

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

Giovanni Maria Artusi
L'ARTUSI OVERO DELLE IMPERFETTONI
DELLA MODERNA MUSICA. RAGGIONAMENTI DUI
Venezia 1600, kk. 39r-44r

ROZMOWA DRUGA

LUCA: [...w domu sign. Antonia Goretti, Szlachetnego Ferraryjczyka wykonano] pewne nowe madrygały; śpiewano je raz i drugi, ale nie wymieniono imienia autora. Faktura ich nie była niemiła, choć jak Pan się przekona, [autor] wprowadza nowe zasady, nowe środki i nowy sposób kształtowania fraz, dlatego są ostre i niezbyt przyjemne dla ucha; i nie mogą być inne, bowiem kiedy się przekracza dobre zasady, oparte częściowo na doświadczeniu, matce wszelkiej wiedzy, częściowo wywiedzione z natury, a częściowo wykazane rozumowaniem, muszą powstawać rzeczy zniekształcające naturę i właściwości samej harmonii i dalekie od celu muzyka, którym [...] jest [dawanie] przyjemności; ale [...], by mi Pan mógł powiedzieć swoje zdanie, oto [przykład] ustępów, jakie gęsto są rozsiane w owych madrygałach, a które dla rozrywki wczoraj wieczór zapisałem na tej karcie.

VARIO: Przynosi mi Pan, Panie Luca, rzeczy nowe, które dziwią mię niemało i cieszą, gdy widzę, że w moich czasach [powstaje] nowy sposób komponowania; cieszyłyby mię jednak dużo bardziej, gdybym widział, że wskazane ustępy oparte są na jakichś podstawach, które by mogły zadowolić umysł; ale jeśli są to zamki na lodzie, czy rojenia na niczym nie oparte, nowości takie mi się nie podobają, godne są nagany, nie pochwały. Ale spójrzmy na te ustępy [przykład 1]:

LUCA: Doprawdy, choć niewiele mam doświadczenia w praktyce [kompozycji], sądzę, że nie są to rzeczy, z których ich autorzy, czy wynalazcy mogliby — jak się to mówi — wznieść wielką budowę, są one bowiem sprzeczne z tym, co dobre i piękne według nauki harmonii, rażą słuch i są raczej przykre, niż przyjemne; [autorzy] wprowadzają niemałe zamieszanie i psują dobre zasady, pozostawione przez tych, co uporządkowali i ustalili tę wiedzę. Zamiast ją na różny sposób

[Przykład 125]

The musical score consists of two systems of five staves each. The staves are labeled from top to bottom: [Canto], [Alto], [Quinto], [Tenore], and [Basso]. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 9. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals across five staves.

wzbogacić, pomnożyć i udoskonalić, jak to czyniło tyle szlachetnych umyśłów, chcą ją sprowadzić do tego, że się nie odróżni pięknego i starannego stylu od barbarzyńskiego; tymczasem podają różne racje na usprawiedliwienie tych sposobów.

VARIO: Słusznie mówicie; ale jak mogą usprawiedliwić i ukryć błędy, które same w sobie są tak niedorzeczne, że bardziej być nie mogą?

²⁵ Fragmenty 1-7 pochodzą z madrygału Claudio Monteverdiego *Cruda Amarilli* (*Il quinto libro de madrigali a cinque voci* Venezia 1605); odpowiednio takty: 13-14, 19-20, 21-22, 35-36, 37-38, 41-42, 53-54. Fragmenty 8 i 9 pochodzą z madrygału *Anima mia, perdona* (*Il quarto libro de madrigali a cinque voci* Venezia 1603); odpowiednio takty: 65-67 pierwszej części oraz 60-62 drugiej części. W przytoczonych przez Artusiego przykładach brakuje tekstu słownego, zauważyć też można drobne, nieistotne różnice w stosunku do tekstu nutowego, jaki opublikował Monteverdi.

LUCA: [...] oni niedorzecznymi nazywają rzeczy czynione na inny sposób i chcą, by prawdziwy sposób komponowania był taki, jak ich, twierdząc, że ta nowość i nowy system będzie wywoływał wiele skutków, których nie powoduje i czynić nie będzie zwykła muzyka, pełna tyłu i tak słodkich harmonii, i chcą, by rażąc słuch tymi ostrościami osiągać niezwykle skutki.

VARIO: [...] powiem Wam, co o tym sędzę, ale pamiętajcie, że nie tak łatwo zgodzę się z ich zdaniem. Oto podaję pierwszy zarzut: wysokość jest częścią niskości i z niej powstaje, a będąc jej częścią musi też mieć z nią związek jako ze swym początkiem, tak jak chmura ze źródłem, z którego pochodzi; że tak jest, na to wskazuje praktyka monochordu; toteż powiadam, że jeśli szarpnięcie strun tej samej długości i grubości rozpiętych na tej samej przestrzeni daje doskonały unison, będzie on uważany przez muzyka za jeden dźwięk [...] a jeśli skrócicie jedną ze strun podkładając prozek, wydobędziecie z niej dźwięk wysoki i niewątpliwie, powiadam, ten dźwięk wysoki będzie częścią niskiego; chcąc się przekonać, że ta część wydaje dźwięk wysoki, uderzcie całość, a potem tę część: będzie ona wysoka w zestawieniu z całością i musi pozostawać w stosunku do dźwięku niskiego, jako do swego początku, jak część do całości. [...] Jak więc może powstawać przedziałka pierwsza²⁶, druga, czwarta, piąta i inne tam, gdzie głos wysoki nie pozostaje w żadnym związku ani w proporcji harmoniczej z głosem niskim?

LUCA: Uważają oni, że związki harmoniczne tam pozostają i dlatego mówią, że ta ćwierćnuta w przedziałce pierwszej następująca po pauzie tej samej wartości, a która z głosem niskim daje sextadecimę, byłaby zła, gdyby śpiew przebiegał w ten sposób:

[Przykład 2]



a poza tym, że tenor śpiewając pierwszą ćwierćnutę o oktawę niżej dawałby [wtedy] z głosem wysokim sekundę, przez co powstawałby dysonans. Ponadto [mówią, że] ponieważ trzecia z czterech ćwierćnut jest konsonująca, cóż to szkodzi, że się słyszy trochę więcej ostrości, zmieniając z dwóch ćwierćnut jedną dobrą, a drugą złą na jedną półnutę dysonującą? Jest to tak, jakby przebiegały cztery ćwierćnuty i kolejno jedna była dobra, a druga zła, zgodnie z regułami dla takich wartości. Tak prostacko przedstawiają swoje rozwiązania.

