

CECCHINIJEVA TRETJA KNJIGA MADRIGALOV
»AMOROSI CONCETTI«

Bojan B u j i ć

Po zaslugi raziskovanj Dragana Plamenca in poznejšega prispevka Dušana Berića¹ se nam danes kaže življenje in delovanje Tomasa Cecchinija (okoli 1580—1644) precej trdno začrtano navzlic dejstvu, da so še vedno mnogi detajli nejasni in podatki pomanjkljivi, tako da jih moramo deducirati iz skrbne primerjave različnih pičlih virov. Vendar pa se o glasbi tega Verončana, ki je vse svoje ustvarjalno življenje preživel v dveh dalmatinskih mestih, doslej še ni pisalo. Obsežno delo v zvezi s transkribiranjem in izdajanjem Cecchinijevih kompozicij nas šele čaka. Ta kratek prikaz njegove zbirke madrigalov za eden ali dva glasova »Amorosi concetti« je le prispevek k spoznavanju Cecchinijevega stila, podrobneje pa bomo lahko o tem govorili šele tedaj, ko nam bodo dostopna vsa ostala njegova dela.

Edini ohranjeni primerek Cecchinijeve tretje knjige madrigalov »Amorosi concetti« se nahaja v biblioteki Christ Church Collegea v Oxfordu. Povezan je v en zvezek s še nekaterimi drugimi deli, ki so bila natisnjena približno v istem času (1615—1617) v Benetkah pri Vincentiju in Amadinu.² Tekst naslovne strani Cecchinijeve zbirke nam daje vse najnujnejše bibliografske podatke:

AMOROSI / CONCETTI / IL TERZO LIBRO DE' MADRIGALI / A VNA, ET DVE VOCI / DI TOMASO CECCHINO / VERONESE / Maestro di Capella nella Cathedrale / di Liesena. / OPERA SETTIMA. / Nouamente posta in luce. / Dedicata All' Ilustre Signore il Sig. Giouanni Mazza / relli Nobile Traurino / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1616.

Po seznamu Cecchinijevih del, ki ga je napravil Plamenac³ in ki še danes drži brez znatnejših sprememb,⁴ je bila objavljena prva knjiga

¹ Plamenac D., Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu in Hvaru. Rad JAZU, knj. 262, umj. razr. 3, Zagreb 1937, str. 77. Berić D., Prilog biografiji splitsko-hrvatskog kapelnika Tome Cecchinija, Prilozi povijesti muzike otoka Hvara, Split 1958.

² Ta zvezek vsebuje poleg Cecchinija dela Fornacija, Caccinija, Monteverdija, Calestaniija in Orlandija.

³ Plamenac D., op. cit.

⁴ En primerek Canti spirituali..., op. 3 se nahaja zdaj v Library of Congress v Washingtonu. Ni mi znano, ali je to isti primerek, ki je bil v času, ko je napravil popis Plamenac, v biblioteki Landau v Firenci.

Cecchinijevih madrigalov z istim naslovom v Benetkah pri Amadinu leta 1612. Oxfordski primerek nosi oznako *Il terzo libro*..., od druge knjige, ki je bila objavljena nekje med letom 1612 in 1616, pa ni ohranjen niti en primerek.

