

Muzikos teorijos raidos aspektai *Das Generalbaßzeitalter* epochoje

Gražina Daunoravičienė

*Lietuvos muzikos ir teatro akademija,
Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva*

Straipsnis skiriamas skaitmeninio boso teoriniams kontekstams. Į *Das Generalbaßzeitalter* žvelgiama kaip į esminių muzikos reiškinių intensyvaus formavimosi laikotarpį. A. Agazzari, St. Lambert'o, J. F. Dandrieu, J. H. Heinenicheno, J. Ph. Rameu ir kt. studijų pagrindu straipsnyje gvildenami įvairūs muzikos teorijos raidos aspektai. Faktais pagrindžiamas pereinamasis generalboso epochos pobūdis tarp improvizuojamos ir greitai fiksuotos kompozicijos, tarp *stilus a cappella ecclesiasticus* modalumo ir homofoninio harmoninio tonalumo, tarp konkordinio sąskambio pobūdžio ir akordo sampratos. Šioje studijoje taikomi istorinis, komparatyvistinis, analitinis bei interpretacinis metodai.

Raktažodžiai: *basso seguente*; skaitmeninis bosas; *basso continuo*; *Generalbaß*; *thorough bass*; signatūros; konkordas; *tuono*; tonalumas, kvintų ratas; kompozicijos mokslas

IVADAS

Į skaitmeninio boso, *basso continuo*, arba generalboso, tradiciją dažniausia žvelgiama kaip į mokymą akompanuoti monodijai bei soliniam instrumentiniam grojimui. Tačiau praktinė bei didaktinė skaitmeninio boso sistemos paskirtis neužtemdo fundamentalios generalboso reikšmės muzikos meno plėtotei. Ši teorija ir praktika reflektavo ir plėtojo pagrindinius muzikos meno aspektus – muzikos atlikimą, pedagogiką, teoriją bei kompoziciją. Suvokdamas ypatingą generalboso reikšmę XVII–XVIII a. I pusės muzikos menui, H. Riemannas jam taikė generalboso epochos (*Das Generalbaßzeitalter*)¹ apibūdinimą.

Pasirodžiusi kartu su reprezentatyviausiais *Generalbaßzeitalter* muzikos žanrais – koncertu (A. Banchieri „Concerti ecclesiastici“, 1595; L. G. da Viadana „Cento concerti ecclesiastici“, 1602), opera (J. Peri „L' Euridice“, 1600, G. Caccini „L' Euridice“, 1600) bei oratorija (E. de Cavalieri „Rappresentazione di anima e di corpo“, 1600) – skaitmeninio boso sistema nustojo funkcionuoti XIX a. pradžioje. Viena paskutiniųjų kompozicijų su generalbosu tapo L. van Beethoveno Pirmasis koncertas fortepijonui ir orkestrui op. 15 (1801). Skaitmeninio boso sistemos gyvavimo chronologiniai rėmai nulėmė išplėstines baroko epochos ribų interpretacijas: ankstyvasis barokas (*Frühbarock*, 1600–1700), brandusis (*Hochbarock*, 1700–1750) bei vėlyvasis (*Spätbarock*, 1750–1800)².

Skaitmeninio boso laikmetis apėmė du šimtmečius, prabėgo dar du amžiai ir į užmarštį bei muzikos meno archyvus nugrimzdusi didinga *Generalbaßzeitalter* epo-

cha nusinešė savo paslaptis ir atradimus. Generalboso fone vykę esminiai muzikos meno procesai pakeitė ne tik muzikos skambesį, bet ir jos estetines bei teorines sampratas. Skaitmeninio boso teoriją ir praktiką traktuojant kaip daugelio muzikos reiškinių sąveikų areną aiškėja, kad šio reiškinio studijos nėra užbaigtos ir išsamios iki pat mūsų dienų. Žvelgiant iš XXI a. teorinės perspektyvos, išskyla poreikis peržiūrėti šaltinius, faktus, teiginius bei teorines interpretacijas.

SKAITMENINIO BOSO TEORINIAI KONTEKSTAI

Das Generalbaßzeitalter epochoje buvo laikas, kai lygiagrečiai plėtojosi griežtojo stiliaus kontrapunktą susistemines mokslas (J. J. Fuxas), klestėjo laisvojo stiliaus polifonija (J. S. Bachas), buvo rašomi generalboso teorijos traktatai³, kurių pagrindu buvo sukurta originali teorinė jau tonalios harmonijos sistema (J. Ph. Rameau)⁴. Viduramžių bei Renesanso muzikos plėtotės pasekmės – kontrapunktinis ir harmoninis modalumas – užleido vietą homofonijos klestėjimo prielaidoms ir tonalaus mąstymo principams. Ateities vizija radosi dideliame sąveikos lauke, kur „praetis dar neišgyvendinta, o ateitis dar nesukurta“ (N. Konradas). Procesų pluralizmas primygtinai reikalavo įvardyti jų reikšmes ir ryšių sankirtas, įvesti naują tvarką harmoninės sampratos ir teorinės redukcijos būdu. Kokios buvo teorinės generalboso epochos slinkty ir kaip jos projektavosi į muzikos mokslo sklaidą?

Pirmiausia atkreipkime dėmesį į XVII–XVIII a. muzikos teorijos ir jos idėjų gyvavimo kontekstus. Baroko

epochoje muzikos esmė buvo suvokiama dvejopai: kaip *ars* (iš lot. – menas, mokslas, amatas) – amatas ir kaip *scientia* (iš lot. – mokslas, žinojimas) – mokslas. Muzikos mokslą universitetuose dėstė *musicus, magister artium* (iš lot. – muzikas, meno daktaras). Ji buvo vadinama „skambančia matematika“ ir „matematikos dukra“. M. Mersenne'as vadino muziką „žavingąja matematikos dalimi“⁵, J. G. Waltheris „Praecepta der Musikalischen Composition“ (1708) rašė: „Muzika – gyvas tvarkos paveikslas ir daugelį malonumų mylinti motina“⁶. Panašių teiginių randame XVII–XVIII a. mokslininkų R. Descarteso, A. Kircherio, J. Matthesono, J. Ph. Rameau ir kt. darbuose. Antra vertus, J. Matthesonas („Der Vollkommene Capelmeister“, 1739) muziką apibrėžė kaip muzikos garsais formuojamą kalbą (vok. *KlangRede, Tonsprache*). Neatsitiktinai generalboso sistemos klestėjimo laikais muzikos „mokslas“ buvo perkeliamas iš matematinio kvadriviumo į kalbinių triviumą.

