

UDK 781.68"17"

Tomaž Faganel  
LjubljanaTEORETIČNE OSNOVE ARTIKULACIJE,  
DEKLAMACIJE IN IZVAJALSKE MANIRE SREDI 18.  
STOLETJA*"Es gibt keine durchgehende Spielkultur"*<sup>1</sup>

Povprečno izobražen glasbenik današnjega časa si največkrat ne zastavlja posebnih vprašanj, ko sega po glasbeni literaturi 18. stoletja.<sup>2</sup> Pri tem pa pozablja, da je glasbena govorica izpred 200 let v glasbenem slovarju današnjega praktika tuj pogovorni jezik. Trajna vez z njo se je v zgodovinskem razvoju prekinila. Podobno kot pri tujem jeziku, se mora današnji izvajalec glasbe 18. stoletja naučiti glasbenega slovarja tistega časa, takratne glasbene gramatike in njene osnovne muzikalne govorice. Ta pa steče šele po spontanem obvladovanju glasbenogramatikalnih pravil takratne dobe. Branje in izvajanje partiture 18. stoletja se danes največkrat žal omejuje na določeno izdajo, na nazore tega ali onega urednika. Naslednji, pogosto samovoljni poseg v glasbeno delo pa povzroči neposredni izvajalec, ki se na izdajo opre, a največkrat ne upošteva izvirnega zapisa, ki bi ga moral usmerjati pri realizaciji glasbenega dela.

Glasbenoteoretični spisi 18. stoletja, ki v mnogočem odstirajo izvajalsko tančico s takratnih partitur, bi morali veljati za osnovo pri iskanju takratnega izvajalskega izročila. Drugi, še pomembnejši vir, pa je zvirni zapis partiture. Pri tem je pomembno omeniti dejstvo, da so sodobniki tedaj pisali pač za glasbenika sodobnika, ki mu je bila tedanja glasbenoizvajalska konvencija domača. Oboje predstavlja torej sklenjen, medseboj tesno povezan, a žal danes večinoma pozabljen izvajalskoteoretični krog. Današnjemu bralcu izvirnika je namreč pogosto najbolj pomembno tisto, česar avtorji npr. v partituri sploh niso označili. Glasbenopraktičnih samoumevnosti v tistem času seveda niso zapisovali. Izhajali so namreč iz nenapisanega, vendar veljavnega izvajalskega dogovora, iz tradicije, ki nam jo seveda spet le delno razkrivajo pisni viri, šole, priročniki in razprave.

Kljub različnosti glasbenih tradicij, iz katerih v 18. stoletju izhajajo pisci teoretičnih razprav, pa kažejo ti avtorji v svojih delih - njihovi spisi so izšli pravzaprav v istem času, prav na sredini stoletja<sup>3</sup> - veliko medsebojno vsebinsko povezanost in soodvisnost.<sup>4</sup> Spomnimo

1 Nikolaus Harnoncourt, Musik als Klangrede, Salzburg-Wien, 1983, str. 125.

2 To lahko opazimo na vseh strokovnih stopnjah od glasbene šole do koncertnega odra.

3 L'Abbé le fils, *Principes du Violon*, Paris 1761, [R] Paris 1961; Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1762, [R] Leipzig, 1981; Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, 1751, [R] Oxford University Press, 1952; Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756; Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752, [R] München, 1992; Erwin R. Jacobi, *Giuseppe Tartini, Regole per arrivare e saper ben suonar in Violino*, ..., [R], Celle-New York, 1961; isti, *Giuseppe Tartini, Traité des Agréments de la Musique*, Paris, 1771, [R] Celle-New York, 1961;

4 Npr. vpliv Rameaujeve glasbenoteoretične misli na Tartinijev Trattato di Musica.

se lahko celo nekaterih medsebojnih osebnih stikov med njimi,<sup>5</sup> številne niti medsebojnih povezav pa nehoti vodijo v Bologno k Padreju Martiniju, v njegovo korespondenco in knjižnico, kamor se kot k referenčnem arbitru 18. stoletja zatekajo vsi pomembnejši spisi časa in njihovi avtorji kot učenci ali kot že uveljavljeni glasbeniki.

