

Saulė ŠERYTĖ, Laima BUDZINAUSKIENĖ

Giulio Caccini „Le nuove musiche“ pratarmė: šaltinis ir jo komentarai

*Preface to the Selection of Giulio Caccini's Le nuove musiche:
The Source and its Commentaries*

Anotacija

Publikacija skirta Giulio Caccini (1551–1618) arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ (1601–1602) pratarmei aptarti. Tai pirmas šaltinio vertimas į lietuvių kalbą, pateikiamas su išsamiais komentarais. Komentarų dėmesio centre – baroko vokalinės muzikos ornamentai ir jų atspindys Caccini ir jo amžininkų traktatuose. Pasitelkiant komparatyvines prieigas atskleidžiami pagrindiniai ornamentų naudojimo tradicijų ir skirtumų ypatumai. Detali šaltinio analizė parvirstina jo svarbą muzikos istorijos, vokalo tradicijos ir ornamentikos raidai. Šio straipsnio tikslas – įvairiais rakursais pažvelgti į šaltinį ir padėti šių dienų vokalistas praktikoje teisingai interpretuoti baroko vokalinės muzikos ornamentus.

Reikšminiai žodžiai: Barokas, vokalinė muzika, Giulio Caccini, „Le nuove musiche“, ornamentai.

Abstract

The present publication deals with the preface to the selection of Giulio Caccini's (1551–1618) arias and madrigals. It is the first translation of the source into the Lithuanian language, presented with comprehensive commentaries. The commentaries mostly revolve around the ornaments encountered in the music of Baroque and their reflections in the treatises by Caccini and his contemporaries. Through the usage of comparative approach differences between various traditions of ornamentation are revealed. A detailed analysis of the source confirms its importance in the development of vocal traditions, ornamentation and the history of music. The main goal of this article is to explore the source from different points of view and to aid singers of our day in the correct performance of ornaments in the vocal music of Baroque.

Keywords: Baroque, vocal music, Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, ornaments.

1600-uosius dėl tuo metu muzikos istorijoje vykusių radikalių pokyčių galima lyginti su XIV a. pradžia, kai *Ars antiqua* keitė *Ars nova*. XVI a. pabaigoje–XVII a. pradžioje formavosi solinė muzika su homofoniniu pritarimu, *basso continuo*, t. y. skaitmeninio boso (vok. *Generalbass*), praktika, bažnytines dermes keitė dur-moll sistema, pamažu įsitvirtino takto samprata. XVI–XVII a. sandūra vadinama Baroko epochos pradžia, tuo metu buvo sukurtos ir pirmosios operos – Jacopo Peri ir Jacopo Corsi „Dafne“ (~1597) bei Jacopo Peri ir Giulio Caccini „L'Euridice“ (1600).

Straipsnyje pristatomas ir analizuojamas autentiškas šaltinis – italų kompozitoriaus Giulio Caccini¹ (1551–1618) arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ („Naujoji muzika“, 1601–1602, Florencija) pratarmė². Šis Caccini tekstas – tai vienas pirmųjų raštiškų liudijimų apie naujojo stiliaus susiformavimą, žyminčių naujos dainavimo manieros pradžią. Žinoma, epistemų lūžis neįvyko staiga, viešam pasirodymui jis brendo kelis dešimtmečius³. Iš tiesų Caccini pratarmėje paskelbta Florencijos kameratos programa, kurioje kalbama apie afektais paremtą, aistringą solo balso dainavimą pritariant, pasak autoriaus, „paprastam“ instrumentui. Naujojo stiliaus kūriniuose, priešingai negu iki tol vyravusiose komponavimo praktikose, vienas balsas iš pat

pradžių numatomas kaip solo balsas, bet ne kaip vienas balsas iš daugelio. Viduramžiais žmogus jautėsi grupės, pavyzdžiui, choro, ansamblio dalimi, dabar jis žengia į priekį suvokęs savo unikalumą ir išskirtinumą, taigi pasireiškia individo emancipacija. Caccini yra vienas pirmųjų muzikų, kurio dėka šie pokyčiai tampa aiškiai apibrėžiami.

Caccini vardas Lietuvos muzikologų darbuose iki šiol buvo minimas epizodiškai; dažniausiai tada, kai kalbama tik apie operos atsiradimą ir skaitmeninio boso praktiką. Išsamių studijų apie Caccini lietuvių kalba nėra. Vienas straipsnio tikslų yra pažvelgti į šio asmens teorinių darbų palikimą ir paskatinti platesnę ir gilesnę šio praktiko bei teoretiko įžvalgų analizę, taip pasidalijant su šių dienų dainininkais žiniomis, reikalingomis įtaigiai baroko muzikos interpretacijai.

Publikacijoje teikiamas pirmojo Caccini rinkinio „Le nuove musiche“ pratarmės vertimas į lietuvių kalbą, kurį atliekant buvo remiamasi autentišku Caccini tekstu italų kalba, jo vertimais į vokiečių ir prancūzų kalbas bei vertimų autorių komentarais. Vokiečių muzikologės Frauke Schmitz knygoje „Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik“ (1995) ne tik pateikiama abiejų Caccini rinkinių (1602 ir 1614) pratarmių vertimai,

bet ir analizuojami kūriniių tekstai ir muzika, tiriama, kaip Caccini išsakytos mintys realizuojamos jo sukurtoje muzikoje⁴. Prancūziškasis vertimas – tai Joël'io Heuillon'o darbas „Préfaces aux „Nuove Musiche“ parues à Florence en 1602 et en 1614 / Giulio Caccini detto Romano“ (1995)⁵. Anot vertėjų, transkribuojant itališką tekstą, buvo remiamasi dviejų Caccini rinkinių faksimilėmis (jos išspausdintos 1983 m. SPES leidykloje Florencijoje), todėl Caccini pratarinę Heuillonas ir Saura suskaidė į padalas, iš esmės sutampančias su Caccini planu, kurio jis laikėsi plėtodamas savo temą: A – Caccini publikacijos pagrindimas; B – naujojo stiliaus kilmė; C – bendrieji ornamentikos dalykai; D – balso formavimas ir išraiška; E – *trillo* (trilis), ornamentika ir atlikimas; F – akompanimentas. Vertėjų komentaruose pateikiama vertinga muzikologinė šio veikalo analizė, plačiai išskleidžiamas jo istorinis kontekstas ir reikšmė.

Caccini arijų ir madrigalų rinkinio pavadinimą „Le nuove musiche“ pateisina leidinio pratarinėje pristatyta nauja ir įtakinga dainavimo mokykla. Pratarinės autorius išsako kritiką dėl neskoningo ir beprasmiškos ornamentų naudojimo. Caccini kūrinuose ornamentus naudojo labai saikingai; nauja buvo ir tai, kad autorius pažymėdavo ornamentus konkrečiose vietose, kuriose jie turi būti dainuojami. Tai dažniausiai buvo stipriausio emocinio turinio žodžiai, o puošmenų paskirtis, anot Caccini, – sustiprinti dramatiškumą. Caccini pratarinėje minimos dinamikos puošmenos (eksklamacijos, *messa di voce* ir *sprezzatura*) – ypač įdomi ornamentikos dalis. Kaip tik eksklamacija – „svarbiausia priemonė dvasiai sujaudinti“ (*è mezzo più principale per muovere l'affetto*). *Sprezzatura*, lyg tam tikras *rubato*, suteikia dainininkams galimybę išsakyti žodžio emociją nesuvaržytiems tempo (taip, kaip ir kalbant būtų nenatūralu, jei kas nors susijaudinęs kalbėtų tolygiai).

Esama diskusijų dėl Caccini „Le nuove musiche“ teksto autorystės / autentiškumo. Schmitz (Schmitz, 1995) analizuoja ir lygina Caccini traktatą su Giovanni Battisto Bovicelli traktatu „Regole, passaggi di musica“ („Taisyklės, muzikos pasažai“, 1594, Venecija). Šie du traktatai turi daug panašumų, ypač kalbant apie ornamentiką, todėl kai kurie mokslininkai teigia, jog Caccini daug ką pasiskolino iš keletu metų anksčiau išleisto Bovicelli traktato. Tačiau, pasak Schmitz, išsamiai palyginusios abu traktatus, Bovicelli traktate tiesiog mokoma diminucijų, o Caccini puošybą, ornamentiką sieja su afektais, jis naujai suvokia jų prasmę, todėl atstovauja naujam stiliui (Schmitz, 1995, p. 182).

Caccini idėjų apie naująją muziką įtakingumą patvirtina kiek vėliau pasirodę kitų autorių panašūs vokalinės muzikos rinkiniai, pvz., Enrico Radescos di Foggios keturios knygos „Canzonette, Madrigali & Arie“ („Kanonetės, madrigalai ir arijos“, 1605, Turinas), Domenico Brunetti „L'Euterpe“ („Euterpė“, 1606, Venecija), Severo Bonini „Madrigali e

Canzonette spirituali“ („Madrigalai ir dvasinės kanonetės“, 1607, Florencija), Jacopo Peri „Le varie musiche“ („Įvairi muzika“, 1609, Florencija), Raffaello Rontani „Le varie musiche“ („Įvairi muzika“, 1613, Florencija) ir t. t.⁶ Vis dėlto iš daugybės traktatų Caccini „Le nuove musiche“ lieka vienu pačių įtakingiausių. Tai liudija ne tik pakartotiniai leidimai (vėlesni leidimai pasirodė 1607 ir 1615 m. Venecijoje, „Raverii“, „Vincenti“), bet ir amžininkų vertinimai: pavyzdžiui, Marinas Mersenne savo veikalė „Harmonie universelle“ („Universalioji harmonija“, Paris, 1636) iš gausybės traktatų rekomenduoja pirmiausia susipažinti su Caccini „Le nuove musiche“ (Heuillon, 1995, p. 84).