Intelektualią mąstyseną muzikos teorijos srityje neabejotinai stimulavo Naujųjų amžių mokslo bei filosofijos pasiekimai. Yra žinoma (kaip teigia T. Christensenas), kad J. Ph. Rameau domėjosi filosofinėmis René Descarteso (1596–1650) idėjomis, tikrojo pažinimo „tikrojo pamato“ paieškomis⁷. Panašiai kaip ir R. Descartesas, pažinimo ar teorijos idealu J. Ph. Rameau laikė matematinį tikslumą: „Muzika – fizikos ir matematikos mokslas, nes garsas yra fizikos objektas, o santykiai tarp atskirų garsų – matematikos objektas“. „Muzika yra mokslas, kuris privalo turėti tam tikras taisykles, išplaukiančias iš konkretaus principo, o šis principas negali būti išskirtas be matematikos“⁸. J. Ph. Rameau harmonijos teorija (1722, 1737) vainikavo garso vidinės struktūros tyrinėjimus, ypač natūralaus garsaeilio atradimą. Jo teorijos konceptualieji momentai išaugo iš tuometinių akustikos atradimų: M. Mersenne'o „Harmonie universelle“ (1636–1637) nurodytų pirmųjų garsaeilio narių, J. Sauveure'o 1700 m. nustatytos natūralaus garsaeilio struktūros. Nuo generuojančio tono mažiausiai nutolę obertonai, sudarydami mažorinio ir minorinio trigarsio kontūrus, savaip rezonavo mokslinių idėjų pasaulyje sklandžiusius I. Newtono atrastus fundamentalius gravitacijos dėsnius bei akustikos matematiką. Tai skatina intramuzikinį generalboso teorijos ir praktikos pobūdį traktuoti platesniame XVII–XVIII a. kultūriniame ir moksliniame kontekste, pastebėti bendras idėjas, modelius bei intelektualius sąskambius. Išskirsime kelias generalboso teorijos bei praktikos poveikio muzikos teorijai sferas.

AKORDO SAMPRATOS RAIDĄ GENERALBOSO TEORIOSE

Sąskambio vidinės struktūros samprata generalboso sistemoje buvo panaši į suminių konkordą (lot. *cum cordibus, concordis* – konkorduojantis; pirmą kartą žodžio prasme – „vienos širdies“, „sutampančios nuomonės“). Signatūros (lot. *signum* – ženklas) fiksavo sąskambio (akordo) intervalinės sudėties principą savaip reflektuo-

damas harmonijos istoriją, pradedant nuo Perotinus Magnus metrizuotojo organumo kompozicijų. Panašiai kaip ir J. J. Fuco kontrapunkto teorija („Gradus ad Parnasum“, 1725), retrospektyviai sisteminusi *stilus a cappella ecclesiasticus* kontrapunktikos principus, taip ir XVII–XVIII a. generalboso teoriniai šaltiniai per harmoniją užšifrusias signatūras atskleidė to meto sąskambių panoramą, fiksavo harmoninės vertikalės ir improvizavimo praktikos suvokimą. Kaip kito sąskambių struktūros dėmenys, vaizdžiai rodo XVIII a. autorių traktuose paskelbtos signatūrų lentelės. Jos buvo sudaromos siekiant susisteminti vis labiau sudėtingėjantį skaitmenizavimą. XVIII a. generalboso signifikacijų ratas pateiktas J. D. Heinicheno traktato „Der General-Bass in der Composition“ (1728) lentelėje ir kiek gausesnėje J. Matthesono „Kleine General-Bass Schule“ (1735) lentelėje (1 pav.)⁹. Akivaizdu, kad sąskambiai grupuojami pagal juose figūruojančius intervalus (akordai su sekunda, tercija, kvarta, seksta, septima, oktava, nona). Į akordų struktūrą įeina visi intervalai (tobulieji ir netobulieji konsonansai ir disonansai) – nuo sekundos iki nonos.

Signaturen-Tabelle.

	Secunden. Terzen.		Quarten.	
Alle Signaturen des General-Basses	2	3	4	5
Die dazu gehörige Zahl-Stimmen.	2	3	4	5
Quinten.				
6				
Sexten.				
7				
Septimen.				
8				
Octaven.				
9				
Nonen.				
10				

1 pav. J. Matthesono generalboso ženklų lentelė („Kleine General-Bass Schule“, 1735)

Tarpinį skaitmeninio boso sistemos pobūdį (tarp kontrapunktinio / harmoninio modalumo ir mažoro-minoro harmoninės sistemos) atspindėjo prieštaringas generalboso sistemos elementas. Viena vertus, išryškėja harmoninė vertikalė (trigarsiams tapus vertikalės norma, jie nežymimi signatūromis), antra vertus, sąskambiai dar traktuojami kaip intervalų suma. Tačiau nuo suminio konkordo skaitmeninio boso sąskambiai skyrėsi trimis ypatybėmis:

- struktūrinius elementus (tobuluosius konsonansus) keitė įvairių intervalų spektras (nuo sekundos iki nonos);
- modalinį principą keitė tonacinis principas;
- modalinį funkcionalumą keitė stiprėjantis tonacinis funkcionalumas.

Skaitmeninio boso akordų sekos atskleidė ir išryškino pagrindines tonacinės harmonijos plėtotės trajektorijas.

jas. Buvo suvokti ir aprašyti trys funkciniai poliai – finalio (tonikos), dominantės ir subdominantės. Tačiau subdominantės (*sousdominante*) sąvoką traktate „Nouveau système de musique théorique“ (1726) teoriškai pirmą kartą pagrindė J. Ph. Rameau. Centrą (garsą ut) jis apibūdino kaip „generatorių pagrindinį garsą, arba tonikinę natą“, o vėlesniuose traktatuose – „Génération harmonique...“ (1737), „Démonstration du principe de l’harmonie servant de base à tout l’art musical“ (1750) – jau vadino „tonika“. Tačiau dar generalboso teorijoje šios funkcinės sąvokos figūravo empiriškai kaip trigarsiai virš I, V ir IV laipsnių boso (J. F. Dandrieu „Principes de l’accompagnement du clavecin...“, 1719)¹⁰. Taip pat buvo skiriami konsonansiniai ir disonansiniai sąskambiai, buvo kalbama apie daugybę „moderniosios harmonijos“ klausimų – disonansinių sąskambių išsprendimą, kadencijų organizavimo principus, alteracijas, neakordinius tonus ir pan. Neatsitiktinai nuo XVII a. vis labiau plito terminas „akordas“ (lot., it. *accordo* – sąskambis), kuris muzikos teorijoje kaip *accors* buvo žinomas jau nuo XIV amžiaus.

Teorinis harmoninio tonalumo perversmas buvo J. Ph. Rameau bandymas „Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels“ (1722)¹¹ unifikuoti sąskambių skaitmeninius simbolius ir siekti patogaus generalboso atlikimo. „Dissertation sur les différentes méthodes d’accompagnement“ (1732) išdėstyta savo teoriją J. Ph. Rameau interpretavo kaip „mechaniškos“ sistemos paiešką, kuri realizuotų generalbosą be specialios muzikinės notacijos. Generalboso sistemai lemtingas tapo akordo pagrindinio tono (it. *basse fondamentale* – boso pagrindas, fundamentas) įvardijimas¹². Jo samprata ne tik suformavo conceptualų tonacinės harmonijos branduolį, bet ir leido maksimaliai supaprastinti generalboso teoriją, ir tai ilgainiui nulėmė jos išnykimą¹³. Tačiau J. Ph. Rameau harmonijos teorijos prielaida buvo generalboso teorija, ženklinusi bei racionalizavusi akordus ir harmonines sekas. Tad J. Ph. Rameau darbų modernumo pagrindas – generalboso teorija.

