

Cinzia Prampolini

Florilegium

Collection of ornaments for singers

Translation by Matteo Bavestrelli

Le pagine di Euterpe

Index

Foreword	2
Historical and aesthetic remarks	4
Performing practice	24
Gorgia.....	62
Trillo	90
Registri.....	94
Text.....	110
Opinions of antique and modern singers	136
Practical thoughts on the canto figurato	192
Devouted arie	244

Note from the translator

Translating these antique musical texts, written in an antique and baroque Italian language, in modern English has not been an easy task. The biggest difficulty I encountered consisted in trying to decipher the meaning of the text. Three or four centuries ago, the “grammar” and the language was used in a completely different way, often hiding the meaning (probably crystal clear to their contemporaries but puzzling to us like Nygma’s riddles) in complex and very long paragraphs that were very hard to decrypt. Most of the words, even if we find them in modern use, had different meanings. And on top of this there were the musical terms. To keep things simple the editor and I have decided to leave most of the musical terms in Italian. We made this choice because the students continue to learn music through these terms now days all over the world and a trillo, a passaggio, the voce di petto or the buona maniera are terms that most of them know far more than – let’s say – trill, passage, voice from the chest or good manner.

Foreword

I would like to underline that this *collection* is not meant to be the reference guide for those who face the fascinating multiverse of renaissance and baroque performing practice. It rather aims to be a simple tool which can be useful to the singer as well as the musician. The purpose was to gather some of the quotes of the main ornaments described in several essays of the antique composers in a single place.

This need – born from the necessity to avoid stuffing my desk (be that real or virtual) with photocopies of essays, often unreadable – has brought me to share hours of research and study, making them easily accessible to anyone through this book.

Premessa

Il presente *compendio*¹, mi preme sottolineare, non presume di essere **il** riferimento per chi affronta l'affascinante multiverso della prassi esecutiva dal rinascimento al barocco e fino al Settecento, ma si propone, semplicemente, di essere **uno** strumento utile al cantante (come pure allo strumentista) per avere in un unico luogo alcune citazioni dei principali abbellimenti descritti in diversi trattati dell'epoca.

L'esigenza, nata dalla propria necessità di non avere le scrivanie (fisiche e virtuali) invase da fotocopie di trattati, spesso illeggibili, mi ha spinto a rendere pubbliche e a portata di click le ore di ricerca e studio.

¹ compendium s. m. [dal lat. compendium, der. di pendere «pesare», propr. «risparmio» di denaro, e quindi anche di tempo in un lavoro]... fonte Treccani

Historical and aesthetic remarks

Starting from Bovicelli and Maffei and leaving out one here...

The term *monodia* (monody) identifies a *canto a una voce* (solo vocal style), with or without instrumental accompaniment: this is the evidence of a vocal musical communication very close to speech, which accounts for its widespread diffusion over time.

This illusory simplicity, in fact hides an undeniable complexity: during the Renaissance, some composers and philosophers stressed the central role of *λόγος* (the word), whereas others highlighted the potential of the intrinsic musicality of the voice.

In the second case, the very emission of one's voice could convey to the listener the emotions deriving from music, regardless of the meaning of the lyrics. The voice being a unique

Cenni storici ed estetici

Partendo da Bovicelli e Maffei, finendo con Tosi e Mancini ma lasciandone uno qui...

Per monodia si intende il canto a una voce, con o senza accompagnamento: si tratta della dimostrazione di una comunicazione musicale vocale piuttosto vicina al parlato, cosa che, nel tempo, le ha consentito larga diffusione.

Questa apparente facilità nasconde, in realtà, un'innegabile complessità: nel Rinascimento, alcuni compositori e filosofi sottolineano la centralità del *λόγος*, della parola, mentre altri sottolineano il potenziale della musicalità intrinseca delle voci.

