

SZYMON PACZKOWSKI

Claudio Monteverdi. Nauka o afektach i *seconda pratica*

Gioseffo Zarlino i skupieni wokół Giovanniego dei Bardiego teoretycy Cameraty Florenckiej, chociaż różnili się w ocenach muzyki antycznej i im współczesnej, faktycznie wspólnie przygotowali grunt dla radykalnych przemian związanych z powstaniem monodii akompaniowanej i utrwaleniem *seconda pratica*. Oni też stworzyli podwaliny XVII-wiecznej muzycznej nauki o afektach¹: Zarlino dał jej podstawy systematyczne, Camerata – ideowe. Zmiany, jakie następowały, spowodowane były jednak przede wszystkim nowymi, odmiennymi od renesansowych, wyobrażeniami o zadaniach i celach muzyki. Znakiem zachodzących przemian, a także swoistym fenomenem początku epoki baroku w muzyce stało się wykształcenie gatunku operowego, wynikające po części z renesansowej jeszcze fascynacji antykiem, z chęci wskrzeszenia dramatu greckiego, w dużej jednak mierze z barokowych już wyobrażeń o możliwości „inscenizowania” afektów – uczuć i namiętności, oraz z nadziei na ich wzbudzenie w odbiorcach muzyki. Systematyczne ujęcie sytuacji w muzyce włoskiej przełomu epok nastąpiło dopiero w latach trzydziestych XVII wieku – w pismach Giovanniego Battisty Doniego. Ów stan rzeczy doskonale natomiast ilustruje twórczość Claudia Monteverdiego, w której kształtująca się właśnie doktryna afektów znalazła odzwierciedlenie wręcz spektakularne.

Szczególne znaczenie twórcy *Koronacji Poppei* dla muzycznej nauki o afektach wynika głównie z „przekładalności” rozważań teoretycznych na praktykę kompozytorską. Monteverdi był jednak przede wszystkim kompozytorem, a tylko w marginalnym zakresie swej działalności – teoretykiem. Jego refleksję teoretyczną należy uznać za skromną i wtórną wobec własnych dokonań twórczych. Ale właśnie suma doświadczeń zawartych w całym dorobku Monteverdiego składa się na znaczącą część barokowej dok-

¹ Por. Szymon Paczkowski: *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 24–47.

tryny afektów, trudną do pominięcia i przytaczaną przez najważniejszych teoretyków muzyki XVII wieku. Monteverdi nie był wprawdzie autorem żadnego odrębnego ujęcia systemowego i nie wydaje się realna próba rekonstrukcji takiego hipotetycznego systemu na podstawie pozostawionych przezeń listów, wstępów, dokumentów czy wybranych kompozycji. Trzeba jednak podkreślić fakt, że wszędzie tam swoje poglądy i uwagi formułował nader uczenie, co wynikało oczywiście z jego wielkiej ogłady oraz oczytania. To wszystko składa się na inspirujący obraz twórcy poszukującego nowych rozwiązań, artyście świadomego zachodzących zmian i zmiany te kształtującego. Chociaż przedmowy do poszczególnych jego dzieł należy uznać za typowe objaśnienia autorskie, jakie dosyć często pojawiały się w tamtych czasach, zwłaszcza gdy twórca starał się wylansować wynalezione przez siebie rozwiązania w zakresie techniki kompozytorskiej, to jednak przypadek Monteverdiego wydaje się szczególny. Warto zatem pokusić się o nakreślenie szerszego tła rozwoju i kształtowania się jego twórczej świadomości, gdyż pozwoli to – być może – lepiej zrozumieć znaczenie i istotę wczesnobarokowej nauki o afektach, której praktyczną wykładnią było przecież słynne hasło „Mowa jest panią harmonii a nie służącą”².

Afekt jako przedmiot dzieła muzycznego

Afekt określa Monteverdi jako *passione* albo *affetione del animo* i ma przy tym na myśli – w zgodzie z nauką o afektach swoich czasów i całą znaną mu tradycją filozoficzną – zarówno uczucie, któremu działająca osoba daje wyraz w muzyce, jak również działanie muzycznie wyrażanych namiętności na słuchaczy, poruszenie słuchacza afektem³. Dla Monteverdiego afekt staje się jedną z podstawowych kategorii muzycznych w ogóle, w muzyce dramatycznej jednak przede wszystkim⁴: „Wiedząc, że to właśnie przeciwnieństwa gwałtownie poruszają naszą duszę, celem wszelkiej dobrej muzyki winno być to poruszenie”⁵.

² „La parola sia padrona dell' armonia e non serva”.

³ Claudio Monteverdi, wstęp do: *Madrigali Guerrieri et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Epistodij fra i canti senza gesto. Libro Ottavo*, Wenecja 1638, w: *Claudio Monteverdi: Tutte le opere*, red. G. F. Malipiero, t. 8, Wiedeń 1967.

⁴ Tezę taką postawiła Sabine Ehrmann w pracy *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989.

⁵ „Sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve havere la bona Musica” – Claudio Monteverdi: *op. cit.*

Monteverdi w swoich uwagach o roli afektów w muzyce (zarówno w listach, jak i we wstępach do niektórych dzieł) reprezentuje stanowisko typowe dla jego czasów. Znaczenie afektów dla muzyki akcentuje już Alessandro Guidotti w przedmowie do *Rappresentatione Emilia dei Cavalieriego*⁶. Również członkowie Cameraty Florenckiej nawiązując do wyobrażeń o *mirabili effetti* – cudownych efektach muzyki antycznej, dążą do śpiewu naznaczonego ekspresją afektu⁷. W zachowanych po Monteverdim dokumentach można rozpoznać wielowarstwowe pojmowanie afektu – z jednej strony zorientowane jest ono na praktykę kompozytorską, z drugiej zaś rodzaj afektu zależy od gatunku dzieła i leżącego u jego podstaw libretta. Praktyka kompozytorska wyprzedza przy tym refleksję teoretyczną.

