

Magdalena Walter-Mazur (Poznań)

Niemiecka recepca madrygału: „Fontana d'Israel” Johanna Hermanna Scheina

Późna, bo obejmująca głównie I połowę XVII wieku, recepcja włoskiego madrygału w Niemczech, jest zjawiskiem, któremu poświęcono dotąd stosunkowo mało uwagi. Być może historycy niemieccy uważali ją za zjawisko anachroniczne i dlatego skupiali się przede wszystkim na recepcji włoskiego stylu barokowego. Podejście takie wydaje się niesłuszne, gdyż twórcza recepcja madrygału jako gatunku i jako pewnej idei muzycznej miała głęboki, choć może nie bezpośredni wpływ na ukształtowanie się specyficznego, niemieckiego stylu barokowego w muzyce religijnej.

Jeśli chodzi o rozmiary i znaczenie zainteresowania kompozytorów niemieckich madrygałem, zjawisko to może być porównane chyba jedynie z angielską recepcją tego gatunku, której wynikiem jest zaistnienie w latach 90-tych XVI wieku „angielskiej szkoły madrygałowej”¹, skupiającej kompozytorów oraz poetów - autorów oryginalnych angielskich tekstów.

Niemiecką recepcję madrygału można śledzić na czterech płaszczyznach. Pierwsza, to recepcja bierna, czyli rozpowszechnienie na terenie Niemiec włoskiej twórczości madrygałowej, zarówno w wydaniach włoskich, jak i w antologiach niemieckich. Z tą pierwszą płaszczyzną wiąże się także działalność na dworach niemieckich włoskich i niderlandzkich twórców madrygałów (np. Orlando di Lasso w Monachium, czy Antonio Scandello w Dreźnie)². Płaszczyzna druga, to twórczość kompozytorów niemieckich w dziedzinie włoskiego madrygału, zaś trzecia, to próby zaadaptowania madrygału, bądź gatunków mu pokrewnych, takich jak vilanella czy canzonetta, dla potrzeb niemieckiej kultury muzycznej i przeniesienie go na grunt języka niemieckiego. Za płaszczyznę czwartą należałoby z kolei uznać wpływy madrygału włoskiego na inne gatunki, przede wszystkim na motet uprawiany przez kompozytorów niemieckich, przy czym dwie ostatnie płaszczyzny w przypadku niektórych dzieł trudno jest od siebie oddzielić.

Pierwsze madrygały ukazują się w drukowanych i rękopiśmiennych antologiach niemieckich już około 1540 roku. Ich rozpowszechnienie nasiliło się jednak dopiero pod koniec XVI wieku. Wielką popularność osiągnęła 2-tomowa antologia wyd. przez Filipa Lindnera w Norymberdze w latach 1588/1589 pod tytułem „Gemmae musicalis...cantiones”, w której zamieszczonych zostało aż 21 kompozycji Marenziana. Madrygały Monteverdiego (IV księga) drukuje po raz pierwszy Paul Kauffmann w Norymberdze w roku 1597 w zbiorze „Fiori del Giardino” (obok 7 madrygałów Monteverdiego – również 7 Marenziana, 9 – Giovanniego Leone, 5 – Giovanniego

go Gabrielelego, a także utwory komp.: niemieckich, m.in. 9 madrygałów Hansa Leo Hasslera). Nawiązanie do antologii Kauffmanna stanowi zbiór „Giardino novo” wydany w 1605/06 w Kopenhadze przez Melchoira Borchgrevincka, kompozytora, który w latach 1599/60 terminował u G. Gabrielelego.

Obecny stan posiadania bibliotek niemieckich, choć z pewnością nie obrazuje w sposób miarodajny ich zawartości w I połowie wieku XVII (należałoby tu uwzględnić zarówno późniejsze straty – np. Dreżno, wojna 7-letnia – jak i, być może, zyski), ukazuje jednak w przybliżeniu stopień zainteresowania madrygałem wśród niemieckich mecenasów i odpowiedzialnych za biblioteczne nabytki muzyków. Ogółem w bibliotekach dworskich i miejskich zachowało się aż 107 pełnych ksiąg madrygałów Marenziana, Monteverdiego (ks. III-V) oraz Gesualda, sprowadzonych przede wszystkim z Włoch (głównie z Wenecji – Gardano, Amadino) ale także z Amsterdamu (Pierre Phalèse). Miasta, w których zgromadzono największe kolekcje madrygałów, to Regensburg (24 księgi, w tym 21 Marenziana, 3 Monteverdiego), Augsburg (18 – głównie Marenzio, 1-Monteverdi) i Monachium (15, w tym 8 Marenziana, 7 Gesualda)³. Księgi madrygałów znajdują się jeszcze w 11 innych miastach ówczesnej Rzeszy. Wśród kompozytorów zachowanej w Niemczech spuścizny włoskiego madrygału końca XVI wieku dominuje zdecydowanie Luca Marenzio, reprezentowany przez 79 zachowanych ksiąg; dla porównania ksiąg madrygałów Monteverdiego zachowało się 16, a Gesualda 12. Znaczenie Marenziana jako klasyka madrygału potwierdza także fakt, iż wiele jego madrygałów było opatrywanych w teksty tłumaczone na język niemiecki, a ponadto pojawiały się ich religijne parodie i kontrafaktury⁴.

Odbiorcami włoskich madrygałów byli prawdopodobnie arystokraci⁵ – miłośnicy sztuk, oraz wykształceni patrycjusze bogatych wolnych miast. Mogły one być wykonywane przez muzyków zawodowych w kontekście „koncertowo-towarzystkim”, ale także przez amatorów⁶, w kręgu czysto towarzyskim. Jednak, jak się wydaje, w promocji tego gatunku główną rolę musieli odegrać sami muzycy-kapelmi-strzowie, do których w większości instytucji muzycznych należało gromadzenie zbiorów bibliotecznych.

