

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Rūta Vosyliūtė

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

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2018

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

Tiriamąo darbo vadovė:

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

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkė:

prof. **Asta Krikščiūnaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, dainavimas)

Nariai:

Prof. dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Prof. dr. **Jonas Bruveris** (humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Doc. **Liudas Norvaišas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, dainavimas)

Romina Basso (Pezaro G. Rossini valstybinė konservatorija, muzika, dainavimas)

Recenzentė:

Doc. dr. **Laima Budzinauskienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2018 m. birželio 6 d. 10 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Tyrinėjant fiksuoto ir nefiksuoto muzikinio teksto problematiką italų baroko vokaliniėje 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 (dvidalės, 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 vokiečiais, 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, reikėjo pereiti tam tikrus „istorinių apnašų nuvalymo“ etapus, tyrimais, eksperimentais bei nauja praktika įveikti romantiškos muzikos suformuotos atlikimo tradicijos įtaką baroko muzikos repertuarui. Nemaža pastangų reikėjo, kad būtų įveiktas absoliutus kompozitoriaus kūrybiškumo (*intentio auctoris*) dominavimas ir pripažintas baroko arijos *da capo* atlikėjo kaip kūrėjo statusas.

XX a. viduryje Europoje įsivyravus „Senosios muzikos judėjimui“ (*Early Music Movement*), labiau susidomėta ne tik autentišku italų baroko muzikos skambesiu, bet ir atlikimo galimybėmis. Kaip žinoma, 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 vokalinės muzikos, italų arijos *da capo* (dažniausiai – romantišnių redakcijų) spausdinamos su daugybe šioje epochoje nenaudojamų atlikimui skirtų ženklų. Istoriskai informuoto atlikimo siekiančio vokalisto 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 atlikti tyrimai pagrindė įsitikinimą, kad šių laikų atlikėjui vertėtų labiau pasikliauti solidžiais baroko muzikos atlikimo praktikų tyrimais nei gausiomis romantišomis 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. Tam reikalingos išsamios italų baroko vokalinės muzikos teorijos bei atlikimo praktikos žinios.

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 buvo keliamas tikslas transkribuoti skirtingų italų kompozitorių įvairius afektus išreiškiančias arijas *da capo*. Remdamasi XVII–XVIII a. afektų, retorikos, kombinatorikos teorijomis bei vokalinės muzikos atlikimo praktika, darbo autorė siekė 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. Aptariant muzikinių parametrų iššifravimo baroko muzikinėje notacijoje galimybes, atskleisti italų baroko vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto muzikinio teksto problematiką.
2. Aptarti filosofines ir muzikines afekto reprezentacijas bei jų apraiškas muzikinėje arijos *da capo* formoje.
3. Remiantis XVII–XVIII a. šaltiniais bei arijos *da capo* atlikimo tradicijomis, susisteminti šio žanro raidą.
4. Ištirti ir susisteminti atskiriems arijos *da capo* etapams būdingus vokalinius pagražinimus ir aptarti jų atlikimą.
5. Transkribuoti italų baroko muzikinių afektų arijas *da capo* ir trečiajai (A¹) daliai pritaikyti istoriškai informuotam atlikimui būdingą ornamentiką.
6. Aptarti italų baroko arijos *da capo* puošybos kriterijus bei ornamentų specifiką pagal jos vystymosi etapus.

Tyrimo objektas – arijos *da capo* iš dalies fiksuotas italų baroko vokalinės muzikos tekstas bei jo adekvatus „perskaitymo“ ir improvizavimo galimybės. Dėmesys sutelktas į XVII a. pabaigos – XVIII a. italų arijas *da capo* ir to meto traktatuose pateiktas jų puošybos galimybes. Darbo autorė taip pat tyrinėjo šaltiniuose užfiksuotus XVIII a. arijų *da capo* atlikimo liudijimus ir XXI a. dainininkų interpretacijas. Baroko arijų *da capo* muzikinį tekstą kompozitorius fiksavo tik iš dalies, tad jo istoriškai pagrįsto atlikimo problemos yra 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, improvizavimo ir puošybos idiomos, tyrimo objektu šiame darbe tapo arijos *da capo* formos vystymosi etapų išskyrimas bei motyvacija. Atitinkamai autorė tyrinėjo trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų specifiką bei raišką ankstyvajame, klasikiniame ir vėlyvajame arijos *da capo* etape. Šiuo pagrindu darbe atskleistos istoriškai informuotos arijų *da capo* puošybos galiybės. Tyrimo eigoje iškelta prielaida, kad atlikėjas kartu su kompozitoriumi buvo ir yra italų baroko vokalinės muzikos bendraautoris.

Tyrimo šaltiniai pasirinkti XVII ir XVIII a. dainavimui, ornamentikai, afektų, retorikos, kombinatorikos menui reikšmingiausi traktatai, taip pat XVIII a. sofedžio (*Solfeggi*) dainavimo pratimai, italų kompozitorių operų ir oratorių rankraščiai. Siekiant įvertinti arijos *da capo* atsiradimo kontekstą, analizuotas R. Decarteso filosofijos požiūris į *mimesis* reiškinį *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 analizuoti pasitelkiant kompozitorių C. Pallavicino, A. Sartorio, A. Scarlatti, A. Lotti, N. Porporos, G. B. Lampugnani, N. Jommelli, G. Bononcini, G. M. Orlandini, L. Leo operų ir oratorių rankraščius.

Ankstyvojo arijos *da capo* laikotarpio pagražinimų ir retorinių figūrų ypatumai analizuoti remiantis Ch. Bernhardo *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1650), W. C. Printzo *Phrynys* (1676), J. S. Beyerio *Prima linea musicae vocalis* (1703), M. H. Fuhrmanno *Musicalischer-Trichter* (1706) traktatais. Klasikinio ir vėlyvojo laikotarpio arijų *da capo* puošybai iširti buvo pasitelkti J. Matthesono *Der Vollkommene Kappellmeister* (1739), J. E. Galliardo *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. Bernacchi, G. Aprile'io bei kompozitorių L. Leo, J. A. Hassėes, N. Jommelli *Solfeggi* dainavimo pratimai.

Tarp XX ir XXI a. autorių darbų, kuriais buvo remiamasi šiame tyrime, minėtini baroko muzikos atlikimo praktiką 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. Įvairius baroko muzikos aspektus atskleidė ir lietuvių autoriai – J. Trilupaitienė (1995, 2004, 2009, 2010), G. Daunoravičienė (2006, 2008, 2015), J. Bruveris (2000), L. Budzi-nauskienė (2007, 2008, 2010), D. Katkus (2006, 2013), A. Pister (2004, 2005, 2006, 2007), J. Žukienė (2001, 2003), S. Šerytė (2014), B. Vaitkus (2015) ir kt.

Pasirinkti XXI a. istoriškai informuotų atlikimų įrašai ir darbo autorės pateiktos arijų *da capo* puošybos galimybės aptartos remiantis šiais šaltiniais. Tai – dainininkės Dorotheeės 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; Aliceos Habellion (2014) atliekamos arijos „Pakilk iš dumblo“ (*Sorgi omai dal fango*) iš G. Bononcini oratorijos „Magdalietės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701) įrašas; kontratenoro Philippe'o Jaroussky'io (2013) atliekamos arijos „Būk gailestingas“ (*Si pietoso*) iš N. Porporos operos „Atpažinta Semiramidė“ (*Semiramide riconosciuta*, 1729) įrašas; Annos Hallenberg (2014) interpretuojamos arijos „Įniršusi tarsi furija“ (*Tutta furie*) iš G. M. Orlandini operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721) įrašas; taip pat Rominao Basso (2012) atliekamos arijos „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš J. A. Hasešės 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 vokalinės technikos praktikos pažinimą. Tai suteikia 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 konfliktas. Atliktas tyrimas padeda nauju teoriniu (žinių) lygiu spręsti iš dalies fiksuotų baroko vokaliųjų tekstų praktinės improvizacijos problemą. Kitaip tariant, šis darbas padės XXI a. vokalistinei artėti prie istoriškai informuoto italų baroko arijos *da capo* atlikimo. Taigi kultūrinėje terpėje retės 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 atsiskama išmanymo reikalaujančios *da capo* dalies.

Palyginti su instrumentine muzika, pasaulyje nėra daug specialių italų vokalinės baroko muzikos, konkrečiai arijos *da capo*, atlikimui skirtų darbų. Išsamiausi iš jų dažniausiai skirti G. F. Händelio kūrybai arba italų, prancūzų, vokiečių vokalinei muzikai apskritai, pvz., E. R. Seligmanno (2007), J. H. Farrellio (2008), S. Šerytės (2014) disertacijos. Išskirsime ir darbus, kuriuose sprendžiami baroko muzikos atlikimo, ornamentikos klausimai, ypač instrumentinėje vokiečių, anglų ir dažniausiai XVII a. muzikoje, tai – B. Kuijkeno (2013), S. Carterio (2012), I. Filipo (2009), L. Harriso (2002), M. Cyr (2008, 2012) tyrimai. Kita darbų dalis analizuoja baroko muzikos atlikimo problemas, aptaria atskirus muzikinius parametrus (G. Hourle (2000), S. Carteris (1997)).

Lietuvoje ir kitose šalyse nepavyko aptikti italų baroko arijos *da capo* puošybos analizėms ir metodikoms skirtų darbų, kurie koncertuojantiems

dainininkams padėtų suprasti, kokiomis priemonėmis ir atlikimo būdais kuriama arijos *da capo* improvizacija. Darbo originalumą lemia autorės pasiūlyta baroko arijos *da capo* plėtotės etapų periodizacija ir jų pagrindu sudaryti specifiniai 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 naudotasi šaltiniotyros, lyginamosios analizės tyrimo metodais. Pasitelktos dvi svarbiausios teorinės priegigos – muzikos tekstologija ir kūrinio bei jo atlikimo autentiškumo problemos teorinis svarstymas. Darbe daug dėmesio skirta tokioms XVII–XVIII a. muzikos menui (kūrybai ir atlikimui) reikšmingoms teorinėms priegigoms, kaip afektų, retorikos ir kombinatorikos teorijos bei jų tyrimo metodai.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmajame 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. iki XX a. notacijų) ir atlikimo santykis pagal muzikinius parametrus. Daugiausia dėmesio skiriama baroko muzikos notacijos grafiniams ženklams ir jų perskaitymo problemoms: alteracijos ženklų, natų trukmės ir tempo indikacijoms, ritmo fiksavimo ir atlikimo skirtumams, dinamikos, artikuliacijos ir ornamentikos atlikimo galimybėms (1). Baroko muzikos analizės metodikos problemoms skirtame poskyryje (1.1) atskleidžiamas teorinių priegigų – tekstologijos ir autentiškumo – turinys, aptariamas 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 (P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolas (1757), G. B. Mancini (1774), J. A. Hillerio (1780)), poskyryje 1.3 pristatomi XVIII a. arijos *da capo* atlikimo praktikos liudijimai. Šiuose traktatuose rasime instrukcijų, kaip atlikti skirtingas arijos *da capo* dalis, taip pat kaip jų atlikimui bei ornamentikai turėjo įtakos atlikimo vieta.

Antrajame skyriuje išskiriamas svarbiausias fiksuoto ir nefiksuoto teksto 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 kaitos 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 atskleidžiama ilgujų pagražinimų sudedamųjų dalių – retorinių figūrų – prasmės kaita ir išsilygijimas 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.

Trečiajame 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, dinamių 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. (Dorothee Miels, Alice Habellion, Philippe Jaroussky, Ann Hallenberg, Romina Basso) įrašuose užfiksuotomis interpretacijomis.

Šaltinių ir literatūros sąrašą sudaro 146 pozicijos, apimančios 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*

Suvokimas, kad muzika egzistuoja užbaigtų kūrinių pavidalu, įsitvirtino Renesanso epochoje. Kantorius N. Listenius traktate *Musica* (1537) atskyrė dvi sąvokas – *musica poetica* (muzikos „darymas“ ir „kūriny“⁴) ir *musica practica* (muzikinė veikla). *Musica poetica* įvardijo teksto kūrimo procesą ir jo fiksavimą natų bei ritmikos ženklais (muzikinė notacija). O štai *musica practica* (muzikinė veikla) ženklino nefiksuoto atlikimo metu gimstančio muzikinio teksto kūrimą ir improvizacinę – atlikėjišką – jo prigimtį. Tai ilgalaikis muzikos istorijos faktas ir nuolat atsinaujinantis bei kintantis fenomenas. Tyrinėjant baroko vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto teksto būvio problematiką, svarbu išsiaiškinti, kaip funkcionavo kompozitorių užrašyta ženklų sistema.

