

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI**

***STILEMELE CREAȚIEI PENTRU LĂUTĂ ȘI TEORBĂ A LUI
GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER
ÎN INTERPRETAREA LA CHITARA CLASICĂ***

TEZĂ DE DOCTORAT

Rezumat

DOCTORAND:

NICU-CLAUDIU LOBONȚ

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. ȘERBAN-DIMITRIE SOREANU

2016

*STILEMELE CREAȚIEI PENTRU LĂUTĂ ȘI TEORBĂ A LUI
GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER
ÎN INTERPRETAREA LA CHITARA CLASICĂ*

Rezumat

Elementul care ocupă poziția centrală în această lucrare, temeiul subiectiv al studiului, îl constituie creația pentru lăută și teorbă a lui Giovanni Girolamo Kapsberger, mai exact elementele stilistice tipice creației sale în interpretarea la chitara clasică, elemente ce au capacitatea de a reprezenta și impune practicile componistice din prima jumătate a secolului 17 specifice instrumentelor din familia lăutei. Executarea unei lucrări din repertoriul lăutei (prin repertoriul lăutei înțelegem inclusiv piesele pentru *chitarone* și *archlute*) atrage după sine transplantarea elementelor stilistice specifice Renașterii sau Barocului în universul tehnic și expresiv al chitarei de azi și, în același timp, preschimbarea înnoitoare a chitarei în încercarea de a reproduce universul sonor al lăutei. La înfăptuirea acestui proces este necesară, prin urmare și înainte de toate, înțelegerea tehnicilor compoziționale și cunoașterea caracteristicilor instrumentelor – în cazul nostru lăuta și teorba; este scopul și contribuția la care râvnește această lucrare.

Teza este alcătuită din trei secțiuni. În prima secțiune – **Capitolul I. Prolegomene** – sunt prezentate, în primul subcapitol, informații despre Giovanni Girolamo Kapsberger și împrejurările culturale de la începutul secolului 17: • sunt marcate locul și data nașterii (stabilită în funcție de data decesului) și importanța statutului de nobil german al autorului, • este trecută în revistă creația compozitorului (care cuprinde muzică în toate genurile Barocului timpuriu italian) accentuând importanța lucrărilor pentru lăută și teorbă, • este însemnată prefacerea Romei într-un nou centru de activitate lăutistică (la care a contribuit și prezența semnificativă a lutierilor) și poziția ei de centru important al Barocului în Europa (poziție datorată inclusiv puternicelor sale familii – Bentivoglio, Aldombrandini, Barberini), • este evidențiată valoarea patronajului artistic al familiei Barberini și sunt menționate obligațiile lui Kapsberger odată intrat în serviciul lui Francesco Barberini, • este definit rostul *academiilor* din Roma (serate de muzică și poezie susținute și frecventate de nobili, savanți, poeți și artiști) și al *academiei* organizate și găzduite de Kapsberger (la care participau cei mai influenți și mai puternici oameni din Roma), • este zugrăvit felul în care a fost receptat instrumentistul și compozitorul G.G.Kapsberger de contemporanii săi (de savanți, muzicieni

sau iubitori ai artei precum A.Kircher, G.B.Doni, V.Giustiniani, S.Bonini, P.della Valle, G.Sanz sau E.G.Baron), • sunt conturate principalele caracteristici ale artei Barocului (inclusiv direcțiile în interpretare și compoziție din perspectiva lăutei), menționând contribuția *Cameratei Florentine* și a teoreticienilor din a doua jumătate a secolului 16.

În subcapitolul doi sunt prezentate informații despre tabulatură (variantele literale și numerice – franceză și germană, respectiv italiană și spaniolă) și sunt descrise principalele instrumente cu corzi ciupite din Renaștere și Baroc: • lăuta, instrument favorit în secolul 16 (evoluția instrumentului și acordajele statornicite în secolul 17 – *vieil ton* și *accord nouveau*), • *viuela* (instrument ce reprezintă replica, substituția și prelungirea spaniolă a lăutei ce dispăre odată cu expulzarea arabilor), • chitara (plecând de la chitara renascentistă cu 4 corzi, trecând prin chitara barocă cu 5 corzi, până la chitara cu 6 corzi de la sfârșitul secolului 18), • și variantele teorbii în secolul 17 – *tiorba* (teorba italiană, cu acordajul standard *re-entrant*, în la), – *theorbo* (teorba engleză, cu cele două variante de acordaj ce păstrează doar prima coardă coborâtă cu o octavă), – *theorbo-lute* (teorba germană, inventată de Silvius Leopold Weiss, ce împrumută acordajul în re minor de la lăută, *accord nouveau*), – *théorbe de pièces* (teorba franceză, cu acordaj *re-entrant* ce pornea din re).

