

»PLEMENITI NAČIN PETJA«:
GIULIO CACCINI IN *LE NUOVE MUSICHE*
‘THE NOBLE WAY OF SINGING’:
GIULIO CACCINI AND LE NUOVE MUSICHE

EVA DOLINŠEK
Samozaposlena v kulturi
eva.dolinsek@gmail.com

Izvoleček: V prispevku predstavimo delo Giulia Caccinija *Le nuove musiche* iz leta 1602, ki je namenjeno vsem pevcem, instrumentalistom, ki se ukvarjajo s t. i. staro glasbo, zato sem se odločila, da prevedem določene odlomke iz omenjenega dela. Poleg skladb za solističen glas ob spremljavi bassa continua zbirka vsebuje obsežen predgovor o bistvenih elementih novega stila petja, o izvajalski praksi, novem načinu dojemanja in razmišljanja o glasbi, novem stilu komponiranja, ki ga je Caccini razvijal pod vplivom idej t. i. Florentinske Camerate. Caccini svojo prakso imenuje »plemeniti način petja« – *la nobile maniera di cantare* (it.).

Ključne besede: Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, trillo, esclamazione, sprezzatura, historična izvajalska praksa

Abstract: In this paper we present Giulio Caccini's work *Le nuove musiche* from 1602, which is intended for all singers, instrumentalists and those who are involved in the so-called early music, and I have therefore decided to translate certain excerpts from the above-mentioned work. In addition to compositions for solo voice accompanied by basso continuo, the collection contains an extensive preface on the essential elements of the new style of singing, on performance practice, on a new way of perceiving and thinking about music, and on a new style of composing, which Caccini developed under the influence of the ideas of the so-called Florentine Camerata. Caccini calls his practice 'the noble way of singing' - *la nobile maniera di cantare*.

Keywords: Giulio Caccini, historical performance practice, trillo, esclamazione, sprezzatura

UVOD

Giulio Caccini, znan tudi kot Giulio Romano, se je rodil leta 1551 v Rimu, večino svojega življenja pa je preživel v Firencah, kjer je služboval na dvoru družine de' Medici kot dvorni skladatelj, pevec in instrumentalist. Bil je tudi član Camerate grofa Bardija. Igral je harfo, lutnjo in čembalo. To mu je omogočalo, da je lahko spremljal pevce svoje lastne glasbe. V bistvu je Caccini našel precej veliko slavo in prepoznavnost po Italiji skozi igranje svojih del, ki so bila tisti čas dostopna in priljubljena. Victor Zachari-

Slika 1

Naslovna stran *Le nuove musiche*

(<https://archive.org/details/lenvovemvsichedioocacc/page/n1/mode/zup>)



ah (1968, str. 3) je o njem zapisal: »Zdi se, da je bil Caccini zelo ponosen, egoističen mož, ki si je vneto pripisoval zasluge za razvoj novega monodičnega stila petja, ki se je pojavil v Firencah okoli leta 1600, in formiral osnovo za to, čemur danes pravimo opera. Čeprav je bilo veliko število osebnosti, ki so bile vključene v nastanek tega novega dramatičnega stila, vključno z njegovim tekmeccem Jacopom Perijem, je Giulio Caccini želel vse prekašati s tem, ko je hitro objavil zbirko *Le nuove musiche* leta 1602.« *Le nuove musiche* je zbirka, ki vsebuje 10 skladb za solo glas ob spremljavi bassa continua, 12 madrigalov ter petih finalnih zborov iz opere »Il rapimento di Cefalo« libretista Gabriella Chiabre-
ra. Novost teh skladb je tudi v zapisovanju oštevilčenega basa in natančno izpisanih ornamentih. Caccini v predgovoru prevzame vlogo učitelja ter z bralci deli svoja spoznanja o tem, kako lahko pevci najbolje izrazijo pomen besedila in s tem »ganejo« poslušalca. Delo je posvečeno Lorenzu Salvatiju in je datirano v februar 1601. Moralo bi biti izdano v prvih mesecih leta 1602, vendar je tiskar Giulio Marescotti umrl, preden je bila zbirka dokončana, in njena objava je bila preložena do julija 1602.

