

Retrospektyvi fleitos raiškos plėtotė: C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (H. 562) atvejis

Paulius GEFENAS

Grażina
DAUNORAVIČIENĖLietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje plėtojamos fleitos raiškos ir populiarumo XVIII a. rūmuose bei šio muzikos instrumento repertuaro stagnacijos XIX a. temos. Tai tarsi du nepriklausomi naratyvai, kurių kiekvienas jau anksčiau buvo detalai nagrinėtas atskirai kitų tyrėjų, tačiau jų tarpusavio sąveikos aiškinimų tebestinga. Derinant svarbias dabarties fleitininko atlikėjo kompetencijas – XX–XXI a. meninių kontekstų išmanymą – ir plačią šiuolaikinių muzikos instrumento technikų paletę, formuojama platforma, padedanti atlikti originalią fleitos raidos analizę. Pasitelkus atlikėjo įgūdžius modeliuojami inovatyvūs skambesio variantai, kurie papildomi ir peržiūrimi remiantis pirminiais istoriniais šaltiniais. Gauti rezultatai leidžia persvarstyti susiformavusius fleitos skambesio stereotipus, jų įtaką tapatybiniais šio muzikos instrumento bruožams ir pateikti fleitos raiškos kismo interpretaciją.

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:fleita, repertuaras,
išraiška, raida,
C. Ph. E. Bachas,
išplėstinės technikos.

Nagrinėjamo laikotarpio aktualumas

Fleitos populiarumas XVIII a. karalių rūmuose¹ – fleitininkų itin pabrėžiamas istorinis etapas. Tačiau XIX a. ryškių solinių kompozicijų fleitai trūkumas aptariamas rečiau, kartais išvis nutylimas. Laikotarpiai tarsi padalijami į *gerąjį* ir *blogąjį*. Fleitos istorikė Nancy Toff XIX amžių pavadina „fleitos muzikos istorijos dugnu“ (Toff 2012: 235). Italų fleitininkė ir muzikologė Luisa Curinga, aptardama Claude'o Debussy „Syringės“ (*Syrinx*, 1913) interpretavimo galimybes, šį *dugną* tarsi peršoka: „Syringė“, trumpa išskirtinė pjesė, [...]: tai pirmas tikrai reikšmingas kūrinys fleitai solo po Carlo Philippo

1 Pavyzdžiui, Prūsijos karalius Friedrichas II Didysis (1712–1786), Ginė kunigaikščio titulą gavęs Adrienas Louis'as de Bonnières'as (1735–1806), kuriam Wolfgangas Amadeusas Mozartas (1756–1791) sukūrė Koncertą fleitai, arfai ir orkestrui C-dur, K. 299 (1778), taip pat Didžiosios Britanijos karalius Jurgis III (1738–1820).

Emanuelio Bacho Sonatos fleitai solo a-moll [...]“ (Curinga 2001b: 7). Laikotarpis nuo 1747-ųjų² iki 1913-ųjų praleidžiamas. Dauguma fleitinių galėtų pripažinti kokybinį muzikos instrumento repertuaro nuosmukį³ ir palengva prasidėjusį jo atgimimą XIX a. pabaigoje. Konstatavus problemą, svarbu rasti bendrą vardiklį, kuris susietų fleitos repertuaro raidą ir pokyčius lėmusias priežastis. Todėl šiame straipsnyje į minėtas problemas mėginama žvelgti per atlikėjo prizmę, pasitelkiant fleitos raiškos kaitą ir šio muzikos instrumento technines galimybes.

Atspirties taškas aiškus – tai C. Ph. E. Bacho kūryba ir jo tarnyba karaliaus Friedricho II Didžiojo, grojusio fleita ir komponavusio šiam muzikos instrumentui, rūmuose. Akivaizdu, kad stagnacijos pradžią turėtų atskleisti šio konteksto analizė, o stagnacijos pabaigos tašką įvardyti sunkiau, nes ji slepia trafaretinis naratyvas apie užtrukusį Böhmo fleitos⁴ išpopuliarėjimą. Curingos teigimu, Debussy „Syringė“ – tai pirmas tikrai reikšmingas solinis kūrinys, skirtas 1847 m. pristatytai Böhmo fleitai⁵ (Curinga 2001a: 25). Toff minėtai autorei tarsi antrina kalbėdama apie lėtai prigijusią naująją fleitą ir ribotas senojo muzikos instrumento garsines galimybes. Tokia muzikos instrumento ir jo repertuaro raidos samprata yra dominuojanti. Naratyvas kužda, kad tobulesnė fleita yra tarsi viskas, ko trūko, jog fleitos repertuaras pasipildytų vertingais kūriniais. Sufleruojama, kad greitesnis Böhmo fleitos įsisavinimas būtų užkirtęs kelią repertuaro stagnacijai. Taigi, kaltė dėl jos verčiama pokyčiams besipriešinusiems atlikėjams. Šį stereotipinį aiškinimą kvestionuoja fleitos istorijos ir istorinių muzikos instrumentų specialistas Ardalas Powellas, kontrargumentuodamas Toff teiginiais ir knygoje *The Flute* pateikdamas išsamias chronologines XIX a. fleitos tobulinimo lenteles (Powell 2002: 144–145, 160–161).

Šiame straipsnyje ne tik pritariama požiūriui, kad Böhmo fleita nebuvo panacėja nuo visų muzikos instrumento repertuarą kamuojančių ligų, bet ir žvelgiama plačiau: naudojamų muzikos instrumentų kaita interpretuojama kaip terpė, kurioje galėjo būti

2 Curinga nurodo, kad 1763 m. yra C. Ph. E. Bacho (1714–1788) Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (H. 562) sukūrimo metai (Curinga 2001a: 25). Tačiau šiomis dienomis jais priimta laikyti 1747 m., o 1763-ieji yra kūrinio publikavimo metai. Verta pažymėti, kad angliškame Curingos straipsnio variante yra eksplicitiškai vartojamas žodis *sukomponuota*, kuris itališkame straipsnio variante praleidžiamas (ten pat; plg. Curinga 2001b: 7). Vis dėlto būtent angliškas citatos variantas paplito tiek internetinėse enciklopedijose, tiek kompaktinių plokštelių aprašuose, tiek įvairiuose internetiniuose portaluose (tiesa, retai nurodant žodžių autorystę) ir vartojamas tarsi aksioma. Nors tikslus kūrinio sukūrimo data esmės nekeičia, ilgas laikotarpis, skiriantis sukūrimo ir publikavimo datas, grindžia šiame straipsnyje plėtojamą naratyvą.

3 XIX a. repertuarą ginantys atlikėjai teigia, kad tai „tikra fleitos muzika“ (Lynn 2016).

4 Theobaldo Böhmo (1794–1881) 1847 m. patentuota dabartinio tipo fleita su vožtuvėlių ir svirtelių mechanizmu.

5 Toks teiginys atrodytų teisingas tik labai specifiniame kontekste.

realizuojamas trokšamas skambesys, atnaujinamos muzikinės vizijos. Kitaip tariant, muzikos instrumentas pirmiau interpretuojamas kaip erdvė, skirta raiškai persvarstyti (lot. *tabula rasa*), o ne kaip būtina priemonė ar pokyčio sąlyga. Tokį požiūrį galima grįsti ir ano meto atlikėjų mintimis.

Fleitininkas Louis'as Fleury, kalbėdamas apie fleitą ir jos raiškos galią, skatina atsigręžti į muzikos instrumento ištakas ir žvelgti į fleitą kaip į nendrelę, kuri savo paprastumu klausytoją gali stipriausiai paveikti. Jis tvirtina XIX a. fleitininkus virtuozus pridarius daugiau žalos nei naudos: „Tą momentą, kai fleitininkai pradėjo varžytis su smuikininkais ir atsidavė fejerverkams bei hektiškų sentimentų⁶ muzikai, gero skonio žmonės su jais daugiau nebenorėjo turėti nieko bendra“ (Fleury 1922: 384). Atlikėjas pabrėžia fleitos muzikinės raiškos, ekspresinių galimybių svarbą muzikos instrumento repertuaro kismui. Ši pozicija savaime sustiprinama, nes Fleury straipsnyje fleitos mechaninės sandaros reikšmė neartikuliuojama.

Giliau į šią problemą pažvelgti skatina smuikininko ir kompozitoriaus Eugène'o Ysaÿe 1919 m. išsakytos mintys, kurias galima pritaikyti ir fleitos problematikai:

Kai sakiau, kad styginiai instrumentai, tarp jų ir smuikas, išlieka vien dėl praeities meistrų perduoto paveldo, kalbėjau pirmiausia apie techniką. Nuo Vieuxtemps'o laikų smuikui vargu ar buvo parašytas nors vienas naujas pasažas; [...]. Pats smuikininkas turi išnaudoti dideles savo instrumento galimybes. Aš savo kompozicijose stengiausi rasti naujų techninių būdų ir priemonių ekspresijai išreikšti (Martens 1919: 9–10)⁷.