Włoskie madrygały będące dziełem niemieckich kompozytorów powstawały najczęściej pod wpływem ich pobytu we Włoszech, a konkretnie w Wenecji. Pierwszym z Niemców, który został uczniem włoskiego kompozytora – Andrei Gabrielelego, był Hans Leo Hassler. Przebywał on w Wenecji w roku 1584. Jako plon tego pobytu, w 1586 roku ukazały się

w Augsburgu „Madrigali” Hasslera. Madrygały wydawali w Wenecji, jako swoje „opera prima”, także młodszy niemiecki kompozytorzy, którzy pobierali nauki u Giovanniego Gabriego. Jest to o tyle ciekawe, że sam Gabrieli nie interesował się szczególnie tym gatunkiem, a jego madrygały dalekie są od awangardowych osiągnięć Marenzia, Monteverdiego i Gesualda. Tworzy jego uczniów natomiast nawiązują właśnie do stylistyki tych kompozytorów. Prawdopodobnie więc sam Gabrieli, choć w swojej twórczości koncentrował się na innych gatunkach muzycznych, uważał madrygał za kwintesencję stylu włoskiego. Być może także jako nauczyciel wychodził naprzeciw oczekiwaniom swoich zaalpejskich uczniów. Jego włoscy uczniowie w tym samym czasie jako „opera prima” wydawali księgi motetów⁷.

„Il primo libro de Madrigali” Heinricha Schütza wydana w 1611 roku zawiera 18 utworów 5-głosowych bez basso continuo i jeden 8-głosowy. Autorami wybranych przez kompozytora tekstów byli poeci manierystyczni: Giovanni Battista Marino i Battista Guarini (fragmenty z dramatu pasterskiego „Il pastor fido”)⁸. Styl madrygałów Schütza zdradza znajomość utworów Monteverdiego z V księgi, ale przede wszystkim znajomość madrygałów Marenzia. Jak wspomina Schütz w swojej „autobiografii” zawartej w memoriale z 1651 roku, jego madrygały znalazły uznanie w oczach najznakomitszych ówczesnych muzyków weneckich⁹. Wykazują one bardzo dobre opanowanie obrazowego słownika środków muzycznych typowego dla madrygału końca XVI wieku.

Dla Monteverdiego madrygał był punktem wyjścia i terenem eksperymentów, które doprowadziły w rezultacie do kryzysu gatunku i jego obumarcia. Dla kompozytorów niemieckich, w tym także dla Schütza, madrygał był szkołą deklamacji muzycznej i muzycznego przedstawiania treści słów. Był inspiracją do poszukiwania w muzyce jakości obrazowych i ekspresyjnych.

Jedną z pierwszych, a zarazem najbardziej udanych prób przeniesienia na grunt muzyki niemieckiej i niemieckiego języka cech włoskiego madrygału, były „Newe Teutsche Lieder” Leonrda Lechnera (Norymberga, 1582)¹⁰. Mimo kwalifikacji gatunkowej zaznaczonej w tytule przez samego kompozytora, utwory te wykazują więcej cech madrygału niż pieśni. Udane są także ich teksty – religijne i świeckie – autorstwa norymberskiego złotnika Paula Dulnera¹¹. Większość jednak kompozytorów w swoich wydaniach niemieckich madrygałów świeckich nawiązywała raczej do ogólnie pojętego stylu madrygałowego, niż do samego madrygału, stąd często za wzór służyły kompozytorom canzonetty¹² i villanelle¹³. Trudno było też niemieckim kompozytorom uwolnić się od idiomu pieśni popularnej¹⁴. Właśnie dominujący w niemieckich madrygałach pieśniowy liryzm oraz witalizm rytmiki tanecznej, wyparły niemal całkowicie charakterystyczną dla włoskiego madrygału melancholię i silną ekspresję¹⁵. Wynikało to przede wszystkim z faktu zaadaptowania gatunku właściwego włoskiemu środowisku arystokratycznemu przez niemieckie środowisko mieszczańskie, a po części także z braku odpowiednich tekstów poetyckich¹⁶.

Większość tekstów wykorzystywanych przez kompozytorów niemieckich madrygałów wychodziła spod ich własnych piór. Niekiedy były to tłumaczenia tekstów włoskich, bądź próby – niezbyt udane – naśladowstwa manieri Petrarki czy Mariniego: Dopiero w roku 1653, a więc w czasie, kiedy kompozytorzy nie zajmowali się już właściwie świeckim madrygałem, poeta-dyletant, Caspar Ziegler (1621-1690) opublikował teoretyczny traktat poświęcony madrygałowi jako gatunkowi poetyckiemu¹⁷. Jak sam stwierdził, dotąd w poezji niemieckiej madrygał właściwie nie istniał.

Swobodnym wierszem, zbliżonym do madrygału posługiwali się jedynie autorzy pierwszych librett, z Martinem Optizem na czele („Daphne”, „Judith”)¹⁸. Do poetyki języka niemieckiego wprowadził madrygał dopiero Ziegler, a mówiąc ściślej, wprowadził pewien określony typ madrygału jako gatunku poetyckiego. Autor traktatu nie uwzględnił bowiem złożoności ani historycznego rozwoju tego gatunku – synonimem określenia „madrygał” był dla niego typ epigramatyczny madrygału, który wykształcił się we Włoszech w II połowie XVI wieku, a którego mistrzami byli Guarini i Marino¹⁹. Wyznacznikami tego typu były: zwarta forma, oryginalny koncept, wyrazistość treści i zaskakująca puenta. Poetycka forma madrygału, zwłaszcza religijnego, cieszyła się w Niemczech sporym powodzeniem aż do około połowy XVIII wieku²⁰. Jako poezja szczególnie nadająca się do umuzyycznienia – „kein einziges genus carminis in den Deutschen Sprache sich besser zu der Musik schicke als ein Madrigal”²¹ – madrygałowe wersy występowały często w kantatach.

Caspar Ziegler do wydania traktatu „Von den Madrigalen” dołączył list napisany przez Heinricha Schütza, skądinąd swego szwagra, w którym kompozytor w imieniu własnym i innych muzyków skarży się na brak tekstów najbardziej odpowiednich dla „artystycznej kompozycji” („einer künstlichen Composition”), to jest madrygałów²². Sam Schütz napisał dwie canzonetty i siedem madrygałów do tekstów niemieckich. Sześć z madrygałów napisanych jest do tekstów Martina Optiza, czas ich powstania nie jest dokładnie określony, prawdopodobnie pochodzą z lat 20-tych. Utrzymane są jednak w nieco innym już stylu, niż madrygały włoskie kompozytora, są to bowiem madrygały koncertujące, przeznaczone na głosy, instrumenty i basso continuo, nawiązujące stylistycznie do VII księgi madrygałów Monteverdiego²³.