PLEMENITI NAČIN PETJA

Caccini začne predgovor takole (1602, A2):

Če svoje glasbene razprave o plemenitem načinu petja, ki sem se ga naučil od svojega slavnega profesorja Scipioneja del Palla, in svojih drugih glasbenih del – večinoma madrigalov in arij, ki sem jih napisal v različnih obdobjih – do sedaj nisem objavil, je to zato, ker sem se premalo cenil. Po mojem mnenju so bila moja glasbena dela deležna velike časti, še veliko več, kot bi si jo zaslužila, saj so jih nenehno izvajali najslavnejši pevci in pevke celotne Italije in drugi plemeniti navdušenci nad tem poklicem. Toda zdaj vidim, da skladbe krožijo naokoli raztrgane in pokvarjene. Poleg tega opažam, da pevci nepravilno izvajajo t.i. dolge vokalne pasaže, tako enostavne kot dvojne, oziroma podvojene, ki se prepletajo ena v drugo. Te sem ustvaril/izoblikoval, da bi se izognil staremu načinu izvajanja pasaž, ki je primernejši za pihalne in godalne instrumente kot pa za glas. Poleg tega se vokalni crescendo in decrescendi, esclamazioni, tremoli, trilli ter drugi podobni ornament, ki pripadajo dobremu načinu petja, uporabljajo nekritično. Prijatelji so me spodbudili in nagovorili, da sem objavil omenjeno delo ter da sem v tej prvi izdaji v predgovoru bralcem razložil razloge, ki so me napeljali, da sem ustvaril takšen način petja samo za en glas. Glasba v zadnjih časih ni bila vajena (kolikor vem) tiste popolne miline, ki odzvanja v moji duši – v teh zapisih skušam pustiti neko sled, da bodo

lahko tudi ostali dosegli popolnost, saj kot »Neznatna iskra velik ogenj vzdrami«. [Alighieri, 2018, str. 432]

Giulio Caccini svojo prakso imenuje »plemeniti način petja« – *la nobile maniera di cantare* (it.). Pravi, da se je le-tega naučil od svojega učitelja Scipioneja del Palla.¹ V nadaljevanju navaja razloge, ki so ga pripeljali k pisanju omenjenega dela. Glavni razlog je v njegovi ugotovitvi, da pevci niso bili dovolj poučeni o novem stilu petja. V tistem času so bile skladbe napisane brez dodanih ornamentov, zato so jih pevci po svojem okusu in sposobnostih dodajali različne okraske, ki pa niso bili vedno tudi ustrezni. To nam dokazuje tudi rokopis s konca 16. stoletja, znan pod imenom »MS Brussels 704«, ki vsebuje 140 skladb firenških skladateljev, med katerimi so tudi starejše različice Caccinijevih skladb brez izpisanih ornamentov. S tem je bila pevcu prepuščena svoboda, da je skladbe oblikoval in dodal ornamente po svojem okusu. Zato Caccini v ospredje izpostavi nepravilnosti pri izvajanju virtuosnih pasaž in drugih vokalnih ornamentov ter v notnem zapisu označi vse, kar je bilo možno. To vključuje diminucije in ornamente vseh vrst ter jih lahko le dodamo na primerna mesta z namenom, da bolje poudarimo tekst. Caccini dalje zatrjuje, da je pripomogel k razvoju novega načina izvajanja virtuosnih pasaž (enojnih, dvojnih, ki so med seboj prepletene). Starejši način se mu zdi primernejši za pihala ali godala kot za glasove. Caccini pravi, da k t. i. »plemenitemu načinu petja« spada poznavanje vokalnih ornamentov, kot so *trillo*, *groppo*, *esclamazione*. Pri tem dodaja, da so ga k izdaji te zbirke spodbudili prijatelji. Nadaljuje z razpravo o prednostih skladb za en glas (it. *canto per una voce sola*) v nasprotju z večglasnimi, h kateri so ga spodbudili somišljeniki iz *camerate* (Caccini, 1602, str. A2).

