

Darius KLIŠYS

Artikuliaciniai *notes inegales* principai ir jų pritaikymas birbynei

Articulative Principles of notes inegales and Their Application to Birbynė

Anotacija

Baroko muzikos *notes inegales* technika akivaizdžiai susijusi su aerofonų artikuliacija ir skiemenų tarimu. Remiantis akustinės fonetikos matavimais, straipsnyje atskleidžiamos ritminių pokyčių tendencijos, kurias lemia kūrinių melodijai bei pasažams pritaikomų skiemenų tarimas. Analizuojami šių skiemenų ypatumai, jų tarpusavio ritminiai santykiai, aptariamas *notes inegales* technikos pritaikymas lietuviškai birbynei¹.

Raktažodžiai: akustinė fonetika, *notes inegales*, nelygus ritmas, artikuliacija, baroko muzika, birbynė, skersinė fleita, šalmaja, aerofonai, sonorینگumas, jambas, garso amplitudės gaubtinė, artikuliacinė uždarama.

Abstract

The *Notes inegales* technique in Baroque music is directly related with the articulation of aerophones, i.e., with the pronunciation of syllables. The article addresses tendencies in rhythmic changes resulting from the pronunciation of syllables applied to certain melodies or passages. Measurements of acoustic phonetics are used to that end; differences of the syllables and their rhythmic inter-relations are analyzed and application of *notes inegales* technique to birbynė (a Lithuanian type of the reed pipe) is discussed.

Keywords: acoustic phonetics, *notes inegales*, uneven rhythm, articulation, Baroque music, *birbynė*, transverse flute, *chalmes*, aerophones, sonority, iamb, sound envelope, articulative stop.

Koncertuose neretai girdime birbyne atliekamą senąją muziką, baroko epochos kūrinių įtraukiami į šio instrumento perklausų ir egzaminų programas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, konservatorijose. Tai byloja apie baroko muzikos repertuaro pritaikymą lietuviškam instrumentui. Tačiau labiau įsigilinus kyla klausimas, ar tikrai atsižvelgiama į baroko muzikos stiliaus reikalavimus, ar pakankamai tiksliai perteikiami pagražinimai, štrichai ir kiti šiai muzikai būdingi stilistiniai elementai. Problemą apsunkina dar ir tai, kad veikalų, mokslinių straipsnių lietuvių kalba apie baroko muzikos atlikimą taip pat nėra daug.

Viena iš baroko muzikos atlikimui aktualių temų yra *notes inegales*² technika (ypač aktuali XVII a. pabaigos – XVIII a. pradžios prancūzų muzikai), glaudžiai susijusi su aerofonų artikuliacija ir skiemenų tarimu grojant šio tipo instrumentais. Straipsnio tikslas yra išanalizuoti Johanno Joachimo Quantzo³ ir Jacques'o Hotteterrio⁴ pasiūlytus artikuliacinius elementus (skiemenis) nelygioms natoms atlikti. Straipsnyje taikomi fonetinės akustikos bei lyginamasis metodai leidžia išvelgti ritminio pokyčio tendencijas atlikimo metu, kurias lemia įvairios tariamų skiemenų kombinacijos. Remiantis akustiniais matavimais bei aerofonų artikuliacijos metodika siūlomi tam tikri aptariamos technikos pritaikymo principai ir lietuviškai birbynei.

Ižambusis⁵ J. J. Quantzo ir J. Hotteterrio natų grupavimas

J. J. Quantzo traktate „Metodinis esė apie grojimą išilgine fleita“⁶ („Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“) VI dalyje tarp įvairių jo pateiktų artikuliacijos elementų yra aprašytos *ti-ri* ir *di-ri* skiemenų naudojimo taisyklės. Pažymima, kad šios rūšies „liežuvio technika“⁷ labiausiai paplitusi ir naudojama vidutinio tempo pasažuose, nes būtent pasažuose trumpiausios natos turi būti grojamos truputį nelygiai⁸. Esminis skirtumas tarp šių dviejų junginių yra tas, kad skiemenys *ti-ri* yra tariami grojant skirtingos vertės natas (pavyzdžiui, aštuntinė su tašku ir po jos einanti šešioliktinė (1 pvz.))⁹, tuo tarpu skiemenų *di-ri* kombinacija naudojama atliekant vienodos vertės natas (pavyzdžiui, aštuntinių ar šešioliktnių pasažas (2 pav.)). J. J. Quantzas taip aprašo šių skiemenų kombinacijų tarimo būdus:

1. *Ti-ri* – melodija negali prasidėti skiemeniu *ri*¹⁰, todėl pirmosios dvi natos turėtų būti grojamos naudojant skiemenį *ti* (1 pav.).



1 pav.

2. *Di-ri* – jeigu natos yra lygios vertės (pavyzdžiui, aštuntinių pasažas), vietoj skiemens *ti* galima naudoti skiemenį *di*. Grojant greitesnius pasažus fleita, skiemens *ti* artikuliuojamas yra netinkamas, nes tariant šį skiemenį išryškėja ausiai nemalonūs garsas, o atliekamos natos tampa per daug nelygios. Vis dėlto pirmoji nata prasideda nuo skiemens *ti* ir tiksliai kitoms, einančioms po jų, pritaikoma *di-ri* skiemenų kombinacija (2 pav.).

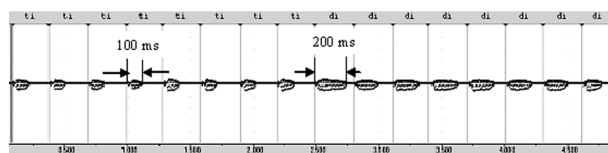


2 pav.

