

# Vokalna estetika, tehnika i ornamentacija ranobaroknog pjevanja

---

Hrkać, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:569647>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-15**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA  
IV. ODSJEK

NIKOLINA HRKAĆ

VOKALNA ESTETIKA, TEHNIKA I  
ORNAMENTACIJA RANOBAROKNOG PJEVANJA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

VOKALNA ESTETIKA, TEHNIKA I  
ORNAMENTACIJA RANOBAROKNOG PJEVANJA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Martina Zadro

Student: Nikolina Hrkać

Ak. god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Martina Zadro

---

Potpis

U Zagrebu, 04.06.2023.

Diplomski rad obranjen:

POVJERENSTVO:

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

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

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

4. \_\_\_\_\_

5. \_\_\_\_\_

## SADRŽAJ

SAŽETAK .....	5
1. UVOD .....	6
2. BAROK I ESTETIKA STILA .....	7
3. RANI BAROK .....	10
3.1. Barokna notacija .....	10
3.2. Basso continuo.....	11
3.3. Visina tona.....	11
3.4. Vibrato .....	12
3.5. Tehnika.....	13
3.6. Riječi i glazba u ranom baroku.....	14
3.7. Povijesni izgovor .....	15
4. RANI BAROK U ITALIJI.....	15
4.1. Tipovi glasa i raspon.....	16
4.2. Ornamentacija.....	17
4.3. L`intonazione ili intonacija .....	23
4.4. Recitativ i arija .....	23
5. RANI BAROK U ENGLESKOJ .....	24
5.1. Tipovi glasa i raspon.....	25
5.2. Ornamentacija.....	26
6. RANI BAROK U FRANCUSKOJ .....	31
6.1. Tipovi glasa i raspon.....	32
6.2. Plesne forme .....	32
6.3. Notes galantes.....	33
6.4. Ornamentacija.....	33
6.5. Dikcija francuskog jezika.....	36
7. ZAKLJUČAK.....	38
8. POPIS LITERATURE .....	40

## SAŽETAK

Glavni cilj diplomskog rada pod naslovom *Vokalna estetika, tehnika i ornamentacija ranobaroknog pjevanja* je opis posebnosti vokalne glazbe 17. stoljeća i praksi koje su se koristile. Kroz rad su obrađeni pojmovi barokne vokalne tehnike i estetike koja je bila preferirana u ranom baroku, te su opisane razne vrste vokalne ornamentacije. Rani barok je pronašao najplodnije tlo u talijanskoj, engleskoj i francuskoj glazbi, stoga je rad podijeljen po tom principu opisujući posebnosti vokalne glazbe u svakoj od navedenih zemalja. Nadam se da će svi pjevači zainteresirani za izvođenje vokalnih djela 17. stoljeća moći koristiti ovaj rad kao priručnik pri konzultaciji izbora ornamentacije te tehničkog i stilskog pristupa ranoj glazbi.

KLJUČNE RIJEČI: *Rani barok, Tehnika pjevanja, Ornamentacija, Estetika, Purcell, Lully*

## ABSTRACT

The main focus of thesis entitled *Vocal aesthetics, technique and ornamentation of early baroque singing* is a description of 17th century vocal music specialty and practices used in that period. The thesis describes the terms of baroque vocal technique, preferred aesthetics in the early baroque and variety of vocal ornamentation. Early baroque was the most prolific in the Italian, English and French music hence this thesis is divided according to this principle, describing peculiarities of vocal music in all of the mentioned countries. I hope all singers interested in performing vocal pieces of 17th century will find this work useful as a manual for choosing the ornamentation for their performances and as a source of technical and stylistic approach to early baroque music.

KEY WORDS: *Early baroque, Vocal technique, Ornamentation, Aesthetics, Henry Purcell, Jean Baptiste Lully*

# 1. UVOD

U ovom radu ću se posvetiti pojašnjavanju pojmova ranobaroknog stila pjevanja, posebnostima i logici glazbenog razmišljanja tog vremena. S ranobaroknom litereraturom u praksi sam se susrela tek na završnoj godini fakulteta izvodeći djela Johana Josepha Fuxa. Fascinirali su me jednostavnost njegove glazbe i mogućnost kreiranja emocionalnih stanja dodavanjem raznih vrsta ornamentacije. Sama sam birala načine ukrašavanja melodijske linije po osobnom ukusu i osjećaju, bez da sam znala kako se te vrste zovu. Više puta sam pomislila što bi na takav izbor ornamentacije rekao skladatelj, bi li bio zadovoljan kićenom melodijskom linijom kakvu sam izradila u *da capo* dijelu skladbe.

Pri odabiru teme za rad sjetila sam se upravo ove nedoumice i odlučila sam proučiti ranobaroknu literaturu koja se rijetko može naći u hrvatskim knjižnicama ili uopće prevedena na hrvatski jezik. To mi je bila dodatna motivacija za izradu diplomskog rada o datoj tematici. Sigurna da će mi znanje koje sam stekla provedenim istraživanjem za ovaj rad asigurno pomoći u budućnosti pri adekvatnom svjesnom odabiru barokne ornamentacije, ali se isto tako nadam da će možda biti i izvor korisnih informacija sadašnjim i budućim kolegama koji će se baviti izvođenjem barokne glazbe.

Cilj ovog rada je na što jasniji način objasniti posebnosti ranog baroka i svih važnih glazbenih i jezičnih sastavnica putem teksta, citata glazbenih stručnjaka i muzičara tog doba ili slika koje na najjasniji način prikazuju problematiku ornamentacije. Također, osvrnut ću se i na svoje vlastito iskustvo pri odabiru ornamentacije te na način na koji doživljavam izbor određenih vrsta ornamentata u skladbama. Isto tako, usporedit ću modernu tehniku pjevanja s današnjom idejom ranobarokne tehnike.

## 2. BAROK I ESTETIKA STILA

Termin „barok“ primijenjen je u glazbi u isto vrijeme kao i u drugim umjetnostima (za razliku od drugih razdoblja u glazbi, čiji su nazivi većinom bili preuzeti nakon određenog vremena od povjesničara likovne umjetnosti), te je isprva imao pogrđnu i ponižavajuću konotaciju. Dolazi od portugalske riječi „barroco“ koja označava biser čudna oblika. Razlog tome leži u sklonosti tadašnjih glazbenika i filozofa kritiziranju stila, te u vremenu koje je odbijalo barok, barem na početku barokne ere.

Pojam „baroque“ prvi puta upotrebljava francuski filozof N. A. Pluche 1746. godine kako bi okarakterizirao stil sviranja Jeana Pierrea Guignona kao suprotan onome Jeana Baptistea Aneta, tada najslavnijih violinista u Parizu. Rekao je da Guignon ističe svoju hitrost kako bi zabavio i iznenadio, a Anet preferira suzdržan izražajni stil koji teži liričnosti. Prema ovoj usporedbi Pluche zatim razlikuje dvije vrste glazbe u Francuskoj i Italiji – „musique baroque“ (barokna glazba) i „musique chantante“ (pjevujuća glazba).

Termin „barokna glazba“ postaje pomodan te ga koriste i drugi filozofi. Jean-Jacques Rousseau govori o baroknoj glazbi ovako:

*„Barokna je glazba ona u kojoj je harmonija zbrkana, opterećena modulacijama i disonancama, melodija je oštra i neprirodna, intonacija teška, a pokret ograničen.“*

Pluche i njegovi suvremenici nisu bili protiv virtuoznosti, već protiv strasti i žestine koje je donosila barokna glazba, tzv. afekata. Afekti<sup>1</sup> nisu isto što i osjećaji. Lorenzo Giacomini<sup>2</sup> ih opisuje kao „rezultat neravnoteže između tjelesnih duhova i para koje stalno kolaju tijelom“. Vanjske i unutarnje senzacije potiču tjelesni mehanizam da promijeni stanje duhova. Afekti su zapravo produkt neravnoteže.

---

<sup>1</sup> afekt (lat. affectus: duševno stanje; snažan osjećaj, strast; težnja), kratkotrajno, burno i snažno čuvstveno uzbuđenje, praćeno promjenama u radu srca, optoku krvi (crvenilo, bljedoća), krvnom tlaku, disanju, radu probavnih i eliminatornih organa, endokrinih žlijezda, napetošću mišića (grčenje, napetost). Često se javljaju i vanjska očitovanja, poput nesuzdržana plača ili smijeha. Afekti utječu i na kognitivno funkcioniranje (smanjena mogućnost kontrole ponašanja, poremećaji pamćenja, promjene u koncentraciji pažnje)

<sup>2</sup> Lorenzo Giacomini, pjesnički kritičar iz 16.st.



Afekt i strast su dva termina za isti proces, ali s različitih gledišta – afekt se odnosi na tijelo, a strast na um. Ovakav pogled na afekte je produbila i Aristotelova teorija koju je iznio ranije u svojoj Retorici tvrdeći da postoje samo odijeljena stanja poput straha, ljubavi, mržnje, srdžbe i radosti. Također, mnogi drugi filozofi kasnije preuzimaju ovu vrstu poimanja afekata te napreduju do potpune racionalizacije, sve do 18. stoljeća kada afekti postaju zastarjelo shvaćanje osjećaja te ih se karakterizira kao suviše statičnima, intelektualnima i beživotnima. Skladatelji 18. stoljeća su primamljeni mogućnošću dinamičnog strujanja i prijelaza osjećaja.