VPLIV FLORENTINSKE CAMERATE

Caccini je o »camerati« zapisal takole (1602, A2):

V dneh, ko je v Firencah cvetela imenitna Camerata velespoštovane-ga Gospoda Giovannija Bardija Grofa di Vernio, v kateri je sodeloval ne le velik del plemstva, temveč tudi najpomembnejši glasbeniki, inteligentni, iznajdljivi možje, poeti, filozofi, kar jih premore mesto, sem bil del nje tudi jaz sam in lahko rečem, da sem se od učenih razumnikov naučil več kot iz 30-letnega študija kontrapunkta. Ti izobraženi gospodje so me stalno soočali ter s svojimi jasnimi razmišljanji prepričevali, naj ne cenim take vrste glasbe, ki ne omogoča razumevanja besed, kvari pomen in verz, saj zdaj podaljšuje, zdaj skrajšuje zloge, da bi se prilagodila kontrapunktu, in uničuje poezijo. Svetovali so mi, naj

1 »Scipione del Palla je bil pevec in skladatelj. Rodil se je v Sieni v prvi polovici 16. stoletja. Po pričevanju svojih sodobnikov je veljal za enega najlepših glasov 16. stoletja. Deloval je predvsem v Neaplju, kjer je sodeloval pri uprizoritvi komedij in intermedijev.« (Cerocchi, 1990)

raje sledim slogu Platona in drugih filozofov, ki so trdili, da glasba ni nič drugega kot besede, nato ritem in nazadnje zvok, in ne obratno. [...] Zato sem si zamislil, da bi predstavil tako vrst glasbe, v kateri bi lahko posameznik skoraj govoril v harmoniji, pri čemer bi uporabil (kot sem že večkrat dejal) neko plemenito sprezzaturo petja ...

V zgornjem odstavku Caccini z velikim spoštovanjem omenja Camerato grofa Bardija ter ceni pridobljeno znanje, ki je bilo za njegovo ustvarjanje nove glasbe bistvenega pomena. Iz njegovega opisa je razvidno, da se trudi in poskuša ustvariti glasbo, pri kateri je v prvi vrsti moč razumeti besede in njihov pomen – z namenom, da glasba prodre v um poslušalcev ter jih gane do solz in smeha. Vendar pravi, da tega ni mogoče storiti z večglasno glasbo niti s solo skladbami², v katerih je njihova melodija preobložena z okraski in s pasažami na nepravih mestih. Poudaril je, da se bo zgledoval po grških filozofov in Platonu, ki pravi, da je glasba tekst in ritem in šele kasneje jima sledi zvok in ne obratno. Rad bi predstavil tako vrst glasbe, v kateri bi skoraj govoril v harmoniji s t. i. sprezzaturo.

Caccini nam skozi celoten predgovor kaže popolno predanost novemu stilu (monodiji), ki se oddaljuje od polifonije, ter poudarja, da skladbe za solo glas ganejo in navdušijo poslušalce bolj kot večglasne. Kot pravi Snój (2017, str. 47), se »v sodobnem zgodovinopisju [...] monodija razumeva kot solistično petje ob spremljavi akordičnega glasbila (lutnje, teorbe, čembala, orgel), ki se je kot reakcija na polifonijo pojavilo konec 16. stoletja«.

Caccinija je umetniška pot zanesla tudi v Rim, kjer je svoje stvaritve predstavil tudi tamkajšnji publiki. Po njegovih navedbah so dela požela veliko uspeha.

