

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Saale Fischer

**Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi
instrumentaalmuusika esituses**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendaja: prof. Toomas Siitan

Tallinn 2020

Abstrakt

Doktoritöös „Tempo ja retooriline ajastamine 17.–18. sajandi instrumentaalmuusika esituses“ („Tempo and Rhetorical Timing in Performance of the 17th and 18th Century Instrumental Music“) uuritakse küsimust, kuidas kujundada temposid ning ajastada kompositsioonilisi elemente 17.–18. sajandi instrumentaalmuusikas. Doktoritöö on osa doktoriõppe loomingulise suuna uurimusest.

Doktoritöös vastustatakse 20. sajandi akadeemilises kirjanduses levinud normatiivset metronoomikeskset lähenemist barokkmuusika tempode määramisel, sõnastatakse normatiivse lähenemise puudused ning pakutakse välja 17. ja 18. sajandi algupärastele materjalidele tuginevad alternatiivid muusika temporaalse struktuuri kujundamiseks. Töö teine pool käsitleb retoorilise muusika kompositsiooniliste üksikelementide retoorilist ajastamist kui ekspressiivse ajastamise ühte alaliiki.

Doktoritöö on ajaliselts piiritletud daatumitega, mis raamistavad stiililiselt heterogeenset, kuid esteetilises mõttes homogeenset epohhi muusikaloos. Baroki- ehk generaalbassiajastu mõtteliseks alguseks võib lugeda Giulio Caccini laulukogumiku „Le nuove musiche“ esmatrüki ilmumist aastal 1602 ning lõpuks Johann Sebastian Bachi surma-aastat 1750. Umbes 150-aastase perioodi jooksul loodud muusika ühiseks nimetajaks on kompositsioonilise ja esitusliku esteetika ning ideede tugev sidusus klassikalise retoorikakunstiga. Töö kirjutamisel on arvesse võetud nimetatud perioodi jooksul aset leidnud muutusi loodusfilosoofias, st aristotelliku aja mõtestamise asendumist njuutonliku paradigmsga absoluutsest ajast, samuti muutusi noodikirja ülestähendamise viisis ning lugemises. Samuti lähtub töö eeldusest, et ajastu partituurid pakuvad oma (esitusjuhusteta) originaalkujul küllaldaselt informatsiooni interpretatsiooniliste otsuste langetamiseks.

Doktoritöö tugineb esmajoones 20. sajandi muusikute ning muusikast mõtlejate Bruce Haynesi, Judy Tarlingi ning Andrew Lawrence-Kingi töödele, samuti 17.–18. sajandi allikatele kui ka autori enda muusikukogemusele.

Sisukord

Sissejuhatus	1
1. Mis on retoorika ja retoorika muusikas?	7
1.1. <i>Inventio</i>	8
1.2. <i>Dispositio</i>	9
1.3. <i>Elocutio</i>	10
1.4. <i>Memoria</i>	12
1.5. <i>Actio</i>	13
2. Normeeriva tempoteooria kriitika	18
3. Tempovaliku printsiipidest 17. sajandi muusikas. Aristotellik aeg ja <i>tactus</i>	30
4. Tempovaliku printsiipidest 18. sajandi muusikas. <i>La Measure</i> ja <i>le Mouvement</i>	41
4.1. Varased taktimõõdud – <i>la Measure</i>	42
4.2. Liikumine ja kaassõnad – <i>le Mouvement</i>	49
5. Retooriliste elementide ajastamine.....	56
5.1. Varastatud aeg ehk <i>tempo rubato</i>	57
5.2. Retoorilised figuurid.....	59
5.2.1. Kordusel põhinevad figuurid.....	59
5.2.2. Retoorilised pausid	61
5.2.3. Vastanditel põhinevad figuurid	64
5.3. Retoorilised rõhud või aktsendid.....	65
5.3.1. Agoogiline pikendamine ja hilinemine	66
5.3.2. Teravdatud aktsendid	70
5.4. Muusikalised kirjavahemärgid	72

5.5. Struktuurinihked	75
5.5.1. <i>Imbroglia</i>	76
5.5.2. Lõikude pikkuse varieerimine	78
5.5.3. Sihilik eksimine tantsuliikumise ja taktihierarhia vastu	79
Kokkuvõte	82
Allikad ja kirjandus	86
Doktorikontsertide kavad	92
Summary	96

Sissejuhatus

Ajaloolistel pillidel mängimise tehnika on silmanähtavalt arenenud, kuid minu arvates kaob mängijail üha enam silmist asja põhituum: publiku puudutamine. Kaheksateistkümnendal sajandil võis vabalt juhtuda, et pillimees mängis terve elu kohaliku (ja elava) kapellmeistri muusikat. Tänapäeval oodatakse muusikult seevastu terve hulga kaugete (ja surnud) heliloojate stiilide valdamist. Niisuguses olukorras võiks eeldada, et mängijad süvenevad suure huviga eelnevate sajandite stiilide spetsiifikasse, võttes seejuures teatud riske. Reaalsus on tihti vastupidine. Muusikutel on üsna vähe aimu esitatava sügavamast sisust. Selle asemel, et anda möödunud aegade muusika retoorilisele helikeelele uus hingamine, prevaleerib tehniline meisterlikkus.¹

Bruce Haynes eessõnas väljaandele „The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence“ (2016).

Niisiis ei piisa muusika esitamiseks sellest, et ette antud märgi järgi takti hästi lüüakse ja hoitakse, vaid dirigent peab ära tabama ka autori idee: st ta peab tundma erinevaid tundeid, mille väljendamisest palas soovitakse teada anda.²

Johann Mattheson raamatus „Der volkommene Capellmeister“ (1739).

Käesolev töö, mis on lisaks neljale doktorikontserdile üks osa minu loomingulis-uurimuslikust projektist doktorikraadi taotlemiseks, käsitleb barokkmuusika retoorilist helikeelt interpreedi vaatenurgast.

Bruce Haynes (1942–2011), ajaloolisele interpretatsioonile pühendunud Ameerika oboist-plokkflötist ja muusikauuriija, väljendab oma postuumselt ilmunud raamatus „The Pathetick Musician“ (2016) rahulolematust muusikat esitavate (tänapäeva) interpretide aadressil.

¹ There have been significant advances in technical proficiency on early instruments, but currently, in my view, there seems to be a corresponding unwillingness and even lack of personal commitment to confront the core of the matter: to move audiences. In the eighteenth century a performer might go his entire career without playing music beyond that of the local (and living) Kapellmeister, but today musicians are expected to master a range of styles by many distant (and dead) composers. The present situation would seem to encourage variety and curiosity to learn about and appreciate the centuries of musical styles that we encounter, along with a certain level of risk taking; but it seems that so often quite the opposite is the case. Performers have little understanding of the real value of what they do. Proficiency too often substitutes for a performance that breathes new life into the musical language of a former age by speaking it with eloquence.

² Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, dass man Tact, nach seinen vorgeschriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Director muss gleichsam den Sinn des Verfassers errathen: d. h. er muss verschiedenen Regungen fühlen, welche das Stück ausgedruckt wissen will.

Haynesi arvates jääb meil kaugete aegade muusikat esitades puudu kõnekusest. Ta selgitab – varajase muusika õpetus ja praktika on aastakümneid lähtunud teatud reeglite kogumist, mille rakendamine pillimängus eristab ajastuteadlikku esituspraktikat n-ö tavapärasest, modernsest lähenemisest. Ent kas muusika mängimine „õigesti“ tagab esituse, mis kõnetab selle kuulajat (Haynes 2016: 14)?

Ka Bachi-aegse saksakeelse kultuuriruumi ühe suurima muusikast mõtleja ja kirjutaja Johann Matthesoni (1681–1764) tsitaadist nähtub, et formaalsest reeglite järgimisest jääb tema arvates muusika esitamisel väheseks. Seejuures vajab äramärkimist tema sõnade valik: „[...] mille väljendamisest palas soovitakse teada anda“ (sks *welche das Stück ausgedruckt wissen will*), mis viitab, et üksnes „millegi väljendamisest“ asemel peetakse oluliseks ka, kellele soovitakse teada anda, et teadaandmine on protsessi oluline aspekt ning et teate (partituuri) dekodeerimine on esitaja, mitte vastuvõtja (kuulaja) ülesanne.

Lähenemine barokkmuusika esitamisele viisil, mida Haynes nimetab modernseks, algab 19. sajandi Leipzigi tegutsenud nimekate muusikute ja noodikirjastajate tegevusega: Felix Mendelssohn (1809–1847) ja Robert Schumann (1810–1856), viuldajad Ferdinand David (1810–1873) ja Joseph Joachim (1831–1907). Ehkki Bachi loomingusse suhtuti sügava lugupidamisega, olid tema muusika toonased tõlgitsused kantud 19. sajandi esteetikast, mis on üks võimalikke, tänases kontserdielus ning pedagoogikas endiselt elujõulisi lähenemisviise.

Selle kõrvale asetus 20. sajandi alguses uus, varasele muusikale hermeneutiliselt lähenev esituspraktika suund, mille üks pioneere oli Inglismaal tegutsenud multiinstrumentalist, pillimeister, eksperimentaator-mõtleja ning publitsist Arnold Dolmetsch (1858–1940). Tema monograafiat „The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Century“, mis ilmus 1915. aastal, võib lugeda ajastuteadliku (ingl *historically informed performance practice, HIP*) esituspraktika üheks tüvitekstiks. Monograafia lähtepunkt oli kooskõlas toona üldlevinud arusaamaga 17.–18. sajandi noodikirja ebaküpsusest või ebatäiuslikkusest tööstusrevolutsiooniga aegse mängija vaatevinklist, kes „on harjunud sooritama seda, mida ta silmad näevad“ (Dolmetsch 1915: 8).

Nii nagu Schumann, Mendelssohn või viljakas Bachi klahvpilliteoste toimetaja-väljaandja Carl Czerny (1791–1857) tegeles ka Dolmetsch oma raamatus 17.–18. sajandi nooditeksti „probleemide“ kõrvaldamisega: tempomärgistuste ja sõrmestuste puudumine, kaunistusmärkide õige teostamine, *basso continuo* realisatsioon... Seejuures lähtus Dolmetsch siiski teistsugustest printsiipidest kui eelnimetatud heliloojad. Ta kasutas partituuride

„tõlkimiseks“ „sõnaraamatutena“ ajaloolisi tekste, rääkis originaalpillide kasutamise eelistest ning puhastas sedamööda varast muusikat 19. sajandi mõjudest. Samuti oli Dolmetschi huviorbiidis barokkmuusika tervikuna, mitte ainuüksi Bachi looming.

Dolmetschi kujundatud esituslikud juhtnöörid ning nendele tuginevad 20. sajandil ilmunud edasiarendused on teoreetiline raamistik, mis on jätkuvalt tooniandev kaasaegses ajaloolise esituspraktika õpetuses ning millele tuginevaid formaalseid esitusi taunib ka Haynes, kui ütleb, et need ei kõneta teda. Üheselt defineeritud reeglistiku akadeemiline kinnistumine on paratamatult süvendanud mõtteviisi, et ajaloolise interpretatsiooni kontekstis on võimalikud absoluutne „õige“ ja „vale“. Küsimus on, kas tõlgendada reeglit (ja pälvida Haynesi postuumne pahameel) või tõlgendada muusikat (ja kujundada „kõnelev“ esitus)? Küllap on optimaalne lahendus kusagil vahepeal.

Julgen väita, et uuemas kontserdipraktikas pole asjad sugugi nii halvasti, kui Haynes oma esimeses monograafias „The End of Early Music“ („Varase muusika lõpp“, 2007) kirjeldab. Juba ainuüksi Dolmetschi enda salvestuste võrdlemine 20. sajandi teise poole nn referentssalvestustega ning omakorda tänaste ülesvõtetega annab tunnistust, et varase muusika ajastuteadlikud esituskaanonid on pidevas muutuses. Ühest küljest on see seotud mängijate enda küpsemise ja vilumuse kasvuga, karjääride pikenemise ja intensiivistumisega, ka pedagoogiliste tingimuste ning meetodite edenemise ning heade pillide kättesaadavuse suurenemisega. Teisalt küllap ka publiku ootustega, mis enam-vähem konstantse hulga varase repertuaari osas januneb samade teoste uute tõlgitsuste järele.

Sarnaselt pärimusmuusikaga iseloomustab varase muusika esitamise uuema aja suundi näiteks segunemine teiste muusikastiilide, erinevate modernsete ja rahvapillide ning lähenemistega. Tänaes muusikaelus toimetab ka märkimisväärne hulk ansambleid ja soliste, kelle personaalne agenda või filosoofia on loonud ainult neile iseomase, kütkestava esitusviisi. Mõtlen siinkohal näiteks etnomusikoloogi taustaga dirigent Björn Schmelzerit (s 1975) ning tema omapäraseid Gesualdo tõlgendusi. Schmelzer on mitmel pool väljendanud mõtet, et tema jaoks on oluline leida kesktee noodikirja ja individuaalse väljenduslaadi vahel, mistõttu kasutab ta oma vokaalansambelis *graindelavoix* ka klassikalises mõttes koolitamata lauljaid.

Schmelzer esindab minu arvates ilmekalt uudset mõtteviisi, mille kohaselt varased partituurid ei olegi puudulikud või tühjad, vaid sisaldavad rikkalikult esituslikku või interpreteeritavat materjali ka ilma sõnaliste esitusjuhiste või dünaamikamärkideta. Sarnasele järeldusele on jõudnud ka näiteks klavikordist ja Sibeliuse akadeemia kunagine rektor Pekka Vapaavuori (s

1962) ning Briti viiuldaja Judy Tarling, kelle raamat „The Weapons of Rhetoric“ („Retoorika relvad“) on mind innustanud ka käesoleva töö kirjutamisel.

Ehkki viibime endiselt ajaloolise interpretatsiooni kontekstis nagu ka Dolmetsch, ei mõtesta Tarling 17.–18. sajandi muusika esitamist romantilise kaanoni kaudu või sellele vastandudes, vaid läheneb muusikale n-ö klassikalise retoorikakunsti relvadega. See tundub ka ainuõige, kui arvestada, et barokkmuusika ja kõne põlvnevad „ühest ja samast allikast“ (Bachi biograaf Johann Nikolaus Forkeli väljend), mistõttu nende „struktuur, grammatika ja esteetika on samaväärtuslikud“ (Hinrichsen 1997: 198). Retoorilise muusika esitamisel peaks interpreedi tegevus seega eelistatult lähtuma muusikalis-retooriliste elementide dekodeerimisest ja interpreteerimisest, milles „õiged“ mängutehnikad on kõigest abistavas rollis.

Eeldusest, et 17.–18. sajandi partituurid on originaalkujul informatiivsed, lähtun ka käesoleva töö kirjutamisel. Oma doktorikontsertidel ning muus lavaelus läbitud repertuaari varal näitan võimalusi nende lugemiseks ja tõlgendamiseks. Et klassikalise retoorika eesmärk ei ole ainuõige tõe kuulutamine, vaid kõneleja ettevalmistamine publiku avalikuks veenmiseks, siis ei pretendeeri ka antud töö uute valmislahenduste või järjekordse reeglistiku esitamisele, vaid püüab mängijat julgustada pigem selles suunas, mis jääb väljapoole reeglite turvatsooni ning mida Haynes nimetab riskide võtmiseks. Selleks kaardistan ja kirjeldan muusikas/partituuris peituvaid retoorilisi võimalusi, keskendudes töö piiratud mahtu arvestades ainult (kõne)tempo ja retoorilise ajastamisega seotud aspektidele.

Töö esimeses peatükis vaatlen muusikateose retoorilist teekonda ideest teostuseni ning interpreedi rolli selles teekonnas. Retoorilise ettekande peamiseks reegliks on monotoonsuse vältimine, pidev vaheldusrikkus. Nagu klassikalises retoorikas, kõnekunstis, nii kasutatakse vaheldusrikkuse saavutamiseks ka retoorilises muusikas kolme tööriista: hääle tämbri, hääle kõrguse ja kõnetempo varieerimist. Minu hinnangul läheb just viimases punktis, tempo ja selle varieerimine, 20. sajandi akadeemiline kirjandus praktikast tugevalt lahku ning on võtnud pigem norme loova suuna, mille mõjutusi kohtab paraku nii pedagoogilises praktikas kui ka prooviruumis. Normide ja praktika erisuunaline siht väljendub kohatises ettekujutuses, et igal palal on oma „õige“ tempo ning teisalt hirmus, et valitud tempo on „vale“.

Kardetavasti toidab taolist hirmu ka tänane levinud komme asetada enda esitus võrdlusesse vabalt saadaval olevate (referents)salvestustega. Siinkohal on oluline aduda, et meil pole oma esitusotsustes võimalik (ega vast vajalikki) toetuda ajaloolistele salvestustele. Kunst, ka helikunst, ei pea taastootma minevikku. Samuti pole väheoluline, et ajastu traktaadid, mida me

kasutame oma esituste mõtestamiseks ja kujundamiseks, on mõeldud pigem kompositsiooni- kui esitusõpetustena.³ Et üldkehtestatud stiilinõuete raames soovitakse ka ajaloolistes allikates siiski mängijalt tema subjektiivset, interpretatiivset panust, võib välja lugeda kasvõi näiteks napist, kuid kümnendist kümnendisse ja piirkonnast teise trükimaterjalis kordunud lausetäiendist, et „lõpliku otsuse langetab siin esitaja hea maitse“ (pr *bon goût*).

Oma „süü“ on nn tempohirnu tekkes kardetavasti ka Dolmetschil, kes hea kavatsusega leevendada tema ajal levinud tendentslikku kommet mängida varast muusikat „absurdselt aeglaselt“ (Dolmetschi sõnastus), esitas oma monograafias arvatavalt esimesed allikatele tuginevad metronoomilised tempotabelid metronoomieelse ajastu muusika kohta. Ehkki Dolmetsch nendib, et hea intuitsiooniga muusik ja õige pill üheskoos igale muusikalisele ideele kõige paslikuma tempo leiavad (Dolmetsch 1915: 27-28), on see nn interpretatiivne osa tema mõttest 20. sajandi akadeemilises kirjanduses kaduma läinud. Selle asemel ilmub jätkuvalt tekste ja diskussioone (mis tänaseks on erialaajakirjadest suurel määral ka sotsiaalmeediagruppidesse ja YouTube'i kolinud), milles vaieldakse arvutuslike metronoomitempode üle skaalal „õige-vale“. Töö teises peatükis vaatlen kriitiliselt taolise normatiivse lähenemise kitsaskohti praktilise musitseerimise seisukohalt.

Minu peamised küsimused tööd kirjutama asudes on, millistel alustel saab kujundada teose baastempot 17.–18. sajandi muusika elavas esituses ning millised on baastempo suhtes retooriliselt ajastatavad elemendid partituuris. Töö eesmärk on teooriat ja praktikat teineteisele lähendada ehk esitada normeeriva akadeemilise lähenemise kõrvale interpreedi igapäevatööga kergemini haakuvad ning nii nooditeksti kui üldisemat ajastu konteksti respektseerivad printsiibid tempode kujundamiseks 17.–18. sajandi muusikas. Sellega tegelen otseselt oma töö kolmandas ja neljandas peatükis. Töö viimane, viies peatükk annab süstematiseeritud nimistu retoorilis-kompositsioonilistest üksikelementidest ning käsitleb nende ajastamise võimalusi esituses.

Töö on ajaliselt piiritletud daatumitega, mis raamistavad stilistiliselt heterogeenset, kuid sarnastele esteetilistele printsiipidele põhinevat u 150-aastast epohhi muusikaloos: ühelt poolt

³ Üksikute eranditena on siin nt heliloojate eessõnad konkreetsetele noodiväljaannetele ning tänapäevases kirjanduses rohkelt tsiteeritud Johann Joachim Quantzi flöödimängu- või Carl Philipp Emmanuel Bachi klahvpillimänguõpikud. Nii ühtede kui teiste sihtgrupp oli aga pigem noote ja pille ostev jõukas privilegieeritud seisus, kelle jaoks muusika oli vaba aja harrastus. See asjaolu tingib ka käsiraamatute teatava stiili ja taseme, tihtipeale algavad ajaloolised traktaadid nt põhiliste noodiväljastuste jm algteadmiste tutvustamisest. Oma tööelu valdavalt ühe õukonna kapellis sama(de) helilooja(te) teoseid esitav professionaalne, kohalikku mängutraditsiooni üdini tundev muusik taolisi käsiraamatuid ei vajanud ega kasutanud.

Giulio Caccini laulukogumiku „Le Nuove musiche“ esmatrükk (1602) ning teisalt Johann Sebastian Bach'i surma-aasta (1750). Noodinäidete analüüsi osas on käesolev töö minu erialast tulenevalt piiritletud peaausjalikult klahvpilliteostega, ehkki eredaid näiteid olen sobivuse korral laenanud ka teistest žanritest. Töö kirjutamisel olen kasutanud nii 17.–18. sajandi kui ka nüüdisaegsete tekstide analüüsi ja kõrvutamist, samuti reflekteerinud iseenda mängukogemust solisti ja kammermuusikuna.

1. Mis on retoorika ja retoorika muusikas?

Retoorika on Vana-Kreekast, ennekõike Aristotelese kaudu tuule tiibadesse saanud idee kõnest kui kunstist, mis arenes edasi sõna ilu, stiili lihvitust ja esineja meisterlikkust hindavate Vana-Rooma oraatorite nagu Quintilianus ja Cicero keeles ja meeles. Quintilianus mõtestas retoorikat hea kõnelemise ning eneseväljendamise kunstina, klassikalise teksti eesmärk võis olla järgmine: inimeste informeerimine/õpetamine, veenmine/puudutamine või lõbustamine (Tarling 2005: 1). Nii Vana-Kreekas kui ka -Roomas peeti silmapaistvat kõneoskust lugupidamise, võimu ja ning staatuse saavutamise vahendiks ühiskonnas. Retoorikaõpetus oli kõrgkihtides korraliku hariduse alustalaks kuni 19. sajandini. Mida tänasel lugejal tuleks aduda, on nimetatud distsipliini iseenesestmõistetav, pingutusteta valdamine nii verbaalses kui muusikalises „kõnes“ kuni Ludwig van Beethoveni eluajani. Hiljem traditsioon katkes.

Ka tänases avalikus ruumis on sõna retoorika sagedasti käibel, kuid selle tähendus mõnevõrra teisenenud. Tunnuslikud sõnad või käibefraasid, mille kaudu teatud ideoloogiad ajakirjanduses manifesteeruvad (nt „EKRE retoorika“, „roheliste retoorika“, „Trumpi retoorika [pani aktsiaturud langema]“), paigutuvad klassikalise retoorika mõistes äärmisel juhul stiilivaliku ehk *elocutio* alla (sellest lähemalt allpool).

Cicero traktaadi „De inventio“ (kirja pandud 1. saj e.Kr ning oli kuni keskajani enimkasutatud retoorikaõpikuid) järgi koosneb retoorika ehk teekond hea kõne juurde alljärgnevatest etappidest (Tarling 2005: 152):

- (1) *inventio* – teemavalik;
- (2) *dispositio* – kõne ülesehituse loomine;
- (3) *elocutio* – kõnestiili ja sõnastuse valimine;
- (4) *memoria* – kõne päheõppimine;
- (5) *actio* (ka *pronuntiatio*) – kõne ettekandmine.

Erinevalt retoorilisest kõnest, millel on eeldatavasti üks autor, julgen (tänaesse) kontserdisaali jõudnud 17.–18. sajandi teose kõneka esituse juures käsitleda interpreeti teose tingliku kaasautorina, kes lülitub teose loomise protsessi viimases, viiendas etapis *actio*.

Nimetatud etappe on hõlbus illustreerida Johann Sebastian Bachi kahehäälsel inventsiooni C-duur BWV 772 varal. 1720. aastal valminud ning 1723. aastal mõningate täiendustega puhtalt ümber kirjutatud inventsioonid (koos kolmehäälsel *sinfonia*'tega) kirjutas Bach oma poeg Wilhelm Friedemannile kompositsiooniliseks õppematerjaliks. 1723. aasta käsikiri sisaldab autori saatesõna:

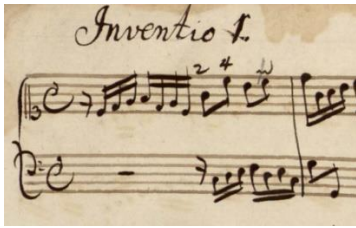
Siiras juhendus, millega klahvpilliharrastajatele, eriti aga neile, kes õpihimulised, näidatakse, kuidas mitte ainult (1) ranget kahehäälsust mängima õppida, vaid edasises arengus (2) kolme obligaatse häälega õigesti ja kenasti talitada, et mitte tühipaljalt häid teemasid (inventiones) saada, aga need ka hästi läbi viia, ennekõike aga laulvat mänguviisi omandada ning sinna kõrvale kompositsioonist tugev eelmaitsa saada.⁵

1. 1. *Inventio*

Matthesoni järgi moodustavad muusikateose *inventio* (sks *Erfindung*) teose teema või teemad, helistik või laad (lad *modus*) ning taktimõõt (Mattheson 2008 (1739): 205).

Oma väikepalade nimetamisega inventsioonideks asetab Bach „klahvpilliharrastajast“ õpilase etümoloogiliselt retoorilise teekonna alguspunkti, teema formuleerimise faasi. Bachi inventsioonid põhinevad kompaktsel teemadel, mis koos helistiku ja rütmi ning taktimõõduga on muusikaliste „lühikõnede“ lähteideeks. Esimese inventsiooni helistik on C-duur ja teema järgmine:

⁵ Auffrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) Mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreßen auch (2) Mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.



Näide 1. Bachi esimese inventsiooni C-duur BWV 772 teema (1720–23)

1.2. *Dispositio*

Järgmine samm retoorilise kõne koostamisel on ülesehitus, *dispositio*. Klassikalise retoorilise kõne dispositsioon näeb välja järgmine (Paradiso Laurin 2012: 10):

- (1) *exordium* – sissejuhatus, teema tutvustamine;
- (2) *narratio* – taustainfo, konteksti esitlemine;
- (3) *propositio* – kõneleja seisukoha selgitamine;
- (4) *confirmatio* ja *confutatio* – kõneleja väiteid toetavate pooltargumentide ja/või (oponendi) vastuargumentide esitamine ja kinnitamine;
- (5) *peroratio* – kokkuvõtteid ja lõppsõna;
- (6) epiloog.

Käsikäes erinevate kontrapunktitehnikate (peegelkuju, *stretto*, transponeerimine) ilmumisega võiks retoorilise kõne dispositsiooni Bachi C-duur inventsiooni ette kujutada järgmiselt:

Inventio 1.

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention No. 1 in C major, BWV 772, divided into seven rhetorical sections. The sections are labeled in red text: Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio, and Epiloog. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The music is characterized by its intricate, flowing lines and rhythmic patterns.

Näide 2. Bachi kahehäälse inventsiooni C-duur BWV 772 retooriline ülesehitus

1.3. *Elocutio*

Kolmas etapp retoorilise teose sünnil on *elocutio* ehk klassikalises retoorikas kõnestiili valik vastavalt publiku tüübile. Eristati kolme stiili: madal, keskmine ja kõrgstiil. Ka Mattheson lähtub klassikalise retoorika madalast, keskmisest ja kõrgstiilist, kui ta kirjutab kodusest, ilmalikust ja vaimulikust muusikast. Seejuures hoiatab ta oma lugejaid, et kiriku-, teatri- ja kammermuusikat automaatselt kõrgeks, keskmiseks või madalaks ei liigitataks – teose kvaliteeti ei määra žanr, vaid pigem siiski helilooja antud sisu (Mattheson 2008 (1739): 137–138). Athanasius Kircher (1602–1680) eristab muusikas kaheksat stiili. 1650. aastal Roomas

ilmunud raamatus „Musurgia universalis“ toob Kircher välja järgmise muusikastiilide klassifikatsiooni koos heliloojatega (Tarling 2016: 67):

Stiil	Kasutusala	Kircheri näited
<i>ecclesiasticus</i>	missad, motetid, pühalik, majesteetlik, tõsine	Lassus, Palestrina, Allegri
<i>canonicus</i>	helilooja oskuste näitamine	Valentini, Micheli
<i>phantasticus</i>	instrumentaalpalad, vaba ja probleemitu	Froberger
<i>melismaticus</i>	salmilaulud, mida esitatakse ilma üleliigse emotsioonita; <i>arietta</i> 'd, villanellad.	della Spinetta
<i>madrigalescus</i>	Itaalia madrigalid, röömsad, elavad ja sulnid laulud	Monteverdi, Marenzio, Lassus
<i>hyposchematicus</i>	tants ja ballett, rөөm, ulakus ja ülemeelikus	Kapsberger
<i>symphoniacus</i>	instrumentaalne kammermuusika	Kapsberger
<i>dramaticus</i> või <i>recitativus</i>	afektide või helistike ning nende heitlikkuse näitamine	Caccini „Euridice“ Monteverdi „Arianna“

Joonis 1. Muusikalis-retoorilised stiilid Kircheri järgi (1650)

Thomas Sheridan, 18. sajandil tegutsenud Iiri päritolu näitleja ning retoorilise kõnepidamise propageerija ja õpetaja, meenutab inglise emakeelega õppijaile erinevate Briti saarte dialektide, sünnipära ja haridustaseme (seisusliku-sotsiaalse kuuluvuse) ning isegi erinevate linnaosadega seotud kõnestiilide erinevusi, millega hea kõnepidaja peaks arvestama (Sheridan 1762: 246). Siinkohal võiks paralleeli tõmmata 17.–18. sajandi erinevatel kümnenditel ning geograafilistes piirkondades (õukondades) käibinud muusikastiilide virvarriga, mille peamiseks ühiseks nimetajaks oli retooriline mõtlemine. Lisaks Itaalia ja Prantsuse heliloojatele, kes olid pigem truud ühele äratuntavale personaal-rahvuslikule stiilile, tegutses saksakeelses kultuuriruumis ka

mitmeid muusikalisi „polüglotte“ või stilistilisi järeleaimajaid, klahvpilliheliloojatest nt Johann Jakob Froberger (1616–1667). Lõuna-Saksamaal üles kasvanud, Austrias tegutsenud ning paljureisinud heliloojana on tema klavessiinisüüdid äratuntavalt Louis Couperini mõjutustega. Girolamo Frescobaldi õpilasena valdas Froberger aga meisterlikult ka frescobaldilikku itaalia stiili, milles on kirjutatud tema arvukad tokaatad. Riias, Danzigis ja Tallinnas (Revalis) tegutsenud Johann Valentin Mederi (1649–1719) taasavastatud klavessiinisüit⁶ omab äratuntavaid stiili- ja vormisarnasusi omakorda Frobergeri klavessiinisüitidega, ehkki mõned tema kiriklikest instrumentaal-vokaalsuurteostest on inspiratsiooni ammutanud varabaroksest Veneetsia mitmekoorimuusikast (Popinigis, Woźniak 2019: 26).