Zajednička nit koja se proteže kroz sva barokna djela, bez obzira koliko barokni stil bio raznolik, jest dužnost glazbe da pokrene afekte. Ta vjera u afekte snažno određuje barokni stil bez obzira radi li se o ranim madrigalima ili o Bachovoj ariji u kasnom baroku, te je glavno obilježje baroknog stila. Značaj afekata u baroku uvelike nadmašuje značaj i sklad forme u glazbenim djelima.

Osim ideala afekata tijekom vremena se javlja ideal i težnja skladatelja da se solistički glas učini glavnim nositeljem teksta i poruke glazbe. To dovodi do smanjenja instrumentalne pratnje na poluimproviziranu akordičku podršku – *šifrirani bas* (prožima gotovo svu vokalnu glazbu i glazbu za više od jednog instrumenta od 1660. pa sve do oko 1770. godine). Nasuprot šifriranom basu javlja se medij *concertato stila* (kontrasti i kombinacije različitih instrumentalnih timbrova i skupina) koji također postaje važna okosnica barokne estetike. Vivaldi u svojim djelima koristi obje prethodno navedene značajke baroknog stila stapajući ih u jedno glazbeno djelo, te oko 1720. godine *concertato* pisanje doživljava svoj procvat, a zatim ovu praksu preuzimaju i kasnija glazbena razdoblja.

Može se reći da je barokno razdoblje određeno prije svega idealom izražajnosti, a ne strukturom glazbenih tehnika. No, ipak postoji nekoliko faza baroknog stila koje se mogu okarakterizirati promjenama u izvoditeljskoj praksi i skladateljskim postupcima, a to su:

- Faza pripreme (od 1550. do 1580.) – želja za pronalaskom novih sredstava izražavanja ekstremnih i sukobljenih afekata (nusprodukt: manirizam)
- Eksperimentalna faza (od 1580. do 1640.) – uvođenje ritornella, bassa ostinata i

strofne varijacije u praksi

- Faza standardizacije (od 1640. do 1690.) – tretiranje disonance postaje uniformno, harmonijsko kretanje određuju više akordi nego melodijske linije, ritam je podređen strogoj metričkoj kontroli
- „Visoki“ barok (od 1690. do 1740.) – pravila i standardi razvijeni u prethodnoj fazi bili su prihvaćeni kao čvrsti; žanrovi i forme bili su prošireni i ukrašeni, ali su zadržali svoj bitni karakter, izražajna sredstva su zadobila simboličku vrijednost i bila su upotrebljavana izvan konteksta, prikazivanje afekata težilo je da bude intelektualno i proračunato, razum često zamjenjuje nadahnuće.

Iako se kroz faze baroka pojavilo dosta kontrastnih praksi i pravila skladanja, ipak bismo mogli izdvojiti neke od najvažnijih značajki baroknog stila:

- upotreba *basso continuo*
- barokni instrumenti (čembalo, lutnja, viola da gamba)
- česta ornamentacija
- ograničena dinamika i ekspresija označena u partiturama.

Tijekom razvoja baroka razvili su se i njegovi protupokreti. U komičnoj se operi njegovala nova lakoća, izravnost i melodičnost. U Francuskoj su se popularni elementi miješali s dvorskom elegancijom i proizveli rokoko stil. Racionalistički pristup estetike kojom su dominirali afekti izazvao je reakcije skladatelja željnih izražavanja dinamičnije i nestalnije emotivnosti. Rezultat je bio sentimentalni stil ili *Empfindsamkeit* (takoćutnost). Ove protubarokne tendencije izrasle su usred neprekinutih, no sve češćih manifestacija visokog baroka.

### 3. RANI BAROK

Pri izboru odgovarajuće ornamentacije, tempa, artikulacije prepušteni smo sami sebi. Treba se voditi dobrim ukusom, ali i konzultirati iskusnije izvođače o njihovoj praksi (pogotovo one koji su specijalizirani za razdoblje, oni su stekli svoje tumačenje instrukcija iz prošlosti), jer pjevanje nije uvijek naučeno iz pravila. Vrlo često je sama glazba odgovor na pitanje kako se izvodi određeni dio skladbe.

#### 3.1. Barokna notacija

S današnje točke gledišta, barokna notacija djeluje vrlo neprecizno. U 17. st. skladatelji i izvođači nisu očekivali od notacije da osigura sve informacije koje trebaju izvođaču (tempo, dinamika, ritam, ornamentacija).

Često su skladatelji blisko surađivali s izvođačima, sami izvodili svoja djela ili sudjelovali u njima. Ako je skladatelj bio uključen u proces, onda je mogao savjetovati izvođača, a ako ne, onda su izvođači bili dovoljno informirani o stilskim konvencijama vremena.

Također, svi izvođači (uključujući i pjevače) su trebali poznavati harmoniju i kontrapunkt kako bi znali dodati ukrase i mijenjati ritam u određenim dijelovima skladbe. Vrlo često su skladatelji bili i pjevači – Giulio Caccini, Barbara Strozzi, Michel Lambert, Henry Lawes – u tom slučaju nisu pisali oznake za izvođače.

Na sreću, neke partiture s dodanom ornamentacijom su preživjele i prema njima možemo zaključiti kakve su se prakse koristile u to doba. Iako, ornamentacija jako varira od skladatelja do skladatelja, od zemlje do zemlje.

Dakle, rani barok nudi samo kostur za glazbu, te su potrebni iskustvo i prosudba izvođača u kombinaciji s njegovom inspiracijom i spontanošću da bi glazbeno djelo zaživjelo. Donekle to podsjeća na jazz glazbu gdje izvođači dodaju improvizacije, promjene ritma, tempa, melodije, itd.

Činjenica je da su samo u 19. st. i ranom 20. st. skladatelji inzistirali da se njihova glazba izvodi točno onako kako je zapisana. U 19. st. lektori koji su pripremali kolekcije rane barokne glazbe pokušavali su napraviti izdanja što

pritupečnija za čitanje pa su nadopisivali svoje oznake za dinamiku, fraziranje, ornamentaciju, itd. Pri iščitavanju takve notacije treba biti izrazito oprezan.

I sama sam se već susrela s takvim izdanjima te sam se u većini slučajeva vodila naznačenim tempima i dinamikom, no nedavno sam se našla u situaciji da me dirigent tražio u potpunosti suprotnu dinamiku i tempo od onoga kakvi su uobičajeni i naznačeni u izdanjima za izvođenje tog djela. Interesantno je uočiti u kojoj mjeri sastavnice poput tempa, dinamike i karaktera djela mogu utjecati na konačni produkt zvuka. Također, vrlo logično je zapitati se kako je djelo zvučalo u doba baroka te bi li skladatelj bio zadovoljan današnjom izvedbom. To nažalost ne možemo sa sigurnošću znati, no ipak je potrebno konzultirati zapise iz doba baroka i uvriježena pravila o izvođenju koja su sastavili stručnjaci.

### 3.2. Basso continuo

Basso continuo ili šifrirani bas nastaje od pojednostavljenih korala (brojevi označavaju glasove korala) te je u službi naglašavanja glavne vokalne linije. Instrumenti za Basso Continuo većinom nisu bili označeni u partiturama (ponekad da). Najčešće su to bili lutnja, orfarion<sup>3</sup>, viol<sup>4</sup>, teorba (kitarone)<sup>5</sup> u svjetovnoj glazbi, te orgulje u sakralnoj glazbi.

### 3.3. Visina tona

Barokno ugađanje – 415 Hz (ugađanje dogovoreno u nedavnoj prošlosti za povijesno osviještene izvedbe barokne glazbe)

Klasično ugađanje – 440 Hz (1939. godine dogovoreno ugađanje za izvođenje klasične glazbe)

---

<sup>3</sup> Orfarion ili oferion, trzalačko je gudačko glazbalo iz renesanse, iz porodice citrina konstrukcijom slično većoj bandori i pretku gitare

<sup>4</sup> Viola ili tal. viola da gamba, ili neformalno gamba, instrument iz obitelji gudala sa šupljim drvenim tijelom i kutijom s klinovima na kojoj se napetost na žicama može povećati ili smanjiti kako bi se prilagodila visina svake od žica. Pragovi na violu obično su izrađeni od crijeva i smješteni su oko vrata instrumenta, kako bi izvođač mogao lakše zaustaviti žice

<sup>5</sup> teorba (tal. preko franc.), žičano trzalačko glazbalo iz por. lutnji. Razvijena vjerojatno u Italiji, prvi se put spominje 1544. Imala je 16 žica, a zvuk se proizvodio trzanjem žica prstima, a visina tonova mijenjala se prebiranjem i pritiskanjem žica prstima na hvataljku

Razlog različitog baroknog ugađanja od klasičnog je u nepredvidivosti visine tona baroknih instrumenata tog doba. Visina tona orgulja u crkvama u vrijeme barokne epohe je znala jako varirati zbog više razloga. Jedan od njih je bio taj da su kraće cijevi orgulja koje proizvode više tonove bile jeftinije te je većina crkvi posjedovala takve orgulje. Drugi razlog leži u promjenama temperature koja je utjecala na materijal orgulja, a samim time i na zvuk instrumenta. To je isto vrijedilo i za ostale barokne instrumente. Stoga, događalo bi se da je svaki od instrumenata bio individualno ugođen za vrijeme zajedničkih izvedbi, te su stoga bili potrebni komplicirani notni sustavi raspisivanja dionica za svaki instrument. U toj raznolikosti ljudski glas se ponudio kao konstantna vrijednost te je postao referenca po kojoj se glazba baroka orijentirala. Pošto su u to doba pretežito dominirali niži glasovi solista i zborova, barokno ugađanje se vodilo tim primjerom, te danas postoji razlika između klasičnog i baroknog ugađanja.