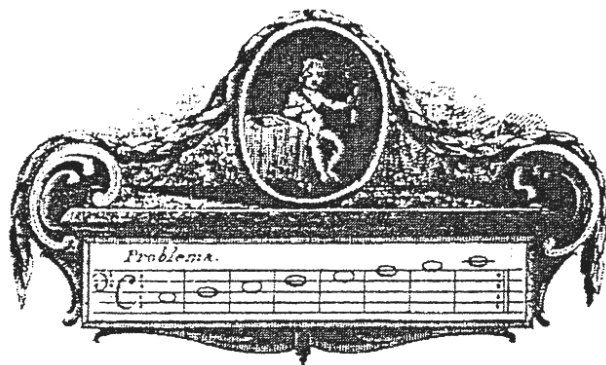
Akivaizdu, kad akordų pavadinimų kilmė tiesiogiai susijusi su generalboso specifika, nes jie radosi nuo boso tono atidedant intervalų nuorodas. Generalboso teorijoje sąskambiai įvardyti remiantis būdingiausiais struktūros intervalais, pavyzdžiui, „akordas su sumažinta 5“ (J. F. Dandrieu, M. de Saint Lambert’as „Nouveau traité de l’accompagnement du clavecin...“ (1707)); „akordas su tritoniu“ (J. F. Dandrieu); „akordas su sekunda“ (M. de Saint-Lambert’as), arba „sekundakordas“ (J. F. Dandrieu); „konsonuojančios kvartos akordas, arba kvartsekstakordas“ (J. F. Dandrieu, M. de Saint Lambert’as, J. D. Heinichenas). Nors figūravo daug abstrakčių signatūrinių užrašų (pvz., $\frac{b7}{5}$; $\frac{7}{\#4}$), tačiau jie nevirto akordų pavadinimais. Tonacinės harmonijos teorijoje ištvirtino tos *Generalbaßzeitalter* teoretikų vartojamos sąvokos, kaip antai sekstakordas, kvartsekstakordas, septakordas, terckvartakordas (J. D. Heinichenas), septonakordas ir kt., kurios neprieštaravo J. Ph. Ra-

meau įvardytam terciui akordo struktūros principui bei apvertimų teorijai. Iš esmės skaitmeninio boso sistema buvo improvizacine atlikimo praktika besiremianti pirmoji praktinė harmonijos teorijos sistema. Ji supažindino su XVII–XVIII a. naudojamų sąskambių įvairove, mokė užšifruoti (iššifruoti) signatūras, formavo funkcinę akordų sekų pagrindus, įdiegė svarbiausias funkcinės harmonijos balsavados normas.

TONACIJOS SAMPRATOS RAIDA

Stiprėjantis harmoninis funkcionalumas ir *finalio* (tonikos) vaidmuo generalboso praktikoje rodė aiškius mažoro-minoro sistemos brendimo ženklus. Šiam procesui didelę įtaką darė vedamųjų tonų derminė trauka, nes prie skaitmenų rašomų akcidencijų (it. *accidenti musicali*) ženklai (#, b, ar § ir kt.) stiprino funkcinę sąskambių kryptingumą. Tonacijos sampratos užuomazgų aptinkama daugelyje XVII–XVIII a. pradžios generalboso traktatų. *Continuo* partijos atlikėjų pradžiamokslį sudarė vadinamosios „oktavos taisyklės“ įsisavinimas: neskaitmenizuotų oktavos apimties diatoninių boso garsaeilių pagrindu buvo mokoma groti harmonijas (sąskambius). Tercinės struktūros harmonijos jau nuo G. Zarlino laikų buvo daugiabalsumo norma, tuo tarpu „oktavos taisyklė“ iliustruojantys garsaeiliai neretai sutapdavo su būsimos „tonacijos“ (*tuono* – pagal A. Bruschi) garsaeiliu. A. Bruschi „Regole per il contrapunto e per l’accompagnatura del basso continuo“ (1711) buvo pateikta tuometinės *tuono* – G-dur garsaeilio – harmonizacija: I, IV bei V laipsniai harmonizuojami trigarsiais (kvintakordais), o II, III, VI ir VII laipsniai – sekstakordais¹⁴. Ši harmonizacija turėjo įrodyti, jog egzistuoja kūrinių *tuono* (tonacijos) fenomenas. Tačiau A. Bruschi atkreipė dėmesį, kad, kūriniui ilgai skambant vienoje *tuono*, nukenčia pati kompozicija ir nusibosta jos klausytis. Pasak jo, visoms *tuono* (mažorinėms ir minorinėms) galioja tos pačios konsonavimo taisyklės ir jų yra prisilaukoma¹⁵. „Oktavos taisyklės“, arba A. Bruschi *tuono* modeliai, buvo publikuojami titulinuose generalboso traktatų viršeliuose (2 pav.).

Taigi A. Bruschi traktatas patvirtina, kad generalboso teorijose buvo sąmoningai traktuojami sąskambių struktūros skirtumai: virš pagrindinių laipsnių (I, IV, V)



2 pav. J. Ph. Kirnbergerio „Die Grundlage des General-Bass“ (1735) titulinis viršelis

traktuojami kaip baziniai, pirminiai (kvintakordai), virš likusiųjų (II, III, VI, VII) – kaip antriniai (sektakordai). Dar kartą pasitvirtino G. Zarlino teiginys, kad akordai ir garsaeiliai įvairuoja kaip mažoriniai ir minoriniai. Paminėsime tik svarbiausius generalboso teorijoje ir praktikoje užsifiksavusius būsimosios mažoro-minoro tonacinės sistemos reiškinius:

- mažoriniai ir minoriniai trigarsiai naudojami kaip pagrindinės skambesio harmonijos,
- oktavos apimties boso garsaeilių harmonizavimas harmonijas išskyrė į pagrindines ir antraeiles,
- pabrėžiama vedamųjų tonų bei akcencijų (alteracijų) reikšmė; akcencijos padėjo „vieną aukštį“ (būsimąją „tonaciją“) pakeisti kitu,
- „oktavos taisyklės“ diatoniniai garsaeiliai neretai sutapo su konkrečios tonacijos (*tuono*) garsaeiliu.
- galimybė akompanuoti „vieno aukščio“ lygmeniu; šiuo pagrindu XVIII a. susiklostė tonacinės organizacijos samprata.

G. Zarlino, A. Bruschi, J. Ph. Rameau dar nevar-tojo „tonacijos“ sąvokos. Kaip istoriniai jos prototipai XVII a. prancūzų muzikos teorijoje funkcionavo *majeur* (iš pranc. – didelis) ir *mineur* (iš pranc. – mažas) sąvokos. Akordų kvintiniais santykiais J. Ph. Rameau grindė vadinamąją „modus“ koncepciją (pranc. *mode* maždaug atitinka dermės sąvoką). Tonalumo sąvoka (*tonalité*) kaip teorinis terminas pirmą kartą buvo panaudotas prancūzo Alexanderio É. Chorono (1771–1834) darbe „Sommaire de l’Histoire de la musique“ (1810) aprašant D ir S išsidėstymo apie toniką pasikeitimus moderniosios muzikos harmonijoje (pranc. *tonalité moderne*), lyginant su ankstesne muzika (*tonalité antique*)¹⁶. Tiek A. É. Choronas, tiek vėliau Fr. J. Fétis („Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie“, Paris, 1844) rėmėsi J. Ph. Rameau harmonijos centro (pranc. *centre harmonique*), tobulojo akordo (pranc. *accord parfait*), t. y. trigarsio ir septakordo, susaisčiusių visus kitus tonus, sampratomis.