Kyla klausimas, koks yra skirtumas tarp kombinacijų *ti-ri* ir *di-ri* pirmųjų (*ti* ir *di*) skiemenų ir kiek reikšmingas yra vieno ar kito priebalsio panaudojimas tam tikrais atvejais? Prieš atsakydami į šiuos klausimus parodysime keletą fonetinių skirtumų tarp priebalsių, naudojamų garsų atakoms išgauti.

Esminis sprogstamojo priebalsio (*t, d, b, p* ir t. t.) artikuliacijos bruožas yra trumpalaikis balso trakto blokvimas, kurį suformuoja artikuliacinė uždaruma¹¹. Blokvimas gali būti alveolinis, bilabialinis, veliarinis¹².

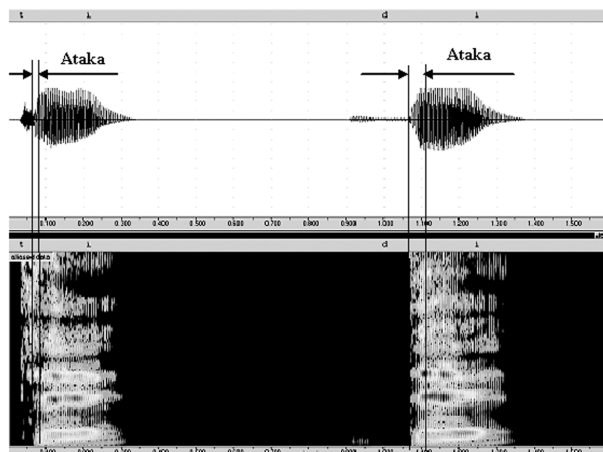
Kaip skiriasi šių dviejų skiemenų (*ti* ir *di*) trukmė, kai jie dainuojami aštuntinėmis natomis nekeičiant garso aukščio, ♩ = 100 tempu? Siekiant atskleisti šį skirtumą, buvo įrašytos atskirų skiemenų sekos¹³ (3 pav.). Dainuojant skiemenys buvo tariami nesistengiant trumpinti po priebalsio *t* einančio balsio *i* ir, atvirkščiai, po priebalsio *d* einančio balsio *i* nemėginant dirbtinai ilginti.



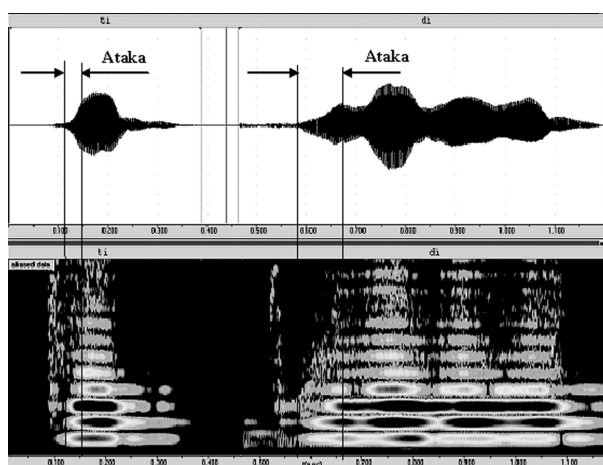
3 pav.

Matome, kad skiemenų *ti* ir *di* trukmė yra skirtinga. *Ti* skamba maždaug 100 ms, o *di* trunka apie 200 ms. Spektrogramoje matomi skirtumai leidžia manyti, jog tariamo priebalsio atakos formavimas turi įtakos dainuojamo (tariamo) skiemens trukmei.

Palyginkime šių priebalsių pradžios atakų skirtumus (4 pav. ir 5 pav.). Išdainuoti skiemenys *ti* ir *di* pavaizduoti 4 pav., o 5 pav. – tie patys skiemenys, ištarti grojant skersine fleita. Abiejuose grafikuose įžvelgiame skirtumus tarp *ti* ir *di*. Priebalsio *d* uždaramai būdingi žemi dažniai (sąlygojami balso klosčių virpėjimo). Spektrogramoje matome sprogimą, po kurio priebalsis *d* nuosekliai pereina į balsį *i*. Tuo tarpu *t* uždarama yra visiškai aklina. Po jos įvyksta labai staugus sprogimas ir priebalsis *t* tuoj pat pereina į balsį *i*.



4 pav.

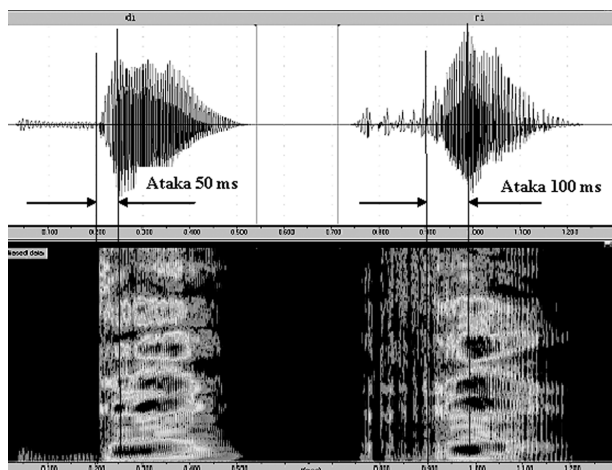


5 pav.

