek nakon nje. U protivnom bi to zvučalo slično šestosminskom ili dvanaestosminskom taktu."<sup>46</sup>



Izvrstan primjer za Quantzovo poimanje je završni takt V. brandenburškog koncerta. Triolizacija glavnog motiva nalik na gigue zamjetno će omekšati odvažan, viteški karakter. Druga tema koja započinje traverso flautom u 79. taktu, a prate je njišuće triole gudača,

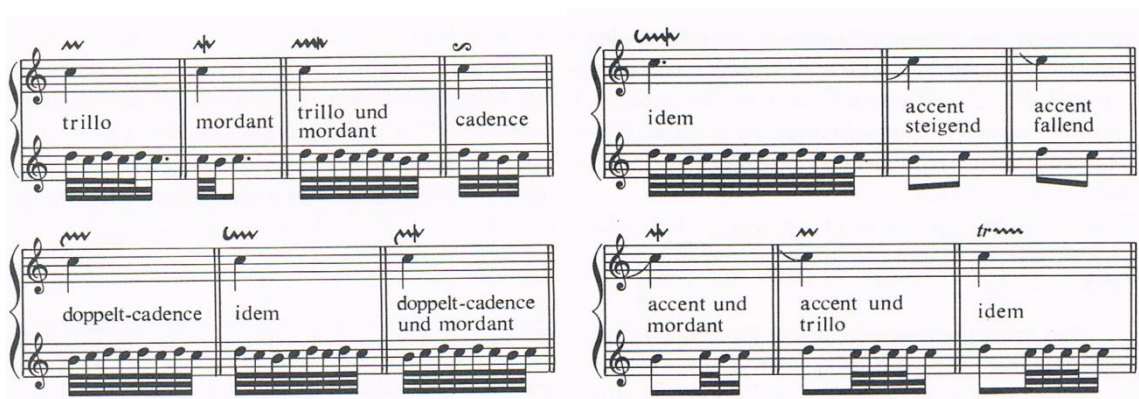
<sup>45</sup> G. Scheck: *Die Flöte...* str. 151

<sup>46</sup> Quantz: *Pokušaj...* str. 68 i) k)

također gubi elastičnost kada se izvodi slično triolama. Ublaženo punktiranje koje se ne može racionalno definirati izgleda da odgovara melankoničnom karakteru.

## 5.2. Bitne manire

Pod tim pojmom Quantz podrazumijeva *agréments* preuzete iz francuske glazbe (obrađeni u odjeljku o francuskom stilu). J. S. Bach je trideset godina prije Quantzova Pokušaja... u "Knjižici za klavir" za Wilhelma Friedemanna Bacha sažeo maniru.<sup>47</sup>



J. S. Bach: Klavirska knjižica W. F. Bacha (Köthen, 1720.)

## 5.3. Ornamenti osjećajnog stila

### 5.3.1. Početni ton

Ovaj osjećajni ornament sastoji se od dvije male note koje obuhvaćaju glavnu notu koja slijedi. One se od 1740. pojavljuju u klavirskoj glazbi u kojoj se uvijek ispisuju malim notama. Povremeno se javljaju u sonatama za flautu Muthela i Krebsa; ako nisu notirane, moraju ih kao i druge ornamente osjećajne glazbe umetnuti izvođači.

<sup>47</sup> (G.Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr. 104)



C.Ph.E. Bach: Pokušaj o pravome umijeću...<sup>48</sup>

U adagiu su postojale dvojake izvedbe. Ako je početni ton notiran kao punktirana osminka sa šesnaestinkom, onda se prva od dviju malih nota svirala forte, a sljedeća mala nota sa skraćenom glavnom notom dekrešendirano. U adagiu je početni ton koji se sastojao od dvije šesnaestinke započinjao piano, krešendirao te se smanjivao poput uzdaha.



Početni ton: C.Ph.E. Bach: Pokušaj...<sup>49</sup>

### 5.3.2. Punktirani dugi predudar

Iako je predudar općenito stariji ornament kojega je i J. S. Bach višestruko koristio, punktirani predudar je novi ukras osjećajnog stila. Uobičajeni ukras izražavao se dvjema malim šesnaestinskim notama. On zauzima ritmičko mjesto glavne note te je najčešće akcentuiran, u svakom slučaju u živahnim staccima.

