

AS NOVAS MÚSICAS

NOVAS MÚSICAS E NOVA MANEIRA DE ESCREVÊ-LAS

GIULIO CACCINI

A S N O V A S
MÚSICAS
DE GIULIO CACCINI
DITO ROMANO.



EM FLORENÇA
PELOS MARESCOTTI
MDCI.

Conrado Augusto Gandara Federici

Tradutor.

Eu, Frei Francesco Tibaldi, florentino da Ordem Menor, li estes madrigais musicais do Senhor Giulio Caccini Romano, e sobre estas composições em matéria de amor mundano, não encontrei coisa alguma que reprove a fé católica, nem tampouco contra o Prelado da Santa Igreja, a República ou os Príncipes, e por tal fé, escrevi estas quatro linhas de próprio punho, na igreja de Santa Cruz em Florença no último dia de junho de 1602 com a carta dedicatória ao Senhor Lorenzo Salviati, e uma outra aos leitores.

Concede-se o direito de impressão com o consentimento do Padre Inquisidor, primeiro dia de julho de 1602.

Cos. Vigário de Florença

Concede-se licença de impressão em Florença. In quorum fide. Dat. Flor. 1º de junho de 1602.

O Inquisidor de Florença

A O I L U S T R Í S S I M O

SENHOR LORENZO SALVIATI

VOSSO HONORÁVEL SENHOR



Nenhuma coisa reconforta mais o oferecer aos outros até mesmo os pequeninos dons, do que a gratidão de quem nesta se digna a aceitá-los. V.S. Ilustríssima sempre se condescendeu em favorecer e acolher, não direi os dons, mas as provas dos meus exercícios musicais: enquanto seu nobre intelecto afinado em todas as belas disciplinas, é-se deleitado não somente em escutar de mim as minhas músicas, e de quem é exercitado por mim, e o canto, mas amiúde ainda de honrá-las cantando-as. O porquê, devendo-me por certa experiência artística, publicar alguns poucos Madrigais e cançonetas compostas em Ária, recomendo-os à vossa proteção, que com tanta cortesia compraz-se em considerá-las: esperando que aquelas Musas, com as quais ela em seu nobilíssimo jardim se firma estar em virtuoso dileto, que por vizinhança de lugar que daquela minha humilíssima casa não se destaca, devem manter recordadas à V. S. Ilustríssima aquela minha servitude, que de antiga que seja, deseja e espera cada vez mais integrar-se à vossa virtude, e na benevolência de vossa graça, a qual, desejando sempre que esteja adornada pela graça divina, a vós presto reverências. Florença no primeiro dia de Fevereiro de 1601.

A Vossa Ilustríssima

Agradecidíssimo Servidor

Giulio Caccini.

A O S L E I T O R E S :

Se os estudos de música feitos por mim entorno da nobre maneira de cantar, aprendidos de meu famoso professor Scipione Del Palla, e minhas outras composições de mais madrigais e árias, compostas por mim em diversas épocas não as manifestei até agora, isto é proveniente de não estimar necessário: parecia-me que suficientes honrarias já recebesse pelas minhas músicas, muito além até de seus méritos, vendo-as continuamente executadas pelos mais famosos cantores e cantoras da Itália, e outros nobres e amantes desta profissão. Mas as vendo agora rumarem laceradas e gastas, além do mau emprego daqueles longos giros de vozes simples, e dobradas, isto é redobradas, entrelaçadas uma à outra, criadas por mim para fugir daquela antiga forma de passagens às quais já se acostumaram, mais própria aos instrumentos de sopro e de cordas, do que para as vozes, e outrossim usar indiferentemente, o crescer, e o diminuir da voz, as exclamações, *trilli* e *gruppi*, e outros tais ornamentos à boa maneira de cantar, foi-me necessário, e ainda movido pelos amigos, publicar minhas músicas; e nesta primeira impressão com este discurso aos Leitores mostrar as causas, que me induziram a similar modo de canto para uma voz solo, a fim de que, não sendo mais nutrido pela música destes modernos tempos há pouco passados (que eu saiba) daquela inteira graça que sinto em minh'alma ressoar, possa deixar delas nestes escritos algum vestígio, e que outros possam alcançar a perfeição, pois Poca favilla gran fiamma seconda¹. Eu, verdadeiramente nos tempos em que florescia em Florença a virtuosíssima Camerata do Ilustríssimo Senhor Giovanni Bardi de Conti de Vernio, aonde afluía não somente grande parte da nobreza, mas ainda eminentes músicos, e engenhosos homens, e Poetas, e Filósofos da Cidade, havendo também eu a frequentado, posso dizer ter apreendido mais do que seus dotes da razão, que em mais de trinta anos de contraponto, pois estes expertíssimos gentis-homens sempre me confortaram, e com claríssimas razões convenceram-me a não valorizar aquele tipo de música que, não permitindo entender bem as palavras, corrompe o conceito e o verso, ora alongando e ora abreviando as sílabas para acomodar-se ao contraponto, laceramento da Poesia, mas a ater-me àquela forma tão celebrada por Platão e outros filósofos, que afirmaram a música não ser outra senão a fala, e o ritmo e o som por último, e não ao contrário, a desejar que ela possa penetrar o intellecto alheio, e realizar aqueles admiráveis efeitos os quais estimam os escritores, e que

não poderiam acontecer através do contraponto da música moderna, e particularmente cantando um solo sobre qualquer instrumento de corda, que não se entendia a palavra por conta da profusão de passagens, tanto nas sílabas curtas quanto nas longas, e em todo gênero de música que por este meio fossem pela plebe exaltados e aclamados como solenes cantores. Visto portanto, se como digo, que tais músicas e músicos não obtinham outro prazer fora daquele, que podia a harmonia dar ao ouvido solo, tanto que não podiam elas mover o intelecto sem a inteligência das palavras, ocorre-me introduzir um tipo de música pela qual os outros pudessem quase que falar em harmonia, usando nesta (como disse em outra oportunidade) uma certa nobre *sprezzatura*² do canto, passando por vezes por algumas dissonâncias, mantendo por isso a corda do baixo parada, exceto quando quiser servir-me dela segundo um uso comum, com a região média do instrumento para exprimir algum afeto, não sendo boas a outro. Lá donde principiei naqueles tempos estes cantos para uma voz solo, parecendo-me que tivessem mais força para deleitar e mover, do que mais vozes juntas, compus naquele tempo, os Madrigais “Perfidissimo volto”, “Vedrò'l mio sol”, “Dovrò dunque morire”, e similares; e particularmente a ária sobre a Égloga Del Sannazaro “Itene à l’ombra de gli ameni faggi” naquele mesmo estilo, que depois adotei para as fábulas, que em Florença foram representadas cantando. Aqueles Madrigais e Ária ouvidos na camerata com amoroso aplauso, e exortações a executar meu pressuposto fim por tal caminho, moveram-me a transferir-me a Roma a fim de apresentar-lhes também acolá, onde ouvidos os ditos Madrigais e Ária na casa do Senhor Nero Neri, muitos gentis-homens que lá se reuniam, e particularmente ao Senhor Lione Strozzi, todos podem conceder bons testemunhos, quanto me exortassem a continuar a iniciada empresa, dizendo-me por isto naqueles tempos, não terem nunca ouvido harmonia de uma voz solo sobre um simples instrumento de corda, que houvesse tido tanta força para mover o afeto da alma quanto aqueles madrigais; se pelo novo estilo destas, como habituando-se também naqueles tempos cantar a uma voz solo os madrigais publicados para mais vozes, não pareciam eles, além do artifício das partes correspondentes entre eles, a parte solo do soprano, caso fosse cantada em solo, tivesse sozinha afeto algum. Sucedeu-se que, de volta a Florença, e considerando que outros naqueles tempos usavam demais para as músicas algumas Cançonetas, palavras vis, as quais, pareciam-me, inconvenientes e que entre os homens conhecedores, não as estimassem. Ocorre-me também ao pensamento, desta vez por soerguimento das almas oprimidas, compor algumas

