

# Baroko epochos arijos *da capo* idėja ir jos autorystės klausimas

Rūta VOSYLIŪTĖ

Grażina  
DAUNORAVIČIENĖLietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Pasitelkiant istorinį ir komparatyvistinį tyrimo metodus straipsnyje gvildenama baroko arijos *da capo* formalaus kanono – jos repriziškumo ir pasikartojimo idėjos (*mimesis*) – realizavimo filosofinės bei muzikinės prielaidos. Tridaleje arijos *da capo* struktūroje užfiksuota jos pirmosios dalies puošnaus pasikartojimo būtinybė skatina plačiau svarstyti santykio tarp komponavimo ir improvizavimo klausimą. Straipsnyje bandoma aiškintis, kieno kūryba – kompozitoriaus ar dainininko – vyrauja skambančioje arijoje *da capo*.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI: barokas, arija, *aria da capo*, vokalinė muzika, dainavimas, atlikimas, istoriniai šaltiniai, improvizacija, afektų teorija.

Aptariant baroko epochos vokalinės muzikos ypatybę – kompozitoriaus užrašyto (fiksuito) teksto ir atlikėjo, vokalistų, improvizuojamo (nefiksuoto) teksto santarvės klausimą, arija *da capo* išskyla kaip abiejų veiksmų sąlygojamas pavyzdys. Nepilnai užrašytas arijos *da capo* muzikinis tekstas ir laikotarpio atlikimo tradicijų sąlyga kelia nemenkus iššūkius mūsų dienų vokalistams. Ypač daug nežinomųjų turi iš dalies fiksuota trečioji arijos *da capo* dalis. Jos meninis kanonas solistą įpareigoja stilingai improvizuoti, ornamentuoti vokalinę partiją ir atlikimo metu sukurti menišką ir istoriškai pateisintą arijos *da capo* formą. Tridaleje arijos struktūroje užfiksuota jos pirmosios dalies puošnaus pasikartojimo galimybė skatina plačiau pasvarstyti visam vokalo menui aktualaus žanro ir jo istorinių formų radimosi prielaidas bei kontekstus. Pirmiausia pasiaiškinkime, kokios reikšmės glūdi žodžio *aria* etimologijoje ir kas grindžia pasikartojimo (*da capo*) idėją.

Italų kalbos žodžiui *aria* (pr. *air*; lot. *aer*; gr. *ἀήρ*) internetinis italų kalbos žodynas *Treccani*<sup>1</sup> priskiria bene trylika skirtingų reikšmių. Pirmosios keturios reikšmės yra susijusios su fizikiniais oro, atmosferos ir meteorologijos reiškiniais, kitos dvi apibūdina žmogaus išraišką, nuotaiką. Septintoji reikšmė apima psichologinį aplinkos atmosferos ar individualios žmogaus jausenos aspektą ir tik aštuntoji siejama su muzikos forma. Taigi žodžio „arija“ etimologija ir prasminiai kontekstai aprėpia fizikinius, filosofinius, psichologinius bei muzikinius reiškinius.

1 Prieiga per internetą: <http://www.treccani.it/vocabolario/aria>

Vienas žymiausių baroko laikotarpio vokiečių kompozitorių, dainininkų ir muzikos teoretikų Johannas Matthesonas savo traktate „Tobulasis kapelmeisteris“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburgas, 1739) žodį *aria* sieja ir su pačiu dainavimu: „*Aria* – itališkas žodis, reiškiantis tiek fizikinį reiškinių – orą, tiek ir dainavimą. Dainavimas ir garsas yra sujungto oro efektas“ (Mattheson 1739: 212). Šis Matthesono teiginys patvirtina XVIII a. muzikų ir teoretikų suvokimą, kad *aria* (oras) ir dainavimas yra sinonimai, o garsas ir dainavimas yra sujungto oro efektai. Taigi dvigubos sąvokos „oras = dainavimas“ (it. *aria* – *canto*) nereikėtų suvokti tiesmukai, nes ji aprėpia tiek fizikinį, tiek ir fiziologinį reiškinius. Bandydamas spręsti žodžio *aria* etimologijoje slypinčią prieštarą, italų muzikologas Paolo Gozza savo straipsnyje „Storia musicale dell’aria“ (2008) siūlo šio žodžio reikšmes interpretuoti kaip dvinarę struktūrą – išorinę ir vidinę *aria*, kitaip – išorinę ir vidinę orą<sup>2</sup>.

Pristatydamas, kas yra „išorinis oras“, Gozza cituoja Hipokrato idėją: „kūnų kvėpavimas vadinamas atodūsiu (it. *respiro*), o už kūnų esantis darinys – oru (it. *aria*). Oras visur viešpatauja. Smegenys – pats galingiausias kūno organas, ir kai jis yra sveikas, tampa viso to, kas gimsta iš oro, interpretatoriumi (vertintoju), tokiu būdu oras mums suteikia protingumo“ (Gozza 2008: 522). Ši Hipokrato citata atspindi baroko epochos mentalitetą ir pabrėžia antiklos mąstytojų pasaulėžiūrai artimą poziciją, kai fizikiniai reiškinių parametrai buvo neatsiejami nuo filosofinių ar muzikinių ypatybių. Taigi visa, kas gyva, juda, kvėpuoja, tampa mąstymo objektu, o per žmogaus komunikacijos organą – balsą – pasiekia kitų subjektų sielas. Kaip vidinis oras suvokiamas tiek vidinis fizikinis oras, esantis žmogaus kūne, tiek ir vidinis metaforinis, sielą virpinantis oras. „Tol, kol vidinė *aria* tampa gyvu afektu, balsu ir dainavimu, nueinamas ilgas ir sudėtingas kelias“ (ibid.: 524). Nuo išorinės ir vidinės *aria* tiesiogiai pereinama į dainavimą, ir dėl glaudžios tarpusavio sąveikos dainavimas tampa gyvuojančiu oru, prisotintu aistros paties dainuojančiojo sieloje. Tai rezonuoja ir girdisi klausančiojo ausies vidiniame ore (Mersenne 1636: 93). Taigi *aria da capo* tampa vienu iš reikšmingų baroko epochos muzikinės kultūros mimezės ženklų, oro virpesiais perteikiančių ir ugdančių sielos aistras.