Jak widać z powyższych rozważań, historia niemieckiego świeckiego madrygału była raczej krótka i zakończyła się mniej więcej wtedy, kiedy madrygał jako gatunek muzyczny wygasł we Włoszech, czyli w latach 20-tych XVII wieku. Nie był to jednak koniec samego procesu twórczej recepcji włoskiego madrygału. Werner Braun w swej pracy „Die Musik des XVII Jahrhunderts” zauważył, iż niemiecka recepcja madrygału swój właściwy grunt zyskała dopiero na terenie muzyki religijnej²⁴ związanej z prywatnymi praktykami religijnymi bądź z prywatnym zamówieniem przeznaczonym do wykorzystania podczas okoliczności publicznych, takich jak śluby, pogrzeby, uroczystości miejskie. Autor wysunął nawet propozycję potraktowania „niemieckiego madrygału religijnego” jako samodzielnego gatunku muzycznego²⁵.

Za teksty madrygałowych utworów religijnych służyły kompozytorom przeważnie odpowiednio dobrane wersety z Biblii w tłumaczeniu Lutra. W przedmowach, bądź w samych tytułach, kompozytorzy wskazywali na źródła swoich inspiracji, czasem – jak Michael Praetorius – powołując się wręcz na madrygałowe autorytety („ad imitationem Lucae Marentii und anderer Itolorum auff Madrigalische Art.” w „Musae Sioniae” Bd. IX, 1610).

Wśród kompozytorów, którzy pisali utwory religijne w stylu madrygałowym, należy wymienić:

- Heinricha Schütza (pojedyncze 5-głosowe „Vom Himmel hoch” z 1613 – parodia madrygału Marenzia, Psalm 116 ze zbioru Grossmanna),
- jego uczniów: Gabriela Möllicha („Geistlichen Madrigale... Auff neue und heutiges Tages Übliche Italienische Art. gestellet” z 1619) i Johanna Klemme („Teutsche Geistliche Madrigale” 1629),

- Johanna Hermanna Scheina („Israelis Bruennlein“ z 1623)
- Tobiasa Michaela („Musikalische Seelenlust“ z 1634),
- Andreasa Hammerschmidta („Musikalische Andachten“ cz. II z 1641 i V z 1653)²⁶ oraz
- Carla Briegela („Zwölf madrigalischen Trost-Gesängen“ z 1670). Kompozytor ten łączy madrygałowe opracowania muzyczne tekstów biblijnych z homofonicznymi ariami, utwory te mogą być więc uznane za wstępną formę protestanckiej kantaty. Stanowią one ostatnią kartę historii niemieckiego madrygału religijnego²⁷.

Poza wymienionymi wyżej utworami, które Werner Braun uznaje za niemieckie madrygały religijne, istnieje jeszcze wiele zbiorów kompozycji, które wykazują wyraźne wpływy madrygału, mimo, iż są przez muzykologów zgodnie klasyfikowane jako motety. Należałoby tu wymienić chociażby utwory Leonarda Lechnera: motety do tekstów z „Pieśni nad pieśniami” oraz „Deutsche Sprüche von Leben und Tod” (wyd. w 1606 roku), motety Christopha Demantiusa ze zbioru „Corona aurea” (1610) oraz „Cantiones sacrae” Heinricha Schütza.

Bardzo ciekawym zbiorem, uważanym za „florilegium madrygałów religijnych”, jest „Angst der Hellen und Friede der Seelen”, wydany w 1623 roku w Jenie, jako dziękczynne votum elektorskiego urzędnika Burckharda Grossmanna²⁸. Jak dowiadujemy się z bardzo obszernej przedmowy wydawcy, fundując ów zbiór utworów pragnął on wyrazić wdzięczność Bogu za swe cudownie ocalenie, które miało miejsce w 1616 roku. Nie wiadomo, jakiej natury była opresja, z której Grossmann został wybawiony, ale ponieważ sam porównuje na swą sytuację z sytuacją Psalmisty w Ps. 116, można przypuszczać, że chodziło o niebezpieczeństwo śmierci: „Oplóły mnie więzy śmierci, dosięgły mnie pęta Szeolu...” Ps 116, 3, oraz „Uchronił bowiem moje życie od śmierci, moje oczy – od łez, moje nogi – od upadku” Ps 116, 8. Urzędnik z Jeny zwrócił się więc do 16 znanych kompozytorów z prośbą o skomponowanie muzyki do słów Psalmu 116. Wśród zaproszonych znaleźli się m.in.: Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Melchior Franck, Michael Praetorius i Christoph Demantius.

Można się domyślać, że zamawiając kompozycje do tekstu psalmu, Grossmann zaznaczył jakoś swoje oczekiwania co do stylu tych kompozycji. Inaczej trudno byłoby wytłumaczyć dość zbliżony pod tym względem charakter wszystkich utworów. Lwia część wspomnianej przedmowy do „Angst der Hellen” poświęcona jest zresztą muzyce kościelnej, z jasnym zaznaczeniem poglądów i upodobań autora. Pisze on między innymi: „Muszę więc wyznać, że jednak muzyka, a szczególnie jej dzisiejszy styl, kiedy to panowie muzycy biblijne teksty z wczuciem i afekcją według tonów, a tony według tekstów fraktują i dobrze prowadzą, o wiele bardziej porusza, a serca i uszy przyciąga, niż, kiedy dysonans pojawia się tylko z rzadka, jak zmącenie pogody”²⁹.