Baroko muzikos grafiniai ženklai panašūs į klasicizmo ir romantizmo epochos ženklus, tačiau jie ne visuomet reiškia tas pačias indikacijas atlikėjams. Pasak muzikologo R. Doningtono, yra žinoma, kad ankstyvojo ir vėlyvojo baroko

alteracijos ženklai kelia mažiau rūpesčių nei viduramžių ir Renesanso muzikoje, tačiau dėl nykstančių heksachordų, *musica ficta*, diatonikos sistemų jie taip pat paveldi „perskaitymo“ keblumus (Donington 1973: 113). Būtina pažymėti, kad baroko muzikos rankraščiuose daugeliu atvejų aptinkamos senosios alteracijos ženklų reikšmės bei žymėjimo praktika: XVII a. naudojamas bemolis (♭) dažniausiai paneigdavo diežą (#), ir atvirkščiai, diežas paneigdavo bemolį. Taigi, bekaro ženklą (♮) vietoje buvo naudojama bemolio ir diezo alteracijos sistema. Baroko epochos kompozitoriai ir atlikėjai, norėdami pakeisti, pavyzdžiui, „si bemol“ toną į „si natūralų“, dažniausiai prirašydavo diežą (#) ir tai suvokdavo kaip „si paaukštintą“.

Natų **trukmė** ir **tempas** ankstyvajame baroke buvo labiau susijęs su menzūrine notacija, kai tempą nurodydavo *tactus* ilgis. Daugelis teoretikų (M. Cyr, G. Hourle) pritaria, kad natų skambėjimo „greitis“ buvo tiesiogiai susijęs su normatyviu **c** ir **♢** *tactus* – ženklais, valdančiais menzūrinį *tempus* (natos „greitį“). Apžvelgus proporcinį ir trupmeninį metro ženklų „perskaitymo“ galimybes ir iš to kylančias problemas (XVII a. ir XVIII a. pradžioje), galima teigti, kad jos tapo akstinu atsirasti naujoms, notacijoje pažymėtiems, tempų nurodantiems ženkliams. Buvo sumanyta įteisinti evoliucinius tempo pokyčius ir juos užrašyti žodžiais, taikant specifines sąvokas arba tempą nurodančius žodžius (pagreitėjimą – *presto* arba sulėtinimą – *adagio*) *tactus* ribose. Dažnai neteisingai suvokiamos pažymėtos kūrinių nuotaikos, kaip antai *Allegro* terminas, baroke reiškiantis linksmą, džiugią nuotaiką, bet nebūtinai greitą muzikos tempą; arba *Largo* – reiškiantis didingą, dainingą atlikimo būdą, bet nebūtinai labai lėtą tempą.

Ritmo notacijos fiksavimas ir atlikimo praktika taip pat neretai skyrėsi. Galima išskirti tris svarbiausias baroko ritmikos atlikėjiško interpretavimo tendencijas: nelygus ritmo (*inequality*), triolinio ritmo ir taškuotojo ritmo problemas. Pirma, nelygus ritmas (*inequality*) atlikėjiškame tekste, pasak R. Doningtono, gali būti kuriamas: a) pailginant pirmąją natą ir sutrumpinant antrąją; b) sutrumpinant pirmąją ir pailginant antrąją; c) laisvai interpretuojant ritminį priešinį, nekreipiant dėmesio į grupavimą (2 + 2); d) tarpusavyje kaitaliojant prieš tai aptartus tris galimus ritmo variantus (Donington 1973: 263).

Kalbant apie barokinės **dinamikos fenomeną**, būtina pabrėžti, kad jį sąlygojo muzikinė ekspresija, žodinė išraiška, afektai. G. Caccini rinkinio *Le Nuove Musiche* (1602) įžangoje aprašyti dinaminiai niuansai, pvz.: *esclamazione*, *mesa di voce*. Šiurkščiai skambančiame falceto registre ilgoms natoms G. Caccini rekomenduoja taikyti *diminuendo* ir taip suteikti skambesiui nors kiek dvasingumo (it. *un pò più spirito*). Abi dinaminės indikacijos baroko autorių traktuojamos dvejopai: kaip žodžio ekspresyvumą atskleidžiantys pagražinimai (*abbellimenti*) ir kartu kaip naują aistringąją (*passionante*) dainavimo manierą formuojančios fundamentalios muzikinės priemonės. Pasak M. Cyr, aiškūs *crescendo* ir

diminuendo ženklai atsiranda G. A. Piani (1712) sukurtose sonatose smuikui ir *basso continuo*. Vėlyvajame baroke ypač ant ilgujų natų atsiranda *diminuendo* ar *messa di voce* ženklai (Cyr 1992: 50–56). Dinaminių ženklų žymėjimas anksčiau ir vėlyvajame baroke skiriasi, tačiau tikslas išlieka tas pats: sustiprinti ir išreikšti afektus, suteikiant muzikai daugiau išraiškingumo.

Artikuliacija, kaip ir muzikos tempas bei dinamika, dažnai nėra pažymėti baroko kompozicijų natose. P. F. Tosi traktate *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) išskiria du svarbius artikuliacinius momentus: *battuto* (panašus į *staccato*) ir *scivolato* (panašus į *legato*). Jis rekomenduoja *scivolare* (slinkimą) naudoti žemyn slenkančiai natų grupei, bet beveik niekada nenaudoti natoms kylant į viršų.

Ornamentika baroko notacijoje – vienas silpniausiai reglamentuojamų muzikinių parametrų. Šis improvizacijos reiškinys, atlikimo praktikoje paplitęs nuo viduramžių laikų, vėliau buvo perimtas ir suklestėjo Renesanso instrumentinėje ir vokalinėje muzikoje (Bass 2009: 3). Baroko ornamentų esmė nėra vien puošyba, išryškinanti originalų tekstą, bet savitiška naujo teksto kūryba, egzistuojanti tik atlikimo metu. Tai, ką galime aptikti XVI–XVIII a. traktatuose, yra improvizavimo technikos strategijos, padedančios suprasti muzikinės kalbos sistemą ir galimybes, kreipiančias į naujus improvizacinius momentus. Akivaizdu, kad kuo mažiau muzikinių parametrų fiksuoja natų grafika, tuo laisvesnis jos naudojamų ženklų bei simbolių interpretavimas ir tuo didesnė laisvė bei atsakomybė tenka atlikėjui.

1.1. Baroko muzikos analizės metodikos problema

Greta XX a. pradžioje tekstologijos iškeltų klausimų: „kas yra tekstas?“, „koks teisingas redaktoriaus santykis su tekstu?“, pastaruoju metu vis intensyviau svarstoma, koks redaguoto ir redaguotino teksto santykis su kultūra, visuomene bei kitais tekstais (žr. *Natural Histories of Discourse*, ed. M. Silverstein, 1996). Muzikos meno kontekste natūraliai išskyla ne tik istoriškai sąlygotų muzikinių tekstų teisingo „perskaitymo“ problematika, bet dar daugiau – stilistiškai motyvuoto atlikimo siekis. Nors tradicinė tekstologija neskiria dėmesio kūrinio skambėjimo bei suvokimo fenomenams, tačiau muzikos būtis atskleidžia horizontalią, vertikalią ir įstrižą muzikinio teksto organizaciją. Sudėtingai susiklosčiusius santykius tarp natų tekste užrašomų ženklų ir jų iššifravimo variantiškumą galima analizuoti tekstologiškai (Kučinskas 2002: 109).

Ieškant sąsajų tarp fiksuoto ir nefiksuoto baroko vokalinių formų teksto, taip pat tarp skambančio kūrinio ir jo interpretacijos, yra reikšminga autentiškumo teorija (P. Kivy, D. Fabian, L. Finscher ir kt.). Atliekant italų baroko vokalinę muziką svarbu atsakyti į klausimus: kas tampa autoritetu atlikėjui, siekiančiam autentiško kūrinio atlikimo, ar įmanoma išskirti vieną visiems priimtina autoritetą, kuriuo galėtų vadovautis XXI a. atlikėjas, pritariantis istoriškai informuoto

muzikos skambesio judėjimui. Muzikologų R. Taruskino (2007), D. Fabian (2011) teiginiai atskleidžia, kad istoriškai informuotas atlikimas nesiremia kompozitoriaus valios ar galutinio teksto paieškomis, bet grindžiamas atlikėjo sugebėjimu tą tekstą profesionaliai „perskaityti“. Kitaip tariant, svarbu išvelgti, kas slypi už kūrinio natų, tuo tikslu pasitelkiant visus galimus epochos konteksto įrankius (informaciją apie kūrinį, jo prasmę, fiksuoto ir nefiksuoto teksto santykį, puošybos ir improvizavimo praktiką ir kt.). R. Taruskino nuomone, atliekant senosios muzikos kūrinius, autoritetu tampa ne autorius, bet atlikėjas, kuris išsirenka jam parankesnę muzikologų atrastą ir kartais interpretuotą muzikinį tekstą (Taruskina 2007: 208–210). Atlikdama tyrimą ir sprendama baroko muzikos istoriškai informuotos interpretacijos problemą, darbo autorė pasitelkia išlikusius baroko epochos atlikimo praktikos šaltinius (W. C. Printzo, M. H. Fuhrmanno, P. F. Tosi, J. F. Agricolas, J. A. Hillerio, G. B. Mancini ir kt.), taip pat aktyviausias XVII–XVIII a. teorijas, turėjusias įtakos muzikinei baroko kalbai bei muzikiniam tekstui (afektų, retorikos ir kombinatorikos teorijas).

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

J. Matthesonas traktate „Tobulasis kapelmeisteris“ (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) žodį *aria* susieja su fizikiniais reiškiniais bei 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. R. Descarteso manymu, filosofijos ir muzikos tikslai sutampa – tai žmogaus jausminis ugdymas, skiriasi tik būdai, priemonės. Filosofas teigia: „reikia pažymėti, kad pagrindinė visų žmoniškųjų aistrų veikla yra ta, kad jos skatina ir nuteikia žmogaus sielą norėti to, kam jos parengia kūną; taigi išgaščio jausmas sukelia norą bėgti, narsumo jausmas – norą kovoti“ (Descartes 2002: 38). Filosofo suformuota afektų teorija (*Les passions de l'ame*, 1649) realizuojama didžiausio potencialo išraiška muzikoje ir taip nutiesia tiltą tarp filosofijos ir muzikos. Stiprių aistrų – afektų – sužadiniu balsu, nauju jų pakartojimu arijoje *da capo* siekiama Descarteso filosofijoje aprašomo tikslo – garsu išprovokuoti sielą patirti tam tikrus jausmus. Afektų judesiai reprezentuojami vėliau juos varijuojant, imituojuant, puošiant ir pakartojant arijos *da capo* (A¹) dalyje. Taip arijos garsais „nutapomas“ jausmas, tiesiogiai paliečiantis širdį. Škotų filosofas A. Smithas pabrėžia, kad dėl afektų reprezentacijos įtaigos arijos *da capo* muzika pranoksta visus kitus imitacinius menus (Smith 1980: 191–192).

Egzistencinę arijos *da capo* tezę, kad be pasikartojimo šioji forma neišsivaizduojama, pabrėžia daugelis baroko ir šiuolaikinių tyrėjų (P. F. Tosi, J. A. Hilleris, P. Gozza, M. H. Schmidtas). Pasikartojimo idėja baroko arijų *da capo* kompozicijoje buvo išreikšta ir formaliai – tonacijos sugrąžinimo reprimozje principu.

Tad formos konstravimą galima nusakyti kaip tikslingą kelionę tonacijų erdvėje, kuri baigiasi būtinu grįžimu (*da capo*) į pradinės tonacijos tašką. Kadangi šis žanras ir jo muzikinė forma negali egzistuoti be pasikartojimo, arija *da capo* turi būti atliekama privalomai kartojant pirmąją dalį. Tačiau italų baroko vokalinės muzikos tradicija įgalioja *da capo* dalį atlikti specifiskai ornamentuojant, pabrėžiant afektą ir patvirtinant baroko filosofijos eskaluojamą mimezės teiginį. Pasak muzikologo Schmidto, klasikinė baroko epochos arijos *da capo* forma yra tridalė, apibendrinama kaip A–B–A¹ struktūra.