Kita vertus, naujų išvalgų siūlo panašaus laikotarpio filosofo René Descarteso traktatas „Sielos aistros“ (*Les passions de l’âme*, 1649), kuriame aptariamos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijos. Sprendžiant filosofinę sielos atspindžio mu-

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

zikinėje *da capo* formoje dilemą, praverčia pagrindinis dekartiško požiūrio teiginys, kad aistros<sup>3</sup> yra sukliamos ir stiprinamos dvasių judesių. Descarteso manymu, aistros priimamos sielai<sup>4</sup> su joms būdinga jėga ir trukme: jos nėra praeinančios laikinos jausenos, sielos būsenos – priešingai, jos pasilieka ir kartojasi tam, kad siela jas vėl ir vėl išgyventų. Filosofas teigia: „reikia pažymėti, kad pagrindinė visų žmogiškųjų aistrų veikla yra ta, kad jos skatina ir nuteikia žmogaus sielą norėti to, kam jos parengia kūną; taigi išgąščio jausmas sukelia norą bėgti, narsumo jausmas – norą kovoti. Lygiai taip pat veikia ir kitos aistros“ (Descartes 2002: 38). Toks stiprus aistrų afektų sužadimas balsu, naujas jų pakartojimas arijoje *da capo* ir kitoje muzikoje turi tą patį Descarteso filosofijoje aprašomą tikslą – garsu išprovokuoti sielą patirti tam tikrus jausmus.

Lietuvių kilmės filosofas Johanas Štrauchas iškelia arijai *da capo* svarbią dekartiško požiūrio į aistras ypatybę – galimybę jas sustiprinti ir prie jų grįžti apmąstymuose, nes Descartesas buvo įsitikinęs, kad nuo aistrų priklauso šio gyvenimo gėris ir blogis. Pati gamta leidžia mūsų psichikai patirti ir išgyventi besikartojantį sielvartą ar širdgėlą (Štrauchas 1996: 69–70). Dar fundamentalesnė Descarteso konsekventinė prielaida, kad gamta taip elgiasi todėl, kad protas galėtų atpažinti besikartojančius afektus ir savaip racionaliai tobulinti gyvuliškas dvasias. Ugdantis, gydantis aistrų poveikis medicinoje Descartesui tampa voliuntarizmo moralumo disciplina, kuri teigiama linkme gali pakreipti buką prigimtine mechaniką.

Ne veltui, kaip pažymėjo Gozza, paskutiniame savo traktate *Compendium musicae* (1650) Descartesas siekė suderinti muziką ir aistras afektų disciplinoje, sukurdamas

- 3 Descartesas rašo: „aistras taip pat galima vadinti jausmais, nes siela jas suvokia taip, kaip ir išorinius jutimų objektus, ir šitaip juos pažįsta. Bet dar geriau jas vadinti sielos jauduliais – ne vien todėl, kad taip galima pavadinti visus sieloje vykstančius pokyčius, t. y. visas jos mintis, bet ypač todėl, kad iš visų jai būdingų minčių nėra tokių, kurios taip smarkiai jaudintų ir sukręstų kaip aistros“ (Descartes 2002: 29).
- 4 Šiam ypatingam fenomenai išaiškinti R. Descartesas paskiria didžiąją savo traktato dalį (*Les passions de l'âme*, 1649). Johano Štraucho teigimu, pirmiausia Descartesas konstatuoja pagrindinius afektus. Yra šeši pirminiai afektai: nusistebėjimas, meilė, neapykanta, geismas, džiaugsmas, liūdesys. Likusius afektus galima suskirstyti į šešias pagrindines grupes, t. y. galima juos laikyti šiųjų modifikacijomis, arba kombinacijomis. Taigi pagarbos ir paniekos jausmai Descartesui atrodo besiskiriantys savo „didumu“ ar „mažumu“ ir pan. Nuostaba gimsta iš ūmaus sielos susijaudinimo įdėmiai stebint objektus, atrodančius retais ir nepaprastais. Šio afekto ypatybė yra ta, kad jis nesusijęs su jokiais širdies arba kraujo pakitimais, kuriuos sukelia kitos aistros ar afektai. Taigi afektai gali būti dvejopi: kūniški ir psichiniai. Kūniškas vyksmas susijęs su širdimi, krauju ir dvasių judesiais, o psichiniai vyksmai yra sielos veiksmai, valios aktai. Didžiausias visų žmogaus aistrų (afektų) pasireiškimas yra tas, kad jos sieloje pabudina valią ir paruošia kūną. Taigi baimės jausmas skatina bėgti, drąsumo – kovoti ir t. t. Kūnas duoda afektui progą, pats afektas išgyvenamas kaip sielos veiklumas, kaip valios fenomenas. Vadinasi, afektai yra specifiniai žmogiški išgyvenimai, nes jie neišsivaizduojami be kūno egzistencijos. Descarteso afektų teorija yra ir jo dorovės mokslo pagrindas (Štrauchas 1996: 69–70).

„muzikinį klausymosi būdą“ (Gozza 2008: 527). Klausymasis, girdėjimas ausimis (muzikinis) ir „skambėjimas“, psichologijos atspindys (taip rašo Descartesas) moralės veidrodyje remiasi bendra suvokiamo objekto sąlyga – užtikrinti pasikartojimą ir sustiprinti jo įspūdžio gyvybingumą. Skirtumas tik tas, kad muzikoje tai įvyksta garsiniu pagrindu, o psichologijos, moralės lygmenyje – jausminio suvokimo pagrindu. Teoriškai apmąstydamas muzikos klausymosi procesą Descartesas siūlo muzikoje išnaudoti akcentuotų natų, pasikartojančių kiekvieno takto pradžioje, gyvybingumą, ir tai leidžia suvokiamai duotybei taikyti kognityvines strategijas. Moralinis, arba psichologinis, klausymasis žymi tokio „įrašo“ skirtumą nuo paprasto fiziologinio klausymosi: tai nėra formos problema, medžiagiškai (aritmetiškai) skirtingų balsų trukmė (ibid.: 529).

Ar Descarteso išaukštintas moralinis-psichologinis *da capo* principas įsikūnija į konkretų garsinį baroko arijos *da capo* fenomeną arba muzikinio afekto formulę? Ar egzistuoja tikras gyvas ryšys ir dvasinė sąsaja tarp moralinės-psichologinės ir muzikinės aistros reprezentacijų?