Taigi galėtume teigti, kad skiemens *di* ataka yra ilgesnė negu *ti* ir, nors grojant fleita šie priebalsiai nėra išdainuojami, rezultatas yra panašus kaip ir dainuojant. Skiemenų dikcija grojant fleita nėra tokia aiški kaip dainuojant, tačiau šie priebalsiai nulemia tam tikrus fleitos grojimo štrichus. Sukurdami savitą skambesį jie formuoja atliekamo kūrinio melodiją.

Matome, jog ir kalbant ar dainuojant, ir grojant fleita gaunami panašūs ritminiai niuansai. Remdamiesi atlikta analize bei J. J. Quantzo pastabomis, galime teigti, kad skiemuo *di* J. J. Quantzo muzikoje yra naudojamas atliekant ilgesnės trukmės natas su silpnesne, minkštesne ataka, t. y. nuoseklesniu, tolygesniu amplitudės gaubtinės kilimu. Tuo tarpu skiemuo *ti* yra naudojamas išgaunant trumpesnės trukmės natas su stipresne, aštresne ataka, t. y. greitesniu, statesniu amplitudės gaubtinės¹⁴ kilimu.

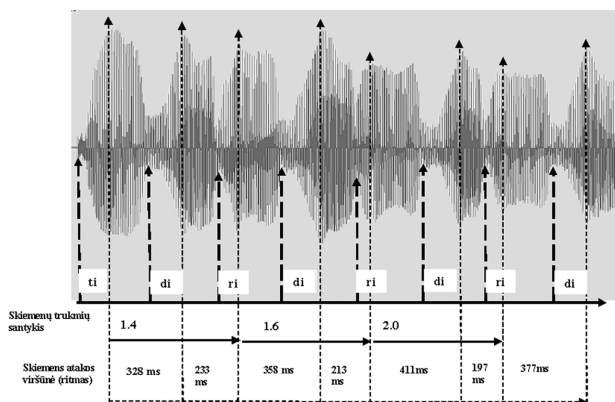
Kaip gali būti suvokiami skiemenys *ti*, *di* ir *ri* juos įvairiai tarpusavyje kombinuojant? Palyginkime skiemenų *di* ir *ri*, ištartų balsu, akustinius grafikus (6 pav.). Matome gana aiškius šių skiemenų atakų skirtumus ir su jomis susijusių priebalsių skambumą – sonorinę¹⁵.



6 pav.

Pažymėsime, kad J. J. Quantzas priebalsį *r* *ti-di-ri-di* kombinacijoje (ar kitose kombinacijose su priebalsiu *r*, žr. 2 pav.) traktuoja taip pat kaip priebalsį *d*: „Stenkitės raidę *r* ištarti kuo aščiau. Klausantis atrodo, kad efektas yra toks pat kaip ir naudojant skiemenį *di*, tačiau atlikėjui taip neatrodo“¹⁶. Tačiau kodėl skienuo *ri* J. J. Quantzo muzikoje yra toks svarbus? Kodėl autorius vietoj skiemenų kombinacijos *ti-di-ri-di* nesiūlo junginių *ti-di-ti-di* arba *ti-di-di-di*? Kas turi įtakos tokiam pasirinkimui?

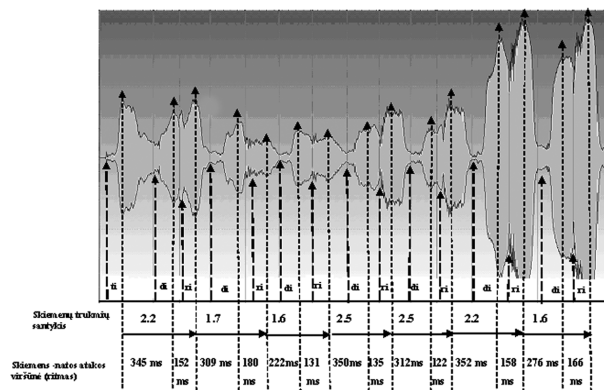
Kalbos skiemenų *ti-di-ri-di* kombinacijos garso grafikas pavaizduotas 7 paveiksle. Išryškėja savitas ritmo formavimasis.¹⁷ Nors visi skiemenys buvo tariami stengiantis išlaikyti tarp jų vienodas aštuntinių trukmes, gautas ritmas nėra lygus – *ri* natos beveik dvigubai ilgesnės už *di*. Galima daryti prielaidą, kad aptariamas reiškiny yra susijęs su *notes inegales* technika.



7 pav.

Iš fonetinės akustikos matavimų matome, kad skiemenys *di* ir *ri* (kombinacija *di-ri*) formuoja įžambių natų grupavimą. Antroji, trumpa, pirmojo metrinio vieneto nata grupuojama su pirmąja, ilga, antrojo metrinio vieneto nata įžambinės artikuliacijos principu.

Minėto J. J. Quantzo muzikinio pavyzdžio (2 pav.) pirmasis melodijos taktas, naudojant skiemenų kombinaciją *ti-di-ri-di*, buvo pagrotas ir skersine fleita (8 pav.). Palyginę balso (7 pav.) ir fleitos (8 pav.) grafikus pastebime, kad ritminės artikuliacijos principai yra panašūs. Nors fleita grojami skiemenys yra tariami tarsi mėgdžiojant (tariant be balso), ritminės interpretacijos rezultatai išlieka panašūs kaip ir kalbant. Pažymėtina, kad nagrinėjamą frazę sugrojo fleitininkė, kuri nėra profesionali baroko muzikos atlikėja. Grodama ji negalvojo apie nelygių natų sugrojimą – paprasčiausiai grojo taip, kaip užrašyta natose, t. y. lygias šešioliiktines natas tardama skiemenis *ti-di-ri-di-ri*. Dėl šio tarimo ir susiformavo nelygus ritmas.