VARIO: Doskonale zrozumiałem i odpowiadam, że zmysł słuchu nie ujmuje tych rzeczy, których nie słyszy; a nie ujmując ich nie mógłby przedstawić umysłowi, nie ma bowiem nic w umyśle, czego by przedtem nie przyjęły zmysły; jak niedorzeczne jest mówienie, iż tenor przetrzymuje nutę w swoim rejestrze i zaraz sopran naśladowując go w górnym [rejestrze] miałby dawać taki efekt, jak powinién [dać tenor]; zwłaszcza po pauzie jest bardziej słyszalne dla ucha, kiedy [sopran] śpiewa sextadecimę a potem quartadecimę. Czym innym jest, gdy słuch odbiera dysonans, który występuje w jakimś głosie po pauzie, a czym innym, gdy kilka ćwierćnut przebiega

²⁶ Por. przykład 1; kolejne fragmenty kompozycji przytoczone w przykładzie Artusi nazywa *passaggio* lub *casella*, to ostatnie tłumaczymy jako przedziałka.

krokami jedna za drugą i słyzy się jedną dobrą, a drugą złą; tak jak czymś jeszcze innym jest słyzyć dwie ćwierćnuty następujące zgodnie z ich naturą, krokami, a czym innym słyzyć półnutę w miejsce dysonującej ćwierćnuty, i to następującej skokiem: ta razi, a tamte nie rażą słyhu, ponieważ ruch następuje krokami.

LUCA: Ma Pan rację, ale oni powiadają, że wszystko to wymaga gracji i że jest to śpiew z *accento*.

VARIO: Nie przypominam sobie, bym czytał u któregoś z Autorów — a mnóstwo, i to znakomych pisało o muzyce — że istnieje muzyka akcentowana. Powiedzcie mi, proszę, jaka by to miała być według współczesnych kompozytorów.

LUCA: Powiadają, że *accenti* dają w utworach cudowny efekt i że robi się je tylko tam, gdzie głos osiąga wyższą nutę; tak na przykład, jeśli cztery nuty będą następować krokami, *accento* winno być zrobione na nucie ostatniej, a nie na innych; dźwięk ów winien być brany o tercję niżej od tej nuty, na której ma być wykonane *accento* i prowadzony z wdziękiem aż do miejsca, gdzie znajduje się ta nuta. Śpiewak winien zrobić to bardzo świadomie i z rozeznanie, aby brzmienie zawsze było zgodne. Oto odpowiedni przykład:

[Przykład 3]



VARIO: Dwie rzeczy chcę Wam powiedzieć; po pierwsze: słowa te nie tłumaczą jasno natury, właściwości i istoty tego sposobu śpiewu akcentowanego. Wydaje mi się, że jest to zonglowanie słowami i że chodzi raczej o pomylenie wszystkiego niż o uporządkowanie przy pomocy reguł opartych na prawdzie. Należy zdefiniować, co to jest owo *accento* i potem zobaczymy, czy definicja będzie zawierała te elementy, które powinna, i nie wiem, czy zrobił to dotąd jakiś poważny Autor. Po drugie: ten sposób śpiewania, który nazwaliście akcentowanym, nie zakłada, że kompozytorzy mają wprowadzać barbaryzmy takie, jakie figurują w przykładach, któreście mi pokazali. Chca, by [kompozytorzy] wprowadzali dobre współbrzmienia (na co przede wszystkim zwróćcie uwagę) i by śpiewak w tych miejscach prowadził głos świadomie i z rozeznanie. I gdybyście mi wskazywali, że efekt, jaki powstaje w tenorze w siódmej przegródce, jest po to, by ukazać ten sposób akcentowanego śpiewu, odpowiedziałbym, że ponieważ [w przegródce tej] współbrzmienia nie są dobre, śpiewak nie wie, od którego miejsca ma świadomie prowadzić głos tak, jak oni [tj. kompozytorzy współcześni] by chcieli i uważali; jest więc oczywiste, że w tej gramatyce tkwi błąd. Lepiej by było, gdyby w tym miejscu, skąd chca, by śpiewak prowadził głos świadomie i z rozważą, dawali jakieś oznaczenie, wskazujące na wolę kompozytora po to, by śpiewak widząc, gdzie będzie to potrzebne, mógł dać lepsze współbrzmienia i przyjemniejszą harmonię niż wtedy, kiedy by miał śpiewać z pełną swobodą.

LUCA: Byłaby to cenna wskazówka, ale wtedy, gdyby się dało ustalić ogólnie, w których miejscach trzeba śpiewakowi wskazywać taki sposób prowadzenia głosu. Tymczasem jednak ci nowi wynalazcy trzdują się nad coraz nowymi pomysłami,

a zamiast je uzasadnić, wprowadzają w swych kompozycjach wiele takich ustępów, które gdy są wykonywane na różnych instrumentach i przez śpiewaków przywykłych do tego rodzaju muzyki akcentowanej, pełnej niespodzianek, nie dają niemiłej harmonii, i to mię dziwi.

VARIO: Może to się dziać z dwóch powodów; po pierwsze: śpiewacy nie wykonują tej muzyki tak, jak na prawdę została zapisana, ale operują głosem w taki sposób, że kiedy widzą, iż ma powstać jakiś zły efekt, prowadzą go tak, jak sądzą, że słuch mniej będzie urażony. Po drugie: nadmiar zmysłowego doznania mąci słuch, co nie znaczy nic innego jak to, że gdy wszystkie te głosy występują razem, tak słuch absorbują, iż ten nie może w pełni odebrać okropnego fałszu, jak mógłby, gdyby utwór był na dwa albo trzy głosy; ale umysł, który zna i odróżnia dobre od złego, bardzo jasno ocenia, że jest to podstępne mamienie słuchu, który otrzymuje materię [dźwiękową] tylko w sposób niewyraźny, choć bliski prawdzie; widać to jasno, kiedy organiści dodają do innych rejestrów rejestr dwunastostopowy, tworzący z pozostałymi liczne dysonanse, które umysł poznaje, ale słuch nie odróżnia.