Descarteso manymu, filosofijos ir muzikos tikslai sutampa – tai žmogaus jausminis ugdymas, skiriasi tik būdai, priemonės. Kaip teigia Štrauchas, filosofinėje gyvenimo plotmėje moralinė aistrų disciplina „ugdo gyvulišką dvasią“, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą, į racionalią afektų kontrolę (Štrauchas 1996: 69–70). Ir muzikinėje, artistinėje mimezėje aistros akcentuojamos stipriai, iškeliamos ant scenos, reprezentuojamos skambančio balso. Muzikinėse formose, tokiose kaip baroko senovinė koncertinė forma arba *aria da capo*, afektai pirmiausia eksponuojami. Jų judesiai reprezentuojami vėliau juos varijuojant, imituojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje. Taip arijos garsais „nutapomas“ jausmas, tiesiogiai paliečiantis širdį. Škotų filosofas Adamas Smithas pabrėžia, kad dėl afektų reprezentacijos įtaigos arijos *da capo* muzika pranoksta visus kitus imitacinius menus<sup>5</sup>. Descarteso suformuota afektų teorija realizuojama didžiausio potencialo išraiška muzikoje ir taip nutiesia tiltą tarp filosofijos ir muzikos. Kaip minėta, afektų reprezentacijos aspektu filosofinių idėjų atspindžiu garsų mene tapo muzikinė arijos *da capo* forma.

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

Manfredas Hermannas Schmidas straipsnyje „*Da capo* arijos poveikis kitoms formoms“ (Schmid 2008: 555) pabrėžia konstrukcinę jos ypatybę – be pasikartojimo ši forma neegzistuoja. Svarbu ir tai, kad baroko muzikos kompozicinė sistema disponavo kur kas turtingesniu rinkiniu priemonių, kurios galėjo realizuoti pasikartojimo idėją. Tiek baroko koncerto riturnelė (*tutti*), tiek fugos tema (*dux*) savo sugrįžimą reprezentavo ne vien teminiu, bet ir tonaciniu pagrindu. Tad riturnelinių ar *da capo* formų konstravimo principą galima nusakyti kaip tikslingą kelionę per atsiveriančią tonacijų erdvę, o pasikartojimo ir uždaramo efektas išgaunamas grįžtant į pradinės tonacijos tašką. Pasak Schmido, klasikinė baroko epochos arijos *da capo* forma yra tridalė, apibendrinama kaip A-B-A<sup>1</sup> schema. Tridalės (dar vadinamos 3 strofų) formos pirmoji dalis eksponuojama ir baigiama pagrindine tonacija, antroji, kontrastinga pirmajai, – kita tonacija, o trečioji, dažniausiai neužrašyta kompozitoriaus, bet partitūroje pažymėta žodžiais *da capo* (it. nuo pradžių), grįžta į pirminę tonaciją. Realizuotam muzikos pasikartojimo principui turėjo paklusti ir žodinis tekstas. Nors konstrukciniai arijos *da capo* principai galiojo visą žymėtinio (skaitmeninio) boso laikotarpį (taip H. Riemannas apibūdino baroko epochą), arijos *da capo* muzikinės formos raidos etapai pasižymėjo tam tikrais skirtumais.

Žinia, P. Torri, G. B. Bassani, G. Bononcini arijų *da capo* forma, komponavimo stilius ir improvizuojami pagražinimai skiriasi nuo N. Porpora'os, G. F. Händelio ar N. Jommelli, N. Conforto arijų. Tad minėtų autorių arijų pavyzdžius ištyrus remiantis muzikologų Jacko Westrupo (1980), Helgos Lühning (1994) straipsniais, Johanno Adamo Hillerio traktatu *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (Leipcigas, 1774) bei arijų kompozicijų stilistiniais lūžiais, arijos *da capo* formos raidą galima dalyti į tris sąlyginius etapus: ankstyvąjį, klasikinį ir vėlyvąjį.

Pasak Lühning, arijos *da capo* forma vystėsi nuo 1680 m. ir suklestėjo XVIII a. pradžioje, kai kastratų dainavimo menas pasiekė brandą, o italų barokinės operos buvo statomos visoje Europoje. Ankstyvajame arijos *da capo* plėtotės etape arijos A ir B dalys dažniausiai rėmėsi dvidale poetinio teksto konstrukcija<sup>6</sup>, kuri muzikoje pasireiškia dviem beveik identiškais sakiniais, užbaigiamais tobulosiomis ar pusinėmis kadencijomis. Šiam arijos *da capo* formos etapui dar nebūdingos ryškios moduliacijos, taigi pirmoji arijos dalis (A) tvirtai eksponavo pagrindinę tonaciją. Vidurinė arijos dalis (B) pagal trukmę

6 Dieviškosios meilės (it. *Amor divino*) arijos „Lusinghe sonore del'alma“ iš G. M. Bononcini oratorijos „La conversione di Maddalena“ (Magdalenos atsivertimas, 1701, rankraštis; libreto autorius nežinomas) tekstas:

A: *Lusinghe sonore del'alma,  
Tacete, cessate non più.*

Virpantys sielos troškimai,  
nutilkit, nurimkit.

B: *O pur delle sfere, scoprite spiegate.  
Le voci beate l'ecclsa virtù.*

Visgi išgirskit, įsiklausykit į dangiškus, palaimintus balsus,  
kurie skelbia aukščiausias dorybes.

buvo panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau dažniausiai skambėjo lygiagrečiojoje tonacijoje be riturnelių. Tai buvo muzikinis baroko šviesotamsos (it. *chiaroscuro*) efekto atspindys, kuris reiškėsi derminiu kontrastu kraštinėms arijos dalims. Beje, kontrastą savaip stiprino ir ryškūs poetinio teksto semantikos (naudojami kontrastingi įvaizdžiai ar nuotaikos) bei eilėdaros (dažniausiai skiriasi A ir B dalių skiemenų skaičius, rimas, prasmės) pokyčiai. Ankstyvojo arijos *da capo* raidos etapo pavyzdį puikiai iliustruoja straipsnio autorių pasirinkta Giovanni Marios Bononcini (1670–1747) *aria da capo* (žr. 1 pav.).