cançonetas em ária para poder usá-las em concerto para mais instrumentos de corda, e comunicado este meu pensamento a muitos gentis-homens da cidade, fui agraciado gentilmente por eles com muitas cançonetas em medidas variadas dos versos, se como ainda que junto ao Senhor Gabbriello Chiabrera, que em abundância e diversificação em relação a todos os outros, supriu-me, dando-me a oportunidade de grande variação, a partir dos quais compus diversas árias e por longo tempo. Não foram pois desprezadas em quase toda a Itália, ora servindo-se deste estilo qualquer um que quisesse compor para uma voz solo, e particularmente aqui em Florença, onde estando eu há já trinta e sete anos estipendiado por estes Sereníssimos Príncipes, à mercê de sua bondade, qualquer um que quisesse, pôde ver e ouvir ao seu bel-prazer, tudo aquilo que compus entorno destes estudos. Nestes, assim, tanto nos madrigais quanto nas árias, sempre procurei a imitação do conceito da palavra, pesquisando aquelas notas mais e menos afetuosas, segundo seus sentimentos, e que particularmente houvessem graça, havendo esconso o mais que pude a arte do contraponto, e assentado as consonâncias nas sílabas longas, e fugindo das breves, e observado a mesma regra ao fazer as passagens, se bem que para determinado ornamento tenha usado algumas poucas colcheias até o valor de um quarto ou de meio compasso, no mais das vezes sobre sílabas breves, pois são notas rápidas e não passagens, mas um certo incremento de graça, se me permitem, até porque o discernimento especial faz de cada regra insurgirem algumas exceções. Mas porque disse acima serem mal empregados aqueles longos giros de voz, é de se advertir que as passagens não foram criadas porque eram necessárias à boa maneira de cantar, mas creio eu, preferencialmente, visando a uma titilação das orelhas daqueles que menos entendessem o que seja cantar com afeto, pois se disto soubessem indubitavelmente as passagens soariam aborrecidas, não sendo coisa mais oposta aos seus afetos, pois por isso disse serem mal empregados aqueles longos giros de voz, mas que por mim foram assim introduzidos para servirem às músicas menos afetuosas, e sobre sílabas longas, e não curtas, e em cadências finais, não servindo ao resto entorno das vogais outra observação, pelos ditos longos giros, a não ser a vogal “u”, que tem melhor efeito na voz do soprano, do que no Tenor, e a vogal “i”, melhor no Tenor do que a vogal “u”, estando todas as remanescentes em uso comum, apesar de muito mais sonoras serem as vogais abertas do que as fechadas, como ainda mais próprias e mais fáceis para exercitar a disposição, a fim ainda que se devam estes giros de voz usar, se façam com algumas regras em minhas obras observadas, e não ao acaso e

sobre a prática do contraponto, donde seria de ofício pensar primeiramente na obra que outros querem cantar em solo, e familiarizar-se a ela, ao considerar que o contraponto seja o bastante; mas que para a boa maneira de compor e cantar neste estilo, serve muito mais a inteligência do conceito, e da palavra, o gosto, a imitação destes também nas notas afetuosas, como na sua expressão ao cantar com afeto, pois o contraponto não convém, servindo-me de tal recurso para acomodar somente as duas partes juntas – o baixo e o canto – e escapar certos erros notórios, e unir algumas rizezas mais por acompanhamento do afeto, do que para usar a habilidade, se como ainda se vê, que melhores efeitos causarão e deleitarão mais uma ária ou um madrigal em tal estilo composto ao gosto do conceito das palavras, que tenha boa maneira de cantar, que não desvirtuará com toda a arte do contraponto, donde não se pode extrair melhor razão, que com a mesma prova. Tais foram pois as razões que me induziram a similar maneira de canto para uma voz solo, e onde, e em que sílaba e vogais se devem usar os longos giros de voz. Ora resta a dizer sobre porque o crescer e diminuir da voz, as exclamações, *trilli* e *gruppi*, e os demais afetos supracitados que são indistintamente usados, mas que, nesse caso, diz-se usar indistintamente, cada vez que outros deles se servem tanto nas músicas afetuosas, onde mais se demandam, quanto nas cançonetas de dança; a raiz deste defeito (se não me engano) é causada porque o músico não domina bem primeiro aquilo que ele quer cantar, pois se assim fosse, indubitavelmente não incorreria em tais erros, se como mais facilmente incorre nestes tais, pois sendo formado em uma maneira de cantar (verbograça) toda afetuosamente com uma regra geral, do que no crescer e diminuir da voz e nas exclamações, quais sejam o fundamento deste afeto, sempre dele se serve em cada sorte de música, não discernindo se as palavras o pedem; lá onde convosco, que bem entendem os conceitos e os sentimentos das palavras conhecem os nossos defeitos, e sabem distinguir onde mais e menos se requeira este afeto: a quem se deve procurar com cada estudo de vultoso prazer, e prezar mais a sua aprovação, do que o aplauso do vulgo ignorante. Esta arte não tolera a mediocridade, e quanto mais refinamento por sua excelência nela está, com tanto mais fadiga e diligência devemos nós professores encontrá-lo com cada estudo e amor, amor este que me moveu (vendo eu que, dos escritos, temos a luz de cada ciência e de cada arte) a dele deixar este tênue facho nestas notas e discursos apensos, entendendo eu de mostrar o quanto se incumbe a quem faz profissão de cantar solo sobre a harmonia do Chitarrone, ou outro instrumento de corda que já esteja introduzido na teoria desta música, e toque com suficiência. Não que não possa ser