Šaltinis. Giulio Caccini „Naujoji muzika“, 1601–1602



Giulio Caccini, vadinamo Romiečiu, „Naujoji muzika“, Florencija, Marescotti leidykla, 1601

Leidimai publikuoti

Aš, brolis Francesco Tibaldi, florentietis, iš Mažųjų brolių konventualų, perskaičiau pono Giulio Caccini Romiečio muzikinius madrigalus ir šiose kompozicijose profaniškos meilės tema neradau nieko, ką pasmerkia katalikų tikėjimas, taip pat nieko prieš Šventosios bažnyčios prelatus, prieš Respubliką arba (jos) valdovus; tuo remdamasis parašiau šias kelias eilutes savo paties ranka Florencijos Šventojo Kryžiaus bažnyčioje 1602 metų birželio mėnesio paskutinę dieną. Pridedama prie dedikacinio laiško ponui Lorenzo Salviati ir prie laiško skaitytojams.

Mes jums suteikiame teisę spausdinti pritarus tėvui inkvizitoriui, 1602 m. liepos 1 diena.

Pasirašo Florencijos vikaras

Mes jums suteikiame teisę spausdinti Florencijoje. In quorum fide. Pasirašyta Florencijoje 1602 m. birželio 1 dieną.

Florencijos inkvizitorius

Dedikacija*Šviesiausiajam**Ponui Lorenzo Salviati⁷,**Garbingiausiajam sinjorui.*

Niekas taip nepradžiugina dovanotojo, net jeigu jo dovana menka, kaip dėkingumas to, kuris teikiasi priimti dovaną. Jūsų šviesiausioji aukštųjų visada maloningai priimdavo – nesakau, kad mano dovanas, bet mano tyrinėjimų muzikos srityje pavyzdžius. Nors Jūsų šviesybės kilnus protas yra pasiekęs tobulę dailiųjų menų srityje, Jūs teikėtės ne tik paklausti mano dainavimo, mano muzikos ir tų, kurie kartu su manimi viso to išmoko, bet ir dažnai mus pagerbėte savo paties dainavimu.

Todėl aš, besirengiantis išspausdinti kelias arijų formas kanconetes ir kelis madrigalus, remdamasis turima patirtimi, juos (kanconetes, madrigalus), kuriuos taip maloniai teikėtės palankiai įvertinti, pavedu Jūsų aukštųjų globai. Aš tai darau vildamasis, kad muzos, taip dailiai bendraujančios su Jūsų šviesybe Jūsų prakilniausiame sode ir dėl artimos kaimynystės besigiminiuojančios su kukliomis, mano buveinėje⁸ apsilankančiomis mūzomis, galės priminti Jūsų šviesiausiajai aukštųjų mane, Jūsų pavaldinį; aš, Jūsų pavaldinys nuo senų laikų, trokštu ir viliousi visada stengtis dėl Jūsų malonybės gerovės ir palaimos, linkėdamas Jūsų malonybei neblėstančios Dievo malonės.

Išreiškiu Jūsų aukštųjų didžiausią pagarbą.

Florencija, mano namuose.

1601 metų vasario 1 diena.

Jūsų aukštosios šviesybės nuolankiausias tarnas

Giulio Caccini

Skaitytojams

Jeigu aš iki šiol nepaskelbiau savo muzikinių tyrimų apie kilniųjų dainavimo meną, – kurio mane išmokė mano mokytojas, garsusis Scipione del Palla⁹, – nei garsiųjų arijų¹⁰ ir madrigalų, mano sukurtų įvairiu metu, tai dėl to, kad aš jų nelaikau vertais išspausdinti. Man atrodė, kad ši muzika jau buvo pakankamai pagerbta, – netgi daugiau negu ji buvo verta, – kai aš nuolat girdėdavau atliekamą garsiausių Italijos dainininkų ir kilniųjų šio meno mėgėjų.

Bet šiandien aš girdžiu nemažai sugadintos, sudarkytos muzikos ir konstatuoju jos netinkamą panaudojimą, kai paprasti ir dvigubi, tai yra sudvigubinti, pasažai vieni su kitais susipina¹¹, kuriuos aš buvau išradęs, kad būtų galima išvengti anksčiau įprastos senosios manieros dainuoti pasažus, tinkamesnius pučiamiesiems ir styginiams instrumentams negu balsui. Be to, aš girdėjau be tvarkos naudojamus gerai dainavimo manierai priklausančius balso stiprinimą (*crescere*) ir tildymą (*scemare*)¹², eksklamaciją (*esclamazioni*)¹³, trilius (*trilli*), grupetus (*gruppi*)¹⁴ ir kitas puošmenas. Taigi supratau esąs priverstas, – ir mano draugai tam mane paskatino, – išspausdinti savo kompozicijas ir šiame pirmame leidinyje paaiškinti skaitytojams priežastis, kurios mane atvedė prie šitos dainavimo balsu manieros, kad esamos praktikos pasiektų tą grožio (grakštumo) pilnatvę, kurią

aš girdžiu skambant mano sieloje¹⁵, kurios iki šiol, mano žiniomis, nėra; kad šiais savo rašymais palikčiau kokį nors pėdsaką ir kiti galėtų pasiekti tobulybę, nes „iš kibirkšties šviesi ugnis sužimba“¹⁶ (it. *Poca favilla gran fiamma seconda*).

Lankydamasis šviesiausiojo pono Giovanni Bardi de' Conti di Vernio¹⁷ garbingoje draugijoje jos klestėjimo Florencijoje laikais, kur susirinkdavo ne tik daug miesto aristokratų, bet dar daugiau žymių muzikantų, iškilų miesto mokslininkų, poetų ir filosofų, aš daugiau išmokau iš jų mokslingų pokalbių nei per trisdešimt kontrapunkto studijų metų; šie itin protingi kilmingieji savo aiškiausiais argumentais mane visuomet drąsino ir įtikino niekinti tą muziką¹⁸, kuri, neleidama išgirsti žodžių, sugriauna teksto prasmę ir eiles, derindamasi prie kontrapunkto pailgina arba sutrumpina skiemenis, taip sudarkydama poeziją, ir paragino mane laikytis tos manieros, kurią nepaprastai išgyrė Platonas ir kiti filosofai¹⁹, tvirtindami, kad muzika yra ne kas kita, kaip žodis, paskui ritmas ir galiausiai skambesys, o ne priešingai, jeigu nori, kad ji (muzika) pajęgtų paliesti kito žmogaus sielą ir sukelti tokį nepaprastą poveikį, kuriuo žavis rašytojai. Modernioje²⁰ muzikoje tai negalėjo būti įgyvendinta dėl kontrapunkto savybių, ypač toje muzikoje, kur vienas balsas su koku nors styginiu instrumentu dėl daugybės pasažų – ir trumpų, ir ilgų – trukdo išgirsti tekstą; taip pat ir tuose muzikos žanruose, kuriuos išaukštino plebėjai ir paskelbė geriausiais tuos dainininkus, kurie naudojo kaip tik tokius pasažus²¹.

Taigi, kaip jau sakiau, kad tokia muzika ir tokie muzikantai sukelia tik harmonijos per klausą teikiamą malonumą – nesuprantant teksto protas negali būti sujaudintas, – man kilo mintis sukurti tokią muziką, kad būtų galima kalbėti apie tam tikrą kilnią *sprezzatura di canto*²², vis dėlto kartais panaudojant disonansus, kai bosc tęsiama nata, išskyrus tuos atvejus, kai norėdavau juos, kaip įprasta, panaudoti viduriniuose balsuose, atliekamus instrumentu, kad išreikštų kurį nors afektą, nes disonansai vien tam ir tinka²³.

Pradėjęs naudoti dainavimo vienu balsu principą, kuris man pasirodė tinkamesnis patikti ir sujaudinti negu dainavimas keliais balsais, sukūriau madrigalus *Perfidissimo volto*, *Vedro il mio sol*, *Dovro dunque morire*²⁴ ir panašius, ypač ariją pagal Sanazzaro²⁵ eklogę *Itene a l'ombra degli ameni faggi*²⁶ minėtu ypatingu stiliumi, mano vėliau panaudotu dainuojamoms *favole*²⁷, kurios buvo parodytos Florencijoje.

Šiuos madrigalus ir ariją draugija²⁸ sutiko karštais plojimais ir paragino mane toliau siekti užsibrėžto tikslo; tai mane paskatino vykti į Romą²⁹ ir tenai atlikti savo muziką. Minėti madrigalai ir arijos buvo atlikti pono Nero Neri³⁰ namuose, kur susirenka daug kilmingųjų, tarp jų ir ponas Lione Strozzi. Visi gali paliudyti, kaip aš buvau padrąsintas tęsti pradėtą darbą. Sakė, kad niekada iki šiol negirdėję madrigalų, kuriuose taip harmoningai skamba vienas balsas ir jam pritariantis paprastas styginių instrumentas, kurie turėtų tokią didžią galią sujaudinti sielos aistras³¹; taip

jiems atrodė dėl kūrinių naujuoju stiliumi, nes tuo metu madrigalai keliems balsams buvo dainuojami vienu balsu³², ir dėl dirbtinės balsų tarpusavio korespondencijos soprano partija, dainuojama solo, neturėjo afekto.

Nutiko taip, kad grįžus į Florenciją, matant labai paplitusią tų laikų praktiką kurti kanconetes banaliais tekstais – tai, mano nuomone, buvo netinkama ir neverta išsilavinusios publikos pagarbos, – man kilo mintis vietoj arijų parašyti kanconečių, kurias būtų galima dainuoti kartu su styginių instrumentų ansambliu, siekiant palengvinti prislėgtas sielas³³. Šia mintimi pasidalijau su daugeliu miesto kilmingųjų, kurie maloniai sutiko man parašyti keletą kanconečių³⁴ skirtingais metrais. Ponas Gabriello Chiabrera³⁵ padovanojo daug poemų, ir visos labai skirtingos, taip ilgam laikui man sudaręs progą kurti pačias įvairiausias kompozicijas. Laimė, tos kanconetės patiko beveik visai Italijai: visi tie, kurie norėjo kurti vienam balsui, perėmė jų stilių, ypač čia, Florencijoje, kur aš jau trisdešimt septynerius metus³⁶ tarnauju jų aukščiausios šviesybės, per jų malonę ir gerumą³⁷ kiekvienas norintis galėjo iki soties klausytis kūrinių, kuriuos nesilioviau kūręs vadovaudamasis tais tyrimais.

