

Balys VAITKUS, Gražina DAUNORAVIČIENĖ

Dinamika ir jos prielaidos skambinant klavesinu. Baroko muzikos kontekstas

Dynamics and its Suppositions in Harpsichord Playing. Baroque Musical Context

Anotacija

Aprėpiama muzikos teorijos tradicija, kuria dabar vis dar plačiai vadovujamės, buvo suformuota XVIII–XIX a. Joje Baroko epochos muzikinei dinamikai buvo priskiriamas gana menkas vaidmuo, pripažįstant jai viso labo tik kontrasto funkciją. Vertinant iš koncertiniame gyvenime įsitvirtinusio fortepijono galimybių taško, kai kurie barokiniai instrumentai, vienas jų klavesinas, ilgai buvo pripažinti išvis negebančiais dinamiškai muzikuoti. Tokia – šiuo metu pripažįstama, kad klaidinga – nuostata susiformavo ypač dėl to, kad baroko muzikos partitūrose dinaminė nuorodų fiksuota itin nedaug. Tačiau moderni klavesino pedagoginė mintis, besiremianti daugiau nei pusės amžiaus istorinių klavesinų tyrimų duomenimis ir atlikimo praktika, vis labiau pabrėžia, kad klavesinas buvo lygiavertis savos epochos instrumentas, kurio sandara ir konstrukcinės savybės neprieštaruja tuomečiams dinaminėms pokyčių muzikoje poreikiams. Baroko muzikos natūrali tėkmė su jai būdingais energijos potvyniais ir atoslūgiais – tai prigimtinis klavesino meninės raiškos laukas.

Straipsnio tikslas – nusakyti dinamikos kaip reiškinio ir vienos iš muzikos raiškos priemonių nuolatinę egzistavimą visoje muzikos istorijoje, atskleisti, kad dinamika, net jei jokiais ženklais neužfiksuota partitūroje, yra prigimtinė bet kurio stiliaus muzikos savybė, į kurią būtina atsižvelgti muzikuojant bet koki instrumentu.

Straipsnio uždavinys – iš atlikėjo pozicijų parodyti, kad klavesinui, taip pat kaip kitiems muzikos instrumentams, būdingas dinaminis lankstumas. Jis pasiekiamas tikslingai pasitelkiant idiomines klavesino priemones: išnaudojant ir konstrukcines jo ypatybes, ir atlikėjo išsiugdytus įvairius tušė niuansus. Natų pavyzdžių analize siekiama parodyti kai kurias dinamines klavyrinės baroko muzikos konotacijas.

Rengiant straipsnį naudotasi tradiciniais tyrimo metodais: istoriniu chronologiniu, šaltiniotyros, analizės ir aprašomuoju.

Reikšminiai žodžiai: barokas, terasinė dinamika, procesinė dinamika, klavesinas, tušė.

Abstract

The comprehensive tradition of music theory that is still widely used in nowadays has been developed during the eighteenth and nineteenth centuries. Inside of it, an insignificant role, solely as a contrast function, was accorded to dynamics in the music of the Baroque era. Appraising from the point of view of the possibilities of modern piano, some of the Baroque instruments, the harpsichord among them, were considered as incapable of dynamics at all. Today this attitude is recognized as false. However, it was born from the fact that rather few dynamics' signatures were found in the Baroque scores. The modern mind of the harpsichord pedagogics, based on more than half a century research of historical harpsichords and on interpretational practices, does stress urgently that the harpsichord was an equivalent instrument of its époque, and its structure and features do not disagree with the requested dynamical needs of the time. The natural flow of Baroque music with its floods and ebbs of energy was the inborn field of expression for the harpsichord.

The goal of the issue is to define the continuity of the phenomenon of dynamics in the whole history of music and to reveal that, even unrecorded, dynamics was present in every musical style, and thus it should be taken into account while playing on every musical instrument.

The task of the issue is to show from the point of view of an interpreter that dynamical flexibility is characteristic of the harpsichord just as of other instruments too. It is achieved using the idiomatic means of the harpsichord, exploiting its constructional features and the nuances of different touch trained by the player. By the means of the score analysis, we seek showing at least some of the dynamic connotations of the Baroque keyboard music.

While preparing the issue the following methods of research were used: historical-chronological, method of source analysis, descriptive.

Keywords: Baroque, terrace dynamics, process dynamics, harpsichord, touch.

Dinamika (iš gr. *δυναμικός* – turintis jėgos, stiprus; *δύναμις* – jėga) – tai vienas svarbiausių muzikinio išraiškinimo aspektų, susijęs su garso fizinio stiprumo (skambesio apimtys) variavimu. Panašiai kaip šviesos ir šešėlių žaismas dailės kūriniuose, muzikinė dinamika pajėgi sukelti stiprių emocinių ir psichologinių efektų, vaizdinių ir erdvinė asociacijų. Dinamika visada buvo muzikinės išraiškos dalis. Dar Renesanso laikų muzikos teoretikas Silvestro Ganassi (1492– ~1550) traktate apie griežimą išilgine fleita „Opera intitulata Fontegara“ rašė: „Dailininkas skirtingomis spalvomis vaizduoja gamtos pokyčius, o dainininkas su didesne ar mažesne jėga keičia savo balsą, atsižvelgdamas

į tai, ką nori išreikšti“ (Ganassi, 1997, p. 308). Ne mažiau iškalbingai jau XVII–XVIII a. sandūroje išleisto rinkinio „Florilegium Secundum“ pratarmėje liudijo vienas Baroko autorių Georgas Muffatas (1653–1704): „Nuolat sekant priešpriešą ar net lenktyniavimą tarp greito ir lėto, garsaus ar švelnaus [muzikavimo], tarp didelio choro pilnatvės ir mažo trio delikatumo, ausį žavi kiekvienas pokytis, lygiai kaip akį – šviesos ir šešėlio kontrastai“ (Muffat, 1998, p. 91). Beveik po 300 metų šiuolaikinėje „Muzikos enciklopedijoje“ Izrailis Jampolskis dinamiką apibūdino taip: „Muzikinių garsų tarpusavio sąveikos logika – tai viena svarbiausių meniško atlikimo sąlygų. Būdamas glaudžiai

susijusi su agogika, artikuliacija ir frazuote, dinamika dažnai nulemia individualių atlikėjų stilių, interpretacijos pobūdį, atlikimo mokyklos estetinę kryptį“ (Ямпольский, 1974, p. 249). Neabejotina tai, kad dinamika yra neatskiriama ir esminė muzikos ypatybė, nuolat kintanti atsižvelgiant į kūrinio charakterį, instrumentinę sudėtį ar kūrybos stilių.

Palyginti vėlyvas, tik XIX a. pabaigoje Hugo Riemanno darbuose išsikristalizavęs dinamikos termino apibrėžimas – „tai jėga ir jos sukuriama judėjimas; muzikoje – kintančios jėgos garsų intensyvumo gradacijos“¹ – anaip tol nereiškia, kad dinamika kaip reiškinys iki tol neegzistavo. Tiesiog šis reiškinys kaip viena natūraliausių muzikos savybių buvo primamas *a priori*, tarsi savaime suprantamas ir jam nereikėjo jokių teorinių apibendrinimų.

Nors Viduramžių muzikos teorijoje pati dinamikos sąvoka ir buvo nežinoma, ją implikavo *structura* ir *processus* idėjos: natūralius dinaminis pasikeitimus muzikos kūrinyje lėmė balsų kiekio ar / ir jų tesitūros kaita (Thiemel, 2014). Vienas talentingiausių epochos kompozitorių Josquinas des Prés'as (~1440–1521), savo kūryba įkūnijęs flamandų sudėtingo kontrapunkto ir italų harmoninės išraiškos sintezę, tarpusavyje suderinęs teksto kirčius ir muzikos akcentus, stengėsi per muziką kuo aiškiau perteikti teksto prasmę. Choriniuose jo kūrinuose imitacinė palaipsniui įstojančių balsų polifonija ir vėliau kartu suskambantys visi balsai stiprina natūralios dinamikos įspūdį. Turint omeny, kad renesanso ir ankstyvojo baroko muzika buvo neatskiriama susijusi su literatūriniu (poetiniu) tekstu, nuolatinis tariamo žodžio ir skambančio garso santykis tuomet galėjo būti charakterizuojamas kaip įtampa, akivaizdžiai pasireiškianti per ritmikos ir dinamikos kaitą. Juk ir muzika, ir kalba kuriamos iš laike apribotų elementų sekų, kurių pagrindinės savybės yra aukštis, trukmė ir dinamika, t. y. skambėjimo stiprumas ir jo pokyčiai.

Pirmieji Renesanso teoretikai, atkreipę dėmesį į skambesio stiprumo lygį, buvo italų dvasininkai ir muzikai Nicola Vicentino (1511–1575) ir Gioseffo Zarlino (1517–1590). Vicentino savo veikaluose iškėlė reikalavimą, kad giedojimo stiprumo laipsniai tiksliai atitiktų teksto niuansavimą: kūriniai turi būti atliekami „su savo *forte*, *presto* ir *tarde*, atitinkančiais žodžius“ (Vicentino, 1555, p. 94)², o Zarlino pabrėžė, kad „dainuoti reikia balsu, kuris yra suvaldytas ir proporcingas kitų giedotojų balsams“ (Zarlino, 1558, p. 204). Laipsniškai plėtojant šias menines įžvalgas vėlesniu, Baroko laikotarpiu dinamikos naudojimas buvo glaudžiai susietas su muzikine retorinių figūrų išraiška, o jos apraiškos apibendrintos ilgainiui įsivyravusioje afektų teorijoje.