Nors konstrukciniai arijos *da capo* principai galiojo bene šimtmetį, arijos *da capo* muzikinės formos raidos etapai pasižymėjo tam tikrais skirtumais. Žinia, A. Sartorio, C. Pallavicino, P. Torri, A. Scarlatti, G. Bononcini arijų *da capo* forma, komponavimo stilius ir improvizuojami pagražinimai skiriasi nuo N. Porporos, L. Vinci, L. Leo ar N. Jommelli, N. Conforto arijų. Ištyrus minėtų autorių arijų pavyzdžius bei remiantis J. A. Hillerio traktatu (1780), taip pat muzikologų J. Westrupo (1980), H. Lühning (1994), M. P. McClymonds (2011) straipsniais bei arijų kompozicijų stilistiniais lūžiais, baroko epochos arijos *da capo* formos raidą galima dalyti į tris sąlyginius etapus: pirmąjį – ankstyvąjį (1675–1710), antrąjį – klasikinį (1710–1740) ir trečiąjį – vėlyvąjį (1740–1770).

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

Tiek praeities, tiek šiuolaikinius muzikologus bene labiausiai domino du klausimai, susiję su arijos *da capo* atlikimu: kodėl reikia atlikti trečiąją arijos dalį, partitūroje pažymėtą žodžiais *da capo*; kaip ją atlikti meniškai ir nenusižengiant baroko muzikos tradicijai. P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolos (1757), J. A. Hillerio (1780) dainavimo menui skirtuose traktatuose nurodytos panašios arijos *da capo* dalių atlikimo galimybės:

- 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.

Verta pažymėti, kad minėtų trijų traktatų autoriai taip pat išskyrė tris arijų *da capo* dainavimo stilius, kuriuos diferencijavo priklausomai nuo atlikimo vietos, improvizuojamų ornamentų kiekio, jų pobūdžio, formų ir išraiškos ekspresyvumo. Scenoje (teatre) dainavimo menas buvo gyvybingas ir pasižymėjo gausia puošyba, o kamerinėje aplinkoje turėjo girdėtis daugiau įdirbio ir rafinavimo. Bažnyčioje, pasak P. F. Tosi, arijos turėjo skambėti jausmingai, išreiškiant afektus (it. *affettuoso*), ir lėtai (Tosi 1723: 58). Traktatuose gausu konkretesnių nuorodų atlikėjams, skirtų arijų ornamentikos mokymosi procesui. P. F. Tosi

ir J. F. Agricola pataria, kad, mokydamiesi ornamentikos meno, pradedantieji turėtų būtų labai dėmesingi ritmui, tempui, gražiems muzikiniams piešiniais ir derinti juos su boso linija ir harmonijos taisyklėmis (*basso continuo*). Ir tik vėliau, kai jie išvysto šiuos gebėjimus, gali laipsniškai plėtoti ornamentikos ir varijavimo meną. J. A. Hilleris traktate *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1780) rašo, kad studijuojant *da capo* ariją pirmiausia būtina labai gerai išanalizuoti verbalinį tekstą, išsiaiškinti jo kuriamus afektus, gramatinius ir retorinius akcentus. Tuomet vokalistas gali pradėti kurti konkrečius tinkamus vokaličius ornamentus priklausomai nuo kūrinio skambėjimo vietos, nuo afektų, kuriuos jis išreikš dainuodamas, remdamasis gero skonio standartais.

2. ITALŲ BAROKO ARIJOS *DA CAPO* IMPROVIZACINĖS PUOŠYBOS PRAKTIKA

Arijos *da capo* specifika įprasmina šiam žanrui labai svarbus ornamentikos komponentas. Tai itin svarbu ypač trečiosios arijos *da capo* dalies perkūrimui ir improvizavimui. Tuo tikslu 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. Šiame tiriamajame darbe autorė remiasi ankstyvąja L. Zaccioni (1596) trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų klasifikacija, taip pat R. Doningtono (1963) pagražinimų šeimų idėja (apodžatūros, trilio šeima); pasitelkiamos F. Neumanno (1983) nacionalinių mokyklų (italų, italų–vokiečių) ornamentikos klasifikacijos bei S. Šerytės (2014) italų ornamentų klasifikacija.

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

XVII a. italų atlikimo madas perėmė vokiečiai, tad beveik šimtmetį, pritrūkus itališkų vokaliniam menui skirtų darbų, tyrimuose galima patikimai remtis vokiečių traktatais, kurie aprašė itališką muzikos stilių. Siekdama atskleisti anks-tyvojo (1675–1710) arijos *da capo* laikotarpio apodžatūrų šeimos pagražinimų vartoseną ir improvizavimą muzikoje, darbo autorė gvildeno Ch. Bernhardo (1649), S. Beyerio (1703) ir M. H. Fuhrmanno (1706) traktatus. Tuo pagrindu šiame tyrime keliami hipotezė, kad daugelis trumpųjų pagražinimų, kaip akcentas (*accento*), priebalsės paankstinimas (*anticipazione della syllaba*), natos paankstinimas (*anticipazione della nota*), „natos beiėškant“ (*cercar della nota*), taip pat trumpoji apodžatūra (*appoggiatura*), buvo naudojami šio laikotarpio italų kompozitorių kūrybai papuošti. Kokie trumpieji pagražinimai buvo naudojami klasikiniame (1710–1740) ir vėlyvajame (1740–1770) arijos *da capo* etapuose ir kaip jie kito, atskleidžia J. F. Agricolos (1757), G. B. Mancini (1774)

ir J. A. Hillerio (1780) traktatuose pateikti komentarai ir pavyzdžiai. Palyginusi traktatuose išskirtas apodžatūrų rūšis (jos beveik sutampa), klasikinio laikotarpio arijoms *da capo* darbo autorė 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*). Tyrimo pagrindu išryškėjo, kad vėlyvojo arijos *da capo* etapo kūriniais rekomenduotina taikyti dvigubas apodžatūras su šuoliu (it. *appoggiatura doppia*) ir trijų natų (vok. *Schleifer*) bei baigiamąsias apodžatūras su šuoliais (vok. *Nachschlag*).

Remiantis minėtais traktatais, ankstyvajam arijos *da capo* etapui darbo autorė priskiria trilių šeimos pagražinimus, skirstomus į riperkusinius trilius ir dviejų skirtingų tonų trilius. Smulkesnė pastarųjų sistematika išskleidžia tokią dviejų skirtingų tonų trilių struktūrą: kylantis trilis (lot. *trillo ascendens*), besileidžiantis trilis (lot. *trillo descendens*), tono trilis (it. *trillo*), pustonio trilis (it. *triletto*). Išvardytieji triliai atliekami nuo pagrindinės natos į viršų. Klasikiniam ir vėlyvajam itališkos arijos *da capo* raidos etapams autorė priskiria šiuos trilių šeimos pagražinimus: mažorinis / minorinis trilis (*trillo maggiore / minore*), trilis su užbaiga (*trillo con terminazione*), dvigubas (*trillo raddoppiato*) ir pusinis triliai (*mezzo trillo*) bei mordentas (*mordente*), trilis su baigiamosiomis apodžatūromis, „beieškant trilio“ (*cercar del trillo*) ir Mancini dvigubas trilis (*trillo raddoppiato*). Esminis klasikinio ir vėlyvojo etapų arijoms *da capo* taikomų trilių skirtumas nuo ankstyvojo arijos etapo puošybos praktikos – trilis dažniausiai atliekamas nuo pagalbinės natos iš viršaus.

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

Išsamiausiai vokalinių pasažų sudedamąsias dalis (figūras arba muzikos retorines figūras – MRF) natų pavyzdžiais pateikęs W. C. Printzas traktate *Phrynis* (1676) pabrėžia, kad pasažai gali būti sudaryti iš tokių MRF kaip *gropo*, *circolo*, *tirata*, *messanza*, *figura corta*, *bombilans*, *suspirans*, *syncopatio*. Šias figūras darbo autorė lygino su vėlesniuose J. Matthesono (1739), J. A. Hillerio (1780) traktatuose, taip pat kastratų C. Broschi (Farinelli), A. M. Bernacchi, G. Aprile'io ir kompozitorių L. Leo, J. A. Hasešės, N. Jommelli solfedžio (*Solfeggi*) dainavimo pratimuose pateiktais pasažų šeimos ilgųjų pagražinimų pavyzdžiais.

Aptariant ilgųjų pasažų santykį su baroko muzikoje beįsitvirtinančia muzikos retorikos tradicija ankstyvajame arijos *da capo* etape, būtina pažymėti svarbų kompozicinį ypatumą. MRF arijose *da capo* buvo taikomos tikslingai, 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 buvo plačiau naudojamos. Atsisakant specifinio semantizavimo, atskiros figūros buvo pradėtos multiplikuoti, įvairiomis kombinacijomis jungti

tarpusavyje. Kaip rodo analizuoti to meto teoretikų (W. C. Printzo, J. Matthesono, J. A. Hillerio) teikti pavyzdžiai, smulkios MRF ilgainiui kūrė ilgųjų pagražinimų įvairovę, prarasdamos pradines retorines reikšmes.

2.3. Arijai *da capo* būdinga kadencijų improvizavimo praktika

Lotyniškas terminas *cadentia* (it. *Cadenza*; pranc. *cadence*; vok. *Kadenz*, *Schluss*) reiškia harmoninį atoslūgį, dominantės funkcijos sprendimą į toniką (Lühning 1994). Tačiau italų baroko arijų *da capo* notacijoje pasitaikanti *cadenza* nuoroda žymi stambesnę ar smulkesnę formos struktūrą užbaigiantį virtuozinį pasažą, dažniausiai improvizuojamą atlikėjo. Šiame poskyryje išsamiai analizuojama antroji kadencijos reikšmė, atitinkanti itališko žodžio *cadenza* (dgs. *cadenze*) terminą.

J. F. Agricolas citata puikiai atskleidžia, kaip ankstyvuojau arijos *da capo* laikotarpiu buvo formuojamos pirmosios kadencijos: „iš pradžių kadencijos (lot. *cadentia*) buvo atliekamos ritmiškai, *penultima* (priešpaskutinę) natą papuošiant triliu, vėliau prieš trilį buvo pridedami smulkieji ornamentai. Galiausiai paskutinis taktas buvo atliekamas daug lėtesniu tempu, tarsi sulaikant tempą, ir šis sulėtinimas buvo išpuošiamas įvairiausiai pasažais, figūromis“ (Agricola 1757: 195). Kalbėdamas apie tris paskutines kadencijos natas (*antipenultima*, *penultima*, *ultima*), Tosi pataria, kaip jas atlikti „pavagiant“ ir išplečiant paskutinių natų tempą (*rubamento di tempo*), prisitaikant prie *basso continuo* išrašytos linijos, išmintingai naudojant šuolius (*passi*) bei apodžiatūrų meną (Tosi 1723: 81). Pereinant prie klasikinio arijos *da capo* (1710–1740) raidos laikotarpio, svarbu atskirti, kad kalbama ne apie kadencijos puošybą, bet apie *cadenza* – soliniam balsui skirtą melodinį ornamentą.

Cadenza (kadencijos) klasikinio arijos *da capo* etapo (1710–1740) kūriniuose naudojamos šia sąvoka ir fermatomis pažymėtose sustojimo vietose. O pagrindinė jų sudedamąja dalimi tampa *passaggi* (pasažų) šeimos figūros, neatmetant ir trumpųjų ornamentų. Naudojamos pasikartojančios gamos arba tirados (*tirata*) į viršų ar apačią, ilgos trukmės natos. Įtraukiami ne tik paprastieji, bet ir dvigubi su užbaigomis triliai, ne tik vienos natos, bet ir dviejų natų apodžiatūros ar baigiamosios apodžiatūros. *Cadenza* atlikimo tempas šio laikotarpio arijose *da capo* varijuoja nuo skambėjimo *a tempo* iki laisvo, solisto pasirinkto tempo priklausomai nuo arijos dalies bei išreiškiamo afekto. Vėlyvojo arijos *da capo* laikotarpio (1740–1770) *cadenza* struktūra dažniausiai sudaryta iš skirtingos trukmės natų, tolimų intervalų šuolių, nuoseklių gamų su alteracijomis, pasažų bei tercijos apimties figūrų. Pačios *cadenza* struktūra keitėsi visais arijos *da capo* raidos etapais, ir tai atliepė vokalinės ornamentikos madas bei puošybos tradicijas.