Specifičnost inštrumentov, ki so jim teoretične razprave 18. stoletja namenjene, pa piscev ne ovira, da se ne bi ob podobnem tehničnem obravnavanju igre na nekem inštrumentu in poglavij iz glasbene teorije, lotili tudi splošnih napotkov za izvajanje, predvsem pa za razumevanje glasbe. Naslovi poglavij npr. v Quantzovem delu *Versuch ... "O dobrem podajanju pri petju in igranju nasploh"*, *"O lastnostih začetnika v glasbi"*, *"Kako naj presojava glasbenika in glasbo"*,<sup>6</sup> C.Ph.E. Bachova odlomka *"O podajanju"*<sup>7</sup> in sklepno L. Mozartovo poglavje *"O pravilnem branju not in dobrem podajanju na sploh"*, predvsem pa navedba, da je njegova šola namenjena *"... spoznanju in občutenju dobrega glasbenega okusa"*.<sup>8</sup> kažejo, da so ti spisi mnogo več kot le tehnična šola nekega inštrumenta, zbirka pravil, vaj ali etud. Predstavljajo pomembne priročnike za oblikovanje glasbenega okusa in estetike svojega časa.

V primerjavi z navedenimi avtorji pa se Tartini v svojih *Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino ... in Traité des Agréments de la Musique ...*, prav tako v pismu Maddaleni Lombardini, ne loti poglavij, ki zadevajo njegovim sodobnikom tako pomembno področje splošne estetike izvajanja glasbe. Pri njem ne najdemo nobene ohlapnejše formulacije izven strogo tehničnih navodil, nobenega napotka glede "prednašanja" izvajane glasbe, kaj šele pomenljivih, a vendar ohlapnih formulacij iz besednjaka L. Mozarta kot npr.: *dobro izvajanje, pravilno branje not, dobro podajanje, okusno podajanje*,<sup>9</sup> *pravila dobrega okusa*.<sup>10</sup>

Omenjene razprave, ki so v svojih podrobnostih namenjene seveda posameznim inštrumentom, v svojih glasbenih napotkih v veliki meri upoštevajo glasbenike na sploh, pa tudi pevsko umetnost. V tem prednjači Tartini, ki že v naslovu svojega dela *Regole posveča besedilo "... a tutti ... siano Cantanti, o Suonatori ..."*, v nadaljevanju pa za ponazoritev dveh osnovnih vrst povezovanja muzikalne fraze uporablja izraza *"cantabile"*, ko gre za popolno povezanost dveh not, in za *"sonabile"*, ko so posamezne note pri izvajanju med seboj ločene; prav tako v francoskem prevodu razprave o okraševanju v glasbi, ko v naslovu uporabnost svojega dela priporoča *"... ne samo pevskim učiteljem ..."*, temveč *"... tudi vsem izvajalcem na inštrumentih, ..."*; v sklepu naslova pa delo namenja vsem *"dobrim glasbenikom, celo skladateljem"*.<sup>11</sup>

Artikulacija glasbene snovi je bila za izvajalca 18. stoletja logična samoumevnost, zato se pisci teoretičnih del s konkretnim obravnavanjem tega izraza v svojih spisih niso ukvarjali, pač pa so temu kompleksnemu vprašanju posvetili pretežno vsebino svojih spisov. Lingvistično definicijo artikulacije lahko brez težav prenesemo v muzikalni svet, kjer predstavlja tehnične postopke pri izvajanju glasbe, v nadaljnji izpeljavi povezovanje in členjenje posameznih izvajanih tonov.

5 Npr. srečanje Tartinija in Quantza v Pragi I. 1723.

6 *"Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt"*, *"Von den Eigenschaften eines Anführers der Musik"*, *"Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey"*; prim. J. J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 100-111, 177-186, 275-334.

7 *"Vom Vortrage"*; prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, I/115-133, II/str. 242-259.

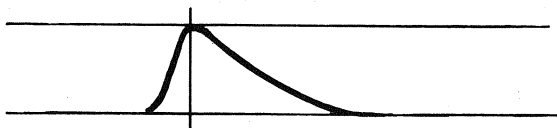
8 *"Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt"*, *"... zur Erkaenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmackes"*; L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 252-264 in 264.

9 *"gute Ausführung"*, *"das richtige Notenlesen"*, *"guter Vortrag"*, *"schmackhafter Vortrag"*; prim. prav tam, XII. poglavje.