Tiek madrigaluose, tiek arijose aš visada stengiausi perteikti žodžių prasmę ir, atsižvelgdamas į teksto išreikšiamus jausmus, surasti daugiau ar mažiau tuos jausmus atitinkančius ekspresyvius³⁸ sąskambius; taip pat stengiausi, kad sąskambiai turėtų grožio, nes aš juose paslėpiu, – kiek galėjau, – kontrapunkto meną ir išdėčiau konsonansus ilguose skiemenyse, vengdamas trumpų skiemenų, ir laikiausi tos pačios taisyklės kurdamas pasažus³⁹; nors dėl konkrečios puošmenos kartais panaudodavau kelias aštuntines nuo ketvirčio iki pusės takto trukmės, dažniausiai trumpuose skiemenyse, ką galima sau leisti, nes jos greitai prabėga ir nėra pasažai, bet gali suteikti daug grožio; be to, argi teisingas sprendimas neleidžia padaryti kokios nors taisyklės išimties?

Kadangi aš aukščiau tvirtinau, kad šie pasažai dažnai buvo naudojami blogai, dera pastebėti, kad pasažai buvo išrasti ne dėl to, jog to reikalavo gera dainavimo maniera, bet, manau, tam, kad pakulentų klausytų, kurie nesupranta, kas yra ekspresyvu, nes jeigu jie tai žinotų, be abejonės, tie pasažai jiems taptų bjaurūs, nes nėra nieko labiau prieštaraujančio afekto išraiškai⁴⁰. Štai kodėl aš paminėjau netinkamą pasažų naudojimą; aš pats tokius pasažus pritaikiau tik neekspresyviai muzikai, ilgiems, o ne trumpiems skiemenims ir pabaigos kadencijose. Kalbant apie balsius minėtuose pasažuose, aš nebent pasakysiu, kad balsis „u“ sukelia geresnį efektą, dainuojamas soprano, o ne tenoro, balsis „i“ – priešingai; visi kiti balsiai tinka visiems balsams⁴¹, nors atviri balsiai yra daug skambesni nei uždari, kaip „švaresni“ ir lengvesni dispozicijos⁴² pratimams⁴³.

Jeigu, nepaisant visko, norima panaudoti šiuos pasažus, jie būtų atliekami pagal tam tikras mano kūriniuose taikomas taisykles, o ne vadovaujantis atsitiktinumu ar

kontrapunkto praktika; reikėtų juos, kai norima dainuoti solo, iš pradžių apgalvoti ir nesitikėti, kad pakaks išmanyti kontrapunkto meną, nes komponavimui ir dainavimui šia gera maniera geriau negu kontrapunktas tarnauja prasmės, žodžio supratimas ir skoningas to perteikimas ekspresyviais garsais, afektų gausiu dainavimu. Aš pats kontrapunktu naudojausi tik kartu derindamas du balsus, siekdamas išvengti kai kurių šiurkščių klaidų ir sušvelninti šokių tokių šiurkštumą⁴⁴, ir tai daugiau tam, kad išryškintų afektą. Matysime, kiek malonumo ir kokių poveikių suteiks šiuo stiliumi sukurti arija arba madrigalas, t. y. atsižvelgiant į teksto prasmę, kai dainuos tas, kuris yra įvaldęs tinkamą dainavimo manierą, bet to neatliks kitas dainininkas, nors ir puikiai išmanantis kontrapunkto meną; ir nebūs geresnio įrodymo už pačią patirtį.

Taigi tokios buvo priežastys, kurios mane atvedė prie dainavimo vienu balsu maneros ir paskatino iširti, kokiems skiemenims ir kokiems balsiams reikia pasažų. Man belieka patikslinti, kodėl *mesa di voce*, eksklamacijos, triliai, grupetai ir kiti anksčiau minėti efektai yra vartojami, taip sakant, be jokio skirtumo; bejugu man sakyti „be jokio skirtumo“, kai girdžiu juos atliekamus ir ekspresyvioje muzikoje, kur jų reikia, ir šokio kanconetėse.

Šis trūkumas, jeigu man leista taip sakyti, atsiranda todėl, kad dainininkas gerai neišmano to, ką nori dainuoti; jeigu jis tai išmanytų, be jokios abejonės, taip lengvai tokių klaidų nedarytų; pavyzdžiui, išmokęs dainuoti patetine maniera, kurios bendra taisyklė ta, kad *mesa di voce* ir eksklamacijos yra patetikos pagrindas, jis nuolat juos naudotų visuose muzikos žanruose, nepaisydamas, ar tekstas to reikalauja. Tačiau tie, kurie gerai supranta teksto idėją ir prasmę, mato šias klaidas ir moka atskirti, kur patetiškumas tinka, o kur ne. Taigi per pamokas reikia dainininkus mokyti taip, kad jie nesusimenkintų ir daugiau reikšmės teiktų savo pačių sprendimui negu vulgarių neišmanėlių plojimams.

Dainavimo menas nepakenčia vidutiniškumo, ir kuo jis tobulesnis ir gražesnis, su tuo didesniu uolumu ir meile mes, šio meno meistrai, turime jį tyrinėti ir atskleisti. Ši meilė paskatino mane (konstatavus, kad bet koki mokslų ir menų pažinimą mes gauname iš raštų), per šias išspausdintas natas ir tolimesnius paaiškinimus perduoti tą silpną šviesą, drauge noriu parodyti, kas laukia to, kuris siekia dainavimą vienu balsu pritariant kitaronu⁴⁵ arba bet koku kitu styginiu instrumentu paversti savo profesija, nebent jis jau susipažinęs su šios muzikos teorija ir dainuoja atitinkamai. Mokantis dainavimo (dėl jo paties tobulumo) ir norint pranokti tas ribas, teoriniai raštai pasidaro būtini: jeigu tam tikri elementai gali būti naudingi, tai dar naudingiau atsižvelgti į juos visus.

Taigi laikydamasis tvarkos aš pasakysiu, kad pirmasis ir pats svarbiausias principas yra teisinga balso intonacija; garsas turi būti nei per aukštas, nei per žemas, bet ir garso ataka turi būti atlikta geru būdu. Dažniausiai naudojami

du garso atakos būdai, mes išanaluosime ir vieną, ir kitą, o toliau pateiktuose muzikos pavyzdžiuose rasime tą, kuris man atrodo pats tinkamiausias atlikti efektus, kuriuos paskui taip pat aptarsime.

Taigi kai kurie, dainuodami pirmąją natą, pradeda ją tercija žemiau⁴⁶; kiti minėtą pirmąją natą intonuoja tiksliai ir ją pamažu stiprina, nes sakoma, kad tai ir yra tinkama maniera dainuoti žaviai.

Nors pirmoji maniera nėra bendra taisyklė, nes ji nėra su daugeliu konsonansų⁴⁷ ten, kur galėtų būti panaudojama⁴⁸, ji šiais laikais tapo taip visuotinai naudojama, kad, mano nuomone, užuot paglosčiusi klausą, pasidarė nemaloni girdėti, nes kai kurie dainininkai per ilgai išlaiko žemutinę terciją, nors ji turėtų būti vos vos paliesta (užkliudyta, padainuota ar pan.). Aš dar daugiau pasakysiu, kad ypač pradedantieji turėtų tai daryti (taip dainuoti) tik retais atvejais, ir šios manieros (virtusios bendra taisykle) vietoje aš pasirinkčiau elegantiškesnę antrąją manierą – balso palaipsnių didinimą (išplėtimą)⁴⁹.

Bet kadangi aš niekada nevarčiau įprastų terminų, kurie tinka kitiems, priešingai, visada stengiausi ieškoti naujų kelių, – tiek kiek naujumas gali leisti muzikui pasiekti savo tikslą – patikti ir sujaudinti sielos aistras, – aš nustačiau, kad ekspresyviausia iš garso atakos rūšių pasiekama per priešingą efektą, tai yra pradėjus garsą jį tildyti, nes eksklamacija yra pagrindinis būdas sukelti aistras, ir eksklamacija yra ne kas kita, kaip nedidelis balso, kai jis tyła, pastiprinimas, tačiau toks garso didinimas soprano balse, dažniausiai dainuojant falsetu (*voce finta*), padaro balsą šaižų ir rėžiantį klausą, kaip aš tai jau ne kartą girdėjau⁵⁰.

Taigi, be jokios abejonės, siekiant labiau jaudinančio efekto, vertėtų pradėjus dainuoti geriau tildyti garsą negu jį didinti; dėl to, kad pirma maniera norint padaryti eksklamaciją, kai garsas jau buvo padidintas, būtų reikalinga jį dar labiau padidinti prieš rengiantis sustoti; aš jau sakiau, kad tokiu atveju balsas pasirodytų šiurkštus ir priverstinis.

Garso tildymas sukels visiškai priešingą išpūdį: jei garsui tylant bus panaudojama šiek tiek energijos (kvėpavimo), tai padarys balsą daug ekspresyvesnį; be to, kaitaliojant manieras bus galima varijuoti, nes įvairovė mūsų menui labai reikalinga, jeigu tik ji tarnauja anksčiau minėtam tikslui. Taigi jeigu čia (eksklamacijoje – *S. Š.*) slypi didžiausia gražaus dainavimo dalis, galinti sužadinti sielos aistras, tuose tekstuose, kuriems tinka tokių afektų naudojimas ir jeigu sugebama tam pasitelkti gyvus argumentus, tai vėl padaroma išvada, kad kaip tik iš raštų išmokstama to taip reikalingo grakštumo; šio grakštumo negalėtum efektyviai ir aiškiai apibrėžti, jeigu vadovautumeisi tik savo protu; taip pat negalėtum jo tobulai įvaldyti, jeigu išmokęs teoriją ir išvardytas taisykles nesiimtum praktikos⁵¹, dėl kurios pasiekama visų menų meistrystė, bet ypač tobulai dainuojančiojo ar dainuojančiosios meistrystė (1 pvz.)⁵².