Arijos A dalis sudaryta iš pradinės ir baigiamosios riturnelės (R) bei dviejų padalų (*a* ir *a*<sup>1</sup>). Abi riturnelės skamba *basso continuo* partijoje (*solo*; tonacija – g-moll, nors prirakto yra pažymėtas tik vienas bemolis). Du kartus pasikartojanti dar neišplėtotą muzikinę mintį šiame tyrime pažymėta *a* raide; ji eksponuojama pagrindine tonacija su kelių natų nukrypimu į lygiagrečiąją tonaciją B-dur. Silabinis komponavimo būdas, kai vienam skiemeniui skiriama viena nata, lemia, kad pirmoji (*a*) poetinė eilutė (it. *Lusinghe sonore del'alma, tacete, cessate non più*; liet. Virpantys sielos troškimai, nutilkit, nurimkit) apima tik keturis muzikinius taktus. Raide *a*<sup>1</sup> pažymėtas muzikinis *a* padalos variantas skiriasi tik keliomis natomis pabaigoje, tačiau identišškai atkartoja (*mimesis*) tuos pačius žodžius, išreiškiančius pagrindinę arijos mintį ir afektą. Formalųjį sprendimą galima pavaizduoti schema:

A dalis: R (T) – a (T-D) – a<sup>1</sup> (T) – R (T).

Arijos vidurinė (B) dalis (sudaryta iš dviejų padalų – *b* ir *b*<sup>1</sup>) savo struktūra panaši į pirmąją (A) dalį, tačiau ji neturi riturnelių ir parašyta lygiagrečiąja mažorine B-dur tonacija<sup>7</sup>. Toks baroko kompozitorių sprendimas yra labai tipiškas, mat, siekiant užtikrinti B dalies savarankiškumą, vidurinėse arijos dalyse buvo taikoma ne tik kitokia eilėdara, tonacija, bet ir skirtingo tempo nuorodos, pažymėtos žodžiu *moto* (it. atlikti greitesniu tempu).

Taigi XVIII a. pradžioje arijos *da capo* A ir B dalys buvo lygiavertės muzikiniu ir poetiniu atžvilgiu bei panašios apimties. Atkreipę dėmesį į arijos *da capo* akompanimentą iki XVIII a. 2-ojo dešimtmečio, matysime, kad solinę vokalo partiją dažniausiai lydi tik *basso continuo*, tačiau retkarčiais tarp frazių ar arijų pradžiose ir pabaigose pasigirsta ir soliniai instrumentai. Pamažu išpopuliarėjo instrumentų pritarimas dainuojančiam balsui (solisto partija dubliuojama unisonu ar oktavomis), tam buvo naudojamos įvairios

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





1 pav. Dieviškiosis meilės (it. *Amor divino*) arija „Lusinghe sonore del'alma“ iš G. M. Bononcini oratorijos „La conversione di Maddalena“ (Magdalenos atsivertimas, 1701); rankraštis; prieiga per internetą: [http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione\\_di\\_Maddalena\\_Parte\\_Prime.pdf](http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione_di_Maddalena_Parte_Prime.pdf)

sudėties instrumentų grupės ar solo instrumentų kombinacijos. Tokių arijos *da capo* pavyzdžių gausu neapoliečių kompozitorių<sup>8</sup> ir ypač ankstyvojoje G. F. Händelio kūryboje.

Italijoje ir kitose Europos šalyse maždaug nuo XVIII a. 2-ojo dešimtmečio prasideda antrasis, vadinamasis „klasikinis“, arijos *da capo* raidos laikotarpis. Tai rodo N. Porpora'os, G. F. Händelio, L. Vinci ir kitų kompozitorių kūryba. *Aria da capo* tampa privilegijuota stambių pagrindinių italų baroko vokalinės muzikos žanrų forma. Vokiečių teoretikas, dainininkas ir pedagogas J. A. Hilleris dainavimui skirtame traktate *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) rašo: „Praeityje<sup>9</sup> buvo įprasta kartoti tekstą du kartus pirmoje arijos dalyje. Viduryje buvo įtraukiama trumpa instrumentinė riturnelė. Dvi arijos A dalies padalos (*a* ir *a*<sup>1</sup>) buvo sukuriamos vienodu poetiniu tekstu. O štai antrosios B dalies tekstas buvo atliekamas tik vieną kartą ir be pasikartojimų, tad ir muzika atitinkamai neišplėtota, o po jos buvo kartojama visa A dalis“ (Beicken 2004: 112). Šią Hillerio citatą puikiai iliustruoja straipsnio autorių pasirinktas vienas iš daugelio G. F. Händelio „klasikinės“ arijos *da capo* pavyzdžių.

Kaip matyti iš pateikto pavyzdžio (žr. 2 pav.), arijos „Benchè mi sia crudele“<sup>10</sup> A dalį pradeda ilga 14-os taktų d-moll tonacijos riturnelė. Skirtingai nei pirmojo raidos etapo arijoje, A dalies apimtis yra išaugusi. Pirmoji 14 taktų riturnelė eksponuoja pagrindinę tonaciją, po jos einančią pirmąją padalą (*a*) sudaro 26 taktai, skambantys pagrindine d-moll tonacija, o vėliau moduliuojantys į F-dur. Po šios padalos einanti 6 taktų riturnelė prasideda F-dur tonacija ir moduliuoja į A-dur tonaciją. Moduliacijų gausioje 30 taktų apimties padaloje (*a*<sup>1</sup>) antrą kartą kartojamas poetinis tekstas. Arijos A dalis užbaigiama identiška pradinės d-moll tonacijos 14 taktų riturnele. Tad arijos A dalį galima pavaizduoti tokia schema:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{A dalis:} & \text{R (14)} & - & \text{a (26)} & - & \text{R (6)} & - & \text{a}^1 (30) & - & \text{R (14)} \\ & \text{d} & & \text{d-F} & & \text{F-A} & & \text{g-F-a-d} & & \text{d} \end{array}$$

8 Aptariamo laikotarpio Neapolio mokyklos kompozitoriai: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Francesco Mancini (1672–1737), Nicola Fago (1677–1745), Domenico Sarro (1679–1744), Francesco Durante (1684–1755).

9 Kalbama apie tokių kompozitorių kaip Nicolo Porporos (1686–1768), Leonardo Vinci (1690–1730), Francesco Feo (1691–1761), Leonardo Leo (1694–1744), Johanno Adolfo Hasse's ir kt. kūrybą.