Punktirani ukrasi uglavnom se javlja u adagiu. Izražava se s punktiranom osminkom sa šesnaestinkom u malim notama i nakon akcenta na prvoj noti dekrešendira do pianissima. Njegova ritmična primjena prikazana je u sljedećem primjeru.

<sup>48</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr. 105a

<sup>49</sup> G.Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr. 105b



J.J. Quantz: Pokušaj...<sup>50</sup>

### 5.3.3. Odbijeni grupetto, pralltriller i schneller

Od starijeg *grupetta* koji je započinjao odozgo i bio označen znakom ~ razvio je C. Ph. E.

Bach tzv. odbijeni *grupetto*.



C. Ph. E. Bach: Odbijeni *grupetto*, *pralltriller* i *schneller*<sup>51</sup>

C. Ph. E. Bach je savjetovao da se pralltriler zamisli s naknadnim udarom, drugim riječima:

<sup>50</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr.105c

<sup>51</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr.106a,b,c

"... kratko i s velikom brzinom dodan triler s naknadnim udarom. Taj odbijeni grupetto dolazi bez predudara, kao i nakon predudara; nikada se međutim ne može javiti drugačije nego kao praltriler, naime nakon spuštajuće sekunde od koje se jednako odbija."<sup>52</sup>

To znači da prva četvrtinka u drugom primjeru već predstavlja dugi predudar. No praltriler, o kojemu je bila riječ, nije današnji praltriler, nego je zapravo vrlo kratak *tremblement appuyé s point d'arrêt*, koji su nam već poznati iz francuske glazbe.

Treći primjer (c) predstavlja *schneliera*, o kojemu C. Ph. E. Bach kaže da ta manira "inače još nije primijećena". Ona predstavlja kratki mordent u kontra-kretnji. Uvijek se izvodi hitro i prednost daje silaznim notama, kao triler uzlaznim. Drugim riječima, današnji praltriler od glavne note, može se koristiti tek u glazbi druge polovice 18. stoljeća.

#### 5.3.4 Kadence

Smisao kadenci po Quantzu je taj da slušatelja iznenadi kao dosjetkom, te da se "tražene uzburkane strasti natjera do maksimuma".<sup>53</sup> Govoreći o kadencama, on odmah u početku naglašava da pod pojmom kadenca ne misli na završetke i prekide u melodiji, niti ukrase kao što su nazivani u francuskoj cadence.

Izvedba dobrih kadenci predpostavljala je da svirač poznaje temeljne pojmove moduliranja. Tartini i Quantz postavili su za svoje učenike odgovarajuća pravila. Prvi od njih je polazio od svojih "modusa", to jest od figura koje su sadržavale jedan do dva tona vođena u druge tonalitete te su obratom modulirali u dominantu. Quantz poučava da se od temeljnog tona pomoću povećane kvarte odnosno smanjene kvinte modulira u drugi tonalitet.

---

<sup>52</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, str.153

<sup>53</sup> Quantz: *Pokušaj...*, str. 180



(Quantz: Pokušaj..., XV, §13, pr. 4)

"U tonalitetima se ne smije modulari predaleko te ne treba dodirivati tonalitete koji nikako nisu povezani s glavnim tonalitetom. Kratka kadenca uopće ne mora modulari u drugi tonalitet. Malo duža kadenca pak može najprirodnije modulari na subdominantu, a još duža na subdominantu i na dominantu. U dur tonalitetima modulacija na subdominantu izvodi se putem male septime (vidi slovo a); modulacija na dominantu putem povećane kvarte (vidi ton h iznad slova b); a povratak u glavni tonalitet putem čiste kvarte (vidi slovo c)."<sup>54</sup>



"U moljskim tonalitetima modulacija u subdominantu izvodi se putem velike terce (vidi a), modulacija na dominantu te povratak u glavni tonalitet odvija se kao i u durskim tonalitetima (vidi b i c)".<sup>55</sup>



Za veselu kadencu Quantz preporučuje "široke skokove, vesele fraze sa triolama i trilerima i



<sup>54</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, §14, citat str.184, pr. 5

<sup>55</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, §14, str.184

Nasuprot tome, žalosna kadenca sastoji se "skoro od samih blisko naredanih intervala pomiješanih s disonancama."<sup>57</sup>



U prvoj polovici 18. stoljeća kadence su bile građene nad pedalnim tonom, temeljnim tonom dominante u basu, kao što to još pokazuje Tartini kod shema svojih kadenci.