1 pvz. Eksklamacijos pavyzdys

Taigi to didesnio ar mažesnio grakštumo intonuojant aprašytu būdu galima mokytis pasinaudojant čia pateiktą natų pavyzdžiu *Cor mio, deh non languire* („Ak, mano širdie, neliūdėk“), nes nuo pirmosios pusinės natos su tašku galima pradėti dainuoti *Cor mio* pamažu tildant garsą, paskui jį stiprinant su didesne energija besileidžiančioje ketvirtinėje natoje ir eksklamacija dėl palengva besileidžiančios natos bus išraiškingesnė; bet ji dėl išlaikytos natos būtų daug aistringesnė žodyje *deh* („ak“), kuri nesileidžia pamažu, o paskiau kuo švelniausiai nusileidžia didžiosios⁵³ sekstos šuoliu.

Šitai norėjau pastebėti, kad kitiems parodyčiau, kas yra eksklamacija ir koks jos pagrindas, bet ir kad pademonstruočiau, jog gali būti dvi dainavimo rūšys, viena patetiškesnė už kitą, kurios skiriasi tiek atlikimo būdu, kai intonuojama vienaip ar kitaip, tiek ir imituoju žodį, su sąlyga, kad imitacija sutampa su žodžio išreiškiamą idėja.

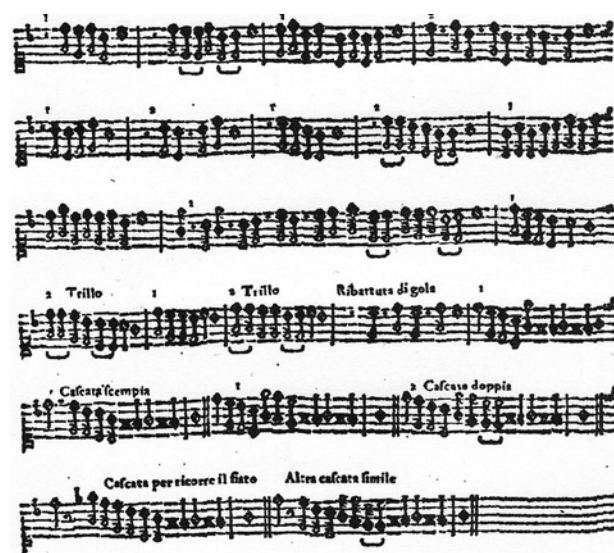
Be to, ekspresyvioje muzikoje eksklamacijos pagal visuotinę taisyklę gali būti naudojamos visose besileidžiančiose pusinėse ir ketvirtinėse natose su tašku, nes taip jos pasitarnauja natos, kuri seka, išraiškingumui labiau nei (eksklamacijos – *S. Š.*) ilgose natose, kurioms labiau tiktų naudoti *mesa di voce*, nesiimant eksklamacijų. Iš viso to aš taip pat darau išvadą, kad arijos tipo muzikoje arba šokio kanconetėse dera vietoj tų afektų pasitenkinti dainavimo gyvumu, kurį atneša pati muzika, nors kartais čia galėtų tikti eksklamacija, vis dėlto reikia išsaugoti tą gyvumą, nepapildant jokia kita išraiška, kuri būtų susijusi su ilgesiu.

Štai todėl mes manome, kaip svarbu dainininkui teisingai pasirinkti, ir tai kartais vertingiau už dirbtinumą. Tuose pačiuose pirmiau pateiktuose muzikiniuose pavyzdžiuose mes taip pat pastebime, kad keturios aštuntinės antrame *languire* skiemenyje yra grakštesnės negu keturios lygios aštuntinės, nes jos dėl antros aštuntinės su tašku yra sulaukimos. Bet geras dainavimas naudojasi daugeliu dalykų, kurie, užrašyti vienu ir tuo pačiu būdu, sukelia skirtingą efektą, ir tada sakoma, kad vienas muzikas dainuoja geriau už kitą, – dabar aš pasistengsiu išdėstyti, kaip suvokiau ir užrašiau trilį ir grupetą, kaip aš mokiau jų savo mokinius, ir išnagrinėti visus kitus būtinausius efektus, kad čia neliktų neapartata nė viena mano pastebėta įmantrybė (2 pvz.).



2 pvz. Trilio ir grupeto pavyzdžiai

Trilis, kurį aš užrašiau virš vienos natos, yra taip parodytas dėl to, kad dėstydamas apie jį ir savo pirmajai, ir savo antrajai žmonai, ir savo dukroms, laikiausi vienintelės taisyklės, pagal kurią ir užrašyta ir kuri reguliuoja trilį bei grupetą: po pirmosios ketvirtinės dera kartoti kiekvieną natą balsiu „a“ iki finalinės ilgos natos; lygiai tas pats nutinka su grupetu. Kiekvienas, kuris girdėjo dainuojant mano velionę pirmąją žmoną⁵⁴, resprenžia, kaip nuostabiai ji atlikdavo trilį ir grupetą, kuriuos ji išmoko pagal minėtą principą; taip pat kiekvienas, kuris gali išgirsti mano dabartinę žmoną⁵⁵, tegul sprendžia, kaip subtiliai ji dainuoja juos; jeigu tikrai patirtis yra aukščiau už viską, tai aš, be jokios abejonės, galiu patvirtinti, kad nėra nei geresnio būdo juos atlikti, nei geresnės formos juos, vienus ir kitus, užrašyti natomis. Trilių ir grupetų valdymas yra būtina sąlyga daugelio dalykų, kurie čia aprašomi ir išreiškia tą grakštumą – gero dainavimo siekiamybę, kurie, kaip aš pirma minėjau, užrašyti viena ar kita maniera, gali sukelti priešingą efektą negu tas, kuris tikėtų; aš ne tik parodysiu, kaip galima juos panaudoti, bet taip pat tuos efektus užrašysiu dviem manieromis ir griežtai paisydamas natų vertės, kad būtų gerai suvokta, kaip aš jau ne kartą sakiau, kad mūsų meno rafinuotumo galima įgyti tikrai praktiką sujungus su šiais užrašytais paaiškinimais (3 pvz.).



3 pvz. Trilio ir grupeto pavyzdžiai

Dviem manieromis užrašytoje muzikoje matyti, kad antroji maniera grakštesnė už pirmąją. Kad mes geriau tuo įsitikintume, toliau aš dar užrašysiu kelis pavyzdžius su žodžiais ir taip pat su bosu kitaronui bei pažymėsiu visas ekspresyviausias puošmenas, kurias bus galima praktikuotis ir šitaip pasiekti didžiausią tobulumą (4 pvz.).

Dviejose paskutinėse eilutėse žodžiais *Abi dispietato amor* („Ai, žiaurioji Meile“) arijoje *di romanesca*⁵⁶ ir toliau einančiame madrigale *Deh dove son fuggiti* („Ak, kur pabėgo“) užrašyti visi nuostabiausi afektai, kuriuos galima naudoti tai kilniai dainavimo manierai; todėl aš ir norėjau juos užrašyti tam, kad parodyčiau, kur reikia taikyti *messa di voce*, kur dainuojamos eksklamacijos, triliai ir grupetai ir pagaliau visi mūsų meno gražumynai; ir tam, kad nebereikėtų to daryti visuose toliau einančiuose kūriniuose⁵⁷; pateikti pavyzdžiai leis tuose kūriniuose atpažinti tas pačias vietas, kur puošmenos, atsižvelgiant į žodžių afektus, tinka; nes aš vadinu kilnia tą manierą, kuri nepasiduoda reguliaraus takto priespaudai ir dažnai perpus sumažina natų vertę dėl žodžių prasmės; šitaip atsiranda dainavimas su *sprezzatura*, apie kurią jau užsiminiau.

Kadangi efektai, naudojami meno tobulumui pasiekti, yra tokie gausūs, gera balso kokybė, kaip ir teisingas kvėpavimo valdymas, tampa neišvengiami norint pritaikyti efektus ten, kur jie reikalingi; dėl to bus pravartu atkreipti mūsų menu užsiimančio žmogaus dėmesį, kad dainuodamas vienas tik su kitarono arba kitokio styginio instrumento pritarimu ir būdamas priverstas taikytis ne prie kitų, tik pats prie savęs, jis turės privilegiją pasirinkti tonaciją, kurioje gali dainuoti visu balsu ir natūraliu balsu⁵⁸ išvengdamas dirbtinių garsų⁵⁹. Šio tipo garsų produkavimas įpareigoja naudotis visais kvėpavimo ištekliais, kad jie nebūtų per daug



Cor mio deh non lan gui re
 deh non langui re
 deh non lan
 gui re deh non lan gui re Ahime ch'io
 mo ro Paz
 trillo
 trillo
 trillo
 trillo
 trillo
 trillo

trillo.
 me ch'io mo
 Hi dispicato Amor come con
 trillo.
 trillo.
 son di Mio e Mio ch'io metti vi
 tu si pe noi, eri



senza di voce efcla spiritosa efcla più viva
 Eh deh done son fuggiti deh done son spari
 efcla efcla efcla trillo efcla
 si g'oc chi de qualier sai lo son ce ner omne i Au re
 senza misura quasi spuellando in armonia con la suddetta sprezzatura trillo efcla
 Aure divine ch'aveva perso grino in quella parte in quella Deh re
 efcla con misura più larga trillo
 car nouella dell'alma luce loro Au re ch'io mene mo
 efcla efcla efcla rinforzata tr pva mezza bar.
 so deh recate nouella dell'alma luce loro Aure Aure ch'io mene mo ro.