NUO KVINTŲ SPIRALĖS IKI TONACIJŲ SISTEMOS KVINTŲ RATE

Generalboso epochoje susiformavo ir tonacijų kvintų rato modelio idėja. Šis fundamentalus tonacinės organizacijos teorijos teiginys rėmėsi darnos problemos sprendimais¹⁷ bei suvokimu, kad kiekviena tonacija (*tuono*) turi savo aukštį ir garsaeilį. Įvedant tam tikrą mažorinių ir minorinių tonacijų tvarką, buvo pastebėta, kad jos išsidėsto uždaro kvintų rato principu, artimiausiai tonacijai nutolus kvinta aukštyn arba žemyn. Kitaip tariant, tolygi temperacija siūlė uždarą mažorinių ir minorinių tonacijų ratą su enharmonizmo galimybe nutolstant nuo atviros spiralinės kvintų Pythagoro progresijos principo. Galima daryti prielaidą, kad rato formos modelis, taikomas mažoro-minoro tonacijų sistemos grafinei išraiškai, buvo viena iš ekstramuzikinių idėjų. Vieną poetiškiausių laikmečio atradimų – šviesos spindulio lūžio dėsnį ir vaivorykštės atsiradimo teoriją – R. Descartesas sukūrė ekspe-

rimentuodamas su vandens pripiltu rutuliu. Postūmiu galėjo būti ir R. Descarteso analitinės geometrijos figūrų, ypač rato formos, konceptualizavimas. Apskritimo forma R. Descartesas buvo išreiškęs oktavos suskaidymą į vienas kitą papildančius konsonansus savo pirmajame traktate „Compendium musicae“ (1618).

Vienas tokių „Musicalischer Circul“ buvo aprašytas J. D. Heinicheno ankstyvajame traktate „Neue erfundene und gründliche Anweisung des General-Basses“ (1711). Autorius 24 tonacijas išdėstė ratu, atsižvelgdamas į enharmonizmo fenomeną. Čia buvo sukeistos „diezinių“ ir „bemolinių“ ratų pusės, mažorinės tonacijos pažymėtos mažosiomis raidėmis, iškyrus sistemos centrą – generuojančią tonaciją C-dur¹⁸.

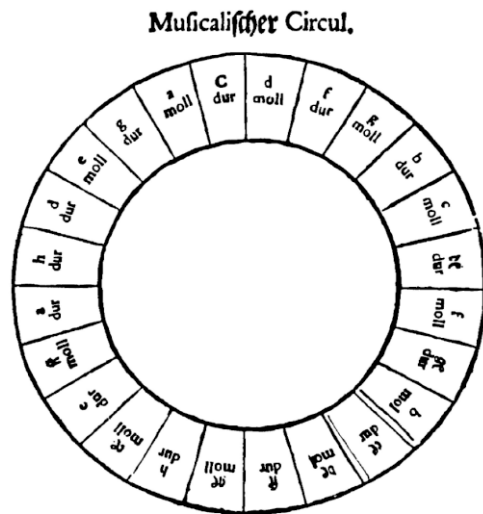


Fig. 161.

3 pav. J. D. Heinicheno „Musicalischer Circul“ (1711)

Tačiau, kaip nurodo G. Barnettas, tonacijų kvintų ratas nebuvo paties J. D. Heinicheno idėja. Jis pats ją priskyrė savo mokytojui J. Kuhnau, pas kurį mokėsi Italijoje 7 metus. Kvintų progresijos ratą savo teorijoje yra naudojęs ir A. Kircheris. Tačiau bene ankstyviausias harmonijų išdėstymo ratu pavyzdys buvo rastas gitaros akompanimentui skirtame Joano Carles Amato traktate „Guitarra espa¹ola“ (~1596). Visa tai paskatino ir kitų baroko generalboso mokymų autorius 24 tonacijų sistemą pateikti rato forma, pvz., J. Matthesono „Kleine General-Bass Schule“ (1735), G. A. Sorge (1703–1778) „Vorgemach der musicalischen Composition“ (1745–1747) ir kt.

INSTRUMENTŲ TIPOLOGIJOS IR INSTRUMENTINIŲ FAKTŪRŲ SKLAIDOS ASPEKTAI

Generalboso praktika paplito visose stilistiniu pagrindu J. Matthesono išskirtose baroko muzikos rūšyse – bažnytinėje, teatrinėje, kamerinėje ir ypač stimuliuo instrumentinės muzikos plėtotę. Neatsitiktinai M. Praetorius „Syntagma musicum“ III tome (1619) muzika buvo skaidoma į *cum textu* (iš lot. – su tekstu) – vokalinę ir *sine textu* (iš lot. – be teksto) – instrumentinę;

pastaroji pirmą kartą buvo įvardijama kaip savarankiška lygiavertė muzikos rūšis su savais žanrais. Plintantis solinis dainavimas ir solinis grojimas reikalavo naujų palydėjimo technikų, kurios išvirtino *basso continuo*, arba skaitmeninio boso, dėka. XVII a. generalboso praktikoje pirmumas buvo teikiamas gerai žinomiems instrumentams (vargonams, klavesinui, spinetui, liutniai, arfai, gitarai, kitaronui, teorbai¹⁹) ir įvairiems mišrios sudėties ansambliams. Boso partija – harmonijos ir kompozicijos visumos prielaida – buvo suvokiama kaip vadovaujantis balsas – M. D. C. (it. *maestro di cappella* – kapelos vadovas)²⁰. Generalboso specifika tam tikru mastu lėmė požiūrį į instrumentus, tad radosi naujos instrumentų klasifikacijos. Romos mokyklos kompozitorius ir teoretikas A. Agazzari „Del sonare sopra' l basso...“ (1607) instrumentus suskirstė į dvi pagrindines grupes²¹:

- Pagrindiniai, fundamentalieji, tobulieji (it. *perfetti*) instrumentai, galintys groti akordus ir „vadovauti bei palaikyti visą konsorto balsų ir instrumentų kūną“. A. Agazzari nurodo vargonus, klavesiną, o esant ne daug balsų – liutnią, teorbą, arfą ir pan.

- Ornamentiniai, netobulieji (it. *imperfetti*) instrumentai, kurie groja dažniausiai kontrapunktinė maniera, neformuodami pilnų harmonijų, tačiau jas praturtindami ir papuošdami. Tai – liutnia, teorba, arfa, lironas, spinetas, kitarina, smuikas, bandora ir kiti panašūs²².