LUCA: Wiadomo, że słuch można zwięzić i do tego dążą śmiało ci kompozytorzy, czyli nowi wynalazcy. Wystarcza im zadowolenie słuchu i dlatego dzień i noc się trudzą przy instrumentach, chcąc słyszeć, jaki efekt dają takie ustępy, a nie spostrzegają, biedacy, że instrumenty mówią im nieprawdę i że czym innym jest szukanie przy pomocy głosów i dźwięków czegoś w zakresie jakości harmonicznych, a czym innym odnajdywanie prawdy i precyzji przy pomocy rozumu, któremu towarzyszy zmysł.

[...]

VARIO: Sądzę, że kompozytorom tym zarozumiałstwo przewróciło w głowie i tak są w sobie zakochani, że zdaje im się, iż mogą przekręcać, psuć i niszczyć te dobre reguły, które od dawna ustaliło tylu doskonałych teoretyków i muzyków, i to ci, od których oni sami nauczyli się z trudem składać tych trochę nut. [...]

LUCA: Przyznaję, że to wszystko prawda; ale proszę mi powiedzieć, czy nie można powiększyć tej wiedzy przez nowe sposoby komponowania? Dlaczego nie chce Pan, czy się to Panu nie podoba, czy też sądzi Pan, że nie byłoby to z pożytkiem — pomnożyć te sposoby? Pole jest szerokie, każdy stara się szukać czegoś nowego, muzycy też powinni rozszerzać [możliwości], bo układanie wszystkich utworów na jeden sposób nudzi i nuży słuch.

VARIO: Nie przeczę, że wynajdywanie rzeczy nowych jest dobre i potrzebne. Ale zanim wyjaśnię, powiedzcie mi, z jakiego powodu chcecie zastosować te dysonanse w taki sposób, jak oni to czynią? Czy czynicie to dlatego, by powiedzieć: chcę, by wyraźnie były słyszalne i by raziły słuch? nie używacie ich bowiem w sposób prawidłowy i rozumny, tak jak ich używali Adriano [Willaert] i Cipriano [de Rore], Palest[r]ina, Porta, Claudio [Merulo], Gabrieli, Gastoldi, Nanino, Giovanelli i tylu, tylu innych [...] Czyżby oni nie wprowadzali ostrości? Zajrzyjcie do Orlanda Lasso, Filipa di Monte, Giachesa Werta, a znajdziecie ostrości tych całe stopy. „Jeśli chcecie, by nie raziły tak słuchu, u autorów tych szukajcie sposobu i reguł ich używania, jeśli natomiast chcielibyście, by dysonans konsonował, to: dysonans będąc przeciwieństwem konsonansu musi zawsze z natury dysonować i wtedy dopiero stanie się konsonansem, kiedy konsonans będzie dysonansem, co jest niemożliwe. Chociaż może ci nowi wynalazcy mogliby, bardzo się napracowawszy, wynaleźć z czasem taki nowy sposób, by dysonans stawał się konsonansem, a konsonans dysonansem; wynaleźć podobne rzeczy — niewielkie to zadanie dla tak wzniosłych umysłów.

LUCA: Chcą oni właśnie złagodzić częściowo ostrość dysonansów w inny sposób, niż robili to poprzednicy, i nad tym się trują.

VARIO: Jeśli zachowując przepisy i dobre zasady, ustalone przez teoretyków i zachowywane przez wszystkich praktyków, można to osiągnąć, po co chcieć szukać dziwacznych rozwiązań przekraczając zasady? Czy nie wiecie, że wszystkie nauki i wszystkie sztuki zostały przez uczonych uporządkowane i dla każdej z nich ustalono podstawy, zasady i reguły, na jakich się opierają, a to po to, by trzymając się tych zasad i dobrych reguł każdy mógł zrozumieć, co drugi mówi lub czyni. I tak, by nie dopuścić do pomieszania nauki i sztuki, nie wolno, by jakiś prosty nauczyciel zmieniał zasady stosowane przez Guarina²⁷, albo poeta wprowadzał w wierszu sylabę długą tam, gdzie ma być krótka, albo rachmistrz wypaczał arytmetyczne działania i dowodzenia właściwe dla tej sztuki; tak samo nie jest dozwolone byle składaczowi nut wypaczać i psuć zasady i przy pomocy nowych reguł zbudowanych na piasku wprowadzać nowy sposób komponowania.

[...]

LUCA: To prawda, że wszystkie nauki i sztuki zostały ujęte w reguły, jednak ponieważ dysonanse używane są w harmonii jako akcydentalne, wydaje się, że muzycy mogą ich używać, jak im się podoba.

VARIO: Nie wymagam, by kompozytorzy nie wprowadzali w swych utworach akcydentalnie dysonansów, ale mówię, że dysonanse, będąc z natury sprzeczne z konsonansem, nie mogą w żadnym razie pojawiać się, ani być używane na tych samych zasadach. Konsonansu używa się w harmonii swobodnie: skokiem albo krokiem, bez żadnego ograniczenia, ale dysonanse należy traktować w inny sposób, gdyż mają inną naturę (sposób ten ukazał Artusi w *Sztuce kontrapunktu [Arte del Contraponto]*), a nie tak, jak czynią to ci nowi mistrzowie.

LUCA: Muzycy ci trzymają się zasady, by ten głos, który daje dysonans z głosem najniższym, był harmonicznie zgodny z tenorem, a poprzez tenor zgodny z pozostałymi głosami, zaś głos najniższy by też był zgodny z wszystkimi innymi głosami, i tak robią mieszankę na swój sposób.