Kuigi Bachi inventsiooni näol on tegemist koduseks õppemusitseerimiseks kirjutatud palaga, oleks alusetu liigitada oskuslikult ja kaunilt läbi viidud kontrapunkti madala stiili hulka kuuluvaks. Nagu Mattheson ütles, määrab teose stiili tema sisu! Seega võiks inventsiooni paigutada kõrgstiili ja/või kanooniliste (*canonicus*) teoste hulka. Äratuntavalt Bachi idiomaatilises stiilis, on kõnealune teos autori valikul saanud kammerliku ja napi, ometigi leidliku ja hästikõlava „sõnastuse“: ühetaktiline *inventio* areneb fuugaliku kahehäälse kaanonina.

1.4. Memoria

Muusika mäletamise vahendiks on 17.–18. sajandi kontekstis partituur. Muusikateoste n-ö iseseisev elu üle rahvus- ja riigipiiride ning komme esitada neid peast hakkas levima 19. sajandil seoses kontserdielu kandumisega suletud süsteemidest (õukond, kirik) avalikku ruumi (kontserdisaal) ning helilooja ja interpreedi institutsioonide eraldumisega teineteisest. Ehkki ka 17.–18. sajandil „reisid“ teosed heliloojate uudis- ja õpihimu ajal partituuride käsikirjaliste ümberkirjutuste kaudu risti-rästi läbi Euroopa (nt Johann Sebastian Bachi Vivaldi-transkriptsioonid, Frobergeri mõju Mederile jne), esitati neid reeglina regionaalselt: ühes kapellis töötav muusik või seal elav aadlisoost harrastusmuusik esitas terve elu sama(de) helilooja(te) sarnastele kompositsioonistele kaanonitele vastavat muusikat. Harva kõlas teos

⁶ Süüdi esiettekannet toimus Tallinnas 2.05.2019 Mederi juubelile pühendatud konverentsi raames. Nooditeksti leidja oli Prof. Toomas Siitan, redigeerija Anu Schaper ning esitaja Saale Fischer.

avalikkuse ees kaks korda, sest igaks uueks pühapäevaseks teenistuseks, pulmaks, sünnipäevaks jne sündis uus muusika. Liikudes järjepidevalt samas muusikalises keskkonnas, osutus küsimus „kuidas mängida?“ muusika esitaja jaoks ülearuseks, seda enam, et esitaja ning helilooja olid sageli üks ja seesama isik. Barokiaja partituurides puuduvad seega peaaegu täielikult sõnalised esitusjuhised, kuna vajadus nende järele puudus, partituur teenis ennekõike muusikalise mõtte talletamise, muusikalise mälu, *memoria* funktsiooni.

1.5. *Actio*

Retoorilise teekonna viimane etapp ja kulminatsioon on kõne ettekandmine publikule. Klassikalises retoorikakunstis ühe ja sama inimese pärusmaa, vahetab muusikateos siinkohal asupaika ning elab oma elu edasi „muusikalise oraatori“ ehk laulja või pillimängija kätes. *Actio* ehk esitus (ingl *delivery*, sks *Aufführung*) on see lõik retoorikakunstist, millega tegeleb ka käesolev töö.

Matthesoni ligemale 700-leheküljeline „Der volkommene Capellmeister“, millele eelpool viitasin, on ennekõike suunatud isikutele, kes on tegevad orkestrijuhidena. Mahukas teos kõneleb helide loomise peenest kunstist ega pühenda mängukunstile peaaegu ridagi, sest nagu eelnevalt selgitasin, ei vajanud 17.–18. sajandi elukutseline muusik esituskäsiraamatuid ega kirjalikke juhiseid. Esituslike küsimustega tegelevad ajastu pillimängijad ja noodiväljaannete eessõnad⁸ on suunatud pigem heal järjel asjaarmastajatele, kelle jaoks pillide soetamine oli taskukohane ning pillimäng ja -õpe üks vaba aja veetmise viisidest. Enamasti algavad niisugused õppetekstid a-st ja b-st ehk n-ö solfedžo baaskursusest, rütmivältuste, intervallide, taktimõõtude jms tutvustamisest, lühidalt asjadest, mida tänapäeval õpetatakse muusikakoolide esimestes klassides. Niisugusele literatuurile tuginevad valdavalt 20.–21. sajandi barokimängu uurimused, käsiraamatud ja reeglistikud, mõeldud kasutamiseks ka professionaalsele mängijale. Nende väljaannete enamlevinud puudus minu arvates on tendents teatud reeglite absolutiseerimisele ja järjekindel unustamine, et 17.–18. sajandi muusika peaks

⁸ Siin töös tsiteeritavatest autoritest nt Johann Joachim Quantz, François Couperin, Mr de Saint-Lambert jt.

olema retooriline ehk „kõnelev“ ja jätma seega ruumi esitaja subjektiivsetele valikutele. Retoorika objekt ei ole absoluutne tõde, vaid usutavus (Paradiso Laurin 2012: 9).

Tarling sedastab, et barokkmuusika esitamine tänases hetkes on tugevalt interpretatiivne tegevus, mille õnnestumine eeldab esitajalt suurt isiklikku loomingulist panust. Ehkki sõnalised esitusjuhised ja dünaamikamärgid valdavalt puuduvad, ei ole partituurid tühjad. Klavikordisti ja Sibeliuse akadeemia kunagise rektori Pekka Vapaavuori arvates sisaldavad „sõnatud partituurid“ piisavalt informatsiooni ekspressiivse esituse kujundamiseks (Vapaavuori 2005: 92). Matthesonilikud eelteadmised, mis helilooja kasutab teatud konkreetset intervalli, rütmi või harmooniat, on antud kontekstis juhised, mille alusel peavad sündima subjektiivsed esituslikud otsused: helide ja pauside pikkus (võrreldes kirjapandud pikkusega), heli kvaliteet ja dünaamiline tase jms. Teisisõnu – konkreetset retoorilised elemendid eeldavad mängijalt nende dekodeerimist ning sobivat tüüpi *actio*'t.

Olen kohanud ka Haynesi ideedele tuginevat lähenemist, mis nimetab kõnelemist n-ö tavapäraest esitustehnikatest (artikulatsioon, fraseerimine...) barokkmuusika esitamise kontekstis pinnapealseks. Autor Uri Golomb soovib mehaaniliste, nn õmblusmasina-stiilis barokiesituste⁹ vältimiseks tungivalt mängija mõtlemise ümbersuunamist tehnilistelt elementidelt retoorilistele elementidele ning viimaste individuaalset kujundamist vahetult eelneva ja järgneva ning terviku suhtes (sarnasus, kontrast, dialoog) (Golomb 2008: 3).

Võrdluseks – 1796. aastal nimetab Sheridan oma retoorikaõpikus „A Course of Lectures on Elocution“¹⁰ verbaalse ettekande komponentidena tarka häälekasutust ning retooriliste kõnefigureide kasutamist. Ta toob eraldi välja kõne artikuleerimise, mille alla liigitab häälduse, aktsendid, rõhud, hääle kvaliteedi ja kõrguse, pausid ja peatused ning hääle juhtimise. Need on subjektiivsed parameetrid, mille abil toimub valmisteksti retooriline kujundamine. Teisisõnu – muusikateose esitamise kontekstis on oluline endalt jätkuvalt küsida, missugust tähendust kannab üks või teine kompositsiooniline detail ja mil moel neid detaile ettekandes kujundada, et tulemus ei mõjuks monotoonse või mehaanilisena.

⁹ Siin viidatakse 20. sajandi keskpaigas levinud „sirgele“ mängustiilile, mis eriti klavessiinimängus meenutab kõlaliselt õmblusmasina monotoonset vurinat.

¹⁰ Inglise keeleruumis on kasutusel retoorilise kõne ja retoorilise ettekande ekvivalendina pigem mõisted *eloquent speech* ja *eloquent delivery*, mitte *rhetorical speech/delivery*. Ehkki tegemist on sama etümoloogilise tüvega, ei tohiks samastada ingliskeelset *eloquence*'i ning ladinakeelset *elocutio*'t. *Eloquence* samastub ladinakeelse *actio*, retoorilise ettekandega.

Monotoonsuse vältimine on retoorilise kõnelemise või ettekande keskne teema ning retoorilised tehnikad on viisid monotoonsuse vältimiseks esituses. Judy Tarlingi („The Weapons of Rhetoric“, 2005) järgi jagunevad retoorilised tehnikad kolmeks suuremaks grupiks. Nendeks on:

- (1) hääle/tooni kvaliteedi varieerimine;
- (2) häälekõrguse varieerimine;
- (3) kõnetempo varieerimine.

Muusikalises kontekstis on hääle- ehk helikõrgus partituuris nootide näol juba olemas. Muusikapala esitajale jäävad seega üle variatsioonid tooni kvaliteedis ning kõnetempos. Ehituslike iseärasuste tõttu on klavessiinil (ka teistel piiratud dünaamikaga pillidel nagu orel, oboe, plokkflööt...) üksikheli kvaliteedi varieerimise võimalused võrreldes poogen- ja näppepillide, klavikordi või hilisema (haamer)klaveriga piiratumad. „Kõnetempol“ ning selle varieerimisel ehk retoorilisel ajastamisel on ekspressiivses klavessiinimängus seega eriti kaalukas roll, ehkki laieneb loomulikult ka 17.–18. sajandi muusika esitamisele teistel pillidel.

Mõiste retooriline ajastamine on minu soovituslik nimetus pala nn baastempo varieerimise kohta barokkmuusika esitamisel, seejuures võivad lahknemised baastempo osas toimuda kas pikemate lõikude või üksikelementide tasemel, hõlmates ka muusikas leiduvaid retoorilisi pause ning muid muusikalis-retoorilisest grammatilisest struktuurist tulenevaid kõikumisi baastempo suhtes. Lähtun Vapaavuori, Tarlingi ja Schmelzeri eeskujul eeldusest, et 17.–18. sajandi muusikas on võimalused retooriliseks ajastamiseks erinevate muusikaliste elementide näol partituuri sisse kirjutatud. Interpreedile jääb seega subjektiivne otsus doseerimiseks (kui palju?), kuid mitte valikuks (kas?). Soovin hoiduda agoogika kui katusmõiste kasutamisest, kuna see on paslik pigem 19. sajandi ja hilisema muusika kontekstis: 17.–18. sajandi allikates agoogika mõistet (veel) ei kohta. Küll aga tarvitan oma töös Haynesi eeskujul mõistet agoogiline aktsent.

Retoorilise ajastamise tähendusväli on mõneti erinev ka laiemas mõttes muusikalisest ajastamisest (ingl *timing*). Ajastamine väljendab minu hinnangul stiilideüleselt konkreetsete muusikaliste sündmuste toimumise hetke orgaanilisust tunnetuslikult skaalal „heast-toimivast“ kuni „halva-mittetoimivani“. Haynes kõrvutab näiteks kreekakeelseid mõisteid *chronos* ehk kronoloogilist, katkematut, kvantitatiivset aega ning *kairos* ehk (esituslike) sündmuste toimumise õiget hetke, st sihilikku lahknemist *chronos*’est (Haynes 2016: 200).

Nn ekspressiivne ajastamine (ingl *expressive timing*) ehk esituslikud hälbed kvantitatiivsest meetrumist on nii etnomusikoloogia, elektronmuusika, muusikapedagoogiga, jazzmuusika kui ka erinevate levimuusikastiilide kontekstis üks suuri ja viljakaid uurimisvaldkondi.¹² Keskseks teemaks on nt gruuvi (ingl *groove*) fenomen, mille üks komponente on mikroajastamine (ingl *microtiming*). Gruuvi selgitatakse kui olukorda, kus muusikapala esitamise ajaline struktuur korreleerub meeldiva füüsilise vajadusega end muusika taktis liigutada. Mikroajastamine tähendab biidi sihilikku mängimist löögi ette, taha (ingl *laid back*), täpselt löögi peale või nende võimaluste kombineerimist (Virtual Lab, vaadatud 30.03.2020).

Kui viitasin eelpool nüüdisaegsete kirjutiste tendentsile absolutiseerida barokkmuusika esitusreegleid, siis pidasin silmas ennekõike varase muusika ajastamisega seotud akadeemiliste tööde temaatilist piiratust.¹³ Võrreldes muude muusikastiilide ja eppohhidega, mille uurimist iseloomustab tööde ja arvamuste küllasus, samuti külgnemine edasiste uurimisdistsipliinidega nagu sensomotoorika, psühholoogia jne, on varase muusika uurimisseis ajastamise osas materjali iseloomult ja hulgaltpoolt pöördvõrdelises seisus. Õieti taandubki aja mõtestamine barokkmuusika esituses laias laastus kahele teemadegrupile: (1) püüdlusele määratleda „õigeid“, metronoomil väljendatavaid temposid ning (2) noodivältuste analüüsile, rõhuasetusega peamiselt Prantsuse barokkstiilile omistatavast nootide ebavõrsele mängimisele (pr *notes inégales*).

Meeldiv füüsiline vajadus end muusika taktis liigutada ei ole siiski sugugi välistatud ka barokkteoste esituses. Vastupidi – muusikute kui ka kuulaja tantsuline olek muusikas on ka näiteks viuldaja Peter Spissky doktoritöö sisuks (Spissky 2017). Nagu rütmi- ja popmuusika esituses, on ka 17.–18. sajandi teoste ettekandes tempo kõrval omal kohal gruuv, ajastamine, mikroajastamine. Nende mõistete summaarne tähendusväli on aga pisut erinev kui nn retoorilisel kõnetempo varieerimisel ehk retoorilisel ajastamisel muusikas. Retooriline ajastamine võib kõiki eelnevaid sisaldada, kuid sihilikud hälbed kvantitatiivsest meetrumist lähtuvad konkreetsetest retoorilistest elementidest, millest kõnelen viimases peatükis, vokaalmuusikas ka teksti sisust ning sõnade tähendusest ja vokaalide värvist. Seega käsitlen

¹² Akadeemiliste allikate veebikogu JSTOR annab otsingule *timing in music* üle 30 000 vaste, *expressive timing* üle 10 000 vaste, *groove in music* üle 8000 vaste.

¹³ Otsing *timing in baroque* annab JSTOR-is vasteks üldsõnalisi artikleid barokkmuusikast ning üksikuid kirjeid, mille keskseks teemaks on tempo barokkmuusikas.

retoorilist ajastamist ekspressiivse ajastamise ühe alaliigina, mis on konkreetselt seotud 17.–18. sajandi muusika, selle kõnelähedase struktuuri ning oraatorliku ettekandeviisiga.

Ajastamisega rööbiti omab olulist rolli ka teose baastempo, mille suhtes esituslikud hälbed toimuvad. Leian, et ka siin on võimalik teistsugune, avaram lähenemine kui normatiivne, väljendusrikkuse asemel objektiivset, metronoomiliselt „õiget“ keskpunkti seav lähenemine. Retoorikakunst tunnistab iga oraatori subjektiivset kõnetempot, mille muusikaliseks ekvivalendiks võiks olla sulam pala idiomaatilise tempost ning esitaja(te)le loomuomasest tempost. Tempovaliku printsiipidele on pühendatud peatükid kolm ja neli.

2. Normeeriva tempoteooria kriitika

Tendents tempode normeerimisele 20. sajandi akadeemilises kirjanduses on, nagu sissejuhatuses viitasin, seotud ajastuteadliku mõttesuuna puhastava iseloomuga. Usun, et tagasipöördumine ajastu allikate juurde on olnud vältimatu ning tänuväärne etapp valdkonna arengus ning andnud ka esitajatele palju mõtteainet. Normeerival lähenemisel on praktilise muusitseerimise seisukohast siiski ka mitu puudust:

(1) nii ajastu allikad kui ka nt Dolmetsch asetavad vastutuse tempode valikul esitajale, kes teeb otsuse teose afektist ja oma heast maitsest (pr *bon goût*) lähtuvalt; nad ei normeeri, vaid abistavad esitajat paraja tempo, *tempo giusto*, leidmisel; normeeriv lähenemine on 19. sajandi vaimus heliloojakeskne ja lähtub tema „tõelistest kavatsustest“, esitajat retoorilise muusikateose ettekande kaasautorina arvestamata;

(2) veendumus, et igal teosel on olemas helilooja intentsioonidest lähtuv „õige“ tempo, on pöördunud esitajate vastu; nii on näiteks eriala-ajakirjanduses teravalt kritiseeritud ühe või teise muusiku „vales“ tempos tõlgitsusi, millest toon ühe näite allpool;

(3) veendumus, et on olemas absoluutselt „õiged“ tempod, on paradoksaalsel kombel põhjustanud selle mõttesuuna esindajate omavahelisi erimeelsusi, kuna erinevad meetodikad ja/või tõlgitsused on andnud erinevaid tulemusi.

Üks mahukamaid barokkmuusika tempode uurimusi on 2003. aastal ilmunud Klaus Miehlingi (s 1963) „Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik“ („Tempo barokk- ja eelklassitsistlikus muusikas“). Enam kui neljasajal leheküljel pakub Miehling algallikatele tuginevaid metronoomiarvutusi ja tempotabeleid väga laialdasele repertuaarile, seejuures ka terviklikele vokaalsuurteoste. Barokkmuusika kõnelähedust käsitleb Miehling kui teoste terviktempot mõjutavat komponenti: kirjapandut peab olema võimalik selgelt välja hääldada (Miehling 2003: 335). See lähenemine ei ole üdini vale, sest iseenesestmõistetavalt mängib tempo ja esitatava materjali selgus iga muusikateose esituse puhul olulist rolli. Siiski julgeksin Miehlingi „tempoteooriat“ pidada esitaja seisukohalt eelmainitud põhjustel ebapiisavaks.

Aususe mõttes olgu öeldud, et Miehlingi teose järelsõna 2003. aasta väljaandele kannab juba pealkirja „Historische Tempi – heute noch zeitgemäß?“ („Ajalooolised tempod – kas täna veel

a(s)jakohased?"). Selles küsib autor Arnold Dolmetchile¹⁴ viidates enesekriitiliselt, kas muusikateadus teenib siinkohal üksnes ajaloolise tõe huve või peaks teadus olema siiski ka esituspraktikas rakendatav (Miehling 2003: 365).

Miks temposid normeeriv tendents 20. sajandi HIP-liikumise teoorias valdavaks sai, on ehk seletatav ka 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses ilmunud noodiväljaannete kirjususega. Ainuüksi klahvpillimängu pedagoogilise põhirepertuaari hulka kuuluvatest Bachi inventsioonidest on saadaval rikkalik valik väljaandeid, mille „mittetäielikule“ nooditekstile iga väljaandja oma maitsest lähtuvalt puuduva sõrmestuse, artikulatsiooni-, dünaamika- ja tempomärgistuse on lisanud. Veebi-noodikogus IMSLP (Petrucci) on saadaval näiteks järgmised väljaanded Bachi C-duur inventsioonist, mille *urtext*¹ i eelmises peatükis analüüsisin (vaadatud 18.10.2019).

1) Carl Czerny, Ed. Peters Leipzig 1840 (♩ = 138):

2) Carl Czerny, B. F. Wood Boston 1900 (♩ = 120):

¹⁴ We can no longer allow anyone to stand between us and the composer (Dolmetsch: „The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries”, London: 1915).

3) Ebenezer Prout, Oliver Ditson Co Boston 1907 (♩ = 96):

2
FIFTEEN TWO-VOICE INVENTIONS
INVENTION I, in C major
Edited by Ebenezer Prout
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
(Allegro ♩ = 96)
PIANO
mf
legato

Näide 3. Erinevate tempodega Bachi C-duur inventsiooni BWV 722 väljaanded

Näited on järjestatud kronoloogiliselt, kuid sattunud ka tempolisse järjekorda alates 138 löögist minutis kuni 96 löögini minutis. Muidugi võib siinkohal tekkida segadus, milline neist tempodest on siis „õige(m)“ ja mis põhjusel?¹⁵ Samuti – miks just 138 ning mitte hoopis 140 või 136 lööki minutis? Kui siia rivisse lisada veel ka Leipzigi Bach-Gesellschafti puhas, ilma tempoidikatsioonita *urtext* aastast 1853, mida kasutasin eelmises peatükis, siis muutub arusaadavaks ajastuteadliku esituspraktika viljelemisest tekkinud vajadus selgitada välja empiirilisel meetodil põhinev kokkuleppeline „tõde“.

Unustades, et retoorika objekt ei ole tõde, vaid veenvus, läheb 20. sajandi puhastav lähenemine mööda retoorilise esituse vältimatust komponendist, milleks on kõnetempo (subjektiivne) variatiivsus, ning omab veel teistki puudust – nn metronoomimeetod unustab asjaolu, et aega mõtestati ja mõõdeti 17.–18. sajandil teistmoodi kui tänapäeval.

Esimesed filosoofilised ajakäsitlused pärinevad vanadelt kreeklastelt. Aristotelese (384–322 eKr) jaoks on aeg sündmuste ahel, kvalitatiivsete, kvantitatiivsete ja ruumiliste muutuste kogum, mille puhul on oluline „enne“ ja „pärast“. Nähes muutusi/liikumist (lad *motus*) sellest, mis võimalik, selleni, mis eksisteerib realselt, teame, et aeg on möödunud. Aristotelese järgijad mõtestasid ajahühikuid liikumisena väljenduvate ühikutena ning kuna looduses eksisteerivates

¹⁵ Ned McGowan, USA päritolu flöödimängija, helilooja ning nüüdismuusika rütmide ning tempo õppejõud Utrechti ülikoolis, avaldas arvamust, et sajandivahetuse rütmid ja tempod pärinevad tööstusrevolutsiooni-aegsetest masinatest (eravestlusest 28. 03. 2019).

kehades ja asjades toimub alati mingisugune muutumine, peab järelikult ka aeg pidevalt jätkuma (Grant 2014: 27).

17. sajandi keskpaigast hakkas senini üldiselt kehtinud aja mõtestamine loodusfilosoofias murenema. Uued tuuled loodusfilosoofiasse ja metafüüsikasse tõi Isaac Newton (1643–1727), kelle nägemuse kohaselt on aeg absoluutne, asjade liikumisest ja/või muutumisest (lad *motus*) sõltumatu, iseeneslikult lakkamatult kulgev nähtus (Grant 2014: 97–98). Teisisõnu – kui Aristotelese jaoks väljendus aeg objektide liikumises, siis Newtoni jaoks on liikumine ja aeg kaks eraldiseisvat kategooriat.

Cardiffi ülikooli juures töötav sotsioloog Barbara Adam (s 1945), kes on põhjalikult tegelema aja uurimisega, tõdeb, et tänapäeva globaalses, võrgustunud, digitaliseeritud maailmas samastavad inimesed aega (ehk vastavad küsimusele „mis on aeg?“) kellade ja kalendriga (Adam 2005: 15). Lisaks pole väheoluline asjaolu, et tänasel päeval saab aega mõõta sajandiku täpsusega. Võrreldes 17.–18. sajandiga, kui tavainimene arvestas kella mh päikese liikumise järgi, on võimalused aja mõõtmiseks nii täpsusastmelt kui mõõtmisriistade kättesaadavuselt oluliselt erinevad. Adam nimetab 21. sajandit ühtlasi kellade diktaadi ajastuks (samas). Idee kellade diktaadist harmoneerub minu arvates hästi 20. sajandi püüdlusega selgitada metronoomidel väljendatavate arvväärtuste kaudu 17.–18. sajandi muusikalist aega.

Aastatel 1979¹⁷ ilmunud raamatus „The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era, Common to All Instruments“ („Barokkmuusika interpretatsiooni reeglid, mis kehtivad kõikidele pillidele“) on autor, prantsuse päritolu helilooja ja puhkpillimängija Jean-Claude Veilhan (s 1940), tuletanud näiteks allpool toodud viis tempokategooriat (Veilhan 1979: 61). Üllatuslikult näib 1980ndel laiemalt levinud olnud üldistav arusaam, et kogu kõrgbaroki muusikat esitatigi ainult viie erineva tempoga (väga aeglane, aeglane, *moderato*, kiire ja väga kiire). Ajakirjas „Die Musikforschung“ ilmunud artiklis, millele siin viitan, avaldab autor William S. Newman ühtlasi arvamust, et alles Beethoveni ajal said võimalikuks tempolised nüansid ja vabadused, mis vastasid täpselt esitatava muusika karakterile (Newman 1980: 161).

¹⁷ Prantsuskeelne originaal ilmus 1977, saksakeelne tõlge 1982. Käesolevas töös kasutan 1979. aastal ilmunud ingliskeelset väljaannet. Veilhani õpik oli suure levikuga ning tema teesidest on lähtunud mitmed edasised tööd.

♩ = 40	♩ = 40	♩ = 80	♩ = 120	♩ = 160
♩ = 40	♩ = 40	♩ = 80		♩ = 160
Adagio assai	Adagio cantabile	Allegretto	Allegro	Allegro assai
Adagio pesante	Adagio spiritoso	Allegro ma non tanto	Poco allegro	Allegro di molto
Lento	Arioso	Allegro ma non troppo	Vivace	Presto
Largo assai	Larghetto	Allegro ma non presto		etc.
Mesto	Soave	etc.		
Grave	Dolce			
etc.	Poco andante			
	Affetuoso			
	Pomposo			
	Maestoso			
	Alla siciliana			
	etc.			

Joonis 2. Viis tempokategooriat vastavalt Quantzile (Veilhan)

Veilhan tugineb Saksa flötist Johann Joachim Quantzi (1697–1773) traktaadile „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ ehk „Põikflöödi mängimise õpik“ (Berliin 1752 (Kassel 2004)). Autor väidab, et Quantz lähtub pulsist 80 lööki minutis kui standardist, millest Veilhan tuletab omakorda kõik teised tabelis märgitud tempod.

Kontekst, milles Quantz 80 löögile minutis viitab, on seotud autori püüdlusega sorteerida ja süstematiseerida 18. sajandi keskpaigas suure kiirusega käibele võetud temposõnu. Peatükis 4. 2. kirjeldan nimetatud olukorda detailsemalt, kuid lühidalt öeldes näib Quantzi taotluseks siinkohal olevat korra loomine heliloojate poolt käibele võetud (ja võrreldes tänasega sootuks rikkalikuma valiku) temposõnade suvalisse realiseerimisse esituses. Quantzi sõnad on, et kõige paremini saab mängija peamistes tempokategooriates (sks *Hauptarten des Zeitmaßes*) orienteerumiseks kasutada mugavat vahendit, milleks on pulss terve inimese käel. Samas mõönab ta, et see varieerub kooskõlas päevaaja, inimese karakteri ja muude asjaoludega, ning et „viis lööki siia- või sinnapoole“ ei oma mingit tähtsust (Quantz 2004 (1752): 261–267).

Millisesse umbseisu võib allikate liialt kitsas tõlgendamine viia, illustreerigu järgmine näide Hans-Peter Schmitzi raamatust „Quantz heute. „Der Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ als Lehrbuch für unseren Musizieren“ ehk „Quantz täna. Põikflöödi mängimise õpik kui meie musitseerimisõpik“ (1987). Schmitz tõdeb, et meie jaoks on Quantzi-aegsed (st autori poolt Quantzi sõnaliste selgituste põhjal ise tuletatud) tempod nii kiired, et osutuvad tänases praktikas rakendamatuks. Schmitz toob näite menuetist, mis tema arvutuste kohaselt peaks kõlama 160 lööki minutis ning põhjendab mängimise seisukohalt asjatut, isegi

absurdset kiirust asjaoluga, et barokkpillid olid võrreldes modernsete pillidega palju vaiksemad ning kõlasid väikestes ruumides palju voolavamalt (Schmitz 1987: 77). Ehkki Schmitzil on pillide osas mingil määral õigus, eksib ta Quantzi vastu juba ainuüksi arvutama asudes.

