

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

MUZIKOS FAKULTETAS

DAINAVIMO KATEDRA

RŪTA VOSYLIŪTĖ

**FIKSUOTO IR NEFIKSUOTO MUZIKINIO TEKSTO SANTYKIS ITALŲ
BAROKO VOKALINĖJE MUZIKOJE: TEORIJA IR ATLIKIMO PRAKTIKA**

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis

Muzika (W300)

VILNIUS

2018

Meno doktorantūros tiriamoji dalis rengta 2014–2018 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje

Tiriamąojo darbo vadovas:

Prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

TURINYS

Įvadas.....	4
1. Italų baroko vokalinės muzikos fiksuotas ir nefiksuotas tekstas: arija <i>da capo</i>	12
1.1. Baroko muzikos analizės metodikos problema	28
1.2. Arijos <i>da capo</i> samprata XVII a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje	36
1.3. Arijos <i>da capo</i> dalių atlikimo tradicijos baroko teoriniuose šaltiniuose	49
2. Italų baroko arijos <i>da capo</i> improvizacinės puošybos praktika.....	55
2.1. Trumpųjų pagražinimų kaita arijos <i>da capo</i> raidoje (1675–1770)	58
2.2. Ilgųjų pagražinimų kaita arijos <i>da capo</i> raidoje (1675–1770).....	76
2.3. Arijai <i>da capo</i> būdinga kadencijų improvizavimo praktika	94
3. Arijos <i>da capo</i> istorinių stilių improvizavimo principai.....	105
3.1. Ankstyvasis arijos <i>da capo</i> etapas (1675–1710): transkribavimas ir puošyba .	110
3.2. Klasikinis arijos <i>da capo</i> etapas (1710–1740): transkribavimas ir puošyba	120
3.3. Vėlyvasis arijos <i>da capo</i> etapas (1740–1770): transkribavimas ir puošyba	131
Išvados.....	145
Literatūros sąrašas	149
Priedai.....	159

Išvadas

Tyrinėjant fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų problematiką italų baroko vokalinėje muzikoje, šiame darbe dėmesys sutelktas į konkretų žanrą – ariją *da capo*. Tokį pasirinkimą nulėmė kelios svarbios prielaidos. XVIII a. arija *da capo* buvo įgavusi svarbiausios solinės vokalinės formos statusą baroko operose, oratorijose, kantatose. Tačiau ilgainiui, *da capo* principą pakeitė naujos vokalinės muzikos formos (dvidalėms, rondo, netgi sonatos be temų perdirbimo ir t. t.), nutrūko pastarosios atlikimo tradicija. Tik XX a. pradžioje, po Pirmojo Pasaulinio karo, kilus susidomėjimui istoriniais muzikos stiliais, pirmiausia vokiečiai, o vėliau ir kitos tautos, „prikėlė“ užmirštų baroko autorių kūrybą.

Vis dėlto nutrūkusi baroko muzikos atlikimo tradicija kėlė nemenkus iššūkius tiek operų statytojams, tiek atlikėjams. Grįžti prie autentiško baroko vokalinės muzikos skambesio nebuvo paprasta ir reikėjo pereiti tam tikrus „istorinių apnašų nuvalymo“ etapus. Tyrimų, eksperimentų bei naujos praktikos pagrindu turėjo būti įveikta romantinės muzikos suformuotos atlikimo tradicijos įtaka baroko muzikos repertuarui. Nemaža pastangų reikalavo siekis įveikti absoliutų kompozitoriaus kūrybiškumo (*intentio auctoris*) dominavimą ir būtinybė baroko arijos *da capo* atlikime pripažinti atlikėjo – kūrėjo statusą.

XX a. viduryje Europoje įsivyravus „Senosios muzikos judėjimui“ (*Early Music Movement*), imta labiau domėtis ne tik autentišku italų baroko muzikos skambesiu, bet ir atlikimo galimybėmis. Kaip žinia, baroko vokalinės muzikos kultūra ir arijos *da capo* fenomenas negali gyvuoti be atlikėjo – interpretatoriaus improvizavimo meno. Ne paslaptis, kad grįžti prie ištakų, vadinamuoju istoriškai informuotu atlikimu, tapo nemenku iššūkiu dabarties dainininkams, susiduriantiems su baroko muzikos „perskaitymo“, interpretavimo ir improvizavimo problemomis.

Viena vertus, XXI amžiaus dainininkas, turintis klasicistinės ir romantinės vokalinės muzikos interpretavimo patirties bei žinių, dažniausiai pasitiki kompozitorių fiksuota natų grafika ir savo muzikine intuicija, kuri, susidūrus su baroko muzika, dažnai tampa apgaulinga. Kita vertus, muzikinėse bibliotekose prikaupta baroko vokalinė muzika, italų arijos *da capo* (dažniausiai – romantinių redakcijų) spausdinamos su daugybe šioje epochoje nenaudojamų atlikimui skirtų ženklų. Istoriskai informuoto atlikimo siekiančio vokalistu atsakomybė remiasi pasirinkimu, iš kokių natų jis „skaitys“, interpretuos tą muziką, kuri užrašyta autentiškose XVII–XVIII a. partitūrose.

Didžiausia šio tyrimo intriga slypi autorės siekyje įrodyti, kad baroko vokalinės muzikos notacija skyrėsi nuo pačios atlikimo tradicijos. Šiam tikslui atliekami tyrimai pagrindžia įsitikinimą, kad šių laikų atlikėjui vertėtų labiau pasikliauti solidžiais baroko muzikos atlikimo praktikų tyrimais nei gausiomis romantinėmis redakcijomis ar garsiausių leidėjų atrastais kompozitorių opusų urtekstais. Vienas iš sudėtingiausių italų baroko muziką interpretuojančiam XXI a. vokalistui keliamų uždavinių tampa būtinybė suprasti fiksuotų ar nefiksuotų XVII–XVIII a. pirmosios pusės muzikinių parametrų, tokių kaip tonų aukščiai, tempas, metras, ritmas, dinamika, artikuliacija ir ornamentika, istoriškai informuoto atlikimo galimybes. Visa tai reikalauja nuodugnių italų baroko vokalinės muzikos teorijos bei atlikimo praktikų žinių.

Nepilnai užrašytas arijos *da capo* muzikinis tekstas ir italų baroko vokalinės muzikos atlikimo tradicijų sąlyga atlikėjams kelia nemažai išlygų. Ypač daug nežinomųjų susikaupia natose iš dalies fiksuotoje trečiojoje arijos *da capo* dalyje. Baroko epochos meno kanonas solistą įpareigoja atliekant ariją *da capo* stilingai improvizuoti, ornamentuoti vokalinę partiją ir atlikimo metu sukurti menišką, istoriškai pateisintą arijos *da capo* formą. Jos pirmosios dalies puošnaus pakartojimo įgaliojimas skatina plačiau apsvarstyti visam vokalo menui aktualaus žanro ir jo istorinių formų radimosi prielaidas bei kontekstus. Siekiant šiame darbe atskleisti italų baroko arijos *da capo* istoriškai informuoto atlikimo galimybes, pasitelkiami to laikmečio italų ir vokiečių teoretikų, praktikų bei filosofų šaltiniai, svarstomos galimybės, kaip ir kodėl atlikti kompozitoriaus neužrašytą, bet atlikėjui patikėtą improvizuoti trečiąją arijos *da capo* dalį. Didelis dėmesys tyrime skiriamas arijos *da capo* formos istorinei plėtotei bei improvizuojamų ornamentų parinkimo motyvacijai.

Išskirtinis šio darbo požymis yra tai, kad XVII–XVIII a. pirmosios pusės italų vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto tekstų santykio problematiką autorė gvildena pasitelkdama svarbiausius italų vokalinei muzikai skirtus traktatus (W. C. Printzo (1676), P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolas (1757), G. B. Mancini (1774) ir kt.) ir jų pagrindu argumentuoja arijos *da capo* puošybos teoriją bei praktiką. Viena vertus, tuo šis tyrimas skiriasi nuo XX ir XXI a. muzikologų (R. Doningtono (1973, 1982), F. Neumanno (1983), M. Cyr (1992, 2008), L. Harris (2002), I. Filipo (2009), S. Carterio (2012)) darbų, kuriuose baroko muzikos atlikimo praktika, ornamentų improvizavimas dažniausiai grindžiami instrumentinės muzikos šaltiniais. Kita vertus, tiek praeities, tiek dabarties muzikologus bene labiausiai domino klausimai, susiję su arijos *da capo* atlikimu: kodėl reikia atlikti trečiąją arijos dalį, partitūroje pažymėtą žodžiais *da capo*; kaip ją atlikti meniškai ir nenusižengti autentiškai baroko muzikos tradicijai.

Darbo tikslas – istorinių baroko vokalinės technikos šaltinių studijų pagrindu atskleisti arijos *da capo*, kaip fiksuoto ir nefiksuoto XVII a. pabaigos – XVIII a. italų muzikinio teksto specifiškumą. Šio žanro vystymosi etapų pagrindu siekiama išanalizuoti vokalinės ornamentikos – trumpųjų ir ilgųjų vokalinių pagražinimų kaitą. Tyrimo metu keliamas tikslas transkribuoti skirtingų italų kompozitorių, įvairius afektus išreiškiančias arijas *da capo*. Remiantis XVII–XVIII a. afektų, retorikos, kombinatorikos teorijomis bei vokalinės muzikos atlikimo praktikomis, darbo autorė siekia atskleisti transkribuotų arijų *da capo* puošybos galimybes. Komparatyvistinis pastarųjų lyginimas su aktualiais XXI a. istoriškai informuotų atlikimų įrašais sukuria prielaidas istoriškai pagrįstai baroko italų vokalinės muzikos interpretacijai.

Darbo uždaviniai:

1. Atskleisti italų baroko vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų problematiką, aptariant muzikinių parametrų iššifravimo baroko muzikinėje notacijoje galimybes.
2. Aptarti filosofines ir muzikines afekto reprezentacijas bei jų apraiškas muzikinėje arijos *da capo* formoje.
3. Remiantis XVII–XVIII a. šaltiniais, aptarti arijos *da capo* atlikimo tradicijas ir diferencijuoti šio žanro raidos etapus.
4. Ištirti ir susisteminti atskiriems arijos *da capo* etapams būdingus vokalinius pagražinimus ir aptarti jų atlikimą.
5. Išskirti arijos *da capo* transkribavimo ir interpretavimo etapus, pagrįsti puošybos praktiką.
6. Aptarti italų baroko arijos *da capo* puošybos kriterijus bei ornamentų specifiką pagal jos vystymosi etapus.

Tyrimo objektas – arijos *da capo*, dalinai fiksuotas italų baroko vokalinės muzikos tekstas, ir jo adekvatus „perskaitymo“ bei improvizavimo galimybės. Dėmesys sutelktas į XVII a. pabaigos – XVIII a. italų arijas *da capo* bei to meto traktatuose pateiktas jų puošybos galimybes. Darbo autorė taip pat tyrinėja šaltiniuose užfiksuotus XVIII a. arijų *da capo* atlikimo liudijimus bei XXI a. dainininkų interpretacijas. Baroko arijų *da capo* muzikinis tekstas kompozitoriaus yra tik dalinai fiksuotas, tad jo istoriškai pagrįsto atlikimo problemos susijusios su daugelio muzikos parametrų (skambesio aukščio, ritmikos, trukmės, dinamikos, artikuliacijos) interpretacine kūryba. Antroji ir ypač trečioji arijos *da capo* dalis, remiantis baroko vokalinės muzikos tradicija, perkuriamos atlikėjo.

Kadangi nuo arijos *da capo* atsiradimo (apie 1675 m.) iki išnykimo (apie 1770 m.) kito muzikos kalbos, taip pat ir improvizavimo, puošybos idiomos, tyrimo objektu šiame darbe tampa arijos *da capo* formos vystymosi etapų išskyrimas bei motyvacija. Atitinkamai autorė tyrinėja trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų specifiškumą bei raišką ankstyvajame, klasikiniam ir vėlyvajame arijos *da capo* etapuose. Šiuo pagrindu darbe atskleidžiamos istoriškai informuotos arijų *da capo* puošybos galimybės. Tyrimo eigoje iškelta prielaida, kad atlikėjas, kartu su kompozitoriumi, buvo ir yra italų baroko vokalinės muzikos bendraautorius.

Tyrimo šaltiniais pasirinkti XVII a. ir XVIII a. dainavimui, ornamentikai, afektų, retorikos, kombinatorikos menui reikšmingiausi traktatai, taip pat XVIII a. sofedžio (*Solfeggi*) dainavimo pratimai, italų kompozitorių operų ir oratorijų rankraščiai. Arijos *da capo* atsiradimo konteksto tikslu analizuotas R. Decarteso filosofijos požiūris į *mimesis* reiškinių *Les passions del'ame* (1649) ir *Compendium musicae* (1650) veikaluose. Arijos *da capo* dalių atlikimo tradicijos, mokymosi metodikos studijuotos P. F. Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), J. F. Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757), J. A. Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) traktatų pagrindu.

Arijos *da capo* vystymosi etapai analizuojami pasitelkiant kompozitorių C. Pallavicino operos „Diokletianas“ (*Diocleziano*, 1674), „Galienas“ (*Galieno*, 1675), A. Sartorio operos „Julijus Cezaris Egipte“ (*Giulio Cesare in Egitto*, 1676), A. Scarlatti arijos „Garbinamoji Parisatidė“ (*Parisatide Adorata*, 1689), A. Lotti operos „Teofanė“ (*Teofane*, 1719), N. Porporos operos „Andželika“ (*Angelica*, 1720), G. B. Lampugnani operos „Ecijus“ (*Ezio*, 1743), N. Jommelli operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761), A. Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696), G. Bononcini oratorijos „Magdalietės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701), A. Lotti operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717), G. M. Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721), L. Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735) rankraščius.

Detaliai analizuojami ir transkribuojami šių arijų *da capo* rankraščiai: Penelopės arija „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebevers“ (*Più non credo mio cor di piangere*) iš A. Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696); Dieviškosios meilės (*Amor Divino*) arija „Bėga laikas“ (*Fugge il tempo*) iš G. Bononcini oratorijos „Magdalietės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701); Salustijos (*Sallustia*) arija „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*) iš A. Lotti operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717); Agripinos arijos „Įniršusi tarsi furija“ (*Tutta furie*) iš G. M. Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721); Dirčėjos (*Dircea*) arija „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i*

mali miei) iš L. Leo operos „Demofontė“ (*Demofoonte*, 1735); Megaklio arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš N. Jommelli operos „Olimpiada“ (*Olimpiade*, 1761).

Ankstyvojo arijos *da capo* laikotarpio pagražinimų ir retorinių figūrų ypatumai analizuojami remiantis Ch. Bernhardo *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1650), W. C. Printzo *Phrynus* (1676), J. S. Beyerio *Primae linea musicae vocalis* (1703), M. H. Fuhrmanno *Musicalischer-Trichter* (1706) traktatais. Klasikinio ir vėlyvojo laikotarpio arijų *da capo* puošybai ištirti buvo pasitelkti J. Matthesono *Der Vollkommene Kappellmeister* (1739), J. E. Galliard *Observations on the Florid Song* (1743), E. C. Dresslerio *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers* (1767), G. B. Mancini *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) traktatai bei reikšmingas Santini *Manuscript* dokumentas, kuriame perrašyti kastratų C. Broschi, A. M. Bernacchi, G. Aprile bei kompozitorių L. Leo, J. A. Hasse, N. Jommelli *Solfeggi* dainavimo pratimai.

Tarp XX ir XXI a. autorių darbų, kuriais remiamasi šiame tyrime, minėtini baroko muzikos atlikimo praktikas ir pagražinimų (ornamentų) klasifikacijas aptariantys F. Neumanno (1983), R. Doningtono (1963, 1973, 1982), M. Cyr (1992), I. Filipo (2009). D. Bartelio (1985) retorikos bei S. Klotzo (2006) kombinatorikos tyrimai. Tekstologijos ir autentiškumo teorijų studijos šiame darbe remiasi G. Federio (2011), J. Griero (1996), P. Kivy (1995), R. Taruskino (2007) veikalais. Įvairūs baroko muzikos aspektai atskleidžiami taip pat ir lietuvių autorių J. Trilupaitienės (1995, 2004, 2009, 2010), G. Daunoravičienės (2006, 2008, 2015), J. Bruverio (2000), L. Budzinauskienės (2007, 2008, 2010), D. Katkaus (2006, 2013), A. Pister (2004, 2005, 2006, 2007), J. Žukienės (2001, 2003), S. Šerytės (2014), B. Vaitkaus (2015) ir kt. darbuose.

Pasirinktų XXI a. istoriškai informuotų atlikimų įrašų lyginimas su darbo autorės pateiktomis arijų *da capo* puošybos galimybėmis remiasi šiais šaltiniais. Tai dainininkės D. Miels (2017) atliekamos arijos „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks“ (*Più non credo mio cor di piangere*) iš A. Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696) įrašas; A. Habellion (2014) atliekamos arijos „Pakilk iš dumblo“ (*Sorgi omai dal fango*) iš G. Bononcini oratorijos „Magdaliėtės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701) įrašas; kontratenoro Ph. Jaroussky (2013) atliekamos arijos „Būk gailestingas“ (*Si pietoso*) iš N. Porporos operos „Atpažinta Semiramidė“ (*Semiramide riconosciuta*, 1729) įrašas; A. Hallenberg (2014) interpretuojamos arijos „Įniršusi tarsi furija“ (*Tutta furie*) iš G. M. Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721) įrašas; taip pat R. Basso (2012) atliekamos arijos „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš J. A. Hasse operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1756) įrašas.

Temos aktualumas ir ištyrimas. Tyrimo aktualumas siejamas su unikalia improvizacine ir technine baroko vokalinio meno prigimtimi. Svarbi ir praktinė muzikologinio ir meninio tyrimo sąveika, kuri sąlygoja patikimą, teoriškai motyvuotą baroko vokalinių technikų praktikos pažinimą. Tai įgalina tyrimais, žiniomis ir praktika pagrįstą galimybę stilingai interpretuoti XVII a. pabaigos – XVIII a. italų vokalinę muziką. Tyrimo temos aktualumą pagrindžia klasicistinės ir romantinės muzikos kanono suformuoto dainininko akistatos su baroko vokalinės muzikos improvizacine prigimtimi konfliktą. Atliktas tyrimas padeda nauju teoriniu (žinių) lygiu spręsti nepilnai fiksuotų baroko vokalinių tekstų praktinės improvizacijos problemą. Kitaip tariant, šis darbas padeda XXI a. vokalistui artėti prie istoriškai informuoto italų baroko arijos *da capo* atlikimo. Tuo būdu kultūrinėje terpėje vis mažiau vietos užims ydingos susidūrimo su baroko vokaline muzika situacijos, kai arija *da capo* skamba kaip natose užrašyta kompozitoriaus (*da capo* identiškai kartojama pirmoji arijos dalis), kai puošyba perrašoma iš įrašų arba atsisakoma išmanymo reikalaujančios *da capo* dalies.

Palyginus su instrumentine muzika, pasaulio mastu atlikta nedaug specialių italų vokalinės baroko muzikos, konkrečiai arijos *da capo*, atlikimui skirtų darbų. Išsamiausi jų dažniausiai skirti G. F. Händelio kūrybai arba bendrai italų, prancūzų, vokiečių vokalinei muzikai, iš jų – E. R. Seligmanno (2007), J. H. Farrellio (2008), S. Šerytės (2014) disertacijos. Išskirsime ir tokią darbų grupę, kuri, ypač instrumentinėje vokiečių, anglų ir dažniausiai XVII a. muzikoje, bendrai sprendžia baroko muzikos atlikimo, ornamentikos klausimus. Tokie B. Kuijkeno (2013), S. Carterio (2012), I. Filipo (2009), L. Harris (2002), M. Cyr (2008, 2012) tyrimai. Kita darbų dalis analizuoja baroko muzikos atlikimo problemas, aptariant atskirus muzikinius parametrus (G. Hourle (2000), S. Carter (1997)).

Lietuvoje ir kitose šalyse nepavyko aptikti konkrečiai italų baroko arijos *da capo* puošybos analizėms ir metodikoms skirtų darbų, kurie koncertuojantiems dainininkams padėtų suprasti, kokiomis priemonėmis ir atlikimo būdais galima kurti arijos *da capo* improvizaciją. Viena vertus, darbo originalumą pagrindžia autorės pasiūlyta baroko arijos *da capo* plėtotės etapų periodizacija bei jų pagrindu siūlomi specifiški ornamentų katalogai. Kita vertus, šis meninis tyrimas itin naudingas teoriškai pagrindžiant ir praktiškai atliekant italų baroko arijas *da capo*. Juk XXI a. baroko muzikos atlikimas pasaulio scenose aukštai vertinamas būtent dėl interpretacijos stilistinio apibrėžtumo.

Tyrimo metodai. Baroko vokalinės muzikos analizės metodikos problemai spręsti šiame darbe naudojami šaltiniotyros, lyginamosios analizės tyrimo metodai. Pasitelkiamos dvi svarbiausios teorinės prieigos – muzikos tekstologija ir kūrinio bei jo atlikimo

autentiškumo problemos teorinis svarstymas. Darbe didelis dėmesys skiriamas tokioms XVII–XVIII a. muzikos menui (kūrybai ir atlikimui) reikšmingoms teorinėms prieigoms, kaip afektų, retorikos ir kombinatorikos teorijoms bei jų tyrimo metodams.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai.

Pirmame skyriuje siekiama atskleisti, kaip baroko epochoje buvo suvokiamas fiksuotas ir nefiksuotas muzikinis tekstas, analizuojama takoskyra tarp *musica poetica* ir *musica practica*. Aptariamas natų ženklų fiksavimo muzikiniame tekste (nuo IV a. pr. Kr. – XX a. notacijų) ir atlikimo santykis pagal muzikinius parametrus. Didžiausias dėmesys skiriamas baroko muzikos notacijos grafiniams ženkliams ir jų perskaitymo problemoms: alteracijos ženklų, natų trukmės ir tempo indikacijoms, ritmo fiksavimo ir atlikimo skirtumams, dinamikos, artikuliacijos ir ornamentikos atlikimų galimybėms. Baroko muzikos analizės metodikos problemoms skirtame poskyryje (1.1) atskleidžiamas teorinių prieigų – tekstologijos ir autentiškumo – turinys, aptariamos baroko muzikos kompozicijoje ir puošyboje taikomų afektų, retorikos ir kombinatorikos teorijų poveikis vokaliniam menui. Poskyryje 1.2 aptariama arijos *da capo* samprata XVII a. pabaigoje – XVIII a. remiantis J. Matthesono bei R. Descarteso požiūriu. Arijos *da capo* formos raida suskirstoma į tris sąlyginius etapus: ankstyvąjį (1675–1710), klasikinį (1710–1740) ir vėlyvąjį (1740–1770). Remiantis dainavimo menui skirtais traktatais (Tosi (1723), Agricolas (1757), Mancini (1774), Hillerio (1780)), poskyryje 1.3 pristatomi XVIII a. arijos *da capo* atlikimo praktikų liudijimai. Šiuose traktatuose teikiamos instrukcijos, kaip buvo atliekamos skirtingos arijos *da capo* dalys ir kaip jų atlikimas bei ornamentika skyrėsi priklausomai nuo atlikimo vietos.

Antrame skyriuje išskiriamas svarbiausias fiksuoto ir nefiksuoto tekstų komponentas – italų vokalinės muzikos ornamentika, itin reikšminga antrosios ir trečiosios arijos *da capo* dalies perkūrimui. Siūloma trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų klasifikacija remiasi R. Doningtono (1963) pagražinimų šeimų idėja bei F. Neumanno (1983) pateiktomis ornamentikos migracijos (nacionaliniu mastu) klasifikacijomis. Trumpųjų pagražinimų kitimo trijuose arijos *da capo* etapuose tyrimui skirtame poskyryje (2.1) susisteminti apodžatūrų ir trilių šeimos trumpieji pagražinimai ir sudarytos jų pavyzdžių lentelės pagal tris arijos *da capo* formos vystymosi etapus. Poskyryje 2.2 atskleidžiamos ilgųjų pagražinimų sudedamųjų dalių, retorinių figūrų, prasmės kitimas ir įsiliejimas į pasažų šeimą per visą baroko arijos *da capo* evoliuciją. Poskyryje 2.3 išskirtos ir išanalizuotos nefiksuoto arijos *da capo* teksto dalys – kadencijos, jų sudedamosios dalys bei atlikimo galimybės.

Trečiame skyriuje aptariami ir sisteminami arijų *da capo* puošybos paruošiamieji

darbai: patikimiausių rankraščių paieška, dramaturginio konteksto tyrimas, arijos formos, vidinės struktūros analizės. Išskiriami baroko vokalinės melodinės puošybos principai: pasažų krypčių, ritmikos, natų grupavimo kaita, dinaminių balso puošmenų naudojimas, kadencijų puošyba. Poskyriuose 3.1, 3.2, 3.3 transkribuotos šešios italų kompozitorių (A. Scarlatti, G. Bononcini, A. Lotti, G. M. Orlandini, L. Leo, N. Jommelli) skirtingus afektus išreiškiančios arijos, pritaikyti ir išrašyti pagražinimai trečiosioms (A¹) arijų *da capo* dalims. Puošyba lyginta su XXI a. (D. Miels, A. Habellion, Ph. Jaroussky, A. Hallenberg, R. Basso) įrašuose užfiksuotomis interpretacijomis.

Šaltinių ir literatūros sąrašą sudaro 146 pozicijų, apimančių istorinius traktatus, enciklopedinius žinytus, monografijas, straipsnius periodikoje, internetines svetaines. Tiriamasis darbas papildytas 45 priedais, kuriuose gausu arijų *da capo* rankraščių pavyzdžių, taip pat *da capo* arijų transkripcijų į šiuolaikinę notaciją, įrašų transkripcijų, išrašytų puošybos pavyzdžių bei muzikinių parametrų, ornamentų lentelių.

1. Italų baroko vokalinės muzikos fiksuotas ir nefiksuotas tekstas: arija *da capo*

Tiriamajame darbe analizuojamas reikšmingiausias baroko vokalinės muzikos žanras – arija *da capo*, atsiradęs ir suklestėjęs XVII a. pabaigoje Italijoje. Arija *da capo* emblematiškai atskleidžia fiksuoto ir nefiksuoto muzikos teksto problematiką: fiksuoto teksto perskaitymo ir interpretacijos klausimus bei nefiksuoto – atlikėjo kuriamo ir improvizuojamo teksto dilemą. Šiame darbe bandoma atsakyti į klausimus, kaip baroko epochoje gali būti suvokiamas fiksuotas ir nefiksuotas muzikinis tekstas ir kaip dviparametrinė egzistencinė muzikos būtis aktualizuoja tiek horizontalią, tiek vertikalią muzikinio teksto organizaciją, sudėtingai susiklosčiusius santykius tarp natų ženklų bei kitų teksto elementų.

Suvokimas, kad muzika egzistuoja užbaigtų kūrinių pavidalu įsitvirtino Renesanso epochoje. „Užbaigtumą“ kaip kūrinio požymį pirmasis pabrėžė XVI a. kantorius Nicolaus Listenius (gim. 1510 m. Hamburge) traktate *Musica* (1537) atskyręs dvi sąvokas: *musica poetica* (muzikos „darymas“ ir „kūrinys“) ir *musica practica* (muzikinė veikla). *Musica poetica* apibūdino darbą, kuris ir po autoriaus mirties reprezentuoja tobulą ir savyje „besiilsintį“ kūrinį (lot. *opus perfectum et absolutum*). Kitaip tariant, kompozitoriaus tikslas turi būti sukurti užbaigtą ir atliktą kūrinį (lot. *opus consumatum et effectum*), kuris po autoriaus mirties išsaugos „tobulo ir visuminio (užbaigto)“ kūrinio statusą (*opus perfectum et absolutum*). Taip buvo akcentuojamas fiksuotas muzikinis tekstas, o ne atlikimas, tad fiksuotas tekstas tarsi tapo kūrinio analogu (Palisca 2006: 49–51).

Akivaizdu, kad muzikos tekstas, suvokiant jį kaip natų grafiką ir kartu kaip interpretuojamą, skambantį fenomeną, glaudžiai siejasi su kūrinio (lot. *opus*) būtimi. Tačiau tai nėra tapačios sąvokos: tekstas yra tik vienas iš kūrinio materialios išraiškos formų, vienas iš aspektų, kūrinio sąvoka yra daug platesnė už teksto. Muzikologas Heinzas Heinrichas Eggebrechtas straipsnyje *Opusmusik*¹ (1990) pateikia pagrindinius muzikos kūrinio ontologinius požymius, tai: notacija – fiksavimas, autorystės nuoroda (ne visuomet), struktūrinė individualizacija ir vienkartiškumas. Visus išvardintus požymius muzikos kūrinio fenomenas įgijo XV a. įsigalėjus daugiabalsiškumui, įsitvirtinus kūrinių autorystei,

¹ Eggebrechtas pabrėžia, kad kūriniai arba opusų muzika (*Opusmusik*) yra būdinga tik Vakarų Europos muzikai ir tai susiklostė dėl muzikos turinio dvasinės dimensijos reikšmingumo ir jos teorinio (paremto *ratio*) pobūdžio. Remdamasis Severino Boecijaus traktatu *De Institutione Musica* (VI a.) Eggebrechtas bando įrodyti, kad kiekvienas meno kūrinys yra netikras, jei jis neparemtas moksliniu (teoriniu) suvokimu. Taigi muzika, sekant Antikos tradicija, aiškinama kaip jau suskambėjusi praktika, kuriai įsako teorija, protas. Teorija jau Antikoje savo derminių sistemų kategorijomis padeda valdyti skambesį, kaip muzikos formavimo kategoriją. Pasak Eggebrechto, muzika atsivėrė skambesio dimensijose, daugiabalsume, kaip savita bei pastovi kalba ir kuo įmantresnės, įvairesnės, dvasiškai reikšmingesnės tampa muzikos kalbos galios, tuo daugiau ji reikalauja dvasingo, individualaus, kūrybiško atlikimo ir atkartojimo, fiksavimo ir pratęsimo (Eggebrecht 1990:16–18).

didėjant natų ženklų fiksavimo galimybėms (Eggebrecht 1990: 13–18). Supriešinus tam tikras muzikinio teksto ir muzikinio kūrinio opozicijas galima pastebėti, kad muzikinis tekstas yra „perskaitomas“ ir analizuojamas, o kūrinys – suvokiamas ir interpretuojamas, verbalinis ar muzikinis tekstas yra dalus sintaksiniu požiūriu, tuo tarpu muzikos kūrinys yra vientisas meniniu požiūriu. Išskyrus vieną iš *musica poetica* sąvokos prasmų, t. y. darbą, kuris reprezentuoja užbaigtą kūrinį, galima pereiti prie paties teksto, jo kūrimo proceso ir fiksavimo.

Kaip „tekstas“ suvokiamas ir natų grafika užrašyti specifiniai ženklai ir „skambanti muzika“, o muzikinis tekstas yra dvejopos prigimties – grafinis ir akustinis. Tyrinėjant fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų problematiką, aktualiai iškyla natų ženklų fiksavimo konvencionalumo lygmens arba santykio su atlikimo praktika klausimai. Muzikinio teksto grafinės fiksacijos fenomenas įprasmina jame naudojamus grafinių ženklų dėmenis („kas?“) ir kartu kaupia instrukcijas atlikėjams („kaip?“). Kadangi labai ilgai istoriškai muzikos fiksavimas buvo sąlyginis, netikslus, aprėpė tik kai kuriuos skambančios muzikos aspektus, tad variantiškas natų grafikos skambėjimas ne tik kad neišvengiamas, bet ir yra dėsninga tokių tekstų būtis. Manoma, kad ankstyvųjų muzikos istorijos periodų muzikos artefaktų (ankstyvųjų opusų) fiksacija yra labiau grafinė improvizacijos iniciacija, kuri neafišuoja konvencionalaus ryšio tarp ženklo ir objekto ir yra asociatyvi.

Muzikinio teksto tyrimai šiame darbe remiasi inovatyvia „teksto“ sąvokos samprata. Šioji platesnė muzikinio teksto samprata kyla iš naujos, išplėtos žodžio „tekstas“ (lot. *textus* – pynė, audinys, sandara, struktūra, tekstas), reikšmės, susijusios su moderniais XX a. tekstologijos² mokslo tyrimais. XX a. besiplėtojantys lingvistiniai, semiotiniai, hermeneutiniai bei struktūralistiniai tyrimo metodai iškėlė naują požiūrį į tekstą, kaip į rišlius ženklų kompleksus, sistemas. Tekstologijos rūpesčiu tapo daugybė objektų – tai rašytinių kultūros paveldo fenomenų (verbalinių tekstų, notografinių tekstų, daugybės kitų) ženklų sistemos, jų tyrimai, autentiškumo diagnozės, priskyrimo konkrečiam autoriui klausimai ir daugybė kitų. Tekstologijoje ne menčiau svarbūs tapo tikslaus teksto perskaitymo klausimai, tekstų publikavimo principų nustatymo bei leidybos strategijų kūrimo uždaviniai. Šiame darbe teksto elementai analizuojami grafologiškai, hermeneutiškai ir semantiškai. Pirmiausia skaitomi sudėtingi šaltinių užrašai, atpažįstami rašmenys, ženklai, simboliai, vėliau gilinamasi į turinį, aiškinamasi kokios yra teksto prasmės. Abi darbo su pirminiu objektu –

² Tekstologija [lot. *textum* + *logos* audinys (tekstas) + mokslas, angl. *textology*, *textual criticism*] – tai dažniausiai praktinius tikslus kelianti filologijos ir istorijos paribio sritis. Prieiga per internetą: [http://www.zodziai.lt/reiksme&word=Tekstologija&wid=19434].

rankraščiu, šaltiniu, urtekstu, ankstyvomis redakcijomis – stadijos yra neatskiriamos: perskaičius šaltinį grafologiškai dar reikia jį perskaityti tekstologiškai, t. y. jį suprasti ir interpretuoti³ (Subačius 2001: 259). Atitinkamai, kaip rodo pavadinimas, šiame darbe bus analizuojamas italų baroko vokalinės muzikos fiksuotas tekstas: tiriami natų grafikos ženklai, jų variantiškumas, interpretuojamos teksto prasmės.

Verta pažymėti, kad muzikos tekstologijos objektas ir uždaviniai yra artimi verbalinius tekstus tiriančiai tekstologijai, nes muzikinis tekstas savo būtimi turi daug bendro su žodiniu tekstu. Pasak Dariaus Kučinsko, tiek muzika, tiek ir kalba turi vidinę struktūrą, laiko parametą, abi skaitytojui ar klausytojui perduoda tam tikrą informaciją. Dar daugiau, muziką ir kalbą susieja trys bendri lygmenys: fonetinis, sintaksinis, semantinis (Kučinskas 2002: 109). Jei verbaliosios kalbos gramatikoje susidariusi sintaksinių vienetų hierarchinė sistema aprėpia fonemas (garsus), morfemas (morfai), leksemas (žodžius), sintagmas (žodžių junginius), logemas (sakinius), tai muzikos gramatikoje, kitaip muzikinėje sintaksėje, smulkieji muzikinės sintaksės dariniai yra submotyvai, motyvai, frazės, sakiniai (Арановский 1991). Be abejo, sintaksiniai kalbos ir muzikos vienetai nėra tapatūs, jie lyginami remiantis funkciniais ir struktūriniais panašumais. Visų išvardintų kalbos ir muzikinės kalbos vienetų santykiai gali būti dvejopi: sintagminiai (linijiniai – melodiniai) ir paradigminiai (tarp kalbos vienetų žodinio teksto arba muzikos erdvėlaikio sistemoje, taigi, muzikoje harmoniniai, registriniai, tembriniai ir pan.). Skirtingai nuo verbalinės kalbos, Vakarų tradicijos muzikinėse kultūrose dominuoja daugiabalsumas ir daugiaplaniškumas, tad susikuria vertikalūs, horizontalūs, diagonalūs muzikinės sintaksės elementų planai, kurie įgalina sinchroniškai derinti skirtingas sintaksės įvairiuose balsuose.

Tiek kalbos, tiek muzikos reiškinių pagrindinė funkcija – komunikacinė. Iš to matyti, kad ir skambanti muzika sugeria tekstologinės prigimties interpretaciją, jai būdingi pirmiausia komunikacinės teorijos dėsniumai. Tekstologinis tyrimų metodas muzikai pradėtas taikyti palyginti neseniai. Tokie muzikologai kaip Jamesas Grieras (*The critical editing of music*, 1996), Georgas Federis (*Music philology*, 2011), Susanas Lewisas Hammondas (*Editing music in early modern Germany*, 2008) aptarė konkrečius muzikinio teksto analizės ir leidybinės technikos metodus. Muzikos tekstologija, gvildenanti muzikinės natų grafikos ir interpretacijos reiškinius, ženkliai išplėtė „teksto“ sąvokos reikšmę.

³ Kalbėdamas apie literatūrinių tekstų tekstologinio suprantamumo problemas, Paulius Subačius išskiria tokias „teisingo teksto perskaitymo“ stadijas:

a) kalbinis aiškumas – leksinių, morfologinių ir sintaksinių pavidalų atpažinimas,
b) mechaninių rašymo apsirikimų identifikavimas,
c) užrašymo painiavos (pavyzdžiui, perrašinėtojas nesuprato originalo ir jį perdavė tiesiog nukopijuodamas rašmenų kratinį) išnarpliojimas (Subačius 2001: 259).

Akivaizdu, kad tekstologinis požiūris suvienija ir sujungia abi svarbiausias muzikos meno būtis: kompozitoriaus kuriamus ir užrašomus natų tekstus bei atlikėjo interpretuojamą – skambančią muziką, todėl tekstologinis požiūris esmingai renovuoja esamas muzikos kūrybos ir atlikimo teorijas. Kaip konstatuoja Paulius Vaidotas Subačius, tekstologinį tyrimą sudaro teksto elementų analizė ir jų interpretacija (Subačius 2001: 17).

Fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų tematika sufokusuoja dvejopą kūriniui būdingą statusą: natų ženklais užrašyto teksto ir skambančio kūrinio vienovę. Viena vertus, iškyla natų grafika fiksuoto kūrinio teksto perskaitymo ir suvokimo problema, antra vertus, susiduriama su nefiksuoto muzikinio teksto kūrimo ir improvizacinių modelių panaudojimo dilema. Svarbu pažymėti, kad muzikos tekstų (natų teksto ir muzikos atlikimo, t. y. skambančio kūrinio) fiksavimo lygis ir improvizacijos sąlygotumo bei laisvės „dozės“ yra kintamas dydis. Skirtingo lygmens sąlygotumai nuolat lydi profesionalios ir neprofesionalios muzikos istoriją⁴.

Aptarus *musica poetica* (muzikos kūrimą ir fiksavimą) remiantis Nicolausu Listeniusu, fiksuoto ir nefiksuoto muzikinio teksto problematikos tyrime svarbu išsiaiškinti ir *musica practica* reikšmes. *Musica practica* (muzikinė veikla), t. y. nefiksuoto, improvizuojamo muzikinio teksto kūrimas kaip ir improvizacinė – atlikėjiška jo prigimtis yra ilgalaikis muzikos istorijos faktas ir nuolat atsinaujinantis bei kintantis fenomenas. Improvizacijos procese visada buvo stabilūs dėmenys, kurie reglamentavo, pvz. garsinio proceso kryptis (neumų ženklai), sąskambius arba struktūras. Pvz., viduramžių organumuose ir kiek vėliau tai buvo konkordų skambėjimo sąlyga improvizuojamame kontrapunkte, *musicae super librum* – muzika be užrašytų partijų, (žr. Johannes Tinctoris *Liber de arte contrapuncti*, 1475), baroke – generalboso skaičiai, džiazė – džiazio „kvadratai“, harmoninės schemos ir t. t.

Jei minėsime tradicines liturgines viduramžių giesmes (antifonas ir resposorijus)⁵ mišių resposorijams (gradualams ir *alleliuja*) – melizminio melodikos stiliaus giesmėms – buvo būdingas spontaniškas atlikimas, nes jis nebuvo stipriai sąlygojamas žodinio teksto. Tai buvo „atviras laukas“ improvizacinėms galimybėms (Kalavinskaitė 2003: 37).

Priartėjus prie natų grafikos istorijos ir raidos problematikos, kuri tyrime reikalinga tiek, kiek ji padeda teisingai dešifruoti ir transkribuoti analizuojamą tekstą. Autoriaus

⁴ XX a. tokių pavyzdžių teikia ne tik galingas aleatorikos įsivyravimas antrojo avangardo kompozicinėje praktikoje, atsiradusių naujų muzikos žanrų – akcijų, vyksmų, instaliacijų, performansų, taip pat neodadaistinių *Fluxus* meninių akcijų kūryba.

⁵ Pagal melodikos stilių giesmės buvo skirstomos į silabines, neumines ir melizmines. Silabinio stiliaus giesmėse vienam skiemeniui tenka po 1–2 garsus, neuminio stiliaus melodikoje po 2–4, o melizminio – daug garsų.

perteikiama muzikinė idėja gimsta kaip muzikinė struktūra, kuri tik vėliau yra įtektinama muzikos užrašymo ženklų bei simbolių, funkcionuojančių atitinkamu muzikos istorijos laikotarpiu. Vadinasi, prasmės perdavimui didelę įtaką daro natų ženklų raida. Kiek tiksliai muzikinis raštas pajėgus fiksuoti kompozitoriaus galvoje gimstančią muzikinę idėją ir kokio patikimumo lygiu tai transliuojama į atlikėjo sąmonę?

Pirmiausia šiuo požiūriu reikėtų aptarti natų ženklų sistemų bei muzikinių tekstų įvairovę nuo graikų notacijos IV a. pr. Kr. iki XX amžiaus notacijų. Išskyrus muzikinius aukščio, trukmės, ritmo, tempo, dinamikos, artikuliacijos, ornamentikos parametrus bus aptariamas natų ženklų fiksavimo muzikiniame tekste ir atlikimo santykio klausimas. Muzikiniai parametrai skirstomi pagal žemą, vidutinį ir aukštą ženklų ir instrukcijų lygį atlikėjui.

Būtina pastebėti, kad žemas natų ženklų konvencionalumo lygmuo nesusijęs tik su ankstyvaisiais muzikos istorijos etapais ir, kas itin svarbu, toks kūrinio fiksavimo būdas ir jo santykis su atlikimo praktikomis linkęs kartotis įvairiais muzikos istorijos laikotarpiais. Kalbant apie tokį muzikos fiksavimą galima paminėti tiek ankstyvuosius viduramžius, pavyzdžiui, neumas⁶, raidinė notacija užrašomą muziką (žymėjusią tik reliatyvią melodijos linijos aukščio slinktį), tiek radikalias XX a. antrojo avangardo⁷ muzikines praktikas – aleatorinę muziką⁸, grafinę muziką ir pan. Minėtose notacijose ženklai dažniausiai

⁶ Neuma (gr. *neuma* - gestas, judesys). Neuma žymėjo vieno ar kelių garsų junginį ir tik reliatyvią melodijos linijos aukščio slinktį. Visuotinai manoma, kad primityviausia neuminės notacijos sistema buvo žymima cheironominiais ženklais (gr. *cheironomia* – mosavimas), kurie atspindi viduramžiais naudotą dirigavimo būdą: galvos, rankų ir pirštų judesiais dirigentas rodydavo metrą, ritmą ir melodijos eigą. Šie ženklai taip pat susiję su graikų kalbos prozodiniais akcentais (lot. *gravis*), *acuto* /*circumflexio* ~), žyminčiais ilgųjų ir trumpųjų balsių kirčius. Šie akcentai, ar juos grupuojančios figūros, nurodydavo melodijos kilimą arba leidimąsi, bet ne konkretų tono aukštį ir pradžioje buvo rašomi be linijų virš arba šalia žodžių. Tuo pat metu koegzistavo ir diastematinė notacija, ypač praktikuojama Italijoje, neumos išdėstytos virš žodžių skirtinguose aukščiuose, įgalinančios dainininką dainuoti be vadovo mostų. Ši notacija vystėsi linijos atsiradimo link. X a. pabaigoje randami traktatai su neumų lentelėmis, kuriuose apibrėžiamos dvi fundamentalios neuminės figūros: *virga* ir *punctum*; jos neapibrėždavo ritmo, kuris priklausė nuo *ritmo oratorio* (oratorinio, kalbamojo ritmo) (Kalavinskaitė 2003: 24–66).

⁷ Avangardinės muzikos kompozitoriai, ieškodami naujų muzikos kalbos išraiškos priemonių ir bendram meniniam rezultatui pajungdami atlikėjų kūrybines potencijas, sąmoningai silpnino savo opusų natų fiksavimo konvencionalumo laipsnį. Tradicinius notografinius simbolius jie papildė nemuzikiniais ženklais: piešiniais, schemomis ir kt. Apie 1950 m. sukurtoje grafinėje muzikoje, kaip sistemoje, grafinės figūros ar modeliai buvo naudojami vietoje arba kartu su tradicine muzikine notacija (Johno Cage, Johno Stumpo, George Crumbo). Visgi, grafinės partitūros radosi siekiant dvejopų tikslų. Pirmą, pabrėžiant ypatingas komunikacines intencijas (Mortono Feldmano *Projection* (1950–1951); Karlheinzso Stockhauseno *Prozession* (1967)). Antra, kaip minėta, siekiant kūrybinių impulsų iš atlikėjo pusės, taigi, estetiškai notografiniai vaizdai, grafiniai simboliai buvo skirti „įkvėpti“ atlikėjo vaizduotę (Earle Browno „Sulenktas lapas, gruodis, 1952“, Corneliuso Cardewo *Treatise*, 1967) (Nakas 2002: 98–103).

⁸ XX a. suklestėjusioje aleatorinėje muzikoje notografijos ženklų bei sistemos konvencionalumo lygis instrukcijų atlikėjui požiūriu nebuvo aukštas dėl pačios muzikinės medžiagos fiksavimo simbolių nepakankamumo ir jos procesualumo neapibrėžtumo. Atsitiktinumu pagrįsta pati muzikinė medžiaga (netiksliai nurodytas tempas, ritmas, tonų aukštis ir t. t.) ir jos išdėstymas (forma). Tokią muziką kūrė Charlesas Ivesas, Henry Cowellas, o Pierre'as Boulezas ir Karlheinzas Stockhausenas, prieš tai rašę griežtai reglamentuotą, tame

neapibrėžia konkretaus muzikinio tono aukščio, trukmės, dinamikos ir t. t., todėl dėl netikslių instrukcijų atlikėjui jas galima priskirti prie žemo konvencionalumo lygmens. Daugelis raidinių notacijų⁹, t. y. pats seniausias garso fiksavimo būdas, kai dažniausiai modalinės sistemos dėmės garsus determinavo atitinkama alfabeto raidė, taip pat priklauso žemo konvencionalumo lygmens notacijoms. Tai buvo bendro „kultūrinio katilo“ sindromas, nes raidinė notacijos sistema beveik sinchroniškai plito ir aptinkama jau VII a. pr. Kr. kinų, indų, graikų muzikoje.

Į muzikinių ženklų sistemas įsilieja linijų sistema, aprašyta Gvido Arciečio traktate *Aliae regulae* (XI a. pr.), kai prie kiekvienos linijos buvo lotyniškais raidėmis pažymėtas tono aukštis. Šiuo ir tolimesniu laikotarpiu įvyko raidinės, linijinės neuminės ir skaičių notacijų sankirtos, dėlto atsiradusi tabulatūrų notacija¹⁰. Skaičių įsiterpimas į muzikinių ženklų sistemas buvo dar vienas postūmis stipriau reglamentuotos natų grafikos sistemų, jų ženklų bei simbolių sąsajos su įgaliojimais atlikėjui kryptimi. Būtina pastebėti, kad dėl skaitmeninio muzikos kompozicijos fiksavimo kompiuterinių technologijų įdiegimo komponavimo procese ar atlikimo praktikoje, kas itin ekstensyviai ėmė plėtotis 1975–1990 m., lėmė aukščiausio lygio atlikimo proceso reglamentavimo apraiškas. Tačiau skaičiai muzikos fiksavime įsigaliojo palaipsniui: nuo tabulatūrinių notacijų skaitmens – kaip natų simbolio – idėja plito į baroko muzikoje taikytą *basso continuo* (cifruoto boso)¹¹ praktiką vargonų, klavesino, liutnės ir kt. instrumentų muzikoje. Kompozitoriai naudodavo konvencinę, „trumpą“ harmonijos užrašymo sistemą, kai skaitmenys (po ar virš boso linijos) kodavo tam tikrą harmoniją arba intervalus virš boso. Atlikėjo iniciatyva rėmėsi faktūros bei

tarpe serialistinę muziką, iš racionaliai valdomos muzikinės medžiagos komponavimo praktikos pasuko prie aleatorinės laisvės. Nakas 2002: 92–94).

⁹ Su raidine notacija taip pat susijęs muzikinės kriptografijos mokslas – garsų ir raidžių, muzikinio ir verbalinio menų sąveikos sistemos, (pradininkas Giovanni Porta *De furtivis literarum notis* (1601)), „kurios išsiskleidė retorinėje muzikos komponavimo tradicijoje praktikuojant retorinių figūrų, afektų kaip pam tikrų ženklų iškėlimą į muzikinį audinį taip sukuriant instrumentinės muzikos naratyvą (Povilionienė 2013: 35).

¹⁰ Dar viena raidinės notacijos transformacija, jos sąsaja su linijine ir skaičių sistema, įžvelgiama instrumentinės muzikos priešistorėje užrašytose tabulatūrose: vėlyvųjų viduramžių, Renesanso kompozitoriai raidėmis žymėjo skirtingų instrumentų konkrečių stygų ar klavišų užgavimą. Tabulatūrinė liutnės repertuaro notacija buvo naudojama iki pat XVI a. Senosios raidinės notacijos pėdsakai, pvz., F – fa rakto, C – do rakto ar bemolio, bekaro žymėjimas raidėmis transformacijomis, išliko iki mūsų dienų.

¹¹ Su atskirai išrašytais *basso continuo* partijomis buvo Venecijoje sukurti ir išleisti Giovanni Croce *Motetti a otto voci* (1594), Ludovico Viadana *Cento concerti ecclesiastici* (1602, op.12), Claudio Monteverdi penktoji Madrigalų knyga (1605) ir kt. *Basso continuo* partijos įdiegimas vyko lygiagrečiai besiformuojančiam naujam dainavimo stiliui (it. *recitar cantare*). Jo ankstyvuojų simboliu pripažįstamas Giulio Caccini išleistas rinkinys *Le nuove musiche* (1602). Naujo ekspresyvaus dainavimo idealas krypo link būsimos homofonijos: vokalo melodiją lydėjo tarp modalinės ir būsimos tonacinės sistemos įstrigusios harmonijos; jai akompanavo instrumentai. Idealiais instrumentais Caccini pripažino teorbą ir kitaronę (*chitarrone*), jų boso liniją praturtino keliais b. c. ženklais (3#, 4#, ar jiems lygius 10#, 11#), kurie nurodydavo privalomus intervalus nuo boso tono. Akompanimento harmoninės faktūros ir ritminės organizacijos ypatumai buvo paliekami atlikėjų vaizduotei ir skoniui, nors labai stipriai atkreipiamas dėmesys į diskretišką dainininko dainavimo palydėjimą (Carter 1997: 6–7).

ornamentų kūrimu: remiantis skaitmenizuota boso linija, klavišiniais ar styginiais instrumentais buvo improvizuojamas akompanimentas arba „realizacija“ (it. *realizzazione*), priklausančią nuo tam tikrų tradicijų ir atlikėjo individualaus skonio.

Augantį notografijos ženklų sistemos (kaip instrukcijų interpretacijai) konvencionalumo laipsnį muzikos kompozicijos istorijoje nužymėjo ir menzūrinės notacijos¹² (naudota vėlyvaisiais viduramžiais, Renesanso ir ankstyvojo baroko epochose) radimasis. Šioje notacijoje pradėtas žymėti ne tik aukštis, bet garso trukmė, ritmas, tempas. Apie 1450 m. juodai taškuotas natas pakeitė baltosios natos, o kai natos buvo pradėtos spausdinti (1501)¹³, *legatura* natų grafinę formą pakeitė atskiros natos. Renesanso muzikoje radosi jau rankos pakilimu ir nusileidimu reguliuojamos muzikos smulkiosios padalos – vad. *tactus*¹⁴. Nors taktų brūkšniai buvo naudojami nuo XIV a., bet įsitvirtino tik XVII a., kai jų reikšmė sutapo su reguliariais muzikos akcentais. Kadangi būsimas tyrimas gvildens baroko vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto tekstų santykio tematiką, šios epochos notaciją aptarsime kiek detaliau.

Baroko muzikos notaciją galima būtų įvardinti kaip vidutinį notografinių ženklų konvencionalumo lygmenį santykyje su atlikimo praktikomis. Nors baroko muzikos grafiniai ženklai labai panašūs į klasicizmo ir romantizmo epochos ženklus, tačiau jie ne visuomet reiškia tas pačias indikacijas atlikėjams. Šiuo atveju labai svarbu suvokti genetišką Renesanso notacijos paveldimumą baroko muzikos notacijoje: tai susiję su tonų aukščio, trukmės, tempo žymėjimu. Baroko notacijoje tono aukštis žymimas ganėtinai tiksliai, tačiau atlikėjas turėtų įsigilinti į skirtingų instrumentų šeimų derinimo tradicijas (it. *temperamenti*) bei alteruotų ženklų žymėjimą. Globalus baroko muzikos inovatyvumas, žinia, nemenka dalimi susijęs su radikalių garsinių sistemų pokyčiu. Kitaip tariant, šimtmečiais vyrausį modalios muzikos periodą XVII a. pradžioje ilgainiui pakeitė toncinė sistema ir 24 mažorinių bei minorinių

¹² Menzūra (lot. *mensura* – matas). Menzūrinė notacija nurodo garsų aukštį ir trukmę. XIII a. sukurta menzūrinė notacija, ganėtinai tiksliai žymėjo tono aukštį ir trukmę. Menzūrinės notacijos pavyzdžių aptinkama Johanesso iš Garlandijos (Johannes Gallicus) traktate *De mensurabili musicae* (1240 m.) ir Franko iš Kelno (Franco von Köln) *Ars cantus mensurabilis* (1260 m.). Šuose traktatuose atsisakoma neumų ir vienas ženklas reiškia vieną garsą. Dar svarbesnė naujovė susijusi su garso trukme ir ritmu: kiekviena nata ir pauzė įgauna tikslią trukmę (pagrindinės trukmės buvo *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*), o trukmės – pastovius matematinius santykius. XIV a. prancūzų notacijos sistema aprašyta ir teoriškai pagrįsta Philippe'o de Vitry traktate *Ars nova* (1322–23). Jame menzūrinės notacijos natos buvo dalinamos į tobulas (lot. *perfectum* = 1 *maxima* sudaro 3 *longa* ir t.t.) ir netobulas (lot. *imperfectum* = 1 *maxima* sudaro 2 *longa*). Žr.: Rastall, Richard. Notation, 4: Mensural notation from 1500. Grove Music Online.

¹³ Ottaviano Petrucci (1466–1539) pirmą kartą išspausdino polifoninės muzikos rinkinį *Harmonice Musices Odhecaton* (1501) Venecijoje. Jame surinkti įvairių autorių (Alexanderio Agricolas, Antoineso Busnoiso, Loyseto Compere, Hayne van Ghizeghemo, Heinricho Isaaco, Jeano Japarto, Jacobo Obrechto, Johanesso Ockeghemo, Josquino des Prezo ir t.t.) polifoninės kompozicijos trims–keturiems balsams.

¹⁴ Franchinuso Gaffuriuso traktate *Practica musicae* (1496), *tactus* apimtis laike buvo lygi žmogaus pulsui, kai jis normaliai kvėpuoja, taigi tokiu būdu sąlyginai nurodomas ir muzikos tempas.

tonacijų moduliacingos dinamiškos erdvės epocha. Tyrime šiam garsinių sistemų kaitos lūžio aspektui nebus skiriamas specialus dėmesys, tačiau atidžiau bus pažvelgta į konkretesnius baroko muzikos tonų aukščių identifikacijos atvejus, kurie betarpiškai susiję su atlikėjiškos praktikos kasdienybe. Tarp tokių minėtinas jau tonacinėje sistemoje funkcionuojančių alteracijos ženklų teoriškai motyvuoto ir stilistiškai adekvataus „perskaitymo“ keblumas. Ties pastaruoju apsistosime kiek detaliau.

Pasak muzikologo Roberto Doningtono, yra žinoma, kad ankstyvojo ir vėlyvojo baroko alteracijos ženklai kelia mažiau rūpesčių nei viduramžių ir renesanso muzikoje¹⁵, tačiau „perskaitymo“ keblumus jie paveldi dėl nykstančių heksakordų¹⁶, *musica ficta*, diatonikos sistemų (Donington 1973: 113). Pagrindinių alteracijos ženklų reikšmės, turint galvoje viduramžių ir Renesanso ženklų prasmes, turėjo kintantį pabūdį. Todėl būtina apžvelgti šiuos skirtumus:

- Bemolio ženklas $\flat$, nuo viduramžių reiškiantis si natos pažeminimą – baroko muzikoje pustomiu pažemindavo bet kokią natą.
- Bekaro ženklas $\natural$, reiškiantis natūralią si natą – baroko muzikoje tampa prieš tai alteruoto pustomio atkūrimu. Šis ženklas įsitvirtina XVIII a. notacijoje.
- Diezo ženklas $\sharp$, nuo viduramžių reiškęs *signum cancellatum* (lt. panaikinantį ženklą), reikalingas panaikinti prieš tai pažymėtą, žeminantį natą si bemolį. Baroko muzikoje naudojamas kaip ženklas, paaukštinantis natą pustomiu.

¹⁵ Viduramžių teorijoje pripažįstamos tik diatoninės („baltos“) natos, įskaitant si bemolį (siekiant išvengti padidintų ar sumažintų oktavų, padidintų kvartų ar sumažintų kvintų). Tuo tarpu vėlyvojoje Renesanso muzikoje, fa diezo funkcija buvo panaši į si bemolį, nors jis traktuojamas kaip chromatizmas (vedamasis jau į tonalią dominantę). Fa diezo naudojimas ilgainiui stimulavo diatoninės sistemos peraugimą į tonalią sistemą su prieraktiniais ženklais. Tad ankstyvojo baroko notacija diatonikos pagrindu adaptavo diatoninių tonų chromatizavimą. alteracijos ženklų reikšmės baroko muzikoje buvo sąlygojamos išorinio kultūrinio konteksto ir vykstančių aktyvių transformacijų muzikos sistemos viduje. Klasicizmo ir vėlesnėse epochose prieraktiniai ženklai fiksuoja tikslią tono identifikaciją tonalioje sistemoje, baroko gi epochoje dar jaučiama globalaus modalumo virsmo į tonalią sistemą treansgresijos inercija: alteracijos ženklai moduliuoja (alteruoja – aukština arba žemina) natą, tonas tebeturi sąlyginai reliatyvią garsinę poziciją. Ne tik Renesanso, bet dar ir baroko muzika išlaikė ankstesnių garsinių sistemų rudimentus (Donington 1973: 113).

¹⁶ Baroko notografijos ypatumus ir savotiškas keistenybes paaiškina ir natų/tonų asociacija su vadinamaisiais natūraliu, kietu ir minkštu heksachordais (natūralus heksachordas nuo tono C vadinamas *hexachordum naturale*; kietasis nuo tono G – *hexachordum durum* ir minkštasis nuo tono F – *hexachordum molle*). Taigi, susipažįstant ir norint teisingai interpretuoti senuosius baroko notografinius tekstus, reikia žinoti, kad alteracijos ženklai išlieka nepakitę ir toliau galioja jei priklauso tai pačiai heksakordų sistemai. Tai rodo, kad ir baroko teorijoje bei komponavimo praktikoje tebegaliojo heksachordinis (šešių tonų) diatoninių sistemų principas, t. y., oktavinės konsteliacijos (aštuonių garsų sistemos), pradėtos eksploatuoti nuo Glareano (1488–1563) *Dodecachordon* (1547) ir tęsiamos Zarlino (1517–1590) teoriniuose traktatuose, dar nebuvo visuotinai įsigaliojusios. Svarbiausias heksakordų sudarymo principas yra tas, kad tarp tonų sistemos viduje įsiterpia tik vienas pustomis, kuris yra visada tarp *mi* ir *fa* natų (pustomio fenomenas ir jo sąlygojamas tritonio atsiradimas tarp skirtingų heksachordo tonų pagrindė Viduramžiais galiojusią taisyklę *mi contra fa diabolus est* – „mi prieš fa yra velnias“) (Donington 1973: 114–133).

- Ženklas X baroko epochoje galėjo būti naudojamas kaip paaukštinimas, dvigubas paaukštinimas, taip pat kaip ornamento ženklas (Donington 1973: 114–133).

Būtina pastebėti, kad baroko muzikos rankraščiuose daugeliu atveju aptinkamos išlikę senosios alteracijos ženklų reikšmės bei žymėjimo praktika: dažniausiai XVII a. naudojamas bemolis (*b*) paneigdavo diežą (#) ir atvirkščiai, diežas paneigdavo bemolį. Taigi, bekaro ženklo (*b*) vietoje (jį galutinai įteisina Jean–Philippe Rameau (1683–1764)) naudojama bemolio ir diezo alteracijos sistema. Baroko epochos kompozitoriai ir atlikėjai, norėdami pakeisti, pavyzdžiui, „si bemol“ toną į „si natūralią“, dažniausiai prirašydavo diežą (#) ir tai suvokdavo kaip „si paaukštintą“¹⁷(žr. 1 priedas). Notacijoje taip pat pasitaiko daugiau prieraktinių ženklų nei moderni akis pripratusi matyti konkrečiai tonacijai priskiriamus ženklus. Dažniausiai oktava aukščiau jie dubliuoja vieną ar kitą prieraktinį ženklą. Manoma, kad ši praktika pasitarnavo atlikimo metu tiesiog primenant apie alteracijos ženklų egzistavimą ir kitoje oktavoje.

Išryškėja dar vienas svarbus baroko ir moderniosios notacijos skirtumas, šįkart alteracijos ženklo galiojimo trukmės požiūriu. Modernioje notacijoje alteracijos ženklai galioja visą taktą, o baroko muzikoje alteracijos ženklas skirtas tik vienai natei/tonui. Žinoma, jei ta pati nata yra pakartojama iš karto, kiekvienas alteracijos ženklas galioja ir pakartojimui. Šį skirtumą paliudija Domenico Mazzocchi *Partitura de' madrigali a cinque voci* (Roma 1638) įžangoje¹⁸ išsakytas teiginys, kad visos alteracijos yra pažymėtos, išskyrus pasikartojančias natas tokiame pačiame aukštyje (jos nežymimos alteracijos ženklais, bet yra suprantamos ir atliekamos kaip alteruotos) (žr. 1 priedas). Alteracijos ženklai gali būti pažymėti ir būti pritaikomi savotišku retrogradu, t. y. veikti atbuline seka. Tokie ženklai dar vadinami retrospektyviniais alteracijos ženklais. Svarbu paminėti, kad yra labai svarbus *basso continuo* vaidmuo alteracijoms viršutiniuose balsuose: jei akordai keičiasi, adekvačiai gali atsinaujinti arba pasinaikinti alteracijos ženklai. Dažniausiai *basso continuo* partijoje alteracijos ženklų pažymėta tercija lemia ir alteraciją soliniame balse.

Kadangi tik vėlyvajame baroke buvo nustatyta taisyklė (Francesco Geminiani traktate *Art of Playing the Violin*, 1751 m.) dėl akcidencijų galiojimo visame takte, tai iki tol muzika

¹⁷ Tai, ką mes suvoktume, kaip si paaukštinimą (si #), baroko notacijoje iš tiesų buvo natūrali si nata. Ir atvirkščiai, jei baroko kompozitorius norėtų si # pažeminti į si natūralų (moderniu požiūriu – dealteruoti), jam prirašytų bemolį, atitinkamai jį pavadindamas pažemintu si. Žvelgiant į sol mažorą baroko epochos muzikos teorijos bei praktikos požiūriu, buvo suvokiama, kad jis turi paaukštintą trečią laipsnį, kas būtų vadinama „mažoriniu garsaeiliu“ (it. *scala maggiore*) ir priešingai, sol minorą vadintų „minoriniu garsaeiliu“ (it. *scala minore*).

¹⁸ „Nereikėtų atlikti alteracijų ten, kur jos nepažymėtos, tačiau reikėtų alteruoti tas natas, kurios turi tą patį aukštį (laipsnį), trukmę ir seką iš kart po alteruotos natos“ (Mazzocchi 1638: 7, vertė Rūta Vosyliūtė).

buvo užrašoma pasitelkiant Renesanse galiojusias alteracijos ženklų užrašymo taisykles. Klausimas, kaip interpretuoti baroko epochos alteracijos ženklus, kai jie pažymėti netiksliai, dviprasmiškai ar iš viso nepažymėti, turėtų atsakyti pats atlikėjas, remdamasis Renesanso ir ankstyvojo baroko traktatais bei atlikimo praktikų tyrimais.

Natų **trukmė** ir **tempas**, ypač ankstyvajame baroke, buvo labiau susijęs su menzūrine notacija¹⁹, kuomet tempą nurodydavo *tactus* ilgis²⁰. Tempo nuorodos ne visada pažymėtos natose, bet dažnai aptinkamos metrinės ar kūrinio nuotaiką apibudinančios nuorodos (tempo nuojauta buvo įtraukta į metro nuorodą)²¹. Daugelis teoretikų pritaria, kad natų skambėjimo „greitis“ buvo tiesiogiai susijęs su normatyviu C ir $\mathbb{C}$ *tactus* – ženklais, valdančiais menzurinį *tempus* (it. *tempo*, yra žodis, reiškiantis natos „greitį“). Proporcijų skaičiai (trupmenos) kartais būdavo naudojami be menzūrinių ženklų tam, kad pažymėtų natų santykį su *tactus*. Apie tai rašė Giovanni Maria Bononcini traktate *Musico Prattico* (1673): „svarbu paminėti, kad proporcijų naudojimas be menzūrinių ženklų yra tas pats, kaip isišti kareivius į karo lauką be kapitono“ (Bologna 1673: 19). Taigi Bononcini nurodo proporcingus ženklus neatsiedamas jų nuo menzūrinių ženklų²².

¹⁹ XVII a. notacijos inovatyvumas buvo susijęs su palaipsniui Renesanso notaciją keičiančiu ir įsigalinčiu ekspresyviu ir dramatišku muzikos stiliumi, pasak muzikologo George Hourle susiformavo trys reikšminiai menzūrinės notacijos pasikeitimo aspektai: ilgąsias menzūrinės notacijos natų vertes pakeitė trumpesnių trukmių natų vertės; XVII a. vietoje amžius galiojusio *tactus*, susaistyto su menzūrinėmis natų vertėmis ir žyminio krintančios (*in terra*) ir kylančios (*in aria*) rankos gestą, susiformuoja skirtingų ritminių verčių taktas; iš laisvai interpretuojamų menzūrinės notacijos proporcijos ženklų ilgainiui išsivystė tempo nuorodos (Carter 1997: 297).

²⁰ Kalbant apie XVII a. muziką, būtina paminėti, kad jos tempų pasirinkimas priklausė nuo to, kokios vertės nata buvo asocijuojama su *tactus* muzikos metu. Muzikos žanrai, suskirstyti į sakralinius (mišias, motetus) ir pasaulietinius (madrigalus, fantazijas, sonatas, koncertus, dainas) arba, pasak Michaeliso Praetoriuso (*Syntagma musicum*, III tomas, 1619, Volfenbiutelis), į du atlikimo stilius – motetų stilių (lot. *motet style*) ir kanconų stilių (lot. *canzona style*), skyrėsi priklausomai ir nuo natų verčių *tactus* viduje. *Motet style* buvo naudojamas *tactus maior* (arba ilgesnių verčių natos: *breve*, *semibreve*), o *canzona style* dominavo *tactus minor* (smulkesnės vertės: ketvirtinės, aštuntinės, šešioliktinės). Pripažįstant moteto ir kanconos stilių notografinius skirtumus atrodo, kad randasi paradoksalių santykių tarp *tactus* „greičių“: moteto stiliaus *tactus* (lygus dviem sveikosioms natoms) yra greitesnis už kanconos stiliaus *tactus* (jis prilygsta sveikajai natei). Atsižvelgiant į tai, kanconos stiliaus muzika turėtų būti atliekama lėčiau, turėtų būti neskubiai atliekamos greitosios natos.

²¹ Baroko epochos teoretikai (Schützas, Matthesonas, Quantzas ir kt.) manė, kad tai paprasčiausias būdas išmatuoti tempą, nors ir kiti metodai buvo lygiai taip pat paplitę. Thomas Mace (1676) buvo pirmasis aprašęs *pendulum* švytuoklę, kuri padėjo išlaikyti tą patį tempą. Daug teoretikų eksperimentavo su švytuoklės ilgiu ir trumpumu, ir tik 1816 metais Johannas Nepomukas Maelzelis sukonstravo metronomą, kuriame buvo užrašyti skaičiais dūžių greitis per minutę ir kurį galėjo įsigyti muzikantai. Iki tol, metronomas buvo visiškai nenaudojamas įrankis (Cyr 1992: 29).

²² Bononcini juos įvardina kaip: *tripla maggiore*: $O \frac{3}{1}, C \frac{3}{1}, \Phi \frac{3}{2}, \mathbb{C} \frac{3}{2}$, su trimis *semibreve* per *tactus*, du judesiai *in terra* ir vienas vieną *in aria*. *Tripla minore*: $O \frac{3}{1}, C \frac{3}{1}, C \frac{3}{2}$, su dviem *minime*, du judesiai (*minime* vertės) į apačią ir vienas į viršų. $C \frac{3}{4}$, *tripla di semiminime*; $C \frac{3}{8}$, *tripla di crome*; $C \frac{6}{4}$, *sestupla di semiminime*; $C \frac{6}{8}$, *sestupla di crome*; $C \frac{12}{8}$, *dodecupla di crome*; $C \frac{12}{16}$, *dodecupla di semicrome*. (Bononcini 1673: 21–26). Bononcini menzurinį ženklą C, laiko savo naujų ženklų vadovu. Jo tripla ženklų paaiškinimas susijęs su *tactus*, ir su natomis, sekančiomis prieš ir po proporcijos ženklo. Kitos aptartos indikacijos susijusios su pagrindine taisykle: mažesnis

Lorenzo Penna traktate *Li Primi Albori Musicali* (Bologna 1679), priešingai nei Bononcini, trupmeninius metro ženklus žymi be menzūrinių ženklų. Penna savo ženklus vadina *tripola* (tridalėmis proporcijomis) ir pateikia jų pavyzdžių: $\frac{3}{1}$ *tripola maggiore*, Bononcini sistemai atitiktų $\phi \frac{3}{2}$ (trys *semibreve per tactus*: dvi judesiui į apačią, vienas – į viršų); $\frac{3}{2}$ *tripola minore*, atitinkanti $O \frac{3}{2}$ (trys *minime per tactus*) (žr. priedai, 1. 5 pvz.). Penna užsimena, kad jis nurodo tik svarbiausius, dažniausiai pasitaikančius metrus, nesuteikdamas tokios svarbios reikšmės menzūriniam ženklui – tempo indikacijoms (Penna 1679: 45). O štai Girolamo Frescobaldi buvo vienas iš pirmųjų pabrėžęs, kad proporcijos nurodo kirčio „greitį“: „tridalėse proporcijose (*trippole*, ar *sesqualtere*), jei jos bus *maggiori*, lai būna grojamos lėtai; jei *minori* – grojamos greičiau, jei iš trijų *semiminime* – dar greičiau, o jei iš šešių per keturis ($\frac{6}{4}$) – labai greitai judinant kirtį“ (Haule 1997: 308). Frescobaldi proporcinių ženklų interpretacijos yra patvirtinamos daugybės XVII a. atlikėjų, taip pat ir Bononcini.

Panašiai kaip Preatoriusas, Giacomo Carissimi, aptardamas tempą nurodančias instrukcijas, trupmeninius ženklus susieja su kompozicijos žanrais, kaip tempo determinantais. Pvz.: $\frac{3}{1}$, naudojamos lėtose ir bažnytinėse kompozicijose (*stylo ecclesiastico*), $\frac{3}{2}$ naudojamos „rimtajame“ muzikos stiliuje – vikresniam tempui, tad kirtis turi būti greitesnis. $\frac{3}{4}$ reikalauja greičiausio tempo takte, dažniausiai naudojamas *ariettes* ir linksmuose kūrinuose (Hourle 1997: 313).

Apžvelgus proporcinių ir trupmeninių metro ženklų perskaitymo galimybes ir problemas (XVII a. ir XVIII a. pradžioje) galima teigti, kad jos tapo akstinu atsirasti naujiems, notacijoje pažymėtiems, tempą nurodantiems ženkams. Buvo sumanyta įteisinti evoliucinius tempo pasikeitimus ir juos užrašyti verbaliai, taikant specifines sąvokas arba tempą nurodančius žodžius (pagreitėjimą: *presto*, *velociter* arba sulėtinimą: *adagio* ar *tardé*) *tactus* ribose. Tik daug vėliau šie žodžiai reikš ekstremalius tempo pasikeitimus. Kaip teigia muzikologė Mary Cyr, prieš identifikuodami baroko kūrinių tempą, šių dienų atlikėjai turėtų gerai įsigilinti į natų vertę ir originalų metrą. Dažnai neteisingai suvokiamos baroko muzikoje pažymėtos kūrinių nuotaikos, kaip antai *Allegro* terminas, baroke reiškiantis linksmą, džiugią nuotaiką, bet nebūtinai greitą muzikos tempą; o *Largo* reiškė didingą, dainingą atlikimo būdą, bet nebūtinai lėtą tempą (Cyr 1992: 30).

ar žemesnis skaičius nurodo, kokia natos vertė bus ar buvo siejama su kirčiu, o viršutinis skaičius nurodo kiek natų bus ateityje (po ženklo) (Bononcini 1679: 11).

Ritmo notacijos fiksavimas ir atlikimo praktika taip pat dažnai skyrėsi. Baroko muzikoje susiduriama su notacijos ritminių pokyčių tradicija, išaugusia iš specifinio ritmikos kaitaliojimo arba iš laisvai modifikuojamos ritmikos atlikimo metu. Muzikologas Robertas Doningtonas, remdamasis baroko muzikos šaltiniais²³, išskiria tris svarbiausias baroko ritmikos atlikėjiško interpretavimo tendencijas: nelygaus ritmo (*inequality*), triolinio ritmo ir taškuoto ritmo problemas (Donington 1973: 254). Pirma, nelygus ritmas (*inequality*) atlikėjiškame tekste gali būti kuriami renkant dvi kryptis: a) prailginant pirmąją natą ir sutrumpinant antrąją; b) sutrumpinant pirmąją ir prailginant antrąją; c) laisvai interpretuojant ritminį priešinį, nekreipiant dėmesio į grupavimą (du plius du); d) tarpusavyje kaitaliojant prieš tai aptartus tris galimus ritmo variantus (žr. 2 priedas) (Donington 1973: 263). Jei natų poros pažymėtos lygomis, jos atliekamos nelygiai, bet jei lyga jungia daugiau nei dvi natas, kaip teigia Doningtonas, reikia vengti nelygumų²⁴.

Antra, triolinio ritmo problemą Doningtonas pavadina „*lilting*“ – grakštaus svinguojančio ritmo nelygumu, net jei ir triolės nepažymėtas notacijoje, atliekant natos turi būti sulygiuotos poromis²⁵. Autorius pataria, kad atodūsių efektas svinguojant nelygias natas geriau išgaunamas melodiniuose žingsniuose nei šuoliuose. Jei tarp *lilting* nelygių triolinio ritmo pasažų atsiranda šuoliai, Doningtonas numato galimybę juos atlikti energingai (*vigorous*), taškuotomis natomis. Trečia, taškuoto ritmo taikymas, dažniausiai naudojamas šuoliniuose intervaluose, tai dar vienas būdas lygių ar nelygių trukmių natoms suteikti charakteringumo. Benigne de Bacilly traktate *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668) rašo: „viena iš dviejų natų dažniausiai yra taškuota, bet baiminantis neišmintingų atlikėjų buvo sumanyta jų nepažymėti notacijoje“ (Bacilly 1668: 232). Bacilly teiginys bei daugelis kitų vėliau aptariamų šaltinių įrodo, kad notacija skyrėsi nuo atlikimo tradicijos ir kad šių laikų atlikėjui vertėtų labiau pasikliauti solidžiais baroko muzikos atlikimo praktikų

²³ Spręsdamas baroko kompozitorių atlikėjams įgaliotą nelygaus ritminio piešinio interpretacijos problemą, R. Doningtonas remiasi įvairių baroko autorių Fray Tomás de Santa Maria, *Arte de teñer fantasia* (Valjadolidas 1565); Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florencija 1602); Girolamo Frescobaldi, *Toccate*, įžanga (Roma 1615); Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Paryžius 1668); Étienne Loulié, *Elements ou principes de musique*, (Paryžius 1696); Michel de Montéclair, *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* (Paryžius 1709); Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi, e moderni* (Bolonija 1723.) traktatuose ar įžanginėse leidinių pratarinėse skelbiamomis nuorodomis atlikėjams, kaip atlikti notacijos lygias natas, beje, jos dažnai esti suporuotos po dvi natas.

²⁴ Neretai kompozitorius savo kūrinio notografijoje taiko įvairius ženklus, tokius kaip *staccato* ar brūkšnelius virš natų, arba tiesiog žodines instrukcijas: *detaches*, *notes martelees*, *movement decide*, *marque*, draudžiančias nelygiai interpretuoti natas (Donington 1973: 255–263).