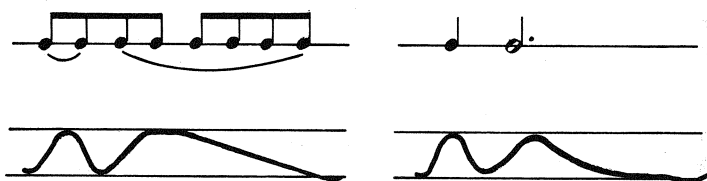
10 *"die Regeln des guten Geschmackes"*; prim. prav tam, predgovor, str. 4.

11 *"... non Seulement aux Maitres de Gout du Chant ..."*, *"... encore à tous les joueurs d' instruments, ..."*; prim. E. R. Jacobi, *Giuseppe Tartini, Traité ...*, Celle-New York, 1961, str. 61; priloga, faksimile, str. 1, 2.

Za osnovno razumevanje gramatikalnih pravil takratnega muziciranja je nujno poznavanje povsem drugačne predstave o posameznem tonu, o njegovem nastanku predvsem na godalu. O tem piše L. Mozart: "Vsak, tudi najmočnejše zastavljen ton ima pred seboj drobno, čeravno komaj opazno šibkost: sicer ne bi bil ton, marveč neprijeten krik".<sup>12</sup> in na drugem mestu: "... Take note je potrebno krepko zgrabiti in po izgublajočem pojemanju izdržati brez dodatnega pritiska. Kot zven zvona, ... ki se postopoma izgublja". Neposredni vzrok za navedeno vrsto tona pa je godalni lok, ki v 18. stoletju še ni omogočal enakomerno glasne in intenzivne produkcije tona.



Tak ton je v svoji krivulju že dinamično artikuliran, ni več neopredeljen, raven. V 18. stoletju se tak utrdi kot osnovna glasbenoestetska kategorija. Izraz "Glockenton" uporablja L. Mozart tudi v poglavju o vibratu, izraz pa je domač tudi Tartiniju, ki zven tona primerja z odzvenom tona pri čembalu.<sup>13</sup> Prikazano grafično krivuljo za posamezni ton pa v njenem zvečanem merilu lahko apliciramo tudi na daljšo glasbeno frazo, kjer povezana skupina tonov v svoji notranji dinamiki kaže tudi na poudarke in na pomembne in nepomembne dele fraze.



S tem pa smo se dotaknili že vprašanja poudarka v metrični enoti oz. glasbeni frazi, ki se v 18. stoletju še naslanja na iztekajočo se baročno hierarhijo "dobrih" in "slabih" delov takta. Prikaz poudarkov običajnega 4/4 takta nam ponovno pokaže padajočo krivuljo, ki ima tendenco dinamičnega popuščanja in se ujema s krivuljo osnovnega tona.



Prikazane krivulje lahko v prenesenem smislu razumemo kot ligature, ki so bile osnovni pojem iz artikulacijskega slovarja glasbenika 18. stoletja. Ligatura pred 200 leti praviloma nima pomena današnjega vezaja v smislu godalnega lokovanja, marveč

12 "Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine, obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern ein unangenehmer ... Laut seyn"; prim. L. Mozart Versuch ..., Augsburg, 1756, str. 102.

13 Prim. E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traite...*, Celle-New York, str. 84.

medsebojno razdeljuje posamezne muzikalne odseke in ima pomembno vlogo pri določanju poudarka in dinamičnem pojemanju fraze. Prva nota pred lokom je najdaljša in poudarjena, naslednje pa so postopno sorazmerno tišje. Posamezne skupine not znotraj ligature pa seveda zahtevajo dodatno artikulacijo v smislu priporočil očeta Mozarta, ki pravi, "da poteza loka poživi note".<sup>14</sup> V sedmem poglavju svoje šole navaja sekvenčno pasažo



in kar enajst različnih ter pet izpeljanih predlogov lokovne artikulacije posamezne sekvenčne enote, s katerimi "... naj dobro izurjen violinist z zdravo močjo presoje razumno odigra t.i. povsem gole note".<sup>15</sup> <sup>16</sup> Ekskurz v sodobno izvajalsko izročilo pokaže, da bi današnji glasbenik izvajal primer tako, kot je v dobri izdaji zapisan: vse note so enako dolge, enako glasne, enako poudarjene, z ločenim lokom oz. pihalnim nastavkom, s terminologijo očeta Mozarta "ganz nackt, ohne Vernunft".