Ogólnego podziału afektów dokonuje Monteverdi tylko w przedmowie do VIII księgi madrygałów, w której – wychodząc od trzech afektów podstawowych: *ira* (gniew), *temperanza* (umiarkowanie) i *humiltà o supplicatione* (pokora lub błaganie) – określa trzy zasadnicze, wykorzystywane w jego muzyce style: „Doszedłem do przekonania, że spośród namiętności czy też skłonności duszy istnieją trzy podstawowe, a mianowicie gniew, opanowanie, pokora albo błaganie”⁸.

Wyliczenie trzech afektów podstawowych nie tworzy tu samodzielnego ujęcia systematycznego, ma natomiast ścisły związek z kompozycją *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) i z zastosowanym tam po raz pierwszy *genere concitato* (stylem wzburzonym). Jak już zaznaczono, to właśnie w przedmowie do VIII księgi madrygałów Monteverdi pisze o namiętnościach duszy (*passioni, affetioni del animo*), w zasadzie jednak tylko jeden z trzech wymienionych tam afektów – gniew – spełnia ich filozoficznie założone kryteria. Umiarkowanie i pokora pozostawały według dotychczasowych ustaleń filozofów przede wszystkim cnotami⁹. Zestawienie tak nazwanych afektów podstawowych silnie wiąże się natomiast z trzema wyliczonymi w przedmowie stylami i staje się możliwe do wyjaśnienia tylko ze

⁶ Celem utworu muzycznego jest, by „pobudzał do różnych uczuć, jak: do pobożności i do radości, do płaczu i do śmiechu i innych podobnych” – wstęp Alessandro Guidottiego do wydania *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* Emilio del Cavalliere, w: *Jak skomponować „Dramma per Musica”. Od „Dafne” do „Ulisse Errante”*, tłum. Anna Szweykowska, Kraków 1994, s. 71. Na ten temat wyczerpująco wypowiedzieli się Anna i Zygmunt Szweykowscy w artykule „*Rappresentazione di anima, e di corpo*” Cavalieriego, „Muzyka” 1983, I, s. 13–66.

⁷ Por. Zygmunt Szweykowski: *Giulio Caccini wobec teorii Cameraty Florenckiej*, „Muzyka” 1986, I, s. 51–65.

⁸ „Havendo io considerato le nostre passioni, od’affetioni, del animo, essere tre le principali, cioè, ira, temperanza, et humiltà o supplicatione” – Claudio Monteverdi: *op. cit.*

⁹ „Temperantia” zaliczana jest przez Platona nawet do czterech cnót kardynalnych, które służą opanowaniu afektów. W etyce chrześcijańskiej pokora również staje się cnotą.

względu na nie: *genere concitato*, *genere temperato* i *genere molle*. Powiązanie afektów z trzema stylami, które ze swej strony można wyprowadzić z trzech *genera dicendi* antycznej sztuki oratorskiej¹⁰, także z trójpodziału etosu muzycznego opisywanego przez Cleonidesa, Bryenniusa i Aristidesa Quintilianiana (etos diastaltyczny, hesychastyczny i systaltyczny)¹¹, czy z trzech postaci stylów poetyckich Tassa: wspaniałego (*magnifica*) bądź wzniosłego (*sublime*), średniego (*mediocre*) i niskiego (*umile*)¹² i wreszcie z *Państwa Platona* oraz *De institutione musica* Boecjusza¹³, pozwala przypuszczać, że to pozornie ogólnikowe wyliczenie podstawowych afektów dokonane przez Monteverdiego stanowi jednak bardziej przemyślaną koncepcję opartą zarówno na własnym kompozytorskim doświadczeniu, jak i sporej znajomości filozoficznej i retorycznej tradycji¹⁴.

Cyceron w swoim *Mówcy* określił trzy *genera dicendi* mianem *subtile* (prosty), *modicum* (umiarkowany) i *vehemens* (gwałtowny)¹⁵. Odpowiadające tym trzem rodzajom cele metody retorycznej to stosownie: *concitare* (przekonanie), *docere* (sprawienie przyjemności) i *conciliare* (wzruszenie)¹⁶. Charakterystyce nadanej przez Cycerona stylowi o najniższym afekcie (*subtile*) odpowiada Monteverdiański opis *genere molle*¹⁷. Paralele między koncepcjami Monteverdiego i Cycerona wyglądałyby zatem następująco: *genere concitato* – *genus gravis*, *genere temperato* – *genus modicum ac temperatum*, *genere molle* – *genus molle*¹⁸.

Z tradycji opisanych wyżej trzech stylów w retoryce wywodzi Monteverdi swój sposób systematyzowania afektów: z *genere temperato* afekt *temperanza*, z *genere molle* afekty *humiltà o supplicatione*; afekt *temperanza* można wyjaśnić jako twór analogiczny do *temperato*, podczas gdy *humiltà* należy wiązać z *genus humile* wyodrębnionym jeszcze przez św. Augustyna

¹⁰ Wskazał na ten fakt Rolf Dammann w pracy *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Kolonia 1967, s. 196, a za nim Sabine Ehrmann, *op. cit.*, s. 6.

¹¹ Por. Barbara Russano Hanning: *Monteverdi's Three Genera. A Study in Terminology*, w: *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honour of Claude V. Palisca*, red. Nancy Kovaleff Baker i Barbara Russano Hanning, Nowy Jork 1992, s. 152–156. Por. też Szymon Paczkowski: *op. cit.*, s. 37.

¹² Torquato Tasso: *Rozważania o sztuce poetyckiej*, w: *Poetyka okresu renesansu*, red. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, tłum. Teresa Dobrzyńska, Wrocław 1982, s. 454.

¹³ Monteverdi w swojej przedmowie cytuje początkowe słowa z traktatu Boecjusza.