Renesanso epochoje visa egzistavusių styginių, pučiamųjų, mušamųjų ir klavišinių instrumentų įvairovė buvo pasitelkiama tik kaip pagrindas, „pagalbininkas“ giedojimui, dubliuojantis vokales linijas. Pagal prigimtines garso jėgą instrumentai buvo skirstomi į dvi dinamines grupes: stipriuosius (trimitas, trombonas, šalamaja, dūdmaišis,

timpanai), naudotus atvirame ore, ir tyliuosius (fidelis, išilginė fleita, liutnia, arfa, cinkas, klavesinas), skirtus muzikuoti nedidelėse namų salėse (Harnoncourt, 1994, p. 17). Tokių patį istoriškai susiklosčiusių instrumentų skirstymą vienoje iš enciklopedinės apimties veikalo „Syntagma musicum“ (1614–1620) dalių „De Organographia“ bene pirmasis įvardijo tuomečių muzikavimo praktikų žinovas, vienas pirmųjų Baroko laikotarpio muzikos teoretikų Michaelis Praetorius, greta pridėdamas ir svarbų iš ankstesnės epochos perimtą estetinį imperatyvą, kad vienalaikis abiejų grupių instrumentų tarpusavio sumaišymas garsiniu požiūriu netoleruotinas³. Remiantis šių dienų koncertine muzikavimo istoriniais instrumentais praktika reikia pasakyti, kad dinaminis intervalas tarp paminėtų instrumentų grupių išties ryškus: prie didelių akustinių perkrovų pripratusi šiuolaikinio žmogaus ausis net ir didelės grupės „tyliųjų“ instrumentų atliekamą muziką priima labiau kaip ramų burzgmą, šnaresį, dūzgesį, kuris savo didžiausiomis dinaminėmis pastangomis nebūtų pajėgus užgožti kartu skambančio išlavinto žmogaus balso. Galimas dalykas, kad toks dinaminis žmogaus balso ir instrumentų santykis ir buvo nulėmęs natūraliai egzistavusią Renesanso kompozicinę ir atlikėjų tradiciją.

XVI a. antra pusė ir ypač XVII amžius tapo daugybės naujų muzikinių išteklių, tarp jų – besirandančio tonalumo, chromatikos, disonansų, monodijos, rečitatyvo, taip pat įvairių dinaminių vokales ir instrumentinės muzikos derinių perėmimo laikotarpiu. Akivaizdi kontrastingos muzikinės faktūros, priešpriešinamų tembrų ir lanksčios tarpusavio dinamikos manifestacija – susiformavęs *concertante* principas – tapo vienu esminių naujai užgimstančio muzikos stiliaus sudėtinių elementų⁴. Palengva beįsigalinčios baroko estetikos inspiruota instrumentinės muzikos emancipacija nulėmė ir techninius daugelio instrumentų pokyčius. Keitėsi jiems skiriamos meninės užduotys: iš anksčiau vien vokales partijas dubliavusių instrumentų diferencijavosi solinės partijos ir lydintieji, akompanuojantys balsai, išaugo muzikinės dikcijos ir artikuliacijos poreikiai (Harnoncourt, 1985, p. 104), todėl atliepdami naujus kūrybinius poreikius vis dažniau instrumentų meistrai tobulino instrumentų konstrukcijas ir ieškojo didesnės pažangos garso išgavimo ir jo modifikavimo srityje.

Platonas teigė, kad muzika – tai pirmiausia žodis, tuomet ritmas ir paskiausiai – garsas, o ne priešingai. Dėl šios antikinės prielaidos visos baroko muzikos atlikimas toliau telkėsi į jos „išstartį“. Istoriskai susiklostę glaudus *artes liberales*, septynių laisvųjų menų / mokslų, ryšys Baroko laikais patyrė netgi vieno šių menų – muzikos – migraciją. Septynių laisvųjų menų schemoje nuo pat pradžių buvusi neabejotina matematinių disciplinų – *artes quadriviales* (kvadriviumas, keturi menai) nare, muzika drauge su aritmetika, geometrija, astronomija formavo matematinių ir fizinių disciplinų, žinomų kaip *artes reales* arba *physicae*, grupę. Tačiau po įspūdingų madrigalinių komedijų premjerų Italijos scenose

dar XVI a. pabaigoje (1590 m. kaip muzikinės pastoralės buvo suvaidintos Emilio de' Cavalieri „Il Satiro“ ir „La Disperazione di Fileno“) kone tiesiogiai sekusi pirmųjų operų (Jacopo Peri „Dafnė“, 1597, ir „Euridikė“, 1600, Giulio Caccini „Euridikė“, 1602, Claudio Monteverdi „La Favola d'Orfeo“, 1607) sėkmė buvo neabejotinas stimulus muzikai glaudžiau sietis prie *artes triviales* (menų triviumo) arba *artes seminocales* (lot. kalbų studijos), aprėpusių gramatiką, retoriką ir dialektiką / logiką. Natūralus buvusios matematinės disciplinos (*ars*) ir kalbinių menų (lot. *artes dicendi*) bendrumas Baroko laikais reiškėsi itin akivaizdžiai.

Renesanso ir Baroko epochų sandūroje prasidėjo labai reikšmingas muzikos emancipacijos – jos atsiskyrimo nuo tiesioginės poetinio teksto įtakos ir virtimo savarankišku garsų meno reiškiniu – procesas. Laipsniškai vyko skirtingų vokalinių „praktikų“ ir instrumentinių grojimo technikų diferenciacija – instrumentų partijos pradėtos kurti taip, kad jos atitiktų pirmiausia technologines vieno ar kito instrumento galimybes, taip pat grojimo konkrečiais instrumentais specifiką, natūralaus jų tembro ypatybes. Pradžioje tabulatūrų⁵ pavidalu instrumentams perkėlę aktualius vokalinės muzikos dėsnius, netrukus kompozitoriai ėmė vartoti savitą instrumentinę idiomatiką: laisvojo stiliaus melikos, ritmikos, faktūros, artikuliacijos, dinamikos ir kitų išraiškos priemonių arsenalą. Taip atsiskyrė ir savarankiškai klostėsi vokalinės (giedojimas *a cappella*, virtuozinis ornamentškumas, koloratūra) ir instrumentinės (pučiamųjų, styginių, klavišinių) muzikos idiomos (Jurkėnaitė-Epih, 2006, p. 21). Lygia greta intensyvėjo ansamblinės ir orkestrinės muzikos sklaida bei daugiabalsių muzikos instrumentų – individualią idiomatiką įgijusių klavikordo ir klavesino bei vargonų – techninis tobulėjimas ir plitimas.

Baroko užuomazgose energingai besiplėtojęs instrumentinės muzikos repertuaras turėjo nebylių užduotį – pasitelkus kuriamus afektus ir muzikinę retoriką išlaikyti ir prikaustyti publikos dėmesį nė kiek ne silpniau, nei tai gebėjo daryti literatūrinis, poetinis tekstas besiremiantis to meto vokalinė kūryba. Vidinė instrumentinės muzikos dramaturgija kaip įprasta tapo susieta su įvairaus periodiškumo įtampos auginiu ir jos atoslūgiais, t. y. ne vien tik – kaip ilgai manyta – su vadinamosios „aido“ arba terasinės (*forte* ir *piano*) dinamikos, bet, kaip rodo to meto partitūros ir atlikimo praktika, taip pat ir su procesinės (*crescendo* ir *diminuendo*) dinamikos naudojimu. Atliekamos muzikos poveikis tiesiogiai priklausė nuo to, kaip intensyviai ir kokiomis priemonėmis buvo „konstruojami jos energijos potvyniai ir atoslūgiai, kiek jos tėkmės logika sukeldavo meninius klausytojų lūkesčius, juos patenkindavo ar nuvildavo“ (Dell'Antonio, 1992, p. 53). Tad galime teigti, kad Baroko laikotarpio muzikai būdinga visuotiniai gamtos dėsniais, kurių esminis principas yra nepertraukiama (ir įvairaus masto) potvynio ir atoslūgio kaita, paremta dinamika. Jos apraiškų, atpažindami konkrečias dinamikos implikacijas, turime ieškoti Baroko meistrų

užrašytose partitūrose, taip pat istoriniuose šaltiniuose fiksuojamose interpretacijos priemonėse.

Turint omenyje, kad dinamikos teorija savo išbaigtą pavidalą įgavo romantizmo eroje, nebekelia nuostabos, kad vadovaujantis emocijų viršenybe atlikimo procese daugybė barokinių muzikos tekstų buvo smarkiai modifikuoti, pridėdant įvairių kitai muzikinei epochai būdingų interpretacinių nuorodų. Vis dėlto būtų klaidinga manyti, kad baroko muzikos atlikimo specifiką galima suprasti žvelgiant iš romantinės ar moderniosios muzikos atlikimo tradicijų perspektyvos. Baroko muzikos tempų, dinamikos, ritmo ir melodikos išsradinumas, įvairiai derinamas su tembro ir erdvės kontrastais, kūrė neprilygstamą jos puošnumą. Daugelio barokinių instrumentų atlikimo technika pasižymėjo ir staigiais įvairios artikuliacijos pliūpsniais, ir neparuoštais įtampos atoslūgiais. „Muzikas privalėjo valdyti kuo įvairesnį priemonių arsenalą, kad suteiktų atliekamai muzikai tokį patį išraiškumą, kokį siedami garsą ir žodį buvo įvaldę vokalistai – tai bet kurio Baroko laikotarpiu besispecializuojančio šiandienos instrumentininko stilistinė siekiamybė“ (Douglass, 2012, p. 173).