Vokalno gledajući, kada se prelazi iz suvremenog ugađanja u barokno, mijenja se tehnička postava vokalnog instrumenta – mijenjaju se appoggio i tonus mišića, što utječe na kvalitetu zvuka. To često i sama doživljavam te sam svjedok istinitosti ove tvrdnje. Barokne skladbe uvijek vježbam u klasičnoj ugodbi zapisanoj u notama, a potom u baroknoj, te primjećujem koliko više angažmana moram upotrijebiti pri pjevanju nižeg ugađanja, posebno pri pjevanju nižih nota. Kod niže lage pokušavam održati osjećaj elastičnosti u tijelu, ali u isto vrijeme moram bolje podržati ton u tijelu. U principu, tijelo treba biti angažiranije pri pjevanju u baroknoj ugodbi, ali ne smijemo pri tome izgubiti ni svijest o jasnoj dikciji.

#### 3.4. Vibrato

Vibrato je kontroverzno pitanje baroka. Koristiti ili ne koristiti vibrato u baroku? U baroknoj glazbi je bitno razlikovati note koje pjevač dobije promjenom pritiska zraka koji rezultira uskim vibratom i između note čija je visina uzrokovana ornamentacijom. Izmjena korištenja vibrata i ravnog tona može služiti za pojačavanje emocije glazbe i teksta.

*„Vokalni vibrato je uzrokovan tlakom zraka koji teče vokalnim traktom. Veličina*

*i brzina vibrata su određene kvalitetom pritiska zraka.*<sup>6</sup> Ako je vibrato kod pjevača prevelik onda ton neće moći biti u odgovarajućem odnosu s harmonijom u pratnji, a može ga se i nenamjerno zamijeniti s ornamentacijom.

To je jedno od logičnih objašnjenja zašto su u baroku preferirali „ravne“ glasove. Danas rijetko tko izvodi barok s toliko ravnim tonom, osim specijaliziranih baroknih pjevača. Sve su češće i prihvaćenije moderne barokne izvedbe koje toleriraju određenu količinu vibrata, no ipak smatram da neke granice ne bi trebalo prelaziti jer će u protivnom glazba u potpunosti izgubiti značajke stila.

### 3.5. Tehnika

Pri pokušaju prilagodbe tona baroknom načinu pjevanja treba imati na umu da ton uvjetuje tlak zraka koji podržava ton, tj. smanjenje pritiska u grlu. Ne bi trebalo otkloniti vibrato stezanjem grla i glasnica (odnosno stiskanjem larinksa).

U 17. stoljeću prostorije u kojima su se održavali koncerti su se bitno razlikovale od današnjih. Bile su to manje prostorije i dvorane te se cijenio lijep i mekan zvuk za koji je potrebna relaksirana i fleksibilna struja zraka kao podrška takvom tonu. Pjevači su pjevali s manje pritiska zraka i manje mišićne sile nego što moderni pjevači pjevaju, što je rezultiralo laganim fleksibilnim tonom koji dopušta glasu kretanje velikom brzinom i malim, jedva primjetnim vibratom.

*„...nijedna pjesma nije postala ljepša vikanjem i vrištanjem...što se glas više diže u visinu to tonovi trebaju biti pjevani tiše i ljepše.“* (Finck, 1556.)

*„ Na jedan način je potrebno pjevati u crkvi, a na drugi u privatnim sobama. U prvom se pjeva punim glasom, ali s diskrecijom, ipak...a u privatnim sobama se pjeva tiho, bez vikanja.“* (Zarlino, 1558.)

*„ Što je ton viši, potrebno je da ga se dodirne s mekoćom, da se izbjegne vikanje.“* (Tosi, 1723.)

*„ Čuo sam prekrasan glas, snažan i podržan, a kada pjeva na sceni čut će ga se u svakom kutu prostorije jako dobro i bez napora.“* (Monteverdi, 1610.)

---

<sup>6</sup> Elliot, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

Moderni pjevači koji se bave glazbom 19. i 20. stoljeća kada pristupaju ranoj glazbi, većinom joj pristupaju modernim pristupom. Posljednjih godina se ukus izbora glasova za ranu glazbu promijenio od svijetlog ravnog zvuka prema glasovima s više prirodnog vibrata, no ipak s ograničenjem da taj vibrato mora biti korišten u granicama prihvatljivosti za djela 17. stoljeća.

### 3.6. Riječi i glazba u ranom baroku

Vokalna glazba krajem 16. stoljeća je prije svega bila polifona – puno vokalnih linija koje se isprepliću su činile tekst teško razumljivim, a u mnogim slučajevima su ritam i naglasak riječi bili manje važni od glavnog glasa koji vodi polifoniju. Još uz to, pjevači bi dodavali blistave ornamentalne pasaže na već kompleksnu teksturu, što je djela činilo još nerazumljivima.

Kao reakcija na ovakvu praksu javlja se monodija početkom 17. stoljeća – jednostavna pratnja (nastala redukcijom polifonih glasova uz pratnju *basso continuo*) i pjevačka linija čija je glavna ideja bila razumljivost teksta i izražavanje afekata teksta. Zvuk je bio mekan i lijep, no primarni cilj pjevača je bio da iskomunicira strasti teksta i prenese afekte slušatelju:

*„ Glazba je ništa doli govor, s ritmom i tonom koji dolaze nakon...pošto oni ne mogu dirnuti um bez da se razumiju riječi. “* (Caccini, 1602.)

*„ Bilo bi također nužno imati jedno glavno pravilo; a to je da bi pjevači trebali težiti govoru u pjevanju, a ne pjevanju u govoru. “* (Monteverdi, 1616.)

*„ Jedno od glavnih savršenstava pjesme se sastoji u izgovoru riječi i jasnom predstavljanju, da publika ne propusti niti jedan najmanji slog. “* (Mersenne, 1636.)

Ova drastična reakcija protiv polifonog pjevanja u kasnoj renesansi dovela je skladatelje i teoretičare na početku 17. stoljeća do izdavanja upozorenja pjevačima, da njihovi ukrasi ne bi trebali interferirati s tekstom i izrazom djela. Kako je stil deklamatorne pjesme postajao sve popularniji, s vremenom se ipak ornamentacija vratila u praksu – do kraja 17. stoljeća važnost glazbenog i vokalnog aspekta je ponovno zasjenila važnost teksta.

### 3.7. Povijesni izgovor

Pri kreiranju povijesno osviještenih izvedbi povijesni izgovor nije uvijek uključen. U engleskoj ranobaroknoj literaturi vrlo često je velika razlika između modernog engleskog jezika i starih engleskih tekstova ranog baroka. Ovisno o situaciji, neki moderni izvođači biraju razumljivost ispred autentičnosti, no mogu se primijeniti i razni kompromisi. Zanimljivo da je talijanski izgovor u velikoj mjeri jednak danas kao što je bio i prije par stotina godina. No, to isto ne možemo reći i za francuski ili engleski izgovor.

Jednom prilikom sam bila suočena s izgovorom ranobaroknog austrijskog teksta u djelu gdje se radilo o povijesno osviještenoj izvedbi. Zanimljivo je usporediti u kojoj se mjeri stara varijanta jezika podudara sa suvremenim njemačkim jezikom. Bilo je izuzetno teško prevesti tekst jer je bio bogat zastarjelim izrazima i glagolima sa starim gramatičkim nastavcima tog vremena, a također nisam sigurna je li me itko razumio u publici. Stoga mi je postalo jasno zašto i stručnjaci radije preferiraju razumljivost nego autentični izraz.

## 4. RANI BAROK U ITALIJI

Italija je bila dom Camerate fiorentine<sup>7</sup> čija su istraživanja ideala grčkog kazališta inspirirala nastanak „nove glazbe“ ili *stile recitativo* u 17. stoljeću. Stil se također zvao i *seconda pratica* te je razvijao solo pjesmu diljem Europe preko talijanskih putujućih muzičara i stranaca koji su studirali u Italiji.

Osim škola koje su osiguravale pjevački trening, mnogi pjevači su učili od članova vlastite obitelji koji su prenosili tradiciju od generacije do generacije. Pjevači

---

<sup>7</sup> Camerata fiorentina (Camerata iz Firence), dvije skupine humanista, književnika, glazbenih teoretičara, učenjaka i glazbenika koje su krajem XVI. st. na privatnim sastancima u kućama G. de' Bardija (1570-ih i 1580-ih) i J. Corsija (nakon 1592) u Firenci stvorile u glazbi novi stil (monodija) i novu glazbeno-scensku vrstu (opera). Prvu Cameratu tvorili su Bardi, V. Galilei, O. Rinuccini, Pietro Strozzi i G. Caccini, a drugu, osim Bardija, Corsi i J. Peri. Glavno nastojanje Camerate bilo je oživljavanje izvornoga načina izvođenja antičke drame na temelju humanističkih historiografskih otkrića i teorija (Girolamo Mei, F. Petrić) posebnom vrstom »pjevućeg recitativa«. Bio je to zahtjev za napuštanjem višeglasja i uvođenjem ekspresivnog jednoglasja uz instrumentalnu pratnju radi potpunog razumijevanja izvođenog teksta. Prvi je uspjeli pokušaj Caccinijeva zbirka madrigala i arija *Le nuove musiche* (1602) te prve opere: *Dafne* (J. Peri, 1598) i *Euridika* (*Euridice*, J. Peri i G. Caccini, 1600), obje na Rinuccinijev tekst.



su mogli biti povezani s crkvom ili dvorom, ili su mogli pjevati na privatnim okupljanjima, ili za svoj užitak. Većina talijanskih baroknih pjevača su bili kompletni muzičari, vješti svirači, te upućeni u skladanje i teoriju glazbe.