Cor mio
deh non lan-gui re
11 #10 14 #10

esclamazione affettuosa
deh non lan-gui re
11 #10 14 #10
trillo
Ahi - mè ch'io mo - ro
6 5 11 #10 9 #10
gruppi trillo
Par.
trillo
to
Ahi - mè ch'io mo - ro
6 7 6 11 #10 9 #10

Aria di Romanesca

escla. trillo
Ahi dis-pie-ta - to A - mor co - me co -
6
sen ti ch'io me - ni vi -
6 11 #10 9 #10 6
ta si pe - no - s'e - ri - a.
6 13 12 11 #10 14

scemar di voce escla. spiritosa escla. più viva
Deh dove son fug - gi - ti deh do - ve
6
son spa - ri ti gl'oc - chi de qua - l'er - ra - i lo son ce - ner o
#6 6 6
ma i Au - re Au - re di - vi - ne ch'er - ra - te pe - re - gri - ne in
#10 11 #10
que - sta part' - e in quel - la Deh re ca - te no - vel
11 #10 14 6 11 #10
la dell' al - ma lu - ce lo - ro Au - re ch'io me - ne mo
6 13 12 11 #10
ro deh re - ca - te no - vel - la dell' al - ma lu - ce lo - ro
11 #10
escla. escla. rinforzata tr. p. una meza bat.
Au - re Au - re ch'io me - ne mo ro.
13 12 11 #10 14

4 pvz. Dviem manieromis užrašyti muzikos pavyzdžiai

atviri (nes dažniausiai žeidžia klausą); ir tuo reikalingiau panaudoti tuos išteklius, kad būtų suteikta daugiau energijos atliekant *messa di voce*, eksklamacijoms ir visiems efektams, kuriuos mes išstudijavome; todėl reikia taip elgtis, kad kvėpavimo nepritrūktų ten, kur jis būtinas. Kad ir kaip būtų, dirbtinis garsas (falsetas – S. Š.) negali sukurti gero dainavimo (*buon canto*) kilnumo, tokio, koks atsiras iš natūralaus balso, kuriam patogios visos natos, ir kuris, atsižvelgiant į talentą, gali laisvai lietus, pasinaudodamas kvėpavimu tikrai tam, kad būtų perteikti patys geriausi afektai, kuriuos dera taikyti šiai kilniausiai dainavimo manierai.

Meilė kilniausiai dainavimo manierai ir pačiai muzikai, deganti mano širdyje dėl prigimtinio polinkio ir dėl ilgų studijų metų, man atleis, jei aš leidausi toliau nunešamas, nei dera tam, kuris lygiai taip pat vertina išmokus dalykus ir troškimą jais pasidalyti ir atiduoda pagarbą visiems šio meno mokytojams. Šis gražiausias ir natūraliai džiuginantis menas tampa nuostabus ir pelno beatodairišką meilę, kai tie, kuriems jis priklauso – tai mūsų meno meistrai, mokytojai ir praktikai – jį parodo ir atveria, kad suteiktų malonumą kitiems kaip amžinosios dangiškos harmonijos iliustraciją ir tikslų paveikslą harmonijos, iš kurios kyla visas žemės gėris.

Kadangi visuose savo kūriniuose aš esu įpratęs⁶⁰ pažymėti skaičius virš bosų partijos, kurie žymi didžiausias tercijas ir sekstas, kai užrašyta su diežais, ir mažiasias, kai su bemoliais, ir panašiai su septimomis ir kitais disonansais, kurie atliekami viduriniuose akompanimento balsuose; man belieka pasakyti, kad ligatūros bosų balse taip mano naudojamos tam, kad po konsonanso būtų grojama tik skaičiumi pažymėta nata, nes tai (jeigu aš neapsirinku) labiausiai tinka kitaronui, yra lengviausiai atliekama ir įvaldoma šiuo instrumentu, labiausiai tinkanti pritarti balsui, ypač tenorui, labiau negu bet kuriam kitam; beje, aš leidžiu nusimanantiems žmonėms patiems pagal savo nuomonę pasirinkti natas, atliekamas kartu su bosu, kurios būtų svarbesnės arba geriausiai akompanuotų solo partijai; man atrodo, kad neįmanoma pasiūlyti patogesnės natų notacijos, nebent naudoti tabulatūras.

Vis dėlto, kalbant apie vidurinius balsus, buvo galima girdėti, kaip ypatingai juos grojo Antonio Naldi, vadinas Bardella⁶¹: šis ištikimiausias jų šviesiausių aukštybių tarnas, tikrasis kitarono išradėjas, yra plačiai pagarsėjęs kaip geriausias iki šiol negirdėtas šio instrumento muzikantas. Apie jo grojimo poveikį liudija ir kitarono meistrai, ir tie, kurie džiaugiasi kitarono garsais; teneatsitinka jam tai, kas dažnai įvyksta su kitais: kai kurie ima gėdytis ko nors išmokę iš kitų, tarsi kiekvienas galėtų ar privalėtų būti visų dalykų išradėjas ir tarsi jo talentas sumažėtų, jeigu kiti atrastų ką nors nauja, taip didindami ir savo pačių šlovę, ir visuotinę gėrį⁶².

Leidėjas skaitytojui

Prabėgo nemažai laiko nuo vasario 1 dienos, šio veikalo paskyrimo datos, iki šios paskutinės birželio mėnesio dienos, kai Bažnyčios autoritetai davė leidimą spausdinti; šis laikas būtų pasirodęs ilgas ir išsitęsęs, jeigu garbiajam skaitytojui nebūtų buvę pranešta, vos knygą atidavus į spaudą, kad užsitęsusi autorius liga, taip pat mano tėvo Giorgio Mariscotti liga ir mirtis, mus privertė pakoreguoti išleidimo laiką.

Nuorodos

- 1 Giulio Caccini (gimė apie 1550 m. Tivolijoje, mirė 1618 m. Florencijoje) muzikos mokėsi Romoje pas Giovanni Animuccia (1522?–1571), dainavimo – Florencijoje pas garsų virtuozą Scipione delle Palle (?–1569). Nuo 1564 m. Medici rūmų Florencijoje dainininkas, arfininkas, liutnininkas, kompozitorius, teoretikas; vienas aktyviausių Florencijos kameratos narių. Iš muzikos istorijos Caccini pirmiausia žinomas kaip vienu pirmųjų operų „Dafne“ ir „L'Euridice“ kūrėjas („Dafnė“, 1598, muzika neišliko; „Euridikė“, 1600, pastatyta 1602), pastoralės „Il rapimento di Cefalo“ („Kefalo pagrobimas“, 1597, pastatyta 1605), madrigalų ir arijų balsui solo rinkinių „Le nuove musiche“ (1601) ir „Nuove musiche e nuova maniera di scriverle“ (1614) autorius. Anot paties kompozitoriaus, jo muzika buvo plačiai žinoma ir „atliekama garsiausių Italijos dainininkų ir kilnių šio meno mėgėjų“ (Caccini, 1601, p. 4).
- 2 Esama neaiškumų dėl Caccini pirmojo arijų ir madrigalų rinkinio „Le nuove musiche“ spausdinimo datos. Tituliniam rinkinio lape nurodyti 1601 m. (*MDCI*), taip pat 1601 m. vasario 1 d. pateikta šio rinkinio pradžioje išspausdintoje dedikacijoje. Tačiau bažnyčios leidimai spaudai datuojami 1602 m. (t. y. 1602 m. birželio 1 d. leidimą spausdinti davė Florencijos inkvizitorius, po mėnesio – 1602 m. liepos 1 d. gautas Florencijos vikaro leidimas). Apie veikalo išleidimo datos koregavimą savo žodyje skaitytojams kalba ir leidėjas Marescotti. Galima daryti prielaidą, kad „Le nuove musiche“ išspausdintas ne anksčiau, negu buvo gauti bažnyčios leidimai spaudai, t. y. 1602 m., tačiau Caccini šį rinkinį buvo sudaręs ir parengęs 1601-aisiais, be to, vėlesniame, 1614-ųjų, rinkinyje autorius savo pirmojo veikalo data nurodė 1601 m.: „[...] pasikliaunu dainininko sprendimu ir kartu mano 1601 m. išspausdintais samprotavimais“ (Schmitz, 1995, p. 40). Remiantis išdėstytais argumentais publikacijoje ir bibliografijoje nurodoma pirmojo Caccini rinkinio „Le nuove musiche“ data – 1601(1602) metai. Leidinį publikavo Marescotti leidykla Florencijoje.
- 3 Reikėtų paminėti keletą anksčiau už Caccini „Le nuove musiche“ išleistų traktatų: Lodovico Zacconi „Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore“, Venice, 1592; Giovanni Bardi „Discorso sopra il giuoco del calzio fiorentino“, Florence, 1580; Giovanni Battista Bovicelli „Regole, passaggi di musica“, 1594, Venecija.
- 4 Minėtini ir kiti reikšmingi pirmojo Caccini rinkinio tekstų vertimai – Hugo Goldschmidto tekstas vokiečių k. (Hugo Goldschmidt „Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart“, Breslau, 1892) ir Hugh Wiley Hitchcocko tekstas anglų k. (Giulio Caccini „Le nuove musiche“, ed. H. Wiley Hitchcock, Madison (1970), 1982), kuriais savo darbe remiasi Frauke Schmitz (Schmitz, 1995).