Torelli je dodavao svojim koncertima već atematske kadence koje su se prvenstveno sastojale od prekida akorda koje je nazivao perfidije (od lat. perfidia= podmuklost, nevjernost, ovdje u značenju iznenađenja).

Kadenca ne smije sadržavati ni previše sekvenci ni previše ravnomjernih ritmičkih grupa. Prvo zato jer bi bile dosadne, a drugo jer bi trpio improvizirajući karakter. Dvoglasne kadence zahtijevaju neka skladateljska znanja.

Kako mogu nastati jednostavne dvoglasne kadence, pokazuju sljedeći primjeri:<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, §15, str. 184

<sup>57</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, §15, str.184

<sup>58</sup>G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, pr. 112



Allegretto

Fl. trav. I

Fl. trav. II

B. c.

Fl. I

Fl. II

B. c.

Kadenca za 1. stavak trionsonate u E- duru za 2 traverso flaute od C. Ph. E. Bacha

Adagio di molto

Fl. tr. I

Fl. tr. II

B. c.

Fl. tr. I

Fl. tr. II

B. c.

Kadenz

*p*

*pp*

*f*

*p*

*pp*

*f*

(*pp*)

G. Scheck, pr. 113 Kadenca za 2. stavak istoga djela

Osnove dvoglasnih kadenci tvore sekste odnosno terčne paralele koje počinju u sinkopiranome ritmu ili kašnjenjem jedne ili druge dionice s disonancama. To se u kontrapunktu nazivalo ligaturama ili lukovima. Nadalje, česte su imitirajuće sekvence koje

moгу dodirivati druge tonalitete, ali bi morale voditi do dominante. Quantz navodi takve dvoglasne kadence:



Imitirajuća kadence<sup>59</sup>



Modulacija pomoću povećane kvarte i smanjene kvinte<sup>60</sup>

U ornamentiku je spadao i vibrato. Quantz je preporučivao vibrato nošen dahom kao i usni vibrato. Flattement, mehanički vibrato, koji sam već spomenula, poučavao je Quantz povezavši sa talijanskim *massa di voce*, krešendom i diminuendom na dugim tonovima. U izvedbi se ne smije poremeti intonacija odnosno instrument uvijek mora ostati u istoj intonaciji s ostalim instrumentima.

<sup>59</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, §30, pr.5

<sup>60</sup> Quantz: *Pokušaj...*, XV, table XXI, pr.3

Dinamika kao sredstvo glazbene deklamacije igra važnu ulogu, osobito u adagiu. Zadaća svirača je ta da u žalosnim komadima "žalost čas malo više potaknu, čas ponovo priguše"(Quantz). Prije pauze završnu notu treba malo produžiti, osim u slučaju da bas dionica treba izvesti pjevni prijelaz. Unatoč tome, treba pustiti da se završni ton gornje dionice izgubi u pianu. Ističe se nužnost raznolikog oblikovanja izvedbe, kao i zadaća, da ju se usmjeri prema prevladavajućim emocijama koje se označavaju natpisima nad taktovima. Prema afektima mora se ravnati i izbor figura "proizvoljnih izmjena". Proizvoljne izmjene su od Quantza izmišljen izraz, koji opisuje sve ukrase kojima se ukrašava melodija napisana u talijanskom stilu. Napisane su tako da im ne treba ništa dodati niti poboljšati. Koristili su ih umjetnici koji su se tek uvježbavali u improviziranju. Tu je još i međusobna veza s figurama retorike. Kao jednu drugu afektnu nijansu u polaganim stavcima Quantz navodi "nježnost". Pritom se misli na polagane stavke u 12/8 taktu; oni su često izvedeni iz siciliana. Stavci u allegro mogu u smislu te riječi imati vedar do živahan ili čak raskošan karakter. Karakter i tempo ovdje ograničavaju dodavanje "proizvoljnih izmjena", što se samo po sebi razumije. Talijanizirajući adagio njemačkih skladatelja reprezentira stvarni njemački stil čija samostalnost u prijelazu od galantnog do osjećajnog stila postaje jasnija. Francuski način sviranja, briljantniji i agresivniji zvuk i u tom smislu kao vrlina doživljavana artikulacijska attacca, nisu primjereni njemačkoj glazbi 18. stoljeća. Kod nje, barem u adagiu, talijanski "dugi i razvučeni potez gudačkom primjereniji je negoli kratki i artikulirani, vođen na francuski način."(Quantz). Talijanskome potezu gudačkom odgovara izrazito diferencirana skala artikulacija i tonskih početaka njemačkog načina sviranja flaute. Ona već kod Quantza seže od najmekšeg du do tvrdog tu, kao umjetničko sredstvo osjećajnog stila. Tu spada i dvostruki udar jezikom did'le. On se ni u kom slučaju ne smije izjednačavati sa staccatom današnjeg, dvostrukog jezika (ta-ka), nego prije s artikulirajućim legatom pjevača baroknog razdoblja. No za razliku od francuskih flautista, koji su oko 1740. već bili odbacili klasičnu francusku