#### 4.1. Tipovi glasa i raspon

Visoki glasovi su bili najviše preferirani u ranom baroku. Dok su žene pjevačice bile popularne u operi i na koncertima, kastrati su postali popularni u crkvi, jer je ženama bilo zabranjeno pjevati u crkvi.

Glazbenice su tijekom baroka počele stjecati veću slobodu i neovisnost o muškarcima, a njihov glazbeni i kreativni talent posljedično je počeo cvjetati. Zbog porasta popularnosti ženskih vokalnih sastava koji je nastao nakon osnivanja *concerto delle donne* 1580. godine, skladateljice u ranoj modernoj Italiji stekle su veći pristup glazbenom obrazovanju koje je prije bilo dostupno samo muškarcima ili časnim sestrama.

Kao što se vidi iz djela skladateljica i pjevačica poput Francesce Caccini i Barbare Strozzi, to je dovelo do neviđenog porasta glazbene produktivnosti žena, posebno u vokalnoj glazbi.

Uspon ženskih vokalnih ansambala u ranom baroknom razdoblju bio je ključan trenutak u ženskoj povijesti glazbe, jer su žene konačno postigle opće priznanje za svoje talente kao glazbenice. Prema Diane Jezic<sup>8</sup>, “upravo je razvoj i kultiviranje ženske profesionalne pjevačice, počevši od pjevačica iz Ferrare 1580. godine, utrlo put talentiranim pjevačicama do održivog i dobro plaćenog mjuzikla“.

Kastrati su do kraja 17. stoljeća dominirali opernim pozornicama. Tenori su također bili vrlo uspješni. Sam Giulio Caccini je bio priznati tenor, a Claudio Monteverdi je skladao istaknute role za tenore u svojim operama. U mnogim traktatima tog vremena opisivani su savjeti za pjevače, i to pogotovo za visoke glasove: Caccini za tenore, Pier Francesco Tosi<sup>9</sup> (kastrat) za soprane. Basevi i niži

---

<sup>8</sup> Diane Jezic, suvremena skladateljica i spisateljica

<sup>9</sup> Pier Francesco Tosi (oko 1653. – 1732.) bio je kastrat, skladatelj i pisac glazbe. Njegovo djelo *Opinioni de' cantori antichi e moderni* bilo je prva cjelovečernja rasprava o pjevanju i pruža jedinstven uvid u tehničke i društvene aspekte barokne vokalne glazbe

tipovi kastrata nisu bili posebno popularni za vrijeme ranog baroka, ali su svejedno postojali dokazi da su virtuozni duboki muški glasovi djelovali u ovom razdoblju, kao i kastrati s *alt* ili *mezzosopranskim* tipom glasa.

Upotreba različitih vokalnih registara i važnost njihovog kombiniranja su bili diskutirani za vrijeme ranog baroka. Ranija vokalna glazba je imala skroman raspon od ne više od oktave. Do kraja 17. stoljeća vokalna glazba je zahtijevala dvije oktave raspona glasa i upotrebu različitih registara – prsni ton (*voce di petto*) koji se još zvao i „prirodni glas“, dok se ton glave zvao „lažni glas“ ili *falsetto*.

Iako su muški falsetisti bili uobičajeni u crkvenim zborovima, čak i u doba kastrata, upotreba falsetta kod muških glasova je izazivala mnoge različite reakcije kod slušatelja. Caccini je preferirao da pjevač pjeva punim prirodnim glasom te da izbjegava falsetto. Tosi u svojim djelima navodi kako je potrebno ujediniti dva registra tako da se ne mogu zasebno razlikovati kao dvije vrste glasa. Po Tosijevoj teoriji, žene bi trebale upotrijebiti malo prsnog tona na vrlo niskim notama, a žene i muškarci bi trebali izmiješati malo više tona glave na višim notama.

#### 4.2. Ornamentacija

Ornamentacija u 17. stoljeću se dijeli u dvije kategorije: ukrasi i diminucije. Ukrasi su manji ornamenti koji ne mijenjaju značajno konture melodije, već je ukrašavaju trilerima, trilovima, *gruppi*, *esclamazioni*<sup>10</sup> i *messa di voce*<sup>11</sup>. Diminucije ili divizije (podjele), s druge strane, dijele veće notne vrijednosti na manje dijelove sastavljene od više brzih nota. Ova vrsta postupka u potpunosti mijenja melodiju. Cijela nota ili polovinka (tzv. bijele note) se transformiraju u seriju osminki, šesnaestinki ili čak tridesetdruginki (tzv. crne note). Ovaj postupak se zove „bojanje“ nota ili *coloratura*.

U 16. stoljeću izvođenje improviziranih diminucija je bilo značajno za razvoj sposobnosti skladanja kontrapunkta te za razvoj vokalne tehnike i agilnosti. U 17.

---

<sup>10</sup> Esclamazioni, tal. uzvik, ekklamacija

<sup>11</sup> *Messa di voce* (talijanski, postavljanje glasa), tehnika pjevanja koja zahtijeva održavanje jedne visine tona dok se glas postupno pojačava (*crescendo*), a zatim stišava (*diminuendo*). Smatra se posebno naprednim testom sposobnosti pjevanja. *Messa di voce* se ne smije zamijeniti s *mezza voce* (talijanski, "pola glasa") što znači pjevati s pola snage

stoljeću nova važnost značenja teksta je uzrokovala uvođenje restrikcija po pitanju gdje i kada pjevač smije koristiti ornamente, a da ne bi ometao komuniciranje teksta. Ornamentacija je bila u službi teksta te je bila namjenjena naglašavanju riječi i povećanju ekspresivnosti pjevačke izvedbe.

### *Dispozicije i divizije (dispositione i divisione)*

Sposobnost pjevača da izvede dijeljenje s točnošću i zasljepljujućom brzinom se često naziva *dispositione di voce*. Mnogi pisci 17. stoljeća opisuju artikulaciju nota grlom (ili *gorgia*). Iako ovaj pojam može zvučati opasno i nezdravo modernim pjevačima, smatra se posebnom tehnikom koja omogućuje veliku brzinu i jasnoću. Nije jednaka artikulaciji dijafragme i teško je postići ovakav rezultat teškim tonom ili velikim vibratom. Tosi sugerira da je lakše „naučiti pjevača pjevati mekano nego glasno“, iako divizije trebaju biti pjevane i piano i forte. Monteverdi naglašava važnost kombiniranja prsa i grla za dobru *dispositione*. Moderni tumači interpretiraju Monteverdijeve savjete na način da treba postojati legato protok zraka u kombinaciji s dobro artikuliranim grlom. Ako zrak nije mekan, onda grlo zvuči tvrdo; ako je grlo premekano, onda note nisu dovoljno artikulirane.

S ovim tvrdnjama se osobno slažem, jer sam eksperimentirala dosta sa strujom zraka i kontrolom koloratura. Ako mi je struja zraka bila neelastična i premasivna nisam mogla otpjevati kolorature u brzim tempima. Također, što se tiče kontrole koloratura, vrlo mi je bitno da ih negdje „smjestim“ te da su fizički kontrolirane na neki način. Naravno, ne treba te pomake raditi direktno u grlu, ali istina je da se grlo ne može u potpunosti izbjeći jer ono na neki način kontrolira kolorature, zajedno s osjećajem fokusa. Smatram da je fokus vrlo bitan za brzo i precizno pjevanje koloratura te da pruža svijetliji i ravniji ton koji je poželjan za razdoblje baroka, no naravno uvijek uz podršku tijela.

Pjevači su bili često kritizirani ako su im *passaggi* (prijelazni registri) bili previše odijeljeni aspiriranim „H“ koji je zvučao „poput smijeha ili zavijanja vuka.“ Također, od pjevača se tražilo da ne koriste jezik ili usne kao pomoć za snažnu artikulaciju nota. Jasno je da su neki pjevači imali više urođenu dispoziciju, dok su drugi morali vježbati kako bi dobili željenu agilnost i jasnoću: pjevanje divizija sporo te zatim

postupno ubrzavanje. Pjevači čiji glasovi nisu bili fleksibilni po prirodi su bili savjetovani da izbjegavaju divizije u potpunosti.

Danas se u pjevanju baroka u principu izbjegava aspirirani „H“, iako nekad možemo naići i na takve izvedbe, pogotovu u djelima iznimno brzog tempa gdje inače ne bi bilo moguće postići takvu brzinu (npr. neke izvedbe virtuoznih arija Cecilije Bartoli).

*„Diminucije postaju naporne kada je uho prezasićeno njima.“* (Giovanni Camillo Maffei)

*„Pjevač će uvijek biti hvaljen ako koristi malo ornamenata, ali u pravom trenutku.“* (Zacconi)

Ovaj „pravi trenutak“ je obično bila kadenca. Adrian Petit Coclico<sup>12</sup> nudi preporuke za ornamentiranje kadenci u svom djelu *Compendium musices*.

---

<sup>12</sup> A. P. Coclico, teoretičar ranog baroka i pisac djela *Compendium musices* (1552.)

The image displays eight musical staves, each illustrating a different cadential ornament. The ornaments are categorized as follows:

- Staff 1: simple melody, elegant
- Staff 2: ordinary melody
- Staff 3: elegant, meat seasoned with salt and mustard
- Staff 4: plain, elegant
- Staff 5: raw, with salt
- Staff 6: meat, with condiments
- Staff 7: simple, colored
- Staff 8: simple, elegant

Example 1.3. Coclico: cadential ornaments from *Compendium musices* (1552), reproduced in Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press, 1979, pp. 32–33.