¹⁴ Sabine Ehrmann twierdzi, że Monteverdiemu w rzeczywistości tylko w niewielkim stopniu chodzi o jakąś filozoficznie ugruntowaną systematykę afektów. Por. Sabine Ehrmann: *op. cit.*, s. 6. Uznaję jednak to stanowisko za dyskusyjne.

¹⁵ Cyceron: *Orator*, red. Rolf Westman, Lipsk 1980, s. 21 (21, 69); Cyceron, *De Oratore*, red. Kazimierz F. Kumaniecki, Lipsk 1969, s. 336 (ks. III, 45).

¹⁶ Cyceron: *De Oratore*, *op. cit.*, s. 155 (ks. II, 128).

¹⁷ *Ibidem*, s. 23 (23, 77).

¹⁸ *Ibidem*, s. 28 (27, 95).

albo z *supplicatione* wymienianym przez Cyserona: „orari humili et supplicati oratione”¹⁹. Z *genere concitato* bezpośrednio łączy się afekt gniewu (*ira*).

We wstępie do VIII księgi madrygałów wymienione zostały pewne kategorie, które – dodatkowo przy odwołaniu się do tradycji starożytnej i renesansowej – mogły stanowić punkt wyjścia planowanego przez niego wielkiego traktatu teoretycznego²⁰:

1) są trzy podstawowe afekty duszy (*ira*, *temperanza*, *humiltà o supplicatione*);

2) Monteverdi cytuje fragment z *Państwa Platona* (ks. III, 399a), w którym mowa o naśladowaniu i akcentach człowieka męznego, co wiązało się z afektem gniewu i miało potwierdzić *genus concitato*; bezpośrednio po tym następuje w dziele Platona uwaga dotycząca głosu oraz akcentu rozważań i umiarkowania (na którą Monteverdi już się nie powołuje), co wiąże się z Monteverdianiskim afektem umiarkowania i *genus temperato*, a kilka stron dalej znajdują się uwagi o „słodyczy, miękkości i łkaniu” (ks. III, 411b), które odnieść można do Monteverdianiskiego afektu *humiltà o supplicatione* i „genus molle”;

3) natura głosu ludzkiego (jego trzy rejestry: *alto*, *mezzano*, *basso* – wysoki, środkowy, niski) potwierdza byt tych afektów²¹;

4) jak głos ludzki ma trzy rejestry, tak istnieją trzy rodzaje muzyki (*concitato*, *temperato*, *molle*);

5) muzyka wielkich książąt grana w ich salonach i odpowiadająca ich wyrafinowanemu poczuciu piękna dzieli się na trzy typy (*da camera*, *da teatro*, *da ballo*);

6) trzy gatunki muzyczne zawarte są w VIII tomie madrygałów, do których odnosi się przedmowa – *madrigali guerrieri*, *madrigali* (jako *opuscoli*) *in genere rappresentativo* oraz *canti senza gesto*;

7) trzy rodzaje etosu wymieniali starożytni (Cleonides, Bryennius, Arystides Quintilianus): diastaltyczny (pobudzający, odnoszący się do odwagi

¹⁹ Cyseron: *Rhetorici Libri duo de Inventione*, red. E. Stroebel, Stuttgart 1988, s. 75 (ks. I, § 75).

²⁰ Traktat ten, wraz z ogólną informacją o jego treści, zapowiedziany został w liście Monteverdiego z 22 października 1633 roku do nieznanego adresata (Hanning: *op. cit.*, s. 157 sugeruje, że chodzi tu o Doniego) i miał nosić tytuł *Melodia, overo seconda pratica musicale*. W liście tym Monteverdi pisze wręcz, że nad owym traktatem pracuje, nie są jednak znane dalsze jego losy. Treść listu we włoskim oryginale por. Sabine Ehrmann (list nr 32 w jej katalogu, dalej = MBr): *op. cit.*, s. 118–122; polski przekład listu wraz z krótkim, niestety niewolnym od usterek komentarzem podaje Ewa Obniska w: *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 360–362.

²¹ Potwierdzony zostaje w ten sposób postulat Vincenza Galileiego, by w muzycznej interpretacji tekstu czerpać wzory z zakresu dźwięków ludzkiej mowy, a interpretacja taka winna być ponadto regulowana etosem wysokości dźwięku. Por. Zygmunt M. Szweykowski: *Krytyka kontrapunktu w „Dialogo della musica antica, et della moderna” Vincenza Galilei*, „Muzyka” 1985, III–IV, s. 9; por też dalej przypis 27.

i bohaterstwa, przeznaczony głównie do użytku w tragedii i związany z wysokim położeniem w skali), hesychastyczny (umiarkowany, odnoszący się do spokoju, przeznaczony do użytku w hymnach i peanach, mieszczący się w środkowych rejestrach skali) i systaltyczny (smutny, odnoszący się do uczuć zniechęcenia, pokory i miłości, używany w lamentach, nisko położony w skali)²²;

8) u Aristidesa poszczególne etosy łączą się odpowiednio z rytmami: szybkim, miarowym i wolnym, co odpowiada rytmice poszczególnych stylów Monteverdiego²³;

9) Zarlino w *Sopplimenti musicali* wymienia *tre generi* – w których za pomocą melodii można było wyrazić afekty – diastaltyczny, hesychastyczny i systaltyczny²⁴.

Jak podkreślono, zawarte w przedmowie do VIII księgi madrygałów zestawienie afektów wiąże się ściśle z kompozycją *Combattimento*. Potwierdza to m.in. fakt, że nie został wymieniony, istotny przecież w innych kompozycjach Monteverdiego, afekt skargi (*lamento*). Pojawia się natomiast zaskakujące nieco określenie śmierci jako afektu: „Dla większej próby zabrałem się za boskiego Tassa, poetę, z największą trafnością i naturalnością wyrażającego afekty, które pragnie opisać, i wyszukałem opis potyczki Tankreda z Kloryndą, dający mi możliwość wyrażenia w śpiewie walki dwóch przeciwstawnych namiętności, mianowicie błagania i śmierci”²⁵.