3. ARIJOS DA CAPO ISTORINIŲ STILIŲ IMPROVIZAVIMO PRINCIPAI

Siekiant pritaikyti pagražinimus skirtingų etapų italų kompozitorių sukurtoms arijoms *da capo*, būtina atsižvelgti į šių arijų istorinį, tekstologinį ir dramaturginį kontekstus. Prieš kuriant ir improvizuojant baroko arijų pagražinimus, svarbu atlikti tris paruošiamuosius darbus. Pirma, surasti patikimiausią išlikusią arijos rankraštį (autografą arba *codex unicus*) ir jį transkribuoti į modernią notaciją. Antra, suprasti, kokioje operos ar oratorijos dramaturginėje situacijoje skamba arija ir kokį afektą ji išreiškia. Trečia, išanalizuoti arijos formą, vidinę struktūrą, muzikines retorines figūras (MRF).

Ištyrus išlikusius XVIII a. dainininkų fiksuotus atlikimus ir italų baroko kompozitorių išrašytų pagražinimų šaltinius, išskirti svarbiausi arijos *da capo* melodinės puošybos principai. Improvizuojant arijos *da capo* puošybą visuose etapuose, tyrimo autorė siūlo:

- 1) pasirinkti, kurį žodį norime labiau pabrėžti, kokį afektą išryškinti;
- 2) pasikartojančias frazes keisti transponuojant arba didinant natų kiekį;
- 3) didelės apimties intervalus (šuočius) 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) kaitalioti 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.

3.1. Ankstyvasis arijos *da capo* etapas (1675–1710): transkribavimas ir puošyba
Šiame tyrime pasirinktos šešios arijos atstovauja skirtingiems arijos *da capo* formos vystymosi etapams; antra, jos pristato skirtingų italų kompozitorių kūrybą; trečia, atstovauja skirtingiems arijose išreikšiamiems afektams. Išsirinkusi transkribavimui šešias arijas, puošybos praktikos lyginimui darbo autorė pasirinko skirtingų afektų arijų įrašus, kuriuos atlieka penki XXI a. dainininkai, pasiryžę specializuotis barokinės muzikos interpretacijos kryptimi. Tai: Dorotheeë Miels, Alice'a Habellion, Philippe'as Jaroussky, Anna Hallenberg, Romina Basso. Tyrinėjant ankstyvojo arijos *da capo* etapo kūrinių puošybos praktiką, šiame darbe puošiamos džiaugsmo afektą išreiškianti A. Scarlatti arija „Tikiu, kad mano širdis daugiau nebevers“ (*Più non credo mio cor di piangere*) iš operos „Skaisčioji Penelopė“ (*Penelope la casta*, 1696) ir liūdesio afektą išreiškianti G. Bononcini arija „Bėga laikas“ (*Fugge il tempo*) iš oratorijos „Magdalietės atsivertimas“ (*La conversione di Maddalena*, 1701). Nustatyta, kad svarbiausi puošybos veiksniai

šio etapo arijose yra susiję su afektus reprezentuojančių žodžių identifikavimu ir jų ornamentavimu (puošyba), MRF manipuliacijomis, taip pat šiam etapui būdingų trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų pritaikymu.

3.2. Klasikinis arijos *da capo* etapas (1710–1740): transkribavimas ir puošyba
Klasikinio arijos *da capo* raidos etapo kūrinii puošybos tyrimui darbe pasirinktos ir ornamentuojamos meilės afektą išreiškianti A. Lotti arija „Tėve, sudiev“ (*Padre, addio*) iš operos „Griežtasis Aleksandras“ (*Alessandro Severo*, 1717) ir pykčio afekto G. M. Orlandini Agripinos arija „Įpykusi furija“ (*Tutta furie*) iš operos „Neronas“ (*Nerone*, 1721). Šio etapo arijų *da capo* puošybos tradiciją žymi trumpųjų ir ilgųjų pagražinimų sudėties pokyčiai, natų grupavimo kaitaliojimas, pasikartojančių frazių puošybos ypatumai bei trumpųjų ornamentų taikymas improvizuojant pasažus.

3.3. Vėlyvasis arijos *da capo* etapas (1740–1770): transkribavimas ir puošyba
Vėlyvojo arijos *da capo* etapo kūrinii puošybos praktikos tyrimui pasirinkta liūdesio, kančios afektą perteikianti L. Leo arija „Jei visos mano kančios“ (*Se tutti i mali miei*) iš operos „Demofontė“ (*Demofonte*, 1735) ir džiaugsmo, pasididžiavimo afektą išreiškianti N. Jommelli arija „Pasitikėdamas savimi“ (*Superbo di me stesso*) iš operos „Olimpiada“ (*L'Olimpiade*, 1761). Tuo pagrindu darbo autorė nustatė, kad šio etapo arijose vyksta muzikos emancipacija žodžio atžvilgiu, arijos afektas pabrėžiamas naudojant pagražinimų nėrinis. Ypač išryškėja nemaži 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 ritmo iki *staccato*, naudojami *arpeggio*, šoliuojantys pasažai, nekeičiant jų tesitūros ir dažnai taikant šešioliktinių judėjimą.

IŠVADOS

Pasaulyje ir Lietuvoje dažnai skamba italų baroko vokalinė muzika – operos, oratorijos, kantatos. Ji priklauso vertingam operų bei koncertinių scenų repertuarui, kuris pripažįstamas tiek klausytojų, tiek specialistų. Atlikėjams ši muzika tebekelia nemažai interpretavimo ir improvizavimo klausimų. Italų baroko vokalinės muzikos fiksuoto ir nefiksuoto muzikinio teksto problematiką sutelkusi į XVII a. pabaigos – XVIII a. arijos *da capo* formą, darbo autorė aiškina istoriškai informuoto atlikimo galimybes.

Pasitelkusi muzikos ženklų raidos tyrimus autorė išvelgė, kad baroko epochos muzikiniai ženklai yra panašūs į klasicizmo epochos notaciją, tačiau prasmes

„genetiškai paveldėjo“ iš viduramžių ir Renesanso epochų. Fiksuotas skambesio aukštis priklausė nuo skirtingų instrumentų šeimų derinimo tradicijos (it. *temperamenti*) bei nevienodų alteruotų ženklų prasmių. Natų trukmė ir tempas buvo susijęs su menzūrine notacija, kada tempą nurodydavo *tactus* ilgis. Dinaminės, ritmo, artikuliacijos ir ornamentikos indikacijos dažniausiai nežymimos baroko muzikos notacijoje, tačiau naudojamos atlikimo metu.

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 – ugdomasis. Filosofinėje gyvenimo plotmėje aistrų lavinimas, jų disciplina žmogų nukreipia į visavertį ir išmintingą gyvenimą. O štai muzikoje afektai išreiškiami ir sužadunami muzikinėmis priemonėmis – juos (afektus) imituojant, puošiant, varijuojant.

Tyrime prieita išvada, kad arijos *da capo* muzikinė forma negali egzistuoti be pirmosios dalies pasikartojimo *da capo* padalioje. Svarbu ją specifškai ornamentuoti, pabrėžiant afektą ir patvirtinant baroko filosofijos eskaluojamą mitezės teiginį. Remiantis P. F. Tosi (1723), J. F. Agricolos (1757), J. A. Hillerio (1780) traktatais, šiame tyrime atskleistos arijos *da capo* dalių atlikimo tradicijos: pirmojoje arijos dalyje (A) galima smulkioji puošyba; antrojoje arijos dalyje (B) gausėja dainininko improvizuojamų ornamentų; trečiojoje arijos dalyje (A¹ *da capo*) atlikėjas demonstruoja savo vokalinius ir improvizacinius gebėjimus. Išanalizavusi arijos *da capo* formos vystymosi raidą, autorė išskyrė tris jos raidos etapus: pirmąjį – ankstyvąjį (1675–1710), antrąjį – klasikinį (1710–1740) ir trečiąjį – vėlyvąjį (1740–1770).

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. 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*), o antrajame ir trečiajame etapuose – stipriajai takto daliai tenkantys apodžatūrų ornamentai. Įžvelgtas esminis klasikinio ir vėlyvojo etapų taikomų trilių skirtumas nuo ankstyvojo etapo: trilis dažniausiai pradedamas pagalbine nata iš viršaus. Atskleistos ilgųjų pagražinimų, pasažų sudedamųjų dalių – retorinių figūrų (*groppo, circolo, tirata, bombilans, fugura corta, messanza*) – prasmės bei jų kombinacinių manipuliacijų galimybės. Virtuozinių pasažų *cadenza* susiformavimas ir sužydėjimas siejamas su klasikiniu ir vėlyvuuoju arijos *da capo* raidos etapais, o jų struktūrą lėmė visų pagražinimų

(trumpųjų ir ilgųjų) kaita. Prieita išvada, 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.

Visuose trijuose arijos *da capo* raidos etapuose dažniausiai buvo puošiama tik trečioji (*da capo*) dalis, nes čia buvo galima didžiausia atlikėjo kūrybiškumo intervencija, improvizacija. Tačiau remiantis autorės pasiūlyta trečiosios dalies (A¹) puošyba, atlikėjas gali pritaikyti įvairius ornamentus ir kitoms (pirmajai (A) ir antrajai (B)) arijos *da capo* dalims. 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 puošiama meilės afekto A. Lotti arija (1717) ir pykčio afekto G. M. Orlandini arija (1721). Vėlyvąjį etapą pristato liūdesio, kančios afektą perteikianti L. Leo arija (1735) ir džiaugsmo, pasididžiavimo afektą išreiškianti N. Jommelli arija (1761).

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

- kertinių žodžių – reprezentantų, kuriais 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 kriterijais.

Vėlyvajame arijos *da capo* etape (1740–1770) arijos afektas pabrėžiamas dideliais intervalikos šuoliais, chromatizmais, susmulkėjusiais ilgaisiais pagražinimais. Išryškėja nemaži 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 arijoms reikalingas ne tik dainininko išradingumas, skonis ir žinios, bet ir išpūdingos techninės balso galimybės dainuojant gausias, virtuoziškas ir labai susmulkėjusias figūras – nėrinius.

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. atlikėjus 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.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Rūta Vosyliūtė

**THE RELATION BETWEEN THE FIXED AND NON-FIXED
MUSICAL TEXTS IN THE ITALIAN BAROQUE VOCAL MUSIC:
THEORY AND PERFORMANCE PRACTICE**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2018

The research paper was prepared over the period of 2014–2018 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor:

Prof. Dr. (hp) **Gražina Daunoravičienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Board:

Chairman:

Prof. **Asta Krikščiūnaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Singing)

Members:

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology)

Prof. Dr. **Jonas Bruveris** (Humanities, Art Research 03H, Musicology)

Assoc. Prof. **Liudas Norvaišas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Singing)

Romina Basso (Conservatorio Statale di Musical “Gioachino Rossini”, Music, Singing)

Reviewer:

Assoc. Prof. Dr. **Laima Budzinauskienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on June 6, 2018, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

While analysing the issues associated with the fixed and non-fixed musical texts in Italian Baroque vocal music, the present artistic research focuses on the specific genre of the *da capo* aria. Such choice was determined by several important factors. In the 18th century the *da capo* aria had acquired the status of the main soloistic vocal form in Baroque operas, oratorios and cantatas. However, eventually the *da capo* principle was replaced by new vocal forms (binary, rondo and even sonatas without development section, etc.) and the performance tradition of *da capo* aria has ended. At the beginning of the 20th century after World War I an interest in historical music styles increased and the Germans, followed by other nations, have “revived” the works of forgotten Baroque composers. However, the interrupted tradition of Baroque music performance posed significant challenges to opera directors and performers alike. A return to authentic sound of Baroque vocal music was a complex process that had to undergo certain stages of “cleaning of historical patina”. Research, experiments and new practice served as basis to defeat the influence, which the performance tradition formed by Romantic music exerted upon the Baroque music repertoire. It took significant effort to defeat the absolute creative dominance of the composer (*intentio auctoris*) and the necessity to acknowledge the status of performer-creator in the performance of Baroque *da capo* aria.

As the Early Music Movement came to prevalence in Europe in the middle of the 20th century, an increased interest was noted not only towards the authentic sound of Baroque music but also concerning the possibilities of its performance. As known, the culture of Baroque vocal music and the phenomenon of *da capo* aria cannot exist without the art of improvisation by performer-interpreter. It is no secret that the return to the origins through the so-called historically informed performance has posed a great challenge to the singers of today, who are facing issues related to “reading”, interpretation and improvisation of Baroque music.