Taigi ilgą laiką naujomis atlikimo technikomis, o kartu ir skambesio bei raiškos galimybėmis nepapildytas muzikos instrumentas gali susidurti su repertuaro stagnacija ir stygiu. Fleury 1913 m. atlikta Debussy pjesė „Syringe“ atrodytų kaip galimas atskaitos taškas, nuo kada fleitininkai nustojo imituoti svetimą skambesį ir ėmė siekti savitos raiškos. Vis dėlto fleitos skambesio pokyčių ieškoti verta kiek anksčiau. Pasak kompozitoriaus ir dirigento Pierre'o Boulezo (1925–2016), Debussy simfoninė poema „Fauno

6 Hektiškais sentimentais Fleury vadina skubotos, paviršutiniškos ekspresijos muziką, kuriai priskiriamas muzikinio turinio stokojantis virtuozizmas (Fleury 1922: 384).

7 Ysaÿe pabrėžia praeities meistrų (pavyzdžiui, Nicolò Paganini (1782–1840) ir Henri Vieuxtemps'o (1820–1881)) techninių atradimų svarbą suteikiant kūrybinio peno ateities kartoms. Argumentuodamas raiškos priemonių reikšmę, Ysaÿe fleitą specifškai mini kaip muzikos instrumentą, kuriam nėra rašomi nauji koncertai ir kurio repertuaras sustingęs. Tiesa, fleitos raiška XIX a. menkai pasipildė *naujais triukais* (čia *nauji triukai* turimi galvoje taip, kaip juos įvardijo Piotras Čaikovskis per vizitą Kyjive, kai vietos fleitininkas Aleksandras Chimičenko pademonstravo, kaip fleita galima atlikti anuomet neįprastą *frullato* techniką). Anksčiau pradžioje pritrūko fleitininkų, inovatyvumu galėjusių prilygti smuiko virtuozui Paganini. Galima netgi teigti, kad iki XVIII a. pabaigos taikytų artikuliacinių technikų įvairovė buvo didesnė nei XIX a.

popietė“ (*L'Après-midi d'un Faune*, L. 86, 1894)⁸ tapo „moderniosios muzikos pabudini-mu“, o į muzikos meną „[...] Fauno fleita įpūtė šviežio oro“ (Boulez 1968: 344). Galima dar aiškiau pabrėžti individualų 1894-ųjų Fauno fleitos solo vaidmenį, pasitelkiant šios eklogės⁹ autoriaus Stéphane'o Mallarmé'ės (1842–1898) katreną, kuriuo jis sveikina De-bussy su premjera: „Silvane, pirminio įkvėpimo, / Jei fleitai pavyks, / Išgirs visą šviesą, / Kurią įpūtė Debussy“ (Mallarmé 1894).

Taigi, nuo atlikėjo priklausoma repertuaro raida grindžiama dvejopai: pirmą, išliku-sios užrašytos garsių fleitos ir smuiko atlikėjų mintys skatina ieškoti naujų technologinių sprendimų, rinktis progresyvių ir nuolat atsinaujinančių skambesio modelį, kad būtų sti-muliuojama repertuaro raida; antra, daugelio šiuolaikinių (ir išplėstinių) fleitos technikų atlikimas buvo įmanomas ir ankstesnėmis fleitomis.

C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (H. 562) istorinis kontekstas

Svarbu įsigilinti, koks kontekstas galėjo paskatinti fleitos kūrybinį letargą ir pa-veikti C. Ph. E. Bacho kūrybą. Kompozitorius nuo 1740 m.¹⁰ tarnavo Prūsijos karaliaus Friedricho II Didžiojo rūmuose, kuriuose dominavo galantiškasis stilius – toks, kokį jį kūrė karaliui artimiausias kompozitorius, fleitų meistras ir mokytojas Johannas Joa-chimas Quantzas (1697–1773). Monarchas grojimui fleita skirdavo po kelias valandas per dieną, kūrė kompozicijas savo *princesei*¹¹, rūmuose subūrė gausų ratą talentingų to meto muzikų, tačiau pasižymėjo konservatyviu skoniu¹². Autoritariškai primetamos su-stabarėjusios kūrybinės rūmų tendencijos stabdė C. Ph. E. Bacho raišką ir kūrybą, kuri laisvesniame kontekste tapo artimesnė protoromantiškųjų stilių (vok. *Empfindsamer Stil* /

8 Įdomu pažymėti, kad panašiu metu sukurtas Čaikovskio baletas „Spragtukas“ (1892) laikomas pirmuoju kūriniu, kuriame pasitelkiama išplėstinė fleitos *frullato* technika, kituose šaltiniuose tokia slinktis priskiriama Richardo Strausso „Don Kichotui“ (1896–1897) (Toff 2012: 121).

9 Eklogė „Fauno popietė“ (*L'Après-midi d'un Faune*, 1865 / 1876). Nors *Visuotinėje lietuvių enciklope-dijoje* nurodoma, kad kūrinys parašytas 1865 m. (Čepinskienė 2021), dauguma šaltinių linkę įvardyti 1876 metus. Remiantis Julie L. Melby Princetono universiteto tinklalapyje paviešinta informacija, kūrinys buvo sukurtas 1865 m., tačiau po kelių atsisakymų jį išleisti pirmą kartą pasirodė 1876 me-tais (Melby 2011).

10 Nuo 1738 m. grojo sosto įpėdinio rūmų kapeloje.

11 Taip monarchas jaunystėje yra vadinęs savo fleitą.

12 Monarchas kategoriškai pasisakė už prancūzų literatūrą ir rokoko architektūrinį stilių, italų operą, ta-čiau negailestingai kritikavo vokiečių dainininkus. Jo požiūris tapo dar konservatyvesnis po Septyne-rių metų karo (1756–1763). Remiantis amžininkų liudijimais, karo negandos turėjo neigiamų fizinių pasekmių Friedricho II Didžiojo gebėjimui groti fleita.

*Empfindsamkeit*¹³ ir *Sturm und Drang*¹⁴) idealams. Žinoma, galima remtis paties kompozitoriaus požiūriu, artimu romantinės ekspresijos branduolį formuojančioms vertybėms: „labai ekspresyviame kūrinyje [...] jis [atlikėjas] turi būti tikras, kad perima emocijas, kurias kompozitorius buvo sumanęs jį rašydamas“ (Bach 1948: 152). Kalba ima suktis apie ekspresiją, emocijas ir jų komunikaciją tarp klausytojo, kompozitoriaus ir atlikėjo.

Kūrybinio stiliaus ribojimą iliustruoja ir instrumentiniai C. Ph. E. Bacho koncertai fleitai. Daugelis jų paties kompozitoriaus buvo pritaikyti įvairiems muzikos instrumentams. Muzikologė Darell M. Berg paaiškina, kad „Bacho požiūris į savuosius klavišinių muzikos instrumentų kūrinius visada buvo praktiškas, sudarantis sąlygas juos pagroti kuo įvairesniais muzikos instrumentais“ (Berg 2014). Šiomis dienomis fleitininkai išties dažniau renkasi C. Ph. E. Bacho koncertus nei sonatas. Virtuoziški koncertų pasažai¹⁵, efektingai atliekami šiandienos artikuliacinėmis technikomis, veikiausiai padeda sudominti klausytoją ne mažiau nei laisvesnis šio žanro kūrinių muzikinis stilius ir raiška. Galiausiai, tai atliepia paties kompozitoriaus mintis, kad „Muzikos menas iš prigimties yra apdovanotas gausybe įvairovės, kad visi galėtų patirti jo teikiamus malonumus. Todėl tai tampa atlikėjo pareiga – visapusiškai, geriausiai, kaip gali, patenkinti klausytoją“ (Bach 1753: 123).

Akivaizdu, kad C. Ph. E. Bachas ėmė orientuotis į muziką profesionalą. Lieka mažai abejonių, kad kompozitoriaus opusai buvo ribojami tam tikro muzikos instrumento atlikėjo ir muzikos užsakovo požiūriu. Kaip teigia muzikologas Karlas Geiringeris, „Emanuelis [...] nerado galimybės laikyti karalių aukščiausiu autoritetu meniniais klausimais ir atrodyti entuziastingu, kaip kad monarchas tikėjosi“ (Geiringer 1954: 339)¹⁶. C. Ph. E. Bacho amžininkų prisiminimai leidžia toliau konstruoti naratyvą, kad jis siekė platesnių kūrybinės raiškos horizontų. Iš Jungtinės Karalystės kilęs keliaujantis muzikologas ir kompozitorius Charlesas Burney (1726–1814) 1772 m., po vizito kontinentinėje Europoje¹⁷, teigė, kad „iš visų muzikų, tarnavusių Prūsijoje daugiau nei 30 metų, galbūt tik C. Ph. E. Bachas ir Franzas Benda drįso išlaikyti savitą stilių; likusieji yra imitatoriai, net ir Quantzas su Graunu [...]“ (Burney 1775: 231–232). C. Ph. E. Bachas tarnavo

13 Šių stilių lietuviškai tiksliausia būtų įvardyti jautriuoju.