Toks instrumentų skirstymas buvo prasmingas, kadangi gerai atspindėjo XVII–XVIII a. II pusės muzikos kompozicijos ir muzikos kūrinių būvį. Kompozitoriai kūrė unikalų, iš dalies užbaigtą kompozicinį tekstą, kuris turėjo daugybę atlikimo variantų. Tarp (pri)kuriamų (*до-сочинение* – M. Katunian sąvoka) kūrinių komponentų buvo akompanimento faktūros sukūrimas. *Continuo* atlikėjo grojamas faktūras amžininkai skirstė pagal sudėtingumą, pavyzdžiui, J. F. Daube išskyrė tokias faktūrų rūšis: a) paprastoji, bendroji (akordinė), b) natūralioji (su figūracijomis) ir c) dirbtinė, arba sudėtingoji (kontrapunktuojanti)²³. J. D. Heinichenas ne kartą pabrėžė, kad vien tik akordus grojančio klavesino akompanimentas yra „šaltas, paprastas ir per daug tuščias“. Atlikėjai turėjo ne tik improvizuoti skaitmeninių užrašų pagrindu, bet ir groti faktūrinius ornamentus²⁴, kurie buvo ne vien dekoratyvūs elementai, bet ir išraiškos dalis. Jau M. Praetorius, J. D. Heinichenas, vėliau C. Ph. E. Bachas ir kiti ragino groti solistui netrukdančias puošmenas. Tačiau *continuo* partijos puošyba buvo tik dalis bendros baroko ornamentų improvizavimo praktikos, kurią išsamiausiai aprašė prancūzų autoriai (J. H. d'Anglebert'as (1689), É. D. Delairas (1690), M. de Saint Lambert'as (1707) ir kt.). Meniški, išpuoselėti prancūzų klavesino muzikos ornamentai (*agrément*s) paplito įvairių instrumentų faktūrose skirtingose šalyse.

Generalboso akompanavimo praktikai savą reglamentą diktavo ir kūrinių žanras. Atlikėjas privalėjo žinoti, koks klavišinis stilius tinka tam žanrui ar kompozitoriui. *Continuo* menas gimė kartu su operos rečitatyvu

(apie 1600 m.), kuris buvo kuriamas moderniu stiliumi (*stile moderno*), deklamacine *stille rappresentativo* maniera. *Basso continuo* tinkamumą rečitatyvo akompanavimui A. Agazzari nurodė kaip svarbiausią *basso continuo* sistemos prigijimo priežastį. Ilgos rečitatyvo natos, pasak Fr. Geminiani, reikalavo „išlaikyti tiesius“ akordus (groti ne *arpeggio*) ir kartoti, kad „išlaikytą harmoniją gyvą“. Rečitatyvo faktūrinė emblema – *arpeggio* – buvo skiriama ir ritiniu požiūriu. J. H. d'Anglebert'as („Exemple général avec les Agréments“, 1689) ir M. Saint-Lambert'as („Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin...“, 1707) nurodė, kad daugiabalsiai laisvieji *arpeggio* naudojami vien tik laisvo tempo rečitatyvuose jiems suteikiant „*air de mouvement*“ (iš franc. – arijos judėjimo). Laisvųjų *arpeggio* ritminis piešinys turėjo reaguoti į kūrinių tempą, žodžių prasmes, retorines figūras, konkretaus *arpeggio* tipą, tad jie buvo grojami pagal nuojautą. Ritmiškai grojamas *arpeggio* priklausė vadinamajam „*style luthé*“ (iš franc. – liutnios stiliui), jis buvo būdingas tiek prancūzų klavesino soliniam grojimui, tiek ir vokiečių autorių generalbosų akompanimentams (pavyzdžiui, J. S. Bacho). Tačiau vokiečių generalboso stiliui, skirtingai nuo prancūzų, buvo būdingesni „nesulaužyti“ („tiesūs“) akordai, ir *arpeggio* buvo grojami ritmiškai imituojant ne tiek liutnios stilių, kiek smuiko arpedžiavimo maniera. Tokius *arpeggio* aprašė J. D. Heinichenas „Der General-Bass in der Composition“ (1728) skyriuje apie manieringąjį generalbosą ir išdėstė įvairias *Harpegiaturen* galimybes 2–4 balsams²⁵. Jis konstatavo, kad klavesino grojimo meną sudaro gebėjimas „menišškai išdailinti arba prasiskverbti į natas, o geras *arpeggio* čia nuveikia didelį darbą“²⁶.

Itin rafinuotu prancūzų muzikos požymiu buvo akordo papildymas disonuojančiais tonais, vadinamaisiais „*tierces coulées*“, kuriuos aprašė ir tipologizavo J. H. d'Anglebert'as (1689), É. D. Delairas (1719) ir kt. Skaitmeninio boso puošybai priklausė ir kitos ornamentų rūšys, tokios kaip triliai, foršlagai, apodžatūros, ačakatūros, mordentai ir pan. Jau Viadana ir M. Praetorius ragino naudoti diminucijas ir pasažus, jeigu jie netrukdyt solistams, ir teigė, kad puošnios solisto partijos ir akompanimentas turi būti paprasti. Solistui baigus dainuoti ornamentus, akompaniatoriui buvo leidžiama juos imituoti, neužmirštant mordentų ir tremolo, jei tik jie nekliudo dainuojantiems balsams (žr. Praetorius, *Syn-tagma musicum* III, sk. „Mordenten oder Tremoletten“, S. 137). Tai buvo kompozitoriaus teksto tolesnis (pri)kūrimas, postkompozicija (*посткомпозиция* – M. Katunian sąvoka), generalboso signatūrų realizacija, ornamentavimas, tam tikriems žanrams būdingų faktūrų kūrimas, akompanimento santykio su soluojančiu balsu reguliavimas.

SKAITMENINIS BOSAS IR MUZIKOS KOMPOZICIJA

Baroko laikotarpiu sąvoka „kompozicija“ nebuvo tapati sąvokai „muzikos kūrinys“. Kompozicija buvo gilesnis

istorinis reiškiny, kuris buvo suvokiamas ne tiek kaip „sudaiktinta muzika“ kūrinyje, bet kaip mokėjimas kurti techniškai ir profesionaliai sukomponuotą muzikinį audinį nepriklausomai nuo jo fiksavimo pilnumo. Generalboso kompozicijos turėjo iš dalies fiksuoto ir atlikimo metu improvizuojamo, (pri)kuriamo kompozicinio teksto statusą, kurį lėmė tam tikri mobilūs kompozicijos parametrai esant invariantiniam tekstui. Improvizacija generalboso atlikimo metu baroko epochoje buvo būtinas pačios kūrybos elementas.

Dvejetainis kompozicijos pobūdis teoriškai buvo aptartas jau J. Tinctoris teoriniuose veikaluose, skirtuose kontrapunkto teorijai – „Liber di arti contrapuncti“ (1477). Šiame pirmajame kompozicijos praktikos vadove J. Tinctoris išskyrė paprastojo ir koloruotojo kontrapunkto rūšis. Pirmoji – ant lapo, *res facta* (iš lot. – „daiktas padarytas, užbaigtas“); čia kontrapunktai yra sukomponuoti ir užrašyti, kiekvienoje poroje ir tarp visų balsų yra griežta konsonansų bei disonansų kontrolė²⁷. Tai griežtai suręsta ir užbaigta kompozicija. Antroji – kontrapunktai improvizuojami dainuojant, kai kiekvienas dainininkas improvizuoja savą partiją, derindamas konsonansų ir disonansų santykius tik su *cantus firmus*, o ne tarpusavyje (suminis neprognozuojamų sąskambių pobūdis).