Izdaja Cecchinijeve tretje knjige »Amorosi concetti« (v nadaljnjem tekstu: »A. C. III«), spada v čas, ko je bila natisnjena v Italiji množica zbirk monodičnih madrigalov. Nova forma, kateri je položil Caccini z izdajo »Le nuove musiche« 1602 trden temelj, je postala hitro zelo popularna, naravnost modna in v njej se je vzorovalo veliko število tako poznanih kot danes popolnoma pozabljenih skladateljev. Sprva so bile središče monodičnega madrigala Firenze, pa čeprav so bile mnoge zbirke natisnjene v Benetkah: N. Fortune pripominja,⁵ da je bil Marc' Antonio Negri leta 1611 prvi beneški skladatelj, ki je tiskal monodije; videti je, da je šele imenovanje Monteverdija za zborovodjo pri sv. Marku (1613) spodbudilo Benečane, da skladajo več monodije. Glede na to se pokaže Cecchini kot ploden ustvarjalec, ki je pripravljen hitro reagirati na nove vzpodbude: Benetke so bile geografsko in upravno hvarškemu organistu najbližje italijansko kulturno središče, svojo prvo zbirko monodij pa je objavil leto dni za Negrijem in še pred prihodom Monteverdija v Benetke. V času od 1612 do 1616 je Cecchini objavil skupno tri zbirke monodičnih madrigalov, potem zbirki »Canti spirituali« in »Motetti concertati« in najmanj še dve deli, za katerima se je izgubila vsaka sled. Tolikšna njegova dejavnost, a to v času ko so se beneški komponisti šele začeli bolj interesirati za monodije, prav gotovo govori v prid Plamenčevi trditvi, da so imela dalmatinska mesta na začetku 17. stoletja⁶ bogato glasbeno življenje: Cecchinijevo zanimanje za monodije ni samo odmev situacije v Italiji, v Benetkah, saj je lahko prišla spodbuda in povpraševanje po glasbi take vrste tudi iz njegove bližnje okolice.

Zbirka »A. C. III« vsebuje na hrbtu naslovne strani predgovor s posvetilom trogirskemu plemiču G. Mazzarelliju. Potem sledi 29 madrigalov, od katerih jih je 19 za en glas in 10 za dva glasova:

1. Che dar piu vi poss'io	enoglasen	str. 1
2. Ch'io mi scordi di voi	enoglasen	str. 2
3. Filli nieghi tua fede	enoglasen	str. 3
4. Sedite che'l partir	enoglasen	str. 4
5. Tutta ridente	enoglasen	str. 5
6. Deh chi tace il bel pensiero (1. parte)	enoglasen	str. 6
7. Io so pur che se ferita (2. parte)	enoglasen	str. 7
8. Bocca pompa d'amore	enoglasen	str. 8
9. O sospetto fallace	enoglasen	str. 9
10. Per la bella Licori (1. parte)	enoglasen	str. 10
11. Amor dicea (2. parte)	enoglasen	str. 11
12. Crudel se t'e si grave	enoglasen	str. 12

⁵ Nigel Fortune. *Italian Secular Monody from 1600 to 1635*, Musical Quarterly XXXIX, 1953. str. 171.

⁶ Prim. Reese G., *Music in the Renaissance*, London, 1954, str. 760, 762.

13. Io senza fede?	enoglasen	str. 13
14. Homai che giunta e l'houra	enoglasen	str. 14
15. S'io non ti toglio un bacio	enoglasen	str. 15
16. Luci belle e spietate	enoglasen	str. 16
17. Donna s'e foco Amore	enoglasen	str. 17
18. Mori mi dite	enoglasen	str. 18
19. Per questa vita giuro	enoglasen	str. 19
20. O rosetta che rosetta	dvoglasen	str. 20
21. Baci parto de l'alma	dvoglasen	str. 21
22. Ecco l'alba (1. parte)	dvoglasen	str. 22
23. Vedrai l'alba (2. parte)	dvoglasen	str. 23
24. Al vivo sol	dvoglasen	str. 24
25. Fatti pur specchio il fiume	dvoglasen	str. 25
26. Lilla un bacio ti chiesi	dvoglasen	str. 26
27. Quando vuol sentir mia voce	dvoglasen	str. 27
28. Bocca amorosa	dvoglasen	str. 28
29. Dolci miei sospiri	dvoglasen	str. 29

Št. 18 »Mori mi dite« ni Cecchinijev. Kot je omenjeno v predgovoru zbirke je avtor Marcantonio Romano. Verjetno gre za Marcantonia Romana, ki je bil od l. 1607 do 1636 organist splitske stolnice.⁷

Iz skupine 19 enoglasnih madrigalov so št. 1—4, 8—14, 17 in 19 zabeleženi v sopranskem, št. 5—7, 15 in 16 v tenorskem ključu. V violinskem ključu je notiran samo madrigal Marcantonia Romana. Od dvoglasnih madrigalov sta, kot je videti, št. 20 in 21 predvidena za dva tenorja, docim so ostali za sopran in bas.