Nel caso della musicalità intrinseca delle voci l'emissione delle stesse trasferirebbe all'ascoltatore le emozioni della musica,

individual feature, it becomes a tool for immediate expression, and perception, of one's own inner self, by means of those intellectual and physical peculiarities that characterize it and grant it the privilege of reaching audience sensitivity in an extremely quick and efficient way.

In other words, and in contrast to a merely rationalistic view, we are endowed with a voice which does not need any formal content, since it represents in itself the message to be conveyed, the messenger's image matching the reflection of those hearing, who also partly recognize themselves in it.

As far as the first example is concerned, i.e. the central role of words, I intend to expand a few thoughts elsewhere. This is a topic that deserves separate remarks, since, without this assumption spiced up with rhetoric and the study of the so-called *affetti*, nothing of what has got to us would have made sense.

Having clarified that, I will address this matter here, briefly.

Towards the end of the 16th century, a group of aristocrats and scholars formed the so called Camerata dei Bardi or Camerata Fiorentina, who used to gather to informally discuss about music, literature and science. Among these, it is worth mentioning the contribution of Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Cavalieri, Peri and Rinuccini. These thoughts gave origin to

indipendentemente dal significato del testo cantato. Essendo la voce un carattere individuale inimitabile, questa diventa lo strumento di immediata espressione, e percezione, della propria interiorità, con le tipicità intellettuali e fisiche che la caratterizzano e che le danno il vero privilegio di raggiungere con estrema rapidità ed efficacia, la sensibilità di chi ascolta.

In altre parole, in antitesi ad una concezione puramente razionalistica, abbiamo una voce che non necessita di un contenuto formalizzato in quanto è essa stessa il messaggio da trasmettere, immagine del messaggero, riflesso di chi la ode e che riconosce in essa anche una parte di sé.

Per quanto concerne, invece, il primo esempio, la centralità della parola, mi riservo di spendere un paio di pensieri in altra sede. È argomento che merita considerazioni a parte, giacché senza questo presupposto, condito da retorica e studio degli *affetti*, nulla di ciò che è arrivato a noi avrebbe avuto senso.

Premesso questo, ne faccio cenno, qui, brevemente...

Alla fine del Cinquecento, la Camerata de' Bardi o Camerata Fiorentina (un gruppo di nobili e eruditi che si incontravano per disquisire in maniera informale di musica, letteratura ma anche scienza), fra cui ricordiamo Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Cavalieri, Peri, Rinuccini, e dalle cui riflessioni hanno origine

experiments which are well represented by “*Le Nuove Musiche*” by Caccini and play their part in creating, in the coming years, the so-called *recitar cantando*, where *logos* lays down the law.

The Camerata therefore becomes a promoter of one of the most important revolutions occurred in music, radically transforming the concept of *monodia*, which is now subordinate to the rule of the meaning of words and verses, thus becoming an amplification of literary expression.

The two new moments characterizing *monodia* (*aria* and *recitativo*) emphasize the inherent dramatic component, in its purely etymological sense: each composition takes along the quivering vigor typical of a story to be told.

The *aria* will become the banner of free expression of passions, while the *recitativo* will be functional to the unfolding of the plot. Therefore, from this moment onwards, the *monodia* will be more and more projected towards the *Teatro d’Opera*, even though not limited to this field.

Nevertheless, monadic singing is not exclusively linear; drawing from melismatic tradition it also features vocal ornaments that require – in order to be adequately executed - the singer’s predisposition towards emissive flexibility.

At this point, perhaps it is possible to actually catch a glimpse of the reason behind my operation.

quelle sperimentazioni di cui *Le Nuove Musiche* di Caccini sono un importante esempio, e che contribuiscono alla nascita, negli anni a venire, del *recitar cantando*, in cui è il *lóγος* a dettare legge.

La Camerata, perciò, diviene fautrice di una delle più importanti rivoluzioni musicali, trasformando radicalmente il concetto di monodia, che ora (soggetta alla legge del senso della parola e del verso) diviene amplificazione dell'espressione letteraria.