Paul Heuser võtab raamatus „Das Clavierspiel der Bachzeit. Ein aufführungspraktisches Handbuch nach den Quellen“ ehk „Bachi-aegne klahvpillimäng. Allikatele tuginev esituskäsiraamat“ diskussiooni kokku sõnadega: „Quantzi pulsilöögiteooria osutub kesksaksa klahvpilliteoste mängus problemaatiliseks ning seda saab rakendada vaid mõõdukates või aeglastes palades.“ (Heuser 2004: 127)

Lisaksin siia kommentaari asemel tsitaadi Quantzilt (Quantz 2004 (1752): 263):

Mis möödunud aegadel üsna kiiresti pidanuks minema, mängiti ikka sama aeglaselt kui tänapäeval. Kus oli kirjas *allegro assai*, *presto*, *furioso* jpm, mängiti ikka nii, nagu tänapäevalgi *allegretto*’t esitatakse. Paljud kiired noodid vanade saksa heliloojate instrumentaalpalades nägid niisiis välja palju keerulisemad ja ohtlikumad, kui nad tegelikult olid. Tänapäeva prantslasedki on mõõdukale tempole elavates palades enamjaolt veel ustavaks jäänud.²⁰

Ajalooliste tempode problemaatika seisu jälgimisel on täna üheks olulisemaks platvormiks saanud internet. Ka sealt nähtub, et nägemus tempost kui mängijavälisest esitusparameetrist on jätkuvalt elujõuline nagu ka veendumus, et piisavalt kaua ning põhjalikult allikaid analüüsides on võimalik tagasi minna helilooja „tegelike“ kavatsuste juurde. Ammendamatuks allikaks tempovaidlustes on nt organisti ja pianisti Wim Wintersi YouTube’i kanal „AuthenticSound“, kus autor on allikatele tuginedes jõudnud järeldusele, et Beethoveni muusikat tuleks lugeda senikehtinud arusaamadega võrreldes poole aeglasemalt. Teine aktuaalne platvorm on Facebooki grupp „Historical Performance Research“, kus asjalike ja põhjendatud arutelude kõrval toimuvad diskussioonid, mille keskmes metronoomilised „õige“ ja „vale“, sh käesoleva aasta (2020) aprillis kasutaja Aldo Roberto Pessolano poolt 80 leheküljel avaldatud töö „Historical Evidence of Tempi in the 18th and 19th Centuries“ („18. ja 19. sajandi tempode ajalooline tõestusmaterjal“).

²⁰ Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt als heutiges Tages. Wo Allegro assai, Presto, Furiosi, d. v. m. haben stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielt, als man heutiges Tages das Allegretto schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen also viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen. Die heutigen Franzosen haben diese Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größten Theils beybehalten.

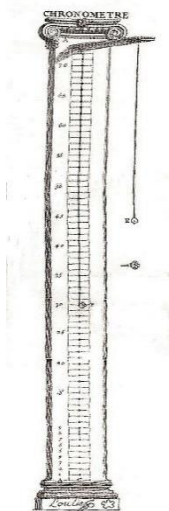
Siinkohal tahan rõhutada, et ma ei vastusta hästi tehtud uurimistööd, vaid kõnelen pigem mitteformaalsete, isikupäraste esituste poolt. Quantzi ajal kirjutatud muusika temposid ei määranud metronoom, vaid mitmete muusikaliste ja inimlike tegurite koosmõju. Quantzi „Versuch...“ põhjal üldistades on nimetatud teguriteks muusikas:

- (1) mängija pulsisagedus (loe: tunnetuslikult sobiv tempo);
- (2) üldine (kohalik) mängutraditsioon;
- (3) palas esinevad lühimad noodivältused;
- (4) sõnalised tempjuhised, sh tantsude pealkirjad;
- (5) harmooniate vaheldumise sagedus taktis;
- (6) vokaalmuusikas ka lauldava teksti tähendus, mõte (sks *Sinn der Worte*) – seda võiks tõlgendada nii, et tõsisem tekst nõuab väarikamat tempot ja rõõmsam kiiremat.

Veel üks põhjus, miks – kui parafraseerida Dolmetschi – ei tohiks metronoom ja sellele tuginev „tõde“ seista partituuri ja interpreedi vahel, seisneb asjaolus, et praktilises musitseerimises rakendatavad metronoomid tulid käibeale alles 19. sajandi alguses.

Galileo Galilei pendlivõnkumise uuringutest tuule tiibadesse saanud idee kasutada aja mõõtmiseks muusikas korrapäraselt võnkuvat seadeldist jõudis muusikateadusse 17. sajandi keskpaigas Marin Mersenne'i ja René Descartes'i eksperimentide kaudu (Lawrence-King 2016, vaadatud 27.01.2016).

1696. aastal ilmunud Etienne Loulié (1654–1702) raamatus „*Éléments ou Principes de Musique*“ („Muusika elemendid ehk põhialused“) kirjeldab autor enda konstrueeritud kronomeetrit (pr *chronomètre*), mis on ligi kahe meetri kõrgune, muudetava pendlikõrgusega seadeldis (Loulie 1696: 81–88).



Joonis 3. Loulié' kronomeeter (1696)

Praktilisest musitseerimisest jäid uued leiutised oma ebaotstarbekate mastaapide tõttu aga kuni 18. sajandi lõpuni veel kõrvale. Seda kinnitab järgmine lõik Quantzi flöödimängutraktaadist, milles autor tõdeb, et Loulié kronomeetrit pole teadaolevalt mitte keegi kasutama hakanud (Quantz 2004 (1752): 261):

Küll on juba pikka aega on püütud leiutada vahendit tempo (*Zeitmaaß*) mingisuguseks tabamiseks. Loulié on oma „Muusika elementides [...]“ toonud ära joonise masinast, mida ta nimetab kronomeetriks. [...] Seesinane masin on paraku raskesti käsitsetav ja vajunud üldisesse unustusse, teadaolevalt pole keegi seda masinat kasutama hakanud, vaid selle töökõlblikkus on äratanud kahtlust.²¹

Käepäraste mõõtmega metronoomid läksid seeriatootmisse 19. sajandi alguses Johann Nepomuk Mälzeli (1722–1838) eestvõttel. Kindlad tõendid *Metronomisierung*’i jõudmisest professionaalsesse muusikaellu pärinevad Ludwig van Beethovenilt.

1826. aasta detsembris dateeritud kirjas muusikakirjastusele Schott põhjendab helilooja oma 9. sümfoonia esmaettekande õnnestumist osadele lisatud metronoomitähistustega ja tunnistab

²¹ Man ist zwar schon, seit langer Zeit, ein, zu gewisser Treffung des Zeitmaaßes, dienliches Mittel auszufinden bemühet gewesen. Loulié hat in seinem Elements [...], den Abriß einer Maschine, die er Chronometre nennet, mitgetheilet. [...] Inzwischen wird diese Maschine doch schwerlich von einem jeden immer den sich geführt werden können: zugeschwiegen, dass die fast allgemeine Vergessenheit derselben, da sie, so viel mann weis, niemand sich zu Nutzen gemacht hat, schon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erregt.

samas, et varem käibinud *tempo ordinario*-printsip²² nn vaba geeniuse ajajärgul enam ei toimi (Leißmann 1917: 244 järgi):

Metronoomimärgid tulevad tagantjärele: te ju ootate neid. Meie aastasajal on need hädavajalikud. Olen saanud kirju Berliinist, et [9.] sümfoonia esimene ettekanne entusiastlike ovatsioonide saatel olevat möödunud, mida ma võin suurelt osalt metronomiseerimise (*Metronomisierung*) arvele kirjutada. Me peaaegu enam ei saa kasutada normaaltemposid (*tempi ordinari*) ajal, mil valitsevad vaba geeniuse ideed.²³

Ehkki metronoomie praktilises musitseerimises enne Beethoveni ja Mälzeli aega ei kasutatud, opereeritakse metronoomiliste väärtustega kaasaegses muusikateaduses jätkuvalt, seejuures juba iseenesestmõistetavalt 21. sajandi täpsusastmes. Alljärgnevas näites, milleks on 2014. aastal Genti Ülikooli juures avaldatud uurimistöö „Tempo in Baroque Music and Dance“ („Tempo barokkmuusikas ja -tantsus“) on arvutused tehtud juba sajandiktäpsusega (Coorevits ja Moelants, vaadatud 28.08.2018).

the tempi seen in fig. 2, which were applied to the quarter note of the melody of the sarabande, and the half note of the courante.

16 dancers participated in the experiment. They were asked to perform the choreography of the sarabande and courante on the music presented to them. The dancers performed the choreography twice in each tempo, which was recorded on video. After the two performances, they were asked to evaluate the tempo of the music on the basis of 1) the character or the dance, 2) fluency of their dance movements, 3) how they felt rhythmic cadence, 4) the difficulty to perform the choreography, 5) how comfortable they thought the tempo was on a 7-point Likert scale. Starting with the 'neutral' tempo of 80 BPM, alternately, a faster and a slower tempo were played until the dancers indicated that it was impossible to perform the choreography.

4.2 Analysis

Analysis of music recordings

944 recordings of music by Lully, Louis and François Couperin, Marais, Hotteterre, d'Anglebert, Chambonnères, Rameau and Jacquet de la Guerre were used to give a representative view of tempi in historically informed performances of French baroque music. The collection consisted of 507 sarabandes (mostly in 3/4, with some examples in 3/2 or 6/4) and 437 courantes (mostly in 3/2, with some examples in 3/4). Whereas the tempi of the sarabandes were very similar despite the metrical difference, the group of courantes in 3/4 were clearly performed faster. As this meter does not correspond to the meter used in the dance study, 26 courantes were excluded from the analysis.

The distributions of tempi for both dances are very similar, with means of 68.86 and 68.47 bpm for courante and sarabande respectively. The range of tempi is larger for the sarabande, which

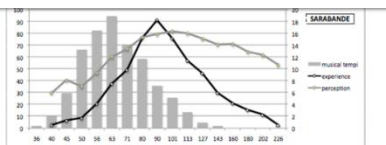


Figure 2: Tempi for the courante and sarabande in music recordings and dance performance

The results of the video analysis show that precision and smoothness score the highest for 80 bpm with the courante (mean=88.9%), and with the sarabande for 113 bpm (mean=80.8%). The peak is much sharper for the courante, the sarabande has high scores for all the tempi between 80 and 127 bpm. The dancers synchronize best at 90 bpm with the courante (mean=88.9%) and at 101 bpm with the sarabande (mean=82.9%). Also, nobody was able to perform the sarabande slower than 40 bpm and the courante faster than 180 bpm. The dancers themselves rated 80 bpm as the optimal tempo for the courante, and 90 bpm as optimal for the sarabande.

The results are summarized in figure 2, where we see the distribution of tempi found in the music recordings (grey bars), the average score of the evaluations by the dancers (experience, black line) and the average score of the smoothness and precision parameters from the video analysis (precision, grey line).

Joonis 4. Sajandiktäpsusega metronoomiindikatsioonid (Gent, 2014)

²² *Tempo ordinario* või *tempo giusto* ei ole üks üldkehtiv tempo, vaid pala materjalist lähtuv, n-ö paras, toimiv, pala idiomaatiline tempo.

²³ Die Metronomisierung folgt nächsten: warten Sie ja darauf. In unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig. Auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich größtenteils der Metronomisierung zuschreibe. Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach Ideen des freien Genius richten muß.

Antud töö käsitleb tantsijate ja muusikute samaaegse tegevuse koherentsuse määra erinevate barokktantsude ning tempode lõikes. Töö tõukub autorite tähelepanekust, et sama teose erinevates esitustes (ka sama esitaja puhul) esineb tempode osas suuri lahknevusi ning võrdleb nn laboritingimustes tehtud elavaid esitusi olemasolevate salvestustega, tantsijatega ning ilma. Töö suureks plussiks on minu arvates tempode mitmetitõlgendatavuse ning esitajate subjektiivsete ning ka mittemuusikalistest (ruum, tantsijate olemasolu või puudumine) teguritest lähtuvate tempo-otsuste aktsepteerimine ning selgitamine. Ühtlasi on aga tegemist veel ühe ilmeke näitega sellest, kuidas iga uus põlvkond vaatab teatud teemaderingile läbi oma ajastu prisma, antud juhul nn kellade diktaadi ajastu inimese pilguga. Muusika esitajana jään kahtlema, kas 300 aasta vanuse muusika analüüsimisel on selline täpsusaste lõpuni põhjendatud?

Elavale kuulajale mängides huvitab interpreeti (ajaloolise) korrektsuse või kvaasiautentse „tõe“ kõrval ennekõike esituse esteetiline kvaliteet, ilu ja väljendusrikkus. Mäng kronesteesia ehk kuulaja ajatajuga on üks võimalus selle saavutamiseks. Mõned mõtted tänastelt praktikutelt.

Jaan-Eik Tulve (s 1967) (Tulve 2015, autori refereering):

[Muusikas] absoluutseid vältusi ei eksisteeri, kõik on suhteline. Siin võib interpreet julgelt usaldada oma muusikalist tunnetust. Sealhulgas võib arusaamine teatud lugudest aja jooksul muutuda, sest me ise muutume, küpseme, meie ajataju muutub. Kui lugu kõlab ühtäkki kiiremini või kõrgemalt kui harjutud, siis ei saa öelda, et see oleks lauldud valesti. Oluline on teksti väljendus.

Sarnasele järeldusele on jõudnud ka Rumeenia päritolu dirigent Sergiu Celibidache (1912–1996), kes oma raamatus „Über musikalische Phänomenologie“ („Muusikalisest fenomenoloogiast“) on ütelnud järgmist (Celibidache 2001: 40–41):

Tempol võib füüsilises maailmas eksisteerida küll korrelaat, millel aga pole mingit pistmist füüsilise aja ja selle kulgemisega. Rääkides tempost, ei saa kasutada sõnu „aeglaselt“, „kiiresti“, „ilma kiirustamata“, „liiga kiiresti“, „õigesti“, „valesti“ ega ka ühtegi muud ajale viitavat märksõna. [...] Kui asjaarmastajad ütlevad, et tempo oli õige, räägivad nad iseenda poolt füüsilisse maailma projitseeritud, kuid mitteprojitseeritavast kuiva vee jõest, mis

mööda rumaluse kõnniteed ülesmäge voolab. [...] Kõige suurem ja katastroofilisem eksitus on panna võrdusmärk tempo ja kiiruse vahele.²⁴

Sekundeerigu Celibidachele Eesti dirigendi Arvo Volmeri (s 1962) mõtted intervjuust ajakirjale Teater. Muusika. Kino. (Õun 2010: 18 järgi):

Mahleri Viiendas sümfoonia on näiteks kuulus *Adagietto*. Ma olen sügavalt veendunud, et *Adagietto*'t ei tohi mängida sümfoonia kontekstis aeglaselt. See peaks mõjuma nagu sissejuhatus viiendale osale. Aga kui ma mängin seda eraldi loona, teen seda nii aeglaselt, kui vähegi võimalik. Kui palju üks või teine vormiosa lihtsalt aega võtab, on üsna oluline. Vahel on vaja esitada ka kiiret muusikat suhteliselt aeglaselt, sest kui aeglase muusika osa teoses on suur, võib juhtuda, et see vähene kiire surutakse hoopis kokku ja kuulajale jääb mulje, et seda peaaegu ei ole. Mind huvitab väga aja organiseerimine ja muusikateose eri lõikude kestustevahelised suhted. Kui temposid päris täpselt matemaatiliselt suhestada, on oht minna ehk mõnevõrra puiseks, aga teatud tempodevaheline või kestustevaheline suhe on kindlasti ka heliloojal meeles mõlkunud. Vaevalt on nad selle üle väga teoretiseerinud, helilooja jõuab tavaliselt intuiitiivselt lahendusteni, oma tööd pidevalt lihvides... Kuid on ka neid, kes võib-olla väga täpselt kalkuleerivad, kirjutamise stiile on ju erinevaid. Esitaja aga peab kindlasti mõõtma ja kaaluma kõiki võimalusi kümme korda, ideaalis muidugi.

Illustreerimaks, kui teravalt objektiivsust taotleb „tõde“ võib põrkuda esitaja subjektiivsete valikutega, olgu alljärgnev näide muusikakriitikast.

Artiklis „Doucement and légèrment: Tempo in French Baroque Music“ ehk „*Doucement* ja *légèrment*: tempo Prantsuse barokkmuusikas“ annab tunnustatud briti muusikategelane Lionel Sawkins hävitava hinnangu vanamuusikakorüfee William Christie' salvestusele Marc-Antoine Charpentier' teosest „Te Deum“ (Harmonia Mundi HMC 901298). Antud artiklis analüüsib Sawkins Prantsuse kõrgbaroki heliloojate (Du Mont, Charpentier, Couperin, Lalande) vokaalsuurteoste üksiknumbrite tempode omavahelist relatsiooni mensuraalnotatsiooni *tactus*'e taustsüsteemis. Ühtlasi tuletab ka metronoomiliste tempomärgistuste tabeli nimetatud muusika esitamiseks, ehkki tegemist on ajajärguga, kui mensuraalnotatsioon oli juba

²⁴ Das Tempo kann in der physikalischen Welt ein Korrelat erfahren, es hat aber nichts mit der physikalischen Zeit und ihrem Ablauf zu tun. Im Bezug auf Tempo können alle zeitlichen Kennzeichen wie „langsam“, „schnell“, „nicht langsam“, „nicht so schnell“, „zu schnell“, „richtig“ oder „falsch“ nicht von ferne Anwendung finden. /.../ Wenn Fachamateure sagen, dass das Tempo richtig war, so sprechen sie von einer von ihnen in die physikalische Welt projizierte, unprojizierbaren Flut trockenes Wassers, das den Bürgersteig des Schwachsinn entlang aufwärts fließt. /.../ Die enorme Verwechslung, die unheilbringendste, ist, das Tempo mit Geschwindigkeit gleichzusetzen.

asendumas moodsa noodikirja ning taktimõõtuudega. Enda tuletatud tempotabeli alusel kritiseerib Sawkins Christie' temposid, mis lahknevad teose osi ühendavatest proportsionaalsetest suhetest, ning nimetab sellist teguviisi muusika suhtes ebakorrektses. Samuti nimetab Sawkins põhjendamatuks Christie „ekstravagantseid” *rallentando*'sid. Sawkins on osade kaupa metronoomiga mõõtnud ja välja toonud tema arvates sobimatud tempod (Sawkins 1993: 367).

Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) lõi „Te Deumi” aastate 1688 ja 1698 vahel, ehk umbes samal ajal, kui Loulié töötas välja suuremõõtmelise kronomeetri, mida Quantzi andmetel keegi kasutusele ei võtnud. Väheoluline pole ka asjaolu, et alates 1979. aastast (ansambli Les Arts Florissants loomisest) on Christie pühendunud peaaesjalikult just Prantsuse barokkmuusika esitamisele ja salvestamisele. Kõnealune esitus võib põhimõtteliselt olla teatud kokkuleppelise reeglistiku vaatevinklist ebakorrektsne, kuid aus teose ning helilooja vastu – retooriliselt kirjutatud teos nõuab retoorilist ettekannet. Julgen sügavalt kahelda, et metronoomi abil on selleni võimalik jõuda.

3. Tempoaliku printsiipidest 17. sajandi muusikas. Aristotellik aeg ja *tactus*

Johann Joachim Quantzi pulsilöögiteooria, millest oli juttu eelnenud peatükis, tugineb muusikateaduses ja -esituses kuni u 18. sajandi keskpaigani kasutusel olnud ideele muusikalist aega koordineerivast *tactus*'est, mille kirjeldamiseks kasutatakse traktaatides alla-üles liikuva (takti lööva) käe kujundit. 1771. aastal ilmunud traktaadis „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik“ („Range kompositsiooni kunst muusikas“) soovitab autor Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) muusikalisest ajast kõneledes aga lugejal ette kujutada võrdse kaaluga lööke, mis asuvad teineteisest võrdse ajavahemiku kaugusel (Grant 2014: 6).

Kui esimesel juhul kirjeldatakse aega objekti – käe – kaudu, mille liikumisel punktist A punkti B, punktist B punkti C jne tekivad hetkelised kohalejõudmised/seisakud/vahepeatused, siis kumab siit läbi aristotellik aeg. Teisel juhul kirjeldatakse muusikalist aega millestki sõltumatult ajas kulgevate löökide kaudu, mis viitab juba teistsugusele, njuutonlikule paradigmale.

Aristotellik „vahepeatustega“ aeg on hästi tajutav enamikus enne 17. sajandi keskpaika kirjutatud uues stiilis klahvpillimuusikas: nimetaksin seda fragmentaarseks kompositsiooniprintsiibiks, mis tähendab, et võrdlemisi lühike (5 kuni 6 min) tervikteos koosneb mitmest alalõigust, mille olemasolu eraldivõetuna ei ole teose terviku seisukohalt määrava tähtsusega. Ka suur osa inglise virginalistide 16. saj lõpus ja 17. saj alguses kirjutatud muusikast on kirjutatud sel moel, ehkki erinevalt itaallaste *nuove musiche*'st ei saa siin rääkida end mingil kombel uuena manifesteerinud kompositsioonistiilist.²⁵ Fragmentaarset komponeerimisprintsiipi kasutasid aga näiteks ka Dario Castello või Biagio Marini. Nende viiulisonaadid, mis loodud u 1620–1630, ei ole vormilises mõttes mingit seost 17. sajandi teises pooles ja 18. sajandil Itaalias või itaalia stiilis kirjutatud muusikaga, nagu näiteks Arcangelo Corelli või Francesco Geminiani loodud trio- või viiulisonaadid, kus ühe väiksema alalõigu väljajätmine terviklikust osast ei oleks enam mõeldav.

²⁵ Prantsusmaal on varaseim klahvpillidele kirjutatud kunstmuusika säilinud 17. sajandi teisel poolel tegutsenud J. Ch. De Chambonnières'i loomingu näol, kelle teoseid leidub rohkesti näiteks u 1690 koostatud Bauyin'i käsikirjas. Saksamaal kestis 1618–1648 30-aastane sõda, mistõttu ka sealne muusikapärand on liiga napp, et teha 17. sajandi esimese poole kohta üldistusi.

Noodipildis märgistavad erinevaid alalõike sõnalised viited (tempotähised või osade järjekorranumbrid – *prima parte, seconda parte* jne kuni *ultima parte*), taktimõõdu muutused,²⁶ põhiliste noodivältuste muutused (valged või mustad) jm.

Girolamo Frescobaldi (1583–1643), kelle eessõna 1637. aastal Roomas ilmunud esimesele tokaatade kogumikule („Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo“) on üks selle ajastu väheseid ja seega olulisimaid klahvpillimängu metoodilisi allikaid, legitimeerib tokaatades isegi alaosade väljajätmise vastavalt mängija soovile („Toccate e partite...“, Kassel 2010 (Rooma 1637)):

Tokaatades pole ma pööranud tähelepanu ainult sellele, et nad oleksid külluslikult kaunistatud erinevate passaažide ja ornamentidega, vaid et üksikuid osi võib mängida eraldiseisvatena, et mängijal oleks voli lõpetada oma tahtmise järele, ilma sunnita jõuda tokaata lõppu.

Fragmentaarne kompositsiooniprintsiip avaldub ka viisis, kuidas Frescobaldi suhtub tempode valikusse (samas):

Nii nagu tänapäeva madrigalides, peaks ka mänguviis olema selline, mis ei allu rangelt taktile, kuigi need madrigalid on keerulised, saab neid muuta kergemaks, võttes kord kiiremini, kord aeglasemalt või lausa peatudes, vastavalt millist tunnet või sisu väljendavad sõnad. [...] Kadentsides tuleb tempot kõvasti aeglustada, isegi kui kirjas on lühikesed noodivältused, samuti, kui läheneb lõpp, tuleb aeglustada passaaži või kadentsi.

Tempo on niisiis pala ekspressiivsuse teenistuses ning mängijal on seejuures voli otsustada selle üle, kuidas doseerida. Kena on märgata ka, kuidas Frescobaldi tõmbab paralleele vokaalmuusikaga ning teiselt poolt, kuidas ta valutab südant vaheldusrikkuse üle teoses.

Vaatamata tempolistele vabadustele, mis helilooja mängijale annab, ei saa öelda, et 17. sajandi muusikat esitades oleks tegemist interpreedi täieliku vabaduse või suvaga. Nagu eelnevalt mainitud, käibib kuni 18. sajandini muusikas *tactus*'e printsiip. Alljärgnevalt mõned näited, kuidas *tactus*'t kahe aastasaja jooksul on selgitanud:

– Martin Agricola („Musica Instrumentalis Deudsch“, 1532): *Tact* on järjestikune alla ja üles liikumine (sks *Jtem / das nidderschlagen und das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact*).

²⁶ Seejuures ei ole veel tegemist tänapäevases mõttes taktimõõtudega, vaid mensuraalnotatsiooni *tactus*'e süsteemi kuuluvate kvadraatsete ehk *tempus imperfectum* ja kolmeste ehk *tempus perfectum* mõõtudega.

– Andreas Crappius („Musicae artis elementa”, 1608): *Tactus* on käe järjepidev liikumine (lad *Tactus est motio succesiva manu*).

– Wolfgang Hase („Gründliche Einführung in die edle Music oder Singe Kunst”, 1657): *Tact* pole midagi muud kui käe või kepiga toimuv liikumine (sks *Der Tact ist nichts anders / als eine Bewegung / so geschieht mit der Hand oder einem Stocke*).

– Leopold Mozart („Versuch einer gründlichen Violinschule, 1756): *Tact* on aeg, mille jooksul tuleb erinevad noodid ära mängida /.../ *Tacti* näidatakse käe liikumisega üles ja alla (sks *Der Tact bestimmt die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielet werden /.../ der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeigt*).

Käe liikumise kiiruse määrab inimulss, mille normaalseks loetav vahemik on teatavasti 60–100 lööki minutis, sõltuvalt inimese emotsionaalsest ja füüsilisest seisundist. Inimpulsi ekvivalenti muusikas, vastavalt Frescobaldile, väljendavad (noodi)tekstis esitatud tunded ja sõnad. Konkreetsemalt peaks 17. sajandi esimese poole *nuove musiche* vaimus kirjutatud instrumentaalpala esitades eksisteerima teatav baastempo (it *tempo giusto*) – nagu ka igal inimesel on oma tüüpiline kõnetempo – ning vastavalt noodimaterjalile ja karakterile baastempost mõõdukalt lahknevad kõrvaltempod. Viimased ei püsi rangelt muutumatuna ega kulge ka fraasidünaamika loogikast lähtudes nagu hilisemas muusikas, vaid sisaldavad sõna värvi ja tähendusega koherentset rütmi, mis nõuavad esitajalt vastavalt pidevat, kiiretes ühikutes vahelduvat ajastamist. Pala esitades on oluline tajuda, missugune võiks olla selle *tempo giusto* ehk idiomaatiline baastempo ning mis suunas on helilooja kavatsenud selle muutmist.

Vaatleme seda alustuseks vokaalmuusikas Jacopo Peri (1561–1633) laulu „Lungi dal vostro lume“ („Kaugel teie valgusest“) põhjal. Kogumik „Le varie musiche“, kust laul pärineb, ilmus Firenzes 1609. aastal.



Näide 4. Peri madrigali „Lungi dal vostro lume“ avataktid (1609)

Pala on kirjas valges mensuraalnotatsioonis ning *tactus*'e lugemise aluseks on – nagu valdavalt 17. sajandi esimese poole notatsioonis – *minima* (võrreldav tänapäevase poolnoodiga). Väike vertikaalkriipsuke vokaalpartii alguses vastab ühe *minima* pikkusele pausile. Esimeses taktis annab Peri saate ja vokaali sisseastumisega järjestikustel minimatel kätte tugeva *tactus*'e tunnetuse. Ühtlasi on Peri saate kirjutanud niisugusel moel, et selle rütm katkestab vokaali punktiga pikendatud noodid, lükates need liikuma kiirema(te)sse vältus(t)esse ja tugevdades esimeses taktis veelgi *tactus*'e tunnetamist.

Seda ootamatum on kuulajale teise takti muutunud rütm. Ainult ühest sõnast *lume* (valgus) koosnevas taktis näib Peri soovivat ajalikkuse kadumist, sest nii vokaal- kui saatepartiis saabub rütmiline seisak, mida oleks kena täita *messa di voce*'ga²⁷ nii vokaal- kui saatepartiis. Ehkki sõna *lume* tähendab valgust, on see pika u-silbi tõttu vokaalses mõttes kinnine, tume. Ereda, pulbitseva valguse kirjeldamiseks leiaks itaalia keelest teisi, avatud vokaaliga sõnu nagu *fanale*, või, kui vokaalse ereduse saavutamine oleks omaette eesmärk, saaks seda väljendada üleüldse teisiti kui kaks korda u-häälikuga (*lungi, lume*) sõnu valides. Sõnas *lume*, selle värvis ja rütmis näib sisalduvat kogu esimese takti mõte – valgus, mis on kaugel, vaevumärgatav, peaaegu olematu. Sellise mõtte väljendamiseks näivad kaks liikumatus olekus *semibrevis*'t ainuvõimalikud.

Siinkohal toon võrdluseks sama materjal minu arvates pisut ebaõnnestunud modernses notatsioonis, kus väljaandja on poolitanud punktiir-taktijoontega võtmesõnad *lungi* ja *lume*, mis hävitavad Peri komponeeritud ajatuse tunde, selle pala kvintessentsi. Edasine mõttekoht on ka proportsioonimärgi C asendamine *alla breve* märgistusega modernsetes transkriptsioonides.²⁸

²⁷ Pika noodi elavdamine hääle paisutamise ja kahandamisega.

²⁸ Näide on pärit 1985. aastal ilmunud raamatus „Le varie musiche and other Songs“ (toim. Tim Carter, A-R Editions Inc, Madison).

