

УДК 78.071Каччіні:7.034.7](450)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-20>

Юлія ШПИГ,
orcid.org/0000-0003-0358-9968
викладач кафедри сольного співу, здобувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) yuvlaost@gmail.com

IL PRIMO LIBRO DELLE MUSICHE ФРАНЧЕСКИ КАЧЧІНІ: ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ І ДИДАКТИЧНА НОВИЗНА

Дослідження має на меті виявити принципи організації вокальної збірки Франчески Каччіні «*Il primo libro delle musiche*» та з'ясувати їх дидактичну новизну. Зазначено, що вивчення вокальної збірки «*Il primo libro delle musiche*» не тільки презентує чітко структурований дидактичний матеріал, що дозволяє опанувати новий стиль співу, який винайшли представники Флорентійської камерати, але свідчить про надзвичайне творче обдарування його авторки. Наголошено, що посібник постає зразком системного підходу до вирішення методичних завдань у ретельній роботі над голосовими апаратом співака-соліста. Підкреслено, що всі музичні композиції є довершеними художніми творами і разом утворюють цілісний цикл. Зазначено, що з виданням «*Primo libro*» з'явилися нові можливості для виходу ідей флорентійських гуманістів за межі Флоренції завдяки поширенню друкованого підручника.

Проакцентовано, що це видання є не тільки енциклопедією нових вокальних форм, у якій продемонстровано можливості використання нового флорентійського монодійного стилю, але й чітко структурованим навчальним посібником для формування співака-соліста. Визначено, що у книзі номери впорядковано так, щоб виконавські труднощі зростали поступово й послідовно, а кожна композиція відповідала методичним завданням щодо формування голосового апарату і нової техніки співу, винахід якої був результатом діяльності флорентійців. Виявлено, що менш ніж за два десятиліття флорентійські співаки здолали величезну відстань між вокальною технікою пізньоренесансної музики і новою манерою співу у *stile recitativo*. Доведено, що «*Primo libro*» втілює вже зафіксовану струнку систему вокальних прийомів і диференційованих композиторських орієнтирів, які свідчать про значний практичний виконавський досвід авторки та її прагнення не декларувати «на майбутнє» певні музичні вимоги, а підсумувати, узагальнити те, що вже реалізувалось у практиці. Зазначено, що видання «*Il Primo libro*» Франчески Каччіні свідчить про попередню детальну підготовку рукопису до друку, адже авторка не тільки включає до збірки вражаючу кількість різножанрових вокальних композицій, а й доповнює її своєрідним дороговказом після нотних текстів («*Tavola*»), у якому відображено чітку й продуману структуру видання.

Ключові слова: Франческа Каччіні, *Il primo libro delle musiche*, стиль, «Флорентійська камерата», техніка співу, методика співу, вокальний підручник, вокальний жанр, цикл, слово і музика.

Yuliya SHPYG,
orcid.org/0000-0003-0358-9968
Lecturer at the Department of Solo Singing, Graduate student
at the Department of History of World Music
The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) yuvlaost@gmail.com

IL PRIMO LIBRO DELLE MUSICHE BY FRANCESCA CACCINI: ARTISTIC INTEGRITY AND DIDACTIC NOVELTY

The research aims to identify the organization principles in the vocal collection «*Il primo libro delle musiche*» by Francesca Caccini and explore its didactic novelty. It is noted that the study of this vocal collection not only presents a clearly structured didactic material that allows for the mastery of a new style of singing invented by members of the Florentine Camerata, but also highlights the extraordinary creative talent of its author. It is emphasized that the guide serves as an example of a systematic approach to solving methodological tasks in the solo singer's meticulous work on the vocal apparatus. It is underlined that all musical compositions are accomplished artistic works, collectively forming a cohesive cycle. It is mentioned that with the publication of «*Primo libro*», new opportunities arose for the ideas of the Florentine humanists to spread beyond Florence, thanks to the dissemination of the printed textbook.