VARIO: Widzę, że ta ich zasada zachowana jest w przedziałce pierwszej, czwartej, piątej, szóstej i siódmej. Ale w szóstej przedziałce te szesnastki nie pozostają w stosunku harmonicznym ani z basem, ani z tenorem. Jakie reguły, sądzicie, że mogą je uratować?

LUCA: Nie wiem, jak można by z tego wybrnąć; nie widzę tu żadnej zasady i sądzę, że zostały wprowadzone tak, jak się je słyszy na instrumentach, gdzie przy swym szybkim ruchu bardzo nie rażą.

VARIO: Czy nie przypominacie sobie, co w związku z tym mówi Aristoxenos? [...] W II rozdziale *Harmoniki* powiada: „Największym więc i najbardziej nagannym błędem jest odosłowanie zagadnień harmonicznych do instrumentu”. Co do tego zaś, że skutkiem swego szybkiego ruchu szesnastki nie rażą słuchu; rozum, który poznaje, że zmysł słuchu został oszukany, mówi, że ponieważ nie są to interwały konsonujące, ale dysonujące, użyte dla tego przypadku, nie mogą pozostawać w żadnym stosunku harmonicznym i dlatego nie mogą dawać harmonii, która by była przyjemna dla słuchu; a ta ich szybkość przy tym, że jest tak wiele głosów, które razem czynią hałas, to nic innego niż nadmiar zmysłowego doznania, które psuje słuch.

²⁷ Guarino Veronese (1374–1460) wybitny humanista, reformator systemu nauczania.

LUCA: Troszczyć się tylko o zadowolenie słuchu, mało dbając o to, by rozum oceniał ich utwory.

VARIO: Gdyby czytali Boecjusza IX rozdział pierwszej [księgi] i rozdział I piątej [księgi *De institutione musica libri VI*] i Ptolemeusza rozdział I pierwszej księgi *Harmoniki*, bez wątplenia byłoby innego zdania.

LUCA: Mało sobie cenią zaglądnąć do kart Boecjusza i to, co się w nich zawiera; wystarczy im, że potrafią naniznąć razem parę nut na swój sposób i że uczą śpiewaków wykonywania ich utworów z towarzyszeniem wielu ruchów ciała, w czym [ci ostatni] tracą miarę, tak że się czasem wydaje, jakby mieli konać; i taka jest doskonałość tej ich muzyki.

VARIO: [...] Zgodnie z powszechnym zdaniem mędrców i uczonych, za największe zagrożenie musi być uznana ignorancja; kiedy się nie potrafi rozróżnić w działaniach, które są lepsze, a które gorsze; a gdy się tego nie wie, często wybiera się wiele rzeczy, które powinno się odrzucić, a odrzuca te, które powinno się wybrać. Stąd powstaje potem ten rodzaj potwornych utworów, które wędrują z rąk do rąk i sami autorzy nie zdają sobie sprawy, jakie one są [w rzeczywistości]; wystarczy, że się zrobi dużo hałasu, płątaninę fałszów i zbiorowisko błędów. A wszystko to jest skutkiem ślepej niewiedzy. [...] Trudno mówić o sprawach będących przedmiotem wiedzy z kimś, kto nie ma o niej pojęcia; to tak, jakby wieśniak miał orać pole pełne gałęzi i chwastów, które mu utrudniają uprawienie gruntu, zamiast pola nawykłego do pługa i przyjmowania ziarna, które ma wydać plon.

Ale posłuchajcie, cóż to za ustęp przykry i prostacki, który uważają za wysmienity; w trzeciej przedziałce głos najniższy tworzy z najwyższym kwintę zmniejszoną po pauzie półnutowej. Ostrość [tego współbrzmienia] sprawia, że śpiewak jest niepewny, czy myli się, czy śpiewa dobrze. Interwał ten używany był przez wszystkich kompozytorów, ale w inny sposób; mówię: w inny, bowiem choć go używają na pierwszej i drugiej części battuty, zwanych arsis i thesis, nie używają go tam jednak po pauzie, lecz poprzedza go seksta lub inny konsonans, tak jak wskazał Artusi w *Arte del Contraponto*.

LUCA: Nigdy nie widziałem, ani nie słyszałem tego interwału użytego w taki sposób, jak oni to czynią. Przypuszczam, że ta pauza półnutowa służy jako konsonans, ale, tak jak Pan powiedział, słuch nie osądza tego, czego nie słyszy. Użył tego interwału Cipriano [de Rore] w madrygale *Non geme non fin'ora*, ale w inny sposób; i Morales w *Magnificat 5 tono* w wersecie „Sicut locutus est” i wielu innych znakomitych kompozytorów, ale tak, jak uczyli nasi Starzy i na co pozostawili wiele przykładów. I rzecz godna podziwu, że z trudem i wysiłkiem znaleźli sposób nie by interwały te, które sama natura uformowała jako dysonujące, stały się konsonansami, ale by stosować je tak, że rzeczywiście wydają się tracić coś z tej ostrości i nabierać słodyczy; ale gdy są używane i wprowadzane bez ograniczeń, bez liczenia się z tym sposobem wskazanym przez Starych, nie mogą dać dobrego efektu.

[...]

VARIO: Nasi Starzy nigdy nie uczyli, że należy używać septymy tak jawnie i bez ograniczeń, jak widzicie w przedziałkach drugiej, trzeciej, czwartej, piątej, szóstej i siódmej, bowiem ujmują gracji utworom i, jak mówiłem, głos wysoki nie ma tam związku ze swą całością, początkiem i podstawą.

LUCA: Oto nowe dziwactwo.

VARIO: Gdyby to nowe dziwactwo opierało się na jakiejś rozumnej racji, byłoby godne wielkiej pochwały i rokowało wieczne życie, ale ono życie ma krótkie, ponieważ prawda przemawia przeciw niemu. [...]