The singer of the 21st century possessing experience and knowledge of classicist and romantic vocal music interpretation often relies on the graphic notations set by the composers and on one’s own musical intuition, which, in the case of exposure to Baroque music, often proves deceptive. On the other hand, library collections of Baroque vocal music and Italian *da capo* arias (most often – Romanticist editions thereof) are printed with numerous performance-related score markings not used during the era. Responsibility of a singer striving for historically informed performance relies on his/her selection of sheets to “read” and interpret the music written down in authentic scores of the 17th–18th centuries. The principal intrigue behind the present artistic research lies in its author’s desire to prove that the notation of Baroque music differed from its performance tradition. The research conducted for this purpose has substantiated the

conviction that today's performers should rely on solid researches of Baroque music performance practices, rather than follow abundant romantic editions or urtexts of composers' opuses discovered by the prominent publishers. One of the most complex tasks for the 21st century singer interpreting the Italian Baroque music lies in the necessity to comprehend the possibilities of historically informed performance of fixed and non-fixed musical parameters of the late 17th–18th centuries, such as pitch, tempo, metre, rhythm, dynamics, articulation and ornamentation. All these parameters require exhaustive knowledge of the theory and performance practices of Italian Baroque vocal music.

Aim of the research – to reveal the specificity of *da capo* aria, as fixed and non-fixed Italian musical text of late 17th–18th centuries based on examination of historical resources of Baroque vocal technique. Stages of the development of the genre serve as basis for the analysis of vocal ornamentation – the change of short and long vocal embellishments. The research raised an objective to transcribe *da capo* arias by different Italian composers expressing diverse affects. Based on the 17th–18th century theories of affect, rhetoric and combinatorics, as well as on vocal music performance practices of the time, the author of the research sought to disclose the potential of ornamentation of transcribed *da capo* arias. Comparative collation of the latter with relevant 21st century recordings of historically informed performances provides for a historically grounded interpretation of Italian Baroque vocal music.

Research objectives:

1. To disclose the issues associated with fixed and non-fixed texts of Italian Baroque vocal music by discussing the possibilities of decoding of musical parameters in Baroque musical notation.
2. To discuss the philosophical and musical representations of affect and the manifestations thereof in the musical form of *da capo* aria.
3. Based on the 17th–18th century resources and *da capo* aria performance traditions, to systematise the development of the genre.
4. To investigate and systematise the vocal embellishments characteristic of diverse periods of the *da capo* aria and to discuss the performance thereof.
5. To transcribe the Italian Baroque *da capo* arias expressing diverse affects and to apply the ornamentation characteristic of historically informed performance to the third (A¹) aria section.
6. To discuss the ornamentation criteria of Italian Baroque *da capo* aria and the peculiarities of ornaments based on the stages of its development.

Subject of the research – *da capo* arias, partially fixed text of Italian Baroque vocal music and the possibilities of adequate “reading” and improvisation thereof. The focus is placed upon the Italian *da capo* arias of late 17th–18th centuries and their ornamentation possibilities presented in the treatises of the time. The author of the present research also investigated the resources featuring evidence

of 18th century *da capo* aria performances and interpretations thereof by the 21st century singers. Since the musical text of Baroque *da capo* arias is only partially fixed by the composer, the issues related to historically grounded performance thereof are associated with interpretation of numerous musical parameters (pitch, rhythm, duration, articulation). Based on the vocal music tradition of the Baroque era, the second and, especially, the third sections of the *da capo* aria are reinterpreted by the performer. As the musical languages, as well as idioms of improvisation and ornamentation have changed since the emergence (around 1675) and extinction (around 1770) of the *da capo* aria, the subject of the research is focused on distinguishing stages of development and motivation of the *da capo* aria. Respectively, the author investigated the specificity and expression of short and long embellishments in early, classical and late stages of the *da capo* aria. On this basis the research reveals historically informed possibilities of *da capo* aria ornamentation. During the course of the research an assumption was proposed claiming that a performer is and has been a co-author of Italian Baroque vocal music along the composer.

Sources of research include the treatises of greatest significance concerning the 17th–18th century singing, ornamentation, affects, rhetorics and combinatorics, as well as the 18th century solfeggio (*Solfeggi*) singing exercises, manuscripts of operas and oratorios of Italian composers. Within the context of emergence of *da capo* aria, René Descartes' philosophical views towards the *mimesis* phenomenon in his *Les passions del'ame* (1649) and *Compendium musicae* (1650) were analysed. Traditions of performance of *da capo* aria sections and learning methods were studied on the basis of *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) by Pier Francesco Tosi, *Anleitung zur Singkunst* (1757) by Johann Friedrich Agricola and *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780) by Johann Adam Hiller. Stages of development of *da capo* aria were analysed based on opera and oratorio manuscripts by such composers as Carlo Pallavicino, Antonio Sartorio, Alessandro Scarlatti, Antonio Lotti, Nicola Porpora, Giovanni Battista Lampugnani, Niccolò Jommelli, Giovanni Bononcini, Giuseppe Maria Orlandini and Leonardo Leo.

Peculiarities of embellishments and rhetorical figures of the early period of *da capo* aria were analysed on the basis of such treatises as *Von der Singe-Kunst oder Manier* (1650) by Christoph Bernhard, *Phrynis* (1676) by Wolfgang Caspar Printz, *Prima linea musicae vocalis* (1703) by Johann Samuel Beyer and *Musicalischer-Trichter* (1706) by Martin Heinrich Fuhrmann. Investigation of *da capo* aria ornamentation in classical and late periods relied on such treatises as *Der Vollkommene Kappellmeister* (1739) by Johann Mattheson, *Observations on the Florid Song* (1743) by John Ernest Galliard, *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers* (1767) by Ernst Christoph Dressler and *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) by Giovanni Battista Mancini, as

well as an important document titled *Santini Manuscript*, featuring the *Solfeggi* singing exercises used by castrati Carlo Broschi, Antonio Bernacchi and Giuseppe Aprile, as well as the composers L. Leo, Johann Adolph Hasse and N. Jommelli.

The 20th and 21st century resources used in the present research include works addressing Baroque music performance practices and classifications of embellishments (ornamentation) by Frederick Neumann (1983), Robert Donington (1963, 1973, 1982), Mary Cyr (1992), Ignac Filip (2009) as well as research in rhetorics by Dietrich Bartel (1985) and combinatorics by Sebastian Klotz (2006). Theories of textology and authenticity in the present research rely on works by Georg Feder (2011), James Grier (1996), Peter Kivy (1995) and Richard Taruskin (2007). Diverse aspects of Baroque music have also been disclosed in the works by Lithuanian authors Jūratė Trilupaitienė (1995, 2004, 2009, 2010), Gražina Daunoravičienė (2006, 2008, 2015), Jonas Bruveris (2000), Laima Budzinauskienė (2007, 2008, 2010), Donatas Katkus (2006, 2013), Aleksandra Pister (2004, 2005, 2006, 2007), Judita Žukienė (2001, 2003), Saulė Šerytė (2014), Balys Vaitkus (2015) and others.

The comparison of select 21st century records of historically informed performances against the possibilities of *da capo* aria ornamentations proposed by the research author relies on the following resources: record of the aria *Più non credo mio cor di piangere* from A. Scarlatti's opera *Penelope la casta* (1696) performed by singer Dorothee Miels (2017); record of the aria *Sorgi omai dal fango* from G. Bononcini's oratorio *La conversione di Maddalena* (1701) performed by Alice Habellion (2014); record of the aria *Si pietoso* from N. Porpora's opera *Semiramide riconosciuta* (1729) performed by countertenor Philippe Jaroussky (2013); record of the aria *Tutta furie* from G. M. Orlandini's opera *Nerone* (1721) interpreted by Ann Hallenberg (2014), as well as record of the aria *Superbo di me stesso* from J. A. Hasse's opera *L'Olimpiade*, (1756) performed by Romina Basso (2012).

Relevance and extent of the research topic. Relevance of the present research is associated with the unique improvisational and technical nature of the Baroque vocal art. Another significant factor lies in the interplay between musicological and artistic research, which determines reliable and theoretically motivated knowledge of the practices of Baroque vocal techniques. This provides for a research, knowledge and practice-based opportunity to stylishly interpret Italian vocal music of late 17th–18th centuries. The relevance of the research topic is substantiated by the conflict that occurs when a singer raised following the canon of classicist and romanticist music encounters the improvisational nature of Baroque vocal music. The research provides for new theoretical (knowledge) level to resolve the issue of practical improvisation of partially fixed Baroque vocal texts. In other words, the present research assists the 21st century singer in approaching the historically informed performance of the *da capo* aria of

Italian Baroque. This way, our cultural milieu will see increasingly less flawed encounters with Baroque vocal music, where *da capo* aria sounds as written by the composer (first section of the aria is identically repeated in *da capo* section), when the ornamentation is copied from recordings or the skill-requiring *da capo* section is abandoned altogether.

Compared to instrumental music, few special studies exist worldwide dedicated to Italian Baroque vocal music and specifically to the performance of the *da capo* aria. The most exhaustive studies are primarily concerned with works by Georg Friedrich Händel or with Italian, French or German vocal music in general; among these works are dissertations by Elvadine R. Seligmann (2007), Jennifer Heather Farrell (2008) and S. Šerytė (2014). One shall also distinguish a group of works that address the general issues of Baroque music performance and ornamentation, especially in German or English instrumental music composed mostly in the 17th century, such as the studies conducted by Barthold Kuijken (2013), Steward Carter (2012), I. Filip (2009), Lucas Harris (2002) and M. Cyr (2008, 2012). Another portion of works analyses the problems associated with Baroque music performance, covering individual musical parameters (George Hourle (2000), S. Carter (1997)).

No works were discovered in Lithuania and abroad specifically addressing the analyses of ornamentations and methodologies of Italian Baroque *da capo* aria; such works would assist the performing singers in understanding the means and performance techniques that could be employed to create an improvisation of *da capo* aria. The originality of the research is substantiated by the periodisation of the development stages of Baroque *da capo* aria and specific catalogues of embellishments based thereupon. On the other hand, this artistic research is especially valuable for the theoretical substantiation and practical performance of Italian Baroque *da capo* arias. In the 21st century, the performance of Baroque music in concert venues worldwide is held in high esteem precisely due to the stylistic distinctiveness of interpretation.

Research methods. To address the issues related to analysis methodology of Baroque vocal music the present artistic research paper employs methods of resource and comparative analysis. Two key theoretical approaches were used – music textology and the theoretical consideration of a piece along with the issue of its performance authenticity. The thesis focuses on theoretical approaches that are of significance to the music art (composition and performance) of the 17th–18th centuries, such as theories of affect, rhetoric and combinatorics and methods of research thereof.

Structure of the thesis. The thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions, list of literature and appendices. In the first chapter the author strives to disclose how fixed and non-fixed text was perceived in the Baroque era and to analyse the distinction between *musica poetica* and *musica practica*. The chapter

discusses the relation between notated musical text (from 4th century BC to the 20th century) and performance based on the musical parameters. Most attention is paid to graphic symbols of Baroque music notation and the issues associated with their “reading”, namely: differences in alteration marks, indication of note duration and tempo, rhythm notation and actual performance, as well as possibilities of diverse dynamics, articulation and ornamentation performances (1). Sub-chapter (1.1) devoted to methodological problems of Baroque music analysis reveals the content of textology and authenticity as theoretical approaches; it discusses the impact that affect, rhetorics and combinatorics theories applied in Baroque music composition exert upon the vocal art. Sub-chapter 1.2 covers the concept of *da capo* aria in the late 17th–18th centuries, based on the viewpoints of Johann Mattheson and R. Descartes. Development of the *da capo* aria is divided into three provisional periods: early (1675–1710), classical (1710–1740) and late (1740–1770). Based on the treatises dedicated to the art of singing (P. F. Tosi (1723), J. F. Agricola (1757), G. B. Mancini (1774) and J. A. Hiller (1780)), sub-chapter 1.3 presents evidence documenting the 18th century *da capo* aria performance practices. These treatises provide instructions regarding performance of different sections of *da capo* aria and evidence on how their performance and ornamentation differed depending on the place of performance.