Muzikinis raštas, fiksuojantis muzikos tekstą ir jo atlikimo niuansus, nors gyvavo ilgus šimtmečius, niekada nepasižymėjo šimtaprocentiniu užrašymo tikslumu. Jame naudojami įvairūs ženklai atspindėjo tik sutartines įvairių meninių-stilistinių epochų konvencijas, kurias, remdamiesi prieinamais istoriniais šaltiniais, nūdienos atlikėjai privalo pažinti ir atitinkamai interpretuoti⁶. Grežiant istorijos ratą atgal, šis pažinimas darosi vis sunkesnis: dažno simbolio prasmė blunka, tampa nebe tokia aiški (tarkime, baroko muzikos artikuliacijos ženklai), o kai kada vienas ir tas pats ženklinimas natose skirtingomis epochomis visiškai keičia savo reikšmę į priešingą. Juolab kai kurie, anaipol ne pastovūs muzikos elementai, kaip antai, derinimo aukštis ar temperacija, išvis jokiais priemonėmis nebūdavo užrašomi, ir šiais laikais kone tobuliausiu sprendimu laikoma nuostata „taip galėjo būti“⁷. Rimtą pagrindą gali turėti prielaida, kad temperacija buvo viena iš svarbių dinaminų muzikos konotacijų kūrimo priemonių.

Į panašius tikslaus atpažinimo spąstus laikui bėgant pateko ir dinamikos sąvoka bei samprata: vyraujančios XX a. muzikologijos gairės apibrėžė barokinę dinamiką kaip išimtinai kontrasto arba terasinę dinamiką, o kai kuriuos instrumentus, tarp jų klavesiną, nurašė į apskritai negebančių dinamiškai muzikuoti instrumentų gretas. Nors dinamikos notacija Baroko epochoje išgyveno evoliuciją nuo paskirų ženklų iki gana išbaigtos, daugumoje itališkoms nuorodomis besiremiančios sistemos, teorinė dinamikos reiškinų analizė tuomet netapo visiems aiškia ir prieinama logine visuma. Šia prasme baroko dinamikos aktualijos ilgą muzikos istorijos tarpą gyvavo tarsi šešėlyje, neįgydamos apčiuopiamo teorinio pagrindo, todėl šiandien kai kuriuos jos parametrus ir istoriškai susiklosčiusias

naudojimo ypatybes iššifruoti tampa itin keblu. Bendrai imant, per Baroko laikotarpį dinamikos notacija išliko negausi ir fragmentiška, tiesiogiai priklausoma nuo muzikoje, kaip viename iš tuomečių tikslųjų mokslų (muzikos kaip sudėtinės matematikos mokslo dalies samprata galiojo per visą Generalboso epochą), vyravusių harmonijos, kontrapunkto ir afektų teorijų.

Dabar, vadovaudamiesi vien akimis skaitant partitūras suvokta tiesa, kad baroko klavyrinėje muzikoje beveik nepasitaikė jokių kitų dinaminų nuorodų, išskyrus retus *f* ir *p*⁸, daugelis atlikėjų ir teoretikų savo dėmesį nukreipė į tokią didelius muzikinės medžiagos sluoksnius unifikuojančią ir neevoliucionuojančią dinamiką kaip pačią būdingiausią šios epochos muzikos ypatybę. Nors aido efektai anaipol nebuvo svetimi baroko muzikai, minima dinamikos niveliacija, mūsų akimis, – tai pernelyg supaprastintas požiūris į dinamikos pasireiškimus toje veržlioje ir dinamiškoje epochoje⁹. Iki mūsų dienų nepakankamai įvertinta neužrašyto (kai kada ir neįmanomo ženklais užrašyti) garso stiprumo kitimo reikšmė, priešingai – pervertinta tuo laikotarpiu itin ištobulintuose vargonuose plačiai naudota registrų dinamika, kuri šiek tiek pavaldi ir klavesinui. Kalbėdamas apie vidines muzikos reikšmes lyg tobulos interpretacijos orientyrus savo „Muzikos estetikoje“ Karlas Grunsky teigė, kad, „daugeliu atvejų dinamika nėra aiškiai apibrėžtai užfiksuota, tačiau privalo būti išreikšta garsais per formas, turinio ir išraiškos suvokimą; <...> joje visiškai atsispindi muzikinė logika, kurią numatė kūrėjas, kuria seka atlikėjas ir kurią supranta klausytojas“ (Grunsky, 1907, p. 162).

Kiekvienas iš ankstesniųjų laikotarpių kompozitorių kurdavo kaip mediumu naudodamasis savojo laiko instrumentais, jais pagal poreikius išreikšdamas visą dinaminę muzikos įvairovę, o kiekvienas instrumentininkas siekė maksimaliai tiksliai išreikšti tai, ko reikalavo jo epochos muzika. Anot Nicolauso Harnoncourto, „kompozitoriai mąstė kaip tik charakteringais savojo laikotarpio garsais, o ne kažkokiomis ateities utopijomis“ (Harnoncourt, 1985, p. 125). Šiuo aspektu jokia išimtis – ir klavesino muzika. Didieji Baroko laikotarpio kompozitoriai – paminėkime bent jau Bachą, Händelį, Scarlatti, Couperiną, Rameau – klavesinui rašė kūrinius, kupinus spalvų ir dinaminų energijos niuansų: klavesino išraiškos galimybės buvo iki galo suvokiamos ir įvairiausiai panaudojamos. Tai buvo tobulai idiominė muzika, inspiruota charakteringo klavesino skambesio. Kaip ir tuomečiai vargonai, Baroko epochos klavesinas buvo vienas iš instrumentų, pasižyminčių „įspūdingu garso spalvos ir dinamikos arsenalu, todėl kompozitorių buvo itin vertinamas tiek norint perteikti džiūgavimą, stiprų susijaudinimą, tiek pamėgdžijant natūralius gamtos garsus“ (Stevens, 1990, p. 393). Klavesinu naudojant švelnią tušę buvo įmanoma išgauti neįtikėtino skaidrumo liutniai būdingą faktūrą, kita vertus, tirštų akordų kaskados savo garso masės keliamu įspūdžiu buvo lyginamos su pačių vargonų skambesiu.

Klavesino dingimas iš muzikinės kultūros akiračio XIX a., kurį visoje Europoje lėmė besiplėtojanti fortepijono hegemonija, nutraukė tiesioginį išraiškingo grojimo klavesinu tradicijos perteikimą. Tad nenuostabu, kad net ir šiandien išsamus klavesino išraiškos potencialas nėra iki galo suvoktas ne tik mėgėjų, kai kada – ir profesionalių muzikų.

Verta pasakyti dar griežčiau: kaip viešoje diskusijoje teigė vienas ryškiausių renesanso ir baroko klavyrinės muzikos žinovų Skipas Sempé, „nė vienas kitas muzikos instrumentas nebuvo taip esmingai nesuprastas ir klaidingai traktuojamas kaip klavesinas – net žvelgiant vien tik į pastaruosius keliasdešimt metų“¹⁰. Tik saujelė idėjų atsidadusių atlikėjų, sekdami istoriniais pavyzdžiais ir studijuodami tradiciją, kruopčiai tobulino savo pirštų preciziją norėdami išgauti idiominę klavesino tušę ir puoselėjo itin jautrią klausą siekdami kone begalinės savojo instrumento skambesio dinaminės įvairovės.

Ilgus XX a. dešimtmečius tvirtinta neteisinga nuostata, kad skambinant klavesinu neįmanoma siekti dinaminų niuansų, „buvo itin kenksminga ir fundamentalių žinių apie klavesiną pažangai, ir vertingoms klavesino muzikos girdėjimo patirtims“ (Moroney, 2012, p. 18). Tad turime pasakyti, kad, žvelgiant iš atlikėjo pozicijų, klavesino dinaminės ypatybės, nebūdamos akivaizdžios ir visuotinai suprantamos, reikalauja detalių studijų. Objektiviai imant, šiam instrumentui būdingos savybės, kurios sudaro nemažai kliūčių, sakytume, priešinasi siekiant ekspresyvaus muzikavimo, ilgų linijų *legato* įspūdžio, taip reikalingo procesinės dinamikos ir ypač *crescendo* galimybėms įrodyti. Tarp šių prieštarinių savybių yra plektro¹¹, užgaunančio stygą, inertškumas; intonavimo proceso metu maksimaliai išlygintas kiekvieno plektro kabinamos stygos skambesys (siejant jį su gretimų to paties registro plektrų skambesiu); natūralus klavesino mechanikos priešinimasis pernelyg aktyviam ar šiurkštesniam garso išgavimui ir kt. Nepažįstant šio instrumento, juo negalima išgauti didesnių garso stiprumo pokyčių, o nevykusiai užgaunamas, jis pradeda akivaizdžiai gintis: „Netinkamas klavesino tonas – tai tas pats, kaip išpiltas rašalo butelis! Niekas negali taip bjauriai, taip skurdžiai ir netenkinamai skambėti, kaip blogai skambinamas klavesinas“ (Harich-Schneider, 1979, p. 13). Matyt, ne veltui viešumoje susiformavo požiūris į klavesiną kaip į „barškančią skardinę“ (anot aštrialiežuvio George'o Bernardo Shaw), į „siuvimo mašiną“ (tai pripažino Johnas Cage'as) ar kaip į mechaninę spausdinimo mašinėlę.