It is accentuated that this edition is not only an encyclopedia of new vocal forms, demonstrating the possibilities of the new Florentine monodic style, but also a clearly structured instructional manual for training the solo singer. It is determined that the pieces in the book are arranged so that the performing challenges gradually and systematically increase, with each composition corresponding to methodological tasks concerning the formation of the vocal apparatus and the new technique of singing, the invention of which was the result of the Florentines' work. It is revealed that in less

than two decades, Florentine singers made a significant leap between the vocal technique of late Renaissance music and the new manner of singing in «stile recitativo».

It is proven that «Primo libro» embodies an already established, coherent system of vocal techniques and differentiated compositional guidelines, which attest to the considerable practical performance experience of its author and her desire not to declare musical requirements «for the future merel», but to summarise and generalise what had already been realised in practice. It is noted that the publication of «Il Primo libro» by Francesca Caccini reflects the thorough preparation of the manuscript for print, as the author not only includes an impressive array of vocal compositions in various genres but also complements the collection with a unique guide following the musical texts («Tavola»), which reflects a clear and well-thought-out structure of the edition.

Key words: Francesca Caccini, «Il primo libro delle musiche», style, «Florentine Camerata», vocal technique, singing methodology, vocal textbook, vocal genre, cycle, word, and music.

Постановка проблеми. «Il primo libro delle musiche» (1618) – перший підручник вокальної техніки флорентійської школи, що був створений італійською мисткинею Франческою Каччіні. Його вивчення є потужним фундаментом для вокальної педагогіки сучасності. «Il primo libro delle musiche» презентує не тільки чітко структурований дидактичний матеріал, що дозволяє опанувати новий стиль співу, який винайшли представники Флорентійської камерати, але свідчить про надзвичайне творче обдарування його авторки. З одного боку, посібник постає зразком системного підходу до вирішення методичних завдань у ретельній роботі над голосовими апаратом співака-соліста. А з другого, всі музичні композиції є довершеними художніми творами і разом утворюють цілісний цикл. Тож дослідження принципів організації підручника та виявлення його дидактичної цінності, які залишаються не висвітленими в україномовному музикознавчому просторі, визначають значну актуальність статті.

Мета статті – виявити принципи організації вокальної збірки Франчески Каччіні «Il primo libro delle musiche» та з'ясувати їх дидактичну новизну.

Аналіз досліджень. Постає об'єктом уваги західних музикознавців (Carlton, 2000; Hitchcock, 1974; Rannella, 1973 та ін.). Цінним джерелом відомостей про різні аспекти життя і творчості композиторки є фундаментальна монографія Сюзанни Г. К'юзік «Франческа Каччіні при дворі Медічі. Музика і поширення влади» (Cusick, 2009). Нажаль, в українському музикознавчому просторі ці матеріали не використовуються, тож оригінальні творчі надбання представниці славетного роду Каччіні очікують на своє вивчення. Надзвичайно цінна для сучасного виконавства, а також вокальної педагогіки збірка Франчески Каччіні «Il primo libro delle musiche», взагалі залишається недослідженою вітчизняними авторами, що обумовлює значну новизну представленої публікації.

Виклад основного матеріалу. Поява вокальної збірки «Il primo libro delle musiche» Франчески

Каччіні у 1618 році свідчила про різнобарвність і багатоманітність музичних прийомів флорентійської манери співу, а також про професійну зрілість її авторки. Музичні композиції збірки є безсумнівним доказом виняткової педагогічної майстерності Франчески Каччіні, а також свідченням її визнання як композиторки, співачки й педагогині. Усі три напрями її діяльності своєрідно об'єдналися в «Primo libro», адже нова техніка співу вимагала і власної виконавської майстерності, і композиторського обдарування для створення нового репертуару, і педагогічного досвіду для поширення засад нової техніки серед італійської вишуканої аудиторії.

З виданням «Primo libro» з'явилися нові можливості для виходу ідей флорентійських гуманістів за межі Флоренції завдяки поширенню друкованого підручника. Тож історичне значення збірки видається важливим і з часом тільки зростає.

Символічним можна вважати те, що збірку Франчески Каччіні опубліковано 16 серпня 1618 року, за чотири місяці до смерті її батька Джуліо Каччіні, з посвятою спонсору кардиналу Карло де Медічі. Донька ніби «підхоплює естафету» поширення практики нового співу і робить наступний крок порівняно з «Le nuove musiche» (1602) і «Nouve musiche e nuova maniera di scriverle» (1614) Джуліо Каччіні.