Second chapter distinguishes the key component of fixed and non-fixed texts – an ornamentation of Italian vocal music, which is of utmost importance to the interpretation of the second and third sections of the *da capo* aria. The proposed classification of short and long embellishments relies on R. Donington’s (1963) idea of embellishment families and the classifications of ornamentation migrations (nation-wide) presented by F. Neumann. Sub-chapter 2.1 is devoted to investigation of changes of short embellishments over the three stages of the *da capo* aria; it systematises the short embellishments of appoggiatura and trill family, presenting example tables thereof, construed on the basis of the three stages of development of the *da capo* aria form. Sub-chapter 2.2 reveals the transformation of meaning of the rhetorical figures – constituent parts of the long embellishments – and the fusion thereof into the family of passages throughout the course of history of the Baroque *da capo* aria. Sub-chapter 2.3 distinguishes and analyses cadenzas (parts of non-fixed text of the *da capo* aria), their constituent parts and performance possibilities.

Third chapter discusses and systematises the preparatory works of *da capo* aria ornamentation, including search for the most reliable manuscripts, research of dramatic context, analysis of the aria form and inner structure. Principles of Baroque vocal melodic ornamentation are distinguished: changes in passage directions, rhythm and note grouping; the use of dynamic vocal embellishments, ornamentation of cadenzas. Sub-chapters 3.1, 3.2 and 3.3 present six transcribed arias by Italian composers (A. Scarlatti, G. Bononcini, A. Lotti, G. M. Orlandini,

L. Leo and N. Jommelli), expressing diverse affects; embellishments are applied and written down for the third (A¹) sections of the *da capo* arias. Ornamentation was compared against the interpretations featured in the 21st century recordings (performed by Dorothee Miels, Alice Habellion, Philippe Jaroussky, Ann Hallenberg and Romina Basso).

List of literature and sources consists of 146 entries, encompassing historical treatises, encyclopaedic directories, monographs, articles in periodicals and internet sites. The research paper was supplemented with 45 appendices abounding with examples of *da capo* manuscripts, as well as transcriptions of *da capo* arias into modern notation, transcriptions of recordings, written down examples of ornamentation and tables of musical parameters and ornaments.

1. FIXED AND NON-FIXED TEXT OF ITALIAN BAROQUE VOCAL MUSIC: DA CAPO ARIA

An understanding that music exists in a form of finished works became established in the Renaissance. In his treatise *Musica* (1537) cantor Nicolaus Listenius distinguished two concepts – *musica poetica* (“making” of music and finished “piece”) and *musica practica* (musical activity). *Musica poetica* referred to the text creation process and recording thereof with note and rhythmic signs (musical notation), whereas *musica practica* (musical activity) marked the creation of musical text borne during non-fixed performance and the improvisational-performative nature thereof. It is a long-standing fact in musical history and a phenomenon subject to constant renewal and transformation. While investigating the problems associated with the state of fixed and non-fixed texts in Baroque vocal music, one has to clarify the functioning of the notional system used by composers.

Graphical symbols of Baroque music resemble those of Classicism and Romanticism, however, they do not always contain the same indications to the performers. According to musicologist R. Donington, it is known that the **alteration marks** of early and late Baroque pose less concern as compared to the medieval and Renaissance music, but due to vanishing hexachord, *musica ficta* and diatonic systems they also inherit certain “reading” challenges (Donington 1973: 113). It shall be noted that the Baroque music manuscripts often contain the old alteration marks and marking practice: the flat (♭) used in the 17th century often used to cancel the sharp (#), while conversely, the sharp would cancel the flat. Hence, instead of a natural symbol (♮) a system of alteration of flats and sharps was used. When Baroque composers and performers wanted to change, say, “si flat” into “si natural”, they would often add a sharp (#) and saw this as “si raised by a half-tone”.

In early Baroque, note **duration** and **tempo** were mostly associated with mensural notation, where the tempo was indicated by the length of *tactus*. Many theoreticians (M. Cyr, G. Hourle) agree that the “speed” of notes was directly related to normative **C** and **♢** *tactus* – the time signatures governing mensural *tempus* (note “time value”). Review of possibilities of “reading” mensural and ratio-based signatures and associated problems arising from it (in 17th – early 18th centuries) allows stating that they stimulated the emergence of new notation marks indicating tempo. It was decided to legitimise the evolutionary changes of tempo and note them down verbally, using specific concepts or words indicating tempo (acceleration – *presto*, or deceleration – *adagio*) within *tactus*. Markers indicating mood of the piece are often falsely perceived, for example the term *Allegro* in Baroque meant cheerful and joyful mood, but it did not necessarily indicate fast music tempo; or *Largo* – meaning grand and songful manner of performance, but not necessarily a very slow tempo.

Quite often, the **rhythm** notation and performance practice were also different. One might distinguish three major trends of performative interpretation of Baroque rhythm: uneven rhythm, triplet rhythm and dotted rhythm. According to R. Donington, uneven rhythm (*inequality*) in performer’s text might be achieved in several ways: a) by lengthening the first note and shortening the second; b) by shortening the first and lengthening the second note; c) via free interpretation of rhythmic pattern, paying no attention to note grouping (2 + 2); d) using the three abovementioned rhythm variants interchangeably (Donington 1973: 263).

Speaking of the Baroque **dynamics** phenomenon, one shall emphasise that it was determined by musical and verbal expression and affects. An introduction to G. Caccini’s collection *Le Nuove Musiche* (1602) describes dynamic nuances, such as *esclamazione*, *messa di voce*. In the coarse sounding falsetto register G. Caccini recommends applying *diminuendo* to long notes, thus adding at least some soul to the sound (It. *un pò più spirito*). Both dynamic indications are treated differently by Baroque composers: as embellishments (*abbellimenti*) disclosing the verbal expression and also as fundamental musical means forming the new passionate (*passionante*) manner of singing. According to M. Cyr, clear *crescendo* and *diminuendo* markings occur in sonatas for violin and *basso continuo* composed by G. A. Piani (1712). In late Baroque, the long notes are often marked with *diminuendo*, or *messa di voce* markings (Cyr 1992: 50–56). The system of dynamic markings differs in early and late Baroque periods, yet the purpose remains the same: to emphasise and express the affects, increasing the expressiveness of music.

Articulation, just as the musical tempo and dynamics, often remains unmarked in the scores of Baroque composers. In his treatise *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* (1723) P. F. Tosi distinguishes two important moments of

articulation: *battuto* (similar to *staccato*) and *scivolato* (similar to *legato*). He recommends using *scivolare* (sliding) for the group of descending notes and almost never for the ascending notes.

Ornamentation in Baroque notation is one of the least regulated musical parameters. It is a phenomenon of improvisation that emerged in performance practices of the Middle Ages, to be later adopted and flourished in the instrumental and vocal music of the Renaissance (Bass 2009: 3). The essence of Baroque ornaments is not merely a decoration aimed to emphasise an original text – it also represents a kind of creation of new text existing solely during the performance. Treatises of the 16th–18th century feature improvisation technique strategies helping to understand the system of musical language and its possibilities that direct towards new ways of improvisation. Obviously, the less musical parameters are fixed by notation, the more freedom there is in an interpretation of signs and symbols used by it and all the more freedom and responsibility falls upon the performer.

1.1. The problem of methodology in analysis of Baroque music

Questions such as “What is text?” or “What is the appropriate relation of an editor towards text?” raised by textology at the beginning of the 20th century are followed by recently intensified discussions over what relation an edited or editable text shall have with culture, society and other texts (see *Natural Histories of Discourse*, ed. Michael Silverstein, 1996). Within the context of the art of music, the problem of correct “reading” of historically determined musical texts arises naturally, along with striving for stylistically motivated performance. Although traditional textology does not pay attention to the phenomena of sound and perception of a musical piece, the very essence of music reveals a horizontal, vertical and diagonal organisation of musical text. Complex relationship between the signs used in notation and variances in their decoding might be analysed from a textological perspective (Kučinskas 2002: 109).

In search for relations between fixed and non-fixed forms of Baroque vocal texts, as well as between the played piece and its interpretation, the theory of authenticity gains significance (P. Kivy, D. Fabian, L. Finscher and others). While performing Italian Baroque vocal music it is important to have answers to the following questions: who or what becomes an authority for the performer striving for authenticity in performing a piece and is it possible to identify a sole authority that would be acceptable to all, an authority that would be followed by the 21st century performer advocating the movement of historically informed music sound. Observations of musicologists R. Taruskin (2007) and D. Fabian (2011) reveal that a historically informed performance is not based on the search for composer’s will or final text, but rather relies on the performer’s ability to professionally “read” that text. In other words, it is important to grasp

what is hidden behind the score, using all available contextual tools of the epoch (information about the piece and its meaning, relation between fixed and non-fixed text, practices or ornamentation and improvisation, etc.) for the purpose. According to R. Taruskin, when early music pieces are performed, the authority shifts from composer to performer, who chooses the most convenient musical text that was discovered by musicologists and sometimes even interpreted by other performers (Taruskin 2007: 208–210). Over the course of research and while resolving the problem of historically informed interpretation of Baroque music, the author of the present artistic research paper employs the surviving resources concerned with performance practices of Baroque period (works by W. C. Printz, M. H. Fuhrmann, P. F. Tosi, J. F. Agricola, J. A. Hiller, G. B. Mancini and others), as well as the core theories of the 17th–18th century that have influenced the Baroque music language and the musical text itself (namely, theories of affect, rhetorics and combinatorics).

1.2. Concept of *da capo* aria at the end of the 17th – beginning of the 18th century

In his treatise *Der vollkommene Capellmeister* (1739) J. Mattheson associates the word *aria* with physical phenomena and singing: „*Aria* is an Italian word meaning both a physical phenomenon air and a song. Singing and sound is the effect of air movement“ (Mattheson 1739: 212). Mattheson's claim confirms the perception prevailing among the 18th century musicians and theoreticians that *aria* (air) and singing were synonymous, whereas sound and singing were the effects of moving air. According to R. Descartes, the objectives of philosophy and music went hand in hand, focussing on the sensuous training of a man, only in different ways and using different means. The philosopher claims: “For it must be observed that the principal effect of all the passions in men is, they incite and dispose their souls to will the things for which they prepare their bodies so that the resentment of fear incites him to be willing to fly; that of boldness, to be willing to fight, and so of the rest” (Descartes 2002: 38). Theory of the affects formulated by the philosopher (*Les passions de l'ame*, 1649) realises its highest potential in music, thus building a bridge between philosophy and music. Strong arousal of passions – affects with voice and new repetition thereof in the *da capo* aria bears the objective covered in Descartes' philosophy: using sound to provoke the soul to experience certain emotions. Movements of the affects are represented through subsequent variations, imitations, ornamentations and repetitions thereof in the *da capo* (A¹) section of an aria. This way the aria sounds are used to “paint” the emotion directly touching upon the heart. Scottish philosopher A. Smith emphasises that due to the impact of affect representation the music of *da capo* aria surpasses all other imitative arts (Smith 1980: 191–192).

The existential thesis of *da capo* aria, stating that this form is unfathomable without repetition, is emphasised by many Baroque and present day researchers

(P. F. Tosi, J. A. Hiller, Paolo Gozza, M. H. Schmidt). The idea of a repetition in the composition of *da capo* arias was expressed formally as well, based on a principle of the returning key in the recapitulation. Therefore, the construction of the form principle might be described as a purposeful journey in the tonal space, which ends with a mandatory return (*da capo*) to the original key. Since this genre and its musical form cannot exist without repetition the *da capo* aria has to be performed with mandatory repetition of the first section. However, the tradition of Italian Baroque vocal music authorises the performance of *da capo* section with specific ornamentation, placing emphasis on the affect and endorsement of the statement of mimesis escalated by the Baroque philosophy. According to musicologist Schmidt, the classical form of Baroque *da capo* aria consists of three sections, defined as A–B–A¹ structure.

Although the principles of construction of *da capo* aria existed for nearly a century, certain differences were characteristic to different stages of development of the musical form of the *da capo* aria. The form, style of composition and improvised embellishments of *da capo* arias by A. Sartorio, C. Pallavicino, P. Torri, A. Scarlatti and G. Bononcini differ from the arias created by N. Porpora, L. Vinci, L. Leo, N. Jommelli or N. Conforto. Following the research of arias by said composers and based on J. A. Hiller's treatise (1780), the articles by musicologists Jack Westrup (1980), Helga Lühning (1994) and Marita P. McClymonds (2011), as well as the stylistic turning points in aria composition, the author suggests dividing the development of Baroque *da capo* aria form into three provisional stages or periods: early (first) (1675–1710), classic (second) (1710–1740) and late (third) (1740–1770).