Lyg atsvara amžiaus pirmoje pusėje klystkeliais pasukusiam klavesino menui (tas pasakytina ir apie instrumentų gamybą, ir apie atlikimo meną, tam tikru laipsniu net nulėmusių vienas kitą), pradėdant XX a. septintu aštuntu dešimtmečiais visame pasaulyje išpopuliarėjo vadinamasis Ankstyvosios muzikos sąjūdis, kurio dalyviai, ieškodami autentiškų muzikos kūrinių atlikimo metodų ir įmanomai tikslaus skambėjimo įvaizdžio, propagavo muzikavimą

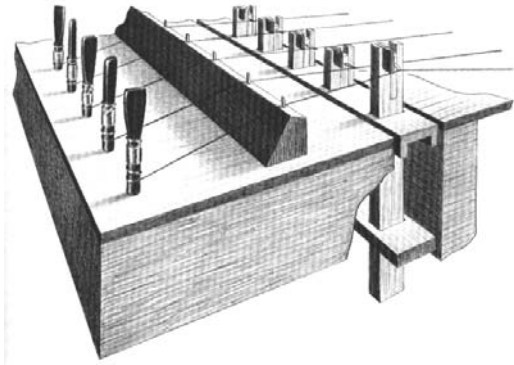
išlikusiais istoriniais instrumentais ar jų kopijomis. Kaip natūralus šio sąjūdžio rezultatas vis didėjo susidomėjimas senaisiais klavesiniais, jų dažnai pavydėtinomis, lyginant su moderniais instrumentais, tembrinėmis ir dinaminėmis savybėmis. Siekiant kuo nuodugniau išsiaiškinti klavesino garso fenomeną, buvo atliekami išsamūs konstrukciniai klavesino tyrimai. Apibendrinti tyrimų rezultatai buvo skelbti straipsniais dalykiniuose žurnaluose „The Historical Harpsichord“ (Niujorkas), „The Galpin Society Journal“, „Fellowship of Makers and Restorers of Historical Instruments Quarterly“, „The English Harpsichord Magazine“ (1974, 1976, 1977, 1985, 1986 metų numeriai), fundamentalūs klausimai aptariami Francko Hubbardo „Trys klavesinų gamybos amžiai“¹², Edwino Ripino (red.) „Klavišiniai instrumentai: organologinės studijos“¹³, Edwardo Kotticko „Klavesino akustika: rezonansinės kreivės ir vibracijų rūšys“¹⁴ ir kitose monografijose. Labai aktualūs Raymondo Russello, Francko Hubbardo, Cynthios Adams Hoover, Johno Henry'io van den Meero, Denzilo Wrighto parengti straipsniai apie klavesino savybes, publikuoti enciklopedijose „The New Grove Dictionary of Musical Instruments“ (red. Stanley Sadie, Oxford University Press, 1980) ir „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ (aut. kolektyvas, Kassel: Bärenreiter, 1984). Tačiau dinamikos klausimu didžioji dauguma išvardytų autorių pasisako tik epizodiškai, labiau konstatuojamojo pobūdžio teiginiais. Susidaro įspūdis, kad iki šiol klavesino dinamikos fenomenas į teorinio domėjimosi lauką buvo patekęs vien dėl atlikėjų autentiško senosios muzikos interpretavimo paieškų, bet nesulaukė atidesnio analitinės minties žvilgsnio. Išsamiausi veikalai, kuriuose daug dėmesio skiriama klavesino dinamikos prielaidoms ir atlikimo galimybėms, – tai per XXI a. pirmą dešimtmetį pasirodžiusios praktikuojančių klavesinininkų knygos: Marco Krollio „Kaip išraiškingai skambinti klavesinu“¹⁵ ir Jürgeno Trinkewiczo „Istorinis skambinimas klavesinu“¹⁶.

Tad pirma užuot leidęsi klavyrinės muzikos labirintais ir ieškodami jos dinaminį impulsų, verčiau detaliau pažvelkime į patį instrumentą ir pasiaiškinkime, kokiomis priemonėmis klavesinas gali išgauti (jei išvis gali) įvairius garso niuansus.

Pats būdingiausias klavesino garso spektro elementas yra pradinis energijos intensyvumo šuolis, nepriklausantis nei nuo klavesino pagaminimo laikotarpio, nei nuo instrumento stilistikos, nei nuo pačios atliekamos muzikos dinaminį gradacijų. Kartu tai yra ir viena didžiausių kliūčių suvokiant šio instrumento dinamikos galimybes: dėl aktyvios kiekvieno klavesinu atliekamo garso pradžios nepatyrusiam klausytojui dažniausiai atrodo, kad šie garsai tarpusavyje kokybiškai nesiskiria ir kad kiekvienas naujas garsas nuskamba su ta pačia energija.

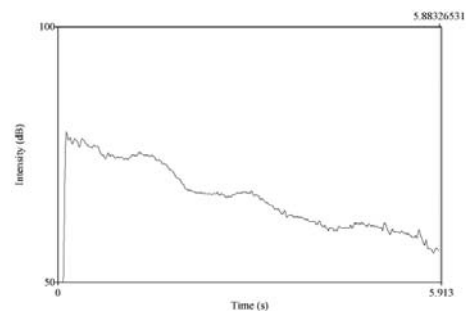
Klavesino plekto ir stygos sąveika išgaunant garsą (žr. 1 pvz.) vaizdžiai iliustruoja dinamikos generavimo klavesinu problemą: garsas kiekvienąkart atsiranda santykinai

kulminaciniu momentu, kai plekto lankstumas nebeatsilaiko prieš stygos įtempimą. Skambinant klavesinu tenka suvaldyti kaip tik tuos vieną po kito einančius kulminacinius momentus, kad menine logika pagrįsta jų tarpusavio gradacija sukurtų dinaminio muzikos pulsavimo regimybę.



1 pvz. Klavesino plekto ir stygos sąveika (pirmame plane) paskutiniu momentu prieš atsirandant garsui (brėžinys iš Kottick, 1992, p. 21)

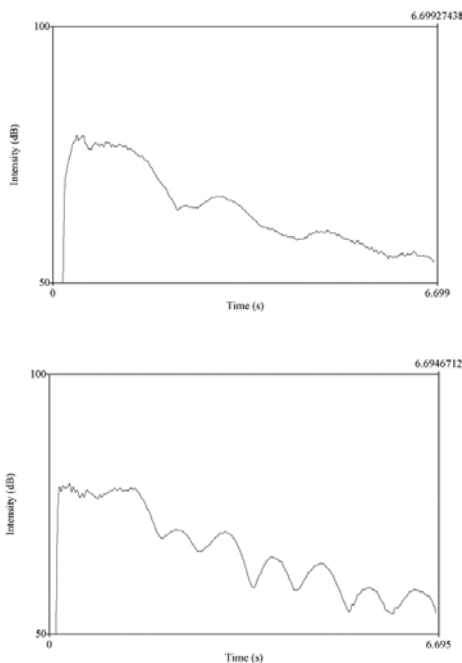
Panagrinėjus įrašymo prietaisais užfiksuotos klavesinu išgaunamos garso bangos grafinį atvaizdą, vadinamąjį akustinį signalą, į akis pirmiausia ir krinta minimas itin staigus pradinis energijos intensyvumo šuolis garso išgavimo momentu, inicijavimo fazėje, ir beveik tolygus bei gana greitas jos intensyvumo mažėjimas garso gesimo fazėje (žr. 2 pvz.). Inicijavimo fazėje vykstantį intensyvumo šuolį patogų palyginti su fejerverkuose naudojamų pavienių raketų paleidimu, kai šūvio momentu (klavesino stygos užkabinimo plektru momentu) užtaisas per labai trumpą laiką pasiekia aukščiausią savo skrydžio trajektorijos tašką (styga pasiekia vibracijos maksimumą). Nors vienąkart raketa kyla aukščiau, kitąkart ne tiek aukštai, šūvio triukšmas ir garso bangos energija lieka sunkiai graduojama.



2 pvz. Klavesinu išgauto sąskambio akustinis signalas garso inicijavimo (brėžinio kairėje) ir gesimo fazėse (B. Vaitkaus 2013 m. kompiuterine garsų fonetikos programa „Praat“ atlikta klavesino garso analizė)

Todėl tenka pripažinti, kad atlikimo technologijos požiūriu skambinant klavesinu išgauti lanksčią muzikinę frazę ir sukelti laipsniško garso augimo ar atslūgimo įspūdį yra gana sunku: tai pasiekama ne vien stipriau ar švelniau

užgaunant klavišus (ypatybė, artimesnė mušamųjų instrumentų idiomatikai ir dėl lengvos mechanikos priešinimosi ne tiek paveiki skambinant klavesinu) ar pagal konkrečios stilistikos galimybes įvairinant metro-ritminę pulsaciją. Klavesinu išgaunant muzikinius garsus, du priešingi mechaniniai procesai – klavišų užgavimas ir jų atleidimas – nuolat sąveikauja ir tampa priklausomi vienas nuo kito. Bendrąja prasme visa tai telpa į sąvoką *tušė* (nuo pranc. *toucher* – liesti). Pasitelkiant tušę galima sąmoningai reguliuoti klavesinu išgaunamų tonų skambesio kokybę. Kartu gera tušė yra ir svarbi priemonė siekiant varijuoti garso rezonavimo amplitudę ir pailginti gesimo fazės trukmę ir pobūdį: tai vaizdžiai matyti analizuojant skirtingais būdais klavesinu išgaunamų sąskambių akustinius signalus (žr. 2 ir 3 pvz.).



3 pvz. Įvairios poveikio garso kokybei galimybės, išgautos skirtingos tušės priemonėmis (B. Vaitkaus 2013 m. „Praat“ programa atlikta klavesinu garso analizė; analizuotas tas pats sąskambis kaip ir 2 pvz.)

Diagramoje viršuje (žr. 3 pvz.) pavaizduotas sąskambis buvo surenkamas neforsuojant, *arpeggiato* būdu, o apatinė diagrama vaizduoja garso grafiką, kai visi akordo garsai užgauti vienu metu, tačiau sąmoningai inicijuojant instrumento *vibrato*. Remiantis pateikiama grafine analize galima pagrįstai manyti, kad tokie poveikio garsui elementai neabejotinai turi įtakos ieškant dinaminio skambinimo klavesinu galimybių.