În subcapitolul trei sunt prezentate elementele de stil caracteristice muzicii baroce încercând să scoatem în relief:

- *flexibilitatea* ritmului și a tempoului (• prin *inegalitatea propriu-zisă, inversată sau liberă*, • prin *punctarea standard, suprapunctarea sau subpunctarea*, • prin *rubato-ul frescobaldian, tempoul afectiv* și relația *tempo-dansuri*),
- *mobilitatea* dinamică și timbrală (• prin *dinamica în trepte* legată de tehnica ecoului, de registrele instrumentelor cu claviatură și de succesiunea *tutti-soli* din concertele baroce, • prin *dinamica progresivă* legată de tehnica *messa di voce* și de *fantezia* interpretului, • prin *dualitatea timbrală închis-deschis / sul tasto-sul ponticello*, • prin oportunitatea tehnicilor de atac *tirando-apoyando*),
- *transparența* frazării, articulației și ornamentației (• prin *topica, punctuația* și prezentarea clară a frazelor, • prin execuțiile *legato, non-legato* sau *staccato*, • prin justetea *fanteziei teritoriale*, • prin cunoașterea, expresivitatea și folosirea adecvată a ornamentației).

Cea de-a doua secțiune, ce se întinde de la **Capitolul II** până la **Capitolul VI** inclusiv, vizează creația pentru lăută și teorbă a lui G.G.Kapsberger; în final sunt propuse o serie de elemente stilistice tipice autorului, capabile să oglindească practicile componistice din muzica

pentru instrumentele cu corzi ciupite (extinse la muzica instrumentală în general) din Italia începutului de secol 17.

În **Capitolul II. Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone** este punctată, întâi de toate, prezența unui text scurt, dar necesar, de la începutul culegerii (*Avertimenti*); sunt explicate, apoi, semnele convenționale din tabulatură (*tril, strascino, arpeggiere/arpeggio, triolet*) și sunt transcrise în notație muzicală tradițională exemplele de arpeggiere. Sunt evidențiate, de asemenea, câteva elemente specifice volumului: • piese scrise pentru un instrument cu 11 corzi, • sunetul sol folosit preponderent ca centru gravitațional – din totalul de 32 de piese, 22 sunt în ionic pe sol și 8 în eolic pe sol, • preferință pentru modurile cu trepte mobile, • scriitură idiomatică (speculând acordajul *re-entrant* al teoriei) și de factură improvizatorică (exprimată prin pasaje de virtuozitate, bogăție ornamentală și ritmică neobișnuită). Sunt descrise trăsăturile fundamentale ale fiecărei lucrări din culegere (6 tocate, 5 teme cu variațiuni de tip continuu, 4 *Ballo Francese*, 4 *Ballo Todescho*, 12 galiarde și *Tenore del Kapsberger*), păstrându-se pentru o analiză detaliată *Toccata 2-Arpeggiata* și *Gagliarda 11*. Specificul *Tocatei 2*, așa cum reiese și din denumirea ei, constă în arpeggierea fiecărui acord, fără a fi impus un model anume; singurele sugestii le găsim în fragmentul *Avertimenti* din partea introductivă a culegerii sau în felul în care Kapsberger însuși descompune acordurile în variate arpegii în segmentele dezvoltător-improvizatorice din piesele sale. Singurele constante, pentru oricare model ales, sunt: începerea arpeggierei cu nota din bas – așa cum rezultă și din *Avertimenti* – și spargerea acordului în patru șaisprezecimi pe fiecare dintre cei patru timpi; dacă dorim, în același timp, ca arpeggierea să se încheie cu cea mai înaltă notă din acord, atunci cele mai bune modele sunt *p-i-m-a* sau *p-m-i-a*. Cu un material sonor gravitând în jurul sunetului sol (ionic pe sol), cu cinci trepte mobile, promovând mișcarea continuă și fără să prezinte părțile contrastante specifice unei tocate, *Arpeggiata* poate fi împărțită în trei mari secțiuni. Secțiunea I, asumându-și rolul de prezentare a materialului sonor și introducere în atmosfera piesei, se încheie indecis construind în final o stare de tensiune ce predispune la curiozitate și nerăbdare. Secțiunea II pornește cu acordul minorizat al treptei I (tonalitatea omonimei) – stare minoră anticipată în prima secțiune – și se încheie pe acordul treptei V (cu întârziere de 4→3); întreaga secțiune este dominată de acorduri minore, deplasând sonoritatea spre intensități reduse și *mezzo-tasto*, dând naștere unei atmosfere de tristețe ușoară amestecată cu visare și devenind, astfel, un pandant al secțiunii I. Secțiunea III începe – subit și producând o impresie puternică – cu