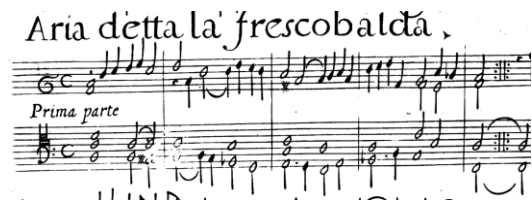


Näide 5. Peri „Lungi dal vostro lume“ kaasaegses notatsioonis

Samasuguse tundlikkusega tuleks lugeda ka 17. sajandi instrumentaalmuusika partituure. Vaatamata sõnalise teksti puudumisele on sama ajajärgu instrumentaalmuusika kantud erinevatesse rütmidesse ja liikumistesse kätkevad retoorilistest varjunditest. Alljärgnevalt kirjeldan ühe klahvpilli- ja ühe viiuliteose näitel, kuidas on helilooja ümber käinud *tactus*'ega ning mänginud muusikalise ajaga viisil, et sellest on saanud teose erinevaid karaktereid edasi andev vahend.

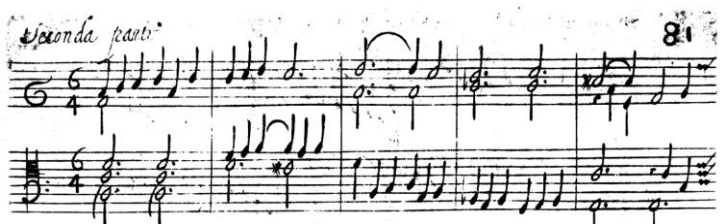
Girolamo Frescobaldi „Aria detta la frescobalda“ („Aaria, mille nimi on Frescobaldi“) on – nagu 17. sajandi klahvpillimuusikale omane – lühike pala, mis koosneb „aariast“ (teemast) ning neljast sama harmoonilise plaani, kuid erineva karakteriga variatsioonist, mille hulgas on kaks tantsu – *gagliarda* ja *corrente*. Teose põhjal on üsna kerge mõista, kui tihedalt on omavahel seotud muusikaline liikumine ning karakter.

Aaria (*prima parte*) algab seisaku ning vastutahtsi minema hakkamisega: akord ja takti põhiosal (teisel löögil) kõndima hakkav ühehäälneline meloodia, mis kulgeb ühtlastes semiminimates (veerandites). Vasaku käe saade on passiivne, aga toetav, kommenteeriv. Selline materjal viitab minu arvates rahulikule, kaalutlevale karakterile. Väheinnukas algus, mis jätkub kõndival maneeril, kõneleb rahulikust *tactus*'est. Kujutletav *tactus*'t näitav käsi jõuab ühe takti jooksul käia kaks korda alla-üles.



Näide 6. Frescobaldi „Aria detta la frescobalda“, *prima parte* (1637)

Esimeses variatsioonis ehk *seconda parte*'s omandab teose avataktis tuttav tõusev meloodiakäik kontrastselt tõtaka karakteri.



Näide 7. „Aria detta la frescobalda“, *seconda parte*

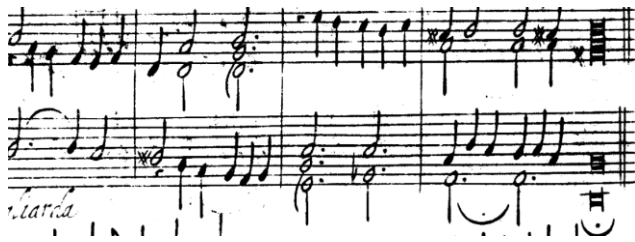
Mis seda põhjustab? Ehkki kujuteldav *tactus*'t näitav käsi jätkab alla-üles liikumist konstantses tempos, on Frescobaldi nüüd käe ühte liikumisse kahe *semiminima* asemel mahutanud kolm *semiminima*'t. Ümber sõnastades on teema ja esimene variatsioon on omavahel järgmises

proportsioonis: $\downarrow = \downarrow$, ehk $\downarrow\downarrow = \downarrow\downarrow\downarrow$

Seconda parte'sse lisab tõtakust liikumise viivitamatu algus kohe esimesel löögil ning häälte sisseastumine *stretto*'s sopranis, tenoris ja bassis. Erutatud afekti tõttu oleks õigustatud pisut kiirem tempo, mis osa viimases taktis peaks pidurduma jälle baastempole. See on vajalik, kuna järgmises osas (*Terza parte gagliarda*) peab *tactus*'t dirigeeriva käe ühte liikumisse mahtuma

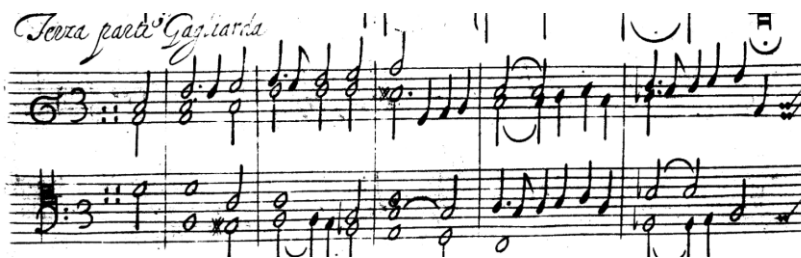
terve takt ehk *seconda* ja *terza parte* omavaheline proportsioon on $\downarrow = [1 \text{ takt}]$.

Frescobaldi on viimasesse takti pidurduse sisse kirjutanud, asendades pala ühtlaselt ümara liikumise süngoopidega.



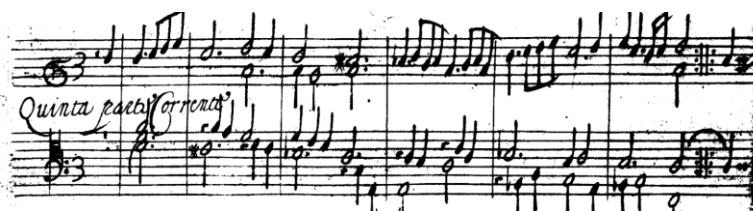
Näide 8. „Aria detta la frescobalda“, *seconda parte* lõpp

Kolmas osa, hüppetants galliard, on teose ägedaima, maskuliinseima karakteriga, kus esituslikku hoogu ja jõudu annab eellöök, häälte rohkus ja nende suur ulatus.



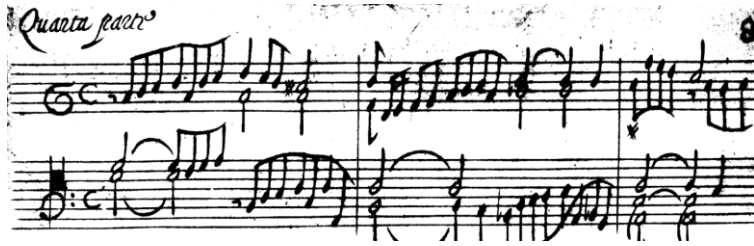
Näide 9. „Aria detta la frescobalda“, *terza parte Gagliarda*

Sarnases liikumises (üks takt = üks käeliikumine) on ka pala viimane osa *corrente*, kuid kõrge tessituur pala alguses annab sellele klavessiinil hoopis teistsuguse, nõtkema ja pehmemä ehk feminiinsema karakteri.



Näide 10. „Aria detta la frescobalda“, *quinta parte Corrente*

Eelviimases osas, *quinta parte*'s kahe kiire tantsu vahel parafraseerib Frescobaldi aaria liikumist ja karakterit, kuid hoiab pinget kiirete fusade ning strettoliku sisseastumisega häältel. Kõrges tessituuris algusterts vasakus käes annab osale nõrga impulsi.



Näide 11. „Aria detta la frescobalda“, *quarta parte*

Niisiis allub „Aria detta la Frescobalda“ tervikuna ühtsele *tactus*’ele, kuid proportsioonide vaheldamisega ning nende sisse omakorda erinevatest vältustest koosnevate liikumiste paigutamisega on Frescobaldi osade lõikes saavutanud erinevad karakterid. Viimaste eristamine muutub hõlpsamaks, kui esituslik tempo baastempo suhtes on kas edasipürgiv või tagasihoidev.

Siia kõrvale toon fragmentaarse kompositsioonistiili ja pulsilöögile allutatud *tactus*’e kohta veel ühe näite sama epohhi viulimuusikast. Tegemist on Biagio Marini (1594–1663) teosega „Sonata variata“ aastast 1626, mille pealkiri (it *variata* – varieeritud) annab hästi edasi teose olemust. Mõneminutilisse palasse kokku kuhjatud kompositsioonilise materjali rohkus on ilmselgelt ajendatud soovist kombata Itaalias 17. sajandi alguses soolopillina kiiresti populaarsust koguma hakanud viuli tehniliste ja kõlaliste võimaluste piire. Analüüsin teose ühte lühikest lõiku, mille viulipartii näeb välja alljärgnev:²⁹

²⁹ 1626. aasta originaalväljaandes on ajastule tüüpiliselt soolo- ja saatepartiid teineteisest lahus.

The image displays a musical score for the first part of the violin sonata by Marini. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The word "Presto" is written below the staff. The second system continues the piece with two staves. The third system starts at measure 36, marked with a "36" above the staff, and features a dynamic marking of "pp" (pianissimo) above the first staff. The score concludes with a final measure on the third system.

Näide 12. Marini „Sonata variata per il violino“ *op.* 8 nr 58 viiulipartii (1626)

Loetavuse ja selguse huvides kasutan analüüsiks IMSLP-s saada oleva nüüdisaegse versiooni takte 59 kuni 81 (esimene pool):

59 Presto = kiirelt

62 Vältuste tihenemine bassis – kulminatsioonini viiv kiirendus

65 Proportsiooni muutus – rõhutatult aeglaselt välja mängitud kadents Uus, rahulikumas tempos algus

70 Sama materjali rütmiline intensiivistamine - kiirendus

74 Hetkeline mõtlikkus "Vabalangemine"

78 Proportsiooni muutus – eelneva materjali järkjärguline rahunemine Vaibuv lõpp

81

Näide 13. Marini „Sonata variata per il violino“ kaasaegne partituur

Siin toodud leheküljepikkuses lõigus varieerib Marini liikumist kolmel korral, taktis 59 väljendab liikumist *tempus perfectum* – iga takti kolm *minima*'t on jaotatud omakorda kolmeks *semiminima*'ks $\text{ooo} = \text{ooo} \text{ooo} \text{ooo}$, *tactus*'t lööva käe ühe liikumise jooksul tuleb ära mängida terve takt ehk kõik üheksa *semiminima*'t. Laskuvate käikude pikkuse ebasümmeetriasse on sisse

kirjutatud kasvav pinge, esimene laskumine toimub 6 x 3 *semiminima*'ga, lõigu lõpetab hektiiliselt alla-üles visklevad 2 x 3 *semiminima*'te grupid. Samal ajal toimub ka bassis rütmivältuste tihenemine. Kokku on esimene lõik (taktid 59–66) tajutav kulminatsiooni viiva tihendusena.

Proportsiooni vahetamisega $\text{♩} = \text{♩}$ tekitab Marini kujutluse tempo aeglustumisest, ehkki *tactus* hoiab konstantset tempot. Taktis 69 (eellöögiga) alustab Marini uuesti muusikalise materjali järkjärgulist intensiivistamist, mille ta saavutab kiirenevate rütmivältuste kasutamisega. Taktist 78 kordab Marini eelnenud muusikalist materjali augmentatsioonis ning muutunud proportsioonis, tekitades järkjärgulise rahunemise. Takti 80 teises pooles saabub lõplik vaibumine, mis laheneb takti 81 esimesse nooti. Marini on meisterlikult vältinud monotoonsust, kasutades selleks nn kõnetempo varieerimist. Mängija kohuseks on otsustada lahknemiste amplituudi kaugus teose baastempost, *tempo giusto*'st.

4. Tempoaliku printsiipidest 18. sajandi muusikas. *La Measure ja le Mouvement*

17. sajandi lõpul hakkasid proportsioonimärke järk-järgult asendama taktimõõdud. Pala põhilise afekti/karakteri rõhutamiseks hakkasid heliloojad partituuridesse lisama kaassõnu,³⁰ kuigi taoline komme sai tuule tõeliselt tiibadesse alles 18. sajandi keskpaigaks.

Philipp Rice väidab, et *tactus* kadus 17. sajandi jooksul täielikult käibelt (Rice 2011). Jään teisele arvamusele: *tactus*'e idee käibis muusikalises mõtlemises vaikumisi edasi ka 18. sajandil – Johann Matthesoni toodud analoogia südametegevusega on selle tõendiks. Alles 18. sajandi teisest poolest ja Kirnbergerist (1773), kes palub muusikalist aega ette kujutada üksteisest võrdsel kaugusel võrdse kaaluga punktidenä, võib hakata kõnelema njuutonliku ajamõtlemissel jõudmisest muusikasse.

Lisaks Matthesoni ja Quantzi terminoloogiale (diastol, süstol, inimpulss), väljendub *tactus*'e olemasolu rudimentaarsel kujul nn barokses taktihierarhias, mille kohaselt on takti kaalukaim osa esimene löök, kaalukuselt teisel kohal kolmas ning kerged teine ja neljas löök. Teadupärast teeb käsi *tactus*'e jooksul ühe alla-üles liikumise, imperfektses taktis suhtega 2:2 ning perfektses taktis suhtega 2:1. Et raskusjõu puhul rakendub raskuskiirendus, on liikumine alla kiirem ja tugevam (takti esimesel osal) kui liikumine üles (takti kolmandal) osal, teine (ja neljas) taktiosa on rõhutatud. Kaheksateistkümnenda sajandi noodikirjas on seega 4/4 ja 3/4 taktimõõdus põhirõhk esimesel löögil (alla) ning kergem rõhk kolmandal löögil (üles).

18. sajandi alguseks sai noodikiri enam-vähem tänapäevase väljanägemise, kuid „takt ei väljenda enam seda, kas muusika tantsib, hüpleb, kiirustab, voolab või seisab. [...] Kas ja kus asuvad rõhud, millistest impulssidest muusika lähtub, määravad teised asjaolud: noodivältsed, rütmid, meloodia ja ka taktimõõd oma uudses tähenduses. [...] Takti omadused määravad ka võimaluse sihilikult nende vastu töötada.“ (Seidel 1995: 52)

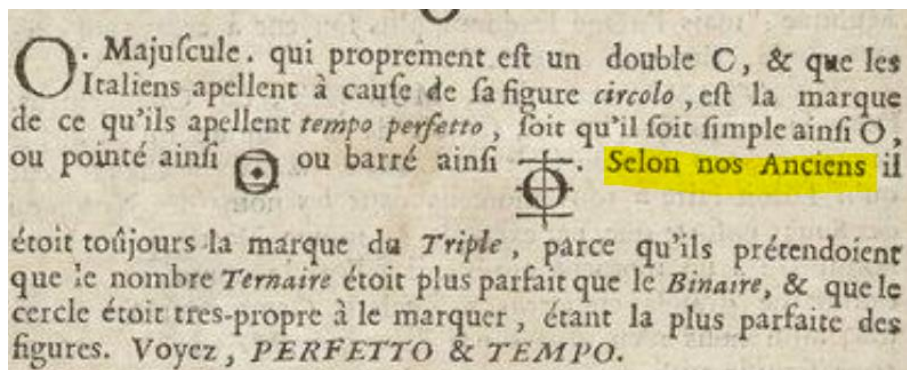
³⁰ Temposõna asemel kasutan sihilikult väljendit kaassõna (sks *Beiwort*), kuna nii kirjutasid Quantz kui ka Mattheson. Oma tekkeajal väljendasid kaassõnad sageli pigem karakterit, nagu nt prantslaste *doucement* (õrnalt), *légèrment* (kergelt), itaallaste *allegro* (rõõmsalt), *andante* (kõndivalts) jne.

18. sajandi kirjandusse sugeneb muusikalise ajamõõdikuna taktilööva käe kõrvale inimpulss – ka siin on veel selgelt olemas aristotellik liikumise element punktist punkti. Hamburgi *musicus* Mattheson kasutab muusikalisest ajast kirjutades diastoli ja süstoli (südamelihaste lõdvestumine ja kokkutõmme) mõisteid ning Berliinis Friedrich Suure õukonnas töötanud Quantzi muusikalises sõnavaras, nagu kirjeldasin eelpool, on tarvilusel mõiste pulsilöök (sks *Pulsschlag*).

4.1. Varased taktimõõdud – *la Mesure*

Esimesi samme üleminekul uut tüüpi mõtlemisele ja taktisüsteemile on hõlbus näha kolme sajandivahetusel ilmunud allika varal. Neist kronoloogiliselt esimene on Charpentier' õpetaja Giacomo Carissimi (1605–1674) lauluõpik „*Ars cantandi*“, mille saksakeelne esmatrükk ilmus 1696. aastal Augsburgis. Oma töös tsiteerin raamatu neljandat järeltrükki 1708. aastast. Teine väljaanne on 1702. aastal Pariisis välja antud klavessiinimänguõpik „*Les Principes de Clavecin*“, mille autor on teadmata eesnimega *Monsieur Saint-Lambert*. Valisin selle nii erialalisest huvist kui autori elulähedase ja praktikakeskse lähenemise tõttu. Kolmandaks, õhtumaade muusikaloos neist kolmest ehk enimtuntud teos on 1703. aastal Pariisis ilmunud Sebastien de Brossard'i (1655–1730) itaalia/saksa-prantsuse muusikasõnastik „*Dictionnaire de Musique*“.

Nii Brossard'i kui Carissimi põhjal on selge, et mensuraalnotatsiooni proportsioonimärkide tundmist peeti sajandivahetusel oluliseks, kuid sajandivahetuse paiku sündinud uues muusikas neid pigem enam ei kasutatud. Carissimi manitseb mitut puhku, et õpilasi ei tohi vanade proportsioonide ja vältustega hirmutada. Brossard selgitab põhjalikult nii mensuraalnotatsiooni tähiseid kui ka vältuseid, lisab aga, et on olemas kaasaegsem alternatiiv.



Joonis 5. Väljavõte Brossard'i muusikasõnastikust (1703)

Esimesed püüdlused tõlkida varasemaid *tactus*'e proportsioone uude noodikirjasüsteemi tõi kaasa rea kiiresti käibelt kadunud (küll aga tänases nüüdismuusikas taaskohatavoid) taktimõõtusid, Brossard'il mh 9/4, 12/8, 12/16, 9/16 jne, samuti mõisted tavaline ning ebatavaline jaotus/mõõt/proportsioon/takt. Carissimi kirjutab üsna mahlaselt (Carissimi 1708: 14):

Vanasti kasutati proportsioone väga palju ning neid kutsuti imeliste nimedega nagu dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, hemiola, subdupla, subtripla, subquadrupla jne. Tänapäeval aga pole vaja niisuguseid kaugelt otsitud sõnu vaja käiku lasta, eriti mis puudutab noorsugu, kelle jaoks need kõlavad sama võõralt kui böömi külakeel.³²


Vähem vürtsikalt väljendab sama mõtet Brossard, kes kirjutab „meie esiisade“ (pr *nos Anciens*) kasutatud perfektsest ja imperfektsest ajast (Brossard 1703: Tempo). Nn tavaline, ordinaarne takt asendab varasema inimliku *tactus imperfectumi*, ebatavaline, ekstraordinaarne takt jumaliku *tactus perfectumi*.

- 1) Tavaline takt hõlmab neljaosalist taktimõõtu ning selle diminueeritud vormi:

Carissimi: *Tempo ordinario / proportion ordinario*

Brossard: *tempo ordinario / tempo alla semibreve*


³² Die Alten haben dieser Proportionen sehr viel gebraucht, auch solche mit wunderlichen Namen als dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, hemiola, subdupla, subtripla, subquadrupla etc erklären wollen, jeziger Zeit aber will man solche Weitläufigkeit nicht mehr passiren lassen, viel weniger der Jugend, las welcher solche Wörter eben so fremd als Böhmische Dörffer vorkommen.

Tähistus: 

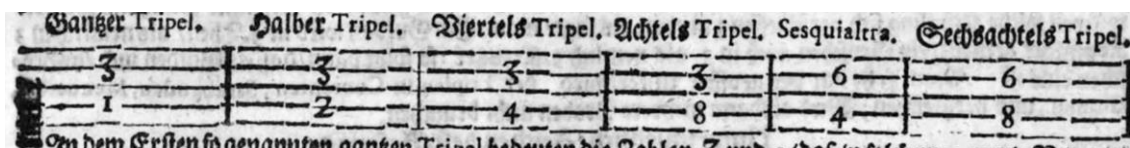
Diminueeritult:

Carissimi: *alla breve*

Brossard: *C barré* või *alla breve*

Tähistus: 

- 2) *Tempo / proportion extraordinario* („ebatavaline takt“) viitab kolmestele taktimõõtudele. Carissimi toob seejuures välja järgmised võimalused.



Joonis 6. Taktimõõdud Carissimi järgi (1708)

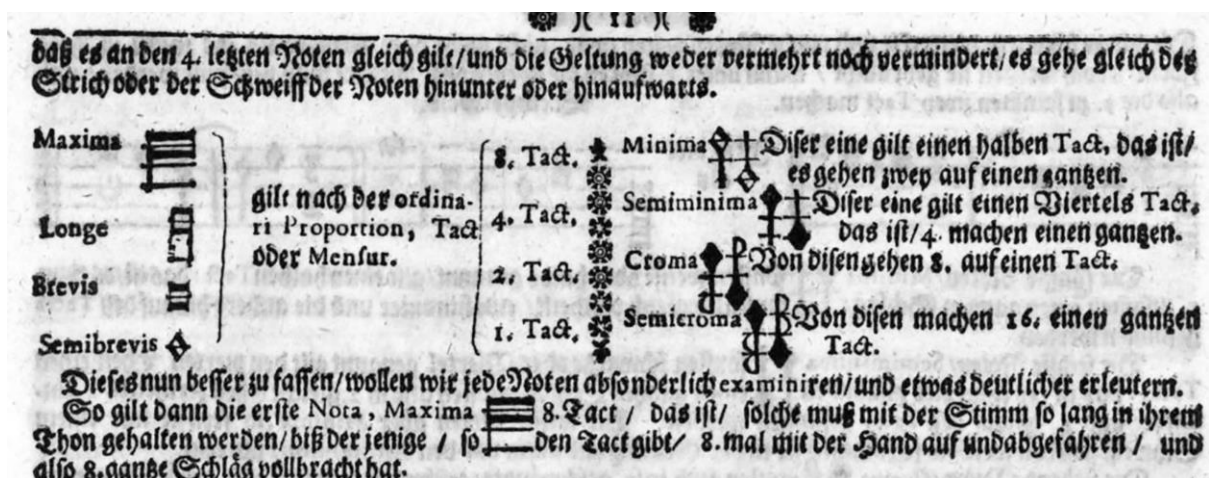
Oluline on nii Carissimi kui Brossard'i käsitluste juures taktimõõtude sidumine kvalitatiivsete, nii kiirust kui karakterit iseloomustavate näitajatega ning taktimõõtude asetamine omavahelisse relatiivsesse temposuhtesse: neljane takt on aeglane ja tõsine, diminueeritud neljane takt kiirem. Taktimõõdud on seotud ka kolme retoorilise stiili (kõrge, keskmine ja madal) ehk *elocutio* kasutusalaadega muusikas. Kolmeste taktimõõtude puhul on nende kvalitatiivne järjestus joonisel 6 vasakult paremale lugedes Carissimi sõnastuses (Carissimi 1708: 15):

- (1) $3/1$ aeglane ja tõsine, kasutatakse kiriklikus muusikas (sks „Wird in langsamen compositionen und ernsthaften Materien in dem Stylo Ecclesiastico gebraucht“);
- (2) $3/2$ pisut värskem ja kiirem kui eelmine, kasutatakse tõsises muusikas (sks „Dieser ist etwas frischer gebräulicher, absonderlich in ernsthafte Stylo, als der vorig., also folglich muss der Tact etwas geschwinder gebe werden“);
- (3) $3/4$ veel kiirem kui eelmine, kasutatakse lõbusas muusikas (sks „Erfordert eine geschwindern Tact als der vorige, wie dann dieser Tripel meistens in Arieten und lustigen Materien gebraucht wird“);

(4) Suurepäraselt kajastab ajastu vaimu Carissimi otsus tabeli viimase kolme taktimõõdu (3/8, 6/4 ja 6/8) kohta, et need on *componist*'ide poolt välja mõeldud *musicus*'te irriteerimiseks.

Carissimi süsteemi kaudu saab selgituse ka tänases praktikas kõrgbaroki kontsertlike tantsusüitide ja sonaatide osade omavaheliste temposuhete määramiseks kehtiv reegel, et (muude indikatsioonide puudumisel) on tants/osa seda kiirem, mida suurem on arv selle taktimõõdu nimetajas.

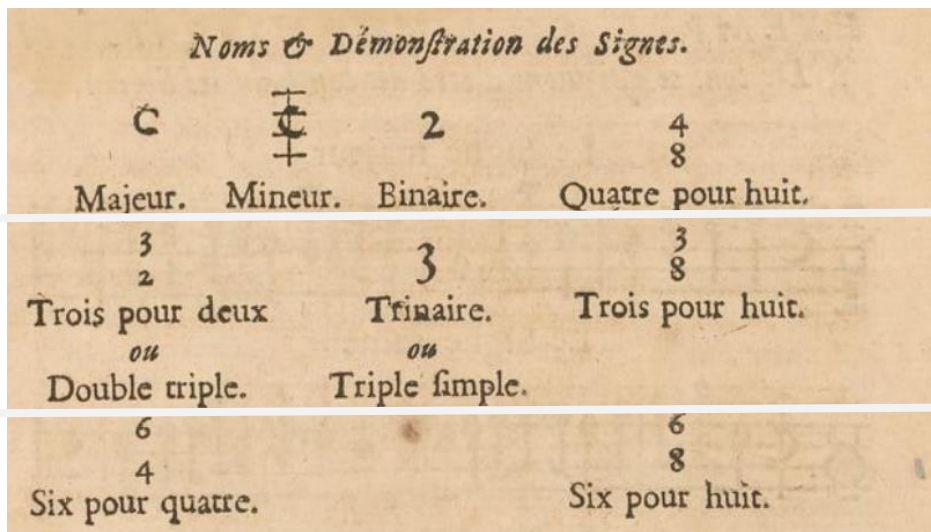
Carissimi opereerib paralleelselt nii mensuraalnotatsioonis kui uudses noodikirjas, kasutades „Ars cantandi“ viiendas, rütmivältusi käsitlevas peatükis „Nootidest, punktidest ja pausidest“ kõrvuti nii vanu mõisteid (*minima*, *semiminima* jne) kui ka nende modernseid sünonüüme (pool-, veerand-, kaheksandik- ja kuueteistkümnendiknoot). *Maxima* ja *longa* on Carissimi sõnul praktikas unustatud väärtused. Peatüki lõpul tutvustab autor lühidalt uut vältust nimega *biscroma*, mis vastab tänasele 32-ndiknoodile, kuid hülgab nimetatut samas kui praktilise musitseerimise seisukohalt liigkiire ja seega ebaolulise. Löökide lugemist õpetab ta vana kombe kohaselt käe alla-üles liikumise varal, seejuures dirigeeritakse Carissimi sõnul kolmest takti käe liikumisega alla-üles suhtes 2:1.



Joonis 7. Rütmivältused Carissimi järgi (1696/1708)

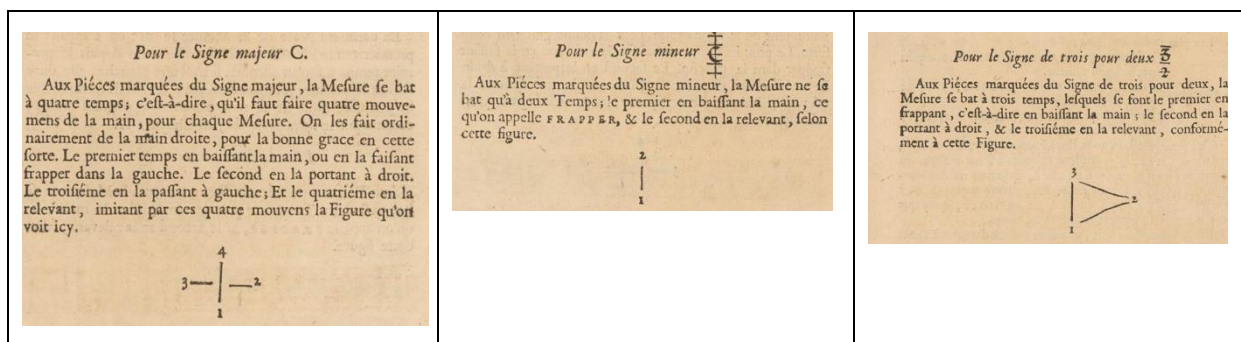
Saint-Lambert'i klavessiinimänguõpiku „Les Principes du Clavecin“ kaheksas peatükk kannab pealkirja „Des signes qui marquent la mesure et le mouvement“ ehk „Märkidest, millega tähistatakse mõõtu ja liikumist“ (Saint-Lambert 2003 (1702): 123). Autor loetleb üheksa erinevat taktimõõtu, jagades need sarnasel põhimõttel paarisarvulisteks ja kolmesteks, kuid kasutab seejuures mõisteid *majeur/mineur/binaire* ja *trinaire* või *trinaire simple*. Valge

joonega eraldatud ridu vertikaalis vasakult paremale lugedes on Saint-Lambert'i taktimõõdud aeglasemast kiirema suunas:



Joonis 8. Taktimõõdud Saint-Lambert'i järgi (1702)

Võrreldes Carissimiga, näib Saint-Lambert olevat oma ajast teatud mõttes ees. Raamatus „Beating Time & Measuring Music“ põhjendab Roger Grant (Grant 2014: 94), miks ta peab Kirnbergerit moodsa taktiteooria esiisaks (võrdse kaaluga vältused võrdsel kaugusel). Tendents kirnbergerliku mõtlemise suunas on aimatav uudsest viisist, kuidas Saint-Lambert taktilöömist kirjeldab. Nii nelja- kui kolmeosalises taktis ei käi käsi vana kombe kohaselt ühe korra alla-üles, vaid iga lööki näidatakse võrdselt. Julgen arvata, et Saint-Lambert on üks esimesi autoreid, kes on kirja pannud modernsed dirigeerimiskeemid:



Joonis 9. Neljase, kahese ja kolme taktimõõdu dirigeerimine Saint-Lambert'i järgi (1702)

Ka viisist, kuidas ta liigutusi kirjeldab, kumab läbi uudne, Kirnbergeriga sarnane mõtteviis (Saint-Lambert 1702 (2002): 125):

Need neli liigutust peavad olema võrdsed, teisisõnu ei tohi võtta rohkem aega, liikudes esimesest teise, teisest kolmandasse, kolmandast neljandasse või neljandast esimesse lööki. Neljalöögine takt on väga tõsine (pr *fort grave*); aega tuleb mõõta kõndiva, isegi üsna aeglaselt kõndiva mehe sammudes, sest meesterahva sammud on üksteisega ühepikkused.³⁴

Saint-Lambert'i mõtted mõjuvad seda uuenduslikematena, et veel 35 aastat hiljemgi (1739) hoiatas Mattheson muusikuid taktiosade võrdsuse eest. Mattheson eristas sõltumata taktimõõdust paaris ja paarituid takte (sks *gerade und ungerade Tact*) ning manitses lugejat, et too ei otsiks paarisarvulises taktis nelja ning kolmeses taktis kolme lööki. Igas taktis, ütleb Mattheson, olenemata taktitüübist, on kaks osa, st iga takti jooksul liigub käsi ühe korra alla ning ühe korra üles (seega suhtes 2:2 või 2:1 – autori märkus) (Mattheson 2008 (1739): 268).