parcialmente adquirida também por extensa prática, como se vê, como fizeram muitos, homens e mulheres, até porém a um certo termo; mas porque a teoria destes escritos até o limite supracitado faz o ofício. E porque na profissão de cantor (pela sua excelência) não servem somente as coisas particulares, mas o conjunto a faz melhor. Para proceder por conseguinte com ordem, direi que os primeiros e os mais importantes fundamentos são a entoação da voz em todas as notas, não em solo, que nenhuma corda falte abaixo ou exceda acima, mas que tenha a boa maneira, como ela se deva entoar, e que, por ser usada além, em dueto, veremos um e outro, e com as notas de rodapé que mostraremos, que a mim parecerão mais próprios para os outros afetos, que seguem anexos. São portanto alguns, que na entoação da primeira nota, atacam-na uma terça abaixo, e alguns outros atacam-na na nota mesma, sempre crescendo-a, dizendo-se esta a boa maneira de emitir a voz com graça, a qual a primeira forma, por não ser regra geral, pois que em muitas consonâncias ela não se acorda, ainda que ela se possa também usar, vinda a ser agora maneira tanto ordinária, que ao invés de ter graça (porque também alguns se mantêm na terça abaixo por um espaço de tempo demasiado, onde valeria a pena ser acenada) diria que ela seria ao contrário ofensiva ao ouvido, e que para os principiantes particularmente ela deveria ser usada raramente, e como mais peregrina, eleger-me-ia ao invés desta, a segunda maneira do crescer a voz. Mas porque eu não estou nunca sossegado dentro dos termos ordinários e usados pelos outros, ao contrário fui sempre investigando mais novidade a mim possível, para que a novidade seja apta a poder melhor conseguir a finalidade do músico, isto é deleitar e mover o afeto da alma, considerei ser uma maneira mais afetuosa o entoar a voz por contrário efeito ao outro descrito, isto é, entoar a primeira nota diminuindo-a, apesar da exclamação, que é o meio mais essencial para mover o afeto: e exclamação propriamente outro não é, que no extinguir da voz reforçá-la o mesmo tanto: e tal acréscimo de voz na parte do soprano, sobretudo nas vozes falsas³, muitas vezes tornam-se agudos insuportáveis aos ouvidos, como em muitas ocasiões ouvi. Indubitavelmente, portanto, como afeto mais próprio a mover, melhor efeito fará o entoar da nota diminuindo-a do que crescendo-a; pois na dita primeira forma, crescendo a voz para fazer a exclamação, é necessário ainda ao finalizá-la, ampliá-la e por isso disse que parece forçada e rude. Mas todo o contrário efeito fará ao diminuí-la, depois que ao finalizá-la, o dar-lhe um pouco mais de espírito tornando-a mais afetuosa; além de usar tanto uma forma quanto a outra, e ora o outro efeito poder-se-á variar, sendo sempre muito necessária a variação nesta

arte, desde que ela seja direcionada à finalidade dita. De maneira que se esta é a maior parte da graça no cantar até poder mover o afeto da alma, naqueles conceitos de verdade donde mais se convém usar tais afetos, e se se demonstra com tantas vivas razões delas vêm em consequência

	<i>melhor</i>	<i>bom</i>
Exclamação lânguida.	Exclamação mais viva	por exemplo:

cor mio deh non lan gui re. gui re.

novamente, que destes escritos aprende-se portanto aquela graça muito necessária; que em melhor maneira e maior clareza para sua inteligência não se pode descrever, e não obstante se pode alcançar perfeitamente, pelo que após o estudo da teoria e das ditas regras, se coloque em ação aquela prática pela qual em tudo as artes torna-se mais perfeito, mas particularmente na profissão, e do perfeito cantor e da perfeita cantora.

Daquilo portanto, que possa ser com maior ou menor graça entoado na dita maneira, dele se pode fazer experiência nas notas escritas acima com as palavras embaixo “Cor mio deh non languire” portanto na primeira mínima pontuada se pode entoar “Cor mio” diminuindo-a pouco a pouco e no silenciar da semínima crescer a voz com um pouco mais de espírito, e verá feita a exclamação tão afetuosa pela mesma nota, que cala por grau conjunto; porém muito mais, enérgica aparecerá na palavra “deh” pela sustentação da nota, que não cala por grau conjunto, como também suavíssima, pois, pela repetição da sexta maior, que cala por salto, o que quis observar, para mostrar a outrem, não somente o que são exclamações e onde nasçam, mas que podem também ser de duas qualidades, uma mais afetuosa que a outra, se pela maneira pela qual são descritas, ou entoadas em um modo ou em outro, como por imitação da palavra quando porém ela terá significado com o conceito: além de que todas as exclamações em todas as músicas afetuosas, por uma regra geral, podem sempre ser usadas em todas as mínimas e semínimas pontuadas para descender, e serão vias mais afetuosas para a nota subsequente, que continua, que não farão nas semibreves, nas quais haverá mais espaço, o crescer e diminuir da voz sem usar as exclamações: entendendo por consequência, que nas

músicas arias, ou canções de dança, ao invés destes afetos, deva-se usar somente a vivacidade do canto, base esta que deve ser transportada da mesma ária, na qual mesmo que haja lugar para quaisquer exclamações, deve-se deixar a mesma vivacidade, e nelas não pôr afeto algum que tenha a languidez. Eis porquê chegamos nós a uma cognição quanto seja necessário ao músico um certo discernimento, o qual costuma prevalecer sobre a arte, como também podemos ainda conhecer das notas acima escritas, quanta maior graça têm as quatro primeiras colcheias sobre a segunda sílaba da palavra “languire” assim ritenutas da segunda colcheia pontuada, que as últimas quatro iguais, assim descritas como exemplo. Mas porque muitas são as coisas que se usam na boa maneira de cantar, que para encontrar-se nesta maior

Trillo.

Gruppo.



graça, descrita em uma maneira, fazem efeito contrário uma da outra, donde se diz a outrem cantar com mais ou menos graça, far-me-ão agora demonstrar primeiramente, em que guisa foi descrito por mim o *trillo* e o *gruppo*, e a maneira usada por mim para ensiná-lo aos interessados de minha casa, e além pois todos os outros efeitos mais necessários, para que não reste refinamento por mim observado, que não se demonstre.

O *trillo* descrito por mim sobre somente uma nota, não foi por outra razão demonstrado nesta guisa, senão porque, ao ensiná-lo à minha primeira esposa, bem como à atual e para minhas filhas, nele não observei outra regra, além desta, na qual é escrito, e um, e outro, isto é começar-se da primeira semínima, e rebater cada nota com a garganta sobre a vogal “a” até a última breve, e similarmente ao *gruppo*; tal *trillo* e *gruppo*, quanto à supradita regra, dominados com grande excelência pela minha ex-esposa os deixarei julgar qualquer um que a seu tempo a ouça cantar, bem como a outrem deixo o julgamento, podendo-se ouvir, em quanto refinamento seja feito pela minha atual esposa, que, se é verdade que a experiência seja mestra de todas as coisas, posso com alguma segurança afirmar e dizer não se poder usar melhor meio para ensiná-lo, nem melhor forma para descrevê-lo, do que como está expresso um e outro. Tais *trillo* e *gruppo* por serem degraus necessários a muitas coisas que se descrevem, e são efeitos daquela graça que mais se pesquisa para o bem cantar, e como dito acima, escritos

em uma maneira, ou em outra fazem contrário efeito daquele conveniente, mostrarei não somente como podem-se usar, mas ainda todos estes efeitos descritos em duas maneiras com o mesmo valor das notas, para que de toda forma cheguemos em concórdia, como acima é repetido mais vezes, pois que com estes escritos aliados à prática se possam aprender todos os refinamentos desta arte.