- ⁵ Heuillonas vertimą atliko kartu su Franciu Saura.
- ⁶ Greta akomponuojamų dainų rinkinių atsirado ir daugiau traktatų, kurie, kaip ir Caccini „Le nuove musiche“ pratarė, buvo skirti naujam dainavimo menui – tai Ottavio Durante’s „Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar’ con gratia, l’imitation’ delle parole, et il modo di scriver’ passaggi, et altri affetti“ (Rome, 1608), Giovanni Battistos Doni „Compendio del trattato de’ generi e de’ modi della musica“ (1635), Antonio Brunelli „Varii Eserciti“ (1614, Piza?), Adriano Banchieri „Cartella musicale“ (1614, Venecija), Francesco Rognoni „Selva de varii passaggi“ (1620) ir kt.
- ⁷ Lorenzo Salvati – kilmingos Florencijos šeimos atstovas, trumpai buvęs Ferdinando I Medici ambasadoriumi, 1607 m. – Sienos valdytojas.
- ⁸ Salvati rūmai (dabartiniai Aldobrandini-Borghesi rūmai) stovėjo greta Caccini namų, dabartinės Via Gino Capponi gatvės Nr. 42 namo.
- ⁹ Scipione del Palla (Scipione Vecchi delle Palle, ?–1569) – italų dainininkas ir kompozitorius, Caccini mokytojas, Sienos aristokratas, gyvenęs Neapolyje, Florencijoje.
- ¹⁰ Arijas Caccini traktate įvardija labai įvairiai: *canzonette composte a aria* (kanconetės, sukurtos kaip arijos), *arie* (arijos), *canzonette a uso di aria* (arijos formos kanconetės), *canzonette a ballo* (šokio kanconetės) ir *musiche ariose* (arijos tipo muzika). Jų pagrindas yra muzika (išskyrus kai kuriuos variantus), tinkanti visoms eilėraščių strofoms. O madrigalai, kuriuos Caccini taip pat vadina *musiche affettuose* (jausminga muzika), yra ištisinio plėtojimo (išskyrus atvejus, kai tekstas kartojasi (ABB); tais atvejais Caccini vėl panaudoja jau girdėtą muziką su keliais retorinio pobūdžio variantais. Kalbant apie abu Caccini rinkinius (1602 ir 1614), galima teigti, kad juose yra po lygiai arijų ir madrigalų. Anot Doni, „[...] muzikos srityje šiuo vardu (*stile madrigalesco* – madrigalinis stilius) taip pat vadinami sonetai, dainos, *mascherate* (it. – apsimetimas, veidmainiavimas, apgaulė, suktybė, juokingas iškilmingumas – S. Š.), panašūs dalykai ir galbūt taip pat vilanelės (*villanelle* – kaimiška daina ir šokis, pastoralinė daina – S. Š.), nors šios savo paprastumu būtų artimesnės tam, ką tiksliai vadiname arijomis arba dainelėmis (*canzonette*, kanconetės), ir taip pat artimesnės baladėms (*ballate*) arba šokio dainoms (*canzoni a ballo*), kurios senovėje buvo vadinamos *hyporchemata* (Doni, „Compendio del trattato de’ generi e de’ modi della musica“, 1635).
- ¹¹ Pasažų terminai *semplici*, *doppi* ir *raddoppiate* reiškė mažų verčių (aštuntinių, šešioliktnių) pasažus, o terminas *interciante* – įvairius šių verčių derinius. Apie *passaggi e raddoppiate*, kuriuos jis sugalvojęs, Caccini rašo ir „Euridice“ prakalboje (1600 m. gruodžio 20 d.), bet išsamiau jų nepaaiškina.
- ¹² *Crescere e schemare della voce* („stiprinti ir tildyti balsą“) pagal aiškinimą atitinka XVII–XVIII a. vartotą terminą *mesa di voce*, kuris savo ruožtu yra prigijęs ir šiuolaikinėje atlikėjų praktikoje Lietuvoje. Caccini pratarėms teksto vertime žodžių junginys *crescere e schemare della voce* keičiamas į terminą *mesa di voce*.
- ¹³ Pažodžiui it. *esclamazioni* – „sušukimai“; „Lietuvių muzikos enciklopedijoje“ (I tomas, Vilnius, 2000, p. 378) terminas *esclamato* pateikiamas kaip atlikimo nuoroda „pabrėžiant“. Autorės siūlo vartoti terminą „eksklamacija“.
- ¹⁴ Caccini *trillo* yra „greitėjantis“ („akceleruojantis“) kartojimo trilis. Greitėjimo efektą sukuria garso verčių trumpinimas. O Caccini *gruppo* panašus į šiuolaikinių atlikėjų pamėgtą dviejų skirtingų garsų trilį, kurio pabaigoje įvedamas grupetas (kitas galimas terminas – „apsuka“) – žemiau pagrindinio garso esanti nata, po kurios grįžtama į pagrindinį garsą (žr. 2 pvz.).
- ¹⁵ Tai garsiosios neoplatonikų sferų harmonijos (*musica mundana*) aliuizija, muzikinė Visatos sutvarkymo metafora. Muzikos teoretikai nuo Viduramžių iki ankstyvojo Renesanso vadovavosi *Quadrivium* sistema (laisvųjų menų dalimi, kurioje greta muzikos atsiranda aritmetika, geometrija ir astronomija) ir laikė muziką proporcijų, kurias galima paaiškinti, mokslu; jų nuomone, proporcijos valdo ir Visatą (makrokosmosą, pasaulį), ir žmogų (mikrokosmosą). Toks mokslu ir magija pagrįstas įsivaizdavimas sukūrė sferų harmoniją. Nors XV a. pabaigoje, atgijus floplatonizmui, tobulos dieviškosios kūrinių metafora išgyveno tikrą pakilimą, reikia pripažinti, kad XVI a. pabaigoje astronomai ją visiškai paneigė. Vis dėlto ši metafora tebeveikė, remdamasi Bažnyčios „paskatinimais“ kaip pakankamas, masėms skirtas pasaulio paaiškinimas. Išsilavinusių sluoksniuose ji (metafora) tebegyveno: Severo Bonini: „Jūs jau žinote, kad Danguje viskas yra Muzika ir kad Dievas ja naudojasi, jog pradžiugintų pavargusias sielas. Taigi ne tik Danguje yra Muzika, bet patys Dangūs judėdami sukuria harmoniją ir saldžią (meilią, malonią) muziką; anot Pitagoro, tai su dieviškėmis tubulomis, aukštybėse esančiomis proporcijomis suderinti koncertai“; Heuillon, 1995, p. 85.
- ¹⁶ Dante Alighieri „Rojus“. Vertė Sigita Gedda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2011, p. 10.
- ¹⁷ Giovanni Bardi (1534–1612).
- ¹⁸ Giovanni Bardi: „[...] Todėl aš sakau, kad mūsų laikų muzika yra dviejų rūšių: viena, kuri vadinama kontrapunktu, ir kita, kurią mes pavadinsime menu gerai dainuoti. Pirmoji yra ne kas kita kaip įvairių melodijų derinys įvairiais būdais vienu ir tuo pat metu skirtingais ritmais dainuojant žemu, aukštu ir viduriniu balsais“ (Giovanni Bardi „Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino“, Florence, 1580, p. 110).
- ¹⁹ Giovanni Bardi: „[...] šitaip ją (muziką) apibrėžia Platonas („Respublika“, ~387–347 m. pr. Kr.) sakydamas: muzika susideda iš kalbos, harmonijos ir ritmo. Bet kad jūs geriau suprastumėte žodžius „harmonija“ ir „ritmas“, mes pateiksime kuo trumpesnę jų apibrėžimą. Anot Pitagoro, o vėliau – Platono, harmonija yra bendras pavadinimas to, kas sudaro visatą [...] todėl (ji) yra garsų (žemų, aukštų ir vidurinių) ir ritmiškų žodžių proporcija [...] Ji, harmonija, dar gali reikšti visų išvardytų elementų jungtį, tai yra tinkamai padainuoti žodžiai pritariant vienu ar kitu muzikos instrumentu. [...] ritmas [...] tai dainuojamų žodžių, ilgų ar trumpų, greitų ar lėtų, trukmė [...]“ (Giovanni Bardi „Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino“, Florence, 1580, p. 92).
- ²⁰ Matyt, turima omenyje aprašomojo laikotarpio polifoninė muzika (G. Bardi kontrapunktai), madrigalai dešimčiai balsų ir „pseudomonodijos“.
- ²¹ Bacilly: „[...] tai, kas vadinama netikusiu dainavimo metodu ir kuris tegali sulaukti pritarimo tik tų, kurie mėgaujasi vien gražiu balsu ir dispozicija, tai yra, vartojant paprastus žodžius, triliais; gražus balsas ir dispozicija yra vien gamtos (prigimties) dovanos, čia menas ir mokėjimas dainuoti neturi ką veikti“ („Remarques curieuses sur l’art de bien chanter“, Paris, 1688, p. 90).
- ²² *Sprezzatura* italų k. – atsainumas, lengvumas, vangumas. Caccini „Euridice“ 1600 m. gruodžio 20 d. prakalboje rašoma: „Šioje dainavimo manieroje panaudojau tam tikrą *sprezzatura*, kuri, mano manymu, turi kažką kilnaus. Man atrodo, kad dėl jos maksimaliai priartėjau prie natūralaus kalbėjimo.“ Savo antrajame rinkinyje „Nuove musiche e nuova maniera di