Oczywiście, w sensie barokowej nauki afektów śmierć nie jest afektem. Jak zauważa Sabine Ehrmann, *morte* można rozpatrywać jednak w pierwotnych kategoriach greckiego pojęcia *pathos*, gdyż słowo to oferowało zarówno poetom, jak i muzykom nieograniczone wręcz możliwości afektywnego wyrażania²⁶. Pominięty przez Monteverdiego afekt skargi stanowi istotę działania kompozytorskiego w ramach wszelkich *lamenti*, tematycz-

²² Por. Barbara Russano Hanning: *op. cit.*, s. 154–155.

²³ Aristides Quintilianus: *De musica libri tres*, tłum. ang. Thomas J. Mathiesen: *Aristides Quintilianus, On Music. In Three Books*, Yale 1983, s. 148.

²⁴ Gioseffo Zarlino: *Sopplimenti musicali*, Wenecja 1588, s. 269; por. Barbara Russano Hanning: *op. cit.*, s. 162.

²⁵ „Per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler descrivere & ritrovai la descrizione, che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cio, preghiera, & morte” – Claudio Monteverdi, wstęp do VIII księgi madrygałów.

²⁶ Por. Sabine Ehrmann: *op. cit.*, s. 158 (przyt. 20). W sprawie afektu skargi autorka wskazuje na listy Monteverdiego do Aleksandra Striggia, m.in. z 9 grudnia 1616 roku: „Arianna prowadzi mnie ku rzeczywistemu lamentowi; Orfeusz do prawdziwego błagania” („L'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l'Orfeo ad una giusta preghiera”) – *ibidem*, s. 70 (list nr 4 w katalogu Ehrmann).

nie związanych ze śmiercią, w żadnym wypadku nie może być jednak utożsamiany z wymienionym jako podstawowy afektem *humiltà o supplicatio-ne*, który ze względu na typ emocji, jaki sobą reprezentuje, stoi na najniższym miejscu trójstopniowego podziału afektów²⁷. Na czytelniku swojej przedmowy Monteverdi chce zapewne sprawić wrażenie, że jego rozważania teoretyczne poprzedzały proces komponowania. Stąd stwierdzenie, że w poszukiwaniu tekstu najlepiej wyrażającego afekty gniewu i oburzenia, do którego mógłby zastosować wynalezione przez siebie *genere concitato*, zdecydował się na użycie szesnastu oktaw z pieśni XII Jerozolimy wyzwolonej Tassa opisujących walkę Tankreda z Kloryndą²⁸.

Tekst i muzyka w służbie afektów. Muzyczny teatr afektów

Szczególną rolę afektu jako jednego z podstawowych czynników konstytuujących muzykę Monteverdiego wyznaczają jego kompozycje dramatyczne. Wzorem dramatu antycznego rodzaj afektu odgrywanego (ściślej: odgrywanego i wyśpiewywanego) na scenie ukierunkowany jest na właściwą reakcję słuchacza²⁹. Podstawowym założeniem jest tu wyeksponowanie jednego afektu centralnego dla całego dzieła lub pary afektów przeciwstawnych, co obserwujemy we wczesnych operach *L'Orfeo* (1607) i *L'Arianna* (1608). Ale już w *Lamento di Apollo* (skomponowanym około roku 1620)

²⁷ Ów trójstopniowy podział afektów nie został w przedmowie wyłożony *explicite*, jest jednak konsekwencją drugiego zdania tekstu przedmowy, w którym Monteverdi podkreśla, że dokonany przez niego podział wynika „wprost z natury naszego głosu obdarzonego rejestrami wysokim, niskim i leżącym pośrodku”. Podobne pomysły pojawiły się już wcześniej w prze-myśleniach przedstawicieli Cameraty Florenckiej i były zapewne Monteverdiiemu znane.

²⁸ Wyczerpującą analizę *Combattimento* Monteverdiego, m.in. pod kątem problematyki udźwiękowania poematu heroicznego w stylu wzniosłym i użyteczności *stile concitato* dla muzycznego opracowania takiego tekstu, przedstawiła Ewa Ostaszewska w pracy *Torquato Tasso i muzyka na przykładzie „Combattimento di Tancredi e Clorinda” Claudia Monteverdigo*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans. Od Petrarki do Tetmajera*, red. Mieczysław Tomaszewski, Kraków 1994, s. 37–52.

²⁹ *Combattimento* spełniło tę rolę, o czym donosi sam kompozytor w 12 lat po jego prawykonaniu: „Było [ono] przedstawione [...] w obecności całej arystokracji, która została poruszona uczuciem współczucia tak, że bliska była wylewania łez; i wyraziła swój aplauz za śpiew, jakiego nikt przedtem nie widział i nie słyszał” („Alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale resto mossa dal'affetto di compassione in maniera, che quasi fu per gettar lacrimae: et ne diede applauso per essere statto canto di genere non piu visto nè udito” – Claudio Monteverdi, wstęp do: *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, w: *Madrigali guerrieri et amori...*, t. 8, s. 132–133).

i w *Combattimento* (1624) afekt traktowany jest w sposób bardziej zróżnicowany. Okazuje się, że przedmiotem opracowania muzycznego mogą być nie tylko jeden bądź dwa przeciwstawne afekty, ale także znacznie większa ich liczba, przy założeniu częstej ich zmiany, co potwierdzają komentarze do *Lamento di Apollo* i *Combattimento*³⁰.