Zakonitosti lokovanja znotraj posameznih melodijskih obrazcev med citiranimi avtorji 18. stoletja obravnava le L. Mozart in ga pogojuje s naslednjim tolmačenjem, "... da je melodija neprestano menjavanje dolgih in kratkih tonov ...", v nadaljevanju pa ob številnih primerih podrobno tolmači kako "naj" violinist "vodi violinski lok kakor je prav".<sup>17</sup> Za današnjega godalca je razumevanje takratne lokovne poteze navzdol oz. navzgor posebnega pomena. V 18. stoletju je poteza loka še povsem odvisna od metričnega poudarka, tempa, metričnih pravil poetike, notranje delitve metrične enote, pavz v taktu itd. "Kvaliteta" poteze navzdol ni pogojena le z navedenimi zakonitostmi, marveč je soodvisna tudi od vrste takratnega godalnega loka, ki je navzdol omogočal obtežitev, poudarek, popuščanje dinamike in sprostitev napetosti, t. i. "nekvaliteta" poteze navzgor pa je imela same nasprotno učinke na čelu s stopnjevanjem napetosti in naraščanjem dinamike.

Kako artikulirati melodijo, je bila v 18. stoletju načelno naloga izvajalca. Skladatelj je v partituri običajno označil le mesta, ki se zaradi posebnih učinkov oddaljujejo od ustaljene izvedbene navade. Tedaj ustaljeno konvencijo artikuliranega branja serije hitrih not z današnjim razumevanjem zapisa lahko primerjamo na odlomku sklepnega stavka Mozartove Hafnerjeve simfonije.

14 "... daß der Bogenstrich die Noten belebe ..."; prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 122.

15 "... ein wohlgeübter Violinist selbst eine gesunde Beurtheilungskraft besitzt, die, so zu reden, ganz nacketen Noten mit Vernunft abzuspielen"; prim. prav tam, str. 122.

16 Ne glede na to, če izvaja to pasažo violinist ali npr. oboist.

17 "Da die Melodie eine beständige Abwechslung ... langer und kurzer Töne ist ..., ... den Geigenbogen ordentlich ... führen solle"; prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 70.

T. 20 W. A. Mozart, KV 385, 4. stavek

Če ligatur ne razumemo kot vezaje, marveč kot znake za poudarjanje, kar je bilo takrat samoumevno, se obe izvedbi razlikujeta v popolnoma različni ritmični strukturi in učinku poudarkov.

Konstruksijska sprememba godalnega loka, ki jo je konec 18. stoletja razvijala družina Tourte in je dosegla višek razvoja s Françoisjem Tourteom,<sup>18</sup> je omogočala enakomernost poteze loka in vsebinsko in pomensko neodvisnost lokovanja od poteze navzgor oz. navzdol. Tourtov lok je v desetletjih vodil v načrtovano in danes skrbno gojeno neslišnost menjave loka, v neslišno artikulacijo melodije, ki ji danes pravijo fraziranje. Bogato artikulacijo glasbe z lokom izpred 200 let pa je današnji čas osiromašil do gojeno neslišnega lokovanja.

Navedena vprašanja in rešitve artikulacije veljajo prav tako za artikulacijo na pihalih, kjer je po Quantzu "jezik ... pravzaprav sredstvo, s katerim lahko tone na flavti živahno podajamo ... ima isto vlogo, kot poteza loka pri violini".<sup>19</sup> Prav tako kot Mozart pri violinskem lokovanju, posveti Quantz obširen delež svoje knjige artikulaciji in številnim načinom nastavka (Ansatz, "Embouchure"), "udarca z jezikom" (Zungenstoß) pri flavti ali pihalih z dvojnim jezičkom. Improvizirani deklamacijski zlogi *ti, di, ri, di, didl*<sup>20</sup> v kombinaciji kot dvo- in trizložnice ter njihove kombinacije služijo Quantzu za slušno predstavo poteze navzdol oz.

18 François Tourte, (1747-1835).

19 "Die Zunge ist eigentlich das Mittel, wodurch die Töne auf der Flöte lebhaft vorgetragen werden können. ... und verrichtet eben das, was der Bogenstrich bey der Violine thut"; prim. J. J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 61.