Tai, kad klavesinas – dinaminis požiūriu paslankus instrumentas, kartu su faktūriniais elementais valdomas ir diferencijuoto klavišų užgavimo (tušė) būdu, buvo gerai žinoma Baroko meistrams. Itin vaizdžiai tušė ir instrumento atsakomosios reakcijos tarpusavio santykį nusakė

XVIII a. viduryje išleisto ir netrukus klasikiniu tapusio veikalo apie baroko muzikos interpretaciją „Grojimo traversu nurodymai“ (1752) autorius Johannesas Joachimas Quantzas: „Gražaus klavesino garso paslaptis slypi užgavime: ar kiekvienas pirštas reikiama nuspaudžia klavišą; ar suteikiamas laikas yra pakankamas visai stygos vibracijai, kad ji kuo ilgiau išlaikytų skambantį toną. <...> Daug priklauso nuo to, kiek skiriasi klavišų užgavimo pirštais stiprumas“ (Quantz, 1752, p. 231). Turint omeny, kad įgudęs atlikėjas įprastai valdo platų tušės diapazoną, reikėtų pripažinti, kad, įvairiai modifikuojant skambinimo energiją, klavesino dinaminė gradacijų galimybės tampa gana didelės. „Atrodytų, kad skambinant šituo instrumentu viskas priklauso ne nuo atlikėjo, o nuo paties instrumento. Tačiau patyrimas sako, kad, kai klavesinu skambina vienas ar kitas, išgaunamo tono kokybė smarkiai skiriasi. To priežastis slypi klavišų užgavime, kuris kiekvieno atlikėjo skirtingai įvaldytas“ (Quantz, 1752, p. 231).

Didaktiniame veikale Quantzas atkreipia dėmesį ir į harmoninius dinamikos aspektus, harmoninę kūrinio struktūrą laikydamas viena iš svarbiausių dinamikos, o per ją – ir visos muzikinės minties, organizavimo priemonių: „Svarbu pastebėti, kad, kai įvairūs disonansai eina vienas po kito, kai disonansai vienas į kitą išvedami, privalu išgauti tono stiprėjimo, balsų daugėjimo išpūdį“ (Quantz, 1752, p. 227). XVIII a. vidurio muzikos teorijoje nusistovėjo iš skaitmeninio boso praktikos kilęs gana stereotipinis muzikinio-dinaminio audinio sluoksniavimas į klases, kuriose atsižvelgiama į disonansų kuriamos vidinės įtampos poveikį. Šias klases Quantzas savo veikale vardijo taip:

1) *mezzo forte* klasė su jai priklausančiais didžiosios septimos intervalu ir akordais, sudarytais iš sekundos su kvarta, kvintos su didžiąja seksta, mažosios septimos su mažąja tercija;

2) *forte* klasė, kurią sudarė šie akordai: sekunda su padidinta kvarta ir netikroji kvinta¹⁷ su mažąja seksta;

3) *fortissimo* klasė, kuriai priklauso padidinta seksta ir akordai: padidinta sekunda su padidinta kvarta, mažoji tercija su padidinta kvarta, didžioji septima su sekunda ir kvarta, netikroji kvinta su didžiąja seksta (Quantz, 1752, p. 227).

Šioje dinaminėje skalėje buvo laikoma, kad intervalų kombinacijos neša įvairių afektų krūvį, todėl disonuojantys sąskambiai netgi remiantis retorine „raiškaus ištarimo“ nuostata sąmoningai turėjo būti užgaunami stipriau ir aktyviau. Atlikėjas intuityviai turėjo spręsti, kaip ir kokia disonansų hierarchija lemia kūrinio plėtotę, ir dinaminėmis, artikuliacinėmis, agoginių akcentų ir kitomis priemonėmis sustiprinti jų poveikį. Kruopščiai diferencijuotos ir tikslingai naudojamos dinaminės gradacijos sėkmingai pasitarnauja visų pagrindinių baroko klavyrinės muzikos atlikimo stilistinių krypčių – prancūziškosios, vokiškosios ir itališkosios mokyklų – individualizavimui.

Kad straipsnis per daug neišsiplėstų, keliomis pasitraipomis apžvelgsime būdingiausias dinamikos baroko klavyrinėje muzikoje konotacijas. Ne kartą buvo sakyta, kad tuo laikotarpiu natose įrašomų dinamikos ženklų buvo itin reta. Dinaminių nuorodų *forte* ir *piano*, skirtų atitinkamai apatiniam (stipresniam) ir viršutiniam (silpnesniam) manualams pažymėti, rastume vos keliuose Bacho klavyriniuose kūrinuose: „Itališkajame koncerte“, BWV 971, „Prancūziškojoje uvertiūroje“, BWV 831, „Goldbergo variacijose“, BWV 988. Daugelio prancūzų autorių baroko muzikos kompozicijose dinamika buvo nurodoma vien tik iš vargonų perimtais bendriausiais terminais *grand jeu* (pranc. „didysis skambesys“; nuoroda į stipresnį, paprastai žemutinio manualo 8' registrą arba į sankaba sujungtų kelių registrų skambesį) ir *petit jeu* (pranc. – mažasis skambesys; įprastai – viršutinio manualo 8' registras). Rameau ir kai kurie kiti kompozitoriai manualų kaitai žymėti naudojo *fort* (pranc. „stipriai“) ir *doux* (pranc. „švelniai“). Likusioje XVII–XVIII a. klavesino muzikoje bet kokios registruotės ar apskritai dinamikos nuorodos – tikra retenybė.

Tad peršasi mintis, kad diduma Baroko kompozitorių dinaminių intencijų skambinant klavesinu buvo suvokiamos kaip *lex non scripta*, nerašytos taisyklės. Dabar žvelgiant į natų pavyzdžius tenka nuolat aiškintis, kokios jos. Pačią paprasčiausią dinaminę konotaciją muzikoje sukuria bendrasis melodinės linijos pobūdis: nuosekliai kylanti melodinė linija dažniausiai suvokiama kaip *crescendo*, krintanti – kaip *diminuendo*. Tačiau net ir laipsniškose, gamų pavidalo, lygių tonų sekose Baroko laikais galiojo iš antikinio *thesis-arsis* (gr. „kylantis ir besileidžiantis“) principo išvesti „gerųjų“, arba svarbiųjų („vidiniai ilgesnių“), bei „blogųjų“, arba pereinamųjų („vidiniai trumpesnių“), natų dėsniai, taip pat lėmė smulkiąją dinaminę slinkčių diferenciaciją (Lohmann, 1990, p. 260).

Kai kada, siekdami susilpninti svarbią metrinę natą, Baroko kompozitoriai naudojo lygos ženklą (žr. 4 pvz., dešinės rankos partijos 2, 4, 8 ir 10 taktai) – tai taip pat viena iš nuorodų, lemiančių smulkiąją dinamiką:



4 pvz. François Couperino XVIII siuitos klavesinui VII dalis, pirmųjų taktų faksimilė¹⁸

Čia pateikiamame pavyzdyje straipsnio autoriaus ženklais tarp penklinių pažymėtas *diminuendo* konotacijas

nurodo originalios lygos dešinės rankos partijoje: jos reiškia santykinai stiprią pirmąją natą po lyga ir silpnėjančias likusias, nors paskutinė aštuntinė yra jau kitame pulso vienetė ir nesant lygos turėtų būti atliekama kaip „geroji“. Dinaminę *diminuendo* konotaciją 2, 8 ir 10 taktuose sustiprina ir priešinga kryptimi judanti kairės rankos muzikinė linija.

Tai, kad minima dinaminė konotacija galiojo baroko muzikoje, patvirtina XVIII a. antroje pusėje pasirodęs Danielio Gottlobo Türko leidinys „Grojimo klavišiniai instrumentais mokykla“ (1789)¹⁹, daugeliu savo teiginių apibendrinantis neseniai pasibaigusios epochos atlikėjų praktiką: „Muzikinio periodo užbaiga bus ryškesnė, jei paskutinis jo tonas bus pirštu minkštai atleidžiamas, o pirmasis kito periodo garsas vėl stipriau užgaunamas“ (Türk, 1789, p. 341). Tokia pati *legato* kaip *diminuendo* konotacija buvo taikoma ne vien laipsniškoms, bet taip pat ir *arpeggio* slinktimis ar net motyvui, besisukančiam aplink vieną toną (žr. 5 pvz.):



5 pvz. François Couperino XVIII siuitos klavesinui VII dalis, 49–53 taktų faksimilė (šaltinis: žr. 18 išnašą)

49–50 taktuose iš svarbiųjų natų (apvestos ratu soprano partijoje), sustiprintų *legato* žymėjimu, formuojamas *crescendo*, o užlyguotas C-dur *arpeggio* (50 taktas) implikuoja *diminuendo*. *Legato* d. r. 52 takte – taip pat nuoroda į *diminuendo* (komentuojantys *cresc.* ir *decresc.* ženklai pavyzdyje sužymėti B. Vaitkaus).

Dinaminė muzikinės minties dedamoji vaidina itin svarbų vaidmenį suformuojant kiekvieną vieno iš esminių baroko žanrų – fugos – temą. Kaip ir bet kuri mintis, fugos tema turi savo „potvynį“, kulminaciją ir „atoslūgį“. Dažnu atveju iš vienbalsio temos išdėstymo sunku numatyti tikslų dinaminį jos planą (žr. 6 pvz. 1–4 taktus). Temos piešinyje galima išskirti keletą elementų, kurie komplikuoja jos raišką ir neleidžia nedvejotai apsispręsti dėl dinamikos: vienas kitą „neutralizuojantys“ didieji intervalai (m. seksta *fis-d* aukštyn, 1 taktas, ir gr. kvinta *fis-b* žemyn, 2 taktas, – pavyzdyje pažymėti rodyklėmis); silpniausiose takto hierarchijos pozicijose išdėstyti pirmieji heksakordo tonai (*d, cis, b* – apibrėžti apskritimais 1–2 taktai); užlaikymais tarsi slepiamos stipriosios taktų dalys; bendroji heksakordo slinktis žemyn. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, kad šiai temai būtinas staigus *crescendo* pirmajame takte ir ilgas laipsniškas *diminuendo* iki 4 takto. Tačiau toks dinaminis planas neįgyvendinamas ne tik skambinant klavesinu, bet ir naudojant kur kas galingesnį jo giminaitį fortepijoną – net ir juo būtų keblu atlikti didelės apimties fugą, kurios tema nuolat gęsta.