W *lamento* zatem u podstaw tekstu i jego muzycznego opracowania leży określony afekt centralny lub para kontrastujących afektów. Przeciwstawienie afektów stanowi punkt wyjścia „nowego sposobu komponowania” (*seconda pratica*) uprawianego przez Monteverdiego w jego dziełach dramatycznych. Afektywne kontrasty wyrażone odpowiednio w muzyce mają na celu „maksymalne poruszenie duszy słuchacza”. W *Lamento di Apollo* Monteverdi i jego librecista Striggio osiągają ów kontrast, przeciwstawiając radość Amora smutkowi Apolla. Zmiana afektu smutnego na radosny zawiera się już w warstwie literackiej i jest artykułowana zarówno w języku mówionym, jak i w muzyce. Mamy tu zatem do czynienia z dwoma podstawowymi czynnikami: z leżącym u podstaw wszelkiej wypowiedzi afektem zawartym w tekście i z językową artykulacją w mówieniu. Zmiana afektu powoduje zmianę sposobu językowego wyrażenia afektów, a to z kolei określa „sposób wymowy” muzyki. Muzyce przypada szczególne zadanie pośredniczenia między tekstem artykułującym afekty duszy a mówcą (śpiewakiem-aktorem) i słuchaczem. Zatem między tekstem a muzyką musi powstać określona zgodność, a nawet podobieństwo. Afekty tekstu określają zatem charakter muzyki: „Wierzę, że nie będzie to Waszej Łaskawości niemiłe, ponieważ fragmenty żywe i hałaśliwe przeplatają się tu z nagłą z delikatnymi i miłymi, po to, by podkreślić mowę”³¹.

Tak więc mowa jest w koncepcji Monteverdiego podstawowym nośnikiem afektu, ale dopiero nadanie jej właściwego kształtu brzmieniowego pozwoli w słuchaczu prawdziwie poruszyć afekty duszy: „Układ mowy, jaki panuje nad rytmem i harmonią, które jej służą (mówię «służą», ponieważ sama kompozycja nie wystarczy, by udoskonalić melodię), porusza afekty duszy”³².

³⁰ Na potwierdzające takie założenia fragmenty z listów Monteverdiego zwraca uwagę Sabine Ehrmann: *op. cit.*, s. 159.

³¹ „Et credo che non dispiacera a V.S.Ill.m perche so faranno passaggi in un subito tra le galiarde et strepittose armonie et le deboli et soavi, atio ben bene saluti fuori l'oratione” – Claudio Monteverdi, list do Alessandra Striggia z 10 lipca 1627 roku (MBr 23 w katalogu Ehrmann), *op. cit.*, s. 106.

³² „Il composto di oratione comandante di Rhitmo & armonia servienti a lei (& dico servienti che non vale il composto solo a perfetionare la melodia) movono le affetioni del animo” – Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiarazione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madrigali*, w: *Scherzi musichali a tre voci*, Wenecja 1607 oraz w: Claudio Monteverdi: *Tutte le opere*, t. 10.

Aby osiągnąć ten cel w służbę afektów zostaną wciągnięte, oprócz samego tekstu i muzyki, także inne środki wyrazu – gesty i ruchy aktora-śpiewaka.

W referowanej koncepcji centralne znaczenie przypada ludzkim namiętnościom. Wyrażająca afekty mowa i jej dźwiękowa realizacja okazują się właściwe jedynie człowiekowi, gdyż zdolnością taką (wyrażanie afektów i poruszanie za ich pomocą słuchacza) obdarza Monteverdi wyłącznie ludzi, a nie np. postacie alegoryczne. Tutaj dopiero widać wyraźnie, jak dalece różni się Monteverdi w swojej koncepcji muzycznego dzieła scenicznego od pierwszych prób operowych Cameraty Florenckiej: „Jak mogę przedstawić [...] mowę wiatru, skoro on nie mówi! I jak za jego pomocą będę mógł wzbudzać namiętności! Arianna wzbudzała je będąc kobietą, tak samo poruszał je Orfeusz, ponieważ był mężczyzną, a nie wiatrem. Muzyka sama go przedstawia [tzn. wiatr], przedstawia jego szum, ale nie mowę wiatru, bo nie ma czegoś takiego”³³.

*Genere rappresentativo, genere concitato, seconda pratica*³⁴

Sabine Ehrmann stwierdza, że swój „nowoczesny sposób komponowania” Monteverdi określa za pomocą trzech terminów: *genere rappresentativo*, *genere concitato* i *seconda pratica*³⁵, a muzyka pisana „na ów nowy sposób” ma być wyrazem afektów. Pojęcia *genere rappresentativo*, *genere concitato* i *seconda pratica* dotyczą – jak pisze – jedynie różnych aspektów praktyki kompozytorskiej zarówno w zakresie madrygału, jak i opery³⁶.

Genere rappresentativo wiąże się przede wszystkim z powstaniem nowego gatunku, jakim była u progu epoki baroku *dramma per musica*, oraz z wynikającymi z tego faktu nowymi zadaniami wyznaczanymi muzyce – wy-

³³ „Come [...] porto io imitare il parlar de venti, se non parlando! et come potro io con il mezzo loro movere li affetti! mosse l'Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per essere homo, et non vento; le armonie imittano loro medesime et non con l'oratione et li streppiti de venti ma non imitano il parlar de venti che non si trova” – Claudio Monteverdi, list do Alessandra Striggia z 9 grudnia 1616 roku, komentujący przygotowania do kompozycji fawoli *Le nozze di Tetide* (nr 4 w katalogu Ehrmann), *op. cit.*, s. 69–70.

³⁴ Tak samo zatytułowała stosowny podrozdział swojej pracy Sabine Ehrmann: *op. cit.*, s. 18–27.