14 Įprastas vertimas į lietuvių kalbą būtų „audra ir veržimasis“.

15 Šiandien sunku įsivaizduoti tokių virtuoziškų pasažų atlikimą XVIII a. vidurio rūmų koncertuose.

16 Referuojama į aštrias C. Ph. E. Bacho pastabas, skirtas karaliui Friedrichui II Didžiajam.

17 Nors autorius aprašo įspūdžius, kilusius po minėto 1772 m. vizito, pirmoje leidinio *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, The Journal of a Tour Through Those Countries* redakcijoje, išleistoje 1773 m., šių minčių nėra – jos išsakytos antroje, t. y. 1775 m. išspausdintoje, redakcijoje.

karaliaus rūmuose iki 1768 m.¹⁸ (ankstesni kompozitoriaus bandymai palikti varžančią tarnybą nebuvo sėkmingi – leidimas nebuvo duotas). Bliekia pasvarstyti ir pamėginti įsivaizduoti, kokia raiška fleitos repertuarą būtų galėjęs praturtinti C. Ph. E. Bachas, jei jo potencialą būtų stimuliuavęs progresyvaus požiūrio (profesionalus) atlikėjas ir mecenatas.

C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (H. 562) *Poco adagio* interpretavimo taikant išplėstines technikas perspektyva

Vertėtų pažvelgti į C. Ph. E. Bacho pasirinkto sonatos žanro ir formos specifiką. Pirmas žvilgsnis – chronologinis. Po 1747 m. sukurtos Sonatos fleitai solo a-moll (be pritarimo) kompozicijų fleitai solo (su *basso continuo* arba be jo) drastiškai sumažėjo, buvo kuriamos tik pavienės kompozicijos¹⁹. Turint galvoje, kad C. Ph. E. Bachas dar kone du dešimtmečius tarnavo karaliaus rūmuose, faktas apie fleitos repertuaro stygių atrodo iškalbingas ir skatina į Sonatą fleitai solo a-moll, Wq. 132 (H. 562) žvelgti ankstesnių minėto muzikos instrumento kompozicijų kontekste. Ankstyvosios sonatos fleitai Wq. 123 (1735), Wq. 124, 127 (1737), Wq. 126 (1738) sukurtos tiksliai laikantis autoritetingų ano meto rekomendacijų, kaip jas įvardija Quantzas ir kompozitorius, muzikos teoretikas Johannas Adolphas Scheibė (1708–1776):

Iš principo solo prasideda lėta dalimi. Čia tyras melodingumas turi dominuoti. Kar-tu dalis turi būti lengva ir taki (plaukianti). Kitaip tariant, ji turi pati save išdainuoti. [...] Po šios dalies eina greitesnė dalis, kuri gali turėti fugos bruožų ar naudoti laisvąją imitaciją. [...] Solo baigiasi greita ar menueto tipo, ar menueto su variacijomis dalimi. [...] Variacijos turi demonstruoti stipriąsias muzikos instrumento puses (Scheibė 1745: 681–682)²⁰.

- 18 Hamburge jis vietoj savo krikštėtvio Georgo Philippo Telemanno (po jo mirties) užėmė muzikos direktoriaus ir kantoriaus pareigas.
- 19 Nuo 1747 m. iki karo pradžios C. Ph. E. Bachas parašė vos kelis instrumentinius trio ir trio sonatas. Karo metais kompozicijų fleitai jis išvis nekūrė. Vienintelę vėlesnę Sonatą fleitai C-dur, Wq. 87 kompozitorius parašė 1766 metais. C. Ph. E. Bacho kompozicijų fleitai sąrašą papildo tik 1776 m. parašyta Sonata G-dur, Wq. 133 (Hamburgo) ir paskutiniaus jo gyvenimo metais sukurti kvartetai fleitai (Wq. 93, 94, 95). Įdomu pažymėti, kad jie buvo parašyti vėliau negu žymieji Mozarto fleitos kvartetai. Beje, Mozarto santykiai su mėgėjiško profilio fleitos atlikėjais ir kūrinių užsakovais (pvz., de Bonnières'u (Ginė kunigaikščiu) ar Ferdinandu Dejeanu) taip pat buvo komplikuoti ir nuviliantys.
- 20 Ankstyvieji C. Ph. E. Bacho kūriniai tiksliai atitinka šias rekomendacijas, todėl tikėtina, kad tuo metu būsimam darbdaviui paliko deramą įspūdį. Autobiografijoje kompozitorius įvardijo jam tekusią garbę vienam akompanuoti pirmąjį Friedricho II Didžiojo fleitos solo, šiam tapus karaliumi (plačiau žr. Ottenberg 1987: 33). Bendradarbiavimo pradžia atrodė itin sėkminga.

Vis dėlto išryškėja takoskyra tarp Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 formos ir muzikinės raiškos. Sonata didžiąja dalimi atitinka įvardytus muzikinės formos reikalavimus, ją kuriant tarsi buvo laikomasi anuomet rūmuose keltų standartų. Tačiau turint galvoje, kad kūrinys skirtas Friedrichui II Didžiajam, jis techniškai yra gerokai sudėtingesnis, fleitai ne itin patogus, todėl fleitininkui mėgėjui, kad ir turinčiam pakankamai kompetencijos, vargu ar nekelia atlikimo problemų. Beje, ši sonata gerokai modernesnė ir muzikinės ekspresijos požiūriu. Taigi turint omenyje muzikinio skonio skirtumus, ne itin sklandžius C. Ph. E. Bacho ir Friedricho II Didžiojo asmeninius santykius²¹, techninį kūrinio komplikuotumą, tikėtina, kad kompozicija peržengė karaliaus ar Quantzo pripažintas muzikos ribas. Visai netrukus (1753 m.) išleistame *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (liet. „Traktatas apie tikrąjį meną groti klavyru“, Wq. 254)²² C. Ph. E. Bachas rašė, kad geras *Adagio* (ornamentuotos) dalies atlikimas „suteikia laisvę, kuri eliminuoja bet ką, kas vergiška ar mechaniška. Reikia groti iš sielos gelmių, ne kaip ištreniruotam paukščiui“ (Bach 1948: 150). Sonatos I dalis matoma kaip erdvė turiningesnei raiškai, kuri kitomis aplinkybėmis būtų galėjusi įsitvirtinti ir praplėsti fleitos raiškos kanoną.

Siekiant turiningesnės raiškos, pasitelkiamos ir išplėstinės technikos, kurios grupuojamos pagal jų muzikinę paskirtį (detali klasifikacija pateikta straipsnio 1 priede; žr. 1 lentelę). Siūlomos klasifikacijos tikslas – skatinti muzikinės paskirties prasme orientuotą technikų panaudojimą. Išskiriamos keturios išplėstinių technikų grupės²³. Pavyzdžiui, artikuliacinių (ritminių) technikų grupės dalimi tampa fleitos *frullato*, *pizzicato*, sudavimo (angl. *slap*) ar spragsėjimo (angl. *click*) vožtuvėliais, kurie kontroliuojami tam tikru būdu, technikos, o vienagarsiškumo ir garso aukščio kaitos (melodinę) grupę sudaro nepertraukiamo kvėpavimo, *glissando* ir mikrotonų technikos. Taip pat pridedama susistemintų pavyzdžiuose naudojamų žymėjimų lentelė, kuri pateikta 2 priede (žr. 2 lentelę).

Toliau straipsnyje pateikiami praktiniai siūlymai, iliustruojantys kiekvienos technikų grupės panaudojimo galimybes C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll I dalyje *Poco adagio*. Pavyzdžiui, 1 pav. iliustruoja pirmiems 8-iems taktams siūlomą atlikimo modelį.

- 21 C. Ph. E. Bachas garsėjo aštriu liežuvio ir vadino karalių „senuoju Fricu“, kritikuodamas jo ritmo pojūtį: „Koks ritmas! [...] Kokie ritmai!“ (Geiringer 1954: 339). Jis taip pat mėgo šmaikščiai pajuokauti sakydamas, kad baisiausias žvėris rūmuose yra ponios Quantz šunelis, nes ji bijo jo, jos bijo Quantzas, o šio pastabų prisibijo karalius (ten pat).
- 22 Įdomu tai, kad metais anksčiau Quantzas išleido traktatą, kaip groti fleita – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (liet. „Bandymas instruktuoti grojimą fleita“, 1752).
- 23 Vienagarsiškumas ir garso aukščio kaita (melodija); daugiagarsiškumo efektai (harmonija); garso tembro kaita (tembras); artikuliaciniai efektai (ritmas).