²⁵ Doningtonas rašo: „labai svarbu bet kokio tempo kūrinyje, net ir *Adagio* tempu pažymėtame, greitesnes natas groti su tam tikru nelygumu, net jei jos pažymėtos lygiomis vertėmis: pasažų pirmosios, trečiosios, šeštosios natos, turėtų būti atliekamos ilgesnėmis vertėmis, nei parašyta...“ (Donington 1973: 258).

tyrimais²⁶ nei geriausių leidėjų atrastais kompozitorių urtekstais. Išvardinta ritmikos pakeitimo įvairovė skambančiai baroko muzikai gali suteikti vitališkumo ar gracingumo, žinoma, kai tradicija yra taikoma protingai ir stilingai.

Iš išlikusių atlikimo praktikų nuorodų galime konstatuoti, kad XVII–XVIII a. muzikai buvo būdinga ritminių pokyčių tradicija, išaugusi iš laisvai kaitaliojamos ir modifikuojamos ritmikos atlikimo metu. Plastiškas ritmikos lankstumas, ritmikos pakeitimo įvairovė gali būti taikomi atlikėjų muzikos gracingumui, vitališkumui ir ekspresyvumui išreikšti. Žinoma, kad teoriškai argumentuotai barokinės muzikos interpretacijai svarbu išlaikyti saiką, protingai ir stilingai taikant sukaupias žinias, išryškinant reikšmingas ir atmetant nesvarbias detales.

Kalbant apie barokinės dinamikos fenomeną ir jos žymėjimą, kuris labai skiriasi nuo XIX–XXI a. suvokimo, būtina pabrėžti jo kilmę. Baroke dinamika susijusi su muzikine ekspresija²⁷, žodine išraiška, afektais. Dar vieną dinaminių įvykių (Balio Vaitkaus taikoma sąvoka) prielaidą Vaitkus įžvelgia baroko muzikinių priemonių (faktūros, krypčių, teksto „tirštumo“ ir kt.) sonantiškumo pagrindu²⁸. Pakomentuosime dinaminių ženklų žymėjimą muzikiniame tekste, remiantis atitinkamais traktatais.

Giulio Caccini natų rinkinys *Le Nuove Musiche* (1602) tapo ne vien *recitarcantare* dainavimo manieros įteisinimu, ankstyviu *basso continuo* praktikos pavyzdžiu²⁹, bet ir baroko dinamikos radimosi pavyzdžiu. Išsamioje rinkinio įžangoje Caccini aprašo dinامينius niuansus, rekomenduojamus taikyti jo sukurtoms arijoms, darančius naujai dainavimo manierai (it. *recitar cantare*), tokius kaip pvz.: *esclamazione*, *messa di voce*. Ypač šiurkščiai skambančiame falceto registre Caccini rekomenduoja ilgoms natoms, norint, kad jos išjudintų sielas (it. *per muovere affetto*), taikyti *diminuendo* ir tuo būdu suteikti nors kiek dvasingumo (it. *un pò più spirito*). Abi dinaminės indikacijos suvokiamos dvejopai: kaip žodžio

²⁶ Baroko muzikos praktikų tyrimai aptariami šiose knygose: Barthold Kuijken, *The Notation Is Not the Music* (2013); Steward Carter, Jeffery Kite-Powell, *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music* (2012); A. V. *A Performer's Guide to Music of Baroque Period* (2001). Prancūzų ir anglų barokui patartinos šios knygos: Mary Cyr, *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music* (2012); Mary Cyr, *Essays on the Performance of Baroque Music. Opera and Chamber Music in France and England* (2008).

²⁷ XVIII a. kompozicijos dinamikos – dvasios sąvoka dažnai tapatinama su kūrinyje ar kūrinio dalyje dominuojančiu afektu. Pvz., *Madrigali guerrieri et amorosi* įžangoje (1638), Monteverdi mini tris pagrindines aistras: pykčio [*ira*], santūrumo [*temperenzio*] ir maldavimo [*supplicazione*], visos trys aistros atitinka tris muzikos ekspresyvumo tipus: sujaudintą stilių *concitato*, minkštąjį stilių *molle* ir suvaldytą (išlaikantį pusiausvyrą) stilių *temperato*.

²⁸ Iš Balio Vaitkaus meno doktorantūros paskaitos–koncerto, įvykusio 2015 m. sausio 15 d. LMTA II rūmuose bei iš meno doktorantūros disertacijos „Dinamikos fenomenas baroko muzikoje klavesinui“ (Vaitkus 2015: 50–84).

²⁹ Muzikologė Mary Cyr, remdamasi Quantzu atsako į klausimą „kaip *basso continuo* partijoje galima atskleisti dinامينius niuansus?“, frazės viduje arba ant atskirų natų naudojant atitinkamus ornamentus; išryškinti disonansų ir konsonansų dinامينius kontrastus; disonansai turi girdėtis garsiau ir tam naudojama *arpeggio* technika (Cyr 1992: 54–55).

ekspresyvumą atskleidžiantys pagražinimai (*abbellimenti*) ir kartu kaip naująją *passionate* (aistringąją) dainavimo manierą formuojančios fundamentalios muzikinės priemonės. Kiti kompozitoriai, kaip Claudio Monteverdi, Girolamo Fantini, Dario Castello, savo kūryboje perėmė Caccini idėjas ir tiek vokalinėje, tiek instrumentinėje muzikoje naudojo ekspresyvius natų išpūtimus (*messa di voce*) ir *esclamazione*.

Muzikologė Mary Cyr aptiko *f* ir *p* ženklus Girolamo Fantini sonatoje dviem trimitams (*Modo per imparare a sonare di tromba*, 1638), Dario Castello sonatoje No. 9 (*Sonata concertante*, 1621) ir kitų kompozitorių, kaip Domenico Mazzocchi, Leonhardo Lecherio, Matthew Locke muzikoje, tačiau reikėtų pažymėti, kad, pvz., *pp* ženklas barokinėje muzikoje ne visuomet reiškia *pianissimo*, bet mažiau garso ar tiesiog švelniau – *più piano*. Manoma, kad aiškūs *crescendo* ir *diminuendo* ženklai atsiranda Giovanni Antonio Piani (1712) sukurtose sonatose smuikui ir *basso continuo* (Cyr 1992: 50 – 56). Vėlyvajame baroke ypač ant ilgų natų naudojamas *diminuendo* ar *messa di voce* atskiroms natoms tapo labai reikšmingi muzikiniam ekspresyvumui³⁰. Taigi, dinaminių ženklų žymėjimas ankstyvajame ir vėlyvajame baroke skiriasi, tačiau išlieka tas pats tikslas: sustiprinti ir išreikšti afektus, muzikai suteikiant daugiau išraiškingumo.

Artikuliacija taip pat, kaip ir tempas bei dinamika, dažnai nėra pažymėti baroko kompozicijų natose. Baroko laikotarpiu buvo manoma, kad artikuliacija prideda „gyvasties“ natoms ir prisideda iš esmės prie muzikos dvasios, teisingos ekspresijos bei grojimo stiliaus. Dauguma artikuliacijų buvo keičiamos pritaikant natoms kirčius metrinėje takto dalyje (stiprioji takto dalis) ir melodinėse frazės vietose (pvz.: pabrėžiant aukštesnes ir ilgesnes natas ir pan.). Didesnio ekspresyvumo ir artikuliavimo įvairovės paieškos kūrė ne tik dramatinį baroko muzikos stilių, bet kartu keitė, ieškojo naujų užrašymo simbolių, naujų nurodymų notacijoje. Nors baroko vokalui skirtuose traktatuose apie artikuliaciją kalbama mažiau nei instrumentinei muzikai skirtuose šaltiniuose³¹, Pieras Francesco Tosi traktate *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) siūlo artikuliacijos paaiškinimą dainininkams, kuris atitinka smuikininkų braukimą stryku *legato* štrichu. Tosi išskiria du svarbius

³⁰ Dažniausiai ilgieji *crescendo* ir ilgieji *diminuendo* baroko muzikoje buvo naudojami tik kaip specialieji efektai (jei jie nepažymėti, rekomenduojama jų vengti ir pasilikti tokiems operos efektams, kaip audros ir griaustiniai).

³¹ Orkestrinė artikuliacija aprašyta dviejuose svarbiausiuose traktatuose: Georgo Muffato (*Florilegium secundum*, 1698 m.) ir Joachimo Quantzo (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752). Francesco Geminiani (*Rules for playing in a true taste on the violin, german flute, violoncello and harpsichord...*, 1745 m.) ir Michelio Corrette (*L'Art de se perfectionner dans le Violon*, 1782 m.) ir gilinasi bei aprašė solinių instrumentų grojimo techniką ir artikuliacinius *legato* ir *staccato* grojimo būdus. Svarbiu šaltiniu baroko styginių instrumentų muzikai yra Arcangelo Corelli *Follia* op. 5 Nr. 12 (1700), kur aptiksime sužymėtus smuiko stryku ženklus (v ir ) ir ankstyvuose anglų virdžinalistų kūriniuose pradėtas žymėti pirštuotes.

artikuliacinius momentus: *battuto* (atitinka *staccato*) ir *scivolato* ar *legato* (Tosi 1723: 10). Jis rekomenduoja *scivolare* (slinkimu) naudoti tik kelioms natoms, ypač žemyn slenkančiai natų grupei, bet beveik niekada natoms kylant į viršų. Šie du skirtingi būdai turėtų būti kaitaliojami frazės viduje atsižvelgiant į muzikinius ir teksto reikalavimus. Tiesa, vokalinėje baroko muzikoje dažniausiai nepasitaiko artikuliacijos žymėjimo notacijoje, tačiau ypač vėlyvajame baroke vyrauja išradingos artikuliacijos atlikimo praktikos, kurias detaliau aptarsime vėlesniame skyriuje.

Ornamentika barokinėje notacijoje turbūt vienas iš mažiausiai žymėtų muzikinių parametrų. Tai improvizacijos reiškiny s atlikimo praktikose paplitęs nuo Viduramžių laikų³², perimtas ir suklestėjęs Renesanso instrumentinėje ir vokalinėje muzikoje³³. Pasak muzikologo Johno Basso, XVI a. ornamentika nebuvo kažkuo ypatingas reiškiny s muzikantams, nes iš išlikusių traktatų³⁴ žinoma, kad ornamentuoti atlikimo metu buvo akivaizdi norma. Daugelis XVI a. šaltinių pilni improvizacijos – ornamentikos pavyzdžių³⁵, daugelį metų nagrinėjamų žinomų muzikologų (Bass 2009: 3). Tačiau įprasminti tai, ką muzikantai baroko epochoje atlikdavo koncertuose ir bandyti tai atkurti labai sudėtinga, nes improvizuotojai nesistengia fiksuoti ir prisiminti to, ką sukūrė. Reikėtų pažymėti ir terminologijos problematiką.

³² Ilgiausia ir puošniausia melizma – jubilacija, išpuošianti *Aleliuia* giesmės paskutinį skiemenį „ia“, randamas ankstyvųjų krikščionybės tėvų raštuose. Šv. Augustinas (354–430) aprašo *jubilus* kaip tam džiaugsmo išsiliejimą, širdies atsivėrimą be žodžių. Toks melizmatinis virtuoziškas stilius laikomas vėlyvesnių (renesanso, baroko epochų) oramentacijų prototipu. Kaip išmokyti improvizuoti virš *cantus firmus* pirmasis aprašė Vicente Lusitano traktate *Introdutione facilissima* (1553), vėliau Nocolas Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna* (1555)) nurodė daug modernesnius metodus, kaip imituoti jau skambančius balsus, o ne derintis prie *cantus firmus*. Zarlino *Istituzioni harmoniche* (1573) didžiausią dėmesį skyrė kanonams, kurie rėmėsi *cantus firmus* arba jau buvo jį pradėję. Zarlino aprašė dviejų balsų improvizaciją virš *cantus firmus* griežtuose polifoniniuose kanonuose ir kaip improvizuoti dvibalsius ar tūrbalsius kanonus be *cantus firmus*.

³³ Diminucijų, improvizacinės prigimtės atlikimas Renesanso epochoje buvo grindžiamas ritminio smulkinimo procedūromis: stambesnės vertės natos buvo papildomos, susmulkinamos į mažesnės vertės natas. Nenuostabu, kad diminucijų sąvoka dažnai tapatinama su *passaggi*, *fioritura*, *coloratura*, *maniera* sąvokomis, apibrėžiančiomis skirtingus smulkiųjų verčių muzikinius darinius, iš kurių išsivystė gausūs trumpieji ir ilgieji ornamentai (Gaidamavičiūtė 2001: 327). Pagrindines diminucijų kūrimo taisyklės aprašytos Diego Ortiz'o traktate *Trattado de Glosas sobre Clausula* (Roma, 1553) su gausiais ansamblinio (klavesino ir violone) improvizavimo pavyzdžiais. Vokalinės improvizacijos metodika plito ir į instrumentinę sferą.

³⁴ XVI a. žinomiausi italų traktatai apie ornamentacijas parašyti Diego Ortizo (1553), Girolamo Della Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognoni (1592) ir Giovanni Battista Bovicelli (1594). Tiesioginiu būdu jų darbai mums atskleidžia apie XVI a. improvizuotojų atlikimo praktikas ir svarbiausiai – užfiksuotus kūrinius su išrašytomis ornamentacijomis. Šie išlikę šaltiniai yra artimiausi XVI a. improvizacijų užrašai. Galima manyti, kad traktatai yra pratimų, pratybų rinkiniai, kurie padėdavo studentams įsigilinti į tam tikrą muzikinės kalbos sistemą, kuri funkcionuodavo improvizacinėse situacijose ir pasak Johno Basso, jų suvokimo ir perskaitymo prasmė nėra labai skirtinga nuo modernių džiazo pedagoginių metodų.

³⁵ Sylvestro Ganassi *Opera Intitulata Fontegara* (Venezia, 1535); Hermann Fincko *Prattica musica* (Wittenberg, 1556); Giovanni Camillo Maffei *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra...* (Napoli 1562); Tomas De Sancta Maria *Arte de Taner fantasia* (Valladolid, 1565); Lodovico Zacconi *Prattica di musica...* (Venezia, 1592); Girolamo Diruta *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna* (Venezia, 1593), Giovanni Luca Conforto *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (Roma, 1593).

Didžiausia kliūtis mūsų suvokimui apie improvizacinę veiklą praeityje buvo tam tikrų pasirinktų žodžių, aptariančių improvizacijos procesą, vartojimas. Pirmiausia išskiriami du pagražinimų terminai: *ornamentazione* ir *abbellimenti*. Kaip teigia Robertas Doningtonas, *ornamentazione* terminas apibūdina ilguosius pagražinimus (*diminuzioni, fioretti, fioritura, coloratura, gorgia, passaggio, vaghezzi*), dažniausiai pasitaikančius Renesanso ir ankstyvojo baroko muzikoje, o *abbellimenti* terminu apibrėžiami trumpieji pagražinimai (it. *abbellimenti, effetti*), labiau būdingi vėlyvajam barokui. Tokie pagražinimai yra XVI a. improvizacinio mąstymo dalys, spontaniškai ornamentuoti koncertai iš esmės būdavo improvizuojami.

Daugelis muzikologų, tyrinėję baroko muzikos atlikimą (Doningtonas (1989), Cyr (1992), Carteris (1997), Bassas (2009)) vieningai prieina išvados, kad ornamentika buvo svarbus ir paplitęs improvizacijos reiškinys, suvokiamas kaip tai, kas muzikai gali suteikti spalvą ar sukurti faktūrą. Žvelgiant į praeities šaltinius, galima teigti, kad ornamentika skiriasi nuo paprasto puošmenų žvilgesio ir labiau primena aukšto lygio muzikantų improvizacijas, panašias į džiazą improvizacijas³⁶. Taigi baroko ornamentų esmė nėra vien puošyba, išryškinanti originalų tekstą, bet savotiškai naujo teksto kūrimas, egzistuojančio tik atlikimo metu. Tai, ką galime aptikti XVI–XVIII a. traktatuose, yra improvizavimo technikos strategijos ir intelektualus požiūris, kurie padeda suprasti muzikinės kalbos sistemą ir galimybes, kreipiančias į naujus improvizacinius momentus. Akivaizdu, kad kuo mažiau muzikinių parametrų fiksuoja notografija, tuo laisvesnis jos naudojimų ženklų bei simbolių interpretavimas, tuo didesnė laisvė ir atsakomybė skirta atlikėjui.

Pasak Dariaus Kučinsko, nors tekstas turi subjektą ir yra paremtas kalbos sistema, visgi teigiama, kad sukurtas tekstas pilnai nepriklauso autoriui. Tekstas gimsta autoriaus intencijų ir taikomos kalbinės sistemos galimybių sandūroje; vėliau patenka į kultūros erdvę, kur skaitomas ir įprasminamas, priklauso mai nuo suvokėjo akiračio, žinių, konteksto, technologijų pažangos ir visų kitų aplinkybių, tiesiogiai ar netiesiogiai veikiančių tekste suvokėjo „perskaitomas“ prasmes (Kučinskas 2001: 108). Muzikinis tekstas visuomet yra procesas, kai jis kuriamas, skaitomas ar suvokiamas. Kadangi skambėjimas yra tikroji muzikos būtis, natų raštas tampa redukuotu, schematiniu „gyvos“ skambančios muzikos atvaizdu, jos ženklu. Interpretuojant muzikinę notaciją, reikėtų atkreipti dėmesį į sukurtos muzikos stilistinius bruožus, priskiriamos tam tikram kompozitoriui ar jų grupei

³⁶ Johnas Bassas (Bass 2009: 2) teigia, kad neįmanoma atskirti ornamentacijų nuo improvizacijos. Net ir šiandien, tokiam žanrui kaip džiazas, pasitelkiant garso įrašymo technologijas, sukurti naują melodinę liniją su savo stipriomis improvizavimo tradicijomis yra labai sunku. Manau, kad daug kas sutiks, jog džiazas artistai improvizuoja, bet atlikėjai remiasi kelių lygių preegzistuojančia medžiaga: dažnai girdimais modeliais, kitų džiazos artistų citavimu, skirtingų melodijų fragmentais ir t.t.

(kompozicinei mokyklai), tiriamo laikmečio notacijos tradicijas, paskirtį ir prasmę. Be šio nuoseklaus tyrimo atliekama ir interpretuojama praeities muzika praranda savo prasmę ir autentišką ekspresyvumą. Taigi dainininkai, atlikdami baroko muziką turi galimybę pademonstruoti ne tik savo išlavintą balsą, bet ir įgytas teorines žinias, sumaniai jas pritaikant improvizacijai.

1.1. Baroko muzikos analizės metodikos problema

Greta XX amžiaus pradžioje iškilusių probleminių klausimų – „kas yra tekstas?“, „koks teisingas redaktoriaus santykis su tekstu?“ – pastaruoju metu vis intensyviau svarstomas klausimas, koks redaguoto bei redaguotino teksto santykis su kultūra, visuomene bei kitais tekštais (žr. Silverstein *Natural Histories of Discourse*, 1996). Muzikos meno kontekste natūraliai iškyla ne tik istoriškai sąlygotų muzikinių tekstų teisingo „perskaitymo“ problematika, bet dar daugiau – stilistiškai motyvuoto atlikimo siekis. Kaip pabrėžia Mary Cyr, baroko muzikos ribos ir laisvė prigimtinė teise buvo paveldėtos ir įdiegtos baroko muzikos atlikimo technikose (Cyr 1992: 23).

Nors tradicinė tekstologija neskiria dėmesio kūrinio skambėjimo bei suvokimo fenomenams, tačiau daugiaparametrinė muzikos būtis aktualizuoja horizontalią, vertikalią, taip pat ir diagonalią muzikinio teksto organizaciją. Egzistencinė garsų meno tapatybė pabrėžia ne tik jos daugiabalsiškumą, bet ir sudėtingai susiklosčiusius santykius tarp natų tekste užrašomų ženklų ir jų iššifravimo variantiškumo. Ieškant sąsajų tarp fiksuoto ir nefiksuoto teksto, taip pat tarp skambančio kūrinio ir jo interpretacijos, svarbu aptarti kūrinio autentiškumo klausimą. Pirmiausia bus išsiaiškintas sąvokos „autentiškumas“ turinys ir atskleista jos kompleksiška prigimtis. Tuo tikslu bus išgrynintos įvairių tyrinėtojų įžvalgos bei suteikiamos reikšmės.

Verta pažymėti, kad autentiškumo koncepcija muzikiniuose atlikimuose iškilo kartu su „Senosios muzikos judėjimo“ (*Early Music Movement*) atsiradimu, XX a. pradžioje. Terminas „autentiškas“³⁷ yra tapatinamas su istoriniais muzikos atlikimais, muzikologijoje analogiškai pažyminčiais kūrinio autorystę, taigi, autentiškumas neatsiejamai susijęs su istoriškumo terminu.

³⁷ Auteñtika [lot. *authenticus* – tikras, nesuklastotas < gr. *authentikos*], tikras daiktas, originalas; dokumentas, arba meno kūrinys, kurio tikrumas įrodytas. Prieiga per internetą: [<https://www.zodynas.lt/tarptautinis-zodziu-zodynas/A/autentiskas>].

Filosofas Peter Kivy knygoje *Authenticities: philosophical reflections on musical performance* (1995) išskiria penkias „autentiškumo“ sąvokos reikšmes, tai:

1. autorystė ir autoritetingumas (turintis originalų ar imanentišką autoritetą);
2. originalus, pirminis, prototipas (priešingas kopijai);
3. kylantis iš patikimų šaltinių ar autorių: neabejotina kilmė, nesuklastotas (priešingas suklastotam, padirbtam);
4. priklausantis sau pačiam, tikrinis;
5. veikiantis iš savęs, savarankiškai kilęs, automatiškas (Kivy 1995: 3).

Iš penkių nurodytų sąvokos reikšmių išskirsime ir plačiau aptarsime autoriteto reikšmę. Atliekant baroko muziką svarbu atsakyti į klausimus: kas tampa autoritetu atlikėjui, siekiančiam kūrinio atlikimo autentiškumo ir ar yra įmanomas vieno, bendro visiems, autoriteto išskyrimas, kuriuo galėtų vadovautis atlikėjas, susidūręs su bet kokio kūrinio atlikimu? Apžvelgus istorinę autentiškumo fenomeno koncepcijos vystymosi raidą, gilinantis į muzikologų straipsnius pastebėtina, kad autentiškumo reiškinys nebuvo vertinamas vienareikšmiškai. Autentiškumo sąvoka muzikologiniuose leidiniuose pradėta vartoti kartu su „Senosios muzikos judėjimo“ (*Early Music Movement*) ir pirmųjų senosios muzikos įrašų atsiradimo pradžia, apie 1950 – uosius metus³⁸. Šiuo laiku pasirodė daugybė įvairių publikacijų apie „autentiškumą“ ir *Werktreue*³⁹ (lt. ištikimybė kūriniui).

Daugelis gerai žinomų senosios muzikos atlikimo praktikų, kaip Nikolausas Harnoncourtas, Christopheris Hogwoodas bei muzikologai ir meno filosofai Heraldas Heckmannas, Ludwigas Finscheris, Teodoras Adorno pradėjo diskutuoti apie šio termino

³⁸ XX amžiaus penktajame dešimtmetyje muzikologas Ludwigo Finscheris klausia fundamentalių klausimų: „ką reiškia istorinė tiesa?“ ir „ką reiškia žodis interpretacija?“ Finscherio manymu, susiduriama su dvejopa problema, nes atsiduriama prieš kūrinį, kurį norėdami interpretuoti turime žvelgti į jį, kaip į kompozicinį darinį, bei kaip į muzikos istorijos momento „objektyvizavimą“, kurį turėtumėm atkurti tam, kad suprastume patį kūrinį. Taigi žinios apie istorines kūrinio aplinkybes yra labai reikšmingos norint tinkamai interpretuoti kūrinį. Jis kritikuoja kai kurių atlikėjų perdėtą akcentavimą dėl kūrinio formos, epochos dokumentų, rašytinių šaltinių, kurie negali tapti pagrindiniais interpretacijos „gidais“, jei vis dėlto yra kalbama apie meno kūrinį. Kitu atveju, „istorinė tiesa“ interpretacijoje reikštų aktualių koncertinių programų rekonstrukciją, ar protestantų liturgijų rekonstrukciją (pvz.: tam, kad galėtumėm atlikti Bacho pasijas). Finscheris pripažįsta tokio scenarijaus absurdiškumą, bet paaiškina, kad tikrasis tikslas yra atkurti „idealias“ istorines aplinkybes. Jis mano, kad „idealus“ garsas gali būti atkuriamas remiantis atliekamo istorinio periodo resursais: istoriniais instrumentais, balsų tipais, dainavimo ir grojimo technikomis, proporcijomis, akustika, improvizacija, tempo, dinamikos, agogikos, frazavimo priemonėmis (Fabian 2001: 163).

³⁹ *Werktreue* koncepcijos esmė ir idėja yra susijusi su „tikrąja kūrinio prasme“. Kompozitoriaus tikslas, užprogramuotas natomis, specifinėmis technikomis, nuorodomis partitūroje ir t. t., formuoja „tikrąją kūrinio prasmę“, nes muzikinius kūrinius kaip abstrakčius konceptus reikia atlikti adekvačiai, kad jie galėtų būti vadinami ir taptų „meno kūriniais“. Kūrinys turi būti legitimizuotas per „adekvatų atlikimą“, tačiau sąvoka „adekvatus atlikimas“ yra dviprasmiška. Kada atlikimas yra neadekvatus? Kalbėdama apie interpretaciją Lydia Goehr rašo: „Paliekama daug erdvės daugybei interpretacijų, bet ne tiek daug erdvės tokioms interpretacijoms, kurios nenutoltų nuo tikrosios kūrinio prasmės. Kyla klausimas, kada interpretacija išduoda „tikrąją kūrinio prasmę“ (Goehr 1994: 232).

reikšmę, vartosenos prasmę ir senosios muzikos atlikėjų siekius. Nuo pat senosios muzikos judėjimo atsiradimo, kuris tarp atlikėjų simboliškai siejamas su istorinių instrumentų orkestro *Concertus Musicus Wien* (CMW) pradžia⁴⁰, Nikolaus Harnoncourtas išreiškė savo nuomonę apie autentiškumą teigdamas, kad autentiškumas neegzistuoja. Jam atrodė neteisinga manyti, kad natų tekstas (*Notentextur*) yra tapatus kompozicijos kūrinio ištikimybei (*Werktreuen*). Juk dažniausiai senosios muzikos natose neaptinkama nei tempo, nei dinamikos, nei konkretaus natų aukščio (dėl skirtingos temperacijos) nuorodų, tad natos savaime negali atskleisti muzikos dvasios. Muzikos prasmė yra *Werktreuen* – tai, kas už natų. Muzikantų tikslu turėtų tapti informacijos apie kūrinį, jo prasmę, atlikimo praktikas kaupimas, vėliau panaudojant visus meninius atlikėjo gebėjimus paversti kūrinį suprantamą dabarčiai (Fabian 2001: 155).

Panaši filosofo ir muzikologo Teodoro Adorno nuomonė. Jis teigia, kad muzikos užrašymas natomis nėra tapačios muzikos kūriniiui, tad neverta senosios muzikos atlikimuose garbinti teksto kaip autoriteto. Kompozitoriaus valios ar galutinio teksto paieškos neturėtų tapti atlikėjų rūpesčio prioritetu. Ilgainiui (nuo šeštojo dešimtmečio⁴¹) stokoiant žinių apie muzikos stilius bei instrumentų technikas, buvo būtina pasitelkti muzikologų ir mokslininkų tyrimus. Viena iš leidybos praktikos veiklos krypties užsimojo rengti senosios muzikos natų redakcijas bei „apvalyti“ muzikinį tekstą nuo tradicija tapusių atlikimų (pasižyminčių romantine įtaka). Sąvokos „autentiškumas“ daugiareikšmiškumas (apie 1980–1990 metus) bei autentiškumo koncepcija muzikos atlikime tapo intensyviu diskusijų lauku tarp britų ir amerikiečių muzikologų, muzikos kritikų, atlikėjų bei meno filosofų. Šių diskusijų pasekme būtų galima pripažinti siūlymą pakeisti sąvoką „autentiškumas“ į „istoriškai informuotą atlikimą“.

Daugelis autorių įsitikinę, kad yra neįmanoma atlikti muzikos taip, kaip ji buvo atliekama ankstesnėse epochose dėl daugelio priežasčių: tam tikrų epochų atlikimo praktikų žinių stokos, didelės takoskyros tarp šiuolaikinių ir ankstesniųjų epochų atlikėjų ir klausytojų, atlikimo erdvių akustikos skirtumų. Vieną iš aršiausių kritikų išsakė Richardas Taruskinas, pasisakydamas dėl autentiškumo atlikimuose negalimumo.

⁴⁰ *Concertus Musicus Wien* (CMW) 1953 metais įkūrė Nikolaus Harnoncourt ir Alice Harnoncourt. Nuo to laiko Harnoncourtas tapo istorinių instrumentų bei atlikimo praktikų skleidėju. Prieš pirmąjį koncertą, šis orkestras praktikavosi ketverius metus ir tik 1957 – aisiais atliko pirmąjį koncertą Vienoje.

⁴¹ Maždaug nuo 1960 metų, atsiradus nemenkai senosios muzikos atlikimų diskografijai, bei įvairiems muzikologiniams straipsniams, padidėjo susidomėjimas autentiškumu muzikiniuose atlikimuose ne tik senojoje, bet ir modernioje muzikoje. Šios paralelės yra viena su kita susijusios. Aukštas autentiškumo lygis modernioje muzikoje pasiekiamas lengviau nei senojoje dėl standartinės, visiems gerai suprantamos notacijos, atliekamos moderniais instrumentais.

Straipsnyje „Tradicija ir autoritetas“ (2007) Richardas Taruskinas atskleidžia vykstančio dialogo tarp senojo ir šiuolaikinio atlikimo stilių praktikų ir teoretikų karą. Keldamas klausimus, kas yra modernu ir kas istoriška, straipsnio autorius pareiškia: „tai, kas paprastai laikoma „šiuolaikiniu stiliumi“, iš tiesų yra senovinis stilius, o tai, ką paprastai vadinama „istoriškai autentišku atlikimu“, yra pats tikriausias modernusis stilius“ (Taruskin 2007:189). Kritikuodamas „Senosios muzikos judėjimą“ savo dėmesį sutelkia ne į judėjimo pasiekimus, bet į motyvus, kurie nepelnytai išaukštino kai kurių atlikėjų interpretacijas. Taruskinas yra įsitikinęs, kad „Senosios muzikos judėjimas“ yra modernus fenomenas, taigi nėra istoriškas, bet autentiškas. Neigdamas teiginį, kad autentiškumas gali rasti tik iš istoriškumo, bando įrodyti, kad tam tikrų, selektyviai pasirinktų istorinių faktų naudojimas „senoviniam“ stiliui pagrįsti, užgniaužė tam tikrus, istorinio atlikimo praktikos aspektus, vienas iš jų – sakytinė tradicija⁴².

Taruskinas kelia klausimą: jei tradicija praranda savo autoritetą, tai koku kitu autoritetu galima būtų remtis? Autorius tvirtina, kad šiuolaikinių atlikėjų sampratoje autoritetu tampa tekstas. Tekstas, kuris nepriklauso nei nuo kompozitoriaus, nei nuo tradicijos ir imamas puoselėti kaip savarankiškas užfiksuotas artefaktas. Urteksto ir muzikinio teksto samprata apima ne tik kompozitoriaus notaciją, bet ir visus egzistuojančius rašytinius šaltinius (traktatus, eskizus ir t. t.) (Taruskin 2007: 209). Besiplečianti teksto sąvoka mažina kompozitoriaus ir didina atlikėjo (jis pats nusprendžia, kuris tekstas svarbesnis) autoritetą. Kadangi vienu iš muzikologijos uždavinių tapo rengti senosios muzikos natų redakcijas, pakito ir muzikologo statusas, jis tapo autoritetu, tarpininku tarp atlikėjo ir notacijos. Taruskinas nuomone, atliekant senosios muzikos kūrinius, autoritetu tampa ne autorius, bet atlikėjas, kuris išsirenka jam parankesnę, muzikologų atrastą ir kartais interpretuotą muzikinį tekstą (Taruskin 2007: 208–210).

Apibendrinant galima teigti, kad istoriškai informuotas atlikimas nesiremia kompozitoriaus valios ar galutinio teksto paieškomis, bet atlikėjo sugebėjimais tą tekstą perskaityti, atskleisti tai, kas už natų, pasitelkiant visus galimus epochos konteksto įrankius (informacijos apie kūrinį, jo prasmę, atlikimo praktikas ir t. t.). Atliekant tyrimą ir

⁴² Richardas Taruskinas teigia, kad analizuojant svarbu suprasti procesą, per kurį kultūros dalis tampa autentiška. Jo manymu, istorinio judėjimo šalininkai pasipriešino visus laikus egzistavusiai sakytinei tradicijai. Šią tradiciją suformuoja atlikėjų kartos, perduodamos kitoms atlikėjų kartoms išstisus muzikinio repertuaro atlikimo būdus. Šis R. Taruskinas pastebėjimas skiriamas romantizmo epochos pavyzdžiams, tačiau jis nepamini, kad toks pats tradicijos perdavimo procesas būdingas ir kitoms epochoms. Skirtumas yra tas, kad apie kitų epochų atlikimo tradicijas yra žinoma iš išlikusių rašytinių šaltinių. Svarbu pripažinti, kad Vakarų muzikos kultūra suvokiama kaip rašytinė tradicija, nors ją nenutrūkstamai veikė ir sakytinė tradicija. Jis teigia: „kartais man norisi atsakyti partitūrų neatsisakant pačių kūrinių ir sugrąžinti muziką prie grynai sakytinės tradicijos“ (Taruskin 2007: 209).

sprendžiant baroko muzikos interpretacijos problemą, darbo autorė pasitelkia išlikusius baroko epochos atlikimo praktikų šaltinius (traktatus), taip pat teorijas, turėjusias įtakos muzikinei baroko kalbai bei muzikiniam tekstui: afektų, retorikos ir kombinatorikos teorijas, kurios bus toliau aptariamoms.

Viena iš svarbiausių baroko muzikinei kalbai įtaką dariusių teorijų – afektų teorija (it. *teoria degli affetti*, vok. *Affektenlehre*) – susiformuoja ir pagrindžiama tik XVII a., bet kalbos imitavimo, jausmų sužadavimo priemonės aprašytos teoriniuose veikaluose egzistuoja nuo antikos laikų, dar gerokai prieš René Decarteso, Athanasijaus Kircherio traktatus⁴³. Vienas pirmųjų kompozitorių aprašęs afektus buvo Nicola Vicentino (1511–1576). Traktate *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) jis teigia: „kompozitoriai privalo išjudinti žodžius tam tikromis harmonijomis, reprezentuojančiomis žodžių aistras pagal subjektą – staiga švelniai, staiga grubiai, arba liūdnai, arba linksmai...“ (Palisca 2006: 179).

Įvairiomis muzikinėmis priemonėmis poezijai suteikiant tam tikrą nuotaiką išjudami afektai. Tam italai naudojo žodžių idėjų mėgdžiojimą (it. *imitazione del concetto delle parole*), įvairius madrigalizmus (vizualius muzikos piešinius), kurdami matomos muzikos efektą (it. *musica visiva*). Buvo siekiama muzikinį tekstą glaudžiai susieti su poetiniu tekstu, tad afektai buvo formuojami ne tik emociškai išreiškiant verbalinio teksto turinį, bet ir natų grafiką, pvz., natų judėjimo kryptimis. Įvairiai grafiškai formuojami pasažai turėjo atspindėti žodžių konceptus⁴⁴. Tokiu būdu XVI–XVII a. muziką komponavo Jacobas Arcadeltas, Adrianas Willaertas, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Orlando di Lasso, Carlo Gesualdo ir kt.. Apie žodžių prasmes ir afektus išreiškiančias kompozicines priemones bei muzikoje atspindimą Renesanso literatūroje užgimusį *imitazione della natura* (it. gamtos pamėgdžiojimas) ir *imitazione del concetto delle parole* (it. žodžių idėjų pamėgdžiojimas) judėjimą, žr. Gražinos Daunoravičienės tyrimus (Daunoravičienė 2008: 46–50 ir 2015: 237–242).

Italijoje, antroje XVI a. pusėje, klestėjęs aistrų išjudinimo menas parengė muzikos stiliaus persiorientavimą prie intensyvesnės išraiškos, kuri pasireiškė *seconda prattica* madrigaluose ir monodinėse Giulio Caccini, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi kompozicijose.

⁴³ Afektų teorijos pagrindėjas René Descartas traktatuose *Les passions de l'âme* (1649) ir *Musicae compendium* (1650), taip pat Athanasijus Kircheris *Musurgia universalis* (1650) garsų meną siejo su emocijomis galiomis, įvardindami muziką, kaip afektų meną. Tačiau jau nuo Antikos laikų žinomas *mimesis* – imitavimo menas, vėliau Renesanso epochoje paplitusi žodžių (*imitare le parole*), gamtos reiškinių bei įvairių nuotaikų imitavimo konceptai vaizduojami muzikinėmis priemonėmis (natų, balsų, pauzių skaičiumi ir pan.) buvo skirti išjudinti afektus (Maniates 2011: 196).

⁴⁴ XVI a. italų madrigaluose tam tikri žodžiai kaip *onde* (bangos) naudojo *circulatio* ar *kyklosis* retorines figūras, *precipitare* (kristi, nusileisti) – *descensus* arba *catabasis*, *salire* (kilti) – *ascensus* ar *anabasis* (Maniates 2011: 211–212).

Seconda prattica kūryboje tampa svarbiausi afektai, stengiamasi tiesiogiai „kalbėti“ jausmais. Balso dinamikos puošmenos naudojamos pabrėžti tam tikrus žodžius (eksklamacija, *messa di voce*, *sprezzatura*). Taip buvo kaupiamos muzikinės ekspresyvumo priemonės, kurios charakterizavo italų *nuove musiche*. Tuo tarpu žodžiai tapo tik muzikos įrankiu, muzikinės ekspresijos prielaida, bet ne kompozicijos objektu, kaip tai atsitiks vokiškoje muzikoje.

Dar viena retorikos meno teorija buvo itin svarbi baroko muzikinei kalbai. Retorikos menas sujungė kalbos, muzikos, afektų raiškos būdus, tačiau susiformavo ne katalikiškoje Italijoje, bet liuteroniškoje Vokietijoje. Neatsiejami, lygiagrečiai koegzistavę afektų ir muzikinės retorikos mokslai⁴⁵ skirtingai reiškėsi XVII a. italų ir vokiečių kompozicijose bei atlikimo mene. Vienas žymiausių XX a. muzikinės retorikos tyrėjų, muzikologas Dietrichas Bartelis, remdamasis Vincenzo Galilei traktatu *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581 m.)⁴⁶ teigia, kad skiriasi italų ir vokiečių barokinės muzikos konstravimo filosofija. XVII a. italų muzika buvo kuriama remiantis oratorystės menu, o ne retorikos mokslo disciplina. Jos tikslas – labiau imituoti aktorių nei dramaturgą, labiau patį oratorių nei retoriką. Dramatiški gestai ir patosas buvo skirti muzikinės inspiracijos, jos sukūrimo iššaukimui. Taigi afektų teorija gali būti laikoma pirmąja muzikai adaptuota retorikos forma, nes jos tikslas – išjudinti klausytojų afektus (it. *muovere gli affetti dell'uditorio*) (Bartel 1985: 59).

Tuo tarpu vokiečiai XVII a. muzikos retoriką dar vadino *musica poetica* (kaip jau minėta, priešprieša *musica pratica*), nes tam tikri kompoziciniai modeliai (jiems buvo pritaikomi verbalinės retorikos terminai) buvo taikomi kūrybos procese, o pačios kompozicijos konstruojamos pagal retorikos taisykles (*inventio, dispositio, elocutio*). Vokiečiai sukūrė *Figurlehre* (retorinių figūrų) mokslą⁴⁷, suklasifikavo muzikinius retorinius terminus, daugiausiai perimtus tiesiogiai iš retorikos mokslo (naudodami kaip sinonimus ar homonimus) (Unger 2003: 71, 109). Tokiu būdu į muziką įterpdami ne tik lingvistines, bet ir teologines prasmes. Panašiai kaip italai, vokiečiai imituodavo žodžius naudodami

⁴⁵Afektų ir retorikos mokslų atsiradimo istorija susijusi su Marco Fabio Quintaliano traktatu *L'Institutio oratoria* (90–96 m.), kuriame išdėstomos retorikos mokslo, oratoriaus meno ir kt. taisyklės, kurių tikslas buvo paversti klausytojus, išprovokuoti tam tikrus afektus.

⁴⁶Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581 m.) teigia, kad kompozitoriai kurdami muziką turi imituoti aktorių kalbėjimą tragedijose ir komedijose (kaip tai darė graikai): imituojanč kalbos aukštį, akcentus, gestus, kalbos lygius pagal vaidinamo personažo nuotaiką, socialinę padėtį ir pan. (Palisca, 2006, p. 64).

⁴⁷Teoretikai ir kompozitoriai, įteisinę muzikinių retorinių figūrų mokslą (*der musikalische Figurenlehre*) buvo Joachimas Burmeisteris, Johannesas Nucius, Joachimas Thuringus, Athanasius Kircheris, Elias Waltheris, Christophas Bernhardas, Wolfgangas Casparas Printzas, Johannas Georhas Ahle, Thomas Balthasaras Janowka, Johannas Gottfriedas Waltheris, Mauritius Johannas Vogtas, Johannas Mathessonas, Johannas Adolfas Scheibe, Meinardas Spiessas, Johannas Nikolausas Forkelis (Bartel 1985: 30).

madrigalismi, concetti delle parole principą. Vokiečiai šią tradiciją taikė nuo Renesanso laikų kuriamose kompozicijose⁴⁸ ir tęsė iki vėlyvojo baroko šedevrų (Johano Sebastiano Bacho ir t. t.). Kaip teigia Aleksandra Pister, retorikos figūros dažnai remiasi struktūriniais panašumais su kalbinėmis struktūromis ir baroko muzikinėms išraiškoms sukuria standartus (pvz., kylančiai ar besileidžiančiai melodinėms linijoms), apibrėžtus retorikos sąvokomis (*anabasis, catabasis, tirata* ir t. t.) (Pister 2011: 79). Taigi, muzikinės retorinės figūros, perimdamos lotyniškas retorikos mokslo sąvokas bei itališkos muzikos žodžių konceptus, ornamentiką, dinamines balso puošmenas persipina tarpusavyje ir tampa savotiška „geneze“ tolesniam įvairių pagražinimų vystymuisi. Ši muzikinių sąvokų bei puošybos sistema persipina ypač kalbant apie Dreždene gyvenusių ir kūrusių kompozitorių sąsajas su itališkos muzikos madomis⁴⁹.

Baroko muzikos komponavimas ir puošyba taip pat neatsiejama nuo *ars combinatoria*⁵⁰ – matematinio kombinatorinio kompozicinio proceso. Pasak Athanasio Kircherio, aritmetiniai skaičių santykiai buvo naudojami muzikos ritmui, tempo santykiams, garsų aukščiui sukurti (Klotz 2006: 38). Muzikoje *ars combinatoria* rėmėsi dviem pagrindinėm manipuliacijom: kombinacijomis (vienų elementų pakeitimais kitais) ir permutacijomis (ribotais elementų perstatymais) (Povilionienė 2013: 26). Taigi pirmoji kombinatorikos manipuliacija naudojama muzikoje – kombinacija – vienų elementų pakeitimas kitais jų sekoje (pvz.: iš ABC gauname AB, BC, AC, CA, BA, BC). Matematikoje junginiai arba kombinacijos gaunami įvairiai jungiant tam tikros baigtinės aibės elementus⁵¹.

⁴⁸ Kompozitoriai ir teoretikai, kaip Gallusas Dressleris (1533–1580) traktate *Praecepta musicae poeticae* (1563) aprašo Renesanso motetų kompozicinį procesą; Joachimas Burmeisteris (1564–1629) *Musica poetica* (1606) traktate išdėsto muzikinių retorinių figūrų teoriją, pateikdamas šias figūras iliustruojančius pavyzdžius polifoninėje Orlando di Lasso, Giacheso de Werto, Franciscuso de Rivulo muzikoje. Taip pat ir Athanasiusas Kircheris, Christophas Bernhardas pradeda naudoti retorinių figūrų pavadinimus, kaip *anaphora, ellipsis, exclamatio, interrogatio* ir kt.).

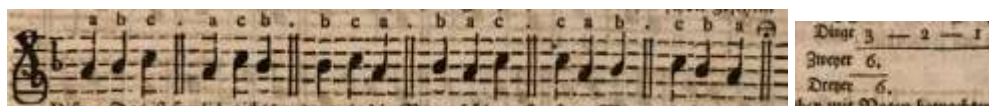
⁴⁹ Tarp itališkosios muzikos praktikos propoguotojų buvo Michaelis Pareatorius, traktate *Syntagma musicum* (1619), pateikęs kai kurias Giovanni Battista Bovicelli diminucijų taisykles sekė italų muzikos madomis, stengdamasis jas perduoti vokiečiams. Johannas Andreas Herbstas, traktate *Arte prattica et poetica* (1653), mini italus Adriano Banchieri, Girolamo Diruta, Ludovico Zacconi, teigdamas jog diminucijų traktatai maždaug nuo 1600 –ųjų metų, išlaikė svarbą besikeičiančiame XVII a. muzikiniame stiliuje. Taip pat italais sekė tokie kompozitoriai kaip Athanasius Kircheris, Wolfgangas, Casparas Printzas, Heinrichas Schütz ir kt. (Neumann 1983: 538).

⁵⁰ *Ars combinatoria* terminas aptinkamas Marino Mersenne'o traktate *Harmonie universelle* (1636 m.), kuriame mokslininkas pateikia visus galimus heksakordo junginius (720). Vėliau Athanasius Kircheris traktate *Musurgia universalis* (1650) aprašė mechaninį prietaisą skirtą muzikai komponuoti. Taip pat Gottfriedas Leibnizas *Ars combinatoria* (1666) traktate išrašė daugybę muzikinių pavyzdžių su matematinėmis formulėmis.

⁵¹ Remiantis matematine kombinatorika, kuri nagrinėja baigtinių aibių elementų kombinacijas, galima kai kuriuos terminus vartoti kartu, arba pakeisti pagal jų atitikmenį. Štai permutaciją atitinka matematinis terminas kėliniai. Kėliniais (perstatiniais arba permutacijomis) vadinami gretiniai sudaryti iš visų elementų aibės. Nes, jei baigtinė aibė sudaro trys skaičiai {1, 2, 3}, tai ji gali būti išreikšta šešiais (6) būdais: {1, 2, 3} = {1, 3, 2} = {2, 1, 3} = {2, 3, 1} = {3, 1, 2} = {3, 2, 1}. Bendroju atveju n skirtingų elementų galima sukeisti vietomis $n! = 1 \cdot 2 \cdot (n - 1) \cdot n$ (skaitome "n – faktorialas") būdais. Tad šiuo atveju gauname formulę: $3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$. Tokie

Junginyje elementų išdėstymo tvarka gali būti svarbi arba nesvarbi. Pagal tai junginiai klasifikuojami į gretinius ir derinius. Gretiniais vadinami junginiai⁵², kuriuose elementai nesikartoja ir elementų išdėstymo tvarka yra svarbi, t. y. sukeitus elementus vietomis gaunamas naujas junginys. Galimas pavyzdys su gretiniais muzikoje: iš 3 garsų reikia sudaryti 2 garsų kombinacijas. Natos (elementai) nesikartoja, išdėstymo tvarka yra svarbi, formulė atitiktų $3!/(3-2)! = 6$ (žr. 3 priedas). O štai deriniai – tai junginiai, kuriuose elementai nesikartoja ir jų išdėstymo tvarka nėra svarbi, t. y. sukeitus elementus vietomis gaunamas tas pats junginys⁵³. Muzikoje galima būtų pritaikyti tokiam pavyzdžiui: kiek skirtingų pasažų iš 4 natų galima sudaryti iš 8 natų? Sudarant matematinę formulę, sprendimą galima būtų užrašyti taip: $8!/(8-4)!4! = 70$.

Antroji kombinatorikos manipuliacija naudojama muzikoje – permutacija – elementų perstatymas (ABC; ACB; BAC; CAB; CBA; BCA (6 variantai)). Josephas Riepelis traktate *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757) išsamiai su formulėmis ir natų pavyzdžiais išdėsto kombinatorikos operacijas.



1 pvz. Permutacijos pavyzdys natomis ir formulė iš Josepha Riepelio traktato *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757), (Riepel 1757: 9).

Minėtu Kircherio *Musurgia universalis* (1650) traktatu ne tik pagrindžiamas afektų, retorikos, bet ir kombinatorikos mokslas, tiesiogiai siejamas su pasažų kombinacijomis, įvairiomis natų išdėstymo galimybėmis. Traktato VIII skyriuje pateiktos natų kombinacijos (lot. *de Notarum Combinatorium*) iš trijų natų sudaromi 6 skirtingi natų kombinacijų variantai, iš keturių natų – 24 variantai ir t. t. Tiesa, tokia pasažų figūrų gausa labiausiai pasiteisino instrumentinėje muzikoje, o vokalinėje ne visos kombinacijos galėtų būti

skirtingi elementų deriniai vadinami kėliniais iš kartotinių gretinių. Taip pat matematikoje naudojami kartotiniai kėliniai, kurių kėlinys turi vienodų n_1 elementų pirmos rūšies, n_2 vienodų elementų antros rūšies, ..., n_k vienodų elementų k rūšies. (Pvz. su raidėmis: AABB ABAB ABBA BBAA BABA BAAB, formulė atitiktų $4!/(2!2!) = 6$). Pavyzdys: kiek skirtingų žodžių galima parašyti perstatant raides žodyje STATISTIKA? Sprendimas: Raidė S kartojasi 2 kartus, raidė T – 3, raidė A – 2, raidė I – 2. Bendras raidžių skaičius $N=10$. Todėl skirtingų junginių iš šių raidžių yra $10!/(2!3!2!2!) = 75600$. Muzikoje galima būtų pritaikyti, jei ieškotumėm sprendimo variantų, kiek iš 10 natų pasažo, kuriame kartojasi tam tikros natos, galima sudaryti skirtingų pasažų? Riepelis tokių pavyzdžių savo traktate nepateikia, bet jį galima pritaikyti, kai ieškosime III arijos da capo etape tinkamų pasažų sprendinių iš tonacijos atitingamų laipsnių, kurie gali kartotis (žr. prieiga per internetą: [http://pyragas.pfi.lt/pdf/teaching/fk2.pdf]).

⁵² Matematikos kombinatorikoje taip pat naudojami ir muzikoje gali būti pritaikyti kartotiniai gretiniai. Kartotiniais gretiniais vadinami junginiai iš n elementų, kai juos galima rinktis iš n elementų aibės, nekreipiant dėmesio į tai, kad elementas jau buvo pasirinktas. Jei matematikoje pavyzdys yra: kiek galima sudaryti keturženklį skaičių iš skaitmenų 2, 5, 9. Formulė 3^4 Muzikoje galėtų atitikti pavyzdys: kiek galima sudaryti trijų natų pasažų iš trijų natų, jei jos kartojasi? Formulė $3^3=27$.

⁵³ Pavyzdys: Kiek skirtingų startinių penketukų galima sudaryti iš 10 krepšininkų? Formulė $10!/(10-5)!5! = 252$. Prieiga per internetą: [http://pyragas.pfi.lt/pdf/teaching/fk2.pdf].

išdainuojamos. Vėlesniuose skyriuose, atliekant praktinį arijos *da capo* trijų istorinių stilių puošybos tyrimą bus remiamasi kombinatorikos mokslo principais, naudojant atitinkamus matematinius terminus, išskiriant pasažų tipus, jų kombinacijas puošiant (perstatant natas).

1.2. Arijos *da capo* samprata XVII a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje

Aptariant baroko epochos vokalinės muzikos ypatybę – kompozitoriaus užrašyto (fiksiuoto) teksto ir atlikėjo, vokalisto, improvizuojamo (nefiksiuoto) teksto santarvės klausimą – arija *da capo* iškyla kaip abiejų veiksmų sąlygojamas pavyzdys. Nepilnai užrašytas arijos *da capo* muzikinis tekstas ir laikotarpio atlikimo tradicijų sąlyga kelia nemenkus iššūkius mūsų dienų vokalistams. Daugiausiai problemų sukelia iš dalies fiksuota trečioji arijos *da capo* dalis, kurią tradiciškai patikėta „perkurti“, improvizuoti ir ornamentuoti pačiam atlikėjui. Tridaleje arijos struktūroje užfiksuota jos pirmosios dalies puošnaus pakartojimo galimybė skatina plačiau pasvarstyti visam vokalo menui aktualaus žanro ir jo istorinių formų radimosi kontekstus. Pirmiausia pasiaiškinkime, kokios reikšmės glūdi žodžio *aria* etimologijoje ir kas grindžia pasikartojimo (*da capo*) idėją.

Italų kalbos žodžiui *aria* (pr. *air*; lot. *aer*; gr. *ἀήρ*) internetinis italų kalbos žodynas *Treccani*⁵⁴ priskiria bene trylika skirtingų reikšmių. Pirmosios keturios reikšmės yra susijusios su fizikiniais oro, atmosferos ir meteorologijos reiškiniiais, kitos dvi apibūdina žmogaus išraišką, nuotaiką. Septintoji reikšmė apima psichologinį aplinkos atmosferos ar individualios žmogaus jausenos aspektą ir tik aštuntoji siejama su muzikos forma. Taigi, žodžio „arija“ etimologija ir prasminiai kontekstai aprėpia fizikinius, filosofinius, psichologinius bei muzikinius reiškinius.

Vienas žymiausių baroko laikotarpio vokiečių kompozitorių, dainininkų ir muzikos teoretikų Johannas Matthesonas savo traktate „Tobulasis kapelmeisteris“ (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) žodį *aria* susieja ir su pačiu dainavimu: „*Aria* – itališkas žodis, reiškiantis tiek fizikinį reiškinį – orą, tiek ir dainavimą. Dainavimas ir garsas yra sujungto oro efektas“ (Mattheson 1739: 212). Šis Matthesono teiginys patvirtina XVIII a. muzikų ir teoretikų suvokimą, kad *aria* (oras) ir dainavimas yra sinonimai, o garsas ir dainavimas yra sujungto oro efektai. Taigi, dvigubos sąvokos „oras = dainavimas“ (it. *aria* – *canto*) nereikėtų suvokti tiesmukai, nes ji aprėpia tiek fizikinį, tiek ir fiziologinį reiškinius. Bandydamas spręsti žodžio *aria* etimologijoje slypinčią prieštara, italų muzikologas Paolo

⁵⁴ Prieiga per internetą: [<http://www.treccani.it/vocabolario/aria>].

Gozza savo straipsnyje *Storia musicale dell'aria* (2008) siūlo šio žodžio reikšmes interpretuoti kaip dvinarę struktūrą – išorinę ir vidinę *aria*, kitaip – išorinį ir vidinį orą⁵⁵.

Pristatydamas, kas yra „išorinis oras“, Paolo Gozza cituoja Hipokrato idėją: „kūnų kvėpavimas vadinamas atodūsiu (it. *respiro*), o už kūnų esantis darinys – oru (it. *aria*). Oras visur viešpatauja. Smegenys – pats galingiausias kūno organas, ir kai jis yra sveikas, tampa viso to, kas gimsta iš oro, interpretatoriumi (vertintoju), tokiu būdu oras mums suteikia protingumo“ (Gozza 2008: 522). Ši Hipokrato citata atspindi baroko epochos mentalitetą ir pabrėžia antikos mąstytojų pasaulėžiūrai artimą poziciją, kai fizikiniai reiškiniai parametrai buvo neatsiejami nuo filosofinių ar muzikinių ypatybių. Taigi, visa, kas gyva, juda, kvėpuoja, tampa mąstymo objektu, o per žmogaus komunikacijos organą – balsą – pasiekia kitų subjektų sielas.

Kaip vidinis oras suvokiamas tiek vidinis fizikinis oras, esantis žmogaus kūne, tiek ir vidinis metaforinis, sielą virpinantis oras. „Tol, kol vidinė *aria* tampa gyvu afektu, balsu ir dainavimu, nueinamas ilgas ir sudėtingas kelias“ (ibid.: 524). Nuo išorinės ir vidinės *aria* tiesiogiai pereinama į dainavimą ir dėl glaudžios tarpusavio sąveikos dainavimas tampa gyvuojančiu oru, prisotintu aistros paties dainuojančiojo sieloje. Tai rezonuoja ir girdisi klausančiojo ausies vidiniame ore (Mersenne 1636: 93). Taigi *aria da capo* tampa vienu iš reikšmingų baroko epochos muzikinės kultūros mimezės ženklų, oro virpesiais perteikiančių ir ugdančių sielos aistras.

Kita vertus, naujų įžvalgų siūlo panašaus laikotarpio filosofo René Descarteso traktatas „Sielos aistros“ (*Les passions de l'ame*, 1649), kuriame aptariamos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijų. Sprendžiant filosofinę sielos atspindžio muzikinėje *da capo* formoje dilemą, praverčia pagrindinis dekartiško požiūrio teiginys, kad aistros⁵⁶ yra sukeltos ir stiprinamos dvasių judesių. Descarteso manymu, aistros primetamos sielai⁵⁷ su joms būdinga jėga ir trukme: jos nėra praeinančios laikinos jausenos,

⁵⁵ Traktate *The Musical Grammarian* (1728) Rogeris Northas teigia, kad žodis *aria* muzikinėje leksikoje pradėtas vartoti kaip analogija švelniam ir užgrūdintam išoriniam orui (*aria*). Suvirpinant išorinį orą išgaunamas garsas, tačiau žodžiu *aria* būdavo apibūdinamas kiekvienas žodžiais neišreiškiamas darinys, pvz., žmogaus veido *aria* (nuotaika) ir pan. (North 1990: 73).

⁵⁶ Descartesas rašo: „aistras taip pat galima vadinti jausmais, nes siela jas suvokia taip, kaip ir išorinius jutimų objektus, ir šitaip juos pažįsta. Bet dar geriau jas vadinti sielos jauduliais – ne vien todėl, kad taip galima pavadinti visus sieloje vykstančius pokyčius, t. y. visas jos mintis, bet ypač todėl, kad iš visų jai būdingų minčių nėra tokių, kurios taip smarkiai jaudintų ir sukrėstų kaip aistros“ (Descartes 2002: 29).

⁵⁷ Šiam ypatingam fenomenui išaiškinti René Descartesas paskiria didžiąją savo traktato dalį (*Les passions de l'ame*, 1649). Johano Štraucho teigimu, pirmiausia Descartesas konstatuoja pagrindinius afektus. Yra šeši pirminiai afektai: nusistebėjimas, meilė, neapykanta, geismas, džiaugsmas, liūdesys. Likusius afektus galima suskirstyti į šešias pagrindines grupes, t. y. galima juos laikyti šiųjų modifikacijomis, arba kombinacijomis. Taigi pagarbos ir paniekos jausmai Descartesui atrodo besiskiriantys savo „didumu“ ar „mažumu“ ir pan. Nuostaba gimsta iš ūmaus sielos susijaudinimo įdėmiai stebint objektus, atrodančius retais ir nepaprastais. Šio

sielos būsenos – priešingai, jos pasilieka ir kartojasi tam, kad siela jas vėl ir vėl išgyventų. Filosofas teigia: „reikia pažymėti, kad pagrindinė visų žmogiškųjų aistrų veikla yra ta, kad jos skatina ir nuteikia žmogaus sielą norėti to, kam jos parengia kūną; taigi, išgąščio jausmas sukelia norą bėgti, narsumo jausmas – norą kovoti. Lygiai taip pat veikia ir kitos aistros“ (Descartes 2002: 38). Toks stiprus aistrų afektų sužadėjimas balsu, naujas jų pakartojimas arijoje *da capo* ir kitoje muzikoje turi tą patį Descarteso filosofijoje aprašomą tikslą – garsu išprovokuoti sielą patirti tam tikrus jausmus.

Lietuvių kilmės filosofas Johanas Štrauchas iškelia arijai *da capo* svarbią dekartiško požiūrio į aistras ypatybę – galimybę jas sustiprinti ir prie jų grįžti apmąstymuose, nes Descartesas buvo įsitikinęs, kad nuo aistrų priklauso šio gyvenimo gėris ir blogis. Pati gamta leidžia mūsų psichikai patirti ir išgyventi besikartojantį sielvartą ar širdgėlą (Štrauchas 1996: 69–70). Dar fundamentalesnė Descarteso konsekventinė prielaida, kad gamta taip elgiasi todėl, kad protas galėtų atpažinti besikartojančius afektus ir savaip racionaliai tobulinti gyvuliškas dvasias. Ugdantis, gydantis aistrų poveikis medicinoje Descartesui tampa voliuntarizmo moralumo disciplina, kuri teigiama linkme gali pakreipti buką prigimtine mechaniką. Ne veltui, kaip pažymėjo Gozza, paskutiniame savo traktate *Compendium musicae* (1650) Descartesas siekė suderinti muziką ir aistras afektų disciplinoje, sukurdamas „muzikinį klausymosi būdą“ (Gozza 2008: 527). Klausymasis, girdėjimas ausimis (muzikinis) ir „skambėjimas“, psichologijos atspindys (taip rašo Descartesas) moralės veidrodyje remiasi bendra suvokiamo objekto sąlyga – užtikrinti pasikartojimą ir sustiprinti jo įspūdžio gyvybingumą. Skirtumas tik tas, kad muzikoje tai įvyksta garsiniu pagrindu, o psichologijos, moralės lygmenyje – jausminio suvokimo pagrindu. Teoriškai apmąstydamas muzikos klausymosi procesą Descartesas siūlo muzikoje išnaudoti akcentuotų natų, pasikartojančių kiekvieno takto pradžioje, gyvybingumą, ir tai leidžia suvokiamai duotybei taikyti kognityvines strategijas. Moralinis, arba psichologinis, klausymasis žymi tokio „įrašo“ skirtumą nuo paprasto fiziologinio klausymosi: tai nėra formos problema, medžiagiškai (aritmetiškai) skirtingų balsų trukmė (ibid.: 529).

Descarteso manymu, filosofijos ir muzikos tikslai sutampa – tai žmogaus jausminis ugdymas, skiriasi tik būdai, priemonės. Kaip teigia Štrauchas, filosofinėje gyvenimo plotmėje

afekto ypatybė yra ta, kad jis nesusijęs su jokiais širdies arba kraujo pakitimais, kuriuos sukelia kitos aistros ar afektai. Taigi afektai gali būti dvejopi: kūniški ir psichiniai. Kūniškas vyksmas susijęs su širdimi, krauju ir dvasių judesiais, o psichiniai vyksmai yra sielos veiksmai, valios aktai. Didžiausias visų žmogaus aistrų (afektų) pasireiškimas yra tas, kad jos sieloje pabudina valią ir paruošia kūną. Taigi baimės jausmas skatina bėgti, drąsumo – kovoti ir t. t. Kūnas duoda afektui progą, pats afektas išgyvenamas kaip sielos veiklumas, kaip valios fenomenas. Vadinas, afektai yra specifiniai žmogiški išgyvenimai, nes jie neišsivaizduojami be kūno egzistencijos. Descarteso afektų teorija yra ir jo dorovės mokslo pagrindas (Štrauchas 1996: 69–70).

moralinė aistrų disciplina „ugdo gyvulišką dvasią“, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą, į racionalią afektų kontrolę (Štrauchas 1996: 69–70). Ir muzikinėje, artistinėje mimezėje aistros akcentuojamos stipriai, iškeliamos ant scenos, reprezentuojamos skambančio balso. Muzikinėse formose, tokiose kaip baroko senovinė koncertinė forma arba *aria da capo*, afektai pirmiausia eksponuojami. Afektų judesiai reprezentuojami vėliau juos varijuojant, imituojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje. Taip arijos garsais „nutapomas“ jausmas, tiesiogiai paliečiantis širdį. Škotų filosofas Adamas Smithas pabrėžia, kad dėl afektų reprezentacijos įtaigos arijos *da capo* muzika pranoksta visus kitus imitacinius menus⁵⁸.

Atsižvelgiant į filosofinį baroko epochos kontekstą galima teigti, kad Descarteso suformuota afektų teorija realizuojama didžiausio potencialo išraiška muzikoje ir taip nutiesia tiltą tarp filosofijos ir muzikos. Kaip minėta, afektų reprezentacijos aspektu, filosofinių idėjų atspindžiu garsų mene tapo muzikinė arijos *da capo* forma.

Pereinant prie arijos *da capo* formos bus trumpai aptariamoms šios formos ištakos⁵⁹. Francesco Cavalli, Antonio Cesti ir kitų Venecijos kompozitorių iki 1660 metų sukurtose operose, dauguma arijų buvo tridalės formos su keturiomis ar penkiomis strofomis bei tarp jų įterptomis riturnelėmis. Solo balsas palydimas *basso continuo* akompanimento. O štai nuo XVII a. antrosios pusės, ypač venecijiečių Pietro Andrea Ziani, Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi ir Carlo Pallavicino operų arijose pradeda dominuoti du pagrindiniai arijų tipai,

⁵⁸ „Liūdname ar laimingame žmoguje, intensyviai išgyvenančiame jausmus nuo meilės iki neapykantos, nuo dėkingumo iki apmaudo, nuo susižavėjimo iki paniekos, nuolatos sukasi viena mintis ar viena idėja. Ir kai stengiamasi ją užmiršti, ji vėl staiga sugrižta. Neįmanoma negalvoti apie tą vieną idėją, tačiau taip pat negalima jos nuolatos kartoti draugams. Toks žmogus randa prieglobstį vienumoje, kur gali sau garsiai kartoti balsu, ir beveik visuomet tuos pačius žodžius. Nei proza, nei poezija negali imituoti to nenutrūkstamo aistros pakartojimo. Gali aprašyti, bet ne imituoti. O muzika astringoje arijoje ne tik gali, bet ir imituoja daug kartų įvairias aistras. Turėdama savyje tokią mimezės galią, muzika pralenkia kitas imitacinio meno rūšis“ (Smith 1980: 191–192).

⁵⁹ Pasak Jacko Wetrupo, XVII – XVIII a. muzikoje pastebima, kad jau Giulio Caccini (1551–1618) išleisto vokalinio rinkinio *Nuove Musiche* (1601) arijos pateikiamos paprastomis strofinėmis struktūromis (A, A¹ A²) Didžiosios A, B raidės formų struktūros schemose dažniausiai naudojamos pažymint stambias XVIII, XIX a. formas, o mažosios raidės a, b, smulkiąsias, iš sakinių ar periodų susidedančias formas. O štai XVII a., tarp 1630–1650 m. daugelis operos arijų yra strofinės variacijos formos, kitaip dar vadinamos *basso ostinato* arijomis. Daugelis jų parašytos rečitatyviniu stiliumi, bet kai kurios naudoja reguliaresnius ritminius modelius, artimus to laikmečio instrumentinei šokių muzikai, kaip *aria di Ruggiero* ir *aria di romanesca, lamento*, dažnai asocijuojamos su atitinkamu ritmu ir tam tikrai intervalais. Ankščiausiai randama tokios formos Galilei *Libro d' intovolutura di liuto* (MS 1584); kiti pvz. Nicolo Borboni *Musicali concetti* (1618), Raffaello Rontani *Le varie musiche* (6 knygos 1614–22), Antonio Cifra *Li diversi scherzi* (1623) kuriame yra *aria da cantar ottave*. Andrea Gabrieli ir Annibale Padovano (Dialoghi musicali, RISM 1590) *Arie della battaglia*, jos taip pervadinamos, nes iš jau egzistuojančių modelių ir iš pradinių planų; o *manner ar style* yra tarsi raktai kiekvienam kūrinėliui kaip antai M.A. Ingegneri *arie di canzon francese per sonar* (Il secondo libro de madrigali, a quattro voci 1579), Viadana *aria di canzon francese per sonar* (L'organo suonarino, 1605). Kai kas tokios pačios ar tokia pati rūšis be abejonės buvo Montesardo vokalinis rinkinys *I lieti giorni di Napoli: concertini italiani in aria spagnuola* (1611). Arija formuojama išskiriant posmus identiškomis instrumentinėmis riturnelėmis. Pirmam ir ketvirtam posmui naudojama ta pati muzika, nors kitokioje tonacijoje, o antram ir trečiam – skirtinga, tačiau labai panaši muzika: AR–BR–B¹R– AR (Wettrup 1980: 575).

kuriuos muzikologas Jackas Wetrupas (1904–1975) išreiškia schemomis: ABB (arba ABB¹). Išbaigtesnė ir turiningesnė forma susidėjo iš dviejų strofų ir riturnelių, pvz: ABB¹–R–ABB¹–R. Kitokio tipo arijoje, kurią būtų galima laikyti arijos *da capo* pradžia, pirmoji posmelio eilutė ar kupletas, pakartojami tos pačios strofos pabaigoje kaip refrenas, išsivystė į atvirą ABA formą, dažniausiai atliekamą su riturnelėmis: R–ABA–R–ABA–R. Svarbu paminėti, kad muzikinės arijos formos etapus taip pat lėmė ir poezijos prozodijos⁶⁰ skirtumų gausa poetinių posmelių eilutėse, skiemenų kitimas (nuo 9 iki 12).

Išsamiai arijas bei jų formas tyrinėjęs Wetrupas teigia, kad maždaug nuo 1680 m. arijos *da capo* forma pradėjo dominuoti kitų formų atžvilgiu ir ypač tai plito Venecijoje. Pasak muzikologo, tokia nuomonė paneigia ankstesnį tyrinėtojų tvirtinimą, kad Alessandro Scarlatti (gyvenęs Neapolyje), pirmasis savo kūryboje pradėjo naudoti *aria da capo* formą (Wetrup 1980: 575). Šio darbo autorė, tyrinėdama kompozitorių Antonio Sartorio (1630–1680), Giovanni Legrenzi (1626–1690) ir Carlo Pallavicino (1640–1688) operų rankraščius, aptiko, kad Legrenzi operoje „Radamistas“ (*Radamisto*, 1665) ir Pallavicino „Demetrius“ (*Il Demetrio*, 1666) rašė dvidales ar tridales ABB¹ su riturnelėmis formų arijas, o maždaug nuo 1674 m. tiek Pallavicino, tiek ir Sartorio partitūrose greta kitų arijų formų atsiranda tridale arijos *da capo* forma, žymima žodeliu *da capo*. Pirmieji rankraščiuose aptikti pavyzdžiai yra Carlo Pallavicino operoje „Diokletianas“ (*Diocleziano*, 1674), arijoje „Užtenka žvilgsnio“ (*Basta un guardo*) bei operoje „Galienas“ (*Galieno*, 1675) arijoje „Eik, nebetikiu tavimi meile“ (*Và non ti credo amor*), kuriose žymimas *da capo* ir pažymėti formos pabaigos ženklai (žr. 4, 5 priedus). Panašiai ir Antonio Sartorio operoje „Julijus Cezaris Egipte“ (*Giulio Cesare in Egitto*, 1676) arijoje „Žvaigždės, nežudykite manęs“ (*Stelle non m'uccidete*) pažymi tridale *da capo* formą, neišrašydamas trečiosios dalies, bet ją pažymėdamas žodeliu *da capo* (žr. 6 priedas).

Analizuodamas *da capo* formą muzikologas Manfredas Hermannas Schmidtas straipsnyje „*Da capo* arijos poveikis kitoms formoms“ (*Der Einfluss der Da–Capo arie auf andere Arienformen*) pabrėžia konstrukcinę jos ypatybę – be pasikartojimo ši forma neegzistuoja. Svarbu ir tai, kad baroko muzikos kompozicinė sistema disponavo kur kas turtingesniu priemonių rinkiniu, kurios galėjo realizuoti pasikartojimo idėją. Tiek baroko koncerto riturnelė (*tutti*), tiek fugos tema (*dux*) savo sugrįžimą reprezentavo ne vien teminiu, bet ir tonaciniu pagrindu. Tad riturnelinių ar *da capo* formų konstravimo principą galima

⁶⁰ Prozodija [gr. *prosōdia* — priegaidė, intonacija, kirtis]:2. eiliuotų kūrinių kalbos skiemenų, žodžių ar jų grupių tarimo trukmės, kirčio, intonacijos ypatybės ir jas tirianti eilėtyros šaka. Prieiga per internetą: [https://www.zodynas.lt/tarptautinis-zodziu-zodynas/P/prozodija].

nusakyti kaip tikslingą kelionę per atsiveriančią tonacijų erdvę, o pasikartojimo ir uždarumo efektas išgaunamas grįžtant į pradinę tonaciją. Pasak Schmidto, klasikinė baroko epochos arijos *da capo* forma yra tridalė, apibendrinama kaip A–B–A¹ schema (Schmidt 2008: 555). Tridalės (dar vadinamos 3 strofų) formos pirmoji dalis eksponuojama ir baigiasi pagrindine tonacija, antroji, kontrastinga pirmajai, – kita tonacija, o trečioji, dažniausiai neužrašyta kompozitoriaus, bet partitūroje pažymėta žodžiais *da capo* (it. nuo pradžių), grįžta į pirminę tonaciją. Realizuotam muzikos pasikartojimo principui turėjo paklusti ir žodinis tekstas. Nors konstrukciniai arijos *da capo* principai galiojo visą *basso continuo* (skaitmeninio boso) laikotarpį (taip Hugo Riemannas apibūdino baroko epochą), arijos *da capo* muzikinės formos raidos etapai pasižymėjo tam tikrais skirtumais.

Žinia, kad Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi, Carlo Pallavicino, Pietro Torri, Giovanni Battista Bassani, Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini arijų *da capo* forma, komponavimo stilius ir improvizuojami pagražinimai skiriasi nuo Nicolos Porporos, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Georgo Friedricho Händelio ar Niccolò Jommelli, Nicolos Conforto arijų. Tad ištyrus minėtų autorių arijų pavyzdžius, remiantis muzikologų Jacko Westrupo (1980), Marita McClymonds (2011), Helgos Lühning (1994) straipsniais, Johanno Adamo Hillerio traktatu (1774) bei arijų kompozicijų stilistiniais lūžiais, baroko epochos arijos *da capo* formos raidą galima dalyti į tris sąlyginius etapus: ankstyvąjį (pirmąjį), klasikinį (antrąjį) ir vėlyvąjį (trečiąjį), kurie bus aptariami detaliau.

Taigi, arijos *da capo* forma vystėsi maždaug nuo 1675–1680 m. ir suklestėjo XVIII a. pradžioje, kai kastratų dainavimo menas pasiekė brandą, o italų barokinės operos buvo statomos visoje Europoje. Ankstyvajame (pirmajame) arijos *da capo* plėtotės etape arijos A ir B dalys dažniausiai rėmėsi dvidale poetinio teksto konstrukcija⁶¹, kuri muzikoje pasireiškia

⁶¹ Alessandro Scarlatti arijos „Garbinamoji Parisatidė“ (*Parisatide Adorata*, 1689) tekstas (libreto autorius nežinomas, Rūtos Vosyliūtės vertimas).

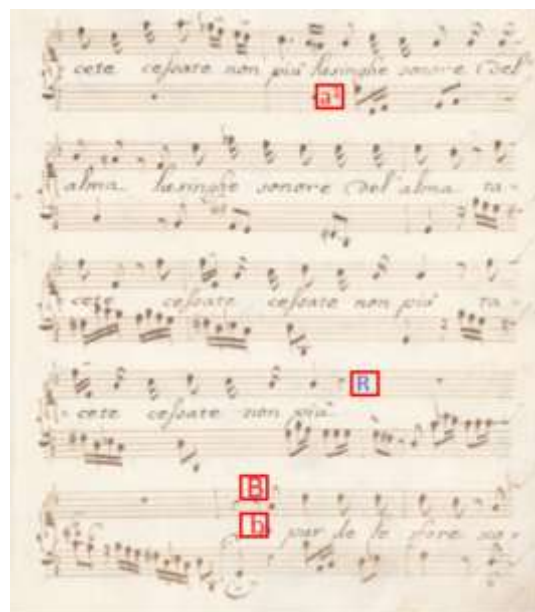
A	<i>Parisatide adorata ombra amata Vieni illustra ai sogni miei</i>	Garbinama Pariside, mylimas šešėli, Pasirodyk kilnioji mano sapnuose
B	<i>Taglia sensi quel barlume Di che Lume pur donasti ai giorni miei</i>	Tokia prošvaistė atima pojūčius, Juk tu mano dienoms padovanojai Šviesą.

Giovanni Bononcini arijos „Virpantys sielos troškimai“ (*Lusinghe sonore del'alma*), iš oratorijos „Magdalenos atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701) tekstas (libreto autorius nežinomas, Rūtos Vosyliūtės vertimas).

A	<i>Lusinghe sonore del'alma, Tacete, cessate non piu.</i>	Viliojantys sielos troškimai, Nutilkit, nurimkit.
B	<i>O pur delle sfere, scoprite spiegate. Le voci beate l'eccelsa vertu.</i>	Visgi išgirskit, įsiklausykit į dangiškus, palaimintus balsus, Kurie skelbia aukščiausias dorybes.

dviem sakiniais, užbaigiamais tobulosiomis ar pusinėmis kadencijomis. Šiam arijos *da capo* formos etapui dar nebūdingos ryškios moduliacijos, taigi pirmoji arijos dalis (A) tvirtai eksponavo pagrindinę tonaciją. Pagal trukmę vidurinė arijos dalis (B) buvo panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau dažniausiai skambėjo lygiagrečiojoje tonacijoje be riturnelių. Tai buvo muzikinis baroko šviesotamsos (it. *chiaroscuro*) efekto atspindys, kuris reiškėsi derminių kontrastu kraštinėms arijos dalims. Beje, kontrastą savaip stiprino ir ryškūs poetinio teksto semantikos (naudojami kontrastingi įvaizdžiai ar nuotaikos) bei eilėdaros (dažniausiai skiriasi A ir B dalių skiemenų skaičius, rimas, prasmės) pokyčiai. Ankstyvojo arijos *da capo* raidos etapo pavyzdį puikiai iliustruoja autorės pasirinktos Alessandro Scarlatti (1660–1725) ir Giovanni Bononcini (1670–1747) arijos *da capo* (žr. 7 priedas, 2 pvz.).