³⁵ Por. Giulio Cesare Monteverdi: *op. cit.*

³⁶ Sabine Ehrmann: *op. cit.*, s. 18. Autorka jest jednak niekonsekwentna, kiedy zaraz dodaje, że „owe trzy terminy wyraziście oddają różnorodność punktów wyjścia Monteverdiankiej koncepcji wyrazu muzycznego”.

rażaniem i wywoływaniem afektów³⁷. Z pojęciem *genere rappresentativo* spotykamy się często bezpośrednio w tytułach dzieł Monteverdiego. *Genere concitato* stanowi termin techniczny określający rytmiczny sposób przedstawienia uczuć gniewu, złości i oburzenia. *Seconda pratica* natomiast pozwala na czasowe umiejscowienie „nowego sposobu komponowania” w opozycji do tradycji renesansu. Pojęcie to pojawia się w przedmowie do V księgi madrygałów, w *Dichiaratione* oraz w listach na temat planowanego, ale nie zrealizowanego dzieła dydaktycznego *Seconda pratica, overo perfettione della moderna musica*. Najogólniej można stwierdzić, że *genere rappresentativo* zorientowane jest na przedmiot muzycznego wyrazu – afekt. Określenie *rappresentativo* (wł. *rappresentare* – „przedstawiać”, „oddawać”) oznacza przede wszystkim muzyczne przedstawienie afektów, a dopiero potem sceniczne wykonanie odpowiedniej kompozycji. Odnosi się więc do przedmiotu muzycznego wyrazu, a nie do sposobu wykonania. Stosowny list Monteverdiego potwierdza ten stan rzeczy: „Wyznaję zatem, iż myślałem, że byłby to utwór [*Le nozze di Tetide*] do śpiewania i przedstawienia w muzyce tak jak *Arianna*; potem jednak dowiedziałem się z poprzedniego listu Waszej Łaskawości, że [favola] ma służyć jako intermedium do wielkiej komedii; tak jak uważałem tę sprawę w owym pierwszym sensie za mało znaczącą, tak w tym drugim sensie wręcz przeciwnie uważam ją za godną i bardzo szlachetną”³⁸.

Ehrmann zauważa również, że *L'Arianna* jest charakteryzowana tutaj, w przeciwieństwie do intermedium [favoli] *Le nozze di Tetide*, jako *cantata e rappresentata in musica*. Na podstawie podkreślonego przez Monteverdiego, w cytowanym wcześniej liście do Alessandra Striggia³⁹, przeciwieństwa między *L'Arianna* i *Le nozze di Tetide* samo tylko przedstawienie sceniczne (również intermedia są wystawiane na scenie) nie może być miarodajnym kryterium do charakteryzowania *L'Arianny* jako *rappresentata* – utworu scenicznego w *genere rappresentativo*. *Rappresentativo* musi być zatem ujęte szerszej i powinno określać podstawowy cel dramatycznej muzyki Monteverdiego – przedstawienie najprawdziwszych uczuć i namiętności człowieka. Ten właśnie zasadniczy cel dzieła odróżnia *Ariannę* od *Le nozze di Teti-*

³⁷ Por. m.in. Zygmunt M. Szweykowski: *Krytyka kontrapunktu w „Dialogo della musica antica, et della moderna” Vincenza Galilei*, „Muzyka” 1985, XXX, nr 1, s. 3–16.

³⁸ „Confesso dicco, che ella fosse [*Le nozze di Tetide*] cosa da essere cantata et rappresentata in musica come fu l'*Arianna*; ma dopo inteso dalla passata di V.S.III: ma che ha da servire p[er] intermedij de la comedia grande; sicome in quel senso primo io me la credevo cosa di poco rilievo, cosi p[er] lo contrario in questo secondo me la credo degna cosa et nobilissima” – Claudio Monteverdi, List do Alessandra Striggia z 6 stycznia 1617 roku (list nr 7 w katalogu Ehrmann: *op. cit.*, s. 75).

³⁹ List nr 4 w katalogu Ehrmann, *op. cit.*, s. 68–71. Por. przyp. 32.

de z jego nic nie wyrażającą „mową wiatru”. *L’Arianna* staje się dla Monteverdiego najprawdziwszym uosobieniem muzyki dramatycznej i jako taka bywa określana przez niego w innym kontekście mianem *canto rappresentativo*: „Posyłam Waszej Łaskawości pozostałe części *L’Arianny*. [...] Nie zaniedbam przy okazji skomponowania czegoś w tym rodzaju *canto rappresentativo*”⁴⁰.

Wyraz muzyczny, który – tak jak w *L’Arianna* – jest ściśle powiązany z przedstawieniem emocji człowieka, stanowi zatem dla Monteverdiego podstawowy wyznacznik pojęcia *rappresentativo*.

Skutkiem przedstawienia afektów w *genere rappresentativo* jest wyraziście mowa gestów śpiewaka-aktora. Gest sceniczny uwydatnia tekst i wspiera jego wymowę. Te oczywiste wnioski wynikają też ze stosownych wstępów Monteverdiego do kompozycji określonych przymiotnikiem *rappresentativo*. Strona tytułowa VIII Księgi madrygałów (1638) opisuje zawarte w tym zbiorze kompozycje w następujący sposób: „Madrygały wojenne i miłosne z paroma dziełkami w gatunku przedstawiającym, które będą krótkimi epizodami pomiędzy śpiewami bez gestów”⁴¹.

Do *canti con gesto* w *genere rappresentativo* zaliczają się *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* spośród *Madrigali guerrieri* oraz *Lamento della Ninfa* i *Ballo delle Ingrate* spośród *Madrigali amorosi*. *Il Combattimento*, „jeśli się chce wykonać w stylu przedstawiającym”⁴², jest w przeciwieństwie do poprzedzających go madrygałów tego tomu wyrażane gestycznie i pantomimicznie. Celem tej kompozycji jest przedstawienie afektów⁴³.