10 A: *Benchè mi sia crudele,* Nors man ir esi žiaurus,  
*benchè infedele mi sia,* nors ir neištikimas,  
*infida l'alma mia,* nepatikli mano siela  
*nò, non sarà così.* ne, netaps tokia.  
B: *Senta le mie querelle,* Girdi mano pokalbį  
*Il nume Dio d'amore,* meilės dievas,  
*Poi renda a questo core* ir lai suteikia šiai širdžiai  
*Il ben che io tradi.* gėrio, kurį išdaviau.



2 pav. Teofanės arija „Benchè mi sia crudele“ iš G. F. Händelio operos „Ottone“ (1723)  
(H. Ch. Wolff. Originale Gesangsprovisionen des 16. Bis 18. Jahrhunderts. *Das Musikwerk*, 1972, No. 41, p. 126–132)

**A** **III. (Tranquillo)**

Violine 1 2

Singstimme (Original)

Singstimme (verzert im Da Capo)

Basso continuo

10

15

a Ben - ch̀e mi - sia cru - de - le,  
 Ben - ch̀e mi - sia cru - de - le,

(Soli)

20

ben - ch̀e in - fe - del mi si - a, in - fi - da l'al - ma mi - a,  
 ben - ch̀e in - fe - del mi si - a, in - fi - da l'al - ma mi - a,

25

nò, non sa - rà co - sì, nò, non sa - rà,  
 nò, non sa - rà co - sì, nò, non sa - rà,

nò, non sa - rà co - sì. **R**

nò, non sa - rà co - sì.

Ben - chè mi sia cru -

Ben - chè mi sia cru -

50

- de - le, ben - chè in - fe - del\_ mi si - a, in - fi - da\_ l'al - ma\_

- de - le, ben - chè in - fe - del\_ mi si - a, in - fi - da\_ l'al - ma\_

55

mi - a, in - fi - da l'al - ma mia, nò, non sa - rà co - sì, nò,

mi - a, in - fi - da\_ l'al - ma\_ mia, nò, non sa - ra co - sì, nò,

60 65

non sa - rà,

(sic) non sa - rà,

Musical score for measures 70-74. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a fermata over measure 73. The piano accompaniment consists of a right hand with a continuous eighth-note pattern and a left hand with a simpler accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 75-79. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "sa - rà, nò, non sa - rà co - sì." and a circled "R" marking. The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 80-84. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a fermata over measure 83. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature has one flat (B-flat).

85

(Fine)

**B**

90

(p)

Sen - ta le mie que - re - le, il nu - me Dio d'a -

Sen - ta le mie que - re - le, il nu - me Dio d'a -

(p)

95

- mo - re, poi ren - da a que - sto co - re il ben che

- mo - re, poi ren - da a que - sto co - re il ben che

(p)



100

lo tra - di, poi ren - da a que - sto co - - -

lo tra - di, poi ren - da a que - sto co - - -

105

- - - re, poi ren - da a que - sto co - re il

- - - re, poi ren - da a que - sto co - re il

110

ben che lo tra - di, il ben che lo tra - di.

ben che lo tra - di, il ben che lo tra - di.

*(ritard.)*

*Da Capo  
al Fine*

Beveik tris kartus trumpesnė už A dalį yra 26 taktų B dalis, pradedama F-dur tonacija, o baigiama a-moll. Nors abiejų padalų poetinis tekstas pagal apimtį ir skiemenų skaičių yra vienodas, B dalis skamba be riturnelių, todėl pagal muzikinių taktų skaičių yra lygiavertė tik A dalies pirmajai (*a*) padalai. Tokia B dalies muzikinė apimtis išryškina dalių nelygiavertiškumą ir muzikos bei poetinio teksto ryšio silpnėjimą, palyginti su ankstyvąja arija *da capo*.

Šiuo pavyzdžiu galima apibendrinti „klasikinio“ laikotarpio arijų, sukurtų XVIII a. pirmojoje pusėje, būdingus bruožus. Arijos A dalis sudaryta iš trijų (pradinės, vidurinės ir baigiamosios) instrumentinių riturnelių (R) bei išplėtotų *a* ir *a*<sup>1</sup> padalų. A dalies pirmoji (*a*) padala (ketureilis posmelis) paprastai moduliuoja į lygiagrečiąją arba dominantės tonaciją. Po pirmosios padalos (*a*) suskambėjusi trumpa instrumentinė riturnelė iš dominantės tonacijos moduliuoja į antrosios padalos (*a*<sup>1</sup>) tonaciją. Tada pakartojamas pirmasis teksto posmelis moduliuojančioje *a*<sup>1</sup> padaloje, kuri baigiama tonika ir įtvirtinama pagrindinės tonacijos instrumentine riturnele (A dalies kraštinės riturnelės dažniausiai būna vienodos). Šiuos formos darybos ir tonacijų kaitos procesus galima pavaizduoti schema:

A dalis: R (T) – a (D) – R (D) – a<sup>1</sup> (T) – R (T).

Nors arijos *da capo* B dalies poetinio teksto apimtis pagal skiemenų skaičių dažniausiai artima A daliai, tačiau muzika dažnai skamba perpus trumpiau. A dalies emancipacija išryškina stiprėjančią muzikos dominavimo tendenciją ir pabrėžia prieštarą anksčiau (XVII a. viduryje) vokalinėje muzikoje nusistovėjusiai žodžio ir garso koegzistencijos konvencijai (Schmid 2008: 560). Silpnėjantis muzikos ir poezijos ryšys keičia ir arijos *da capo* formos raidą bei muzikinį stilių.

XVIII a. viduryje tokia arijos *da capo* forma nemažai kritikuota (Carlo Goldoni, Baldassare Galuppi, Francesco Galeazzi) dėl uždarumo, pasikartojimo – tai trukdė plėtoti operos veiksmą, dramą. Siekdami išspręsti arijos formos trūkumus, kompozitoriai arijų *da capo* muzikinio teksto apimtį plėtė naudodami trumpus poetinius ketureilius, taigi dažnai vienam žodžiui tekdavo ištisi muzikos taktai. Vietoj *da capo* ženkle partitūrose atsiranda žodis *dal segno* (it. nuo ženkle), t. y. pradėti trečiosios dalies pakartojimą ne nuo pradžių, bet nuo ženkle (§), tad dažniausiai arijos pakartojimas skambėjo be instrumentinės riturnelės. Vėliau *dal segno* buvo pradėta rašyti prieš A dalies antrąją padalą (*a*<sup>1</sup>), taigi pirmoji padala (*a*) nebebuvo kartojama. Arijos forma pakito ir transformavosi taip, kad jos vidurinė dalis (B) tapo tik mažu epizodu. Šio proceso rezultatą galima išreikšti schema:

A – B – A<sup>1</sup> (be *a* padalos).