1.3. Traditions of performance of *da capo* aria sections in Baroque theoretical sources

Musicologists of the past and the present are predominantly concerned with two questions associated with the performance of *da capo* aria: why is it necessary to perform the third section of the aria, marked *da capo* in the score; how should this section be performed in an artistic manner and not breaking the tradition of Baroque music. Treatises devoted to the art of singing by P. F. Tosi (1723), J. F. Agricola (1757) and J. A. Hiller (1780) specify similar possible ways of performing different sections of *da capo* aria:

- First section of an aria (A) is performed in a manner allowing the listener to admire the composer's work, thus only small embellishments are used for ornamentation of this section;
- In the second section of an aria (B) the amount of ornamentations improvised by the singer starts to increase;
- The third section of an aria (*da capo*), an original "remaking" thereof, is left to the performers initiative, his/her knowledge, skill and art of improvisation.

It is worthwhile noting that the authors of the three abovementioned treatises also distinguished three styles of singing of the *da capo* aria, differentiating them based on the site of performance, quantity and nature of improvised ornamentations, and expressiveness of forms and utterance. Onstage (at the theatre) the art of singing was lively and abounded with ornamentation, whereas in chamber settings the singing was to reflect experience and refinement. According to P. F. Tosi, arias performed in church were supposed to sound emotional, expressing affects (Italian *affettuoso*) and being slow (Tosi 1723: 58). The treatises abound with specific references for performers, aimed to assist in the process of learning aria ornamentation. P. F. Tosi and J. F. Agricola suggest that when studying ornamentation, the beginners should pay close attention to rhythm, tempo and pretty musical imagery, combining them with the bass part and harmonic rules (*basso continuo*). Only after mastering these skills should the singers gradually begin to develop the art of ornamentation and variation. In a treatise *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1780) J. A. Hiller writes that while studying the *da capo* aria, one should first of all thoroughly analyse the verbal text, identifying the affects it creates, as well as its grammatical and rhetoric accents. Then the singer may start creating specific appropriate vocal ornaments, taking into consideration the site of performance and the affects that s/he will express while singing, and in accordance with the standards of tastefulness.

2. THE PRACTICE OF IMPROVISATIONAL ORNAMENTATION OF BAROQUE *DA CAPO* ARIA

The specific character of the *da capo* aria is defined by the ornamentation component that is particularly significant to this genre and is of major importance to the recreation and improvisation of the third section of the *da capo* aria. For this purpose all possibilities offered by Baroque improvised ornamentation that have survived and have been recorded in historical sources should be employed. Decorated musical structure would become more expressive and eloquent. On the other hand, this kind of interpretation would bring the *da capo* aria closer to its historical prototypes. In the present research, the author relies on the early classification of short and long embellishments by L. Zacconi (1596), as well as on R. Donington's idea of the families of embellishments (*appoggiatura*, *trill families*). Classifications of national schools (Italian, Italian-German) from F. Neumann's research (1983) and the classification of Italian ornaments from S. Šeryt's (2014) study are employed.

2.1. Change of short embellishments in the history of the *da capo* aria (1675–1770)

In the 17th century the Italian performance trends were taken over by the Germans, hence, the lack of Italian treatises devoted to vocal art can be reliably compensated for by using the German treatises describing Italian music style. In order to reveal the use and improvisation of appoggiatura family embellishments during the early period (1675–1710) of *da capo* aria, the author has analysed the treatises by Ch. Bernhard (1649), S. Beyer (1703) and M. H. Fuhrmann (1706). Based on the collected data the present research raises a hypothesis that the majority of short embellishments, such as accent (*accento*), anticipation of the syllable (*anticipazione della syllaba*), anticipation of the note (*anticipazione della nota*), searching for the note (*cercar della nota*), as well as the short appoggiatura (*appoggiatura*) were used to decorate the works by Italian composers of the period. The short embellishments used in classic (1710–1740) and late (1740–1770) periods of the *da capo* aria and the changes thereof are disclosed through commentaries and examples presented in treatises by J. F. Agricola (1757), G. B. Mancini (1774) and J. A. Hiller (1780). Having compared the types of appoggiaturas distinguished in the treatises (they are nearly identical), the author suggests the use of short appoggiatura (Italian *appoggiatura*, German *Vorschlag*), long appoggiatura (Italian *appoggiatura*), double appoggiatura (*appoggiatura doppia*, German *Anschlag*), closing appoggiatura (Italian *chiusa del trillo*, German *Nachschlag* and *Schleifer*) in the *da capo* arias of the classic period. The research revealed that in case of works of late period *da capo* aria the usage of double appoggiaturas with a leap (Italian *appoggiatura doppia*) and consisting of three notes (German *Schleifer*), as well as closing appoggiaturas with a leap (German *Nachschlag*) is recommended.

Based on the said treatises, the author of the research attributes the embellishments of the trills family to the early period of the *da capo* aria, divided into repercussive trills and the trills on two separate tones. Categorisation of the latter discloses the following structure of 2 trills on different tones: ascending trill (Latin *trillo ascendens*), descending trill (Latin *trillo descendens*), tone trill (Italian *trillo*), half-tone trill (Italian *triletto*). The listed trills are performed from the fundamental tone upwards. The author attributes the following embellishments of the trill family to classic and late periods of the Italian *da capo* aria: major/minor trill (*trillo maggiore/minore*), trill with termination (*trillo con terminazione*), double (*trillo raddoppiato*) and half trills (*mezzo trillo*), as well as mordent (*mordente*), trill with closing appoggiaturas, “searching for trill” (*cercar del trillo*) and Mancini’s double trill (*trillo raddoppiato*). The main difference between the trills applied in *da capo* arias of the classic and late period from the decoration practice of the early aria period – the trill is most often applied from auxiliary note downwards.

2.2. Change of long embellishments in the history of the *da capo* aria (1675–1770)

The most exhaustive presentation of the components of vocal passages (figures or musical rhetorical figures – MRF) in notated examples was found in a treatise *Phrynis* (1676) by C. Printz, where he stresses that the passages might consist of such MRFs as *grosso*, *circolo*, *tirata*, *messanza*, *figura corta*, *bombilans*, *suspirans* and *syncopatio*. The author of the present research has compared these figures with examples of long embellishments of the family of passages presented in later treatises by J. Mattheson (1739) and J. A. Hiller (1780), as well as in *Solfeggi* singing exercises of castrati C. Broschi (Farinelli), A. M. Bernacchi, G. Aprile and composers L. Leo, J. A. Hasse and N. Jommelli.

When discussing the relationship between the long passages with the tradition of music rhetorics that started to strike roots in Baroque music in the early period of the *da capo* aria, one shall note an important compositional feature. In *da capo* arias MRFs were applied purposefully, selectively and sparingly, seeking to achieve the maximal cognitive impression. In vocal music they were associated with verbal content and were practiced to emphasise an important word and to create an appropriate affect or mode. However, the musical forms of some rhetoric figures have achieved a significantly wider usage. Abandoning specific semantisation individual figures were multiplied and merged together in various combinations. Analysis of examples presented by theoreticians of the time (W. C. Printz, J. Mattheson, J. A. Hiller) revealed that short MRFs eventually created a diversity of long embellishments losing the original rhetoric meanings.

2.3. Cadenza improvisation practice characteristic to *da capo* aria

Latin term *cadentia* (Italian *cadenza*, French *cadence*, German *Kadenz*, *Schluss*) refers to a harmonic denouement, dominant function resolution to the tonic (H. Lühning 1994). However, the cadenza reference occurring in notations of Italian Baroque *da capo* arias indicates a virtuoso passage closing larger or smaller form structure, which was most often improvised by the performer. This sub-chapter presents an exhaustive analysis of the second meaning of cadence, corresponding to the Italian term *cadenza* (plural *cadenze*).

Speaking of the early period of *da capo* aria, a phrase by J. F. Agricola clearly reveals how the first cadenze were formed. J. F. Agricola writes: “At first, the cadenze (Latin *cadentia*) were performed rhythmically, decorating the *penultima* (penultimate) note with a trill, later short ornaments were added before the trill. Eventually the closing beat was performed in significantly slower tempo, as if the tempo were withheld, and this withholding was decorated with a variety of passages, figures” (Agricola 1757: 195). Speaking of the three final notes in the cadenza (*antipenultima*, *penultima*, *ultima*), Tosi advises that they should be performed by “stealing” and expanding the tempo of the last notes (*rubamento di tempo*), adapting to the *basso continuo* line, wisely using leaps (*passi*) and

appoggiaturas (Tosi 1723: 81). Proceeding to the classic period (1710–1740) of the *da capo* aria it is important to differentiate that here we are discussing the *cadenza* – a melodic ornament for solo voice, not the ornamentation of a cadence.

Cadenza (cadenze) in the works of the classic period (1710–1740) of the *da capo* aria are used in halt places marked with such reference and fermatas. Figures of the *passaggi* (passage) family become their main component, along with short ornaments. Repeated scales or ascending/descending tirades (*tirata*) and notes of long duration are used. Included are the simple trills and double trills with termination, along with single-note appoggiaturas, double note appoggiaturas and closing appoggiaturas. The *cadenza* performance tempo in *da capo* arias of this period varies from *a tempo* to free tempo chosen by the soloist, depending on the aria section and the expressed affect. The *cadenza* of late *da capo* aria period (1740–1770) most often consists of different length notes, broad interval leaps, consecutive scales with alterations, passages and figures within the range of a third. The structure of *cadenza* changed throughout all periods of *da capo* aria, echoing the vocal ornamentation trends and decoration traditions.

3. IMPROVISATION PRINCIPLES OF HISTORICAL STYLES OF DA CAPO ARIA

In order to adapt the embellishments to different period *da capo* arias created by Italian composers one has to take into account the historical, textological and dramatic contexts of these arias. Prior to creating and improvising the embellishments for Baroque arias three preparatory tasks have to be accomplished. Firstly, one has to find the most reliable surviving manuscript of the aria (autograph or *codex unicus*) and transcribe it into modern notation. Secondly, one needs to understand in what dramatic situation of an opera or oratorio the aria occurs and what affect it expresses. Thirdly, the form, inner structure and musical rhetoric figures (MTF) of an aria have to be analysed.

Following an analysis of surviving written down performances by the 18th century singers and sources of embellishments written out by Italian Baroque composers, key principles of melodic ornamentation of the *da capo* aria were distinguished. During an improvisation of *da capo* aria ornamentation of all periods the author of the research suggests the following:

- 1) identify which word should be stressed and which affect emphasised;
- 2) change repeated phrases by transposition or by increasing the number of notes;
- 3) fill the broad intervals (leaps) with shorter notes;
- 4) change direction and rhythm of the passages;

- 5) add short and long embellishments;
- 6) enrich and change the two-note grouping with three or four note grouping;
- 7) vary sequences of ascending and descending tones;
- 8) decorate the long notes with vocal dynamic embellishments or change harmonic levels (remaining in the same harmonic function);
- 9) decorate *cadenzas* with short and long embellishments.

3.1. Early period of *da capo* aria (1675–1710): transcription and ornamentation

First, the six arias chosen in this research represent different stages of development of the *da capo* aria form; second, they present music by different Italian composers; third, they represent different affects expressed in arias. Having selected six arias for transcription, for the purposes of comparison of ornamentation practices the author chose recordings of six different affects performed by five 21st century singers determined to specialise in the area of Baroque music interpretation. These singers are Dorothee Miels, Alice Habellion, Philippe Jaroussky, Ann Hallenberg and Romina Basso. For the purposes of analysis of the ornamentation practices of early period *da capo* aria, the researcher selected aria expressing the joy affect *Più non credo mio cor di piangere* from the opera *Penelope la casta* (1696) by A. Scarlatti and aria *Fugge il tempo* expressing the sadness affect from the oratorio *La conversione di Maddalena* (1701) by G. Bononcini. It was identified that the key ornamentation factors in the arias of this period are associated with identification and ornamentation (decoration) of words representing affects, MRF manipulations, as well as the application of short and long embellishments characteristic of this period.