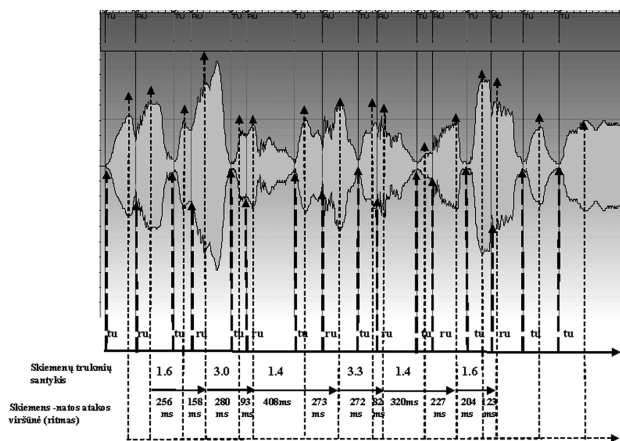
8 pav.

Dabar patyrinėsim J. Hotteterrio siūlomo nelygių natų grupavimo savitumus. XVII–XVIII a. prancūzų muzikinė artikuliacija (*uru uru*) yra kildinama iš italų ir ispanų artikuliacijos praktikos, pasižymėjusios įvairumu bei tariamų skiemenų gausa (*tere dere, dere lere* ir t. t.)¹⁸. Prancūzai sumažino skiemenų skaičių iki dviejų ir pritaikė šiems skiemenims jambių natų grupavimo principą. J. Hotteterrio nelygių natų artikuliacijos praktikoje, panašiai kaip ir J. J. Quantzo *ti-di-ri-di-ri* grupavime, yra naudojama skiemenų *tu-ru-tu-ru* kombinacija, kuri prasideda antrosios (silpnosios) metrinio vieneto natos skiemeniu *tu*¹⁹. 9 paveiksle yra pateiktas J. Hotteterrio aštuntinių natų pasažas, kuris turėtų būti atliekamas *nelygių natų* grojimo principu. Pagal standartinę to meto praktiką (turima galvoje J. Hotteterrio atlikimo mokykla) skienuo *tu* naudojamas su trumpesne, silpnąja, nata (2, 4, 6, 8 pasažo natos), o *ru* priskiriamas ilgesnei, stipriajai, natei (3, 5, 7 pasažo natos). Taigi skiemenų junginys *tu-ru* yra supriešinamas su kūrinio metro pulsu, t. y. sugrupuotos natos sukuria *įžambių ritmo pulsaciją*.



9 pav.

Palyginkime J. J. Quantzo ir J. Hotteterio pateiktų muzikinių pavyzdžių, atliktų fleita, grafikus (8 ir 10 pav.). Patyrinėję garsų trukmės santykius konstatuojame: nors šios dvi kombinacijos yra sudarytos iš skirtingų skiemenų, nelygių natų atlikimo principai iš esmės nesiskiria.



10 pav.

Lygindami XVIII a. prancūzų ir vokiečių muzikos ritminę artikuliaciją susiduriame su įvairiomis nuomonėmis. Anot N. W. Powello, „vokiečių muzika, ypač J. S. Bacho laikais, absorbavo ryškius prancūzų ir italų muzikos elementus“²⁰. Edwardas R. Reilly apie *notes inégales* atlikimo techniką J. J. Quantzo muzikoje rašo: „Klausimas, kiek ir kada nelygių natų grojimo praktika galėjo būti pritaikyta Vokietijoje, kuriuose muzikos kūriniuose ji galėtų būti naudojama, mano nuomone, lieka neatsakytas. [...] Kas dėl Quantzo, pažymėtina, kad jis pats neabejotinai naudojo šią praktiką, galbūt ji buvo žinoma ir kitiems Drezdeno orkestro nariams“²¹. J. J. Quantzas 1752 m. aprašė *nelygaus grojimo* būdus, kurie, E. R. Reilly nuomone, buvo panašūs į taisykles, suformuluotas prancūzų muzikos teoretikų²². Panašiai 1756 m. šia tema rašė ir Leopoldas Mozartas²³. Erwinas R. Jacobis teigė, kad Prancūzijoje nelygaus grojimo teknikai turėjo įtakos prancūzų kalbos ritmika. Tuo tarpu vokiečių ir italų muzikoje ši technika pasitaikydavo rečiau, o tam tikrų garsų paryškinimas ar pailginimas atsirado ne dėl kalbos ritmikų ypatybių, bet imituojant vokalinį akcentavimą²⁴.

Nelygių natų atlikimo principų pritaikymas birbynei

Nelygių natų artikuliacijos principai, XVIII a. naudoti Vokietijoje ir Prancūzijoje, buvo taikomi ne tik fleitai, bet ir kitiems mediniams pučiamiesiems instrumentams. B. B. Mather pastebi: „Mes neturime priežasties manyti, jog, išskyrus „dvigubo liežuvio“ techni-