Збірка «Il primo libro delle musiche» містить зразки кожного жанру, які мав засвоїти співак на початку XVII ст. Це видання є не тільки енциклопедією нових вокальних форм, у якій продемонстровано можливості використання нового флорентійського монодійного стилю, а й чітко структурованим навчальним посібником для формування співака-соліста. У книзі номери впорядковано так, щоб виконавські труднощі зростали поступово й послідовно, а кожна композиція відповідала методичним завданням щодо формування голосового апарату і нової техніки співу, винахід якої був результатом діяльності флорентійців.

Симптоматично також, що Франческа вже не пише якогось пафосного вступу до свого

видання. Вочевидь вона ставиться до своїх творів «по-діловому», підходить до формулювання завдань «*Primo libro*» з позицій повсякденної практики. Тож менш ніж за два десятиліття флорентійські співаки здолали величезну відстань між вокальною технікою пізньоренесансної музики і новою манерою співу у *stile recitativo*. Більше того, на прикладі «*Primo libro*» бачимо вже зафіксовану струнку систему вокальних прийомів і диференційованих композиторських орієнтирів, які свідчать про значний практичний виконавський досвід авторки та її прагнення не декларувати «на майбутнє» певні музичні вимоги, а підсумувати, узагальнити те, що вже реалізувалось у практиці.

Надзвичайно показовим є те, що назва збірки Франчески Каччіні асоціюється з класичною роботою Вінченцо Галілея «*Primo libro della prattica del contrapunto*» – «Перша книга практики контрапункту» (1588–1591). У такому зіставленні збірка Франчески Каччіні «*Il primo libro delle musiche*» – «Перша книга музики» сприймається як маніфест нової *практики* співу, згідно з якою слухачеві запропоновано саме «музику», а не хитромудру техніку.

Видання «*Il Primo libro*» Франчески Каччіні свідчить про попередню детальну підготовку рукопису до друку. Авторка не тільки включає до збірки вражаючу кількість різножанрових вокальних композицій, а й доповнює її своєрідним дороговказом після нотних текстів («*Tavola*»), у якому відображено чітку й продуману структуру видання. Франческа Каччіні всі 36 вокальних номерів розподіляє на дві групи – *Spirituali* й *Temporali*. До першої належать 19 вокальних композицій (дванадцять з них написані італійською, сім – духовні тексти латинською мовою); до другої – 17 вокальних номерів на тексти світської італійської поезії.

Значимо, що порядок композицій у «*Tavola*» не збігається з послідовністю номерів у книзі. Наведена наприкінці видання диференціація нотних текстів, що закріплюється в «*Tavola*», утворює зручний путівник для виконавця-практика й педагога, суттєво сприяє кращому розумінню завдань збірки «*Primo libro*» і полегшує її засвоєння.

Власне структура «*Primo libro*», що включає духовний і світський різновиди нового флорентійського співу, а також використані жанрові моделі дають змогу відтворити сьгодні жанрову панораму ранньої барокової італійської музики, яка звучала у столиці Тосканського герцогства.

Аналізуючи жанрову складову збірки, підкреслимо використання широкого спектру типових і

нових композиційних моделей. Жанрові розбіжності між двома групами композицій, з одного боку, є очікуваними і зберігають традиційні кордони між духовними і світськими творами, а з іншого – демонструють проникнення нових музичних смаків в обидві жанрові групи.

Так, у групі духовних композицій (*spirituali*), як видно із «*Tavola*», вміщено два сонети, чотири мадригали, одну арію, дві романески, три арії allegri, п'ять мотетів, два гімни. У групі світських композицій (*temporali*) – один речитативний монолог октава, один мадригал для двох голосів, одну арію, чотири романески, десять канцонет для одного й двох голосів. Наголосимо, що такі популярні жанри як арія, мадригал, романеска входять в обидві групи композицій, демонструючи і духовний, і світський різновиди.