Trudno dociekać, jakie było przeznaczenie i ewentualne wykorzystanie zawartych w Grossmannowskim zbiorze utworów. Nie wiadomo nic o tym, by kiedykolwiek miały być wykonywane. Prawdopodobnie fundator zbioru widział miejsce zamówionych i wydanych przez siebie utworów w ramach liturgii, bądź publicznych zebrań paraliturgicznych, gdyż we wstępie znajdujemy następujące zdanie: „Właściwe, najbardziej użyteczne i najlepsze wykorzystanie drogiej Muzyki [ma miejsce], kiedy służy ona chwale, umiłowaniu i czci Boga w kościołach, szkołach i podczas chrześcijańskich zacnych i zgodnych zebrań”³⁰. Co autor miał na myśli mówiąc o „chrześcijańskich zacnych i zgodnych zebraniach”? Prawdopodobnie chodziło mu o jakieś uroczystości publicz-

ne, nie odbywające się w kościele. Trudno sobie bowiem wyobrazić, by wydane przez Grossmanna wieloczęściowe kompozycje (nawet 6- i 7-częściowe w opracowaniu niektórych kompozytorów) mogły rozbrzmiewać w domach mieszczan, nie może tu więc być mowy o właściwym dla madrygału środowisku kameralnym.³¹

Zbiorem, w którym wpływ włoskiego madrygału osiągnął swoją najdoskonalszą i najbardziej dobitną postać, jest z pewnością „Fontana d’Israel”, czyli „Israelbruennlein”³² Johanna Hermanna Scheina³³. Wydany z datą 1 stycznia 1623 w Lipsku, posiada dwie przedmowy. Jedna, umieszczona w książce tenorowej, skierowana jest do burmistrza i do rady miasta Lipska, którym zbiór jest dedykowany. Zawiera, obok życzeń noworocznych i wielu zwyczajowych komplementów pod adresem odbiorców dedykacji, wzmiankę o tym, iż niektóre jego „Krafftspuechlein Altes und neuen Testaments mit 5. Stimmen auff Italian-Madrigalische Manier”, były już wcześniej wykonywane podczas różnych okoliczności, osobno wydawane, oraz, że cieszyły się one uznaniem muzyków. Kompozytor dokonał ich zebrania, by mogły pomnażać dobrą pobożność (domową), a także, by mogły być wykonywane „według dawnego zwyczaju, zarówno włoskiego, jak i niemieckiego” przez kapele kościelne (tzn. jako muzyka figuralna, obok pieśni śpiewanych przez lud).³⁴ Druga przedmowa umieszczona jest w książce głosowej basso continuo, a kieruje ją kompozytor do muzyków i do miłośników muzyki³⁵, potencjalnych nabywców i wykonawców wydanego własnym sumptem – jak stąd właśnie się dowiadujemy – zbioru utworów religijnych. W tej przedmowie wspomina Schein o drożyźnie i nieszczęściach (spowodowanych wojną trzydziestoletnią), przez które muzyka kościelna i inne wolne sztuki prawie całkiem podupadły.

Poetycki tytuł zbioru – „Zrödte Izraelowe”, jak byśmy mogli go oddać nieco archaizując – odnosi się prawdopodobnie do tekstów utworów, z których większość pochodzi ze Starego Testamentu (23 na 26). Wśród pozostałych tekstów jeden został zaczerpnięty z Nowego Testamentu, zaś dwa anonimowe reprezentują współczesną kompozytorowi lirykę religijną, przy czym nie jest wykluczone, że są one dziełem samego Scheina. Aż 15 wśród wykorzystanych przez Scheina tekstów wyraża smutek, narzekania i pragnienie pocieszenia. Część ze skomponowanych do nich utworów mogła być przeznaczona do wykonania podczas obrzędów pogrzebowych, celebrowanych wówczas z wielką pompą. Jest jednak także prawdopodobne, że mogły one towarzyszyć specjalnym nabożeństwom przebłagalnym, których sprawowanie nakazał w 1619 roku, czyli rok po rozpoczęciu się wojny trzydziestoletniej, elektor saski Johann Georg I³⁶. 6 utworów było prawdopodobnie przeznaczonych do wykonania podczas uroczystości ślubnych, 2 utwory do tekstów pochwalnych mogły być przygotowane z myślą o uroczystościach miejskich, czy uniwersyteckich, zaś 3 pozostałe z uwagi na tekst bez jasno sprecyzowanej tematyki zdają się nie posiadać określonego przeznaczenia.

Wpływ muzyki włoskiej odegrał decydującą rolę w artystycznym rozwoju Johanna Hermanna Scheina, przy czym kompozytor czerpał z różnych jej stylów i gatunków, tworząc muzykę instrumentalną, polichóralną, monodyczną i madrygał. Jeszcze 60 lat po śmierci Scheina Wolfgang Caspar Printz napisał o nim, trochę chyba jednak przesadzając, iż w stylu madrygałowym nie przewyższał go żaden Włoch, a tym bardziej kompozytorzy innych nacji³⁷. Sam Schein jednak nigdy we Włoszech nie był. Drogi, jakimi mógł dojść do tak doskonałego poznania stylu madrygałowego przełomu wieków, to, jak się wydaje, przede wszystkim studiowanie

dostępnych w Niemczech wydań włoskich i antologii niemieckich,³⁵ a także zapewne ich odpisów, oraz kontakty z muzykami, którym nowy styl włoski był już dobrze znany, przede wszystkim z Heinrichem Schützem³⁹.

Utwory zawarte w „Fontana d’Israel” są z pewnością tymi, które najbardziej zasługują na określenie „madrygałów religijnych”⁴⁰, jako madrygały są zresztą sygnowane w pierwodruku, w dolnej części każdej prawej strony: „Madrigale di Gio: Hermano Schein”. Jednak również one, chociażby poprzez teksty, ale również poprzez pewne cechy opracowania muzycznego, jak na przykład znaczny udział imitacji w przebiegu utworów, tkwią w tradycji niemieckojęzycznego Spruch-Motette oraz w tradycji tzw. szkoły lassowskiej (Lasso-Nachfolge). Za cechę szczególnie madrygałową należy uznać przede wszystkim stosunek do tekstu – dążenie do jego ilustracji i interpretacji podporządkowuje sobie przebieg formy oraz wszystkie jej elementy, a co za tym idzie, syntaksa tekstu rozbijana jest nieraz na mniejsze części, opracowywane muzycznie w postaci krótkich motywów. Jednakże formy utworów Scheina dalekie są od mozaikowości i quasi-improwizacyjnego przebiegu form późno-szesnastowiecznego madrygału. Bliższe są mimo wszystko motetowi z jego tendencją do opracowywania tematycznego całości syntaktycznych, a nie poszczególnych słów, czy zwrotów. Środkami występującymi powszechnie w madrygale i odróżniającymi go od motetu, a stosowanymi przez Scheina są: „wytęskowanie” drobnych wartości rytmicznych (afektowana, szybka deklamacja tekstu), homorytmiczne ustępy deklamacyjne, stosowanie motywów kontrastujących – także symultaniczne oraz „nieprawidłowe” stosowanie dysonansów i pauz ze względów wyrazowych. Kompozytor, wzorem madrygalistów, często przeciwstawia sobie wyodrębnione z pięciogłosu dwa zespoły, jednak jest w tym względzie niezwykle schematyczny: prawie zawsze wyodrębnione zespoły, to C1, C2, A oraz A, T, B⁴¹.