ką, atlikėjai, grojantys kitais mediniais pučiamaisiais instrumentais, naudojo ne tą pačią artikuliacijos techniką nei grojantys fleita“²⁵. Minėto J. J. Quantzo metodinio esė („Versuch einer Anweisung die Flöte traversier zu spielen“) VI skyriuje²⁶ rašoma, kad aptariamąją artikuliacijos techniką galima pritaikyti ir obojui, ir fagotui. Šių instrumentų artikuliacijos technika yra „uždara“ (skiriasi nuo fleitos technikos): grojant obojumi skiemenis tarti yra sunkiau, kadangi instrumento liežuvelis suspaudžiamas tarp lūpų. Galima teigti, kad burnos „uždaramas“ grojant obojumi yra artimas birbynės ar klarineto technikai, nors muzikuojant šiais instrumentais (kitai nei obojumi) pūstukas užima dalį burnos ertmės. Tiesa, lietuviškos birbynės negalima tiesiogiai sieti su baroko laikų aerofonais. Tačiau birbynė taip pat (kaip ir baroko obojus, išilginę ir skersinę fleitos) neturi vožtuvų; garsų aukščio diapazonai yra panašūs. Pagal savo formą ir konstrukcijos savybes birbynė gali būti lyginama su vėlyvojo baroko epochoje sukonstruotu klarinetu pirmtaku – šalmaja (pranc. *chalmesaux*). Šis instrumentas irgi neturėjo vožtuvų, pūstukas buvo panašus į birbynės pūstuką, o liežuvelis užrišamas virvele – kaip ir birbynės.

Antanas Smolskus savo knygoje „Jaunasis birbynininkas“, rašydamas apie skiemenų tarimo techniką, nagrinėja skiemenis *tu* ir *du*, „tariamus“ grojant birbyne. Tai gali būti laikoma tam tikru artikuliacijos technikos standartu. Knygos skyrelyje „Liežuvio vaidmuo išgaunant garsą“ autorius rašo: „Atlikdamas savotiško vožtuvo vaidmenį, liežuvis reguliuoja oro patekimą į ertmę tarp pūstuko ir liežuvelio, sudarydamas sąlygas pradiniam garso išgavimui, vadinamajai garso atakai. Norimam garsui išgauti liežuvio atliekamas lengvas smūgis į liežuvelį. Smūgį reikia atlikti ne į pūstuko galą, bet truputį žemiau. Ir smūgiuojama ne liežuvio galu, o nugarėle. Dėl aiškesnės atakos smūgio metu tariamas skienuo „Tu“ arba „Du““²⁷.

Grojant birbyne svarbu ieškoti panašumo tarp jos ir baroko instrumentų artikuliacijos technikos, imituoti baroko muzikos atlikimo artikuliaciją. Pritaikant J. J. Quantzo artikuliacijos techniką birbynei, tariami skiemenys *tu* ir *du* turėtų būti keičiami į *ti* ir *di*. Tariant balsį *i* burnos ertmė šiek tiek susiaurėja, birbynės tembras turėtų šiek tiek pakisti. Tačiau tembriniai skirtumai, susidarantys dėl pakitusios burnos ertmės formuojant skiemenis *ti* ar *tu*, *di* ar *du*, tikriausiai nebūtų labai ryškūs, nebent tariant vieną ar kitą skiemenį burnos ertmė būtų pernelyg susiaurinama ar išplečiama. Svarbus aspektas: skiemens *ri* grojant birbyne ištarti neįmanoma (trukdo pūstukas), tokiu atveju skienuo *ri* keistinas balsiu *i*: *ti-di-ri-di* = *ti-di-i-di*.

Skiemenų junginyje (*ti-di-i-di*) trečiąjį skiemenį *i* reikėtų atlikti išraiškingai, t. y. natą šiek tiek akcentuoti.

Įsivaizduojamas skiemenų tarimas reguliuoja liežuvio, burnos ertmės bei kvėpavimo techniką (t. y. garso ataką, stiprumą, trukmę). Taip formuojama tinkama atliekamos melodijos artikuliacija. Ji skiriasi nuo artikuliacijos, žymimos įprastiniais ženklais (natas jungiančiais lankeliais, taškais virš natų ir t. t.). Remdamiesi barokinės artikuliacijos formavimo pagrindais (įvairiomis skiemenų tarimo metodikomis) galime teigti, jog kalba baroko muzikoje buvo vienas svarbiausių artikuliacijos ir *nelygių natų* formavimo būdų²⁹. Tačiau, brūkšnelius virš natų bei kitus žymėjimo būdus reikėtų vertinti tik kaip pagalbinę artikuliacijos priemones³⁰.

Išvados

Aerofonų artikuliacijai didelės reikšmės turi priebalsių tarimas. Nuo to, koks priebalsis yra skiemens pradžioje ir kaip jis tariamas, priklauso ne tik garso atakos kokybė (ryškumas, stiprumas, minkštumas ir pan.), bet ir ritmas (natų ritminis nelygumas).

Pasitelkus fonetinės akustikos metodiką šiame straipsnyje nagrinėjamas XVII–XVIII a. medinių pučiamųjų instrumentų *notes inegales* technikos bei su ja susijusios artikuliacijos fenomenas. Išanalizavus muzikinių ir fonetinių pavyzdžių spektrogramas, atlikus fonetinės akustikos matavimus, prieita prie tokių išvadų apie skiemenų naudojimo specifiką J. Hotteterrio ir J. J. Quantzo muzikos *nelygių natų* grojimo technikoje:

- J. J. Quantzo muzikoje išryškėja esminiai skirtumai tarp skiemenų *ti* ir *di*: *ti* turėtų būti traktuojamas kaip kietas, o *di* – kaip minkštas. Atlikti tyrimai rodo, kad *di* ataka yra nuoseklesnė, tolygesnė nei *ti*; vadinausi, šių skiemenų naudojimą turėtų pastebimai nulemti atliekamos melodijos pobūdis.