13

Mnogi pisci baroka preporučuju diminucije samo na dugim vokalima, samo na određenim vokalima (najbolje „a“ ili „o“), samo na preposljednjem slogu kadence ili samo na mjestu gdje bi diminucija dodala povećanje intenziteta značenja teksta.

<sup>13</sup> A. P. Coclico: ornamenta kadence iz *Compendium musices* (1552.)

Drew Minter, poznati kontratenor tog doba, ponudio je prijedloge ornamentacije kadenci:

The image displays a series of musical staves illustrating different cadential ornaments for the phrase "tor - men - - - - - to." The first staff is labeled "Ottavia" and includes a bass line with fingerings: 6, 7, 6, 6, 6, 4, 5, #. Subsequent staves are labeled "standard:", "increasingly complex:", and "finally, one that goes down as an option:". Each staff shows a different melodic line for the ornament, with some including trills (tr) and grace notes.

Example 1.4. Italian cadential ornaments by Drew Minter: final measures of "Disprezzata regina" from act 1 of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*.

14

### Triler

Od manjih ukrasa (ili *accenti*), triler se smatrao najvažnijim. Caccini u *Le nuove musiche* opisuje triler na jednoj noti: s ciljem da se visina tona reartikulira pjevač treba „ponovno pogoditi svaku notu s grlom“. Ovaj postupak je bio poznat i pod nazivom *trillo*, a ponekad ga se navodilo čak i pod nazivom *tremolo* (koji se vrlo lako

<sup>14</sup> Drew Minter: ornamenta kadence iz *L'incoronazione di Poppea* (C. Monteverdi)

može krivo izjednačiti s vibratom, ovisno o kontekstu) i koristio se često u 17. stoljeću.

Studenti su bili savjetovani da pri vježbanju trilera sporo i postupno ubrzavaju tempo svojih trilera, sve dok im trileri nisu dovoljno brzi i razgovijetni. Također, i danas se studenti služe ovim savjetom jer je vrlo logičan. I sama sam na ovaj način uvježbavala trilere koji su nakon vježbe s vremenom postali brži, precizniji i lakši.

Danas razumijemo da ornamenti nisu strogo mjereni, već su fleksibilni i ekspresivni. Mogu sadržavati i promjenu brzine, ubrzavanje ili usporavanje, ovisno o određenom muzičkom ili dramatskom kontekstu: brzi (korištenjem grla, za sretne kontekste) i spori (korištenjem dijafragme, za tužne i jecajuće efekte).

Figura u kojoj se izmjenjuju dvije intonacije za pola tona ili cijeli ton zvala se *gruppo*. Kasnije, tijekom 17. stoljeća kada se *trillo* nije više koristio u tolikoj mjeri, *gruppo* je postao poznat pod nazivom „drhtaj“ ili „triler“. *Gruppo* je također bio artikuliran u grlu tako da se dvije intonacije mogu lako razaznati slušanjem. I *trillo* i *gruppo* su se mogli koristiti u svakom slučaju kada je ukras bio potreban, sve dok je upotreba bila u granicama ukusa (većinom u kadencama).

Pri izvedbi literature ranog baroka susrela sam se s *gruppo* ukrasima. Bio mi je izrazito zahtjevan za izvesti tehnički na početku jer je trebao biti jako brz, a još pri tome je bio na nižem tonu što je otežavalo da svaki ton artikuliram precizno. Tonovi su mi bili neprecizni upravo iz razloga što sam ih pokušavala dobiti kroz tijelo i s više volumena. Shvativši to, odlučila sam se povećati omjer fokusa u odnosu na tijelo te su koloratre bile mnogo preciznije i „smještenije“, iako s dosta manje zvuka.

Mislim da je za barokne pjevače jako bitno da mogu čuti razliku među notama koje vibriraju vibratom i nota koje su reartikulirane na jednoj intonaciji (*trillo*) ili na dvije intonacije (*gruppo*), jer u protivnom neće moći izvesti ove figure pošto nekad zna biti vrlo mala razlika između ovih pojmova u zvuku.



Example 1.5. Caccini: from *Le nuove musiche* (1602), reproduced in *Source Readings in Music History: The Baroque Era*, ed. Oliver Strunk, Norton, 1950, p. 24.

15

#### 4.3. L'intonazione ili intonacija

Od pjevača 17. stoljeća se uvijek očekivalo da pjevaju intonaciju točno i čisto. Tosi preporučuje prilagođavanje intonacije s takvom suptilnošću da se npr. ton DIS ne bi mogao zamijeniti s tonom ES pri izvođenju.

Mi danas takvu razliku u intonaciji čujemo kao „falš“ ton koji posebno loše zvuči u baroknoj glazbi zbog izrazite potrebe poklapanja harmonije i glasa.

#### 4.4. Recitativ i arija

U operama, oratorijima i kantatama ranog baroka talijanski skladatelji počinju praviti čistu distinkciju između dva osnovna načina ekspresije – to su arija i recitativ. Recitativi daju prednost tekstu i ritmu, a dijele se na *secco* (u prijevodu suhi recitativ) koji je praćen samo continuo i trebao bi djelovati poput govora, te na *accompagnato* koji je izvođen uz orkestralnu pratnju i korišten je za izrazite dramatske trenutke u djelu. *Arioso* je lirski verzija recitativa – riječi su još uvijek odlučujući faktor, ali često je tu i kićena ekspresivna melodija. U ariji muzička vrijednost ima prvenstvo. Talijanske arije sredine 17. st. su bile većinom vrlo kratke, ali dalje kroz stoljeće su postajale sve duže i opširnije s većom orkestralnom

<sup>15</sup> G. Caccini: *Le nuove musiche* (1602.)



pratnjom. Do treće četvrtine stoljeća većina je arija bila pisana u *da capo*<sup>16</sup> formi (da capo - iz glave). To je ABA forma u kojoj se A dio ponavlja s obično dodanim ornamentima.

## 5. RANI BAROK U ENGLESKOJ

Glazba u Italiji je bila pod utjecajem pjevnog jezika i strastvenih emocija talijanskog stanovništva. Za razliku od Italije, glazba 17. stoljeća u Engleskoj je bila formirana pod utjecajem snažne dramske tradicije, veličanstvene poezije i retoričkog pristupa jeziku. Rano 17. stoljeće je još uvijek bilo vrijeme Shakespearea, te je tekst djela većinom bio bolje kvalitete od glazbe lutnje. Tekst je bio jednako važan kao i glazba, ako ne i važniji od glazbe i ornamentacije.

Glazbene izvedbe u Engleskoj su doživjele mnoge promjene tijekom 17. stoljeća – od ladanjskih kuća bogatih plemićkih obitelji do dvorskih zabava Jamesa IV., za vrijeme građanskog rata kada su sva kazališta bila zatvorena i crkvena glazba prestala postojati na neko vrijeme, za vrijeme Restoracije 1660-tih koja je donijela još veći procvat kazališta. Kraj stoljeća je bio obilježen Henryjem Purcellom koji je odgovoran za mnoge bitne doprinose i inovacije na području vokalne glazbe – crkvene i svjetovne glazbe, solo i zbarske, orkestralne i kazališne.

Engleska glazba je bila pod utjecajem talijanskih i francuskih tradicija. Talijanska monodija je bila dostupna u „A Musical Banquet“ Roberta Dowlanda<sup>17</sup> iz 1610. godine. Do 1620. godine polifonija Johna Dowlanda<sup>18</sup> u pjesmama praćenim lutnjom je djelovala staromodno u usporedbi s novijim deklamatornim pjesmama baziranim na talijanskom *stile recitativo*.

Šifrirani bas je došao u upotrebu 1630-tih u Engleskoj. Utjecaj franc. plesa je bio najizraženiji za vrijeme restoracijskog perioda kada su trodobni plesovi pronašli svoj put u vokalnu glazbu. Ritmička i harmonijska organizacija ovih plesova je

---

<sup>16</sup> Da capo, talijanski glazbeni izraz koji znači "od početka" (doslovno -"iz glave" "). Često se skraćuje kao D.C. Izraz unačava ponavljanje prethodnog dijela glazbe, često se koristi za uštedu prostora i stoga je lakši način da se obilježi ponavljanje glazbe od početka

<sup>17</sup> Robert Dowland, engleski lutnjist i skladatelj, sin lutnjista i skladatelja Johna Dowlanda

<sup>18</sup> John Dowland, engleski renesansni skladatelj, lutnjist i pjevač

osigurala muzičku osnovu za stvaranje engleske pjesme. Purcell je u svom vokalnom retoričkom stilu koristio utjecaj i tal. i franc. glazbe – postavio je dulje i kompleksnije tekstove suprostavljajući kontrastne sekcije ornamentiranog recitativa s živim trodobnim i dvodobnim plesovima.

### 5.1. Tipovi glasa i raspon

Prije Restoracije žene nisu bile dio profesionalnih izvedbi u Engleskoj. Mogle su pjevati za prijatelje i obitelj na neformalnim ili amaterskim okupljanjima. Sopranske dijelove pjevane u crkvama i kazalištima izvodili su dječaci, kao i ženske govorne role u predstavama. Žene su službeno mogle baviti se profesionalnim izvođenjem nakon što su se kazališta ponovno otvorila 1660. godine. Purcell je imao puno iznimno sposobnih žena (i mladih djevojaka od 12 ili 13 godina) koje su pjevale njegovu glazbu. To je velika razlika u odnosu na Italiju gdje nisu postojale obučene virtuozne pjevačice u to doba.