6 pvz. Johanno Sebastiano Bacho Fugos fis-moll (BWV 883) tema²⁰

Tam, kad galėtume išryškinti logišką ir atlikėjui patogią temos dinaminę organizaciją, verta perskaityti temą išvien su jos kontrapunktu, vadinamąja poteme (tai ypač svarbu fugose, kurios turi išlaikytą potemę, nes tuomet tema su poteme sudaro nedalomą vienetą, taip veikdamos visą fugos vidinę dramaturgiją). Pasekime jų sąveiką 6 pvz. 4–7 taktuose. Jau aptartą temos heksakordo kritimą kompensuoja potemės intervalų slinktytis, 5 takte sukurdamos santykinai stipriausios įtampos m. septimos sąskambį *ais-gis* (5 taktas, trečia ketvirtinė, apvestas stačiakampiu punktyru). Taip pat reikšmingas m. septimos apvertimas, d. sekunda *cis-dis*, 6 taktas. Kaip matome, pasitelkus potemę temoje jau implikuojamos dvi dinaminės bangos: *crescendo* į tarp balsų susidaranti disonuojanti intervalus ir *diminuendo* į konsonansus.

Akivaizdu, kad dėl potemės pasikeitė temos (atsakymo) dinaminė plėtotė: metriškai aktyviose pozicijose atsirado disonuojantys septimos (5 taktas) ir sekundos (6 taktas) intervalai, kurie iš pirmo žvilgsnio pasyvią žemyn slenkančio heksakordo intenciją modifikavo aktyvesniais *crescendo* įterpiniais. Kartu tai ženklas, kad ir pradinį vienbalsį fugos temos pasirodymą turime dinamiškai organizuoti ne vien pagal horizontalių slinkčių, bet ir pagal numatomą vertikalų harmonijų logiką. Dar ryškiau ši logika pasireiškia analizuojant trečiojo balso įstojimą (žr. 6 pvz. 8–11 taktus): bosc įstojus trečiajam balsui (aštuntinė *cis* bosc, 8 taktas), potemėje lieka neutralios tercijų slinktytis (pirmoji jų apibrėžta elipse 9 takte), o vėliau tarp lydinčių balsų atsiranda

chromatikos (sužymėta soprano ir alto balsuose 10 takte), kuri augindama įtampą (pad. kvarta *b-eis* tarp boso ir soprano, 10 taktas, trečia ketvirtinė) veda link svarbiausio visam temos plėtojimui m. septimos intervalo *gis-fis* (11 taktas, stiprioji takto dalis). Taip tema įgyja galutinį dinaminį pavidalą su *crescendo* į priešpaskutinį temos garsą.

Taip nuosekliai panagrinėjus, kaip harmoninė įtampa pasiskirsto visiems trimis Fugos fis-moll pirmosios temos balsams, galutinai išryškėjo pastarosios dinaminė struktūra: tai, kas iš pirmo žvilgsnio rodėsi esą nuolatinė heksakordo slinktis žemyn, pasitelkus pobalsius įrodoma kaip intensyvus *crescendo* į priešpaskutinį temos garsą.

Šio bendro dinaminio pirmosios temos plano nepa-neigia nei antrosios, nei trečiosios temos įstojimas: baigiamojoje Fugos stretoje (žr. 7 pvz.) visos jos tarpusavyje suderintos išlaikant tas pačias prasmines-dinamines atramas ir užtvirtinant, tarsi įrodant pirmosios temos dinaminį planą. Intensyviai harmoniškai sąveikaudamos jos išlaiko *crescendo* intenciją visoje stretoje. Taip fuga baigiasi pasiekusi kulminaciją.

Pastarajame pateiktame pavyzdyje dar derėtų atkreipti dėmesį į ryškius *crescendo* impulsus 65–66 taktuose, sukuriamus vienas paskui kitą einančių dviejų šešioliktnių ir aštuntinės motyvo, vadinamosios „trumposios figūros“ (it. *figura corta*)²¹, soprano ir alto balsuose (pavyzdyje straipsnio autoriaus pažymėta *cresc.* šakutėmis). Toks tarsi primygtinis motyvo kartojimas neleidžia suklysti suvokiant kompozitoriaus užšifruotą nuolatinio augimo intenciją, vedančią į visos fugos kulminaciją.

Kaip dar vieną akivaizdų stipriai ir ilgesne muzikine mintimi išreikštos dinamikos, šiuo atveju taip pat *crescendo*, atvejį verta panagrinėti kito vokiečių autoriaus Johanno Jacobo Frobergerio (1616–1667) Trečiosios tokatos baigiamuosius 50–52 taktus (žr. 8 pvz.). Juose kartu su vietoje besisukančiu, ostinatinio dešinės rankos motyvu per dvi oktavas (*d'-D*) krintanti kairės rankos aštuntinių linija su kiekvienu garsu išgauna iš instrumento vis daugiau obertonų ir kuria augančios įtampos įspūdį. Įdomu pažymėti, kad tokiu ilgo ostinatinio figūra paremto *crescendo* efektu tarsi išpranašaujamas vienas iš Manheimo mokyklos (1720–1780) orkestrinių dramatiškos dinamiškos efektų, vadinamasis „Manheimo volas“²². O 51 takto antroje pusėje muzikinis audinys teatrališkai perplėšiamas *accelerando* skirtinga kryptimi grojamų gamų²³. Drastiškas



7 pvz. Johanno Sebastiano Bacho Fugos fis-moll (BWV 883) baigiamieji taktai, streta (šaltinis: žr. 20 išnašą)

abruptio prieš kadencinę dominantę *D* bosc dar labiau pabrėžiamas itališkoms *durezza-e-ligature* tokatams būdingu lėtai surenkamo sumažinto akordo skambesiu (52 taktas), kuris garsas po garso išsilieja į šviesų finalinį *G*-dur (pavyzdyje vaizdumo dėlei *cresc.* ženklai prirašyti straipsnio autoriaus).



8 pvz. Johanno Jacobo Frobergerio Toccata III in G (FbWV 103), 50–52 taktai²⁴

Dar plačiau tesitūrinius-dinaminius kontrastus, skambesio pilnumą ir jautrų faktūrinį jo niuansavimą iliustruoja brandžiojo Baroko prancūzų klavesinininkų kūryba. Prancūzai – tikri išpuosėlėto ir diferencijuoto klavesino garso meistrai, palyginti paprastomis priemonėmis siekė tikrai galingo dinaminio poveikio: jų kūriniuose dažni kairės rankos oktavų dubliavimai, kvintiniai ar siaurai išdėstyti akordų sąskambiai žemame registre, imituojantys vargoninių registrų pamatą. Itin ryškiai žemoji klavesino tesitūra išnaudojama Antoine'o Forqueray'aus (1672–1745) pjesėse: bosuose dažni kone kurtinantys daugiagaršiai akordai, naudojama *tremolo* faktūra (žr. 9 pvz.). Šiame pavyzdyje kartu su faktūriniais dinamikos elementais randame ir vieną iš būdingų papildomai užrašytos Baroko laikotarpio dinamikos nurodymų: *p. Clavier* („piano klaviatūra“) (žr. 9 pvz. 91 taktą). Čia po pirmojo *b*-moll akordo visais pagrindinio manualo balsais energingai kulminuojančio kaip žemyn krintančio pasažo atrama eina antrasis, pažymėtas nuoroda ir fermata – jis skambinamas minkštesne tušė antruoju manualu, kuriame naudojamas daug tylesnis vienintelis registras. Išgaunamas stulbinamas *ff-p* kontrastas. Grįžimas į stipresnįjį manualą muzikiniame tekste pažymėtas *G.* (pranc. *Grand [Clavier]* – didysis, pagrindinis manualas):



9 pvz. Antoine'o Forqueray'aus Penktosios siuitos dalis „Jupiter“, 88–93 taktai²⁵

Vietoj išvadų

Remdamiesi autoritetingiausiais nūdienos klavesino pedagogais, kaip antai, Françoise Lengellé (Prancūzija), Marcu Krollu (JAV), Jacques'u Oggu (Olandija), Giedre Lukšaitė-Mrázková (Lietuva, Čekija)²⁶, galime teigti, kad artikuliuotas ir dinamiškas skambinimas klavesinu, be kurio neįmanoma kalbėti apie baroko muzikos atlikimą, pirmiausia priklauso nuo natų atleidimo laiku. „Išraiškos efektas, kurį norime sukurti užgaudami klavišą, priklausys nuo to, ar ilgai laikysime (arba nelaikysime) ankstesnįjį. Kitaip tariant, kai nuspaudėme klavišą, jau vėlu galvoti apie to garso muzikinę kokybę: viskas įvyksta iki tonui gimstant“ (Kroll, 2004, p. 7). Tai, beje, ne kompozitoriaus, natomis užfiksuotą muzikos kūrinių, o išimtinai atlikėjo kūrybinė sritis: tik nuo jo valios priklauso, kuriuo metu, koku būdu – su kokia energija, staigiai ar palengva, jau nuskambėjus kitam tonui ar dar prieš jam randantis – bus atleidžiami garsai. Tačiau kitaip nei garso užgavimo / išgavimo parametras, klavišo atleidimas – drauge ir garso gesimas – taip pat būdamas sudėtine dinaminio muzikavimo dalimi, vis dėlto sulaukia nelyginamai mažiau analitinio dėmesio. Pagrindinė to priežastis, matyt, yra labai platus ir veik neapčiuopiamas rezultatų laukas, kurį itin sunku pagal bendrus kriterijus įvertinti. Greta įgimtų mechaninių-motorinių kiekvieno atlikėjo skambinimo savybių, lemiančių reakcijų greitį, šiuose procesuose kur kas labiau atsispindi jo meninė intuicija – o tai daugiau psichikos ir klausos psichologijos tyrimų objektas.