acordul Sib major (tonalitatea relativei în raport cu secțiunea II) dând continuitate și unitate întregului. Schimbările infime și continue ale tempoului pe parcursul piesei, însoțite de mici modificări ale intensității și timbralității, întregesc întotdeauna trăirile motivate de construcția frazelor, de eficacitatea respirațiilor și claritatea expunerii. În cazul *Galiardei 11*, caracterul vioi specific acestui dans este stins de amprenta lui sol minor (eolic pe sol) și de tempoul potolit impus de formulele ritmice din secțiunea II; lucrarea este în metru ternar și are formă bipartită simplă de tip discontinuu, secțiunea B având două caracteristici principale: 1) începe cu un ritm anacruhic – efect al unei sincope inegale de întârziere și 2) secțiunea este împărțită în trei fraze de mărimi diferite, fiecare dintre ele cu un plan ritmic specific; atât asimetria frazelor, cât și ritmurile personalizate pentru fiecare dintre ele, contribuie la senzația teatrală de dezechilibru și dinamism. În această galiardă doar secțiunea A și prima frază (f3) din secțiunea B permit, la repetiția materialului, note cu rol ornamental. Ritmul distinctiv al fiecăreia dintre cele trei fraze ale părții B, evoluția ritmică a secțiunii, dictează nu numai o triplă etajare dinamică și timbrală, ci și una afectivă, de la bucuria reținută la entuziasmul descătușat, de la obișnuitul profund la excentricul candid, cu o preocupare specială pentru relația capricioasă, dar întregitoare, metru-ritm.

În **Capitolul III. Libro Primo d'Intavolatura di Lauto** sunt precizate elementele de scriitură specifice volumului: • preferință pentru material sonor cu trepte mobile, • amestec de sintaxe, • cromatisme și schimbări neașteptate și contrastante de registru, • caracter improvizatoric și bogăție ornamentală, • alăturări contrastante de mod – major-minor – ale aceluiași acord, • motive ritmico-melodice care străpung rigiditatea metrului, • disonanțe cu rezolvări nebănuite amânate; sunt conturate, în trei sectoare, caracteristicile celor 8 tocate (• arhitectură pe bază de secțiuni contrastante, prima având rol de exordiu, iar ultima de perorație), a celor 12 galiarde (• toate au material sonor cu trepte mobile, • toate au metru ternar, 3/2, și, cu o singură excepție, ritm cruzic, • toate au formă bipartită) și a celor 12 curante (• toate sunt construite pe moduri cu trepte mobile, • toate au metru ternar, 3/4, și, cu trei excepții, ritm anacruhic, • toate sunt dominate de o formulă ritmică punctată ce intensifică primul timp, ♩, sau, la final de frază/secțiune, timpul doi, ♪♪ sau ♪♪♩, • majoritatea dansurilor are formă bipartită simplă de tip discontinuu); în finalul capitolului au fost reținute pentru analizele detaliate *Tocata 6*, *Gagliarde 5* și *Corrente 1*. *Tocata 6* este o lucrare în Re major (ionic pe re), cu metru binar și fără un tempo precis, el fiind supus expresivității textului muzical. Din punct de vedere sintactic monodia acompaniată este dominantă, iar