Išsamiau analizuojant Bononcini arijos „Viliojantys sielos troškimai“ (*Lusinghe sonore del'alma*) formą matyti, kad arijos A dalis sudaryta iš pradinės ir baigiamosios riturnelės (R) bei dviejų padalų (*a* ir *a*¹) (žr. 2 pvz.). Abi riturnelės skamba *basso continuo* partijoje (*solo*; tonacija – g–moll, nors prie rakto yra pažymėtas tik vienas bemolis). Du kartus pasikartojanti dar neišplėtotą muzikinę mintį šiame tyrime pažymėta *a* raide; ji eksponuojama pagrindine tonacija su kelių natų nukrypimu į lygiagrečiąją tonaciją B–dur. Silabinis komponavimo būdas, kai vienam skiemeniui skiriama viena nata, lemia, kad pirmoji (*a*) poetinė eilutė (it. *Lusinghe sonore del'alma, tacete, cessate non piu*; liet. Virpantys sielos troškimai, nutilkit, nurimkit) apima tik keturis muzikinius taktus. Raide *a*¹ pažymėtas muzikinis *a* padalos variantas skiriasi tik keliomis natomis pabaigoje, tačiau identiškai atkartoja (*mimesis*) tuos pačius žodžius, išreiškiančius pagrindinę arijos mintį ir afektą. Formalųjį sprendimą galima pavaizduoti schema: A dalis: R (T) – *a* (T–D) – *a*¹ (T) – R (T)



2 pvz. Dieviškosios meilės (it. *Amor divino*) arija „Virpantys sielos troškimai“ (*Lusinghe sonore del'alma*) iš Giovanni Bononcini oratorijos „Magdalenos atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701) rankraštis. Prieiga per internetą: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-_Conversione_di_Maddalena_Parte_Prima.pdf].

Arijos vidurinė (B) dalis (sudaryta iš dviejų padalų – *b* ir *b*¹) savo struktūra panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau ji neturi riturnelių ir parašyta lygiagrečiąja mažorine B–dur tonacija⁶². Toks baroko kompozitorių sprendimas yra labai tipiškas, mat, siekiant užtikrinti B dalies savarankiškumą, vidurinėse arijos dalyse buvo taikoma ne tik kitokia eilėdara, tonacija, bet ir

⁶² Kiekviena arijos dalis sudaryta iš dviejų poetinių eilučių, tačiau skiriasi jų eilėdara. A dalies eilėdara – 9-skiemenė ir 8-skiemenė (*Lusinghe sonore del'alma*, *Tacete, cessate non piu*), o B dalies – 12-skiemenė ir 11-skiemenė (*O pur delle sfere, scoprite spiegate, Le voci beate l'eccelsa virtù*).

skirtingo tempo nuorodos, pažymėtos žodžiu *moto* (it. atlikti greitesniu tempu) (ibid.) Kaip teigia Johannas Friedrichas Agricola (žr. traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) angliškame Baird vertime), svarbu, kad operų arijų žodinius tekstus kurtų garbūs ir muzikalūs poetai, kurie taip sukomponuoja arijų poetinį tekstą, kad jos (arijos) gali būti kartojamos nuo pradžių nepakenkiant jausmų ir žodžių galiai (Baird 2004: 188).

Apibendrinant galima teigti, kad XVIII a. pradžioje arijos *da capo* A ir B dalys buvo lygiavertės muzikiniu ir poetiniu atžvilgiu bei panašios apimties. Atkreipę dėmesį į arijos *da capo* akompanimentą iki XVIII a. pirmojo dešimtmečio matysime, kad solinę vokalo partiją dažniausiai lydi tik *basso continuo*, tačiau retkarčiais tarp frazių ar arijų pradžiose ir pabaigose pasigirsta ir soliniai instrumentai. Pamažu išpopuliarėjo instrumentų pritarimas dainuojančiam balsui, kurie solisto partiją dubliavo unisonu ar oktavomis ir tuo tikslu buvo naudojamos įvairios instrumentų grupės ar solo instrumentų kombinacijos. Tokių arijos *da capo* pavyzdžių gausu neapoliečių ir venecijiečių kompozitorių⁶³ kūryboje ir ypač ankstyvojoje Georgo Friedricho Händelio kūryboje.

Italijoje ir kitose Europos šalyse maždaug nuo XVIII a. pirmojo dešimtmečio prasideda antrasis, vadinamasis klasikinis (antrasis) arijos *da capo* raidos laikotarpis. Tai rodo Antonio Lotti, Francesco Gasparini, Pietro Torri, Giovanni Maria Orlandini ankstyvoji Nicolos Porporos, Leonardo Leo, Leonardo Vinci ir kitų kompozitorių kūryba. Arija *da capo* tampa privilegijuota stambių italų baroko vokalinės muzikos žanrų (operos, oratorijos) forma. Svarbu paminėti, kad šis laikotarpis neatsiejamas nuo reikšmingiausių XVIII a. dramaturgų ir libretistų Apostolo Zeno (1668–1750) ir Pietro Metastasio (1698–1782), sukūrusių arijos *da capo* poetinio teksto modelį. Iki XVIII a. pabaigos šių autorių kūryba tapo pavyzdžiu visiems kompozitoriams ir libretistams. Vokiečių teoretikas, dainininkas ir pedagogas Johannas Adamas Hilleris (Beicken į anglų kalbą išverstame Hillerio dainavimui skirtame traktate *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780)) rašo: „praeityje⁶⁴ buvo įprasta kartoti tekstą du kartus pirmoje arijos dalyje. Viduryje buvo įtraukiama trumpa instrumentinė riturnelė. Dvi arijos A dalies padalos (*a* ir *a*¹) buvo sukuriamos vienodu poetiniu tekstu. O štai antrosios B dalies tekstas buvo atliekamas tik vieną kartą ir be pasikartojimų, tad ir muzika atitinkamai neišplėtotą, o po jos buvo kartojama visa A dalis“ (Beicken 2004: 112).

⁶³ Minimo laikotarpio Neapolio mokyklos kompozitoriai: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Francesco Mancini (1672–1737), Nicola Fago (1677–1745), Domenico Sarro (1679–1744), Francesco Durante (1684–1755). Venecijos mokyklos kompozitoriai: Carlo Francesco Pollaro (1653–1727), Giovanni Maria Ruggieri (1665–1725), Tomaso Albinoni (1671–1751), Giovanni Porta (1675–1755).

⁶⁴ Kalbama apie XVIII a. pradžios, prieš tai minėtus kompozitorius.

Šią Hillerio citatą puikiai iliustruoja autorės pasirinktos kompozitorių Antonio Lotti ir Nicolos Porporos arijos (žr. 8, 9 priedai).

Pirmasis klasikinio arijos *da capo* etapo pavyzdys pasirinktas iš Lotti operos „Teofanė“ (*Teofane*, 1719), libreto autorius Stefano Benedetto Pallavicino (1672–1742). Arijos „Veidas suteikia“ (*Faccia un volto*)⁶⁵ A dalį sudaro trys riturnelės ir dvi padalos (a ir a¹) (žr. 8 priedas). Pradžios instrumentinė septynių taktų riturnelė sukurta G–dur tonacijoje su išrašytomis alto (it. *alto violetta*) ir *basso continuo* smuikų partijomis. Skirtingai nei pirmojo etapo arijos *da capo* formos pavyzdyje, Lotti arijoje matyti ryškiai išaugusi A dalies muzikinė apimtis. Pirmoji a padala susideda iš 11 taktų, ji dvigubai ilgesnė negu pirmo etapo arijoje. Iš pradžių poetinis tekstas *Faccia un volto il suo piacer* (lt. veidas suteikia malonumo) eksponuojamas pagrindinėje G–dur tonacijoje, vėliau nuo žodžių *La vendetta il mio farà* (lt. tačiau mano keršto neišvengs) moduliuojama į dominantės tonaciją D–dur. Tiems patiems poetiniams žodžiams, keturiolikos taktų a¹ padala sukomponuota visai kitokia muzikinė medžiaga, plėtojama kartojant tas pačias poetines frazes. Akivaizdu, kad A dalies išaugimas susijęs su instrumentinių riturnelių įsigalėjimu ir mažųjų padalų (a ir a¹) muzikinės medžiagos išsiplėtimu keičiant komponavimo būdą: silabinis komponavimas išplečiamas keliais muzikiniais taktais retorizuojant vieną pasirinktą poetinio žodžio skiemenį. Arijos *Faccia un volto* vidurinioji B dalis užima tik 4 taktus be riturnelių, tad ji savo muzikine trukme daug kartų trumpesnė už pirmąją A dalį, nors lyginant poetinį tekstą, šios dalys yra lygiavertės eilučių skaičiumi (žr. išnašose 65).

Dar vienas klasikinio etapo arijos *da capo* pavyzdžių pateikiamas prieduose – Nicolos Porporos operos „Andželika“ (*Angelica*, 1720) arija „Atiduodamas tau“ (*Mentre rendo*)⁶⁶ (žr. 9 priedas). Šios arijos forma dar labiau išplėsta nei Lotti arijos pavyzdyje. Arijos A dalį sudaro išplėtos trys riturnelės ir trys padalos (a, a¹, a²). Poetinis tekstas A dalyje susideda iš

⁶⁵ Rūtos Vasyliūtės vertimas.

A	<i>Faccia un volto il suo piacer La vendetta il mio farà</i>	Veidas suteikia malonumo, Tačiau mano keršto neišvengs.
B	<i>E dolcezza in lei maggiore Cor gustar saprà</i>	Švelnumas joje didesnis, Širdis juo mėgautis mokės.

⁶⁶ Rūtos Vasyliūtės vertimas.

A	<i>Mentre rendo a te la vita Posso oh Dio la tua ferita Da quel fianco a questo cor</i>	Atiduodamas tau gyvenimą, Galiu prisiimti, o dieve, žaizdą, Nuo tavo šono į savo širdį.
B	<i>In quel labro pallidetto In quel gaurdo languidetto I suoi dardi e la sua face Per ferirmi ascose amor.</i>	Tose išbalusiose lūpose, Tame liūdname žvilgsnyje, Jos dejonės ir jos veidas, Pasitelkė meilę sužeidžiant mane.

trijų eilučių, skirtingais būdais kaitaliojamų ir kartojamų trijose padalose. Arijos tonacinis planas labai panašus į Lotti arijos, taigi, būdingas klasikiniam arijos *da capo* formos etapui. Apibendrinant galima išskirti, kad klasikinio etapo arijos *da capo* formos A dalis dažniausiai susideda iš instrumentinės įžangos – riturnelės, užbaigiamos tobula kadencija pagrindinėje tonacijoje, vėliau seka dvieilis ar ketureilis posmas p, paprastai užsibaigiantis baigiamąja kadencija paralelinėje arba dominantės tonacijoje (svarbus derminis kitimas), vėl suskamba instrumentinė riturnelė paralelinėje arba dominantės tonacijoje ir pakartojamas pirmasis teksto posmelis baigiamas tonikine kadencija bei užtvirtinama instrumentine riturnele. Schemoje galima būtų pavaizduoti taip:

A dalis: R (T) – a (D) – R (D) – a¹ (T) – R (T)

Porporos arijos „Atiduodamas tau“ (*Mentre rendo*) B dalis susideda iš dviejų padalų (*b* ir *b*¹) ir tarp jų įterptos trijų taktų riturnelės. Tokiu būdu išplėtota B dalis tiesiogiai susijusi su poetiniu tekstu, kurį sudaro net keturios eilutės pakartojamos du kartus (žr. išnašose 66). Nepaisant to, B dalis net tris kartus trumpesnė už A dalį. Taigi, klasikinio tipo arijose antrasis posmelis B dalyje dažniausiai eksponuojamas vieną ar du kartus, tačiau praturtinamas vidiniais paskutinės kupletų eilutės pasikartojimais. Šio laikotarpio antroji arijos B dalis yra žymiai trumpesnė už pirmąją A dalį. Dažniausiai arijos B dalis prasidėdavo ir baigdavosi mediantinėje, subdominantės ar submediantinėje tonacijose, kaip minėta, buvo renkamosi priešingos dermės tonacijos. Kadencijos buvo atliekamos abiejų posmelių pabaigose ir pasikartojanti *da capo* dainininkams tapdavo galimybe ornamentuoti. Akompanimento masyvas antroje arijos *da capo* dalyje dažnai buvo redukuojamas, ypač siekiant taikyti *chiaroscuro* (lt. šviesotamsos) efektą, buvo naudojamas skirtingas tempas ir metras.

Autorės manymu, arijos *da capo* forma savaime buvo labai universali atliekant „nuspėjamą – pasikartojamą“ muziką. Tematiniu ar tonaciniu sąryšiu buvo galima išgauti įvairias kontrastingas nuotaikas, personažų charakterių įvairovę, išreikšti universalius afektus. Instrumentinės riturnelės arijos pradžioje nukeldavo į dramatinės situacijas, kurias pratęsdavo dainininko solinis epizodas su verbaliniu tekstu. Retesniais atvejais, dramatinės situacijos tapdavo priežastimi nutraukti ariją *da capo* prieš jos pabaigą, neatliekant trečiosios dalies.

Trečiasis arijos *da capo* formos raidos etapas prasidėjo maždaug nuo 1740 m. To meto kompozitoriai arijos *da capo* pirmosios dalies A muziką pradėjo kurti stambesnių apimčių, taigi, arijos A dalis ir jos riturnelės bei padalos pradėjo dar labiau ilgėti nei antrajame etape, tačiau poetinis tekstas liko tokios pačios apimties. Išliko nemenkos prieštaros, anksčiau nusistovėjusios žodžio ir garso koegzistencijos konvencijose, arijose pradėjo silpnėti muzikos ir poezijos ryšys. Žodinis tekstas buvo kartojamas daug kartų ir taip

ištirpdamas muzikoje. Prie arijos *da capo* kaitos taikėsi ir libretistai, tokie kaip Pietro Metastasio, ankstyvoje kūryboje naudojęs įvairių rimų metrus (dvylikaskiemėnius, aštunskiemėnius, penkiaskiemėnius), vėlyvesnėje kūryboje pasitelkia tik ketureilius iš septynių skiemenų (it. *settenario*) eilėdarą.

Šio etapo pavyzdžiais pasirinktos dvi arijos „Atleisk mylimasis gėri“ (*Perdona amato bene*)⁶⁷ iš Giovanni Battista Lampugnani (1708–1788) operos „Ecijus“ (*Ezio*, 1743) ir „Sekiau jį laimingas“ (*Lo seguitai felice*)⁶⁸ iš Niccolò Jommelli (1714–1774) operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761) (žr. 10, 11 priedai). Visų pirma, arijos *da capo* forma taip išsiplėtusi, kad riturnelės skamba kaip ilgos instrumentinės įžangos ir pasikartoja ne tik tris kartus A dalyje, bet šešiuose ar aštuoniuose intarpuose tarp a ir a¹ padalų. Tai susiję ne tik su gausiu styginių, bet ir vis dažniau įtraukiamų pučiamųjų instrumentų naudojimu arijose (žr. 11, 42 priedai). XVIII amžiaus viduryje, tokia arijos *da capo* forma tapo standartu: kai pirmosios A dalies poetinis tekstas buvo girdimas aštuonis kartus visos arijos skambėjimo metu, taip moduliuojant, išplečiant ar užtvirtinant naująją tonaciją. Tuo tarpu antrosios B dalies muzikinis ir poetinis tekstai buvo eksponuojami ir girdimi tik vieną kartą. Dar vienas svarbus vėlyvojo etapo arijos *da capo* formos bruožas: kompozitoriai antroje (B) dalyje dažnai pakeičia metrą ir tempą. Pavyzdžiui: vietoje pirmoje (A) dalyje skambėjusio *Largo*, antroje dalyje (B) skamba *Presto* arba vietoje *Allegro*, antroje dalyje užrašomas tridalis *Moderato* ar *Larghetto* (žr. 10, 43 priedai).

Tokia išplėsta arijos *da capo* forma XVIII a. viduryje sulaukė daug kritikos dėl jos uždarumo, pasikartojimo, tai trukdė vystyti operos veiksmui, dramai. Sprendžiant

⁶⁷ Rūtos Vosyliūtės vertimas.

A	<i>Perdona amato Bene Se a me sembrasti infida Cara tu sai quai pene Soffre un amante cor.</i>	Atleisk mylimasis gėri, Jei man pasirodei nedėkinga. Mieloji tu žinai tas kančias, Kurias kenčia mylinti širdis.
B	<i>Fremi, quel cor e' mio Lieto a morir m'invio Non temo il tuo rigor</i>	Drebėk, nes ta širdis priklauso man, Džiaugsmingai save atiduodu mirčiai, Nebijau tavo griežtumo.

⁶⁸ Rūtos Vosyliūtės vertimas.

A	<i>Lo seguitai felice Quand' era il Ciel sereno Alle tempeste in seno Voglio seguirlo ancor</i>	Sekiau jį laimingas, Kai dangus skaidrus buvo, Su audromis krūtinėje Vis dar noriu juo sekti.
B	<i>Come dell' oro il fuoco Scuopre le masse impure Scuoprono le sventure Di falsi Amici il cor</i>	Kaip ugnis aukse Išdegina netyrumą, Taip nesėkmės išgrynina Širdžiai skirtus draugus.

susidariusias akivaizdžias problemas kompozitoriai, naudodami trumpus poetinius ketureilius, plėtė arijų *da capo* muzikinio teksto apimtį, taigi, dažnai vienam žodžiui tekdavo ištisi taktai muzikos, kaip tai matyti aptartuose Lampugnani, Jommelli arijų pavyzdžiuose. Siekiant sutrumpinti A dalies pakartojimą, vietoje *da capo* ženklo partitūrose atsiranda žodis *dal segno* (nuo ženklo), t. y. pradėti trečiosios dalies pakartojimą ne nuo pat pradžių, bet nuo ženklo. Tokiu būdu arijos pakartojimas skambėjo be instrumentinės riturnelės arba prasidėdavo prieš a¹ padalą. Ilgainiui arijos *da capo* forma taip transformavosi ir deformavosi, kad jos vidurinioji B dalis tapo tik mažu epizodu, sujungiamu su A dalies daliniu pakartojimu. Tai galima būtų išreikšti schema: A / B+A. Maždaug nuo 1760 metų kompozitoriai ėmė užrašinėti arijos *da capo* trečiąją dalį su pagražinimais, siekiant, kad dainininkas turėtų mažiau laisvės interpretuoti ir improvizuoti reprizą (Lühning 1994: 817).

Toks liudijimas mus pasiekia ir iš Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1780), kuriame teigiama: „šiuo metu (1780 m.) įprasta arijos forma, jei tai nėra *Adagio* ar *Cantabile*, suteikia dainininkams mažiau laisvės savo improvizacinio išradingumo ir vokalinės technikos demonstravimui, nes kiekvienos melodijos frazė girdima vieną kartą. Tai apsaugo klausytoją nuo dvejonės, kas skambėjo, ar kompozitoriaus, ar dainininko kūryba. Tai šių dienų praktika eiti per visą pirmąją teksto dalį, o po jos seka antroji pusė, tokiam pačiame arba pakitusiame tempe, atliekama su kontrastingu akompanimentu, kuomet orkestro instrumentai demonstruoja improvizuojamą ornamentiką. Galiausiai pirmoji sekcija, panaši į pradžią su skirtingomis išdailomis, ariją „atveda“ į pabaigą. Beveik visos melizmatinės išdailos, frazių įvairovė yra užrašomos kompozitoriaus (ankčiau kompozitorius palikdavo tik melizmų kontūrus, leisdamas jas išplėtoti dainininkui)“ (Beicken 2004: 113, vertė Rūta Vosyliūtė).

Arijos *da capo* kitimo etapai buvo susiję su muzikos reikšmės iškilimu lyginant su poetiniu ir draminiu veiksmu. Po 1750 – ūjų arijoms *da capo* ir arijoms *dal segno* suteikiami ir kitokie pavadinimai, kaip tai puikiai atskleidžia Hilleris. Jis išskiria keturis arijų tipus, vyravusius vėlyvajame baroke, bei naudoja itališkus arijų pavadinimus:

- *Aria di bravura*: arija su daugeliu sudėtingų pasažų, atskleidžianti dainininko techninius sugebėjimus;
- *Aria di strepito*: arija, kurioje muzikinis akompanimentas skubus ir *agitato* (sujaudintas), kai balsu labiau deklamuojama nei dainuojama;
- *Aria d'espressione*: arija, gausi kontrastų ir aistrų kaita;
- *Aria cantabile*: lėto tempo arija, dažniausiai *Adagio* (Beicken 2004: 113).

Apibendrinant galima teigti, kad, maždaug nuo 1675–1770 metų, operose, oratorijose, kamerinėse ir sakralinėse kantatose skambėjusios arijos *da capo* reprezentavo afektus, sielos aistras. Sunku suvokti, kaip tokia muzikinė forma, tokia standartine struktūra, lengvai numanoma, nuspėjama ir uždara, galėjo būti naudojama muzikinėje kalboje tokį ilgą laiką. Nuo XVIII a. antrosios pusės, praktiškai nuo Francesco Algarotti (1712–1764) traktato *Saggio sopra l' opera in musica* (1755–1763), vis dėlto arija *da capo* pradeda prarasti teoretikų, muzikos istoriografų, estetikos žinovų bei filosofų susidomėjimą.

1.3. Arijos *da capo* dalių atlikimo tradicijos baroko teoriniuose šaltiniuose

Šiame poskyryje pristatomi XVIII amžiaus arijos *da capo* atlikimo praktikų liudijimai, remiantis Piero Francesco Tosi (1723), Johanno Friedricho Agricolas (1757), Johanno Adamo Hillerio (1780) dainavimo menui skirtais traktatais. Šiuose traktatuose pateikiami pasiūlymai, atlikimo instrukcijos, besiremiančios tų laikų praktika, taigi, dabarties vokalistas gali pasisemti autentiškų instrukcijų, kaip istoriniai šaltiniai moko atlikti arijas *da capo*. Verta pažymėti, kad itališka dainavimo mokykla, kurios ypatumus atskleidžia žymus dainininkas ir pedagogas kastratas Tosi, XVIII a. buvo žinoma ir ja buvo plačiai remiamasi daugelyje Europos šalių, taip pat ir Vokietijoje. Dainininkas ir pedagogas Agricola, išvertęs Tosi traktatą *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) į vokiečių kalbą (*Anleitung zur Singkunst*, 1757) ir prirašęs nemažai savo komentarų, patikimai atskleidžia savo laikmečio italų dainavimo ir „madingo“ atlikimo praktikas⁶⁹.

Tiek praeities, tiek šiuolaikinius muzikologus (Damieną Colasą, Marco Beghelli ir kt.) bene labiausiai domino du klausimai, susiję su arijos *da capo* atlikimu: 1) kodėl reikia atlikti trečiąją arijos dalį, partitūroje pažymėtą žodžiais *da capo*; 2) kaip ją atlikti meniškai ir nenusižengti autentiškai baroko muzikos tradicijai. Mūsų laikais arijos *da capo* vadinamajam istoriškai informuotam atlikimui (angl. *historically informed performance*) didelę įtaką tebedaro tradicinės XIX a. koncepcijos, kalbančios apie „tikrąją kūrinio prasmę“ (vok. *Werktreue*) ir autoriaus nuostatas (lot. *intentio auctoris*). Jos iškelia kompozitoriaus idėją, sumanymą, tikrąją kūrinio prasmę: užfiksuotas muzikinis tekstas yra daug reikšmingesnis, jis atlikėjo neturi būti „perkuriamas“, o tik interpretuojamas. Muzikologas Damienas Colasas

⁶⁹ Tosi traktatas buvo parašytas 1723 metais, Agricola į vokiečių kalbą jį vertė kiek vėlesniu laiku (1757 m.), tad galima manyti, jog šiuose traktatuose išsakytos mintys apie tris skirtingus arijų atlikimo stilius (priklausomai nuo atlikimo vietos), atspindėjo XVIII a. pirmosios pusės atlikimo praktikas, tokių kompozitorių kaip Alessandro Scarlatti (1660–1725), Giovanni Bononcini (1670–1747), Domenico Sarro (1679–1744), Francesco Durante (1684–1755) ir kt. kūryboje.

straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) remiasi XIX a. vyravusia nuomone apie dainininkų sukurtus *da capo* dalies variantus. Jis konstatuoja, kad, palyginti su kompozitoriaus užfiksuotu muzikiniu tekstu, *da capo* dalies improvizavimas ne tik tapdavo muzikinio teksto papildymu, bet ir modifikuodavo originalų tekstą, savaip „išduodamas“ autoriaus idėjas. Remiantis originaliais baroko laikų traktatais (Tosi, Agricolas ir Hillerio), iš tiesų vertėtų iškelti klausimą: ar kompozitorius ir dainininkas gali būti pripažįstami lygiaverčiais autoriais skambant arijai *da capo*?

Tosi minėtame traktate aprašo būdus (it. *maniere*), kuriais reikėtų atlikti visas tris arijos *da capo* dalis. Pirmojoje arijos dalyje Tosi pataria kompozitoriaus užrašytam muzikos tekstui pridėti skoningus ir ausiai malonius vadinamuosius paprastuosius arba trumpuosius (it. *semplici*), ornamentus, t. y. trilius, apodžatūras ir kt., o štai antrojoje iš dainininkų pageidauja dar daugiau puošybės, žinoma, kartu su paprastaisiais ornamentais. Ši dalis, pasak traktato autoriaus, reikalinga tam, kad dainininkas turėtų galimybę pademonstruoti ne tik savo išlavintą balsą, bet ir įgytas teorines žinias, sumaniai pritaikyti jas atitinkamam muzikos stiliui, harmonijai ir tradicijai. Ir galiausiai Tosi „menkais“ vadina tuos dainininkus, kurie, dainuodami trečiąją arijos *da capo* dalį, jos nevarijuoja, nekeičia visko, kas buvo prieš tai atlikta (Tosi 1723: 18).

Agricola savo traktate taip pat panašiai komentuoja pirmosios arijos *da capo* dalies atlikimo nuorodas dainininkams. Jo manymu, dainininkas ją turėtų dainuoti taip, kad publika gerai girdėtų kompozitoriaus įdėtą darbą. Agricola pažymi, kad dainuojant *da capo* nereikėtų kartoti tų pačių, jau atliktų puošmenų, dainininkas čia turėtų atlikti pačius gražiausius improvizacinius ornamentus (Baird 2004: 189). Aprašydamas to meto dainavimo praktikas Agricola teigė, kad: „geriausieji senieji dainininkai mėgdavo kiekvieną vakarą keisti ne tik lėtąsias, bet ir greitąsias operų arijas. Jeigu atliekant ariją nevarijuojama (nepagražinama), tada sunku suvokti dainininko išprusimo lygį (it. *intelligenza del cantante*). Tik pasiklausius dviejų dainininkų variacijų galima pasakyti, kuris atlikėjas geresnis“ (Baird 2004: 190). Stebėtina, kad dainininkų vertinimo kriterijai buvo panašesni į instrumentininkų ar improvizuojančių kompozitorių: vertinamas ne balso stiprumas, vokalo technikos įgūdžiai, balso tembro grožis, bet vokalistų išradingumas improvizuojant bei ornamentuojant arijas.

Štai Hilleris, rašydamas apie „senuosius“ (t. y. XVIII a. pirmosios pusės) Italijos atlikėjus, pažymi, kad klausytojas iš tiesų ne visada žinodavo, kur skamba kompozitoriaus kūryba, o kur dainininko. Trečiojoje arijos *da capo* dalyje buvo naudojamos melizminės išdailos, kurių kontūrus jau pirmojoje dalyje būdavo nurodęs kompozitorius, bet jas sukurdamas ir išplėtodavo dainininkas:

- pirmoji arijos dalis (A) atliekama taip, kad klausytojas galėtų gėrėtis kompozitoriaus kūryba, tad šios dalies puošybai naudojami tik smulkieji ornamentai;
- antrojoje arijos dalyje (B) gausėja dainininko improvizuojamų ornamentų;
- trečioji arijos dalis (*da capo*), jos savotiškas „perkūrimas“ patikėtas atlikėjo iniciatyvai, jo žinioms, gebėjimams ir improvizavimo menui (Beicken 2004: 111–112).

Galbūt iš tiesų klausytojui visai nesvarbu, kada skamba kompozitoriaus, o kada dainininko kūryba. Juk tradicinė pakartojimo „iš pradžių“ prasmė arijoje *da capo* galėjo gerokai transformuotis, nes išradinčiai improvizuodami „nemenki“ dainininkai turėjo sugebėti reprizos pagrindu sukurti įspūdingą, beveik neatpažįstamą variantą ir pateisinti René Descartes filosofijoje svarstomą aistrų sukėlimo ir sustiprinimo koncepciją.

Verta pažymėti, kad minėtų trijų traktatų autoriai išskyrė tris arijų *da capo* dainavimo stilius, kuriuos diferencijavo priklausomai nuo atlikimo vietos, improvizuojamų ornamentų kiekio, jų pobūdžio, formų ir išraiškos ekspresyvumo. Tiek Tosi ir Agricola, tiek Hilleris savo traktatuose pabrėžia ornamentavimo stiliaus sąsają su atlikimo vieta ir šiuo klausimu jų nuomonės sutampa. Agricola teigia, kad scenoje (teatre) dainavimo menas buvo gyvybingas ir pasižymėjo variacijomis bei ornamentais, o kamerinėje aplinkoje turėjo girdėtis daugiau įdirbio ir rafinuotumo. (Baird 2004: 188). Bažnyčioje, pasak Tosi, arijos turėjo skambėti jausmingai (it. *affettuoso*) ir lėtai (Tosi 1723: 58). Taigi, teatre aukščiausio lygio kastratai dainininkai arijas atlikdavo gausiai ornamentuodami, kamerinėje aplinkoje arijos buvo atliekamos preciziškai, rafinuotai, netgi intelektualiai, o skambėdamos bažnyčioje jos žadino jausmus (afektus). Galbūt tokios traktatų autorių nuorodos – žadinti jausmus atliekant bažnytinę muziką – yra itin netikėtos šiuolaikiniam atlikėjui: juk mūsų laikais įprasta manyti, kad bažnytinės baroko epochos muzikos atlikimui reikėtų suteikti kuo mažiau ekspresyvumo, jausmingumo. Būtina pažymėti, kad retoriškas afektų demonstravimas bažnyčioje skambančioje italų baroko muzikoje neprieštaravo puošniai, dekoratyviai *basso continuo* (vok. *Generalbasszeitalter*) muzikos dvasiai.

Tiesa, kaip nurodo Linas Balandis, remdamasis baroko epochos bažnytiniais dokumentais, liturgijoje muzika turėjo išreikšti rimtus dievobaimingus jausmus (Balandis 2016: 93). Bažnyčios dokumentai griežtai riboja liturgijoje skambančią muziką, jos tekstai turėjo būti paimti iš Mišiolų arba Brevijoriaus. Tačiau darbo autorė mano, kad reikėtų atskirti išskirtinai tik liturgijai skirtą muziką (chorui) nuo bažnyčioje skambėjusios solinės vokalinės

muzikos kantatose bei oratorijose. Žadinti jausmus galėjo pagal barokinius kanonus (afektų, retorikos teorijas) sukurta ir atliekama muzika.

Minėtuose Tosi, Agricolas ir Hillerio dainavimo menui skirtuose traktatuose taip pat gausu konkretesnių nuorodų atlikėjams, skirtų ornamentavimo arijose mokymosi procesui. Dainininkams patariama, kaip reikėtų mokytis varijuoti ir ornamentuoti arijas, neimituojant kitų dainininkų, pabrėžiama ritmo ir tempo svarba atlikime. Tosi teigia: „pirmiausia reikėtų išmokti skirtingais būdais (ornamentais) pakartoti tas pačias arijas, kadangi gausiai ornamentuojantis net ir vidutinis vokalistas yra daug labiau vertinamas už geriausią, bet „sterilų atlikėją“ (Tosi 1723: 18). Jis įsitikinęs, kad pradedantiesiems nebūtina paruošti daug arijų, kuriose jie būtų išsirašę daug skirtingų ornamentacijų, tačiau svarbu skirtingais būdais mokėti ornamentuoti tuos pačius muzikinius piešinius pridėdant skirtingus pagražinimus skirtingose arijos vietose. Arijos *da capo* atlikimas su įvairiais pagražinimais Tosi epochoje (kalbama ne tik apie paprastuosius ornamentus, kaip trilių, apodžiatūrą, bet ir apie sudėtingesnius kompozicinių piešinių pakeitimus) buvo viena iš pagrindinių užduočių pradedantiesiems mokytis dainavimo meno.

Agricolos traktate *Anleitung zur Singkunst* (1757) dainavimo mokiniams patariama, norint išvengti atlikimo klaidų koncentruotis į ritmą, *basso continuo* užrašytą partiją bei instrumentų pasažus: „ornamentuodamas tik balsui ir bosui (*basso continuo*) sukurtas arijas mokinytis turėtų koncentruotis į ritmą ir *basso continuo*. Su instrumentų pritarimu sukurtose arijose būtina tiksliau stebėti jų (instrumentinius) pasažus, kad būtų išvengta klaidų, kurios dažnai pasitaiko tiems, kurie dar neišmoko jų atpažinti” (Baird 2004: 190). Agricola priduria, kad svarbiau išmokti kiekvienu atveju dainuoti taip, tarsi kiekvieną kartą skambėtų nauja interpretacija, kurioje gražiai susijungtų gerai girdimas tiek kompozitoriaus, tiek atlikėjo menas. Tačiau autorius piktinasi arijų atlikimo suvienodėjimu, kai dainuojant nesigirdi žodžių ar moduliacijų, kai vis tos pačios variacijos atliekamos pakartotinai skirtingose arijose (Baird 2004: 195).

Abu autoriai pateikia svarbias nuorodas, naudingas ir šiuolaikiniam dainininkui, susiduriančiam su baroko epochos arijų *da capo* atlikimu. Tosi ir Agricola nurodo, kad mokantis ornamentikos meno pradedantieji turėtų būtų labai dėmesingi ritmui, tempui, gražiams muzikiniams piešiniais, derinant juos su boso linija ir harmonijos taisyklėmis. Ir tik vėliau, kai jie išvysto šiuos gebėjimus, gali palaipsniui plėtoti puošybės meną. Abu traktatų autoriai pabrėžia, kad dainininkų ornamentika neturėtų pakenkti kompozitoriaus menui. Visgi ir baroko atlikėjų tarpe pasitaikydavo taip pat ir tokių, kurie niekaip negalėdavo išvystyti puošybės meno, neturėdami atitinkamų gabumų, tokių kaip prigimtinės duotybės.

Tokiu atveju Tosi negaili patarimų lavinti kitas vokales duotybes: „tas, kuris, turi mažai talento improvizavimui, studijuojant dainavimą tegul labiau atkreipia dėmesį į intonavimą, (suteikiamą žodžiams) išraiškingą ekspresyvumą, efektyvų natų išdailinimą (it. *messa di voce* ir t. t.), gerai skambančias apodžatūras (it. *appoggiatura*), gerai girdimą triliavimą, aiškų natų grupių atskyrimą (it. *divisioni*)” (Tosi 1723: 18).

Tosi ir Agricolas patarimai pateikia išsamų dainavimo meno sudėtingumo piešinį baroko epochoje. Mokantis tinkamai atlikti arijas *da capo* žvelgiama labai kompleksiškai, kaip į dainavimo meno lavinimo priemonę ir artistinę išraišką. Abiejų autorių patarimu dainininkas neturėtų koncentruotis tik į „teisingą“ natų perkaitymą, bet ir į ornamentikos, ekspresyvumo balse ir tartyje, balso technikos, tembro grožio lavinimą ir paieškas.

Hilleris traktate *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1780) rašė, kad studijuojant *da capo* ariją pirmiausia būtina labai gerai išanalizuoti verbalinį tekstą, išsiaiškinti jo kuriamus afektus, gramatinius ir retorinius akcentus. Tuomet vokalistas galėtų pridėti, kurti konkrečius priderančius vokalius ornamentus priklausomai nuo kūrinio skambėjimo vietos, nuo afektų, kuriuos jis išreikš dainuodamas, ir, žinoma, remdamasis gero skonio standartais (Beicken 2004: 114). Visa tai tampa sąlyga ir įgalioja dainininką ne tik ieškoti atitinkamo balso stiprumo (garsumo). Jis turėtų bandyti pritaikyti balso tembrą atitinkamam afektui, siekdamas sujaudinti klausytojų širdis.

Muzikologas Damienas Colasas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) iškelia ir nagrinėja dar vieną arijos *da capo* atlikimui reikšmingą XVIII a. šaltinį – Deniso Dideroto dramos *Le fils naturel* įžanginį žodį (1757). Cituodamas Diderotą, Colasas pateikia įvairius muzikinio teksto perskaitymo būdus, pabrėžiančius muzikinio pasikartojimo prasmę: variacijas, teatrinės kaukes ir kt. Šiame šaltinyje pasiūlyti konkretūs būdai, padėsiantys arijos *da capo* muzikoje realizuoti afektus, sustiprinti, išplėsti aistrų ekspresyvumą. Diderotas išskiria du atlikimo stilius, kuriuos galima pritaikyti arijos *da capo* atlikimui: *stile semplice* (it. paprastasis stilius) ir *stile figurato* (it. vaizduojamasis stilius), kitaip tariant, atskiria ir pabrėžia personažo balso ir balso „už personažo“ priešpriešą. Paprastasis stilius (it. *stile semplice*) Dideroto sampratoje atitinka personažo vidinio balso ekspresiją, t. y. tikrojo personažo asmens balsą (it. *della sua persona vera*). Tokio tipo arijose svarbu remtis deklamacija, aiškia poetinio teksto tartimi, *da capo* dalyje ornamentuoti per daug nekeičiant pagrindinės melodinės linijos, atskleidžiančios personažo sieloje virpančius jausmus. O vaizduojamasis stilius (it. *stile figurato*) iliustruoja gamtos chaosą, audras, netvarką, tad dainininko balsas yra „už personažo“ ribų ir turėtų retorinėmis figūromis imituoti žaibus, griaustinius ir pan. „Svarbu suprasti, kad tokio tipo arijose girdimas ne

konkretus žmogiškas personažas, bet griauštinis, kuris griaudžia, žemė, kuri dreba, ir oras, kupinas gąsdinančių garsų“ (Colas 2008: 735). Ariją atliekant *stile figurato*, Colasas pataria dainininkams *da capo* dalyje pereiti į instrumentinį mąstymą, ypač į virtuoziškus pasažus, kuriuose beveik visiškai išnyksta tariamų žodžių svarba.

Dėl įsigalėjusių įvairių požiūrių ir nemenkų autentiškos tradicijos modifikacijų arijos *da capo* atlikėjai turėtų naujai pažvelgti į užfiksuoto muzikinio teksto (kompozitoriaus kūrybos prerogatyva) ir skambančio muzikinio teksto (dainininko kūrybos prerogatyva) santykį bei autorystę, nes XVIII a. garsų meno karalienė – itališka vokalinė muzika buvo „kuriamą“ dviejų lygiaverčių autorių: kompozitoriaus ir atlikėjo. Svarbu paminėti, kad baroko muzikoje, muzikinis, realiai skambantis tekstas nėra savaime išpildytas ir išbaigtas paties baroko kompozitoriaus. Tai buvo tik romantikų idėja, susijusi su *Werktreue* ir *intentio auctoris* koncepcijomis. Apibendrinant galima teigti, kad XVIII a. itališkos arijos *da capo* prigimtis rėmėsi dviejų autorių „balsų“ suderinimo sąlyga. Darna radosi tos pačios muzikinės kalbos bei tradicijos pagrindai. Taigi, jau nuo pirmos arijos strofos eksponavimo, ir ne tik arijos pasikartojime *da capo*, turėtų girdėtis sutartinai skambančių dviejų autorių: kompozitoriaus ir dainininko balsai.

Pasitelkusi muzikos ženklų raidos tyrimus, šioje darbo dalyje autorė didžiausią dėmesį skyrė baroko muzikinės notacijos aspektams: skambesio aukščiui, trukmei, ritmui, dinamikai, artikuliacijai, ornamentikai. Visi šie muzikiniai parametrai yra fiksuoto arba nefiksuoto muzikinio teksto elementai. **Fiksuotam**, užrašytam muzikiniam **tekstui** svarbi tekstologinė prieiga, atskleidžianti ženklų ir tekstų variantiškumą, iššifravimo galimybes, pirminių tekstų (*codex unicus*) paieškas. **Nefiksuoto teksto** būties tyrimui labai svarbu pasitelkti autentiškumo arba istoriškai informuoto atlikimo teorijas. Italų baroko vokalinės muzikos žanras (forma) – arija *da capo* atskleidžia fiksuoto ir nefiksuoto muzikinio teksto funkcionavimo baroko laikais ypatybes. Kadangi šis žanras ir jo muzikinė forma negali egzistuoti be pasikartojimo, arija *da capo* turi būti atliekama privalomai kartojant pirmąją dalį, tačiau ją specifiškai improvizuojant ir išpuošiant. Kitoje darbo dalyje bus aptariama arijos *da capo* puošybos praktika, klasifikuojami bei pateikiami ornamentų pavyzdžiai, pristatantys tris arijos *da capo* formos vystymosi etapus.

2. Italų baroko arijos *da capo* improvizacinės puošybos praktika

Aptarus arijos *da capo* formų ypatumus, išskyrus tris arijos *da capo* formavimosi etapus bei atskleidus pagrindines arijos *da capo* atlikimo taisykles, šioje darbo dalyje aptarsime jos interpretacijos ypatybes. Remiantis baroko traktatais Piero Francesco Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Johanno Friedricho Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757) ir Johanno Adamo Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780), išryškėjo keletas konstantiškų arijos *da capo* interpretavimo reikalavimų. Pirmoji arijos dalis turėjo būti atliekama taip, kad klausytojas galėtų gėrėtis kompozitoriaus kūryba ir jo meistriškumu. Antrojoje arijos dalyje po truputį gausėjo pačių dainininkų improvizuojamų pagražinimų bei ornamentų, o trečioji arijos *da capo* dalis, jos savotiškas „perkūrimas“ buvo visiškai patikėtas atlikėjo iniciatyvai, jo žinioms, gebėjimams bei improvizavimo menui. Tačiau, žinia, vienas svarbiausių baroko muzikinių tekstų „perskaitymo“ keblumų sietinas su nefiksuotų muzikinių ženklų improvizavimo stilingomis praktikomis. Arijos *da capo* specifiką įprasmina šiam žanrui labai reikšmingas ornamentikos komponentas. Tai itin svarbu trečiosios arijos *da capo* dalies perkūrimui. Čia reikėtų pasitelkti visas išlikusias ir istoriniuose šaltiniuose užfiksuotas baroko improvizuojamos ornamentikos galimybes. Išpuošta muzikinė struktūra taps ekspresyvesnė ir išraiškingesnė. Kita vertus, taip interpretuojama arija *da capo* priartės prie savo istorinių prototipų.

Ornamentika, kaip ekspresyvumo, dekoratyvumo, puošybos ir ypatingos (vokalo meno) prabangos ženklas, užima labai svarbią vietą ne tik XVII–XVIII a. muzikoje. Ornamentas įsigalėjo visame baroko mene – architektūroje, skulptūroje, tapyboje. Nors ornamentikos svarba baroko muzikoje yra tapusi viena šio dekoratyvaus stiliaus nekvestionuojamų konstantų, tačiau, susidūrus su nefiksuotos ornamentikos muzikiniais teksta, atlikėjams iki šiol kyla daug klausimų, tokių kaip: ornamentų sudėtis, sudarymas, atlikimas, o svarbiausia – praktinis jų naudojimas nefiksuotų muzikinių ženklų muzikinėje struktūroje, šiuo atveju arijoje *da capo*. Tik originalių baroko traktatų ir patikimų istorinių liudijimų studijos gali padėti praktiškai priartėti prie istoriškai informuoto atlikimo. Siekiant ekspresyviai ir stilistiškai korektiškai atlikti baroko muziką, šios istoriškai informuoto atlikimo fazės „peršokti“ neįmanoma. Šiuo atveju yra svarbūs keli aspektai – „archeologinis“ tyrinėjimas savaime, bet ir kaupiamas stilistiškai patikimų atlikimo priemonių bei įrankių bagažas, kuris įgalintų kurti naujas ir originalias interpretacijas.

Būtina priminti, kad ornamentikos svarba baroko muzikoje glaudžiai susijusi pirmiausia su afektų teorija, kuri muzikoje išreiškia konkrečius afektus. Neatsitiktinai

muzikos funkciją afektų teorijos pagrindėjas René Descartes (*Les passions de l'âme*, 1649; *Musicae compendium*, 1650) apibrėžė kaip afektų meną ir jos funkciją priskyrė afektų demonstravimui. Tuo pagrindu susiformavo atskira muzikos mokslo šaka – afektų mokslas (vok. *Affektenlehre*). Athanasius Kircheris traktate *Musurgia universalis* (1650) suklasifikavo ir aprašė pirmuosius aštuonis afektus (meilės, liūdesio, džiaugsmo, įniršio, užuojautos, baimės, ryžto, dvejonės). O afektų realizacijos tiek kompozitorių, tiek ir atlikėjų pastangomis rėmėsi įvairių muzikinių priemonių konsolidacijos įtaiga. Šį poreikį ir grindė baroko epochoje suklestėjęs muzikinės retorikos menas, pasireiškiantis per oratorystės tradiciją bei jos taisykles. Johannas Mathesonas traktate *Der Vollkommene Capelmeister* (1739) teigė: muzika yra muzikos garsais formuluojama kalba (vok. *musikalische Sprache*, *Tonsprache* arba *KlangRede*), t. y. verbaliosios retorikos dėsniais pagrįstas muziko – oratoriaus pasisakymas. Komponavimo bei atlikimo praktikos rėmėsi efektingai, atpažįstamai taikomu kontrastu tarp struktūros ir ornamentų, tarp *figurae fundamentales* (lt. fundamentaliosios figūros, sudarančios kompozicijos fundamentą) ir *figurae superficiales* (lt. paviršutiniškosios arba paviršiaus figūros, tai ekspresyviosios muzikinės – retorinės figūros) (žr. Bernhard, *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, 1669). Taigi, skirtingi ornamentai, išryškindami ir pabrėždami konkrečių afektų idėjas, baroko epochoje turėjo visų pirmiausia komunikavimo reikšmę grandinėje: kompozitorius – atlikėjas/personažas – klausytojas.

Šio tyrimo probleminė ašis – teorinė bei praktinė baroko vokalinės muzikos (arijos *da capo*) fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų analizė bei interpretacijos gairės mus nukreipia link baroko ornamentikos sistematikų problematikos, kadangi ji tiesiogiai susijusi su interpretavimo ir improvizavimo menu. Prieš pradedant arijos *da capo* puošybos tyrimą reikėtų išgryninti XVII–XVIII a. ornamentikos sąvokas bei terminologines sistemas.

Remiantis pirminiais šaltiniais, naudingiausiais dainavimo menui (Silvestro Ganassi (1535), Diego Ortizo (1553), Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585), Riccardo Rognioni (1592), Giovanni Luca Conforto (1593), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Antonio Brunelli (1614) ir kt. traktatais) galima atsekti ne tik vokalinių pagražinimų radimosi istorijas, bet pirmosios klasifikacijos: trumpųjų⁷⁰ pagražinimų (it. *abbellimenti*

⁷⁰ Trumpųjų pagražinimų poreikį muzikoje iškėlė konkretaus muzikos istorijos periodo novacijos. Tai buvo XVI a. pabaigoje įvykęs perėjimas nuo Renesanso polifonijos į ankstyvojo baroko monodiją – nuo *stile antico* į *stile moderno*. Šio pokyčio šaknys susiję su žodžio ir muzikos sątykiu. Vokalinės muzikos istorijoje visuomet egzistavo švytuoklė tarp žodžio ir muzikos sątykio. Polifoninė muzika ir išsivystęs diminucijų menas pernelyg užgožė žodžių girdėjimą, ištirimą ir jų prasmę ir kaip pasipriešinimas ir noras iškelti žodį į pirmąją vietą įgavo formą *Cameratos de Bardi* narių sukurtame naujajame *recitarcantare* stiliuje. Šio stiliaus ornamentika galėjo būti tik trumpoji, nebe diminucinė, nes buvo pabrėžiami atskiri žodžiai, jų skiemenys dar labiau emfatizuojant jų

vaghi/corti) ir ilgųjų⁷¹ pagražinimų (it. *abbellimenti lunghi/passaggi*) išskyrimo motyvą. Kaip teigia šių laikų muzikologai Lucas Harrisas, Bruce'as Dickey, Frederickas Neumannas – Ludovico Zacconi (1555–1627) traktate *Prattica di musica* (Venecija, 1596) pirmasis atskyrė trumpuosius pagražinimus – *accenti* ir *trilli* nuo ilgųjų *passaggi* ir aprašė jų atlikimo būdus (Neumann 1983: 23). Terminu *accenti* Zacconi įvardina įvairius melodinius smulkiuosius ornamentus nuo vienos iki penkių tonų. Taigi jau nuo XVII a. pradžios ryškėjo takoskyra tarp trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų, šį skirtumą suvokė to meto teoretikai ir bandė jį teoriškai interpretuoti (ibid. 24).

Kita vertus, svarbu peržvelgti dabarties muzikologų sudarytas ornamentų klasifikacijas, kuriose detalai aptariamos pagražinimų rūšys. Vienas svarbiausių tarptautiniu požiūriu pripažįstamų tyrimų yra Roberto Doningtono (1907–1990) knygoje *The Interpretation of Early Music* (1963) teikiama sistematika. Keturios svarbiausios ornamentų grupės, Doningtono sudarytos remiantis ornamentų melodine, ritmine, harmonine, atlikimo ir sudėties specifika (Donington 1963: 130). Mokslininkas išskiria a) apodžatūrą⁷², b) vad. kratinių⁷³ (angl. *shake*), c) pasažų⁷⁴ ir d) sudėtinių ornamentų šeimas (grupes) (ibid. 131, 132). Po dvidešimties metų knygoje *Ornamentation in Baroque and Post-baroque Music* (1983) pasirodė Fredericko Neumanno (1926–2012) baroko muzikinių ornamentų klasifikacija. Pastaroji nedubliavo Doningtono sistematikos, tačiau išskėlė naujus

reikšmes. Taigi, *recitarcantare* stiliaus, kitaip *prattica moderna*, dominavimas XVII a. pradžioje, paruošė muzikinę dirvą smulkiųjų, trumpųjų pagražinimų suklestėjimui. Būtų neteisinga vienareikšmiškai tvirtinti, kad Renesanso diminucijų – pasažų menas išnyko. Labiau priimtina teigti tai, kad tiek trumpieji tiek ilgieji pagražinimai koegzistavo vienu ar kitu laikotarpiu nustelbdami vienas kito dominavimą. Šie svarstymai susiję su ornamentų užrašymu kompozicijose ir atlikėjo improvizavimo momentais. Tuo pat metu reikia pastebėti, kad italų monodijai būdingas *recitarcantare* stilius, žodžio pirmenybė, dominavimas prieš muziką netruko ilgą laiką. Muzika bei melodiniai dariniai pradėjo klestėti ir suvešėjo arioziniuose pasažuose, taip pakeisdami sausą žodžių rečitavimą. Laikui bėgant daugėjo teksto kulminacinių zonų, kurias puošė pradėti naudoti ilgieji ornamentai (it. *passaggi*) (Neumann 1983: 20–29).

⁷¹ Nuo XVII a. vidurio abu muzikos tipai (rečitavimas ir melodingas dainavimas) koegzistavo ir tarnavo muzikos dramatismui, tad šiame laikotarpyje tokių kompozitorių kaip Francesco Cavalli, Giacomo Carissimi, Antonio Cesti, Alessandro Stradella ir kt. muzikoje buvo naudojami tiek trumpeji, tiek ir ilgieji melodiniai ornamentai. Tačiau emancipuojant melodiniam itališkam dainavimui, pamažu išsilaisvino ir laisvoji – ilgoji ornamentacija. Dainavimo meno suklestėjimo metu (nuo XVII a. vidurio – XVIII a. vidurio) buvo ugdomi neįtikėtiną vokalinę jėgą turintys kastratai virtuozai. Jie savo ruožtu išlavintą kūrybiškumą naudojo kurdami dekoratyvią, kartais netgi pernelyg masyvią vokaliųjų partijų puošybą, kuri jau nereikalavo jokios deklamacinės potekstės (Haböck 1927: 10). Tad XVII a. pabaigoje vėl atgimė ilgųjų pagražinimų, ypač pasažų (it. *passaggi*) menas. Šis antrasis pasažų „sužydėjimo“ metas, išraiškingai pagražinimais puošiama arijų melodija – būdingasis itališko stiliaus skonis – vėliau sužavėjo vokiečius ir jie pamažu perėmė daugybę puošybos elementų, beje, jiems suteikdami vokiškus pavadinimus.

⁷² Apodžatūrų šeima: ankstyvojo baroko (nedeterminuoto ilgio), ilgoji, trumpoji apodžatūra; sudėtinė apodžatūra; *anticipazione* (angl. *slide*); *acciaccatura*; praeinanti (angl. *passing*) apodžatūra.

⁷³ Kratinių (angl. *Shake*) šeima: *tremolo*, *vibrato*, *trillo*, *mordente*.

⁷⁴ Pasažų šeima: praeinančios natos; tonų pasikeitimas; sukiniai (angl. *turns*); laužyti akordai (angl. *broken*); laužytos natos; laužytas tempas.

ornamentikos praktikos aspektus. Tai buvo chronologijos bei nacionalinio stiliaus ypatumai⁷⁵ (Neumann 1983: XI, XII).

Vėlesniuose poskyriuose autorė remsis ankstyvąja XVII a. trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų klasifikacija, taip pat Doningtono (1963) pagražinimų šeimų idėja (apodžatūros, triliaus šeimos). Tuo tarpu iš Neumanno (1983) tyrimo bus pasitelkiamos ornamentikos nacionalinių mokyklų identifikacijos ir stebimos konkrečių jų tipų migracijos (atskyrimas ir sujungimas) nacionaliniu mastu (italų, italų – vokiečių). Taip pat bus remiamasi Saulės Šerytės⁷⁶ (2014) italų ornamentų klasifikacija.

2.1. Trumpųjų pagražinimų kaita arijos *da capo* raidoje (1675–1770)

XVII a. pabaigoje Italijoje, improvizacijos menas buvo išsiskinęs atlikėjų bendruomenėje, kaip tai atskleidžiama kompozitorių Giovanni Bononcini ir Benedetto Marcello traktatų fragmentuose⁷⁷. Jis rėmėsi tradicijomis, tad italų kompozitoriai natose beveik visiškai nežymėdavo nei trumpųjų, nei ilgųjų pagražinimų. Išimtinis triliaus atvejis, kai retkarčiais buvo pažymimas virš natos ar tarp natų raide **t** arba **tr**. Kaip teigia muzikologas Frederickas Neumannas, maždaug nuo 1710 m. italų kompozitoriai vis dažniau pradėjo fiksuoti ir užrašyti smulkiuosius ornamentus mažomis natelėmis, adaptuotomis iš prancūzų kompozitorių partitūrų ir teoretikų taikomų natų grafikos ženklų. Deja, maždaug

⁷⁵ Vienos natos pagražinimai: italų vienos natos pagražinimai nuo 1590–1710 ir nuo 1710–1765. Anticipacija (*slide*): italų – vokiečių anticipacijos pagražinimai nuo 1600–1715, italų anticipacijos nuo 1710–1760. Trilis: italų trilis nuo 159–1710 ir nuo 1710–1760. Sudedamieji triliai (sukinys – trilis, anticipacija – trilis, mordentas – trilis). Italų – vokiečių sudedamasis trilis nuo 1715 – 1780. Mordentas: italų – vokiečių mordentas nuo 1600–1715; italų mordentas 1710–1765. Visi smulkieji ornamentai: Sukinys; *Accaccatura*; *Anschlag*; *Arpeggio*; *Vibrato*. Laisvieji ornamentai: laisvieji ornamentai italų – vokiečių mokykloje, XVII a.; laisvieji ornamentai italų – vokiečių mokykloje, 1700–1775.

⁷⁶ Baroko italų ir prancūzų ornamentiką savo meno doktorantūros tiriamajame darbe išsamiai nagrinėjusi dr. Saulė Šerytė, apibendrinama trijų italų autorių – Giovanni Battista Bovicelli, Giulio Caccini ir Pier Francesco Tosi – traktatuose, išdėstytas nuostatas apie puošmenas, išskiria trijų rūšių ornamentus:

1. Esminius ornamentus, kuriais ji vadina apodžiatūras ir trilius;
2. Laisvuosius ornamentus – diminucijas, pasažus (dar vadinamus kaskadomis ar tiradomis);
3. Balso dinamikos puošmenas – eksklamaciją ir *messa di voce*;
4. *Sprezzatura*. (Šerytė 2014: 34.)

⁷⁷ 1672 metų kompozitoriaus Giovanni Bononcini reakcija, smerkianti muziką darkančius beskonius dainininkus: „Šiandien kai kurie nelabai protingi šio meno atstovai ar dainuodami, ar grodami nori patenkinti savo nediskretiškų kaprizus smičiumi arba balsu, pakeičiant kompozicijas taip, kad kompozitoriai yra priversti maldauti dainininkus ir griežikus atlikti muziką taip kaip ji užrašyta“ (Neumann 1983: 28). Taip pat Benedetto Marcello pastebėjimas iškelia savavališkos puošybos trikdantį poveikį pamatinei kontrapunkto bei harmonijos konstrukcijai: „*Adagio* arijas dainininkai dainuoja su šuoliais (it. *passi*), kuriuos jie vadina gera atlikimo maniera, taip sukurdami nepakenčiamus efektus iškreipiančius atraminius kontrapunkto tonus. Tai labai aiškiai girdisi klausant madrigalo pabaigos, kur...gargaliuoja viską atlikdami su diminucijomis, nekreipdami dėmesio į disonansus. Taigi būna apkaltinti kontrapunktistai (akomponuojantys), kaip nesugebantys tinkamai palydėti dainininkų, o kapelos *meastro* tampa tikrais kastratų kankiniais“ (Neumann 1983: 29).

nuo 1620 metų Francesco Rognioni *Selva de varii passaggi* traktato ir iki 1723–ųjų Piero Francesco Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni* neišliko italų teoretikų šaltinių, aptariančių ornamentikos meną, taigi, nėra lengva atsekti dainavimo atlikimo praktikų, pagražinimų tipų, vartojimo taisykles. Tačiau dėl dviejų dalykų galima neabejoti: trumpieji pagražinimai aprašyti traktatuose iki 1620 metų atlikimų praktikose neišnyko, o nuosekliausiai XVII a. italų atlikimo madas perėmė vokiečiai, tad aptariant ankstyvojo arijos *da capo* etapo trumpuosius pagražinimus, galima remtis vokiečių traktatais, kurie aprašinėjo itališkąjį muzikos stilių, iš jų: Christopho Bernhardo (1628–1692) *Von der Singe – Kunst oder Manier* (1650), Johanno Samuelio Beyerio (1669–1744) *Primae linea musicae vocalis* (1703), Martino Heinricho Fuhrmanno (1669–1745) *Musicalischer-Trichter* (1706).

Pirmajame šio darbo skyriuje arijos *da capo* forma pagal savo plėtotės fazes buvo suskirstyta į tris etapus, tad ir trumpieji pagražinimai atitinkamai yra saistomi su trimis arijos *da capo* struktūrinėmis fazėmis, siekiant suteikti šiuolaikiniams atlikėjams patikimų žinių bei praktinių įgūdžių perskaitant ir atliekant nefiksuotos arijos *da capo* muzikinio teksto ženklus. Svarbu paminėti, kad kalbama apie visą apodžatūrų šeimą (it. *appoggiatura*), į kurią įeina daugybė pagražinimų. Siekiant atskleisti labai konkretaus arijos *da capo* laikotarpio nuo 1675–1710 metų apodžatūros šeimos pagražinimų vartoseną ir improvizavimą muzikoje, ištyrus Bernhardo, Beyerio ir Fuhrmanno traktatus keliama hipotezė, kad daugelis trumpųjų pagražinimų, kaip akcentas (*accento*), priebalsės paankstinimas (*anticipazione della sillaba*), natos paankstinimas (*anticipazione della nota*), natos beiėškant (*cercar della nota*) kaip ir trumpoji apodžatūra, buvo naudojamos puošiant šio laikotarpio kompozitorių kūrybą.

Akcentas (<i>accento</i>)	 Fuhrmann 1706: 64
Priebalsės paankstinimas (<i>anticipazione della sillaba</i>)	 Beyer 1703: 54

Gaidos paankstinimas <i>(anticipazione della nota)</i>	 Beyer 1703: 54
Natos beieškant <i>(cercar della nota)</i>	 Bernhard 1650: 11
Trumpoji apodžatūra <i>(appoggiatura)</i>	 Galliard 1743: 32, 37

1 lentelė. Ankstyvojo (pirmojo) arijos *da capo* etapo (1675–1710), apodžatūrų šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės.

Vokiečių traktatuose dominuoja itališki pagražinimų terminai ir italų bei vokiečių baroko muzikos puošybos lyginimas iškelia įdomias paraleles, įrodančias, kad sekant italų dainavimo manierą ankstyvuosiuose vokiečių traktatuose ornamentikos tema susilaukė nemenko teoretikų dėmesio. Tai matyti ir XVII a. vidurio Bernhardo traktate *Von der Singe – Kunst oder Manier* (1650), kuriame jis taip pat originaliomis itališkomis sąvokomis pristatė trumpuosius ornamentus: *accento*, *anticipazione della syllaba*, *anticipatione della nota*, *cercar della nota*⁷⁸, tačiau šių pagražinimų pavyzdžius pasitelksime iš vėlesnių Fuhrmanno ir Beyerio traktatų.

Apibūdindamas *accento*⁷⁹ (lt. akcento) pagražinimą, Fuhrmannas rašo: „*Accento* yra

⁷⁸ „*Superjectio, also called Accentus is when next to a consonance or dissonance another note is placed just above, thus normally when the note should fall by second*“ Bernhard *Tractatus compositionis augmentatus*, internetinė prieiga: [http://www.bassus-generalis.org] skaityta 2016 04 10.

⁷⁹ Apie *accento* (lt. akcentų) ornamentus, buvo parašyta gana anksti – jau Lodovico Zacconi traktate *Prattica di musica* (1592). Tad aiškiai matyti, kad vokiečiai tiksliai perima pagražinimų terminologiją iš italų. Muzikologas Lucas Harris straipsnyje *Vocal Ornaments in the Seventeenth Century* (2002) teigia, kad terminas *accenti* bendrais bruožais reiškia ornamentus, papuošimus, bet *accento* taip pat nurodo konkretų ornamentą, kai prabėgančios natos yra pridėamos iš viršaus pagrindinei natei, žingsniuojant į apačią. Prabėgančios natos dažniausiai sukuria disonansus ir jie išraiškingai nuspalvina toliau suskambančią harmoniją (Harris 2002: 3). Kalbant apie *accento* specifiką, rekomenduojama remtis bene išsamiausiu dabarties muzikologo darbu, Bruce Dickey *L'Accento: In Search of Forgotten Ornament* (1991). Prieiga per internetą: [http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1991_JL01_web_011_Dickey_1276.pdf, p.98-121], skaityta 2016 05 02.

atos padalijimas, kai balsas švelniai ir greitai kyla aukštyn arba leidžiasi žemyn į sekundą ar terciją. Akcentui dažniausiai naudojamos atos pradžioje bei pabaigoje ir visos giesmės gali būti pradėtos su pustonio ar tono akcentu (*accento*) prieš arba po pagrindinės atos“ (Fuhrmann 1706: 64). Iš pavyzdžio matyti, kad *accento* pagražinimas gali užpildyti tercijos intervalais slenkančią melodiją į viršų ar į apačią, tokiu būdu „paslinkdamas“ pagrindinių natų akcentą (žr. 1 lentelė).

Kiti du panašūs apodžatūrų šeimos trumpųjų pagražinimų kategorijai priskiriami priebalsės paankstinimo (*anticipazione della syllaba*⁸⁰) ir gaidos paankstinimo (*anticipazione della nota*) pagražinimai pateikti Fuhrmanno ir Beyerio traktatuose (žr. 12 priedas). Vienu atveju paankstinamas žodžio skiemuo, tokiu būdu užpildant tercijos intervalą, kitu atveju paankstinama gaida nuosekliai į viršų ar į apačią slenkančioje melodijoje. Galima manyti, kad pirmajame arijos *da capo* etape taip pat naudojamas *cercar della nota* (lt. atos beieškant) pagražinimas, tiesa, aptariamasis tik Bernhardo traktate (1650), įdomus tuo, kad atliekamas ant silpnosios takto dalies arba akcentuojant pagrindinę natą, priešingai nei apodžatūra (žr. 1 lentelė).

Taigi, tiek Beyerio, Fuhrmanno, tiek ir anktyvesnieji Bernhardo aprašomi trumpieji pagražinimai, tokie kaip *accento*, *anticipazione della syllaba* tiek *anticipazione della nota* – sutampa. Šis sutapimas patvirtina, kad ankstyvajame (pirmajame) arijos *da capo* etape (1675–1710) ir apskritai vokalinėje to laikmečio muzikoje buvo naudojami tie patys ankstyvojo XVII a. improvizuojami ornamentai, genetiškai išsivystę iš diminucijų meno, siekiant užpildyti šuolinius intervalus, puošiant nuoseklias melodines linijas.

Piero Francesco Tosi dainavimo menui skirtame traktate *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) pirmąsyk paminėtas apodžatūros (it. *appoggiatura*) terminas, nors panašaus tipo pagražinimai muzikoje buvo naudojami jau nuo ankstyvojo baroko. Tosi apodžatūros pavadinimu apibūdina ir detalai aprašo vienos atos pagražinimus, kuriems būdingi žingsniai bei šuoliai ir kokiais atvejais jie naudojami (tai puikiai aprašyta Šerytės tiriamajame darbe, žr. Šerytė 2014: 36–40). Išanalizavus Tosi traktate pateiktus apodžatūros aprašymus galima būtų išskirti dvi apodžatūros rūšis: gretimo tono ir šuolio apodžatūras (žr. 12 priedas). Svarbu paminėti, kad Tosi traktate nepateiktas beveik nei vienas pavyzdys (nei apodžatūros, nei trilio, nei kadencijos), tačiau šio traktato vertimuose į anglų kalbą (Johno Ernesto Galliardo *Observations on the Florid Song* (1743)) ir į vokiečių kalbą (Johanno Friedricho Agricolas

⁸⁰ Bayeris pristatydams trumpuosius pagražinimus užduoda klausimą, kas yra *anticipazione della syllaba* ir *anticipazione della nota* ir teigia, kad tai yra pagražinimai: „kai sekundų ir tercijų intervalais skiemuos pritraukiamas prie kitų tonų, kuriems jis iš tiesų nepriklauso...ir kai ankstesniojo tono dalis įtraukiamas į po jo skambantį toną“ (Beyer 1703: 54).

Anleitung zur Singkunst (1757)) pateikta daugybė pavyzdžių. Nuodugniai juos ištyrus, labiausiai aptariamas Tosi apodžatūros atitinka ankstyvesnis Galliardo 1743 metų vertimas⁸¹. Agricola vėliau verstame traktate pavyzdžiais, bet ne terminais išskiria trumpąsias ir ilgąsias apodžatūras, kurių skirstymu ir remiasi darbo autorė, nes pagal Galliardo pavyzdžius matyti, kad Tosi ir ankstesniais laikais buvo naudojama labiau trumpoji, nei ilgoji apodžatūra. Priede pateikti pavyzdžiai rodo, kad trumposios apodžatūros ornamentas naudojamas ant stipriosios takto dalies, priešingai nei prieš tai aptarti trumpieji ornamentai, naudoti ant silpnosios takto dalies (žr. *ibid.*).

Galima daryti prielaidą, kad nuo XVII a. vidurio iki XVIII a. pradžios taip pat ir *da capo* arijų ankstyvajame etape (1675–1710) dominavo ant silpnosios takto dalies pasitaikantys pagražinimai. Apodžatūros specifiką atskleidžia jos skambėjimo situacijų analizė: dažniausiai apodžatūra buvo naudojama kaip disonanso paruošimas ar jo sprendimas. Kitaip tariant, apodžatūra buvo melodiškai ir harmoniškai motyvuotas reiškinys, taikomas tiesiog pakartojant disonansą ar konsonansą arba kaip praeinanti nata, sujungianti konsonansus.

Kokie trumpieji pagražinimai naudojami klasikiniame (nuo 1710 m.) ir vėlyvajame (po 1740 m.) arijos *da capo* etapuose ir kaip jie kito, išsamiai atskleidžia Johanno Friedricho Agricolos *Anleitung zur Singkunst* (1757), Giovanni Battista Mancini *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) ir Johanno Adamo Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) traktatuose pateikti pavyzdžiai. Nors šių traktatų datos, palyginus, yra vėlyvos, tačiau juose teikiama informacija yra ne tik apie aprašomo laikmečio atlikimo praktikas, bet ir referuojama informacija apie iš praeities perimtą dainavimo tradiciją. Beje, akivaizdu, kad Italijoje ornamentų improvizavimo tradicijos buvo tvirtai susiformavusios. Hilleris konstatuoja: „nepriklausomai dėl kokios priežasties naudojami ornamentai, jie nėra svarbiausias dalykas melodijoje, tačiau gana savavališkas atlikėjų sprendimas tapęs būtinybe. Praeityje jie buvo paliekami dainininko diskrecijai ir niekas jų nežymėjo natose. Todėl Tosi smerkia tuos kompozitorius, kurie nurodo apodžatūras ir jas užrašo, nepalikdami vietos dainininkui pademonstruoti savo skonio, išmanymo. Tačiau ne kompozitoriams turėtų būti priekaištaujama, o dainininkams, kurie nebeturi tokių pat įgūdžių ir žinių, kaip senieji dainininkai“ (Hillerio traktato vertime į anglų kalbą, Beicken 2004: 72, 73). Tokia itališka tradicija, neužrašyti ornamentų, tęsėsi iki Mancini laikų. Lyginant visus tris minėtus traktatus matoma stipri Agricolos ir Tosi įtaka Hilleriui, o

⁸¹ Prieiga per internetą: [http://www.gutenberg.org/files/26477/26477-h/26477-h.htm#Page_32], skaityta 2016 04 15.

Mancini cituoja ir remiasi tik Tosi traktatu. Kadangi Mancini pateikia vos keletą pavyzdžių, italų pagražinimų įtaką bus siekiama atskleisti remiantis vokiečių traktatuose išdėstytais pavyzdžiais. Stebėtina tik Agricolas ir Hillerio teikiamų itališkos muzikos pavyzdžių kiekis, tai įrodo sekimą italų dainavimo mokykla ir atlikimo praktikomis.

Darbo autorė palyginusi Agricolas ir Hillerio traktatuose išskirtas jų laikmečiui būdingas apodžatūrų rūšis (jos beveik sutampa), klasikiniam arijos *da capo* laikotarpiui patartų naudoti trumpąją apodžatūrą (it. *appoggiatura*, vok. *Vorschlag*), ilgąją apodžatūrą (it. *appoggiatura*), dvigubą apodžatūrą (*appoggiatura doppia*, vok. *Anschlag*), baigiamąją apodžatūrą (it. *chiusa del trillo*, vok. *Nachschlag* ir *Schleifer*), žinoma, neatmetant galimybės jas naudoti ir vėlyvajame arijos *da capo* etape.

Trumpoji apodžatūra (<i>appoggiatura</i>)	 Agricola 1757: 68, 77
Ilgoji apodžatūra (<i>appoggiatura</i>)	 Agricola 1757: 61
Dvigubos apodžatūros (it. <i>appoggiatura doppia</i> , vok. <i>Anschlag</i> , <i>Schleifer</i>)	 Agricola 1757: 88
Baigiamoji apodžatūra (it. <i>anticipazione</i> vok. <i>Nachschlag</i>)	 Agricola 1757: 83, 79

2 lentelė. Klasikinio (antrojo) arijos *da capo* etapo (1710–1740), apodžatūrų šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės.

Aptariant jau pirmajame arijos *da capo* etape naudojamos trumposios apodžatūros pagražinimus, Agricola išskiria trumposios apodžatūros (it. *appoggiatura*, vok. *Vorschlag*) rūšis pagal ritmo atlikimo būdą: taškuoto, lombardiško ritmo bei šuolinės apodžatūros. Kaip matyti iš pavyzdžių (žr. 2 lentelė), trumpoji apodžatūra visuomet gali būti atliekama prieš dvi ar tris greitas besileidžiančias natas, perimant pusę natos vertės ir sukuriant žaismingesnę melodiją. Panaši trumpųjų apodžatūrų vartoseną tinka ir triolėms, tik svarbu, kad tai nesutrikdytų triolinio pulso. Taigi, ryškėja vokalinės partijos ornamentavimo praktikos konkretybės: siekiant pabrėžti, akcentuoti kažkurį skiemenį ar natą, naudojama vienokia ar kitokia apodžatūra. Jei ankstyvajame etape trumpoji apodžatūra pabrėždavo, išskirdavo vieną reikšmingą natą, t. y. poetinį žodį, jo skiemenį, tai klasikiniame etape trumpoji apodžatūra gali būti naudojama kaip melodinė puošmena pakartotinai melodinėje linijoje (žr. 13 priedas).

Tuo tarpu ilgosios apodžatūros (it. *appoggiatura*, vok. *Vorschlag*) gali būti taikomos tik prieš ilgos vertės natas, kurios yra stipriojoje takto dalyje (vok. *langer Tacttheil*). Būtina pažymėti, kad ilgosios apodžatūros vertė apima pusę pagrindinės natos vertės, bet natose, pažymėtose su tašku – $2/3$ natos vertės (Agricola 1757: 61). Lyginant tarpusavyje trumpąją ir ilgąją apodžatūras Hilleris pastebi, kad trumpoji apodžatūra gali priklausyti ir stipriajai, ir silpnajai takto dalims (vok. *kurzer Tacttheil*), tad geriausia jas kaitalioti tarpusavyje ir taikyti atitinkamose taktometrinėse situacijose. Hilleris pateikia keletą pastabų apie trumposios ir ilgosios apodžatūros atlikimą: „jos gali būti atliekamos prieš disonansus ir konsonansus. Pirmu atveju apodžatūra turi būti konsonanse prieš disonansą, o prieš konsonansą su bosu jos gali sudaryti tiek konsonansą, tiek ir disonansą“ (Beicken 2004: 76). Agricola ir Hilleris pažymi, kad ilgoji apodžatūra naudojama norint paversti harmoniją turtingesnę, o trumpoji apodžatūra melodijai suteikia džiugėsio ir spindesio (ibid.: 78, 79). Ilgosios apodžatūros dažniausiai atliekamos finalinėse kadencijose, tačiau kartais pasitaiko ir frazių viduryje ant akcentuojamo skiemens, norint retoriškai pabrėžti stiprią žodžio reikšmę.

Dar viena apodžatūrų rūšis, labai svarbi klasikiniam ir vėlyvajam arijos *da capo* etapų atlikimui, yra dviguba apodžatūra (it. *appoggiatura doppia*, vok. *Anschlag, Schleifer*)⁸². Dviguba apodžatūra susideda iš dviejų trumpų natų, nuo pagrindinės natos atliekama iš viršaus arba iš apačios (žr.: 2 lentelė). Ji turėtų būti atliekama greitai ir skambėti švelniau, minkščiau nei pagrindinė nata. Dažniausiai dviguba apodžatūra naudojama tik prieš ilgus

⁸² Mancini traktate *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) vartoja terminą *appoggiatura doppia* (lt. dviguba apodžatūra), o Agricola ir Hilleris naudoja vokiškąjį atitikmenį *Anschlag*.

skiemenis arba prieš ilgos vertės natos stipriosiose takto dalyse. Kaip nurodo ornamentikos žinovai, arijas atliekant lėtame tempe, pirmoji dvigubos apodžatūros nata gali būti ilgesnė ir labiau akcentuota nei antroji. Taigi atliekant dvigubą apodžatūrą, dažniausiai pridedamas taškas prie pirmosios natos, ir norint išreikšti kuo švelnesnį afektą pirmoji nata bus ilginama (žr. 13 priedas) (Beicken 2004: 85). Dvigubos apodžatūros rūšis – iš trijų gretimų natų (be šuolių) – vadinama šleiferiu (vok. *Schleifer*), labiau būdingas vėlyvajam arijos *da capo* etapui. Kaip visos dvigubos apodžatūros rūšys, ši gali būti atliekama prieš ilgąją natą stipriojoje takto dalyje arba prieš trumpąją natą lėtame tempe. Taigi, ornamentas gali būti atliekamas ir greitai, ir lėtai, svarbu, kad neatimtų daugiau kaip pusės pagrindinės natos vertės. Ši apodžatūros rūšis atliekama švelniai ir neakcentuotai.