Важливим видається те, що дидактичні завдання збірки не применшили її художню цінність. Композиції з «*Primo libro*» не тільки сприяли вдосконаленню технічних навичок співака, а й «тренували» його емоційну шкалу і шліфували вміння відтворювати афекти. Збірка постає як енциклопедія полярних емоційних станів, що викликали великий резонанс у публіки, швидко трансформуючи звичні слухачські орієнтири й очікування попередньої культурної епохи. Зокрема, виконавець знаходив у збірці номери для створення афектів страждання (мадригал «*Ferma, Signore, apresta*»), арія «*Ecco, ch'io verso il sangue*»), плачу (арія «*Lasciatemi qui solo*»), піднесеного екстазу (мадригал «*Maria, dolce Maria*»), світлого осяяного спокою (гімн «*Jesu corona virginum*»), бурхливої експресії (мадригал для двох голосів «*Io mi distruggo*»), речитативний монолог «*Rendi alle mie speranze*»), веселощів і комічної дотепності (ottava «*La pastorella mia*»), канцонети «*Non so se quel sorriso*»), «*Ch'Amor sia nuda*»).

Згідно з переконанням флорентійських гуманістів, які групувались коло Барді, основою для створення вокальної композиції був першочергово **поетичний текст**. Дванадцять пісень, що становлять третину книги, написані на тексти друга Франчески, придворного поета Мікеланджело Буонаротті Молодшого (*Michelangelo Buonarroti il Giovane* або *Michelangelo Buonarroti the Younger*) – двоюрідного племінника геніального італійського скульптора. До того ж три з них – це фрагменти з їхніх спільних театральних проєктів для двору Медічі: «*La pastorella mia*» із вистави «*La Tancia*» (1611), «*Io veggio*» і «*Chi desia saper*» із вистави «*Il passatempo*» (1614). Ще дві композиції – духовний сонет «*Che fai, misero core?*» й октава (речитативний монолог) «*Ardo infelice*» – написані на

тексти Андреа Сальвадорі. Два з чотирьох дуетів (мадригал «*Io mi distruggo*» і приспів канцонетти «*S'io men vò, morirò*») створені на вірші, знайдені у флорентійських рукописах, якими колись володів amator поет і музикант Франческо Гуальтерротті, племінник Джованні де Барді. Канцонета «*Dispiegate guancie amate*» має в основі вірш генуезького поета Ансальдо Себа.

Сучасники високо оцінили творчу співпрацю Франчески Каччіні з поетами у виразних вокальних композиціях «*Primo libro*», які дивували слухачів приголомшливими ефектами. Ось як згадував Бронзіні про великий успіх талановитої італійки: «<...> наша Чеккіна не тільки виявляла і виявляє себе однаково чудовою в різних сферах музики, граючи на струнних інструментах (арфі, клавесині, лютні, теорбі, гітарі тощо), співаючи надзвичайно витончено під їхній акомпанемент найбільш рафіновані латинські оди, які вона сама склала, а також оди Горація, героїчні вірші Вергілія (з такою гарною вимовою), чудові італійські арії, французькі, іспанські, німецькі пісні й композиції на генуезькому діалекті, яких більше ніхто не чув, із найскладнішими, солодкими й хитрими пасажами, але у *винахідливості її рідкісних композицій її ніхто не перевершить* і мало хто наближається або рівний їй; її майстерність у композиції часто приголомшувала найбільш визнаних флорентійських майстрів, як можна побачити з високо оцінених композицій, що з'явилися 1618 року» (Cusick, 2009: 102). Зауваження палкого прихильника таланту Франчески Каччіні щодо її «винахідливості» в композиції привертає особливу увагу до її сміливих експериментів і свідчить, що вона не була тільки «літописцем» періоду докорінних змін у парадигмі музичного мислення, а й сама ці зміни робила і закріплювала.

Наведені якості «*Primo libro*» дають підстави визначити збірку як змістовну «хрестоматію» («енциклопедію») музичних образів і жанрів, поширених у тогочасній культурі. Проте відкриття Франчески є значно більш радикальними. Принципово новою була художня цілісність збірки і наявність внутрішньої логіки в об'єднанні її номерів. Цілісність збірки «*Primo libro*» досягається тим, що вокальні номери, за задумом авторки, розміщені так, щоб **поступово посилювались виконавські труднощі**, і опанування всього музичного матеріалу сприяло би закріпленню стійких вокальних технічних навичок. Важливими факторами виконавської майстерності є **контроль дихання, розширення діапазону голосу, координація жестів і звучання голосу** під час виконання, адже Франческа приділяла багато уваги

виразності й переконливості концертної поведінки. Вона вимагала від учнів уміння володіти тілом, бо ж співак-соліст у новій музичній реальності XVII ст. звертався до слухачів як одноосібний представник усього музичного світу, тому він мав бути переконливим і неперевершеним у своїй музичній «промові».