Taigi arijos *da capo* forma tapo dviejų dalių. H. Lühning teigimu (Lühning 1994: 817), nuo 1760 m. kompozitoriai ėmė užrašinėti ir arijos *da capo* trečiąją dalį su kai kuriais ornamentais, siekdami, kad dainininkai turėtų mažiau laisvės interpretuoti ir improvizuoti reprizą.

Atskleidus svarbiausius arijos *da capo* formaliuosius ypatumus, svarbu aptarti ir atlikimo klausimus.

Tiek praeities, tiek šiuolaikinius muzikologus (D. Colas, M. Beghelli, R. Taruskinas) bene labiausiai domino du klausimai, susiję su arijos *da capo* atlikimu:

- 1) kodėl reikia atlikti trečiąją arijos dalį, partitūroje pažymėtą žodžiais *da capo*;
- 2) kaip ją atlikti meniškai, nenusižengiant autentiškai baroko muzikos tradicijai.

Mūsų laikais arijos *da capo* vadinamajam istoriškai informuotam atlikimui (angl. *historically informed performance*) didelę įtaką tebedaro tradicinės XIX a. koncepcijos, kalbančios apie „tikrąją kūrinio prasmę“ (vok. *Werktreue*)<sup>11</sup> ir autoriaus nuostatas (lot. *intentio auctoris*). Jos iškelia kompozitoriaus idėją, sumanymą, tikrąją kūrinio prasmę: užfiksuotas muzikinis tekstas yra daug reikšmingesnis, jis atlikėjo neturi būti „perkuriamas“, o tik interpretuojamas. Muzikologas Damienas Colas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) remiasi XIX a. vyravusia nuomone apie dainininkų sukurtus *da capo* dalies variantus. Jis konstatuoja, kad, palyginti su kompozitoriaus užfiksuotu muzikiniu tekstu, *da capo* dalies improvizavimas ne tik tapdavo muzikinio teksto papildymu, bet ir modifikuodavo originalų tekstą, savaip „išduodamas“ autoriaus idėjas. Remiantis originaliais baroko laikų traktatais (Tosi, Agricolas ir Hillerio), iš tiesų vertėtų iškelti klausimą: ar kompozitorius ir dainininkas gali būti pripažįstami lygiaverčiais autoriais skambant arijai *da capo*?

Tosi minėtame traktate aprašo būdus (it. *maniere*), kuriais reikėtų atlikti visas tris arijos *da capo* dalis. Pirmojoje arijos dalyje Tosi pataria kompozitoriaus užrašytam muzikos tekstui pridėti skoningus ir malonius ausiai vadinamuosius paprastuosius, arba trumpuosius (it. *semplici*), ornamentus, t. y. trilius, apodžatūras ir kt., o štai antrojoje iš dainininkų pageidauja dar daugiau puošybos, žinoma, kartu su paprastaisiais ornamentais. Ši dalis, pasak traktato autoriaus, reikalinga tam, kad dainininkas turėtų galimybę

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

pademonstruoti ne tik savo išlavintą balsą, bet ir įgytas teorines žinias, sumaniai pritaikyti jas atitinkamam muzikos stiliui, harmonijai ir tradicijai. Ir galiausiai Tosi „menkais“ vadina tuos dainininkus, kurie, dainuodami trečiąją arijos *da capo* dalį, jos nevarijuoja, nekeičia visko, kas buvo prieš tai atlikta (Tosi 1723: 18).

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

Štai Hilleris, rašydamas apie „senuosius“ (t. y. XVIII a. pirmosios pusės) Italijos atlikėjus, pažymi, kad klausytojas iš tiesų ne visada žinodavo, kada skamba kompozitoriaus kūryba, o kada dainininko. Trečiojoje arijos *da capo* dalyje buvo naudojamos melizminės išdailos, kurių kontūrus jau pirmojoje dalyje būdavo nurodęs kompozitorius, bet jas sukurdavo ir išplėtodavo dainininkas (Beicken 2004: 111–112). Galbūt iš tiesų klausytojui visai nesvarbu, kada skamba kompozitoriaus, o kada dainininko kūryba. Juk tradicinė pakartojimo „iš pradžių“ prasmė arijoje *da capo* galėjo gerokai transformuotis, nes išradingai improvizuodami „nemenki“ dainininkai turėjo sugebėti reprizos pagrindu sukurti įspūdingą, beveik neatpažįstamą variantą ir pateisinti Descarteso filosofijoje svarstomą aistrų sukėlimo ir sustiprinimo koncepciją. Pasak Descarteso, sielai aistros primetamos ir pakartojamos tam, kad kuo stipriau jas (aistras) išgyventų klausytojas.

Händelio arijos pavyzdys, kuriame užrašyti B ir A<sup>1</sup> dalių pagražinimai (žr. 2 pav. 3-ią penklinę), išlikę iš kastrato Gaetano Guadagni 1750 m. atlikimo, patvirtina Tosi, Agricolos ir Hillerio patarimus ir pastabas atlikėjams, nes:

- ♦ 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 išskyrė tris arijų *da capo* dainavimo stilius, kuriuos diferencijavo priklausomai nuo atlikimo vietos, improvizuojamų ornamentų kiekio, jų pobūdžio, formų ir išraiškos ekspresyvumo. Tiek Tosi ir Agricola, tiek Hilleris savo traktatuose pabrėžia ornamentavimo stiliaus sąsają su atlikimo vieta, ir šiuo klausimu jų nuomonės sutampa. Agricola teigia, kad scenoje (teatre) dainavimo menas buvo gyvybingas ir pasižymėjo variacijomis bei ornamentais, o kamerinėje aplinkoje turėjo girdėtis daugiau įdirbio ir rafinuotumo. Bažnyčioje arijos turėjo skambėti rimtai ir žadinti jausmus (Baird 2004: 188). Taigi teatre aukščiausio lygio kastratai dainininkai arijas atlikdavo gausiai ornamentuodami, kamerinėje aplinkoje arijos buvo atliekamos preciziškai, rafinuotai, netgi intelektualiai, o skambėdamos bažnyčioje jos turėjo žadinti jausmus.