Claudio Monteverdi
IL QUINTO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE VOCI
Przedmowa; Venezia 1605

UWAŻNI CZYTELNICY

Nie dziwcie się, że daję do druku te madrygały, nie odpowiedziawszy przedtem na zarzuty, jakie Artusi postawił wobec niektórych ich maleńkich części, będąc bowiem na służbie Jego Najjaśniejszej Wysokości Diuka Mantui, nie zawsze jestem panem tego czasu, jaki byłby mi potrzebny; napisałem jednak odpowiedź, by wykazać, że nie układam moich utworów byle jak, i gdy tylko będzie przepisana, ukaże się w druku i będzie nosić tytuł *Seconda pratica albo Doskonałość muzyki współczesnej*, co zdziwi może niektórych, gdyż nie sądzili, by istniała inna praktyka niż ta, której uczył Zarlino. Niech jednak będą pewni, że co do konsonansów i dysonansów istnieje też sposób ich traktowania inny niż ten określony [przez Zarlina]; który to sposób zaspokajając umysł i zmysł [słuchu] broni współczesnego komponowania. I chciałem Wam to powiedzieć zarówno dlatego, żeby tej nazwy „seconda pratica” nie przywłaszczyli sobie inni, jak też by ludzie wynalazczy również mogli tymczasem rozważyć inne „drugie sposoby” dotyczące harmonii i wierzyć, że współczesny kompozytor buduje na fundamencie prawdy. Żyjcie szczęśliwi.

Giulio Cesare Monteverdi
DICHIARAZIONE DELLA LETTERA STAMPATA
NEL QUINTO LIBRO DE SUOI MADREGALI
 Venezia 1607²⁸

Kilka miesięcy temu został ogłoszony drukiem *List* Claudio Monteverdiego, mego brata; ktoś pod przybranym imieniem Antonio Braccino da Todi²⁹ postarał się przedstawić go światu jako dziwactwo i głupstwo, dlatego ja, przynaglony miłością, jaką żywię dla mego brata, ale o wiele bardziej jeszcze prawdą, jaką pismo jego zawiera, i wiedząc, że brat mój zważa na fakty, a mało ceni słowa innych i nie mogąc znieść, by dzieła jego były tak niesłusznie ganione, chciałem tu odpowiedzieć na czynione mu zarzuty, wyjaśniając szerzej ustęp po ustępie to, co brat mój w owym piśmie zawarł w krótkich słowach; aby przeciwnik poznał, a także ci, co opowiadają się za nim, że prawda, która zawiera się w tym *Liście*, bardzo się różni od tego, co przeciwnik w swym wywodzie wykazuje. W *Liście* więc tak jest powiedziane:

Nie dziwicie się, że daję do druku te madrygały, nie odpowiadziawszy przedtem na zarzuty, jakie postawił Artusi

Jako Artusi należy rozumieć *L'Artusi albo o niedoskonałościach współczesnej muzyki*³⁰, książkę, która nosi taki tytuł, a w której to za nic mając tę szlachetną zasadę Horacego „Nie będziesz chwalił prac swoich, ani ganił cudzych”, bez żadnego powodu, toteż niesłusznie, mówi się najgorzej, jak można, o niektórych utworach muzycznych Claudia, mego brata.

wobec niektórych ich małych cząstek.

Cząstki te, nazywane przez Artusiego „passaggi”, które zostały przez onegoż Artusiego w *Rozmowie drugiej* tak powyrywane [z całości], należą do harmonii madrygału *Cruda Amarilli* mego brata, a harmonia ta jest częścią skomponowanej *melodii* tego madrygału, stąd w stosunku do całości tego, co stanowi *melodię* [brat] nazwał je „cząstkami” [particelle], a nie „ustępami” [passaggi].

Będąc bowiem na służbie Jego Najjaśniejszej Wysokości nie zawsze jestem panem tego czasu, jaki byłby mi potrzebny.

Powiedział to mój brat nie tylko o swoich obowiązkach muzycznych zarówno w kościele, jak w pałacu, ale i o innych zadaniach dodatkowych, ponieważ (służąc wielkiemu księżciu) większość czasu zajęty jest to przy turniejach, to przy baletach, to przy komediach i różnych koncertach, i wreszcie przy strojeniu dwóch wioł

²⁸ *Objaśnienie listu drukowanego w piątej księdze jego madrygałów.* Tekst zamieszczony jako posłowie w zbiorze *Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverdi...* Venezia 1607. Por. odn. 2 na s. 49.

²⁹ Giulio Cesare Monteverdi nawiązuje do zaginionej dziś publikacji tego autora. Braccino kontynuował polemikę publikując w odpowiedzi Giulio Cesare Monteverdie-mu swoje *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi Per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del Sig. Claudio Monteverde* [Drugi dyskurs muzyczny Antonia Braccino da Todi dla wyjaśnienia listu drukowanego w Scherzi Musicali pana Claudia Monteverdi]. Venezia 1608.

³⁰ por. odn. 6 na s. 51.

bastarde, które to obowiązki i praca nie są chyba tak pospolite, jak chciałby przedstawić przeciwnik; i nie tyle z powodu, który podał, a który był prawdziwy, brat mój ociągał się i ociąga [z odpowiedzią], ale ponieważ wie też, że „spieszący wszystko czynią błędnie” i że to, co dobre, nie idzie w parze z tym, co szybkie; prawdziwy kunszt bowiem wciąga całego człowieka, tym bardziej, gdy stara się on traktować o rzeczy zaledwie dotkniętej przez uczonych teoretyków harmonii, a nie, jak przeciwnik, o rzeczy „znanej ślepcom i balwierzom”.

Napisałem jednak odpowiedź, by wykazać, że nie układam moich utworów byle jak.