1 pav. C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (1747) I d. *Poco adagio* fragmentas (1–8 t.). Jame pažymėtas galimas harmonijos sutirštėjimas ir išryškinimas. Ovalas žymi nepertraukiamą kvėpavimą. Pilkos natos žymi fleitos dengimų ir oro kontrolės būdą pasiekiamą *natūralų* daugiagarsį, o tuščiaavidurė *mi* nata 6-ame takte žymi balsu tęsiamą toną, sukuriantį daugiabalsiškumą

Perpūtimą derinant su specifiniu pirštų dengimu, sukuriamas fleitos *daugiagarsis*, kuris pasižymi ganėtinai aštriu, laužytą smuiko akordą primenančiu skambesiu. Toks skambesys dera prie šiai sonatai artimų kitų kompozicijų pirmųjų taktų²⁴. *Adagio* daliai rekomenduojamo melodingumo ir kantileniškumo gali suteikti balsu sustiprinamas D₇ akordas 6-ajame takte ir nepertraukiamo kvėpavimo technika, leidžianti nesuskaidyti motyvų. Išplėstinėmis technikomis taip pat būtų galima išryškinti intensyvią kūrinio tonacinę kaitą. Vertėtų įsigilinti, ar empiriškai pasirinktos priemonės atitinka kompozitoriaus amžininkų išsakytas mintis. Remiantis *Sturm und Drang* krypties literato, muziko ir publicisto Christiano Friedricho Danielio Schubarto (1739–1791) teorija²⁵, a-moll tonacija turėtų išreikšti „religingą moteriškumą ir charakterio švelnumą“ (Schubart 1806: 377), o štai nuo 9-o takto skambančią C-dur tonaciją Schubartas apibūdina kaip tyrą, vaikišką, naivą (ten pat). 15-ame takte pasirodančiai (subdominantinei) d-moll tonacijai, kuri gali turėti „melancholiško moteriškumo, kuriančio mintis ir iliuzijas“ (ten pat), bruožų, vertėtų pasitelkti C. Ph. E. Bacho sonatoje fleitai solo a-moll dar negirdėtą ekspresinę raišką. Juo labiau kad kompozitorius panaudoja motyvą, primenantį kūrinio pradžią (žr. 2 pav.).

24 Turimos galvoje: C. Ph. E. Bacho Sonatos klavesinui a-moll, Wq. 49-1 (1742) I d. *Moderato*, Johanno Sebastiano Bacho (1685–1750) sonatų smuikui solo Nr. 1 g-moll, BWV 1001 I d. *Adagio* ir Nr. 2 a-moll, BWV 1003 I d. *Grave* pradžios. Šie kūriniai pradedami laužytais *arpeggio* akordais.

25 Daugumoje mokslinių šaltinių nurodoma, kad Schubartas tonacijų ekspresinį pobūdį aprašė 1806 m. išleistoje knygoje *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (liet. „Idėjos muzikos meno estetikai“). Tačiau Tedas Alanas DuBois disertacijoje, kurios tema – anotuotas šio veikalo vertimas ir anotacija, rašo, kad Schubartas šį sąrašą paskelbė savo rengtuose žurnaluose *Vaterländische Chronik* (1787) ir *Vaterlandschronik* (1789) (DuBois 1983: 433). Reikšminga pažymėti, kad Schubartas itin vertino J. S. Bacho ir C. Ph. E. Bacho kūrybą.



2 pav. C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (1747) I d. *Poco adagio*
15–18 t. siūlomų išplėstinių technikų iliustracija

Melancholiškumo šiai besileidžiančiai melodinei slinkčiai galėtų suteikti fleitos *glissando* ir (ar) tono lenkimo (angl. *pitch bend* arba *note bending*) išplėstinės technikos, papildančios *daugiagarsio* skambesį. Šių dviejų skirtingų išplėstinių technikų sąveika dar labiau sutirštintų disonansais pabrėžiamą afektų stiprumą. Net ir atmetus kiek subjektyvų tonacijos ir (kuriamo) afekto santykį, galima konstatuoti, kad: a) d-moll, būdama pagrindinės a-moll tonacijos subdominantė, turėtų kurti didesnę įtampą; b) 1–2 ir 15–16 taktai turi tam tikro artikuliacinio ir ritminio panašumo, kuris skatina atpažįtamą medžiagą kūrinio dramaturginiame kontekste pateikti ryškiau. Fleitininko balso panaudojimas taip pat prasmingas tampa nuo 24-o takto pabaigos. Šiuo atveju išplėstinė technika sukuriama daugiagarsiškumas veikia dvejopai: išryškina intervaliką ir pabrėžia chromatinę slinktį, kuri baroko ir vėlesnių epochų kompozicijose turi ypatingą reikšmę²⁶. Abi šios priemonės gali būti interpretuojamos ir kaip muzikinės retorinės figūros (žr. 3 pav.).



3 pav. C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (1747) I d. *Poco adagio*
24–29 t., kuriuose naudojant balsą išryškinami m. 6, m. 7 intervalai ir chromatinė slinktis

Pirmiausia, panaudojamas balsas išryškina kylančios krypties m. 6 ir m. 7 intervalų slinktį. Remiantis XVIII a. vokiečių muziko, kompozitoriaus ir muzikos teoretiko Johanno Philippo Kirnbergerio²⁷ (1721–1783) nuomone, šiems intervalams yra priskiriama galia sukelti „liūdnas, prašančias, meilikuojančias“ (m. 6) ir „švelnias, liūdnas, neryžtingas“

²⁶ Ypač kai *passus duriusculus* slinktis apima kvartos intervalą.

²⁷ Verta paminėti, kad Kirnbergeris kurį laiką buvo J. S. Bacho mokinys.

(m. 7) jausenas (afektus)²⁸. Įdėmiau pažvelgus į šį kūrinio epizodą galima pastebėti, kad atlikėjo balsas nuo 25-o takto paskutinės aštuntinės iki 27-o takto pabaigos tuo pat metu gali išryškinti ir kitą kompozicinę techniką (ar retorinę figūrą²⁹) – *passus duriusculus* (liet. šiurkštus ėjimas) (Žukienė 2021), kuri, pasak Kanados muzikologo ir muzikos retorikos specialisto Dietricho Bartelio, priskirtina *pathopoeia* (sen. gr. *pathos* – „jausmas, aistra“, *poeia* – „kūrimas“) afektų grupei. Anot jo, „*Pathopoeia* – muzikinis pasažas, kuriuo siekiama sukelti jausmingą būseną per chromatizmą ar kitą priemonę“ (Bartel 1997: 359). Akivaizdu, kad C. Ph. E. Bacho kompozicijoje, esant tipiniam išdėstymui (tarp dominantės ir tonikos), panaudotas *passus duriusculus* nėra atsitiktinė raiškos priemonė, o dalis sąmoningo muzikos afektų teorijos plano. Kyla ir retorinis klausimas: kodėl fleitininkas, pasitelkdamas ekspresiją paryškinančias išplėstines technikas, negalėtų padėti šių dienų klausytojui aiškiau suprasti C. Ph. E. Bacho muzikinės retorikos kalbą ir kitas ano meto interpretacines subtilybes?

Tinkamesnė terpė nepanaudotoms technikoms ir (ar) skambesiui – pagrindinio motyvo sugrįžimas prieš pat *Poco adagio* pabaigą 87-ame takte (žr. 4 pav.). Tai kūrinio vieta, kurioje reikėtų dar didesnių dinaminių skirtumų. Anksčiau teminėje medžiagoje suformuotą *f-p* dinaminį kontrastą pakeičia ryškesnis dinaminis santykis *f-pp* (vienintelis *pp* kūrinyje). Turint omenyje, kad 92-ame takte pirmą ir vienintelį kartą šiame kūrinyje nurodoma groti *ff* (o šį dinaminį efektą sustiprina ankstesniame takte stojusi tyla – retorinė figūra *abruptio*), peršasi išvada, kad tarp 87–90 ir 92–93 taktų (kadencijos 93-iaame takte) turėtų būti sukurtas ryškiausias muzikinis kontrastas. Žinoma, tam vertėtų pasitelkti ir išplėstines technikas.