Čeprav jih avtor imenuje brez kakšne druge razlage madrigale, vse kompozicije te zbirke ne spadajo v isto vrsto. Med italijanskimi monodijami na začetku Seicenta sta namreč prevladovali dve formi: madrigal in arija. Madrigal je bil po formi zelo podoben svojemu polifonemu predhodniku, bil je »prekomponiran«, tekst pa je obstajal navadno le iz ene strofe, a včasih le iz enega stavka. Nasprotno je imela arija daljši strofični tekst in sorazmerno kratka melodija je služila za vse strofe. Ta razdelitev pa ne temelji le na zunanjih formalnih značilnostih. Madrigal kaže bolj organizirano enovitost glasbe in teksta, zelo pogosto poudarjeno deklamativnost in ekspresivnost ter drzne harmonske kombinacije, medtem ko je melodija arije enostavnejša, često silabična in sestavljena iz krajših delov, ki kadencirajo. Če uporabimo ta kriterij pri vsebini »A. C. III«, lahko opazimo, da vsebuje zbirka poleg madrigalov tudi nekaj arij. Iz skupine 19 enoglasnih monodij sta št. 6 in 7 tipični enostavni strofični ariji. Št. 5 (»Tutta ridente«) pa je nekaka prehodna oblika med madrigalom in arijo. Čeprav tekst ni strofičen, kaže melodija tipično enostavnost in naivnost arije.

V skupini desetih monodij za dva glasova sta le št. 20 in 21 prava dueta. Ostalih osem so pravzaprav monodije za en glas (sopran), medtem ko je drugi glas (bas) samo instrumentalni part continua, opremljen

⁷ Plamenac D., Toma Cecchini, str. 84, 90.

s tekstem. Taka vrsta dueta je v popolnem skladu s kompozicijsko prakso Cecchinijevega časa, ko so se pojavljali mnogi komorni dueti, ki so bili to le po imenu zaradi tako zasnovanega basovskega parta.⁸ Po svoji formi pripadajo vsi od teh osmih duetov arijam. Tisti pa, ki nimajo strofičnega teksta (št. 24, 25 in 26), predstavljajo zopet prehodni tip, ker s svojimi dosti enostavnimi melodijami kratkega daha bolj spominjajo na arije kot na madrigale.

Karakter in stil italijanskih monodij sta se gibala od stroge in čisto diatonske enostavnosti do dramatsko razvitih linij in drznih harmonskih kombinacij. Na začetku poti je Peri, pri katerem prevladuje jasnost in zadržanost v popolnem soglasju z ideali Camerate. Caccini je v »Le nuove musiche« (1602) že drznejši, sedem let kasneje pa se zdi, da je že napravljena velika pot: Sigismondo d'India tiska l. 1609 v Milanu »Le musiche da cantar solo«, zbirko polno razvitih dramatskih monologov in nemirnih melodičnih linij,⁹ l. 1616 objavi svojo prvo zbirko Saracini, ki spominja po harmonskih nekonvencionalnostih na Gesualda. Če bi hoteli izbrati prototip madrigala iz začetka Seicenta, potem bi to nedvomno bila prekrasna monodija Marca da Gagliana »Valli profonde«, ki je bila objavljena pri Amadinu v Benetkah l. 1615.¹⁰ Ta vsebuje prav gotovo vse, kar je važno za kompozicijsko prakso monodista: recitativni začetek, s katerim se potem poveže melizmatična linija, neizbežno slikanje s toni, dobro odmerjena rast dramatske napetosti, medtem ko opisuje tekst turbozni in strahoviti pejzaž: »... *erme campagne, inhabitati lidi, ove voce d'huom mai l'aer non fiede,*« — vse tako karakteristično za manirizem, ki je v tem času čedalje bolj prepajal dobršen del evropske umetnosti.