Klasikiniame (antrajame) arijos *da capo* etape, sudėtingėjant arijos *da capo* formai, kintant muzikinėms madoms, reikalaujančioms vis turtingesnės puošybos, atsiranda daugybė trumpųjų ornamentų rūšių: be jau minėtų *anticipazione*, *cercar della nota* ir trumpųjų apodžatūrų, susiformuoja ilgoji ir dviguba apodžatūros, atliekamos prieš pagrindinę natą. Įdomu tai, kad vokiečių traktatų autoriai susistemina ir su pavyzdžiais pateikia išsivysčiusius iš anticipacijos (*anticipazione*)⁸³ po natos sekančius, kitaip dar vadinamus baigiamuosius trumpuosius ornamentus nachschlagus (it. *chiusa del trillo*, vok. *Nachschlag*) (žr. 2 lentelė). Hilleris teigia: „kaip ir apodžatūra (vok. *Vorschlag*), baigiamoji apodžatūra (vok. *Nachschlag*) skamba kaip viena ar kelios trumpos natos, dalinančios pagrindinės natos skambėjimo laiką perpus, bet atliekamos po jos (pagrindinės natos), priešingai nei apodžatūra. Vokiečiai ir italai palieka atlikėjo skoniui šios figūros atlikimą, nežymėdami jos“ (Beicken 2004: 90). Taigi šią rūšį galima vadinti baigiamąja apodžatūra ir ji turi du porūšius: paprastąją baigiamąją apodžatūrą (nachschlagą) su viena nata ir dvigubą baigiamąją apodžatūrą su dviem natomis.

Cituodamas Agricolą, Hilleris nurodo keturias priežastis, dėl kurių turėtų būti naudojamos apodžatūros:

- 1) suteikiant melodijai nuoseklumą;
- 2) užpildant melodijos judėjimo tuštumas;
- 3) suteikiant turtingumo ir skirtingumo harmonijai;
- 4) suteikiant melodijai gyvybingumo ir žerėjimo (Beicken 2004: 72).

⁸³ Agricola traktate *Anleitung zur Singkunst* (1757) pateikia vienos natos pagražinimą, anticipaciją (it. *anticipazione*) sutampančią su Hillerio *cercar della nota* (tokiu itališku terminu šį pagražinimą įvardina Hilleris), priklausančią po natos skambančios apodžatūros tipui (vok. *Nachschlag*). Šis pagražinimas išsivystė iš pirmajame etape naudotų natos paankstinimo (*anticipazione delle nota*), kuomet natos paankstinimas perima prieš tai einančios natos vertę. Nors pavadinimas *cercar della nota* sutampa su pirmajame etape aptartu pagražinimu – jų vartoseną skiriasi.

Vėlyvajam (trečiajam) arijos *da capo* etapui (1740–1770) naudojamos visos antrame etape aptartos apodžatūros, tačiau būtų galima išskirti keletą būdingų labiau tik trečiajam etapui, tai: dviguba apodžatūra su šuoliu (it. *appoggiatura doppia*), dviguba apodžatūra iš trijų natų (vok. *Schleifer*) bei baigiamosios apodžatūros (vok. *Nachschlag*) su šuoliais.

Dvigubos apodžatūros su šuoliais ir iš trijų natų (it. <i>appoggiatura doppia</i>, vok. <i>Anschlage</i> vok. <i>Schleifer</i>)	 Hiller 1773: 54, 57
Baigiamosios apodžatūros su šuoliais ir iš dviejų natų (vok. <i>Doppelnachschlag</i>)	 Hiller 1773: 47

3 lentelė. Vėlyvojo (trečiojo) arijos *da capo* etapo (1740–1770), apodžatūrų šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės.

Tarp daugybės puošmenų Hilleris pateikia dvigubų apodžatūrų (it. *appoggiatura doppia*, vok. *Anschlage*) pavyzdžių su šuoliais, kurios būdingos vėlyvajam barokui, jis rašo: „egzistuoja dvigubos apodžatūros (vok. *Anschlage*) su didesniu nei tercija intervalu. Pakartojama ta pati prieš tai skambėjusi nata ir tarp pagrindinių natų susidarantis intervalas yra visada mažesnis nei dvigubos apodžatūros“ (Beicken 2004: 86, 87). Dar vienas pagražinimas, jau minėtas prie antrojo arijos *da capo* etapo, tai šleiferis (vok. *Schleifer*), vėlyvajam barokui charakteringa dvigubos apodžatūros rūšis iš trijų gretimų natų (be šuolių). Kiek sudėtingesnis yra vienos natos baigiamosios apodžatūros (nachšlago) su šuoliais ir iš dviejų natų dvigubo nachšlago (vok. *Doppelnachschlag*) atlikimas. Hilleris⁸⁴ pateikia tercijos

⁸⁴ Hilleris teigia, kad iš dviejų natų susidarantis nachšlagas (vok. *Doppelnachschlag*), labai panašus į dviejų natų šleiferį (vok. *Schleifer*) ir skiriasi tik tuo, kad atima trukmę ne iš tolesnės natos, bet iš ankstesnės po kurios

šulio nachschlagų pavyzdį (žr. 3 lentelė), o Agricola – kvartos ir kvintos intervalo nachschlagus. Dvigubos baigiamosios apodžatūros (vok. *Doppelnachschlag*) tipas puikiai papildo ar priešpriešina trumpajai apodžatūrai, kai melodija palaipsniui kyla į viršų. Svarbu neužmiršti „pavogti“ laiko iš prieš tai atliekamos natos, ypač tariant skiemenį. O patys žodinio teksto skiemenys bei juos „sugėrę“ garsai turi būti atliekami trumpai siekiant geros jungties su tolimesne nata. Hillerio pavydžiai⁸⁵ rodo, kad baigiamoji apodžatūra, po kurios dar skambės trilis, turi būti atliekama lėčiau (žr. 14 priedas).

Pereinant prie antrojo trumpojo ornamento trilio (it. *trillo*) ir šio pagražinimo šeimos, Mancini citata puikiai apibūdina trumpųjų ornamentų reikšmę dainavimo menui, jis teigia: „*appoggiatura, trillo* ir *mordente* yra dainavimo meno pagražinimai, tokie reikalingi, kad be jų dainavimas būtų ne toks reikšmingas menas...“ (Mancini 1774: 98). Italų teoretikai ir kompozitoriai XVII a. pradėjo aprašinėti ir žymėti įvairius trilio (it. *trillo*) šeimai priklausančius trumpuosius pagražinimus. O jau XVII a. pabaigoje iškyla naujos trilio apraiškos ir koegzistuoja du skirtingi trilių tipai: dviejų tonų osciliavimo trilis ir to paties tono pakartojimo trilis. Šių dviejų trilių pavadinimai skiriasi italų autorių traktatuose, bet pateikti pavyzdžiai beveik tapatūs. Pirmasis, dviejų skirtingų tonų trilis, skirtinguose šaltiniuose vadinamas *tremolo*, *tremoletto* ar *gropo*, *groppolo*, *gruppetto*, *gruppo*⁸⁶. Antrasis trilio tipas – pasikartojančio tono reperkusija, Bovicelli vadinama *tremolo*, o Caccini – *trillo*, dar žinomo kačinio trilio (*trillo cacciniano*) pavadinimu (žr. 15 priedas). Šie trilių šeimos pagražinimai buvo atliekami *staccato* arba *legato* greitinant ir neatsikvėpiant. Būtina pastebėti, kad vėlesniame Lorenzo Penna traktate *Li primi albori musicali* (1679) pateikti *trillo* pagražinimo pavyzdžiai rodė taip pat sintetines jų tipų formas, kai jungiami abu trilių tipai (dviejų skirtingų ir vieno pasikartojančio tono trilis) (žr. *ibid.*).

yra pažymėtas. Kaip ir *Schleifer*, jis dažnai susieja dvi stambių verčių natas, suteikdamas joms gyvybės ir blizgesio. Tarp kylančių natų naudojamas kylanti, tarp krintančių – besileidžianti figūra (Beicken 2004: 47).

⁸⁵ Apodžatūros skyriaus pabaigoje Hilleris pateikia vieną muzikinį pavyzdį su daugybe atlikimo variantų. Jis rašo: „...norėčiau parodyti tik vieną pavyzdį siekdamas pademonstruoti, kaip daugeliu skirtingų būdų gali būti atliekama pažymėta viena nata naudojant skirtingas apodžatūrų rūšis. Kaip jau prieš tai patariau, lėtuose tempuose trumpų dviejų natų *Schleifer* ne tik gali būti dubliuojamas, bet gali būti pridėdamas prie taškuoto *Schleifer*. Šiuo atveju jo vietą užima, ar jis užima sukinio (*Turn*) vietą, sukinio (*Doppelschlag*), kuris Agricolas požiūriu gali būti taikomas tarp tarškuoto *Schleifer*. Trumposios ornamentų natos turi būti atliekamos nurodyta verte perimdamos sveikosios natos vertės dalis, ar pagrindinės natos vertę“ (Beicken 2004: 92).

⁸⁶ Dviejų natų trilį Girolamo Diruta traktate *Il Transilvano* (1593) vadina *tremolo* arba *tremoletto*, Emilio del Cavaliere (oratorijos *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600) įžanginiame žodyje) pateikia kaip *groppolo*, Giovanni Luca Conforto (traktate *Breve et facile maniera* (1593)) – *gropo*, Giovanni Battista Bovicelli (traktate *Regole, passaggi di musica* (1594)) – *gruppetto*, o Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* (1601) – *gruppo* (Neumann 1983: 288). Nors įvardijamas skirtingais pavadinimais, tačiau dominuojantis *gruppo* (lt. natų grupės) pavadinimas, susijęs su gretimų natų grupe, reiškė tą patį dviejų natų oscilinio trilio pagražinimą.

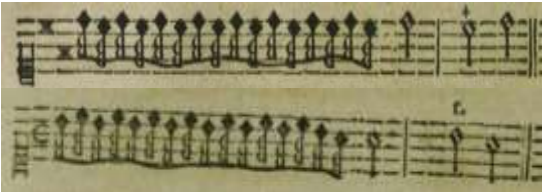
Vadovaujantis šiame darbe iškelto arijos *da capo* etapų skirstymo principu toliau aptarsime būdingiausius trilio šeimos⁸⁷ pagražinimų atvejus. Svarbiais trilių tyrimo šaltiniais tampa apodžatūrų skiltyje minėtų Beyerio (1703), Fuhrmanno (1706), Tosi (1723), Agricolas (1757), Mancini (1774) ir Hillerio (1780) traktatuose teikiamos žinios bei šių pagražinimų rūšys. Kalbant apie ankstyvąją arijos *da capo* etapą (1675–1710) svarbiais tuometinės ornamentavimo praktikos liudijimais yra Beyerio *Prima linea musicae vocalis*⁸⁸ (1703) bei Fuhrmanno *Musicalischer-Trichter*⁸⁹ (1706) traktatuose išskiriami trilių tipai. Kaip ankstyvojo baroko italų traktatuose, taip ir XVII amžiaus pradžios vokiečių šaltiniuose dviejų tipų trilių pavadinimai skiriasi, tačiau, neanalizuojant jų pavadinimų skirtumų, koncentruosimės į jų rūšis. Taigi dviejų skirtingų tonų trilių yra keturios rūšys: kylantis (lot. *trillo ascendens*), besileidžiantis (lot. *trillo descendens*), tono (lt. *trillo*), pustonio (lt. *triletto*). To paties tono trilių rūšys yra dvi: riperkusinis vieno tono trilis (it. *tremoletto*) ir maišytas (it. *tremulo*) triliai.

Kylantis trilis (lot. <i>trillo ascendens</i>)	
Besileidžiantis trilis (lot. <i>trillo descendens</i>)	 Bayer 1703: 58
Tono trilis (lt. <i>trillo</i>)	

⁸⁷ Robertas Doningtonas knygoje *The Interpretation of Early Music* (1989) trilius vadina kratinių šeima, į kurią įtraukiami tokie pagražinimai, kaip *tremolo*, *vibrato*, *trillo*, *mordente*.

⁸⁸ Atsakydamas į klausimą kas yra trilis (it. *trillo*), tremolas (it. *tremolo*) ir mordentas (it. *mordente*) Beyeris teigia: „*trillo* yra balso virpėjimas virš pagrindinės natos (vok. *über einer Nota auf wenen Clavibus*) ir būna dvejopas: *trillo ascendens* (lt. kylantis trilis), *trillo descendens* (lt. besileidžiantis trilis), kuriuose „paliečiamas“ arba pilnas tonas arba pusė tono. O *tremolo* yra mielas balso užimas (vok. *ein liebliches Sausen der Stimme*) virš natos pakartojant tą patį toną“ (Beyer 1703: 57).

⁸⁹ Fuhrmannas traktate *Musicalischer-Trichter* (1706) išskiria triliaus šeimą vartodamas itališkus terminus: *trillo*, *triletto*, *tremolo*, *tremoletto*. Fuhrmanno pateikti trilių pavyzdžiai yra labai panašūs į Beyerio, tik keičiami pavadinimai. Fuhrmannas išskiria dvi *trillo ascendens* rūšis, tai: *trillo* su didelės sekundos intervalu (lot. *seccundum majori*) ir *triletto* su mažosios sekundos intervalu (lot. *seccundum minorem*). O *trillo descendens* (lt. besileidžiantis trilis) jis vadina *tremolo*. Fuhrmannas rašo: „*triletto* yra mielas balso virpėjimas (vok. *Zittern der Stimme*) šiek tiek švelnesnis nei *trillo*, ir paliečia tik mažąją sekundą, bei žymimas paprastu t.“ (Fuhrmann 1706: 65). Peržvelgus ir išanalizavus Fuhrmanno trilių pavyzdžius, galima teigti, kad *trillo* (pažymėtas tr.) – tai dviejų natų oscilinis trilis atliekamas vieno tono intervalu, o *triletto* lyg ir tas pats pagražinimas, improvizuojamas pustonio intervalu. Tuo tarpu *tremolo* ar *mordant* (žymimas + simboliu) yra balso virpinimas (angl. *trembling*) pusės tono atstumu žemyn (į apačią) nuo pagrindinės natos (tono).

Pustonio trilis (lt. <i>triletto</i> , <i>tremolo</i> , <i>mordant</i>)	 Fuhrmann 1706: 64, 65, 66
--	--

4 lentelė. Ankstyvojo (pirmojo) arijos *da capo* etapo (1675–1710), trilių (dviejų skirtingų tonų) pagražinimų galimybės.

Kaip matyti iš 4 lentelėje pateiktų pavyzdžių, beveik visiems dviejų natų triliams būdinga tai, kad jie pradami nuo pagrindinės natos. Jų rūšys ir skirtingi pavadinimai atsiranda priklausomai nuo harmoninės situacijos ir nuo prieš tai ir po to sekančių tonų. Kylantis trilis (lot. *trillo ascendens*) atliekamas tono ar pustonio intervalu, priklausomai nuo po jo einančios natos. Besileidžiantis trilis (lot. *trillo descendens*) tono ar pustonio intervalu atliekamas sekančiai natai išlaikant tą patį toną (pagal Bayerį, 1703). Įdomu tai, kad Fuhrmanno pavyzdžiuose pažymėtas tono ir pustonio trilis atliekamas nuo pagrindinės natos į viršų su užbaigia į besileidžiančią natą. Paskutinis pavyzdys, kurį Fuhrmannas pateikia įvardindamas jį *tremolo*⁹⁰ ar *mordant* (žymimas + simboliu), yra balso virpinimas (angl. *trembling*) pusės tono atstumu žemyn (į apačią) nuo pagrindinės natos (tono). Tiesa, toks žymėjimas labiau būdingas prancūzų muzikai, tačiau neatmestina, kad italų muzikos atlikime galėjo būti naudojamas ir šis triliaus tipas. Vienos natos trilis gali būti grynasis ir maišytas. Beyerio ir Fuhrmanno trilių pavyzdžiai yra labai panašūs, skiriasi tik pagražinimų pavadinimai, jų pabaigos ir pateiktos harmoninės situacijos.

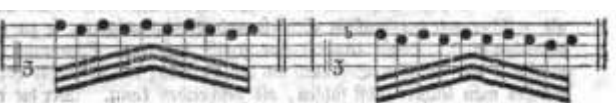
Riperkusinis vieno tono trilis (it. <i>tremoletto</i>)	 Fuhrmann 1706: 66
Maišytas trilis (it. <i>tremulo</i>)	 Bayer 1703: 59

⁹⁰ *Tremolo* t. y. trilis nuo pagalbinės natos į apačią (į pagrindinę – *ultima*) pustonio atstumu labiau atitinka italų terminologijoje vartojamą *gruppo* ar *grosso* terminus, bet ne Bovicelli tos pačios natos pasikartojantį *tremolo*.

5 lentelė. Ankstyvojo (pirmojo) arijos *da capo* etapo (1675–1710), to paties tono trilių pagražinimų galimybės.

Riperkusinis vieno tono trilis Fuhrmanno traktate pažymėtas su taškais virš natos, nurodančiais šio pagražinimo atlikimą: lygiai ir *staccato*. Neįprastai italų XVII a. traktatistikai, riperkusiniam vieno tono triliui Fuhrmannas vartoja *tremoletto* pavadinimą, atitinkantį Bovicelli *tremolo* ir Caccini *trillo*, kurie apibūdino tos pačios natos „virpinimą“ (kartojimą) daug kartų. Beje, Fuhrmannas pastebi, kad niekas negali atskirti *trillo* nuo *trilletto* ir *tremolo* nuo *tremoletto*, nes Europoje nėra bendro susitarimo. Nors jis pats stengėsi įvesti naują terminologiją, bet pavyzdžiai rodo, kad pavadinimai susiję su prieš tai aptartais XVII a. ankstyvojo baroko triliais (žr. 15 priedas) (Fuhrmann 1706: 66). Panašus į riperkusinį trilį ir Bayerio maišytas trilis, tiesa jis atliekamas arba su gretimų tonų paruošimu arba su gretimų tonų pabaiga (žr. 5 lentelė).

Klasikiniame arijos *da capo* etape (maždaug nuo 1710 m.) aktualūs trilių pavyzdžiai, pristatomi Tosi traktate *Opinioni de'cantori antichi e moderni* (1723). Svarbu priminti, kad paties Tosi traktate nėra pateiktų trilių pavyzdžių, tad bus remiamasi Agricolas vertimu į vokiečių kalbą⁹¹. Taigi, klasikiniame arijos *da capo* etapui (nuo 1710) būtų galima rekomenduoti naudoti šiuos istorinių trilių tipus: mažorinį/minorinį trilį (*trillo maggiore/minore*), trilį su užbaiga (*trillo con terminazione*), dvigubą trilį (*trillo raddoppiato*), pusinį trilis⁹² (*mezzo trillo*), mordentą (*mordente*).

Mažorinis/minorinis trilis (<i>trillo maggiore/minore</i>)	
Trilis su užbaiga (<i>trillo con terminazione</i>)	
Dvigabas trilis (it. <i>trillo raddoppiato</i> , vok. <i>Verdoppeltetriller</i>)	

⁹¹ Palyginus Tosi traktato vertimus į anglų kalbą (Johno Ernesto Galliardo *Observations on the Florid Song* (1743)) ir į vokiečių kalbą (Johanno Friedricho Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757)), galima teigti, kad daugelis vertėjų pavyzdžių neatitinka Tosi trilio pagražinimų aprašymų, nes yra daug vėlyvesnio laikotarpio.

⁹² Saulė Šerytė savo darbe jį išverčia kaip „trumpas trilis“, tačiau itališkai *mezzo* reiškia pusė, o *corto* – trumpas (Šerytė 2014: 45).

Pusinis trilis (it. <i>mezzo trillo</i> , vok. <i>Pralltriller</i>)	
Mordentas (<i>mordente</i>)	

6 lentelė. Klasikinio (antrojo) arijos *da capo* etapo (1710–1740), trilių šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės iš Agricolas traktato *Anleitung zur Singkunst* (Agricola 1757: 99–104).

Tosi išskiria net aštuonias trilių rūšis⁹³, tačiau teigia, kad vienas iš jų yra fundamentalus, iš kurio kilo visi kiti – tai *trillo maggiore* (lt. mažorinis trilis, susidedantis iš didžiosios sekundos intervalo). Jis teigia: „norint, kad trilis skambėtų gražiai, jį reikėtų paruošti, tačiau jis ne visuomet atliekamas su paruošiamąja nata, nes tai priklauso nuo atlikimo tempo ir skonio“ (Tosi 1723: 28). Ypač kadencijose Tosi rekomenduoja paruošti trilį su apodžatūra, nes kitose vietose dėl laiko stokos trilis naudojamas be apodžatūros (žr. *ibid.*). Tokie Tosi teiginiai atskleidžia, kad jo aptariamuoju laiku triliai galėjo būti atliekami dvejopai: nuo pagrindinės natos (*nota reale*) arba nuo paruošiamosios natos, t. y. su apodžatūros paruošimu. Remiantis Tosi aprašymu, pagrindinis tonas turi būti atliekamas su didele jėga, tad kaip matyti iš pavyzdžių, pateiktų Galliardo⁹⁴ ir Agricolas vertimuose (žr. 15 priedas), nėra jokio pagrindo interpretuoti šio teiginio sukeičiant pagalbinio ir pagrindinio tono funkcijas. Galima manyti, kad trilio paruošimas apodžatūra ilgainiui tapo norma ir, kaip matyti iš visų Agricolas pateiktų trilių pavyzdžių (žr. 6 lentelė), jo laikais (1757 m. ir

⁹³ Tosi išskiria aštuonis trilių tipus: *trillo maggiore* (lt. mažorinis trilius.), *trillo minore* (lt. minorinis trilius), *mezzotrillo* (lt. trumpas trilius), *trillo cresciuto* (lt. kylantis trilis), *trillo calato* (lt. besileidžiantis trilis), *trillo lento* (lt. lėtasis trilis), *trillo raddoppiato* (lt. dvigubas trilis), *trillo mordente* (lt. trilis mordentas). Iš jų nevartojami jo laikais *trillo cresciuto* ir *trillo calato*, bei Tosi labai nemėgstamas *trillo lento* (Tosi 1723: 27). Antrasis Tosi išskirtas trilio tipas – *trillo minore* (lt. minorinis trilis) arba pusės tono trilis, pasak Tosi, sunkiai klausa atskiriamas nuo *trillo maggiore*, nes pagalbinis tonas atliekamas pustoniui į viršų, tačiau silpniau nei pagrindinis tonas. Galima nedvejoti, kad Tosi kalba apie pabrėžiamą pagrindinę trilio natą ant stipriosios takto dalies, tad trilis atliekama be paruošimo. Kaip teigia Neumannas, *trillo cresciuto* (lt. kylantis trilis) ir *trillo calato* (besileidžiantis trilis) yra neįprasti lėtų trilių modeliai, atliekami *glissando* būdu: pirmasis iš viršaus, antrasis iš apačios. Tosi rašo: „svarbu išmokyti nepastebimai kelti (*ascendere*) balsą triliuojant nuo vienos natos iki kitos, bet kad nebūtų atpažįstamas pakilimas (*l' aumento*)“ (Tosi 1723: 26). Gali būti, kad Tosi turi omenyje trilių, kurio natos kyla į viršų kaip viena iš *glissando* rūšių, arba trumpų trilių chromatinę (arba ne) grandinę kylančią į viršų (kaip matyti *cerca del trillo* pagražinimo pavyzdyje, pateiktame iš vėlesnio Hillerio traktato). Tas pats pasakytina ir apie *trillo calato* tik priešinga kryptimi. Tosi citata nėra labai aiški, tačiau Galliardo pavyzdžiai visiškai neatitinka aprašymo, todėl nėra aišku kaip atlikti šiuos trilius.

⁹⁴ Iš Galliardo pavyzdžio (žr. 15 priedas) sunku suprasti, kuri nata yra pagrindinė, o kuri pagalbinė. Bet kokių atveju šis trilio pavyzdys, atliekamas nuo pagrindinės natos į apačią, ne į viršų, skiriasi nuo Tosi aprašymo. Tosi aprašyti triliai labiau atitinka pirmajam arijos *da capo* etapui būdingus Beyerio ir Furhrmanno aptartus trilius, nes atliekami nuo pagrindinės natos.

anksčiau) triliai buvo atliekami iš viršaus (nuo pagalbinės natos) ant stipriosios takto dalies. Agricola taip pat pateikia trilio su užbaiga tipą (*trillo con terminazione*), naudojamą atlikime su keturių natų baigiamąja uodegėle (žr. *ibid.*). Tad priklausomai nuo harmoninės situacijos, arijos tempo, atlikėjas turi galimybę rinktis: atlikti trilį nuo pagrindinės ar pagalbinės natos iš viršaus ir pridėdant arba ne triliui atitinkamą užbaigą.

Tosi traktate aptariamą septintąjį trilį pavadina dvigubu triliu (it. *trillo raddoppiato*, vok. *Verdoppeltetriller*), kuris atliekamas įtraukiant kelis skirtingus tonus į *trillo maggiore* (lt. mažorinio trilio) ar *trillo minore* (lt. minorinio trilio) pradžią. Tosi aprašymas vėlgi nėra labai tikslus, nes nuoroda įtraukti natas „į trilio vidurį“ gali reikšti ir nuorodą atlikti keletą natų prieš ir po trilio. Iš Agricolas pavyzdžių matyti, kad Tosi galėjo turėti omenyje savotišką trilio paruošimą su pagalbinėmis natomis, ženklais nurodant jų kryptį iš viršaus ar apačios (žr. 15 priedas). Greitoms ir linksmoms arijoms atlikti Tosi išskiria trumpai ir greitai atliekamą pusinį trilį (*mezzotrillo*⁹⁵). Kadangi ir šis trilis kilęs iš pirmojo *trillo maggiore*, tai jam bus būdingos tos pačios charakteristikos: pagrindinės natos dominavimą, atlikimo pasirinkimą nuo pagrindinės ar pagalbinės gaidos.

Paskutinytis klasikiniam arijos *da capo* laikotarpiui išskirtas trilių šeimos pagražinimas – mordentas (*mordente*), gali būti atliekamas dvejopai: nuo pagrindinės natos į apačią arba į viršų. Kaip nurodyta lentelėje (žr. 6 lentelė), abiem atvejais dažniausiai atliekamas po apodžatūros ir kompozitoriaus pažymėtais ženklais virš natų. Galima atkreipti dėmesį, kad savo raštuose Agricola skundžiasi, jog italai visuomet sumaišo mordentus su greitu ar trumpu pusiniu triliumi (it. *mezzo trillo*, vok. *Pralltriller*) (Neumann 198: 375). Žinoma, kad šie pagražinimai yra labai panašūs, nes atliekami su mažiau osciliavimo apsukų nei trilis, skirtumas tik tas, kad Agricola pusinį trilį pataria atlikti nuo pagalbinės natos (kaip ir trilį), o mordentą nuo pagrindinės natos, nes prieš jį atliekama apodžatūra.

Dar viena trilių įpatybė, būdinga klasikiniam arijos *da capo* etapui, yra trilių diatoninės kylančios ir besileidžiančios grandinės (it. *catena dei trilli*). Kaip teigia Agricola, besileidžiančiomis trilių grandinėmis galima išgauti didelį efektą, ypač jei po kiekvieno trilio yra pridėdama baigiamoji apodžatūra (*nachschlagas*). Triliai gali palydėti ne tik vieną po kitos skambančias natas, bet ir šuoliuojančių natų grandines. Tokiu atveju prieš trilį galima naudoti anticipaciją, kitaip vadinamą *cercar della nota*. Šių trilių pavyzdžiai pateikti tiek Agricolas, tiek ir Hillerio traktatuose pažymint, kad jie atliekami arijų *da capo* viduryje (žr. 15 priedas).

⁹⁵ Saulė Šerytė savo darbe jį išverčia kaip „trumpas trilis“, bet itališkai *mezzo* reiškia pusė, o *corto* – trumpas (Šerytė 2014: 45).

Tokios trilių grandinės ypač būdingos vėlyvojo baroko italų kompozitoriams ir aptinkamos Antonio Vivaldi, Riccardo Broschi, Geminiano Giacomelli ir kt. arijose.

Tokiame arijos *da capo* etapų skirstyme ir trumpųjų pagražinimų pritaikyme, klasifikavime ir atlikime, negalima būti kategoriškiems, nes muzikinės mados skyrėsi priklausomai nuo Italijos, Vokietijos miestų, nuo kiekvieno kompozitoriaus stiliaus kaitos. Nejmanoma tiksliai datuoti takoskyros tarp vienokių ar kitokių pagražinimų vartojimo, tačiau žinoti ir suprasti jų atlikimo galimybes yra tikrai svarbu. Be abejonės klasikiniame arijos *da capo* etape išvardintų pagražinimų tipai naudojami ir vėlyvajame etape, tačiau atsiranda keletas specifinių trilių rūšių, kurie pasitaiko tik vėlyvuosiuose Mancini (1774) ir Hillerio (1780) traktatuose, tai: trilis su baigiamosiomis apodžatūromis, beieškant trilio (*cercar del trillo*), Mancini dvigubas trilis (*trillo raddoppiato*).

Trilis su baigiamosiomis apodžatūromis (it. <i>trillo con terminazione</i>)	 Hiller 1774: 69
Beieškant trilio (<i>cercar del trillo</i>)	 Hiller 1774: 68
Dvigubas trilis (it. <i>trillo raddoppiato</i> , vok. <i>Verdoppeltetriller</i>)	 Mancini 1774: 112

7 lentelė. Vėlyvojo (trečiojo) arijos *da capo* etapo (1740–1770), trilių šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės.

Esminis vėlyvojo arijos *da capo* etapo taikomų trilių skirtumas nuo ankstyvojo etapo šio pobūdžio ornamentų yra tas, kad trilis prasideda pagalbine nata. Šį principą pabrėžė Mancini teigdamas: „universali trilio taisyklė yra ta, kad jis sudarytas iš vienos pagrindinės natos (it. *nota vera e reale*) pridedant vieną pagalbinę (it. *falsa*). Visuomet reikia pradėti nuo pagalbinės ir užbaigti pagrindine. Pagalbinė nata (it. *la nota falsa*) visuomet turėtų būti pilno

tono atstumu (it. *d'un tuono intero*) ir aukštesnė (*più acuto*) už pagrindinę natą bei abi turi būti vienodai vibruotos (it. *vibrate*)“ (Mancini 1774: 112)⁹⁶. Šiam etapui priskiriamo trilio atlikimo naujovė yra ne tik jo pradžia iš viršaus (dar itališkai vadinamas „trilius iš viršaus“, it. *trillo di sopra*), kurią patvirtina vėlesni Agricolas pavyzdžiai, bet ir vienoda abiejų natų vibracijos ir garsumo svarba.

Trilis, atliekamas su įvairiomis baigiamosiomis apodžatūromis ir grupetais, ypač būdingas vėlyvajam arijos *da capo* laikotarpiui. Hilleris yra įsitikinęs, kad viskas patikima dainininko fantazijai neabejojant, kad jis pats sieks kuo gražiau praturtinti melodiją (Hiller 1774: 69). Trilių atlikimui svarbus ir mūsų dar neaptartas jų skambėjimo trukmės aspektas. Remiantis istoriniais šaltiniais aiškėja pagrindiniai trilių ritmikos principai. Štai Agricola teigia, kad būdingiausias trilis turi būti atliekamas užimant visą natos (ant kurios pažymėtas **tr**) vertę ir tai ypač svarbu kuomet trilis atliekamas kadencijose. Dvigubi triliai su pridėtinėmis natomis pradžioje ar pabaigoje turi būti atliekami tuo pačiu greičiu, kaip ir pagrindinis trilio fragmentas, tačiau išimtytys galioja kadencijose arba lėtose arijose, kuomet po trilio pagražinimo turi įstoti orkestras. Beje, Agricola pataria sulėtinti paskutines trilio natas (Baird 2004: 132). Tuo tarpu Hilleris nurodo, kad dainininkai vietoje dvigubo trilio naudoja kitą, jų pačių sukurtą, trilį, vadinamą *cercar del trillo* (lt. beieškant trilio). Šis pagražinimas panašus į ankstyvajame etape minėtą trilį su paruošimu (žr. maišytas trilis, 5 lentelė), tačiau atliekamas greitinant, tarsi beieškant kitų trilio natų. Tai lyg du iš eilės skambantys trilių pagražinimai. Toks trilio tipas dažniausiai naudojamas kadencijose ar fermatų pabaigose (Beicken 2004: 94).

Mancini traktate⁹⁷ nuodugniai aptartas dvigubo trilio (it. *trillo raddoppiato*) pagražinimas taip pat išskirtinai naudojamas trečiajame arijų *da capo* etape, jis rašo: „atliktas su privalomomis proporcijomis ir su kvėpavimo atrama, suteikiant jam pagalbinės jėgos ir

⁹⁶ Mancini traktate galima atrasti naujų trilio ir mordento sąsajos ypatybių. Mancini rašė: „iš *trillo* gimsta *mordente*, ir šis nuo trilio skiriasi tuo, kad yra sudarytas iš pagrindinės natos (it. *nota vera*) ir į apačią osciliuojamos pustonių žemiau pagalbinės (it. *falsa*). Pagalbinė nata turėtų būti atliekama lėčiau, mažesne verte ir silpnesne jėga nei pagrindinė nata (Mancini 1774: 116). Taigi Mancini traktato citata atskleidžia trečiojo arijos *da capo* etapo trilio ir mordento sąsajas bei atlikimo rekomendacijas. Teigiama, kad trilis sudarytas iš pagrindinės natos (it. *nota vera e reale*), vibruojančios tokiu pat stiprumu kaip ir kita, pagalbinė, aukštesnio tono nata, o mordentas atliekamas daug greičiau nei trilis. Tačiau *mordente* stipriau atliekama ir geriau girdima jo pagrindinė nata. Dar vienas svarbus pastebėjimas nurodo trilio defektus, kuriuos Mancini pristato raiškiais palyginimais – *caprino* (lt. ožkos mekenimas) arba *cavallino* (lt. arklio žvengimas). Kaip teigia autorius, jie atsiranda kai dainininkas nemoka dainuoti trilio su atrama, kartu įjungiant nedidelį gerklų judesį, nes *caprino* ir *cavallino* remiasi tik gerklų darbu (Mancini 1774: 118). Ši *trillo*, *tremolo*, *vibrato*, pagražinimų atlikimo ir jų defektų, vadinamų *caprino* ar *cavallino* tema yra labai specifiška dainavimo menui, nes susijusi su vibracijos balse stiprumo problema bei vokaline technika, apie kuriuos šiame skyriuje nebus kalbama.

⁹⁷ Mancini traktate *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) pasilieka prie Tosi išvardintų trilių tipų ir nenorėdamas vėl iš naujo jų komentuoti aptaria tik tris, jo manymu svarbiausius: *trillo cresciuto*, *trillo calato*, *trillo raddoppiato*.

balso moduliavimo (it. *messa di voce*) įgautų savo tikrąją formą“ (Mancini 1774: 110). Pateiktame pavyzdyje (žr. 7 lentelė) matyti, kad „pirmoji nata turi suformuoti *messa di voce*, ant po jos tolesnės gaidos pradedamas formuoti trilis su trijų natų dviguba apodžatūra ir jos turėtų būti susietos nepertraukiamo to paties oro (it. *fiato*) srauto atliekamam lengvu ir *legato* judesiu“ (Mancini 1774: 115). Mancini pabrėžia, kad *trillo raddoppiato* atlikimui reikalinga labai gera krūtinės (it. *petto*) atrama, siekiant, kad pirmoji nata būtų atremta (it. *sostenere la prima nota*).

Savo traktate Agricola (1757) pateikia dainavimo praktikai labai svarbų metodą, kaip būtų galima išmokti dainuoti trilius. Jis teigia, kad reikėtų pradėti natų poras dainuoti taškuotu ritmu, jungiant jas tarpusavyje *glissando*. Nors antroji nata trumpesnė, bet neturėtų būti silpnesnė už pirmąją. Jis pataria iš pradžių praktikuotis lėtu tempu, vėliau jį greitinant panaikinti natų nelygumą ir jungimą kas antrą natą (2 + 2) (Agricolos traktato vertimas į anglų kalbą, Baird 2004: 130). O Hilleris paaiškina, kad atliekant tikrąjį trilį turi būti remiamasi atrama ir pridėjus pirštą prie gerklės jaustis gerklų judesys. Žinoma, kad tokiu būdu praktikuojamas trilis bus išgaunamas pabrėžiant pagrindinę natą, o pagalbinė nata skambės lengviau (Beicken 2004: 94).

Labai svarbūs šaltinių liudijimai, nurodantys konkrečias arijos *da capo* dalis, kuriose stilistiškai patikimai turėtų skambėti aptartieji pagražinimai. Naudingus patarimus triliais puošiant vėlyvojo etapo arijas *da capo* savo traktate pateikia Hilleris. Jis rašo: „nors kompozitoriai mūsų laikais pažymi **tr** ženklų trilių, tačiau reikia išmokyti dainininką, kur jam tinkama vieta, nes kompozitorius ar perrašinėtojas gali užmiršti jį prirašyti“ (Beicken 2004: 90). Pasak Hillerio, trilis gali būti atliekamas ir ant stiprių, ir ant silpnų takto dalių. Arijos *da capo* pradžioje patartina atlikti paprastasias ar dvigubas apodžatūras, o kadencijose ir fermatose trilis yra svarbiausias ir reikalingiausias ornamentas. Kai viena nata tęsiama ilgai ir atliekamas *messa di voce*, ji turi užsibaigti triliu, tačiau pakeisti ilgą natą triliu nėra stilistiškai teisingas ir gero skonio sprendimas. Trilis gali būti pradedamas trumpąja ar ilgąja apodžatūra iš viršaus.

Apibendrinant 2.1. poskyrio turinį, būtina pabrėžti, kad jis skiriamas detaliam baroko epochos trumpųjų pagražinimų – apodžatūros ir trilių šeimos aptarimui. Pagražinimai suklasifikuoti pagal tris arijos *da capo* vystymosi etapus, pateikti lentelėse ir lyginami tarpusavyje. Svarbu tai, kad remiantis baroko traktatais (Beyerio, Fuhrmanno, Tosi, Agricolos, Mancini ir Hillerio) aptariamos trumpųjų pagražinimų atlikimo galimybės, reikalingos atlikėjų išmanymui bei praktinei puošybos improvizacijai. Vėlesniame poskyryje

bus gilinamasi į ilgųjų pagražinimų sudedamąsias dalis – figūras bei analizuojamas jų kitimas skirtingais arijos *da capo* formos vystymosi etapais.

2.2. Ilgųjų pagražinimų kaita arijos *da capo* raidoje (1675–1770)

XVII a. traktatų autorių ir dabarties muzikologų sudarytos ornamentų klasifikacijos, kaip buvo aptarta skyriaus pradžioje, skirstomos į trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų rūšis. Pagal Roberto Doningtono klasifikaciją, visų ilgųjų pagražinimų ornamentai vadinami pasažų šeima⁹⁸. Įsiviešpatavus monodijai ankstyvajame baroke, vokalinės diminucijos⁹⁹ laikinai pasitraukė į antrąjį planą, užleisdamos vietą deklamacijai, *recitar cantare* stiliui. Kaip buvo aptarta šio darbo antrojo skyriaus pradžioje, tuo metu iškilo trumpieji ornamentai, dinaminiai niuansai, o ilgieji pagražinimai buvo naudojami kūrinių pabaigų kadencijose. Remiantis įvairių baroko ir dabarties muzikologų Manfredo Bukofzerio, Bruce Dickey, Ignaco Filipino, Lucaso Harriso ir kt. nuomone, diminucijų menas, su visomis ilgųjų pagražinimų ypatybėmis nuo Renesanso iki baroko pabaigos, buvo vienu iš svarbiausių dainininkų profesionalumo įrodymų. Žvelgiant iš šiandienos perspektyvų tampa akivaizdu, kad XVII a. (italų) traktatuose neaprašoma itališkos muzikos atlikimo praktika, tad sunku įminti dominuojančio laisvųjų pagražinimų stiliaus paslaptį.

Vis dėlto sprendžiant apie ilgųjų pagražinimų ypatybes ankstyvajame arijos *da capo* laikotarpyje, reikšmingomis tampa pirmajame skyriuje minėtos paramuzikinės teorijos, mokslai, t. y. afektų teorija, retorikos menas, kombinatorikos mokslas. Iš daugelio traktatuose išlikusių pavyzdžių aiškėja, kad laisvoji ornamentacija atliko labai svarbų vaidmenį XVII a. muzikoje ir susiformavus arijos *da capo* formai, diminucijos – pasažai suklestėjo iš naujo, tapdami „privalomomis“ ornamentacijomis *da capo* arijose ir visose lėtose vokalinių ir instrumentinių kūrinių dalyse.

⁹⁸ Pasažų šeima skirstoma į praeinančių natų pasažus (angl. *passing notes*) tonų kaitos pasažus (angl. *changing notes*), sukinius (angl. *turns*), laužytus akordus (angl. *broken*) ir netolygų tempą (angl. *broken time*) (Donington 1989: 11). Frederickas Neumannas, remdamasis chronologijos bei nacionalinio stiliaus ypatumais, visus ilguosius pagražinimus pavadina laisvaisiais ornamentais (angl. *free ornamentation*), t. y. laisvieji ornamentai italų – vokiečių mokykloje XVII ir XVIII amžiuose (Neumann 1983: XI, XII).

⁹⁹ Italai diminucijų meno praktikas išvysto iki labai aukšto rafinuotumo ir virtuoziško lygio XVI a. pabaigoje, tai matyti iš seniausių pedagoginių šaltinių, kuriuose gausu diminucijų pavyzdžių, atlikimo būdų ypač bažytiniuose žanruose, kaip motetai, madrigalai. Iš daugelio autorių Renesanso ir anktyvojo baroko dainavimui naudingų traktatų galima būtų išskirti Diego Ortizo *Trattado de Glossas* (1553), Giovannio Luca Conforti *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* (1593) ir Francesco Rognoni *Selva de varii passaggi* (1620). Šiuose trijuose traktatuose pateikiami diminucijų modeliai įvairiems intervalams užpildyti ir daugybė kadencinių formulių. Labai svarbūs taip pat ir dainininkų Giovanni Battista Bovicelli *Regole, passaggi di musica* (1594) ir Ludovico Zacconi *Prattica di musica* (1596) traktatai, kuriuose gausu kadencijų bei pasažų pavyzdžių. Zacconi nuomone, kompozitorius turėtų nurodyti tik pagrindines harmonines natas (kontrapunktines) ir jų santykius, o dainininko atsakomybė yra jas užpildyti ir susieti su žodžių prasme (Neumann 1983: 22).

Verta pažymėti, kad diminucijų terminas labiau apibūdina Renesanso muzikos puošybą, o ankstyvajame baroke populiariesniu tampa *passaggi* terminas, į save asimiliuodamas tiek diminucijų, tiek ir skirtingų retorinių figūrų jungimą. Dažniau vokiečių nei italų traktatuose, daugiausiai susijusiuose su retorikos bei muzikinių retorinių figūrų mokslu (vok. *musikalische Figurlehre*), kaip *passaggio* sinonimas vartojamas *variatio* terminas. Pastarasis priskiriamas prie muzikinių retorinių figūrų, tačiau reikalauja detalesnio turinio išaiškinimo. Christophas Bernhardas (*Tractatus compositionis augmentatus*, 1665) ir Johannes Gottfriedas Waltheris (*Musicalisches Lexicon*, 1732) *variatio* terminą apibūdina kaip smulkių natų pagražinimus natų virtinėse, taip pat šiam terminui priskirdami daugybę skirtingų figūrų. Tik po Johannes Matthesono traktato (*Der Vollkommene Kappellmeister*, 1739) *variatio* arba *passaggi* įgauna empatiškos figūros (gr. *εμπάθεια*; *empathia* – stipri aistra, įsijautimas) svarbą, kitaip tariant, retorinės figūros, pabrėžiančios ir iškeliančios teksto prasmę (Bartel 1985: 277–279). Ieškant tikrosios termino „pasažas“ prasmės verta persikelti jau į klasicizmo pradžią, kai 1770 metais Johannes Adamas Hilleris traktate *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) pasažus (vok. *Passagie*, it. *passaggi*) įvardijo kaip dviejų ar trijų natų figūras, darinius, kurie suformuoja perėjimus nuo vieno harmoninio tono į kitą arba išpuošia šuoliuojančias natas (Hiller 1774: 78). Hilleris teigia, kad tokios dvi ar trys natos, užimančios vienos natos vertę, jau ir sudaro *passaggio*, nors dažnai šis terminas pritaikomas besikartojančioms figūrų grandinėms, kurios susideda iš dviejų – keturių natų grupių. Taigi, pasak Hillerio, žodis „figūra“ yra patogiausia sąvoka, kuria būtų galima įvardyti individualaus pasažo dalį (Hiller, 1774: 79). Kaip bus atskleista vėliau, „figūra“ vokiečių baroko traktatuose dažnai tapatinama su „retorine figūra“. Žinoma, kad nuo vėlyvojo Renesanso iki vėlyvojo baroko, (maždaug nuo 1550–1750 m.) pasažų bei smulkesnių jų kategorijų, figūrų, grupavimo ir atlikimo ypatybės kito dėl labai aiškių laikmečių permainų priežasčių: muzikinio stiliaus ir muzikinės kalbos kaitos, modalinės – tonacinės sistemos kaitos.

Trims skirtingiems arijos *da capo* etapams (ankstyvajam, klasikiniam ir vėlyvajam) svarbu išskirti ir adekvačiai pritaikyti pasažų meną. Peršasi prielaida, kad prieš pasažams tampant puošybiniais nėriniais vėlyvajame baroke jie buvo į save „sugėrę“ diminucijų, retorinių figūrų meną, afektų teorijos bei kombinatorikos dvasią. Taigi, dainininkams, norintiems stilingai atlikti ir išpuošti tris *aria da capo* dalis (susijusias su retorikos komponavimo taisyklėmis *invenzio* ir *decoratio*), itin svarbios traktatuose užfiksuotos nuorodos apie pasažus, jų sudėtį, paskirtį, atlikimą. Tačiau paruošiamieji darbai būtų pakankamai komplikuoti dėl objektyvių priežasčių.

Išsamiausiai savo laikmetyje vokalinių pasažų sudedamąsias dalis (figūras) natų pavyzdžiais pateikęs Wolfgangas Casparas Printzas¹⁰⁰ traktate *Phrynis*¹⁰¹ (1676) pabrėžia, kad pasažai gali būti sudaryti iš tokių figūrų, kaip *groppo*, *circolo*, *tirata*, *messanza*, *figura corta*, *bombilans*, *suspirans*, *syncopatio*. Čia verta pažymėti, kad pats Printzas teigia, jog jo tikslas nėra pateikti muzikinių retorinių figūrų pavyzdžius (jis vadina *musica poetica*), bet itališkai muzikai būdingus pagražinimus¹⁰². Į muzikologo Dietricho Bartelio retorikos studiją (*Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1985) Printzas yra įtraukiamas ne tik dėl jo teorinio indėlio į *musica poetica*, bet dėl to, kad daugelis šiame darbe aptariamų pagražinimų pasikartoja vėlesnių teoretikų (Waltherio, Matthesono) darbuose, skirtuose retorinėms figūroms (*Figurenlehren*). Taigi Printzas pasažų sudedamąsias dalis vadina „figūromis“, o vėlesni autoriai tuos pačius natų pavyzdžių darinius priskiria „retorinėms figūroms“ (Bartel 1985: 37). Muzikologai Hansas – Heinrichas Ungeris, Dietrichas Bartelis, parengę muzikinių retorinių figūrų (MRF) sistematikas, daugelį itališkų figūrų priskiria prie melodinių ar harmoninių ornamentikos figūrų, o atskirais atvejais – ir prie paprastųjų, ar atvaizduojančių.

Tiriant pasažus klasikiniame ir vėlyvajame arijos *da capo* laikotarpiuose, ypač reikšmingas išlikęs *Santini Manuscript*¹⁰³ dokumentas, kuriame perrašyti kastratų Farinelli¹⁰⁴

¹⁰⁰ Wolfgangas Casparas Printzas (1641–1717) buvo svarbus vėlyvojo XVII a. kompozitorius, teorikas, muzikos istorikas. Jo teoriniai darbai padarė didelę įtaką vėlesniai kompozitorių kartai, tarp kurių – Waltheris, Matthesonas. 1662 m. keliaudamas po Italiją, Printzas susitinka A. Kircherį, padariusį didžiausią įtaką jo teoriniams darbams. Po Italijos jis grįžo į Sorau (dabartinę Lenkiją), kur ir praleido produktyviausią savo kūrybos laikotarpį, vėliau tapdamas Promnize dvaro kantoriumi bei pagrindiniu muzikiniu vadovu. Šis vokiečių kompozitorius, teoretikas ir muzikos istorikas buvo glaudžiai susijęs tiek su itališkąja muzikos atlikimo kultūra, tiek ir su vokiškąja komponavimo mokykla. Įdomu tai, kad daugelis Printzo teorinių darbų koncentruojasi į atlikėjų ir rečiau į kompozitorių problematikas (Bartel 1985: 36).

¹⁰¹ Printzo traktatas *Phrynis*, trimis atsikromis dalimis išleistas 1676-79 Quedlinburge. Vėliau tas pats traktatas pavadinimu *Phrynis Mytilenaeus* arba kitaip *Satyrischer Componist*, išleistas pilnai 1696 metais Dresdene, Leipzige.

¹⁰² Printzo traktatas adresuojamas muzikantui atlikėjui, bet ne kompozitoriui: „...mano manymu, susirūpinęs muzikantas, norintis pamaloninti klausytojo ausį, išeikvoja tiek pat daug pastangų, kaip ir kompozitorius...ieškanč, tvarkingai sudarant, sukuriant kiekvieną variaciją ir tuo pateisindamas savo pašaukimą. O jei muzika, savaime sudaryta iš įvairių varijuojamų garsų, yra nekeičiama, nepuošiama – tai tampa nuoboduliu, o ne malonumu ausiai“ (Bartel 1985: 37).

¹⁰³ Santini kolekcija yra laikoma svarbiausiu XVI–XIX a. italų muzikos šaltinių, savyje talpinančių apie 4500 rankraščių ir 1200 spausdinių. Dominuoja vokalinė sakralinė muzika, ketvirtadalį užima pasaulietinė – vokalinė, ir nedidelė dalis instrumentinės muzikos. Taip pat šioje kolekciijoje yra muzikos mokymuisi skirtų spausdinių (*Solfeggi*, *Partimenti* ir t.t.). Ši gausi kolekcija buvo surinkta romiečio abato Fortunato Santini (1777–1861), našlaičių prieglaudoje gavusio puikų muzikinį išsilavinimą. Su kardinolo Odescalchi parama, turėjo leidimą perrašyti daugybę rankraščių, sukauptų Romos bažnytiniuose ir aristokratų archyvuose. Šie perrašyti rankraščiai, kartu su jo muzikos mokytojo Jannacconi palikimu pradėjo formuoti Santini kolekciją. 1820 m. buvo išleistas primasis katalogas, pasiekęs tarptautinį susidomėjimą ir paskatinęs muzikus iš kitų šalių, keistis ir dalintis turima muzikine medžiaga. Katalogas pradėjo gausėti vokiška, angliška ir prancūziška muzika. Šiuo metu šis rankraštis yra saugomas diocezinėje Miunsterio bibliotekoje, dėl Santini ir Bernhard Quante iš Miunsterio susitarimo ir mainų. Prieiga per internetą: [http://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung].

¹⁰⁴ Žymiausias XVIII a. dainininkas Carlo Broschi (1705–1782) vadinamas Farinelli užaugo Neapolyje ir mokėsi su Nicola Porpora, daugelio žymių kastratų mokytoju, taip pat ir Haydno Vienoje. Farinellis buvo laikomas ne

(1705–1782), Antonio Bernacchi (1685–1756), Giuseppe Aprile (1709–1785), bei kompozitorių Leonardo Leo (1694–1744), Johann Adolph Hasse (1699–1783), Niccolò Jommelli (1714–1774) *Solfeggi*¹⁰⁵ dainavimo pratimai. Remiantis dainavimo pratimais bei lyginant juos su jau minėtais Tosi (1723), Matthesono (1739), Agricolos (1757) Dresslerio (1767) ir Hillerio (1780) traktatais, tarpusavyje lyginami ir išskiriami klasikiniam ir vėlyvajam arijos *da capo* laikotarpiui būdingi pasažai. Atsižvelgiant į visų trijų laikotarpių išvardintus šaltinius, lyginsime figūrų ir iš jų susidedančių pasažų kitimą trijuose arijos *da capo* laikotarpiuose.

Pirmoji figūra *grosso* – tai kylančių ar besileidžiančių keturių natų grupė, kurios pirma ir trečia natos yra vienodo aukščio. Printzas jas priskiria ugningų figūrų (vok. *Ardentlichgehende Figuren*) kategorijai¹⁰⁶ (Printz 1676: 25). Pasak Aleksandro Pister, *grosso* figūra aptinkama Johanno Kuhnau Sonatoje „Dovydo ir Galijoto kova“ V d. (1700), kai imituojamas Filistiečių bėgimas nuo izraelitų (Pister 2005: 23).

tik puikiu atlikėju, bet visapusiškai išsilavinusiu bei komponavusiu muzikantu. *Solfeggi* pateikiami prieduose yra saugomi San Fransisko valstybiniame universitete, XX a. vid. įgyti iš italų kilmės amerikiečio Colonel Frank V. de Bellis, suteikusiam universitetui gausią itališkų rankraščių kolekciją. Iš perrašyto rankraščio čia pristatomos aštuonios poros *Adagio* ir *Allegro* solfedžio pratimų, parašytų neapolietišku stiliumi.

¹⁰⁵ *Solfeggi*, ar melodiniai pratimai, buvo centrinė mokymosi priemonė visuose muzikiniuose Europos dvaruose nuo 1600–1800 metų. Tokiais *Solfeggi* buvo mokoma dainavimo, visų pirma, Italijos konservatorijose, ypač Neapolyje, o vėliau ši tradicija persikėlė į Paryžiaus konservatoriją, kurioje buvo tęsiami italų dainavimo mokyklos principai beveik iki XX a. Beveik kiekvienam XVIII a. muzikantui buvo tapę prioritetu išmokyti ir įsisavinti itališkąjį muzikinį stilių, daugelis gerai žinomų užsieniečių (vokiečių, prancūzų, anglų) dainininkų bei instrumentalistų, mokydavosi iš *Solfeggi* pratimų, norėdami įgauti muzikos ir dainavimo technikos pagrindus. Seniausios Italijos konservatorijos buvo karitatyvinės religinės institucijos našlaičiams ir pamestinukams. Jie buvo mokomi įvairiausių amatų ir įgūdžių, tarp kurių muzika, tokiu būdu galėjo rasti vietą visuomenėje, bažnyčioje. Taigi nebuvo pakankama mokytis apie muziką, bet vaikai turėjo įvaldyti muzikinį stilių, kad galėtų atlikti muziką bažnyčiose, aristokratų rūmuose ir operos teatruose. Praktiniu ugdymu buvo laikomi *Solfeggi* pratimai (dainavimui) ir *Partimenti* (*basso continuo* grojimo taisyklės). Tokiu būdu, XVIII a. Italijos konservatorijos tapo magnetu, pritraukiančiu muzikantus iš visos Europos. Nors rankraštinės *Solfeggi* ir *Partimenti* kolekcijos buvo centrinė muzikantų ugdymo sistemos dalis Bacho ir Mozarto laikais, šiandien šios tradicijos kontūrai išblukę ir daugelis modernių muzikantų nustebs, kaip skiriasi to meto *Solfeggi* nuo modernių dainavimo pratimų knygų, nes *Solfeggi* ir *Partimenti* buvo tų pačių polifonijos taisyklių išraiškos. *Partimenti* numatydavo boso liniją, kuriai studentai pridėdavo vieną ar kelis viršutinius balsus *basso continuo* realizacijoje. *Solfeggi* numatydavo išskirtines melodines konstrukcijas su boso linija. Šis neišskiriamas melodijos ir boso duetas XVIII a. muzikos šerdis. Taigi, *Solfeggi* kolekcijos buvo stilistinė muzikos leksika, padedanti išpuošti melodiją. Prieiga per internetą: [<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/>].

¹⁰⁶ Printzas traktate *Phrynis* (1676) iš ugningų figūrų (vok. *Ardentlichgehende Figuren*) išskiria *accentus*, *tremulo*, *grosso*, *circulo mezo*, *tirata meza*. Šiame skyriuje aptariami ilgieji pagražinimai, taigi aktualios *grosso*, *circulo mezo*, *tirata meza* figūros, o *accentus*, *tremulo* yra trumpieji pagražinimai aptarti ankstesniame poskyryje.

	I	II	III
Groppa	 Printz 1677: 26	 Mattheson 1739: 116	 Hasse ¹⁰⁷ Dressler 1767: 23

8 lentelė. *Groppa* figūros kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

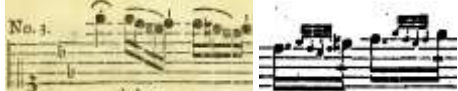
Daugelis vėlesnių retorinių figūrų traktatų autorių, kaip Waltheris (1732), Mathesonas (1739), skirtingai traktuoja *groppa* figūros struktūrą, prasmes ir reikšmes. Waltheriui *groppa* – tai dvi keturių natų grupės (sujungiant tarpusavyje kylančias ir besileidžiančias *groppa* figūras), „vaizduojančios“ rutulį, kamuolį, apskritimą. Mathesonas šią figūrą priskiria prie *figurae cantiones* (vokalinės ar dainų figūros), jos prasmę nusakymas kaip vynuogių kekės (žr. 8 lentelė) (Bartel 1985: 183). Matome, kad antrajame etape *groppa* figūros jungiamos tarpusavyje ir gali įgauti kur kas konkretesnes prasmes, vaizduojančias apskritas figūras ar vynuogių kekes. Trečiajame etape ši figūra dažnai naudojama improvizuojamose kadencijose (žr. Dressler *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers*, 1767) arba puošiant į viršų nuosekliai kylančią melodinę liniją. Apibendrinant galima teigti, kad puošiant arijas *da capo*, šią figūrą galima naudoti norint atspindėti judesio, bėgimo, vijimosi konceptus.

Kita Printzo pateikta figūra – *circulo* (lot. *circulatio*, gr. *kyklosis*) – tai vaizduojamoji (gr. *hypotyposis*), nuosekli sinusoidės formos melodinė linija, kurios antroji ir ketvirtoji natos yra vienodo aukščio (atvirkščiai, nei *groppa*). Pasak Athanasiuso Kircherio (1669) ir Thomaso Balthasaro Janowkos (1701), ši figūra yra priskiriama prie muzikinių retorinių figūrų, nes gali iliustruoti tekstą¹⁰⁸. Kaip teigia Pister, *circulo* – dažnai baroko muzikoje naudojama tobulo ir išbaigtumo figūra, vaizduojanti apskritimo, saulės, žemės, bangų, žindančios Šv. Mergelės Marijos (lot. *Maria lactans*) simbolius (Pister 2011: 18). Nepaisant to, kad Printzas šią figūrą priskiria prie bėgliųjų (vok. *Laufende Figuren*) figūrų, ji vizualiai grafiškai „piešia“ puslankius (Bartel 1985: 121). Matthesono ir Dresslerio pavyzdžiai būdingi antrajam ir trečiajam arijos *da capo* etapui, tad galima stebėti kaip kinta ši figūra: prie jos pridedamos smulkesnės vertės natos, chromatizmai, žymima atlikimo artikuliacija, ši figūra

¹⁰⁷ Johanno Adolpho Hasse *Solfeggio* pratimas Gj5256, *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm].

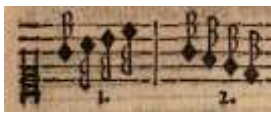
¹⁰⁸ Prie *circulo* figūros Thomas Balthasar Janowka pateikia lotyniško teksto pavyzdį: „*sugam et circuibo civitatem*“ (lt. pabudau ir apibėgau ratu miestą) (Janowka *Clavis et Thesaurum*, 1701: 56).

kaip ir *grosso*, dažnai naudojama improvizuojamose kadencijose. Hillerio pavyzdyje matyti, kad trečiajame etape *circulo* figūra tampa smulkiuoju keturių natų pagražinimu, įsiterpiančiu tarp dviejų gretimų (arba ne) tonų, vadinamu *gruppetto* (~) (vok. *prallender Doppelschlag*; angl. *turn*).

Circulo	 Printz 1677: 27	 Mattheson 1739: 117	 Dressler 1767: 21 Hiller 1780: 75
----------------	--	--	---

9 lentelė. *Circulo* figūros kitimas trijuose arijos *da capo* etapuose.

Dar viena labai populiari visais arijos *da capo* laikotarpiais figūra – tirada (it. *tirata*) – kylančios arba besileidžiančios nuoseklios melodinės linijos, apimančios nuo gr. 4 iki gr. 8 ir platesnių intervalų (kraštų) pasažus. Kadangi *tirata*¹⁰⁹ yra kylanti ir besileidžianti, ji primena dar dvi kitas muzikines retorines figūras – *anabasis* ir *catabasi*, simbolizuojančias pakylėtumo (kylanti *anabasis*) arba nusivylimo (krintanti *catabasis*) afektus (Unger 2003: 109).

Tirata	 Printz 1677: 27	 Farinelli ¹¹⁰ , Bernacchi ¹¹¹  Agricola 1757: 131	 Hasse ¹¹²  Hiller 1780: 113
---------------	--	--	--

10 lentelė. Tirados (*tirata*) figūros kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

¹⁰⁹ Tirados figūra, kaip laisvasis ornamentas minimas ir Giulio Caccinio traktate *Le Nuove Musiche* (1601), tad negalima abejoti jos itališka kilmė (Šerytė 2014: 34).

¹¹⁰ Farinelli *Solfeggi* pratimų Gj5304, Gj5314, Franko V. De Bellis kolekcijos, M2.5v.71.

¹¹¹ Bernacchi *Solfeggi* pratimo Gj5604 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdinen/Solfeggi/collections/index.htm].

¹¹² Hasse *Solfeggio* pratimai Gj5256, Gj5253 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdinen/Solfeggi/collections/index.htm].

Matthesonas teigia, kad ši figūra simbolizuoja šūvį ar strėlės metimą, taip pat traukinį. (Bartel 1985: 273). Tiek Printzo¹¹³ tiek ir Hillerio traktatuose tirados priskiriamos bėglioms (vok. *Pfeil, Laufende*) figūroms. Remiantis Hillerio pateiktais pavyzdžiais bei aptariamu laikotarpiu žymiausių kastratų – Farinelli ir Bernacchi *Solfeggi* dainavimo pratimais, galima aptikti įvairių bėglių figūrų jungimo pavyzdžių (žr. 19, 20 priedus). Tiradoms (*tirata*) būdinga pirminė „įsibėgėjimo“ arba mišri (vok. *Vermischte*) figūra (žr. 16 priedas). Pirmajame etape Prinzo aptartos tirados figūros dažniausiai gali būti jungiamos tarpusavyje viena kryptimi, o antrajame etape atsiranda daugybė tiradų, bėglių figūrų jungimo galimybių. Sujungiant tarpusavyje kylančias ar besileidžiančias figūras įvairiomis kryptimis susidaro gamų virtinės, kurios gali būti atliekamos su trumposiomis apodžatūromis, įtraukiant trumpąją figūrą (it. *figura corta*) arba varijuojant atlikimo ritmą (žr. *ibid.*) Trečiajame etape pakinta šios figūros atlikimas: tirados gali būti jungiamos su oktavų šuoliais, atliekamos su chromatizmais, bei labai smulkių verčių natomis.

Simbolinė *bombilans* figūra, dar kitaip vadinama *bombus* ar *bombi*. Tai dažniausia keturių natų riperkusinio tono pasikartojimo figūra. *Bombilans* figūra panaši į jau nuo 1600 metų italų dainavimo praktikoje naudojamo Giulio Caccini pasikartojančių tų pačių natų trilį. Galima manyti, kad būtent iš riperkusinio trilio ji ir atsirado, tad šis panašumas patvirtina *figura bombilans* itališkąją kilmę. Ši figūra, kaip ir visos vėlesnės, dažniausiai grupuojamos po keturias natas ir atliekamos keturias natas pakartojant skirtinguose aukščiuose: galimi tercijos, kvartos, kvintos ar oktavos šuoliai tarp pirmojo ir antrojo pasažų tonų (žr.: 16 priedas).

<i>Bombilans</i>	 Printz 1677: 27	 Farinelli ¹¹⁴	Nebūdinga
-------------------------	--	--	-----------

11 lentelė. *Bombilans* figūros kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

¹¹³ Printzas suskirsto tiradas į keturias rūšis: *tirata meza* (kvartos apimties), *tirata defectiva* (viršijanti kvintos intervalą), *tirata perfecta* (oktavos apimties), *tirata aucta* (viršijanti oktavą). Printzo pateiktuose pavyzdžiuose, *tirata* visuomet prasidedama pauze – taip šią figūrą siekiama atidalinti nuo likusio muzikinio konteksto (Printz 1677: 64).

¹¹⁴ Farinelli *Allegro Solfeggio* pratimas Gj5312 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm].

Kaip teigia Printzas, ši figūra dažnai derinama su prieš jas atliekamais smulkiaisiais pagražinimais *tremolo*, *trillo*, *trilletto* ir priskiriama bėglių figūrų kategorijai (vok. *Laufende Figuren*) kaip ir *circulo* bei *tirata* (Printz 1677: 36). Waltheris teigia, kad *bombus* imituoja meninį rankos judesį arba dūzgiančių bičių garsą. Walterio pastebėjimas, kad vokalinėje muzikoje ši figūra nenaudojama nėra visiškai teisingas, nes yra pavyzdžių, rodančių ji naudojama vokalinės muzikos pasažuose ir antrajame arijos *da capo* laikotarpyje. Šiai retorinei figūrai priskiriamas dūzgimo, dundėjimo, griautinio, šūvių tratėjimo ir kiti afektai (Pister 2011: 16).

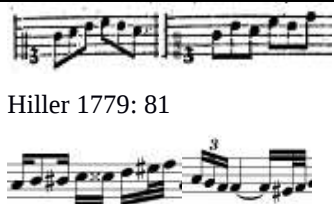
Visos trys figūros (*circulo*, *tirata*, *bombilans*) – tipinės italų končetistų¹¹⁵ mėgstamos figūros, kuriomis dažniausiai siekiama imituoti žodžių idėjas, konceptus (it. *imitazione del concetto delle parole*, lt. žodžių imitavimo koncepcija). Baroko epochos metu buvo skiriamas didelis dėmesys vaizdavimui, kuris skatino dinامينius kontrastus, reikalavo įvairių emocinių būsenų išraiškos, *tirata* kartu su *circulo* ir *bombilans* buvo priskiriamos vaizduojančių retorinių figūrų grupei. Kaip teigia Neumannas ir patvirtina ankstyvesni italų traktatai, daugelis iš šių pasažų modelių buvo italų kilmės (Neumann 1983: 561). Šios figūros, užrašomos kompozitoriaus ar atliekamos improvizuojant dainininkui, sudaro pasažų – ilgujų ornamentų – virtines antrajame ir trečiajame arijos *da capo* etapuose.

Aptarsime dar dvi arijos *da capo* kompozicijai ir improvizacijai reikšmingas figūras: trumpąją figūrą (*figura corta*) ir atodūsio figūrą (*figura suspirans*). Šias figūras Printzas priskiria mišrių figūrų grupei (vok. *Vermengten Figuren*). *Figura corta* (lt. trumpoji figūra) vadinama todėl, kad susideda ne iš keturių, bet iš trijų, dažniausiai gretimų natų sekos. Savo traktate Printzas kiekvienai figūrai pateikia mažiausiai po trisdešimt variantų (žr. Printz 1677: 29–31). Galima atkreipti dėmesį, kad toks pateikimo būdas susijęs dar su vienu mokslu – kombinatorika, kurio taikymas muzikoje buvo pagrįstas Kircherio traktate *Musurgia universalis* (1650) ir daugybėje kitų darbų¹¹⁶. Retorinė atodūsio figūra (*figura suspirans*, *suspiratio*) – melodinė linija (nuo trijų natų) su galimais šuoliais ir su ją pertraukiančiomis pauzėmis (žr. 16 priedas). Pauzės gali rasti pasažų, tiradų ir pan. figūrų pradžiose arba viduryje priklausomai nuo to, kokį afektą norima sužadinti. Dažniausiai ši figūra perteikia ilgesio afektą imituojant verksmą, aimanas, sielvartą, dūsavimą, muzikoje naudojamais kartu su itališkais žodžiais *piangere* (verkti), *sospirare* (dūsauti) *lamentare* (aimanuoti) (Pister 2005: 31). Verta pastebėti, kad trumpoji ir atodūsio figūros (*figura corta* ir *figura suspirans*)

¹¹⁵ XVI a. viduryje į muziką iš literatūros persismelkęs judėjimas kėlęs žodžio ir muzikos sąveikos idėjas (muzikinio XVIa. manierizmo šūkis, dar kitaip vadinamas vaizduojamąja muzika).

¹¹⁶ Martin Mersenne *Harmonie Universelle* (Paris, 1636), Johann Phillipe Kirnberger *Der allezeit fertige Menuetten – und Polonoisenkomponist* (Berlin, 1757).

aptinkamos visuose trijuose arijos *da capo* etapuose ir taip pat kaip ir prieš tai išvardintos (*grosso, circolo, tirata, bombilans*) yra pasažų komponavimo technikos bei puošybos dalys. Improvizuojant arijas *da capo*, trumpųjų ir atodūsio figūrų rūšys gali būti kaitaliojamos tarpusavyje keičiant figūrų kryptį, ritmą, tokiu būdu varijuojamas muzikinis tekstas, pabrėžiamas tam tikras žodis, afektas. Vėlesniuose etapuose *figura corta* virsta šuolinėmis figūromis, trijolėmis, sekstolėmis, taip pat atliekamos su trumposiomis apodžatūromis bei sinkopuotais ritmais.

Figura corta	 Printz 1677: 29	 Bernacchi ¹¹⁷ Agricola 1757: 60	 Hiller 1779: 81 Hasse ¹¹⁸
---------------------	--	--	---

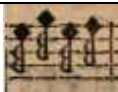
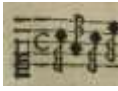
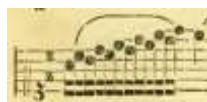
12 lentelė. Trumposios figūros (*figura corta*) kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

Pereinant prie kompleksiškesnių maišytų, *messanza* arba *misticanza* (it. *mescolare*, lt. maišyti), figūrų, pasitelkiamos Printzo ir Hillerio klasifikacijos. *Messanza* – tai dažniausiai keturių, nuoseklaus ar šuolinio judėjimo natų serijos (atstumais tarp garsų nuo 2–8 natų). Printzas jas priskiria maišytoms iš dalies judančioms, iš dalies šuolijuojančioms figūroms (vok. *Vermengten Figuren*). Apibendrinamas daugelio traktatų autorių nuomones, Bartelis konstatuoja, kad *messanza* figūra reiškia šuolijuojančių ir nuosekliai viena po kitos skambančių natų derinimą tarpusavyje, ir galėtų būti priskiriama ne prie retorinių, bet prie paprastųjų figūrų ar manierų (Bartel 1985: 204). Kaip matyti iš Hillerio, Farinelli ir Bernacchi pavyzdžių (žr. 19, 20 priedai), antrajame arijos *da capo* laikotarpyje pasažai sudaryti iš mišrių (vok. *Vermischte*) figūrų ir skiriasi nuo Printzo pavyzdžių dėl sekvenciškumo, šuolijuojančių figūrų (vok. *Springende*) naudojimo bei figūrų krypčių tarpusavio maišymo (žr.13 lentelė). Klasikiniame ir vėlyvajame arijos *da capo* laikotarpyje šios figūros kūriniuose pasitaikė daug dažniau nei ankstyvajame laikotarpyje: taip buvo pabrėžiamas tonalumas, akordų, tonacinių funkcijų stabilumas. Tokias figūras daug lengviau suderinti ir su *basso continuo* partija. Jei bose skambėjo sekvencijos, tai šios figūros buvo

¹¹⁷ Bernacchi *Allegro Solfeggio* pratimas Gj5606 Gj5312 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

¹¹⁸ Hasse *Solfeggio* pratimai Gj5256 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

atliekamos tarpusavyje jungiant tokias pačias arba skirtingas figūras. Kartojimas, sekvenčinės sekos šiame arijos *da capo* etape yra labai svarbūs. Kaip matyti Farinelli pavyzdyje (ibid.), tarpusavyje jungiamos *figura corta*, pasikartojančių, skirtingų *messanza* figūrų variantai, reikalaujantys gerai įvaldytos dainavimo technikos. Ši pasažų rūšis taip pat atskleidžia dainavimo technikos kitimą ir tobulėjimą: jei pirmajame arijos *da capo* laikotarpyje populiariausi pasažai buvo *groppo*, *circolo*, *tirata*, t. y. gretimų natų pasažai, tai antrajame ir trečiajame arijos *da capo* laikotarpiuose dominuoja *messanza*, arba šuolių pasažai, atskleidžiantys išstobulintą dainininkų dainavimo techniką ir jų *bravura*. Išskirtinai trečiojo etapo *messanza* figūroms būdingi konsekvtyvinių tercijos šuolių jungimas, chromatizmų bei sinkopuoto ritmo naudojimas.

Messanza/ misticanza			
	Printz 1677: 32		
			
	Fuhrmann 1706: 68		
		Farinelli ¹¹⁹	Hiller 1780: 81
		Bernacchi ¹²⁰	Dressler 1767: 21

13 lentelė. Maišytos figūros (*messanza*, *misticanza*) kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

Aptarus visas galimas retorines, melodines figūras, galima pereiti prie ilgųjų pagražinimų centro ir figūrų sumos – pasažo aptarimo. Printzas teigia: „*passaggio* yra, kai bėgančios figūros, tokios, kaip *tirata*, *circulo*, ar *bombilans* sujungiamos tarpusavyje“ (Printz 1676: 36). Printzui ir Fuhrmanui *passaggio* figūra – įvairių figūrų junginys: besileidžiančiomis ir kylančiomis *groppo* figūros, jungiamos *groppo* su *messanza*, *figura corta*, *circolo mezo* su *messanza*, *tirata*. (žr. 17 priedas). Visos šios minėtos besikartojančios figūros, sugrupuotos po keturias natas, yra sekvencinių pasažų grupės, kurios taps esminiais dariniais antrame ir trečiajame arijos *da capo* etapuose. Dar įdomesnis Johanno Samuelio Bayerio traktate *Primae lineae musicae vocalis* (1703) užfiksuotas požiūris į pasažus, kuris

¹¹⁹ Farinelli *Adagio Solfeggio* pratimas GJ530 GJ5312 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

¹²⁰ Bernacchi *Allegro Solfeggio* pratimas GJ5613 GJ5312 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

galėtų būti prilyginamas Renesanso diminucijų puošybos praktikoms. Bayeris pateikia dviejų sveikų natų *sol–la* susmulkinimo, kitaip diminucijų galimybes, primenančias Diego Ortizo *Trattado de Glosas* (1553) ar Francesco Rognoni traktato *Selva de varii passaggi* (1620) diminucijų pavyzdžius (žr. 17 priedas). Bayeris teigia: „*Passaggio* (lot. *passus*, lt. praėjimas, prabėgimas) yra greitai prabėgančios figūros, kurias gali būti atliekamos kylant ir besileidžiant per vieną natą“ (Beyer 1703: 59). Vėlesniame Mauritiuso Johanno Vogto traktate „*Conclave Thesauri magnae artis musicae*“ (1719) retorinėms figūroms skirtame skyriuje teigiama, kad pasažus galima sudaryti iš visų figūrų¹²¹. Pateikdamas tiek variacijas, tiek atskirai pasažų pavyzdžius, Vogtas dažniausiai derina kelias pasirinktas figūras: *tirata – groppo, groppo – messanza, f. corta – circolo* (Vogt 1719: 171). Printzo ir Vogto požiūriui į pasažus pritaria ir Johannas Gottfriedas Waltheris savo „Muzikos leksikone“ (*Musicalisches Lexicon*, 1732), apibūdindamas juos kaip bėgančių (*laufende*) figūrų jungimą su *tirata, circolo, bombilans* figūromis (Walther 1732: 465).

P a s s a g g i	I	 Fuhrmann 1706: 69
	II	 Farinello¹²²
	III	 Hasse¹²³

14 lentelė. Pasažų (*passaggi*) kaita trijuose arijos *da capo* etapuose.

¹²¹ „*Omnes hae figurae ad faciendum passagio conducant: atque si passagio Italicum est, in ordinatam phantasiam resolvi potest. Imo habita phantasia his figuris variatur*“ (Vogt 1719: 171).

¹²² Farinelli *Solfeggio* pratimas Gj5303 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

¹²³ Hasse *Solfeggio* pratimai Gj5256 iš *Santini Manuscript*. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggio/collections/index.htm].

Galima pastebėti, kad daugelis autorių natomis pateikia tuos pačius pavyzdžius, bet juos kitaip įvardina ir klasifikuoja. Printzui ir Vogtui *passaggio* sąvoka savyje talpina daugelio figūrų ir jų kombinacijų – *groppo*, *tirata*, *circulo*, *bombilans*, *messanza*, *figura corta*, *figura sospirans* – sudėtį, o štai Fuhrmannas ir Beyeris *passaggi* priskiria prie ilgųjų pagražinimų. Galiausiai Matthesonas teigia, kad *passaggi* susideda iš retorinių figūrų. Žinoma, kad Vokietijoje susiformavęs muzikinių retorinių figūrų mokslas perėmė daugelį ankščiau italų atlikimo praktikoje naudotų pagražinimų. Atskleidus pasažų esmę ir pagrindinį struktūrinį principą – jų kombinatorinį sudėliojimą iš įvairiausių figūrų, genetiškai tapačių muzikinėms retorinėms figūroms, galima teigti, kad galutinė figūrų transformacija įvyksta pasažuose. Įvairios figūros grupuojamos ir tarpusavyje jungiamos išsivysto į ilguosius pagražinimus – pasažus, kurie ilgainiui virsta smulkiais muzikiniais nėriniais, suklestėjusiais vėlyvajame baroke.