Zato sem v tistem času začel pisati te skladbe za solo glas za katere menim, da imajo večjo moč navdušiti in ganiti bolj kot skladbe za več glasov. V tem času sem napisal sledeče madrigale: »Perfidissimo volto«, »Vedro il mio sol«, »Dovro dunque morire« ter še ostale. Arijo »Itene a l'ombra degli ameni faggi« sem napisal v tem »mojem stilu«, ki sem ga pozneje uporabil v pétih »Favolah«, ki so se izvajale v Firencah. Ti madrigali in arija so bili sprejeti v omenjeni camerati z ljubeznivim aplavzom in spodbudami, da bi nadaljeval začeto pot proti mojemu zastavljenemu cilju. Zato sem odšel v Rim, da bi se preizkusil tudi tam. Omenjeni madrigali in aria so bili izvedeni v hiši gospoda Nera Nerija, kjer so bili zbrani številni gospodje (med drugimi tudi gospod Lione Strozzi). Vsi zbrani lahko potrdijo, kako so me prosili, naj nadaljujem začeto delo, in mi povedali, da še nikoli prej niso slišali harmonije solističnega glasu s preprostim strunskim instrumentom, ki bi imela v sebi takšno moč, da bi ganila poslušalčevo dušo, kot ti madrigali. Tako zaradi novosti novega sloga kot tudi zato, ker je bilo v tistih časih

2 Solo skladbe ob spremljavi strunskega instrumenta – lutnje, čembala...

običajno, da je solo glas pel madrigale, natisnjene za več glasov. Zato si niso mogli predstavljati, da lahko sopran v solistični vlogi nosi v sebi tolikšno moč, da lahko gane čustva duha brez izumetničenosti medsebojno sodelujočih glasov. [1602, A2, B]

Caccini v zgornjem odstavku svoja glasbena dela imenuje madrigali, kljub temu da niso bili napisani v polifonem slogu. »Na začetku 17. stoletja se razvije solističen ali monodični madrigal, kot se po navadi imenuje prekomponirana uglasbitev lirskega besedila za solista in continuo, ta je bil po obliki zelo podoben svojemu polifonemu predhodniku« (Snoj, 2017, str. 59).

Arija »Itene a l'ombra degli ameni faggi« se žal ni ohranila do današnjih dni. Napisana je na besedilo dela »Eclogae Piscatoriae« (1526) neapeljskega humanista in pesnika Jacopa de Sanazzara. Caccini jo v omenjenem delu posebej izpostavlja, saj pravi da je bila napisana v njegovem novem slogu, značilnem za prve florentinske opere.

Caccini vokalne *crescende*, *decrescende*, *trille* in *gruppe* imenuje tudi »zakladi vokalne glasbene umetnosti«. V svojem pisanju je zelo gostobeseden in skuša vse zelo natančno opisati, med drugim tudi izvajanje zvočnih učinkov, vendar je v izražanju pogosto nejasen. Zato se bomo posvetili nekaterim težjim izrazom, o katerih govori. V predgovoru se srečujemo s kompleksnimi izrazi, za katere tudi nimamo prevoda v slovenščino. Zaradi njihove specifične uporabe pri Cacciniju sem nekatere italijanske besede ohranila in jih nisem prevajala., vendar so v nadaljevanju opisno razložene. Ti izrazi so *affetti*, *sprezzatura*, *intonazione*, *esclamazione*, *trillo*, *gruppo*.

Affetti/effetti

Caccini v predgovoru pojma *affetti/effetti* omeni skoraj 30-krat, vendar se pomen besede glede na vsebino opisanega razlikuje in v nekaterih primerih se *afetti* in *effetti* zdita zamenljiva, saj sta sinonima za »milino«, »okraske« ali druga izrazna sredstva (Rotem in Braithwait, 2021, str. 6).

Besedo *effetto* lahko zelo pogosto presenetljivo razumemo kot »učinek«.

Uporaba besede *affetti = effetti* se lahko nanaša na okraske. Obstaja pa posebna raba pojma *affetto* kot zbirka izraznih sredstev, ki jih lahko pevec pokaže, nekako sinonim za dober način petja (*buona maniera*) (Rotem in Braithwait, 2021, str. 6). V večini primerov pa se *affetto* in *affetti* nanašata na človekova čustva, kar je tesno povezano s t. i. teorijo afektov, ki jo lahko štejemo kot prvo obliko retorike, ki je bila sprejeta v zgodovino glasbe.

Naslednji izraz, ki nas pogosto asociira na Caccinija, je *sprezzatura*.