20 Prim. prav tam, priloga, tabela: III, IV, V.

navzgor, poudarek in nepoudarek, vezave not, pike pod lokom, staccato, spiccato in druge načine artikulacije.<sup>21</sup>

Okraševanju kot dodatnemu sredstvu artikuliranja melodije oz. označevanju njenih pomembnih in manj pomembnih členov posvečajo pisci razprav 18. stoletja obsežna poglavja. Danes razumemo v glasbi pojem izvajalske manire kot skupek izvajalskopraktičnih in estetskih vzorcev. Glasbeniku 18. stoletja, npr. Tartiniju pomeni manira ali "Modo" oz. "Mode" način okraševanja na mestih. "... ki jih skladatelji imenujejo kadence, ...".<sup>22</sup> Sistematika, ki jo je v smislu tega izraza podrobno zgradil v primerih in pisani besedi Tartini, se nanaša na okraševanje solistične melodije. Poglavja o predložkih, mordentih, trilčkih "in nekaterih pripadajočih okraskih", ki sta se jim Mozart in Tartini izdatno posvetila, pa je Tartini nadaljeval in zgradil celo sistematiko naravnega in umetnega okraševanja kadenčnih sklepov, s katerimi je po pestrosti presegel vse sodobnike.

Ker zahteva zapletenost poglavij o okraskih ločeno primerjalno študijo, naj se dotaknem le vprašanja tremola, kot današnji vibrato imenujejo takratni avtorji in služi posnemanju človeškega glasu z inštrumentom. Vsi pisci od Agricole do Mozarta ga pojmujejo kot posebno izrazito vrsto okraševanja. Gre za poglavje, v katerem sta si spisa Tartinija in Mozarta izjemno podobna. V drugem odstavku tega poglavja gre pravzaprav za identično besedilo,<sup>23</sup> prav tako v notnih primerih, ki jih je Mozart v nadaljevanju bogateje razvil, saj v istem poglavju piše še "... o nekaterih drugih svojevolijskih okraskih".<sup>24</sup> Vibrato oba avtorja razumeta kot naravno pogojen pojav pri dolgih notah, pri katerih se po začetku pojavi "... nekakšno valovito utripanje (*ondeggiamento*) udarjenega tona".<sup>25</sup> Izraz *ondeggiamento* oz. *ondulation dans l'air* je Mozart povzel po Tartinijevih Regole oz. Traité,<sup>26</sup> kjer slavni violinist današnji vibrato na začetku poglavja bolj priporoča inštrumentalistom kot pevcem, pri katerih ga razume kot naraven pojav. Geminiani nekaj let pred citiranima avtorjema uporablja izraz *close shake* in *tremolo*.<sup>27</sup> O dobrem učinku vibrata so si vsi trije pisci edini, posebno še, če ga uporabljamo na zaključnih notah glasbene fraze. Geminiani ga v svojem zgodnejšem delu *Rules for playing in a True Taste*<sup>28</sup> priporoča celo na vsakem tonu, medtem ko ga Mozart svetuje na mestih, "kjer bi ga narava sama ustvarila". Potrebno je torej "sklepno noto, ali tudi vsako drugo dolgo izdržano noto okrasiti z vibratom".<sup>29</sup> V nasprotju z Geminianijem pa Mozart omenja godbenike, "... ki pri vsaki noti stalno trepetajo, kot bi neprestano imeli vročino".<sup>30</sup>

Tradicija artikulacije izvajalcev, ki je že kmalu v 17. stoletju uveljavila večino današnjih godalnotehničnih samoumevnosti, se ne ujema s splošnim mnenjem o stanju godalne prakse in violinske tehnike preteklih stoletij s strani današnjih violinistov, pedagogov in

21 Prim. prav tam, str. 61-73.

22 "... che da compositori si chiamano cadenze..."; prim. G. Tartini, *Regole ...*, [R] Celle-New York, faksimile, str. 20.

23 Prim. E. Jacobi, G. Tartini, *Traite ...*, Celle-New York, str. 84, drugi odstavek; L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 238, paragraf 2.

24 Prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 238.

25 "... eine gewisse wellenweise Schwebung (*ondegiamento*) des angeschlagenen Tones"; prim. prav tam, str. 238.