The image displays six staves of musical notation in G major, illustrating various guitar techniques. The first three staves show basic melodic lines with fingering (1, 2) and slurs. The fourth staff includes a trill (Trillo), a throat slur (Rebatimento de garganta), and another trill. The fifth staff features a simple cascade (Cascata simples) and a double cascade (Cascata dupla). The sixth staff shows a cascade for breath-taking (Cascata para retomar o fôlego) and another similar cascade (Outra cascata similar).

Segundo as notas supra-escritas em duas maneiras, vemos ter mais graça a segunda do que a primeira, da qual portanto podemos fazer melhor experiência; serão a seguir descritas algumas destas com as palavras em baixo e junto o baixo para o Chitarrone, e todos os passos afetuosíssimos, com a prática dos quais qualquer um poderá com eles se exercitar: e deles adquirir respectiva maior perfeição.

Cor _____ deh non _____ gui re

11 #10 14 #10

deh _____ non langui _____ re

11 #10 14 #

deh _____ non _____

trillo

lan gui re

6 11 #10 14 #

deh _____ non _____ lan _____ gui re

exclamação afetuosa

11 #10 14 #

Ahi - - - me ch'io mo _____ ro _____

trillo

6 5 11 #10 9 #10

Par _____

gruppi trillo

trillo

to. Ahi _____ me ch'io _____

6

mo _____ ro. _____

7 6 11 #10 9 10

Aria di Romanesca.

exclam. trillo

Ahi _____ dis - pie ta - to' A - mor _____ co-me con

6

trillo. trillo.

sen _____ ti _____ ch'io me ni vi - - -

6 11 #10 9 #10 7 6

5

ta _____ si _____ pe - nos', - e - ri - a.

6 13 12 11 #10 14

Deh dove son fuggiti

diminuição de voz exclam. espirituosa exclam. mais viva exclam.

Deh deh ___ do-ve son fug gi - ti deh do ve son spa-ri - ti gl'oc ___ chi de quali-er

ra - i? Io son ce - ner o - ma - i. Au - re au - re di - vi - ne, ch'er-

ra - te pe - re - gri - ne in que-sta part' e in quel - la. Deh, re - ca-te no-vel - la dell' al-ma lu ce

lo - ro. Au - re ch'io me ne mo - ro, deh re - ca-te no-vel la dell' al-ma lu ce

lo - ro. Au - re, Au - re, ch'i - - o me ne mo - - - ro.

com a supradita sprezzatura trillo exclam.

exclam. com maior medida trillo excla.

exclam. reforçada tr. por meio compasso

Detailed description: The image shows a musical score for the aria 'Deh dove son fuggiti'. It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The vocal line includes lyrics in Portuguese and Italian. Performance instructions are written above the vocal line, such as 'diminuição de voz', 'exclam. espirituosa', 'exclam. mais viva', 'exclam.', 'com a supradita sprezzatura', 'trillo', 'exclam. com maior medida', 'exclam. reforçada', and 'tr. por meio compasso'. The bass line includes figured bass notation (e.g., 6, #6, #, 6, #, #10, 11, #10, 11, #10, 14, 6, 11, #10, 6, #, 6, 11, 12, 11, #10, 11, #10, 13, 12, 11, #10, 14) and fingering numbers (6, 11, 12, 11, #10, 11, #10, 13, 12, 11, #10, 14). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

E porque nos dois últimos versos sobre as palavras “Ahi dispietato amor” na Aria di romanesca, e no madrigal seguinte “Deh dove son fuggiti” estão incluídos todos os melhores

afetos que se podem usar entorno à nobreza desta maneira de cantar, os quais quis, por isso, descrevê-los; para mostrar onde deve-se crescer e diminuir a voz: a fazer as exclamações, *trilli* e *gruppi* e, em suma, todos os tesouros desta arte, bem como para não ser necessário outra vez demonstrar aquilo que em todas as obras seguirão: e a fim de que sirvam como exemplo, em identificação, nestas músicas, os mesmíssimos lugares onde serão mais necessários, segundo os afetos das palavras. Segue-se pois, que de nobre maneira seja esta assim chamada por mim, que seja usada sem se submeter à métrica regular, muitas vezes sendo a metade o valor da nota, menos segundo os conceitos das palavras, que é, pois, donde nasce aquele canto em *sprezzatura*, de que se fala; lá onde, portanto, são tantos os efeitos a serem usados para a excelência desta arte, para a qual é tão necessária a boa voz, quanto a respiração, para do fôlego se valer onde mais aprouver, será portanto útil advertência que o professor desta arte, que deve pois cantar em solo sobre o Chitarrone, ou outro instrumento de corda, sem ser forçado a acomodar-se a outro que a si mesmo, eleja-se um tom, no qual possa cantar em plena e natural voz, para fugir das vozes falsas. Os quais, para fingi-los - ou ao menos nos forçados - vale-se da respiração para não descobri-los muito (pois, no mais, costumam ofender aos ouvidos), dela também valendo-se para dar maior espírito no crescer e diminuir da voz, nas exclamações e todos os outros efeitos que mostramos; faça sim, que a respiração não lhe falte, pois, onde é preciso. Mas das vozes falsas não podem nascer a nobreza do bom canto: que nascerá de uma voz natural, cômoda em todas as notas, a qual qualquer um poderá manejar a seu talento, sem se valer da respiração para outra coisa, senão para se mostrar senhor de todos os melhores afetos, que se podem usar nesta nobilíssima maneira de cantar, cujo meu amor, e genericamente de toda música, em mim aceso por inclinação da natureza, e pelos estudos de tantos anos, desculpar-me-á se deixado fosse devanear muito além, que talvez não conviesse a quem não estima menos o ensinar, do que o comunicar o aprendido, e à guisa de reverência, levo a todos os professores desta arte: a qual, sendo belíssima, e deleitando naturalmente, então se faz admirável, e ganha-se inteiramente o amor de outros, quando com ela, aqueles que a possuem, e com o seu ensino, e com o deleitar de tantos outros exercitando-a frequentemente, a descubrem, e a revelam como um exemplo e uma imagem verdadeira daquelas incontroláveis harmonias celestes, das quais derivam tantas graças sobre a Terra, com as quais desperta os intelectivos ouvintes à contemplação dos infinitos diletos no Céu espalhados.