Sprezzatura

Prvi, ki uporabi besedo *sprezzatura*, je Baldassare Castiglione v svojem delu *Libro del cortegiano* in o *sprezzaturi* pravi slednje: »E per dir forse una nuova pa-

rola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte, e dimostri cio che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi« (Castiglione in Preti, 1965, str. 47).

Prevod: »Tako rečeno je neka nova beseda, uporabljena za vsakdanjo stvar, ki v sebi skriva umetnost in predstavi nekaj, kar je in se naredi brez vsakega napore in skoraj brez razmišljanja.«

Caccini je bil najverjetneje prvi, ki je izraz *sprezzatura* uporabil v glasbenem kontekstu. Vendar ima Castiglionejeva definicija malo skupnega s Caccinijevo *sprezzatura*. »*Sprezzatura* je kompleksen pojav; pogosto jo zamenjujejo izključno za ritmično svobodo oz. tempo rubato« (Lawrence-King, 2015). Vendar Caccini že v samem opisu omenja več elementov, ko govori o *sprezzatura*. Eden izmed njih se nanaša na posnemanje govora (it. *favellare in armonia*) v glasbi. Caccini to utemeljuje z naslednjimi besedami (1602, B):

Zato sem si zamislil, da bi predstavil tako zvrst glasbe, v kateri bi lahko posameznik skoraj govoril v harmoniji, pri čemer bi uporabil (kot sem že večkrat dejal) neko plemenito sprezzatura petja, ki bi včasih prehajala skozi disonance, vendar bi ohranjala basov ton nespremenjen. Skorajda bi govoril v glasbi z zgoraj omenjeno sprezzatura.

Sprezzatura lahko razumemo tudi kot »določeno kontrapunktično svobodo, kar pomeni na nek način neupoštevanje tradicionalnega kontrapunkta z disonancami nad ležečim basom« (Rotem in Braithwait, 2021, str. 24).

Jacopo Peri v predgovoru svoje opere »Euridice« (1600) opisuje, kako lahko dosežemo govorjenje v glasbi, in sicer tako, da se govor najboljše posnema z določenim neupoštevanjem tempa in s silabičnim melodičnim gibanjem pevskega glasu, ki vključuje intervale, ki so v razmerju do dolgih tonov v bassu continuu tako konsonantni kot disonantni, ter z določenim neupoštevanjem tempa. Tak kompozicijski stil zahteva novo kontrapunktično svobodo.

Rotem idr. (Early Music Sources, 2021) pravijo:

Čeprav združevanje hitrih tonov v enem glasu s počasnim v drugem ni nič novega, je ta tehnika 'govorjenja' v glasbi posebna, saj za vsak ton zahteva nov zlog. Poleg dejstva, da osminke, kaj šele šestnajstinke običajno niso bile postavljene na zlog, zato je vsaka nota kontrapunktično pomembnejša, s čimer se poudarijo prehajalne disonance.

Caccini to kompozicijsko tehniko na zelo podoben način razlaga v predgovoru k svoji »Euridice« (natisnjeni v naglici decembra 1600) in v predgovoru v *Le nuove musiche* (1602). (Rotem in Braithwait, 2021, str. 21).

L'intonazione

Caccini (1602, B) o intonaciji pravi naslednje: »Pri pevcu je prvi in najpomembnejši temelj vokalna intonacija, vendar ne samo zaradi tega, da se s tem izognemo višanju in nižanju, ampak s tem pokažemo, da imamo dober okus.«

Precej obširno razpravlja o t. i. intonaciji glasu (it. *l'intonazione della voce*). Njegov prvi stavek nakazuje, da izraz uporablja v dveh pomenih (Hitchcock, 1970). Prvi se nanaša na intonacijo v sodobnem pomenu besede, pomeni torej, da se izogibamo nižanju in višanju tonov. Drugi se nanaša na intonacijo kot okrasek. Caccini opisuje predvsem način, kako pristopamo k začetku skladb ali fraz, ter o tem pravi naslednje (1602, B):