- scrivere“ (1614), kurį publikavo ir į vokiečių kalbą išvertė Frauke Schmitz, Caccini rašo: „*Sprezzatura* yra toks žavesys, kurį dainavimui suteikia perbėgimas per kelias skirtingų tonų aštuntines ir šešioliktines. *Sprezzatura*, jei tik išsaugomas pulsavimas, iš dainavimo pašalina tam tikrą ribotumą ir sausumą, dainavimą padaro malonų, nesuvaržytą ir melodingą, panašiai kaip iškalbingumas (elokvencija) ir išradingumas (invencija) malonius dalykus, apie kuriuos kalbama, padaro gyvus“ (Schmitz, 1995, p. 43).
- ²³ Caccini čia kalba apie jo laikų polifoniniuose madrigaluose naudojamus disonansus. Prisiminkime Luca Marenzio (1553?–1599), ypač Luzzasco Luzzaschi (1545?–1607) ir Carlo Gesualdo, taip pat žinomą kaip Gesualdo da Venosa (1560–1613).
- ²⁴ Šiuos tris madrigalus Caccini, gali būti, sukūrė XVI a. aštuntu dešimtmečiu.
- ²⁵ Jacobo Sannazaro (1455–1530) buvo kilęs iš kilmingos Neapolio šeimos. Humanistas, dvarininkas, ištikimai tarnavo valdančiajai aragoniečių dinastijai, o šiai žlugus 1501 metais savo noru išvyko į tremtį. Į Neapolį grįžo 1505 m., atsidavė lotyniškai poezijai („*Salices*“, „*Eclogae piscatoriae*“, „*De partu Virginis*“). Jo svarbiausias kūrinys „*Arcadia*“ sukurtas 1481–1496 m. ir išspausdintas 1504 m. Neapolyje. „*Arcadia*“ sudaro dvylika atskirų nevienodos metrinės struktūros eklogių.
- ²⁶ Paminėta eilutė yra iš Jacobo Sannazaro kūrinio „*L’Arcadia*“ antrosios eklogės. Muzika neišlikusi.
- ²⁷ Kalbama apie operą „*Euridice*“ ir pastoralę „*Il Rapimento di Cefalo*“ (1600).
- ²⁸ *Camerata* – greičiausiai Florencijos kamerata.
- ²⁹ Caccini 1593 m. išvyko į Romą kaip Giovanni Bardi sekretorius.
- ³⁰ Tommaso de Nero, taip pat vadinamas Nero del Nero (1545–1572), kilmingas florentietis, Accademia degli Alterati narys ir laikinasis vadovas.
- ³¹ It. *Muovere l'affetto dell'animo* – „sužadinti sielos afektą“ – buvo svarbiausias Caccini dainavimo meno ir Florencijos kameratos tikslas.
- ³² XVII a. pradžioje buvo įprasta namų muzikavimui (arba kai neužtekdavo dainininkų) daugiabalsius madrigalus aranžuoti vienam balsui ir akompanimentui. Tuomet pirmas balsas buvo dainuojamas, kiti balsai grojami instrumentu. Frauke Schmitz šiam reiškiniiui apibūdinti pasitelkia Alfredo Einsteino sąvokas „priešmonodija“ arba „pseudomonodija“ (Alfred Einstein „*Der „stile nuovo“ auf dem Gebiet der profanen Kammermusik*“, in: G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M., 1924, p. 371).
- ³³ It. „[...] per sollevamento tal volta degli animi oppressi [...]“ – Caccini kalba apie Antikos epochoje muzikai priskirtos vienos iš funkcijų „maksimalistinę“ interpretaciją – po pastangos suteikti atsipalaidavimą. Caccini, be abejo, yra įsitikinęs, kad, panaudojus „aukščiausius“ tekstus, toji atvangai skirta muzika pakylės sielas. Taip muzika taps kilnesnė ir praras šiek tiek banalų „liaudiškos“ kilmės pobūdį.
- ³⁴ Kanconetė (it. *canzonetta* – dainelė) – nedidelės apimties daugiabalsis (Caccini atveju vienbalsis – S. Š.) vokalinės muzikos kūrinys. Būdinga strofinė forma (aa bb cc), paprasta, dažniausiai nepolifoninė faktūra, šokio pulsas. Žr. Muzikos enciklopedija, 2003, t. II, p. 108.
- ³⁵ Gabriello Chiabrera (1552–1638) – italų poetas ir libretistas, gimęs ir miręs Savonoje. Parašė poetas „*Firenze*“ („*Florencija*“, 1615), „*Amedeide*“ („*Amedeida*“, 1620). Jis yra pastoralės
- libreto „*Il rapimento di Cefalo*“ („*Kefalo pagrobimas*“, 1600), kuriam Caccini sukūrė muziką, autorius.
- ³⁶ Tai patvirtina, kad Caccini 1565 m. atvyko į Florenciją.
- ³⁷ Caccini buvo XVI a. šešto dešimtmečio viduryje Cosimo I de’Medici priimtas į tarnybą.
- ³⁸ Žodis *affettuosa* (it. – jausminga, jautri, emociinga, karšta) beveik visur verčiamas kaip „ekspressyvus“, žinant, kad tikroji reikšmė yra „patetiškas“, t. y. perteikiantis aistrą.
- ³⁹ Kitais žodžiais, kirčiuoti skiemenys turi sutapti su stipriąja takto dalimi. Panašias rekomendacijas apie gerą prozodiją (gr. *prosōdia* – priegaidė, intonacija, kirtis; skiemenų, žodžių ar jų grupių tarimo trukmės, kirčių, intonacijų sistema ir ją tirianti kalbotyros šaka) dėstė Gioseffo Zarlino (1517–1590) savo traktate „*Le istituzioni harmoniche*“ („*Harmonijos pagrindai*“, 1558 / 1573, IV d., 32 ir 33 sk.).
- ⁴⁰ Tą patį kalba Mersenne apie vėlesnės kartos prancūzų dainininkus: „Bet reikia pripažinti, kad prancūziškoms arijoms dažniausiai trūksta aistros akcentų, nes mūsų dainininkams užtenka tik pakutenti klausą ir patikti publikai savo dirbtinumu, nesistengiant sužadinti savo klausytojų jausmus, laikantis teksto temos ir intencijos“ („*Harmonie universelle*“, 1636, „*Livre VI*“, p. 361).
- ⁴¹ Heuillonas pateikia trijų to meto autorių (Maffei, Zacconi, Durante’s) citatas, kurios rodo nuomonių nesutapimą dėl balsių efektyvumo (Heuillon, 1995, p. 93). Pavyzdžiui, pasak Giovanni Camillo Maffei, „[...] pasažai tebūna atliekami kadencijose [...] ant priešpaskutinio žodžio skiemens [...], o geriausia ant žodžių ar skiemenų, kurie turi balsį „o“ [...], labiausiai tinkantį, nes jį dainuojant balsas yra „apvalnesnis“ [...]“; Lodovico Zacconi nuomone, „tas, kuris nori gerai išmokti dainuoti, turi bet kokiame pavyzdyje dainuoti penkis balsius, būtent „a“, „e“, „i“, „o“, „u“. Todėl kad kai kurie iš jų yra uždari, kaip „i“ ir „u“, kiti – pusiau atviri, kaip „e“ ir „o“, ir vienas balsis – platus, kaip „a“; dainininkas pamatys, kad „i“ ir „u“ ištariami lengvai, kad daugiau pastangų reikia ištarti „e“ ir „o“ ir kad norint ištarti „a“ [...] teks daugiau pasistengti. Šitai treniruodamasis dainininkas susidurs su nedidelėmis kliūtimis“; Ottavio Durante „Pratarmėje dainininkams“ išreiškia visiškai priešingą nuomonę apie pasažus: „reikia vengti pasažų tose vietose, kuriose būtų sunku suprasti žodžius, ypač trumpuose skiemenyse ir netapačiuose balsiuose, kaip „i“ ir „u“, nes pirmasis panašus į arklio žvengimą, antrasis – į vilko kauksmą, bet reikia stengtis dainuoti pasažus „*passaggiare*“ ilgais skiemenimis ir virš [...] trijų likusių balsių: „a“, „e“ ir „o“, kurie pasažams labai tinkami [...]“.
- ⁴² Lot. *dispositio* – išdėstymas, paskirstymas. Baroko retorikos teorijoje – muzikinių minčių išdėstymo tvarka pagal oratorinio meno principus.
- ⁴³ Neaišku, ką norėta pasakyti žodžių junginiu *per esercitare la disposizione*. Galbūt Caccini tuo nori pabrėžti, kad techniniai vokalo sunkumai dainuojant atvirus balsius lengviau įveikiami nei dainuojant uždarus balsius.
- ⁴⁴ Italų kalbos žodis *durezza* iš tiesų reiškia dėl užtęsimo atsiradusius disonansus (pavyzdžiui, Frescobaldi *Toccata di durezze e ligature* [„Tokata su disonansais ir sujungtomis natomis“]). Tokius disonansus, kilusius iš naujosios rečitatyvinio stiliaus koncepcijos, mes, nesant analitinės to laiko terminologijos, galėtume pavadinti anticipacijomis, ypatingais sprendimais ir foršlagais (apodžiatūromis).
- ⁴⁵ Šio instrumento „išradėju“ laikomas Antonio Naldi, vadintas Il Bardella (?–1621), tarnavęs Medici rūmuose Florencijoje nuo 1571 m. Kitaronas buvo panaudotas kaip antikinės kitaros

ekvivalentas intermedijoms, viena jų buvo parengta 1589 m. vykusioms Ferdinando I de' Medici vedyboms (tai intermedija „La Pellegrina“ („Maldininkės“)).

46 „Norint dainuojant suteikti balsui grakštumo pačioje pradžioje arba bet kurioje kitoje vietoje (ir čia, kaip ir visur kitur, reikalingas sprendimas), pradedama per terciją arba kvartą iš apačios, pagal kitų balsų sąskambius [...]“ (Bovicelli, 1594, p. 11). Christophas Bernhardas traktate „Von der Singe-Kunst“ šią manierą vadina *cercar della nota* („natos ieškojimas“).

47 Schmitz nuomone, žodis *consonanze* čia veikia suprantamas kaip sąskambis arba akordas, o ne kaip *dissonanze* priešprieša (Schmitz, 1995, p. 26).

48 Kai toji pridėtinė nata priklauso vertikaleje su ja suformuotam akordui.

49 Caccini iš dviejų garso atakos būdų labiau vertina tą, kai pradedama tikslu tonu ir jis stiprinamas.

50 Zacconi patvirtina: „[...] daug (dainininkų) turi vadinamuosius „galvos“ balsus, kuriuos jie išgauna su savotišku staigumu (ir šį dalyką galima kiek pateisinti), todėl reikėtų juos (dainininkus) stabdyti ne tik dėl to, kad neužgožtų kitų, bet ir dėl to, kad vadinamasis „galvos balsas“ beveik visą laiką lūžta“ (cit. iš: Heuillon, 1995, p. 98).

51 Bacilly: „Pirmiausia būtina, kad dainavimo mokytojas turėtų balsą, ir ypač – teisingą; kartoju, balsą, kad būtų išgirstas, nes neišmoksi dainuoti nei iš knygų, nei iš taisyklių, jeigu jų nepalydės gyvas balsas“ (Bacilly, 1688, p. 64–65).

52 Šio natų pavyzdžio, kuris demonstruoja du skirtingus eksklamacijos būdus, madrigalo tekstas yra iš Giovanni Battisto Guarini (1538–1612) poezijos rinkinio „Rime“ (Venecija, 1598). Pateikiamos originalo faksimilės ir natų pavyzdžiai modernioje notacijoje.

53 Turėtų būti mažosios sekstos, nes kaip tik tokia parašyta natų pavyzdyje.

54 Lucija Caccini (gyvenimo ir mirties datos nežinomos).

55 Margherita – Vittoria Archilei (1582–1620) mokinė.

56 *Romanesca* yra melodinė harmoninė formulė, kuri XVI ir XVII a. tapo nesuskaičiuojamų aranžuotų ir variacijų pagrindu. Jai būdinga nuosekliai besileidžianti melodinė linija ir kvartos intervalai boso partijoje:



Egsistuoja tam tikra giminytė su *folia* ir *passamezzo antico* formulėmis.