Mówi mój brat, że nie komponuje swych utworów byle jak; ponieważ jego zamiarem było (w tym rodzaju muzyki) komponować tak, by mowa była panią harmonii, a nie sługą; i tak winien być jego utwór osądzany, w całej złożoności *melodii*; o czym traktując Platon tak mówi: „*melodia* z trzech rzeczy się składa: mowy, harmonii i rytmu” i trochę niżej: „...bowiem konsonans i dysonans, tak samo jak rytm i harmonia idą za mową, a nie mowa za rytmem i harmonią”, po czym szerzej określając mowę tak ciągnie: „...co więcej, sposób mówienia i sama mowa czy nie idzie za uczuciami” i dalej: „...a wszystko inne idzie za mową”. Ale tu Artusi, stając w roli nauczyciela, bierze pewne cząstki albo ustępy (jak je nazywa) madrygału *Cruda Amarilli* mego brata, nie troszcząc się wcale o mowę, pomijając ją tak, jakby nic nie miała wspólnego z muzyką, i ukazuje owe ustępy pozbawione mowy, całej jej harmonii i rytmu; ale gdyby w ustępach uznanych przezeń za fałszywe nie odrzucał mowy, świat niewątpliwie by widział, gdzie zbłądził on w swym osądzie, a on nie mówiłby, że są to rojenia i zamki na lodzie dlatego, że nie zachowują w pełni zasad *prima pratica*. Pięknie by to było, gdyby zrobić to samo z madrygałami Cipriana *Dalle belle contrade*, *Se ben il duol*, *E se pur mi mantieni amor*, *Poiché m'invita amore*, *Crudel*, *acerba*, *Un'altra volta* i innymi, których harmonia ściśle służy mowie i które z pewnością pozostałyby jak ciała bez duszy bez tej głównej i najważniejszej części muzyki. Oznacza to, iż przeciwnik oceniając te ustępy bez [uwzględniania] mowy przyjmuje, że cała poprawność i piękno ma polegać na ścisłym zachowywaniu owych reguł *prima pratica*, które uznają harmonię za panią mowy (jak wykazuje to mój brat). Wie on z całą pewnością, że muzyka (w takim rodzaju utworu, jak ten jego) ma na celu doskonałość *melodii*, a w ten sposób traktowana harmonia z pani staje się sługą, mowa zaś panią harmonii i takim sposobem myślenia kieruje się *seconda pratica*, czyli praktyka współczesna. Na tej prawdziwej podstawie brat obiecuje pokazać, że wbrew [zdaniu] przeciwnika, harmonia madrygału *Cruda Amarilli* nie jest skomponowana byle jak, ale zgodnie z piękną sztuką i solidną wiedzą, której przeciwnik nie rozumiał i nie znał. I dlatego brat mój — odpowiadając przeciwnikowi — obiecuje przedstawić na piśmie, że to, co pisze przeciwnik odnośnie doskonałości *melodii*, nie jest oparte na prawdziwej sztuce. Niech zatem przeciwnik, występujący przeciw madrygałowi mego brata stosując harmonię według reguł *prima pratica* (to jest nią mającą na celu doskonałości *melodii*, w który to sposób traktowana harmonia ze sługi staje się panią), cudzym błędem przeciwstawi się w praktyce i opublikuje drukiem własne dzieło, [...] a wtedy niech świat będzie sędzią. A gdy nie przedstawi on dzieła, ale tylko słowa — zaś dzieła są tym, co stanowi chwałę Mistrza — okaże się, że mój brat, a nie on będzie godzien pochwały. Tak bowiem jak chory nie przyznaje wiedzy lekarzowi wtedy, gdy tylko słyszy, jak ten cytuje Hippokratesa i Galena, ale wtedy, gdy na skutek jego pomocy odzyskuje zdrowie, tak samo świat nie przyznaje wiedzy

muzykowi na podstawie tego, że słyszy, jak ten obraca językiem na temat czcigodnych teoretyków harmonii, bowiem Timotheos nie w ten sposób poderwał Aleksandra do boju, ale przez śpiew. Do tego praktycznego działania brat mój zaprasza przeciwnika, do niczego innego, ponieważ każdemu ustępuje, wszystkich czczy i szanuje. I raz na zawsze do tego go zaprasza, bowiem chce poświęcić się muzyce, a nie tekstom w prozie, za wyjątkiem tego jednego obiecanego razu³¹; iść za boskim Cipriano Rore, Księciem [Gesualdo] di Venosa, Emilio del Cavaliere, hrabią Alfonso Fontanella, hrabią di Camerata [G. Bardim], kawalerem Turchi, Pecci i innymi panami z tej wspaniałej szkoły, a nie zajmować się próżnym gadaniem.

Gdy tylko będzie przepisana, ukáže się w druku i będzie nosić tytuł Seconda pratica

Uważa bowiem, że przeciwnik występuje przeciw muzyce współczesnej i broni starej, które to w rzeczywistości różnią się między sobą (w sposobie stosowania konsonansów i dysonansów, jak to brat mój ukáže), a różnica ta przeciwnikowi nie jest znana; by więc było bardziej jasne, jak jest naprawdę, i by wszyscy zrozumieli, co jest jedną, a co drugą, obie przez mego brata szanowane, cenione i chwalone, starą praktykę nazwał on pierwszą, była bowiem użyta pierwsza, a współczesną nazwał drugą praktyką, ponieważ jest kolejną drugą używaną w praktyce [kompozytorskiej]. Rozumie jako pierwszą praktykę tę, która skupia się na doskonałości harmonii, to jest przy której się uważa, że harmonia nie jest rządzona, ale rządzi i nie jest sługą, ale jest panią mowy; rozpoczęli ją ci, co pierwsi skomponowali naszą notacją swoje utwory na więcej niż jeden głos, a kontynuowali i uzupełniali ją Ockeghem, Josquin de Pres, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Crecquillon, Clemens non Papa, Gombert i inni z owych czasów; udoskonalona została ostatnio przez rozwiązania zastosowane w dziełach messer Adriana [Willaerta] i przez bardzo rozumne reguły znakomitego Zarlina. Jako drugą praktykę — której pierwszym wynalazcą w naszej notacji był boski Cipriano Rore, jak ukáže mój brat, a którą podjęli i uzupełnili nie tylko wymienieni Panowie, ale Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert, Luzzasco, a także Jacopo Peri, Giulio Caccini i najwznioślejsze umysły i znawcy prawdziwej sztuki — rozumie tę, która zabiega o doskonałość *melodii*, to jest uważa harmonię za podporządkowaną, a nie rządzoną, zaś za panią harmonii uważa mowę. Z tych powodów nazwał ją drugą, a nie nową; powiedział „druga praktyka i teoria³²”, ponieważ zamierza przedstawić swoje racje co do sposobu użycia konsonansów i dysonansów w realizacji praktycznej; nie powiedział „zasady melodyczne”, ponieważ uprzedza, że nie podejmuje tak wielkiego zadania, zostawiając kawalerowi Ercole Bottrigariemu i wielebnemu Zarlino układanie tak znamienitych dzieł, który to [Zarlino] użył nazwy *Istitutioni harmoniche* [Zasady harmoniczne], ponieważ chciał wyłożyć prawa i zasady harmonii, ale brat mój powiedział „druga praktyka”, to jest drugi sposób stosowania w praktyce, ponieważ chce rozpatrzyć sposób ich użycia, to jest rozpatrzyć ze względu na *melodię* i przedstawić tylko tyle swoich racji, ile dotyczy jego obrony wobec [zarzutów] przeciwnika.