Poznamo nekatere [pevce, op. a.], ki začnejo z intonacijo za terco nižje [od osnovnega tona, op. a.], in nekatere, ki začnejo skladbo na t. i. prvem tonu, vedno v naraščanju – crescendo in v prepričanju, da je to pravi način, kako ustvariti eleganten glas. [it. la voce con grazia]. Kar se tiče prvega načina [začeti terco nižje], ta ni splošno pravilo, saj se ne ujema v mnogih harmonijah. Čeprav je v tistih primerih, ko bi jo lahko uporabili, postala tako pogost način, da namesto da bi bil prijeten (zaradi dejstva, da se mnogi predolgo zadržijo na spodnji terci, ko bi bilo bolje, če bi jo komajda nakazali), je na žalost neprijeten za uho. Zato bi morali ta prvi način uporabljati zelo poredko in kot bolj prefinjeno možnost; namesto tega bi raje izbral drugo: da začnemo peti iz crescendo.

Prvi ton lahko okrasimo tako, da začnemo peti za terco nižje od glavnega tona. Vendar Cacciniju ta načina ne ustreza, saj pravi, da ga pevci prepogosto uporabljajo in lahko ustvari neželene disonance. Omenja tudi, da se pevci preveč časa zadržujejo na spodnjem tonu, kar ustvari še slabši učinek. Namesto tega naj raje začnejo na zapisanem tonu in postopoma povečujejo njeno glasnost. Še lepša in učinkovitejša »intonacija« pa je po njegovem, če začnemo peti iz »decrescenda«. Kar nas pripelje do naslednjega učinka – *esclamazione*.

Esclamazione

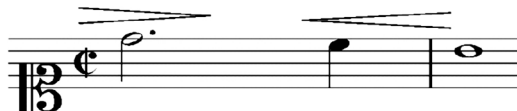
Esclamazione je eden izmed najzmuzgljivejših izrazov in njegovi napotki so bili interpretirani ter prevedeni na različne, včasih tudi kontradiktorne načine od 17. stoletja dalje (Rotem in Braithwait, 2021, str. 11).

Esclamazione naj bi uporabljali na notah, ki jim sledi nižja, krajša nota, običajno na polovinki s piko, ki ji sledi četrtrinka v padajočem gibanju. Lahko se začne z zmanjševanjem intenzivnosti glasu, nato pa na koncu prve note naredi hiter crescendo, preden pride do naslednje note. *Esclamazione* je dinamičen učinek in se ga uporablja na začetku fraz. Kot pravi Alberto Busetтини (2015, str. 325):

[B]istvo tega ornamenta je v sprostitvi in okrepitvi glasu. Pomembno je, da začnemo peti v *decrescendu* s sproščenim glasom in nadaljujemo v *crescendu*. *Esclamazione* ima lahko več odtenkov, medlega, živahnega, živahnjega, okrepljenega, ter predstavlja bistvo caccinske spreznature.

Slika 2

Ponazoritev izvajanja *esclamazione*

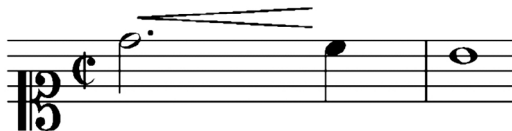


Poleg tega pa *esclamazione* praviloma lahko uporabljamo v vseh čustvenih skladbah, in to na vseh polovinkah in četrtnkah s piko, ki jim sledi nižja nota. [Caccini, 1602, B]

Caccini kritizira tiste, ki preskočijo ta začetni »*decrescendo*« in namesto tega neprekinjeno stopnjujejo *crescendo*, saj naj bi to zlasti pri višjih glasovih povzročilo, da pevec zveni nekoliko kričeče in ostro. Poudarja, da je *esclamazione* glavno sredstvo, s katerim ganemo čustva poslušalcev (1602, B).

Slika 3

Ponazoritev nepravilne uporabe *esclamazione*



Trillo in gruppo

Za razliko od instrumentalne glasbe je izraz *trillo* v vokali glasbi 17. stoletja med drugim označeval tudi hitro ponavljanje istega tona.