Pois que eu tenha o costume de em todas as minhas músicas saídas de minha pena, denotar pelas cifras sobre a parte do Baixo, as terças e as sextas, nas maiores onde é assinalado o sustenido e nas menores o bemol, similarmemente às sétimas ou outras dissonâncias para acompanhamento das partes do meio; resta agora dizer que as ligaduras das partes do Baixo, nesta maneira, foram usadas por mim, para que após a consonância do acorde tanja-se somente a corda assinalada, sendo esta a mais necessária (se não estou errado) na própria aplicação do Chitarrone, e a mais fácil de se usar, e de se realizar, sendo este instrumento o mais apto a acompanhar a voz, particularmente a do Tenor, do que qualquer outro; deixando por remanente ao arbítrio de quem mais entende, o tanger com o Baixo daquelas cordas, que podem elas ser de melhor entendimento, ou que mais acompanharão a parte que canta em solo, não se podendo, exceto pelo uso da tablatura, pelo quanto conheço, descrevê-lo com mais facilidade. Mas entorno às ditas partes do meio, é vinda uma observação singular de Antonio Naldi, dito o Bardella, gratíssimo servidor destas Altezas Sereníssimas. O qual, pois se como foi o inventor, assim é reputado por todos como o mais excelente que, até os nossos tempos, tenha melhor tocado tal instrumento, pois das suas realizações fazem fé os professores, e aqueles que se deleitam ao exercício do Chitarrone, se já mesmo ele não adviesse daquele, que em mais outras vezes, também sucedido é, isto é que outros se envergonhassem em ter aprendido as disciplinas de anteriores, como se alguém pudesse ou devesse ser inventor de todas as coisas, e como se fosse tolhido ao engenho dos homens poder sempre andar criando novas disciplinas à elevação da própria glória e benefício comum.

Do Impressor aos Leitores.

A dilação do tempo desta obra até a data da dedicatória, que foi no dia primeiro de fevereiro até este último dia de junho, no qual é subscrita a licença do Superior, pareceria longa e desconforme, caso o discreto Leitor não fosse advertido de que, após o início da impressão, a longa enfermidade do autor, e a enfermidade e morte de meu pai Giorgio Mariscotti, foram as verdadeiras causas e desculpas de alterar os dias e as datas.

Movetevi Pietà

Musical notation for the first system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "Mo - ve - tevi a pie - - tà mo vete - vi a pie - - tà del". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: #, b, b, b, #, 11, #10.

Musical notation for the second system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "mio tor men - - to e do - - v'il pian - to, e'l". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: b, 11, #10, b, 4, #3, #.

Musical notation for the third system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "sos - pi - rar - - - non giun - - -". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: 8, 11, 10.

Musical notation for the fourth system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "ge Deh por ta te voi - - - lun - - -". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: 10, #, 7, #6.

Musical notation for the fifth system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "ge port - at' - au - re be - ni - - gn'il mio - - la - - men - - to". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: 13, #, 6, #, b, 6, 11, #10.

Musical notation for the sixth system. The treble clef staff contains the melody with lyrics: "Las - so Las - so ch'io pre go'il ve - - to e non - - m'av - veg - - gio mo ren - -". The bass clef staff contains the accompaniment with fingering numbers: 16, b, b.

20

d'ohi mè ch'al vé to ahit - 'io chieg gio Las so Las so'ch' io

6 4 #3 b # b

23

pre go il vé - to e non m'av-veg gio mo - réd - 'ohi me ch'al

b b b

27

ven to a - hi l'io chieg gio.

b 6 4 #3 2 #3

Amarilli mia bella

A ma ril li mia bel la Nò credi ò del mio cor dol

6 6 11 #10

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. The vocal line (treble clef) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The bass line (bass clef) features a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note G2. Fingering numbers 6, 6, 11, and #10 are indicated above the bass line.

ce de si o D'esser tu l'a mor mi o

6 11 #10 7 #6

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2. Fingering numbers 6, 11, #10, 7, and #6 are indicated above the bass line.

Cre di lo pur e se ti mor f'as sa le Pren di que sto mio

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2.

stra le a prim'il petto, e ve drai scrit to il co

6 5 11 #10 14

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2. Fingering numbers 6, 5, 11, #10, and 14 are indicated above the bass line.

re A ma ril li A ma ril

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The vocal line has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2.

24

li A ma ril - - - li - è'l mio amo - - - re - - - Cre - - - di lo

29

pur, e se ti mor t'as - sa - le Pren di que sto mio stra le

34

a prim' il pet - - to, e ve drai scritto in co A ma ril - - -

39

li A ma ril - - - li A ma ril - li - è'l amo - - -

44

re A ma ril - - - li è'l mio a

47

mo - - - re.

[*Madrigais:*]

Queste lagrim' amare
Dolcissimo sospiro
Amor io parto
Non più guerra, pietate
Perfidissimo volto
Vedrò'l mio Sol
Sfogava con le stelle
Fortunato augellino
Dovrò dunque morire?
Filli mirando il cielo

FINAL DOS MADRIGAIS.



Não tendo podido por muitos impedimentos publicar como era meu desejo o “Rapimento di Cefalo”, música composta por mim por mandamento do Sereníssimo Grão Duque meu Senhor, e representada no casamento da cristianíssima Maria Medici Rainha da França e di Navarra, é-me oferta agora, com a oportunidade de com estas outras músicas minhas, somar àquele último Coro deste Rapimento, a fim de que se veja a variedade das passagens feitas por mim pelas partes de canto solo, eu não seja obrigado a delas fazer outra demonstração, como havia pensado, podendo-se na parte do Baixo, que nesta vez busca as notas do Tenor, e nos dois Tenores seguintes observar as regras feitas por mim sobre as sílabas, as longas, as breves. E ainda que eu não tenha usado a boa e a ruim, segundo as regras do contraponto, assim nesta partitura como nas minhas outras músicas, donde intervêm tais ornamentos, não me inquieto porque não usei de tanger no retorno destes a corda do Baixo na dissonância, assim julgo, que se deva permitir, e por isto, e pela variedade deles, como ainda pelo privilégio, que deve haver nesta partitura de canto solo, não podendo errar com as partes do meio, como erro grande seria, se nas outras músicas, que se costumam a mais vezes qualquer uma fazer passagens, bastando pois para não corromper o artifício do contraponto, neste (além de muitos erros nos quais se pode incorrer) usar somente a boa maneira, e o afeto sobre o qual, no discurso acima, suficiente por declaração, se é falado.

Último Coro do Rapimento di Cefalo executado entre vozes e instrumentos por setenta e cinco pessoas à meia Lua, tanto quanto mantinha a Cena onde depois a ela segui outros concertos, o baile para o qual em outra ocasião publicarei.



Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel ri chiama il co re.

Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel ri chiam il co re.

Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel richia ma il co re.

Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel ri chiama il co re.

Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel ri chia ma il co re.

Ineffabile ardore ij Ch' agli alberghi del ciel richia ma il co re.