Ka tuletatud taktimõõtude kohta on Saint-Lambert'il rohkem öelda kui Carissimil. 6/8 ja 4/8 kohta ütleb autor, et need on „väga kiired“ (pr *tres vite*) ning taktimõõdu 3/8 tempo sõltub Saint-Lambert'i sõnul sellest, kas tegemist on kunst- või tantsumuusikaga (konkreetses näites peetakse silmas menuetti). Esimesel juhul tuleb mängida väga rõõmsalt (pr *fort gayement*), teisel juhul tavalisest aeglasemalt (pr *ne se joüent pas ordinairement si vite*). Väga rõõmus, *fort gay*, on taktimõõt 6/4, seevastu 3/2 väga tõsine, *fort grave*. Kolmese takti (kolm veerandnooti) kiirust võrdleb Saint-Lambert mehe sammudega, kes läbib tunnis 5/4 ljööd. Viimane on piirkonniti pisut erineva pikkusega ühik, mis väljendab inimese või hobuse poolt tunniga läbitavat vahemaad. Niisiis mõtles Saint-Lambert siin pigem normaalsest aeglasemat kõnnitempot ja lähtus tõenäoliselt iseenda sammupikkusest. Inimese kõnnitempo on individuaalne ja paljuski ka tunnetuslik. Üsna laialt tõlgendatav võrdlus kõnnitempoga kui ka juhendid mängida „väga rõõmsalt“ või „väga tõsiselt“ jätavad esitajale teatava tempolise tolerantsivahemiku ehk võimaluse iseseisvaks doseerimiseks teatud vahemike piires.

³⁴ Ces quatre mouvements doivent être égaux, qu'il ne faut pas employer plus de temps, à passer de premier au second, que de second au troisième, du troisième au quatrième, et du quatrième au premier. La Mesure à quatre temps est fort grave; les temps s'en doivent mesurer sur le pas d'un Homme qui se promené, et même assez lentement. Je compare toûjours les temps de la musique aux pas d'un Homme, parce que les pas d'Homme étant égaux entre eux.

Nii nagu Saint-Lambert loetleb, kasutab taktimõõte näiteks François Couperin (1668–1733) klavessiinimängutraktaadis „L’art de toucher de Clavecin“ leiduvas seitsmes prelüüdis, mis olen Saint-Lambert’i juhiseid järgides reastanud aeglasemast kiirema suunas:

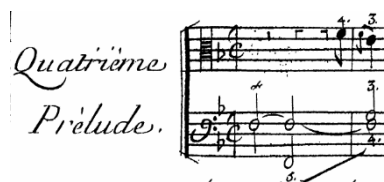
1) Kolmas prelüüd – 6/4



Viies (Cinquième) ja seitsmes (Septième) prelüüd – C



2) Neljas prelüüd – C barré



3) Kuues prelüüd – 8/3 (mõeldud on 3/8):



4) Esimene ja teine prelüüd – 2





Näide 14. Couperini prelüüdide taktimõõdud (1716)

Teine prelüüd (*Second prélude*) d-mollis algab motiiviga, mis on tüüpiline sooloklavessinile kirjutatud lamentatiivsele muusikale ega hakka tööle kiires tempos nagu eeldaks taktimõõd 2.³⁵ Et taktimõõdudega väljendatavad tempod ei olnud tingimata normatiivsed, tunnistab autor Saint-Lambert, kirjutades, et muusikud eksivad iseenda reeglite vastu ega mängi alati nii, nagu taktimõõd eeldaks. Seega tuleks varaseid taktimõõte käsitleda pigem indikatiivsetena ning võtta tempo-otsuste puhul arvesse ka muud muusikalist materjali ning teose väljendatavat peamist afekti.

4.2. Liikumine ja kaassõnad – *le Mouvement*

Liikumisest saab 18. sajandi esimesel poolel omaette mõiste, seejuures ei võrdu liikumine ainult kiire või aeglase tempoga. Harfimängija Andrew Lawrence-King ütleb, et liikumist saab kirjeldada sõnadega, mis vastavad küsimusele „kuidas?“ (Lawrence-King 2016). Liikumise viise – sammuv, marssiv, lonkav, hüplev, jalutav, rõõmus, tõsine jne – on palju ning rütmidesse kätketud liikumise ekspressiivne ajastamine on, nagu peatükis 3.1. Peri, Frescobaldi ja Marini varal näitasin, üks võimalusi monotoonsuse vältimiseks retoorilise muusika ettekandel.

17. sajandi heliloomingus väljendati liikumist ja selle laadi *tactus*'e proportsioonide ja noodivältuste kaudu. Takt (*tactus*) ja liikumine on mensuraalses notatsioonisüsteemis sisuliselt samatähenduslikud, teineteisest lahutamatud komponendid. Sajandi teises pooles eksisteerivad takt ja liikumine mõistagi edasi, kuid justkui sama mündi kahe küljena. Tasub meenutada, et

³⁵ Johann Jakob Froberger „Méditation sur ma mort future“, Louis Couperin „Tombeau de M de Blanchrocher“ jt sarnase karakteriga lood.

Saint-Lambert kirjutas peatüki „märkidest, mis väljendavad mõõtu ja liikumist“. Ühtsest *tactus*'est hargnevad kaks uut mõistet:

- 1) *la Mesure* (pr) või *die Mensur / der Tact* (sks) – „mõõt“ ehk kvantitatiivne/objektiivne/matemaatiline raamsüsteem, millest kõneles alapeatükk 3.2.1.;³⁶
- 2) *le Mouvement* või *die Bewegung* – „liikumine“ ehk kvalitatiivne/subjektiivne sisu.

Ilmselt põhjustas vana noodikirjasüsteemi murenemine ja mõistete teisenemine sajandivahetuse muusikalises mikrokosmoses teatava terminoloogilise segaduse, mida üritasid siluda nii Giacomo Carissimi, François Couperin kui ka Johann Mattheson.

Carissimi (Carissimi 1708: 15):

[...] sellega, et kõik *tripla*'d väljendavad kvantitatiivset jagunemist või proportsioone, ollakse meelsasti nõus, aga et nad kvalitatiivses mõttes väljendavad aeglust või kiirust, mida itaallased kutsuvad sõnaga *Tempo* ja prantslased *Mouvement*, seda eitatakse ja vastustatakse ka erinevates laadides ning afektides [...] Tuleb näha suurt erinevust *tripla*'des, kui nad on *courant*'ides, *sarabande*'ides, menuettides, *gigue*'ides jne.³⁷

Couperin kirjutab klavessiinimängutraktaadis „L'Art de toucher Le Clavecin“ (Couperin 1933 (1716): 24):

Leian, et me ajame segamini takti (pr *Mesure*) ja liikumise (pr *Cadence* või *Mouvement*). Takt määrab löökide arvu ja võrdsuse, ja liikumine teose tõelise hinge ja vaimu, mis tuleb esimesega siduda.³⁸

Matthesoni mõtted on järgmised (Mattheson 2008 (1739): 267):

Aja mõõtmine allub kahele erinevale korrale: üks käib tavalise matemaatilise jaotumise kohta; teise kohta teeb kuulmine oma iseäralikke ettekirjutusi, mis lähtuvad afektidest ja heast maitsest ega kattu matemaatiliselt „õigea“. Esimest kutsutakse prantsuse keeles *la*

³⁶ Mõõdu asemel kasutan edaspidi eesti keelele omasemat ja antud kontekstis arusaadavamalt mõistet takt.

³⁷ [...]daß die Triplae alle in der Quantität Austheilung oder Proportion überein kommen / gestehet man gern / aber in der Qualität Langsam- oder Geschwindigkeit / oder wie es die Italiäner Tempo, und die Franzosen Movement nennen / wird totunde /sic!/ negirt und gänzlich widersprochen / auch in den unterschiedlichen Modi und Gemüths-Bewegungen deren Gesänger genugsam probirt [...]. Man sehe nur den großen Unterschied der Triplen in Courenten, Sarabanden, Menueten, Gigue, und dergleichen.

³⁸ Je trouve que nos confondons la Mesure avec ce qu'on nomme Cadence, ou Mouvement. Mesure, définit La quantité, et L'égalité des tems: et Cadence, est proprement L'esprit, et L'âme qu' il u faut joindre.

Measure, mõõt, see on nimelt aeg; teist olevust nimetatakse aga *le Mouvement*, liikumine. Itaallased kutsuvad esimest *la Battuta*, taktilööök; ja seda teist näitavad nad peaaesjalikult teatavate kaassõnadega nagu: *affetuoso, con discrezione, col spirito* jms. Olgu nimetatud märksõnade kohta öeldud, et nende sisu tuleb mõista sügavamalt kui kirjalpilt väljendab.³⁹

Kõik kolm autorit kirjutavad omal moel kahest kategooriast, kvantitatiivsest ja kvalitatiivsest. Kui Carissimi jaoks piirdub kvalitatiivne kategooria kiire ja aeglasega (tempoga), siis Couperin ja Mattheson kõnelevad minu arvates rohkem või vähem poeetilises keeles (mikro)ajastamisest, esituse sihilikust lahknemisest matemaatiliselt „õigest“, Haynesi *kairos*'est ja *chronos*'est.

Nagu Mattheson ütleb, saab vihjeid helilooja soovitud liikumisele otsida ka uuest kombest lisada teostele kaassõnu. Tõe huvides tuleb öelda, et kaassõnade järkjärguline kasutuselevõtt algas juba 16. sajandi lõpul. Neist on üks esimesi varaseid näiteid Andrea Gabrieli 1596. aastal loodud „Fantasia allegra (del duodecima tono)“. Claudio Monteverdi kasutab „Maarjavespris“ (1610) mõisteid *tardo* ja *adagio* ning sporaadilisi näiteid kaassõnade kasutamisest leiab 17. sajandi repertuaarist veel (*veloce, presto, allegro*). Üldjuhul dubleerivad harvad kaassõnad pala sees proportsioonide ja vältuste muutmisega kaasnevat ajutist afekti ja liikumise muutust. 18. sajandi kontsertliku tantsumuusika kontekstis loen kaassõnade hulka tinglikult ka tantsude pealkirjad, mis väljendavad samamoodi teatud tüüpi liikumist. 18.-19. sajandi jooksul kujunesid tantsude nimetustest väljendid nagu *tempo di minuetto, tempo di marcia* jne.

Mattheson, kes näib lugu pidavat varasemast traditsioonist, väljendab üsna selgelt oma põlgust heliloojate suhtes, kes muusikalise liikumise väljendamiseks kaassõnu pruugivad. Ühtlasi kinnitab Mattheson veel kord, et pillimängija kohus on kirjapandu paindlik ajastamine (Mattheson 2008 (1739): 269):

Need, kes taolisi raskusi abisõnadega lappida mõtlevad, ajavad tühja taga. Kõik see *allegro, grave, lento, adagio, vivace*, ja kuidas iganes neid kõiki nimetatakse, tähendavad kindlasti asju, mis kuuluvad ajamõõdu juurde, kuid ei muuda selles mitte midagi. Siin peab igaüks käe südamele panema ja oma tunde järgi talitama [...] sest põhimõtteliselt

³⁹ Die Ordnung aber dieser Zeitmaasse ist zweierlei Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andere hiergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüthsbewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemal mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen. Die erste Art nennet man auf Frantzösisch: *la Measure*, die Maaß, nemlich die Zeit; das andre Wesen aber *le Mouvement*, die Bewegung. Die Italiener heißen das erste: *la Battuta*, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeiniglich nur mit einigen Beiwörtern an, als da sind: *affetuoso, con discrezione, col spirito* u.d.g. Da es den wol von solchen Merckzeichen heißen mag: es werde mehr dadurch verstanden, als geschrieben.

muudetakse meloodiat tema peenemas liikumises nii, et ta kas elavamaks või tagasihoitumaks kujuneb, seejuures taktile või noodivältustele midagi märkimisväärselt lisamata või ära võtmata.⁴¹

Vaatamata Matthesoni põlgusele kogus kaassõnade kasutamine 18. sajandi iga kümnendiga kiiresti populaarsust. Paar aastat enne Wolfgang Amadeus Mozarti sündi näib kaassõnade levik olevat nii laiaulatuslik, et Quantz peab vajalikuks need selguse huvides nelja rühma sorteerida (Quantz 1752 (2004): 262):

Enne, kui ma edasi lähen, pean ma erinevaid tempotüüpe (sks *Arten des Zeitmaasses*) lähemalt uurima. Neid on muusikas nii palju, et kõikide määratlemine oleks võimatu. Küll aga on olemas teatud peamised liigid, millest saab tuletada kõik ülejäänud. Nüüd tahan ma nad, nii nagu kontsertides, triodes ja soolopalades ette tulevad, nelja klassi jaotada ja lähemalt käsitleda. Nad on tavalisest paarisarvulisest ehk nelineljandiktaktist võetud ja on järgmised: 1) *allegro assai* 2) *allegretto*, 3) *adagio cantabile*, 4) *adagio assai*.⁴²

Nimetatuist lähtudes grupeerib Quantz ka ülejäänud talle teadaolevad kaassõnad tempo järgi nelja klassi, nentides, et loetelud on mittetäielikud (samas):

(1) *allegro assai: allegro di molto, presto* jne – üks pulsilöök poole takti kohta;

(2) *allegretto: allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato* jne – üks pulsilöök takti iga veerandi kohta;

(3) *adagio cantabile: cantabile, arioso, larghetto, soave, dolce, poco andante, affettuoso, pomposo, maestoso, alla siciliana, adagio spiritoso* jne – üks pulsilöök takti iga kaheksandiku kohta;

(4) *adagio assai: adagio pesante, lento, largo assai, mesto, grave* jne – üks pulsilöök iga teise kaheksandiku kohta.

⁴¹ Diejenigen, welche solcher Schwierigkeiten mit vielen Flick-Wörtern abzuhelfen gedencken, schlagen einen bloßen. Alles *allegro, grave, lento, adagio, vivace*, und wie das Register ferner lautet, bedeuten zwar freilich Dinge, die zur Zeitmaasse gehören; aber sie schaffen der Sache keinen Wandel. Hier muss ein ieder in seinen Busen greiffen und fühlen, wie ihm ums Hertze sey [...] denn im Grunde wird doch die Melodie mehr oder weniger in ihrer feinen Bewegung verändert, dass sie entweder lebhafter oder träger herauskömmt; aber dem Tact und der Noten-Geltung wird nichts merckliches weder benommen, noch hinzu gethan.

⁴² Ehe ich weiter gehe, muss ich vorher diese unterschiedlichen Arten des Zeitmaasses etwas genauer untersuchen. Es gibt zwar derselben in der Musik so vielerlen, dass es nicht möglich sein würde, sie alle zu bestimmen. Es gibt aber auch gewisse Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will solche, wie sie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Classen eintheilen, und zum Grunde gehen. Sie sind aus den gemeinen geraden oder Vierviertheiltacte genommen, und sind folgende: 1) das Allgero assai 2) das Allegretto, 3) das Adagio cantabile, 4) das Adagio assai.

Alla breve taktis tuleb arvestada vastavalt üks pulsilöök poole suurema taktiühiku kohta, st erinevalt varase 17. sajandi mensuraalnotatsiooniga ei väljenda 18. sajandiks väljakujunenud moodsas notatsioonis noodivältused enam liikumise absoluutset kiirust. Samasuguse väärtusega noodid võivad ühes teoses kõlada kiiremini kui teises. Oluline on mõista, et need neli kategooriat lõi Quantz temposõnade ülevaatlilikuks korrastamiseks, tegemist ei ole Veilhani stiilis kategoriseeritud tempodega. Nagu 2. peatükis kirjutasin, sõltub Quantzi jaoks tempo mitmete parameetrite summast: teose taktimõõdust, kaassõnast, pala lühimatest vältustest ning kõige lõpuks veel mängija pulsisagedusest.

Läbivalt on kaassõnad olemas nt Georg Friedrich Händeli oratooriumis „Messias“, mille esimesed ettekanded toimusid 1742. ja 1743. aastal vastavalt Dublinis ja Londonis. Kosmopoliidist Händel ei kasuta ilmselt siiski kõiki selleks ajaks välja mõeldud kaassõnu, vaid eelistab 53 numbrist koosnevas suurteoses peamiselt *largo*’t ning *allegro*’t, mille kõrval esinevad vähemal määral veel *grave*, *largo*, *andante* ja *prestissimo* ning kombinatsioone nagu *largo e (mezzo) piano*, *largo e staccato*, *prestissimo*, *andante allegro* või *andante largo*, *allegro moderato*, kadentsides *adagio*. Erinevalt Händelist pole tema kaasaegne Johann Sebastian Bach võrreldavates oratoriaalsetes teostes nagu „Johannese passioon“ (BWV 245, esiettekanne 1724) või „Matteuse passioon“ (BWV 244, esiettekanne 1727) kaassõnade lisamist vajalikuks pidanud. Itaalia päritolu heliloomingu huvilise ja tundjana kasutas Bach aga kaassõnalisi pealkirju oma transkriptsioonides ja Itaalia stiilis originaalloomingus (nt Itaalia kontsert klavessiinile BWV 971 aastast 1735).

Eelöeldut kokku võttes on 18. sajandi esimeses pooles:

(1) *la Mesure* muusikalise aja puhas kvantifitseerimine, vältuste jagunemine takti.

Teine, esitaja seisukohalt olulisem parameeter on:

(2) *le Mouvement* ehk liikumine, mis koosneb tempost ning retoorilisest ajastamisest, kusjuures mõlemad on seotud pala karakteri (üldine meeleolu) ja afektide (lühiajaline meeleolu) kujundamisega.

Kui Quantz ütleb veel selgesti, et kaassõnad väljendavad igas muusikapalas peamiselt valitsevat meeleolu kui selle tempot,⁴⁴ siis aastaks 1806, kui Ludwig van Beethovenilt ilmus

⁴⁴ Diese Beywörter machen zwar unter sich selbst wieder jedes einigen Unterschied; doch geht derselbe mehr auf den Ausdruck der Leidenschaften, die in einem jeden Stücke vornehmlich herrschen, als auf das Zeitmaß selbst. (Quantz 2004 (1752): 262)

klaverisonaat nr 23 f-moll op 57 alapealkirjaga „Appassionata“, olid kaassõnadest saanud üheseltmõistetavalt temposõnad. Nimetatud Beethoveni sonaadi esimest osa oleks kohatu nimetada väga rõõmsaks, ehkki on määratletud sõnadega *allegro assai*.⁴⁵

Klaus Miehling sedastab, et enne aastat 1600 kirjutatud muusikal on objektiivsed, peale 1800 aastat kirjutatud muusikal subjektiivsed tempod. Sinna vahele jääb ajajärk, kus temposid tuleks mõista ja määratleda kui sünteesi reeglitele allumisest ning isiklikust vabadusest (Miehling 2003: 27). Puudutasin tempode valiku subjektiivseid ja objektiivseid tegureid eespool seoses Quantziga, sarnast mõtet väljendas ka Mattheson, käskides igaühel käsi südamele panna ja oma sisetunde järgi talitada. Ning veel üks tsitaat kuulsalt hamburglaselt (Mattheson 2008 (1739): 269):

Kokku on olemas viisteist enamlevinud taktimõõtu. [...] Ülalmainitud aritmeetilist või matemaatilist osa rütmikast, täpsemalt proportsioone (*die Mensur*), saab veel lõputult uurida ja õppida. Ent teist ja vaimsemat osa, mis igaühele seda omasem, mõtlen siin liikumist (*das Mouvement*), on sootuks raskem käskudesse ja keeldudesse panna, kuna see sõltub kõigepealt iga helilooja tundeist ja kavatsusist (*Empfindung und Regung*) ning seejärel ka heast ettekandest ehk lauljate ning pillimeeste tundlikust väljendusviisist.⁴⁷

Ka Saint-Lambert avaldab, et tegelikkus ja reeglid lähevad muusikas, nii nagu poeesias ja maalikunstis, tihtipeale erinevat teed (Saint-Lambert 2003 (1702): 128):

Aga just selles osas, mis puudutab palade liikumist (*le Mouvement*), võtavad muusikud endale voli eksida reeglite vastu. Iga meister, kes mängib teise helilooja pala, on vähem huvitatud märgist, mille autor on asetanud pala algusesse (st taktimõõtu – autor), kuivõrd iseenda maitse rahuldamisest ja see johtub asjaolust, et kuitahes hoolikalt ta ka ei püüaks, saab ta autori tõelisi kavatsusi püüda ainult ligilähedaselt. Kui helilooja on asetanud pala juurde märgi, mis tähendab tõsiselt (*gravement*) või rõõmsalt (*gayement*), siis ei tea esitaja kunagi täpselt nende tähenduste määra, kui nad teineteist kunagi kuulnud pole.⁴⁸

⁴⁵ Solistide ja dirigentide subjektiivsed tempovalikud Beethoveni muusika esituses on põhjustanud nt Claude Debussy avalikku pahameelt (Newman 1980: 161), aga ka kannustanud huvi Beethoveni tempode uurimise vastu muusikateaduses.

⁴⁷ In allen gibt es funfzehn gewöhnliche Tact-Arten. [...] Obbesagter arithmetischer oder mathematischer Theil der Rhythmic, nehmlich die Mensur, lässt sich nun endlich noch wol weisen und lernen. [...] Aber das zweite und geistigere Stück, da jenes körperlicher ist, ich meine das Mouvement, lässt sich schwerlich in Gebote und Verbote einfassen: weil es auf die Empfindung und Regung eines ieden Setzers hauptsächlich, und hiernächst auf die gute Vollziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankömmt.

⁴⁸ Mais c'est particulièrement dans ce qui regarde le mouvement des Pièces, que les Musiciens prennent des libertez contre leurs Principes. Tout Homme de Métier qui jouë la Pièce qu'un autre a composé, ne s'attache pas tant à donner à cette Pièce le mouvement que l'Auteur a voulu marquer par le Signe qu'il a mis au commencement, qu'à luy en donner un qui satisfasse son goût, et ce qui le porte à cela, est qu'il est persuadé, que quelque soin qu'il

Näitena toob Saint-Lambert juhtumi kontserdielust, kuis kuulus Monsieur de Lully enda ooperit „Armide“ juhatades taktimõõdu 6/4 liikumist kahel juhul täiesti erinevalt tõlgendas: ooperi avamängu *reprise* (Prantsuse avamängu traditsiooniliselt kiire osa) kõlas dirigeeriva helilooja soovil väga kiiresti (*très vite*), seevastu sama 6/4 taktimõõduga Air „leheküljel 93“ (Saint-Lambert'i sõnastus) väga aeglaselt (*très lentement*).

17.–18. sajandi kontekstis oleks seega ebakohane rääkida absoluutselt „õigetest“ või „valedest“ tempodest, vaid pigem pala optimaalsest, parajast tempost, *tempo giusto*'st, mis kujuneb mitmete erinevate tegurite, sh esitaja subjektiivsete otsuste alusel.

se donne, il ne sauroit rencontrer que par hazard la véritable intention de l'Auteur: car il voit bien, si le Compositeur de cette Pièce a marqué par son signe qu'on la doit, jouer gravement ou gayement, etc mais il ne scait pas précisément ce que ce Compositeur entend par Gravement ou Gayement, parce que l'un peut 'entendre d'une façon, et l'autre d'une autre.

5. Retooriliste elementide ajastamine

Sajandivahetusel ilmavalgust näinud partituurid on muusikalise aja kontekstis niisiis justkui heliloojate katsepolügoonid, kus mängija ülesandeks saab (kujunemisjärgus) reeglite sünteesimine isikliku maitse ja kogemusega. Et viibime retoorilise muusika ajajärgus, võib eelöeldut piltlikustada ka kui ühe ja sama autoriteksti ettekandmist erinevate näitlejate poolt – tekst on sama, kuid igal kõnelejal on oma stiil ja võtted, millega ta teksti sisu kuulajale omal parimal moel vahendab.

Käesolevas peatükis keskendun sellesama nn autoriteksti üksikelementide ekspressiivse ajastamise võimalustele (retoorilisele ajastamisele). Tahaksin siinkohal rõhutada, et retooriline ajastamine muusikas ei ole sama, mis ebarütmiliselt, kõikuva tempoga või *ad libitum* mängimine. Meetrilised lahknemised barokkmuusikas peaksid aset leidma stabiilse pulsi (*chronos, tactus*) ja/või meetrumi⁴⁹ suhtes.

Retoorikakunsti esiisa Quintilianuse järgi on targasti juhitud kõnerütmil oluline roll erinevate afektide väljendamisel ning kõneldava teksti mõjus kuulajale. Kõnerütmi varieerimisega saab anda edasi erinevaid karaktereid: rangust, pehmust jne. Quintilianus võrdleb tragöödia- ja komöödianäitlejate kõnemaneeere – tragöödiatekste esitatakse aeglasemalt, et nende emotsionaalne jõud oleks tugevam. Ka viis, kuidas kõnet alustatakse, annab vihje kõne karakterile (Tarling 2005: 113–114).

Nii nagu 17.–18. sajandi partituuris puudusid valdavalt dünaamikamärgid, puudusid seal ka agoogilised juhised – ajastamine polnud, nagu ütleb Haynes, mitte helilooja, vaid esitaja töö ja teatud tüüpi materjal eeldab esitajalt paslikku *actio*'t. Kui klahvpillimängija võtab vaevaks muusikaliste mõtete „mõistva, peenetundelise ning otsustava“ esituse, mängides neid kord aeglasemalt, kord kiiremini, siis nimetab Daniel Gottlob Türk (1756–1813) sellist mänguviisi

⁴⁹ Pulss – ilma rõhulise hierarhiata löögid; meetrum – rõhulised ja rõhuta löögid vastavalt baroksele taktihierarhiale.

diskreetseks.⁵⁰ Ehkki Türki elu- ja tegutsemisaastad jäävad siin töös vaadeldavast perioodist välja, tugineb tema 1789. aastal ilmunud klahvpillikool⁵¹ veel paljuski Quantzi ja Matthesoni mõtetele ning näidetele.

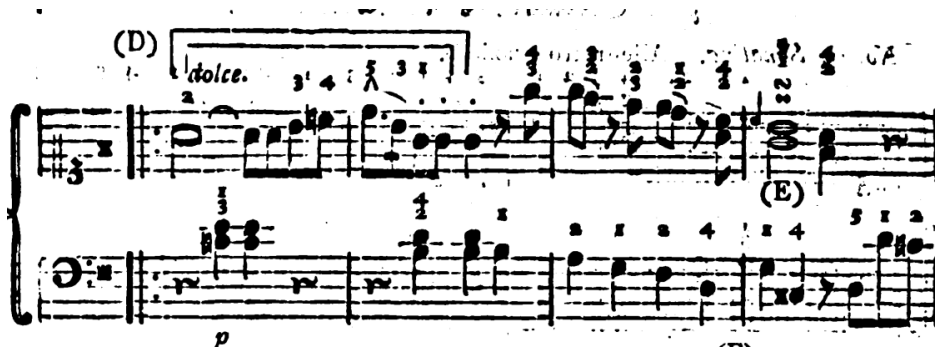
Lühidatele tempomuutustele (kiirendamine ja aeglustamine) ehk konkreetsete muusikaliste elementide retoorilisele ajastamisele viitab nt ka Marin Mersenne oma raamatus „Harmonie universelle“ (1627). Ta sõnab, et ühe teose jooksul muudavad muusikud tempot palju kordi, vastavalt tähtedele ja sõnadele või löikude erinevatele afektidele (Haynes 2016: 212).