Caccini o izvajanju *trilla in gruppo* daje naslednje navodilo (1602, B):

Trillo, ki sem ga zapisal na enem samem tonu, na ta način ni bil zapisan iz nobenega drugega razloga kot zato, ker pri poučevanju tako moje prve kot sedanje žene ter hčera nisem upošteval nobenega drugega pravila kot prav tisto, po katerem je zapisan tako en kot drugi [trillo in gruppo], to je da začnemo na prvi četrtniki in vsako noto udarimo z grlom po samoglasniku »a« do zadnje celinke, podobno velja tudi za gruppo. Kako izvrstno se je moja pokojna žena naučila izvajati tako

trillo kot gruppo z zgoraj omenjenim pravilom, prepuščam v presojo usakomur, ki jo je slišal peti za časa njenega življenja. Prav tako prepuščam presojo drugim, da slišijo, kako izvrstno ju izvaja moja sedanja žena. Če drži, da je izkušnja najboljša učiteljica, lahko z gotovostjo potrdim, da nikjer ne boste našli boljšega načina za učenje kot tudi ne boljšega opisa, kot je način, ki je prikazan zgoraj.

Slika 4

Izpisani primer trilla in gruppo
(Caccini, 1602, B)



Kot pravi Alberto Busettini (2015, str. 311),

moramo biti glede terminologije v baroku previdni. Zdi se, da je bil na začetku baroka trillo splošen izraz, ki so ga navajali za majhen ornament. Besedno skrajšanje t ali tr je lahko pomenilo nihanje med realno noto (glavno) in zgornjo noto, repeticijo iste note, včasih celo mordent ali gruppetto. Splošno imenovani accenti, tudi affetti ali maniere, so sobivali z bolj izdelanimi pasażami (diminucijami). V traktatih 16. in 17. stoletja ne obstaja ustrezna povezava med ornamentami in njihovim poimenovanjem, zato imamo sedaj težave pri katalogizaciji ornamentacij, saj velikokrat najdemo iste ornamente, ki so različno poimenovani, ter različne ornamente, enako poimenovane.

VIRTUOZNE PASAŽE ALI PASSAGGI

Caccini pravi o izvajanju pasaž naslednje (1602, B):

V enem od zgornjih odstavkov sem že omenil, da pevci nepravilno rabijo »dolge obrate glasu«, zato moram opozoriti, da passaggi niso bili ustvarjeni zato, ker bi bili potrebni za plemeniti način petja. Ampak mislim, da bolj zato, da bi v ušesih sprožili določeno vznemirjenje, tistih, ki ne razumejo, kaj pomeni peti z občutkom. [...] Kljub temu sem pasaže v skladbe vpeljal na način, da jih je mogoče uporabljati v manj čustvenih delih, in na dolgih zlogih (in ne na kratkih) ter zaključnih kadencah. Kar zadeva samoglasnike, ne potrebujemo nobenega dodatnega opozorila o teh dolgih obratih glasu, razen dejstva, da

čustvena in strastna, in sicer na dolgih zlogih ter na zaključnih kadencah. Caccini dodaja, da je za izvajanje teh dolgih pasaž za sopranistke primernejši samoglasnik »u«, medtem ko je samoglasnik »i« boljši za tenoriste. V splošni rabi so tudi drugi samoglasniki, vendar so odprti samoglasniki bolje zveneči kot zaprti in zato primernejši za izvajanje vokalne spretnosti.

Podobna pravila glede uporabe pasaž zapiše tudi Giovanni Camillo Maffei v t. i. *Pismih*. Maffei pravi, da je najboljšo mesto za izvajanje pasaž na kadencah (Uberti, 1983). Skozi skladbo lahko dodamo največ do pet pasaž.

ZAKLJUČEK

Poznavanje predgovora k delu *Le nuove musiche* je bistvenega pomena za izvajanje glasbe skladatelja Giulia Caccinija in njegovih sodobnikov. Predgovor ima predvsem didaktičen pomen, saj Caccini v njem razlaga o pravilni pevski tehniki, pojasnjuje, kako je treba tehnično pristopiti k izvajanju ornamentov (*trilli*, *groppi*, *esclamazione*) in drugih vokalnih učinkov. V prispevku so dodani tudi prevodi (niso še dokončni), ki jih je čembalistka Eva Dolinšek prispevala sama. Njen namen je bil tudi olajšati neposreden dostop ostalim glasbenikom, bralcem do Caccinijevega besedila, ki je zelo zahtevno.