Esta ária cantou em solo com as mesmas passagens como estas Melchior Palentrotti
Músico Excelente da Capela de N. S.
[Muove si dolce]

Esta ária cantou em solo com outras passagens segundo seu estilo Jacopo Peri,
Músico Excelente estipendiado desta Alteza Sereníssima
[Caduca siamma]

Esta ária cantou em solo, parte com as mesmas passagens, e parte a seu gosto o famoso Francesco Rasi' Nobile
Aretino, muito grato Servidor a Alteza Sereníssima de Mântua
[Qual trascorrendo]

[Quand' il bell' anno primavera]

Ária Primeira
[Io parto amati lumi]

Ária Segunda
[Ardi cor mio]

Ária Terceira
[Ard' il mio petto misero]

Ária Quinta
[Fillide mia]

Ária Oitava
[Odi Euterpe il dolce canto]

Ária Nona
[Belle rose purpurine]

Ária Última
[Chi mi confort' ahimé]

Ária Quarta.

Fere selvaggie

Fe - re sel vag gie, Che per mon ti erra te il piè fer - ma - te in ques te ver di

8
piag gie U dit' il mio la men to ch'a ta lor per pie tà fer ma to i'l ven to.

15
Fil li de mi a Mia fil li de bel la M'è si ru bel la si spie ta' e ri a Che mi

23
ve de mo ri re Che mi ve de mo ri re ne vuol mo rend' il mio cor do glio u

29
di re. Per lei mi strug go co me cer' al fo co Nè tro vo lo co

38

s'io m'as sid' o fug go tal ch'o mai vint' e stan co sen-to lo spir-toe'l cor ve nir mi man -

45

co. Di - te - li vo - i Se di me vi ca - le Che'l mio gran ma - le vien da gl'oc chi

53

suo - i. Di - te li che ri - mi - ri Di - te - li che ri - mi - ri men-tre ch'io mo-ro alme - no i miei

60

mar - ti - - - - - ri.

Ária Sexta.

Udite amanti

U - di - te, u di - te, a man - ti U - di - te, o fe - re er - ran - ti

O Cie - lo, o stel - le O Lu - na, o So - le donn' e don - zel - le

le mie pa - ro - le, E s'a ra - gion mi do - glio Pian - ge - te al

mio cor - do - glio pian - ge - te al mio cor - do - glio.

La bella donna mia
Già si cortese, e pia
Non so perchè
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai,
Et io pur vivo e spiro
Sentite che martiro

Care amorse Stelle
Voi pur cortesi, e belle
Con dolci sguardi
Tenest' in vita
Da mille dardi
L'alma ferita
Et or più non vi miro,
Sentire che martiro.

Ohime, che tristo, e solo
Sol'io sento'l mio duolo,
L'alma lo sente
Sentelo'l core
E lo consente
Ingiusto amore,
Amor se'l vede, e tace,
Et ha pur arco, e face.

Ária Sétima.

Occh' immortali

Musical notation for the first system of the aria. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a half note E5, and finally a whole note F5. The bass line starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a whole note E3. The lyrics are: Occh' in - mor - ta - - li D'a - mor glo - ria, e splen - do - - re Ar -

Musical notation for the second system of the aria. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a whole note E3. The lyrics are: ma - te-vi di fiam' e d'au - rei stra - li Ecco - il mio co - re Ec - co'l mio co - re.

Ecco'l mio core,
Che scorre il campo ardito
All'armi occhi guerrieri, all'armi amore
Su, ch'io v'invito
Su, ch'io v'invito
Suonan sospiri ardenti
Spem il cor guida, e l'ha pietà fornito
D'armi possenti,
D'armi possenti
Armato; ò vuol morire,
O scacciar vuol da voi Stelle lucenti
Gli sdegni, e lire.

Gli sdegni, e lire
Ohmai prendino esiglio
Più non poss'io, ne più gli vò soffrire
In quel bel ciglio.
In quel bel ciglio
Faccia pietà ritorno,
O, ch'a stancarvi combattendo piglio
La nott', e'l giorno
La nott', e'l giorno
Sempre'udirete pianti,
Sempre di foco, e fiamma harete intorno
Sospiri erranti.

ERROS MAIS NOTÁVEIS ocorridos ao imprimir.

Na Página de Queste lagrim' amare, quinto sistema na parte do Baixo, segundo compasso, a sexta nota deve ser uma mínima.

Na Página de Non più guerra, pietate, primeiro sistema na parte do Tenor, segundo compasso, sobre a primeira nota vai a palavra "duol".

Na Página de Filli mirando il cielo, primeiro sistema na parte do Baixo, quarto compasso, na segunda nota b. fa b. mi, a diesis que está na nota subsequente, onde não deve estar.

Na Página de Muove si dolce, sexto sistema na parte do Baixo, primeiro compasso, a segunda nota no la mi ré que é mínima, devem ser duas semínimas ligadas, e a segunda assinalada em cima com uma sexta maior.



EM FLORENÇA,

Impresso por Giorgio Marescotti. M DC II.

Com Licença dos Superiores.

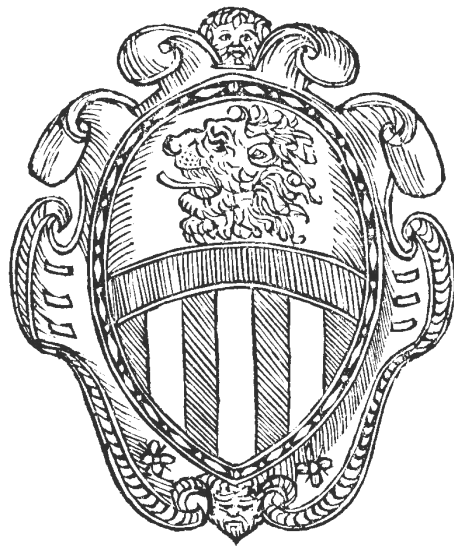
NOVAS MÚSICAS E NOVA MANEIRA DE ESCREVÊ-LAS

Com duas árias particulares para Tenores, que alcançam
as notas do Baixo,

**DE GIULIO CACCINI DE ROMA,
DITO GIULIO ROMANO,**

*Nas quais se demonstra, que com tal Maneira de escrever e com a prática desta,
possam-se aprender todos os refinamentos dest' Arte,
sem a necessidade do Canto do Autor;*

Adornadas com Passagens, *Trilli*, *Gruppi*, e novos afetos para verdadeiro
exercício de qualquer um que queira professar o cantar em solo.



EM FLORENÇA.

Impresso por Zanobi Pignon, e Companheiros. 1614.

Com Licença dos Superiores.

AO MUITO ILUSTRE SENHOR PIERO
FALCONIERE MEU SENHOR.