4 pav. C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 (1747) I d. *Poco adagio* pabaiga, kurioje nuo 87 takto paskutinį kartą grįžta pagrindinis motyvas. Pliuso ženklas žymi *pizzicato* techniką, W. T. (angl. *whisper tones*) – šnabždamieji (švilpiamieji) tonai, 93-iaame takte pažymėta vieta kadencijai

28 Retorinių figūrų semantizavimas buvo pristatytas 2021 m. Gražinos Daunoravičienės skaityto kurso „Muzikos teorijos ir analizės technikos“ paskaitos „Muzikinė retorika ir retorinis kūrinio turinys. Muzikinės retorinės figūros ir jų katalogai“ skaidrėse. Apie muzikos retorines figūras plačiau žr.: Pister ir Žukienė 2006: 84–126; Schering 1908: 106–114; Hartmut 1997: 814–852.

29 Dietrichas Bartelis teigia, kad „*passus duriusculus* yra veikiau vaizdingas muzikinės priemonės apibūdinimas nei retorinė figūra“ (Bartel 1997: 357).

Fleitos išplėstinių technikų, kurios padeda sukurti tylų, vos girdimą skambesį, gausu. Pavyzdžiui, nuo 87-o takto galima panaudoti švelnų lūpų arba liežuvio *pizzicato* efektą, keičiamą kontrastingo, melodiškesnio eolinio garso (angl. *aeolian sound*), primenančio vėjo šiurenimą ar šnabždesį. 89-ame takte *pizzicato* galėtų pakeisti šnabždamieji (švilpiamieji) tonai, kurie, atliekami viršutinėmis obertonų serijos pozicijomis, skamba lyg aukštas, vos girdimas švilpimas ar šnabždesys. Empiriniai straipsnio autoriaus bandymai leidžia teigti, kad tai ne tik estetiškai įdomus ir malonus skambesys, bet ir puikus dinامينius kontrastus išryškinantis ekspresijos elementas, tinkamas ryškiau atskleisti kūrinio dramaturgijos idėją ir subtiliai užbaigti pirmąją sonatos dalį.

Nors antroji ir trečioji sonatos dalys (*Allegro I* ir *Allegro II*³⁰) pasižymi gyvybingais tempais, paliekančiais erdvės tik epizodiškam išplėstinių technikų pritaikymui, sumaniai pasitelkiamos artikuliacinės technikos gali paryškinti proporcingai greitesnio tempo dalių tarpusavio ryšius³¹. Todėl tokios technikos kaip *pizzicato* ir spragsėjimas vožtuvėliais (angl. *key click*) gali suteikti lengvo, judraus skambesio, o liežuvio tarano (angl. *tongue ram*) ar *frullato* (kaip ekstremalioji *staccato* versija) technikos – sukurti jėgos, intensyvumo ir virtuoziškumo įspūdį. Nėgana to, XVIII a. fleitininkų naudota artikuliacinė paletė buvo platesnė³² už XIX–XX a. įprastą³³. Dėl to artikuliacinės technikos dabar visai pagrįstai gali būti naudojamos siekiant spalvingesnės raiškos. Visa straipsnio autorių paruošta C. Ph. E. Bacho Sonatos fleitai solo a-moll inovatyvaus interpretavimo versija pateikiama 3 priede.

Inovatyvaus kūrinio interpretavimo galimybės iš tiesų yra beribės. Tokiai raiškai taip pat puikiai tinka kitos ankstesnės C. Ph. E. Bacho sonatos fleitai ir *basso continuo*: pavyzdžiui, e-moll Wq. 124, kurios 3-ioji dalis (menuetas su variacijomis), kaip ir rekomenduojama amžininkų, turėtų „demonstruoti stipriąsias muzikos instrumento puses“ (Scheibe 1745: 682), o išplėstinės technikos leistų pasiekti ryškesnį muzikinį efektą³⁴.

30 Šiame tekste nuspręsta *Allegro* dalis atskirti žymint jas romėniškais skaitmenimis: 2-ąją sonatos dalį pavadinant *Allegro I*, o 3-iąją – *Allegro II*.

31 „Trijų dalių tempai sujungia sonatą. Baronas siūlo, kad dalis jungtų ritmo ir tempo proporcija, ir rekomenduoja, kad pirmos dalies aštuntinių pulsas būtų tris kartus greitesnis trečiojoje dalyje“ (Abeln 2004: 49–50). Viena I dalies (*Poco adagio*) aštuntinė nata, atsižvelgiant į 3/8 metrą, taptų vienu taktu III dalyje (*Allegro II*). Beje, Melissos Colign Abeln straipsnyje fleitininko Samuelio Barono cituojamas siūlymas yra tik vienas iš galimų variantų, kaip kurti nuoseklios tempų kaitos proporcijas.

32 Kalbama apie įvairias skienuotes, priebalsius ir pusbalsius, kuriuos fleitininkai naudojo ekspresyviai muzikinei raiškai pasiekti.

33 Tuo metu fleitininkų naudota artikuliacinė paletė dažniausiai apsiribojo viengubo, dvigubo ar trigubo *staccato* technikomis.

34 Sonatos e-moll, Wq. 124 koncertinis atlikimas, taikant šiuos principus, įvyko 2023 m. gruodį, pristatant doktoranto Pauliaus Gefeno muzikinę meno projekto dalį.

Inovatyvaus interpretavimo gairės XIX a. pabaigos fleitos repertuare: Johannėso Donjono „8 saloniniai etiudai“ (c. 1892)

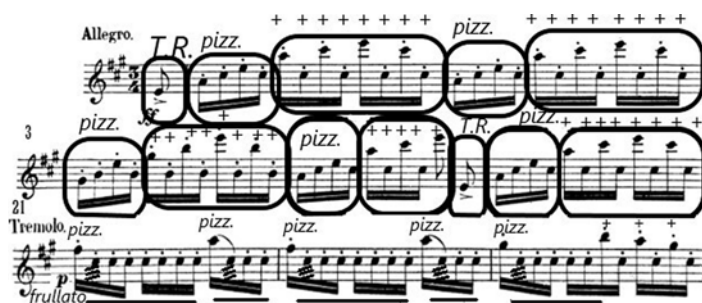
Straipsnio pabaigoje norėtusi patyrinėti, kaip techniniai-interpretaciniai sprendimai, sumodeliuoti nagrinėjant C. Ph. E. Bacho muziką, galėtų būti pritaikomi XIX a. pabaigos fleitos repertuaro kontekste. Juo labiau kad XIX a. pabaigoje fleita buvo naudojama ne tik kaip modernėjančios muzikinės kalbos simbolis (Debussy *L'Après-midi d'un Faune* ir *Syrinx*), bet ir praplečiant orkestrinių spalvų paletę išplėstinėmis muzikos instrumento technikomis (Čaikovskio „Spragtukas“, Strausso „Don Kichotas“). Turint omenyje, kad apie 1894 m. buvo *išbudinta* ne vien moderni muzika, bet egzistavo ir saloninio muzikavimo kultūra, įdomu persvarstyti prancūzų fleitos virtuozo ir kompozitoriaus Johannėso Donjono (1839–1912) kūrybą. Atlikėjas karjerą pradėjo grodamas senosios (paprastosios) konstrukcijos fleita, o vėliau perėjo prie šiuolaikinės, vadinamosios Böhmo fleitos³⁵. XIX a. pabaigoje kompozitoriaus sukurti „8 saloniniai etiudai“ (c. 1892; žr. Donjon 1896–1897), nors ir skirti šiuolaikinei fleitai, pagal savo raišką ir atlikimo priemones išliko tipiški XIX a. virtuoziškos muzikos pavyzdžiai. Tikslinga virtuoziškos fleitos muziką sugretinti su straipsnio pradžioje minėto Ysaė darbai. Norėtusi pabrėžti, kad, prieš sukurdamas inovatyvias XX a. smuiko kompozicijas, Ysaė parašė ir muzikiniu požiūriu tradiciškesnių opusų, pavyzdžiui, dvi „Salonines mazurkas“ op. 10 (c. 1893). Ši paralelė prasminga turint omenyje tai, kad ne itin originalūs kompoziciniai sprendimai nesutrukdė jam pasitelkti per pastarąjį šimtmetį ištobulintų smuiko technikų, siekiant spalvingesnės muzikinės raiškos. Todėl ir į Donjono kūrybą galima pažvelgti lyg į skirtingų epochų sluoksnius (kai ankstesnei epochai užsitęsęs jau prasideda naujoji), tarsi į drobę, kurios kontūrai aiškūs, bet koloritas galėtų būti gyvesnis.