Če ga gledamo ob takšnem ozadju sodobnega dogajanja in ustvarjanja, se pokaže Cecchini kot pripadnik zdaleč bolj umirjene struje. Za njega je tipična zadržanost in enostavnost, ki je lastna monodistom na samem začetku stoletja. Tudi potem, ko se dramatska napetost poveča, ne stopi iz svojega prvotnega okvira. Takšen način prevladuje v celotni zbirki. Cecchini je malodane vselej kratek in koncizen, a melizmatiski pasusi se skoro ne pojavljajo; najpogosteje so to samo standardne skupine štirih okrasnih tonov:



⁸ Prim. Bukofzer M., *Music in the Baroque Era*, London 1948, str. 36.

⁹ Prim. Mompellio F., *Sigismondo d'India e il suo primo libro di »Musiche da cantar solo*, *Collectanea historiae musicae I*, Firenze 1953, str. 36.

¹⁰ Moderna izdaja v K. Jeppesen, *La Flora I*, Kopenhagen 1949, str. 14.

Druga figura je bila zlasti priljubljen Cecchinijev okras. V 18 enoglasnih madrigalih se pojavi doslovno ali z neznatnimi variantami petnajstkrat.

2.

lui scol - pi ta

Vendar se je Cecchini včasih le oddaljil od te enostavne in neskaljene melodike in vnesel vanjo presenetljiv nemir:

3.

Io senza fe - de? Ah cru - - - da, in-fe-
de - le se ita ch'al mio do - lo - - - re...

Tole je karakterističen Cecchinijev postopek: nemirni prvi štiri takti naznanjajo razvoj melodične linije v sličnem duhu, vendar se vse povrne v umirjenejši in konvencionalnejši tok. Vsekakor pa je med enoglasnimi madrigali le treba izdvojiti št. 3, 4, 10, 12 in 13 kot primere, v katerih se včasih mir umika ekspresivnejši in dramatski obravnavi teksta.

Dolžina madrigalov in arij v »A. C. III« je seveda pogojena po tekstih, ki jih je Cecchini uporabljal. Očitno je, da so vsi madrigali sorazmerno kratki v primerjavi z madrigali ostalih italijanskih monodistov. Cecchini zelo redko ponavlja odlomke teksta, njegovi melizmatiki pasusi so kratki, končne kadence dokaj enostavne. Rezultat tega je konciznost, skoro skopost; večina madrigalov ima samo po 26 do 27 taktov, medtem ko so arije še krajše. To je popolnoma v skladu s Cecchinijevim načinom melodične gradnje: Cecchini uporablja kratke pasuse in formule, katere potem z majhnimi spremembami ponavlja. Takšen način ne more prenesti dolgega razvijanja, ker bi se to spremenilo v brezizrazno monotonijo.

S svojo konciznostjo kaže Cecchini dejansko fin občutek za mero in ravnotežje. Št. 4 (»Sedite che l'partir . . .«) je prava mojstrovina. Skromnost izbranih sredstev daje temu madrigalu poseben mik, a v takšnem okviru še bolj učinkujejo rahla senčenja. Kot vsi njegovi sodobniki je tudi Cecchini rad slikal s toni. Splošno sprejeta manira je bila, da se besedo *sospiri* postavi pod takšno ritmično formulo, ki sugerira vzdih. Najenostavnejši način za to je bil, da se prekine melodična linija z osminko pavzo, a potem postavi prvi zlog besede pod osminko izza težke dobe. Cecchini je seveda to uporabljal (v št. 19 in 29), v št. 10 pa je celo postavil pavzo med prvi in drugi zlog besede *sospiraro*. Na besedo *tremo* Cecchini ponavlja izmenjaje dva sosedna tona, besede *stelle*, *mondo* in *inferno* pa so vključene v tole, dokaj naivno in efektno figuro:

3a

de le stel - le del mon - do, e de l'in - fer - no ..