Dinamikos klavesinu išgavimas ir suvokimas neatskiriamai susijęs su paties instrumento techninėmis charakteristikomis, be to, jis tiesiogiai veikiamas atlikėjo patyrimo ir išsiugdytų įvairialypių tušė sugebėjimų (žmogiškąja prasme taip pat technikos), įgimto skonio ir – nemaža dalimi – jo įtaigos jėgos. Savo pamokose Lukšaitė-Mrázková nuolat pabrėždavo, kad klavesino atlikimo menas – pirmiausia tai sunkiai išmatuojamas ir sunorminamas kiekvienam atlikėjui individualus stiprios įtaigos menas. Muzikinė intencija, nukreipta į instrumentą kaip mediumą, nuo pat pirmo iki paskutinio garso turi būti itin ryški ir detali. Tik taip klavesinu atliekamas muzikos kūrinys su savo logiškai pagrįstais potvyniais ir atoslūgiais taps aiškus ir suprantamas

klausytojams. Mūsų instrumentas neturi begalinių dinaminio variavimo galimybių, todėl itin svarbu, kad atlikėjas mąstytytų dinaminėmis kategorijomis ir savo išstobulinta tušę pajėgtų suvoktą kūrinio dinamiką išreikšti įvairių priemonių kompleksu: ryškūs, staigūs harmonijos pokyčiai, veržliai kylanti ar krintanti tesitura, ritminės energijos bangavimas plačiąja prasme taip pat yra dinamika.

Nors klavesinas įprastai turi keletą registų, jų keitimas nėra esminis dinamikos išgavimo, atliekant senąją muziką klavesinu, būdas. Tai veikia išorinis garso kūrimo aspektas, neturintis daug bendro ir su ilgus dešimtmečius teoretikų propaguota „terasine baroko dinamika“. Kai kurių istorinių mokyklų klavesinuose, pvz., flamandų vieno manualo instrumentuose, registų keitimo svirtys lentelių pavidalu kyšodavo dešinėje korpuso pusėje – skambinant jos tiesiog likdavo muzikantui nepasiekiamos. Registų nebuvo galima keisti nesiliovus skambinti ir nepakilus nuo kėdės. Tad akivaizdu, kad registruotės keitimas nebuvo ir nėra vienintelė lankstaus muzikavimo klavesinu sąlyga. Registų kaita turėtų tapti bendros dinaminės ir faktūrinės kūrinio plėtotės logine tąsa, o grynai koloristiniai efektai turėtų būti aiškiai dramaturgiškai pagrįsti. Prigimtinės klavesino savybės ir akustinė aplinka, tiesiogiai priimanti instrumentu išgaunamus garsus, lemia bet kuria pasirinkta registruote atliekamos muzikos artikuliacijos intensyvumą. Pats įvairiausias artikuliacijos modifikavimas – nuo susiliejančio *legato*, viso spektro *détaché* ir iki aštraus *staccato* – padeda atlikėjui kūrinyje siekti dinaminį pokyčių.

Tačiau kartu su muzikoje užkoduotais sandais – harmonija, melodija, metru, ritmika, kompozitorių fiksuotais atlikimo nurodymais – atlikėjas, atsižvelgdamas į turimą instrumentą ir salės akustiką, turi teisę savo nuožiūra rinktis daug kitų interpretacijos dedamųjų: tempą, ritminį aktyvumą, agogiką, tušę, artikuliaciją. Šių komponentų tarpusavio sąveika kuria nepaliojama kintantį kiekvieno kūrinio elementą – dinamiką. Jeigu skambinant klavesinu implikuojamą dinamiką įmanoma papildyti dinaminiais paties instrumento aksesuarais, pvz., pridėdant vieną ar kelis registre, tuomet jos amplitudė dar labiau išauga. Taip klavesinu kuriamos dinamikos skalė išplečiama nuo skaidraus žvilgančio skambesio iki gana galingų sodrių daugiabalsių akordų efektų, kurie savo ruožtu taip pat įvairiai graduojami tušę priemonėmis.

Skirtingų gaminimo mokyklų ir stilių klavesinai nevienodai lankstūs dinamiškai: tarkime, itališki instrumentai dėl savo tradiciškai lengvo korpuso linkę skambėti kiek agresyviai, todėl jais sunkiai išgaunami *piano* dinamikos efektai. Priešingai, turtingesni žemųjų obertonų XVII a.–XVIII a. pradžios prancūziški instrumentai leidžia atlikėjui kur kas lengviau valdyti tušę ir artikuliaciją, pagrindinius smulkiosios procesinės dinamikos nešiklius, ir taip išgauti tiek minkštesnį, tauresnį, skaidrų, panašų į liutnios skambesį, tiek ir galingas, tirštas akordų kaskadas. Taip randasi

didesnė ilgų dinaminį linijų įvairovė. Žinovų rankose klavesinas virsta ekspresyviu instrumentu, kuriuo atliekamos polifoninės muzikos sluoksniai tampa itin iškalbingi, o ilgos melodijos – subtilios ir dainingos.

Nuorodos

- 1 Hansas Georgas Nägeli (1773–1836) pirmasis apibūdino dinamiką kaip „įtampų ar jėgų žaismę muzikoje“ (1810); dinamikos apibrėžimą galutinai suformulavo Hugo Riemannas: „Tai jėga ir jos sukuriama judėjimas; muzikoje – kintančios jėgos garsų intensyvumo gradacijos“ (Riemann & Humbert, 1913, p. 286).
- 2 *Forțe* (it. – stipriai), *presto* (it. – greitai, skubant), *tarde* (it. – vėluoti, retinti) – „Su savo sustiprinimais, pagreitinimais ir išretinimais“ (Vicentino, 1555, p. 94).
- 3 Vienas iš ankstyvojo baroko muzikos korifėjų Claudio Monteverdi brandžioje operinėje kūryboje, ypač operoje „Orfėjas“ (1607), naudojo visus įmanomus to meto instrumentus: strykinių rūšis (smuikus, gambas, lyras), daugybę gnaibomųjų (liutnias, įvairias gitaras atmainas), arfas, kelių rūšių klavesinus ir vargonus, įspūdingą medinių pučiamųjų – išilginių, skersinių fleitų ir šalamajų – sudėtį (nuo diskanto iki boso tesitūros) ir visas varinių pučiamųjų atmainas. Mūsų laikais tiek daug instrumentų viename kūrinyje ir jų garsų teikiama dinaminę įvairovę sunku net įsivaizduoti – jau vien savo spalvinėmis galimybėmis, anot Nicolauso Harnoncourt, toji įvairovė viršija net vėlyvojo romantizmo orkestrą (Harnoncourt, 1994, p. 33).
- 4 Roland-Manuelas (tikr. Roland Alexis Manuel Levy, 1891–1966), apibendrinamas visą šį periodą, jį pavadino *L'ère du style concertante* (pranc. – koncertinio stiliaus era) (pagal „Histoire de la Musique: I – Des Origines à Jean-Sébastien Bach“, Paris, 1960, p. 1695).
- 5 Tabulatūra (it. *intavolatura*, nuo *intavolare* – sustatyti, suguldyti ant lentos) – tai vokalinio kūrinio perrašymas tabulatūrine notacija instrumentiniam atlikimui (pagal „Muzikos kalba: Barokas“, sud. G. Daunoravičienė, Vilnius, 2006, p. 133).
- 6 Dera pažymėti, jog Baroko laikotarpio muzikos atlikimas buvo gerokai mažiau formalizuotas, lyginant su mūsų dienomis. Ne mažai istoriniuose šaltiniuose esančios medžiagos pateikiama be specifinių detalių, gana miglotai, netiksliai, neapibrėžtai. Jų paskirtis buvo labiau užtikrinti nepertraukiamą mokytojo ir mokinio ryšį, bet ne pernelyg atskleisti mokytojo profesines paslaptis nepatyrusiam skaitytojui. Savo darbuose šių ydų išvengė reikšmingi XVIII a. pradžios (Hotteterre, Couperinas, Tosi) ir vidurio (Geminiiani, Quantzas, C. P. E. Bachas, L. Mozartas) muzikos pedagogai ir traktatų autoriai.
- 7 Baroko laikais savo „tobuliausią“ temperaciją sukurdavo kone kiekvienas rimtas muzikos teoretikas, o išlikę dokumentai rodo, kad derinimo aukščiai XVI–XVIII a. galėjo tarpusavyje skirtis net iki kvintos. 1752 m. Quantzas guosdamasis rašė, kad vis dar nebuvo nusistovėjusio derinimo aukščio ekvivalento.
- 8 Šie fir *p* žymėjimai anaipol ne visuomet reiškė tik – atitinkamai – *forte* ir *piano*: Baroko laikais taip galėjo būti žymimos partitūrų padalos, kai groja (*p*) ar negroja (*f*) solinis instrumentas; greta vienas kito surašyti *f...p* galėjo reikšti *diminuendo*, su vėliau einančiu *pp* – ne *pianissimo*, o *più piano*, ir pan.
- 9 Dinamizmas ir ekspresyvumas kaip neatskiriama Baroko epochos muzikos dedamoji reiškėsi lygia greta su to laikotarpio architektūros, dailės ar poezijos veržlumu.