Kiekvienas iš 8-ių Donjono saloninių etiudų yra tinkamas inovatyviam perinterpretavimui, nes, viena vertus, turi akivaizdžią muzikinę idėją, kita vertus, abu juos galima pritaikyti specifinės atlikimo technikos lavinimui. Taip kiekvienas šių etiudų paverčiamas metodine išplėstinių technikų (grupės) tobulinimo priemone su aiškiai numatoma muzikine paskirtimi. Toliau pateikiami dviejų etiudų temų pavyzdžiai pasitelkiant išplėstines technikas (žr. 5 ir 6 pav.).

35 Priežastis, kodėl Donjonas, būdamas vos 5-eriais metais vyresnis už legendinį fleitininką Claude'ą-Paulį Taffanelį (1844–1908), gerokai vėliau pradėjo groti vadinamąja Böhmo fleita, veikiausiai grįsta studijomis Jeano-Louis'o Tulou (1786–1865) fleitos klasėje. Paryžiaus konservatorijos profesorius Tulou aktyviai propagavo savo paties gaminamas paprastos sistemos fleitas, taip pat skatino savo klasės studentus jas įsigyti ir jomis groti.



5 pav. J. Donjono etiudo Nr. 3 „Vėjo daina“ (c. 1892) interpretavimas pasitelkiant išplėstines technikas. Tuščiavidurės natos žymi balso panaudojimą, ovalas – nepertraukiamo kvėpavimo technikos panaudojimą, vingiuotos linijos – *bisbigliando* (pirštų vibrato) technikas



6 pav. J. Donjono etiudo Nr. 8 „Būgnas“ (c. 1892) interpretavimas pasitelkiant išplėstines technikas. *T. R.* žymi liežuvio tarano (angl. *tongue ram*) techniką; *pizz.* atitinka lūpų *pizzicato*, + ženklas žymi liežuvio *pizzicato* technikas³⁶; *frullato* žymimas (įprastai) trimis perbrauktomis linijomis, o linija nurodo jo trukmę

Etiudo Nr. 3 „Vėjo daina“ (*Le Chant du vent*) pirmojo periodo interpretavimas pasitelkiant išplėstines technikas sustiprina šiuos muzikinius elementus: 1-ame takte atlikėjo balsas padeda išryškinti melodinę chromatinę slinktį, o fleitos garsą galima koncentruoti ties įtaigiu pedalo tono *C* lygavimu; 2-ame takte *stentato* pažymėtą medžiagą galima papildyti pirštų *vibrato* technika³⁷, galinčia sukurti vėjyje virpančių lapų įspūdį.

36 Siekiant kuo bendresnės ir nuoseklesnės išplėstinių technikų klasifikacijos, + žymi ne vožtuvėlių sudavimo (angl. *key slap*) techniką, kaip įprasta, bet *pizzicato* techniką, kaip tai žymima smuiko partitūrose nurodant kairės rankos *pizzicato* technikos panaudojimą.

37 Istorinė pirštų *vibrato* technika (aptinkama ir J. S. Bacho kūryboje) yra beveik analogiška šiomis dienomis išplėstine laikomai *bisbigliando* (ar enharmoninio trilio) technikai.

Be to, pastarasis efektas sudaro palankias sąlygas panaudoti nepertraukiamo kvėpavimo techniką – taip „Vėjo daina“ niekada visiškai nenutyla (žr. 5 pav.).

Etiudo Nr. 8 „Būgnas“ (*Le Tambour*) pavyzdžiu gali būti persvarstomas ano meto artikuliacinių priemonių ribotumas. Šis etiudas taip pat tinkamas tobulinti išplėstines *pizzicato* ir (ar) sudavimo liežuviu (angl. *slap tongue*), liežuvio tarano (angl. *tongue ram*) ir *frullato* technikas, galiausiai – ieškoti subtilių raiškos skirtumų tarp liežuvio ir lūpų *pizzicato* technikų, kurias įprasta laikyti analogiškoms (žr. 6 pav.).

Fleitos metodologijoje *pizzicato* technikos neretai pavadinamos perkusinėmis, tad puikiai tinka imituoti Donjono „Būgnui“. Tačiau kaip smuiko *pizzicato*, taip ir fleitos to paties štricho atveju vertėtų ieškoti artikuliacinės efekto paskirties. Kartu būtų galima liežuvio *pizzicato* priskirti aiškesnę, kiek grubesnę artikuliaciją (artimesnę sudavimo liežuviu (angl. *tongue slap*) technikai), o lūpomis sukuriamu efektu imituoti lengvą gnybtelelįmą³⁸. Etiudo Nr. 8 „Būgnas“ vidurinė (*aba* formos) dalis, prasidedanti 21-ame takte (žr. 6 pav. trečią eilutę), leidžia šį skirtumą išryškinti technikas atliekant *frullato* fone. *Frullato* sukuria itin greitą pasikartojančių tonų efektą, koks vargiai galėtų būti pasiekiamas taikant tradicinę fleitos dvigubo *staccato* techniką. Technologiniu požiūriu, liežuvio *pizzicato* leidžia pasiekti intensyvesnį oro pliūpsnį ir paryškinti melodinius tonus, o sukuriamas efektas gali atsidurti *pizzicato* efekto paribyje, priminti stipriai artikuluotą garsą. Partitūroje *marcato* pažymėti tonai *E* gali būti akcentuojami brutaliu ir netikėtu liežuvio tarano (angl. *tongue ram*) technikos skambesiu. Verta paminėti, kad šis Donjono etiudas pravartus ne tik individualių technikų lavinimui, bet ir sklandžiam, greitam jų tarpusavio derinimui, kaitai.

Artikuliacinių efektų paletę taip pat galima tyrinėti inovatyviai interpretuojant etiudus Nr. 5 „Žiga“ (*Gigue*), Nr. 6 „Paskvilis“ (*Pasquinade*) ir Nr. 7 *Le Follet*. Etiudą Nr. 4 „Greitakalbis“ (*Volubile*) tikslinga skirti fleitos harmoninių efektų *daugiagarsio* technikoms, o etiudus Nr. 1 „Elegija“ (*Élégie*) ir Nr. 2 „Serenada“ (*Sérénade*) – tembrinėms išplėstinėms technikoms.

Donjono etiudai techninėmis atlikimo priemonėmis vienodai artimi tiek ankstesnio šimtmečio fleitos muzikai, tiek Debussy Fauno fleitai iš kūrinio „Fauno popietė“. Tačiau muzikinės kalbos požiūriu Debussy progresyvumas akivaizdus. Be to, kyla įvairių minčių dėl Donjono „8 saloninių etiudų“ vaidmens ir meninės svarbos istorinio repertuaro kontekste. Tačiau inovatyvaus atlikimo priemonėmis praplėtus kūrinio raiškos ribas, išties galima įžvelgti potencialų šio vaidmens kismą. Taip pat iškyla prielaidų, skatinančių šį procesą toliau tyrinėti. Pavyzdžiui, išplėstines technikas galima taikyti ir atliekant kū-

38 Italų kalbos veiksmažodis *pizzicare* verčiamas į lietuviškus žodžius „gnybtelelėti“ ir „žnybtelelėti“.

rinius senesnės konstrukcijos fleitomis, tad kyla hipotetinis klausimas: kuris atlikimas – šiuolaikine fleita ar inovatyvus istorinio repertuaro atlikimas paprastesne fleita – sukurtų modernesnį, dabartinėms tendencijoms artimesnį skambesį? Taigi galima pasitelkti papildomų argumentų svarstant, kas yra svarbesnis repertuaro ir atlikimo raidai – muzikos instrumentas ar techninės priemonės. Kitaip tariant, šitaip būtų patikrinami XX a. pradžios muzikų išsakyti teiginiai į juos pažvelgiant naujai. Analogišku principu vertėtų peržvelgti ir šiuolaikines kompozicijas apmąstant, kokia trajektorija kinta šiandienos fleitos muzika. Sprendžiant iš straipsnyje aptartų raiškos plėtojimo atvejų, toks retrospektyvus fleitos galimybių taikymas yra universalus ir tikslingas.

Išvados

Reziumuojant straipsnyje aptartus aspektus galima teigti, kad sociokultūrinės istorinės aplinkybės turėjo reikšmingą įtaką fleitos raiškai ir jos raidai. Lieka mažai abejonių, kad atlikėjo ir muzikos užsakovo požiūris riboja konkretaus kompozitoriaus (nagrinėjamu atveju – C. Ph. E. Bacho) darbus. Tikėtis plačiausios muzikos instrumento galimybių plėtros tokiaime kontekste bergždžia. Belieka pabrėžti, kad ir šiomis dienomis naujų raiškos formų nelinkęs siekti (priimti) atlikėjas pats tampa repertuaro stagnaciją skatinančiu faktoriumi. Išskirtinė socialinė valdovo-fleitininko padėtis, kurią akcentavo (ir vis dar pabrėžia) fleitininkų bendruomenė, gerokai pasunkino muzikos instrumento progresą ir šabloninio skambesio atsisakymo procesą. Aukščiausias fleitos, kaip socialinio simbolio, taškas sutapo su kūrybinio nuosmukio pradžia, o muzikos instrumentą (kone pažodžiui) teko *išrasti dar kartą*, kad pavyktų revitalizuoti jo paskirtį.

Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, matomas gausus spektras atlikimo technikų, kurios buvo įmanomos jau C. Ph. E. Bacho kūrybos laikotarpiu. Detaliai dokumentuotas kompozitoriaus požiūris ir jo amžininkų atsiliepimai leidžia svarstyti, kaip kūrybingai šiuos įrankius būtų pasitelkę C. Ph. E. Bachas, kokią įtaką keletą amžių tobulinamos technikos būtų padariusios instrumento skambesiui ir tolesnei fleitos repertuaro raidai. Donjono pavyzdys aiškiai parodo, kad į XX a. fleita jau galėjo žengti su gausesne technikų ir muzikinių spalvų palete. Kitų muzikos instrumentų raidos istorija byloja apie tokios raiškos naudą muzikos instrumento repertuaro ir atlikimo modelių plėtojei.

Žinoma, būtų galima kvestionuoti inovatyvaus kūrinių interpretavimo aktualumą istoriškai pagrįsto atlikimo ar šiuolaikinės muzikos kontekstuose, tačiau net jei meninė inovatyvaus atlikimo vertė sukeltų kontroversijų, gaunami rezultatai yra itin naudingi. Pirma, jie leidžia permąstyti su fleitos raida susijusius raiškos stereotipus. Antra, žvelgiant į fleitos, jos repertuaro ir atlikimo meno procesą kaip į lakų tapatybinį virsmą,

istorinio repertuaro perinterpretavimas tampa savivokos procesu, leidžiančiu apgalvotai kreipti tolesnę muzikos instrumento raišką produktyviausia kryptimi. Trečia, atsiranda galimybė siekti ekspresyviausios muzikinės raiškos, padedančios perteikti partitūroje užkoduotas idėjas.

Galiausiai, iki galo nekanonizuota fleitos išplėstinių technikų notacija ir klasifikacija suteikia perspektyvą tolesnei priemonių ir raiškos plėtrai. Gausų šiuolaikinių atlikimo technikų spektrą įsivaizduojant lyg laukinį sodą, vertėtų neeliminuoti spontaniškai *atpučiamų* naujovių, o verčiau formuoti muzikinio panaudojimo kontūrus, kurie ateityje leistų mėgautis vis platesne raiškos ir repertuaro įvairove.

*Įteikta 2024 09 13
Priimta 2024 10 23*

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Abeln, Melissa Colign. The Solo Flute Sonata of C. P. E. Bach: A Fresh Look at an Old Masterpiece. *The Flutist Quarterly*, 2004, Vol. 30, No. 1, p. 48–55.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Ed. and transl. William J. Mitchell. New York: WW Norton & Company, 1948.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753.
- Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Berg, Darrell M. Preface: Keyboard Music. *Carl Philipp Emanuel Bach. The Complete Works*. 2014. Prieiga per internetą: https://cpebach.org/prefaces/series1_preface.html [žiūrėta 2023 09 24].
- Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. Transl. Herbert Weinstock. New York: Alfred A. Knopf, 1968.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, The Journal of a Tour Through Those Countries*. Vol. 2, 2nd edition. London: T. Becket and Co. [etc.], 1775.
- Curinga, Luisa. Parallel Paths: Historical-documentary and Analytical Contributions as a Basis for the Performance of Debussy's „Syrinx“. *Analitica*, Vol. 2, No. 2, 2001a, p. 25–42. Prieiga per internetą: <https://lnx.gatm.it/analiticaogs/index.php/analitica/article/view/46/55> [žiūrėta 2024 08 08].
- Curinga, Luisa. Percorsi paralleli: contributi storico-documentari e analitici come fondamenti per l'interpretazione di „Syrinx“ di Claude Debussy. *Analitica*. Vol. 2, No. 2, 2001b, p. 7–24. Prieiga per internetą: <https://lnx.gatm.it/analiticaogs/index.php/analitica/article/view/46/54> [žiūrėta 2024 08 08].
- Čepinskienė, Galina. Stéphane Mallarmé. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. 2021. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/stephane-mallarme/> [žiūrėta 2023 04 24].
- Donjon, Johannès. *8 Etudes de Salon*. Paris: Jean Jobert, c. 1896–1897.

- DuBois, Ted Alan. *Christian Friedrich Daniel Schubart's „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“: An Annotated Translation*. California: University of Southern California, 1983.
- Fleury, Louis. The Flute and Its Powers of Expression. *Music and Letters*. Vol. 3, No. 4, Oxford: Oxford University Press, 1922, p. 383–393. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/726079?seq=4> [žiūrėta 2023 04 24].
- Geiringer, Karl. *The Bach Family: Seven Generations of Creative Genius*. New York: Oxford University Press, 1954.
- Hartmut, Krones. Musik und Rhetorik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 6, Kassel, Stuttgart, 1997, S. 814–852.
- Lynn, Michael. The Development of the Flute in 19th-Century France. *The Flutist Quarterly*, Vol. 41, No. 4, 2016, p. 20–25.
- Mallarmé, Stéphane. *Brouillons manuscrit autographe. Jointe: une note dactylographiée explicative*. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 1894. Prieiga per internetą: <https://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011429863483YzcJp1> [žiūrėta 2024 04 13].
- Martens, Frederick H. *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1919.
- Melby, Julie L. *Stéphane Mallarmé and Édouard Manet*. Graphic Arts Collection of Princeton university library, February 1, 2011. Prieiga per internetą: https://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/02/stephane_mallarme_1842-1898_la.html [žiūrėta 2024 04 29].
- Nussbaum, Charles O. Musical Perception. *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Ed. Mohan Matthen. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 495–514.
- Ottenberg, Hans-Günter. *Carl Philipp Emanuel Bach*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Pister, Aleksandra; Žukienė, Judita. Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika. *Muzikos kalba: Barokas*. Sud. Gražina Daunoravičienė. Vilnius: Enciklopedija, 2006.
- Powell, Ardal. *The Flute*. New Haven, London: Yale University Press, 2002.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Scheibe, Johann Adolph. *Critischer musikus*. Leipzig: B. C. Breitkopf, 1745.
- Schering, Arnold. Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 21 (1908), S. 106–114.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Ed. Ludwig Schubart. Vienna: Vienna J. V. Degen, 1806.
- Toff, Nancy. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. New York: Oxford University Press, 3rd edition, 2012.
- Žukienė, Judita. Muzikinė retorika. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, 2021. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/muzikine-retorika/> [žiūrėta 2023 11 17].

Retrospective development of flute expression: the case of C. P. E. Bach's Sonata for flute solo in A minor, Wq. 132 (H. 562)

SUMMARY. The significant role of the flute in 18th-century palaces and the lack of quality repertoire for the instrument in the 19th century may seem like two separate subjects. The ongoing technical advancements of the instrument, coupled with various socio-historical factors, further complicate the quest for a link between these historical events. Nevertheless, the qualities that contemporary flute players should possess lay the groundwork for versatile research and allow looking for the missing link.

First, examining the development of specific identity traits of the flute – such as desired sound types, musical expression and artistic perception – provides insights into what may have transpired over centuries. Second, a strong connection to the musical legacy of the 20th and 21st centuries enables a comparative analysis of the flute evolution in relation to other instruments. More importantly, in the last century, the expressive palette of the flute has been enriched with a vast array of contemporary techniques, facilitating the hypothetical frameworks for innovative music interpretation.

Empirical trials, focusing on the works of Carl Philipp Emanuel Bach and Johannès Donjon, form the core of this research, revealing that it was the increasingly limited use of instrumental techniques in the 18th and 19th centuries – rather than technological limitations – that resulted in a stagnation of the repertoire. Viewed from this perspective, the problematic aspects of flute history begin to align. The credibility of newly formed innovative historical performance practices is rigorously examined through primary historical sources. These fresh interpretative models broaden the conventional range of musical expression associated with the flute and challenge certain historical stereotypes. Furthermore, they encourage the classification and performance of extended techniques in a manner that integrates them as a natural part of musical expression. Ultimately, this form of artistic research paves the way for potential future advancements in flute performance.

KEYWORDS:
flute, repertoire,
C. P. E. Bach,
expression,
development,
extended techniques.