Twórczej recepcji madrygałów Monteverdiego widocznej w utworach z „Fontana d’Israel” poświęciła obszernie studium Irmgard Hammerstein⁴². Autorka skupiła się na analizie wzorów, jakie mogły dostarczyć Scheinowi madrygały z II, III, IV i V księgi Monteverdiego, które – wydane w antologiach Kaufmanna i Borchgrevinka – najprawdopodobniej były kompozytorowi znane⁴³. Hammerstein zauważa, iż zaawansowanie środków madrygałowych wzrasta od 5 numeru „Fontana d’Israel”, zbioru porządkowanego prawdopodobnie według kolejności powstawania utworów, przy czym czas ich powstawania mógł obejmować lata od objęcia przez Scheina stanowiska kantora w Lipsku w 1616 do rozpoczęcia prac wydawniczych w 1622. Tę zmianę stylu autorka przypisuje właśnie wpływowi Monteverdiego⁴⁴. Bardzo ciekawym dowodem italianizacji języka muzycznego Scheina, są przedstawione przez autorkę próbki rytmicznych wzorów deklamacyjnych, które poprzez zestawianie bardzo drobnych i dużych wartości rytmicznych jako żywo odpowiadają deklamacji (sylabotonicznego) języka włoskiego, nie niemieckiego. Środkiem zaczerpniętym przez Scheina wprost z języka muzycznego Monteverdiego jest tzw. muzyczny dwukropki: zwrot T-D na stosunkowo długich wartościach rytmicznych, czyli półkadencji, po którym następuje cezura oraz wypowiedź w mowie niezależnej (np. Nr.7 „Mówił Syjon: Pan mnie opuścił”)⁴⁵. Innym takim środkiem jest kształtowanie muzycznych zawołań, czy westchnień, tak typowe dla poetyckiego języka madrygału („O”, „Deh”, „Ahi”, „Ohime”), a bardzo nietypowe dla języka Biblii. Schein wykorzystuje ten efekt w obu utworach do tekstów niebiblijnych – prawdopodobnie własnych – szczególnie jednak wyraziście

w Nr. 23 „O Herr Jesu Christe”⁴⁶. Na monteverdianские inspiracje wskazuje także Hammerstein jeśli chodzi o zastosowanie przez Scheina zwrotów fauxbourdonowych (denotujących śmierć, grzech, piekło)⁴⁷, quasi-psalmodycznej manieri falsobordone (nadającej zabarwienie parodystyczne: u Scheina na słowach z Ks. Izajasza: „zaiste nie Szeol Cię sławi ani śmierć wychwala Ciebie” Nr. 18)⁴⁸ oraz przetrzymanych długich wartości w basie (symbolizujących pewność i długie trwanie)⁴⁹.

Bardzo ciekawa analiza możliwych czy prawdopodobnych wzorców czerpanych przez Scheina wprost z dzieł Monteverdiego nie wyklucza jednak istnienia także pewnych inspiracji pochodzących ze strony innego wielkiego madrygalisty – Luki Marenzia⁵⁰. Jego madrygały znajdowały się zarówno w Dreźnie, gdzie Schein spędził wczesną młodość (m.in. zbiorowe wyd. madrygałów 5-głosowych z 1593), jak i w Lipsku (V i VII ks. madrygałów pięciogłosowych, wyd. 1605 i 1600), a ponadto także we wspomnianej już niejednokrotnie antologii Kaufmanna. To właśnie Marenzio był mistrzem symultanicznego kontrastu motywicznego, zastosowanego z powodzeniem przez Scheina w kilku utworach z „Fontana d’Israel” (np. Nr 21).

Niemiecka recepcja włoskiego madrygału obejmowała przede wszystkim dwa typy tego gatunku, które rozwinęły się pod koniec XVI wieku. Pierwszy z nich, typ określanej mianem „madrygału hybrydycznego”, odznaczający się zbliżonym do vilanelli lżejszym charakterem, tekstami pastoralnymi i – niekiedy – wyrafinowaną ornamentacją, wywierał wpływ na niemiecki madrygał świecki⁵¹. Drugi typ, określanej przez jednych badaczy jako madrygał „seconda prattica”, a przez innych jako „manierystyczny”, rozwijający się począwszy od lat 90-tych XVI wieku w twórczości Marenzia, Monteverdiego i Gesualda⁵², wpłynął na ukształtowanie się niemieckiego motetu madrygałowego, który w niektórych swych przejawach bywa nawet uważany za niemiecki madrygał religijny.

Twórcza recepcja włoskiego madrygału sprawiła, iż kompozytorzy niemieccy przejęli ideał muzycznego ilustrowania słów tekstu oraz postulat tworzenia metaforycznego i obrazowego języka muzycznego, który częściowo i znacznie później został objęty przez retoryczno-muzyczne rozważania teoretyków, a częściowo tworzył własną i odrębną w stosunku do retoryki muzycznej tradycję⁵³. Wykształcona dzięki recepcji madrygału metaforyczna obrazowość muzyki związanej ze słowem, mająca swe korzenie jeszcze w estetycznym ideale „imitatione della natura”, stała się istotną cechą tradycji niemieckiej, która od Lechnera, Scheina i Schütza sięga aż do Telemanna i Bacha⁵⁴.