Aptariant ilgųjų pasažų santykį su baroko muzikoje be įsitvirtinančia retorikos tradicija ankstyvajame arijos *da capo* etape, būtina pastebėti svarbų kompozicinį bei semantinį ypatumą. Muzikinės retorinės figūros buvo taikomos tiksliai, selektyviai ir taupiai, siekiant kuo didesnio kognityvinio įspūdžio. Vokalinėje muzikoje jos buvo asocijuojamos su verbaliniu turiniu, taikomos pabrėžiant svarbų žodį, kuriant atitinkamą afektą ar būseną. Vis dėlto kai kurių retorinių figūrų muzikinės formos įgavo kur kas platesnę vartoseną. Atsisakant specifinio semantizavimo, atskiros figūros buvo pradėtos multiplikuoti, įvairiomis kombinacijomis jungti tarpusavyje. Kaip rodo analizuoti to meto teoretikų teikti pavyzdžiai, smulkios retorinės figūros ilgainiui kūrė ilgųjų pagražinimų įvairovę, prarasdamos pradines retorines reikšmes.

Baroko klestėjimo laikotarpiu, kai visuose vokaliniuose ir instrumentiniuose žanruose įsitvirtina tonacijos centriškumas, pasažai įgauna ne vien puošybės, bet ir tonacinio plano pabrėžimo tikslą. Dėl šios priežasties jie tampa reguliariesni atlikimo tempo, ritmo ir struktūros požiūriu. Pasažų tipai išlieka panašūs į pirmojo arijos *da capo* etapo pasažus, tačiau skirtingai nuo Printzo, Fuhrmanno traktatų, kuriuose pateikiamos pasažų sudedamosios dalys (arba tikrosios retorinės figūros), Tosi, Agricola ir Hilleris atkreipia dėmesį į pasažų mokymosi ir atlikimo galimybes, išryškindami dainavimo technikai būdingus ypatumus. Minėtuose traktatuose pasažų sąvoka yra bendrinė, apibūdinanti visus ilguosius pagražinimus. Hilleris labai aiškiai įvardina, kad pasažai susideda iš smulkesnių muzikinių figūrų (čia neturima galvoje konkrečių retorinių figūrų) ir pataria: „Dainininkas turėtų gerai susipažinti su pasažais ir gerai techniškai išmokti juos atlikti, kad po to galėtų gerai improvizuoti (sukurti) variacijas ir kadencijas“ (Hiller 1780: 80). Tampa aišku, kad

mokydamiesi dainuoti vokalistai privalėjo tinkamai techniškai įvaldyti pasažų atlikimo meną, įsisavindami įvairius pasažų modelius per *Solfeggi* pratimus, vėliau juos pritaikydami kuriant *aria da capo* variacijas bei puošiant kadencijas.

Susipažinus su baroko vokalinių pasažų vidine struktūra, svarbu aptarti ir jų atlikimo praktiką, kuri paliečia pasažų artikuliacijos, ritmo, dinamikos bei tempo aspektus. Aptardamas ilgujų pagražinimų *passaggi* atlikimą, t. y. artikuliaciją, Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723) juos skiria į dvi rūšis: atskirus (it. *battuto*, angl. *detached*) ir sujungtus (it. *scivolato*, angl. *slurred*) pasažus. Kadangi Tosi nepateikia nei vieno pavyzdžio natomis galima numanyti, kad Tosi vartojamos sąvokos – „atskirti“ ir „sujungti“ – taikomos pasažų atlikimo, artikuliacijos praktikai. Tosi teigia, kad visas pasažų grožis slypi jų atlikime, tad jie privalo būti gerai intonuoti, atskirai išartikuluoti, tvirti, ritmiškai tolygūs ir greiti (Tosi 1723: 35). Daugelis Tosi pateiktų nuorodų skirtos pasažų *non legato* (it. *battuto*) atlikimui. Jis pats patvirtina, kad atskirti pasažai dainavimo pratimuose, pamokose ir kompozicijose buvo naudojami dažniau nei *passaggi scivolati* (lt. tarpusavyje sujungti pasažai). Atskiras pasažų atlikimas nereiškia *staccato*, bet gerai girdimas ir aiškiai išartikuluotas natas. Tam pritaria ir muzikologas Frederickas Neumannas teigdamas, kad atliekant greitų natų pasažus balsas turi judėti su nuostabą keliančiu lengvumu, kiekviena nata turėtų būti artikuliuojama su puikiai girdimu lygumu (tarsi *legato*) ir vidutiniu atskyrimu: skambėti ne per daug *staccato* ir ne per daug *legato* (Neumann 1983: 554). Daug rečiau atliekami sujungti (it. *scivolato*) pasažai, kurie galėtų būti vadinami *legato* tipo pasažais (nors pažodžiui verčiant žodį *scivolo* jis reiškia slydimą, sujungia *legato* ir *glissando* terminų reikšmes). Dažniausiai tokie pasažai sudaromi iš keturių tonų ir, kaip pažymi Tosi, *scivolati* pasažai turėtų sukelti nuostabą (Tosi 1723: 31).

Agricola pateikia konkrečių pasažų pavyzdžių natomis. Tačiau jo traktatas parašytas daug vėliau (1757 m.), tad jam būdinga kritinė distancija, jis sutinka ne su visais Tosi teiginiais, kaip antai apie Tosi nurodytą pasažų atlikimo klaidą sicilianose¹²⁴ (it. *siciliana*): „šokio ritmo arijose negalima pasažų atlikti kartu su triliais, nes jose verta mėgautis sujungtais pasažais (Tosi 1723: 17). Agricolos nuomone, Tosi teiginys yra pernelyg kategoriškas, nes kompozitorius turi teisę nurodyti trilių atlikimą, kur kartais jis nori ir sicilianos ritmo arijose, pačiu gražiausiu ir įtikinamiausiu būdu tarpusavyje derinami lygūs ir atskiri pasažai. Tačiau svarstydamas apie žodžio tarimą ir atsikvėpimą pasažuose Agricola

¹²⁴ Tai lėto tempo minorinis šokis, dažniausiai 6/8 ar 12/8 metro bei taškuoto ritmo. Dažnai naudojamas baroko epochos operose, tiek arijose, tiek ir instrumentinėse ištraukose. Siciliana sukelia pastoralinę atmosferą (Tosi 1723: 17).

pritaria Tosi teigdamas, kad svarbu, jog žodis pasažuose nebūtų suskaldomas į dvi dalis, t. y. atliekant pasažus, negalima atsikvėpti žodžių viduryje (Agricola 1757: 127).

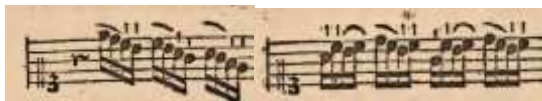


3 pvz. Sujungto pasažo (it. *passaggio scivolato*) artikuliacijos pavyzdys iš Johanno Friedricho Agricolos traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) (Agricola 1757: 127).

Jei lyginsime Agricolos pateiktą pavyzdį su aptartais ilgaisiais pagražinimais matysime, kad toks *passaggio scivolato* yra tapatus Printzo pusinės tirados (it. *tirada*) figūrai. Kaip galima pastebėti, vienam žodžio skiemeniui skiriamas visas pasažas. Agricola taip pat pateikia ir kylančių *passaggi scivolato* pavyzdį, dažniausiai naudojamą *Adagio* arijose (žr. 3 pvz.). Jo manymu, sujungtų (it. *scivolo*) ar atskirtų (it. *battuto*) natų atlikimas yra asmeninio pasirinkimo klausimas, priklausantis nuo konteksto, aistrų ar afektų išraiškų. Kompozitoriai turėtų pažymėti *legato* natas lygomis, nes jokiais ženklais nepažymėtos natos atliekamos atskirai. Visgi didelė stilistinė klaida laikytina lėtose arijose atliekami ir improvizuojami atskirų natų (*non legato*) pasažai, o greitose arijose – *legato* pasažai (Agricola 1757: 161).

Vėlyvajame arijos *da capo* laikotarpyje, remiantis specifine pasažų sudėtimi, galima būtų kalbėti apie išskirtinę pasažų artikuliaciją. Hillerio traktate pateikti natų pavyzdžiai gali atsakyti ir į Tosi rekomendacijose kilusį klausimą apie pasažų atlikimą kaitaliojant lygiai atliekamas natas su gerai artikuluotomis natomis. Jis siūlo jas grupuoti po du tonus ir atlikti tarsi instrumentalistų maniera: „galima atlikti pasažus ir panašiai kaip juos groja instrumentalistai, pusiau *legato*, pusiau *staccato*“ (žr. 4 pvz.) (Hiller 1780: 86). Tačiau nesame tikri, ar toks pasažų atlikimas būdingas tik vėlyvajam barokui, t. y. trečiajam arijos *da capo* etapui, ar tokią artikuliaciją galima panaudoti ir antrajame arijos *da capo* etape. Hilleris nurodo, kad jei ilgieji pasažai (stambesni nei 4 tonų) tapatūs *tirata* figūroms, tai juos reikia atlikti *non legato* (Hiller 1780: 87).

a)

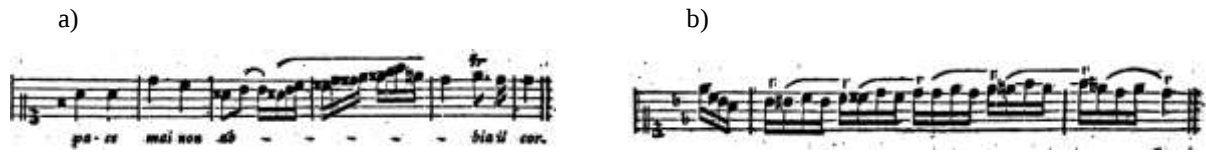


b)



4 pvz. Pasažų artikuliacija: a) *legato* ir *non legato* artikuluojami pasažai iš Johanno Adamo Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (Hiller, 1780: 86) b) *Tirata* artikuluojama *non legato*, iš: ibid.

Komentuodamas chromatinius pasažus Hilleris išskiria kelis jų atlikimo būdus: jie gali būti atliekami tik jungiant, arba „piešiant“ (vok. *ziehen*, angl. *drawing*) kylančią ar besileidžiančią liniją, kai visos natos jungiamos *legato*, bet išskiriama pirmoji arba paskutinioji figūros natos. (Hiller 1780: 87).



5 pvz. a) Pasažų su chromatizmais artikuliacija jungiant; b) Pasažų su chromatizmais artikuliacija atskiriant pirmąją natą iš Johanno Adamo Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch- zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 83).

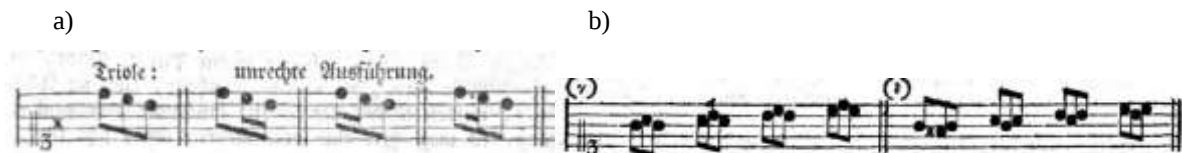
Minėtuose traktatuose aptariamas ir dar vienas pasažų atlikimo aspektas – dinamika. Dainavimo mokytojams Tosi pataria savo mokinius išmokyti dainuoti pasažus priešpriešinant juose dinamiką: „dainuojant pasažus svarbu išmokyti juos atlikti kaitaliojant *piano* su *forte*, taip pat lygiai (*legato*) atliekamas natos su gerai artikuliuotomis (*staccato*) natomis bei pridėti *mezzotrillo* ypač taškuotoms natoms“ (Tosi 1723: 33). Dinamikos klausimu Hilleris atlikėjui palieka visišką laisvę, tačiau patvirtina, kad dinamikos faktorius pasažų improvizavimo procese yra naudojamas (ypač *diminuendo*), vis dėlto tai dainininko jautrumo ir skonio kompetencijai priskiriamas sprendimas nei atlikimo taisyklių įgaliojimas. Hillerio patarimai besimokantiems ir gerai kontroliuoti balsą siekiantiems dainininkams remiasi ir pasažų įvaldymo prielaida. Jis skatina mokytis pasažus dainuoti įvairiais būdais: skirtingu garsumu ir lengvai ar sunkiai, švelniai ar griežtai: taigi nekalba tik apie *piano* – *forte*, bet ir apie garso emisiją, *chiaroscuro* balse.

Vienas reikšmingiausių pasažų atlikimo galimybių aspektų yra ritmikos parinkimo taktika. Atkreipdamas dėmesį į dažniausias tam tikrų figūrų atlikimo klaidas Agricola pateikia jų „teisingą“ (vok. *richtige*) variantą. Kitaip tariant, išgrynina aptariamo laikotarpio pasažų ritmo atlikimo galimybes. Kaip galima matyti 6 pvz., trumpos vertės natos lėtuose ar greituose tempuose, ypač aštuntinės, šešioliktinės, trisdešimtantrinės po taškuoto ritmo ar po taško visada atliekamos labai greitai, tad nata su tašku bus atliekama ilgiau nei užrašyta. Tokiose figūrose pirmoji nata turėtų būti dainuojama garsiau ir, jei laikas leidžia, ją reikėtų atlikti *crescendo*. (Agricola 1757: 134)



6 pvz. Taškuoto ritmo atlikimo pavyzdžiai iš Agricolas traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) (Agricola 1757: 134).

Pereinant prie triolinės (vok.: *Triole*; it.: *terzina, tripletta*) vertės natų verta pažymėti, kad triolės atliekamos lygiai. Pasak Agricolas, lygus triolių atlikimas turėtų skirtis nuo kitų figūrų su prailginta pirmąja ar paskutiniąja natomis. Aptardamas ritminių muzikinių figūrų – triolių – atlikimą Agricola moko, kad kiekviena iš triolės natų turėtų gauti lygų impulsą iš krūtinės ląstos, o labai greituose tempuose triolėse, kurių antroji nata kyla į viršų, o paskutinioji yra tolygi pirmajai, labai svarbu aiškiai išskirti pirmąją natą (kaip matosi 7 pvz. b)).



7 pvz. Triolinių natų atlikimo pavyzdžiai iš Agricolas traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) (Agricola 1757: 135).

Dar keletas patarimų kaip artikuliuoti to paties tono natas ir sinkopes. Iš eilės surikiuotos natos, panašios į figūrą *bombilans*, pasikartojančios ant to paties tono ir pažymėtos jungimo ženklu, vidutiniame tempe atliekamos kiekvieną natą artikuliuojant švelniu krūtinės presavimu. Taigi *legato* ženklas nurodo, kad kiekviena nata neturėtų būti pabrėžiama ar artikuliuojama iš naujo (Agricola 1757: 160). Dažna šiuolaikinio atlikėjo klaida sinkopuotose natose kirčiuoti ilgesnės vertės natą, baroko stilistikoje buvo neskoningu reiškiniu. Agricola teigia, kad antroji (ilgoji) sinkopės nata turi skambėti tyliau, nebūti pabrėžiama, kad netaptų kirčiu.



8 pvz. *Bombilans* figūros bei sinkopuotų natų atlikimo pavyzdžiai iš Johanno Friedricho Agricolas traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) (Agricola 1757: 135, 136).

Hilleris kalbėdamas apie triolių atlikimą siūlo savąjį požiūrį – jas atlikti ne lygiai, kaip rekomenduoja Agricola, bet pirmąją arba trečiąją natą artikuliuojant *non legato*, kaip tai matyti 9 pavyzdyje (Hiller 1780: 86). Šuoliuojantys pasažai, kaip teigia Hilleris, nors ir užrašyti lygiai, turėtų būti atliekami taškuotu ritmu jungiant po dvi natas (Hiller 1780: 88). Daug aiškiau nei Tosi, Hilleris aprašo, prie kokių pasažų turėtų būti pridedama trumpa apodžiatūra. Dažniausiai iš keturių besileidžiančių natų figūros trumpoji apodžiatūra atliekama tik prieš trečiąją pasažo natą. Sinkopuoti (taškuoti) pasažai turėtų būti atliekami

Pereinant prie tempo charakteristikos pasažuose verta pasitelkti muzikologo Neumanno įžvalgą, kad tiems laikams nauja buvusi Tosi nuoroda apie *rubato* naudojimą griežtų takto kirčių situacijose (it. *le misure del Tempo*)¹²⁵. Jis teigia, kad lėtų tempų arijose, kai skaitmeninis bosas (it. *basso continuo*) atliekamas ritmiškai pereinant nuo vienos natos prie kitos, vokalistas dainuoja šuolius ar gretimus tonus netolygiu judėjimu arba atlikdamas jas nelygiai (it. *disuguaglianza di moto*), t. y. sustojant ant tų natų, kurios išsidėsto aplink šuolį (it. *strascino*). Tosi teigia: „*Che sia rubato sul tempo, accio' diletta l'anima.*“ (Iš. kad tempo suretinimas pamalonintų sielą) (Tosi 1723: 114). *Rubamento di tempo* Tosi pateikia kaip priešpriešą neritmiškai atliekamai muzikai ar perdėtai savivalei atlikti pasažus netinkamu tempu, kuri, pasak jo, buvo paplitusi tarp „senųjų dainininkų“ (XVII a. pabaigoje). Toks atlikimas buvo atmetamas naujai iškilusių dainininkų, kaip kad Francesco Antonio Pistocchi¹²⁶, pasak Tosi, paties geriausio visų laikų dainininko, išmokiusio visus dainininkus puošybos meno nepažeidžiant takto kirčių. Tosi keletą kartų griežtai pabrėžia takto vientisumą, integralumą kaip svarbiausią ornamentų atlikimo principą. Dėl šios priežasties savo laikmetyje Tosi vienintelis nepritaria kadencijoms arijos viduryje ir jas toleruoja tik arijos pabaigoje, kur dainininkai turėtų pridėti saikingų pagražinimų „neišeidami už takto ribų“, pristatančių arijos pabaigą. Jam atrodo juokingi tie dainininkai, kurie atlieka ilgą kadenciją arijos *da capo* pirmosios dalies pabaigoje, dar ilgesnę – antros dalies pabaigoje ir ilgiausią – pačiame arijos gale (Tosi 1723: 81).

¹²⁵ Kai bosas (*basso continuo*) atliekamas reguliariai pereinant nuo vienos natos prie kitos, vokalistas dainuoja šuolius ar gretimas gaidas atlieka aukštą natą švelniai ją jungdamas ir nuleisdamas į apačią stipriai (*forte*), o tyliai (*piano*) gretimas natas ir atlikdamas nelygiai (*disuguaglianza di moto*), t. y. sustojant ant vidurinių natų, kurios eina prieš ar po natų perėjimo (*strascino*) (Tosi 1723: 114).

92

ritminės vertės dalis tuo tikslu, kad toji galėtų būti atiduota kitai. Tačiau Hilleris pataria nepiktinaudžiauti *rubato* efektu ir reikalauja, kad dainininkas gerai įsigilintų į pasažų metro ritmiką, kitu atveju gali užbaigti ariją per anksti ar per vėlai.

Pasažai arijose reikalingi ne tik tam, kad dainininkai pademonstruotų savo balso miklumą, vikrumą, *bravura*, bet kad improvizuodami ornamentus prisidėtų prie arijos kūrimo, suteikiant jai daugiau tikro atlikimo gyvybingumo, švytėjimo, kontrastų ir kitos muzikinės įvairovės. Tinkamos kokybės pasažai laikomi vokalinio meno papuošalu, tačiau jie turi būti it juvelyriniai dirbiniai – kruopščiai atliekami ir studijuojami lavinant dainavimo techniką bei kvėpavimą. Svarbu, kad dainininkai gerai susipažintų su pasažų tipais, jų sudėtimi, atlikimo galimybėmis ir tai įgalins juos gerai improvizuoti (sukurti) variacijas ir kadencijas arijos *da capo* skambėjimo metu (Beicken 2004: 102–103).

Klasikinio (antrojo) (1710–1740) ir vėlyvojo (trečiojo) (1740–1770) arijos *da capo* laikotarpio pasažų atlikimo ypatybių lyginimas atskleidė, kad klasikiniame arijos *da capo* laikotarpyje pasažai dažniausiai buvo atliekami *non legato* (it. *battuto*) artikuliacija. Jei kompozitorius lygomis nepažymi jungiamų pasažų, tai *passaggi scivolati* (lt. sujungti tarpusavyje pasažai) atliekami tik labai lėtose arijose, priklausomai nuo arijos konteksto, norint pabrėžti tam tikrą žodžio ar afekto išraišką. O štai vėlyvajame arijos *da capo* evoliucijos etape keturių ar daugiau tonų pasažai gali būti transformuojami į paskiras struktūras po du tonus, juos atliekant tai *legato*, tai *staccato* artikuliacija. Tuo tarpu chromatiniai pasažai gali būti atliekami tik *legato* būdu (išimtinai atskiriant pirmąją arba paskutiniąsias pasažo natas), o iš tiradų figūrų sudaryti pasažai – *non legato* artikuliacija. Tiek klasikiniame, tiek ir vėlyvajame arijų *da capo* etapams priskiriamus kūrinius ir juose improvizuojamus pasažus patariama dainuoti kaitaliojant *piano* su *forte* dinamiką, tačiau visų traktatų autoriai konkretų sprendimą palieka atlikėjo laisvei, jautrumui ir skonio sprendimui. Ornamentų ritmikos ypatybės antrojo ir trečiojo arijos *da capo* etapuose sutampa, t. y. nata su tašku bus atliekamos ilgiau nei užrašyta. Triolės verčių natas (vok.: *Triole*; it.: *terzina*, *trioletta*) antrajame etape siūloma atlikti lygiai, o trečiajame etape – atskiriant pirmąją arba trečiąją natą triolės grupės natą. Patariama, kad ir lygių verčių natomis užrašyti šuoliuojantys pasažai turėtų būti atliekami taškuotu ritmu jungiant po dvi natas. Visuose šiame darbe aptartuose traktatuose pabrėžiama nelygaus judėjimo (it. *disuguaglianza di moto*) principo arba tempo *rubato* naudojimo metrinio takto kirčių situacijose reikšmės svarba. Tai didelio išmanymo ir išlavinto skonio reikalaujantis sprendimas ir vokalinis menas.

2.3. Arijai *da capo* būdinga kadencijų improvizavimo praktika

Pradedant analizuoti vokales kadencijas XVII a. pabaigos – XVIII a. *da capo* arijose, svarbu patikslinti ir išskirti termino reikšmės ir istorinės konteksto prasmes nuo kadencijos susiformavimo pradžios. Baroko muzikoje dažnai vartojami du terminai: *cadentia* ir *cadenza*, kurie lietuvių kalboje susieti į vieną – kadencijos¹²⁷ terminą. Pirmoji reikšmė, tai melodinė-harmoninė formulė, kuria užbaigiamas muzikos darinys (žodynuose labiau pabrėžiamos ir aiškinamos klasikinės harmonijos kadencijos)¹²⁸. Lotyniškas terminas *cadentia* (it. *cadenza*, fr. *cadence*; vok. *Kadenz*, *Schluss*,) beveik visoje šiuolaikinėje notacijoje reiškia harmoninį išrišimą, sprendimą iš dominantinės funkcijos į toniką (Lühning 1994: 809). Antroji kadencijos reikšmė susijusi su virtuoziniu pasažu, sukurtu atlikėjo ar kompozitoriaus, dažniausiai improvizuojama. Šiame poskyryje išsamiai analizuojama antroji kadencijos reikšmė, atitinkanti itališko žodžio *cadenza*¹²⁹ (dgs. *cadenze*) terminą. Šis terminas pasirodo XVI a. pradžioje ir kyla iš itališko žodžio *cadere* (lt. kristi, nukristi). Sąvokos reikšmė atsiranda kaip sinonimas lotyniškam terminui klauzulė¹³⁰ (lot. *clausula* – pabaiga), reiškiančiam melodinio balso posūkį muzikiniam vyksmui užbaigti, sutampančiu su poetinės strofos pabaiga. Klauzulę sudaro trys paskutiniai melodijos garsai, vadinami *antipenultima*, *penultima* ir *ultima* terminais. Ornamentuoti (lot. *colorare*) priešpaskutinę, *penultima*, natą klauzulėje yra tokia pat sena tradicija kaip ir diskanto (XIII a.) menas. Taigi, iš klauzulės ir kadencijos terminų reikšmių pastebimas jų tarpusavio sinonimiškumas ir tokiu būdu matomi nenutrūkę muzikinės kultūros (teorijos ir praktikos) saitai nuo viduramžių iki baroko epochų.

¹²⁷ Lietuviškoje *Muzikos enciklopedija* (2003) pirmoji kadencijos reikšmė pateikiama kaip operos arijos arba instrumentinio koncerto dalies pabaigoje atliekamas virtuozinis solo pasažas, skirtas solisto virtuozinei ir improvizacinei technikai pademonstruoti. Kadencija ypač suklestėjo virtuozinėse XVII–XVIII a. operos arijose ir buvo improvizuojamos atlikėjų iki XIX a.. Kadencijos kitaip dar buvo vadintos *solo*, *tenuto*, *ad arbitrio* ir žymėtos pauze arba fermata (tokiu atveju vadinamos kadencine fermata) (Kalavinskaitė 2003: 90).

¹²⁸ Tiek italų kalbos žodyne (*Trecciani on-line*), tiek ir *The New Grove Dictionary of Music and musicians* muzikos žodyne nurodomos kelios pagrindinės kadencijos reikšmės.

¹²⁹ Kai kuriuose XVI a. itališkuose traktatuose bandoma atskirti tarp *cadenze*, kuris atitinka rėžį kalboje (angl. *incisions in language*) ir jam priklausančią *Ars Libera Grammar* (angl. *cadences*) ir tarp *cadenze*, kuris atitinka kalbos ornamentus, pagražinimus, kurie priklauso *Ars Libera Rhetoric* (angl. *cadenzas*). Visdėlto išsiaiškinti termino prasmes yra sunku remiantis Renesanso ir baroko autorių traktatais. Greičiausiai tai buvo Jeanas – Jacquesas Rousseau (*Dictionnaire de la musique*, 1768), pirmasis panaudojęs itališką žodį *cadenza* fermatos pagražinimams ir prancūzišką *cadence* – harmoninėms progresijoms frazių pabaigose (Lühning 1994: 811).

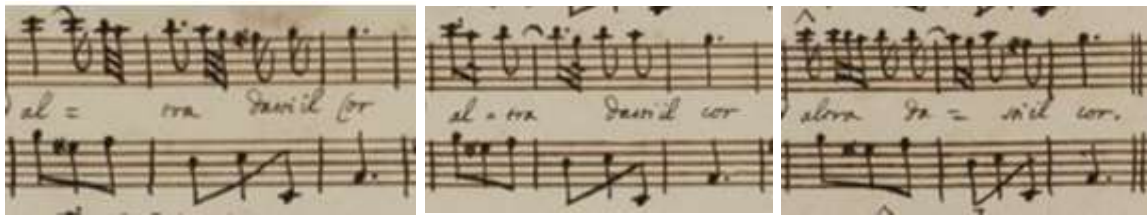
¹³⁰ Klauzulė skiriama į *clausula perfecta* arba *clausula finalis* (lot. tobuloji pabaiga, kai melodija užbaigiama ir *clausula imperfecta* (lot. netobuloji pabaiga), kai melodija baigiama kitu melodinės dermės garsu. Dažniausiai pasitaiko diskanto (I–VII–I), alto (V–V–V), tenoro (III–II–I), boso (I–V–I) klauzulės. Šių melodinių formulių kontrapunktinis derinys daugiabalsėje muzikoje ilgainiui padėjo klasicizmo harmoninei kadencijai susiformuoti (Kalavinskaitė 2003: 172).

Kalbant apie ankstyvąją arijos *da capo* laikotarpį (1675–1710), Agricolas citata puikiai atskleidžia, kaip buvo formuojamos pirmosios kadencijos. Jis sako: „iš pradžių kadencijos (lot. *cadentia*) buvo atliekamos ritmiškai, *penultima* natą papuošiant triliumi, vėliau prieš trilių buvo pridedami smulkieji ornamentai, jei tik jie įsitemkdavo tempe. Galiausiai paskutinis taktas buvo atliekamas daug lėtesniu tempu, tarsi sulaikant tempą, ir šis sulėtinimas buvo išpuošiamas įvairiausiais pasažais, ornamentinėmis figūromis, kurias balsas gali atlikti. Tokios *cadenza* atsirado tarp 1710–1716 metų“ (Agricola 1757: 195). Taigi, jei Agricola teigia, kad *cadenza*, kaip harmoninės *cadentia* melodinis ornamentas, atsirado tarp 1710–1716 metų, o iki 1723 metų (kuomet buvo parašytas Tosi traktatas) jos taip išsivystė, kad: „nemalonu jų klausytis dėl perdėto pasažų kiekio“ (Tosi 1723: 86). Tad atliekant ir kuriant *da capo* arijų kadencijas reikia turėti galvoje, kad *cadenza* XVIII a. pradžioje skyrėsi ornamentų kiekiu nuo vėlesnio laikotarpio *cadenza* ir kompozicijoms, sukurtoms iki 1716 metų, patikimiausia remtis Tosi rekomendacijomis aprašant senųjų dainininkų (it. *degli antichi*) atlikimo praktikas.

Iš Tosi¹³¹ kaltinimo moderniems dainininkams (it. *dei moderni*), kad šie nieko nenusimano apie gražų ir skoningą dainavimą, jis teigia, kad senieji dainininkai kadencijose (čia turi omenyje *cadentia* kaip harmoninę užbaigą) rėmėsi „...cantabile menu, portamento (sinonimas *glissando*) švelnumu, apodžatūromis, *passi* (lt. žingsnių, šuolių) menu ir protingu panaudojimu pereinant iš vienos į kitą natą bei bosų judėjimu...“ (Tosi 1723: 82). Taigi, Tosi kalbėdamas apie *antipenultima*, *penultima* ir *ultima* t. y. tris paskutines kadencijos natas labiau pataria, kaip jas atlikti tempe, nekeičiant, bet „pavagiant“, šiek tiek išplečiant paskutinių natų tempą (*rubamento di tempo*), prisitaikant prie *basso continuo* išrašytos linijos, išmintingai pritaikant šuolius (*passi*) bei pasitelkiant apodžatūros meną. Tosi kalba apie harmoninių kadencijų (lot. *cadentia*) puošybą, bet ne apie atskirą *cadenza* ornamentuotą melodinę liniją. Puikus to pavyzdys yra išlikusios rankraštyje apie 1700–1710 metais sukurtos Giovanni Bononcini ir išpuoštos Carlo Benati *da capo* arijos. Pavyzdyje (žr. 10

¹³¹ Pasak muzikologės Julie Anne Sadie, dainininkas Pieras Francescas Tosi buvo jau pagyvenęs vyras, kai 1723 metais buvo išleistas jo traktatas. Tie metai buvo muzikos žydėjimo laikas. Johannas Sebastianas Bachas kūrė tuo metu Leipzige, Georgas Friederichas Händelis buvo puikiausiai įvaldęs herojinės operos žanrą, o Antonio Vivaldi sukdavo po du koncertus kas mėnesį. Tačiau Tosi aukso laikas muzikoje pasiliko praeityje. Žvelgiant atgal į jo praėjusią karjerą, jis identifikuoja bent jau keturis kompozicinių stilių sluoksnius ir tris skirtingus atlikimo stilius italų vokalinėje muzikoje. Nėra lengva chronologiškai atsekti. Jo pirmasis mokytojas (greičiausiai jo tėvas) jam sakė, kad labai sena dainavimo maniera buvo nepakenčiama dėl perdėto *passaggi* ir *diminuizioni* kiekio dainuojamo ant vienos balsės ar skiemens ir jų kadencijose (*cadenza*), kurios niekada nesibaigdavo ir visuomet buvo tokios pat. (Sadie 1998:130). Tosi traktatas parašytas 1723 metais, kuomet ant scenos skambėjo Farinelli ir kitų žymių kastratų balsai. „Senaisiais“ dainininkais Tosi vadina: Francesco Antonio Mamiliano Pistocchi (1659–1726); Giovanni Francesco Grossi, vadinamu Siface (1653–1697); Giovanni Buzzoleni (1682–1722); Santa Stella Scarabelli arba Santa Lotti, vadinama La Santini (1686–1759).

pvz.) kadencija (lot. *cadentia*) atliekama pakeičiant natų ritmą, aukštį, ilgesnės vertės natas paverčiant smulkesnėmis figūromis.



10 pvz. Giovanni Bononcini arijos „Jau nebeesi mano mylimasis“ (*Non sei piu l'idolo mio*) iš natų rinkinio *Passi per li Duetti Del Sig: Bononcini Fatti Dal Sig: Carlo Benati* (apie 1700–1710) kadencijų palyginimas p. 28, 29. Prieiga per internetą: [<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=MSM0023618>].

Kalbėdamas apie senuosius dainininkus (*degli antichi*) Tosi nemini, kad kadencijose jie atlikdavo atskirus pasažus (it. *passaggi*), dėl šios priežasties Tosi kadencijų atlikimui skirtame skyriuje didžiausią dėmesį skiria trilio (it. *trillo*) ir apodžatūros¹³² (it. *appoggiatura*) naudojimui kadencijose, kritikuodamas moderniuosius dainininkus už neteisingą šių pagražinimų atlikimą.

Tosi leidžia suprasti, kaip ir kur senieji dainininkai dainuodavo trilius: „iš viršaus parašytoje kadencijoje (it. *cadenza superiore*) *antichi* paruošdavo *trillo* ant boso sekstos, kad būtų girdimas ant kvintos, nes ten jo vieta“ (Tosi 1723: 84). Jis pastebi, kad kadencijas iš apačios (*cadenze inferiori*), kai kurie dainininkai užbaigia be *trillo* pagražinimo, o to nepatartina daryti nei greitose, nei lėtose arijose, nes visos kadencijos turėtų būti užbaigiamos su *trillo* pagražinimu juos išrišant (it. *risolvere*) į finalinę natą, juk itališkoje muzikoje neegzistuoja neišrišti triliai (žr. 24 priedas) (Tosi 1723: 85). Dar vienas aspektas, apie kurį užsimena Tosi, yra *trillo* formavimas ant žodžių *confonderò*, *amerò* ir t. t.. Kadangi jų paskutinis skiemuo akcentuotas, *trillo* pataria formuoti ne ant priešpaskutinio skiemens, bet prieš juos einančius (pvz.: *con-**fon**-de-rò*, ir *a-**me**-rò*). Taigi, triliaus ornamentas, nors itališkoje muzikoje dažniausiai nežymimas, turėtų būti atliekamas visų arijos *da capo* kadencijų pabaigose.

Kalbėdamas apie kadencijos išsidėstymą arijoje *da capo* Tosi teigia, kad iš trijų finalinių kadencijų tik paskutinioji galėjo būti atliekama išplečiant tempą (it. *col rubamento*

¹³² Tosi taip pat didelį dėmesį skiria *appoggiatura* ornamento atlikimui kadencijose. Pabrėždamas nuolat jo laikais girdimą *appoggiatura* atlikimo klaidą kadencijose iš apačios (*cadenze inferiori*), kai ji dainuojama ant priešpaskutinio žodžio skiemens. Jo manymu tai neskoninga, nes *alla antica* šie ornamentai buvo visuomet atliekami ant paskutinio žodžio skiemens. Taip pat jis nesutinka su „modernųjų dainininkų mada“ atlikti finalinę natą su *appoggiatura* kadencijoje iš apačios prieš bosą. Pasak Tosi, jei paskutinė nata su apodžatūra nekrinta po boso, tai ji visuomet blogai skamba ir tai tampa didele klaida ausims ir taisyklėms (Tosi 1723: 86).

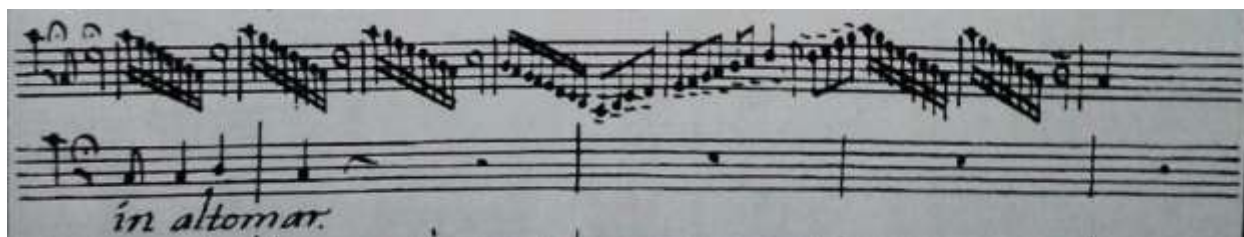
di tempo) ir priduria: „jei po visų kadencijų, paskutiniajai dainininkui suteikiama laisvė pristatyti kai kuriuos improvizuojamus ornamentus, išimtys iš taisyklių gali būti leistinos. Jei *antichi* sukdavo kadencijas nepakeisdami tempo, tai dainininkai turėtų protingai mokintis imituoti ir išmokti *rubare il tempo anticipato* (pavokti laiką ankstinant), nes ir žinovai nemėgsta bosų (*basso continuo*) tylos“ (Tosi 1723: 88).

Apibendrinant Tosi aprašytas pastabas, remiantis senųjų atlikėjų praktikomis bei atsižvelgus į Bononcini rankraštį, galima būtų sudaryti kadencijos (lot. *cadentia*) iki 1710 metų išpuošimo principus arijoje *da capo*:

1. kadencijos (lot. *cadentia*) atliekamos nekeičiant tempo, išskyrus paskutinę finalinę *cadentia*, panaudojant *rubamento di tempo*;
2. kadencija (lot. *cadentia*) pagražinama smulkiaisiais ornamentais ir figūromis (pasažais), išpuošiančiais ilgesnės vertės natas;
3. visos finalinės kadencijos iš viršaus (it. *cadenza superiore*) užbaigiamos *trillo* pagražinimu iš viršaus, sudarant sekstos ir kvintos (VI–V) nuo boso intervalus;
4. apodžatūros (it. *appoggiatura*) ornamentas paskutinėje kadencijoje atliekamas ant paskutinio žodžio skiemens ir kartu su paskutine nata po boso.

Pereinant prie klasikinio arijos *da capo* (1710–1740) laikotarpio svarbu atskirti, kad bus kalbama ne apie kadencijos (lot. *cadentia*) puošybą, bet apie *cadenza* – soliniam balsui skirtą melodinį ornamentą. Pasak Tosi, kiekviena arija turi mažiausiai tris kadencijas (it. *cadenza*) ir visos jos yra finalinės. Jis teigia: „mūsų dienų dainininkai, pirmos dalies (A) kadenciją atlieka su laisvai atliekamų pasažų (*passaggi ad libitum*) potvyniu, nes jų laukia orkestras. Antrojoje kadencijoje (antrosios B dalies) dainininkai prideda dar daugiau pasažų, tad orkestras pradeda nuobodžiauti. Kai galiausiai ateina eilė paskutinei kadencijai, tai atrodo, kad orkestras praranda kantrybę. Kam kurtinti pasaulį su tokia pasažų gausa?“ (Tosi 1723: 81). Ši citata puikiai atskleidžia, kad jau 1723 metais (Tosi traktato išleidimo data) egzistavo skirtingos apimties ir trukmės *cadenza* pagražinimai kiekvienai arijos *da capo* daliai. Pirmoji buvo trumpiausia, o trečioji, dėl perdėto pasažų kiekio – ilgiausia (žr. 25 priedas). Antrajame arijos *da capo* etape, visų *cadenza* pagrindinė sudedamoji dalis buvo *passaggi* (pasažų) – ilgujų ornamentų menas. Be abejonės, neatmetami ir trumpieji ornamentai, kurie visuomet buvo privalomi improvizacijos ir puošybos elementais. Kaip matyti kadencijos pavyzdyje (žr. 11 pvz.), vieno iš nedaugelio išlikusių aptariamo laikotarpio arijų *da capo* pavyzdžių su išrašytais kastrato Farinelli pagražinimais, kadencijoje naudojami besileidžiantys, vienodi

gamų arba tiradų (it. *tirata*) pasažai, ilgos trukmės natos ir *mordento* ornamentais pažymėta kylanti į viršų gama (it. *scala*).



11 pvz. Carlo Broschi (Farinelli) atliekama kadencija iš Riccardo Broschi arijos *Son qual nave* (1730) rankraščio, taktai: 39, 40. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP339709-PMLP258889--03-_Aria.pdf].

Matyti, kad ant paskutinės natos yra fermatos ženklas, aiškiai atskiriantis *cadenza* ornamentacijų būtinybę ir boso sustojimą. Agricola pateikia pavyzdžių ir aprašo neretai kūriniuose pasitaikančių fermatų ne tik arijos *da capo* pabaigoje, bet viduryje ir pradžioje, jis teigia: „kai aptinkamas fermatos ženklas, paskutinė boso nata, po kurios seka smulki pauzė, dažniausiai sustoja ant penktojo tonacijos laipsnio¹³³“ (Agricola 1757: 206).



12 pvz. Kadencinių fermatų pavyzdžiai arijų *da capo* pradžiose, baigiamų ritmiškomis šuolinėmis baigiamosios apodžatūromis (vok. *Nachschlag*) iš Johanno Friedricho Agricolos traktato *Anleitung zur Singkunst* (Agricola 1757: 208).

Tais atvejais, kai fermata pasitaiko arijos *da capo* pradžioje ant pirmosios natos tonikoje (žr. 12 pvz.), tokia *cadenza* nėra saistoma su boso partija, tad ji atliekama laisvai pasirenkamu tempu ir ritmu. Agricola aiškiai nurodo, kokie trumpieji ornamentai gali būti atliekami *cadenza* pabaigose: tai paprasti ir ilgieji triliai, dvigubi triliai (it. *trilli doppi*), mordentai bei šių ornamentų pabaigose skambančios baigiamosios apodžatūros (vok. *Nachschlag*). Jis pasiūlo dar vieną alternatyvą tiems, kurie nenori ant fermatų naudoti ornamentų: „galima atlikti ilgą *crescendo* ant pirmosios natos ir sujungus paskutines natas bei atlikus lėtąjį mordentą – išrišti į toniką“ (Agricola 1757: 209). Arijų pradžiose ar pabaigose pasitaikančių fermatų atvejais, gali būti improvizuojami visų tipų ornamentai, kurie atitinka arijos *da capo* charakterį, afektą.

¹³³ Agricola taip pat aptaria tris fermatos atvejus: 1. kai fermata užsitęsia ant priešpaskutinės boso natos ir virš boso susiformuoja septimos intervalas, vėliau išrišamas į sekstą (t. y. 7–6); 2. kai fermata užsitęsia ant paskutinės boso natos ir virš boso atliekamas kvartsekstakordas (6–4) vėliau išrišamas į tonikinį akordą; 3. kai fermata tęsiasi ant paskutinės natos sutampančios su boso tonikiniu akordu (Agricola 1757: 209).

Taigi, ilgieji pagražinimai, *cadenza* (dgs. *cadenze*), klasikinio (antrojo) etapo arijose *da capo* naudojami tiek kadencijų, tiek ir fermatomis pažymėtose sustojimo vietose. Pačios *cadenza* struktūra keitėsi per visus tris arijos *da capo* etapus, kaip keitėsi ir tobulėjo visa ornamentika. Šiame etape *cadenza* sudedamajame pagražinime gali būti naudojami ne tik paprastieji, bet ir dvigubi triliai, triliai su užbaigomis; ne tik vienos natos apodžiatūros, bet ir dviejų natų apodžiatūros bei vienos ir dviejų natų baigiamosios apodžiatūros. Tačiau svarbiausia sudedamoji *cadenza* dalis yra pasažai (it. *passaggi*) ir jų įmantrūs tipai. *Cadenza* atlikimo tempas šiame etape varijuoja nuo atlikimo *a tempo* iki laisvo, solisto pasirinkto tempo, priklausomai nuo arijos *da capo* dalies, jos išreiškiamo afekto.

Agricolos nuomone, dainininkas, apdovanotas puikiu talentu, gali nustebinti klausytoją prie *cadenza* pridėdamas naują arijos *da capo* afekto reikšmės lygmenį, išpuošiant ir tokiu būdu pabrėžiant, suteikiant arijai naują išraišką. Jis teigia: „improvizuojamos kadencijos dėka, dainininkai gali klausytojams suteikti galimybę išgirsti dar negirdėtas arijoje kitos tesitūros natas, atskleidžiančias jų balso grožį.“ (Agricola 1756: 204). Tai visiškai priešingas teiginys prieš tai išsakyta Tosi kritikai moderniesiems dainininkams, nes Agricola nesmerkia puikių dainininkų, kurie išradingomis kadencijomis atskleidžia dainavimo meno ir savo balsų grožį. Remiantis Agricolos traktate išdėstytomis *cadenza* improvizavimo, sukūrimo ir atlikimo taisyklėmis, punktais išdėstomi reikalavimai atlikėjams:

1. kadencijos turi būti susijusios su arijoje išreikštu afektu ir, jei įmanoma, į kadencijas turėtų būti įtrauktos gražiausios arijos frazės. Tokiu būdu atlikėjas visuomet turės gerų idėjų;
2. panašios figūros neturėtų būti dažniau kartojamos nei transponuojamos, o priešingai, dainininkas turėtų sugebėti sujungti skirtingas figūras ir meistriškai jas kaitalioti tarpusavyje. Svarbu, kad *cadenza* netaptų atskiru *arioso*, bet skirtingų frazių nuotrupų, pasažų ir kitų ornamentų meistriškai sudėtu rinkiniu;
3. kadencijoje nėra svarbus ritminis judėjimas, nes dainininkas turėtų ją atlikti tarsi būtų paveiktas afekto;
4. kadencijose svarbu nenuklysti į tolimes tonacijas ar „keistus aukščius“, kurie gali sudaryti disonansinius sąskambius su boso linija (it. *basso continuo*), nes turi būti pateikti jų išrišimai;
5. gyvoje ir ugingoje arijoje kadencijos gali būti sudarytos iš didelių šuolių, *trillo* pagražinimų, trijolinių pasažų ir t. t., o liūdnoje ir patetinėje arijoje labiau tinka nepertraukiamas natų sujungimas, *passi* naudojami slinkimo (it. *glissando*) maniera, maišant juos su disonansiniais intervalais;

6. *cadenza* tampa išraiškingai graži, kai į ją įtraukiami kuo netikėčiausi elementai, pasažai;
7. jei *cadenza* yra dainuojama vieno dainininko be pritarimo, jis turėtų ją išdainuoti neatsikvėpdamas. Tačiau išimtinai vienas atsikvėpimas gali būti paliktas prieš skambų trilį (Agricola 1757: 204).

Šios tikslios Agricolas nuorodos, nors traktate nepateikiami pavyzdžiai, dainininkams labai reikšmingos kadencijų atlikimui klasikiniame arijų *da capo* etape. Konkrečiai patariama, kaip ir iš kokių ornamentų suformuoti kadenciją, kaip joje panaudoti pagrindines arijos kompozicijos idėjas, afektus. Jo nuorodos konkretnės ne tik kadencijos sukūrimui, bet ir jų atlikimui: kadencijos turėtų būti atliekamos taip, tarsi dainininkas pratęstų arijoje dominuojantį afektą, nekreipdamas didelio dėmesio į ritmą, tempą, jungdamas netikėtus intervalus, pasažus. Visi išvardinti patarimai taip pat galioja ir dviguboms kadencijoms, apie kurias Tosi savo traktate visiškai neužsimena. Dvigubos kadencijos atliekamos dviem balsais arba vienu balsu su instrumento pritarimu. Agricola išplėtoja patarimus dvigubų kadencijų atlikimui ir teigia, kad skirtumas tarp solinių kadencijų (*solo cadenza*) ir dvigubų kadencijų (*cadenza doppia*) yra tas, kad dvigubos kadencijos glaudžiau susiję su harmonija ir tonacija¹³⁴.

Kiek vėlesnės atlikimo praktikos, vėlyvojo (trečiojo) *da capo* arijos laikotarpio (1740–1770) *cadenza*, siejamos su Johanno Adamo Hillerio, Giovanni Battista Mancini traktatais bei tokių dainininkų kaip Gaetano Guadagni ir Ernsto Christopho Dresslerio išlikusiais atlikimo liudijimais.

Hilleris tiksliai pažymi, kad kadencijose gali būti naudojamos visos figūros rūšys: pasažai, šuoliai, triolės. Tai labai svarbi informacija dainininkų atlikimo praktikoms, nes traktate išsamiai aptariama ir konkrečiais natų pavyzdžiais nurodomas metodas, padedantis sukurti kadencijas. Pasak Hillerio, dainininkas, norėdamas sukurti *cadenza*, privalo

¹³⁴ Remiantis Agricolas traktate išdėstytais patarimais atlikėjams dėl dvigubų kadencijų, punktais išdėstomi reikalavimai:

1. dvigubose *cadenza* svarbi teisinga balsų imitacija;
2. jos neturėtų būti sudarytos iš figūrų, sudarančių tik paralelinių tercijų ar sekstų sąskambius. Labai svarbu tinkamai prijungti ir išspręsti sąskambius, kol imituojamas kito balsas, bei suprasti disonanso įvedimo ir išsprendimo bei imitacijos taisyklės;
3. imituojant kitą balsą (ar dainininką) turi būti išlaikomas tas pats tempas;
4. imituojant kadenciją svarbu prisitaikyti prie dainininko ar instrumento techninių galimybių, dėl lygiaverčių balsų kokybiško skambėjimo;
5. dviguboje *cadenza* galima atsikvėpti skirtingu metu;
6. retai būna sėkmingos improvizuotos, be susitarimo sugalvotos dvigubos *cadenze*, nes abu žmonės negali turėti tokių pačių gabumų. Jei nėra gero supratimo tarp muzikantų, tai geriau, kad kompozitorius užrašytų dvigubą kadenciją, o ją reikėtų atlikti taip, kad skambėtų tarsi ji būtų improvizuojama (Agricola 1757: 204–205).

susipažinti su įvairiais figūrų tipais, kurie formuoja pasažus (it. *passaggi*). Taip pat reikėtų išmanyti ir visas kitas ornamentų rūšis (kaip apodžatūros, triliai ir t. t.). Jis teigia: „tiesą sakant, triolės ir nuosekli natų eilė (gama) yra patikimiausias pagrindas, ant kurio gali būti sudaryta gera kadencija“ (Hiller 1780: 113). Taigi, pradedant formuoti kadencijas, dainininkų praktiniams įgūdžiams lavinti, Hilleris pateikia gamų ir pasažų į viršų ir į apačią improvizavimo modelius, padedančius mokytis varijuoti (žr. 18 priedas) (Hiller 1780: 114). Iš pateiktų pavyzdžių matyti, kad dainininkui svarbu sukurti daugybę variantų tuo tikslu, kad improvizuojant kadencijas būtų galima pasinaudoti jau dainuotų, į atmintį įsirežusių variacijų muzikiniais piešiniais.

Hilleriui svarbiausias *cadenza* elementas yra pasažai, tačiau ne tik jie, bet ir ilgos trukmės natos, šuoliai į tolimus intervalus ir visi trumpieji ornamentai. Aptardamas ilgos trukmės natas Hilleris teigia: „jos naudojamos išreikšti tam tikram efektui (arijos nuotakai), svarbu tik tinkamai pritaikyti ir sumaniai išspręsti disonansus. Juk kadencijos tikslas yra nustebinti klausytoją, tad meistriškai sujungus lėtus ir greitus, ugningus ir švelnius, stiprius ir tylius bei pridedant chromatinčius pasažus (it. *passaggi*), galima pasiekti norimo rezultato“ (Hiller 1780: 117). Pateikdamas aiškų *cadenza* pavyzdį (13 pvz.) Hilleris leidžia suprasti visą *cadenza* struktūrą: ji sudaryta iš skirtingos trukmės natų, šuolių, nuoseklių gamų su alteracijomis, pasažų bei tercijos apimties figūracijų.

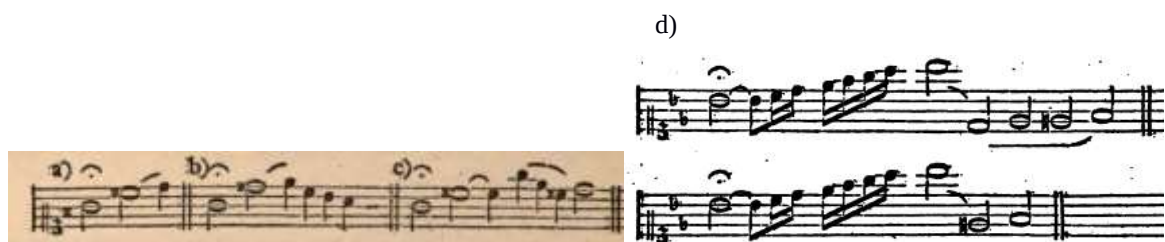


13 pvz. *Cadenza* pavyzdys iš Johanno Adamo Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 117).

Šiame (13 pvz.) pavyzdyje įtraukiami ir disonansiniai šuoliai bei alteracijos ženklai, kurių tikslas moduluoti į kitą tonaciją, tačiau svarbu per ilgai ant jų neužsilikti ir grįžti į pagrindinę tonaciją.

Dar vienas svarbus originaliai ir stilingai kuriamos ir improvizuojamos vėlyvojo laikotarpio arijos *da capo cadenza* sudedamasis elementas – tolimų intervalų naudojimas. Netikėta kadencijos pradžia gali prasidėti tolimu intervalu ar įdomiu šuoliu skatindama klausytojo nuostabą. Hilleris pateikia pavyzdžių su paaukštintu ketvirtu laipsniu (žr. 14 pvz. a)), dėl aiškiai girdimos traukos į penktąjį tonikos laipsnį. Atliekant šį intervalą paaukštintas

ketvirtas laipsnis gali būti pavėlinamas (žr. 14 pvz c)). Taip pat galima paaukštinti penktąjį laipsnį (žr. 14 pvz. b)) kaip vedamąjį į šeštąjį. Kiti disonansai, pasak Hillerio, sukelia daugiau sumaišties, taigi, geriau jų nenaudoti per dažnai (Hiller 1780: 118). Traktato autorius pataria, kad kuriant gražią ir efektyvią kadenciją, intervalai, kurių apimtis yra didesnė už oktavą, gali būti naudojami kadencijos viduryje, bet ne pradžioje. Jis teigia, kad „ankščiau buvo labai populiarūs duodecimos ir terdecimos intervalų šuoliai, tačiau jie gali būti naudojami ir dabartiniu laiku, jei dainininkai užtikrintai atlieka šuolį“. Atliekant didelius intervalinius šuolius, reikėtų pasirinkti didesnės vertės natos, nes tokiu būdu sužadinamas klausytojo dėmesys ir kadencija skamba suprantamiau. Dainininkas tokius šuolius gali atlikti į viršų ir į apačią, naudodamas decimos ir undecimos intervalus.



14 pvz. *Cadenza* naudojamų šuolių pavyzdžiai iš Johanno Adamo Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 118, 119).

Hilleris taip pat pamini kadencijas, kurios atliekamos *a tempo* ir teigia: „tuo atveju, kai kadencija turi „tilpti į taktą ar tempą“ ir ten, kur instrumentai negali sustoti, pateikiami greitai atliekamų pasažų pavyzdžiai (žr. 14 pvz. d)). Remiantis Hilleriu, galima išskirti *Adagio* ir *Allegro* tempo arijų *cadenza*. *Adagio* arijose *cadenza* gali būti uždelsiamos ketvirtinė nata ar puse takto, o *Allegro* arijoje – puse ar visu taktu, skiriamu atlikti baigiamąją *cadenza* (Hiller 1780: 126). Hilleris nemini *rubamento di tempo*, apie kurį kalbėjo Tosi (pastangas nepakeisti tempo), bet akcentuoja tempo išretėjimą, galintį apimti konkrečias trukmes (ketvirtinės natos, pusę ar net visą taktą).



15 pvz. *Cadenza* atlikimo *a tempo* pavyzdžiai *Adagio* arijose iš Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 117).

Vėlyvajam arijos *da capo* etapui, taip pat kaip ir prieš tai aptartam klasikiniam, būdingos fermatos (Hilleris jas vadina *cezūromis*) ant reikšminių žodžių skiemenų įvairiose arijos vietose. Fermatų sustojimuose naudojami *cadenza* pagražinimai, sudaryti iš kiek skirtingų ilgųjų ir trumpųjų ornamentų (žr. 26 priedas). Patarimai dainininkams taip pat labai panašūs į jau aptartus Agricolas, tik septynis punktus Hilleris sutraukia į keturias išsamias taisykles¹³⁵ ir pabrėžia, kad kuo labiau nelaukta muzikinė medžiaga yra įterpiama į kadenciją – tuo ji gražesnė (Hiller 1780: 111).

Hilleris traktate aptaria ir dvigubą kadenciją, kurios pasitaiko duetuose ir koncertinėse arijose. Jis išskiria keletą taisyklių: 1) vienam balsui sekant kitą, svarbi jų tarpusavio imitacija; 2) nepatartina, kad abiejų balsų sąskambis nuolatos susidarytų iš tercijų ir sekstų intervalų. Svarbu įvesti ir išspręsti visus sąskambius bei papildyti trumpomis tokio pat arba skirtingo aukščio imitacijomis; 3) dvigubą kadenciją labai svarbu atlikti tame pačiame tempe, ypač imitatyvinėse vietose; 4) pasažai (it. *passaggi*) turėtų būti apgalvoti ir patogūs tiek dainininko, tiek ir instrumentalisto tesitūrai. Galima atsikvėpti dvigubose kadencijose pakaitomis kol kitas dainuoja, nepastebimai; dvigubos kadencijos turi būti užrašomos. Net ir tos pačios muzikinės idėjos gali kartotis, tai, kas paprastoje kadencijoje būtų klaida (Hiller 1780: 124, 125). Hilleris taip pat pateikia dvigubų kadencijų konkrečius pavyzdžius (žr. 29 priedas).

Dar vienas labai svarbus šaltinis trečiojo arijos *da capo* etapo kadencijų puošybai yra vokiečių dainininko Ernsto Cristopho Dresslerio laiškas-traktatas *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers die bessere Aufnahme der Musik* (1767) ir jame išlikę *cadenza* pavyzdžiai, suskirstyti pagal arijų tempus (*Adagio*, *Andante* ir *Allegro*). Šios kadencijos puikiai atitinka visus prieš tai aprašytus Hillerio punktus, tad jų pavyzdžius galima drąsiai perkelti į vėlyvojo baroko arijų improvizuojamas fermatas ir kadencijų atlikimo vietas (žr. 30 priedas).

¹³⁵ 1. *Cadenza* neturėtų pasirodyti per dažnai ir neturi būti per ilgos. Iš tiesų, jos turėtų būti atliekamos be atsikvėpimo, taigi (jos) negali tęstis ilgiau nei leidžia dainininko oro kiekis. Ši taisyklė negali būti priimta be išimčių, vien dėl to, kad dainininkai turi kirtingą krūtinės tvirtumą ar silpnumą. Improvizuojamos *cadenza* įgyvendinimui labai reikšminga erdvė, ir jei dainininkui reikia atsikvėpti, jis turi tai padaryti nepastebimai greitai ir ant natų, kurios nesugriautų tęstinumo. 2. Visais atvejais *cadenza* ornamentacijų bazė turi būti sudaryta iš dominuojančio arijos charakterio ir svarbiausio afekto. Siekiant sukurti tinkamą *cadenza*, galima panaudoti kelias gražias pačios arijos vietas, meistriškai įtraukiant į ornamentaciją. 3. Tokios pačios, identiškos figūros negali būti kartojamos per dažnai. Priešingai, turi būti tarpusavyje kombinuojamos skirtingos figūros, kad primintų meistrišką atskirų nepriklausomų frazių sąjungą ir neprimintų reguliarios *arioso* melodijos. Dėl šios priežasties, nebūtina griežtai sekti metro ar tempo, bet negalima *Adagio* arijoje naudoti *Allegro* tempo *cadenza* ir *vice versa*. 4. Kuo labiau nelaukta muzikinė medžiaga yra įterpiama į kadenciją, tuo ji gražesnė. *Cadenza* ornamentacijoje gali būti naudojamos visų figūrų rūšys: pasažai, šuoliai, trijolės ir t. t. (Hiller 1780: 111).

Kaip pastebima iš prieš tai aptartų traktatų, italai nesivargindavo pateikti konkrečių pavyzdžių natomis, labiau diskursyviai aprašydavo savaime suprantamas atlikimo taisykles. Giovanni Battista Mancini traktate *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) aprašytos kadencijų atlikimo taisyklės¹³⁶ beveik visiškai sutampa su Hillerio prieš tai išvardintomis, tačiau akcentai sudedami labiau ant dainavimo technikos ypatumų. Mancini, kaip dainavimo pedagogui svarbu, kad dainininkas kadenciją atliktų neatsikvėpdamas, nepertraukiamu ir „paremtu“ kvėpavimu. Svarbu kadenciją, jos trukmę pasirinkti pagal savo balso galimybes, kad gale aiškiai girdėtųsi trilis ir finalinė nata. Net jei dainininkas turėtų neįtikėtinai išlavintą kvėpavimą, neverta atlikti per daug natų, kartoti tų pačių pasažų, nešvariai atlikti greitas natas, nes kitaip publika pradės nuobodžiauti (Mancini 1774: 125). Panašiai kaip ir Hilleris, Mancini nurodo, iš ko turėtų būti sudaryta kadencija: „iš arijos kūno motyvo ar ritunelės, ar arijai būdingo pasažo, kuris įterptas į kitus pasažus sudaro veiksmingą kadenciją. Svarbu tik nemaišyti tarpusavyje lėtoms ir greitoms arijoms būdingų motyvų“ (Mancini 1774: 124).

Apibendrinant galima būtų teigti, kad *cadenza* susiformavimas ir sužydėjimas visgi siejamas su antruoju ir trečiuoju arijos *da capo* etapais. Visa ornamentikos (trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų) kaita lėmė ir *cadenza* struktūros kaitą. Aptarti *cadenza* modeliai bei skirtinga jų puošyba visuose arijos *da capo* etapuose, šiuolaikiniams dainininkams gali tapti praktiniais įrankiais, kuriais naudodamiesi jie galėtų sukurti *da capo* arijų kadencijas trimis skirtingais stiliais. Vėlyvajame (trečiajame) arijos *da capo* laikotarpyje (1740–1770) *cadenza* struktūra sudaryta iš: skirtingos trukmės natų, tolimų intervalų šuolių, nuoseklių gamų su alteracijomis, pasažų bei tercijos apimties figūracijų.

Šiame darbo skyriuje buvo atskleistos pagrindinių nefiksuotų ar dalinai fiksuotų muzikinių elementų – ornamentų sudėtys bei jų atlikimo būdai. Remiantis pirmajame skyriuje aptartais trimis arijos *da capo* formos plėtotės etapais, buvo išskirti, pritaikyti ir lyginami tarpusavyje trumpieji (apodžatūrų ir trilių šeimos) bei ilgieji (pasažų ir kadencijų) pagražinimai bei jų atlikimo būdai. Vėlesniame skyriuje tyrinėti pagražinimai bus pritaikomi konkrečioms arijoms ir užfiksuojami šešių arijų *da capo* transkripcijose. Bus išskiriami ir apibendrinti arijų *da capo* improvizavimo principai. Autorės siūlomos puošybos galimybės lyginamos su XXI a. dainininkų interpretacijomis.

¹³⁶ Giovanni Battista Mancini mano, kad dainuoti kadenciją yra sunkus menas tad išskiria tris taisykles kadencijų atlikimui: 1. atliekant moduliuojančias kadencijas dainininkui reikia būti griežtam ir užtikrintam, taip pat neužmiršti gale padainuoti triliaus; 2. atliekant kadenciją labai svarbu mokėti reguliuoti kvėpavimą, oro srovę; 3. svarbu mokėti improvizuoti. Visi trys patarimai įgyvendinami studijuojant (Mancini 1774: 122).

3. Arijos *da capo* istorinių stilių improvizavimo principai

Arija *da capo* XXI a. atlikėjui kelia daug „perskaitymo“, adekvataus atlikimo ir improvizavimo klausimų, tad šioje darbo dalyje didžiausias dėmesys bus skiriamas arijos *da capo* puošybos etapų bei kriterijų aptarimui. Remiantis originaliais liudijimais to meto traktatuose (Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757), Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) ir kt.) ir išlikusiais ornamentų pavyzdžiais, šiame skyriuje bus aptariama pasirinktų skirtingų arijų *da capo* puošybos praktika, t. y. praktiškai pritaikomi pagražinimai. Siekiant pritaikyti pagražinimus skirtingų etapų arijoms *da capo*, būtina atsižvelgti į šių arijų istorinį, tekstologinį ir dramaturginį kontekstus ir atlikti tris svarbiausius paruošiamuosius darbus:

- surasti patikimiausią išlikusį arijos rankraštį ir jį transkribuoti į modernią notaciją;
- suprasti, kokioje operos ar oratorijos dramaturginėje situacijoje skamba arija ir kokį afektą ji išreiškia;
- išanalizuoti arijos formą, vidinę struktūrą, retorines figūras.

Išskirti etapai bus aptariami praktiškai. Pirmoji užduotis prieš arijų *da capo* puošybą yra tekstologiškai išspręsti interpretuojamo arijos teksto autentiškumo ir stilistinės tapatybės problemą. Tai arijų *da capo* autografinio šaltinio paieška, kuomet dainininkas arba tyrėjas analizuoja užrašyto ir skambančio arijos teksto variantiškumą. Kaip buvo aptarta pirmajame skyriuje, remiantis Dariaus Kučinsko įžvalgomis, tekstologinis požiūris suvienija svarbiausias muzikos meno būtis – kompozitoriaus kuriamus ir užrašomus natų tekstus, bei atlikėjo interpretuojamą – skambančią muziką (Kučinskas 2002: 109). Pasitelkiant tekstologijoje taikomą filiacijos principą, lyginami išlikę rankraščiai bei daromos išvados, kuris rankraštis yra kurio kopija (*codex descriptus*). Tolimesniam darbui – arijos vokalinės partijos puošybai – pasirenkamas tekstologiškai vertingiausias, artimiausias autografo rankraštis (autorius tekstas su jo pastabomis). Šiame tekstologinio pobūdžio tyrimo etape nesudaroma arijų *da capo* stema (genealoginis šaltinių medis) ir neatliekamas modernių redakcijų lyginimas, nes daugelis pasirinktų arijų nėra perrašytos į modernią notaciją. Išlikę rankraščiai lyginami tarpusavyje, ieškant *codex unicus* (pirminio, vėlesnių rankraščių ir redakcijų pagrindo). *Codex unicus* bus transkribuojamas, nes barokinės arijos *da capo* muzikinis tekstas yra daugiasluoksnis: jame dažniausiai fiksuojami natų ženklai, bet labai retai instrukcijos

atlikėjams (Grier 1996: 79–81). Tokiu būdu sukuriamos arijų perskaitymo ir ornamentavimo galimybės.

Pereinant prie antrojo etapo svarbu pabrėžti, kad baroko autoriaus perteikiama muzikinė idėja gimsta kaip muzikinė struktūra, kuri tik vėliau yra įtektinama atitinkamo muzikos istorijos etapo natų ženklų bei simbolių kontekste. Tad antrasis žingsnis puošiant ariją yra išsiaiškinti, kokioje operos dramaturginėje situacijoje ji yra atliekama, suprasti, kokį afektą išreiškia. Svarbu paminėti, kad XVIII a. pradžioje operos (it. *opera seria*) libretai buvo reformuoti dramaturgų ir libretistų Apostolo Zeno (1668–1750) ir Pietro Metastasio (1698–1782). Remdamasis klasikine ir prancūziška tragedija (pr. *tragédie lyrique*) bei griežtais Arkadijos judėjimo¹³⁷ principais, Zeno pradėjo reformuoti melodramą: įvesdamas įvedė laiko ir vietos vienovę, sumažino personažų bei scenų skaičių, atsisakė juokingų scenų su šmaikščiais personažais ir taip sudėliojo operos libretą, kad jis galėjo būti atliekamas ir be muzikos. To meto operos dramaturgijos tradicija dažniausiai rėmėsi moralės temomis: tai buvo kova tarp pareigos ir emocijų, proto ir jausmų, tarp įsiūčio ir nuolankumo, o visa tai užbaigiama moraliai „teisingu“ sprendimu – pasiaukojimu, atsižadėjimu arba atleidimu, t. y. nuraminančia ir ugdančia laiminga pabaiga (Radoš–Perković 2008: 186).

Zeno darbą tęsė ir vainikavo Metastasio libretai, kurie sugrąžino poetinio teksto svarbą ir reikšmę santykių su muzika. Metastasio, remdamasis Aristotelio *Poetica* (335 m. pr. Kr.), sukūrė muzikinės dramaturgijos „dvigubą režimą“ (it. *doppio regime*), kitaip tariant, kaitaliojimąsi tarp rečitatyvo ir arijos. Jo libretuose nusistovėjo labai aiškos poetinės struktūros: rečitatyvai buvo sudaryti iš vienuolikaskiemenių ir septyniaskiemenių poetinių eilučių (it. *endecasillabi e settenari*), kurių pagrindu vyksta dialogas ar monologas. Arijos buvo rašomos strofinė forma ir pagal personažų reikšmę padalinamas jų kiekis. Pagrindinių veikėjų vaidmenys būdavo šeši: pirmoji ir antroji poros, valdovo bei kilmingo karvedžio. Metastasio dramaturgija išryškina atskirų personažų afektų reprezentaciją, suvokiant juos racionaliai, kaip vidinius, dramatiškų išorinių situacijų reiškėjus, reprezentantus, kaip sielos aistras (it. *passioni dell' animo*) (Bianconi 1988: 72–77). XVII a. viduryje ir XVIII amžiuje,

¹³⁷ Arkadijos akademija (it. *L'Accademia dell'Arcadia*) – tai literatų judėjimas, įkurtas 1690 m. Romoje, žymiausių to meto literatų – *Giano Vincenzo Gravina* ir *Giovanni Mario Crescimbeni*. Šiam judėjimui priklausė kilmingieji, literatai, kompozitoriai. Akademijos tikslu tapo italų literatūros atnaujinimas, siekiant sugrąžinti į antikinį paprastumą ir natūralumą, atsisakant dirbtinio manierizmo. Arkadijos literatai atsisakė emfatiškų barokinių temų, tam, kad iškeltų lyrinius personažų afektus tiesioginiu ir aiškiu literatūriniu stiliumi. Poetai daugiausiai rėmėsi Teokrito, Virgilijaus, Ovidijaus, Homero, Dantės veikalais, rašymo stiliumi. Arkadijos filosofinės idėjos – racionalistinės, jie buvo Descarteso šalininkai. Žymiausi kompozitoriai priklausė Arkadijos judėjimui buvo Arcangelo Corelli, Francesco Gasparini, Alessandro Marcello, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, Giuseppe Valentini ir kt. (žr. Binni *L'Arcadia e il Metastasio*, 1965).

tipiškos oratorijų¹³⁸ dramaturginės situacijos buvo susijusios su Bibline Sukūrimo istorija, Jėzaus gyvenimu, pranašų gyvenimais. Oratorijų trukmė buvo mažesnė nei operų, jas dažniausiai sudarydavo dvi dalys, pertraukiamos pamokslo. Vėlyvajame baroke nuo XVIII a. oratorijos tampa sakralinėmis operomis, joms muziką ir libretus kuria tie patys operos kompozitoriai ir libretistai. Štai kantatų žanras savo dramaturginėmis situacijomis labiau priminė mažas operas, nes mažos apimties struktūroje (dvi, trys arijos ir keli rečitatyvai) taip pat buvo remiamasi Arkadijos literatų propaguojamomis pastoralinėmis graikų mitologijos istorijomis.

Tolesnis žingsnis yra identifikuoti kokius afektus išreiškia pasirinktos arijos. Afektai suobjektinti aiškioje arijos *da capo* formoje, skambančioje kiekviename atskirame dramos (operoje) ar epinio pasakojimo (pvz., oratorijoje) plėtotės žingsnyje. Taigi, arijose išreiškiami ne individualūs personažų jausmai, bet kristalizuoti, pagal griežtą racionalią klasifikaciją statiskai objektyvuoti universalūs afektai. Dėl šios priežasties ir arija *da capo* atspindi prieš tai įvykusį dramatišką veiksmą ne tiesioginiu būdu, bet tarpininkaujant universaliai afektui. Ji nėra susijusi su tiesioginiu dramos pasakojimu *hic et nunc* (lt. *čia ir dabar*), bet priešingai, pabrėžia vieną iš afektų¹³⁹, kuris atspindi džiaugsmą, meilę, kenčiantį švelnumą, nusivylimą ir dvejonę, pyktį, skausmą, pavydą arba maldą, protestą ar atsisveikinimą. Metastasio arijų panašumas dėl to paties afekto tipo palengvino griežtą arijų tipologizavimą pagal jų emocinį turinį ir tokiu būdu tos pačios arijos (arba dramaturginės situacijos) galėjo būti perkeltos iš vieno libreto į kitą, naudojant pastišo (it. *impasticcimento*) techniką (žr. Bellina *Il Settecento: dall' Arcadia al neoclassicismo*, 2010). To paties kompozitoriaus muzikinės medžiagos ar kitų kompozitorių muzikos perdirbimas ar panaudojimas buvo dažnas reiškinys XVIII a. operos pasaulyje¹⁴⁰. Kompozitoriai privalėdavo parašyti operą per kelias savaites¹⁴¹,

¹³⁸ XVII a. viduryje, sekiliarizacijos įtaka oratorijos žanrui pasireiškė jos atlikimo vietai (iš bažnyčios persikelia į rūmus, viešuosius teatrus), poetinei ir muzikinei kalboms. Buvo pradėti publikuoti libretai, kuriuose oratorijos dramaturginės temos buvo susijusios su Bibline Sukūrimo istorija, Jėzaus gyvenimu, Biblinių pranašų gyvenimais. Muziką kūrė tie patys operos kompozitoriai, tad oratorijose pradėjo mažėti choro vaidmuo, arijos įgavo didesnę reikšmę, muzika priminė operų, ar kamerinių kantatų muziką. Atsirado oratorijos italų kalba (it. *oratorio volgare*), jos dažniausiai būdavo dviejų dalių, pertraukiamų pamokslo. Romoje ir Neapolyje jas kūrė Alessandro Scarlatti, Vienoje libretus kūrė rūmų poetas Metastasio (joms muziką rašė Antonio Caldara, Johannas Adolphas Hasse).

¹³⁹ Panašiai afektus klasifikuoja Descartesas traktate *Les passions de l'ame* (1649), jis išskiria šešis pirminius afektus: nusistebėjimą, meilę, neapykantą, geismą, džiaugsmą, liūdesį. O Kircheris traktate *Musurgia universalis* (1650) išskiria pirmuosius aštuonis afektus: meilės, liūdesio, džiaugsmo, įniršio, užuojautos, baimės, ryžto, dvejonės. Ir kaip teigia Mathesonas: „Tas, kuris nori sukurti operą su išraiškingomis melodijomis, turi nukreipti savo tikslą į vyraujančią aistrą. Meilė visuomet jaudina kartu su susirūpinimu ir emocijumu, su pavydu, liūdesiu, viltimi, garbe, kerštu, pyktėiu, įniršiu“ (Mattheson 1739: 327).

¹⁴⁰ Barokinės operos pastatymai įvairiuose teatruose priklausė nuo svarbiausios XVII ir XVIII a. figūros – impresarijaus. Jis buvo atsakingas už spektaklių organizavimą, dainininkų, libretistų, kompozitorių išsirinkimą. Norint pastatyti spektaklį, pirmasis impresarijaus žingsnis buvo išnuomoti teatrą, surasti geriausius dainininkus, surasti gerą libretistą ir galiausiai – kompozitorių, kuris atitinkamai dainininkų grupei – turėjo sukurti muziką.

tad per tokį trumpą laiką nebuvo įmanoma sukurti visiškai naujos muzikinės medžiagos, bet perdirbti jau turimą bei panaudoti pagrindinių dainininkų jau dainuotas arijas (it. *aria di baule*) (žr. Burney *Viaggio musicale in Italia*, 1979).

XVIII amžiaus *opera seria* dramaturgija rėmėsi afektų reprezentavimu arijos *da capo* formoje ir puikiai įgyvendino pirmajame skyriuje aptartas Descarteso filosofines idėjas apie moralinį žmogaus ugdymą. Taip pat afektų išryškinimui pasitarnavo ir susijusi arijos melodika bei ornamentika. Pasak Johanno Matthesono, norint sukurti gerą melodiją svarbu remtis poetiniu tekstu, jam sukuriant atitinkamai įtaigų ritmą, nes žodžiai kyla iš aistrų, o jų sustiprinimas žodžio ir muzikos sujungime geriausiai išjudina sielą. Jis teigia: „Afektų (aistrų) išraiška susijusi su puošyba, ornamentais, ir dainininkas turi žinoti, kaip atlikti sukurtą melodiją ne tik neklysdamas frazuojant, bet ypač juos išryškindamas ornamentais ir savo artistišku“ (Mattheson 1739: 405). Taigi, norint išryškinti arijoje *da capo* išreiškiamą afektą, labai svarbu išraiškingai atlikti ir interpretuoti užrašytą ritmą, frazuotes, pastebėti ir raiškiai atlikti retorines figūras bei pritaikyti atitinkamus ornamentus.

Rengiantis arijos *da capo* puošybai, trečiajame etape numatoma būtinybė ištirti arijos vidinę struktūrą: formą, kompozitoriaus naudojamą melodiką, harmoniją. Kadangi puošyba visuomet derinama su *basso continuo* partija ir, jei yra išrašytos pritariančios smuiko ar kitų instrumentų partijos, reikia atkreipti dėmesį ir į jas. Baroko harmonija nėra sudėtinga, svarbiausia – paisyti konsonansų ir disonansų taisyklių. Pasirinkus transkribuoti (bet ne realizuoti) *basso continuo* partiją ir vokalo partiją šie du balsai bus derinami tarpusavyje.