schema arhitecturală a piesei este atipică și subliniază fundamentul ei improvizatoric. *Galiarda 5* este o piesă în Re major (ionic pe re), cu metru ternar și tempo moderat, în formă bipartită simplă de tip discontinuu. Întreaga secțiune A este construită prin îmbinarea mai multor motive melodico-armonice; dacă primele patru măsuri pot fi socotite un antecedent, următoarele măsuri sunt un consecvent foarte lung, a cărui frumusețe stă tocmai în prelungirile surprinzătoare care aproape că te împiedică să respiri, interpunând mai multe *virgule* spre amânarea *punctului* de frază la finalul secțiunii. Secțiunea B, asemenea celei dintâi, își etalează ineditul prin faptul că împinge finalul cât mai departe printr-o nefirească dezinvoltură, completată de recompense ritmice, de modulații efemere și înlănțuiri armonice condimentate de mobilitatea treptelor; mărunțirii ritmice din prima parte a secțiunii îi răspunde cvadrupla coborâre a celulei melodice din partea a doua a secțiunii, secvențare lipsită de încordare ce predispune la dansuri imponderabile și cânturi diafane, traductibile în gesturi mijlocii, echilibrate – între *mezzo-piano* și *mezzo-forte*, între *mezzo-tasto* și *mezzo-ponticello*, între nostalgic și încrezător; prima secțiune și partea a doua a secțiunii B pot fi ornamentate la repetiție, evitând învâlmășeala; finalul galiardei poate îngădui o decorare mai consistentă, cu obligația să fie pregătită printr-un *ritenuto* în antepenultima măsură. *Curanta 1* este un dans în re minor (eolic pe re), având cadență picardiană, în care mobilitatea treptelor generează inedite ipostaze modale și modulații pasagere fermecătoare prin straniețea lor; încă din primele măsuri se creează stări de tensiune prin tulburătoare disonanțe contrapunctice, emoție ce pune stăpânire pe întreaga lucrare constituind – împreună cu cantabilitatea ei – specificul acesteia. Piesa conține caracteristicile obișnuite ale dansului și are o formă bipartită simplă de tip discontinuu; secțiunile A și B pretind o tratare centrată pe punerea în valoare a vocii superioare, pe cantabilitate, pentru a contrasta cu virtuozitatea variațiilor.

În **Capitolul IV. Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarone** este menționată existența textului explicativ de la începutul culegerii (*Avertimenti*), care explică semnele convenționale din tabulatură și acordajul instrumentului – de data aceasta cu 19 corzi – și sunt traduse în notație muzicală tradițională exemplele de arpeggiere. Fiecare lucrare este examinată cu scopul prezentării elementelor fundamentale: • cele 7 *toccata* respectă, în linii generale, schema formală triplu segmentată, în care prima secțiune este dedicată dexterității instrumentiștilor, partea centrală este consacrată contrapunctului, iar partea finală este rezervată spectaculosului, ornamentației și improvizăției; caracterul variațional al tocatelor este potențat

de schimbările de metru și de amprenta formulelor ritmice, • *Gagliarda*, singura din volum, cu formă bipartită simplă de tip discontinuu, este întregită cu două variațiuni (*partita*), • cele două *corrente* încep cu un ritm cruzic, contrar începutului anacruzic specific dansului, și sunt completate, fiecare dintre ele, cu câte o variațiune (*partita*). În acest capitol este subliniată, de asemenea, partea didactică din această culegere (*Passaggi diversi*), menită să-l inițieze pe tânărul ucenic; acest fragment instructiv este transcris integral în notație muzicală tradițională în Anexa 4.