5.1. Varastatud aeg ehk *tempo rubato*

Türk võtab esmakordselt käibele ka itaaliakeelse mõiste *tempo rubato* (või *tempo robato*), varastatud aeg, mida Haynes nimetab laenatud aeg, inglise keeles *borrowed time* (Haynes 2016: 211). *Tempo rubato* all tuleks 18. sajandi kontekstis mõista stabiilse pulsi suhtes toimuvaid esituslikke lahknemisi: aja võtmine (varastamine/laenamine) ühe löögi arvelt eeldab aja tasategemist (kiirendamist) teisel. „Clavierschule’s“ tutvustab Türk enda välja mõeldud süsteemi, millega soovib nooti kiiremalt või aeglasemalt mängitavad kohad sisse märkida. Kui löik on pikem, peab aeglustus peab olema pala tempo suhtes vaevumärgatav, kui tegemist on üheainsa mõttega, peab tempomuutus toimuma korruga, mitte aste-astmelt (Türk 1789: 373). Alljärgnevas näites on tegemist ühe lühikese mõttega, mille jaoks Türk soovib võtta aega, see on tähistatud topeltklambriga esimese kahe takti kohal:

⁵⁰ Wenn z. B. der Spieler jeden Gedanken mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt, so sagt man: er spielt mit Discretion.“ (Türk 1789: 374) Mh nimetab Türk diskreetseks ka sellist saatjat, kes suudab märkamatu siluda solisti halba esitust (kiirustamine, materjali vahelejätmine jms). Heliloojatele soovib ta märgistust *con discretion*, kui nad soovivad esitajat julgustada tempoliste vabaduste võtmises.

⁵¹ „Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrende und Lernende“ („Klahvpillikool või klahvpillimängu juhend õpetajatele ja õpilastele“. Saksakeelne *Clavier* tähistab kõiki klahvpille, *Klavier* aga klaverit.



Näide 15. Sonatiin *Allegro grazioso* G-duur Türki klahvpillimänguõpikust (1789)

Tegemist on sonatiini teise poole algusega, mis järgneb *dolce* esimese poole tugevale lõpule dominantil (D-duur). Parem käsi alustab üksinda pikendatud poolnoodiga ning vasaku käe partii on saatvas-kommenteerivas rollis. Kolmandas taktis võtab vasaku käe partii juhtimise üle ning mõlemas käes laskuva partii hoogsama kujundamisega saab esimeses kahes taktis varastatud aja tasa teha.

Variatiivset ajastamist kõnes (ehk *tempo rubato*’t muusikas) soovitab ka Sheridan oma retoorikaõpikus „A Course of Lectures on Elocution“ (Sheridan 1762). Ühest küljest on retoorilist ajastamist tarvis monotoonsuse vältimiseks kõnes – nii silpidel kui sõnadel peab olema erinev kaal. Teisest küljest on ajastamine oluline ka lausete mõtte selgemaks edastamiseks. Kõnerütmi varieerimisega seotud meetoditeks on Sheridaniretoorikaõpiku järgi aktsendid (silpidel), rõhud (sõnadel), kirjavahemärgid ja pausid.

Türki ja Sheridaniretoorikaõpiku mõtteid jätkates ning enda mängukogemusele tuginedes võtsin kokku muusikalised faktuurielemendid, mille teadlik ajastamine võiks kasuks tulla esituse elavdamisel:

- (1) retoorilised figuurid: kordused, pausid, vastandid;
- (2) retoorilised rõhud;
- (3) muusikalised kirjavahemärgid;
- (4) struktuurinihked.

5.2. Retoorilised figuurid

Retoorilised figuurid on kõnekunstist muusikasse laenatud väljendus- ja stiilielemendid, eripärased sõnastused ja lausestused, mille abil saavutatakse kunstiline mõju. Muusikalis-retooriliste figuuride käsitlemine ja süstematiseerimine (sks *Figurenlehre*) õilmitses ennekõike saksakeelses kultuuriruumis – umbes saja viiekümne aastase perioodi jooksul (1599–1745) ilmus trükis üle 200 teose, mille sisuks oli osaliselt või tervenisti figuuride loetlemine ja kirjeldamine. Retooriliste figuuride klassifitseerimise alused olid autorite lõikes erinevad ning võisid põhineda näiteks kompositsioonilistel elementidel (harmoonilised, meloodilised, segafiguurid), stilistilistel elementidel jne (Klassen 2001: 77).

Sama figuur võib kanda autorite lõikes erinevat nimetust, lisaks mõtlesid retoorikakunsti asjatundjad uusi figuure ka ise välja ning andsid neile kreekakeelseid nimesid. Nii on ingliskeelses kultuuriruumis olemas nt figuur nimega *iracundia* ehk kõhuvalu (ingl *stomake grief*), millega autor Thomas Wilson (1524–1581) sildistab olukorda, kus teemat käsitletakse *as hote as a tost* (Wilsoni kirjaviis), eestikeelse vastena tulikumalt (Tarling 2005: 37). Retoorilised figuurid on näiteks algriiim, ihaldatava eitus, tugev liialdamine („siga lendab“), retooriline küsimus, pöördumine, hüüatus jne. Kõikide retooriliste figuuride üleslugemine ei ole selle töö eesmärk. Piirdun nendega, mille mõju avaldub ennekõike ajas ja ajastamises:

- (1) kordusel põhinevad figuurid;
- (2) retoorilised pausid;
- (3) vastanditel põhinevad figuurid.

5.2.1. Kordusel põhinevad figuurid

Kordusel põhinevaid figuure on klassikalises retoorikas tosinkond. Neid eristatakse vastavalt sellele, kas korratakse ühte sõna või sõnade gruppi, millises lause osas korratav asub jne. Muusikas on oluline anda kordusel põhinevale figuurile kontekstist tulenev tähendus, mis võib olla kas muusika liikumist pidurdav või intensiivistav.

Ajastamisega on kordusel põhinevatest figuuridest seotud *circulatio*, mida kasutab Johann Sebastian Bach Matteuse passiooni tenoriaarias „Geduld!“ (otsetõlkes „Kannat(likk)ust!“). Muusikas väljendub *circulatio* näite esimeses taktis toodud neljast noodist koosneva motiivi korduses.

Näide 16. Bach, Matteuse passioon, tenori aaria „Geduld!“, taktid 5–6: *circulatio* ja vastandid (1727)

Antud juhul mõjuks *circulatio* figuuri poolt väljendatav afekt tugevamalt, kui teda esitada teose pulsi suhtes tagasi hoitult, lohisedes (Türk: *schleppend*). Erandlikult on Bach motiivile kirjutanud *legato*-kaared, mis rõhutab, et soovitud on artikuleeritud vaheldusrikkuse vältimist, kaheste kaarte tekitatud lõppematu korduse tunnet.

Circulatio’t kasutab Bach ka nt a-moll prelüüdis BWV 818a, mille taktides 22–24 seisab muusikaliselt paigal vasaku käe partii, parema käe partii muutub ainult harmooniline funktsioon.

Näide 17. Bach, prelüüd süüdist a-moll BWV 818a: *circulatio* (u 1722–1724)

Circulatio ilmub antud lõigus vahetult enne e-molli (dominandi helistikku) moduleerivat kadentsi. Tähelepanu peaks pöörama kadentsini viiva lõigu (taktid 22–25) harmoonilisele ülesehitusele. Takti 22 põhinootidest moodustuva a-moll sekstakordi vahetab taktis 23 välja vähendatud septakord, mis kordub taktis 24 kõrgemas meloodilises seisus. Materjali kordamine kõrgeneval hääletoonil või tugevama intensiivsusega on retooriline võte, mis juhib sündmused pöördepunkti (*climax*) (Paradiso Laurin 2002: XII).⁵² Pärast pöördepunkti toimuvate sündmustega toimub pinge lahenemine. Antud juhul võiks *climax*’iks lugeda 25. takti esimest lööki, kui parema ja käe partii vahel moodustub üle 3,5 oktavi ulatuv dramaatiline tritoon. Sellele järgneb trafaretne kadents – sündmuste rahunemine. *Circulatio*’st *climax*’ini jõudmiseks võib mängija:

- (1) kasutada taktides 22–24 järkjärgulist kiirendamist, kui eesmärk on rõhutada kasvavat ärevust;
- (2) kasutada taktides 22–24 järkjärgulist aeglustamist, kui eesmärk on rõhutada *climax*’it ja sellesse viivate lülide kasvavat kaalu.

Oluline on mõista, et retoorilistel figuuridel ei ole ühtset leksikaalset tähendust, neid ei saa ega pea tõlgendama nagu helimaali, vaid kooskõlas teose üldise laadi ja konkreetse muusikalise olukorraga.

5.2.2. Retoorilised pausid

Retooriliste pauside mõte on kuulaja üllatamine. Klassikalises retoorikas eristatakse pause vastavalt sellele, kas välja ütlemata jäetakse üks sõna või terve lauseosa ja kuidas jätkub tekst peale pausi. Ootamatu vaikuse saabumine faktuuris annab pausist ümbritsetud materjalile kaalukama tähenduse ning on tänuväärne võte kuulaja tähelepanu hoidmiseks. Sheridan defineerib pause (kasutab paralleelmõisteid *stops* ja *pauses*) heli täieliku lakkamisena konkreetse pikkusega ajaks, inglise keeles *a measurable space of time* (Sheridan 1762: 48). Ta nendib, et pausid on vajalikud nii kõnelejale hingetõmbeks kui kuulajale kõrvade puhkamiseks

⁵² N-ö äraspidist pöördepunkti, mis järgneb laskuvale materjalile või intensiivsusest kahanevale materjalile, nimetatakse vastavalt *anticlimax* (Paradiso Laurin 2002: XII).

Näide 19. Vivaldi flöödikontserdi „La Notte“ I osa: retoorilised pausid (1729)

Kindlasti tuleb ka siin mõelda monotoonsuse vältimisele ehk iga paus kui ka sellele eelnev 32-ndikkäik peaks sisaldama gradatsiooni ja olema kujundatud erinevalt. Haynes nimetab sellist teguviisi pauside individualiseerimiseks. Mida olulisem on paus, seda pikem peaks olema vaikus. Pauside pikkusele avaldavad mõju väljendatav afekt, kaudsemalt ka saali akustika, ansambli suurus ja publiku kaugus esinejast (Haynes 2016: 186).

Haynes rõhutab ka, et muusikat esitades on oluline tajuda pausi osana muusikast ning soovitab ekspressiivsuse nimel pausid aktiivselt laadida. Vastasel juhul, ütleb Haynes, on tegemist surnud ajaga. Vivaldi näite puhul rikuks pauside retoorilise pinge muusikute kehade liikumine ning poognakäe liiga varane tõusmine (pausi teisel või kolmandal löögil, mitte viimasel võimalikul ajahetkel).

Tahan siia kõrvale tuua veel ühe näite kuuldavast pausist, täielikult peatunud ajast muusikas. Tegemist on Giuseppe Maria Jacchini (u 1663–1727) seitsmenda tšellosonaadi *op.1* B-duur esimese osa *Grave* esimeste taktidega:



Näide 20. Jacchini tšellosonaat nr 7 op.1 B-duur, I osa *Grave*: akustiline seisak

Omal moel on tegemist eksperimendiga, kui aeglaselt ja pikalt saab kesta üks poognatõmme enne heli täielikku hääbumist. Jacchini on kirjutanud viisil, mis võimaldab solistil alustada sonaati täiesti tempoväliselt. Peale noodi hääbumist on solistil võimalik lubada endale veel ka retooriline paus, enne kui järgneb järkjärguline virgumine teises taktis. Neljanda takti esimestes löökides algab tšello sekvents, mille 16-ndiknootidega sisse juhutatud rütmiline hoog raueb teisel ja kolmandal löögil bassi pikendatud veerandnoodi kohal hõljudes. Korrapärane materjal, kust saab üles võtta pala tempo, algab viiendas taktis, kui sekvents saadavad *continuo*-partii veerandnoodid.

5.2.3. Vastanditel põhinevad figuurid

Ka vastanditel põhinevate figuuride nimistu on klassikalises retoorikas pikk, sõltudes sellest, kuidas ja mida vastandatakse. Kõnekeeles üks enamlevinud figuure on nt oksüümoron („kohutavalt ilus“). Muusikas kasutatakse ennekõike kahe vastanduva, kuid teineteist mittevälitava mõtte kõrvutamist, figuuri nimega *antitheton*. See väljendub kahe erineva rütmilise, harmoonilise vm materjali kõrvutamises, nagu eelnevalt näitasin Bachi tenoriaaria „Geduld!“ (vt näide 16) põhjal. Tüüpilise helimaalivõttena kasutab Bach rütme ja harmooniat kooskõlas teksti muutuva tähendusega. Kaheste *legato*-kaartega („Geduld!“) kontrasteeruvad agressiivselt hakitud punkteeritud rütmid koos dissoneerivate harmooniatega, mille ilmumine on seotud tenori partiisse ilmuvate sõnadega „wenn mich falsche Zungen stechen“ („kui mind valelikud keeled salvavad“).

Kontrastse materjali vaheldumine soolomuusikas võimaldab elemente ajastada veelgi vabamalt kui kammer- või orkestrimuusikas. Alljärgnevas prelüüdis *Fort gay* süüdist a-moll BWV 818a vaheldab Bach esimeses neljas taktis kahesugust materjali – 16-ndikes jooksvaid käike (taktid 1 ja 3) ning veerandites sammuvat akordilist materjali (taktid 2 ja 4). Mängijal on võimalik kontrastsuse rõhutamiseks kasutada selle materjali esitamiseks klavessiinil vaheldumisi n-ö kiiret aega, surudes kokku 16-ndikud taktides 1 ja 3, ning aeglast aega, mängides akordilist materjali taktides 2 ja 4 kaalukalt. Seejuures peaksid minu arvates ajaliselt „õigel kohal“ asuma takti põhirõhud 1. ja 3. löögil, et prelüüd mõjuks *fort gay* ehk väga rütmikalt ja rõõmsalt. Meetrumis püsimiseks saab mängija kiirete käikude alustamisega taktides 1 ja 3 viivitada, samuti saab vajadusel viivitada käigu viimasel noodil.

Näide 21. Bach, süüdist a-moll BWV 818a I osa *Fort gay*: kiire ja aeglase aja vaheldumine

5.3. Retoorilised rõhud või aktsendid

Sheridani määratluse järgi on aktsendid (ingl *accent*) silpide rõhutamiseks, eesmärgiga anda sõnadele erinev värv ja vältida seega kõneldava teksti monotoonsust. Aktsente saab Sheridani järgi läbi viia kahel moel: (1) silbile pikemalt peatuma jäädes (ingl *dwelling longer*) nagu sõnades *glory, father, holy*; või (2) silpi teravdades (ingl *giving it a smarter percussion*), mis teeb silbi lühemaks nagu sõnades *battle, habit, borrow*.

Rõhud (ingl *emphasis*) on teatud sõnade alla kriipsutamiseks lause tähenduse selguse huvides:

Meie läheme pärastlõunal parki jalutama.

Meie läheme pärastlõunal parki jalutama.

Igas lauses peaks Sheridanani järgi olema üks-kaks sõna, mis on rõhutatud, seejuures eristab ta lihtsat rõhku (ingl *simple emphasis*) ja kombineeritud rõhku (ingl *complex emphasis*). Esimesel juhul toimub ainult silbi või sõna pikendamine, teisel juhul muudetakse sõna esiletoomiseks ka hääle kvaliteeti (Sheridan 1762: 58). Muusikas kasutan samatähenduslikuna mõisteid aktsentueerimine ja rõhutamine.

5.3.1. Agoogiline pikendamine ja hilinemine

Haynes nimetab Sheridanani silpide või sõnade pikendamist rõhutamise eesmärgil muusikas agoogiliseks aktsendiks. Haynesi järgi jagunevad agoogilised aktsendid omakorda järgmiselt (Haynes 2016: 181):

(1) aktsentueeritud noot on pikendatud;

(2) aktsentueeritud noot saabub hilinemisega.

Quantzi flöödimängutraktaadi lisa toodud lühipalad, mis pedagoogilisel eesmärgil sisaldavad erinevalt käibinud tavast rohkesti dünaamikamärke, annavad kätte põhisuunised helilooja soovitud „silpide“ ja „sõnade“ rõhutamiseks. Ühtlasi ilmneb antud palas hästi, kuidas retoorilised aktsendid moodustuvad koherentselt nii soolo- kui saatepartiis ning meloodia rütmilises kujundamises. Piirdun oma analüüsis pala esimese nelja taktiga.



Näide 22. Quantzi pedagoogiline lühipala *Affettuoso di molto* retooriliste aktsentidega (1752)

Pala algab *piano*'s, läbivate pulseerivate kaheksandikega saatepartii, mis annavad kätte tugeva kolmese meetrumitunnetuse. Kolmanda ja neljanda takti esimesed löögid on *forte*'s ning tungleval sekundakordil, esimesel juhul lisab rõhutatud noodile kaalu pide, teisel triller – tegemist on retooriliste aktsentidega, mis lahenevad nõrkadesse sekstakordidesse ning võimaldavad aktsentueerimist agoogiliselt või kombineeritult.⁵⁴

Teises taktis järgneb astmelisele ohkemotiivile retooriline paus *suspiratio* (punktiga noodi vältuse arvelt võetud kiire sissehingamine) ning takti lõpus viitab kiire kuueteistkümnendike ellöök kolmandas taktis saabuvale uuele, reipamale afektile. Teisest ja kolmandast taktist leiame nn kannatamatud noodid (ingl *impatient notes*), mis on pidenooti või süngoopi ja sellele järgnevat meetrilist põhilööki ühendavad kiired noodid. Nii kannatamatud noodid⁵⁵ kui ka kiire

⁵⁴ Vastavalt 17.-18. sajandi esteetikale (Quantz, Türk jt) oli akordidel oma dünaamiline skaala: mida dissoneerivam ja rohkemate juhuslike märkidega, seda tugevam. Kõige nõrgem akord on sekstakord.

⁵⁵ Üks kuulsamaid näiteid kannatamatutest nootidest on John Dowlandi (1563-1626) laulu „Flow my tears“ esimeses taktis sõna *my* all. Ka esimese fraasi tekst on seotud pisara voolamise (ingl *flow*) motiiviga, mida Dowland on kasutanud veel muudeski teostes. Voolamise motiiv moodustab kontrasti sõnaga *fall* (kukkuma, eeldatavasti kõrgelt, st vajab rohkem aega kui voolamine), millel toimub see, mida Sheridan nimetab *dwelling longer*. Sõnaga *fall* algav teine fraas on esimese fraasi kordamine augmentatsioonil ning tertis kõrgemalt. Retoorilist võtet *anabasis* või lad *accensus* („tõusmine“) kasutatakse kõrgust väljendavate sõnade illustreerimiseks muusikas, sh Kristus, ülestõusmine, kuningas jms (Paradiso Laurin 2002: XXI). Retoorilises mõttes toimub materjali intensiivistamine, mis võimaldab vokalistil anda nii dünaamiliselt kui agoogiliselt suurem

rõhk (ingl *emphasis*) sõnale *fall* või tervele teisele fraasile:

eellöök teise takti lõpus kuuluvad retoorilise võtte *anticipatio* alla, st kuulajale antakse aimdus kohe juhtuma hakkavast sündmustikust (Tarling 2005: 185). Muusikalisel mõttes on õhus „aimdus“ järgnevat takti rõhulisest põhiosast. Kõik *anticipatio*-olukorrad tuleks mängida pigem edasiviivalt, pulsi suhtes kiiremini.

Rohkesti võimalusi erineva kaaluga aktsentide väljendamiseks agoogilise pikendamise kaudu pakub prelüüd d-moll François Couperini klavessiinimängutraktaadist „L’art de toucher de Clavecin“. Kirjeldatav lõik pärineb prelüüdi lõputaktidest, kus Couperini sisse kirjutatud agoogilised pikendused on märgitud kollasega:

The image shows a musical score for a prelude in D minor by François Couperin. It consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The score includes various rhythmic markings, such as slurs and accents, and fingerings. Several notes are highlighted in yellow, indicating rhythmic accents. A red 'Ohé' marking is present on the third staff, with a red arrow pointing to a specific note. The score is written in a historical style with a treble and bass clef.

Näide 23. Couperini d-moll prelüüd retooriliste aktsentide (agoogiliste pikenduste), nn erineva kiirusega kannatamatute nootide, ohke- ja ristifiguuriga. Meloodilises liikumises on *katabasis* (1716)

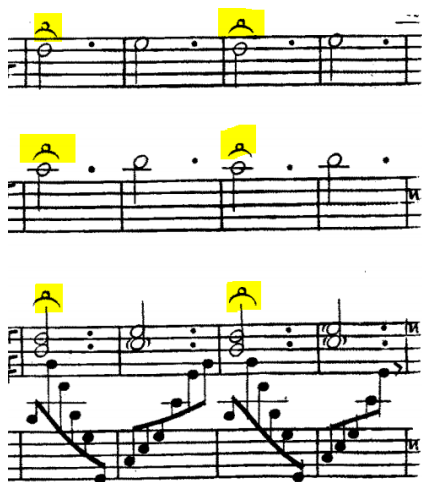
Soovin tähelepanu juhtida käikude rütmile, mis järgnevad pikendatud (kollasega märgistatud) nootidele. Tegemist on taas pidenuodile järgnevate nn kannatamatute nootide gruppidega, mis esitatud kahe, kolme ja kuue lipuga vältustes. Mängija võib tõlgendada kollase värviga tähistatud põhinoodist alguse saavaid grupe kui erineva kaaluga aktsente, mis rulluvad erineval kiirusel järgmisse meetrilisse põhilööki. Kui agoogiliste aktsentidega aega

„varastada“, siis käikude kiirendustega on võimalik „vargus“ tasa teha, säilitades näiliselt üsna vaba rütmiga prelüüdis selge meetrumitunnetuse.⁵⁶

Haynes mainib teist tüüpi agoogilise aktsendina võimalust mängida noot hilineenult. Retoorilise hilinemise tarbeks kujunes rokokooaegsel Prantsusmaal välja isegi oma tähistus, mida nimetati *suspension*. Seda kasutasid oma loomingus lisaks Couperinile nt Joseph-Nicolas-Pancrace Royer (1703–1755) ja Jean-Philippe Rameau (1683–1764).



Näide 24. Hilinemise märk (pr *suspension*)



Näide 25. Rameau' esimene menuett teisest kontserdist, tsüklist „Pièces de clavecin en concert“ (1741)

⁵⁶ Viitasin sellele d-moll prelüüdile ka 4. peatükis kui nn muusikalisele lamentatsioonile (pr *lamentation*, ka *tombeau* – haud). Siin näites analüüsitavates taktides kasutab Couperin retoorilist võtet *katabasis* ehk näites toodud taktide jooksul toimub muusikalise liini järkjärguline laskumine. Sellist võtet kasutatakse allaheitlikkuse, valu jms illustreerimiseks. Prelüüd lõppeb dissoneeriva ohke- ja järgneva ristifiguuriga. Niiviisi partituuri „lugedes“ võib pala tõlgendada muldasängitamise muusikalise metafoorina.

Alljärgnevalt kaks näidet *suspension*'i kasutamisest klavessiinimuusikas. Palas „La Zaïde“ kasutab Royer hilinemist pala õrnaloomulise (pr *tendrement*) ja pisut laisa karakteri huvides, vaheldades agoogilist hilinemist pikendatud veerandnootidel ohtra trillerdamisega kaheksandikel. Teises, uhke karakteriga (pr *fièremment*) palas „Sküütide mars“ tuleb hilinevad *c*-noot klavessiini teisel, vaiksamal manuaalil (pr *petit clavecin*) pärast tormilist ja tihedat faktuuri ning mõjub naljatleval akustilise üllatusena. Haynesi sõnul on agoogiline hilinevmine ehk *suspension* klavessiinil võrreldav dünaamiliste pillide hääle paisutamise ja kahandamisega pikal noodil ehk võttega *mesa di voce* (Haynes 2016: 226).

(1)



(2)



Näide 26. Royer (1) „La Zaïde“ ja (2) „La Marche des Scythes“ kogumikust „Pieces de Clavecin. Premier Livre“ (1746)

5.3.2. Teravdatud aktsendid

Sheridan mainib ka teist võimalust aktsentueerimiseks, nimelt silpide teravdamist või „põrgatamist“ (ingl *percussion of syllables*), st nende sihlikku lühendamist ja/või kiirendamist võrreldes normaalse kõnetempoga. Klavessiinil on teravad, n-ö põrkavad aktsendid

saavutatavad lisaks tugevale sõrmelöögile ka noodi teravamata artikuleerimise või noodivältuse lühendamise kaudu ning pulsi suhtes kiiremaks (hektilisemaks) ajastatud liikumises (Sheridan 1762: 41). Kaks järgmist näidet pärinevad J. S. Bachi prelüüdist (fantaasiast) a-moll BWV 922, kus materjali rõhuliseks muutev teravdamine on faktuuri sisse kirjutatud (kollasega):

(1)



(2)

The image shows a musical score for J.S. Bach's Prelude in A minor, BWV 922, continuing from the previous example. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 3/4 time. A 'presto.' marking is present in the middle of the first staff. Several notes are highlighted in yellow, indicating accents or specific articulation points. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is a continuous flow of notes with some rests.

Näide 27. Teravdatud retoorilised aktsendid Bachi prelüüdis a-moll BWV 922 (1710)

Esimesel juhul annab Bach aktsendid vertikaalse faktuuriga. Mängija saab rõhke suurendada, lühendades kollase värviga tähistatud kaheksandikke ja grupeerides täitematerjali 32-ndike 1+7 suunaga järgmisse gruppi. Rõhkude omavaheliseks eristamiseks saab mängija varieerida 32-ndiknootide kiirust.

Teisel juhul tekivad aktsendid horisontaalse koe ootamatust katkestamisest, võib arvata, et nagu Royer' „Sküütide marsis“, on kollasega märgitud *e*-nootide näol esmalt bassis ja seejärel sopranihääles tegemist muusikalise naljatlemisega. Mõlemad *e*-noodid saavad ootamatult peale väga täidlast ja intensiivset faktuuri. Kummagi aktsendi tähtsuse rõhutamiseks peaks

mängija pingestama nootidele järgnevad retoorilised pausid (laval nn *frozen position*) ning need vastavalt helilooja ettekirjutusele erineva pikkusega kujundama.

5.4. Muusikalised kirjavahemärgid

Muusikalised kirjavahemärgid on pauside üks alaliike, kuid ei kuulu retooriliste figuride hulka. Nende eesmärk pole kuulaja üllatamine, vaid pigem materjali mõtestamine, loomuliku voolavuse tagamine ja hierarhia loomine. Sheridan kõneleb, et kirjavahemärgid on lisaks ajastamisele seotud ka hääle erineva kasutamisega. Koma, semikooloni ja kooloni puhul on hääle tõstetud, nende erinevus seisneb ainult pausi pikkuses (Sheridani järgi omavahelises suhtes 2:1 või 3:1), punkti puhul hääle peatub (Sheridan: suhtes 1:1) ja laskub. Siisamast muusikaliste kirjavahemärkide erinevast akustilisest suhtest ajateljel põlvneb ilmselt ka ingliskeelse keeleruumi komme nimetada punkti lause lõpul *full stop*. Nimetatud pauside proportsioonid käivad kirjaliku teksti ettelugemise kohta, kõnelevas ettekandes soovib Sheridan märksa suuremat versatiilsust. Pauside pikkuse varieerimine aitab Sheridanil sõnul vältida monotoonsust (Sheridan 1762: 53).

Muusikalistest kirjavahemärkidest kirjutas nt Mattheson (2008 (1739): 333/224), kes selgitas punkti, koma, kooloni ja semikooloni kui muusikaliste struktuurielementide tähtsusest lihtsa menueti näitel. Kirjavahemärgid (koma, koolon, semikoolon) on märgitud noodijoonte alla, seejuures tähistab suurema punktina näiv tärn (nt 1. ja 2. takti vahel) retoorilist aktsenti, mida Mattheson nimetab *Emphasin*. Kolmest täpist koosnevad grupikesed süsteemide lõpul tähistavad lause lõpupunkte (.) ning tagurpidi fermaati meenutav sümbol esimese süsteemi viimase takti all ABA vormis menueti enda lõppu.



Näide 28. Matthesoni muusikalised kirjavahemärgid (1739)

Haynes täiendab, et muusikaliste kirjavahemärkide ülesanne on ka tähenduse loomine, tuues lihtsa näite (Haynes 2016: 170):

Hakkame sööma ema! vs Hakkame sööma, ema!