Kas pasikeitė generalboso epochos kompozicijoje ir ko reikėjo išmokti *Generalbaßzeitalter* kompozitoriams? Pirmiausia jiems reikėjo persiorientuoti į naują harmoninį mąstymą, tonacinės organizacijos pradmenis, naujas faktūrines galimybes. Kita vertus, iš Renesanso choro ar ansamblių monolito išsiskyręs soluojantis balsas tapo scenos ar koncerto herojumi, o jo partijos individualizacija pasireiškė iš esmės nauju solavimo fenomenu. Susiklostė koncentruota melodinė solisto išraiška ir apibendrinantis instrumentinis fonas – nauja faktūrinė bei kompozicinė sankloda (L. Beršadskajos terminas). Tai stimuliuo esminės garsų organizacijos sistemos pokyčius (nuo modalinio polifoniškumo prie mažoro-minoro sistemos homofonijos) bei perorganizavo kompozicijos balsų santykius: išskyrė soluojantį balsą, harmonijas užpildančius vidurinius ir fundamentalujį, harmonijas organizuojantį bosą.

Das Generalbaßzeitalter laikotarpiu kompozicijos mokymas rėmėsi kontrapunkto bei skaitmeninio boso teorijos studijomis ir pratybomis. Tai buvo muzikos kompozicijos pagrindas, svarbiausioji kompozicijos mokymosi dalis. Kita vertus, kūrinio medžiagos dispozicijos schemas, įprasminimo būdai, *inventio* idėjos bei komponavimo etapai muzikos kompozicijoje buvo siejami su retorikos teorija, jos mokymu apie *inventio* – *dispositio* – *elocutio* – *actio*. Teoriškai juos įvardijo ir muzikai pritaikė A. Kircheris, veikale „Musurgia universalis“ (1650) aptardamas muzikos kūrinio komponavimą trijų kalbos komponavimo etapų (*inventio*, *dispositio* ir *elocutio*) požiūriu. Jei oratorinės kalbos etapai-schemas buvo vieni pirmųjų muzikinės formos pradmenų, tai generalboso teorija baroko kompozicijai suteikė tvirtą kūrinio harmoninės struktūros karkasą. J. Matthesonas „Der vol-

lkommne Capellmeister“ (1739) teigė, kad „kompozitorius negali gyvuoti be generalboso“, o J. Ph. Rameau „Code de musique pratique“ (1760) konstatavo, kad kompozicijos ir akompanimento principai iš esmės yra „tas pats“²⁸.

Požiūris į generalbosą kaip į kompozicijos mokslą (meną) puoselėtas daugelyje teorinių darbų – J. D. Heinichen „Der General-Bass in der Composition“ (1728) ir G. Ph. Telemanno „Singe, Spiel- und General-Bass-Übungen“ (1733–1734). Fr. E. Niedtas „Die Musicalische Handleitung“ (1700)²⁹ jo paskirtį apibūdino kaip kelią nuo generalboso mokymosi prie kompozicijos. Fundamentalus J. D. Heinichen darbas „Der General-Bass in der Composition“ iš esmės buvo įvairiaaspektis to meto komponavimo praktikos vadovas. Jis atskleidė XVII a. – XVIII a. pradžios muzikos komponavimo bei atlikimo esmę, aiškino, kaip generalboso pagrindu galima įvaldyti įvairius stilius bei žanrus, kaip naudoti disonansus, diminucijas, kitus harmoninės faktūros ornamentus, kaip akompanuoti vokalui. Kita vertus, H. D. Heinichenas pateikė daugybę generalboso iššifravimo pavyzdžių, muzikos analizių bei citatų ir puikiai pademonstravo to meto muzikos ir jos teorijos tradiciją. Pratarmėje J. D. Heinichenas rašė: „Muzikos žinovas nepaneigs, kad *basso continuo*, arba vadinamasis generalbosas, eina po kompozicijos meno ir yra vienas pačių svarbiausių ir pačių esmingiausių muzikos meistriskumo įvaldymo dalykų. Iš kokie šaltinio randasi kiti, pati kompozicija? Ir kas iš tiesų yra generalboso grojimas, jeigu ne improvizavimas pasirinkto boso pagrindu, kas lemia likusių balsų harmonijos pilnatvę ar komponavimą?“³⁰

J. Ph. Rameau generalboso mokymą („Clermont notes“ – dingęs, manuskriptas „L'Art de la basse fondamentale“ (~1738–1745)) pritaikė pats mokydamas kompozicijos. „Code de musique pratique“ (1760) muzikos pedagogiką J. Ph. Rameau suskirstė į 7 metodus: 1) rudimentai (užuomazgos, pradmenys, elementarios žinios), 2) rankų pozicija grojant klavesinu ir vagonais, 3) vokalinė kūryba, 4) generalbosas, 5) kompozicija, 6) neskaitmeninis bosas, 7) preliudo improvizavimas³¹. Tad generalboso pagrindu modernizavusi harmonijos sampratą J. Ph. Rameau teorija ir pedagogika svariai prisidėjo prie kompozicijos studijų. Sistemine generalboso ir kompozicijos jungtis Vokietijoje reiškėsi glaudžiomis protestantiškojo choralo harmonizacijos (ypač *Kantionalsatz*) ir generalboso principo sąsajomis. C. Ph. E. Bachas rašė apie J. S. Bachą: „Kurdamas jis pradėdavo su savo mokiniais nuo to, kas buvo praktiška, ir nepaisydavo visų sausų Fluxo ir kitų aptartų kontrapunkto taisyklių. Kontrapunkto mokslą jo mokiniai pradėdavo mokydamiesi gryną 4 balsų generalbosą. Vėliau pereidavo prie choralo. Pirmiausia jis pridėdavo bosus prie jų pačių ir jie (mokiniai – G. D.) turėdavę sukurti altą ir tenorą. Tada jis mokė juos sukurti bosus“³². Dar tebegyvuojant generalboso praktikai, Vokietijoje pasirodė bene pirmasis specialiai parašytas kompozicijos ir muzikos formos vadovas – H. Chr. Kocho „Versuch einer Anleitung zur Composition“ (1782–1793).

Daugybė originalių *Generalbaßzeitalter* kūrinių faksimilių su generalboso notacija pristato juos tokius, kurie jie buvo užrašyti kompozitorių ir kokią tekstą gaudavo to meto atlikėjai. Norint juos atlikti, buvo būtina perskaityti originalius baroko muzikos tekstus, pažinti daugybę notografijos ypatybių, ornamentikos simbolių, gerai orientuotis kompozitorių bei žanrų stilistikoje ir pan. Tad generalboso teorija ir praktika suteikia galimybę susipažinti su XVII–XVIII a. baroko muzikos kompozicijos kūrimo, atlikimo bei skambėjimo tikrove. Įprasmindamas originalių improvizacinių baroko kūrinių skambėjimą šis fenomenas turėjo lemiamos reikšmės tolesnei muzikos meno raidai.