26 Prim., G. Tartini, *Regole ...*, [R] Celle-New York, 1968, str. 15; E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traite ...*, Celle-New York, 1968, str. 84.

27 Prim. F. Geminiani, *The Art of playing on the Violin*, [R] Oxford University Press, 1952.

28 Prim. F. Geminiani, *Rules of playing in a True Taste*, Op. 8, 1748.

29 "... wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde, ... also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren"; prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 239.

30 "... die bey jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten"; prim. prav tam, str. 238-9.

dirigentov. Največkrat jo napačno presojajo in utemeljujejo. Vibrato, spiccato,<sup>31</sup> staccato, leteči staccato, pizzicato, col legno, sciolto, al rovescio, sul ponticello, t.i. "Bogenvibrato" omenjajo oz. zahtevajo pri izvedbi že Farina, Walther, Schmelzer, Biber, Vivaldi in drugi. Mnoge od navedenih načinov igre na godalu danes večinoma povsem napačno pojmujejo kot Paganinijeve iznajdbe, nekatere pa celo za izum skladateljev 20. stoletja. Nekateri od njih so danes razen vibrata celo "izgnani" iz prakse 17. in 18. stoletja. Kot nadomestilo in osiromašitev so nam sodobni godalni teoretiki na čelu z vrhunskimi šolami ponudili in tudi v praksi uveljavili t.i. "Bach-Strich", ki izjemno raznoliko glasbo 17. in 18. stoletja brezosebno uniformira.

Razdelitev glasbe na absolutno, "kvalitetnejšo", čisto in na nekoliko manj vredno, tisto, ki pripoveduje, za literaturo 17. in 18. stoletja ne vzdrži. Artikuliranje glasbe je v 18. stoletju tesno povezano z vprašanjem njene bogate pripovednosti, ki se ne veže na besedilo, še manj na precej kasneje skonstruirano programske. Glasbeniku 18. stoletja je bila še povsem jasna povezava retorike in glasbe, ki je izhajala še iz baročne sistematike izobraževanja in povezave strok. Zato Quantzova trditev "*Glasba ni nič drugega, kot umetna govornica*" ne preseneča. Njen avtor se ob utemeljevanju svoje trditve k dejanski "*govornici*" glasbe stalno vrača, ko pogosto uporablja izraz "*musikalische Aussprache*". Težnja po deklamativnosti tudi v inštrumentalni glasbi izhaja iz bogastva možnosti, ki jih pevcu pri obravnavanju melodije ponuja tudi besedilo.

Primerjavi glasbe z zapisano besedo se najtesneje približa Tartini v poglavju o kadencah, ko jih primerja celo s pravopisnimi ločili: "*Kadence ... je kot pika*" in v nadaljevanju "*... glasbenih misli ne zaključijo samo pika, marveč tudi podpičje, ali dvopičje ...*".<sup>32</sup>

Prav tako je v 18. stoletju še močno prisotna iz baročne monodične retorike izhajajoča tradicija afektov, ki je z deklamativnostjo glasbe tesno povezana. Izraza afekt pisci v teoretičnih delih sicer ne utemeljujejo, poglobljena naloga pa jim je iskanje pravega izraza. "Z vsemi silami je potrebno najti afekt, ki ga je postavil skladatelj in ga pravilno podati",<sup>33</sup> pravi Mozart. Posebno pozornost posvečajo prenašanju afekta na poslušalca in kot pravi Quantz: "*... predstaviti poslušalce zdaj v ta, zdaj v drugi afekt*".<sup>34</sup> Za prenašanje afekta na poslušalca mora glasbenik "*... samega sebe nujno predstaviti v tiste afekte, ki jih hoče vzbuditi pri svojih poslušalcih*",<sup>35</sup> kot priporočata Bach in Mozart. Tudi pri njem se mora izvajalec sam predstaviti v afekt, ki ga je potrebno izraziti".<sup>36</sup> To pa lahko glasbenik doseže, kot nadaljuje Mozart, takole: "*... vse je potrebno igrati tako, da si sam od tega ganjen*",<sup>37</sup> in Bach "*... glasbenik ne more ganiti, če sam ne bo ganjen ...*".<sup>38</sup>