Viri in literatura

- Alighieri, D. (2018). *Božanska komedija*. Celjska Mohorjeva družba.
- Busettini, A. (2015). *Un madrigale moderno per tastiera*. Armelin Musica.
- Caccini, G. (1602). *Le nuove musiche di Givlio Caccini detto Romano*.
Marescotti. <https://archive.org/details/lenvovemvsichedioocacc/page/n1/mode/2up>
- Castiglione, B., in Preti, G. (1965). *Il libro del cortegiano* (Zv. 1). Einaudi.
- Cerocchi, A. (1990). *Delle palle scipione*. Treccani.
- Hitchcock, H. W. (1970). Vocal ornamentation in Caccini's »Nuove Musiche«. *The Musical Quarterly*, 56(3), 389–404.
- Lawrence-King, A. (2015, 25. januar). *Play it again, Sam! The truth about Caccini's »sprezzatura«*. Andrew Lawrence-King. <https://andrewlawrenceking.com/2015/01/25/play-it-again-sam-the-truth-about-caccinis-sprezzatura/>
- Peri, J. (2020). *Le musiche sopra L'euridice: del signor Ottavio Rinuccini* (transkripcija L. Girodo). International Music Score Library Project. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP664458-PMLP62879-PERI_Euridice_1600.pdf
- Early Music Sources. (2021, 17. julij). *Giulio Caccini: The good, the bad and the unclear* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uDnh7xY4Bik&t=841s&ab_channel=EarlyMusicSources

- Rotem, E., in Braithwait, T. (Ur.). (2021). *Giulio Caccini's published writings: Bilingual edition* (L. Abadie, prev.). Early Music Sources.
- Snoj, J. (2017). *Umetnost glasbe v času od Monteverdija do Bacha*. ZRC SAZU.
- Uberti, M. (1983). *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei*. <http://www.maurouberti.it/vocalita/maffei/lettera.html>
- Zachariah, V. (1968). *In their own words*. Cengage.

Summary

UDC 78.033/.034

Le Nuove Musiche is one of the most important and widespread works by Giulio Caccini and one of the first collections to mark the beginning of a repertoire specifically for virtuoso professional singers, who began to appear in musical life around 1570. His compositions were so popular that even before their first publication they had spread via manuscripts to Italy, France and especially England. Caccini was also a member of the Camerata de Bardi, among whom we find composers such as Jacopo Peri, Pietro Strozzi, Vincenzo Galilei, and Emilio de Cavalieri, who seriously devoted themselves to the monody or solo song - the oldest form of musical expression. They were convinced that the transmission of poetry into vocal music had to be completely reformed, with the text being more important than the rules of polyphony. Caccini mentions several times that the fundamental importance of music is to move the emotions of the listeners. That is why he tries to create music in which the words and their meaning can be understood in the first place, which was also the priority of the 'camerata'. He says that the main reason for the creation of 'Le Nuove Musiche' is that a lot of singers were performing his compositions in an inappropriate way. They used too many diminutions in the wrong places. To reduce this discrepancy between intention and performance, Caccini added virtuosic cadences, crescendos, decrescendos, and embellishments such as trills and groppi. These not only enriched the melodic lines but also had expressive value. By publishing compositions containing appropriate ornaments, he tried to move away from the instrumental way of ornamentation. In his preface, Caccini describes in great detail the ornaments, sound effects and other elements such as 'esclamazione', 'l'intonazione', 'sprezzatura', 'trillo', and 'gropo' which are conducive to beautiful singing, and he outlines the standards which singers of his time were expected to achieve. He demanded skilful control of singing, emphasis and clarity of text, knowledge of harmony and counterpoint and tasteful execution of ornamentation. At the same time, he reveals to his readers a particular form of artistic research, in which theoretical speculation and the concreteness of a sophisticated and refined singing practice meet fruitfully.