IŠVADOS

Skaitmeninio boso sistema, tapusi fundamentaliausia ir gausiausiai dokumentuota baroko muzikos teorija, reflektavo svarbiausių muzikos meno procesų ypatybes: tonacinės harmoninės sistemos įsitvirtinimą, instrumentinės muzikos faktūrą, ypač ornamentikos, sklaidą, unikalumą improvizuojamo kūrinių pabaigą ir harmonijos bei kompozicijos mokslo teorijos pradžią. Įprasmindamas dalinį kompozicinio teksto fiksavimą ir kūrinių (pri)kūrimą jo atlikimo metu šis fenomenas turėjo lemiamos reikšmės tolesnei muzikos meno raidai. Teorinė *Generalbaßzeitalter* refleksija apibendrina tarpinį ir pereinamąjį šios sistemos pobūdį. Išskirsime keturias sąveikos polių grupes.

- Generalboso pagrindu gyvuojanti iš dalies fiksuota ir atlikimo metu (pri)kuriamą kompozicija atskiria ir įsiterpia tarp fiksuojamos (*res facta*) bei improvizuojamos muzikos.

- Reflektuodama polifoninę balsavą bei akordinių funkcijų įsigalėjimą generalboso praktika įsiterpė tarp *stilus a cappella ecclesiasticus* kontrapunkto (J. J. Fux) ir funkcinės harmonijos (J. Ph. Rameau, H. Riemann) praktikos bei teorijos.

- Skaitmeninio boso teorija interpretavo visus intervalus integruojančias harmonines struktūras. Ji įsiterpė tarp suminio konkordo epochos ir harmoninės mažoro-minoro sistemos akordo įsigalėjimo.

- Atspindėdama pereinamąjį pobūdį generalboso sistema įsiterpė tarp kontrapunktinio bei harmoninio modalumo epochos saulėlydžio ir tonalios mąstysenos įsigalėjimo laikotarpio.

Gauta 2005 10 10

Literatūra

1. Ambrazas A. *Nuo Carlino iki Rymano*, Vilnius, 1980.
2. Arnold F. T. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVII-th and XVIII-th Centuries*. 2 vols. Oxford University Press, 1931.
3. Bötticher J.-A., Christensen J. B. *Generalbaß. Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Bd. 3. Bärenreiter, Metzler, 1997.

4. Buelow G. J. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Rev. edn., Ann Arbor. UMI, Research Press, 1986; 1992.
5. Cohen A. *Performance Theory. The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by T. Christensen. Cambridge University Press, 2001. P. 534–553.
6. Christensen T. *The Règle de l'Oktave in Thorough-bass Theory and Practice. Acta 64*. 1992. P. 91–117.
7. Hausswald G. *Die Musik des Generalbaß-Zeitalters. Die Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Hrsg. von C. G. Fellerer. Laaber-Verlag, 2005.
8. *Musik Theory from Zarlino to Schenker*. Ed. D. Damschroder, Williams D. Stuyvesant. New York, Pendragon, 1990.
9. Christensen J. B. *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*. Bärenreiter, Kassel u.a., 1997.
10. Barnett G. *Tonal organization in seventeenth-century music theory. The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. by T. Christensen. Cambridge University Press, 2001. P. 407–455.
11. Riemann H. *Anleitung zum Generalbass-Spielen*. Berlin, 1889.
12. Schulenberg D. *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2001.
13. <http://www.sscm-jscm.org/jscm/v6/no1/Organ.html>
14. <http://www.bassus-generalis.org/>
15. Барсова И. *Очерки по истории партитурной нотации. XVI – первая половина XVIII века*. Москва, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997.
16. Катунян М. *Нотация басса континуо: текст и контекст (к истории барочной композиции). Ars notandi. Нотация в меняющемся мире*. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 17. Москва, 1997.
17. Катунян М. *Импровизация на основе basso continuo. Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения*. Сост. Т. Дубравская, А. Меркулов. Москва, Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Сб. 37, Москва, 2003.

Nuorodos

- ¹ H. Riemann, „*Das Generalbaßzeitalter*“, 1922.
- ² G. Hausswald, *Die Musik des Generalbaß-Zeitalters. Die Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, hrsg. von C. G. Fellerer, 2005, Laaber – Verlag, S. 8–24.
- ³ Apie skaitmeninį bosą pradžioje buvo kalbama kūrinių įžangose bei dedikacijose. Italijoje pasireiškė Florencijos kompozitoriai – G. Caccini, J. Peri, E. de Cavalieri, Venecijoje – L. G. da Viadana, vėliau teoretikai A. Agazzari (1607), L. Penna (1672), Fr. Gasparini (1708). Italų darbai (daugiausia Viadanaos bei Agazzari) rėmėsi M. Praetorius „*Syntagma musicum III*“ (1619). Kompozicijų praraimėse apie generalbosą rašė H. Schützas ir H. Albertas. Nuo XVII a. pabaigos Vokietijoje pasirodė daugybė gene-