Przypisy

¹ Por. 36 tomów wydanych pod tym tytułem w latach 1913-1924 przez Edmunda Horace Fellowa.

² Jedyne na tym wymiarze zjawiska koncentruje się autor artykułu „Madrigal” w MGG, James Haar. (Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996).

³ Autorka koncentruje się tu na spuście Monteverdiego, Marenzia i Gesualda, ponieważ oddziaływanie ich twórczości ukonstytuowało obraz madrygału i stylu madrygałowego, jaki odziedziczył wiek XVII (Por. Edmund Sauer, „Hoellenangst und ihre musikalische Überwindung: Studien zu Burkhard Grossmanns Sammeldruck von 1623”, Saarbrücken 1994, s. 44). Był to więc obraz „madrygału seconda prattica”, a jego wyznacznikami były: swoboda poetyckiej formy tekstu, wybór poezji wysokiego lotu, przeznaczenie do wykonania przez zespół solistów (z instrumentami ad libitum colla voce), pięciogłosowość jako norma, funkcja związana z kameralnym muzykowaniem w domach księży, szlachty, akademików i bogatych mieszczan oraz muzyczne przedstawianie tekstu słownego, możliwie afektowane i obrazowe – wszystkie elementy dzieła muzycznego służą wyrażeniu zawartości tekstu, kompozytorzy starają się znaleźć coraz to oryginalniejsze rozwiązania. (Hans Heinrich Eggebrecht – „Musik im Abendland.

Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart", München 1991, s.305].

⁴ Arno Forcheri – „Das Spaetwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung", Berlin 1959, s. 14- 15. Utwory Marenzia znajdują się w przynajmniej 5 zbiorach niemieckich kontrafaktur z tekstami świeckimi, przy czym przeważają w nich zdecydowanie vilanelle i canzonetty. Zbiory te ukazywały się w latach 1606-1624.

⁵ Autorem madrygałów 4-gł oraz vilanelli do słów Petrarcki był Landgraf Moritz von Hessen z Kassel, hojny mecenas młodego Schütza. Otrzymał on solidne wykształcenie muzyczne u Gregora Otto, utrzymywał korespondencję z wieloma znakomitymi muzykami swoich czasów. Obok wspomnianych, zachowanych w rękopisach utworów, był autorem licznych dzieł religijnych: cantiones, motetów, magnifikatów, a także pieśni – niektóre zostały wydane za jego życia.

⁶ Por. Irmgard Hammerstein – „Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland: Johann Hermann Scheins „Fontana d'Israel" w: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, Laaber 1986, s. 178.

⁷ Konrad Küster – „Opus Primum in Wenedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650", Laaber 1995, passim. Owi przybili zza Alp uczniowie G. Gabrielelego, po których pozostały wydane w Wenecji „opera prima", to 2 Duńczyków i 5 Niemców: Hans Nielsen (1606), Mogens Pederson (1608), Gregor Aichinger (1590), Johann Grabbe (1609), Christoph Klemsee (Jena, 1613), Heinrich Schütz (1611), Gallus Guggemos (1612). Jedynie ostatni z wymienionych wydał księgę motetów 4-6 głosowych z b.c., a nie madrygały. Tytuł dzieła Aichingera brzmi wprawdzie „Sacrae cantiones", jednak obok 16 motetów zawiera 6 włoskich madrygałów. Wypada na tym miejscu przypomnieć, że uczniem Gabrielelego był także Melchior Borchgrevink, wydawca wspomnianej wyżej antologii madrygałów „Giardino novo".



TYNIEC WYDAWNICTWO BENEDYKTYNÓW

Wydawnictwo TYNIEC przygotowuje wydanie polskiego tłumaczenia *Semiologii Gregoriańskiej* Eugene Cardine'a - powstałego 30 lat temu klasycznego podręcznika interpretacji neum zawartych w najstarszych rękopisach chorału gregoriańskiego. Autor był benedyktyinem z opactwa w Solesmes, profesorem w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie i nauczycielem wielu badaczy chorału gregoriańskiego.

Planowany termin wydania *Semiologii Gregoriańskiej* - jesień 2000, planowana cena detaliczna około 35 zł.

Wydawnictwo pragnie się zorientować odnośnie ewentualnych zainteresowanych w/w pozycją.

Chętnych prosimy o przesłanie zamówień pod adres:

Wydawnictwo Benedyktynów TYNIEC
ul. Benedyktyńska 37
30-375 Kraków

Wszelkie pytania prosimy kierować na adres Wydawnictwa
lub e-mailem: wtyniec@mako.com.pl

⁸ Otto Brodde – „Heinrich Schütz. Weg und Werk“, Kassel 1972, s. 39.

⁹ *Ibid.*, s.38.

¹⁰ Już w 1576 roku ukazały się utwory kompozytora niemieckiego, bardzo zbliżone stylistycznie do vilanelli. Były to „Kurtzweilige teutsche Lieder“ Jakoba Regnarta. Na temat związków włoskiej pieśni z włoskimi „prototypami“ madrygału: frolole i vilanella, a także z canzonetta por. Hans Engel – „Madrigal“, w: MGG, Bd. VIII, szp. 1449-1450.

¹¹ Werner Braun – „Die Musik des 17. Jahrhunderts“, Wiesbaden 1981, s. 134.

¹² Hans Leo Hassler „Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten“ (1596), Valentin Haussmann - wydawca licznych zbiorów kontrafaktur madr. Marenzia, Vecchiego, Gastoldiego i Morleya – „Musikalische teutsche weltliche Gesaenge nach Art. der welschen Canzonetten und Madrigalien“ (1608), Schein „Diletti pastorelli“ (1624)

¹³ Christoph Demantius „Convivalium concentuum farrago...deutsche Madrigalia, Vilanelle und Canzonetten“ (1609), J.H. Schien „Musica boscareccia...auff Italian-Vilanellische Invention“ (1621).

¹⁴ Balthasar Fritsch „Neue deutsche Gesaenge nach Art. der welschen Madrigalien“ (1608), Johann Staritz „Newer teutscher weltlicher Lieder nach Art. der welschen Madrigalien...“ (1609), Andreas Hackenberger „neue deutsche Gesaenge nach Art. der welschen Madrigalien“ (1610), Johann Stephan (1619).