3.2. Classic period of *da capo* aria (1710–1740): transcription and ornamentation

To investigate the ornamentation practices of the classic period *da capo* aria the researcher selects and ornaments an aria *Padre, addio* expressing love affect from opera *Alessandro Severo* (1717) by A. Lotti and Agripina's aria *Tutta furie* from G. M. Orlandini's opera *Nerone* (1721), which expresses anger. The ornamentation tradition of *da capo* arias from this period is marked with changes in composition of short and long embellishments, alternation of note grouping, peculiarities of decoration of repeated phrases and application of short embellishments in passage improvisations.

3.3. Late period of *da capo* aria (1740–1770): transcription and ornamentation

For the purposes of analysis of the ornamentation practices of the late period *da capo* aria, the researcher has chosen aria *Se tutti i mali miei* representing

sadness and grief affect from the opera *Demofonte* (1735) by L. Leo and aria *Superbo di me stesso* expressing joy and pride affect from the opera *L'Olimpiade* (1761) by N. Jommelli. On the basis of chosen arias the researcher has identified that in the arias of this period an emancipation of word takes place and the aria affect is emphasised using filigree of embellishments. Significant differences are discovered between ornamentations of slow (*cantabile*) and fast (*allegro*) tempo arias. *Cantabile* (songful, slow) arias are ornamented with abundant passages of short rhythmic values (from 3 to 9 notes). *Allegro* (fast) arias are decorated by changing the articulation of performance: from *legato*, dotted rhythm to *staccato*, using *arpeggio*, passages running with leaps, without changing their register and introducing the sixteenth note.

CONCLUSIONS

Italian Baroque vocal music encompassing operas, oratorios and cantatas is often performed worldwide and in Lithuania. It belongs to the valuable repertoire of opera theatres and concert halls that is acknowledged by audiences and specialists alike. The performers of Baroque vocal music are still baffled by numerous questions regarding interpretation and improvisation. Having consolidated the problems associated with fixed and non-fixed texts of Italian Baroque music into the *da capo* aria form of the late 17th–18th centuries the author of the present research has investigated the possibilities of historically informed performance.

Using the studies of musical notation development the author came up with an insight that the musical signs of Baroque epoch were similar to the notation of the Classicist period, yet they have “genetically inherited” their meaning from the middle ages and the Renaissance. Fixed pitch depended on the tuning tradition of diverse instrument families (Italian *temperamenti*) and different meanings of altered notes. Duration and tempo of notes were related to mensural notation, where the tempo was dictated by duration of *tactus*. Dynamics, rhythm and ornamentation indications are rarely marked in Baroque music notation, but are used during the actual performance.

After revealing the concept of *da capo* aria in treatises *Les passions de l'ame* (1649) and *Compendium musicae* (1650) by philosopher R. Descartes, the present research has addressed the parallels between philosophical and musical representation of affect and the manifestations thereof in the musical *da capo* form. According to Descartes, both philosophy and music had an educational purpose. In the philosophical plane of life the nourishing and discipline of passions direct the person towards full-fledged and wise life. Meanwhile in music the affects are expressed and triggered by musical means: they (affects) are imitated, decorated and varied.

The research has arrived to a conclusion that the musical form of *da capo* aria could not exist without repetition of its first part in the *da capo* section. It is important to specifically ornament this section, emphasising the affect and confirming the mimesis claim escalated in Baroque philosophy. Based on treatises by P. F. Tosi (1723), J. F. Agricola (1757) and J. A. Hiller (1780), the present research reveals the traditions of performing the *da capo* aria sections: in the first section of an aria (A) minor decoration is possible; in the second section (B) the number of ornaments improvised by the singer starts to increase; in the third section (A¹ *da capo*) the performer demonstrates his/her vocal and improvisational skills. Following an analysis of the history of *da capo* aria form, the author has distinguished three stages or periods of its development: early (first) (1675–1710), classic (second) (1710–1740) and late (third) (1740–1770).

On the basis of studies of original treatises and reliable historical sources (works by L. Zacconi (1596), R. Donington (1963), F. Neumann (1983), S. Šerytė (2014)), classifications of vocal embellishments were constructed covering short embellishments (Italian *abbellimenti vaghi/corti*) and long embellishments (Italian *abbellimenti lunghi/passaggi*). Short embellishments are systematised into appoggiatura and trill families and long embellishments – into passages and cadenzas. The research confirmed that in the early period of the *da capo* aria the embellishments of appoggiatura family prevailed, improvised in the weak part of the beat (*accento, anticipazione della syllaba, anticipazione della nota, cercar della nota*), while the second and third periods were distinguished for appoggiatura ornamentation in strong beat part. The researcher also discovered a key difference between the trills applied in classic and late periods and those of the early period: the trill often starts with an auxiliary note from the top. Meanings of long embellishments, composite parts of passages – rhetoric figures (*grosso, circolo, tirata, bombilans, fugura corta, messanza*) were disclosed along with their combinatory possibilities of manipulation. The formation and flourishing of *cadenza* of virtuoso passages was associated with classic and late periods in the history of *da capo* aria and their structure was determined by changes of embellishments (both short and long). Conclusion is drawn that the passages that initially took over the characteristics of Renaissance diminution art have turned into a kind of codes, imitating words or revealing affects, whereas in late period Baroque, as the musical language was changing, they have become fine melodic filigrees.

During all three periods of development of the *da capo* aria usually only the third (*da capo*) section was decorated, since it permitted the most of creative intervention and improvisation from a performer. However, based on the ornamentation of the third aria section (A¹) proposed by the author, a performer may also apply diverse ornamentations to other sections (first (A) and second (B)) of the *da capo* aria. To serve as example expressing joy affect the aria by A. Scarlatti (1696) was selected, while the affect of sadness was represented by

G. Bononcini's aria (1701). For the classic period, the author chose and decorated the aria by A. Lotti (1717) expressing love affect and the aria representing anger affect by G. M. Orlandini (1721). The late period is represented by the aria by L. Leo (1735), representing sadness or grief affect and the aria by N. Jommelli (1761), expressing an affect of joy and pride.

Several key factors pertaining to the decoration of the early period (1675–1710) of *da capo* aria were distinguished:

- identification of keywords – representants that are used to express an affect. Special attention is paid to their ornamentation, articulation and rhythmic variation;
- significance of composer's melodic lines and manipulations of rhetoric figures, combinations of figures and permutations;
- application of short and long embellishments characteristic of the first period of *da capo* aria.

Ornamentation criteria of the classic period of *da capo* aria (1710–1740) were discussed, they are associated with:

- changes in structure of short and long embellishments, alteration of note grouping (grouping of two notes is replaced with groupings of three or more notes);
- decoration of repeated phrases (by transposing or increasing the number of notes);
- the use of short ornaments while performing passages;
- the use of criteria for creation of cadences (*cadenza*) characteristic of the second *da capo* aria period.

In the late period of the *da capo* aria (1740–1770) the affect is emphasised using large leaps, chromatisms and shortened long embellishments. Significant differences emerge between ornamentations of arias in slow (*cantabile*) and fast (*allegro*) tempo. Compared to arias of the classic period, the fast tempo arias employ significantly simplified passages that are closer to rhetoric figures. However, the slow tempo arias demand ingenuity, taste and knowledge from the performer, along with impressive technical voice characteristics that are needed when performing rich, virtuoso and highly shortened figures – filigrees.

The ornamentation art of the Italian Baroque vocal music represents a complex and elaborate part of the Baroque music language. While researching the *da capo* aria creation and performance phenomenon the author sought to address the problems of fixed and non-fixed texts within the scope of Baroque's cultural context, artistic mentality and philosophic knowledge. One of the key intentions of this artistic research was to encourage the 21st century performers to approach the 17th–18th century sources of vocal music, thus assisting the singers striving for historically informed performance of *da capo* arias to improvise on the basis of standards and traditions of the vocal music of Italian Baroque.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI
PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

„Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas“. LMTA 41-oji metinė konferencija. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017 m. balandžio 12 d. / “Idea and authorship question of the Baroque *da capo* aria”. 41st annual conference of the LMTA. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre, 12 April, 2017.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

Rūta Vosyliūtė, Gražina Daunoravičienė. „Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas“. *Ars et praxis* IV, p. 33–54. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016. / Idea and authorship question of the Baroque *da capo* aria. *Ars et praxis* IV, pp. 33–54. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2016.

Rūta Vosyliūtė, Gražina Daunoravičienė. „*La Prima Diva*. Dainininkė Faustina Bordoni Hasse (1697–1781)“. *Muzikos barai*, 2017 m. gruodis, p. 52–57. / *La Prima Diva*. Singer Faustina Bordoni Hasse (1697–1781). *Muzikos barai*, December 2017, pp. 52–57.

Rūta Vosyliūtė (g. 1986) – barokinės muzikos dainininkė. Dešimt metų mokėsi chorinio dirigavimo specialybę Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų gimnazijoje. Dainavimo specialybės bakalauro studijas (2005–2009 m.) baigė Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (prof. S. Stonytė). Italijoje, A. Pedrollo Vičenzos konservatorijoje (2009–2011), baigė specializuotas barokinio dainavimo magistro studijas (prof. P. Vaccari, prof. G. Banditelli). Tobulinosi barokinio dainavimo meistriškumo kursuose su P. Lucciarini (Pesaras, 2010), Sara Mingardo (Neapolis, 2010), Paul Agnew (Veimaras, 2013). Senosios muzikos tarptautinių konkursų „*Fatima Terzo*“ (Vičenza, 2011 – pirmoji vieta) ir „*Francesco Provenzale*“ (Neapolis, 2009 – antroji vieta) laimėtoja. Aktyviai dalyvauja įvairiuose koncertuose ir senosios muzikos festivaliuose Lietuvoje ir Europoje. Kaip solistė koncertuoja su „Baroko operos teatru“, ansambliais „*Chiaroscuro*“, taip pat yra bendradarbiavusi su „*La Venexiana*“, „*Sonatori de la Gioiosa Marca*“, „*Cantar Lontano*“, „*De Labyrinth*“ ir „*RossoPorpora*“. 2014–2018 m. studijavo Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantūroje. Mokslinių interesų sritis – baroko vokalinė muzika.
Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva
El. paštas: ruta.vosyliute86@gmail.com

Rūta Vosyliūtė (b. 1986) – Baroque music singer. She studied choir conducting in National M. K. Čiurlionis School of Music and Art for ten years. She finished her singing bachelor studies (2005–2009) at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (with Professor S. Stonytė). She finished specialised Baroque singing master studies (with Professors P. Vaccari and G. Banditelli) in A. Pedrollo conservatory of Vicenza in Italy. She had master-classes with P. Lucciarini (Pesaro, 2010), Sara Mingardo (Naples, 2010), Paul Agnew (Weimar, 2013). She had participated and became a winner of international contests of early music, such as: *Fatima Terzo* (Vicenza, 2011, first place), *Francesco Provenzale* (Naples, 2009, second place). Rūta is engaged in active concert activities, she participates in many festivals of early music in Lithuania and Europe. She performs with Theatre of Baroque Opera and ensemble Chiaroscuro; she has collaborated with La Venexiana, Sonatori de la Gioiosa Marca, Cantar Lontano, De Labyrinth and RossoPorpora. In 2014–2018 she has been an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (with Professors Sigutė Stonytė and Gražina Daunoravičienė). The principal field of her interests is Baroque vocal music.
Address: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania
E-mail: ruta.vosyliute86@gmail.com

Rūta Vosyliūtė

FIKSUOTO IR NEFIKSUOTO MUZIKINIO TEKSTO SANTYKIS
ITALŲ BAROKO VOKALINĖJE MUZIKOJE: TEORIJA IR ATLIKIMO PRAKTIKA
*THE RELATION BETWEEN THE FIXED AND NON-FIXED MUSICAL TEXTS
IN THE ITALIAN BAROQUE VOCAL MUSIC: THEORY AND PERFORMANCE PRACTICE*

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper
Vertė / Translated by Martynas Aleksa*

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, J. Jasinskio g. 16, Vilnius

Tir. 30 egz. Nemokamai

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Rūta Vosyliūtė

**FIKSUOTO IR NEFIKSUOTO MUZIKINIŲ TEKSTŲ
SANTYKIS ITALŲ BAROKO VOKALINĖJE MUZIKOJE:
TEORIJA IR ATLIKIMO PRAKTIKA**

**THE RELATION BETWEEN THE FIXED AND NON-FIXED
MUSICAL TEXTS IN THE ITALIAN BAROQUE VOCAL MUSIC:
THEORY AND PERFORMANCE PRACTICE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research paper

Muzika / Music (W300)

Vilnius, 2018