- ¹⁰ Skipo Sempé pasisakymas viešojoje diskusijoje „Renesanso ir baroko klavyrinės muzikos interpretacija: instrumentai, partitūros, traktatai“, Haga (Olandija), Karališkoji konservatorija, 2013 02 22.
- ¹¹ Giedrė Lukšaitė-Mrázková pamokose klavesino plektrą įvardija gražia sąvoka „graibštukas“; ši sąvoka labai tiksliai atspindi patį garso išgavimą, grybštelėjimo, pobūdį. Matyt, būtų tikslinga ją įteisinti kaip terminą.
- ¹² Hubbard, Franck. „Three Centuries of Harpsichord Making“. Cambridge, 1967.
- ¹³ Ripin, Edwin (ed.). „Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology, 1500–1800“. Edinburgh, 1971.
- ¹⁴ Kottick, Edward L. „The Acoustics of the Harpsichord: Response Curves and Modes of Vibration“. Chapel Hill, 1985.
- ¹⁵ Kroll, Marc. „Playing the Harpsichord Expressively: A Practical and Historical Guide“. Lanham-Toronto-Oxford, 2004.
- ¹⁶ Trinkewitz, Jürgen. „Historisches Cembalenspiel“. Stuttgart, 2009.
- ¹⁷ Vok. *Falsche quinte*, susidaranti bažnytinėse dermėse tarp garsų *H-f*; itin disonuojantis intervalas (pagal J. G. Sulzer „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (1771); in: www.textlog.de/2905.html [žiūrėta 2014 m. balandžio 19 d.]).
- ¹⁸ F. Couperino XVIII siuitos klavesinui VII dalies faksimilės reprodukcija iš Prancūzijos nacionalinės bibliotekos fondų skaitmeninio rinkinio internete: <http://gallica.bnf.fr>.
- ¹⁹ Türk, Daniel Gottlob. „Klavierschule“. Leipzig/Halle, 1789; faks. leid. Kassel, 1962.
- ²⁰ Pavyzdyje naudotasi faksimile iš Bacho „Gerai temperuoto klavyro“ autografo, saugomo Britų bibliotekoje Londone (British Library; Add MS 35021).
- ²¹ „*Figura corta* sudaryta iš trijų greitų natų, kurių viena yra tokios pat vertės kaip kitos dvi sudėtos kartu“, Walther, Johann Gottfried „Musicalisches Lexicon“, Leipzig, 1732.
- ²² Vok. *Mannheimer Walze*; Hugo Riemanno terminas.
- ²³ Tokių pasąžų atlikimą detaliam nusakė Frescobaldi savo „Pirmosios tokatų knygos“ įžangoje: „Kai abiem rankomis šešioliktinėmis atliekamos gamos, ties pirmąja nata turėtume lukterėti, net jei ji smulkios vertės; paskui turime skambinti pasąžą ryžtingai, kad kuo geriau parodytume pirštų bėglumą“ (Girolamo Frescobaldi įžanginis žodis *Al Lettore* (it. – skaitytojui) iš Frescobaldi, Girolamo. *Toccate e partite libro primo*. Roma, 1615, faks. Firenze, 1978, puslapiu nenumuoti).
- ²⁴ Pavyzdyje naudotasi 1649 m. Frobergerio rankraščio, saugomo Austrijos nacionalinėje bibliotekoje Vienoje (Vienna Autograph manuscript; Mus. Hs. 18706), faksimile.
- ²⁵ Pavyzdyje naudotasi 1747 m. Forqueray „Klavesino pjesių“ leidimo (Antoine Forqueray. *Pièces de clavecin*. Fac-Similé Fuzeau, ed. J. Saint-Arroman, 1995) faksimile.
- ²⁶ Visų šių pedagogų klavesino pamokose B. Vaitkui yra tekę dalyvauti.
- Literatūra**
- A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. Cartier, Stewart (ed.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- Dell'Antonio, Andrew. The Sensual Sonata: Construction of Desire in Early Baroque Instrumental Music. In *Repercussions, a journal dedicated to music studies*. Berkeley, 1992, vol. 1, Nr. 2, p. 52–83. Interneto prieiga: http://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/?page_id=198 [žiūrėta 2014 m. vasario 25 d.].
- Douglass, David. Baroque Violin: Technique and Style. In *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, Cartier, Stewart (ed.). Bloomington and Indianapolis, 2012, p. 168–183.
- Geschichte der Musik*, Bd. 2: *Renaissance und Barock*. Stevens, Denis (Hgb.). München: Prestel, 1990.
- Grunsky, Karl. *Musikästhetik*. Leipzig: G. J. Göschen, 1907.
- Harich-Schneider, Eta. *Die Kunst des Cembalo-Spiels*. Kassel: Bärenreiter, 1979.
- Harnoncourt, Nicolaus. *Der musikalische Dialog*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Harnoncourt, Nicolaus. *Musik als Klangrede*. Salzburg: Residenz Verlag, 1985.
- Jurkėnaitė-Epich, Audronė. Baroko muzikos kultūros įvadas. In *Muzikos kalba: Barokas*, Daunoravičienė, Gražina (sud.). Vilnius: Enciklopedija, 2006, p. 11–28.
- Kottick, Edward L. *The Harpsichord Owner's Guide*. Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1992.
- Kroll, Marc. *Playing the Harpsichord Expressively: A Practical and Historical Guide*. Lanham-Toronto-Oxford: The Scarecrow Press, 2004.
- Lohmann, Ludger. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1990.
- Moroney, Davitt. *Gustav Maria Leonhardt: A Personal Tribute*. Westfield: Newsletter of the Westfield Center, vol. XXIII, Nr. I A, 2012.
- Muffat, Georg. *Florilegium Secundum* (Passau, 1698). In *Source Readings in Music History*, Bd. 3, *The Baroque Era*, Strunk, William Oliver (transl. & ed.), Treitler, Leo (ed.). New York/London, 1998, p. xx–xx.
- Muzikos kalba: Barokas*, Daunoravičienė, Gražina (sud.). Vilnius: Enciklopedija, 2006.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752, faks. leid., Leipzig, 1983.
- Riemann, Hugo; Humbert, Georges. *Dictionnaire de musique*. Paris, 1913.
- Source Readings in Music History*, Bd. 3: *The Baroque Era*. Strunk, William Oliver (transl. & ed.). New York-London: W. W. Norton & Company, 1998.
- Stevens, Denis. Baroque Instrumentalmusik. In *Geschichte der Musik*, Bd. 2: *Renaissance und Barock*, Robertson A., Stevens, Denis (Hgb.). München 1990, p. 393.
- Thiemes, Matthias. *Dynamics, §1: History*. In Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University. Interneto prieiga: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08458> [žiūrėta 2014 m. vasario 19 d.].
- Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig / Halle, 1789; faks. leid. Kassel: Bärenreiter, 1962.
- Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma, 1555. Interneto prieiga: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-58223> [žiūrėta 2014 m. vasario 19 d.].
- Zarlino, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. 1558. Interneto prieiga: [http://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_\(Zarlino,_Gioseffo\)](http://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_(Zarlino,_Gioseffo)) [žiūrėta 2014 m. vasario 20 d.].
- Ямпольский, Израиль Маркович. Динамика. In: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 2, p. 247–248.

Summary

Dynamics, as the variation or fluctuation of the playing energy as well as the quantity of sound, is one of the main aspects among the features of musical expressivity. Its ability to wake strong emotional and psychological effects and associations through musical sounds has made it common to the other kinds of fine art, such as paintings dealing with light and shade, or the phenomena of nature. As noticed by Izrail Yampolsky, “The mutual internal logic of sounds is one of the main terms for artistic interpretation.”

The comprehensive tradition of the music theory has been shaped almost completely in the spirit of the romantic attitude of mind: Hugo Riemann made the first complex definition of dynamics at the end of the nineteenth century. This surely does not mean that the phenomenon of dynamics did not exist earlier. In the true sense, dynamics was accepted *a priori* without making any theoretical conclusions.

Inside of the romantic-based music theory, an insignificant role, solely as a contrast function, was accorded to dynamics in the music of the Baroque era. From the point of view of the possibilities of the fortepiano, some of Baroque instruments, the harpsichord among them, were recognized as non-capable for dynamical music-making. Among the arguments therefore were the minority of dynamics’ signatures inside the Baroque scores. However modern thoughts in the field of the harpsichord pedagogics, which are based on the information from the half-century research into the historical instruments as well as on historically informed performance, stress that the harpsichord was an equal instrument of its époque, and its construction does not interfere with the needs of dynamical development in music. The natural flow of Baroque music containing its floods and ebbs was the natural field of display of the harpsichord.

The issue deals with dynamics as a constant and inborn attribute of every musical style even if sometimes it has not been indicated by any signs in the score as it was the case in Baroque. Furthermore, musical writings have never had the absolute precision in terms of different interpretational references. It would be erroneous to expect that one could

master the specifics of Baroque interpretation from the attitude of romantic or modern music-making. Moreover, many of the signs have even changed their signification into the opposite one during the stylistic changes of the époques. You should think of the similar traps of understanding in the field of musical dynamics as well. Therefore one of the favourite Baroque instruments, the harpsichord, has been declared to incapable of making dynamics at all.

The dynamic features of the harpsichord are by no way evident. On the contrary, it has many aspects that could be seen as obstacles towards playing of long phrases and expressivity needed to prove the capability of increasing sound. However, this instrument developed its idiomatic features mainly in the Baroque era and was used by the composers to express all the levels of dynamics at its full value. In the present article we undertake the task to prove through theory as well as with the help of some music scores that the harpsichord, even if having some peculiarities which do not suite well for making dynamics, is capable to dynamical flexibility which is achieved by expedient use of its idiomatic properties, certain features of its construction as well as the carefully developed nuances of touch of the musician himself. The article contains some of sound-measuring data achieved by means of examining the sound of a harpsichord, showing several possibilities of changing the sound wave quality through changing the attack of the keys. Part of the article is devoted to the general signs in music writing, which may reveal the non-written dynamical implications.

Together with all the musical components given by a composer in the score, the harpsichord player is able to choose many other interpretational components which suite the instrument and the room. These are tempo, rhythmical activity, agogics, articulation, touch, etc. – the interaction among these elements creates the most flexible feature of the musical piece, its dynamics. If it is possible whilst playing to adjust some of the dynamic attributes of the instrument itself, the scale of dynamics increases. In the hands of the connoisseurs, the harpsichord does become a rather expressive instrument capable for dynamics to a great extent.