Również w reżyserskich wskazówkach (zawartych w księdze *basso continuo*) do *Ballo delle Ingrate* (1608)⁴⁴ gest traktowany jest jako niezbędny dla wyrażenia afektów: „Najpierw przedstawia się scenę; jej perspektywa ma kształt wrót piekieł, z czterema drogami z każdej strony, które zieją ogniem; z nich wychodzą parami dusze niewdzięczne i na dźwięk wstępu zaczynają wykonywać lamentacyjne gesty [...]. Szaty dusz powinny być koloru popiołu, ozdobione sztucznymi łzami. Kiedy taniec się kończy, wracają do piekła w ten sam sposób i na ten sam żałobny dźwięk, jedna z nich

⁴⁰ „Invio a V.S.Ill:ma il rimanente del Arianna. [...] non mancherò alla giornata di far qualche cosa in tal genere di canto rappresentativo” – Claudio Monteverdi, List do Alessandra Striggia z 4 kwietnia 1620 roku (list nr 15 w katalogu Ehrmann, *op. cit.*, s. 89).

⁴¹ „MADRIGALI / GUERRIERI, ET AMOROSI / con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno / per brevi Episodij fra i canti senza gesto”.

⁴² „[...] il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo” – Claudio Monteverdi: *Combattimento di Tancredi et Clorinda*, w: *Madrigali guerrieri, et Amorosi...*, Wenecja 1638, wstęp, s. 132.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Claudio Monteverdi, wstęp do: *Ballo delle Ingrate*, w: *Madrigali guerrieri et amorosi...*, t. 8, s. 314.

zostaje na końcu sceny, wykonując lament tak, jak został napisany, potem wstępuje do piekła. Przy podnoszeniu kurtyny można by wykonać symfonię⁴⁵.

Lamento della nimfa z *Canti amorosi* również zostało napisane w *genere rappresentativo*, ale rozumianym nieco inaczej – termin ten wiąże się tu z tempem zależnym od afektu: „Trzy głosy, których śpiew nie należy do lamentu nimfy, są napisane oddzielnie, ponieważ śpiewają według tempa ręki; pozostałe trzy głosy, uzalające się słabym głosem nad nimfą, wpisane są do partytury, żeby mogły podążać za jej lamentem, który jest śpiewany w tempie afektu duszy, a nie w tempie ręki⁴⁶”.

Na przykładzie obydwu monodii z VII księgi (1619), w których podtytułach występuje *genere rappresentativo* – *Lettera amorosa* i *Partenza amorosa* – widać również wyraźnie, że *genere rappresentativo* pierwotnie nie było rozumiane jako przedstawienie sceniczne, ponieważ utwory te z założenia nie są przeznaczone dla sceny. Pojęcie *rappresentativo* pierwotnie wyznaczone jest wyrazem afektów i do nich dostosowywane są wszystkie środki muzyczne i sceniczne. Dopiero potem dochodzi moment sceniczno-gestyczny, który komplikuje już jednoznaczność pojęcia *rappresentativo*.

Z takim rozumieniem *rappresentativo* spotkamy się w definicji *stile espressivo* lub *stile rappresentativo* Doniego jako jednej z trzech form *stile monodico*⁴⁷. Zamieszczony w *Annotazioni* przez Doniego własny opis i charakterystyka stylu oraz najlepszy jego zdaniem przykład takiego sposobu komponowania *Lamento d'Arianna*, który również dla Monteverdiego stał się modelem *genere rappresentativo*, pozwalają stwierdzić, że Doni i Monteverdi tak samo rozumieją *rappresentativo*⁴⁸.

⁴⁵ „Prima si fa una scena la cui prospettiva formi una bocca d'Inferno con quatro strade per banda, che gettino fuoco, da quali usciscono a due à due le Anime Ingrate, con gesti lamentevoli al suono della entrata [...]. Delle Anime ingrata, il lor vestito sarà di color cineritio, adornato di lacrime finte; finito il ballo tornano nel Inferno, nel medesimo modo dell'uscita, & al medesimo suono lamentevole, restandone una nella fine in scena, facendo il lamento che stà scritto, poi entra nell'Inferno. Al levar dela tela si farà una sinfonia a beneplacito” – *ibidem*.

⁴⁶ „Le tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa; si sono cosi separamente poste, perche si cantano al tempo dela mano, le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, accio seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo dell'afetto del animo, & non a quello dela mano” – *ibidem*, wstęp do: *Non havca Febo ancora*, s. 286.

⁴⁷ Giovanni Battista Doni: *Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica*, Rzym 1640, s. 60. Por. Szymon Paczkowski: *op. cit.*, s. 88–89 oraz Susanne Schaal: *Die Musica Scenica des Giovanni Battista Doni* (maszynopis), Fryburg Br. 1991, s. 228–236.

⁴⁸ Kilkadziesiąt lat później Athanasius Kircher przy okazji własnego opisu stylu dramatycznego w *Musurgia universalis* wspomina Ariannę Monteverdiego, pisząc: „Pierwszym sławnym kompozytorem, który używał owego stylu był Claudio Monteverdi, czego dowodem jest jego *Ariadna*. W jego ślady poszedł Hieronim Kapsperger” („Fuit hoc styli genere cum

W innych ówczesnych świadectwach pojęcie *rappresentativo* używane jest w odmiennych znaczeniach, często równoważnie ze *stile recitativo* lub różniąc się od niego tylko niuansami, co utrudnia ostatecznie właściwą definicję. Ponieważ zakres pojęcia *rappresentativo* obejmuje różne aspekty „nowoczesnego sposobu komponowania”, takie jak: sceniczny sposób wystawiania, formę monodyczną, zorientowane na afekty dążenie do wyrazu czy też odniesienie do wzoru tragedii antycznej, dalsze porównania użycia pojęcia *rappresentativo* u Monteverdiego i Doniego z jego rozumieniem u innych współczesnych wydają się wychodzić poza ramy niniejszego artykułu⁴⁹.