Acostumei muitas vezes com aqueles que aprenderam alguma arte, ou disciplina de alguém, ou que de alguém tiveram ocasião de aprendê-la, de oferecê-los os primeiros esforços, que entorno a tal arte, ou disciplina fizeram, e publicaram, mostrando desta maneira em troca algum sinal de débita gratidão; mas revendo quão grande seja a antiga obrigação que tenho à memória do Senhor Paolo Falconieri, que aconselhou-me na minha juventude aos estudos de Música, e incitou-me, e obrigou-me, por assim dizer, com a ajuda de seus favores e de sua proteção a com eles empenhar-me longamente, ofertarei a V.S. seu maior filho, não as primícias, mas aquelas considerações, que reuni entorno ao modo de bem cantar, de poder-se aprender cada refinamento dos escritos após as observações de muitos anos, não somente com meu próprio exercício contínuo do cantar, e da minha esposa, e das minhas filhas, mas por ter escutado os maiores homens cantores, e mulheres, que na Itália e fora da Itália estiveram ao término de cinquenta anos, ou estão no presente, poderá V.S. conhecer reciprocamente que obséquio meu em sua Casa, começado nos anos de minha infância, permanece até aqueles de minha velhice conservando-se o mesmíssimo até àqueles poucos sobre os quais poderei avançar, desejando entanto a V.S. suma felicidade e beijando-o as mãos de Casa. No dia 18 de agosto, 1614.

De V.S. muito Ilustre .

Servidor devotadíssimo, & agradecidíssimo.

Giulio Caccini de Roma.

A DISCRETOS LEITORES



Muitos anos atrás, sem que eu publicasse alguma das minhas obras musicais para uma voz solo, delas insurgiram muitas outras, feitas em diversos períodos, e ocasiões, das quais foi mais notória, a música, que fiz para a fábula de Dafne do Senhor Ottavio Rinuccini, representada na casa do Senhor Jacopo Corsi de honrada memória a estas Altezas Sereníssimas, e outros Príncipes; mas as primeiras que publiquei foram as músicas feitas no ano de 1600 na fábula de Eurídice, obra do mesmíssimo autor; e foram as primeiras, que se viam chegar à luz na Itália por qualquer compositor e de tais estilos para uma voz solo; em seguida publicara no ano de 1601 aquelas, que intitulei as novas músicas, e com elas publicara um discurso no qual se contém (se não erro) tudo aquilo, que possa desejar quem professe de cantar em solo, e visto no presente o quão universalmente acolhida e aceita esta minha maneira de cantar em solo, sobre a qual escrevo justamente, como se canta, quanto seja preferido aos outros, pelo lucro, que de tais obras fizeram os editores; e considerado quanto, além do cantar em solo tenha sido aceita a maneira das músicas de coros das mencionadas fábulas, e as invenções delas, e de outras fábulas, feitas após, onde da mesma forma fiz diversas árias segundo o que demandavam os diversos afetos de tais coros, claros e harmoniosos, resolvi publicar novamente estas outras árias minhas, algumas das quais foram escritas na mesma maneira, que convém, que foram cantadas, havendo marcado sobre a parte, que canta, *trilli*, e *gruppi*, e outros novos afetos nunca mais vistos pela estampa, com passagens mais próprias à voz, passagens estas que, por ora, não desejei mostrar delas outra variação, sendo a mim, estas, por si só suficientes ao justo exercício desta arte, não havendo necessidade de repetir mais vezes o mesmíssimo podendo ser estas de grau a outras mais difíceis, como oportunamente se demonstrará; algumas aqui as inseri, as quais nesta cantam ora em voz de tenor, e ora de baixo com passagens mais próprias para cada uma das duas vozes, e estas para o uso de quem tivesse talento natural de alcançar os extremos destas tessituras, sendo necessário na dita parte do baixo nas semínimas, e colcheias pontuadas, que desçam por grau conjunto, trilá-la ora uma

ora a outra, para dar-lhe maior graça, força e espírito, e por assim dizer bravura, e audácia, que mais se busca na mencionada parte, e na qual tanto menos afeto se exige, do que na parte do tenor; e quanto ao tamanho, ou à amplitude a se observar nas mencionadas árias, segundo o que mais exige a gravidade a se usar, conforme aos afetos das palavras, e outros movimentos da voz mais em uma, do que na outra parte, delas me remeto ao juízo do cantante, juntamente ao meu discurso publicado de 1601. Assinalei sobre o Baixo a ser realizado, as terças, e sextas maiores, e menores indiferentemente tanto por bequadro, quanto por bemol, e cada outra coisa mais necessária, a fim de fazer-me mais acessível aos menos peritos, que tivessem gosto de exercitar-se nestas; recebam-nas cortesês leitores com aquele afeto, que vos ofereço, e vivam felizes.

ALGUMAS ADVERTÊNCIAS.

Três coisas principalmente se convém saber de quem professa bem cantar em solo com afeto. São elas o afeto, sua variação e a *sprezzatura*. O afeto em quem canta outro não é que pela força de diversas notas, e de vários acentos com o temperamento do fraco, e do forte uma expressão das palavras, e do conceito, que se consegue ao cantar até mover o afeto em quem escuta. A variação no afeto, é aquela passagem, que se faz de um afeto em um outro com os mesmíssimos meios, segundo o que as palavras, e o sentido guiam o cantante sucessivamente. E esta é de se atentar minuciosamente a fim de que com a mesmíssima vestimenta (por assim dizer), alguém não se abalasse a representar o esposo, e o viúvo. A *sprezzatura* é aquela graça que se dá ao canto com a diminuição em mais colcheias, e semicolcheias sobre diversas notas feita a tempo, cedendo ao canto uma certa angústia finita, e sequidão, rendendo-o prazeroso, licencioso, e arioso, se como no comum falar a eloquência, e a diminuição tornassem evidentes e doces as coisas de que se fala. Nesta eloquência das figuras, e às cores retóricas assimilaria, as passagens, os *trilli*, e os outros ornamentos similares, que esparsamente em cada afeto se podem tal ora introduzir. Conhecidas estas coisas, acreditarei com a observância destas minhas composições, que quem tiver disposição ao cantar, poderá porventura ter como resultado aquele fim, que se deseja no canto especialmente, que é o deleitar.

TABELA:

[A quei sospir ardenti]	[Se voi lagrime à pieno]	[Gia non l'allacia]
[Alme luce beate]	[Vaga suspin'ascosa]	[Mentre che fra doglie, e pene]
[Se in questo scolorito]	[L'abella man'vistringo]	[Non al Ciel cotanti lumi]
[S'io vivo anima mia]	[Tutto il di Piango]	Amor ch'attendi.....60
[Se ridete gioiose]	[In tristo umor]	[O piante, ò selue]
[Ohime beg'occhi, e quando]	[Lasso che pur]	[Tu ch'ai le penne amore]
[Dite ò del foco mio]	[Più l'altrui fallo]	Al fonte al prato.....61
[O dolce fonte del mio]	[Torna de torna]	Aura amorosa.....62
pianto amaro]	[Io Che l'eta solea]	O che felice giorno.....63
[Chio non tami cor mio]	[Diseguir falso duce]	[Dalla porta d'oriente]
[Hor, che lungi da voi]	[E poi ch'a mortal]	[Con le luci d'un bel Ciglio]
[Pien d'amoroso affetto]	[Reggami per pieta]	
[Amor l'ali m'in penna]	[Deh chi d'alloro]	

O fim da Tabela

Erros ocorridos na impressão. Da pág. 20 até a 25 não as enumero [no original], mas o alfabeto (índice) está certo; na página [de Vaga suspin'ascosa], no 7 verso ao final há uma colcheia que não procede; na página da ária "Io che l'eta" no décimo verso onde se lê o segundo bemol convém uma mínima no de sol ré.