Ka nt Georg Philipp Telemann kirjutab oma vaimulike kantaatide eessõnas, et vokalistil tuleks eriti retsitatiivides nii retooriliste figuuride kaasakiskuva esitamise kui ka „eristamispunktidega“ tingimata arvestada (Telemann 1731: eessõna):

Komad, koolonid, semikoolonid, punktid jne pole mitte vähema tähtsusega: nende hooletul segiajamisel võib juhtuda, et lause muutub kahemõtteliseks või pöördub selle mõte peapeale. [...] Kui poet kirjutab lakoonilises (lühidas) stiilis ja rohkelt punkte kasutab, tuleb komponistil endal otsida paslikke alajaotusi.⁵⁷

Küllap üks parimaid ja ka tuntumaid 18. sajandi instrumentaalmuusika semantilisi analüüse pärineb dirigent Nikolaus Harnoncourt'ilt (1929–2016). Oma raamatus „Der musikalische Dialog“ („Muusikaline dialoog“), mis ilmus 1987. aastal, analüüsib ta J. S. Bachi 5. Brandenburgi kontserdi I osa avatakte järgmiselt (Harnoncourt 1984: 220):

Joonis 10. Harnoncourt'i Brandenburgi kontserdi nr 5 D-duur BWV 1050 I osa sissejuhatus analüüs (eestikeelne tõlge: Toomas Siitan)

⁵⁷ Die Unterscheidungs-Puncte möglichst in acht zu nehmen, und die Rhetorischen Figuren so anzubringen, dass die in der Poesie befindlichen Regungen erwecket werden mögen. [...] die Commaten, Colen, Semicolen, Puncte etc sind von nicht geringer Wichtigkeit: Es kann, bey dreen unbedachtsamen Verwechselung eine Zweydeutigkeit, ja gar ein verkehrter Verstand, entstehen; zu geschweigen, dass wann der Poeti m Laconischen (kurzen) Style schreibet, und also viele Puncte machet, der Componist die kleineren Abtheilungen selbst suchen muss.

a) Meie aed on ilus (1) ja suur (2) – kahekordne väide;

b¹) (kuna) seal kasvavad puud, lilled (1, 2 jne) – loetlev argumentatsioon;

c¹) ja see on hea! – resümee;

b²) Lisaks on meie aias hirved, linnud (7, 8 jne) – täiendav argumentatsioon;

c²) mis on tore – muudetud resümee;

d) Meil on hea meel oma toreda aia üle – lõppkokkuvõte.

Harnoncourt on oma joonisele märkinud sisse kirjavahemärgid ehk tema mõte näeks eestikeelses kirjpildis välja umbes järgmine: „Meie aed on ilus ja suur, nii ilus ja suur; seal kasvavad puud, lilled, marjapõõsad, viljapuud, tomatit, kurki ja tilli, ja see on hea! Lisaks elavad meie aias hirved, linnud, mesilased ja liblikad, mis on tore. Meil on hea meel oma toreda aia üle.“

Usun, et niisugust toretsevat lauset valjult ja ilmekalt lugedes rakendab iga deklameeriija intuiitiivselt järgnevaid võtteid:

(1) annab komade vahel olevale mõttekordusele võrreldes esimese väljaütlemisega rohkem aega ja teise tooni („nii ilus ja suur“);

(2) võtab komadega eraldatud pika loetelu ajalisel pigem kokku, kuid monotoonsuse vältimiseks rõhutab ühte-kahte olulisemat sõna (puud, lilled, marjapõõsad, viljapuud, tomatit, kurki, tilli) – sekventsiv võetakse lülid kokku, kuid aktsentueeritakse ühte-kahte lüli;

(3) eraldab mõttepausiga olulisima lauseosa, mis väljendab rõõmu toreda aia üle (ja see on hea!) – koma, lühike agoogiline hilinemine uue lauseosa algusesse;

(4) võtab peale hüüumärki piisavalt aega, et sel mõjuda lasta – retooriline paus;

(5) võtab peale punkti aega, kuid vähem kui pärast hüüumärki – pikem agoogiline hilinemine järgmisesse lausesse.

Üks väheseid heliloojaid, kes teadaolevalt oma partituuris mõtteüksuste eristamiseks ka reaalselt komasid kasutas, oli François Couperin. 1726. aastal Pariisis trükist ilmunud Arcangelo Corellist inspireeritud triosonaadid pealkirjaga „Les Nations“ („Rahvad“) sisaldavad komasid loomulikes hingamiskohtades:



Näide 29. Komad Couperini *air*'is triosonaadist „La Française“ („Les Nations“, 1726)

Haynes kirjutab, et ehkki fraseerimisest hakati muusikapraktikas rääkima alles 19. sajandil, on see üks esitusvõtteid, mida ekslikult rakendatakse ka varasema muusika esituses. Romantilisele muusikale omast pikka kantileenset fraasikujundust ei sobi ega saa üle kanda retoorilisele muusikale, mis peaks järele aimama inimkõnet ning mille väikseim struktuuriühik on retooriline motiiv ehk figuur (ingl *gesture*) (Haynes 2016: 195). Koherentsuse kujundamist 17.–18. sajandi muusikas tuleks alustada üksikust üldise suunas liikudes, luues figuuride omavahelise hierarhia pikemates muusikalistes üksustes ning kasutades muusikaliste mõtete struktureerimiseks muusikalisi kirjavahemärke.

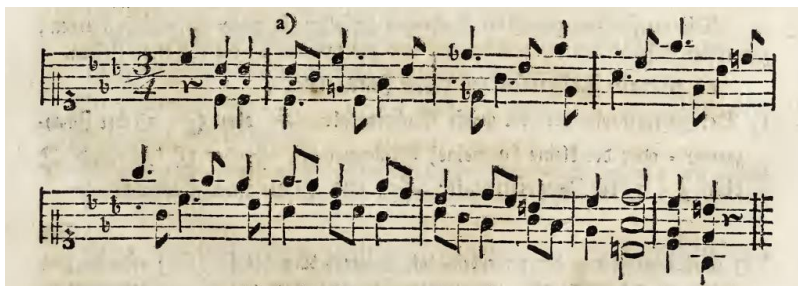
5.5. Struktuurinihked

Väljendit struktuurinihked kasutan olukordade kohta, kus retooriline üllatuslikkus saavutatakse sihiliku eksimisega teatavate üldkehtivate või palasiseste struktuurireeglite vastu ajalisel horisontaalteljel. Üldkehtivateks reegliteks võib lugeda nt barokktantsude idiomaaatilist liikumist ja barokset taktihierarhiat. Palasisesed reeglid on seotud üksikteoste kunstiliste omapäradega, mille alusel kujundatakse kuulaja ootused. Palasiseste struktuurinihete alla kuulub ka lõikude esitamine oodatust pikemas või lühemas vormis, millega saab nihutada mõtete rõhuasetusi (Tarling 2005: 121). Igal mainitud juhtudest on eesmärgiks kuulaja ootuste petmine.

5.5.1. *Imbroglia*

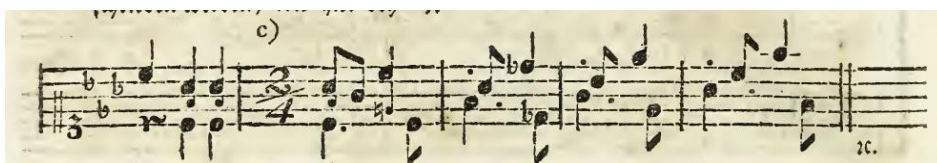
18. sajandi keskel ilmunud muusikalistes allikates, sh Türki klahvpillikoolis, kõneldakse itaaliakeelsest mõistest nimega *imbroglio* või *la confusione*, eesti keeles segadus või meeletepete (sks *Vewirrung*). Selle all peetakse silmas olukordi, kus teose taktimõõt ja meetriline struktuur teineteise suhtes ajutiselt lahknevad. *Imbroglia* alla ei loeta hemiooli, sünkoope ega muid konfliktrütme, nt kaks kolme vastu. 19. sajandi allikates, täpsemalt Heinrich Christoph Kochi 1802. aastal ilmunud muusikalises leksikonis nimetatakse *imbroglio*'t ka *tempo rubato*'ks (Petersen 2016: 138–139), mis erineb Türki antud definitsioonist *tempo rubato* kohta.

Türk toob oma klahvpillimänguõpikus näitena Johann Adolf Hasse (1699–1783) ooperi „I Pellegrini“ („Palverändurid“) lõpukoori, kus *imbroglio* on tähistatud a)-ga (Türk 1789: 93):



Näide 30. *Imbroglia* J. A. Hasse ooperi „I Pellegrini“ lõpukooris (1754)

Kohas, mis on tähistatud a)-ga, muutub 3/4-taktimõõt 2/4-taktimõõduks ja peaks Türki arvates olema üles kirjutatud nagu tähistatud c)-ga (samas):



Näide 31. J. A. Hasse ooperi „I Pellegrini“ lõpukoori soovitatav kirjaviis Türki järgi

Ajastamise seisukohalt on huvitavam *imbroglio* näide Jean-Henri d'Anglebert'i klavessiinipala „Variations sur les folies d'Espagne“⁵⁸ („Variatsioonid Hispaania foliale“):

Näide 31. d'Anglebert, „Variations sur les folies d'Espagne“ avataktid: *imbroglio*, *retardatio* ja *anticipatio* (1689)

Selle teemas (1er Couplet) saavutab helilooja taktimõõdu muutused ehk meetrilise meeletpete kahe retoorilise võtte, *retardatio* ja *anticipatio* järjestikuse rakendamisega. Esimesel juhul toimub pala kolmese meetrumi n-ö väljavenitamine taktis 4 (*retardatio*): bassi rütmiliselt väljakirjutatud arpedžoga a-moll akord astub sisse liiga hilja ning lõpeb meetriliselt vales kohas, viienda takti esimesel löögil. Sellele järgneb taktis 5 (*anticipatio*) eelnevalt kaotatud aja tasategemine: temaatiline figuur algab hilinevalt, pausiga, kuid üldiselt veerandnootides kulgev materjal viiakse mõlema käe partiis läbi kaheksandike abil kokkusurutult. Sarnane olukord kordub takt hiljem. Eelnevalt oli juttu vajadusest ajastada *anticipatio*-olukorrad pigem teose pulsist kiiremini, sarnasel põhimõttel võiks mängija *retardatio* sooritada teose pulsist vaevumärgatavalt aeglasemalt.

⁵⁸ Follia või folia (pr *folies d'Espagne*) ehk „hullus“ on kolmese meetrumiga tants, mis põhineb kindlal bassi- ja harmooniajärgnevusel. 18. sajandi Euroopas oli see heliloojate poolt armastatud materjal aluseks paljudele uutele variatsioonitsüklikele.

5.5.2. Lõikude pikkuse varieerimine

Lõikude esitamine oodatust lühemas või pikemas vormis on retooriline võte, millega saab nihutada selle rõhuasetusi oodatust ette- või tahapoole või muuta materjali tähendust. (Tarling 2005: 121). Muusikalises mõttes on olukord sarnane korduvatele retoorilistele figuridele põhineva materjali esitamisega – mängija peab otsustama, kas lõikude pikkuse muutmine on liikumist intensiivistava või pidurdava karakteriga ning rakendama vastavat ajastamist.

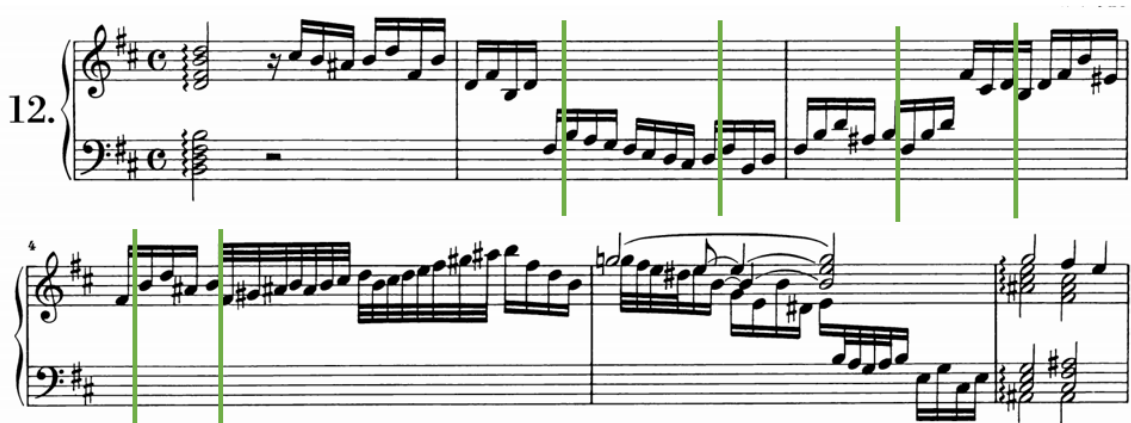
Alljärgnev näide pärineb Bachi G-duur partiitast BWV 829:



Näide 32. Bach, partiita nr 5 G-duur *Praeambulum*: materjali pikendamine

Antud näites on tegemist motiivi pikendamisega. Võrredes esimese läbiviimisega (taktid 1–2) on Bach teisel läbiviimisel (taktid 3–4) nihutanud rõhulised akordid motiivi lõpus oodatust hilisemaks. Ühtlasi mõjub motiivi teine läbiviimine kaalukamalt, intensiivsemalt: *d* noodist algav käik on kolmekordse pikkusega, akordide häälte arv kasvanud kolmelt viiele ning akordide läbiviimine viidud klavessiinil mahlaselt kõlavasse kontraoktavisse.

Materjali saab intensiivistada ka selle alaosa lühendamise kaudu nagu Bachi prelüüdi h-moll BWV 923 avataktides.



Näide 33. Bach, prelüüd h-moll BWV 923: materjali lühendamine

Bach alustab prelüüdi tempoväliselt mõjuva h-moll akordiga (sarnane võte Jacchini tšellosonaadi algusega), mille kõrgeimast noodist (*d*) hakkab hargnema akordi rütmiliselt arpedžeeritud kuju. Esimene osa sellest käigust koosneb kaheteistkümnest noodist, järgmiste alalõikude nootide arv kulgeb järjest kahanevalt, kuni päädib 4. taktis 32-ndikes teise oktavi *h*-sse sööstvate passaažidega. Üha hehtilisemaks muutuvat afekti, n-ö tähenduse muutumist, mis jääb avaakordi ning 32-ndike vahele, saab mängija esile tuua 16-ndike järkjärgulise kiirendamisega.

5.5.3 Sihilik eksimine tantsuliikumise ja taktihierarhia vastu

Lisaks soololaulu levimisele tõi 17. sajand kaasa veel teisegi uudse nähtuse Euroopa muusikaelus – tantsumuusika tõusmise tarbekaubast kunstižanriks. 17. sajandi lõpul hakati otseselt tantsimiseks mõeldud muusika kõrval kultiveerima stiliseeritud, kontsertlikku tantsumuusikat mh vaiksetele soolopillidele nagu lauto, gamba, ka klavessiin (Coorevits, Moelants 2016: 6). Kuna selliste palade sihtrühm on kuulaja, mitte tantsija, tuleks mängijana suunata tähelepanu sellele, kuidas lahendavad heliloojad ebakõla tantsu peamise kriteeriumi ehk rütmi, meetrumi ja liikumise reeglipära ning kuulamiseks mõeldud muusikale esitatava retoorilise variatiivsuse nõude vahel.

Valisin näideteks sihilikult esmapilgul lihtsana (ehk isegi lihtsakoelisenena) näivad tantsud sooloklavessiinile, mille autor on žanri üks teedrajavaid heliloojaid, Jacques Champion de Chambonnières (1601–1672).⁵⁹

Järgnevas näites on näha, kuidas motiivide liikumine eirab tantsulisi taktirõhke, milleks neljases taktis oleks esimene (tugevam rõhk) ja kolmas (nõrgem rõhk) löök. Meetrilise nihke tekitab kvaasikaanon ehk temaatilise materjali järjestikune sisseastumine soprani-, tenori- ja bassihääles iga kord erineval taktiosal ning erineva rütmiga:



Näide 34. Chambonnières, *allemande* „La Rare” algus: taktirõhke eirav fraseerimine

Rõhutatud noodid on näites märgitud ringikesega (taktide 2 ja 3 esimestel löökidel) ning need ei ühti barokse taktihierarhiaga, kus esimene löök peaks saama taktili suurima kaalu. Nende rõhutamine varjutaks noolega näidatud temaatilise materjali sisseastumise. Teises taktis algab tenori teema sopraniga võrreldes hilinenult: tegemist on *retardatio*-tüüpi olukorraga (nn aeglane aeg), mida mängija saab ilmestada tenorihääle sissetuleku ajastamisega pulsi suhtes hilinenult. Bassihääle sisseastumine kolmandas taktis algab süngoobiga, mis eelnenud tenorihääle sisseastumisega võrreldes on liiga vara. Tegemist on *anticipatio*-olukorraga, seega võiks bassi sisseastumise ajastada pulsi suhtes ettepoole.

Tantsu baasreeglite järgi peaks vähemalt iga teise taktili esimene löök olema rõhuline, kuid Chambonnières eirab neid reegleid. Ta mängib kaanoni vormi kasutades kuulaja tajuga, n-ö

⁵⁹ Chambonnière'i klavessiinipalad ilmusid trükist tema elu lõpul kaheosalise kogumikuna ning teda loetakse Prantsuse 17.–18. sajandi klavessiinikooli esisaks. Kindlasti ka õigustatult – Chambonnières'i teene on Couperinide heliloojasoo tõstmine n-ö suurele pildile (alates Louis Couperinist), tema nimekamate õpilaste hulka kuuluvad veel näiteks Prantsuse tantsusüütidel viljelejad Johann Jakob Froberger või Jean-Henry d'Anglebert. Nii tantsija ja helilooja kui ka klavessiinimängija ning -õpetajana väga pika ja kõrgeleululise karjääri teinud Chambonnières'i edulugu lõppes kuldseas eas ja ajale jalgu jäädes. Headel aegadel isegi kuningas Louis XIVga kõrvuti laval balletti tantsinud multitalendi kohta on gambamängija Jean Rousseau' kaudu teada, et soosingu kaotanud kuulsal heliloojal lõpliku vallandamise õukonnast põhjustas oskamatus mängida *basso continuo*'t (Cypress 2007: 539) – võib arvata, et mh ka sooloosinemistest elatunud kuulsusel polnud mingit huvi taanduda üheks paljudest Jean-Baptiste Lully orkestrantidest.

pettes tema ootusi, lastes häältel sisse astuda ootamatutes, „valedes“ kohtades, loo kulgemist pidurdades ja tagant lükates.

Järgmine tants a-moll palade grupis on *courante*, milles Chambonnières parafraseerib *allemande*'i temaatilist materjali. Siin väärib tähelepanu, kuidas autor kasutab taktides rütmide 3+3, 2+2+2 ning 4+2 jaotusi ebasünkroonselt parema ja vasaku käe partiis. Rõhulised ja rõhuta löögid erinevates kätes satuvad seega vertikaalselt üksteise alla: näiliselt lihtsa helikanga sisse on Chambonnières peitnud polürütmilise struktuuri.

Esituses ei ole loomulikult otstarbekas rõhutada võrdselt kõigi jaotusgruppide esimesi lööke, vaid panna need omavahelisse gradatsiooni. Alljärgnevalt on nootide grupeerumine märgistatud rohelise katkendliku joonega, rõhulised noodid punase noolega, vähemrõhulised noodid kollase joonega ning mõned ebatraditsioonilisele kohale (takti algusesse) sattunud rõhuta noodid ringiga:

The image shows a musical score for a piece titled "Courante" in A minor, I part. The score is written for two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. The music features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The score is annotated with green brackets for phrasing, red arrows for accents, yellow arrows for dynamics, and circles for non-traditional accents.

Näide 35. Chambonnières, *Courante* a-moll I pool (I klavessiinipalade kogumik, 1670)

Kontsertliku tantsumuusika esitamine nõuab niisiis avatud meelt – hoolikalt partituuri lugedes ning helilooja sihilike eksimustega kaasa minnes on piiratud dünaamikaga pillidel võimalik saavutada suurem ekspressiivsus.

Kokkuvõte

Käesolev töö vaatlleb ajastuteadlikku esituspraktikat läbi muusika esitaja silmade. Töö tõukus tunnetusest, et akadeemilises kirjanduses esitatud ning sealtkaudu pedagoogikasse edasi kandunud normatiivne lähenemine, taotlus rekonstrueerida „ajalooline tõde“, ning sellest lähtuvalt püstitatud „õige-vale“ kriteeriumid ei ole kooskõlas tegeliku (aktuaalse) varase muusika esituspraktikaga ega ka publiku ootustega, kus formaalselt reegleid täitvad esitused on pigem taunitavad. Muusika temporaalse struktuuri kujundamisel avaldub normatiivne lähenemine mõttesuunas, et muusikateostel on olemas „õige“ tempo, mida on võimalik üheselt mõõta ning esitada metronoomiliste arvvärtusena.

Tööd läbiv põhiargument on, et formaalsed 17.–18. sajandi muusika esitamise tehnikad ning reeglid peaksid muusika esitamisel olema üksnes abistavas rollis ning jätma ruumi subjektiivsetele otsustele esituses. Töö eesmärk on vähendada lõhet senise akadeemilises kirjanduses prevaleeriva normeeriva lähenemise ning varase muusika esitamise tegeliku seisu vahel. Lähtun teadmised, et vahemikus 1600–1750 kirjutatud barokkmuusika struktuur ja esteetika tuginevad klassikalisele retoorikale, ning eeldusest, et sel perioodil kirjutatud partituurid pakuvad oma originaalkujul piisavalt informatsiooni interpretatsiooniliste otsuste tegemiseks.

Ajastuteadliku esituse praktika ning teooria on oma sünnihetkest 20. sajandi alguses kuni tänase päevani läbi käinud pika ja eriilmelise tee. Selle tõestuseks on näiteks tänaseks päevaks kummutatud veendumus, et barokkmuusika dünaamikat kujundatakse terrassidena. 17.–18. sajandi muusika esitus peaks ennekõike olema retooriline, kõnelähedane. Ehkki tekkinud HIP-liikumise tuules, on raske pidada retooriliseks nt 1950.–60. aastatel tehtud salvestisi, mis on interpretatsiooniajalukku pärandanud mh humoorika võrdluse õmblusmasinaga.

Bruce Haynes väidab oma esimeses monograafias „The End of Early Music“, et retooriline esitusstiil hakkas HIP-liikumises tekkima 1970ndatel (Haynes 2007). Teoorias ehk nüüdisaegses erialakirjanduses on klassikalist retoorikat tehniliste barokispetsiifiliste mänguvõtete asemel esikohale seav mõtteviis siiski küllaltki uus nähtus – oma töös tuginen enim Judy Tarlingi, Andrew Lawrence-Kingi ning Bruce Haynesi kirjatöödele, mille ilmumine jääb viimase aastatosina sisse. Uudne on ka lähenemine, et 17.–18. partituur ei ole tühi, vaid sisaldab vaatamata dünaamika-, artikulatsiooni- jm märkide puudumisele piisavalt

informatsiooni esituse ekspressiivseks kujundamiseks – sellele arusaamisele viisid mind esmajoones dirigent Björn Schmelzer ning klavikordimängija Pekka Vapaavuori.

Püüdes ühte lausesse kokku võtta retoorilise esituse põhituumad, siis ütleksin, et kõik oraatorlikku või loomulikku kõneste sobivad väljendusvõtted sobivad ka barokkmuusika esitusse. Ja vastupidi – kõik, mis on kõnes ebaloomulik, on seda ka retoorilise muusika esitusel. Niisugune mõtlemine välistab näiteks pikad dünaamilised liinid – ehkki on võimalik pidada kõne, mis algab sosinast ning lõppeb karjes, ei saa seda loomulikuks pidada. Sama mõeldamatu oleks kõnelemine monotoonselt muutumatus tempos ja/või suurte tekstilõikude aeglustamine-kiirendamine. Olen veendunud, et mida „sirgemalt“ on kujundatud retoorilise teose esituse dünaamiline ja temporaalne plaan, seda vähem kõnetab ta kuulajat. Retooriline esitusstiil eeldab nii meetrilist kui dünaamilist paindlikkust detailide kujundamisel.

Töö vastab järgmistele küsimustele: (1) millised on teose baastempo kujundamise alused 17. ning 18. sajandi muusikas ning (2) millised on baastempo suhtes retooriliselt ajastatavad elemendid partituuris. Küsimustele vastamisel olen arvesse võtnud käsitletava u 150-aastase perioodi jooksul toimunud muutusi loodusfilosoofias, st üleminekut aristotellikult ajamõtlemiselt njuutonlikule, aga ka noodikirjasüsteemi järkjärgulist teisenemist. Vastuste leidmiseks olen toonud oma töös noodinäiteid repertuaarist, mida olen esitanud nii doktorikontsertidel kui ka nendest väljapoole jäävas praktilises lavaelus.

Aristotellik ajamõtlemine väljendub muusikas kõige vahetumalt *tactus*'e kaudu. Omamata konkreetset definitsiooni, kirjeldatakse või selgitatakse *tactus*'t kas liikumisena, mis toimub teatud aja jooksul või ajana, mille jooksul toimub teatud liikumine. Liikumises olev objekt on enamasti muusikalist esitust juhataja käsi, mis konstantselt alla ja üles liikudes määrab teose paraja, nn baastempo, *tempo giusto* (it). Sõltumata väljaandest, heliloojast või teosest on varase 17. sajandi muusika esitamise valdav reegel, et *tactus*'t väljendav tugivältus on *minima* (tänapäevase poolnoodi sarnane vältus) – viibime veel renessansiaegses mensuraalnotatsiooni süsteemis, kus taktimõõtude asemel tunti erinevaid proportsioone ja neid tähistavaid märke. Erineva karakteriga liikumisi saavutati proportsioonide vaheldamisega ehk lihtsamalt öeldes – kui helilooja soovis kiiret liikumist, siis kirjutas ta muusika kiiretes nootides ja vastupidi.

Mõiste *tempo giusto* pärineb Itaalia klahvpilliheliloojalt Girolamo Frescobaldilt (1583–1643), kelle eessõna 1616. aastal Roomas ilmunud esimesele tokaatade kogumikule „Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo“ on üks tolle ajajärgu väheseid ja olulisemaid klahvpillimängu metoodilisi allikaid. Frescobaldi julgustab mängijat kujundama pala alalõigud

baastempodest lahknevates (st kiiremates või aeglasemates) tempodes. Selline lähenemine on võimalik vaid 17. sajandi esimese poole muusikas, mis on kirjutatud nn fragmentaarsest kompositsiooniprintsiibist lähtudes.

Njuutonlik aja ja liikumise irdumine teineteisest tõi kaasa sarnased arengud ka muusikas – 18. sajandi allikates hakatakse kõnelema kahest paralleelmõistest, mida kutsuti eelistatult prantsuskeelsete nimedega *la Mesure* ning *le Mouvement*. Neist esimene väljendab aja kvantitatiivset aspekti, vältuste jagunemist takti, teine aga aja kvalitatiivset aspekti, seda, kuidas aeg voolab. Tekkisid taktimõõdud, mille esialgne „tõlkimine“ mensuraalnotatsioonist kaasaegsesse noodikirja väljendub nende tükati üpris põnevates kujudes, aga ka üsna kiiresti hääbunud püüdluses väljendada taktimõõtude abil temposid. Eeldatavasti tekkinud segadusest tingituna hakkasid 18. sajandi alguses hoogsalt levima muusika karakterit ja liikumist täpsustavad kaassõnad (kasutan seda väljendit sihilikult Matthesoni ja Quantzi eeskujul „temposõna“ asemel). Viimaste hulka võib tinglikult lugeda ka 18. sajandiks etableerunud kontsertliku tantsumuusika pealkirjad. Erinevalt *tactus*'est ei väljendanud 18. sajandi takt enam liikumise laadi, küll aga määrasid uue takti omadused võimalused n-ö sihilikult nende vastu töötada ja seeläbi esitust elavdada.

Stabiilse pulsi suhtes toimuvatest lühikestest ekspressiivsetest lahknemistest kõnelevad omal moel mitmed 18. sajandi autorid, ent alles 1789. aastal annab Daniel Gottlob Türk muusikaliste üksikelementide ajastamisele itaaliakeelse nime: *tempo rubato* (või *tempo robato*), nn varastatud aeg. Seejuures ei ole retooriline ajastamine barokkmuusikas sama, mis rütmiliselt vaba, kõikuva tempoga või *ad libitum* mängimine. Meetrilised lahknemised, st teatud muusikaliste elementide kõlamise õige hetk (*kairos*) barokkmuusikas peaks aset leidma stabiilse pulsi (*chronos*, *tactus*) ja/või meetrumi suhtes. Kui klahvpillimängija võtab vaevaks muusikaliste mõtete „mõistva, peenetundelise ning otsustava“ esituse, mängides neid kord aeglasemalt, kord kiiremini, siis nimetab Türk sellist mänguviisi diskreetseks.

Muusikalised üksikelemendid, mille puhul võiks mängija kaaluda retoorilist ajastamist, on konkreetsed retoorilised figuurid, retoorilised rõhud, muusikalised kirjavahemärgid ja muusikalised struktuurinihked. Täpsem loetelu, mille esitasin töö viimases peatükis, on minu teada esimene omasuguste seas ega pretendeeri seetõttu lõplikkusele. Pigem on tegemist impulsiga 18. sajandi partituuri funktsionaalse lugemisoskuse arendamiseks ning soovitusega mõtestada iga muusikalise elemendi tähendus ja kaal teose terviku suhtes.

Mida julgemalt kasutab solist muusikas peituvaid võimalusi selle paindlikuks kujundamiseks,

sedä kütkestavam ja veenvam on tulemus. Barokkmuusika ei muutu kõnelevaks iseenesest ning selle tähenduste avamine pole mitte kuulaja ega kavalehe, vaid muusiku töö. Helilooja on aidanud meid poolele teele ning muusikust saab teost esitades selle kaasautor. Loodan, et suutsin oma tööga julgustada ja ergutada mõtteviisi, et retoorilise muusika esitus on süntees reeglitele allumisest ning isiklikust vabadusest ning et esitaja subjektiivsed otsused on siin igati omal kohal.

Allikad ja kirjandus

Allikad:

Noodiväljaanded

Bach. Two-voiced Inventions 1907. Ed. Ebenezer Prout. Boston: Oliver Ditson Co.