- Priebalsių artikuliacija turi įtakos fleitos ir birbynės atlikimo dinamikai bei ritmikai; tai matyti lyginant fleitos ar birbynės įrašų („ariant skiemenis“) bei balso įrašų akustinius grafikus. Skirtingi priebalsiai suformuoja skirtingus šių instrumentų grojimo štrichus, kurie sukuria savitą skambesį ir suteikia specifinės išraiškos atliekamo kūrinio melodijai.

- Garsų trukmė, jų „išlaikymas“ – svarbus artikuliacijos komponentas kuriant baroko muzikos melodijos nuotaiką (afektą). Atliekamos muzikos garso trukmės formavimasis labai priklauso nuo artikuliuojamo skiemens balsio trukmės. Remiantis tyrimų rezultatais peršasi prielaida, kad skiemens trukmė gali pastebimai priklausyti nuo priebalsio, einančio po šio skiemens, tai yra priebalsio suformuojama uždarda nulemia balsio trukmę. Pavyzdžiui, tariant vieną po kito skiemenis *ti*, tarp šių skiemenų susiformuoja ilgesnė uždarda, negu tariant skiemenų *di* seką. Vadinausi,

natos, ištartos su skiemenimis *ti*, bus trumpesnės už natas su skiemenimis *di*.

- Fonetinės akustinės trukmių analizės duomenimis, J. J. Quantzo skiemenų kombinacijoje *ti-di-ri-di* skienuo *ri* yra ilgesnis už *di*, o J. Hotteterrio skiemenų junginyje *tu-tu-ru-tu-ru* skienuo *ru* yra ilgesnis už *tu*. Tai leidžia daryti prielaidą, jog šių kombinacijų artikuliuojimas padeda formuoti prancūzų baroko muzikos atlikimo technikos *notes inegales* ritmą.

Remiantis šiomis išvalgomis, baroko aerofonų *notes inegales* technikos artikuliacijos principai pritaikyti birbynei. Pagrindinė problema yra tokia: turi būti surastas pakaitalas priebalsiams, kurių grojant birbyne ištarti neįmanoma. Skiemenys *ri* ir *ru* keičiami aktyviai „tariamais“ balsiais *i* ir *u*. Atliekant šiuos ir kitus skiemenis (*ti*, *tu*, *di*, *ri*, *ru*) birbyne, labai svarbus *įsivaizduojamasis aspektas*. Naudojant įvairias baroko muzikos skiemenų kombinacijas, skiemenys turi būti „tariamais“ mintyse, tarytum šių skiemenų junginiai būtų „iškalbami“ žodžiu. Jais turi būti „mąstoma“, nors iš tikrųjų jie nėra „tariamais“. Įsivaizduojami skiemenys ir jų įsivaizduojamas tarimas reguliuoja liežuvio, burnos ertmės bei kvėpavimo techniką (garso ataką, stiprumą, trukmę ir t. t.). Taip jie formuoja atliekamos melodijos artikuliaciją.

Galima teigti, kad, įsisavinus nagrinėtų baroko muzikos artikuliacijos principų pritaikymą birbynei, senosios muzikos repertuaro parinkimas, atlikimas bei interpretacija, grojant lietuvišku instrumentu, būtų aiškesni ir tikslesni – ir stilios, ir pačių instrumentų, kuriems ta muzika sukurta, atžvilgiu. Baroko artikuliacijos taikymo birbynei galimybės grindžiamos dar ir tuo, kad birbynė yra tokia pat „netobula“³¹ kaip ir baroko epochos mediniai pučiamieji instrumentai.

Nuorodos

¹ Nuoširdžiai dėkoju dr. Ryčiui Ambrazevičiui už palaikymą ir pagalbą rengiant šį straipsnį.

² Ši technika gyvavo Prancūzijoje nuo XVI iki XVIII a. *Notes inegales* visų pirma buvo pasažų arba diminucijų vokalinėje ar instrumentinėje muzikoje papuošimas, pagyvinimas. Pasikeitę stiliams ir atsiradus diminucijos figūracijoms, kurios buvo įtrauktos į esminį muzikos žodyną, ritmo nelygumas paplito muzikos kalboje. Nelygus grojimas priklausė nuo metro ir natos vertės; jis visada pasireiškė tik metrinio vieneto apimtyje nesugriaudamas pačios takto pulsacijos. Nelygumo laipsnis (t. y. ilgas ir trumpas natų trukmių santykis kiekvienoje poroje) galėjo kisti nuo vos suvokiamo iki dvigubai taškuotųjų natų ekvivalento priklausomai nuo kūrinio pobūdžio ir atlikėjo „skonio“. Nelygumas buvo priskiriamas vienam iš pagrindinių išraiškos būdų, jis kito nuo išraiškos poreikių tame pačiame kūrinyje ar net tame pačiame pasaže; ten, kur jis atrodė netinkamas, jo buvo galima visiškai atsisakyti, nebent būtų aiškiai reikalaujama to nedaryti.

Nors *notes inegales* istorija tikriausiai siekia viduramžių modalius ritmus, pirmą kartą išsamiai šią techniką aprašė Loys'as Bourgeois'as (1550). Jis išaiškino esminius bruožus – diminucijų papuošimus, susijusius su metru ir suteikiančius dainavimui *meilleure grace*. Panašių aprašymų randama ispanų traktatuose: Tomas de Santa Maria (1565) užsiminė apie trumpų ir ilgų aštuntinių kaitą, taip pat ir apie įprastą ilgų ir trumpų natų panaudojimą, apie tai rašė ir Cerone'as (1593). Taškuotųjų diminucijų pavyzdžių randama Ganassi dal Fontego (1535), Ortizo (1553), Conforti (? 1593) ir kitų autorių vadovėliuose.