I due nuovi momenti della monodia (*aria e recitativo*) risaltano la componente drammatica, nel suo senso più squisitamente etimologico, insita in essa: ogni brano avrà in sé la fremente vigoria di una storia da raccontare.

L'*aria* sarà il vessillo della libera manifestazione delle passioni, mentre il *recitativo* sarà funzionale all'elaborazione di una trama. Dunque, da qui in avanti la monodia sarà sempre più proiettata al teatro d'opera, ma non solo.

Il canto monodico non è esclusivamente lineare, però, sulla base della tradizione melismatica presenta anch'esso fioriture vocali che, per essere adeguatamente eseguite, necessitano di una predisposizione alla flessibilità emissiva da parte del cantante.

E qui, forse, si inizia a intravedere effettivamente il motivo di questa mia operazione...

I will start by going through Bovicelli's aesthetics, without limiting my analysis to this author.

Bovicelli¹ (1550-1585) identifies four different types of ornaments: *passaggi*, *tremoli*, *accenti* and *groppetti*. The first term is also adopted by Maffei² in his *Lettera sul canto*, in order to identify an improvised melodic passage composed of a series of notes to be performed *in tempo*, swiftly and lightly.

He adds that not only should the performer concentrate on the intonation, but also focus on the pronounced words, *passaggiando* (e.n. resorting to a cadenced rhythm) with mastery. The voice can therefore subdue to λόγος: and thanks to the articulation, the correct distribution of breathing and the right distribution of the *passaggi* the listener can catch the meaning of the lyrics.

Do vocal features come before words? Yes, they can. In his preface to his *Regole*, Bovicelli reminds us that art imitates nature - as assumed by Aristotle – and that music mirrors the harmony of the cosmos.

¹ Bovicelli, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali e mottetti* passaggiati, Venice, Giacomo Vincenti, 1594.

² Maffei, Giovanni Camillo, *Discorsi filosofici del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due*, dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso sulla voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro, Raymundo Amato, Naples, 1562.

Per iniziare, addentrandomi nell'estetica bovicelliana, ma non solo...

Bovicelli² (1550-1585) identifica quattro tipologie di abbellimenti: “passaggi”, “tremoli”, “accenti”, “groppetti”; il primo termine è adottato anche da Maffei³ nella *Lettera sul canto*, per identificare un passaggio melodico improvvisato, costituito da una serie di note da eseguire in tempo con rapidità e leggerezza.

Egli aggiunge che il cantante non deve concentrarsi solo sulle intonazioni, ma anche sulle parole che pronuncia, *passaggiando* con sapienza: la voce può, quindi, asservirsi al λόγος, è grazie all'articolazione, al corretto inserimento dei respiri e alla giusta distribuzione dei passaggi che l'ascoltatore riesce a cogliere il senso del testo cantato.

Le proprietà vocali, quindi, precedono la parola? Anche: nella prefazione, l'autore delle *Regole* ricorda che l'arte è imitazione della natura, come già postulato da Aristotele, e che la musica è immagine dell'armonia del cosmo.

² Bovicelli, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali e mottetti passaggiati*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1594.

³ Maffei, Giovanni Camillo, *Discorsi filosofici del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due, dove tra gli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, v'è un discorso sulla voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro*, Raymundo Amato, Napoli, 1562.

Therefore, Bovicelli's words seem to summarize Maffei's cosmology, also inspired by Aristotle and described in "*Scala naturale, ovvero fantasia dolcissima di Gio. Camillo Maffei da Solofra intorno alle cose occulte e desiderate nella filosofia*"³, which was first published in 1564, in Venice, where Bovicelli's work was also released.

In case this was not enough to prove the existing connection between these two interesting personalities, it would still witness the predominant role of Aristotelianism during the Renaissance, besides the importance of the Venetian School.

The search for balance, proportion and moderation, as well as the influential role played by the stagirite's philosophy of nature⁴, characterizing both Maffei's thoughts and Bovicelli's vocal technique, cannot be questioned.