Amor, ch'attendi

A - mor, ch'at - ten - di A - mor che fa - i Su, che non _____ pren - di

gli stra - li o - ma - i A - mor ven - det - - - ta A - mor sa - et - ta

quel cor ch' al - te - - - ro sde - gna'l tuo im - pe - ro Quel cor ch' al

te - - - ro sde - gna'l tuo im - pe - ro

Ò pompa ò gloria
 Ò spoglie altere
 Nobil vittoria
 S'Amor la fere;
 Amor ardisci,
 Amor ferisci
 Amor et odi
 Qual haura i lodi!

Se cruda e ria
 Nego' mercede
 Humile, e pia
 Mercede hor chiede
 O' face o' strale
 Alta immortale,
 Chi fia che scampi
 Si 'l giaccio avvampi.

Amor possentè
 Amor cortese
 Dira la gente
 Pur arse, e prese
 Quel la crudele,
 Che si querele
 Vaga, e di pianti
 Schemia gli amanti.

Quel cor superbo
 Langue, e sospira
 Quel viso acerbo
 Pietate spira
 Fatti duoi fiumi
 Quel' crudi lumi
 Pur versan fore
 Pianto d'amore.

Dall'alto Cielo
 Fulmina Giove
 L'Arcier di Delo
 Saette piove
 Ma lo stral d'oro
 S'orni d'Alloro,
 Che di possanza
 Ogni altro avvanza.

Al fonte, al prato

Al fonte al pra - to Al bosco à l'om - bra Al fres - co fia - to

ch'il cal - do sgom - bra Pa - stor cor - re - te Cia - scun ch'ha se - te

Cia - scun ch'è stan - co ri - pos' il fian - co Cia - scun ch'è stan - co ri -

pos' il fian - co

Fugga la noia
Fugga il dolore
Sol riso, e gioia
Sol caro amore
Nosco soggiorni
Ne lieti giorni
Ne s'odan mai
Querele ò lai.

Ma dolce canto
Di vaghi uccelli
Pe'l verde manto
De gli arbuscelli
Risuoni sempre
Con nuovi tempore
Mentre ch'à l'onde
Ecco risponde.

E mentre alletta
Quanto più puote
La giovinetta
Con rozze notte
Il sonno dolce,
Ch'il caldo molce,
E noi pian piano
Con lei cantiamo

Aur' amorosa

Aur' - a - mo - ro - sa che dol - ce - men - te spi - - - ri al bel mat - tin men -

The first system of music consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line starts with a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. There are fingerings (4) and accidentals (#, b) indicated below the bass line.

tre sor - ge l'au - ro - - ra deh spir' o - gni ora deh spir' o -

The second system of music continues the vocal line and bass line. The vocal line starts with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F5, G5, A5, B5, and C6. The bass line begins with a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. There are fingerings (6) and accidentals (#, b) indicated below the bass line.

gni o - ra

The third system of music shows the vocal line with a whole note G4, followed by a whole rest. The bass line continues with a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4.

Portane teco
Dal celeste sereno
Di perle un vago e rugiadoso membo
Ai fiori in grembo.

E teco insieme
Veng' Amor Gioco, e Riso
L'Hore le Gratie, e le dotte sorelle
Venghino anch'elle.

Sgombrane ohmai
L'ardir ch'incenerisce
Il monte e'l piano, e fa ch'al tuo valore
Respiri il core.

Aprime un giorno
Viè più che mai tranquillo
Si ch'ogni spirto tua mercè ravnive
In queste rive.

O, che felice giorno

O che fe - li - ce gior - no O che lie - to ri - tor - no Rav - vi - va il

8 cor già spen - to Quan - ta dol - cez - za sen - to O mia lu -

15 ce, ò, mia vi - ta, ò mia gio - ia in - fi - ni - ta O mia gio - ia in - fi - ni - ta.

Ecco'l mio ben ritorna,
E queste rive adorna
Eccone lieto il giro
Del bel guardo ch'io miro
Occhi belli occhi cari
Occhi del sol più chiari.

Hor ben prov'io nel petto
Non dolor' ma diletto
Torna la chiara, e bella
Mia rilucente stella
Torna il Sol torna l'aura
Torna chi mi restaura.

Dolce hor' mia vita rende
Quel Dio ch'io cori accende
Amor' che l'havea tolto
Hor mi rende il bel volto
Il mio cor il mio bene
Il mio conforto, e speme.

NOTAS DA TRADUÇÃO

¹ "Pouca faísca grande chama segue", Dante. *A Divina Comédia*. Paraíso, I, 34 – tradução de Italo Eugenio Mauro. SP: Editora 34, 2004, p.14.

² No contexto musical: “desprezo”, displicência, desprezo pelo canto em favor da fala, desprezimento do tempo, do pulso rígido, no sentido de liberdade de expressividade e andamento (SADIE, 2001, p.223). “Liberdade do canto” de acordo com Jean-Philippe Navarre (*Apud* MULLER, 2006, p.215).

³ Possivelmente falsetes. “Os usos mais remotos da fonação em ‘segundo registro’ na música ocidental são difíceis de traçar ou definir por causa das ambiguidades de terminologia. Teóricos da renascença e do início do barroco, como Maffei, Zacconi, Caccini e Vicentino, parecem contradizerem-se nos tópicos relacionados à voz, incluindo a fonação no ‘segundo registro’” (SADIE, 2001, p.538).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche*. 1601. Fac-símile de Archivum Musicum, La cantata barroca 13, Florença: S.P.E.S. (Studio per Edizione Scelte), 1983.

_____. *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverele*. 1614. Fac-símile de Archivum Musicum, La cantata barroca 13, Florença: S.P.E.S. (Studio per Edizione Scelte), 1983.

HEUILLON, Joël. *Prefaces aux Nuove Musiche*. La Musique Eloquente, Vol. II, Paris: Cahiers GKC n°30, 1995.

HITCHCOCK, H. Wiley. *Le Nuove Musiche*. USA: A-R Editions, Inc., 1980. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=Gd3adWsBQ_AC&printsec=frontcover> Acesso em 15/02/2010.

_____. *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverele*. USA: A-R Editions, Inc., 1978. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=pLnQbMXasR0C&printsec=frontcover>> Acesso em 15/02/2010.

MULLER, Heloísa. *Le Nuove Musiche: história e estilo no canto de Giulio Caccini*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

PALISCA, Claude. *The Florentine Camerata*. New Haven: Yale University, 1989.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Tauton: Macmillan Publishers Limited, 2001.