Notes inegales, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Oxford, 2001.

³ J. J. Quantzas (1697–1773) – vienas ryškiausių vokiečių tautybės fleitos atlikėjų profesionalų XVIII a. Europoje. Daug keliavęs po Italiją, Prancūziją ir Angliją jis praplėtė savo muzikinį akiratį, pagilino žinias kaip atlikėjas ir kompozitorius. J. J. Quantzo metodinis esė „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, skirtas fleitos atlikimo menui (1752), tapo populiarius visoje Europoje. Kaip baroko muzikos atlikimo almanachas jis ir dabar laikomas vienu svarbiausių XVIII a. muzikos traktatų.

⁴ J. Hotteteris („Roménas“, „le Romain“, 1674–1763) – žymus prancūzų fleitininkas, kompozitorius ir mokytojas. Jo metodinis veikalas „Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du haut-bois“ (1707 m.) buvo skirtas skersinei bei išilginei fleitoms ir obojui. Šiame darbe, kuris gali būti laikomas vienu svarbiausių XVIII a. I pusės prancūzų muzikos atlikimo vadovėlių, išsamiai aprašomi to meto aerofonų artikuliacijos principai bei jų pritaikymas *notes inegales* technikai.

⁵ Šiame straipsnyje *notes inegales* ritmikai taikomas terminas *jžambi* – įžulni, pasvirusi.

⁶ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752. Translated and edited by Edward R. Reilly as *On Playing the Flute / The Classical of Baroque Music Instruction*, second edition, London: Faber and Faber, 2001.

⁷ Vokiškas terminas *Zungenstoss* (pranc. *coup de langue*, angl. *tongue-stroke*). Pažodinis vertimas – „liežuvių smūgis“ arba „užgavimas liežuvio“.

⁸ J. J. Quantzo aiškinimą, kaip groti nelygias natas, žr.: J. J. Quantz, *On Playing the Flute...*, skyrius XI, dalis 12, p. 76.

⁹ „*Ti-ri* naudojimas yra būtinas atliekant taškuotąsias natas; tai suteikia joms „aštrumo“ ir gyvybingumo daugiau nei bet kuri kita „liežuvių technika“ (ten pat, p. 76).

¹⁰ Pradėti melodiją skiemeniu *ri* yra nepatogu.

¹¹ „Sprogstamojo priebalsio uždarma kalboje paprastai trunka maždaug nuo 50 iki 100 milisekundžių. Po šio tylos intervalo iškyla sukauptos energijos „sprogimas“, kuris susidaro tuo metu, kai suspausta užtvenkto oro banga prasiveržia“ (R. D. Kent and C. Read, *The Acoustic Analysis of Speech*, San Diego, California: Singular Publishing Group, INC, 1992, p. 106).

¹² Alveolinis susidaro, kai liežuvis liečia gomurį prie alveolių, pvz., angl. *t, d*. Bilabialinis – abilūpinis, tariamas suartintomis lūpomis, pavyzdžiui, *b, p, m*. Veliariniai priebalsiai – liežuvių užpakaliniai priebalsiai, pavyzdžiui, *k, g*. *Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985, p. 25, 68, 511.

¹³ Garsų įrašymui ir akustiniams matavimams atlikti buvo naudojamos šios programos: ProTools 5.1.1, Speech Analyzer, Wavelab 4.0.

¹⁴ Amplitudės gaubtinė – garso amplitudės kitimo kontūras (angl. *amplitude envelope*). Jis dažniausiai susideda iš keturių pagrindinių fazių: atakos (*attack*) – amplitudės augimo apytiksliai nuo nulio iki maksimalaus lygio; pirminio kritimo (*decay*) – amplitudės sumažėjimo nuo maksimumo iki tam tikro maždaug pastovaus lygio; palaikymo (*sustain*) – apytiksliai stacionarios amplitudės fazės; atleidimo (*release*) – amplitudės kritimo iki nulio lygio.

A. Королев, *Музыкально-компьютерный словарь*, Санкт-Петербург: Композитор, 2000, p. 41.

¹⁵ „Priebalsių balsingumą (sonoringumą) lemia pagrindinio tono ir ūžesių santykis. Duslieji priebalsiai, žinoma, yra visai nebalsingi, nes, juos tariant, nesusidaro periodinių virpesių (balso stygos nevirpa) [...] Tariant skardžiuosius priebalsius, balso stygos sukelia periodinius virpesius – pagrindinį toną“ (A. Pakerys, *Lietuvių bendrinės kalbos fonetika*, Vilnius: Žara, 1995, p. 95). Tik pastebėsime, kad autorius nekorektiškai vartoja pagrindinio tono sąvoką (turėtų būti tiesiog „toną“, „toninį garsą“).

¹⁶ J. J. Quantz, *On Playing the Flute...*, p. 105.

¹⁷ Ritmas yra suvokiamas lyginant ne garsų trukmes, o laiko tarpus tarp atakų viršūnių (kurios suvokiamos kaip tvinksniai).

¹⁸ „XVI a. bei XVII a. pradžioje ispanų ir italų kompozitoriai naudojo daugiau ir įvairesnių artikuliacijos grojimo technikos pavyzdžių nei prancūzai XVII–XVIII a. Žinoma, jog italai ir ispanai ankstyvajame baroko laikotarpyje naudojo skiemenis, grupuojamus metrinio vieneto viduje, t. y. trochėjinės poros principu, skirtingai nei prancūzai XVII–XVIII a. (jie skiemenis naudojo jambinės poros principu)“ (B. B. Mather, *Interpretation of French Music from 1675 to 1775*, McGinnis & Marx Music publishers, 1973, p. 32).