Bovicelli states that the *canto* should imitate the words – thus confirming the above-mentioned Aristotelian imitative principle – and that the breathing should be spread out rhythmically. The positioning of breaths, *passaggi* and variations in general must reflect the communicative purpose at the very foundation of the

³Natural scale, or sweet fantasy of Gio Camillo Maffei from Solofra about the hidden and desired things in philosophy.

⁴ Coming from Stagira, ancient Greek town in the Chalcidic peninsula. Here used with reference to Aristotle, by definition.

Le parole di Bovicelli sembrano, pertanto, riassumere la cosmologia maffeiana, anch'essa ovviamente di ascendenza aristotelica, descritta nella *Scala naturale, ovvero fantasia dolcissima di Gio. Camillo Maffei da Solofra intorno alle cose occulte e desiderate nella filosofia*, stampata per la prima volta nel 1564 a Venezia, ove verrà pubblicata anche l'opera di Bovicelli.

Se ciò non fornisse prova di un contatto fra queste due interessanti figure, sarebbe comunque un'ulteriore testimonianza della preponderanza della scuola aristotelica in epoca rinascimentale e dell'importanza della scuola veneta.

È innegabile la ricerca di equilibrio, proporzione e moderazione nonché l'influsso della filosofia della natura dello stagirita⁴ che caratterizzano tanto il pensiero di Maffei quanto la tecnica canora proposta da Bovicelli: quest'ultimo dice che il canto deve imitare le parole, ribadendo il già citato principio imitativo aristotelico, e che i respiri debbono essere distribuiti ritmicamente; la collocazione di fiati, passaggi e variazioni in generale, deve riflettere l'intento comunicativo alla base del

⁴ Di Stagira, antica città greca della penisola Calcidica. Qui, per antonomasia, in riferimento ad Aristotele

musical discourse⁵.

Nothing is left to chance, then.

Every aspect is carefully assessed with an Aristotelian systematic approach and located within the natural universe, in order to tune the singer's voice in accordance with the harmony that rules and enlivens the universe itself.

Before Bovicelli's *Regole*, but after Maffei's writings, we can locate the first volume of "*Prattica di musica utile et necessaria si al compositore si anco al cantore*" (e.n. Vol. 1 was published in 1592, Vol. 2 in 1622), by the composer and theorist Ludovico Zacconi (1555-1627), who was a member of Munich Court Chapel and spent most of his life in Italy.

In his *Prattica*, Zacconi gives us more information on the vocal ornaments, letting us know that their goal is to capture the listeners interest and to intrigue them. This must be done measuring with wisdom the insertions of ornaments and communicative-aesthetic expedients.

Zacconi also speaks of *canto passaggiato*, affirming that a musician unable to perform *passaggi* is not worthy of that name.

⁵ A joyful feeling is better told by elaborated passaggi, whereas the sadness is better represented by both a darkening of the timbre and by the absence of ornaments; Maffei too shares the same thoughts, by making each howl, it will be appropriate to perform it only in case one wishes to evoke the same, bleak emotions aroused by the wild beast's call.

discorso musicale⁵.

Nulla è lasciato al caso, quindi.

Ogni aspetto è accuratamente valutato con sistematicità aristotelica e collocato nell'universo naturale per accordare la voce del cantante all'armonia che regola e vivifica l'universo.

Prima delle *Regole* bovicelliane, ma sempre dopo gli scritti di Maffei, abbiamo il primo volume della *Prattica di musica utile et necessaria sì al compositore sì anco al cantore* (in due parti: la prima pubblicata nel 1592, la seconda nel 1622) del compositore e teorico Ludovico Zacconi (1555-1627): cantante membro della cappella di corte di Monaco, Zacconi trascorre gran parte della sua vita in Italia.