Teksti, katere so monodisti uporabljali, še posebno na samem začetku 17. stol., so isti ali pa zelo slični tekstom madrigala 16. stoletja. Plemeniti težnja članov Camerate, da združujejo dobro poezijo z glasbo, je hitro prenehala biti ideal monodistov. Popularnost nove forme je zahtevala tudi produkcijo novih stihov, ki so bili namenjeni samo za to, da gredo z glasbo, medtem ko je prenehala njihova umetniška vrednost, brž ko so bili od nje ločeni. Najpogosteje so to naivne in maniristične slike, v katerih se vedno znova omenjajo vzdih, ločitve in smrt iz ljubezni. Cecchinijevi teksti so prav takšni in določa jih standardna shema s številnim ponavljanjem vedno istih poetskih fraz. Videti je, da so v tem času uživali nekateri teksti zdaleč večjo popularnost kot drugi, nekateri so se enkrat pojavili in potem izginili, druge pa lahko spet najdemo v obdobju dvajsetih in več let pri različnih skladateljih. V »A. C. III« se nahajajo trije teksti, ki jih je poprej uporabil Monteverdi v knjigi »Scherzi musicali a tre voci . . .«, ki je bila objavljena v Benetkah l. 1607. Strofično pesem »Deh chi tace«, ki je v Monteverdijevi zbirki ena kompozicija, in to Monteverdijevega brata Giulia Cesara, je razdelil Cecchini na dva dela, ki sta v tej njegovi zbirki komponirana kot dvoglasni ariji št. 20 (»O rosetta, che rosetta«) in št. 29 (»Dolci miei sospiri«). Le-ta je verjetno namerno postavljena na konec zbirke, ker končuje prva strofa z besedami: *rimanete a Dio*.

Cecchini je precej skop pri označevanju generalbasa. Sicer pa sploh ni bilo na začetku 17. stol. ustaljenega pravila, kaj je treba v basovskem partu označevati s številkami. Nekateri avtorji so si prizadevali, da bi bili čimbolj precizni in so označevali mnogo zadržkov, menjalnih in prehodnih tonov, medtem ko so se drugi zadovoljili le z nekoliko znakov in prepustili detajle volji izvajalca. Cavalieri je veliko uporabljal številke, ki jih je dajal oziroma postavljajl drugo iznad druge, kar ni bilo tedaj v navadi.

Peri in Caccini sicer nista uporabljala številčk enako kot Cavalieri, vendar pa sta pokazala dosti preciznosti. Peri uporablja 10 in 11, da bi označil, da gre za decimo in undecimo iznad basa, a ne za terco in kvarto. Isto dela tudi Caccini, v zbirki »Le nuove musiche«¹¹ pa razdeli basovski ton na tiste ritmične komponente, po katerih je treba realizirati s številčkami označene tone. Vse to se zdi Cecchiniju docela nepoznano. Edini oznaki, ki ju uporablja (razen višaja in nižaja, ki drug drugega razveljavljata, in s *katerima* označuje veliko ali malo terco iznad osnovnega tona), sta 6 in 5; slednja se pojavi v vsej zbirki le na enem mestu. Celo oznaka 6 manjka zelo pogosto na mestih, kjer je očitno mišljen sekstakord. Primer iz prvega madrigala pokaže posebno jasno problem sekstakorda:

4.

vo i l'in - vi - o

#

Danes bi dejali, da manjka oznaka 5 6 in tako bi nujno vstavili sekstakord izmed kvintakordov na *es* in *d*. Vendar je zelo verjetno, da so v takih primerih izvajalci Cecchinijevega časa realizirali samo dva kvintakorda v paralelnem postopu in zanemarili štiri šestnajstinke kot okrasne tone. Na to možnost nas navaja eno od Viadanovih pravil za izvajanje continua v predgovoru zbirke »Cento concerti ecclesiastici« (1602.): »Part orgel ni nikdar obvezen, da se izogne dveh kvint ali dveh oktav, pač pa tisti parti, ki jih pojejo glasovi.«¹²

Odsotnost številčk ne predstavlja za izvajalca nikakršen problem tam, kjer se pojavljajo izvenakordski toni tudi v melodični liniji. Je pa gotovo, da si je Cecchini zamislil zadržke tudi na mestih, kjer niso označeni ali kjer so označeni nejasno. Zelo pogosto se namreč v kadencah pojavljata dva ista tona v basu, a znak za veliko terco basovskega tona je šele pri drugem. Smisel tega je nedvomno ta-le:

5.

te - mo po - i

6

#

¹¹ Faksimilna izdaja, Rim 1934. Prim. tudi Arnold F. T., *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*, London 1931, str. 35.