Ketvirtasis žingsnis yra nustatyti melodinės puošybos principus ir skirtingiems arijos *da capo* etapams pritaikyti trumpuosius ir ilguosius pagražinimus. Ištyrus Renesanso vokales diminucijas aptariančius traktatus¹⁴² ir juos palyginus su baroko epochos traktatais¹⁴³ prieita išvados, kad vienas iš melodinės puošybos principų yra užpildyti

Po operos atlikimo, autoriaus partitūra (autagrafas) atitekdavo teatrui arba impresarijui, priklausomai nuo to, kokį kontraktą pasirašydavo kompozitorius. Impresarijus, vieną kart užmokėjęs pinigus kompozitoriui, tam pačiam libretui galėjo naudoti įvairias kitų kompozitorių sukurtas uvertiūras, arijas (ar į partitūrą įtraukti konkrečiam daininikui sukurtas arijas vadinamas aria di baule), mažinti ar keisti rečitatyvus. Kartu su partitūros netekimu, kompozitorius netekdavo autoriaus teisių, tad jo muzika galėjo būti naudojama ir kitų kompozitorių. Daininikai labai retai dainuodavo partijas, kurios nebūtų sukurtos išskirtinai jų balsui (žr. Burney *Viaggio musicale in Italia*, 1979).

¹⁴¹ Operos dažniausiai buvo parašomos per dvi savaites (dėl labai trumpo laiko tarp kontrakto pasirašymo su impresarijumi ir operos pastatymo). Pirmasis kompozitoriaus etapas buvo susipažinti su vokalinėmis impresarijaus užsakytų dainininkų galimybėmis. Iš pradžių sukurdavo arba pritaikydavo savo ankstesnių kompozicijų, ar kitų kompozitorių svarbiausias vokales partijas: arijas, vėliau rečitatyvus (žr. Burney *Viaggio musicale in Italia*, 1979).

¹⁴² Ortizo *Trattado de Glosas* (1553); Bovicelli *Regole, passaggi di musica* (1594); Rognoni *Selva de varii passaggi* (1620) ir t. t.

¹⁴³ Bayerio *Primae lineae musicae vocalis* (1703); Fuhrmanno *Musicalischer-Trichter* (1706); Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757).

intervalinius šuolius įvairiais trumpaisiais ar ilgaisiais pagražinimais, varijuoti besileidžiančias ir kylančias melodines linijas. Kaip jau minėta, siekiant išryškinti arijos afektą, labai svarbu pabrėžti ir išpuošti atitinkamus poetinius žodžius¹⁴⁴, taip pat puošti pasikartojančias frazes skirtingais būdais. Daugelis kitų melodinės puošybos būdų buvo atrasti ištyrus išlikusius dainininkų fiksuotų atlikimų ir kompozitorių išrašytų pagražinimų šaltinius¹⁴⁵. Apibendrinant puošybos praktikos padiktuotas įžvalgas, galima išskirti šiuos baroko vokalinės melodinės puošybos principus:

- 1) nustatyti, kurį žodį norime labiau pabrėžti, kokį afektą išryškinti;
- 2) pasikartojančias frazes keisti transponuojant arba didinant natų kiekį;
- 3) didelės apimties intervalus (šuolius) užpildyti smulkesnėmis natomis;
- 4) keisti pasažų kryptis ir ritmiką;
- 5) pridėti trumpuosius ir ilguosius pagražinimus;
- 6) dviejų natų grupavimą praturtinti ir pakeisti taikant trijų ar keturių natų grupavimą;
- 7) varijuoti besileidžiančių ir kylančių tonų sekas;
- 8) stovinčias natas puošti balso dinaminėmis puošmenomis arba keisti harmoninius laipsnius (išliekant toje pačioje harmoninėje funkcijoje);
- 9) kadencijas puošti trumpaisiais ir ilgaisiais pagražinimais.

Barokinės puošybos menas – kompleksinė ir sudėtinga barokinės muzikos kalbos dalis. Dainininkai, siekiantys istoriškai informuoto arijų *da capo* atlikimo, neišvengiamai susiduria su baroko epochos konteksto, mentaliteto, muzikos filosofijos žinių trūkumu. Neretai XXI a. vokalistai stokoja ir teorinių žinių, kurios įgalintų stilingai ir nenukrypstant nuo autentiškos epochos vokalinio meno tradicijos improvizuoti nefiksuoto arijos *da capo* muzikinį turinį.

Kitame poskyryje bus aptariami skirtingų arijų *da capo* raidos etapų puošybos principai. Specialus dėmesys bus skiriamas tekstologinei, dramaturginei bei struktūros analizei, komentuojami konkrečių ornamentų bei tinkamos puošybos pasirinkimo argumentai.

¹⁴⁴ Agricola *Anleitung zur Singkunst* (1757), Matthesonas *Der Vollkommene Capellmeister* (1739).

¹⁴⁵ Benati, Bononcini arijos iš natų rinkinio *Passi per li Duetti Del Sig: Bononcini Fatti Dal Sig: Carlo Benati* (apie 1700–1710). Dresslerio *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers* (1767); Mancini *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774); Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780); Aprile *The Modern Italian Method of Singing* (1795), Corri *The Singer's Preceptor* (1810); Haböck *Die Kastraten und ihre Gesangskunst, eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie* (1927); Wolffo *Originale Gesangs improvisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts* (1972); Schmitz *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (1955); Santini *Manuscript* dokumentas, kuriame perrašyti kastratų Farinelli (1705–1782), Bernacchi (1685–1756), Aprile (1709–1785), Venturini (1720) bei kompozitorių Leo (1694–1744), Hasse (1699–1783), Jommelli (1714–1774) *Solfeggi* dainavimo pratimai.

Būtina pabrėžti, kad komentuojant visų trijų arijos *da capo* etapų pavyzdžius, puošybos prioritetas bus teikiamas trečiajai (A¹ arba *da capo*) arijos daliai, nes baroko tradicija čia leido didžiausią atlikėjo intervenciją. Remiantis autorės pasiūlyta trečiosios dalies (A¹) puošyba, atlikėjas gali pritaikyti įvairius ornamentus ir kitoms (A ir B) arijos *da capo* dalims, remdamasis istorinėmis dalių atlikimo galimybėmis. Darbo autorei svarbu atlikti šį tyrimą tam, kad atlikėjas, susidūręs su arijos *da capo* vokaline forma, gebėtų improvizuoti barokinio laikmečio standartais.

3.1. Ankstyvasis arijos *da capo* etapas (1675–1710): transkribavimas ir puošyba

Visų pirma, šiame tyrime pasirinktos šešios arijos atstovauja skirtingus arijos *da capo* formos vystymosi etapus; antra, jos pristato skirtingų italų kompozitorių kūrybą; trečia, atstovauja skirtingus arijose išreiškiamus afektus. Išsirinkusi transkribavimui šešias arijas puošybos praktikos lyginimui darbo autorė pasirinko skirtingų afektų arijų įrašus, kuriuos atlieka penki XXI a. dainininkai, specializavęsi barokinės muzikos interpretacijos srityje, tai: Dorothee Miels¹⁴⁶ (sopranas), Alice Habellion¹⁴⁷ (kontraltas), Philippe Jaroussky¹⁴⁸ (kontratenoras), Ann Hallenberg¹⁴⁹ (mecosopranas), Romina Basso¹⁵⁰ (mecosopranas).

Šiame tyrime ankstyvojo (pirmojo) etapo ariją *da capo* atstovauja neapolietiškos operinės muzikos mokyklos įkūrėjo Alessandro Scarlatti opera *Penelope la casta* (lt. „Skaisčioji Penelopė“, 1696 m.). Ši opera – viena iš 59 žinomų Scarlatti operų, kurių rankraščiai saugomi Italijos, daugiausiai Neapolio miesto, bibliotekose. Nėra išlikusio operos rankraščio su autoriaus autografu, tad iš rastų dviejų rankraščių (*Scelta di diverse Ariette della Penelope Opera del Sig. Alessandro Scarlatti*¹⁵¹, 1696 m.), saugomų Torino ir Neapolio bibliotekose, pasirinktas Neapolio rankraštis. Trijų veiksmų operos „Skaisčioji Penelopė“ viena ranka perrašytų 11 arijų rankraštis saugomas *Pietro di Majella* koncertatorijos

¹⁴⁶ Dorothee Miels trumpa biografija internetinėje prieigoje: [https://www.naxos.com/person/Dorothee_Miels/1670.htm].

¹⁴⁷ Alice Habellion trumpa biografija internetinėje prieigoje: [https://www.contraltocorner.com/alice-habellion.html].

¹⁴⁸ Philippe Jaroussky trumpa biografija internetinėje prieigoje: [https://www.naxos.com/person/Philippe_Jaroussky/53949.htm].

¹⁴⁹ Ann Hallenberg trumpa biografija internetinėje prieigoje: [https://www.naxos.com/person/Ann_Hallenberg/4980.htm].

¹⁵⁰ Romina Basso trumpa biografija internetinėje prieigoje: [http://www.bach-cantatas.com/Bio/Basso-Romina.htm].

¹⁵¹ Pirminį rankraštį sudaro 178 puslapiai. Jame išskirtos trys dalys, visos perrašyti tos pačios rankos. Pirmoji dalis – opera *Massimo Puppieno* (1–102 p.), antroji dalis – opera *Penelope la Casta* (103–136 p.), pavadinta *Scelta di diverse Ariette della Penelope Opera del Sig. Alessandro Scarlatti*, trečioji dalis – opera *Nerone fatto il cesare* (137–178 p.).

bibliotekoje (Bibl. del Cons. di Musica S. Pietro a Majella, Naples: Sig. 3.5.39. I-Nc.: Rari 7.1.8/2.). Pastarasis įvardintas kaip *codex unicus*, kurio pagrindu transkribuojama į modernią notaciją. Arija *Più non credo mio cor di piangere* (lt. „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks“) yra dešimtoji iš minėtų 11 rankraštyje perrašytų operos arijų (*basso continuo* ir vokalinės partijos). Siekiant atskleisti, kokioje operos dramaturginėje situacijoje ši arija skamba ir kokį afektą išreiškia, svarbu įsigilinti į operos libretą.

Scarlatti operos *Penelope la casta* libretą¹⁵² parašė Matteo Noris (1640–1714), remdamasis Homero epine poema „Odiseja“¹⁵³. Operos tematika neatsitiktinė, juk Scarlatti priklausė Arkadijos judėjimui, o šie propagavo Antikos autorius bei antikinius siužetus. Šios operos pagrindinė veikėja Penelopė, po dešimt metų klajonių laukia grįžtančio vyro Ulikso (Odisejo). Pasirinkta arija *Più non credo mio cor di piangere* (lt. „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks“) skamba II veiksmo, VI scenoje (Noris 1685: 46, 47). Šioje situacijoje libreto įvykiai klostosi labai nestandartiškai: pagrindinė operos veikėja Penelopė neseniai sužinojo, kad Ulikso grįžo ir yra gyvas, tačiau jos laukia du princai Lutencijus ir Džizmondas (*Lutezio* ir *Gismondo*), kurie nori jai pirštis. Nepaisant to, vidinė Penelopės būseną džiugina. Arijos poetiniame tekste gausu barokinei kalbai būdingų kontrastų, metaforų, kurios kartu su muzika išreiškia džiaugsmo afektą, tad muzikine puošyba galima pabrėžti ir išpuošti reikšminius žodžius.

<i>Più non credo mio cor di piangere.</i>	Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks.
<i>Crede rider e di pianger più non crede.</i>	Tikiu, kad juoksis, bet nebeverks.
<i>Riderò non piangerò,</i>	Juoksiuosi, neverksiu,
<i>e cangiato il pianto in riso gioirò.</i>	Verksmui pavirtus juoku – džiūgausiu.
(Noris 1685: 46, 47).	(Rūtos Vosyliūtės vertimas)

Ši arija yra vadinamojo paprastojo stiliaus (it. *stile semplice*) ir atitinka personažo vidinio balso, vidinės būsenos ekspresiją, t. y. personažo tikrojo asmens balsą (Colas 2008:

¹⁵² Nors libretas parašytas 1685 metais, nėra žinoma, kada pirmąjį kartą jis buvo atliktas, bet yra žinoma, kad kartu su Alessandro Scarlatti muzika, 1696 m. Vasario 23 d. San Bartolomeo teatre Neapolyje. Libretą galima rasti internetinėje prieigoje: [https://www.loc.gov/resource/musschatz.19627.0/?sp=15].

¹⁵³ Odisejas (gr. Ὀδυσσεύς arba Λαερτιάδης), romėnų mitologijoje ir šioje operoje naudojamas lotyniškas jo vardas – Ulikso (lot. *Ulixes*). Graikų mitologijoje – Laerto ir Antiklėjos sūnus, Itakėje ir aplinkinėse salose gyvenusių kefalėnų karalius, Penelopės vyras, Telemacho tėvas, Trojos karo didvyris. Odisejas buvo vienas iš nesuskaičiuojamų Helenės jaunikų, bet Helenei ištekėjus už Menelajo, pasirinko jos pusseserę Penelopę. Odisejas yra svarbus Homero „Iliados“ ir pagrindinis „Odisejos“ herojus. „Odisejoje“ aprašoma jo dešimt metų trukusi kelionė į namus po Trojos karo (žr. Ferrari *Dizionario di mitologia greca e latina*, 1999).

735). Atliekant ariją svarbu remtis deklamacija, aiškia poetinio teksto tartimi, *da capo* dalyje išpuošti pagražinimais per daug nepakeičiant pagrindinės melodinės linijos, atskleidžiančios Penelopės sieloje virpančius jausmus.

Arijos forma – ankstyvosios *aria da capo* pirmojo etapo (1675–1710) formos pavyzdys. Pirmojoje dalyje (A) yra daugybė skirtingų muzikinių padalų (a, b, c, d), kurių poetinio ir muzikinio teksto skirtingumas suteikia arijai gyvybingumo. Arija transkribuojama ne iš pilnai išlikusios operos rankraščio, bet iš atskirų arijų rankraščio, tad galima daryti prielaidą, kad arijos pradžioje ir pabaigoje skambėjo instrumentinės ritnelės, kurios neišliko. Struktūriškai arijos A dalį sudaro keturios skirtingos padalos a, b, c, d, kurių ketvirtojo dar pakartojama (d–d¹). Kompozitorius įterpia tik vieną, vos vieno takto, ritnelę, siekdamas įtvirtinti moduliaciją. Pirmoji A dalis eksponuoja C–dur tonaciją, kuri moduliuoja į dominantę G–dur (žr. 32 priedas, 8–ąjį taktą), o d¹ padaloje, A dalies pabaigoje, vėl grįžtama į C–dur pagrindinę tonaciją. Arijos vidurinioji B dalis savo trukme panaši į pirmąją A dalį, tačiau parašyta dominantės tonacijoje G–dur. B dalies f padaloje vyksta moduliacija į G–dur minorinės dominantės tonaciją (d–moll), kuri jau g padaloje grįžta į pradinę B dalies tonaciją G–dur. Užrašytą arijos *da capo* versiją galima būtų išreikšti schema:

A (1–14 t.) – B (15–25 t.) – A¹ (1–14 t.)

A dalis: **a** T (1–2 t.) – **R** T (3 t.) – **b** T (4–5 t.) – **c** T (6–7 t.) – **d** D (8–11 t.) – **d¹** T (12–14 t.)

B dalis: **e** T (15–16 t.) – **f** d (17–18 t.) – **g** T (19–21 t.) – **h** T (22–23 t.) – **h¹** T (24–25 t.)

Pereinant prie puošybos klausimo, svarbu prisiminti Tosi traktate (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*) (1723) (žr. 1.3. sk.) pateiktus arijos *da capo* dalių puošybos reikalavimus. Pirmoje ir antroje (A ir B) arijos *da capo* dalyje Tosi pataria pridėti trumpuosius ornamentus (trilius, apodžiatūras), o skambant trečiajai daliai (A¹), dainininkas turi pademonstruoti savo išradingumą ir vokalinę techniką, taigi, joje bus naudojama daugiausia puošybos (Tosi 1723: 18). Sudėtingiausias, specialių žinių reikalaujantis, žingsnis, darbo autorės nuomone, yra pritaikyti atitinkamus trumpuosius ir ilguosius pagražinimus, būdingus pirmajam arijos *da capo* etapui (žr. 2 sk.). Žvelgiant struktūriškai, pirmoje arijos dalyje (A) yra nemažai trumpų frazių pasikartojimų, (kaip antai, žodžiai *crede rider* ir *più di pianger non crede nò*), taigi puošiant svarbu gausinti ornamentų skaičių pasikartojančiose frazėse, panaudojant augančios progresijos principą.

Ankstyvojo arijos *da capo* etapo puošybos lyginimui darbo autorė pasitelkia dainininkės Dorothee Miels, tos pačios Scarlatti analizuojamos arijos („Tikiu, kad mano

širdis daugiau nebeverks” (*Più non credo mio cor di piangere*) atlikimo įrašą¹⁵⁴, darytą 2017 m. su *Lautten Compagney* dirigentu Wolfgangu Katschneriu. Transkribavus dainininkės Mielsds įrašą ir palyginus jį su kompozitoriaus užrašytu muzikiniu tekstu galima pastebėti, kad arijos *da capo* dalyje pakeičiamos vos kelios natos į *figura corta* (lt. trumpąją figūrą) per daug nedemonstruojant puošybos išradingumo ir netaikant žodžių retorizavimo praktikos (žr. 33 priedas).

Pirmąjį žodį *più* (lt. daugiau) galima būtų pabrėžti trumpąja apodžatūra ant stipriosios takto dalies iš viršaus arba pakeisti pirmąją natą (*sol*) sekstos intervalu aukščiau (*mi*), tokiu būdu sustiprinant žodžio reikšmę aukštesnėje tesitūroje (žr. 16 pvz. *da capo* eilutę, pažymėta DC raidėmis ir DC 1, 1 t.). Siekiant išryškinti žodį *non* (lt. ne), parašytą ketvirtine *re* nata, sekančią po žodžio *più*, galima būtų panaudoti trumpąjį pagražinimą *anticipazione della syllaba* (lt. priebalsės paankstinimo) iš apodžatūrų šeimos.

16 pvz. Penelopės arijos „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks” (*Più non credo mio cor di piangere*) iš Alessandro Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696), II veiksmo, VI scenos. Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ dalies pagražinimais, 1–3 taktai.

Credo mio cor (tikiu, kad mano širdis) – kompozitoriaus užrašyta *figura corta* (trumpąja figūra, žr. Printz 1677: 33–37) turi daug kombinacijos (elementų pakeitimo) ir permutacijos¹⁵⁵ (elementų perstatymo) variantų. Iš Printzo traktate pateiktų *figura corta* 64 variantų (žr. ibid.), atliekant kombinacijos veiksmą harmoniškai tiktų 9, o jei transponuotumėme nuo tono *do*, tiktų 14 variantų. Norint pasirinkti tinkamą variantą, būtina

¹⁵⁴ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=i63-1mOYN4M].

¹⁵⁵ Antroji kombinatorikos manipuliacija naudojama muzikoje – permutacija – elementų perstatymas (ABC; ACB; BAC; CAB; CBA; BCA (6 variantai). Josephas Riepelis traktate *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757) išsamiai su formulėmis ir natų pavyzdžiais išdėsto kombinatorikos operacijas.

išsikelti tam tikras sąlygas. Tolesni samprotavimai pagrįs darbo autorės svarstymą bei pasirinkimo motyvaciją. Kadangi akcentas žodyje *credo* krenta ant skiemens *cre-*, tai pirmoji nata turi būti ilgesnės ritminės vertės. Tokiu atveju galima palikti trijų natų *figura corta* nuo *do* ir nuo *mi*, *figura corta*, perkeliant kvartos intervalu aukščiau (žr. 17 pvz. DC, 2 t.). Žodis *credo* – reiškia viltį, tikėjimą, tad vokalinė figūra retoriškai turėtų kilti ar šuoliuoti į viršų. Kartu su žodžiais *credo mio cor di piangere* (tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks) vietoje *figura corta* galima panaudoti *circulo* figūrą, nes ji išreiškia tikėjimą (Pister 2011: 18).

Frazę su žodžiais *crede ridere* (lt. tiki, kad juoksis) galima keisti abiejų šuolių kryptį kvintos intervalu į viršų (žr. 32 priedais, DC 1, 4 t.) arba į apačią (žr. ibid. DC 2, 4 t.), harmoniškai atitinkantį pagrindinę tonaciją (C–dur). Pasikartojančią muzikinę ir poetinę frazę (žr. ibid. 5 t.) galima užpildyti tercijos ir kvintos intervalus dvi natų poras paverčiant *figura corta* (lt. trumpąja figūra).

Padalos c muzikinėje frazėje, prasidedančioje žodžiais *e di* – panaudojama ta pati *figura corta*, tik pakeičiant jos kryptį ir transponuojant nuo *do* tono bei suderinus su boso partijoje skambančiomis *mi–fa* (6 t.). Prie dviejų natų figūros (*re–re*) skambant žodžiui *pianger* (liet. verkti), pridedama viena papildoma nata (*mi*), tokiu būdu suteikiant muzikinį aimanos įspūdį. Stengiantis išlaikyti kompozitoriaus sukurtą kūkčiojimo įspūdį su išrašytomis pauzėmis ant žodžio *pianger* (lt. verkti), paliekama pirmojo pauzė, tačiau vėliau garsai pradedami jungti, užpildant *tirata* (lt. tirados) figūromis į viršų ir į apačią (žr. ibid. DC, 9, 10 t.). Tokios figūros pasirinktos norint pabrėžti ir išreikšti priešingus verksmui jausmus, t. y. ne imituoti verksmą, bet atvirkščiai, suteikti žodžiui *pianger* (verkti) juoko elementų (Pister 2011: 13). A dalies d¹ padalioje pasikartoja prieš tai skambėję žodžiai ir girdėta melodija, kurią puošiant antrąjį kartą būtų galima gausinti natų skaičių *messanza* figūromis, taikant jas prie *basso continuo* harmonijos (13, 14 t.).

Da capo (DC) 1-oje eilutėje panaudojama tirados į apačią figūra (žr. 32 priedas, DC1, 14 t.), patvirtinanti griežtą Penelopės *no* (lt. ne) ir tokiu būdu suteikianti tvirtą konstataciją: „ne, daugiau neverksiu“. Paskutinis A dalies taktas yra harmoninės kadencijos vieta. Šiuo atveju, vertėtų prisiminti pirmajam arijos *da capo* etapui būdingas kadencijos atlikimo sąlygas pagal Tosi: naudojant *rubamento di tempo* kadencijoje (lot. *cadentia*), ji pagražinama smulkiaisiais ornamentais ir pasažais, išpuošiančiais ilgesnės vertės natas. Finalinė kadencija užbaigiama *trillo* pagražinimu iš viršaus, taip pat atliekant *appoggiatura* ornamentą ant paskutinio žodžio skiemens (žr. 2.3. sk.) (Tosi 1723: 88). Pritaikius šias sąlygas pateiktos puošybos galimybės (žr. ibid. DC, 14 t.). Atliekant šios arijos A ir A¹ dalis svarbu nepamiršti pasažų atlikimo, ritmo kaitaliojimo ir artikuliacijos principų (žr. 2.2. sk.).

Antroji ankstyvojo etapo arijos *da capo* puošybai pasirinkta *Fugge il tempo* (liet. „Bėga laikas”) arija iš Giovanni Bononcini (1670–1747) oratorijos *La conversione di Maddalena* (lt. „Magdaliėtės atsivertimas“, 1701 m.). Ši oratorija – viena iš 6 žinomų¹⁵⁶, bet ne visų išlikusių, Bononcini oratorių. Išlikusios dvi šios oratorijos rankraštinės partitūros, iš kurių nei viena nėra su autoriaus autografu. Vienas iš oratorijos rankraščių saugomas Nacionalinėje Austrijos bibliotekoje¹⁵⁷ Vienoje (*Österreichische Nationalbibliothek*, Vienna A–Wn: Mus.Hs.16294), o kitas – Florencijos *Luigi Cherubini* konservatorijos bibliotekoje. Vienoje saugoma partitūra yra ypatingai iškilmingas rankraštis (vok. *Prachthandschrift*), skirtas privačiai imperatoriaus Leopoldo I kolekcijai (tuometiniam Bononcini darbdaviui ir oratorijos užsakovui), perrašytas pirmojo oratorijos atlikimo (1701 m.) proga. Tuo tarpu Florencijoje saugoma partitūra¹⁵⁸ priskiriama Florencijoje vykusiam oratorijos atlikimui 1708 metais.

Modernaus oratorijos leidimo su kritiniu aparatu autorius, muzikologas Raffaele Mellace¹⁵⁹ kelia hipotezę, kad Florencijos rankraštis buvo nukopijuotas tiesiogiai iš Bononcini autografo¹⁶⁰, kai šis viešėjo Venecijos Karnavale 1706 metais (Bononcini 2010: XXXII). Florencijos ir Vienos rankraščių atitikimas nurodo, kad jie kilę iš vienintelio antgrafo, t. y. Bononcini dingusio autografo. Nors Florencijos rankraštis yra vėlesnis nei Vienos, moderniam oratorijos leidime Mellace pasirinko Florencijos rankraštį dėl išsamesnių indikacijų *basso continuo* atlikimui, artikuliacijai, dinamikai ir kt. Palyginus pasirinktos arijos *Fugge il tempo* (liet. „Bėga laikas”) rankraščius matyti, kad perrašyta dviejų skirtingų rankų, tačiau vokalinės partijos ir *basso continuo* partijos natos abiejuose šaltiniuose sutampa. Vienos rankraštyje po arijos nėra išrašytos instrumentinės riturnelės pasikartojimo, o Florencijos rankraštyje – po arijos išrašyta tik riturnelės boso partija. Tokiu atveju galima manyti, kad antroji riturnelė po arijos buvo atliekama su visais kitais neužrašytais balsais

¹⁵⁶ *La Vittoria di Davide contro golia* (1687); *Giosuè* (1688); *La Maddalena a' piedi di Cristo* (1690); *San Nicola di Bari* (1699); *La Conversione di Maddalena* (1701); *Festeggiamenti nel ritorno di Davide dalla valle di Raffaim* (1702).

¹⁵⁷ Prieiga per internetą: [\[http://www.europeana.eu/portal/lt/record/2059216/data_item_onb_sounds_AL00483899.html\]](http://www.europeana.eu/portal/lt/record/2059216/data_item_onb_sounds_AL00483899.html).

¹⁵⁸ Tituliniam Florencijos rankraščio puslapyje užrašyti pirmojo oratorijos atlikimo metai 1701 – ieji.

¹⁵⁹ Raffaele Mellace (gim. 1969 m. Milane), baigė klasikinės literatūros studijas Milano universitete (*Università degli Studi*) ir apsigynė muzikologijos doktorantūrą su Lorenzo Bianconi Bolonijos universitete. Taip pat baigė obojaus studijas Bolonijos konservatorijoje. Reguliariai bendradarbiauja su *La Scala* teatru. Taip pat parašęs nemažai darbų kaip operos kritikas bei daugybę straipsnių ir knygų (*Johann Adolf Hasse*, 2004; *L'autunno del Metastasio*, 2007; *Cantate di Bach*, 2012; *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, 2013).

¹⁶⁰ Muzikinis tekstas yra identiškas abiejuose partitūrose, tai įrodo, kad tiek Vienos tiek ir Florencijos rankraščiai kyla tiesiogiai iš autografo (nežinomomis aplinkybėmis). Mažesnis Vienos rankraščio tikslumas kyla iš to, kad jo funkcija nebuvo skirta atlikimui, bet imperatoriaus kolekcijai.

(kaip ir pradinė riturnelė). Moderniame Mellace leidime pateiktos dvi identiškos riturnelės arijos pradžioje ir pabaigoje, tad bus remiamasi moderniu oratorijos leidimu, taip pat pateikiant Vienos rankraščio arijos pavyzdį (žr. 34 priedas).

Šiame arijos tyrime bus remiamasi moderniame Mellace oratorijos leidime pateiktu libretu, kuris transkribuotas ir remiasi pagrindiniu (lot. *princeps*) libretu, publikuotu Vienoje 1701 m. pirmajam oratorijos atlikimui. Oratorijos libreto autorius yra nežinomas, tačiau tuo metu, kai Bononcini rašė muziką oratorijai, jis bendradarbiavo su dviem Arkadijos judėjimo poetais: Silvio Stampiglia¹⁶¹ (1664–1725) ir Paolo Rolli¹⁶² (1687–1765). Pastarieji libretistai buvo ir kitų Booncini oratorių ir operų autoriai. Ypatinga Marijos Magdalietės atsivertimo istorija, reikšmingiausia kontrreformacijos laikotarpiu, baroko epochoje įkvėpė daugybę menininkų¹⁶³. Oratorijoje libretistas įtaigiai sueiliuoja šventosios nusidėjėlės atsivertimą. Magdalietė, raginama stipriosios sesers Martos, oratorijos gale atsivers Šventajai Meilei (it. *Amor Divino*). Tačiau prieš tai jai teks įveikti pasaulietinės meilės (it. *Amor Profano*) pagundas. Dieviškosios ir pasaulietinės meilės alegoriniai personažai tarsi įkūnija Martos ir Magdalietės vidines kovas. Libretistas dramaturgiškai sujungia dvi prieštaringas poras: Martą ir Dieviškąją Meilę bei Magdalietę su pasaulietine meile.

Pasirinkta arija *Fugge il tempo* (liet. „Bėga laikas“) yra antroji alegorinio personažo – Dieviškosios Meilės (it. *Amor Divino*) arija iš pirmojo veiksmo. Arija parašyta po Martos rečitatyvo, kuriame ji pataria Magdalietei rinktis Dieviškąją Meilę ir apsvarstyti savo patirtį, ieškant atsakymo į klausimą: kas labiau išpildo jos širdį. Libretistas, tęsdamas Martos raginimus, įterpia Dieviškosios Meilės personažo balsą, kuris konstatuoja Magdalietės pasirinkimo svarbą: pasitenkinimas ir tuštybė yra laikini, o jų vietą greitai užima kaltės

¹⁶¹ Silvio Stampiglia parašė libretus Giovanni Battista Bononcini oratorijoms *San Nicola di Bari* (1693), *L'interciso* (1711). Operoms *Eraclea, o vero Il ratto delle Sabine* (1692), *Xerse* (1694), *Tullo Ostilio* (1694), *Muzio Scevola* (1695), *Il trionfo di Camilla regina de Volsci* (1696), *Etearco* (1707), *Turno Aricino* (1707); *Mario fuggitivo* (1708); *Abdolomino* (1709); *Caio Gracco* (1710).

¹⁶² Poetas ir libretistas Paolo Rolli, kartu su Metastasio priklausė Arkadijos akademijos grupei ir buvo jo įkūrėjo Giano Vincenzo Gravina mokiniu. Nuo 1715–1744 m. dirbo Londone ir tuo metu parašė libretus daugybei itališkų operų kaip Georgo Friedricho Händelio *Floridante* (1721), *Muzio Scevola* (1722), *Riccardo Primo* (1727), *Deidamia* (1741). Taip pat dažnai dirbo su kompozitoriumi Giovanni Bononcini, pritaikydamas ir parašydamas daugybę libretų (iš jų žymiausias *Griselda* (1722)).

¹⁶³ Kontrreformacijos metu (maždaug nuo XVI a. vidurio) Europoje buvo labai populiarūs pasakojimai, reprezentuojančios scenos įkvėptos Marijos Magdalietės istorijos. Tokie rašytojai kaip Luigi Tansillo sukūrė poemą *Le Lagrime di Maddalena* (1586); Bernardo Pulci *Il pianto di Maddalena* (1591); Gabriello Chiabrera *Il pianto di Maddalena* (1591), *Per Santa Maddalena* (1624). Antonas Giulio Brignole Sale sukūrė romaną *Maria Maddalena peccatrice e convertita* (1636). Giovanni Battista Andreini sukūrė poetinį tekstą *La Maddalena* (1617), kurį sukomponavo Claudio Monteverdi, Luigi Rossi. Pagal Benedetto Pamphili libretą *Il trionfo della Grazi, ovvero la conversione di Maddalena* (1685), muziką sukuria Alessandro Scarlatti. Lodovico Forni libretui *La Maddalena ai piedi di Cristo* (1690) muziką sukuria Giovanni Bononcini ir vėliau Antonio Caldara. Dvi oratorijas sukūrė Baldassare Galuppi *Santa Maria Magdalena* (1740) ir *Maria Magdalena* (1763). Marijos Magdalietės vaizdavimas paplinta ir tapyboje: Tiziano Vacellio, El Greco, Andre Vaccaro, Caravaggio, Luca Giordano ir kt. (žr. Bononcini *La conversione di Maddalena: oratorio a quattro con instrumanti*, 2010).

jausmas. Dieviškosios Meilės balsas tampa dieviškosios moralės balsu, kuris atskleidžia tiesą apie laiko reikšmę, pasitenkinimo laikinumą. Dėl išvardintų priežasčių autorė mano, kad šioje arijoje išreiškiamas liūdesio afektas, persmelktas laikinumo pojūčiu. Atitinkamomis dinaminėmis, ritminėmis ir kitomis balso puošmenomis galima pabrėžti reikšminius žodžius.

<i>Fugge il tempo e seco a volo, batte i vanni ogni contento. Resta il pianto e resta solo, con la colpa il pentimento.</i> (Bononcini, 2010)	Bėga laikas ir nuskraidina Kiekvieną pasitenkinimą tuštybe. Lieka tik verksmas Ir kalte persunkta atgaila. (Rūtos Vosyliūtės vertimas)
--	--

Šios arijos forma, kaip ir pirmosios arijos pavyzdys, autorės priskiriama ankstyvajam arijos *da capo* etapo (1675–1710) formos pavyzdžiui. Skirtingai nuo aptartos Scarlatti arijos, kuriame A dalis susidėjo iš daugybės skirtingų muzikinių padalų (a, b, c, d.), Bononcini arija A dalyje turi tik dvi padalas: a ir a¹. Tokio formos skirtumo priežastys slypi keliuose faktoriuose: Bononcini arija yra parašyta vėliau nei Scarlatti, tad akivaizdu, jog arijos formai įtakos turėjo arijos *da capo* evoliucija. Prieš ariją *Fugge il tempo* (lt. „Bėga laikas“) Bononcini parašė instrumentinę riturnelę (it. *ritornello*), tačiau jos autorė netraktuotą kaip arijos A dalies padalos, nes A¹ dalies pradžioje ji nesikartoja ir yra pažymėta dviem brūkšniais kaip atskiras instrumentinis epizodas (žr. 34 priedas).

Pirmosios A dalies a padaloje eksponuojama a–moll tonacija, vėliau kadencijoje moduliuoja į dominantę E–dur (žr. ibid. 5 t.). A dalies antroji padala a¹ beveik identiška muzikinei a padalos medžiagai, tačiau pradedama ir pabaigiama a–moll pagrindinėje tonacijoje, išryškinant formos uždaramą. Arijos vidurinioji B dalis savo trukme panaši į pirmąją A dalį (ją taip pat sudaro 9 taktai), tačiau jos tonacinis planas visiškai skirtingas. B dalies b padala prasideda C–dur mažorinėje tonacijoje, kadencijoje moduliuoja į mažorinės dominantės tonaciją G–dur. B dalies antroji b¹ padala prasideda minorinėje c–moll tonacijoje ir baigiasi e–moll. Tonacijų kaita, įvairios moduliacijos tarsi simbolizuoja laiko tekėjimą, gyvenimo kaitą (A dalis : a–E–a–a; B dalis: C–G–c–e). Arijos *Fugge il tempo* (liet. „Bėga laikas“) formą galima būtų išreikšti schema:

A (1–9 t.) – B (10–18 t.) – A¹ (1–9 t.)

A dalis: **R** (1 t.) – **a** (2–5 t.) – **a¹** (6–8 t.)

B dalis: **b** (9–13 t.) – **b¹** (14–17 t.)

Puošiant šią ariją svarbu atsižvelgti į jos struktūrą, kurioje yra du beveik identiški sakiniai, pakartojami du kartus (tiek A, tiek ir B dalyse.). Jau A dalies a¹ padaloje bei B dalies

b¹ padalėje, nekeičiant natų aukščio, galima būtų atlikti ritmo pakeitimus bei pritaikyti kai kuriuos trumpuosius pagražinimus, būdingus pirmajam arijos *da capo* etapui (žr. 3 skyrių). Puošiant A¹ *da capo* dalį svarbu atsižvelgti į gretimų gaidų melodikos tėkmę, su nuolatos pasikartojančia *figura corta* (lt. trumpąja figūra). Kaip minėta, puošiant pirmosios Scarlatti arijos pavyzdį, ši figūra turi daugybę kombinatorinių aukščio pakeitimo variantų, taip pat ir tris ritmo varijavimo galimybes: aštuntinės ir dvi šešioliktinės arba dvi šešioliktinės ir aštuntinės bei šešioliktinės – aštuntinės – šešioliktinės, sudarančias ritminę sinkopę (Printz 1676: 33). Atsižvelgiant į arijos silabinį komponavimo stilių, kai beveik kiekvienam skiemeniui tenka viena – dvi natos, puošyboje galima keisti ritmą, tesitūrą, natų kryptį, *figura corta* trijų natų figūrą išplečiant į keturių natų figūras. Sukūrus porą skirtingų puošybos variantų pirmajai frazei bus pasirinktas „kuklesnis“ variantas dėl to, kad ta pati frazė pasikartoja antrąjį kartą a¹ padalėje ir ji, pagal XVIII a. atlikimo praktikas, turėtų būti dar labiau išpuošta (žr. 35 priedas, DC: 2 – 6 t.).

Arijos riturnelė prasideda taškuota *figura corta* (lt. trumpąja figūra) *basso continuo* partijoje, tad puošiant arijos pirmąjį žodį *fugge* (lt. bėga), galima imituoti boso partijoje išrašytą taškuotą ritmą, pakeičiant natų tesitūrą oktava žemiau bei pirmąjį žodžio skiemenį *fu-* puošiant trumpuoju pagražinimu *anticipazione della syllaba* (lt. priebalsės paankstinimo) ir baigiamąją apodžatūrą (*re nata*) (žr. ibid. DC, 2 t.). Besileidžiančias trumpąsias figūras (it. *figura corta*), skambančias kartu su žodžiais *tempo e seco a volo* (lt. laikas su savimi nuskraidina), galima būtų užpildyti *messanza* (lt. maišytomis) figūromis keičiant jų kryptį toje pačioje harmonijoje (žr. DC, 2, 3 t.), tokiu būdu sukuriant kitoniškumo įspūdį nuosekliai slenkančioms trumposioms figūroms. Ilgoji nata *do* (4–tame t.) ilgąją apodžatūrą puošiama siekiant išryškinti neigiamą žodžio *contento* (lt. pasitenkinimas) prasmę skambant septimos intervalui (disonansui) tarp boso partijos ir balso.

Padalėje a¹ (nuo 6-ojo takto) siūlomi du puošybos variantai. Pirmasis *da capo* puošybos variantas atliepa ankstyvajam arijos *da capo* etapui būdingiems pagražinimams, o antrasis puošybos variantas (žr.: ibid. DC 1) artimesnis klasikiniam arijos *da capo* etapui, kai dviejų natų figūras pakeičia triolės. Šioje padalėje paliekama kompozitoriaus užrašyta tesitūra, o puošyba išryškina kai kuriuos žodžius, reikšmingus liūdesio afekto sukėlimui. Pirmuoju variantu puošiami žodžiai *fugge* (lt. bėga) ir *volo* (lt. skrydis) – tirados figūromis, naudojamomis bėgimo ir skrydžio imitavimui (žr. 35 priedas, DC, 6, 7 t.). Žodis *vanni* (lt. tuštybė) išryškinamas užpildant tercijos intervalą taškuotu ritmu grupuojant po dvi natas besileidžiančios tirados pasažą (žr. ibid. DC,



17 pvz. Dieviškosios meilės (*Amor Divino*) arija „Bėga laikas“ (*Fugge il tempo*) iš Giovanni Bononcini oratorijos „Magdaliėtės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701), Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais, 7–9 taktai.

Antruoju pagražinimų variantu (žr. 17 pvz. DC1, 7 t.), kaip minėta, trumpoji figūra ir tirados figūra ant žodžių *e seco volo* pakeičiama triolinėmis figūromis, paliekant kompozitoriaus parašytą melodinę slinktį į apačią. Antrasis variantas išrašytas tam, kad būtų galimybė palyginti dviejų skirtingų arijos *da capo* etapų puošybos laikotarpių stilius. Abu puošybos variantai skamba ausiai maloniai, tačiau labiau istoriškai informuotas yra pirmasis *da capo* (DC) variantas.

Kadencija (žr. 35 priedas, 9 t.), išpuošta trumpu *cadenza* pagražinimu, būdingu ankstyvajam arijos *da capo* etapui, išplečiant taktą viena ketvirtinės natos verte ir vietoje stovinčių ketvirtinių *sol* ir *la* atliekami tirados į viršų ir *messanza* pasažai. Šį išplėstinį kadencijos pagražinimą, pasak Tosi, reikėtų atlikti panaudojant *rubamento di tempo* (lt. tempo išplėtimu), gale įterpiant apodžatūrą su triliumi (Tosi 1723: 88).

Puošybos palyginimui pasirinkta Martos arija *Sorgi omai dal fango* (lt. „Pakilk iš dumblo“) iš tos pačios Bononcini oratorijos („Magdaliėtės atsivertimas“, 1701), kurią įrašė¹⁶⁴ atlieka dainininkė Alice Habellion su *Concerto Soave* orkestru, vadovaujamu Jeanu–Marcu Aymesu (2014) (žr. 18 pvz.). Žvelgiant į arijos puošybą galima pastebėti, kad dainininkė mažai dėmesio skiria raiškiam retoriniam muzikinio ir žodinio teksto perskaitymui: pagražinimais neretorizuoja tokių reikšminių žodžių kaip *sorgi* (lt. pakilk), kuriam puošti galima būtų naudoti į viršų kylančias figūras. Puošybai taikoma technika greičiau atliepia *basso continuo* harmonijos planą pakeičiant tonus, natas, bet išsaugant jų ritmines vertes. Kaip jau minėta, netaikomos ir retorinės figūros. Kaip aiškėja iš abiejų ankstyvojo etapo įrašų

¹⁶⁴ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=XwL2BvwVAR8].

tyrimo, retai atliekamos pirmojo etapo arijos *da capo* XXI a. atlikėjų nėra puošiamos retorinėmis figūromis, netaikoma skirtingų ornamentų kombinatorika, nenaudojami būtent ankstyvajam arijos *da capo* etapui būdingi trumpieji ir ilgieji pagražinimai.



18 pvz. Martos arija „Pakilk iš dumblo“ (*Sorgi omai dal fango*) iš Giovanni Bononcini oratorijos „*La conversione di Maddalena*“ (lt. „Magdalietės atsivertimas“) (1701), dainininkės Alice Habellion įrašo transkripcijos fragmentai.

Apibendrinant ankstyvojo etapo dviejų pasirinktų arijų *da capo* puošybą, pagrindinėmis sąlygomis tampa dramaturginėje operos ar oratorijos situacijoje išreiškiamas arijos afektas, atsiskleidžiantis per vienaip ar kitaip išryškinamus poetinius arijos žodžius. Taigi, kertinių žodžių identifikavimas, jų išryškinimas puošyba, artikuliacija ar ritmo keitimu yra vienas iš svarbiausių ankstyvojo arijos *da capo* etapo puošybos veiksnių. Antrasis, ne kiek mažiau reikšmingas momentas, kompozitoriaus sukurtos melodinės linijos bei retorinių figūrų manipuliacijos, figūrų kombinacijos, permutacijos, ankstyvajam arijos *da capo* etapui būdingų trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų pritaikymas.

3.2. Klasikinis arijos *da capo* etapas (1710–1740): transkribavimas ir puošyba

Pereinant prie klasikinio arijos *da capo* etapo pavyzdžių svarbu prisiminti, kad maždaug nuo 1710 metų prasideda klasikinis (antrasis) arijos *da capo* vystymosi etapas, kai Italijoje ir kitose Europos šalyse arija *da capo* tampa privilegijuota forma pagrindiniuose italų baroko vokalinės muzikos žanruose. Klasikinio *da capo* etapo arija *Padre, addio* (lt. „Tėve, sudiev“) transkribavimui pasirinkta iš kompozitoriaus Antonio Lotti (1667–1740) operos *Alessandro Severo* (lt. „Griežtasis Aleksandras“, 1716 m.) I veiksmo, XIV scenos. Ši opera pirmą kartą buvo atlikta Venecijoje 1716 metais, gruodžio 27 dieną. Operos rankraštis su autografu nėra išlikęs, tačiau išlikusi viena rankraštinė partitūros kopija, datuojama 1717–1718 m., saugoma Drezdeno valstybinėje bibliotekoje¹⁶⁵ (*Sächsische Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek*, Mus. 2159–F–2), ja bus remiamasi kaip *codex unicus*.

¹⁶⁵ Internetiniame puslapyje galima rasti duomenis apie rankraščius: [http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/114034/1/], skaityta 2017 06 01.

Tuo metu kompozitorius su puikia italų muzikantų palyda¹⁶⁶ lankėsi Drezdene, tad galima daryti prielaidą, kad šis rankraštis yra nukopijuotas nuo autografo, o galbūt net atliktas Lenkijos karaliaus ir Lietuvos didžiojo kunigaikščio Augusto III Sakso (1696–1763) rūmuose Drezdene (žr. [http://ancientgroove.co.uk/lotti/], skaityta 2017 05 25).

Operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*) libretą¹⁶⁷ parašė žymusis to meto poetas ir libretistas Apostolo Zeno (1668–1750). Šiuo operos libretu Zeno pasmerkia rūmų intrigas, kurios buvo įsišaknijusios kilmingųjų gyvenimuose. Libretas sukurtas iš daugybės skirtingų šaltinių. Arija „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*) yra iš I – ojo operos veiksmas, 14 scenos¹⁶⁸. Tai Salusitijos atsisveikinimo arija, tačiau kupina meilės ir prieraišos, tad galima teigti, kad ji išreiškia kenčiantį švelnumą, meilės afektą, skirtą tėvui ir vyrui. Puošiant arijos *da capo* dalį svarbu per daug nepakeisti pagrindinės melodinės linijos, bet pabrėžti Salusitijos meilę ir švelnų prisirišimą.

<i>Padre, addio.</i> <i>Dammi un amplesso</i> <i>e ricordati di me.</i>	Tėve, sudiev. Apkabink dar, Ir prisimink mane.
<i>Poi da te, mio caro sposo,</i> <i>verrò a tor l'estremo addio,</i> <i>con la speme, e col desio</i> <i>di spirar l'anima al tuo piè.</i> (Zeno 1717: 25)	Dėl tavęs, mano mielas vyre, Ateisiu prie vartų ištart sudiev, Vildamasi, trokšdama Iškvėpti sielą prie tavo kojų.

Šios arijos forma pasitarnauja kaip tipinis klasikinio arijos *da capo* formos pavyzdys: matyti išaugusios A dalies muzikinė apimtis, palyginus su B dalimi (nors B dalies poetinis tekstas kur kas ilgesnis). Lotti arijos „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*) A dalis prasideda devynių taktų riturnele (R), eksponuojančia pagrindinę Es–dur tonaciją, kurią atlieka *basso continuo*, du smuikai ir altas (žr. 36 priedas). A dalies a padala kadencijoje moduliuoja į dominantės tonaciją B–dur (ibid. 26 t.). Po trijų taktų riturnelės dominantės B–dur tonacijoje reprizinė a¹ padala grąžina Es–dur tonaciją iki pat arijos galo. Pastarąją įtvirtina finalinė 6 taktų riturnelė. Arijos B dalis dvigubai trumpesnė už A dalį. B dalį sudaro vientisas, moduliacingumu

¹⁶⁶ Muzikantų palydoje buvo žymiausi to meto dainininkai: kastratas Senesino, bosas Giuseppe Boschi, sopranas Margherota Durastani, skaityta internetiniame puslapyje: [http://ancientgroove.co.uk/lotti/], 2017 06 05.

¹⁶⁷ Originalaus libreto internetinė prieiga: [https://www.loc.gov/resource/musschatz.19113.0/?sp=5], skaityta 2017 05 20.

¹⁶⁸ Veiksmas vyksta Romoje, Salusitija (imperatoriaus Aleksandro žmona) po susitikimo su Giulia (imperatoriene, Aleksandro motina) sužino, kad Aleksandras jos atsisakė kaip žmonos ir ją pasmerkė tremtin į Afriką. Salusitija nusprendžia atsisveikinti su savo tėvu (Marziano), o kartu mintyse ir su savo vyru.

pasižymintis plėtojimas: iš Es–dur tonacijos moduliuojama į B–dur (ibid. 58 t.), vėliau į D–dur (ibid. 67 t.) ir galiausiai užbaigiama kadencija g–moll tonacijoje (B–dur paralelinėje minorinėje tonacijoje.). Šios arijos struktūrą išreikšime schema:

A (1–52 t.) - B (53–76 t.) – A¹ (1–52 t.)

A: **R** T (1–9 t.) – **a** D (10–26 t.) – **R** D (26–29 t.) – **a**¹ T (30–46 t.) – **R** T (46–51 t.)

B: **b** (51–74 t.)

Pereinant prie puošybos klausimo, svarbu prisiminti Agricolas traktate (1757) (žr. Baird vertimą į anglų kalbą) išskirtas nuorodas dainininkams, kaip jie turėtų atlikti arijos *da capo* A ir B dalis (jo patarimai tinka antrajam arijos *da capo* raidos etapui). Pasak Agricolas, dainininkas turėtų dainuoti taip, kad publika gerai girdėtų kompozitoriaus sukurtą melodiją, tik kai kur pridėdant apodžatūras ir trilius. Daugiau dėmesio Agricola skiria trečiosios dalies atlikimui, konkrečiau įvardindamas puošmenų tipus. Jis pataria, kad dainuojant *da capo* nereikėtų kartoti tų pačių, jau atliktų puošmenų, ir dainininkas turėtų pradžiuginti pačiais gražiausiais improvizaciniais piešiniais (Baird 2004: 189). Taigi, įdomiausiu darbu dainininkui tampa būtinybė taikyti šiam etapui derančius trumpuosius ir ilguosius ornamentus (žr. 2 sk.).

Žodį *padre* (lt. tėve) galima būtų puošti įvairiais būdais, tačiau jo skiemenys turėtų skambėti ant pagrindinių Es–dur tonacijos laipsnių (*es–g–b*). Vienas iš puošybos variantų galėtų būti priešinga melodinė kryptis (kvartos intervalu į viršų) su baigiamąja apodžatūra, ypač būdinga antrajam arijos *da capo* etapui (žr. 37 priedas, DC, 10 t.). Puošyboje svarbu sustiprinti ir pabrėžti kreipinį į tėvą (it. *padre*), tad būtų galima užpildyti kompozitoriaus parašytą kvintos (↓) intervalą smulkesnėmis natomis ir atsižvelgiant į tai, kad kompozitorius parašė pauzes boso linijoje (dainininkas soluoja vienas), galimi daugybė puošybos variantų. Vienas iš jų – pirmosios natos atlikimas su fermatos ženklu, tarsi tai būtų arijos pradžios *cadenza* (šis pagražinimas atliekamas ne tik kadencijų vietose, bet ir ant fermatų kūrinių pradžiose). Tokiu būdu sustiprinamas kreipinys į tėvą, kontrastingas melodinis vingis žodžiui *addio* (lt. sudiev): pastarasis dėl savo retorinės prasmės paliekamas slinktimi į apačią, tačiau padailinamas baigiamąja apodžatūra (žr. ibid. DC, 11 t.) arba trumpąja apodžatūra ant skiemens *di–* (ibid.).

Du kartus ištartas žodis *addio* jau paties Lotti sustiprintas, perkeliant melodiją į aukštesnę tesitūrą (nuo *mi* bemolio, žr. 12 t.), tad kompozitoriaus idėjos galima ir neatsisakyti, vadovaujantis paprastojo arijos stiliaus (it. *stile semplice*) samprata. Ilgos vertės nata *la* ant skiemens *di–* galėtų būti užpildoma įvairiais natų pasažais, būdingais klasikiniam arijos *da capo* etapui. Pasirinktas šešių natų pasažas, primenantis *circulo* figūrą ir baigiamas

kadencija Es–dur, taip pat papuošiant paskutinę natą ilgąja apodžatūra (žr. DC: 12, 13 t.). Kompozitoriaus užrašytos trys iš eilės *do* natos (14 t.), skambančios su žodžiais *dammi un amplesso* (lt. apkabink,), jau pirmojoje A dalyje turėtų būti atliekamos dinamiškai ar ritmiškai skirtingai¹⁶⁹, priklausomai nuo žodžių ištariimo, jų akcentų. Taigi, iš c–moll kvintakordo pagrindinių garsų pasirinktas *exclamatio* pobūdžio sekstos šuolis, retoriškai vaizduojantis rankos mostą ar apkabinimą, užbaigiamas baigiamąja apodžatūra (žr. DC, 15 t.).

Pats kompozitorius Lotti puošia žodį *ricordati* (lt. prisimink) šuoline melodine linija devynis taktus iš eilės. Darbo autorė pastebi, kad toks komponavimo būdas nebūdingas ankstyvajam arijos *da capo* etapui, kuriame vyrauja silabinis komponavimo būdas. Taigi, šio žodžio puošybos tikslas – pajvairinti melodiką skirtingais pasažais, intervalais ir smulkiaisiais ornamentais. Kaip teigia muzikologas Damienas Colas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (*Quale voce sentiamo nel da capo?*, 2008), pirmojoje arijos dalyje turime girdėti kompozitoriaus balsą, o *da capo* dalyje – dainininko kompoziciją (žr. 37 priedas, DC, 17–25 t.). Skiemuo *ri*– (žodyje *ricordati*) galėtų būti puošiamas duolės ar triolės figūra, tokiu būdu akcentuojant skiemenį *cor*–, kuris kompozitoriaus parašytas ketvirtine nata su tašku (žr. ibid. DC, 17 t.). Sekstos šuolį (*re*–*si*) būtų galima užpildyti smulkesnėmis natomis, tačiau autorė palieka kompozitoriaus idėją, nes sekstos intervalas retoriškai simbolizuoja prašymą, taigi 17 taktas lieka nepakitęs (Katkus 2004: 136). Atsižvelgiant į progresijos reikalavimą puošyboje – didinti natų skaičių – nuo 18–24 takto siūloma keisti melodinės linijos kryptį, smulkesnėmis natomis užpildyti šuolius, pridėti trumpuosius ir ilguosius ornamentus. Kaip matyti 19–tame takte, prie *re* natos pridedama dviguba apodžatūra, dviejų natų grupė (*la*–*sol*) pakeičiama triole (*si*–*la*–*sol*). Tercijos intervalais šuoliuojančios natos užpildomos tirados figūra (it. *tirata*) ir triole į viršų (žr.: ibid. DC, 20 t.). Svarbu paminėti, kad vienas iš tipiškesnių klasikinio arijos *da capo* puošybos bruožų (ypač lėtose arijose) yra dviejų natų figūrų pakeitimas triolėmis, sekstolėmis ar dar smulkesnių natų verčių pasažais.

Kompozitoriaus sukurti 21–23 taktai primena gamos pavyzdį su *cercar della nota* pagražinimais, kuriuos kaip puošybos pavyzdį pateikia Johannas Adamas Hilleris traktate *Anweisung zum musikalisch–zierlichen Gesange* (Hiller 1780: 50), (žr. 13 priedas). Ši melodinė linija galėtų būti pakeista smulkėjančių natų pasažais, pradedant nuo *figura corta*, triolės ir pereinant prie sekstolės ir devintolės bei įprastai užbaigiant kadenciją trumpąja

¹⁶⁹ Iš autorės atlikimo patirties ir barokinio dainavimo studijų Italijoje pradžios, vadovaujamosi profesorės ir barokinės muzikos atlikėjos Gloria Banditelli (gim. 1954 m. Asyžiuje) nuostata, kad barokinės muzikos atlikime negalimas vienodas pakartojimų atlikimas dėl barokinio mentaliteto kontrastingumo ir įvairovės. Barokinėje muzikoje egzistuoja daug pakartojimų, bet visuomet varijuojamų: dinamika trumpaisiais ar ilgaisiais ornamentais.

apodžatūra ir triliumi (žr. 19 pvz. DC, 21–23 t.).

19 pvz. Salustijos (it. *Sallustia*) arijos „Tève, sudiev“ (*Padre, addio*) iš Antonio Lotti operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717), I veiksmo, XIV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais, 21 – 23 taktai.

Antroji A dalies a¹ padala kompozitoriaus sukurta tokiais pačiais intervalais kaip ir pirmoji padala a, tačiau, atsižvelgiant į kontrastų ir progresijos reikalavimus, abiejų padalų (a ir a¹) puošyba turėtų skirtis. Šiuo atveju, kaip ir minėta prieš tai, galimos įvairios pagrindinių Es–dur tonacijos laipsnių (*es–g–b*) puošybos kombinacijos. Vienas iš galimų variantų – tercijos šuolis į apačią, užpildytas baigiamąją apodžatūra (*la nata*) (žr. 37 priedas, DC, 30 t.). Du kartus pasikartojantis žodis *addio* (lt. sudiev), jo *di–* skiemuo gali būti puošiamas dviguba baigiamąja apodžatūra ir trumpąja apodžatūra (žr. DC, 31, 32 t.) (Agricola 1757: 88, 91). Žodžio *ricordati* melodinė kryptis pakeičiama iš apačios į viršų užpildant kvintos intervalą triole (32 t.).

Žodis *ricordati* (lt. prisimink) pasikartoja keturis kartus, tad kaip ir pirmąjį kartą, jį galima būtų puošti triolės figūra, tačiau pakeičiant tesitūrą ir pasažo kryptį (žr. *ibid.* DC, 33 t.). Nuo 36–to takto prasidedančią natų progresiją galima atitinkamai puošti triolėmis, sekstuolėmis, taip pat panaudojant smulkesnės vertės natas (pvz., šešioliktinių, trisdešimtantrinių trioles, kaip matyti DC, 38–40 t.). Taip pat nuo 37–44 takto besitęsiančią aštuntinių natų vingiuojančią melodiją galima keisti smulkesnėmis natomis užpildant šuolius, vietoje dviejų natų figūrų pridėdant trioles, sekstuoles, trumpuosius ir ilguosius ornamentus (žr. *ibid.* DC, 36–44).

Aptariant finalinės kadencijos pagražinimo – *cadenza* – puošybą svarbu prisiminti Agricolos traktate *Anleitung zur Singkunst* (1757) pateiktus reikalavimus (žr. 2.3. sk.). Darbo autorės sukurtas *cadenza* pagražinimas grindžiamas šiais kriterijais: *cadenza* turi būti susijusi su arijoje išreiškiamu afektu; į *cadenza* pagražinimus turėtų būti įtrauktos gražiausios arijos frazės; liūdnose ir patetinėse arijose taikomas nepertraukiamas garsų jungimas, šuoliai, atliekami slinkimo (it. *glissando*) maniera. Tačiau panašios figūros neturėtų būti per dažnai

kartojamos ir transponuojamos; svarbu nenuklysti į per aukštą ar per žemą tesitūrą (Agricola 1757: 204).

Puošybės improvizacijos palyginimui pasirinkta kompozitoriaus Nicolos Porporos arijos „Būk gailestingas“ (*Si pietoso*) iš operos „Atpažinta Semiramidė“ (*Semiramide riconosciuta*, 1729) įrašas¹⁷⁰. Transkribuotas žymaus prancūzų kontratenoro Philippe Jaroussky įrašas, atliekamas su Venecijos baroko orkestru (*Venice Baroque Orchestra*), vadovaujamu Andrea Marcon (2013). Jaroussky puikiai sudėlioja pagražinimus pagal arijos afektą, tempą, kompozitoriaus užrašytas figūras. Jis išradingai keičia tesitūrą, užpildo natų šuolius *tirata* figūromis, keičia užrašytų natų ritmą, taiko *tempo rubato*, dvejų natų grupes keičia į trioles, progresuojančiai gausina natų skaičių (žr.: 20 pvz.).

10
DC -to - so il tuo lab - - - - - bro ra - gio - na -
S. -to - so il tuo lab - - - - - bro ra - gio - na -

15
DC che quest' al - - - - - ma non
S. che quest' al - - - - - ma non

20
DC te - me che - fin - ga; s'ab - ban - do na al - la dol - ce lu - sin - ga e con
S. te - me che - fin - ga; s'ab - ban - do na al - la dol - ce lu - sin - ga e con -

20 pvz. Nicolos Porporos arija „Būk gailestingas“ (*Si pietoso*) iš operos „Atpažinta Semiramidė“ (*Semiramide riconosciuta*, 1729). Philippe Jaroussky įrašo transkripcijos ištraukos; A dalis, a padala (10–25 t.).

Klasikinio arijos *da capo* etapo antrasis pavyzdys – arija „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) –transkribavimui pasirinkta iš kompozitoriaus Giuseppe Maria Orlandini (1676–1760) operos (muzikinės tragedijos) „Neronas“ (*Nerone*, 1721). Ši opera pirmą kartą skambėjo Venecijoje 1721 metais, tačiau tik po dviejų metų susilaukė labai didelio pripažinimo Hamburge, nes Johannas Matthesonas išvertė šios operos rečitatyvus į vokiečių kalbą ir pritaikė jiems

¹⁷⁰ Prieiga per internetą: [<https://www.youtube.com/watch?v=Q2Z4zjcPTRI>].

atitinkamą muziką. Matthesonas operoje paliko visas originalias Orlandini arijas, pridėdamas kelias instrumentines kompozicijas iš savo paties kūrybos (Manuwald 2013: 181).

Iki mūsų dienų nėra išlikusio operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721) rankraščio su autoriaus autografu, tačiau iš pirmojo operos atlikimo (1721 m.) išlikę 13 arijų su *basso continuo* partija, saugomų Bavarijos Miuncheno miesto valstybinėje bibliotekoje¹⁷¹ (*Bayerische Staatsbibliothek*, Munich, D-Mbs: Mus. ms. 1118.). Darbo autorė remsis vėlesne 1723 m. Johanno Matthesono vardu perrašyta partitūra¹⁷², kurioje nukopijuotos visos Orlandini arijos, saugomos valstybinėje Berlyno bibliotekoje (*Staatsbibliothek zu Berlin*, D-B: Mus.ms.16370.). Beje, minima arija „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) išlikusi tik Berlyne saugomoje partitūroje, tad šis rankraštis bus įvardintas kaip *codex unicus*, kurio pagrindu bus transkribuojama į šiuolaikinę notaciją. Antroji Agripinos (Nerono motinos) arija yra iš pirmojo operos veiksmo. Siekiant atskleisti, kioje operos dramaturginėje situacijoje ji skamba ir kokį afektą išreiškia, svarbu įsigilinti į operos libretą.

Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*) libretą¹⁷³ parašė Agostino Piovene (1671–1733), remdamasis prancūzų dramaturgo Jeano Racine (1639–1699) penkių veiksmų romėnų tragedija *Britannicus*¹⁷⁴ (1669). Piovene librete sureikšmina Agripinos (Nerono motinos) vaidmenį, t. y. dramaturginiu centru paversdamas ambicingos motinos ir tironiško sūnaus konfliktą. Tai ištis įdomus dramaturginis sprendimas, nes iki tol sukurtuose operų libretuose apie Neroną¹⁷⁵ konflikto ašimi tapdavo Neronas, Popėja ar Nerono žmona Oktavija. Gerbdamas tragedijos žanro taisykles, „Nerono“ librete Piovene naudoja paprastesnę veiksmo schemą, labiau atitinkančią faktus, taip pat atsisako perdėto puošnumo, personažų persirengimų (pr. *travesti*). Pagrindinė libreto naujiena slypi Agripinos mirtyje: Nerono bendrai nužudo Agripiną, opera baigiasi mirštančios Agripinos rečitatyvu. Toks libretisto pasirinkimas visiškai „nestandartiškas“ to meto operų pabaigoms su choralais, ansambliais ar

¹⁷¹ Internetiniame puslapyje galima rasti duomenis apie rankraščius: [https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=456009990&Language=en], skaityta 2017 06 01

¹⁷² Išlikusios partitūros pirmajame puslapyje parašyta: „Nero. Trijų veiksmų opera, kuriai muziką sukūrė Giov. Maria Orlandini (Toskanos princo Gastone kapelmeisteris), atliktos Hamburge 1723 m.. Matthesonas papildė tik viena arija ir rečitatyvus išvertė iš italų į vokiečių kalbą.

¹⁷³ Internetinė prieiga: [https://www.loc.gov/resource/musschatz.19037.0/?sp=4], skaityta 2017 05 06. Išleistas modernus Piovene ir Matthesono libretų faksimilės leidimas, žr.: [https://www.jwpepper.com/10410048.item#/submit].

¹⁷⁴ Jeano Racine tragedija *Britannicus* remiasi Publijaus Kornelijaus Tacito veikalu „Analai“ (lot. *Annales*). Jame aprašomi įvykiai nuo 14–68 m.. Iš šio veikalo yra išlikę pasakojimai apie imperatorių Tiberijaus, Nerono, Klaudijaus valdymo laikotarpius.

¹⁷⁵ Operos libretuose: Busenello *L'incoronazione di Poppea* (1642/43); Aureli Claudio Cesare (1671/72); Corradi *Il Nerone, Nero* (1678/79, 1693); Contri *Agrippina in Baia* (1687); Neri *L'ingresso alla gioventu di Claudio Nerone* (1692); Noris *Nerone fatto Cesare, Il ripudio di Ottavia* (1692/93, 1699); Silvani *La fortezza al cimento* (1699); Feustking *Nero* (1705); Feind *Octavia* (1705); Grmani *Agrippina* (1709) (Manuwald 2013: VII).

įspūdingomis arijomis (Manuwald 2013: 188–193).

Arija „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) išreiškia pykčio afektą ir skamba I veiksmo po Agripinos (Nerono motinos) ir Popėjos pokalbio. Agripina įtūžusi, kad Popėja suvedžiojo Neroną ir kad pastarasis pasmerkė savo žmoną Oktaviją.

<i>Tutta furie, e tutta sdegno</i> <i>Reggia, e Regno</i> Turberò.	Įpykusi tarsi furija Karališkąjį sostą ir Karalystę Išjudinsiu.
<i>Donna Augusta vilipesa,</i> <i>Madre offesa</i> <i>Tutto può.</i> (Piovene, 1721, p. 20)	Šmežiama Karalienė, Įžeista motina Viską gali. (Rūtos Vosyliūtės vertimas)

Ši arija yra vaizduojamojo stiliaus (it. *stile figurato*), nes iliustruoja netvarką, pykčio audrą, tad dainininko balsas tampa „už personažo“ ribų. Tokio tipo arijose girdimas ne konkretaus žmogaus personažas, bet tiesiog griaustinis, drebėjimas ir t. t. (Colas 2008: 736). Atliekant ir puošiant šią ariją, patartina pereiti į instrumentinį mąstymą, ypač į virtuoziškus pasažus, kuriuose beveik visiškai išnyksta tariamų žodžių svarba.

Šios arijos forma – klasikinio arijos *da capo* etapo pavyzdys. Palyginus su Lotti arija „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*), Orlandini arijoje „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) matyti dar labiau išaugusi A dalies muzikos apimtis. Arijos A dalį sudaro trijų taktų instrumentinė riturnelė (R) su *basso continuo*, dviejų smuikų ir alto partijomis, kurioje eksponuojama pagrindinė B–dur tonacija (žr. 38 priedas). A dalies a padala prasideda pagrindinėje B–dur tonacijoje, bet greitai moduliuoja į dominantės tonaciją F–dur (ibid. 9 t.), kuri tęsiasi iki a padalos kadencijos (žr. 16 t.). Toliau skamba trijų taktų riturnelė dominantės (F–dur) tonacijoje, o a^1 ir a^2 padalose sugrįžta pagrindinė tonacija (B–dur), kuria baigiama ir trečioji 8 taktų riturnelė (R). Vidurinioji arijos dalis (B) beveik trigubai trumpesnė (tik 14 t.) už pirmąją A dalį. Tai rodo stiprią formos kaitą ir A dalies emancipaciją. B dalies b padala, kaip pridera, prasideda paralelinėje minorinėje tonacijoje g–moll, o kadencijoje transponuoja į minorinę dominantę (d–moll), kuri įtvirtinama baigiamąja kadencija (žr. 38 priedas). Arijos architektoniką išreškia schema:

A (1–45 t.) – B (46–60 t.) – A^1 (1–45 t.)

A: **R** T (1–4 t.) – **a** D (4–16 t.) – **R** (16–19 t.) – a^1 T (20–30 t.) – a^2 T (30–37 t.) – **R** T (39–45 t.)

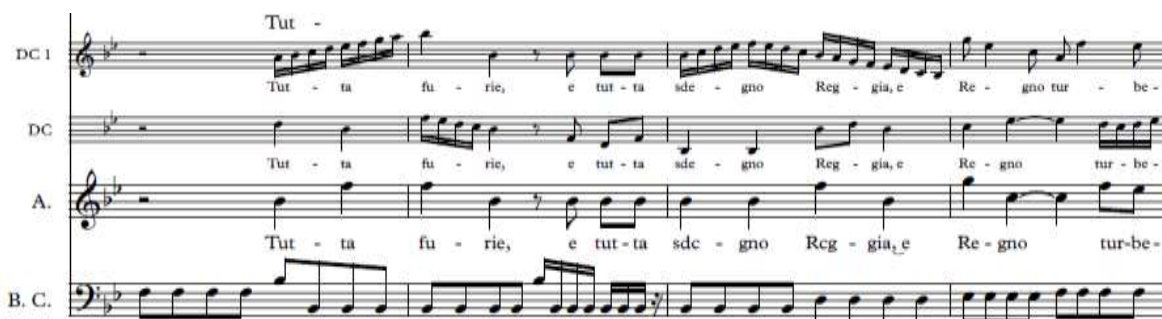
t.)

B: **b** t (46–53 t.) – **b**¹ d (53–60 t.)

Žvelgiant struktūriškai, pirmoje arijos dalyje (A) tris kartus (a, a¹, a² padalose) kartojama pirmoji frazė *tutta furie, e tutta sdegno Reggia, e Regno turberò* (lt. įpykusi tarsi furija, Karališkąjį sostą ir Karalystę išjudinsiu). Puošiant pasikartojančias frazės svarbu gausinti ornamentų skaičių, taikant progresijos principą. Agripinos pykčio arija (*Tutta furie*) sukomponuota iš trijų pagrindinių melodinių linijų elementų: šuolinių intervalų, progresinių akordų ir greitų pasažų. Dominuojantis kvintos šuolis arijos pradžioje simbolizuoja Agripinos ryžtą sujudinti visus Karalystės pamatus. Puošyboje galima būtų naudoti šuolių užpildymo, augančios progresijos principą, šuolių pabrėžimą transponuojant, pasikartojančių maišomų (vok. *Vermischte*) ar šuoliuojančių (vok. *Springende*) pasažų užpildymą (Hiller 1779: 81).

Baroko arijų puošybos praktikos komparatyvistinis tyrimas šiame darbe atliekamas pasitelkus žinomų dainininkių įrašus. Pavyzdžiui, palyginkime autorės siūlomą vokalines partijos puošybą su baroko muzikos specialistės Ann Hallenberg įdainuotos analizuojamos arijos (*Tutta furie*) įrašu¹⁷⁶, atliktu su Riccardo Minasi vadovaujamu baroko orkestru *Il Pomo d'Oro* (2014). Pavyzdyje 22, DC eilutėje išrašyti darbo autorės siūlomi papuošimai, o DC1 eilutėje palyginimui teikiama iš įrašo transkribuota Hallenberg puošyba.

Arijos pradžioje galima būtų keisti pagrindinio tonikos (B–dur) akordo išdėstymą įvairiomis kryptimis. Kaip matyti DC 4–ajame takte, pradedant frazę nuo tonikos tercijos *re* natos, nusileidžiant į *si* natą, siekiama pabrėžti kvintos šuolį (↓) su žodžiu *furie* (fūrijos) (žr. 21 pvz. DC, 2 t.). Dainininkė Hallenberg pirmąjį kvintos šuolį išradingai užpildo dviem kylančiomis tirados (it. *tirata*) figūromis, antrosios kvintos šuolį (↓) praplečia oktavos šuoliu (↓) (žr. ibid. DC1, 2, 3 t.). Antrąjį kvintos šuolį (↓) darbo autorė siūlo užpildyti greita tirada (it. *tirata*). (žr. DC, 3 t.).



21 pvz. Agripinos arijos „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) iš G. M. Orlandini operos „Nerone“ (Nerone 1721), I veiksmo, XIV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

¹⁷⁶ Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=xu8DhpmKzfo].

Siekiant išryškinti pykčio afektą, žodį *sdegno* (pyktis, panieka) galima atlikti ir oktava žemiau nei parašyta kompozitoriaus, kartu perkeliant visą frazę į žemesnę tesitūrą (žr. priedai, Nr 2. 4 pvz., DC, 6–7 t.). Žodį *reggia* (lt. karališkasis sostas) galima būtų papuošti keičiant pagrindinių (B–dur) laipsnių (*b–d–f*) išsidėstymo tvarką: vietoj *fa* ir *si/bemol* natų, galima būtų atlikti *si/bemol–re–si/bemol* arba pakeisti kitomis pagrindinių B–dur tonikos trigarsio natų kombinacijomis (žr. DC 7 t.). Hallenberg žodžius *sdegno* ir *Reggia* užpildo keturiomis tirados (it. *tirata*) figūromis, pabrėždama pykčio afektą, bet neišskirdama dviejų skirtingų žodžių (žr. 21 pvz. DC1, 3 t.).

Su žodžiu *regno* (lt. karalystė) galima atlikti panašią puošybą (keičiant akordo pagrindinių tonų kombinacijas) kaip ir su žodžiu *reggia* (lt. karališkasis sostas). Siekiant išryškinti pykčio afektą, galėtų būti išryškinamas žodis *turberò* (lt. išjudinsiu), pridendant *grosso* ar kokią kitą figūrą atitinkančią boso harmoniją (žr. DC, 7 t.). Antrąjį kartą pakartotas tas pats žodis *turberò*, gali būti puošiamas trumpaisiais pagražinimais, būdingais klasikiniam arijos *da capo* laikotarpiui. Vienas iš variantų galėtų būti trumpoji apodžiatūra su greitai atliekamu triliu mordentu (it. *trillo mordente*), suteikiant melodijai gyvybingumo (žr. DC 4 t.) (Agricola 1757: 103, 104).

Žodis *regno* (lt. karalystė) sukomponuotas iš moduliuojančių ir šuoliuojančių pasažų sekos bei pasikartojančių keturių natų pasažų (žr. 39 priedas, 10–14 t.). Neabejotina, kad Orlandini žodį retorizavo, puošdamas ornamentų girliandomis arba „karūna“. Šuoliuojančios pasažų sekos galėtų būti puošiamos keičiant ritmą, užpildant šuolinius intervalus smulkių natų *tirata*, *grosso*, *circulo* figūromis arba kombinatoriškai sumuojant šiuos variavimo būdus. Svarbu, kad pasikartojančių pasažų slinktys būtų puošiamos progresijos (didinant puošybos natų skaičių) principu. Minėtos retorinės figūros klasikiniame arijos *da capo* etape nebetenka pirminės retorinių figūrų reikšmės, jos labiau tarnauja harmoniniam arijos planui, puošybai kaip muzikiniams nėriniams.

Keturių natų pasažus (žr. ibid. 13–14 t.) galima būtų keisti į kitokios sudėties panašius pasažus, būdingus klasikiniame arijos *da capo* laikotarpiui, pavyzdžiui, *bombilans* figūras primenančius pasažus (žr. Farinelli *Solfeggi* pratimą GJ5312, *Santini Manuscript*). A dalies a padalos kadencija (F–dur), kaip ir visos kadencijos trijuose arijos *da capo* etapuose, užbaigiama trumpąja apodžiatūra su triliumi prieš tai papuošiant baigiamąją apodžiatūrą skiemenį *tur–* (žodžio *turberò*, 16 t.) (žr. 2.1. sk.).

Pasikartojantis poetinis tekstas ir panašios muzikinės struktūros A dalies a¹ padaloje gali būti išpuoštas gausesnėmis ir intensyviau skambančiomis figūromis. Ornamentai gali būti panašūs į pirmosios dalies a padalos figūras, jų kombinacijų galimybių taip pat yra labai

įvairių (tiek ritmiškai, tiek harmoniškai). Svarbu, kad jos atitiktų *basso continuo* fiksuotą harmoniją, išreiškiamą afektą ir išryškintų svarbų žodį (žr. 39 priedas, 20, 21 t.). Žodį *reggia* (lt. karališkasis sostas) galima pradėti dviguba apodžatūra (ibid. DC, 22 t.), kuri būdinga klasikiniam arijos *da capo* laikotarpiui, remiantis dvigubos apodžatūros (vok. *Anschlag*) pavyzdžiu iš Agricolos traktato *Anleitung zur Singkunst* (1757) (Agricola 1757: 88, 91). Antrąjį kartą pasikartojančios pasažų slinktys sulig žodžiu *regno* (lt. karalystė) gali būti puošiamos keičiant pasažų kryptį ir tesitūrą (išlaikant tonaciją), progresijos principu užpildant pakeistą pasažų išdėstymo struktūrą, ją atliekant pasirinktu ritmu (taškuotu ar trioliniu) (žr. ibid. DC, 22–24 t.) arba paliekant tą pačią pasažų tesitūrą juos užpildant bėgliais (DC 1, 23 t.) ir šuoliuojančiais pasažais (DC 1, 24 t.).