Galbūt tokios traktatų autorių nuorodos – žadinti jausmus atliekant bažnytinę muziką – yra itin netikėtos šiuolaikiniam atlikėjui: juk mūsų laikais įprasta manyti, kad bažnytinė baroko epochos muzika turėtų neblaškyti besimeldžiančiojo, o jos atlikimui reikėtų suteikti kuo mažiau ekspresyvumo, jausmingumo.

Italų muzikologas D. Colas straipsnyje „Kieno balsą girdime *da capo*?“ (Colas 2008) iškelia ir nagrinėja dar vieną arijos *da capo* atlikimo studijoms reikšmingą XVIII a. šaltinį – Denis Diderot dramos *Le fils naturel* įžanginį žodį (1757). Cituodamas Diderot, Colas pateikia įvairius muzikinio teksto perskaitymo būdus, pabrėžiančius muzikinio pasikartojimo prasmę, – variacijas, teatrines kaukes ir kt. Minėtame šaltinyje – Diderot dramos įžanginiame žodyje – pasiūlyti konkretūs būdai, padėsiantys arijos *da capo* muzikoje realizuoti afektus, sustiprinti, išplėsti aistrų ekspresyvumą. Diderot išskiria du atlikimo stilius, kuriuos galima pritaikyti arijos *da capo* atlikimui: *stile semplice* (it. paprastasis stilius) ir *stile figurato* (it. vaizduojamasis stilius), kitaip tariant, atskiria ir pabrėžia personažo balso ir balso „už personažo“ priešpriešą. Paprastasis stilius (it. *stile semplice*) Diderot sampratoje atitinka personažo vidinio balso ekspresiją, t. y. tikrojo personažo asmens balsą (it. *della sua persona vera*). Tokio tipo arijose svarbu remtis deklamacija, aiškia poetinio teksto tartimi, *da capo* dalyje ornamentuoti per daug nekeičiant pagrindinės melodinės linijos, atskleidžiančios personažo sieloje virpančius jausmus. O vaizduojamasis stilius (it. *stile figurato*) iliustruoja gamtos chaosą, audras, netvarką, tad dainininko balsas yra „už personažo“ ribų ir turėtų retorinėmis figūromis imituoti žaibus, griaustinius ir pan. „Svarbu suprasti, kad tokio tipo arijose girdimas ne konkretus žmogiškas personažas, bet griaustinis, kuris griaudžia, žemė, kuri dreba, ir oras, kupinas gąsdinančių garsų“ (Colas 2008: 735). Ariją atliekant *stile figurato*, Colas pataria dainininkams *da capo* dalyje pereiti į instrumentinį mąstymą, ypač į virtuoziškus pasažus, kuriuose beveik visiškai išnyksta tariamų žodžių svarba.

Komentuojant konkrečius pavyzdžius, Händelio arijos (žr. 2 pav.) ornamentiką galima priskirti paprastajam stiliui (it. *stile semplice*), nes poetiniai žodžiai (*nors man ir esi žiaurus, nors ir neištikimas, nepatikli mano siela netaps tokia*) aiškiai byloja, kad tai yra Teofanės personažo vidinis balsas (vidinis „aš“), jos sieloje virpa prieštaringi jausmai. Tad ornamentuota *da capo* dalis pakeičia tam tikras ritmines figūras, tačiau neiškraipo pagrindinės melodinės linijos, kuri lieka atpažįstama.

Apibendrinant galima teigti, kad dėl įsigalėjusių įvairių požiūrių į ariją *da capo* ir nemenkų autentiškos tradicijos modifikacijų atlikėjai turėtų naujai pažvelgti į užfiksuoto muzikinio teksto (kompozitoriaus kūrybos prerogatyva) ir skambančio muzikinio teksto (dainininko kūrybos prerogatyva) santykį bei autorystę. Kita vertus, reikėtų pabrėžti, kad dabarties atlikėjai vadinamąjį istoriškai informuotą atlikimą (angl. *historically informed performance*) turėtų grįsti žiniomis ir autentiškos tradicijos studijomis.

Šiame straipsnyje atskleistos filosofo René Descarteso traktatuose *Les passions de l'ame* (1649) ir *Compendium musicae* (1650) aptartos paralelės tarp filosofinės ir muzikinės afekto reprezentacijos bei jų apraiškų muzikinėje *da capo* formoje. Descarteso suvokimu, filosofijos ir muzikos tikslas sutapo – tai buvo žmogaus jausminis ugdymas, tačiau skyrėsi būdai ir priemonės. Filosofinėje gyvenimo plotmėje moralinė aistrų disciplina, Descarteso požiūriu, „ugdo gyvulišką dvasią“, nukreipia žmogų į išmintingą gyvenimą, o muzikinėje, artistinėje mimezėje aistros akcentuojamos dar stipriau, iškeliamos scenoje, išreiškiamos skambančiu balsu. Muzikinėmis formomis reprezentuojant afektus, jų judesiai išreiškiami imituojant, varijuojant, puošiant ir pakartojant *da capo* dalyje.

Egzistencinę arijos *da capo* tezę, kad be pasikartojimo šioji forma neegzistuoja, pabrėžia daugelis baroko ir šiuolaikinių tyrėjų. Pasikartojimo idėja baroko arijų *da capo* muzikoje stipriai išreiškiama ir tonacija, tad formos principo konstravimą galima nusakyti kaip tikslingą kelionę tonacijų erdvėje, kuri baigiasi būtinu grįžimu (per *da capo*) į pradinį tašką. Jei ši muzikinė forma negali egzistuoti be pasikartojimo, ji turi būti atliekama kartojant, ornamentuojant, pabrėžiant afektą ir patvirtinant baroko filosofijos eskaluojamą mimezės prasmę.

Remiantis Piero Francesco Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723), Johanno Friedricho Agricolas (*Anleitung zur Singkunst*, 1757), Johanno Adamo Hillerio (*Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, 1774) traktatuose ir Denis Diderot dramos *Le fils naturel* (1757) įžanginiame žodyje išsakytomis mintimis, galima daryti išvadą, kad XVIII a. garsų meno karalienė – italų vokalinė muzika – buvo „kuriama“ dviejų lygiaverčių autorių: kompozitoriaus ir atlikėjo.