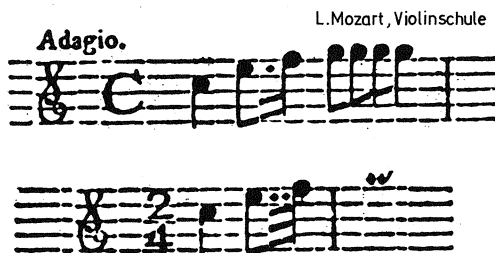
V tesni povezavi z artikulacijo in deklamacijo glasbe je v 18. stoletju, pa tudi že prej, razumevanje in interpretacija punktiranih not oz. ritma in pasaja po dolgi noti s pavzo. Z

- 31 Spiccato, današnji odsekakljajočo lok, je pomenil v 18. stoletju le ločene note, v smislu današnjega détaché.
- 32 "*La cadence ... est comme le point seule*"; "*... ces phrases qui ne sont jamais terminées par un point seul, mais par un point et un virgule, ou par deux points ...*"; prim. E. R. Jacobi, G. Tartini, *Traité ...*, Celle-New York, str. 97.
- 33 "*Man muß sich ... alle Mühe geben den Affekt zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen ...*"; prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 255.
- 34 "*... die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen*"; prim. J.J. Quantz, *Versuch ...*, [R] München, 1992, str. 100.
- 35 "*... nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will ...*"; prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, str. 122.
- 36 "*... man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist ...*"; prim. L. Mozart, *Versuch ...*, Augsburg, 1756, str. 253.
- 37 "*... man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerührt wird*"; prim. prav tam, str. 256.
- 38 "*Indem ein Musicus nicht anderes rühren kann, er sey dann selbst gerührt ...*"; prim. C. Ph. E. Bach, *Versuch ...*, [R] Leipzig, 1981, str. 122.

današnje vztrajno "zvestobo črki" se v obeh primerih največkrat spet oddaljimo od izvajalskega slovarja dobe. Natančna razdelitev na 3 + 1 oz. osminko s piko in šestnajstinko



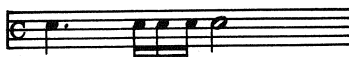
je sicer natančna realizacija zapisanega teksta, ki pa je dosledno zaigrana v večini primerov napačno izvedena. Punktirane note se po svoji naravi upirajo vsaki natančni porazdelitvi, saj sta dolžina punktirane in kračina kratke note pogojena v značaju posameznega odlomka. Že baročni čas je uveljavil načelo prepunktiranja. Mozart je tako že na osnovi uveljavljene navade v pisni obliki kodificiral izvajanje punktiranih mest, "... , kjer je piko treba držati še nekoliko dlje; sicer izpade prednašanje zaspano. Če bi na takem mestu piko držali v njeni običajni dolžini, bi zvenelo leno in prav zaspano. V takih primerih je treba punktirano noto nekaj dlje izdržati; ... večkrat sem že to napravil, in z dvema pikama in prikrajšavo naslednje note svoje podajanje poživil".<sup>39</sup>



Tudi Quantz je pri izvajanju punktiranih not povsem nedvoumen: "... noto po piki moramo zaigrati kratko ...".<sup>40</sup>

Prav tako skaldatelji 18. stoletja pogosto v solistični in orkestralni literaturi napišejo naslednji, navečkrat signalni ritmični obrazec, ki ga redaktorji puristično kultivirajo v smislu današnjega notnega pravopisa in se pri tem popolnoma oddaljijo od skladateljeve predstave.

v 17. in 18. stol.



danes



Podobno "natančno" današnji interpret ritmizira pasaže po dolgih notah, ki se pogosto pojavljajo v uverturnih odlomkih in imajo značaj predložka.

39 "... wo der Punkt noch etwas länger gehalten weden muß; wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. Wenn hier der Punkt in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchen Falle muß man die punktierte Note etwas länger aushalten; ... ich habe es schon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zween Punkten nebst Abkürzung der darauf folgenden Note also zu Tage geleet"; prim. L. Mozart, Versuch ..., Augsburg, 1756, str. 39-40.

40 "... die Note nach dem Punkte kurz gespielt werden muß, ..."; prim. J. J. Quantz, Versuch ..., [R] München, 1992, str. 58.