Przypadkiem szczególnym *genere rappresentativo* jest *genere concitato*, w którym składnik rytmiczny wysuwa się na pierwszy plan, ponieważ afekt gniewu jest wyrażany przede wszystkim za pomocą rytmu. Modelem i pierwszym przykładem *genere concitato* jest *Combattimento* (1624), które Monteverdi również oznaczył pojęciem nadrzędnym *genere rappresentativo*. Jak sam stwierdza w przedmowie, sposób pisania *genere concitato* wypróbował następnie w dalszych kompozycjach kościelnych i świeckich (*da camera*). Tam też zamieszczona jest definicja *genere concitato*, wyjaśnienie jego powiązań z antykiem i wskazówki co do jego muzycznego wykonania. *Genere concitato* – zdaniem Monteverdiego – zostało już opisane w *Państwie* Platona w miejscu, w którym filozof mówi o wojennym charakterze tonacji doryckiej (w rzeczywistości Platon w tym miejscu ma na myśli charakter tonacji, a nie rytm). Inne nawiązanie do antyku polega na pierwszym od czasów starożytnych muzycznym opracowaniu metrum pyrrichicznego, które oznacza zamianę jednej wartości długiej na dwie krótkie. Swoją nazwę *pyrrichius* – i to skłoniło Monteverdiego do przejścia tego metrum – zawdzięcza *pyrrhiche*, antycznemu tańcowi wojennemu (z użyciem broni). Monteverdiego fascynował w tym tańcu jego ruchomy element wojenny, który należało przedstawić również w odpowiednim fragmencie *Gerusalemme liberata* Tassa⁵⁰. Trudno doszukać się dalszych odpowiedników mię-

primis celebris olim Claudius Monteverde, uti eius Ariadna ostendit; eumsecutus Hieronymus Capspergerus” – Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Rzym 1650, s. 594).

O stylu Kapspergera szczegółowo pisze Zygmunt M. Szweykowski w *Między sztuką a ekspresją. II. Rzym* w rozdziale *Un musico bizzarro*, Kraków 1994, s. 160–245.

⁴⁹ Znaczące uzupełnienie tej problematyki stanowią rozważania Zygmunta M. Szweykowskiego zawarte w akapitach „Recitativo rappresentativo” i „Paralele z poglądami Doniego” VI rozdziału *Stylus theatralis seu scenicus* jego pracy *Musica moderna w ujęciu Mara Scacchiego*, Kraków 1977, s. 210–220.

⁵⁰ Platon, do którego wydaje się tutaj odnosić Monteverdi, opisuje wojenną formę tańca pyrrichicznego w *Prawach* (815a–816b): „Mamy tu ruchy zmierzające do obrony ciała przed wszelkimi razami i pociskami, więc uchylenie się i pochylanie, podskakiwanie i przypadanie do ziemi, oraz odwrotnie, ruchy używane przy atakowaniu, więc naśladowujące napinanie

dzy *pyrriche* i *pyrrhichius* z jednej strony a *genere concitato* z drugiej, zwłaszcza że opisana przez Monteverdiego analogia – *pyrrhichius* = podział *semi-brevis* na szesnastki – stanowi pomysł pozbawiony przekonującego uzasadnienia.

Znaczenie Monteverdiego dla rozwoju muzycznej nauki o afektach polega przede wszystkim na tym, że sposób, w jaki pojmuje on afekty, nie wyczerpuje się w postulacie teoretyka, by muzyka naśladowała i wzbudzała afekty. U Monteverdiego kształt i znaczenie jakiegoś afektu wiążą się z uprawianym w danym momencie gatunkiem muzycznym i zastosowanym w nim stylem. Przykład Monteverdiego pokazuje wyraźnie, że na początku wieku XVII w zakresie techniki kompozytorskiej przełamano mit „cudownych efektów” muzyki starożytnej, a środki warsztatowe, jakie zaoferował kompozytorom nowy styl muzyczny zapoczątkowany przez Cameratę Florencką czy Monteverdi ze swoim *stile concitato*, pozwalały na osiąganie zamierzonych celów dotyczących „wzruszania” i „poruszania” słuchacza afektem. Podstawy systematycznej nauki o afektach w jej aspekcie muzycznym dał kompozytorom włoskim I połowy XVII wieku Gioseffo Zarlino. Dalsze impulsy płynęły z Florencji, tam też nauka ta wydała pierwsze owoce w postaci utworów realizujących nowe zadania, a znaczącym echem tych dokonań była doktryna Doniego. Kolejnym teoretykiem, który rozwinął muzyczną doktrynę afektów we Włoszech, był działający tam niemiecki jezuita – Athanasius Kircher. Przykłady Gioseffa Zarlina, Claudia Monteverdiego, Cameraty Florenckiej, a później Giovanniego Batisty Doniego, Marca Scacchiego, Giovanniego Marii Bononciniego i wielu innych wielkich Włochów oraz bazującego na dokonaniach włoskich Athanasiusa Kirchera wskazują, jak niesprawiedliwa jest rozpowszechniana przez Rolfa Dammana⁵¹, a za nim przez licznych muzykologów niemieckich młodszego pokolenia (w tym wielokrotnie cytowanej Sabine Ehrmann) teza, że nie wykształca się we Włoszech żadna systematyczna nauka muzyczna o afektach w przeciwieństwie do jej późniejszego rozwoju w niemieckiej teorii muzyki. Dokonania te wydadzą się wręcz ważniejsze i bardziej usystematyzowane, jeżeli weźmie się pod uwagę fakt, że Kartezjusz ogłosi swój traktat *Namiętności duszy* dopiero w roku 1649. Od tej daty teoria niemiecka musi wszak czekać na Johanna Matthesona i Johanna Adolpha Scheibego jeszcze sto lat, zadowolając się spekulatywną teorią Andreasa Werckmeistra i retoryczną doktryną *musica poetica* Joachima Burmeistra!

łuku, rzucanie pocisku i zadawanie w ogóle wszelkich ciosów”. *Ibidem*, t. 1, tłum. Maria Maykowska, Warszawa 1960, s. 320.

⁵¹ Rolf Dammann: *op. cit.*, s. 215–218.