S druge strane, muškarci i dječaci u Engleskoj su bili jako dobro obučeni, a sam Purcell je bio u zboru Chapel Royal od svoje sedme godine života. Zborske dionice su najčešće bile označene za soprana (diskant), kontratenora, tenora i basa, ali nisu ih nužno pjevali ti glasovi, iako u nekim slučajevima i jesu.

Odgovor na pitanje koji tip glasa je pjevao kontratenorsku dionicu izaziva mnogo nagađanja među muzikolozima i izvođačima. S obzirom na niže intoniranje tog doba, mnoge altovske i kontratenorske dionice bile bi preniske za glasove koje danas nazivamo kontratenorima. Neki stručnjaci smatraju da je Purcell pisao za dva različita tipa kontratenora (s višim i nižim rasponom) dok drugi misle da su kontratenori sedamnaestog stoljeća bili visoki lagani tenori koji su pjevali svojim prirodnim glasom a ne falsettom.

Niže intoniranje je također utjecalo i na druge vrste glasova. Tenorske dionice su mogli pjevati današnji baritoni, a bas koji je uživao mnogo više popularnosti nego u Italiji i Francuskoj (pogotovo u Purcellovoj glazbi) je pjevao odgovarajuće bas dionice.

Što se tiče soprana, znamo da stručnjaci smatraju da se Purcellove pjesme za

sopran pjevaju u nižoj intonaciji kako bi se održale jasnoća i lakoća. Danas su također najpoznatije Purcellove skladbe za niži tip soprana.

Pjesme za kazalište su vrlo često bile pisane za nekog određenog izvođača, ali su se vrlo često te iste pjesme prenamjenjivale za drugog izvođača ili drugu predstavu, što je tipična barokna tradicija. Ponekad su pjevači također glumili u predstavama, a glumci pjevali.

## 5.2. Ornamentacija

Engleski ornamenti, poput talijanskih su podjeljeni u dvije osnovne kategorije: ukrasi i divizije. U Knjizi „The Performance of English Song“ Edward Huws Jones preporučuje da je potrebno provjeriti tablice instrumentalne ornamentacije tog doba kada pjevač razmišlja o korištenju ukrasa, jer je postojala bliska suradnja između pjevača i lutnjista (ili svirača viola), te su jedni od drugih imitirali ornamentaciju. Srećom, sačuvani su mnogi manuskripti vrlo ukrašenih pjesama s početka 17. stoljeća, pa su dostupni za proučavanje stručnjacima.

### *Ukrasi*

Mnogo je zbunjujućih naziva ukrasa te može biti vrlo frustrirajuće sve ih razaznati po nazivu. Najvažnije od svega je biti upoznat s muzičkim gestama, te kako ih koristiti u praksi. Engl. izvori mijenjaju imena talijanskih ukrasa u šarolike nazive poput „beat“, „backfall“, „elevation“, „cadent“ i „springer“. Caccinijev *trillo* se u Engleskoj zove „trill“ ili „plain shake“, dok se *gruppo* naziva „double relish“.

Shake			Simpson & Playford [derived from the close shake] Manchester & Mace = .a	
Beate			Simpson & Playford	
Beate shaked			Simpson & Playford	
Fall	rd    acd		Manchester & Mace [wholefall for Mace]	
Halfefall	.f    e f		Mace	
Backfall			Simpson, Playford, & Mace	
Backfall shaked			Simpson, Playford, & Mace	
Double Backfall			Simpson, Playford, & Manchester	
Relish	ca'    cac		Manchester & Mace [Mace = .:]	Note: Robinson 1603 = cdc 
Relish with backfall	ca'c    dcac		Manchester	
Elevation			Simpson, Playford, & Manchester	
Cadent			Simpson & Playford	
Springer			Simpson & Playford	

Sources: Manchester. Public Library, Watson Collection, ms 832 Vu 51[ca 1660]  
 Simpson, Christopher. *The Division-Viol*. London 1665  
 Playford, John. *An Introduction to the Skill of Musick*. London 1674  
 Mace, Thomas. *Musick's Monument*. London 1676

Example 1.9. Graces from later seventeenth-century English sources, reproduced by permission of the author from Robert Toft, *Tune Thy Musicke to Thy Hart: The Art of Eloquent Singing in England, 1597–1622*, University of Toronto Press, 1993, p. 102.

<sup>19</sup>R. Toft: *Tune Thy Musicke to Thy Hart: The Art of Eloquent Singing in England*, engleski ukrasi kasnog 17. stoljeća

[Adagio]

a)

The fa - - - tal hour, the fa -

- - tal hour comes on, comes on a -

7 6 6 7 6

pace, Which I had ra ther-die than see,

6#

b)

The fa-tal hour, the fa - tal hour comes on, comes on a - pace,

Example 1.10. Purcell: a) "The fatal hour," mm. 1–7, from *The Works of Henry Purcell*, vol. 25, Novello; b) "The fatal hour," mm. 1–5, skeleton melody.

Nekad su ukrasi bili napisani u glazbi, a nekad su bili naznačeni znakovima. Ukrasi trebaju biti lakši i delikatniji od glavnih nota melodije, ali moraju i naglasiti harmoniju i tekst.

Postoji Purcellova zabilježena izjava koju je dao u diskusiji s kolegama o mladom pjevaču: „Pustite ga, ukrasit će melodiju prirodno bolje nego ti ili nego što ga ja mogu naučiti.“ U svakom slučaju, neovisno o raznim muzikološkim interpretacijama ove izjave, jasno je da Purcell ukrase smatra povezanima uz tekst i glazbu, oni trebaju svakom pjevaču doći prirodno u izvedbi. Ukrasi su individualna sposobnost, dio interpretacije i razlikuju su od izvođača do izvođača, govore o njegovoj vještini i talentu.

U izvedbama barokne glazbe koristila sam se mnogim od prethodno navedenih ukrasa ne znajući njihove nazive, no vodila sam se osobnim ukusom pri odabiru. Ukrasi su mi pomogli u većini slučajeva razigrati melodijsku liniju te dodatno izraziti osjećaje sreće. Nekada su to bili i tužni osjećaji, kada bih koristila većinom jednostavnije ukrase silaznog tipa.

Pri prepoznavanju ukrasa najlakše je prepoznati koji tip figure se može smatrati ukrasom, da ga se može izvoditi kao ornamentaciju iako je napisan u glazbi. U prvoj frazi Purcellove skladbe „The Fatal Hour“ inkorporirane su razne varijacije ukrasa.

### *Divizije*

Divizije nisu bile obično upisane u objavljene knjige pjesama, osim u par knjiga Alfonsa Ferraboscoa. Ove iznimke pokazuju da je talijanski stil ukrašavanja bio tek povremeno korišten u engleskim pjesmama ranog baroka - divizije nisu upisane u skladu s ritmom, tempo je fleksibilan, a upotreba rubata je u službi toga da se ispjevaju sve note. U Purcellovoj glazbi divizije su precizno napisane i vođene protokom glazbene forme (primjer „Fly Swift, Ye Hours; primjer na slici).

Povijesni dokazi ukazuju na raznovrsnost pristupa izvođenju engl. pjesme 17. stoljeća. Neki izvori pokazuju široku primjenu ornamentacije, dok drugi preporučuju skromnije korištenje ili čak nekorisćenje ornamentacije. Knjiga pjesama iz 1692. godine sadrži veći broj Purcellovih pjesama s prekomjerno dodanim ukrasima –

postoji mogućnost da je to primjer lošeg ukusa pjevača amatera (ili učitelja pjevanja) ili je razlog taj što je u početku lakše pjevati s previše ornamentacije koju je kasnije lakše smanjiti.

Odluke o instrumentaciji i intonaciji u ranom repertoaru mogu biti donešene na osnovi osobnog ukusa, sposobnosti izvođača i izvedbenih prilika.

Example 1.12. Purcell: "Fly swift, ye hours," mm. 1–6, from *The Works of Henry Purcell*, vol. 25, Novello.

<sup>21</sup> H. Purcell: „Fly swift, ye hours“, iz djela *The Works of Henry Purcell*

## 6. RANI BAROK U FRANCUSKOJ

Ukrasi i ljepota su dvije najvažnije karakteristike francuske barokne glazbe koja je težila oživjeti francuski jezik i ples. Luj XIV., plesni entuzijast, volio je priređivati zabave na svom dvoru, što je omogućilo široke mogućnosti za ples na dvoru. Vokalna glazba koja je bila izvođena kao dio *ballet de court* (dvorskog baleta) bila je pisana izričito kao pratnja plesu. U Francuskoj u ranom 17.stoljeću nije postojala osoba, poput Monteverdija u Italiji, koja bi razvila dramske mogućnosti ovih raskošnih zabava u opernu formu.

Jean Baptiste Lully je služio kao dvorski skladatelj i majstor *musique de la chambre* (komorne glazbe) 1650-tih i 1660-tih, te je u njegovo doba vokalna glazba u kazališnom kontekstu krenula dostizati svoj puni potencijal. Francuski teatar je također imao jak utjecaj na razvoj vokalne glazbe, a skladatelji su uložili velik trud da bi sačuvali unutarnji ritam i naglaske franc. jezika. Kazališna deklamacija u to vrijeme je bila vrlo stilizirana i prilično drugačija od modernog govornog franc. jezika.