Keturių pasikartojančių natų pasažus (žr. 26–28 t.) galima būtų keisti į mišrių (vok. *Vermischte*) figūrų pasažus, aptinkamus Hillerio traktate (*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, 1780) bei Farinelio *Solfeggi* pratimuose (žr. 19 priedas). XVIII a. išlikusiuose išrašytuose atlikimuose¹⁷⁷ pasitaikydavo ir dainininkui „patogesni“ puošybos variantai, t. y. buvo mažinamas gausių ir techniškai nepatogių kompozitoriaus užrašytų ornamentinių natų skaičius. Remiantis šiuo faktu, sulig trečiąjį kartą a¹ dalyje dainuojamu žodžiu *sdegno* (pyktis, panieka) keturių natų figūros gali būti keičiamos žemyn krentančiomis trijų natų (it. *figura corta*) figūromis arba triolėmis (žr. DC, 32 t.). Dar viena puošybos galimybė: paliekant tą pačią pasažų konstrukciją pakeisti tesitūrą, šiuo atveju, perkelti pasažus oktava žemiau (žr. DC, 33, 34 t.).

Kompozitorius Orlandini sustiprino arijos finalinės (A ir A¹) kadencijų reikšmę, fermatos ženklu pažymėdamas atskirą taktą dar prieš du paskutinius baigiamuosius taktus (žr.: 35 t.). Remiantis Agricolos traktate (*Anleitung zur Singkunst*, 1757) užfiksuotais patarimais, darbo autorės buvo sukurtas *cadenza* pagražinimas, atsižvelgiant į greitoms arijoms būdingus kriterijus: *cadenza* turi būti susijusi su arijoje išreiškiamu afektu; kadencijos pagražinime svarbu sujungti skirtingas arijos frazių nuotrupas, pasažus, figūras, kaitaliojant jas tarpusavyje; panašios figūros neturėtų būti per dažnai kartojamos ir transponuojamos; svarbu nenuklysti į per aukštą ar per žemą tesitūrą, tam, kad nesusidarytų disonansiniai sąskambiai su bosu; ugningos arijos *cadenza* pagražinimą gali sudaryti platus

¹⁷⁷ Franz Haböck *Die Kastraten und ihre Gesangkunst, eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie* (1927). Hellmuth Christian Wolff *Originale Gesangsprovisionen des 16. Bis 18. Jahrhunderts* (1972). Schmitz *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (1955). Santini *Manuscript* dokumentas, kuriame perrašyti kastratų Carlo Broschi (1705–1782), Antonio Bernacchi (1685–1756), Giuseppe Aprile (1709–1785), Carlo Venturini (1720) bei kompozitorių Leonardo Leo (1694–1744), Johann Adolph Hasse (1699–1783) *Solfeggi* dainavimo pratimai.

šuočiai (Agricola 1757: 204).

Svarbu paminėti, kad *cadenza* pagražinimas reglamentuojamas ir keliais atlikimo reikalavimais, išskirtais ankstesniame skyriuje: *cadenza* pagražinime nėra svarbus ritminis judėjimas, nes dainininkas turėtų jį atlikti tarsi būtų paveiktas afekto; jei *cadenza* yra dainuojama vieno dainininko be pritarimo, jis turėtų jį išdainuoti neatsikvėpdamas. Tačiau išimtinai vienas atsikvėpimas gali būti paliktas prieš skambų trilį (žr. 2.3. sk.).

Apibendrinant klasikinio etapo arijos *da capo* puošybą ir ją palyginus su ankstyvuoju etapu, darbo autorės pabrėžiamas trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų sudėties pakitimas, skirtingų *cadenza* kūrimo kriterijų naudojimas, taip pat pakitę kai kurie puošybos kriterijai (būdingi tik klasikiniam arijos *da capo* etapui). Tai:

- dviejų natų grupavimas keičiamas trijų ar smulkesnių natų grupavimu;
- atliekant pasažus pridedami trumpieji ornamentai;
- pasikartojančios frazės keičiamos transponuojant arba didinant natų kiekį.

Pasitvirtina ankstesniuose skyriuose iškelta prielaida, kad klasikiniame (antrajame) arijos *da capo* raidos etape ilgieji pagražinimai savo struktūroje integravo diminucijų, retorinių figūrų meną, afektų teorijos bei kombinatorikos dvasią ir technikas.

3.3. Vėlyvasis arijos *da capo* etapas (1740–1770): transkribavimas ir puošyba

XVIII viduryje, maždaug nuo 1740 metų, pradeda reikšmingai kisti arijos *da capo* muzikos ir poezijos santykis, forma, taikomi pagražinimai. Vėlyvasis arijos *da capo* etapas yra susijęs su muzikos reikšmės iškilimu lyginant su poetiniu ir draminiu veiksmu. Lyginant poetinio bei muzikinio tekstų apimtį arijoje *da capo* galime pastebėti, kad pirmosios (A) dalies tas pats poetinis tekstas arijos skambėjimo metu pasikartoja daugybę kartų vis su kitu muzikiniu tekstu, o antrosios B dalies muzikinis ir poetinis tekstas eksponuojamas tik vieną kartą. Kompensuojant trukmių skirtumus, vidurinėje dalyje kompozitoriai dažnai keitė metrą ir tempą. Maždaug po 1750–ųjų arijoms *da capo* ir arijoms *dal segno* buvo suteikiami ir kitokie pavadinimai, kaip *aria d'espressione*, *aria cantabile* (lt. išraiškingosios, dainingosios lėto tempo arijos) ir *aria di bravura*, *aria di strepito* (greitų pasažų, ugingo tempo arijos) (Beisken 2004: 113). Neatsitiktinai ir vokaliniai arijų pasažai pradėti skirstyti į *cantabile*¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Cantabile* arijos pasižymėjo lėtu tempu, dažniausiai žymimu nuo *Largo* iki *Andante*, pabrėžiant tekančią melodiją su nesudėtingu akompanimentu. Domenico Corri traktate *The Singer's Preceptor* (1810), nurodo tam tikrą jungimo legato būdą, kuris modernioje vokalinėje leksikoje vadinamas *portamento* ir pateikia pavyzdžių su apodžatūromis. Tokio tipo arijose ant tęsiamų natų gausu *messa di voce* pagražinimų, *gruppetto*, paprastų ar

(lt. daininguosius) ir *allegro* (lt. greituosius), tačiau afektų reprezentacija lieka tokia pat svarbi.

Vėlyvojo arijos *da capo* etapo puošybos praktikos analizei šiame darbe pasirinktos dvi arijos. Tai Leonardo Leo (1694–1744) operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735), II veiksmo VI scenoje skambanti arija „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*). Nėra išlikusio operos rankraščio su autoriaus autografu, tad bus remiamasi Neapolio bibliotekoje (*Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella*: Naples (I-Nc): Rari 7.3.5) saugoma perrašyta rankraščio kopija. Pirmasis galimas operos atlikimas įvyko 1735 metais Neapolio Bartolomėjaus teatre kaip opera – pastišas, sukurtas trijų skirtingų kompozitorių: Domenico Sarro, Francesco Mancini ir Leonardo Leo. Arijos iš antrojo operos veiksmo *Se tutti i mali miei* muziką galima priskirti kompozitoriui Leonardo Leo, nes ankstesnėje Leo operoje „Demetrius“ (*Demetrio*, 1732 m.) ta pati arija skamba III veiksme XII scenoje¹⁷⁹. Taigi, patvirtinama daugelio baroko operų kūrėjų praktika to paties afekto ariją perkelti iš vienos operos į kitą taikant pastišo (it. *impasticciamento*) techniką ir pritaikant skirtingiems libretams (žr. Bellina *Il Settecento: dall' Arcadia al neoclassicismo*, 2010). Neapolio bibliotekoje saugomu rankraščiu bus remiamasi kaip *codex unicus*.

Operos „Demofontė“ (*Demofonte*) libreto¹⁸⁰ autoriumi buvo žymiausias XVIII a. poetas, dramaturgas libretistas – Pietro Metastasio (1698–1782). Jam priskiriamas muzikinės dramaturgijos „dvigubo režimo“ (it. *doppio regime*) išradimas, kai muzikiniai numeriai operoje kaitaliojosi tarp rečitatyvo ir arijos, tarp dialogo ar monologo. Įdomu tai, kad iki 1800 metų Metastasio *Demofonte* libretui muziką operoms sukūrė bene 73 kompozitoriai¹⁸¹.

sudėtinių apodžatūrų, greitų pasažų, užpildančių šuolius ar tęsiamas ilgas natas, sinkopuotų ritmų, aidų (it. *eco*) efektų (Crutchfield 1989: 301).

¹⁷⁹ Leonardo Leo operos *Demetrio* rankraštis internetinėje prieigoje, p. 136: [[http://imslp.org/wiki/Demetrio_\(Leo%2C_Leonardo\)](http://imslp.org/wiki/Demetrio_(Leo%2C_Leonardo))].

¹⁸⁰ Metastasio operos *Demofonte* libretą parašo 1733 metais, Šventosios Romos imperatoriaus Karolio VI rūmams, Elžbietos Kristinos Braunšveigos užsakymu. Operos libretui pirmą kartą muziką sukuria kompozitorius Antonio Caldara. Originalaus libreto internetinė prieiga: [<https://www.loc.gov/resource/musschatz.18508.0/?sp=2&st=gallery>].

¹⁸¹ Pietro Vincenzo Ciocchetti, Francesco Ciampi, Domenico Sarro, Francesco Mancini, Giuseppe Sellitto ir Leonardo Leo, Gaetano Maria Schiassi, Egidio Romualdo Duni, Giovanni Battista Ferrandini, Giuseppe Ferdinando Brivio, Gaetano Latilla, Sisto Reina, Andrea Bernasconi, Giovanni Verocai, Leonardo Vinci, Christoph Willibald Gluck, Niccolò Jommelli, Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse, John Christopher Smith, Baldassare Galuppi, Ignazio Fiorillo, Francesco Antonio Baldassare Uttini, Davide Perez, Gioacchino Cocchi, Gennaro Manna, Antonio Mazzoni, Giuseppe Sarti, Antonio Gaetano Pampani, Antonio Ferradini, Giovanni Traetta, Johann Ernst Eberlin, Giuseppe Brunetti, Niccolò Piccinni, Antonio Boroni, Gian Francesco de Majo, Brizio Petrucci, Mattia Vento, Pietro Alessandro Guglielmi, Josef Mysliveček, Johann Baptist Vanhal, Johann Antonin Kozeluch, Pasquale Anfossi, Maksym Sozontovyč Berezovs'kyj, Josef Mysliveček, Giovanni Paisiello, Carlo Monza, Joseph Schuster, Giacomo Rust, Francesco Bianchi, Antonio Pio, Felice Alessandri, Alessio Prati, Angelo Tarchi, Luigi Gatti, Gaetano Pugnani, Luigi Cherubini, Démophon, Johann Christoph Vogel, Démophon, Vincenzo Federici, L'usurpatore innocente, Vittorio Trento, Marcos António Portugal,

Pasirinkta antro veiksmo IV scenos Dirčėjos arija „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) skamba išskirtinėje situacijoje: Dirčėja, tikroji Demofontės duktė, pasmerkta mirčiai ir pagal įstatymą turi būti paaukota. Aprengta baltais rūbais, su vainiku ant galvos vedama į šventyklą. Kelyje ji sutinka Kreuzą (it. *Creusa*), Frigijos princesę, kuriai išsako sielvartą ir susirūpinimą savo slaptu vyru Timantu (*Timante*). Jos arija išreiškiamas liūdesio, kančios afektas nėra susijęs su tiesioginiu dramos pasakojimu *hic et nunc* (lt. čia ir dabar), bet balsu reprezentuoja personažo kančią ir švelnumą.

<i>Se tutti i mali miei</i> <i>Io ti potessi dir;</i> <i>Divider ti farrei</i> <i>Per tenerezza il cor.</i> <i>In questo amaro passo</i> <i>Sì giusto è il mio martir;</i> <i>Che se tu fossi un sasso,</i> <i>Ne piangeresti ancor.</i> (Metastasio 1733: 112)	Jei visą skausmą ir širdgėlą Galėčiau tau išsakyti, Švelniai suskaldyčiau Tavo širdį. Šiame žiauriame žingsnyje Telpa visa mano kančia. Net jei tavo širdis akmeninė, Vis vien raudotum. (Rūtos Vosyliūtės vertimas)
---	--

Metastasio, ankstyvoje kūryboje naudojęs įvairių rimų metrus (dvylikaskiemenių, aštunskiemenių, penkiaskiemenių ir t. t.), šios arijos poetinį tekstą sukuria iš ketureilio, struktūriškai sudėlioto iš proporcingų septynių skiemenų (it. *settenario*) rimo. Akivaizdu, kad prie arijos *da capo* formos kaitos taikėsi ne tik kompozitoriai, bet ir libretistai.

Dirčėjos ariją „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*, 1735), dėl išaugusios A dalies muzikinės apimties, galima būtų priskirti vėlyvajam arijos *da capo* etapui, nors jos sukūrimo metai yra ankstesni (1735) nei autorės išskirtas vėlyvasis etapas (nuo 1740). Beje, poetinis tekstas panašios apimties kaip ir klasikiniame etape, tačiau šiuo atveju išryškėja muzikos dominavimas poetinio teksto atžvilgiu. Leo arijos (*Se tutti i mali miei*) A dalis prasideda dvylikos taktų riturnele (R), eksponuojančia pagrindinę Es–dur tonaciją (nors prie rakto pažymėti tik du bemoliai, tai lydinės dermės požymis) (žr. 41 priedas). A dalies a padaloje gausu laikinų nukrypimų į Es–C–F–D–g tonacijas (ibid. 24–27 t.), o A dalies a padalos pabaigoje, kadencijoje, ryški moduliacija į B–dur, dominantės tonaciją (žr. 36 t.). Po trijų taktų riturnelės B–dur tonacijoje, a¹ padala tęsia prasidėjusią B–dur, laikinai

Marcos António Portugal, Peter Josef von Lindpainter, Peter Josef von Lindpainter, Charles Edward Horn, Giuseppe Maria Sborgi. Prieiga per internetą: [http://imslp.org/wiki/Category:Metastasio,_Pietro].

nukrypstama į Es–As–C–c tonacijas, tačiau kaip būdinga laikmečio tradicijai, a¹ padalos kadencijoje užtvirtinama pagrindinė Es–dur tonacija kartu su finaline 4 taktų riturnele. Arijos B dalis yra trigubai trumpesnė už A dalį, prasideda minorinėje c–moll (paralelinėje Es–dur), o baigiasi g–moll, dominantės tonacijoje. Šios arijos struktūrą galima išreikšti schema:

A (1–71 t.) – B (72–87 t.) – A¹ (1–71 t.)

A: **R** (1–12 t.) – **a** (12–36 t.) – **R** (37–39 t.) – **a**¹ (39–68 t.) – **R** (68–71 t.)

B: **b** (72–87 t.)

Puošiant Leo ariją „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*), verta prisiminti vėlyvojo arijos *da capo* etapo puošybos¹⁸² ypatybes ir jas palyginti su antruoju etapu, siekiant atlikėjiškai atsakyti į puošybos klausimus. Hilleris traktate *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (žr. Beicken vertimą į anglų kalbą) labai aiškiai nurodo, kad variacijos turėtų skambėti ten, kur reikalauja teksto ekspresija ir deklamacija bei ten, kur kartojamos natos ir frazės¹⁸³. Šiuo Hillerio nurodymu galima remtis puošiant tiek klasikinio, tiek ir vėlyvojo etapo arijas, tačiau verta pastebėti, kad puošiant klasikinio etapo arijas labai svarbi norimo pabrėžti žodžio puošyba, o vėlyvajame etape – muzika tampa daug reikšmingesnė už žodį: vienas skiemuo gali tęstis ištisus muzikinius taktus. Naudojant pagražinimų nėrinius, intervalų bei chromatizmų simboliką bus siekiama pabrėžti arijos afektą. Bene didžiausias skirtumas tarp klasikinio ir vėlyvojo etapo arijų puošybos slypi pačių ornamentų skirtumuose. Kinta trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų sudėtis (žr. 2 sk.). Jei klasikinio etapo lėto tempo arijos buvo puošiamos nedidelių natų skaičiumi, tai vėlyvajame etape, *cantabile* arijos puošiamos smulkiais nėriniais su chromatizmais, o greitosios *Allegro* arijos – *staccato* ir taškuotomis (sinkopuotomis) variacijomis (Beicken 2004: 138).

Verta pastebėti tam tikro pasirinkimo galimybę: kadangi Leo arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) muzika ir forma yra pereinamojo laikotarpio, tad ariją galima ornamentuoti tiek klasikiniame, tiek ir vėlyvajame arijos *da capo* etapams būdingais pagražinimais: trumpaisiais ir ilgaisiais ornamentais (žr. 2 sk.). Tolesniuose pavyzdžiuose (žr. 22 pvz. ir 41 priedas) pateikiami du vokalinės partijos puošybos variantai, DC1 (*Da Capo* 1 eilutė) žymi klasikinio (antrojo) etapo, o DC žymi vėlyvojo (trečiojo) etapo puošybą. Svarbu

¹⁸² Trečiojo etapo puošyboje, be jau minėtų vėlyvojo baroko traktatų, galima remtis ir vėlesniais Giuseppe Aprile *The Modern Italian Method of Singing* (1795), Domenico Corri *The Singer's Preceptor* (1810) dainavimo traktatais, kuriuose užfiksuoti *Solfeggi* ir kastratų Senesino, Millico arijų *da capo* atlikimai. Taip pat galima remtis Gaspare Pacchiarotti (1740–1821) dainavimo metodu, bei pasirinktų Leonardo Leo, Niccolò Jommelli kompozitorių išlikusiais *Solfeggi* pratimais.

¹⁸³ Hilleris nurodo variacijų kūrimo būdus: kai kelios natos varijuojamos didesniu natų skaičiumi; kai nekinta natų kiekis, bet keičiamas jų išdėstymas pagal harmoniją; kai keičiamas natų ritmas ar tos pačios natos atliekamos su *tempo rubato*. Išskirtinai vėlyvajame puošybos etapui galima būtų priskirti ilgų pasažų variavimą kelių natų pasažais (Beicken 2004: 136–138).

paminėti, kad rankraštyje arijos pradinis metras pažymėtas $\mathbb{C}$ (keturių pusinių), tačiau vėliau pastarasis nereguliariai kaitaliojamas su C (keturiomis ketvirtinėmis). Transkribuojant ariją, autorė pasirinko vieną – 4/4 metrą, tačiau atlikėjams patartų frazuoti remiantis ne takto brūkšnių nuorodomis, bet teksto eilėdara. *Se tutti i mali miei* (lt. jei visą skausmą ir širdgėlą) darbo autorė siūlo puošti dvejopai: užpildant kvintos šuolį (*si-mi*) tirados (it. *tirata*) figūra (↓) ant skiemens *se*–; išryškinant žodžius *mali miei* (lt. mano blogis, skausmas) – vietoje ketvirtinės natos ant skiemens *ma*– atlikti triolę ir pakeisti ritmą ant žodžio *miei* (žr. 22 pvz. DC1: 13, 14 t.).

22 pvz. Dirčėjos (*Dircea*) arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) iš Leonardo Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735), II veiksmo, IV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais, 11–15 taktai.

Puošiant vėlyvajam etapui būdingais ornamentais, galima remtis ne žodžių, bet melodijos puošybos principais ant žodžių *mali miei* (lt. mano blogis) pridėdant taškuotą ritmą, keturių natų pasažą bei panaudojant dvigubą apodžatūrą su šuoliu (žr. ibid. DC: 13, 14 t.). Panašaus pobūdžio puošyba aptinkama Johanno Adolpho Hasse's arijos *Digli ch'io son fedele* kastrato Porporino atlikime¹⁸⁴ (1751 m.). Ant frazės *io ti potessi dir* (lt. jei tau išsakyčiau), pasikartojančios du kartus (15–18 t.), naudojami skirtingi smulkėjantys pasažų nėriniai sekstolių pavidalu (žr. 41 priedas, DC: 15, 17 t.). Tokie pasažai kartu su dvigubomis apodžatūromis ypač būdingi trečiajam arijų *da capo* pagražinimų etapui, lėtosioms (*Largo*, *Adagio*) arijoms. Tai įrodo daugybėje Leo, Aprile *Solfeggi* pratimuose taikoma tokių pasažų kombinacijų gausa (žr. 21–23 priedai, *Santini* rankraštis). Dvigubos apodžatūros iš dviejų natų su šuoliu (ibid. DC: 14 t.) bei trijų natų apodžatūros (ibid. DC: 15, 16 t.) gali papuošti muzikinių frazių pabaigas. Tuo tarpu puošiant klasikinio etapo pagražinimais gali būti keičiamas natų išdėstymas harmonijoje nekeičiant jų skaičiaus ir ritmo (žr. 23 pvz. DC1).

¹⁸⁴ Christopho Wolffo surinktose rankraštinėse arijose *Originale Gesangs improvisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts* (1972), Johanno Adolpho Hasse's arijos *Digli ch'io son fedele* kastrato Porporino atlikimą Berlyne 1751 m. užfiksavo Prūsijos karalius Federikas II. (Wolff 1972: 143–168).

23 pvz. Dirčėjos (*Dircea*) arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) iš Leonardo Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735), II veiksmo, IV scenos transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais, 16–20 taktai.

Beveik visose šios arijos sakinių ar frazių pabaigose, kaip jau buvo minėta, antrojo etapo puošyboje naudojamos paprastosios vieno ar dviejų tonų apodžatūros, trečiajame etape virsta dviejų, trijų tonų bei šuolinių apodžatūrų tipais. Siekiant atskleisti žodžių *dividerti* (lt. padalinti perpus) ir *tenerezza* (lt. švelnumas) kontrastą, abiem puošybos atvejais naudotinas taškuotas ritmas (žr. 23 pvz. DC ir DC1, 19 t.), po kurio seka triolių su sekstolėmis arba triolių su kvartolėmis judėjimas (ibid. DC, DC1: 19, 20 t.).

Trečiajame etape taip pat dažnai naudojamas *mordento* pagražinimas arba pusinis trilis (it. *mezzo trillo*), kurių žymėjimas dažnai sutampa (žr. 41 priedas, DC: 21 t.) (Agricola 1757: 99, 103, 104). Melizmatinis skiemuo *rez-* žodžio *tenerezza* (lt. švelnumas) paties kompozitoriaus puošiamas moduliacija (ibid. 24–27 t.). Hillerio traktato vertime Beicken pastebi, kad melizmatinis skiemuo yra geriausia proga įvairioms variacijoms (Beicken 2004: 133). Puošybą kiek komplikuoja moduliuojantis bosas Es–C–F–D–g, tad antrajam etapui būdingame puošybos pavyzdyje melodinės linijos slinktis paliekama tokia pat, kaip užrašė kompozitorius, o vietoje duolinio judėjimo siūlomos kelios natos su trioliniu ritmu (ibid. DC1: 24, 25 t.). Tuo tarpu trečiojo etapo variante kintančiai harmonijai taikomi *arpeggio* pasažai su šuoliais, o moduliacinėje slinktyje – gausėjantys kvintoliniai ir sekstoliniai pasažai – nėriniai (ibid. DC: 24–27 t.), dažnai aptinkami Leo ir Aprile *Solfeggi* pratimuose bei Hillerio išpuoštose arijose (žr. 45 priedas).

Pasikartojančią frazę *divider ti farei* (lt. padalinti pusiau), kompozitoriaus užrašytą pasikartojančiu sekstos intervalu (žr. 41 priedas, 29–31 t.), puošiant antrajam laikotarpiui būdinga maniera galima palikti sekstos šuolius, pridedant kelias apodžatūras ar pakeičiant apodžatūrų kryptį (ibid. DC1: 29–31 t.). Puošiant trečiuoju būdu, autorė remiasi partitūros

rankraštyje (žr. 40 priedas) išrašyta smuikų partija ir pagal ją derina šuolinius pasažus iš keturių, penkių ir šešių natų (žr. 41 priedas, DC: 29, 30 t.).

A dalies a padaloje du kartus pasikartojanti baigiamoji frazė *per tenerezza il cor* (lt. iš švelnumo širdis) antruoju būdu gali būti puošiama nepakeičiant melodinės slinkties, tačiau kai kur pridedant triolinį judėjimą ir kadencinį trilį (DC1: 32–36 t.). Puošiant trečiuoju būdu, galima taikyti smulkėjančių verčių pasažus: trioles, kvintoles, *grupetto* (~) pagražinimus, kaip matyti DC: 32–36 taktuose.

A dalies a¹ padala prasideda tais pačiais poetiniais žodžiais kaip ir A dalies a padala, tačiau skiriasi vokalinės partijos linija. Daugelis baroko traktatų autorių pasikartojančius žodžius pataria išpuošti gausesniu ornamentų skaičiumi arba skirtingai nei pirmąjį kartą. Šiuo atveju tyrimo autorė bandė išrašyti „kitokius ir skirtingus“ pagražinimus nei A dalies a padaloje. Tačiau puošiant trečiuoju būdu, puošyba gali būti ir gausesnė nėrinių skaičiumi, įvairumu, nes sudėtingų pasažų atlikimas priklauso nuo dainininko techninių galimybių ir skonio. Antrojo etapo puošyboje pridedamos kelios natos E–dur tonacijos kvintakordo apvertimo ribose bei varijuojama taškuotu ritmu (žr. 41 priedas, DC1: 40 t.). Trečiojo etapo puošybai pasirinktas taškuotas lombardiškas duolių ritmas ir triolinis judėjimas kartu su dvigubomis dviejų ar trijų natų apodžatūromis (ibid. DC: 40, 41 t.). Apibendrinant teorinę bei praktinę patirtį, ant skiemens *tes*– žodžio *potessi* (lt. galėčiau) siūloma panaudoti *cercar della nota* (lt. ieškoti natos) pagražinimą ir *figura corta* (lt. trumpąją figūrą) vietoje *sol* natos ant skiemens *si*–, užbaigiant frazę žemesnėje tesitūroje *re–si/bemoll* natomis, vietoje *sol–fa* (žr. DC1: 42, 43 t.).

Toje pačioje situacijoje puošiant vėlesniu stiliumi, vietoje vienos natos galima naudoti triolinį judėjimą, pabaigoje pridedant dvigubą apodžatūrą (žr. DC: 42, 43 t.). Puošiant antrojo etapo maniera, kompozitoriaus užrašyta aukšta tesitūra, dažnai keičiama į žemos tesitūros natas, būdingas plataus diapazono kastratų vokalinei technikai. Kaip matyti DC1: 60, 62 t., oktava žemiau nukelta kompozitoriaus originali tesitūra, kartu pridedant retorines tirados (it. *tirata*) figūras, kitus ornamentus.

Frazę *dividerti farei* (lt. padalinti galėčiau) galima būtų užpildyti tirados, triolių, sinkopinio judėjimo pasažais, tokiu būdu paliekant melodijos judėjimo kryptį, bet suteikiant jai intensyvumo ir grakštumo (DC, DC1: 43–45 t.). Ant žodžio *tenerezza* (lt. švelnumas) taškuotas smulkėjantis ritmas su kvintole pabaigoje paruošia trilio atlikimą (DC: 47 t.). Beje, šis ornamentas panašus į *cercar del trillo* pagražinimą, būdingą trečiajam arijos *da capo* puošybos etapui.

Tie patys sekstos šuoliai (skambėję A dalies a padaloje) ant frazės *divider ti farei*,

pasikartojantys du kartus ne B–dur, o Es–dur tonacijoje, remiantis baroko vokalinių partijų ornamentavimo praktika, turėtų būti užpildomi variacijų pasažais, derinamais su *basso continuo* harmonija ir smuiko partija, gausinant pasažų kiekį, naudojant akordų apvertimus *arpeggio* pasažų pavidalu (žr. DC: 55–62 t.).

Arijos pabaigoje galima atlikti daugybę kadencijų variantų, tačiau puošiant antrajam arijos *da capo* etapui būdinga maniera, svarbu remtis Agricolas traktate (*Anleitung zur Singkunst*, 1757) išvardintais kriterijais (žr. 2.3. sk.). Viena vertus, kaip jau minėta, kadencijos pasažai ir kiti pagražinimai turi atliepti dominuojantį arijos afektą. Kita vertus, dainininkas turėtų sugebėti sujungti skirtingas figūras ir meistriškai jas kaitalioti tarpusavyje (Agricola 1757: 204). Primenama, kad *Cadenza* (A dalyje) dažniausiai atliekamas *a tempo* arba su *rubamento di tempo* (Tosi 1723: 88) (žr. DC1: 67, 68).

Trečiajam etapui tyrimo autorė siūlo dvi kadencijas: pirmąją atliekamą A dalyje, o antrąją – A¹ (*da capo*). *Cadenza* pagražinimai sukurti remiantis Hillerio traktato angliškame vertime (žr. Beicken *Treatise on vocal performance and ornamentation by Johann Adam Hiller*, 2004) nurodytais kadencijų pavyzdžiais (Beicken 2004: 127). Svarbu prisiminti, kad trečiajame etape visų kadencijų pabaigose trilis gali būti atliekamas trimis būdais: kaip *cercar del trillo* pagražinimas, *trillo con terminazione* arba *trillo radoppiato* (žr. 24 pvz.).



24 pvz. Dirčėjos (*Dircea*) arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) iš Leonardo Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735), A¹ (*da capo*) dalies, autorės siūlomi du kadencijų variantai.

Vėlyvojo (trečiojo) *da capo* arijos etapo antruoju pavyzdžiu transkribavimui pasirinkta arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš Niccolòs Jommelli operos „Olimpiada“ (*Olimpiade*, 1761). Jommelli sukūrė maždaug 60 rimtųjų operų (it. *opera seria*), daugiausiai su Metastasio libretais. Kompozitorius tapo operos reformatoriumi dar prieš Christophą Willibaldą Glücką, nes komponuodamas muziką stengėsi labiau atskleisti dramą, nei technines dainininkų galimybes. Jommelli į operą įtraukė daugybę ansamblių, chorinių

numerių, baletus, orkestre naudojo medinius pučiamuosius. Iš Jommelli operos „Olimpiada“ (*Olimpiade*, 1761) su autoriaus autografu yra išlikusi tik viena arija „Nedejuokite dėl savo likimo“ (*Del destin non vi lagnate*), tad tyrimo tikslu pasirinkta rankraščio kopija (datuojama 1783 m.), saugoma Paryžiaus Nacionalinėje bibliotekoje (*Bibliothèque nationale de France, Musique F-Pn*: VM4-38). Tai pirmojo atlikimo (1761 m.) Štutgarte, Karolinos Akademijoje (*Academie Caroline, Stuttgart*) perrašytas rankraštis. Būtent šio *codex unicus* pagrindu transkribuojama į modernią notaciją. Operos (*L'Olimpiade*) libretą Pietro Metastasio sukūrė 1733 m. Vienoje, remdamasis daugybe skirtingų šaltinių¹⁸⁵, iš kurių reikšmingiausias – Apostolo Zeno libretas „Laimingi apgavimai“ (*Gli inganni felici*, 1696 m.). Muziką operai pagal šį libretą pirmasis sukūrė tuo metu Vienoje dirbęs italų kompozitorius Antonio Caldara (1670–1736). Kaip jau minėta, 27 Metastasio sukurti rimtųjų operų libretai¹⁸⁶ turėjo milžinišką pasisekimą: jų pagrindu komponavo daugybė kompozitorių iki pat XIX a. pradžios. Ne išimtis buvo ir „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*) libretas, kuriam muziką sukūrė 54 kompozitoriai¹⁸⁷.

Pasirinkta arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) skamba I operos veiksmo, II scenoje (Metastasio 1780: 15). Atėnų atletas Megaklis, paragintas draugo Likorio, sutinka jo vardu dalyvauti Olimpiadoje. Apgaulę skatina kelios priežastys: Megaklis jau kelis kartus laimėjo Olimpiadą, o Likoris, išgelbėjęs jam gyvybę, nori laimėti gražiosios Aristėjos

¹⁸⁵ *L'Olimpiade* (lt. „Olimpiada“) libretą Metastasio sukūrė remdamasis autorių Herodoto (484–425 pr. m. e.) ir Pauzanijaus (115–180) aprašomu graikų Siciono miesto tironu Klistenu; Natale Conti (1520–1583) penktąja *Mythologiae* (1551) knyga; Tarquinio Tasso (1544–1595) poemomis *L'Aminta* (1573) ir *Re Torrismondo* (1573); bei Giovan Battista Guarini (1538–1612) *Il Pastor fido* (1583–87). Libreto internetinė prieiga: [http://www.librettidopera.it/zpdf/olimpiade.pdf].

¹⁸⁶ *Didone abbandonata* (1724), *Siroe rè di Persia* (1726), *Catone in Utica* (1728), *Ezio* (1728), *Alessandro nell'Indie* (1729), *Semiramide riconosciuta* (1729), *Artaserse* (1730), *Demetrio* (1731), *Adriano in Siria* (1732), *Issipile* (1732), *Demofonte* (1733), *L'Olimpiade* (1733), *La clemenza di Tito* (1734), *Achille in Sciro* (1736), *Ciro riconosciuto* (1736), *Temistocle* (1736), *Zenobia* (1740), *Antigono* (1743), *Ipermestra* (1744), *Attilio Regolo* (1750), *Il re pastore* (1751), *L'eroe cinese* (1752), *Nitteti* (1756), *Il trionfo di Clelia* (1762), *Romolo ed Ersilia* (1765), *Ruggiero* (1771) (žr. prieiga per internetą: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-metastasio_%28Enciclopedia-Italiana%29/]).

¹⁸⁷ Antonio Caldara (1733), Antonio Vivaldi (1734), Giovanni Battista Pergolesi (1735), Giuseppe Ferdinando Brivio (1737), Giuseppe Maria Orlandini (1737), Leonardo Leo (1737), Domenico Alberti (1737), Francesco Corradini (1745), Giuseppe Scarlatti (1745), Ignazio Fiorillo (1745), Giuseppe Scolari (1747), Giovanni Battista Lampugnani (1748), Baldassare Galuppi (1748), Pietro Pulli (1751), Gaetano Latilla (1752), Davide Perez (1753), Nicola Bonifacio Logroscino (1753), Francesco Antonio Baldassare Uttini (1754), Egidio Romualdo Duni (1755), Johann Adolf Hasse (1756), Giuseppe Carcani (1757), Carlo Monza (1757), Tommaso Traetta (1758), Gregorio Sciroli (1760), Niccolò Jommelli (1761), Vincenzo Manfredini (1762), Pietro Alessandro Guglielmi (1763), Antonio Sacchini (1763), Domenico Fischietti (1763), Andrea Bernasconi (1764), Florian Leopold Gassmann (1764), Thomas Arne (1765), Giovanni Zanotti (1767), Pasquale Cafaro (1769), Pasquale Anfossi (1774), Luigi Gatti (1775), Antonio Rossetti (1777), Josef Mysliveček (1778), Antonio Gatti (1781), Francesco Bianchi (1781), Gaetano Andreozzi (1782), Johann Gottfried Schwanenberger (1782), Luigi Cherubini (1783), Giovanni Battista Borghi (1784), Domenico Cimarosa (1784), Giovanni Paisiello (1786), Ambrogio Minoja (1788), Vincenzo Federici (1789), Johann Friedrich Reichardt (1791), Angelo Tarchi (1792), Marcello Perrino (1795), Michele Arditi (1800), Gaetano Donizetti (1817). Prieiga per internetą: [http://www.pietrometastasio.com/Pagina%20orchestra%20ok.htm].

ranką. Po draugų pokalbio ir skamba pasirinkta arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*). Megaklio nuotaika džiugi, pasitikėdamas savimi jis pasiryžęs laimėti kovą. Arijos verbaliniu tekstu tampa tiesioginiai Megaklio žodžiai, išreiškiantys džiaugsmo, pasididžiavimo afektą.

<i>Superbo di me stesso</i> <i>andrò portando in fronte</i> <i>quel caro nome impresso,</i> <i>come mi sta nel cor.</i>	Pasitikėdamas savimi Eisiu nešinas kaktoje Įspaustu brangiu vardu, Taip, kaip man sako širdis.
<i>Dirà la Grecia poi</i> <i>che fur comuni a noi</i> <i>l'opre, i pensier, gli affetti,</i> <i>e al fine i nomi ancor.</i> (Metastasio 1780: 15)	Po to Graikija kalbės, Kad mus jungė darbai, Mintys ir meilė, Taip pat ir vardai. (Rūtos Vosyliūtės vertimas)

Šios arijos muzikinė forma dar labiau pakitusi nei prieš tai analizuotos Leo arijos (*Se tutti i mali miei*). Nors poetinis tekstas nenukrypsta nuo tipiškos vėlyvojo baroko eilėdaros, du ketureiliai sudaryti iš septynių skiemenų (it. *settenario*), tačiau A dalies muzikinė apimtis B dalies atžvilgiu labai išaugusi – net penkis su puse karto ilgesnė už B dalį.

Jommelli arijos (*Superbo di me stesso*) A dalis tradiciškai prasideda pagrindinę F–dur tonaciją eksponuojančiu 31 takto riturnele (R). A dalies a padalioje gausu nukrypimų (į C–dur, G–dur, a–moll tonacijas), o kadencijoje standartiškai moduliuojama į dominantės tonaciją C–dur (žr. 43 priedas, 82 t.). A dalies a¹ padala pradedama C–dur, vėliau nukrypsta į kitas tonacijas (F–dur, C–dur, B–dur), o kadencijoje vėl grįžta į pagrindinę F–dur tonaciją, įtvirtinama finaline 6 taktų riturnele. Arijos B dalis penkis kartus trumpesnė už A dalį ir pradedama d–moll (žr. ibid. 144 t.), moduliuoja į F–dur, B–dur, g–moll tonacijas, tačiau nuo 164 takto ir kadencijoje įtvirtinama B–dur, pagrindinės tonacijos subdominantėje. Šios arijos struktūra išreikšta schema:

A (1–143 t.) – B (143–167 t.) – A¹ (1–143 t.)

A: **R** (1–31 t.) – **a** (31–82 t.) – **R** (82–84 t.) – **a**¹(84–138 t.) – **R** (138–143 t.)

B: **b** (143–167 t.)

Jommelli arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) pažymėta *Allegro* tempo nuoroda, tad prieš pradedant puošybos procesą verta prisiminti Hillerio traktate *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) užfiksuotas indikacijas greitoms arijoms. Hilleris rašė: „Dėl greito ir griežto tempo *Allegro* arijos buvo puošiamos mažiau nei *Cantabile*. Greitų arijų puošybai būdingos greitos natelės, apodžatūros, *staccato* ir sinkopės, taip pat šešioliktinės, atliekmos aukštoje arba žemoje tesitūrose, ant stovinčių, ilgos vertės natų“ (cit. iš Beicken 2004: 137). Papildomai reikėtų pastebėti, kad, ornamentuojant *Cantabile* ar *Allegro* arijas, ant kompozitoriaus užrašyto natų teksto dažniausiai buvo pridėamos smulkesnės vertės natos, nekeičiant melodinės linijos ar registro, kaip tai buvo praktikuojama antrajame arijos *da capo* puošybos etape. Verta pastebėti, kad vėlyvojo baroko arijų *da capo* pabaigose dažniausiai nėra žymimų pauzių ar fermatų simbolių skirtų kadencijoms, tad jas vertėtų baigti *a tempo* su *cadenza* pagražinimų formulėmis (žr. 27 priedas).

25 pvz. Arijos „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš Niccolò Jommelli operos „Olimpiada“ (*Olimpiade*, 1761), I veiksmo, II scenos, Rūtos Vosilyūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais, 29–34 taktai.

Puošiamoje Jommelli arijoje vienam žodžio skiemeniui kartais tenka ištisos muzikos eilutės, tad atsiveria plati erdvė skoningoms ir išradingoms dainininko variacijoms. Kadangi ši arija priskirtina vėlyvojo baroko laikotarpiui (1761 m.), tai įgalioja puošyboje taikyti trečiajam *da capo* arijos laikotarpiui priskiriamus trumpuosius ir ilguosius ornamentus. Tyrimo autorė rekomenduoja A dalies a padalos pradžioje žodį *superbo* (lt. išdidumas, pasitikėjimas savimi) puošti šuolio apodžatūra (↑) ant skiemens *per*–, o skiemenį *bo*– atlikti taikant *grupetto* ornamentą, žymimu ženkle ~ virš natos (žr. 25 pvz. DC: 32 t.). Šiuo atveju, galimų keturių šešioliktinių natų kombinacijų nėra labai daug, nes svarbu išsaugoti melodijos kryptį ir pagražinimus pritaikyti prie boso linijos. Pagal tą patį libretą Johanno Adolfo

Hasse's sukurtos operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*¹⁸⁸, 1756) arijoje „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*), italų dainininkė Romina Basso, autorės transkribuotame įrašė¹⁸⁹, frazę *superbo di me stesso* puošia labai gausiai maišydama *circulo*, *grosso*, *tirata* figūras. Taigi, žodžio (*superbo*) reikšmei (lt. didžiudamasis savimi) galimai pritaikomi ir kiti puošybos variantai (žr. 26 pvz.).



26 pvz. Megaklio (*Megacle*) arijos „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš Johanno Adolpho Hasse's operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1756) Romina Basso įrašo transkripcijos ištraukos; A dalis, a padala (1–5 t.).

Žodžiai *di me* (lt. savimi), sukomponuoti nuoseklia linija (↑), gali būti varijuojami *circulo* figūrą primenančiu piešiniu, užpildant sekundos intervalų slinktį (žr. 43 priedas, DC: 33 t.).

Antrąjį kartą pasikartojanti frazė *di me stesso* turėtų būti puošiamą skirtingai. Autorė siūlo smulkiai ritmiškai atliekamas *figura corta* figūras (↑) ir baigiamąją oktavos šuolio apodžatūrą ant žodžio *stesso* (ibid. DC: 35, 36 t.). *Cercar della nota* pagražinimas, naudojamas tiek antrajame, tiek ir trečiajame arijos *da capo* puošybos etapuose, puikiai tinka kylančiai nuosekliai melodijai su žodžiais *andrò portando in fronte* (ibid. DC: 37, 38 t.). Antrą kartą pasikartojanti frazė pakeičiama tik viena trumpąja apodžatūra, siekiant išryškinti baigiamąjį frazės žodį *fronte* (lt. kaktoje) (DC: 40 t.).

Skambant žodžio *caro* (lt. mielo, mylimo), *ro*– skiemeniui siūloma atlikti *gruppetto* (~) ornamentą, kuris padeda sujungti kvintos šuolį (↑). Skiemuo *ca*– galėtų būti puošiamas apodžatūra iš viršaus arba dvi natas pakeičiant triole, tačiau autorė nusprendė palikti kompozitoriaus sukomponuotas natas nekeičiant melodinės linijos (žr. 43 priedas, DC: 41 t.). Žodis *quel* (lt. to), kompozitoriaus parašytas tercijos intervalu, gali būti užpildomas *tirata* figūra (↓) ir atliekamas su trumpąja apodžatūra arba be jos. Žodžio *come* (lt. kaip) fone stovinti nata puošiamą šuoliuojančiu pasažu arba *arpeggio* F–dur kvintakordo ribose. Panašiai ilgos vertės natas puošia ir Romina Basso jau minėtoje Hasse's arijoje (žr. 44 priedas, DC: 39 t.). Žodį *cor* (lt. širdis) įprasminanti frazė užbaigiama trijų natų su šuoliu

¹⁸⁸ Dainininkės Romina Basso įrašas kartu su dirigentu Markellos Chryssicos, Venecijos baroko orkestru (Venice Baroque Orchestra), Naiv CD *L'Olimpiade: The Opera (the Olympic Opera)* (2012).

¹⁸⁹ Prieiga per internetą: [https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7983263--lolimpiade-the-opera].

apodžatūra (žr. 43 priedas, DC: t. 44–46). Šiuo atveju galima rinktis iš daugybės apodžatūrų kombinacijų: nuo vienos iki trijų natų, su šuoliais ir be šuolių, skirtingo ritmo atlikimo.

Pasažai, skambantys sulig žodžio *portando* skiemenimis, gali būti ornamentuojami tokiu būdu: *tan*–, paliekami iš dalies tokie patys, varijuojama tik jų artikuliacija, t.y. trečiojo etapo greitoms arijoms būdinga *staccato* artikuliacija (ibid. DC: 49 t.) ir pasikartojančias dvi taškuoto ritmo natas (*mi–fa*) keičiant taškuotu F–dur akordo apvertimu (DC: 52, 54 t.). Pasikartojančių šešioliktinių pasažų puošyba, kaip minėta, vėlyvajame arijos *da capo* etape vyksta per daug nepakeičiant pasažų sudėties, krypties bei tesitūros. Tad kurdamą pagražinimus autorė pasirinko „patogesnius“ atlikimui pasažus nei užrašyta kompozitoriaus, siekdama juos sujungti su po jų skambančiomis sinkopėmis (DC: 51–54 t.).

Pasažų variavimo kombinacinių galimybių yra nemažai, tad pradedantiems vokalistams siūloma remtis paties arijos autoriaus Jommelli, Aprile's, Hasse's *Solfeggi* pratimais bei Hillerio išpuoštų arijų pavyzdžiais (žr. 22, 23, 24 priedai). Svarbu pastebėti, kad greitosiose arijose (*Allegro*) gausu reguliarių šešioliktinių judėjimo pasažų, o *Cantabile* arijose – daugybė greitai atliekamų smulkesnių už šešioliktines pagražinimų nėrinių, nes lėtas tempas įgalina įterpti įmantrias variacijas. Autorė atkreipia dėmesį, kad kartu su žodžiu *fronte* (lt. kakta), Jommelli užrašė ilgos vertės natą su *mordento* ar *mezzo trillo* ženklu, tad varijuojant šią natą galima atlikti labai įvairiai. Vis dėlto tyrimo autorė pasirinko G–dur tonacijos kvintakordo apvertimą *staccato* artikuliacija, išreiškiantį pasididžiavimo, pasitikėjimo savimi afektą (žr. 43 priedas, DC: 60 t.).

Frazės *quel caro nome, quel nome caro impresso* (lt. mielo vardo įspaudas) puošyboje, iš daugybės galimų variantų, būtų galima taikyti progresijos principą (gausinti natų skaičių): iš pradžių pridedant trumpuosius pagražinimus (apodžatūras), vėliau užpildant nuoseklią melodinę slinktį šešioliktinių *gruppo* ir *circolo* figūromis ir galiausiai frazės pabaigą papuošiant ne tik trumpąja apodžatūra, bet ir grakščiu *mezzo trillo* (žr. ibid. DC: 61–65 t.). Beveik visas ilgos trukmės natas šioje arijoje, autorė ornamentuoja *arpeggio* pasažais (skambančių tonacijų kvintakordų apvertimais), galimai varijuojant jų artikuliacinį atlikimą: nuo *legato*, taškuoto ritmo iki *staccato*. (DC: 60, 66, 72 t.). Svarbu paminėti, kad tai ne vienintelis puošybos būdas, galimi ir įvairūs šešioliktinių pasažų pasirinkimai pritaikant pasažus prie *basso continuo* partijos.

Tuo tarpu pasikartojančias ir ritmiškai smulkėjančias dvi natas (*mi–do*, 77, 78 t.) puošybos procese galima keisti į triolių arba kvartolių judėjimą, svarbu kardinaliai nepakeisti melodinės krypties, kuri turėtų užkopti iki antrosios oktavos *la* (DC: 79 t.). Kaip minėta analizuojant arijos formą bei tonacinį planą, A dalies a padala baigiasi kadencija C–dur

tonacijoje *a tempo*, tad dainuojant ornamentus svarbu nevėluoti ir kaip galima įmančiau išpuošti ilgos vertės natų judėjimą (DC: 80–82 t.). Remiantis jau aptartais ornamentavimo principais, tyrimo autorė puošia ir antrąją A dalies a^1 padalą. Pasikartojantis poetinis tekstas su kiek pakitusia melodika reikalauja dar išradingesnio variavimo, ritminių piešinių kaitaliojimo, pasažų įvairovės nei buvo atlikta A dalies *a* padaloje (žr. 43 priedas.). Kaip teigia Hilleris, svarbu, kad publika negirdėtų dainininko pastangų atliekant įmantrius ornamentus ir sudėtingus pasažus, o dainininkas turėtų demonstruoti ne tik savo balsą, bet ir išradingumą, išmanymą ir skonį (Beicken 2004: 138).

Arijos A ir A^1 pabaigoje autorė siūlo dvi galimas kadencijas, kurios sukurtos remiantis Hillerio ir Dresslerio kadencijų modeliais (žr. 27, 28, 30 priedai). Pirmąjį kartą atliekama kadencija gali turėti slinkti į žemesnį balso registrą, o antrąjį kartą – į aukštesnįjį (iki *si/bemoll*).

Apibendrinant galima teigti, kad vėlyvajame arijos *da capo* etape (1740–1770), arijos afektas pabrėžiamas naudojant didelius intervalikos šuolius, chromatizmus, susmulkėjusius ilguosius pagražinimus. Išryškėja žymūs skirtumai tarp lėto (*cantabile*) ir greito (*allegro*) tempo arijų puošybos. Greitosiose arijose naudojami kur kas paprastesni, retorinėms figūroms artimesni pasažai nei klasikinio etapo arijose. Tačiau lėto tempo arijos reikalauja ne tik dainininko išradingumo, skonio ir žinių, bet ir įspūdingų techninių balso galimybių, dainuojant gausias, virtuoziškas ir labai susmulkėjusias figūras – nėrinius.

Išvados

Pasaulio ir Lietuvos scenose dažnai skamba italų baroko vokalinė muzika: operos, oratorijos, kantatos. Šių stambių vokaliųjų žanrų arijas kompozitoriai dažniausiai komponavo tam laikmečiui būdinga arijos *da capo* forma, kuri atlikėjams tebekelia nemažai interpretavimo ir improvizavimo praktikos klausimų. Susitelkusi į italų baroko fiksuoto ir nefiksuoto muzikinių tekstų problematiką, ypač į vokalinę XVII a. pabaigos – XVIII a. arijos *da capo* formą, darbo autorė aiškinosi pastarosios istoriškai informuoto atlikimo galimybes. Remiantis W. C. Printzo (1676), P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolas (1757), G. B. Mancini (1774) J. A. Hillerio (1780) ir kt. traktatais, taip pat baroko muzikos tyrinėtojų darbais (R. Doningtono (1963, 1982), F. Neumanno (1983), M. Cyr (1992), L. Harris (2002), S. Carterio (2012) buvo atskleista arijos *da capo* samprata. Analizės pagrindu buvo išskirti arijos *da capo* formos plėtotės etapai, aptartos atlikimo ir puošybos improvizavimo galimybės. Konkrečioms baroko arijoms *da capo* pritaikyta tyrimais pagrįsta vokalinė ornamentika. Darbe buvo lyginami išlikę užfiksuoti XVIII a. arijų *da capo* atlikimo liudijimai bei XXI a. dainininkų interpretacijos. Svarbiausios tyrimo išvados:

1. Pasitelkusi muzikos ženklų raidos tyrimus autorė įžvelgė, kad baroko epochos muzikiniai ženklai yra panašūs į klasicizmo epochos notaciją, tačiau prasmės „genetiškai paveldėjo“ iš viduramžių ir Renesanso epochų. Fiksuotas skambesio aukštis priklausė nuo skirtingų instrumentų šeimų derinimo tradicijos (it. *temperamenti*) bei specifinių alteracijos ženklų prasmių (pvz., bemolis baroko notacijoje paneigia diežą, o diežas – bemolį). Natų trukmė ir tempas buvo susijęs su menzūrine notacija, kuomet tempą nurodydavo *tactus* ilgis. Dinaminės, ritmo, artikuliacijos ir ornamentikos indikacijos baroko muzikos notacijoje dažniausiai nežymimos, tačiau iššifruojamos ir naudojamos atlikimo metu. Remiantis G. Caccini (1601) ir R. Doningtonu (1963), dinamika vokalinėje baroko muzikoje buvo greičiau suvokiama kaip žodžio ekspresyvumą atskleidžiantys pagražinimai (*abbellimenti*). Ritmo atlikimo galimybės skirstomos į tris tendencijas: nelygaus ritmo (*inequality*), triolinio ritmo ir taškuoto ritmo. Pagal Tosi (1723), atlikimo metu svarbiausi artikuliaciniai momentai buvo natų dainavimas *battuto* (panašus į *staccato*) ir *sciolato* (panašus į *legato*) maniera.

2. Atskleidus arijos *da capo* sampratą filosofo R. Descarteso traktatuose *Les passions de l'ame* (1649) ir *Compendium musicae* (1650), šiame darbe buvo aptartos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijos bei jų apraiškų muzikinėje *da capo* formoje. Descarteso suvokimu, filosofijos ir muzikos tikslas sutapo – tai buvo žmogaus jausminis

ugdymas, tačiau skyrėsi būdai ir priemonės. Filosofinėje gyvenimo plotmėje moralinė aistrų disciplina, Descarteso požiūriu, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą. Muzikinėje, artistinėje mimezėje, aistros akcentuojamos dar stipriau, iškeliamos scenoje, išreiškiamos skambančiu balsu. Muzikinėmis priemonėmis ir formomis reprezentuojant afektus, jų judesiai išreiškiami įvairiais būdais – imituojant, varijuojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje.

3. Tyrime prieita išvados, kad arijos *da capo* muzikinė forma negali egzistuoti be pirmosios dalies pasikartojimo *da capo* padaloje. Svarbu ją specifiškai ornamentuoti, pabrėžiant afektą ir patvirtinant baroko filosofijos eskaluojamą mimezės teiginį. Remiantis P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolos (1757), J. A. Hillerio (1780) traktatais šiame tyrime atskleistos arijos *da capo* dalių atlikimo tradicijos: pirmoji arijos dalis (A) atliekama taip, kad klausytojas galėtų gėrėtis kompozitoriaus kūryba, galima smulkioji puošyba. Antroje arijos dalyje (B) gausėja dainininko improvizuojamų ornamentų, o trečiojoje arijos dalyje (*da capo*) atlikėjas demonstruoja savo vokalinius ir improvizacinius gebėjimus. Galima teigti, kad improvizuojantis dainininkas tampa arijos *da capo* bendraautoriumi su kompozitoriumi. Išanalizavus arijos *da capo* formos vystymosi raidą, autorė išskyrė tris jos etapus: ankstyvąjį (pirmąjį) (1675–1710), klasikinį (antrąjį) (1710–1740) ir vėlyvąjį (trečiąjį) (1740–1770).

4. Remiantis originalių traktatų ir patikimų istorinių šaltinių studijomis (L. Zacconi (1596), R. Doningtono (1963), F. Neumanno (1983), S. Šerytės (2014)) buvo sudarytos vokalinių pagražinimų klasifikacijos: trumpųjų pagražinimų (it. *abbellimenti vaghi/corti*) ir ilgųjų pagražinimų (it. *abbellimenti lunghi/passaggi*). Trumpieji pagražinimai susisteminti į apodžatūrų ir trilių šeimas, o ilgieji – į pasažus ir kadencijas. Analizuodama konkrečiai trims arijos *da capo* formos etapams (1675–1770) būdingą ornamentiką, autorė susidūrė su italų vokalinei ornamentikai skirtų traktatų stygiu (nuo F. Rognioni (1620) iki P. F. Tosi (1723) nėra aptinkamų italų traktatų). Taigi, ornamentikos tyrimuose buvo nuspręsta remtis vokiečių traktatais, kurie aprašinėjo itališkąjį muzikos stilių (Ch. Bernhardo (1649), W. C. Printzo (1677), S. Beyerio (1703) ir M. H. Fuhrmanno (1706) ir kt.).

Tyrimas patvirtino, kad ankstyvajame arijos *da capo* etape dominavo silpnojoje takto dalyje improvizuojami apodžatūrų šeimos pagražinimai (*accento, anticipazione della syllaba, anticipazione della nota, cercar della nota*). Išvelgtas esminis klasikinio ir vėlyvojo etapų taikomų trilių skirtumas nuo ankstyvojo etapo: trilis pradedamas pagalbine nata iš viršaus. Atskleistos ilgųjų pagražinimų, pasažų sudedamųjų dalių – retorinių figūrų (*groppo, circolo, tirata, bombilans, fugura corta, messanza*) – prasmės bei jų kombinatorinės manipuliacijų galimybės. Virtuozinių pasažų *cadenze* susiformavimas ir sužydėjimas siejamas su klasikiniu

ir vėlyvuoju arijos *da capo* etapais, o jų struktūrą nulėmė visų pagražinimų (trumpųjų ir ilgųjų) kaita. Išsamiausiai vokalinių pasažų sudedamosios dalys (figūros arba muzikos retorinės figūros – MRF), su natų pavyzdžiais pateiktos W. C. Printzo (1677) traktate, buvo lyginamos su vėlesniais J. Matthesono (1739), J. A. Hillerio (1780) traktatais bei kastratų C. Broschi (Farinelli), A. M. Bernacchi, G. Aprile, bei kompozitorių L. Leo, J. A. Hasse, N. Jommelli solfedžio (*Solfeggi*) dainavimo pratimais. Prieita išvados, kad pasažai, iš pradžių perėmę Renesanso diminucijų meno ypatybes, virto savotiškais kodais, imituojančiais žodžius ar atskleidžiančiais afektus, o vėlyvajame baroke, kintant muzikinei kalbai, tapo smulkiais melodiniais nėriniais.

5. Identifikuojant skirtingų etapų arijoms *da capo* būdingus pagražinimus ir ruošiantis atlikti arijas vadinamuoju istoriškai informuotu stiliumi, autorė išskyrė tris būtinus paruošiamuosius darbus. Pirma, pasitelkiant tekstologijoje taikomą filiacijos principą, išskirti italų kompozitorių šešių arijų autografo artimiausius rankraščius (kaip *codex unicus*) ir transkribuoti į šiuolaikinę notaciją. Antra, ištyrus atitinkamų operų libretus bei pasirinktų arijų poetinius tekstus, atskleisti jų dramaturgines situacijas, įvardyti dominuojančius afektus. Trečia, išanalizuoti arijų formos vidinę struktūrą, retorines figūras. Būtina atkreipti dėmesį, kad visuose arijos raidos etapuose gausiausiai buvo puošiama trečioji (A^1) arijų *da capo* dalis. Būtent *da capo* dalyje buvo leidžiamas didžiausias atlikėjo kūrybiškumo pasireiškimas, jam suteikiama daugiausia laisvės ir skatinama puošybos improvizacija. Remiantis autorės siūloma ir tyrimais pagrįsta arijos trečiosios dalies (A^1 , *da capo*) puošyba, atlikėjas gali pritaikyti įvairius ornamentus ir kitoms arijos *da capo* dalims (pirmajai (A) ir antrajai (B)). Darbo autorė priėjo išvados, kad arijos *da capo* puošybos praktika gali būti grindžiama:

a) išlikusiais baroko epochos vokalinio meno šaltiniais (P. F. Tosi, J. F. Agricolos, G. B. Mancini, J. A. Hillerio), išpuoštomis C. Broschi, F. Bordoni – Hasse ir kt. laikmečio arijomis;

b) XXI a. dainininkų, baroko vokalinės muzikos specialistų, A. Habellion, Ph. Jaroussky, A. Hallenberg, R. Basso, išpuoštų arijų *da capo* įrašų analize.

6. Kaip ankstyvojo etapo transkribuotos ir išpuoštos džiaugsmo afekto arijos pavyzdys darbe pasirinkta A. Scarlatti arija (1696) ir liūdesio afektą išreiškianti G. Bononcini arija (1701). Klasikiniam etapui buvo pasirinktos ir puošiamos meilės afektą išreiškiančios A. Lotti arija (1717) ir pykčio afekto G. M. Orlandini arija (1721). Pristatant vėlyvąją arijos *da capo* raidos etapą, šiame darbe transkribuota ir išpuošta liūdesio, kančios afektą atstovaujanti L. Leo arija (1735) ir džiaugsmo, pasididžiavimo afektą išreiškianti N. Jommelli arija (1761).

Išskirti keletas svarbiausių ankstyvojo arijos *da capo* etapo (1675–1710) puošybos veiksnių:

- kertinių žodžių – reprezentantų, per kuriuos išreiškiamas afektas, identifikavimas. Ypatingas dėmesys skiriamas jų puošybai, artikuliacijai bei ritmikos variavimui;
- reikšmingos ir kompozitoriaus sukurtos melodinės linijos bei retorinių figūrų manipuliacijos, figūrų kombinacijos, permutacijos;
- pirmajam arijos *da capo* etapui būdingų trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų pritaikymas.

Aptarti klasikinio arijos *da capo* etapo (1710–1740) puošybos kriterijai, susiję su:

- trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų sudėties pokyčiais, natų grupavimo kaitaliojimu (dviejų natų grupavimas keičiamas trijų ar smulkesnių natų grupavimu);
- pasikartojančių frazių puošyba (transponuojant arba didinant natų kiekį);
- trumpųjų ornamentų naudojimu atliekant pasažus;
- antrajam etapui būdingų kadencijų (*cadenza*) kūrimo kriterijų naudojimu.

Vėlyvajame arijos *da capo* etape (1740–1770), kai vyksta muzikos emancipacija žodžio atžvilgiu, arijos *da capo* afektas pabrėžiamas naudojant pagražinimų nėrinius, intervalų bei chromatizmų simboliką. Ypatingai išryškėja žymūs skirtumai tarp lėto (*cantabile*) ir greito (*allegro*) tempo arijų puošybos. *Cantabile* (dainingosios, lėtosios) arijos ornamentuojamos gausiais smulkių ritminių verčių pasažais (nuo 3–9 natų). *Allegro* (greitosios) arijos puošiamos keičiant atlikimo artikuliaciją: nuo *legato*, taškuoto (sinkopinio) ritmo iki *staccato*, naudojami *arpeggio*, šuoliuojantys pasažai, nekeičiant jų tesitūros ir dažnai taikant pasitaikantį šešioliktinių judėjimą.

Italų baroko vokalinės muzikos puošybos menas – kompleksinė ir sudėtinga barokinės muzikos kalbos dalis. Tyrinėdama arijos *da capo* kūrybos bei atlikimo fenomeną, darbo autorė siekė fiksuoto ir nefiksuoto teksto problematiką gvildinti aprėpiant baroko epochos kultūrinio konteksto, meninio mentaliteto, filosofijos žinias. Viena svarbiausių šio meninio tyrimo intencijų buvo paskatinti XXI a. vokalistus priartėti prie originalių XVII–XVIII a. vokalinės muzikos šaltinių ir taip padėti istoriškai informuoto arijų *da capo* atlikimo siekiantiems dainininkams improvizuoti, remiantis italų baroko vokalinės muzikos standartais bei tradicijomis.

Literatūros sąrašas

Šaltiniai:

1. Agricola, J. F. *Anleitung zur Singkunst: aus dem italianischen des Herrn Peter Franz Tosi / mit Erläuterungen und Zusätzen*. Berlin: G. L. Winter, 1757.
2. Bacilly, d. B. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: C. Blageart, 1668.
3. Beyer, J. S. *Primae lineae musicae vocalis*. Freiberg: Elias Nicolaus Ruhfus, 1703.
4. Benati, C. *Passi del Sig.r Carlo Benati per li Duetti del Sig.r Giovanni Bononcini*. [Bologna], 1840, *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, Ac: 0987, ID: 8176. Prieiga per internetą: <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=8176>>.
5. Bernhard, Ch. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. Dresden: Edition Bernhard Lang, 1649. Prieiga per internetą: <<http://www.bassus-generalis.org/>>.
6. Bononcini, G. M. *Musico Prattico*. Bologna: Giacomo Monti, 1673. Prieiga per internetą: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP126026-PMLP248460-musico_prattico_1673.pdf>.
7. Bovicelli, G. B. *Regole, passaggi di musica*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1594.
8. Caccini, G. *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti, 1601.
9. Carissimi, G. *Ars Cantandi*. Augsburg: Daniel Waide, 1708.
10. Dressler, E. C. *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers*. Gotha: Mevius, 1767. Prieiga per internetą: <<https://ia600206.us.archive.org/9/items/fragmenteeiniger00dres/fragmenteeiniger00dres.pdf>>.
11. Frescobaldi, G. *Il primo libro de capricci*. Roma: Luca Antonio Soldi, 1624.
12. Fuhrmann, M. H. *Musicalischer-Trichter*. Franckfurt an der Spree: Auctoris, 1706.
13. Galliard, J. E. *Observations on the Florid Song*. London: J. Wilcox, 1743. Prieiga per internetą: <http://www.gutenberg.org/files/26477/26477-h/26477-h.htm#pl_4>.
14. Hiller, J. A. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Junius, 1780.
15. Mancini, G. B. *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*. Vienna: Ghelen, 1774.
16. Mattheson, J. *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Prieiga per internetą: <[http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann))>.

17. Mazzocchi, D. *Partitura dei madrigali a cinque voci*. Roma: Francesco Zannetti, 1638. Prieiga per internetą: <http://imslp.org/wiki/Partitura_de%27_madrigali_a_cinque_voci_%28Mazzocchi,_Domenico%29>.
18. Mersenne, M. *Harmonie universelle*. Livre Second. Des Chants: 92–95. Paris: Sebastian Cramoisy, 1636. Prieiga per internetą: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/20/IMSLP77428-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_Pt1_06.pdf>.
19. Metastasio, P. *Demofonte*. Genova: Franchelli, 1735. Prieiga per internetą: <<https://archive.org/details/demofontedramap00cioc>>.
20. Metastasio, P. *Olimpiade*: 2. Paris: Herissant, 1780. Prieiga per internetą: <https://books.google.lt/books?hl=lt&lr=&id=3OJkAAAcAAJ&oi=fnd&pg=PA341&dq=metastasio+olimpiade&ots=Oze3esw33Q&sig=0NgvFZkD7IL6FrL8DZ8CbodwfKI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>.
21. Penna, L. *Li Primi Albori Musicali*. Bologna: Giacomo Monti, 1679. Prieiga per internetą: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP127915-PMLP250730-li_primi_albori_musicali_1679.pdf>.
22. Pisa, A. *Breve dichiarazione della battuta musicale*. Bologna: Forni, 1611. Prieiga per internetą: <https://books.google.lt/books/about/Breve_dichiarazione_della_battuta_musica.html?id=5t42AQAAMAAJ&redir_esc=y>.
23. Planelli, A. *Dell'opera in musica*. Napoli: Donato Campo, 1772. Prieiga per internetą: <<https://archive.org/details/delloperainmusic00plan>>.
24. Printz, W. C. *Phrynys*. Dresden: Johann Christoph Mieth, 1677. Prieigos per internetą: <<https://books.google.co.uk/books?id=sU9TAAAcAAJ&dq=printz%20Satyrischer%20Componist&pg=PA11#v=onepage&q=printz%20Satyrischer%20Componist&f=false>], [https://books.google.de/books?id=1BIDAAAcAAJ&pg=PP7&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>.
25. Riepel, J. *Gründliche Erklärung der Tonordnung*. Frankfurt, Leipzig, 1757.
26. Spieß, M. *Tractatus Musicus*. Augsburg: Johann Jakob Lotters, 1745. Prieiga per internetą: <[http://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus,_Op.8_\(Spie%C3%9F,_Meinrad\)](http://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus,_Op.8_(Spie%C3%9F,_Meinrad))>.
27. Tosi, P. F. *Opinione de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto Figurato*. Bologna: Lelio della Volpe, 1723.

28. Vogt, M. J. *Conclave Thesauri magnae artis musicae*. Pragae: Labaun, 1719. Prieiga per internetą: http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs2/object/display/bsb10497520_00171.html.
29. Walther, J. G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. Prieiga per internetą: [http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_\(Walther,_Johann_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_(Walther,_Johann_Gottfried)).

Literatūra:

1. Ayrey, C., Everist, M. *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
2. Ambrazas, A. Muzika kaip tekstas. *Literatūra ir menas*, 1993, p. 10–30.
3. Bailey, D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Ashborne: Moorland Publishing, 1993.
4. Balandis, L., Kalavinskaitė, D. Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis. *Ars et praxis*, 2016, t. 4, p. 87–102.
5. Bartel, D. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985.
6. Baird, J. C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
7. Bass, J. Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz. *Performance Practice Review*, 2009, Vol. 14, No. 1, Article 1. Prieiga per internetą: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1230&context=ppr> [žiūrėta 2015 10 10].
8. Beghelli, M. Aria col da capo: istanze esecutive ieri e oggi. *Musica e Storia*, 2008, Vol. XVI/3, p. 761–773.
9. Beicken, S. J. *Treatise on vocal performance and ornamentation by Johann Adam Hiller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
10. Bellina, L. A. Il Settecento: dall' Arcadia al neoclassicismo. *Trecciani*, 2010. http://www.treccani.it/scuola/dossier/2010/Librettistica/3_bellina_700.html [žiūrėta 2017 01 20].
11. Bent, M. Edizioni critiche di musica medievale e rinascimentale. *Enciclopedia della musica*, 2002, Vol. II, p. 909–932.

12. Besutti, P. L'oratorio musicale italiano ei suoi contesti (secc. XVII–XVIII). Atti del Convegno Internazionale (Perugia, Sagra Musicale Umbra, settembre 18–20, 1997). *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia* 35, 2002, p. 9–38.
13. Bianconi, L., Pestelli, G. *Storia dell'opera italiana*. Torino: EDT, 1987.
14. Bianconi, L. *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*. Bologna: Il mulino, 1993.
15. Binni, W. *L'Arcadia e il Metastasio*. Perugia: La Nuova Italia, 1965.
16. Bononcini, G. B., Mellace, R., Lürig, A. R., Basso, A. *La conversione di Maddalena: oratorio a quattro con instrumenti*. Lucca: Libreria musicale italiana, 2010.
17. Borio, G. Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, p. 7–29.
18. Braun, W. Die Musik des 17. Jahrhunderts. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 4*. Laaber, 1981.
19. Brown, H. M. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. London: Oxford University Press, 1976.
20. Bruveris, J. Barokas. *Muzikos enciklopedija*, 2000, t. 1, p. 130–131.
21. Budzinauskienė, L. Lietuvos bažnytinių kapelų vadovų ir narių kūrybinė veikla (XVIII a. pabaiga – XIX a. I pusė). *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 1, p. 25–32.
22. Budzinauskienė, L. Muzikinis ugdymas Lietuvoje XVIII pabaigoje – XIX amžiuje. Bažnyčių mokyklos. *Menotyra*, 2008, t. 15, Nr. 1, p. 13–25.
23. Budzinauskienė, L. Vakarų Europos kompozitorių klasikų kūriniai Lietuvos bažnytinių kapelų repertuare (XIX amžius). Rankraščių aprašas. *Menotyra*, 2010, t. 17, Nr. 3, p. 210–226.
24. Bukofzer, M. *Music In The Baroque Era – From Monteverdi To Bach*. New York: W.W. Norton & Company, 2007.
25. Burney, C. *Viaggio musicale in Italia*. Torino: EDT, 1978.
26. Carter, S. (ed.). *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*. New York: Century Music, 1997.
27. Cavallini, I. Sugli improvvisatori del Cinque–Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento. *Recercare*, 1989, Vol. 1, p. 7–22.
28. Colas, D. Quale voce sentiamo nel da capo? *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 711–738.

29. Cypess, R. „Esprimere la voce humana“: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, 2010, 27. 2, p. 181–223.
30. Cyr, M. *Performing Baroque Music*. Portland: Ashgate Publishing, 1992.
31. Crutchfield, W. Voices (The Classical Era, The 19 th Century). *Performance Practice: Music After 1600*, 1989, p. 292–319.
32. Dahlhaus, C. *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT, 2005.
33. Darbellay, E. *Tempo Relationships in Frescobaldi's Primo Libro di Capricci in Frescobaldi Studies*. Durham: Duke University Press, 1987.
34. Daujotytė, V. *Tekstas ir kūrinys*. Vilnius: Kultūra, 1998.
35. Daunoravičienė, G. Muzikos teorijos raidos aspektai Das Generalbasszeitalter epochoje. *Menotyra*, 2006, t. 42, Nr. 1, p. 1–9.
36. Daunoravičienė, G. Skaitmeninis bosas. *Muzikos kalba. Barokas*, 2006, II d., p. 127–201.
37. Daunoravičienė, G. „Cum essem parvulus“: nuo Orlando di Lasso iki Ryčio Mažulio. Pamatinių kompozicinių idėjų kaita. *Lietuvos muzikologija*, 2008, t. 9, p. 42–69.
38. Daunoravičienė, G. Die Motetten von Orlando di Lasso und Rytis Mažulis nach dem Paulus-Text 'Cum essem parvulus': Gegenüberstellung ihrer kompositorischen Konzepte. *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der 'musica sacra' bis zur Kunstreligion*, 2015, p. 235–249.
39. Davies, S. Authenticity in musical performance. *British Journal of Aesthetics*, 1987, Vol. 27, N. 1, p. 39–50.
40. De Brosses, C., Levi, C., Natoli, G. *Viaggio in Italia: lettere familiari*. Firenze: Parenti, 1957.
41. Descartes, R. *Sielos aistros*. Vilnius: Pradai, 2002.
42. Dickey, B. L'Accento: In Search of a Forgotten Ornament. *Historic Brass Society Journal*, 1991, Vol.: 3, Issue 1<
http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1991_JL01_web_011_Dickey_1276.pdf, p.98-121> [žiūrėta 2015 10 13].
43. Dolmetsch, A. *The Interpretation of the Music of XVII and XVIII centuries*. London: Novello, 1946.
44. Donington, R. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.
45. Donington, R. *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber and Faber, 1973.
46. Donington, R. *Baroque Music: Style and Performance*. London: Faber and Faber, 1982.

47. Eggebrecht, H. H. *Opusmusik. Krantai*, 1990, spalio mėn. p. 12–19.
48. Elste, M. The da capo aria in the twentieth century, the evidence of recordings and the aesthetics behind. *Musica e Storia*, 2008, Vol. XVI, No. 3, p. 739–760.
49. Fabian, D. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2001, Vol. 32, No. 2, p. 153–167.
50. Farrell, J. H. *Ornament and the affections in the opera arias of George Frideric Handel*. Doctoral dissertation, University of British Columbia, 2008.
51. Feder, G. *Music Philology—An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. New York: Pendragon Press, 2008.
52. Ferrari, A. *Dizionario di mitologia greca e latina*. Torino: Utet, 1999.
53. Filip, I. On the Ornamentation of Baroque Music. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, 2009, Vol. 2 (51), p. 27–30.
54. Giovanatti, E. Il “Sistema produttivo“ dell’ opera italiana del settecento. *E-Storia* 3, 2013 <<http://www.e-storia.it/Public/e-Storia-Anno-III-Numero-3-novembre-2013-Articolo-12.pdf>> [žiūrėta 2017 11 11].
55. Goehr, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Cotswolds: Clarendon Press, 1994.
56. Gozza, P. Storia musicale dell’ aria. *Musica e Storia*, 2008, Vol. XVI, No. 3, p. 519–531.
57. Grier, J. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
58. Haböck, F. *Die Kastraten und ihre Gesangkunst, eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1927.
59. Harnoncourt, N. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Kassel: Bärenreiter, 1999.
60. Harnoncourt, N. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel: Bärenreiter, 2010.
61. Harris, L. *Vocal Ornaments in the Seventeenth Century*. Texinfo [Toronto, Canada]: Continuo.co, September, 2002. Prieiga per internetą: <<http://www.continuo.ca/files/Vocal%20ornamentation%20in%20Italy.pdf>> [žiūrėta 2015 03 20].
62. Haskell, H. *The Early Music Revival*. Mineola, New York: Dover Publications, 1996.

63. Hourle, G. *Meter in Music, 1600-1800– Performance, Perception, and Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
64. Kalavinskaitė, D. Viduramžių monodija. Grigališkasis choralas. *Muzikos kalba. Viduramžiai, Renesansas*, 2003. I d., p. 24–66.
65. Katkus, D. *Muzikos atlikimas*. Vilnius: Tyto alba, 2006.
66. Kerman, J. *Contemplating music: challenges to Musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.
67. Kerman, J., Dreyfus, L. ir kt. The early music debate: ancients, moderns, postmoderns. *The Journal of Musicology*, 1992, Vol. 10, No. 1, p. 113–30.
68. Kivy, P. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Corenell University Press, 1995.
69. Klotz, S. *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
70. Krylovas, A. *Diskrečioji matematika*. Vilnius: VGTU leidykla Technika, 2009.
71. Kučinskas, D. Muzikos tekstas muzikologijos kontekstuose. *Lietuvos muzikologija*, 2002, t. 3, p. 106–112.
72. Leopold, S. *Claudio Monteverdi und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1993.
73. Leopold, S. *Die Oper im 17. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 2004.
74. Leopold, S. *Händel die Opern*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
75. Lissa, Z. *Aufsätze Zur Musikästhetik Eine Auswahl*. California: Henschel, 1969.
76. Lühning, H. Arie in Italien. *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1994, Sachteil I.
77. Maniates, M. R. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530 – 1630*. North Carolina: The University of North Carolina Press Chaper Hill, 2011.
78. Manuwald, G. *Nero in opera: librettos as transformations of ancient sources*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.
79. Mirabelli, U. *Il teatro musicale nel XVII e XVIII secolo*. Milano: Editoriale Jaca Book, 1993.
80. Nattiez, J. J. Interpretazione e autenticità. *Enciclopedia della musica*, 2002, Vol. II, p. 1064–1083.
81. Navickaitė–Martinelli, L. *Pokalbių siuita. 32 interviu ir interliudijos apie muzikos atlikimo meną*. Vilnius: Versus aureus, 2010.
82. Neumann, F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

83. North, R. *The Muscicall Grammarian 1728*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
84. Pirotta, N. *New Glimpses of an Unwritten Tradition, in Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
85. Pister, A. Muzikos retorikos tradicija Johanno Kuhnau „Biblinėse istorijose“. Teorinis konceptas (I dalis). *Lietuvos muzikologija*, 2005, t. 6. p. 18–23.
86. Pister, A., Žukienė, J. Baroko muzikos retorika: teorija ir praktika. *Muzikos kalba. Barokas* (II d.), 2006, p. 84–126.
87. Planchart, A. L'interpretazione della musica antica. *Enciclopedia della musica*, 2002, Vol. II, p. 1010–1028.
88. Povilionienė, R. *Musica Mathematica, tradicijos ir inovacijos šiuolaikinėje muzikoje*. Vilnius: LMTA, 2013.
89. Pryer, A. Notation, 2. The 13th and 14th centuries. *Grove Music Online*, 2011 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4761?q=notation&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [žiūrėta 2017 05 12].
90. Questa, C. Soggetti antichi nel teatro d'opera. *Il Saggiatore musicale*, 2008, No. 15 (1), p. 97–105.
91. Radoš-Perković, K. I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento. *Studia Romanica et Anglica Zagabiensia*, 2008, Vol. 52, p. 185–201.
92. Rastall, R. Notation, 4. Mensural notation from 1500. *Grove Music Online*, 2011 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg7#S20114.3.4>> [žiūrėta 2017 05 20].
93. Sadie, J. A. *Companion to Baroque Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
94. Schmidt, M. H. Der Einfluss der Da- Capo arie auf andere Arienformen. *Musica e Storia*, 2008, Vol. XVI, No. 3, p. 739–760.
95. Seligmann, E. R., Kauffman, D. *Understanding the Art of Vocal Embellishment in Handel's Opera Seria* [interaktyvus]. Texinfo [Greeley, Colorado]: Scribd, December, 2007. Prieiga per interbetą: <http://www.ellieseligmann.com/essays/handel_seligmann.pdf> [žiūrėta 2016 09 20].
96. Sherrill, P. M. *The metastasian da capo aria: Moral philosophy, characteristic actions, and dialogic form*. Doctoral dissertation, Indiana University, 2016.