1 priedas

Tarp atlikėjų plačiai vartojamas terminas *išplėstinė technika* akademinėje literatūroje neretai pakeičiamas sinonimais *avangardinė* ar *šiuolaikinė technika*. Vis dėlto jis išreiškia tą patį konceptą – skambesį, kuris muzikos instrumentui yra tarsi neįprastas, nebūdingas. Verta pabrėžti, kad fleitos atveju stinga bendros klasifikacinės išplėstinių technikų sistemos. Dažniausiai jos grupuojamos pagal atlikimo specifiką, tačiau siekiant, kad šių technikų taikymas inovatyviai interpretuojant muziką veikiau praturtintų skambesio įtaigą nei šokiruotų, jas reiktų sugrupuoti pagal (galimą) muzikinę paskirtį.

2013 m. publikuoto vadovo *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception* 26-ame skyriuje *Musical Perception* (liet. „Muzikinis suvokimas“) muzikos ir filosofijos mokslus baigęs tyrėjas Charlesas O. Nussbaumas išskiria tris pagrindinius muzikos suvokimo elementus: melodiją, harmoniją ir ritmą; taip pat keturis garso suvokimo elementus: garsumą, ritmą, tembrą ir aukštį (Nussbaum 2013: 495–514). Šios savybės pritaikomos ir siekiant apibrėžti, ką išplėstinės technikos turėtų išreikšti fleita išgaunamoje muzikoje.

Taigi, minėtus elementus vertėtų susisteminti ir susieti su išplėstinėmis technikomis, taip pat apibrėžti šias kategorijas: 1) vienagarsiškumas ir garso aukščio kaita (melodija), 2) daugiagarsiškumo efektai (harmonija), 3) garso tembro kaita (tembras) ir 4) artikuliaciniai efektai (ritmas). Tokiu pagrindu sudaryta lentelė galėtų pasufleruoti, kokias priemonės galima taikyti tam tikrose kūrinių vietose (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Fleita atliekamų išplėstinių technikų klasifikacija pagal skambesio savybes

Vienagarsiškumas ir garso aukščio kaita (melodija):
♦ <i>glissando</i> / tono lenkimas (angl. <i>pitch bend</i> arba <i>note bending</i>); ♦ ketvirtatoniai (angl. <i>quartertunes</i>) / mikrotonai (angl. <i>microtones</i>); ♦ nepertraukiamas kvėpavimas (angl. <i>circular breathing</i>).
Daugiagarsiškumas (harmonija):
♦ daugiagarsiai (angl. <i>multiphonics</i>); ♦ dainavimas grojant (angl. <i>singing and playing</i>).

Garso tembro kaita (tembras, dinamika):

- ♦ švilpiamieji tonai (angl. *whistle tones*);
- ♦ viršgarsiai, obertonai (angl. *harmonics*);
- ♦ šnabždamieji tonai (angl. *whisper tones*);
- ♦ *bisbigliando* / enharmoniniai triliai (angl. *enharmonic trill*) / tembriniai triliai (angl. *timbral trill*);
- ♦ trimito padėtis (ambušiūras) (angl. *trumpet embouchure*) / *alla trimitas* (it. *alla tromba*);
- ♦ bambukiniai tonai (angl. *bamboo tones*);
- ♦ eolinis garsas (angl. *aeolian sound*);
- ♦ vėjo tonai (angl. *wind tone*) / vaiduokliški tonai (angl. *ghost tone*) / oriniai tonai (angl. *air tone*) / įkvėpimo tonai (angl. *breath sound*);
- ♦ reaktyvinis švilpimas (angl. *jet whistle*).

Artikuliaciniai efektai (ritmas, artikuliacija):

- ♦ *frullato* (it.), *flutter tongue* (angl.); *flutterzunge* (vok.);
- ♦ vožtuvėlių spragtelėjimas (angl. *key click*) / vožtuvėlių sudavimas* (angl. *key slap*).
- ♦ lūpų *pizzicato* (angl. *lip pizzicato*) / liežuvio *pizzicato* (angl. *tongue pizzicato*) / liežuvio pliaukštelėjimas (liežuvio sudavimas*, angl. *tongue slap*);
- ♦ liežuvio užkišimas (liežuvio taranas*, angl. *tongue ram*) / liežuvio sustojimas (angl. *tongue stop*) / liežuvio brukimas (angl. *tongue thrust*).

* Pauliaus Gefeno siūloma formuluotė.

Gauta sistema gali būti persvarstoma ir tobulinama, tačiau ji suteikia pagrindą į išplėstines technikas žvelgti kaip į integralią muzikinės raiškos dalį ir padeda ieškoti jų ekspresinės funkcijos fleitos repertuare – tiek istoriniame, tiek šiuolaikiniame.

2 priedas

Žemiau pateikta lentelė paaiškina Carlo Philippo Emanuelio Bacho Sonatos a-moll, Wq. 132 interpretacijoje naudojamą išplėstinių technikų žymėjimo simbolių sistemą (žr. 2 lentelę).

2 lentelė. Išplėstinių technikų žymėjimo simbolių sistemos, kuri naudojama Carlo Philippo Emanuelio Bacho Sonatos a-moll, Wq. 132 interpretacijoje, paaiškinimas

	Ovalas virš natų žymi vietą, kurioje turėtų būti pasitelkiamas nepertraukiamas kvėpavimas.
	Pilnavidurė pilka nata žymi vietą, kurioje turėtų būti pasitelkiamas vien fleitos vožtuvėlių dengimu ir oru išgaunamas <i>daugiagarsis</i> .
	Tuščiavidurė nata ir rodyklė žymi balsu išgaunamą daugiagarį. Rodyklė nurodo, iki kurios vietos gali būti tęsiamas balsas, jei tuščiavidurės natos pločio tam neužtenka.
	Kryžiukas su akcento ženklu žymi dviejų išplėstinių technikų jungimo vietą, kai vienu metu suduodama ir liežuviu į lūpas, ir fleitos vožtuvėliais (angl. <i>slap tongue</i> ir <i>key slap</i>).
	Pliuso ženklas šioje redakcijoje žymi vietas, kuriose galima pasitelkti <i>pizzicato</i> techniką*.

* Nors fleitą aprašančioje literatūroje ganėtinai įprasta *pizzicato* žymėti apvaliąją natos dalį pakeičiant akcento ženkliuku (>), tačiau šio straipsnio autoriai nenori kelti klaidingų asociacijų, kad girdimas garso aukštis nėra svarbus, taip pat atitolti nuo kitų instrumentų notacijos. Straipsnyje siekiama pateikti kuo bendresnę ir paprastesnę išplėstinių technikų klasifikaciją, todėl pliuso ženklas (+) žymi ne, kaip įprasta, vožtuvėlių sudavimo (angl. *key slap*), bet *pizzicato* techniką – taip, kaip tai žymima smuiko partijose nurodant kairės rankos *pizzicato*.

3 priedas

Čia pateikiama visa Carlo Philippo Emanuelio Bacho Sonatos fleitai solo a-moll, Wq. 132 / H. 562 versija, iliustruojanti išplėstinių technikų panaudojimo galimybes.

Sonata fleitai solo a-moll (1747) Wq. 132 / H. 562

Inovatyvios interpretacijos redakcija

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

I.

Poco adagio

Wq. 132

+ Balsas

Slap + Key slap
tongue

Measures: 9, 17, 24, 31, 38, 45, 52

59

65

72

77

aeoliniš garsas

W.T.

Cadenza

p *f* *pp* *ff* *tr*

II.

Allegro

5 12 18 24 29 35 40 46 51 56

61

66

71

76

82

98

104

109

114

frullato

2x J.W.

Glissando

tr

tr

tr

frullato

tr

III.

Allegro

The musical score is written for a single flute in A minor, 3/4 time. It consists of 68 measures, divided into 10 staves. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical techniques and markings:

- Measures 1-6: First staff, featuring eighth and sixteenth notes with slurs.
- Measures 7-13: Second staff, including a trill (tr) in measure 11.
- Measures 14-19: Third staff, marked 'frullato' (flourish) in measures 14 and 18.
- Measures 20-26: Fourth staff, featuring dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) in measures 20, 22, 24, and 26.
- Measures 27-33: Fifth staff, including a trill (tr) in measure 27.
- Measures 34-40: Sixth staff, featuring a forte (*f*) dynamic in measure 34.
- Measures 41-47: Seventh staff, marked 'Tongue slap' in measures 41 and 43, with dynamic markings *p* and *f*.
- Measures 48-53: Eighth staff, concluding with a double bar line and a final note.
- Measures 54-61: Ninth staff, featuring eighth and sixteenth notes with slurs.
- Measures 62-68: Tenth staff, including a trill (tr) in measure 67.

The image displays a musical score for a flute solo, spanning measures 69 to 144. The notation is written on a single staff in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (trills, slurs), and performance instructions (frullato, fl.). The measures are numbered at the beginning of each line: 69, 77, 84, 91, 98, 105, 112, 118, 124, 131, 138, and 144. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 144.