Ako francuski jezik usporedimo s talijanskim, vrlo lako možemo uvidjeti kako talijanski jezik dopušta mnogo više slobode od francuskog čija strogoća utječe i na skladatelje.

*„Fleksibilnost glazbe u kombinaciji s talijanskim jezikom proizlazi iz elizije slogova i ponavljanja riječi. Takve slobode nisu bile dopuštene u francuskom jeziku.“*

*„Upotreba mnogih talijanskih izraza bi se smatrala barbarskim u francuskim arijama koje mogu podnijeti samo lijepe i pitome izraze; da bi arija bila kvalitetna nije dovoljno da je glazba lijepa: također je potrebno da su riječi lijepe...i prije svega da nisu šokantne i odbojne.“* (Bacilly, 1668.)

U principu, francuska glazba tog doba je smatrana utjelovljenjem *le bon gout* (dobrog ukusa), a tal. glazba *la corruption du gout* (lošeg ukusa). Moderni izvođači koji se bave ovim repertoarom bi trebali imati na umu da su tako Francuzi vidjeli sebe i svoju glazbu tijekom ovog razdoblja.



## 6.1. Tipovi glasa i raspon

Francuska glazba 17. stoljeća nije voljela pretjeranu ekspresivnost tal. glazbe. Također, bili su vrlo suzdržani po pitanju kastrata i seksualne dvoznačnosti koja je bila vrlo popularna u tal. operi i kulturi tog doba. Osim tal. glazbe koja se izvodila u Parizu, kastrati su vrlo rijetko pjevali u Francuskoj. Ponekad su dječaci i žene pjevali *musique de la chapelle* (glazba u kapelama) i *musique de la chambre* (komorna glazba), no omiljeni glas za glavne role je bio *haute-contre* (visoki kontratenor, sličan engl. kontratenoru – prirodni tenor raspona od d malog do B1, vrlo vjerojatno bez korištenja falsetta uz iznimke korištenja na najvišim notama ili za dirljiv tekst).

U koralnoj glazbi *haute-contre* je pjevao altovsku dionicu u podjeli sličnoj engl. zboru – dessus (soprani: žene, dječaci, falsettisti ili kastrati), haute-contres (alti: muškarci), trailles (tenori), basses-trailles (baritoni) i basses-contres (basevi). Niži tenorski glas je bio u potpunosti negiran u ovom periodu, a bas je bio rezerviran za posebne prigode:

„*Glas basa je prigodan za gotovo ništa osim emocije ljutnje koja se vrlo rijetko pojavljuje u franc. arijama.*“ (Bacilly)

Niski muški glasovi su većinom pjevali uloge demona i negativaca u operama.

## 6.2. Plesne forme

Jedna od najvažnijih stavki tempa i fraziranja franc. baroka je poznavanje određenih plesova koji su služili kao baza za glazbene forme. Plesovi tog vremena uključuju poznate plesove poput *gavotte*, *minueta*, *sarabanda*, *gugue*, ali i manje poznate forme kao što su *loure*, *bourre*, *canarie*, *passacaille*, *chaconne* i *passepied*. Svaki od ovih plesova posjeduje svoj poseban karakter, mjeru i tempo. Ovi plesovi su bili ključni za dramske i operne produkcije, ali također i za manje vokalne forme poput *air de cour*<sup>22</sup> i motete.

---

<sup>22</sup> Air de cour, solo pjesma, popularna vrsta svjetovne vokalne glazbe u Francuskoj u razdoblju kasne renesanse i ranog baroka; otprilike od 1610. do 1635., za vrijeme vladavine Luja XIII., ovo je bio prevladavajući oblik svjetovne glazbe vokalnog sastava u Francuskoj, osobito na kraljevskom dvoru

### 6.3. Notes galantes

Još jedna tipična karakteristika franc. barokne glazbe je *inégalité* – tradicija izvođenja glazbe u ritamski nejednakim vrijednostima, iako su zabilježene notne vrijednosti jednakog trajanja. Pravila za *inégalité* su komplicirana, ali, u principu, izvođač mijenja napisani ritam da bi notne vrijednosti u određenoj mjeri promijenile trajanje (obično se koristi za postupna kretanja, ne za skokove; koristi se većinom na najbržoj noti prije dominante) što glazbi daje graciozniji zvuk. Razina *inegalite* treba biti određena karakterom, ekspresijom i ukusom izvođača.

Ponekad skladatelji naznačuju da ne žele nejednakost tako da napišu „notes equal“ ili „tempo equal“ u partituru. Oznake *staccato* ili oznake poput *marque*, *détaché* ili *mouvement décidé* također naznačuju da skladatelj ne želi nejednakost. Ako je u notama naznačeno *note puntate*, *notes inegales*, *pointe* ili *couler*, to znači da je *inequalite* potrebno izvesti. Oznaka *pique*, koja se također koristi i u baletu, može u isto vrijeme značiti oštro punktiranje, *staccato* i nepunktirani ritam.

### 6.4. Ornamentacija

Sposobnost glasa da se kreće velikom brzinom i agilnošću, da izvodi suptilne trilere i *appoggiature* delikatnom finoćom se u franc. glazbi naziva *disposition*. Artikulacija se dobiva u grlu, a lakši ton i mirni dah su bitni za pokretljivost glasa. Nekim glasovima je prirodni pokretljivost dok drugi glasovi trebaju vježbati.

#### *Agrements*

*Agrements* su mali delikatni ornamenti koje Englezi zovu *graces*, a koristili su se u franc. *air de cour* (solo pjesma). Solo pjesma je većinom bila skladana u dva stiha, a pjevača je pratio žičani instrument. Prvi stih je bio jednostavna melodija, a drugi (double) je bio skladan kićeno. Većina *agrements* je gotovo uvijek korištena da bi se ornamentirali dugi slogovi.

#### *Port de voix*

*Port de voix* je jednak *appoggiaturi* s donjeg tona (stupanj ili pola stupnja niže) i koristi se u kadencama i polukadencama. U franc. kontekstu ritam je neznatno promjenjen da bi gornja nota nastupila kasnije, te zatim bila ponovljena laganom

glotalnom reartikulacijom.

Postoji i *demi-port de voix* gdje gornja nota nije reartikulirana. *Port de voix* se također može primjeniti i kod uzlaznih terci ili kvarti u kadencama, ali treba procijeniti kada je ovaj postupak prirodan.

Osobno vrlo često koristim *demi-port de voix*, i to većinom na kraju skladbe i vrlo naglašeno, jer ga percipiram kao određenu potvrdu i zaključak glazbe prethodno iznesene u djelu.

The image shows a musical score for the phrase "de la mort". It consists of three staves: a vocal line, a treble clef accompaniment line, and a bass clef accompaniment line. The top staff is labeled "(printed)" and shows the notes for "de", "la", and "mort" with a fermata over the final note. The middle staff is labeled "(performed)" and shows the same notes but with a melisma on "mort" where the note is held and then ornamented with a grace note and a trill. The bottom staff shows the bass line with triplets and a fourth note.

The image shows a musical score for the phrase "je meurs d'a-mour". It consists of three staves: a vocal line, a treble clef accompaniment line, and a bass clef accompaniment line. The top staff is labeled "(printed)" and shows the notes for "je", "meurs", and "d'a-mour" with a fermata over the final note. The middle staff is labeled "(performed)" and shows the same notes but with a melisma on "d'a-mour" where the note is held and then ornamented with a grace note and a trill. The bottom staff shows the bass line with triplets and a fourth note.

Example 1.13. Bacilly: *port de voix*, from *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), ed. and trans. Austin B. Caswell, Institute of Mediæval Music, 1968, pp. 66–67.

<sup>23</sup> B. De Bacilly: *port de voix* iz *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668.)

## Tremblement

Ovaj termin je usporediv s tal. terminom „tremolo“. Također se nekad naziva „vibrato“ ili „flexion de voix“. Još se naziva i „cadence“ te označava ornament kadence koji počinje na noti iznad napisane note i može se koristiti u silaznoj melodiji.

*Tremblement* je poput zrcalnog odraza *port de voix* te se može koristiti kao njegova alternacija. Nota koja prethodi tremblement se naziva *appuy*, a ona koja slijedi nakon *liaison*.

(printed)  
je se - ray trop heu reux

(performed)  
je se ray trop heu reux

(printed)  
pour - veü e

(performed)  
pour - veü e

(printed)  
bien pre - veü - - - e

(performed)  
bien pre - veü - - - e

Example 1.14. Bacilly: *tremblements*, from *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668), ed. and trans. Austin B. Caswell, Institute of Medieval Music, 1968, pp. 69, 84.

<sup>24</sup> B. De Bacilly: *tremblements* iz *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668.)

### *Divisions* (podjele)

Dok se *agreements* većinom dodaju na melodiju prvog stiha, kompleksnije divizije su bile dopuštene u drugom stihu. Poanta je bila da se dodaju note tako da se ne poremeti logika dugih i kratkih slogova riječi. Česti su slučajevi baroknih pjevača koji se žele vokalno dokazati te prezasićuju melodiju dodanim ornamentima. Bacilly<sup>25</sup> podupire upotrebu ornamentacije, ali u granicama dobrog ukusa i poštovanja jezika, dok Lully u potpunosti negira upotrebu divizija te ograničava ornamentaciju, pogotovo u recitativima.

### 6.5. Dikcija francuskog jezika

Bacilly naglašava važnost čiste precizne dikcije, ali upozorava da nije dovoljno da riječi budu razumljive kao u govoru. U pjevanju, kao i u govorništvu, a i u kazalištu, deklamacija dodaje težinu i važnost riječima dajući im odgovarajuću energiju. U elemente deklamacije u pjevanju spadaju izgovaranje svih potrebnih slogova, završetaka množine i članova, naglašavanje ekspresivnih konsonanata i naglašavanje razlike među dugim i kratkim slogovima.