¹⁵ Werner Braun, *ibid.*

¹⁶ Większość z madrygałów pochodzących z „Diletti pastorelli“ Scheina była przeznaczona do wykonania podczas uroczystości weselnych lipskich mieszczan. Teksty, autorstwa samego kompozytora, pełne są zrodobieniami: *Herzlein, Kusselein, Blümlein* (Braun, s. 136). Nadaje im to specyficzny, liryczny wdzięk, jednak daleki od poważnego tonu madrygałowego.

¹⁷ „Von den Madrigalen, einer schoenen und zur Musik bequemen Art Verse, wie sie nach der Italiener Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten“ Zieglera doczekano się jeszcze wznowienia w 1685. [Caspar Ziegler „Von den Madrigalien“, wstęp i opracowanie Dorothea Gładny-Wiercinski, Frankfurt a.M., 1971]

¹⁸ Caspar Ziegler, *op.cit.*, s.6

¹⁹ Caspar Ziegler, *op.cit.*, s.10.

²⁰ Np. Salomana Francka „Madrigalischen Seelen-Lust über Das heilige Leiden unsers Erlösers“ z 1697 roku.

²¹ Caspar Ziegler, *op.cit.*, s.11.

²² Schütz pisze też: „Und habe ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bishero zusammen geraspelt, was mich aber für Muehe gekostet, ehe ich denselben nur in etwas eine gestalt einer Italienischem Musik geben koennen, weiss Ich am besten“ [Ziegler, s.27]. Być może kompozytor miał na myśli swoje madrygały niemieckie do tekstów Opliza?

²³ Kurt Gudewill – „Schütz Heinrich“, w: MGG, t. 12, Kassel 1965, szp.220.

²⁴ W. Braun, *op.cit.*, s.193.

²⁵ Niektóre kwalifikacje gatunkowe dokonane przez Brauna budzą pewne zastrzeżenia, np. jeśli chodzi o utwory z „Angst der Hellen“, czy „madrygały“ Praetoriusa z „Musae Sioniae IX“. Poza tym, wyodrębnienie „deutsches geistliches Madrigal“ jako gatunku pozostawia poza nawiasem te utwory, które, choć wykazują wyraźny wpływ madrygału, pozostają jednak motetami, i tak też są określane przez kompozytorów. Rozwiązanie takie nie obejmuje więc w całości zjawiska wpływu madrygału na niemiecką muzykę religijną.

²⁶ Druga część nosi podtytuł „Geistliche Madrigali“, zaś piąta „Chor Musik/ mit V und VI Stimmen/ Auff Madrigal Manier“.

²⁷ Prawdopodobnie kompozytorem utworów w stylu madrygałowym był także Samuel Scheidt, zachowała się bowiem w jego korespondencji wzmianka z 1642 roku, iż „obecnie zajmuję się religijnymi śpiewami na 5 głosów w stylu madrygałowym“. Same utwory nie dochowały się. [Werner Braun, *op.cit.*, s.195].

²⁸ Autor monografii na temat tego zbioru, Edmund Sauer, uczeń Wernera Brauna, określa „Angst der Hellen“ jako „Florilegium religijnych madrygałów“. Przyznaje jednak, że wzorem dla niemieckiego madrygału religijnego był zarówno włoski madrygał, jak i niemiecki Spruch-Motette [motet do tekstów z Pisma Św.]. [Edmund Sauer – „Höllenangst und ihre musikalische Überwindung: Studien zu Burkhard Grossmanns Sammelndruck von 1623“, Saarbrücken 1994, s. 44 i 354].

²⁹ Cyt. za: Edmund Sauer, *op.cit.*, s.41. [„Also muss ich bekennen/das gleichwol die Music und sonderlich die heutige Manier/ wenn die Herren Musici die Biblischen Texte emphatic & affectuose nach den Tonis, und die Tonos nach den Texten tractiren und wol observiren, viel mehr moviren, und die Herten und Ohren gewinnen/ als wenn es nur Plumpweise zu und nicht gleichsam ein trübWetterlein der Dissonantz ferther geht“ – zachowano oryginalną pisownię].

³⁰ Cyt. za: *Ibid.*, s.37. [„das rechte / nuetzlichste und beste Gebrauch der lieben Music“ [...] „dass man Gott offentlich in Kirchen und Schulen / und bey Chrislichen / Ehrlichen und Eintraechtigen Conventen, damit lobbe / liebe und ehre“.]

³¹ Dość niezwykle i interesujące – szczególnie dla nas – są najnowsze dzieje Grossmannow-skiego votum. W wielu publikacjach powojennych napomykających o zbiorze można znaleźć przypisy informujące o tym, iż jedyny kompletny egzemplarz „Angst der Helle“ zaginął w czasie wojny. Strata była tym większa, że przed wojną wydano tylko kilka z 16 zamieszczonych w nim utworów. Dopiero około 1990 roku dotarła do Niemiec wiadomość, iż ów kompletny egzemplarz znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. Dzięki temu „odkryciu“ mogła powstać wspomniana monografia Edmunda Sauera.

³² Napis na stronie tytułowej pierwodruku głosi: „Fontana d'Israel. Israelis Brünlein Auserlesener Krafftspüchelin Altes und Neuen Testaments. Von 5. und 6. Stimmen sambt den General Bass auß eine sonderbar Anmütige Italian Madrigalische Manier“ Cyt. za: RISM, Einzeldrucke vor 1800, Band 7, Kassel 1978, s.371.

Począwszy od 1617 roku wszystkie wydawane przez Scheina zbiory noszą zresztą włoskie tytuły, bądź dwie wersje tytułu – niemiecka i włoska.