Biagio Marini. Sonate, symphonie, canzoni, etc, op. 8 1626. Venezia: Bartolomeo Magni.

Compositions pour le Pianoforte, Livre 7 1840. Ed. Carl Czerny. Leipzig: Peters.

Fifteen Two Part Inventions 1900. Ed. Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl, Friedrich August Roitzsch. Boston: B. F. Wood.

François Couperin. Les Nations 1726. Paris: Chés l'Auteur, Chés Le Sieur Boivin.

Girolamo Frescobaldi. Il secondo libro di toccata, canzone, etc, d'Intavolatura di Cimbalo et Organo 1637. Roma: Nicolo Borbone.

Jacopo Peri. Le varie musiche 1609. Firenze: Christofano Marescotti.

Jacques Champion de Chambonnières. Les Pieces de Claveßin. Livre Premier 1670. Paris: Chez Jollain.

Jean-Henri d'Anglebert. Pièces de clavecin 1689. Paris: Chez l'Autheur.

Jean-Philippe Rameau. Pièces de clavecin en concert 1741. Paris: Chez l'Auteur, Chez La Veuve Boivin, Chez M. Le Clair.

Johann Sebastian Bach. Erster Teil der Klavierübung. Sechs Partiten BWV 825–830. 2015 (1731) Ed. Richard Douglas Jones. Kassel: Bärenreiter.

Johann Sebastian Bach. Fantasien, Präludien und Fugen. Ed. Georg von Dadelsen, Klaus Rönna. München: Henle.

Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1723. Käsikiri
http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP467846-PMLP3267-15_Inventio_Manuscripto.pdf vaadatud 28.04.2017.

Johann Sebastian Bach. Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach 1723. Ed Alfred Dörrfel. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 45.1. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Johann Sebastian Bach. Matthäuspassion 1972 (1727). Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bd. 5. Hrsg. von Alfred Dürr, Max Schneider. Kassel: Bärenreiter.

Johann Sebastian Bach. Sechs kleine Praeludien / Einzeln überlieferte Klavierwerke I 2009. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) V/9/2. Ed. Uwe Wolf. Kassel: Bärenreiter.

Joseph-Nicolas-Panrace Royer. Pieces de Clavecin. Premier Livre 1746. Paris: Chés l'Auteur, Chés Mme Boivin, Chés Le Sr Le Clere.

Veebilehed

Lawrence-King, Andrew. What is Time? [Online-loeng, 2015]
<https://www.youtube.com/watch?v=3xIw1E7ryZQ> vaadatud 27.01.2016.

The Harp Consort [ansambli ametlik kodulehekülg]
<https://www.theharpconsort.com/> vaadatud 10.10.2016.

Text, Rhythym, Action! [Andrew Lawrence-Kingi blogi]
<https://andrewlawrenceking.com/> vaadatud 9.09.2016.

Ups and Downs [Peter Spissky doktoritöö]
<http://upsanddowns.se/> vaadatud 24.02.2020.

Virtual Lab. Cognition of Musical Rhythm [Yale'i ülikooli virtuaallabor]
<https://rhythmcoglab.coursepress.yale.edu/2013/10/08/what-is-groove-and-what-does-it-have-to-do-with-microtiming/> vaadatud 30.03.2020.

Muud allikad

Tulve, Jaan-Eik 2015. *Kuulamiskool*. – Raadiosaade. Salvestatud 25.10.2015. Tallinn: Klassikaraadio.

Kirjandus:

Adam, Barbara 2005. *Das Diktat der Uhr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barbour, Julian 1999. *The End of Time: The Next Revolution in Physics*. New York: Oxford University Press.

Brossard, Sébastien de 1703. *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Christophe Ballard
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP267238-PMLP165977-brossard_dictionnaire_de_musique.pdf vaadatud 12.12.2015.

Carissimi, Giacomo 1708. *Ars Cantandi*. Augsburg: Daniel Waider
http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP241918-PMLP391577-Ars_Cantandi_1708.pdf
vaadatud 9.02.2016.

Celibidache, Sergiu 2001. *Über musikalische Phänomenologie*. München: Triptychon

Coorevits, Ester ja Moelants, Dirk 2016. Tempo in Baroque Music and Dance. Genti Ülikool
https://www.academia.edu/9910214/Tempo_in_Baroque_Music_and_Dance?email_work_card=view-paper vaadatud 30.03.2017.

Couperin, François 1717. *L' Art de Toucher le Clavecin*. Paris: Chez Foucaut.

Cypress, Rebecca 2007. Chambonnières, Jollain and the First Engraving of Harpsichord Music in France. – *Early Music*. Vol. 35, No. 4, lk 539–553.

Deas, Stewart 1950. „Beethoven's “Allegro Assai”” – *Music & Letters*. Vol. 31, No. 4, lk 333–336.

Dolmetsch, Arnold 1915. *The interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London: Novello & Co.

Golomb, Uri 2008. Keys to the Performance of Baroque Music. – *Goldberg Early Music Magazine* 51, lk 56–67.

Grant, Roger Mathew 2014. *Beating Time & Measuring Music in the Early Modern Era*. – *Oxford Studies in Music Theory*. New York: Oxford University Press.

Harnoncourt, Nikolaus 1982. *Musik als Klangrede*. Leipzig: Wien: Bärenreiter.

Harnoncourt, Nikolaus 1987. *Der Musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel: Bärenreiter.

Hilton, Wendy 1977. A Dance for Kings: The 17th-Century French "Courante". Its Character, Step-Patterns, Metric and Proportional Foundations. – *Early Music*. Vol 5, No 2, lk 160–172.

Hinrichsen, Hans-Joachim 1997. Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik. – *Bach und die Nachwelt 1997. Band I: 1750–1850*. Toim. Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen. Lilienthal: Laaber, lk 198–201.

Klassen, Janina 2001. „Musica poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“ https://www.sim.spk-berlin.de/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_2001-04.pdf vaadatud 3.04.2020.

Kohl, Katrin 2010. Die Berliner Akademie als Medium des Kulturtransfers im Kontext der europäischen Aufklärung. – *Friedrich der Große: Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedrich300“*. https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000078 vaadatud 15.01.2020.

Kuijken, Barthold 2013. *The Notation is Not the Music*. – Bloomington: Indiana University Press.

Leißmann, Albert 1917 (Hgb). *Beethovens Briefe. In Auswahl herausgegeben von Albert Leißmann*. Berlin: Insel.

Loulié, Etienne 1696. *Éléments ou Principes de musique mis dans un nouvel ordre*. Paris: Christophe Ballard <http://petrucci.mus.ath.gr/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP296503-PMLP480744-loulie.pdf> vaadatud 30.01.2016.

Mattheson, Johann 2008 (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter (esmatrükk Hamburg: Christian Herold).

Mersenne, Marin 1636. *Harmonie Universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy.

Miehling, Klaus 2003. *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Miehling, Klaus; Thompson, Shirley 2003. Charpentier's Croches Blanches. – *Early Music*. Vol 31, No 1, lk 156–158.

Newman, William S. 1980. Das Tempo in Beethovens Instrumentalmusik – Tempowahl und Tempoflexibilität. – *Die Musikforschung*, 33. Jg., H. 2, lk 161–183.

Paradiso Laurin, Anna 2012. *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Töö muusikamagistri kraadi taotlemiseks. Käsikiri. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan.

Petersen, Peter 2016. „Imbroglío“ – Über rhythmisch-metrische Verwirrspiele in vier Arien von Johann Sebastian Bach. – *Archiv für Musikwissenschaften*. 73. Jg., H. 2., lk 137–158.

Popinigis, Danuta, Woźniak, Jolanta 2019. Introduction. – *Thesaurus Musicae Gedanensis vol 4. Johann Valentin Meder*. Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, lk 23–30.

Quantz, Johann Joachim 2004 (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Kassel: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbch Verlag (esmatrükk Berlin: Johann Friedrich Voß).

Rice, Philip 2011. Good and bad beats. Changes in the musical notation of rhythm in the Baroque as an expression of baroque values. – *Loengumaterjalid*. Westminster Choir College. CR-681 Baroque Performance Practice.

Saint-Lambert, Michel de 2003 (1702). *Les Principes du Clavecin. – Methodes & Traités. Serie I. France 1600–1800. Clavecin*. Bressuire: Edition Fuzeau (esmatrükk Amsterdam: Estienne Roger).

Sawkins, Lionel 1993. Doucement and légèrment: Tempo in French Baroque. – *Early Music*. Vol 21, No 3, lk 365–372+374.

Seidel, Wilhelm 1995. Division und progression: Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert. – *Il Saggiatore musicale*. Vol. 2, No. 1, lk 47–65.

- Sheridan, Thomas 1762. *A Course of Lectures on Elocution*. London: W. Strahan.
- Stranger, Sarah Louise 2016. *Capturing the Spirit of the French Clavecin School: Interpreting Couperin's Pièces de Clavecin, vingt-cinquième ordre and Ravel's Le Tombeau de Couperin*. Töö muusikamagistri kraadi taotlemiseks. Käsikiri. Brisbane: The University of Queensland, School of Music.
- Tamm, Marek 2008. Aeg, lugu ja ajalugu. Kuidas kasutavad ajaloolased aega? – *Raamat ja aeg. Ajalookirjutaja aeg*. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu Toimetised, lk. 7–21.
- Telemann, Georg Philipp 1731. Vorwort. – *Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes*. Hamburg: Ludwig Stromer.
- Troeger, Richard 1983 Metre in Unmeasured Preludes. *Early Music*. Vol 11, No 3, lk 340–345.
- Tunley, David 1987. Grimarest's „Traité du Récitatif“: Glimpses of Performance Practice in Lully's Operas. – *Early Music*. Vol 15, No 3, Lully Anniversary Issue, lk 361–364.
- Türk, Daniel Gottlob 1997 (1789). *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*. Kassel: Bärenreiter (esmatrükk Leipzig ja Halle).
- Vapaavuori, Pekka 2005. Einführung. – *Der Barockpianist 2005*. Budapest: Könemann.
- Williams, Peter 1993. Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notation 1: J. S. Bach and 2/4 Time. – *Early Music*. Vol 21, No 4, Monteverdi I, lk 613–617+619–622.
- Õun, Tiina 2010. Vastab Arvo Volmer. – *Teater. Muusika. Kino*. Nr 8/9, lk 4–19.

Doktorikontsertide kavad

1. Doktorikontsert

17. jaanuar 2016 kell 16:00 Kultuurikatla väikeses saalis

Kaastegevad:

Mari-Liis Vihermäe – traversflööt

Meelis Orgse – barokkviiul

Tõnu Jõesaar – viola da gamba

Jean-Philippe Rameau – Viies kontsert in d (Pièces de Clavecin en Concert, Pariis 1741)

Fugue La Forqueray – La Cupis – La Marais

François Couperin – Kaheksas süit in h (Pièces de Clavecin. II Livre, Pariis 1717)

*La Raphaële – Allemande L'Ausoniéne – Courante – Seconde Courante – Sarabande L'Unique.
Gravement-Vivement – Gavotte. Tendrement – Rondeau. Gayement – Gigue – Passacaille*

François Couperin – Kolmas kontsert in A (Les Concerts Royaux, Pariis 1722)

*Prélude. Lentement – Allemande. Légerment – Courante – Sarabande Grave – Muzette. Naïvement
– Chaconne. Legere*

2. Doktorikontsert „Ajaspiraalid“

12. aprill 2017 kell 19:00 Niguliste kiriku Antoniuse kabelis

Kaastegevad:

Mari-Liis Vihermäe – traversflööt

Meelis Orgse – barokkviiul

Anna-Liisa Eller – kannel

Kristo Käo – teorb

Tõnu Jõesaar – viola da gamba, barokktšello

Jean-Baptiste Quentin (ca 1690-ca 1742) – Kammersonaat in a (Sonates en quatre parties, Oeuvre 12, Pariis ca 1729)

Largo

Élisabeth de la Guerre (1665-1729) – Triosonaat nr 3 in D (Quatre sonates en trio, Pariis 1695)

Grave – Vivace e presto-Adagio – Allegro – Adagio – Allegro – Aria affettuoso – Allegro

Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Süit a-moll BWV 818a

Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672) – Palad in a (Les pièces de clavecin, Livre Premier, Pariis 1670)

Fort gay (Bach) – Allemande (Bach) – Courante-Courante avec double (Chambonnières)

Courante (Chambonnières) – Courante (Bach) – Gaillarde (Chambonnières) – Sarabande

(Chambonnières) – Sarabande (Bach) – Menuet (Bach)

Johann Sebastian Bach – Triosonaat G-duur BWV 1039

Adagio – Allegro ma non presto – Adagio e piano – Presto

3. Doktorikontsert „Flow My Tears“

4. aprill 2018 kell 18:00 Tallinna Piiskopliku Toomkiriku kabelis

Kaastegevad:

Maria Valdmaa – sopran

Mikko Perkola – viola da gamba

Christian M. Fischer – elektroonika

Girolamo Frescobaldi (1583-1643) – Toccata Settima in d („Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo“, Rooma 1615)

John Dowland (1563-1626) – „Flow my tears“ („The Second Booke of Songs or Ayres. London 1600)

John Dowland / William Byrd (1539/40/43?-1623) – Pavana lachrimae („Fitzwilliam Virginal Book“)

Jehan Chardavoine (1538-1580) – „Une jeune fillette“ („Le recueil des plus belles et excellentes chansons, Pariis 1576)

Bernardo Storace (1637-1707) – „La Monica“ („Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo, Veneetsia? 1664)

Peter Philips (1560?-1628) – Pavana dolorosa & Gagliarda dolorosa (1593) („Fitzwilliam Virginal Book“)

Claudio Monteverdi (1567-1643) – „Quel sguardo sdegnosetto“ („Scherzi musicali“. Veneetsia 1632)

Bernardo Storace – Ciaccona („Selva di varie...“)

Giulio Caccini (1551–1618) – „Amarilli, mia bella“ („Nuove musiche e nuova maniera di scriverle“. Firenze 1602)

Peter Philips (1560?-1628) – Amarilli di Julio Romano (1603) („Fitzwilliam Virginal Book“)

4. Doktorikontsert „Tormiste maastike ilu“

9. juuli 2020 kell 18:00 EMTA orelisaal

Kaastegevad:

Kadri Tegelmann – metsosopran

Villu Vihermäe – viola da gamba

Johann Sebastian Bach (1685–1750) – Fantaasia h-moll BWV 923

Claudio Monteverdi (1567–1643) – „Si dolce è il tormento” SV 332 (Quarto scherzo delle ariose vaghezze, Veneetsia 1624)

Johann Sebastian Bach – Fantaasia a-moll BWV 922

François Couperin (1668–1733) – Prelüüd in A („L’art de toucher Le Clavecin“, Pariis 1717)

Claudio Monteverdi – „Disperazza Regina” (stseen ooperist „Poppea kroonimine“ SV 308, Veneetsia 1642)

Claudio Monteverdi – „Oblivion soave“ (sammas)

François Couperin – Prelüüd d-moll (“L’art... ”)

Johann Sebastian Bach – Toccata d-moll BWV 913

Claudio Monteverdi – „A Dio Roma“ (sammas)

Johann Sebastian Bach – Sonaat d-moll BWV 964

Andante

Giovanni Girolamo Kapsberger (1580 – 1651) – „Felici gl’anime“ („Libro quarto di villanelle“, Rooma 1623)

Summary

Music composed during the seventeenth and eighteenth century was seen as a communication system closely related to eloquent speech. The creative processes, both composing and performance, were grounded on the principles of Classical Rhetoric. However, when handling temporal issues in the performance of Baroque music, a common feature of the twentieth century scholarly writings is an attempt towards objective or ‘historical correctness’ of the tempi, leaving aside the subjective aspect of rhetorical performance in both oral and musical delivery. Normative scholastic approach to temporality in Baroque music mainly manifests itself through the belief in existence of unilaterally definable tempi in individual compositions, and the expression of those tempi in singular metronomic values.

As a performing harpsichordist, the confusion I was imposed to was therefore whether such normative tempi would be applicable to a performance of rhetorically composed music which would need to be delivered rhetorically, i. e. by avoiding any uniformity. Rephrased into two research questions, the aim of my thesis thus focused on finding out:

- (1) which would be the alternative principles of establishing tempi in the performance of the 17th–18th century music;
- (2) which are concrete compositional elements that would entitle metrical flexibility (rhetorical timing) in the performance.

Triggered by my perception that normative approach in academic literature (and hence in pedagogy) of the historically informed performance practice (HIP) is neither compatible with the state-of-the-art performance practice nor with the expectations of audience, which both favour non-formal, individual approach, this thesis is aiming to narrow the gap between theory and practice.

The past of historically informed performance practice and theory goes back to early 20th century, more precisely to Arnold Dolmetsch’s monography ‘The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Century’ (1915). Dolmetsch’s ideas in that book were in accordance with the prevailed understanding of his contemporaries which based upon an assumption that notational system of the 17th–18th century music had been imperfect. In order to ‘translate’ the ‘old music’ into the language of the modern era, Dolmetsch established a set of rules that

provided a framework for further handlings on the historically informed performance practice during the twentieth century. Haynes argues that formal implementing of such rules resulted in an array of performances that lack rhetorical expressiveness and thus violent the main rule of a rhetorical delivery – convincing the audience as the object of classical rhetoric is not the truth but persuasiveness.

Part of Dolmetsch’s work was disputing against extremely slow tempi that appear to have been the standard in performing Baroque music at his time. Supposedly, Dolmetsch is one of the first scholars to come up with systematic discourse of metronomic tempo indications. He, though, adds that ‘the proper tempo of a piece of music can usually be discovered by an intelligent musician, if he is in sympathy with its style, and possesses sufficient knowledge of the instrument for which it was written’ (Dolmetsch 1915: 27). Sadly, this interpretative appendix to Dolmetsch’s discourse of historical tempi seems to have gone lost in further development of the topic during the 20th century, leaving metronome in the centre of the normative approach of tempi.

In 1752, Johann Joachim Quantz, court flutist to the Frederick the Great in Berlin, published his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* ‘On Playing the Flute’. This treatise has been quoted on several occasions throughout the twentieth century handbooks on Baroque music performance. In his book *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era* Jean Veilhan (Veilhan 1979: 61) suggested metronomic values of different tempi, based on a pulse beat at 80 to the minute as an alleged standard by Quantz:

♩ = 40	♩ = 40	♩ = 80	♩ = 120	♩ = 160
♩ = 40	♩ = 40	♩ = 80		♩ = 160
Adagio assai	Adagio cantabile	Allegretto	Allegro	Allegro assai
Adagio pesante	Adagio spiritoso	Allegro ma non tanto	Poco allegro	Allegro di molto
Lento	Arioso	Allegro ma non troppo	Vivace	Presto
Largo assai	Larghetto	Allegro ma non presto		etc.
Mesto	Soave	etc.		
Grave	Dolce			
etc.	Poco andante			
	Affetuoso			
	Pomposo			
	Maestoso			
	Alla siciliana			
	etc.			

TABLE 1. Classification of tempo indications with their metronomic values according to Veilhan.

Resting upon similar calculations, a decade later flutist Hans-Peter Schmitz (Schmitz 1987: 77) regretfully stated that for our time the tempi of Quantz are extremely fast. According to Schmitz's calculations, for instance a minuet should be played at tempo 160 bpm. This viewpoint ultimately concluded in the twenty first century as the Quantz's tempi were declared almost non-applicable by Paul Heuser (Heuser 2004: 127). More precisely, Heuser stated that Quantz's *Pulsschlagtheorie* 'Pulse beat theory' is problematic for modern use and only applicable for slow music.

This line of thinking proves to be dubious when going back to primary source, to Quantz himself. His exact words when introducing the so-called *Pulsschlagtheorie* are (Quantz 1752 [2004]: 261):

In my opinion, the best tool for establishing an appropriate tempo (*Zeitmaaß*), is the more convenient the less trouble it will cause, because everyone is in possession of that tool. It is the pulse on the hand of a healthy person.⁶⁰

As to the extremely fast, in performance non-applicable tempi, Quantz's answer is as follows (Quantz 1752: 263):

What should have been played fast at earlier times, was played as slow as nowadays. Where *Allegro assai*, *Presto*, *Furiosi* etc. was written, would not be played faster as one would write and perform *Allegretto* today. The many fast notes in the instrumental pieces of old German masters appeared much more complicated and dangerous as they sounded.⁶¹

It is estimated that normal pulse of a healthy person can reach from 60-100 bpm, depending of the age, size, physical condition and temper of that very person, thus choosing a correct tempo in a performance situation leaves plenty of room for subjective interpretations.

It is also worth mentioning, that the metronome was not applied to practical music making until a later era. Ludwig van Beethoven's letters to his publisher reveal that *Metronomisierung* 'metronomization' had played a role in successful premiere of his Ninth Symphony. This had been made possible by Johann Nepomuk Mälzel (1722-1838) who, among inventing several

⁶⁰ Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaß am dienstlichen befinde, ist um so viel bequemer, ie weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden; weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist der Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen.

⁶¹ Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt als heutiges Tages. Wo *Allegro assai*, *Presto*, *Furiosi*, d. v. m. haben stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielt, als man heutiges Tages das *Allegretto* schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken der vorigen deutschen Componisten, sahen also viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klungen.

other technical constructions, had started manufacturing metronomes suitable for everyday use. A rough hundred years earlier, Etienne Loulié reported to have invented a pendulum construction of almost two meter in height called *chronomètre* (Loulie 1696: 81-88). Due to its inconvenient size, though, the *chronomètre* remained merely a technical experiment – in his treatise from 1752 Quantz's writes that the invention by Loulié was never implemented and that the existence of the chronometer has fallen into oblivion (Quantz 1752: 261).

Since Dolmetsch, historically informed performance practice style and theory have gone through remarkable changes. As an example of interpretation rules changing in time is an earlier belief in so-called terraced dynamics as a distinctive feature of Baroque music. Likewise, it is hard to consider harpsichord recordings made in the 1950s and 1960s, later humorously compared to a sewing machine, either convincing or enjoyable, despite them being inspired by the spirit of the HIP-movement.

Like Haynes or Judy Tarling, I am a strong advocate of the approach of the rhetorical performance style which, according to Haynes, emerged in the 1970.-ies. However, in modern professional literature, prioritizing classical rhetoric over specific playing techniques, seems to be relatively new phenomenon. Likewise, consideration that a 17th–18th century score contains enough information for making interpretational decisions, is another recent approach that I was led to by conductor Björn Schmelzer (b. 1975) and clavichordist Pekka Vapaavuori (b. 1962).

When attempting to summarize the essence of the rhetorical performance style, I would suggest that performance elements working well in either oratorical or natural speech also apply to the performance of Baroque music. Conversely, concepts that are unnatural to verbal speech are not applicable to performance of rhetorical music. Such approach excludes, for example, long dynamic lines – it would be possible but unnatural to verbal speech to successively advance from whispering to exclamation. Equally unnatural would be speaking at a monotonous, constant pace and/or slowing down/accelerating larger portions of text. Thus, the rhetorical performance style requires both metric and dynamic flexibility in shaping the details.

In answering my first research questions, i.e. finding alternative principles of establishing tempi in the performance of the 17th–18th century music, I have considered this 150-year period is characterized by (1) transition of Aristotelian to Newtonian time thinking, and (2) gradual transformation of the notational system.

Even though metronomes were not yet at use in the 17th–18th century musical life, the idea of continuous ‘click’ was not entirely extrinsic towards the end of the eighteenth century. In 1771, Johann Philipp Kirnberger suggests (Grant 2014: 6) that when thinking of musical time, one should imagine beats of equal weight separated from each other by equal amount of time. This approach was very much grounded on the Newtonian idea of constantly flowing absolute time. During the eighteenth century, this idea of absolute time had subsequently replaced Aristotelian approach to time-thinking. For Aristotle, the motion of time was not a continuous and independent absolute but expressed through motion of events changing from state A to state B, from state B to state C, for instance from spring to summer, from summer to fall etc. Likewise, pre-Kirnbergerian musical treatises, when speaking of musical time, use a term *tactus* which is in most cases described as an up-and-down motion of a conducting hand, a hand going from one state to another and back, motion with miniature intersections or turning points in between. The same Aristotelian time-idea, motion with intersections, reflects in the Pulsschlagtheorie that Quantz described, whereas his colleague and contemporary Johann Mattheson even speaks of diastole and systole of the *Tact* (Mattheson 1739 [2008]: 268).

It seems that the Newtonian absolute time didn’t manifest itself in music any earlier than the second half of the eighteenth century (Kirnberger). However, when trying to have an overall look on the compositions of the mid-eighteenth century (until the ‘end’ of Baroque) and those of the seventeenth century, there appears to be one substantial difference in the style of composition. It is my impression as a harpsichordist and *continuo*-player that time in the seventeenth century musical pieces tends to flow in an Aristotelian way, i. e. it is a motion with intersections from A to B and so forth. I call this compositional style *fragmentary*, in sense that a relatively short piece has been subdivided into smaller parts or sections, whereas excluding one or the other section from the performance doesn’t affect the general flow and impression of the piece. It is very much the case in Italian harpsichord music of the seventeenth century, as is in the compositions of the English virginalists of the late Renaissance. It is not uncommon that the sections have been numbered by the composer *prima parte, seconda parte ... ultima parte*. Girolamo Frescobaldi, one of the most significant keyboard composers of the seventeenth century, even legitimates leaving out parts of his *toccate* upon the wish of performer – a practice unthinkable within the music written by Johann Sebastian Bach. Likewise, the fragmentary compositional style can be seen in the earliest violin sonatas of the 1620ies and 1630ies by Dario Castello or Biagio Marini. Constituting of numerous parts of different *affetti* and techniques, they provide a completely different acoustic landscape than the violin sonatas

by Arcangelo Corelli where music within one movement of a sonata has an unbreakable flow. It is thus to be concluded that even though first implied to by Kirnberger, the change from Aristotelian time to Newtonian occurred in music approximately at the same time as in philosophy, already in the first half of the eighteenth century, if not earlier.

Aristotelian thinking of time in music prevailed in the 17th century and, as previously said, is most directly expressed through the concept of *tactus*. Without having a specific definition, *tactus* is explained as either a movement that takes place over a period of time or as a duration of a particular movement. The object in motion is usually a conducting hand which, moving constantly down and up, determines the basic tempo of the work, i. e. *tempo giusto*. Like in the mensural notation system of the Renaissance, *tactus* (one hand stroke) corresponds to *minima*, a note value similar to modern half note (minim). Changes in pace of the movement (or *affetti*) were achieved by altering note values and/or their amount in *minima*.

Frescobaldi encourages players to shape individual sections of a toccata at a pace that deviates from *tempo giusto*, the basic tempo (*tactus*) of the piece – such slight tempo alterations in different *parti* of piece could also be applied to other types of vocal and instrumental works of the first half on the 17th century. Additionally, using Marini's Sonata Variata op 8 no 58 (1629) as an example, I address the possibilities of interpreting specific rhythmic patterns as short-term *accelerandi* and *ritardandi*.

In the beginning of the 18th century, the approach of time changed. Instead of explaining time through motion, Newtonian approach of absolute time now was preferred in educated circles. Separation of time and movement brought about similar developments in music – eighteenth century sources gradually introduce two parallel concepts, *la Mesure* 'Measure' and *le Mouvement* 'Movement'.

La Mesure expresses the quantitative aspect of time, mathematical division of note values into bars, whereas the second, *le Mouvement*, reflects qualitative aspect of time flow, the 'how?'. At the end of the 17th century, early modern concept of bars and time signatures emerged. On a rudimentary level, though, down-and-up movement of earlier *tactus* determined the metric hierarchy of the new bar (as well as possibilities to work against it). Communicative meaning that was contributed to time signatures in their early phase of development, partially lead to rather individual appearance (and later extinction from the compositional practice) of some of the early time signatures. It is possible that the manifold appearance and interpretative confusion of early time signature was the reason for rapid implementation of additional verbal

markings, initially meant to clarify the affect or character of a piece. In summing up, the exact tempo of a seventeenth- and eighteenth-century musical work in a performance situation can and should depend on several variables like:

- the pulse of a performing musician himself;
- local playing tradition;
- shortest note values in the piece;
- number of harmonic changes per bar;
- verbal tempo indications or indications to dance (movement);
- inner meaning of the sung text.

Within the 150-year period, the choice of tempi remains to be mixture of set framework and subjective interpretational decisions, therefore options within a certain range can be regarded as ‘correct’ forasmuch characteristic movement and ‘persuasiveness’ of the musical piece is retained. Despite the Newtonian flow in the eighteenth century, music is still considered to be speech-like, rhetorical, in terms of both composition and interpretation, thus continuity in the flow of time cannot be equalled to metronomic monotony in music.

In the last chapter of my thesis I present a list of examples of isolated musical elements that are subject to rhetorical timing. Those elements include:

- (1) specific rhetorical figures: figures of contradiction, figures of silence, figures of repetition;
- (2) rhetorical accents: shortened and lengthened accents;
- (3) musical interpunctuation: comma, colon, full stop;
- (4) temporary shifts in musical structure.

To my knowledge, this list is the first of its kind and therefore does not claim to be complete. Based on given score examples and their analysis, it should, however, contribute to the idea of communicativeness of early scores which, contrary to the assumptions of Dolmetsch’s era, contain plenty of information for making interpretational choices towards flexible, rhetorical performance.

Rhetorical music will not become communicative on its own. Likewise, conveying meanings from the score to the listener is neither a task of the listener nor a program sheet, but rather of the musician. With this thesis, I hope to have encouraged an approach that delivery of rhetorical music is a synthesis of objective framework and personal freedom.