### *Vokali*

Pjevači franc. ranog baroka su pravili slične greške pri izgovoru kao što i moderni pjevači danas rade. Nečujno „e“ se mora izgovoriti u pjevanju, iako u govoru možda ne bi bilo izgovoreno, jer se trebaju održati ritam i rima pjevanog teksta. Poželjni su tamni zatvoreni vokali poput „eu“, a nepoželjni otvoreni zvukovi vokala „a“ ili „eh“. Nazalni zvuk nije poželjan, osim na nazalima „an“, „en“ i „on“, ali treba paziti da „n“ ne nastupi prebrzo. Vokal „oi“ može zvučati kao „ai“ u nekim slučajevima, ovisno o tome radi li se o modernom ili tradicionalnom francuskom izgovoru.

### *Suglasnici*

Određeni franc. suglasnici zaslužuju posebnu pažnju, a to su „r“, „l“, „n“, „m“ i „s“. Kada se neki od ovih suglasnika nađe između dva vokala, treba ih se izgovarati jednostavno i mekano, čak i ako su dupli (npr. *belle*). Kada „r“ i „l“ u riječi dolaze

---

<sup>25</sup> Bertrand "Bénigne" de Bacilly, francuski skladatelj i glazbeni teoretičar, reformator *air de cour*

ispred drugog suglasnika, treba ih se izgovarati s više intenziteta, pogotovo kada prethode suglasniku (taj izgovor može zvučati čak kao da su duplo napisani u riječi). U riječi „pardon“ i „charmant“ treba više naglaska nego u riječima „prendre“ ili „agreable“. Suglasnik „l“ traži više angažmana u riječi „malgre“ (iza vokala) nego u riječi „plaisir“ (prije vokala). Konsonant „n“ treba biti nježnije izgovoren od energičnog „r“, te treba paziti da se ne doda dodatni „n“ prije početnog suglasnika riječi. Konsonanti koji se nalaze ispred vokala mogu biti produženi ili skraćeni, tehnika koja se naziva *gronder* (u prijevodu „režanje“). Npr. u riječi „moment“ prvi „m“ je produžen, a drugi skraćen jer se nalazi između dva vokala. Drugi konsonanti se također mogu tretirati na ovaj način („n“, „f“, „j“, „v“ i „s“) u riječima *non, enfin, jamais, volage i severe*.

Konsonanti na kraju riječi se vode kompleksnim pravilima o množini, rodu, obliku glagola, te također pravilima *liaison* i razdvajanja. Elizije<sup>26</sup> i slogovi koji okružuju slog mogu promijeniti relativnu dužinu sloga koji se uvijek smatra dugim, bez obzira bio on dug ili kratak u drugom kontekstu (pogotovo nečujno „e“). Fraziranje, nejednakost i ornamentacija su pod utjecajem ritmičkih kontura teksta, što rezultira malim delikatnim frazama, razdvojenom (*détaché*) artikulacijom i gracioznim ukrasima.

#### *Dužina sloga*

Bilo je potrebno znati dužinu slogova francuskih riječi jer su se ornamentacije uvijek dodavale na dugom slogu riječi.

#### DUGI SLOGOVI

- predzadnji slogovi riječi ženskog roda: *imaginable, cruelle*
- jednosložne riječi koje završavaju sa „s“, „z“ i „x“: *aux, bas, prez*
- jednosložne riječi u kojima „n“ slijedi nakon samoglasnika: *mon, rend*

---

<sup>26</sup> elizija (lat. elisio), uklanjanje zijeva (hijata), tj. uklanjanje završnoga vokala u riječi, ili izostavljanje dočetnoga vokala, pred početnim vokalom iduće riječi, radi eufonije, postizanja metričke pravilnosti ili prilagodbe stihu. Bilježi se apostrofom, npr. Da s' u mene zlatna krila, tal. l' amore. Za tu se pojavu rabe i drukčiji nazivi, katkad uz manje značenjske nijanse, a ispuštanje glasa unutar riječi (npr. k' o) uglavnom se naziva hifereza. To je i opći naziv za svaki gubitak glasova koji služi olakšanju izgovora, bez obzira na njihov broj ili položaj unutar riječi

- slogovi unutar riječi u kojima „n“ slijedi nakon vokala: *danger, defendre*

#### KRATKI SLOGOVI

- predzadnji slogovi riječi muškog roda: *secret, espoir*
- jednosložne riječi: *de, te, me, que*

## 7. ZAKLJUČAK

Estetika ranobarokne vokalne glazbe je termin širokog opsega koji u isto vrijeme obuhvaća jednostavnost i virtuoznost, ali uz pretpostavku i glavni uvjet da glazba mora pobuđivati afekte kod slušatelja. Valjano izražavanje afekata ima presedan u svim baroknim skladbama, te u velikoj mjeri nadmašuje značaj forme, sklada i potrebe za virtuoznošću. Upravo zbog takve važnosti komuniciranja afekata kroz tekst formiraju se razna pravila za izvođenje barokne vokalne glazbe. Smatram da su ta pravila vrlo važna i da ih svaki pjevač koji se bavi barokom treba dobro poznavati ako želi izvoditi baroknu glazbu na povijesno osviješten način ili barem napraviti neke kompromise pri izvedbi.

Za mene koja se bavim baroknim repertoarom dosta često u nekoliko proteklih godina, bilo je jako korisno proučiti temu ranog baroka koji se izvodi rijetko na autentičan način, te nema puno prevedenih djela literature na hrvatskom jeziku. Dodatna motivacija za izbor ove teme je ta što mislim da ovaj rad može u budućnosti pomoći svim pjevačima koji će se suočiti s dvojbama vezanim uz izvedbu ranobaroknih djela, bilo to pitanje tehnike, ornamentacije ili estetike stila. Ako i ne pronađu odgovarajući odgovor na postavljeno pitanje, nadam se da će ih rad barem potaknuti na samostalno razmišljanje.

U radu sam pokušala na što jednostavniji način objasniti uzročno-posljedične procese nastajanja određenih pojava u ranobaroknoj glazbi te pravila koja su se formirala kroz spoznaje glazbenih stručnjaka tog doba. Mislim da je posebno važno istaknuti problematiku tehnike baroknog pjevanja o kojoj se ne piše puno u baroknoj literaturi. Pravi barokni ton se ni u kojem slučaju ne bi trebao smatrati „flah“ tonom

već tonom koji ima svjetliju boju i u zvuku je ravniji, odnosno ne posjeduje vibrato. Iako je ton ravan, nikako se ne smije zaboraviti na podršku tijela koja mora biti vrlo elastična i opuštena, pogotovo za brze virtuozne glazbene linije. Osobno smatram da pjevački fokus u kombinaciji s elastičnom podrškom tijela igra veliku ulogu pri dobivanju brzine kretanja tona i omogućava pjevanje velike količine koloratura na dugom dahu. Taj fokus nije direktan te ga ne treba doživljavati kao guranje tona u jednu točku, već više kao produkt nekih drugih tehničkih radnji ili asocijacija. Mislim da je vrlo korisno koristiti asocijaciju ugone i smijeha pri pjevanju barokne literature, jer ona olakšava i diže poziciju tona te omogućava da se tonovi svih registara smjeste na jednu liniju, tj. da svi budu na pravoj poziciji.

Zatim, vrlo je važna tematika ornamentacije koja je vrlo često pretjerano korištena te bez ikakve svijesti o baroknom stilu, samo s ciljem pokazivanja vokalne virtuoznosti, što može biti čak izrazito krivo po pitanju francuske ranobarokne literature. Nije toliko važno poznavati same nazive ornamentata koliko biti upoznat s time koji su to ornamenta koji se koriste u baroknoj praksi, te na kojim dijelovima skladbe ih je najbolje primijeniti. Ornamenta su u principu vrlo slični u engleskom, talijanskom i francuskom baroku (koriste se drugačiji nazivi za istu vrstu ornamentacije), ali se koriste na drugačiji način i u skladu s jezikom. Posebno je bitno proučiti pravila francuske fonetike i dužine slogova ako želimo izvoditi francuska ranobarokna djela, jer razlika između dobro prenešenog i krivo prenešenog teksta može biti u detaljima. Zbog ovakvih detalja je iznimno važno posvetiti se proučavanju literature.

Naposljetku, moram reći da mi je jako drago da sam pisala upravo o ovoj tematici, jer sam u procesu pisanja rada stekla mnogo znanja koje će mi zasigurno koristiti u budućnosti i pridonijeti muzičkom promišljanju o glazbi ranog baroka.



## 8. POPIS LITERATURE

1. Brittain, Karen Anne Greunke. *A performer's guide to baroque vocal ornamentation as applied to selected works of George Frideric Handel*. Greensboro: UMI Company, 1996.
2. Bukofzer, Manfred Fritz. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton and Company, 1847.
3. Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*. London: Faber Music Ltd, 1982.
4. Elliot, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.
5. Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New York: Princeton University Press, 1978.
6. Palisca, Claude Victor. *Barokna glazba*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
7. Poynor, Faith. *Finding Their Voice: Women Musicians of Baroque Italy..* San Antonio: Trinity University, 2016.
8. Sadie, Julie Anne. *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
9. Strohm, Reinhard. *Essays on Handel and Italian Opera*. New York: Cambridge University Press, 1985.