¹⁹ Artikuliacijos instrukcijos aprašomos J. Hotteterio knygoje „Principes pour la flute traversière, ou flute d'Allemagne; de la flute à bec, ou flute douce; et du haut-bois“ (1708 m.).

²⁰ N. W. Powell, *Rhythmic Freedom in the Performance of French Music from 1650–1735*, Ph. dissertation, Stanford University, 1959, Preface.

²¹ J. J. Quantz, *On Playing the Flute...*, p. 363.

²² B. B. Mather teigimu, J. J. Quantzo nelygių natų atlikimo technika nuo prancūzų skyrėsi šiais aspektais: 1) nelygus grojimas labiausiai naudojamas su šešioliktinėmis natomis, 2) *nelygumas* buvo susijęs ir su natos ilgumu bei garsumu, 3) pirmoji nata keturių natų grupėje (skirtingai nuo prancūzų taisyklių – pirmoji nata dviejų natų grupėje) galėjo būti pailginta ir dinamiškai pastiprinta. (Šį nelygių natų grojimo principą, kai pailginta tik pirmoji nata keturių natų grupėje, J. J. Quantzas siūlo naudoti greitesnio tempo kūriniuose.)

²³ B. B. Mather, ten pat, p. 6.

²⁴ E. R. Jacobi, Notes inegales, *Riemanns Musik-Lexikon*, 12th ed. Mainz: Shott, 1967, vol. III, p. 642–643.

²⁵ B. B. Mather, ten pat, p. 34.

²⁶ J. J. Quantz, *On Playing the Flute...*, p. 85.

²⁷ A. Smolskus, *Jaunasis birbynininkas*, Kaunas, 1992, p. 9.

²⁸ Antrame paveiksle skienuo *ri* yra naudojamas su *pagrindinėmis* (3, 5, 7 ir t. t.) natomis.

Skiemenų kombinacijoje *ti-di-ri-di-ri-di-ri-di* labiau akcen-

tuojamas trečiasis skiemuo *ri*, kadangi skiemuo *di* yra trumpas, o *ri* – ilgas. Todėl skiemuo *ri* turi būti naudojamas su stipriosiomis natomis (3, 5, 7), o *di* – su silpnosiomis (2, 4, 6). Taigi pasažus, parašytus lygiavertėmis natomis, reikia atlikti taip: *pagrindinės* natos šiek tiek pailginamos *prabėgančiųjų* sąskaita (pavyzdžiui, 3:2, 5:3 ir pan. santykiu) pagal „nelygių“ natų grojimo techniką.

²⁹ Prancūzų tyrinėtojas Jacques'as Chaley teigia, jog *nelygių natų* grojimo praktika yra tiesiogiai susijusi su prancūzų kalbos deklamacija, kurioje žodžių akcentuacija yra labiau priklausoma nuo skiemenų ilgio nei nuo jų garsumo. J. Chaley pažymi, kad instrumentalistai baroko epochoje imituodavo dainininkus.

B. B. Mather, ten pat, p. 5.

³⁰ Artikuliaciniai ženklai baroko epochos muzikos notacijoje, kurioje būtent artikuliacija buvo svarbiausias muzikinės prasmės elementas, yra labai negausūs. Atlikėjais dažniausiai būdavo patys kompozitoriai. Kiti muzikantai puikiai žinojo to meto muzikinės kalbos artikuliavimo taisykles, tad daugelio ženklų nereikėjo žymėti natose, juolab kad tuomet buvo leista didelė artikuliacinė laisvė ir konkretūs žymėjimai tą laisvę būtų neišvengiamai riboję.

D. Katkus, Muzikavimo stilius, *Baltos lankos. Tekstai ir interpretacijos*, 9, Vilnius, 1997, p. 166.

³¹ „Birbynė turi nemaža rimtų trūkumų – netobula darna, garso nepastovumas, ryškus tembrinis registrų skirtumas, sudėtinga nepatogi aplikatūra“ (R. Apanavičius, *Birbynė ir jos evoliucija*, Vilnius, 1980, p. 14).

„Mano sūnau, tu žinai, aš nekenčiu pučiamųjų instrumentų, jie niekada nedera“ (Alessandro Scarlatti citata iš C. Burney knygos *Dabartinė muzikos padėtis Vokietijoje*, Londonas, 1773, II, p. 184).

Summary

As Prof. Donatas Katkus has noted, “articulation of music was the most important element of musical meaning in Baroque era”. When we strive to perform Baroque music authentically we must understand the style, ornamentation, articulation and many other elements of this music. According to Johann Joachim Quantz and several French writers of the first half of the 18th century, subtle rhythmic distortion, various articulation practices, and specific but tasteful ornamentation were used “to make the melody more pleasing”.

The basic aim of this article is an investigation of the articulation of *notes inegales* technique followed by the examination of its application to the Lithuanian woodwind instrument *birbynė* (a type of the reed pipe). Theoretical assumptions about Baroque woodwind instruments, their articulation practices and techniques are discussed. The *notes inegales* technique of J. Hotteterre as well as the rhythmic inequality of J. J. Quantz are studied applying methods of the phonetic acoustic analysis. These methods are also used in the comparative study of articulation of Baroque woodwinds and *birbynė*.

The following conclusions of the research are drawn: first, the *notes inegales* technique of Baroque woodwinds can be applied to *birbynė* with some modification, and, second, this application results in new qualities and new possibilities of artistic expression.