Nella sua *Prattica* fornisce ulteriori informazioni circa gli ornamenti vocali, il cui scopo, dice, è catturare l'attenzione degli ascoltatori e incuriosirli, calibrando con sapienza inserimento delle fioriture ed espedienti estetico-comunicativi.

⁵ Un sentimento gioioso è meglio reso da ricchi passaggi, mentre la tristezza è rappresentata da un incupimento timbrico e un'assenza di abbellimenti; anche Maffei riflette in tal senso, associando ad ogni vocale un'immagine: dato che, ad esempio, gorgheggiare sulla "U" ricorda l'ululato di un lupo, sarà d'uopo farlo solo se si desidera rievocare le stesse tetre sensazioni legate al verso della fiera.

One should be aware of his instrument and of his possibilities. No one should sing more *passaggi* than he can manage in one breath since the aural pleasantness doesn't depend on the amount of *virtuosismi* but rather from the skill with which, even just a few ornaments are made.

Such an attitude recalls Maffei's *pratica della sprezzatura* together with Bovicelli's concept of "grace". A good singer must not show any strain while he sings and is always measured in his performing choices. The true singer avoids pretense and will not show off his talents. He performs humbly and only when he masters technique perfectly. In our days these golden rules seem to be forgotten by most of the singers.

Zacconi goes on talking about the *tremolo*, that in his opinion is very useful to predispose the throat to the execution of a *passaggio*. The author justifies such a statement comparing the voice to a ship that cuts through the waves. Once the ship has started to move, going through the waves will be easier than if the ship was at the beginning of its journey. The same happens to the voice.

Bovicelli, on the other hand, describes the *tremolo* like a *tremare di voce* (a tremble of the voice).

In addition to the *passaggio* and the *tremolo* Bovicelli identifies other two vocal ornaments: *l'accento*, which consists in

Anche Zacconi parla di canto passaggio, dichiarando che un musicista incapace di eseguire passaggi non è degno di chiamarsi tale.

È necessario essere consci del proprio strumento e delle proprie possibilità: nessuno dovrebbe mai cantare più passaggi di quanti ne può gestire tutto d'un fiato poiché la piacevolezza uditiva non deriva dalla quantità di virtuosismi, bensì dell'abilità con cui, anche poche ornamentazioni, vengono eseguite.

Tale atteggiamento ricorda la pratica della “sprezzatura” maffeiana e il concetto di “grazia” bovicelliano: un bravo cantore non mostra sforzo mentre canta ed è sempre misurato nelle scelte performative; il vero cantante rifugge l’“affettazione” e non fa sfoggio delle sue doti, si esibisce con modestia e quando è perfettamente padrone della tecnica.

Queste regole auree paiono dimenticate dai più, oggi...

Zacconi prosegue a proposito del tremolo, che a suo avviso è utile per predisporre la gola all'esecuzione di un passaggio (l'autore motiva tale affermazione paragonando la voce ad una nave che solca più agevolmente le onde una volta partita rispetto a quando deve iniziare a muoversi all'inizio del viaggio); Bovicelli definisce il tremolo come un “tremare di voce”.

“preparing” the original note to intone with rhythms close to dissonant, and the *groppetto*, namely a small group of notes.

Bovicelli’s *Regole* end with *mottetti* and *madrigali* from Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cipriano de Rore, Tomàs Luis de Victoria, Claudio Merulo, Giulio Cesare Gabussi, Ruggero Giovannelli and of himself.

The *Lettera sul Canto* of Maffei finishes in the same way, by encouraging the aspiring singer to practice every day with commitment, using the easy exercises that he provides in his book together with some *madrigali passaggiati* by himself. An opportunity, for the student, to unfold his voice and put into practice the lesson learned.

What has been said till now illustrates the polyvalence of the ornaments that adorn a *monodia*: the pure aesthetic beauty is subordinated to wise executive choices. The singer that is respectful of the philosophy of nature will learn from the vocal technical lessons in order to imitate nature itself, and be able to perform art only by returning an image of her shaped through his inner self.