artikulaciju tu-ru, Quantz je u "Pokušaju..." još ustrajao na njoj. Legato među svim vrstama artikulacije već u prvoj polovici 18. stoljeća zauzima puno veći prostor nego što bi se to reklo iz Quantzove teorije i prakse. Tako J.S. Bach ne dijeli Quantzovu nesklonost prema legatu, nego je svoje orkestralne dionice za flautu obilato opremio istima. Najbolji je primjer aria u a-molu u 2. dijelu Muke po Mateju "Iz ljubavi hoće umrijeti moj Spasitelj".<sup>61</sup>



J. S. Bach: Muka po Mateju, arija "Iz ljubavi hoće umrijeti moj Spasitelj"

---

<sup>61</sup> G. Scheck: *Die Flöte...*, Interpretation, str.157, pr.116

## 6. Zaključak

Vrijeme baroka je doba gdje se čovjeka stavlja u središte svih umjetničkih prikaza uz harmoničnu usklađenost forme i sadržaja. Na pitanje o bitku, o metafizičkom, fizikalnom i matematičkom redu bića, a time i o mjestu čovjeka u svijetu, umjetnici su davali odgovor na svoj način. Red i ujednačenost oblika i izraza, racionalno i emocionalno u glazbenim djelima trebaju odgovarati skladnom i racionalnom redu u prirodi.

Flauta je u doba baroka doživjela najveće promjene od svih puhačkih instrumenata. Znatno napredniji način gradnje instrumenta omogućio je i veće mogućnosti izražaja. Postala je solistički instrument za koju su pisali vodeći skladatelji toga doba. Poseban čar barokne flaute jest u njezinom "drvenom" tonu i u trajnim promjenama njezinih zvučnih boja. Osobito su je voljeli Francuzi.

Francuska glazba za flautu 17. i 18. stoljeća je raskošna, veličanstvena, puna duha i osjećaja. Bez velike umjetnosti Hotteterrea, La Barrea, Philidora i Blaveta, nastanak talijanske i njemačke glazbe bio bi nezamisliv.

Za flautiste, najznačajnija je škola za flautu J. J. Quantza *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (Pokušaj upute za sviranje poprečne flaute)* te *Principes de la flûte traversière*, Jacques Hotteterrea.

Proučavanje baroka vodi nas u potpuno drugačiji način izvođenja glazbe na flauti od današnjeg. Temeljne rasprave i škole za flautu upućuju nas u temeljne manire sviranja na flauti traverso, međutim od presudnog značaja za potpuno shvaćanje baroka je izvođačka praksa i suradnja sa ansamblima i umjetnicima koji se bave baroknom glazbom.

## **Sažetak**

Kroz rad "Flauta u baroku" sam ispitala mogućnosti i način sviranja na baroknoj, traverso flauti i pokušala što vjernije opisati principe stilski ispravne barokne interpretacije. Da bih ispunila tu zadaću, morala sam prezentirati temeljne značajke baroka u Francuskoj, Njemačkoj i Italiji sa naglaskom na literaturi za flautu *traverso*.

## **Summary**

Through my work "Flute in the baroque" I studied possibilities and ways of playing the baroque, traverso, flute and I have tried to explain as faithfully as possible the stylistically accurate baroque interpretation. In order to achieve that, I had to present the elementary characteristics for the baroque in France, Germany and Italy with an emphasis on the traverso flute literature.

## **Bibliografski podaci**

Scheck, Gustav, Die Flöte und ihre Musik, Mainz: Schott, 1975.

Quantz, Johann Joachim, On Playing the Flute, London: University Press of New England, 1985.

Sachs, Curt, The History of Musical Instruments, Mineola, New York: Dover Publications, 2006.

Harnoncourt, Nikolaus, Glazba kao govor zvuka, preveo s njemačkog fra Antun Mrzlečki, Zagreb: Algoritam, 2005.