97. Silverstein M., Urban G. (eds.). *Natural Histories of Discourse*, Chicago: University of Chicag Press, 1996.
98. Smith, A. *Essays on Philosophical Subjects*. Oxford: Oxford Press, 1980.
99. Smither, H. E. *A History of the Oratorio, 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.
100. Subačius, P. *Tekstologija, teorijos ir praktikos gairės*. Vilnius: Aidai, 2001.
101. Šerytė, S., Budzinauskienė, L. Giulio Caccini arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ (1601–1602) pratarinė: šaltinis ir jo komentarai. *Lietuvos muzikologija*, 2013, t. 14, p. 156–168.
102. Šerytė, S. *Italų ir prancūzų baroko vokalinės muzikos ornamentika: istorinių šaltinių lyginamoji analizė*. Doctoral dissertation, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2014.
103. Štrauchas, J. *Naujųjų amžių filosofijos istorija*. Kaunas: Amžius, 1996.
104. Taruskin, R. Tradicija ir autoritetas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. Vilnius: Apostrofa, 2007.
105. Tauragis, A. „Caccini Giulio“. *Muzikos enciklopedija*, 2000, t. 1, p. 223.
106. Trilupaitienė, J. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius: Muzika, 1995.
107. Trilupaitienė, J. *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
108. Trilupaitienė, J. *Dramma per musica* senojoje Lietuvoje. *Elenos pagrobimas*. Vilnius, 1636. *Pirmoji italų barokinė opera Lietuvoje*. Vilnius: Senųjų menų studija, 2009.
109. Trilupaitienė, J. (sud.). *Opera Lietuvos Didžiųjų kunigaikščių rūmuose*. Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2010.
110. Unger, H. H. *Musica e retorica fra XVI – XVIII secolo*. Firenze: Alinea, 2003.
111. Vaitkus, B. *Dinamikos fenomenas baroko muzikoje klavesinui*. Doctoral dissertation, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2015.
112. Wolff, H. Ch. Originale Gesangsimprovisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts. *Das Musikwerk*, 1972, No. 41, p. 109–168.
113. Wettrup, J. Aria. Derivation and use to the early 17-18 th century. *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, 1980, Vol. I, p. 573–578.
114. Žukienė, J. Skaičių simbolika Johanno Sebastiano Bacho kompozicijose. *Naujasis židinys–Aidai*, 2001, Nr. 7/8, p. 395–400.
115. Žukienė, J. Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai. *Menotyra*, 2003, Nr.1, p. 3–9.

116. Акопян Л. О. *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика, 1995.
117. Арановский М. Г. *Синтаксическая структура мелодии. Исследование*. Москва: Музыка, 1991.

Priedai

1 skyrius

1 priedas. Baroko epochos natų grafikos alteracijos ženklų reikšmių ir dešifravimo lentelė.
Pavyzdžiai iš R. Doningtono knygos *A Performer's Guide to Baroque Music* (1973).

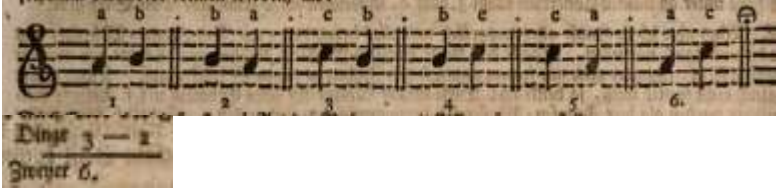
 (Donington 1973: 116)
 (Donington 1973: 115)
 (Donington 1973: 118)

2 priedas. Ritmo atlikimo pavyzdžiai iš R. Doningtono knygos *A Performer's Guide to Baroque Music* (1973).




 (Donington 1973: 263-273)

3 priedas. Gretinių ir kartotinių gretinių kombinacijos pavyzdžiai natomis iš J. Riepelio traktato *Gründliche Erklärung der Tonordnung* (1757). Prieiga per internetą: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10497456_00005.html].

Gretiniai	 (Riepel 1757: 8)
Kartotini gretiniai	 (Riepel 1757: 13)

Ankstyvojosios arijos *da capo* (1675–1710) formos pavyzdžiai

4 priedas. Arijos „Užtenka žvilgsnio“ (*Basta un guardo*) rankraštis iš C. Pallavicino operos „Diokletianas“ (*Diocleziano*, 1674). Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP391834-PMLP634071--Mus.It.IV.409-_Diocleziano.pdf].

A	B	A ¹	R
1-7	8-17	1-7	18-27

Handwritten musical score for the aria "Basta un guardo" from Diocleziano by C. Pallavicino. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Italian. The score is divided into sections A, B, and A1. Section A is marked with a red box 'A' and contains the first 7 measures. Section B is marked with a red box 'B' and contains measures 8-17. Section A1 is marked with a red box 'A1' and contains measures 18-27. The score ends with a red circle around the word "Ritornello".

5 priedas. Arijos „Nebetikiu tavimi meile“ (*Và non ti credo amor*) rankraštis iš C. Pallavicino operos „Galienas“ (*Galieno*, 1675), I v. VII sc. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP28208-PMLP61922-Pallavicino_Galieno.pdf].

A		B	A ¹
R	a	b	a
1-5	6-14	15-23	6-14

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in a single system with multiple staves. Red annotations are present throughout the score:

- Red boxes labeled 'A' and 'R' are placed at the beginning of the first staff.
- A red box labeled 'R' is placed at the end of the first staff.
- A red box labeled 'a' is placed above the second staff.
- A red box labeled 'R' is placed above the third staff.
- A red box labeled 'B' is placed above the fourth staff.
- A red circle is drawn around a measure in the fourth staff.
- A red circle is drawn around a measure in the fifth staff.

The lyrics are written below the staves in Italian. The score is a single system with multiple staves, and the annotations are used to mark specific sections and measures.

6 priedas. Arijos „Žvaigždės, nežudykite manęs“ (*Stelle non m'uccidete*) rankraštis iš A. Sartorio operos „Julijus Cezaris Egipte“ (*Giulio Cesare in Egitto*, 1676). Prieiga per internetą: [http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/0/IMSLP344775-PMLP556249--Rari_6.4.15-_Giulio_Cesare_in_Egitto_Atto_Primo.pdf].

Handwritten musical score for the aria "Stelle non m'uccidete" from the opera "Giulio Cesare in Egitto" by Antonio Sartorio. The score is written on ten staves. The first staff has a red box labeled 'R' above it. The second staff has a red box labeled 'A' above it. The third staff has a red box labeled 'B' above it. The lyrics are written below the staves. The score ends with a red circle around the word 'Cafu' and the signature 'Giulio C.'.

Stelle non m'uccidete no no no no

non m'uccide

voi non secondate la speranza del cor se m'ingan-

nate voi con troppo con troppo dolor mi trasi-

ge - te voi con troppo con troppo dolor mi trasi-

Cafu Giulio C.

7 priedas. A. Scarlatti arijos „Garbinamoji Parisatidė“ (*Parisatide Adorata*, 1689) rankraštis.

Prieiga

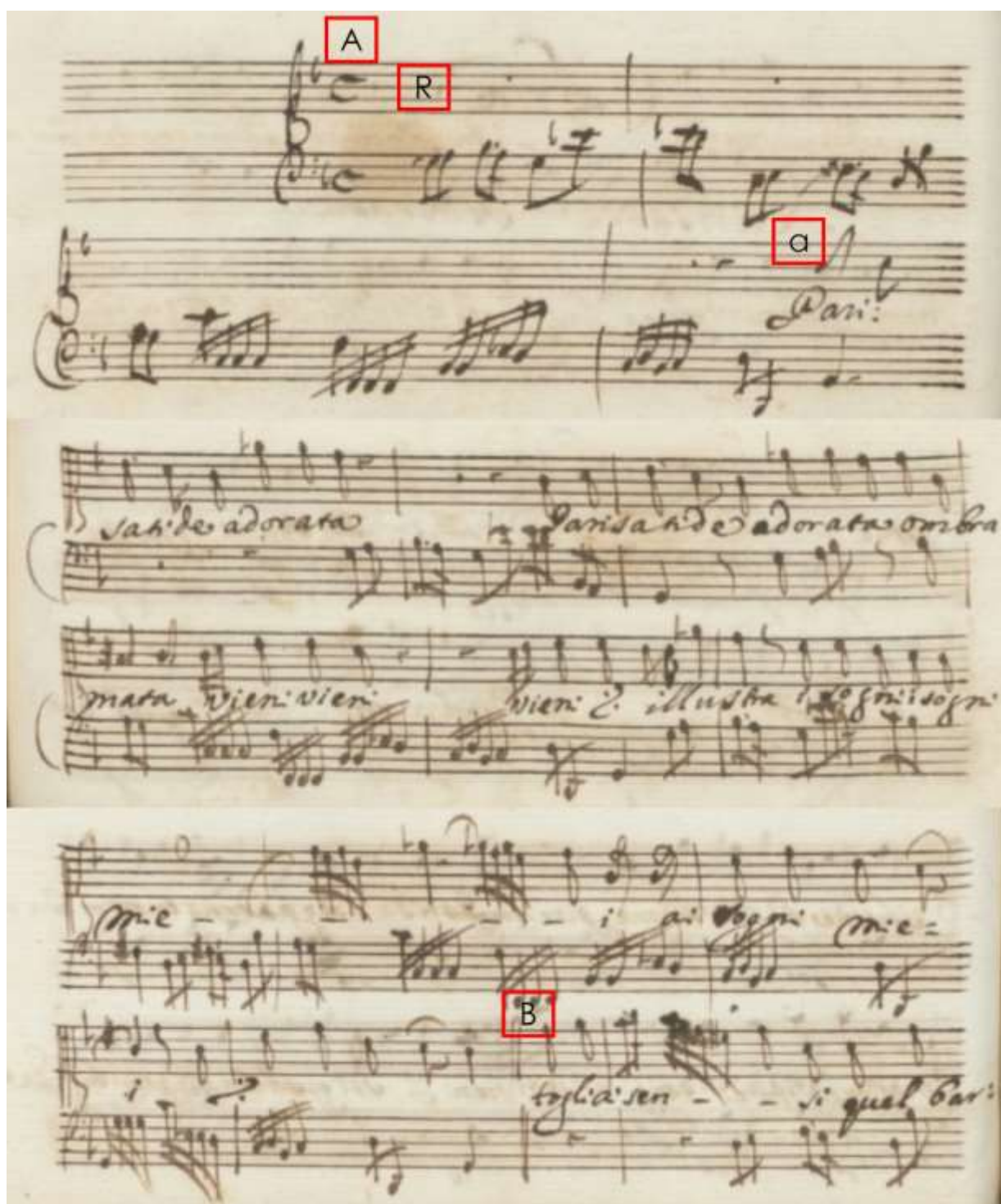
per

internetą:

[[http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-](http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?teca=MagTeca+-+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0078630)

[+ICCU&id=oai:www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0078630](http://www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT\ICCU\MSM\0078630)].

A		B	A ¹	
R	a	b	R	a
1-4	4-14	15-25	1-4	4-14





Klasikinio arijos *da capo* (1710–1740) formos pavyzdžiai

8 priedas. Grismondos arijos „Lai veidas suteikia“ (*Faccia un volto*) rankraštis iš A. Lotti operos „Teofanė“ (*Teofane*, 1719). Prieiga per internetą: [https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP377209-PMLP179824-A_Teofane.pdf].

A					B
R	a	R	a ¹	R	b
1-7	8-18	18-20	21-35	35-43	43-46

Violini Vniss. **A** **R**

Alto Violetta

Cismenda

Basso

Faccia un uolto il suo piacer il suo piacer,

La uendetta il mi-o farà, = = = = = la uen-

R

Piano

a

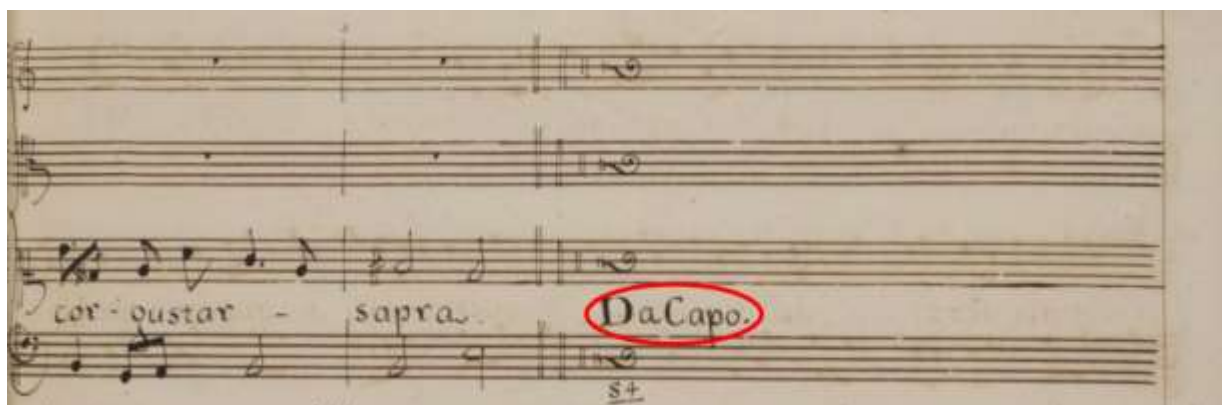
detta - il mio farà Faccia un

uolto il suo piacer il suo piacer il suo piacer la uendetta mio farà

la uendetta

la uendetta mio farà

E dolcezza in lei maggiore



9 priedas. Andželikos arijos „Atiduodamas tau“ (*Mentre rendo*) rankraštis iš N. Porporos operos „Andželika“ (*Angelica*, 1720). Prieiga per internetą: [https://imslp.nl/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP369584-PMLP596791--Mus.Hs.17050-_Angelica_Parte_Prima.pdf].

A						B		
R	a	R	a ¹	a ²	R	b	R	b ¹
1-20	21-38	38-44	44-61	62-78	78-89	90-115	115-117	118-136

Mentre rendo a te la vita pas - sa oh Dio la tua fe-
rita la tua ferita da quel fianco a questo cor a questo

cor *Mentre rendo a te la vita*
pas - sa oh Dio la tua ferita da quel fian

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on ten staves. The vocal line is on the fifth staff, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is on the other nine staves. A red box labeled 'a2' is placed above the vocal line on the fourth staff.

Lyrics: *co a' questo cor oh Dio la tua fe*

Lyrics: *z'ia pas sa da quel fianco a' questo cor a'*

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on ten staves. The vocal line is on the fifth staff, with lyrics in Italian. The piano accompaniment is on the other nine staves. Red boxes labeled 'R', 'B', and 'b' are placed above the vocal line on the second, sixth, and seventh staves respectively.

Lyrics: *questo cor*

Lyrics: *In quel labro pallidetto in quel*

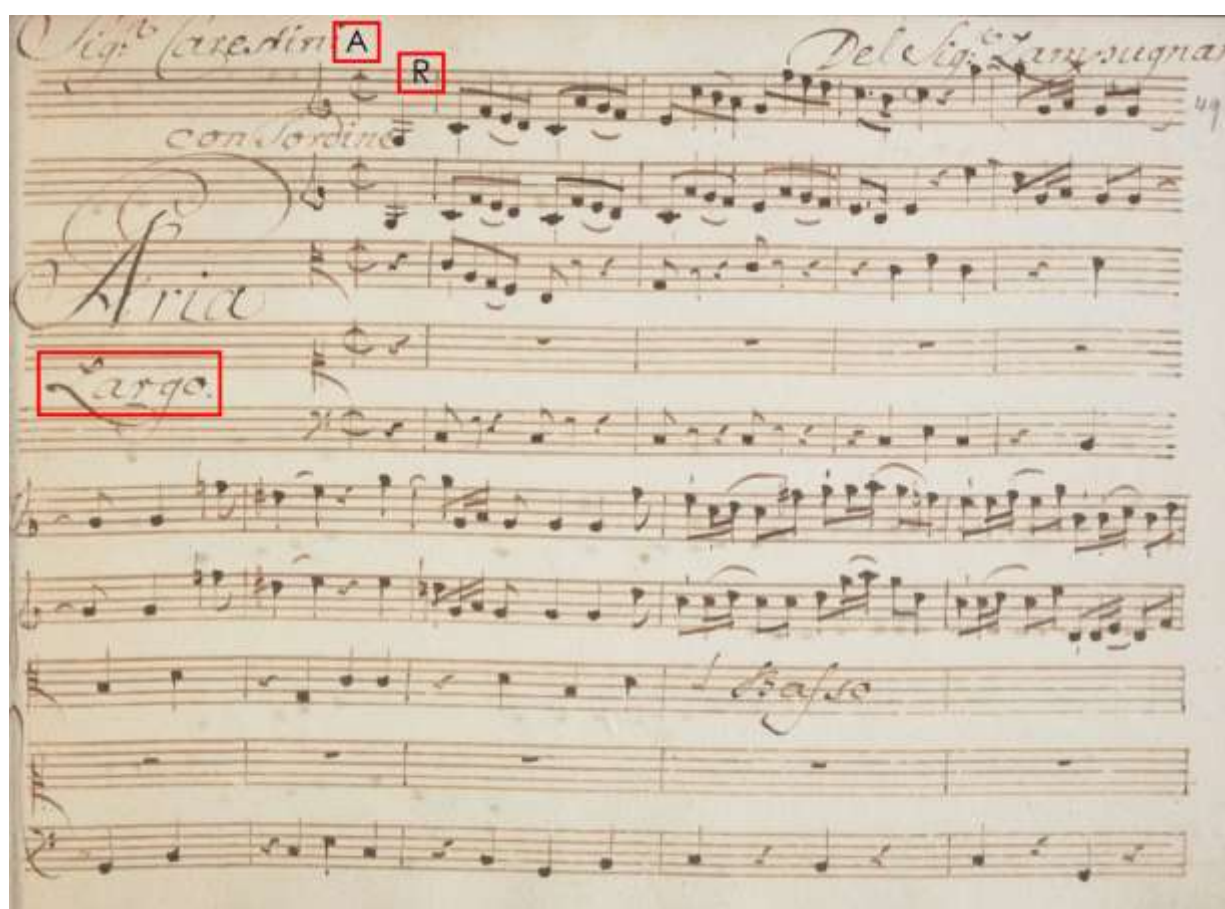
Handwritten musical score on two staves. The first staff contains the lyrics: *guardo languidetto i suoi dardi e la sua face per ferirmi a*. The second staff contains the lyrics: *scose amor in quel labro in quel quando i suoi dardi*. A red box labeled 'R' is placed above the first staff, and a red box labeled 'b1' is placed above the second staff.

Handwritten musical score on two staves. The first staff contains the lyrics: *e la sua face per ferirmi a scose amor*. The second staff contains the lyrics: *scose amor*. The score concludes with a double bar line and a signature: *Ja Copo*.

Vėlyvojo arijos *da capo* (1740–1770) formos pavyzdžiai

10 priedas. Ezio arijos „Atleisk mylimasis gėri“ (*Perdona amato bene*) rankraštis G. B. Lampugnani operos „Ecijus“ (*Ezio*, 1743). Prieiga per internetą: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP407013-PMLP658970--Mus.Hs.17680-_Perdono,_amato_bene.pdf].

A					B
R	a	R	a ¹	R	b
1-16	17-39	39-43	43-72	72-81	82-97



491

Perdona amato

492

Bene, se à me sembrasti infida, se à me sem-
brasti infida, Cara tu sai quai bene sof-

50

fre un amante cor, un aman =

te cor, tu sai, tu

51

sai quai sene, soffre un amante cor.

soffre un amante cor un amante

51

R

for:

cor un' amante cor.

dia:

al

Perdona amato

52

Bene se a me sembrasti infida, se a me sem-

for:

dia:

brasti infida. Cara, tu sai quai sene tu

51

Sai quai sene soffre un'amante cor, un'a-

man =

53

te un'amante cor,

Cara, tu sai tu sai quai sene soffre un'amante a-

53

mante cor - un'aman- te cor, un'a.

R

senza sordine forte

mante cor.

54

B

Pre-to-ria. for

b

Pre-mi, quel

Pre-to

54

ma: for: ma: for:

cor è mio, lieto à morir m'invio, non

ma: for:

temo il tuo rigor non temo il tuo rigor, non

55

temo il tuo rigor il tuo rigor il tuo ri-

for: non temo il tuo rigor.

Da Gio:

11 priedas. Arijos „Sekiau jį laimingas“ (*Lo seguitai felice*) iš N. Jommelli operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761). Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP347122-PMLP560692-Olimpiade_di_Jommelli_Atto_Terzo.pdf].

A				B	
R	a – r – a	R	a ¹ – r – a ¹	R	b
1-39	40-109	109-115	116-206	206-212	213-231

Scena III. Recit: secco, Aria.

The image shows the beginning of the aria 'Lo seguitai felice' from the opera 'L'Olimpiade' by Niccolò Jommelli. The score is in 3/8 time and features a vocal line with various ornaments and a basso continuo line. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two parts, A and B, with corresponding lyrics 'a - r - a' and 'a¹ - r - a¹'. The score is marked with 'Scena III. Recit: secco, Aria.' and 'Allegretto'.

The image shows the continuation of the musical score for the aria 'Lo seguitai felice'. The score continues with the vocal line and basso continuo line. The tempo remains 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with 'col Basso'.

First system of a musical score. It consists of eight staves. The top four staves are for Violins I and II, and the bottom two are for Violas. The first staff (Violin I) has a dynamic marking 'F' (Forte) above it. The second staff (Violin II) also has a dynamic marking 'F' above it. The third staff (Violin I) has a dynamic marking 'F' above it. The fourth staff (Violin II) has a dynamic marking 'F' above it. The fifth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The sixth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The seventh staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The eighth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it.

Second system of a musical score. It consists of eight staves. The top four staves are for Violins I and II, and the bottom two are for Violas. The first staff (Violin I) has a dynamic marking 'F' (Forte) above it. The second staff (Violin II) also has a dynamic marking 'F' above it. The third staff (Violin I) has a dynamic marking 'F' above it. The fourth staff (Violin II) has a dynamic marking 'F' above it. The fifth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The sixth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The seventh staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it. The eighth staff (Viola) has a dynamic marking 'F' above it.

Musical score for a vocal piece. The vocal line is in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Lo segui - tai fe - lice quand' - - era il Ciel se". A red box highlights a note in the vocal line. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Continuation of the musical score. The vocal line is in G major, 4/4 time. The lyrics are: "re - - - - - no alle tem - peste in seno". A red box highlights a note in the vocal line. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Musical score for a vocal and piano piece. The score consists of eight staves. The first four staves are for the piano accompaniment, and the last four are for the vocal line. The vocal line includes the lyrics: "voglio se-guirlo ancor lo segui-fai quando il Ciel e-ra-te-re".

Continuation of the musical score from the previous page. It consists of eight staves. The vocal line includes the lyrics: "no alle tem-pe".



Musical score system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ste in sono". The piano accompaniment includes dynamic markings *F* and *P*.



Musical score system 2, continuing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "yo - gio se - guirlo se - guirlo an - cor - - - - - se". The piano accompaniment continues with various musical notations.

Musical score for a piano piece, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include F (Forte) and P (Piano). The lyrics are "- guirlo an - cor" and "se - quirlo an - cor se -".

Musical score for a piano piece, measures 9-16. The score continues from the previous page. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include P (Piano), F (Forte), and F P (Forte Piano). The lyrics are "- guirlo an - cor se -" and "- guirlo an - cor". A red box highlights the letter "R" above a note in measure 10.

Q

lo segui - tai lo segui - - tai fe - - lice quand e - - ra il Ciel te - re - -

p G

R

no alle tem - peste in

seno voglio se - guirlo an - cor lo segui - tai quando il Ciel quando il ciel

This musical system consists of eight staves. The top four staves are for the vocal line, and the bottom four are for the piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "seno voglio se - guirlo an - cor lo segui - tai quando il Ciel quando il ciel". The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes.

e - - - ra era se - re - - -

This musical system also consists of eight staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal line includes the lyrics: "e - - - ra era se - re - - -". The piano part continues with a similar complex, flowing melody.

Musical score for the first system. The score includes vocal lines (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "no alle tem". The score includes dynamic markings: *F* (Forte), *P* (Piano), and *H* (Harmonium). The piano accompaniment features a prominent bass line with chords and a melodic line in the right hand.

Musical score for the second system. This system continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal lines and piano accompaniment are shown in the same notation and clefs. The piano accompaniment continues with its characteristic bass line and melodic patterns. The score concludes with a final chord in the piano part.

Musical score for the first system. The vocal line (soprano) is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: "ste in seno voglio se-guirlo an-cor". The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) indicated.

Musical score for the second system. The vocal line (soprano) is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: "voglio se-guirlo an-cor". The piano part continues the rhythmic pattern from the first system, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) indicated.

Musical score for the first system. The vocal line (soprano) is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: "voglio se - - guirlo an - cor alle tem - peste in". The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics markings 'F' (forte) and 'P' (piano) are present.

Musical score for the second system. The vocal line (soprano) is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: "seno vo - - - - - glio se - guirlo an - cor". A red box highlights the letter 'R' above a note in the vocal line. The piano part continues with a complex, rhythmic accompaniment. Dynamics markings 'F' (forte) and 'P' (piano) are present.

B

b

come dell' ora il loco scuopre le masse impure scuoprono

F

F

le sventure di fal - - si Ami - ci il cor de' falsi Amici il cor de' falsi Amici il cor Da Capo

F

2 skyrius

Trumpieji pagražinimai

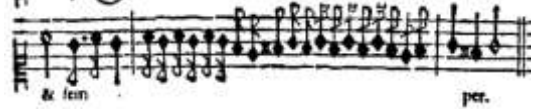
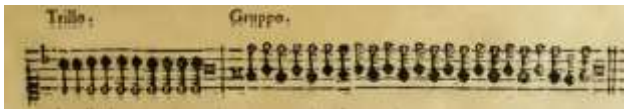
12 priedas. Ankstyvojo arijos *da capo* etapo (1675–1710), apodžatūrų šeimos, trumpųjų pagražinimų galimybės iš M. H. Fuhrmanno *Musicalischer-Trichter* (1706) ir J. E. Galliaro *Observations on the Florid Song* (1743) traktatų. Prieigos per internetą: [http://imslp.org/wiki/Musicalischer-Trichter_(Fuhrmann%2C_Martin_Heinrich)];[http://www.gutenberg.org/files/26477/26477-h/26477-h.htm#pl_4].

Priebalsės ir gaidos paankstinimas (anticipazione della sillaba;anticipazione della nota)	 (Fuhrmann 1706: 70, 71)
Trumpieji apodžatūra (appoggiatura)	 (Galliard 1743: 32-37)

13 priedas. Klasikinio (1710–1740) ir vėlyvojo (1740–1770) arijos *da capo* raidos etapų apodžatūrų šeimos, trumpųjų pagražinimų atlikimo galimybės iš J. F. Agricola *Anleitung zur Singkunst* (1757) ir J. A. Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) traktatų. Prieigos per internetą:[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/4/43/IMSLP82404-PMLP140521-Singkunst.pdf];[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP61420-PMLP125545-Hiller,_Johann_Adam,_Anweisung_zum_musikalisch-zierlichen_Gesange.pdf].

Anticipacija (it. <i>anticipazione</i>; vok. <i>Nachschlag</i>)	 (Agricola 1757: 84)
Natos beieškant (<i>cercar della nota</i>)	 (Hiller 1780: 50)
Trumpų apodžatūrų teisingi (vok. <i>recht</i>) ir klaidingi (vok. <i>unrecht</i>) atlikimai	 (Agricola 1757: 77)
Dvigubos apodžatūros (vok. <i>Anschlag</i>)	 (Agricola 1757: 91)

[illegible]

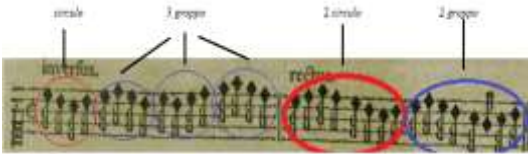
<i>Gruppetto</i>	 (Bovicelli 1594: 8)
<i>Trillo</i> in <i>Gruppo</i>	 (Caccini 1601: 8)
<i>Trillo</i>	

	(Penna 1672:142)
Trillo maggiore (lt. mažorinis trilis)	(Galliard 1743: 43); (Agricola 1757: 95)
Mezzotrillo (it. pusinis trilis)	(Galliard p. 45); (Agricola, p. 99)
Trilių grandinė (it. catena dei trilli, vok. Zette ar Rette von Trillern)	(Agricola 1757: 100)
Šuoliai su triliais	(Hiller 1780: 66, 67)

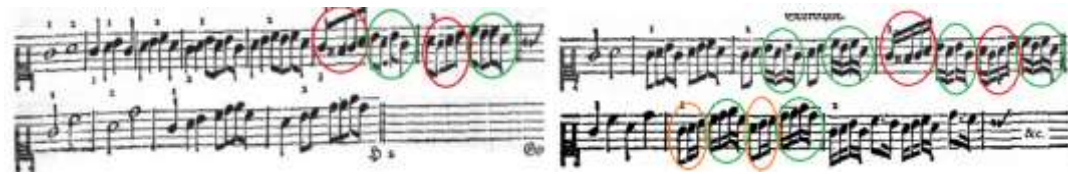
Ilgieji pagražinimai

16 priedas. Ilgųjų pagražinimų pavyzdžiai iš W. C. Printz *Phrynis* (1677). ir M. H. Fuhrmanno *Musicalischer Trichter* (1706) traktatų.

Gropo	(Fuhrmann 1706: 68)
--------------	----------------------------

Circulo	 (Fuhrmann 1706: 69)
Tirata	 (Printz 1677: 35).
Figura bombilans	 (Printz 1677: 50)
Messanza	 (Fuhrmann 1706: 68) (Printz 1677: 32)
Figura corta	 (Printz 1677: 33)
Figura suspirans	 (Printz 1677: 37)

17 priedas. Pasažų (it. *passaggio*) ir sudedamųjų dalių – figūrų pavyzdžiai iš M. H. Fuhrmanno *Musicalischer Trichter* (1706), J. S. Bayerio *Primae lineae musicae vocalis* (1703), M. J. Vogto *Conclave Thesauri magnae artis musicae* (1719) traktatų.



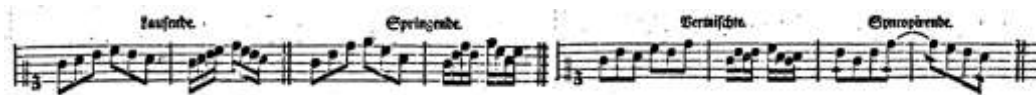
(Beyer 1703: 59)



(Fuhrmann 1706: 69)

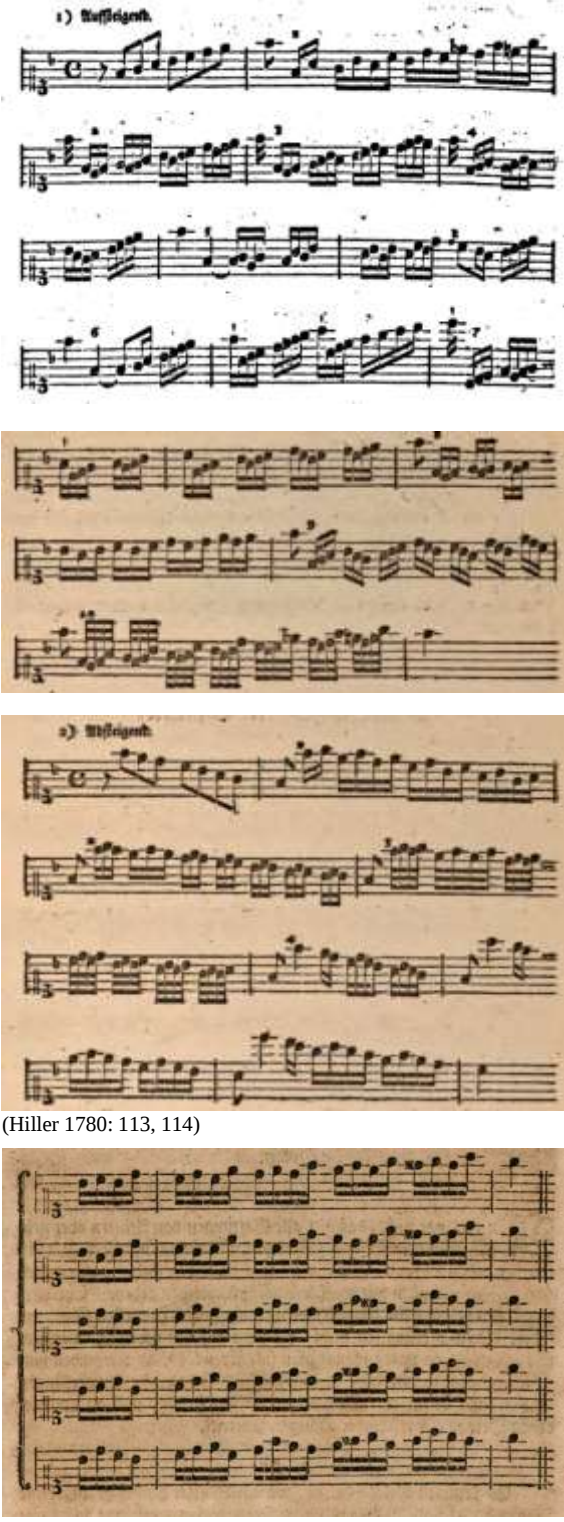


(Vogt 1719: 172)



(Hiller 1780: 81)

18 priedas. Variacijų ir pasažų mokymosi pavyzdžiai iš J. S. Bayerio *Primaе lineae musicae vocalis* (1703) ir J. A. Hillerio *Anweisung zum musikalisch – zierlichen Gesange* (1780) traktatų.

Ankstyvasis arijos <i>da capo</i> etapas	Vėlyvasis arijos <i>da capo</i> etapas
 (Bayer 1703: 59–66)	 (Hiller 1780: 113, 114) (Hiller 1780: 91)

Solfedžio (*Solfeggi*) dainavimo pratimai

19 priedas. C. Broschi (Farinelli) (1705–1782) solfedžio (*Solfeggio*) dainavimo pratimai iš F. V. De Bellis kolekcijos, M2.5v.71. Prieiga per internetą: [<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm>].

Allegro

The image displays two musical staves for Solfeggio exercises. The first staff is in C major (one sharp) and 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of six lines of music with measure numbers 6, 12, 17, 25, 31, and 37 indicated. The second staff is in D major (two sharps) and 3/8 time, also marked 'Allegro'. It consists of six lines of music with measure numbers 16, 33, 47, 61, and 71 indicated. Both pieces feature complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes.

20 priedas. A. Bernacchi (1685–1756) solfedžio (*Solfeggio*) dainavimo pratimai iš Santini rankraščio. Prieiga per internetą: [<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm>].

Andante

5

9

14

18

22

25

28



21 priedas. L. Leo (1694–1744) *Solfeggi del Sign. Leonardo Leo*, iš solfedžio dainavimo pratimų rinkinio dedikuoto *A Mademoiselle Benedetta Bonfil*. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP102377-PMLP209579-leo_72_solfeggios_331551241.pdf].





22 priedas. J. A. Hasse (1699–1783) solfedžio (*Solfeggio*) dainavimo pratimai iš Santini rankraščio. Prieiga per internetą: [<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm>].



29

33

37

40

Grazioso

8

13

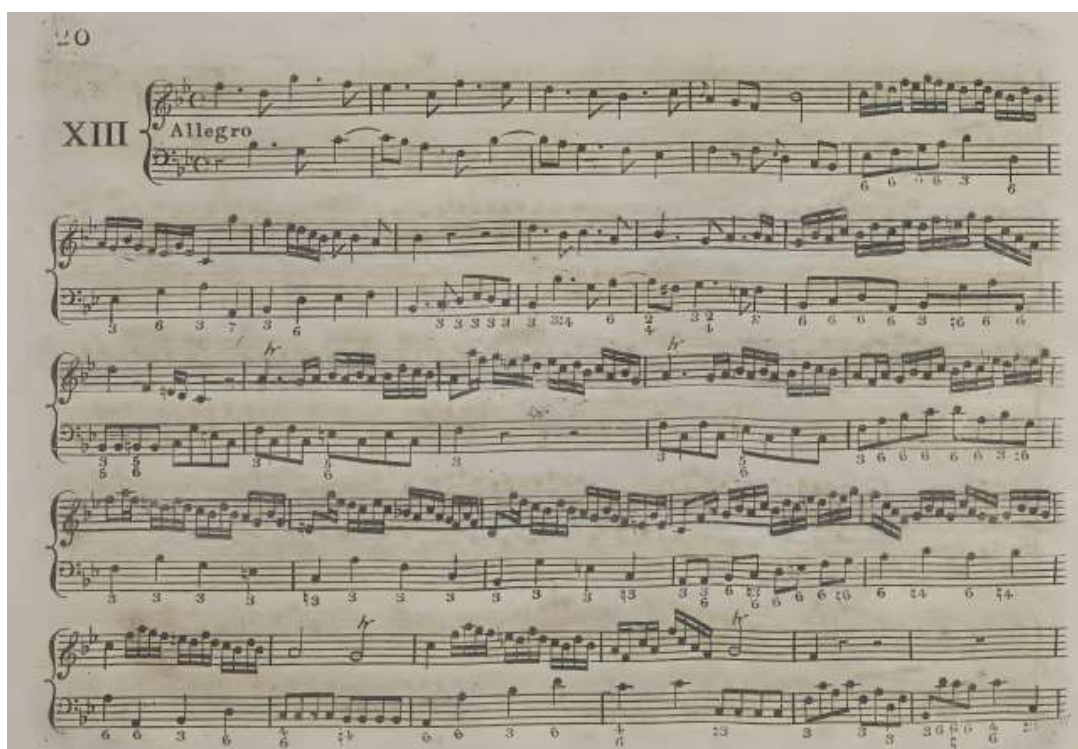
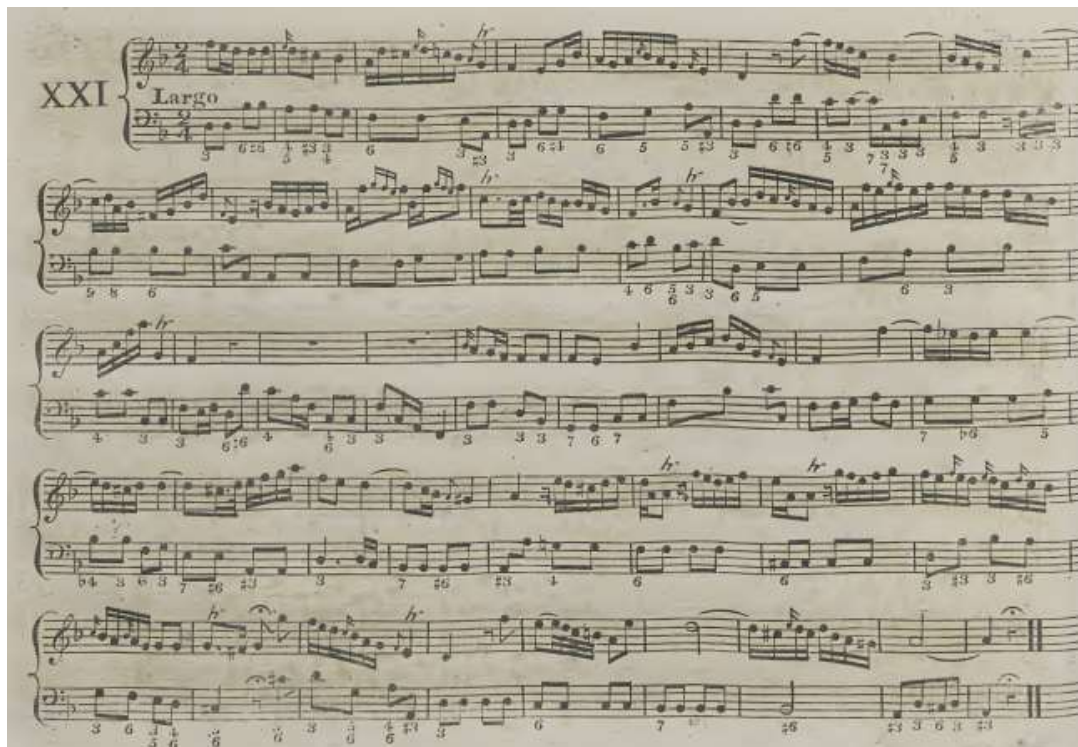
18

24

30

35

23 priedas. G. Aprile (1735–1813) *The Modern Italian Method of Singing* (1795), XXI, XIII solfedžio dainavimo pratimai. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP342492-PMLP552526-Aprile_-_The_modern_italian....pdf]. N. Jommelli (1714–1774) *Allegro solfedžio (Solfeggio)* dainavimo pratimai iš Santini rankraščio. Prieiga per internetą: [http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Solfeggi/collections/index.htm].



Allegro

6

11

16

21

26

31

36

41

46

50

Allegro

The musical score is written for piano (p) and consists of 47 measures. It is in 2/4 time and marked Allegro. The score is written for piano (p) and consists of 47 measures. It features a treble and bass staff with various musical notations including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'ff'. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 27, 33, 37, 42, and 47 indicated at the beginning of their respective systems. The key signature has one flat (B-flat).

Kadencijos

24 priedas. a) Kadencijos iš viršaus (angl. *superior cadence*) ir iš apačios (angl. *inferior cadence*) pavyzdžiai (Galliard 1743: 126). b) Priešpaskutinio skiemens su trilio (*trillo*) pagražinimu kadencijoje pavyzdys (ibid: 134).

a) Superior Cadence Nº 5. La Sol Fa Inferior Cadence Fa me Fa	b) Nº 8 Confondē - ro amē - ro
--	--

25 priedas. C. Broschi (Farinelli) atliktos arijos „Ta lakštingala” (*Quel' usignolo*) iš G. Giacomelli operos „Meropė“ (*Merope*, 1734) rankraščio kadencijų (*cadenza*) pavyzdžiai. Prieiga per internetą: [https://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP339699-PMLP409065--01-_Quel_usignolo.pdf].

Kadencijų (it. *cadenza*) pagražinimai kadencijų (lot. *cadentia*) vietose



Kadencijų (it. *cadenza*) pagražinimai fermatų vietose



26 priedas. Trumųjų ir ilgųjų pagražinimų pavyzdžiai kadencijose (lot. *cadentia*) ir fermatų vietose iš J. F. Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757) ir J. A. Hillerio *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) traktatų.

--	--

27 priedas. Kadencijų (it. *cadenza*) pavyzdžiai iš J. A. Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 115–118).

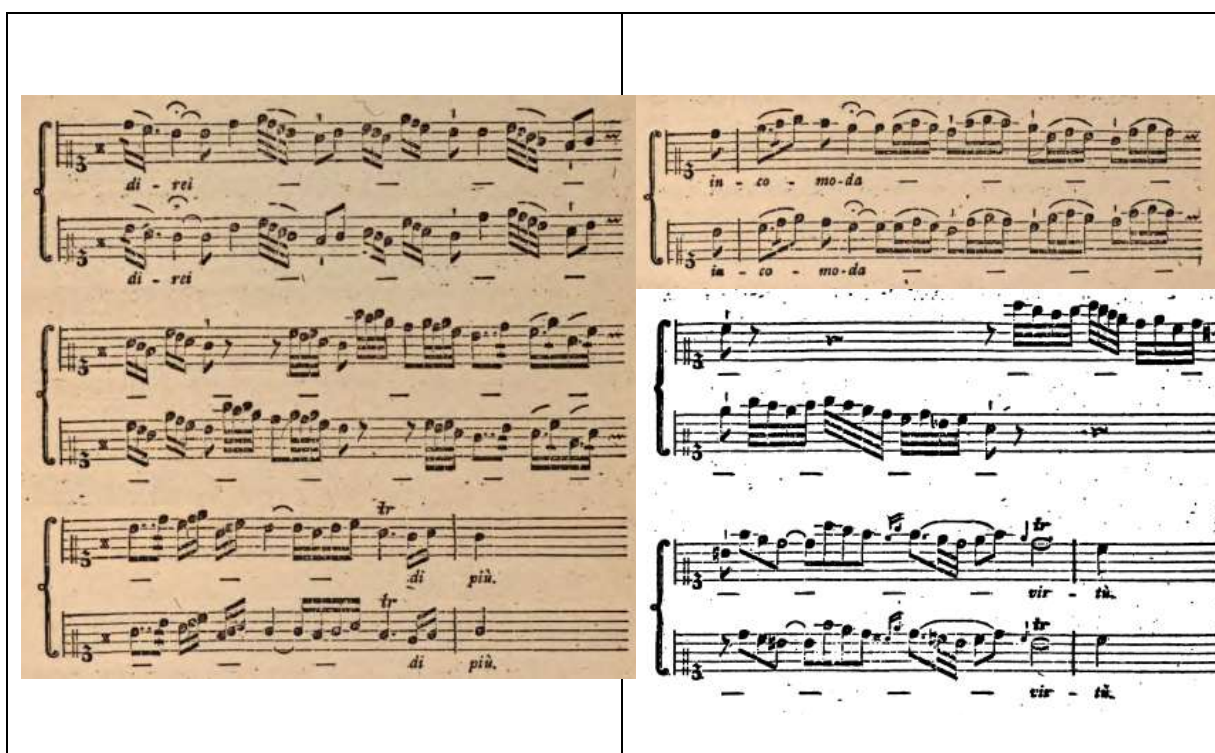
--	--

28 priedas. Kadencijų (it. *cadenza*) fermatų ar cezūrų vietose pavyzdžiai iš J. A. Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 121–123).

--	--



29 priedas. Dvigubų kadencijų pavyzdžiai iš J. A. Hillerio traktato *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) (Hiller 1780: 126, 127).



30 priedas. Kadencijų (it. *cadenza*) pavyzdžiai iš E. C. Dresslerio laiško – traktato *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers die bessere Aufnahme der Musik* (1767). Prieiga per internetą:

[<https://ia600206.us.archive.org/9/items/fragmenteeiniger00dres/fragmenteeiniger00dres.pdf>]

<i>Adagio, Andante tempo arijose da capo</i>	<i>Allegro tempo arijose da capo</i>
 No. 1. <i>dolce. forte. dolce.</i> No. 2. <i>dolce. forte.</i> No. 3. <i>dolce. f.</i> No. 4. No. 5. <i>dolce. f.</i> No. 6. <i>tr</i> No. 7. <i>tr</i>	 No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5. No. 6. No. 7. <i>Andante.</i> N. 7.



3 skyrius

Ankstyvojo arijų *da capo* raidos etapo (1675–1710) rankraščių ir puošybos pavyzdžiai

31 priedas. Penelopės arijos „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebevers“ (*Più non credo mio cor di piangere*) iš A. Scarlatti operos „Skaistioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696), II veiksmo, VI scenos, Neapolio rankraštis. Prieiga per internetą: [[http://imslp.org/wiki/Penelope_la_casta%2C_R.344.28_\(Scarlatti%2C_Alessandro\)](http://imslp.org/wiki/Penelope_la_casta%2C_R.344.28_(Scarlatti%2C_Alessandro))].

The image displays a handwritten musical score for an aria by Alessandro Scarlatti. The score is organized into two columns, labeled A and B. Column A contains five systems of music, while column B contains three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written in Italian below the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'crescendo'. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

Column A:

- System 1: *Più non credo mio cor di piangere*
- System 2: *Credo vedere*
- System 3: *e di piangere più non credo di più*
- System 4: *più di pian*
- System 5: *per non credo di più*

Column B:

- System 1: *vedere non piangere non piangere è can-*
- System 2: *giato il piano il piano in più - a più di rido*
- System 3: *più di rido*
- System 4: *ed è cangiato il piano in più il piano in più*
- System 5: *già di cangiato il piano in più il piano in più*
- System 6: *più di rido*

32 priedas. Penelopės arijos „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebevers“ (*Più non credo mio cor di piangere*) iš A. Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696), II veiksmo, VI scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

DC
Più più non credo mi-o cor-di pian-ge-re

P.
Più più non credo mi-o cor-di pian-ge-re

B. C.
Più più non credo mi-o cor-di pian-ge-re

4
DC
Cre-de ri-de-re cre-de ri-der

P.
Cre-de ri-de-re cre-de ri-der

B. C.
Cre-de ri-de-re cre-de ri-der

6
DC
e di pian-ger più non cre-de no no.

P.
e di pian-ger più non cre-de no no. Più di

B. C.
e di pian-ger più non cre-de no no. Più di

9
DC
pian ger no cre-de no no no

P.
pian ger no cre-de no no no

B. C.
pian ger no cre-de no no no

12

DC

più di pian... ger non cre-de no

P.

più di pian... ger non cre-de no ri-de-rò non pian-ge

B. C.

16

S.

rò non pian-ge-rò è can-gia-to il pian-to in ri-so gio-i-rò ri-de-

B.

19

S.

rò gio-i-rò nò nò nò pian-ge-rò è can-gia-to il pian-to in ri-so il pian-to in

B.

23

S.

ri-so gio-i-rò è can-gia-to il pian-to in ri-so il pian-to in ri-so gio-i-rò

B.

Da Capo al Fine

33 priedas. Penelopės arijos „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebeverks” (*Più non credo mio cor di piangere*) iš A. Scarlatti operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696), Dorothee Miels atlikimo įrašo, daryto 2017 m. su *Lautten Compagney* dirigentu Wolfgangu Katschneriu, Rūtos Vosyliūtės transkripcija. Prieiga per internetą: [<https://www.youtube.com/watch?v=i63-1mOYn4M>].

DC1 Piu più non credo mi-o cor-di pian-ge-re Cre-de ri-de-re

P. Piu più non credo mi-o cordi pian-ge-re Cre-de ri-de-re

B.C. *p*

5 DC1 cre-de ri-der e di pian-ger più non cre-de no no. Più di

P. cre-de ri-der e di pian-ger più non cre-de no no. Più di

B.C.

9 DC1 pian - - - - - ger no cre-de no no più di

P. pian - - - - - ger no cre-de no no più di

B.C.

13 DC1 pian - - - - - ger non cre-de no *tr*

P. pian - - - - - ger non cre-de no ri-de-rò non pian-ge

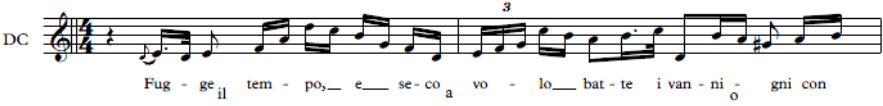
B.C.

34 priedas. Dieviškosios meilės (*Amor Divino*) arija „Bėga laikas“ (*Fugge il tempo*) iš G. Bononcini oratorijos „Magdaliėtės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701), Vienos rankraštis. Prieiga per internetą: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-_Conversione_di_Maddalena_Parte_Prima.pdf]



A R a <i>Adagio</i> <i>Fugge il tempo e seco a volo batte i uanni ogni conten</i> <i>to</i> al <i>fugge il tempo e seco a volo batte i uanni ogni conten</i>	B b <i>resta il pianto e resta solo con la colpa il pentimen</i> b1 <i>to. resta il pianto e resta solo con la colpa il pentimen</i> <i>to. Da capo fino al segno</i>
--	--

35 priedas. Dieviškosios meilės (*Amor Divino*) arija „Bēga laikas“ (*Fugge il tempo*) iš G. Bononcini oratorijos „Magdaliētės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701) Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

DC  Fug - ge il tem - po, e se - co a vo - lo bat - te i van - ni o gni con

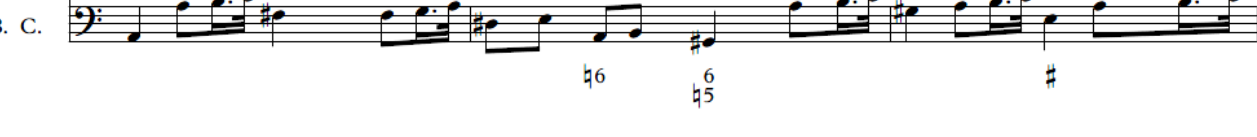
5 *Largo*

A. D.  Fug - ge tem - po, e se - co a vo - lo bat - te i van - ni - gni con

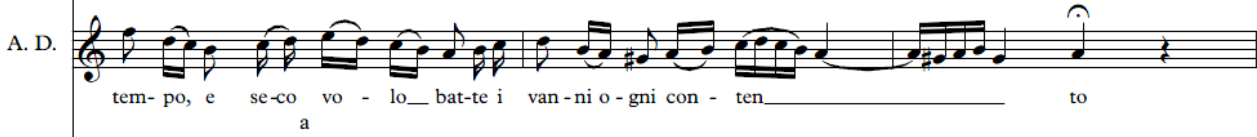
B. C.  # 7 7 7 #

8 DC  fug - ge il -

A. D.  ten to, fug - ge il

B. C.  #6 6 #5 #

11 DC  tem - po, e se - co a vo - lo bat - te i van - ni o - gni con - ten to

A. D.  tem - po, e se - co a vo - lo bat - te i van - ni o - gni con - ten to

B. C.  #7 # 5

14 A. D.  Res - ta il pian - to, e. res - ta so - lo con la col - pa il pen - ti - men

B. C.  6 7 7 7 b b

17

A. D. 

B. C. 

20

A. D. 

B. C. 

Dal segno  al segno 

Klaiskinio arijų *da capo* raidos etapo (1710–1740) rankraščių ir puošybos pavyzdžiai

36 priedas. Salustijos (*Sallustia*) arijos „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*) iš A. Lotti operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717), I veiksmo, XIV scenos. Dreždeno rankraštis.

Prieiga

per

internetą:

[[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP377204-PMLP409709-](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP377204-PMLP409709-A_Alessandro_Severo.pdf)

[A_Alessandro_Severo.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP377204-PMLP409709-A_Alessandro_Severo.pdf)].

A *Sordani R*



Piano

a *Padre addio addio dammi in amplesso e ri-cor*

Forc

date di me

R

a1

Padre addio addio ricordate d'anni in anni

Oleio e re-cor

date re-cor

R

date di me

B

Pot' da te mio caro Sposo verro a tor l'este = mo addio Con la spe = me
- e col de = sio di spiar di spiar di spiar

R

l'anima al tuo pre l'anima al tuo pre
Da Capo alla

37 priedas. Salustijos (it. *Sallustia*) arijos „Tève, sudiev“ (*Padre, addio*) iš A. Lotti operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717), I veiksmo, XIV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

(Adagio)
con sordini

Vln I

B. C.

DC

Pa - dre ad - di - o

6

S.

B. C.

Pa - dre ad - di - o

12

DC

ad - di - - - o! Dam - mi un am - ples - so e - - - ri -

S.

ad - di - - - o! Dam - mi un am - ples - so e - - - ri -

B. C.

17

DC

cor

S.

cor

B. C.

21

DC

S.

B. C.

24

DC

S.

B. C.

27

S.

B. C.

32

DC

S.

B. C.

di - o ri - cor - da - ti dam - mi un am - ples - so

di - o ri - cor - da - ti dam - mi un am - ples - so

Pa - dre ad - di - o ad -

Pa - dre ad - di - o ad -

di - o ri - cor - da - ti dam - mi un am - ples - so

di - o ri - cor - da - ti dam - mi un am - ples - so

36

DC e - ri - cor - - - - -

S. e - - - ri - cor - - - - -

B. C.

DC - - - - - da - ti ri -

S. - - - - - da - ti ri -

B. C.

42 *Cadenza*

DC cor - - - - -

S.

B. C.

45

Vln I

S. da ti di me.

B. C.

49

Vln I

S.

B. C.

Poi da

52

S.

B. C.

te mio ca - ro spo - so ver - rò al lor l'e - stre -

56

S.

B. C.

mo ad - di - - o con la spe - - -

60

S.

B. C.

me e col - de - si - o di spi - rar - - - -

65

S.

B. C.

- - - di spi - rar - - - -

70

S.

B. C.

- - - Pal - ma atuo piè l'al - ma atuo piè.

DC

Aria.

Visto.

Soprano.

Tutti.

Molto forte.

a

Tutti

furia e tutta sogno Piglia e

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive hand below the staves. The text includes the words "Regno", "tarbe ro", "tarbe ro", "Reggia e", and "tarbe ro". There are also some markings that appear to be "Re" and "tarbe ro". The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

Regno tarbe ro tarbe ro Reggia e

Re

tarbe ro

R

a1

Tutta faria e tutta Saggio Reggia e Re

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The lyrics are in Italian and include the following phrases:

- gno turbe-ri e tutta
- farie e tutta
- Reg-gia e Regno turbe-ri

There are two red annotations on the page: "a2" and "R".

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The first staff begins with a red letter 'R' in the upper left corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. In the lower half of the page, there is a section with a blue letter 'B' and a blue lowercase 'b' below it. Below this, the text 'donna augusta wilepefa' is written in a cursive hand. The bottom of the page features more musical notation, including a double bar line and a final note.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves, with some staves containing multiple systems of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in a cursive hand, with some words appearing in blue ink. The score is organized into measures by vertical bar lines. The overall appearance is that of a historical manuscript.

maître offe

b1

maître of

fa

39 priedas. Agripinos arijos „Įniršusi tarsi furija“ (*Tutta furie*) iš G. M. Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721), I veiksmo, XIV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

Fiero

Violino I *f*

Bassi *f*

4

DC Tut - ta fu - rie, e tut - ta sde - gno Reg - gia, e Re - gno tur - be -

A. Tut - ta fu - rie, e tut - ta sde - gno Reg - gia, e Re - gno tur - be -

B. C.

8

DC rò, tur - be - rò, Reg - gia, e Re

A. rò, tur - be - rò, Reg - gia, e Re

B. C.

2

11

DC

A.

B. C.

14

DC

A.

B. C.

gno tur - be - rò.

gno tur - be - rò.

17

DC

A.

B. C.

Tut - ta fu - rie,

Tut - ta fu - rie,

21

DC 1

A.

B. C.

e tut - ta sde - gno Reg - gia, e Re

e tut - ta sde - gno Reg - gia, e Re

25

DC

A.

B. C.

gno tur - be - rò.

gno tur - be -

30

DC

A.

B. C.

E tut - ta fu - rie, e tut - ta sde

rò, E tut - ta fu - rie, e tut - ta sde

34 *Cadenza*

Vln. I

DC

A.

B. C.

gno Reg - gia, e Re - gno tur - be - rò.

tur - be - rò.

39

Vln. I

B. C.

42

Vln. I

B. C.

Fine

46

A.

B. C.

Don - na Au - gu - sta vi - li - pe - sa, ma - dre of - fe -

49

A.

B. C.

53

A. 

-sa, ma - dre of - fe

B. C. 

56

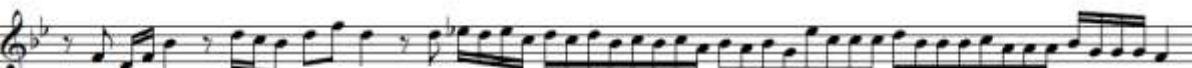
A. 

sa, ma - dre of - fe - sa tut - to può.

B. C. 

D. C. al Fine

Cadenza

A. 

Vėlyvojo arijų *da capo* raidos etapo (1740–1770) rankraščių ir puošybos pavyzdžiai

40 priedas. Dirčėjos (*Dircea*) arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) iš L. Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735), II veiksmo, IV scenos. Neapolio rankraštis. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP44391-PMLP95455-Leo_Demofonte_Act2-2.pdf].



Handwritten musical score on a single page. The score consists of several staves with musical notation and Italian lyrics. The lyrics are: "Se tutti mali miei io ti potessi", "colloquio", and "dir io ti potessi dir diuiderli farei per". The handwriting is in brown ink on aged paper.

Handwritten musical score on a single page, continuing the previous piece. The score consists of several staves with musical notation and Italian lyrics. The lyrics are: "tenerezza il cor per te - nerez", "za il cor diuiderli farei a ti farei per". The handwriting is in brown ink on aged paper.

Handwritten musical score on a single page. The score consists of ten staves. The first two staves contain instrumental notation. The third staff begins with the lyrics "tenerezza il cor per tenerezza il cor." The fourth staff continues the instrumental notation. The fifth staff contains the lyrics "Se tutti i mali miei lo ti potessi dir di". The sixth staff continues the instrumental notation. The seventh staff contains the lyrics "col baf". The eighth staff continues the instrumental notation. The ninth staff contains the lyrics "Se tutti i mali miei lo ti potessi dir di". The tenth staff continues the instrumental notation.

Handwritten musical score on a single page. The score consists of ten staves. The first two staves contain instrumental notation. The third staff begins with the lyrics "uiderti farei per tenerz". The fourth staff continues the instrumental notation. The fifth staff contains the lyrics "za diuiderti fa". The sixth staff continues the instrumental notation. The seventh staff contains the lyrics "za diuiderti fa". The eighth staff continues the instrumental notation. The ninth staff contains the lyrics "za diuiderti fa". The tenth staff continues the instrumental notation.

rei ti farei per tenerezza il cor di -

uiderti farei ti farei per tenerezza il cor.

per tenerezza il cor.

In questo amaro passo si giusto il mio martir che



41 priedas. Dirčējos (*Dircea*) arijos „Jei išsakyčiau savo širdgėlą“ (*Se tutti i mali miei*) iš L. Leo operos „Demofontė“ (*Demofonte* , 1735), II veiksmo, IV scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

Gustoso

S. ¹ ² ³ ⁴

B. C. ⁵ ⁶ ⁷

S. ⁸ ⁹ ¹⁰

B. C.

f *p* *f* *p* *f* *p*

DC1

Se tut - ti i - ma - li mie - i io ti po - tes - si

DC

Se tut - ti i - ma - li mie - i io ti po - tes - si

S.

11 6 12 13 14 15

Se tut - ti i - ma - li mie - i io ti po - tes - si

B. C.

f *p*

DC1

dir io ti po - tes - si dir di - vi - der - ti fa - re - i per

DC

dir io ti po - tes - si dir di - vi - der - ti fa - re - i per

S.

16 17 18 19 20

dir io ti po tes - si dir di - vi - der - ti fa - re - i per

B. C.

DC1

te - ne - rez - za il cor per te - ne - rez - - - - -

DC

te - ne - rez - za il co - r per te - ne - rez - - - - -

S.

21 22 23 24 25

te - ne - rez - za il cor per te - ne - rez - - - - -

B. C.

DC1

- - - - - za il cor di - vi - der ti fa -

DC

- - - - - za il cor di - vi - - der - ti fa -

S.

26 27 28 29

- - - - - za il cor di - vi - der - ti fa -

B. C.

DC1 re - i ti fa - re - i per te - ne - rez - za il cor per te - ne -

DC - re - i ti fa - re - i per te - ne - rez - za il cor per te - ne -

S. 30 re - i ti 31 fa - re - i 32 per te - ne - 33 rez - za il cor 34 per te - ne -

B. C.

DC1 rez - za il cor. Se tut - ti i ma - li

DC rez - za il cor. Se tut - ti i ma - li

S. 35 rez - za il 36 cor. 37 38 39 40 Se tut - ti i ma - li

B. C. *f* *p* *f* *p*

DC1 mie - i io - ti po - tes - si di - r di - vi - der - ti fa - re - i per te - ne - rez -

DC mie - i io - ti po - tes - si di - r di - vi - der - ti fa - re - i per te - ne - rez -

S. 41 mie - i io - ti po - tes - si 42 dir 43 di - vi - der - ti 44 fa - re - i 45 per te - ne - 46 rez -

B. C.

DC1

DC

S. 47 48 49 50 51

B. C.

DCI

DC

S.

B. C.

za di - vi - der - ti fa - re - i ti fa - rei per

za di - vi - der - ti fa - rei ti fa - rei per

52 53 54 55 56 57

za di - vi - der - ti fa - re - i ti fa - rei per

DCI

DC

S.

B. C.

te - ne - rez - za il cor di - vi - der - ti fa - re - i ti fa - rei per

te - ne - rez - za il cor di - vi - der - ti fa - re - i ti fa - rei per

58 59 60 61 62

te - ne - rez - za il cor di - vi - der - ti fa - re - i ti fa - rei per

DCI

DC

S.

B. C.

te - ne - rez - za il cor - - - - - per te - ne -

te - ne - rez - za li cor - - - - - per te - ne -

63 64 65

te - ne - rez - za li cor - - - - - per te - ne -

DCI

DC

S.

B. C.

rez - - - - - za il cor.

rez - - - - - za il cor.

66 67 68

rez - - - - - za il cor.

f

243

42 priedas. Arijos „Pasitikèdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš N. Jommelli operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761), I veiksmo, II scenos. Paryžiaus rankraštis. Prieiga per internetą: [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP347120-PMLP560692-Olimpiade_di_Jommelli_Atto_Primo.pdf].

244

This musical score for page 244 contains ten measures. The first staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second staff continues this intricate texture with similar rhythmic patterns. The third staff has a more melodic, flowing line. The fourth staff begins with a double bar line, indicating a section change. The fifth and sixth staves continue the melodic development. The seventh and eighth staves are empty, likely for a second instrument or voice part. The ninth staff shows a melodic line with some rests. The tenth staff features a continuous, rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score for page 245 contains ten measures. The first staff includes dynamic markings 'p' and 'f' and the instruction 'F. afflu'. The second staff has a 'p' marking and a double bar line. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The sixth staff has a 'p' marking. The seventh staff has a 'p' marking. The eighth staff has a 'p' marking. The ninth staff has a 'p' marking. The tenth staff has a 'p' marking.

F affai
 p
 col Baffo
 Su per - - ba di me
 F affai p

stello di me stello andrò portando in fronte andrò portando in fronte quel
 caro nome quel caro nome imprefso co - me mi stanel cor an drò por - tan -
 G

First system of a musical score. It consists of nine staves. The top two staves (treble clef) contain vocal or instrumental lines with various notes and rests. The next five staves (treble clef) are mostly empty, with some whole notes. The bottom two staves (bass clef) contain a continuous, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of a musical score. It consists of nine staves. The top two staves (treble clef) contain vocal or instrumental lines. The next five staves (treble clef) are mostly empty, with some whole notes and a 'p' (piano) dynamic marking. The bottom two staves (bass clef) contain a continuous, rhythmic accompaniment of eighth notes. The lyrics 'do in fron — te quel caro — nome quel nome caro in' are written below the bottom staff.

Musical score for the first system. The top staff is a vocal line with lyrics: "preſo co — me mi ſta nel cor come mi ſta — nel cor come mi ſta nel". The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *rinforzando*, *f*, *p*, and *rinforzando*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score for the second system. The top staff is a piano accompaniment with dense sixteenth-note passages. The bottom staff is a vocal line with lyrics: "cor co — me mi ſta nel cor — mi ſta". Dynamics include *f*, *p*, *rinforzando*, *fp*, and *H*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

30

R

F *allai* *p*

nel cor, Su per — bo di me stel — fo

F *allai* *piano*

al

f *p*

f *p*

di me stesso an — drò portando in fronte andrò portando in fronte quel caro — nome quel

f *p*

Musical score for the first system. It consists of eight staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next four staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom two staves are a basso continuo line. The lyrics are: "no — me — caro imprec — so co — me co — me mi — sta nel cor an — drò por — tan —".

Musical score for the second system. It consists of eight staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are: "no — me — caro imprec — so co — me co — me mi — sta nel cor an — drò por — tan —".

do in fronte quel caro nome quel nome caro im-

presto co - me mi sta nel cor come mi stanel cor co - me mi

Musical score for the first system. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "sta nel cor come mi sta nel cor". The score includes dynamic markings: *rinf.*, *f*, *p*, and *col Basso*.

Musical score for the second system. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "come mi sta nel cor.". A red box highlights a measure in the Soprano part. The score includes dynamic markings: *f* affai and *K*.

Musical score for the first system. The vocal line (soprano) begins with a section marked **B**. The piano accompaniment includes a bass line and several staves for other instruments. The lyrics are: *Di - rà di - rà la Grecia poi che fur com ma - ni a noi sopra i pen -*. The tempo marking **Larghetto** and dynamic marking **p** are indicated at the bottom.

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: *sier gli af fetti e al fine i no mi i no - mi an cor al fine i no mi i*. The piano accompaniment includes a bass line and several staves for other instruments. The lyrics are: *col Ballo*. The tempo marking **Da Capo al Segno** is indicated at the bottom.

43 priedas. Arijos „Pasitikēdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš N. Jommelli operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761), I veiksmo, II scenos, Rūtos Vosyliūtės transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

Allegro

S. 1 2 3 4 5

B. C.

S. 6 7 8 9 10

B. C. *p* *f* *p*

S. 11 12 13 14 15

B. C. *f*

S. 16 17 18 19 20

B. C. *p*

S. 21 22 23 24

B. C. *f*

S. 25 26 27 28

B. C. *f assai*

DC

S.

B. C.

p

29 30 31 32 33 34

Su - per - bo di me stes - so

di me stes - so and - rò por - tan - do in fron - te and - rò por - tan - do in

35 36 37 38 39

di me stes - so and - rò por - tan do in fron - te and - rò por - tan - do in

DC

S.

B. C.

40 41 42 43 44

fron - te quel ca - ro no - me quel ca - ro no - me im - pres - so co -

fron - te quel ca - ro no - me quel ca - ro no - me im - pres - so co -

DC

S.

B. C.

45 46 47 48 49

- me mi sta - nel cor an - drò por - tan

- me mi sta - nel cor an - drò por - tan

DC

S.

B. C.

50 51 52 53 54

DC

S.

B. C.

55 56 57 58

do in fron - te quel ca - ro no - me quel

59 60 61 62 63

do in fron - te quel ca - ro no - me quel

DC

S.

B. C.

64 65 66 67 68 69

no - me ca-ro im pres - so co - me mi sta - nel cor come mi

no - me ca-ro im pres - so co - me mi sta - nel cor come mi

rinforzando piano

DC

S.

B. C.

70 71 72 73 74

sta - nel cor co - me mi sta - nel cor co - me mi

sta - nel cor come mi sta - nel cor co - me mi

rinforzando piano

DC

S.

B. C.

75 76 77 78 79

sta - nel cor - - - - - mi

sta - nel cor - - - - - mi

rinforzando fp

DC sta nel cor. Su - per - - bo

S. sta nel cor. Su - per - - bo

B. C. *f assai* *piano*

DC di me stes - so di me stes - so an - drò por - tan - do in

S. di me stes - so di me stes - so an - drò por - tan - do in

B. C. *f* *p*

DC fron - te an - drò por - tan - do in front - te quel ca - ro - - no - me quel

S. fron - te an - drò por - tan - do in front - te quel ca - ro - - no - me quel

B. C.

DC no - - me ca - ro im - pres - so co - me co - me mi -

S. no - - me ca - ro im - pres - so co - me co - me mi -

B. C.

DC sta - - nel cor an - drò por - tan - -

S. sta - - nel cor an - drò por - tan - -

B. C.

DC

S.

B. C.

106 107 108 109

DC

S.

B. C.

110 111 112 113

DC

S.

B. C.

114 115 116 117 118

do in fron - te quel ca - ro no - me quel

no - me caro im - pres - so co - - me mi - sta nel cor co - me mi

119 120 121 122 123 124

no - me caro im - pres - so co - - me mi - sta nel cor co - me mi

rinforzando *p*

DC

S.

B. C.

125 126 127 128 129 130

sta - nel cor co - me mi sta nel cor co - me mi sta - nel

sta - nel cor co - me mi sta nel cor co - me mi sta - nel

rinforzando *p*

DC cor - co - me mi

S. 131 132 133 134 135 cor - co - me mi

B. C. *f* assai

DC sta nel cor.

S. 136 137 138 sta nel cor.

B. C.

S. 139 140 141 142 143 Di-

B. C.

Larghetto

S. 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 rà di - rà la Gre-cia poi che fur com mu - ni a noi l'op-re i pen - sier gli

B. C. *p*

S. 154 155 156 157 158 159 160 161 162 as set-ti e al fine i no-mi i no - mi an cor al fine i no-mi i

B. C. *f* *p* *f*

Da Capo al Segno

S. 163 164 165 166 167
no mi an cor - i no - mi an - cor.

B. C. *f* *tr*
An - cor.

44 priedas. Megaklio (*Megacle*) arijos „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš J. A. Hasse operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1756), dainininkės Romina Basso įrašo transkripcija su A¹ (*da capo*) dalies pagražinimais.

DC *f*
Su - per - bo di me stes - so and - rò por - tan - do in

S. 1 2 3 4 5
Su - per - bo di me stes - so and - rò por - tan - do in

B. C.
fron - te quel ca - ro no - me im - pres - so, co - me mi sta - nel cor - an -

6 7 8 9 10
fron - te quel ca - ro no - me im - pres - so, co - me mi sta - nel cor - an -

drò por - tan - do in

11 12 13 14 15
drò por - tan - do in

[illegible]

drò por - tan - do in fron - te quel ca - nome im - pres - so, co - me mi -

41 42 43 44 45

drò por - tan - do in fron - te quel ca - ro nome im - pres - so, co - me mi -

sta

46 47 48 49 50

sta

51 52 53 54 55

tr nel cor, co - me mi sta, co - me mi -

56 57 58 59 60

tr nel cor, co - me mi sta, co - me mi -

tr sta nel

61 62 63 64 65

sta nel cor, an drò por tan - do in fron - te quel ca - ro no - me im -

66 pres - so, co - 67 me mi sta nel cor, 68 tr 69 co - me mi sta 70 nel

71 cor, co - me mi sta nel 72 tr 73 cor, co - me mi sta 75

76 nel cor 77 tr 78 79 80

Cadenza

cor co - me mi sta

nel cor

Veränderung:

Von Demut der Cre-a-tur ver-las-sen, an-
die Last al-lein, wägt da-ß die Last al-

Adagio.

Von Demut der Cre-a-tur ver-las-sen, an-
die Last al-lein, wägt da-ß die Last al-

ragt von de-nen die dich las-sen, tragend, mein Heil, die Last al-
ragt von de-nen die dich las-sen, tragend, mein Heil, die Last al-

lein, die Last.

lein, die Last.

Cre-a-tur ver-las-sen, an-ragt von de-nen die dich
Cre-a-tur ver-las-sen, an-ragt von de-nen die dich

The image displays a musical score for the song "Ich bin ein Pilger" by Franz Schubert. It is arranged for piano and voice. The score is divided into two systems, each containing three staves: a grand staff for the piano (treble and bass clefs) and a single staff for the voice (treble clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in German. The first system includes the beginning of the song, and the second system continues the melody and accompaniment. The piano part features a prominent, flowing eighth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The voice part enters with a simple, melodic line.

System 1:

Piano: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

Voice: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

System 2:

Piano: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

Voice: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

System 3:

Piano: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

Voice: *Ich bin ein Pilger, trübe dich, mein Heil, die Last... al -*

[illegible]

fa - li, noi - te scor - dar - mi

non se - pa - rar - ti ma

ma - i da que - sto a - mor - te cor,

mus - se - te cor!

Ca - ra, se le mte pe - ne

Ca - ra, se le mte pe - ne

i da que sto a -

i da que sto a -

tut - te scor - dar - mi fa - i,

tut - te scor - dar - mi fa - i,

non se - pu - tar - ti ma - i da que - sto a - man - te

non se - pu - tar - ti ma - i da que - sto a - man - te

cor, da que - sto a - man - te cor, da que - sto a -

cor, da que - sto a - man - te cor, da que - sto a -

man - se cor!

man - se cor!

Ca - ra, se le mte

Ca - ra, se le mte

pe - ne tut - te scor - dar - mi fa - i, tut -

pe - ne tut - te scor - dar - mi fa - i, tut -

te scor - dar - mi fa - i, non -

te scor - dar - mi fa - i, non -

se - pa - rar - ti ma - i, non
se - pa - rar - ti ma - i, non

se - pa - rar - ti ma - i da que - sto a -
se - pa - rar - ti ma - i da que - sto a -

man - te cor!
man - te cor!

Ca - ra, mi - le me - se tut -
Ca - ra, se - le me - se tut -

te scor - dar - mi fa - i, ti
te scor - dar - mi fa - i, ti

Ca - ra! non se - pa - rar - ti ma - i da que - sto a - man - te
Ca - ra! non se - pa - rar - ti ma - i da que - sto a - man - te

cor, da que - sto a -
cor, da que - sto a -

man - te cor, da que - sto a -
man - te cor, da que - sto a -