Закономірно, що найбільші вимоги щодо ефектного музичного прочитання поетичних текстів стосуються композицій **світської групи**. Саме у світських жанрах Франческа демонструє найбільш сміливі художні рішення і практично невичерпну музичну фантазію.

На прикладі декількох номерів з «*Primo libro delle musiche*» продемонструємо дидактичні задуми композиторки.

Група світських монодій починається **арією-октавою «Ardo infelice»** («На жаль, я згораю»). У тексті цієї арії (автор Андреа Сальвадорі) ідеться про нещасливе кохання: «На жаль, я згораю, і не намагаюся показати мій вогонь тому, хто поглинає мою душу». Шість строф, об'єднаних римою октави (*abababcc*), авторка трактує з урахуванням найбільш сучасної музичної практики: не в традиціях мадригальних композицій із репризним проведенням матеріалу, а як наскрізний речитативний монолог. Мелодична лінія має *декламаційний характер*, тісно пов'язана зі словами і витончено передає їхнє емоційне наповнення. Тож перший номер цієї групи можна сприймати як своєрідний маніфест флорентійської вокальної школи. Вміння виразно інтонувати поетичний текст стає основою вокальної техніки. Симптоматично, що авторка визначає цю розгорнуту композицію як арію.

Важливим засобом створення відповідного до емоційного стану характеру звучання стають виконавські прийоми, що ними, вочевидь, віртуозно володіє авторка. Для того, щоб слухач відчув та емоційно пережив кожне драматичне порівняння й експресивний епітет у поетичних строфах, Франческа Каччіні зберігає виразність вимови кожного слова і шукає такі засоби, які би ще більше посилити сумний характер поезії. Не плавна мелодична побудова, яку б легко запам'ятав слухач, а схвильована речитативна лінія, яка розгортається наскрізною хвилиною від початку до кінця, стає основою композиції. Речитативний монолог, у якому Франческа наслідує ідеї Джуліо Каччіні, перетворює поетичний текст на справжню театральну сцену, що презентує внутрішню драму головної героїні.

До того ж очевидним є поступове посилення мелодичної лінії технічними складнощами: з кож-

ною наступною строфою збільшується кількість розспівів усередині слів, пасажів, хроматичних ходів, що вимагають навичок чистого інтонвання. Складається враження, що Франческа як досвідчений педагог дає можливість виконавиці-учениці на початку сольного виступу «взяти себе в руки», а вже потім усе більш переконливо розкривати гіркий «плач душі».

Особливого значення в цьому речитативному монолозі набуває вміння виконавиці *контролювати дихання*. Франческа систематично використовує виразний «ефект задихання» і постійно розриває вокальну лінію паузами. Така структура мелодичної горизонталі дає співачці змогу самостійно вирішити, яке смислове навантаження буде мати пауза: чи її слід драматизувати як *зітхання*, чи використати як вдих. Використання пауз має ще одне важливе художнє значення: унаслідок переривання звучання голосу виникає миттєвий ефект тиші, виразного мовчання, про яке неодноразово наголошується в поетичному тексті: «Я з'єдную слова й плач, щоб виявити полум'я, яке так поглинає мене, Але потім, коли воно розкриває мій біль, мій язик залишається замороженим, а моє серце палає» (третя строфа); «моє балакуче мовчання і мовчазне мовлення Просять у його любого обличчя солодкої милості» (четверта строфа).

Отже, цей вокальний номер сконцентрований на вирішенні художнього завдання втілити афект безнадійного відчаю та гіркого плачу і спрямований на свідому роботу над диханням й умінням залучати виразні ефекти мовчання у виконання.