O njih Quantz nedvoumno piše takole: "Če dolgi noti in kratki pavzi sledijo dvaintridesetinke, jih je potrebno zaigrati zelo hitro, v zadnjem trenutku, bodisi v Adagiu ali Allegro".<sup>41</sup> Mozart za pavze pred takimi "dreygeschwängzte Noten" priporoča celo vzdih - "sospir", ki naj intenzivira izvajanje pasaže in stopnjuje napetost do naslednje dolge note. Igranje takih pasaž v smislu predložka k naslednji dolgi noti je učinkovito tako v solistični in enotno tudi v ansambelski igri. Za pevca ali inštrumentalista je natančno ritmično izvajanje takih odlomkov zelo zahtevno, a kljub temu jih mora glasbenik med študijem in na odru danes s trudom "kultivirati", ritmično urediti.

Problemi artikulacije, deklamacije in druga vprašanja pri izvajanju glasbe 18. stoletja niso le problemi izvajanja, marveč tudi problem poslušanja. Dobro artikulirana glasba poslušalca prisili k aktivnejšemu poslušanju. Sprejema jo povsem drugače, bolj angažirano in intenzivneje kot površno, neosebno in neopredeljeno preigrano.

Glasbo 18. stoletja lahko razumemo in izvajamo na dva načina. Ob neobdelanem izvornem zapisu, v katerega je skladatelj vpisal le zahteve zunaj ustaljene izvajalske konvencije, je interpret lahko zvest le notnemu zapisu oz. črki, pri čemer se navadno še prepusti različnim samovoljam redaktorjev. V drugem primeru pa gre za širši pogled na izročilo časa, za zvestobo delu. Odločitev za zvestobo delu naj bi vsekakor prevagala. Ne moremo pa povsem mimo še tretjega, mimo vprašanja konflikta, ki ga samo nakazana vprašanja lahko vzbudijo izvajalcu, njegovega odzivanja na te konflikte, na dileme, ki jih povzročajo odločitve za takšno ali drugačno izvajanje. Ne gre za historicizem in avtentičnost za vsako ceno, marveč za s tradicijo oživljeno izvedbo današnjega časa. Drugačnost izvajanja glasbe 18. stoletja zahteva temeljito soočenje z njo tako pri posamezniku, kot v institucionalnem smislu, zahteva da zavzamemo osebni odnos in se osebno opredelimo do nje. Za to pa smo danes, žal, največkrat prikrajšani.

## SUMMARY

*Studies on the theory of music by C. Ph. E. Bach, L. Mozart, Quantz and Tartini in particular, which are mainly handbooks giving instructions about individual instruments, are informative as to the characteristics of performing practice and aesthetics at that time. They give us an insight into the rules of the then performing agreement, which a present-day musician has yet to learn. These rules and the original written record of a piece of music, which is fairly often not given due consideration, are complementary to one another.*

*Articulation in eighteenth-century music was self-evident for a performer, in most cases by a tacit performing agreement. Part of this agreement is shown in the studies mentioned above. There is above all a difference in the understanding of an individual tone as a physical phenomenon, which is already articulated in terms of the very nature of individual instruments, particularly stringed instruments, and in the "bowed" articulation of a phrase or in the lipping of a wind instrument. Eighteenth-century performing practice and the ways in which its rules were written down have numerous special features. Its main characteristic is the variegated articulation of a phrase, which helps to achieve an affective*

41 "Wenn, nach einer langen Note und kurzen Pause, dreygeschwängzte Noten folgen ..., so müssen die letztern allezeit sehr geschwind gespielet werden; es sey im Adagio oder Allegro"; prim. prav tam, str. 195.

*style of performance. The present approach to articulation with its cultivated inaudible bowing and phrasing has departed from the performing practice of that time, generating a break in the historical development. Gradual neglect and lack of knowledge of the seventeenth-century tradition, when practically all techniques known today were used, have given rise to an artificially modernized, uniform, and, above all, an impoverished and distorted picture of the richness of the music of that time.*

*A real understanding of the meaning of the original written record of a piece of music enables us to form a very important personal relationship with performing tradition practised two centuries ago, as it brings us closer to the very nature of a composition and the period when it was created, making a more satisfactory interpretation possible. What we are striving for is not authenticity at all costs, but for a modern performance, alive and enriched by tradition, which we hardly ever have the opportunity to enjoy today.*