În **Capitolul V. Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarone** sunt precizate, în cinci porțiuni (preludiile, piesele cu structuri *ostinato*, tocatele, galiardele, curantele), componentele compoziționale cele mai importante ale pieselor: • preludiile sunt improvizații monopartite de mici dimensiuni cu început cruzic și având un material sonor cu una până la patru trepte mobile, • cele două *Canzone* se individualizează prin amplificarea schemelor formale și prin schimbările numeroase de metru, • *Battaglia* atrage atenția asupra caracterului ei programatic și asupra indicațiilor explicite de *forte* și *piano* din ultimele secvențe ale lucrării, • culegerea conține numeroase lucrări variaționale construite pe baza unor structuri *ostinato* (*Ritornello*, *Bergamasca*, *7 Passacaglia*, *Ciaccona*, *Sarabanda*, *Capona*, *Kapsberger*, *Canario*, *Sfessaina*, *Mattacino*, (?)*illan di Spagna*), • cele 12 *toccata* solicită virtuozitatea interpretului prin secțiunile lor contrastante. La finalul capitolului sunt alese pentru analizele detaliate *Toccata 9* și *Gagliarda 8*. Este amintit, evident, și *Avertimenti*-ul de la începutul culegerii în care sunt explicate semnele convenționale din tabulatură (tril, legato, triolet, arpeggiere), este semnalat acordajul (un instrument cu 19 corzi) și sunt date câteva exemple de arpeggiere pe trei, patru sau mai multe corzi. *Toccata 9* conține principalele ingrediente ale tocatei baroce: tempoul este lipsit de rigurozitate, iar senzația de improvizație este dată, în primul rând, de materialul sonor – arpegii și pasaje cu fragmente de gamă coborâtoare sau suitoare și întinse ornamente scrise; lucrarea este în la minor (eolic pe la), cu trei trepte mobile și cadență picardiană; construcțiile armonice influențează decisiv fluiditatea și dinamica discursului muzical; piesa are formă tripartită simplă asimetrică, fiind structurată în trei perioade alcătuite din construcții motivice care sparg îngrădirile impuse de metru, îngroșând și mai mult tușa improvizatorică; lucrarea arată preferința compozitorului pentru spectacol, virtuozitate, contraste puternice de dinamică, ritm, tempo, armonie, dar și pentru improbabil, indecis, subtil, nedefinit; discursul muzical pare că are la bază doar afectele profund subiective ale unui constructor stăpânit de emoții și gânduri contradictorii, ignorând

regulile obiective ale unui teoretician intransigent. *Gagliarda 8* este în sol minor (eolic pe sol) și este singura galiardă din culegere ce are cinci trepte mobile, punând la dispoziția autorului întreaga gamă cromatică; dansul, având mișcare moderată, se încheie cu o cadență picardiană și are formă tripartită simplă asimetrică; secțiunea A se remarcă prin mersul treptat și contrar al vocii superioare și al basului, printr-un model ritmico-melodic secvențat și prin cadența picardiană din finalul secțiunii; în ciuda faptului că este construită pe sol minor, secțiunea degajă o cantabilitate optimistă prin acordurile majore ce o acompaniază și prin majorizarea acordului treptei I din finalul secțiunii; secțiunea B deplasează centrul gravitațional în universul lui re minor, confirmând prototipul expresiv modal valabil pentru fiecare secțiune: mod de stare minoră cu o cadență picardiană în final; contrastând puternic cu prima parte, acest nou sector produce o impresie intensă prin densitatea mare a cromatizării, prin senzația de dilatare-comprimare-dilatare, de ascensiune-declin-ascensiune, de moderație-intensificare-moderație produsă de arhitectura, mersul și ritmul vocilor; secțiunea C revine în spațiul lui sol minor, preluând din prima parte progresia (ca procedeu de dezvoltare) și starea minoră a modului cu o cadență picardiană la final (ca fundal al desfășurării sonore); împletind mersul în doimi al sopranelor cu mersul în pătrimi al vocii inferioare, noblețea vocii superioare (executată în *portato*) cu basul dansant (în *portato staccato*), finalul piesei este pregătit de o succesiune de căderi de game (dinamică descendentă progresivă), căderi triplu înălțate (dinamică ascendentă în trepte) spre acordul tonicii tonalității majore omonime (cadență picardiană).

În **Capitolul VI. Stilemele creației pentru lăută și teorbă a lui Giovanni Girolamo Kapsberger**, reamintind contextul muzical de la începutul secolului 17, sunt stabilite elementele specifice predominante în limbajul compozițional al lui G.G.Kapsberger: • în majoritatea pieselor sintaxa predominantă este monodia acompaniată, ceea ce scoate la iveală alegerea și sprijinirea ideilor conținute de *seconda pratica* și contribuția operei sale la cristalizarea limbajului armonic; amestecul de sintaxe rezultat are la bază principiul contrastului; • materialul sonor folosit are până la cinci trepte mobile, cele mai numeroase fiind piesele minore cu patru trepte mobile; apare, ca o consecință logică, un tip de disonanțe idiomatice, fiind strâns legate de posibilitățile lăutei și teorbei; • amestecul de sintaxe și mobilitatea treptelor dă naștere unei scriituri improvizatorice, de sinteză și fantezie, intensificată de schimbările de metru și de structurile *ostinato*, cu pasaje importante și extravagante de virtuozitate, bogată în ornamente și cromatisme și neobișnuită din punct de