Наступний жанровий різновид, що його слід опанувати виконавцю, це **мадригал для сопрано і баса «Io mi distruggo, et ardo»** («Втрачаю й згораю»). У його основі – поетичний текст, який містить 10 рядків у характерному для італійської поезії метрі *settenario* (семидольника) з вишуканою системою рим: a7b11a7b11c11c7d11d11e7e11. Винахідливість поетичної системи відображає глибокі переживання, втілені в тексті: «Втрачаю й згораю, Не можу знайти ні розради для свого болю, ні спокою, Бо єдиний милосердний погляд Не може вгамувати палаючий факел Кохання, І я не можу вилити свій біль сльозами. Як мені жити, Очі (на жаль, заради всього), поки ви сяєте І, солодко пускаючи стріли, спалюєте моє серце? Забери моє життя, бо я хочу померти, якщо ти не прийдеш мене врятувати».

Оригінальним є рішення композиторки доручити цей афективний текст, сповнений гнівного заклику і внутрішнього болю, жіночому й чоловічому голосам. Тож музичне прочитання вірша постає як своєрідне втілення *діалогу душі з об'єктом кохання*.

Щоб посилити це враження, Франческа Качіні організовує музичну тканину в такий спосіб, який вимагає **майстерної координації імпровізованих орнаментів між двома партіями**.

У результаті більшість рядків мадригалу отримують подвійне звукове втілення: основну версію та її новий варіант. При цьому «оригінал» і «відображення» утворюють *концертну ситуацію віртуозного змагання* в дусі нових естетичних вимог флорентійської вокальної школи і вимагають уміння солістів упевнено виконувати технічні завдання і не привертати уваги слухача до виконавських труднощів. Цей номер вимагає від обох співаків уміння зануритися в єдиний афект, узгодити свої зусилля і тримати *спільний рівень емоційного напруження* під час цього змагання.

Важливе завданням виконавців – утворити певний *баланс* контрастів (регістрів, тембрів, віртуозних фігур) і тотожностей (афективної насиченості музичного звучання, повторення поетичного тексту).

Особливого смислового значення набуває повтор поетичних рядків у фінальній частині мадригалу. На словах «*Toglietemi la vita*» («Забери моє життя від мене»), які повторюються, обидва голоси призупиняють своє «змагання» один з одним і *об'єднуються в силабічному гомофонному викладенні поетичного рядка* (тт. 39–43), посилюючи загальну експресію цієї мініатюри. А завершальний рядок тексту «*Ch'io vò morir se non mi date aita*» («Я хочу померти, якщо ти не допоможеш мені») композиторка поділяє на три сегменти, і кожен із них проводить двічі (тт. 44–54).

Для завершеності художнього висловлення Франческа варіантно повторює два останні рядки мадригалу («*Toglietemi la vita Ch'io vò morir se non mi date aita*»), досягаючи наприкінці вражаючої кульмінації (тт. 67–75). Гнівне звернення душі з благанням зрозуміти й відповісти на почуття «матеріалізується» тут у нестримних віртуозних пасажах, що охоплюють величезний діапазон і прикрашені вибагливою орнаментикою. Такий фінал *символічно вивільняє душу від усіх обмежень і презентує її чарівну вражаючу красу*. Особливої майстерності вимагає партія сопрано, у якій розспів складу *da* (у слові *date*) становить три з половиною такти.

Шість «*Aria di Romanesca*» і їх неодноразове використання в збірці 1618 року (у розділах і «світських», і духовних композицій) свідчить про активні зміни в системі композиційних і виразжальних засобів на початку XVII ст., а також про те, що їх декларує і талановита мисткиня із Фло-

ренції. Наявність цього популярного в західноєвропейській музиці жанру в збірці творів, призначених для формування нової вокальної техніки, утвердження нових можливостей у створенні музичних образів і настроїв демонструє радикальність художніх рішень композиторки та її свідому творчу позицію як послідовниці новітніх музичних і естетичних ідей в італійській культурі. Їх формування тісно пов'язане з діяльністю «Флорентійської Камерати». Романески Франчески Каччіні не стільки втілення традиційних структурно-гармонічних моделей, скільки вишукано і талановито трактована поетична форма, виразний монодійний спів. Вільна інтерпретація жанрового канону у творчості талановитої італійки закріплює тенденцію оновлення на межі XVI–XVII ст. сталих музичних форм, свідченням яких є романески інших італійських композиторів у новому «монодійному стилі» – Ф. Віталі (1618, 1622), К. Монтеверді (1619), Стефано Ланді (1620) та ін.