³³ Werner Braun uważa utwory Scheina za najdoskonalszy przykład niemieckiego religijnego madrygału, jednak wielu autorów pozostaje przy posiadającym już pewne tradycje określeniu gatunkowym „**motet madrygałowy**“ (madrigalische Motette). Por. F. Blume „Geschichte der evangelischen Kirchenmusik“, Kassel 1931; A.A. Abert „Die stilistische Voraussetzungen der Cantiones sacrae von Heinrich Schütz“, Wolfenbüttel 1935; Irmgard Hück „Die künstlerische Entwicklung Johann Hermann Scheins“, diss. Freiburg 1943 (maszynopis); ostatnio – Wolfram Steibek „Motetisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit: Monteverdi, Schütz, Schein“, SchJ 1989, s. 5-15. Za taką kwalifikacją opowiada się też autorka niniejszego tekstu. Należy jednak zaznaczyć, iż w pierwodruku „Fontana d'Israel“ na każdej prawej karcie ksiąg głosowych widnieje „stopka“: „Madrigale di Gio: Hermano Schein/C.“

³⁴ Cyt. za: Boel Lindberg – „Text and Musik in Johann Hermann Scheins «Israelsbrünlein»“, Lund 1993, s. 135-136. Tekst przedmowy posiada miejsca trudne do odczytania z powodu zamazania druku.

³⁵ „Allen Auftrichten der Music erfahren und Liebhabern“. Cyt. za: *Ibid.*, s. 137.

³⁶ Szusznice zwraca uwagę na tę okoliczność Boel Lindberg, *op.cit.*, s. 62.

³⁷ „in stylo madrigalesco keinem Italiener, viel weniger einem anderen, etwas nachgeben dürfen“ [„Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst“ (1690)]. Cyt. za: Adam Adrio „Schein Johann Hermann“, w: MGG, t. 11, Kassel 1963, szp. 1653.

³⁸ W Dreźnie i w Lipsku znajdowały się księgi madrygałów Marenzia. Madrygały Monteverdiego mógł poznać za pośrednictwem antologii Kaufmanna i Borchgrevinka (pierwsza z nich znajdowała się dwukrotnie, w latach 1604 i 1618, w inwentarzu lipskiego księgozbioru, druga znajduje się w bibliotekach Kassel i Wolfenbüttel [informacje na ten temat za: Irmgard Hammerstein, *op.cit.*, s.106]).

³⁹ Boel Lindberg, *op.cit.*, s.51-58.

⁴⁰ Werner Braun uważa je za najdoskonalszy przykład deutsches geistliches Madrigal, natomiast Irmgard Hück za ...pierwszy.

⁴¹ Schein jest w tym względzie dość schematyczny, nie próbuje wyodrębnić zespołów zestawiać inaczej, np. C1, C2.T. [Por. Irmgard Hammerstein, *op.cit.*]

⁴² Autorka ta pod panieńskim nazwiskiem Hück napisała jeszcze przed wojną dysertację doktorską na temat twórczości Scheina [„Die künstlerische Entwicklung Johann Hermann Scheins, dargestellt an seinen geistlichen Werken“, maszynopis, Freiburg 1943].

⁴³ Są to: [Kaufmann] Non si levava ancor, E dicea l'una sospirando, Dolcemente dormiva (z II ks.), La giovinetta piana, Sovra tenere herbeite, Stracciami pur il core (z III ks.), Ah dolente partita (z IV ks.); oraz [Borchgrevink] Cor mio mentre vi miro, Non piu guerra pietate, Io mi son giovinetta Quell'augellin che conta (z IV ks.) i Cruda Amarilli (z V ks.).

⁴⁴ Irmgard Hammerstein, *op.cit.*, s. 180-185.

⁴⁵ *Ibid.*, s.191. Na temat „muzycznego dwukropka“ u Monteverdiego por. H.F. Redlich „Claudio Monteverdi, Berlin 1932, s. 78 i nast.“

⁴⁶ *Ibid.*, s.193.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 196-198. W podobnym kontekście figura ta występowała już u Lassa. Inspiracja mogła więc nie pochodzić wcale od Monteverdiego. Por. Tomasz Jasiński – „Muzyczna retoryka Lassa i Palestyny. Figura i styl.“, Muzyka 1995/4, s.75.

⁴⁸ *Ibid.*, s.200-201.

⁴⁹ *Ibid.*, s.205-206.

⁵⁰ Także Marenzio stosował „muzyczny dwukropkę“, np. w „Scendi dal Paradiso“, I, 14.

⁵¹ Por. Anthony Newcomb – „Madrigal“, w: NG, t. 11, London 1980, s. 470. Typ ten rozwinął w swojej twórczości przede wszystkim Marenzio w latach 80-tych.

⁵² Także Giaches de Wert, już pod koniec lat 80-tych rozwinął styl ekspresyjny w madrygale, zwiastujący styl madrygału „seconda prattica“. Por. Anthony Newcomb, *ibid.*, s. 472-473.

⁵³ Arno Forchert – „Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur“, w: Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemoeller zum 60. Geburtstag, Regensburg 1989, s. 162-164. Autor przedstawia bardzo ciekawą i kontrowersyjną tezę. Uważa on mianowicie, iż bezpośrednio i konkretnie związki muzyki ze słowem zajmowały w traktatach dotyczących retoryki muzycznej miejsce w sumie marginalne. A że w madrygale imitacja natury dokonuje się poprzez pośrednictwo tekstu, stąd też tradycja obrazowego języka madrygału, powołana do istnienia poprzez postulat „imitatione della natura“, [!] od wszelkich Figurenlehren niezależna i nie powinna być z nimi łączona. Forchert uważa też, że metaforyczno-obrazowy język Bacha nie wykształcił się na gruncie Figurenlehre, lecz dzięki przejęciu idei obrazowego języka madrygału, przekazywanej przez pokolenia poprzedników. Trudno jednak do końca się z taką konstatacją zgodzić, gdyż wielu teoretyków zajmowało się bezpośrednio odniesieniami muzyki i słowa – podczas, gdy inni rzeczywiście pojmowali figurę muzyczno-retoryczną wyłącznie jako muzyczny ozdobnik posiadający jedynie ogólnie związek z tekstem słownym. Stanowisko autora dziwi tym bardziej, iż w innym swoim tekście przedstawił on całą złożoność problematyki związanej z pojęciem figury muzyczno-retorycznej [por. Arno Forchert – „Musik und Rhetorik im Barock“, w: Schütz-Jahrbuch 7/8 (1985/86)].

⁵⁴ Por. *ibid.*, s.155.