57 Nepamirškime, kad čia yra muzikos kūrinių rinkinio įžanga.

58 Mersenne: „Bet yra dar vienas arijų aspektas, dainuojant sunkiau pažymimas negu viskas, ką mes iki šiol aptarėme, būtent: tam tikra didybė, kylanti iš patrauklaus dainavimo ir balso harmonijos, ir dėl to aspekto ta pati arija turi kažin ką didaus ir gražaus, kaip nutinka beveik su viskuo, ką gali sukurti žmogaus išmonė, ko esmė yra veiksmas kaip šokis, jojimo arkliau maniera [...]. Ir jeigu atidžiai klausysi visų kiekvieno instrumento stygų garų, suprasi, kad visada atsiranda toks, kuris yra geresnis, malonesnis ir švelnesnis už visus, kuris yra didingas ir gražus, todėl norima kuo dažniau girdėti tą garsą. Dainininkai ypač jį turi kreipti dėmesį arba jie turi kuo dažniau repetuoti, kad balsas būtų kuo stipresnis, išvermingesnis ir netgi švelnesnis“ (Mersenne, 1636, p. 361).

59 It. *Le voci finte* – dirbtiniai, netikri balsai. Be jokios abejonės, Caccini čia turi omenyje galvinį registrą (*Voix de tête*).

60 Caccini „Euridice“ dedikacija G. De Bardi (1600): „Toku būdu šioje „Euridikėje“ dainuojamų partijų harmoniją palai-ko *basso continuo*, virš kurio aš pažymėjau kvartas, sekstas,

septimas ir tercijas – didžiausias ir mažasias pagal reikalą, vidurinių balsų atlikimą patikėdamas grojančiojo sprendimui ir meistriškumui.“

61 Antonio Naldi, vadinamo Il Bardella, gyvenimo ir mirties datos nežinomos. Šis kitarono muzikantas ir dainininkas Florencijos dvare pasirodė 1589 m. per didžiojo kunigaikščio vedybų iškilmes, kuriose jis kitaronu akompanavo dainininkei Vittoriai Archilei (1582–1620). Cristofano Malvezzi: „Vittoria Archilei [...], jai pritarė du kitaronai, vienu iš jų grojo jos vyras, kitu skambino Antonio Naldi, jo Aukštybės apmokamas tarnas [...]“. Antonio Naldi laikomas kitarono išradėju. Prieiga per internetą: Tim Carter. Naldi, Antonio. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 26 May. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19545>>.

62 Mersenne: „Tie, kurie neturi galimybės keliauti, gali bent paskaityti romiečiu vadinamą Giulio Caccini (jo knygą ar knygas), kuris 1612 metais Florencijoje išspausdino knygą apie „Meną gerai dainuoti“; joje (knygoje) instrumentams būdingus pasažus jis atskiria nuo tų, kurie tarnauja balsui; svarbiausias dainavimo puošmenas suskirsto į balso sustiprinimą ir tildymą, kuriuos jis vadina *crescere e scemare della voce*, (suskirsto) į eksklamacijas į dvi pasažų rūšis, kurias jis pavadina triliais (*trilli*) ir grupetais (*gruppi*), o šie jo pasažai atitinka mūsų *passages, frendons, tremblemens* ir *batemens de gorge*. Jis taip pat priduria, kad pasažus ir trilius reikia taikyti ilgiems skiemenims ir kad balsas turi būti nutildytas arba sustiprintas ant atskirų skiemenų, jog išreikštų aistrą; tai, kas natūraliai daroma to net nesimokius, jeigu tik turi nors kiek sveiko proto [...] Aš grįžtu prie kadencijų ir eksklamacijų, kuriuos galima atlikti nesuskaičiuojama daugybe būdų; žmonių įsitikinimų ir vaizduotės niekaip nereguliuosi, visada atsiranda nors pridurti. Taigi tie, kurie mėgsta gausius pasažus ir diminucijas, gali perskaityti „Ignace Donat“ 8 knygos 5 skyriaus 156 „Cerone“ pasažus arba glosadas, „Fontegara de Sylvestro di Ganassi“, kuris 120 puslapių aprašo fleitoms pritaikytus pasažus, ir kitas knygas, pirmiausia – Giulio Caccini „Le nuove musiche“, kurią aš jau paminėjau [...]“ (Mersenne, 1636, p. 357). Cit. iš: Heuillon, 1995, p. 84

Literatūra ir šaltiniai

- Bérard, Jean Blachet. *L'art du chant*. Paris 1755.
 Bernhard, Christoph. *Von der Singe-Kunst oder Manier*. 1649?
 Bovicelli, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica*, Venice 1594.
 Bruveris, Jonas. „Barokas“. In *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, I tomas, p. 130–131.
 Bacilly, Bertrand de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*: Paris, 1688.
 Bukofzer, Manfred. *Music In The Baroque Era – From Monteverdi To Bach*. New York, W. W. Norton & Company, 2007.
 Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Firenze: Appresso i Marescotti, MDCI (1601).
 Daunoravičienė, Gražina. „Skaitmeninis bosas“. In *Muzikos kalba. Barokas. II d.*, sud. G. Daunoravičienė. Vilnius, 2006, p. 127–201.
 Daunoravičienė, Gražina. „Muzikos teorijos raidos aspektai „Das Generalbasszeitalter“ epochoje“. In *Menotyra*. Vilnius: Lietuvos mokslų akademija leidykla, 2006, t. 42, Nr. 1, p. 1–9.

- Harnoncourt, Nikolaus. *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Kassel. 1982 / 2010 pakartotas 6-as leidimas.
- Heuillon, Joël. *Préfaces aux „Nuove Musiche“ parues à Florence en 1602 et en 1614 / Giulio Caccini detto Romano*. Présentation et notes Joël Heuillon, traductions Joël Heuillon et Francis Saura, transcriptions Joël Heuillon et Jeanne Boelle. Lille: Ed. GKC, 1995.
- Hitchcock, Hugh Wiley. „Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche“. In *The Musical Quarterly*, LVI, 1970, p. 389–404.
- Katkus, Donatas. *Muzikos atlikimas*. Vilnius, 2006.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle*. Paris, 1636.
- Montclair, Michel Pignolet de. *Principes de musique*. Paris, 1736.
- Schmitz, Frauke. *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik*. Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1995.
- Tauragis, Adeodatas. „Caccini Giulio“. In *Muzikos enciklopedija*, Vilnius: LMTA, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, t. 1, p. 223.
- Tim Carter, et al. „Caccini.“ *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 24 May. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1>>.
- Tosi, Pier Francesco. *Observations on the Florid Song*. Übersetzung von John Ernest Galliard, London: J. Wilcox, 1742 oder 1743. Faksimile. London: William Reeves, 1967.
- Veilhan, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th–18th centuries)*. Paris: A. Leduc, 1979

Summary

The present scientific article introduces and analyzes an authentic source – the preface to Italian composer Giulio Caccini's (1551–1618) selection of arias and madrigals *Le nuove musiche* (*The New Music*, 1601/1602). This text by Caccini is one of the first documents to testify the formation of a new style and marks the birth of a new manner of singing, based on the state of affect and the expression of meaning hidden in the words. In this new style, contrary to all other dominating practices of music composition, one voice was immediately perceived as a solo line, and not as a part of an ensemble of voices – thus, an emancipation of an individual was introduced. Caccini is one of the first musicians to define this change.

The choice of the title *Le nuove musiche* for Caccini's selection of arias and madrigals is justified in the preface by the presentation of new and authoritative school of vocal performance. The author of the preface criticizes the tasteless and meaningless usage of ornamentation. Caccini himself used ornaments very sparingly; another novelty was the fact that the composer marked ornaments in the exact places where they were to be sung. Those places were usually connected with emotionally charged words, and

the purpose of ornamentation, according to Caccini, was to strengthen the dramatic effect. In the preface Caccini also mentions an exclusive and highly interesting form of ornamentation – dynamic ornaments (exclamations, *messa di voce* and *sprezzatura*). Exclamation is presented as “the most important instrument when it comes to move one's soul” (It. *è mezzo più principale per muovere l'affetto*). *Sprezzatura*, as a form of *rubato*, enables the singers to express the emotion of the word without being restricted by the tempo (just as it would be unnatural for someone who is excited to speak evenly).

The influential power of Caccini's ideas regarding the new musical style is justified by similar volumes of vocal music, introduced by other authors. Among such examples are four books by Enrico Radesca *Canzonette, Madrigali & Arie* (1605, Turin), Domenico Brunetti's *L'Euterpe* (1606, Venice), Severo Bonini's *Madrigali e Canzonette spirituali* (1607, Florence), Jakopo Peri's *Le varie musiche* (1609, Florence), Raffaello Rontani's *Le varie musiche* (1613, Florence) and others. Beside these editions of accompanied songs there also appeared more treatises that were dedicated to the new approach to singing, in the style of *Le nuove musiche*. Such works include Ottavio Durante's *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver' passaggi, et altri affetti* (1608, Rome), Giovanni Battista Doni's *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (1635), Antonio Brunelli's *Varii Eserciti* (1614, Pisa?), Adriano Banchieri's *Cartella musicale* (1614, Venice), Francesco Rognoni's *Selva de varii passaggi* (1620) and others. And still, even in the context of the many treatises that emerged around that time, Caccini's writing *Le nuove musiche* still stands as the most influential one. This fact is verified by not only its repeated releases (later editions were presented in 1607 and 1615 in Venice, *Raverii, Vincenti*), but also by the evaluations given by contemporaries.

Caccini's name is mentioned only in some episodes of the works by Lithuanian musicologists. One of the main purposes of this article is to get closer to the theoretical legacy of the composer and to inspire a broader and more thorough analysis of the insights provided by this practitioner and theoretician. At the same time, it is an attempt share the knowledge that is necessary for a successful interpretation of Baroque music with the singers of our time.

The second part of the article supplies a translation of Caccini's first selection. The translation was performed using the authentic Italian text as well as its French and German variants (Heuillon, 1995; Schmitz, 1995).