³¹ tj. zapowiedzianej wyżej odpowiedzi na piśmie.

³² Słowa „teoria” nie ma w komentowanym przez Giulio Cesare tekście Claudia Monteverdiego; należy rozumieć, że komentator traktuje jako teorię zapowiedziane „racje”, jakie Monteverdi miał opublikować w odpowiedzi na zarzuty Artusiego.

albo doskonałość muzyki współczesnej.

Nazwie ją doskonałością muzyki współczesnej idąc za autorytetem Platona, który mówi: „Czyż i muzyka nie zmierza do doskonałości *melodii*?”

Co zdziwi może niektórych, gdyż nie sądzili, by istniała inna praktyka niż ta, której uczył Zarlino.

Powiedział „niektórzy”, a nie „wszyscy”, chodzi bowiem tylko o przeciwnika i tych co idą za nim; powiedział „zdziwi”, ponieważ brat mój wie na pewno, że nie tylko nie znają oni drugiej praktyki, ale i wielkiej części pierwszej (jak to wykaże), i nie sądzą, by istniała inna praktyka niż ta, której uczył Zarlino, to jest inna praktyka niż messer Adriana, ponieważ inną praktyką wielebny Zarlino nie ma zamiaru się zajmować, co wyraźnie stwierdza mówiąc: „Nigdy nie było, ani nie jest moim zamiarem pisanie o stosowaniu praktyki na sposób starożytnych, czy to Greków, czy Latynów, choć czasem ją wyjaśniam; ale tylko o zasadach stosowanych przez tych, co wynaleźli ten nasz sposób śpiewania razem wielu partii głosowych różnie prowadzonych i mających różne *arie*, zwłaszcza o sposobie używanym przez messer Adriana”. Tak więc sam wielebny Zarlino przyznaje, że nie jest to jedna jedyna prawda co do praktyki ta, którą on wyklada, i dlatego brat mój zamierza oprzeć się na zasadach wyłożonych przez Platona i stosowanych przez boskiego Cipriana [de Rore] i współczesnych inaczej, niż uczy i ustala wielebny Zarlino i stosuje messer Adriano.

Niech jednak będą pewni, że co do konsonansów i dysonansów

Ale przeciwnik i ci, co za nim idą, niech będą pewni, że co do konsonansów i dysonansów, to znaczy, że co do sposobu stosowania konsonansów i dysonansów *istnieje też sposób ich traktowania inny niż ten określony [przez Zarlina].*

Jako ustalony sposób stosowania konsonansów i dysonansów brat mój rozumie zasady wielebnego Zarlina podane w trzeciej księdze jego *Institutioni*, których celem jest ukazanie, jak w sposób doskonały zrealizować harmonię, a nie *melodię*, jak to dobrze widać w jego przykładach muzycznych podanych w tym miejscu, które przedstawiając w praktyce treść tych zasad i praw, nie uwzględniają przy tym mowy³³; ukazują więc, że harmonia jest panią mowy, a nie służką; natomiast brat mój przez sposób stosowania konsonansów i dysonansów udowodni przeciwnikowi i tym, co opowiadają się za nim, że gdy harmonia jest służką mowy, nie jest ona ustalana w sposób powyższy, bowiem jedna różni się od drugiej.

Który to sposób zaspokajając umysł i zmysł [słuchu] broni współczesnego komponowania.

Zaspokajając umysł, gdyż oprze się na konsonansach i dysonansach uznanych przez matematykę, dlatego powiedział: „co do sposobu ich traktowania”; i jednocześnie kierować się będzie wymaganiami mowy, będącej właściwą panią [rządzącą] sztuką doskonałej *melodii* (jak przyznaje Platon w trzeciej księdze *Republiki*) i dlatego powiedział „druga praktyka”. Z zaspokojeniem zmysłu, ponieważ połączone: mowa rządząca rytmem i harmonią, które jej służą (i powiada „służą”, ponieważ samo połączenie nie wystarcza, by *melodię* uczynić doskonałą), poruszają uczucia ducha; a oto słowa Platona: „tylko *melodia* bowiem odrywając ducha od wszystkiego, co go rozprasza, daje mu skupienie”, a nie sama harmonia, choćby była najdoskonalsza; i przyznaje to wielebny Zarlino mówiąc: „Jeśli weźmiemy samą harmonię,

³³ Przykłady nutowe w III księdze *Istitutioni* podawane są bez tekstu słownego.

nic innego nie dodając, nie będzie ona miała mocy wywołania jakiegokolwiek zewnętrznego skutku" i niżej dodaje: „przygotowuje i usposabia w pewien sposób wewnątrznie do wesołości albo smutku, nie skłania jednak do tego, by wyrazić je na zewnątrz”.

I chciałem Wam to powiedzieć zarówno dlatego, żeby tej nazwy seconda pratica nie przywłaszczyli sobie inni.