Svarbu pažymėti, kad baroko muzikoje realiai skambantis muzikinis tekstas nebuvo išbaigtas paties kompozitoriaus, kaip manė romantikai, propaguojantys *Werktreue* ir *intentio auctoris* koncepcijas. Atliekant baroko ariją *da capo* būtinas dviejų autorių – kompozitoriaus ir atlikėjo – kūrybos suderinamumas, pagrįstas tos pačios estetikos ir muzikinės kalbos priemonėmis. Taigi skambant arijai *da capo* turėtume girdėti sutartinai skambančius dviejų autorių – kompozitoriaus ir dainininko – balsus.

*Įteikta 2016 11 05*

*Priimta 2016 12 20*

## ŠALTINIAI

- Agricola, J. F. *Anleitung zur Singkunst: aus dem italienischen des Herrn Peter Franz Tosi / mit Erläuterungen und Zusätzen*. Berlin: G. L. Winter, 1757.
- Bononcini, G. *La conversione di Maddalena*. Oratorijos rankraštis, 1701 m. Prieiga per internetą: [[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione\\_di\\_Maddalena\\_Parte\\_Prime.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP377511-PMLP557147--Mus.Hs.16294-Conversione_di_Maddalena_Parte_Prime.pdf)]
- Hiller, J. A. *Anweisung zur Singkunst in der deutschen und italienischen Sprache*. Leipzig: Junius, 1773.
- Mattheson, J. *Der Völkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739. Prieiga per internetą: <[http://imslp.org/wiki/Der\\_vollkommene\\_Capellmeister\\_\(Mattheson,\\_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann))> [žiūrėta 2015 11 15].
- Mersenne, M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastian Cramoisy, 1636.
- Tosi, P. F. *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto Figurato*. Bologna: Lelio della Volpe, 1723.

## LITERATŪRA

- A.V. The early music debate: ancients, moderns, postmoderns. *The Journal of Musicology*, 1992, No. 1, p. 113–130.
- Beghelli, M. Aria col da capo: istanze esecutive ieri e oggi. *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 761–773.
- Baird, J. C. [ed.] *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Beicken, S. J. [ed.] *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation by Johann Adam Hiller*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Colas, D. Quale voce sentiamo nel da capo? *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 711–738.
- Descartes, R. *Sielos aistros*. Vilnius: Pradai, 2002.
- Elste, M. The Da Capo Aria in the Twentieth Century. The Evidence of Recordings and the Aesthetics Behind. *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 739–760.
- Goehr, L. Werktreue: Confirmation and Challenge in Contemporary Movements. *The Imaginary Museum of Musical Works*, 1994. Prieiga per internetą: <<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/0198235410.001.0001/acprof-9780198235415-chapter-10>> [žiūrėta 2015 10 23].
- Gozza, P. Storia musicale dell'aria, *Musica e Storia*, 2008, N. 3, p. 519–531.
- Lühning, H. Arie in Italien. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 1. Kassel: Bärenreiter-Verlags, 1994, S. 810–820.

- Mersenne, M. *Harmonie universelle*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.
- North, R. *The Musical Grammarian 1728*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Planchart, A. L'interpretazione della musica antica. *Enciclopedia della musica*. T. 2: *Il sapere musicale*. Torino, 2002, p. 1010–1028.
- Schmid, M. H. Der Einfluss der Da-Capo Arie auf Andere Arienformen. "Grecia tu offendi" aus Händels letzter Oper "Deidamia" von 1741. *Musica e Storia*, 2008, Nr. 3, p. 555–569.
- Smith, Adam. Of the Imitative Arts. *Essays on Philosophical Subjects*. London, 1795; *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*. Vol. 3. Eds. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Štrauchas, J. *Naujųjų amžių filosofijos istorija*. Kaunas: Amžius, 1996.
- Taruskin, R. Tradicija ir autoritetas. *Muzika kaip kultūros tekstas*. [Recenzuotų mokslinių straipsnių ir recenzijų rinkinys.] Vilnius, 2007, p. 189–218.
- Wolff, H. Ch. Originale Gesangs improvisationen des 16. Bis 18. Jahrhunderts. *Das Musikwerk*, 1972, Bd. 41, S. 126–132.
- Westrup, J. Aria. Derivation and use to the early 17–18th century. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I. London: Macmilan Publishers Limited, 1980, p. 573–578.

## The idea of Baroque *aria da capo* and the question of its authorship

**SUMMARY.** The article discloses parallels between the philosophical and musical representation of the affect and their expression in the *da capo* musical form, as it is interpreted by the philosopher René Descartes in his treatises *Les passions de l'ame* (1649) and *Compendium musicae* (1650). According to Descartes, the aims of philosophy and music are the same and they play a role in the upbringing of a human being, though the ways and means in philosophy and music differ. In the view of Descartes, from the philosophical perspective of life, the moral discipline of passions “is upbringing bestial spirit”, directing the human towards a rational life; in the musical perspective of life, artistic mimesis passions are emphasised even more, they are brought on the stage and expressed by the sound of the voice. By the representation of effects in the musical forms, their movements are expressed through imitation, variation, decoration and repetition in the *da capo* part.

The existential thesis of *da capo*, meaning that its form doesn't exist without repetition, is emphasised by the majority of Baroque era works and modern researchers. The idea of repetition in the music of *da capo* of Baroque arias is strongly expressed also by the means of tonality, so the principle of construction of the form can be described as an expedient journey in the space of tonalities, which is finished by the stable return (through *da capo*) into the point of departure. If this musical form cannot exist without repetition, it cannot be performed differently than by repeating, ornamenting, emphasising affects and confirming the meaning of mimesis escalated by the Baroque philosophy.

On the grounds of ideas expressed in the treatises of Pier Francesco Tosi's *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723), Johann Friedrich Agricola's *Anleitung zur Singkunst* (1757), Johann Adam Hiller's *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) and in the foreword of the drama *Le fils naturel* (1757) by Denis Diderot, we can come to the conclusion that the queen of the sonorous arts of the 18th century – Italian vocal music – was “created” by two equivalent authors: by the composer and by the performer. It is important to stress that in Baroque music, the composer does not really complete the sounding musical text, as it was perceived by romantic authors guided by the conceptions of *Werktreue* and *intentio auctoris*. Performance of the Baroque *aria da capo* requires the compatibility of two authors – the composer and the performer – which is grounded on the same aesthetics and the same means of musical language. So, by performing *aria da capo*, we should hear the coexistence of two authors – the composer and the singer.

### KEYWORDS:

Baroque aria, *aria da capo*, vocal music, singing, performance, historical sources, improvisation, affect theory.