vedere ritmic; această scriitură condiționează în mod necesar și pretinde, pentru a aduce un supliment de expresie, o flexibilitate a ritmului și a tempoului, o mobilitate dinamică și timbrală și o transparență a frazării, articulației și ornamentației; • în creația pentru lăută și teorbă a lui G.G.Kapsberger forma oglindește și potențează fantezia scriiturii; • piesele construite pe moduri minore au întotdeauna cadență picardiană; în interiorul pieselor întâlnim adesea cadențe evitate (element expresiv ce înlesnește prelungirea narațiunii), în timp ce la final este o cadență perfectă autentică; • melodia din lucrările lui G.G.Kapsberger se păstrează în idealul vocalității, purtată de vocea superioară și având un profil preponderent treptat; • muzica lui Kapsberger conține din belșug disonanțe expresive, cea mai tulburătoare fiind sincopa contrapunctului inferior 2→3; de asemenea, din lucrările lui iese la iveală preferința pentru triada acordică „minor(+7m)-micșorat-major”; • G.G.Kapsberger promovează teorba la statutul de instrument solist, acest demers fiind întărit de adăugarea unui portativ cu bas continuu la tabulatură; • creația lui G.G.Kapsberger este stăpânită de *pathopoeia* – figură retorică ce are drept scop deșteptarea pasiunii.

Cea de-a treia secțiune – **Capitolul VII. Sinteze** – conține două sectoare: unul reprezintă planul lucrării și rezultatele studiului (*Rezumat*), celălalt este destinat modalității de abordare a unei lucrări muzicale (*Proiecții metodice*). În cadrul *Proiecțiilor metodice* s-au urmărit etapele predării lucrării *Verano Porteño (Vara la Buenos Aires)* de Astor Piazzolla, în aranjament pentru duo de chitare: identificarea și priceperea elementelor de structură și stil (analiză, expunere privitoare la stil, bibliografie, audiție), rezolvarea dificultăților tehnico-expressive ale lucrării (digație, formă, frazare, ritm, tempo, sonoritate, toate în relație cu expresivitatea) și expunerea publică a lucrării (audiții având rolul de a verifica gradul de realizare a obiectivelor propuse).

Teza de doctorat *Stilemele creației pentru lăută și teorbă a lui Giovanni Girolamo Kapsberger în interpretarea la chitara clasică* a fost gândită ca un îndrumar pentru chitaristul care plănuiește să adâncească studiul muzicii pentru lăută și teorbă, resuscitând și reinterpretând compoziții din alte vremuri, demers ce presupune cu necesitate o cunoaștere a particularităților stilistice, a procedeelelor compoziționale și interpretative și a specificității instrumentelor.

De fiecare dată când întâlnim alipite într-un singur gest mai multe intenții divergente care, aparent, se exclud reciproc, consecința mijloacelor de exprimare afectivă aparține Barocului: este epoca lui *pentru și împotriva*. Iar muzica lui Giovanni Girolamo Kapsberger

conține astfel de contradicții: reminiscențe profetice în care modalul și tonalul se completează în melanjuri împăciuitoare; neobișnuite construcții sonore în care, chiar dacă diatonicul și consonanța sunt regula, cromaticul și disonanța nasc bizarerii și neliniști familiare și revendicate; lucrări subjugate de mișcare și fragmentare, de secțiuni înlănțuite neașteptat, de modulații vremelnice ce creează noi centre de interes și cadențe pasagere ce dilată forma, dând senzația, uneori, că mesajul sparge limitele și continuă dincolo de convenționala cadență finală. Kapsberger a reușit să însumeze fericit tendințele vremii și să implinească pretențiile unei epoci mofturoase și nehotărâte, în care teatralul este natural și firescul este atributul excentricității. Asemenea lui Frescobaldi sau Monteverdi, Giovanni Girolamo Kapsberger s-a bucurat în timpul vieții de aprecierea contemporanilor săi, dar după moartea lui a fost dat uitării; a trebuit să treacă mai bine de trei secole pentru a fi regăsit merituos.