¹² Arnold, op. cit. str. 18. Tudi Caccini v predgovoru »Euridice« izjavlja, da se ni izogibal paralelnih oktav in kvint. Strunk O., *Source Readings in Music History*, London 1952, str. 371.

Ton *cis* mora zazveneti šele pri poslednjem *a* v basu. V predzadnjem akordu ni označen. To pa kaže, da je na njegovem mestu zamišljen nek drug ton, a to more biti samo *d* kot zadržek iz predhodnega akorda. To-rej enostavna in nejasna oznaka tistega, kar bi Cecchinijevi sodobniki kratkomalo pisali 4×3 ali 11×10 . Seveda ostaja še množica detajlov, ki bi jih moral po tradiciji tedanjega časa dopolniti izvajalec na instrumentu. Zanimivo je, da je madrigal M. Romana (št. 19) natisnjen z mnogo več oznakami v basu kot pa Cecchinijevi madrigali. To kaže, da nepopolne oznake niso rezultat tiskovnih malomarnosti, ampak prej Cecchinijevega pomanjkljivega označevanja.

Na kratkem pregledu ene same zbirke Cecchinijevih madrigalov ne more temeljiti nikakršna sodba o njegovem monodičnem stilu. Dejstva, ki tu prihajajo na dan, pa vendarle v neki meri opredeljujejo Cecchinija v odnosu do celokupne monodične prakse teh let na drugi strani Jadrana: Cecchini sledi razvoju sodobnega stila in, kot smo videli, hitro reagira na nove spodbude, čeprav sta tako njegova zadržanost kot boječnost, ki ponekod prihajata na dan, lastni provincialnemu in perifernemu umetniku, ki ustvarja zunaj središča dogodkov.

Ne sme pa se pozabiti, da so tu narejene primerjave z vrhunskimi stvaritvami na področju monodičnega madrigala. Če Cecchini ni bil novator in se ni nahajal v prvih vrstah, še vedno ne pomeni, da ga je treba obravnavati samo kot enega od nepomembnih v spremstvu velikih mojstrov. V tej zbirki je dal nekoliko primerov madrigalov, katerih lepota je prav v iskreni enostavnosti. Preostane še, da ugotovimo, koliko je bil ta njegov stil tudi pogojen po izvajalnih možnostih in zahtevah okolja, saj je zelo mogoče, da je Cecchini pri pisanju madrigalov predvideval vrsto muziciranja in okus, ki sta vladala v tedanjih splitskih in hvarskih patrijskih rodbinah.

SUMMARY

Tomaso Cecchini (cca. 1580—1644) who was a native of Verona, spent the greatest part of his life as organist of the Cathedral churches in Split and Hvar. The only surviving copy of his third book of monodies »Amorosi concetti« is now in the library of Christ Church, Oxford. It was published in Venice in 1616 and contains 29 monodies, 19 of which are for one voice and 10 for two voices.

Compared with that of his Italian contemporaries, Cecchini's style appears to be simpler. He did not write elaborate and expressive melodies nor did he indulge in the various harmonic audacities of which his contemporaries were so fond. The brevity of his madrigals and arias is mainly due to his way of constructing the melodic line. He prefers syllabic treatment of his text and uses short melodic motifs to build up the whole line, so that his capacity to expand is to some extent limited. Nevertheless, this collection contains several fine examples of madrigals which owe their beauty precisely to the masterly use of rather restricted means of expression.

This article serves only as an introduction to the discussion of Cecchini's works, which are at present scattered in several European libraries. A complete assessment will be possible only when they become available in a modern edition.