Brat mój oznajmił światu, że jest to niewątpliwie jego nazwa, aby wiadano i rozumiano, że gdy przeciwnik powiedział w *Drugim Artusim* (na s. 33)³⁴ te słowa: „druga praktyka, o której na prawdę można powiedzieć, że są to męty (*la feccia*) pierwszej”, to powiedział tak, by ganić dzieła mego brata; a było to w roku 1603, kiedy to brat mój miał zacząć pisać, by bronić się przed przeciwnikiem i zaledwie nazwę tę *seconda pratica* zdążył wymówić. Wskazuje to wyraźnie, że przeciwnik chciałby nie tylko w zapisie, ale już w powietrzu zniszczyć jednocześnie słowa mego brata i jego nuty. I z jakiego powodu? — kto wie, niech powie; niech spróbuje znaleźć [tę nazwę] w druku. Ale dlaczego wydziwiał przeciwnik w tym swoim wywodzie, mówiąc: „Okazujecie się tak zazdrośni o tę nazwę, bojąc się, by wam jej nie ukradziono”? Jakby chciał powiedzieć na swój sposób: nie powinniście się bać takiej grabieży, gdyż nie zasługujecie nie tylko na okradzenie, ale na naśladowanie. Oświadczam mu, że gdyby się miało ujmować sprawę od tej strony, niemało argumentów przemawiałoby na rzecz mego brata, zwłaszcza przemawiałby śpiew *alla francese* na ten współczesny sposób, który od trzech czy czterech lat pojawia się w druku, to do słów motetów, to madrygałów, to kanconet i arii; któż go używał, zanim brat przyniósł go do Italii, gdy wrócił z kąpieliska w Spà w roku 1599? I kto przed nim zaczął opierać na nim nabożne utwory łacińskie i w naszym języku? Czyż nie układał wówczas tych drobiazgów? Zatem byłoby coś do powiedzenia na jego korzyść, i więcej jeszcze, gdybym chciał wymieniać i inne rzeczy; zamilczę o nich, bo jak powiedziałem, sprawy nie należy traktować od tej strony.

Będzie ją nazywał drugą praktyką co do sposobu jej stosowania, ale co do jej początków można by ją nazwać pierwszą.

jak też by ludzie wynalazczy również mogli tymczasem rozważyć inne „drugie sposoby” dotyczące harmonii

Inne, to jest nie żywić przekonania, że niczego, co potrzebne dla sztuki, nie można znaleźć gdzie indziej, jak tylko w tym, co nakazują zasady *prima pratica*, ponieważ harmonia, będąc ograniczona, miałaby być zawsze jedna, dla wszystkich rodzajów utworów, i tak nie mogłaby służyć mowie w sposób doskonały. „Drugie sposoby”, to jest rzeczy odnoszące się do drugiej praktyki, czyli do doskonałości *melodii*; „dotyczące harmonii”, to jest nie dotyczące tylko cząstek czy odcinków utworu, ale jego całości. Gdyby przeciwnik myślał w ten sposób, nie zarzucałby w swoim dyskursie harmonii madrygału *O Mirtillo*³⁵ mego brata owych przekroczeń

³⁴ *Seconda parte dell'Artusi overo Delle Imperfettioni della Moderna Musica, Nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, et Compositori.* [Druga część Artusiego albo o Niedoskonałości Współczesnej Muzyki, w której omawia się wiele nadużyć wprowadzonych przez współczesnych pisarzy i kompozytorów] Venezia 1603.

³⁵ *L'Artusi overo Delle Imperfettioni...* k. 48v: „Kilka dni temu słyszałem madrygał który zaczynał się dźwiękiem w modus dwunastym w b molle, potem — jeśli dobrze

co do tuono, choć zdaje się, że mówi tam raczej ogólnie. Podobnie rozumował Artusi i wykazywał, jakie zamieszanie wprowadzają do utworów ci, co zaczynają w jednym tuono, ciągną w innym i kończą w bardzo odległym od pierwszego i drugiego; [śledzić ten wywód] to jest tak, jakby się słuchało rozumowania wariata, który by — jak to się mówi — twierdził to czarno, to biało. Nie spostrzeżę biedak, że podczas gdy chce się pokazać światu jako nauczyciel poprawności, popada w błąd odrzucając tuoni mieszane, dla których gdyby nie było miejsca, *Hymn Apostołów* zaczynający się w szóstym, a kończący w czwartym czy nie zmierzałby „to w prawo to w lewo”? Podobnie introtit *Spiritus Domini replenit orbem terrarum* i bardziej jeszcze *Te Deum laudamus*. A Josquino [des Près] czyż nie byłby nieukiem, ponieważ rozpoczął swą mszę *Fait tant regrez* w szóstym, a kończył w drugim? Harmonia śpiewu *Nasce la pena mia* szanownego Striggio (traktowana według prima pratica), którą można nazwać boską, nie byłaby dziwactwem, ponieważ zbudowana jest na tuono pierwszym, ósmym, jedenastym i czwartym? Madrygał boskiego Cipriano Rore *Quando, signor, lasciaste*, który się rozpoczyna w jedenastym, w środku przebiega w drugim i dziesiątym, a kończy w pierwszym, zaś druga część w ósmym, czy nie byłby wyrazem wielkiej lekkomyślności Cipriana? A jak nazwać motet messer Adriano, który rozpoczął *Ne proicias nos in tempore senectutis* (motet a 5, który znajduje się na końcu jego pierwszej księgi) w pierwszym tuono, środek zrobił w drugim, a koniec w czwartym? Ale niech przeciwnik przeczyta rozdział 14 w IV księdze *Istitutioni* wielbego Zarlina, a się nauczy.

i wierzyć, że współczesny kompozytor buduje na fundamencie prawdy; życie szczęśliwi.

Tak powiedział mój brat na końcu, wie bowiem, że komponowanie współczesne nie zachowuje i nie może zachowywać, ze względu na nakazy mowy, reguł prima pratica, a jednak taki sposób komponowania jest już przez świat tak przyjęty, że można go słusznie nazwać zwyczajem; toteż nie może uwierzyć i nigdy nie uwierzy — nawet gdyby jego argumenty na poparcie słuszności tego zwyczaju nie były trafne — że myli się świat, a nie przeciwnik. I życie szczęśliwi.

pamiętam — przeszedł do b quadro i kończył się w modus pierwszym; i wydaje mi się, że słowa madrygału były zaczerpnięte z *Pastor fido* Guariniego i brzmiały 'O Mirtillo'...



HISTORIA
MUZYKI
W XVII WIEKU

*Praca zbiorowa pod redakcją
Zygmunta M. Szwejkowskiego*



MUZYKA
WE WŁOSZACH

I
Pierwsze zmiany

Musica Iagellonica