- ralboso vadovų – A. Werckmeisterio (1689), Fr. E. Niedto (1700), J. P. Treiberio (1704), J. D. Heinichen (1711; 1728), D. Kellnerio (1732), J. Matthesono (1735), G. Ph. Telemanno (1733–1735), J. J. Quantzo (1752), C. Ph. E. Bacho (1762), J. Ph. Kirnbergerio (1781), D. G. Türko (1791) ir kt.
- ⁴ J. Ph. Rameau nepaliko generalboso apibrėžimo, bet jo sampratą rekonstravo J. J. Rousseau straipsnyje: „C'est l'exécution d'une Harmonie complete et Régulière sur un instrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, la Théorbe“ (1768, S. 6). Cit. pagal: J. A. Bötticher, J. B. Christensen, Generalbaß, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiter, Metzler, 1997, S. 1195.
- ⁵ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков, Москва, 1966, с. 356.
- ⁶ J. G. Walther, Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, Leipzig, 1732; *Documenta musicologica*, Bd. 3, hrsg. von R. Schaal, Bärenreiter Verlag Kassel und Basel, 1953, S. 75.
- ⁷ R. Descartes idėjos buvo išdėstytos „Discours de la méthode“ (1637). Jis atrado naują analitinės geometrijos metodą: savo sprendimus demonstruodamas koordinačių sistemoje, braižydamas kreives, sprendė lygtis su daugeliu nežinomųjų. Jo naujas filosofinis metodas rėmėsi ne žinojimo prioritetu, bet vien tik priežasčių argumentais.
- ⁸ A. Ambrazas, *Nuo Carlino iki Rymano*, Vilnius, 1980, p. 46.
- ⁹ J. Matthesono lentelė iš: С. Хлыбова, Искусство генерал-басса в музыке стилей, *Музыкальная академия*, 2003, т. 1, с. 185.
- ¹⁰ Traktatų fragmentus ir pavyzdžius žr.: J. B. Christensen., *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert. Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Bärenreiter, Kasse u.a., 1997, S. 10–61.
- ¹¹ Keturias traktato knygas J. Ph. Rameau suskirstė panašiai kaip G. Zarlino – į „teoriją“ ir „praktiką“. I–II knygos gvildeno *ratios* (santykius), proporcijas, akordų prigimtį ir priklausomybę, o III–IV knygos buvo skirtos kompozicijai ir akompanimentui (pagrindiniai *musica practica* užsiėmimai).
- ¹² Apie tai plačiau žr.: A. Ambrazas, ten pat, p. 31–69.
- ¹³ Nors improvizuojamam akompanimentui užrašyti generalbosas buvo optimali sistema, vis dėlto buvo tobulinamos silpnosios jos pusės (J. Staden, *Kurz und einfältig Bericht für die jenigen, so im Bass ad organum unerfahren*, 1626; D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 1800 ir kt.). Patobulinti atskiri komponentai iš esmės nepakeitė pačios sistemos.
- ¹⁴ G. Barnett, Tonal organization in seventeenth-century music theory, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by T. Christensen, Cambridge University Press, 2001, p. 442.
- ¹⁵ T. Christensen, The Règle da l'Oktave in Thorough-bass Theory and Practice, *Acta* 64, 1992, p. 91–117.
- ¹⁶ B. Hyer, Tonality, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2001, p. 726.
- ¹⁷ Danų matematikas bei inžinierius S. Stevinas (1548–1620) pirmasis apskaičiavo tolygaus derinimo / temperacijos formulę $x_i = \sqrt[n]{x_0} \cdot (x_N)^i$ traktate „De spiegheling der singcinst“ (parašytas ~1585, paskelbtas 1620).
- ¹⁸ Pavyzdys iš: G. Barnett, Tonal organization in seventeenth-century music theory, ten pat, p. 445.
- ¹⁹ Teorba (pranc. *théorbe*, *téorbe*, iš it. *tiórba*) radosi XVI a. pabaigoje Italijoje ir XVII–XVIII a. gyvavo įvairiose Europos šalyse (Anglijoje, Prancūzijoje). Tai žemo tembro styginis gnaibomasis muzikos instrumentas, bosinė liutnios atmaina, kuri atsirado pridėjus antrą galvutę su burdoninėmis stygomis.
- ²⁰ Generalbosas kaip sistema nebuvo naudojamas baroko solinėje muzikoje klavišiniams ar kitiems soliniams instrumentams.
- ²¹ M. Praetorius muziką skirstė į: *omnivoce* (daugiabalsę) ir *univoce* (vienabalsę), kurią atlieka vienabalsis instrumentas arba dainuoja balsas.
- ²² A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto* (1607), <http://www.bassus-generalis.org/>.
- ²³ J. F. Daube, *General-Bass in drei Accorden*, Leipzig, 1756.
- ²⁴ Ypač melodizuotų ir gausiai papuoštų generalboso grojimo pavyzdžių randame J. D. Heinichen (ir J. Matthesono darbuose).
- ²⁵ J. D. Heinichenas nuodugnai aptarė puošnų grojimo stilių ir jo 4 ornamentus – trilius, mordentus, užtūras ir „Schleifer“ (iš vok. – vilkimas, tempimas žeme).
- ²⁶ J. D. Heinichen (S. 173), cit. pagal: J. A. Bötticher, J. B. Christensen, *Generalbaß. Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiter, Metzler, 1997, S. 1227.
- ²⁷ It. *pertitura*, *tabula compositoria* rodo, kad jau Renesanso muzikos kompozicijoje buvo derinami ir visi balsai.
- ²⁸ Cit. pagal: T. Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, p. 52.
- ²⁹ J. S. Bachas aukštai vertino F. Niedto darbą, jį net perrašinėjo.
- ³⁰ Cit. pagal: G. J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, rev. edn., Ann Arbor, UMI, Research Press, 1986; 1992, p. 309.
- ³¹ T. Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, p. 55.
- ³² Cit. pagal: H. David, A. Mendel (eds.), *The Bach Reader*, New York, Norton, 1945, p. 279.

Gražina Daunoravičienė

ASPECTS OF MUSIC THEORY DEVELOPMENT IN DAS GENERALBAßZEITALTER EPOCH

Summary

The thorough bass, *basso continuo* or *Generalbaß* tradition is usually treated as a way and method of education to accompany a solo music piece in the 17th–18th centuries. However, having become the most fundamental and best documented theory of baroque music, the thorough bass system reflected the most relevant characteristics of the process of musical art, such as consolidation of the tonal harmonious system, dissemination

of instrumental music structures, especially those of ornaments, unique improvisation of the final piece and the start of the theory of harmony and composition science. This phenomenon of giving the meaning to embedding a partial text of a composition and adding a piece to the creation in the process of performing (*до-сочинение* – M. Katunian's concept) had a tremendous impact on the further formation of the art of music.

The theoretical *Das Generalbaßzeitalter* (H. Riemann's concept) reflexion summarizes the intermediate and transitional character of the structural elements and principles of the system. In treating the thorough bass phenomenon as a two-century-long area of interaction when the past is not yet done with and the future has not yet been created, we distinguish four groups of interaction poles:

- the composition that is partially embedded and “added-to” in the process of performing exists thanks to thorough bass. It separates and gets integrated between improvised music and fully embedded music (*res facta*);
- by reflecting on polyphony and instigation of chord function, thorough bass has found its place among practitioners and theoreticians of *stilus a cappella ecclesiasticus* counterpoint (J. J. Fux) and functional harmony (J. Ph. Rameau, H. Riemann);
- thorough bass theory gave a combined treatment to harmony texture intergrating all intervals. Thus, it found its place between the epoch of combined concord (Latin *cum cordibus, concordis*) and the harmonious chord system of major–minor;
- by reflecting the transitional character, the thorough bass system found its place between the end of the contrapuntal and harmonious modality epoch and the consolidation of tonal perception.

The early examples of “tonal” perception in thorough bass were demonstrated by A. Bruschi, J. Kirnberger, *i.e.* harmonization examples that lay down the grounds for “octave rules”. At the same time early historical equivalents of “tonal” concept originated and functioned; these were *majeur* (fr. large), *mineur* (fr. small); “*tuono*” (A. Bruschi), *mode* (J. Ph. Rameau). The concept of tonality originated in 1810 (A. Choron, “*Sommaire de l’histoire de la musique*”, 1810). A strong argument for the consolidation of the tonal system was the tonal layout models shaped in quint circle that occurred in the period of *Generalbaßzeitalter* (J. D. Heinichen, J. Mattheson, G. A. Sorge, etc.) which replaced the quint (Pythagorean) tone progression spirals.

Based on the theory and practice of thorough bass, new typologies of various musical art phenomena originated: instrumental (A. Agazzari), texture types (J. F. Daube), vocal chord (Fr. Bianciardi), decoration elements (d’Anglebert, St. Lambert, J. D. Heinichen, J. Mattheson), etc. Thorough bass theory received the same treatment as the basis for composition teaching by F. E. Niedt, J. D. Heinichen, J. Ph. Rameau, J. S. Bach and others. In essence, the intramusical character of the thorough bass phenomenon does not negate the impact of the common cultural and scientific baroque ideas, metaphors and models on the musical art processes mentioned. As claimed by Th. Christensen, philosophical and analytical geometry ideas of R. Descartes, I. Newton’s gravity laws and acoustics mathematics might have been active and subject to musical art. The modernization of the thorough bass system and its extinction were predetermined by the studies of the inner texture of the sound, especially by the discovery of the natural sequence of sounds (M. Mersenne, “*Harmonie universelle*”, Joseph Sauveur). The majority of original baroque creations with thorough bass notation embedded the original improvisory sound of baroque music, which was lost in our modern age.