У своїх вокальних творах Франческа Каччіні орієнтується на поетичну структуру і визначає її як базову. Тому її композиції можуть здивувати того, хто прагне побачити в них усі ознаки романески. Проте перевага поетичного чинника все ж таки симптоматична, адже слово є вирішальним для розгортання творчої фантазії авторки і джерелом виразної мелодичної лінії, для якої основний критерій є – це емоційне донесення змісту і настрою поетичних рядків.

Десять канцонет, що завершують збірку, є справжньою перлиною невичерпної фантазії

Франчески Каччіні й вимагають усіх вмінь: утворювати гармонію у двоголоссі (№№ 85, 92, 96), співати в супроводі іспанської гітари (№№ 90, 95), будувати розгорнуті строфічні форми. Тож, закріпивши навички нового співу у віртуозних романесках, виконавиця переходить до демонстрації майстерності дуетного виконання. Поєднання сопрано і баса, якого вимагає Франческа Каччіні в №№ 85, 92, 96, утворює надзвичайний тембровий ефект у фіналі книги «*Primo libro*», потребує вміння корелювати голоси, співати силабічні мелодичні побудови і працювати в ансамблі з клавісином. Драматургічно канцонети сприймаються як фінальне затвердження сміливих неочікуваних художніх знахідок композиторки в попередніх номерах.

Висновки. Усі номери збірки об'єднані конкретними вокальними завданнями, які пояснено в «*Tavola*». Художній і дидактичний задуми, мабуть, уперше поєднуються в збірці одного автора в такій виразній формі і з такою продуманою послідовністю. Надалі історія європейської культури знатиме подібні зразки (наприклад, «Інвенції» Й. С. Баха), але Франческа Каччіні робить таке відкриття самостійно і вперше. У своїх вокальних творах Франческа Каччіні орієнтується на поетичну структуру і визначає її як базову. Перевага поетичного чинника є симптоматичною, адже слово є вирішальним для розгортання творчої фантазії авторки і джерелом виразної мелодичної лінії, для якої основний критерій є – це емоційне донесення змісту і настрою поетичних рядків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Carlton Richard A. Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic “Conventions”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2000. Jun. Vol. 31. № 1. P. 67–78.
2. Cusick Suzanne G. Francesca Caccini at the Medici Court Music and the Circulation of Power. The University of Chicago Press. 2009. 445 p.
3. Francesca Caccini's Il primo libro delle musiche of 1618: A Modern Critical Edition of the Secular Monodies. Edited by Ronald James Alexander and Richard Savino. Indiana University Press : Bloomington & Indianapolis. 2004. 79 p.
4. Hitchcock Wiley H. Caccini's “Other” “Nuove musiche”. *Journal of the American Musicological Society*. 1974. Autumn. Vol. 27. No. 3. P. 438–460.
5. Pannella L. Caccini, Francesca, detta la Cecchina. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 16. 1973. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina_(Dizionario-Biografico)/) (accessed: 28.01.2025)

REFERENCES

1. Carlton (2000). Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic “Conventions”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Jun. Vol. 31. № 1. P. 67–78.
2. Cusick (2009). Francesca Caccini at the Medici Court Music and the Circulation of Power. The University of Chicago Press. 445 p.
3. Caccini (2004). Il primo libro delle musiche of 1618: A Modern Critical Edition of the Secular Monodies. Edited by Ronald James Alexander and Richard Savino. Indiana University Press : Bloomington & Indianapolis. 79 p.
4. Hitchcock (1974). Caccini's “Other” “Nuove musiche”. *Journal of the American Musicological Society*. Autumn. Vol. 27. No. 3. P. 438–460.
5. Pannella (1973). Caccini, Francesca, detta la Cecchina. *Dizionario Biografico degli Italiani* [Caccini, Francesca, called Cecchina. Biographical Dictionary of Italians]. Vol. 16. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina_(Dizionario-Biografico)/) (accessed: 28.04.2024). [in Italian].