

Vincenzo Giustiniani
DISCORSO SOPRA LA MUSICA
 ca. 1628, ss. 106–109⁸

... Śp. Ojciec mój posłał mnie w dzieciństwie na naukę muzyki i zauważyłem, że wykonywano wówczas utwory Arcadelta, Orlanda di Lasso, Striggia, Cipriana de Rore i Filipa de Monte; były one uważane wówczas za najlepsze i były nimi rzeczywiście. A do śpiewania na głos solo z towarzyszeniem jakiegoś instrumentu najbardziej lubiano villanelle neapolitańskie; na ich wzór komponowano także w Rzymie; komponował je zwłaszcza niejaki Pitio, dobry muzyk i błazen dworski.

Niedługo potem zmienił się gust muzyczny i pojawiły się utwory Luca Marenzia i Ruggiera Giovanelliego, przynoszące nowy rodzaj przyjemnych rozwiązań, utwory zarówno do śpiewania na kilka głosów, jak i na jeden z towarzyszeniem jakiegoś instrumentu; doskonałość ich polegała na nowości *arii*, miłej dla ucha i [zastosowaniu] niewielu imitacji łatwych i bez szczególnej kunsztowności. [...]

W Roku Świętym 1575 lub wkrótce potem zaczął się sposób śpiewania bardzo różny od poprzedniego [...wielość dobrych śpiewaków] pobudziła kompozytorów do pisania utworów zarówno do śpiewania na kilka głosów, jak i na jeden z towarzyszeniem instrumentu, ale bogatszych w pomysły i wyższego kunsztu; i powstały stąd villanelle pośrednie pomiędzy madrygałami polifonicznymi i villanellami. Dziś mamy wiele ksiąg villanell owych autorów oraz Orazio Vecchiego i innych. A tak jak villanelle uzyskiwały większą doskonałość skutkiem bardziej kunsztownego komponowania, tak też przy sposobie komponowania wielogłosowego autorzy chcąc, aby ich utwory podobały się powszechnie, starali się o to samo, zwłaszcza Giaches Wert w Mantui, a Luzzasco w Ferrarze. [Ci dwaj] mieli zwierzchność nad całą muzyką tamtejszych diuków, którzy w tej sztuce w najwyższym stopniu gustowali; a zwłaszcza w tym, by wiele dam i najprzedniejszych pań umiało biegle grać i śpiewać; tak dalece, że spędzały one czasem całe dnie w pokoikach w tym celu zbudowanych. I wielkie było współzawodnictwo pomiędzy tymi damami z Mantui i Ferrary i szły one między sobą, w zawody nie tylko co do brzmienia i sprawności głosów, ale i ozdobności znakomitych *passaggi*, wykonywanych we właściwych sytuacjach i nie nadmiernych (czym zwykł grzeszyć Giovanni Luca, falset z Rzymu, który także służył w Ferrarze); [wykonywanych] z miarkowaniem i wzmaganiem głosu, forte lub piano, głosem tłumionym lub pełnym, zależnie od tego, jak to było odpowiednie; to przeciągając, to przerywając i dodając wdzięczne, urywane westchnienie, to wykonując starannie, spiccato długie *passaggi*, to *groppi*, to *salti*, to długie *trilli*, to krótkie, to *passaggi* wdzięczne i śpiewane piano, przy których czasem nagle słyhać było odpowiedzi echa; a przede wszystkim z grą twarzy, spojrzeń i gestów, które towarzyszyły we właściwy sposób muzyce i [śpiewanej] treści; zwłaszcza zaś bez niestosownych ruchów postaci, poruszeń ust i rąk, które by były bez związku z sensem śpiewu; i wymawiając wyraźnie tekst w taki sposób, by słyhać było także ostatnią sylabę każdego słowa, nie przerywanego, ani nie zniekształconego przez *passaggi* czy inne zdobienia, i stosując wiele innych szczegółowych kunsztownych sposobów.

⁸ Przekład według tekstu opublikowanego przez Angelo SOLERTI *Le origini del melodramma* Torino 1903. Cytowane strony odnoszą się do tego wydania.

[...] Książę Gesualdo di Venosa, który także znakomicie grał na lutni i gitarze neapolitańskiej, zaczął komponować madrygały wielce kunsztowne i w wybornym kontrapunkcie, z pięknymi i trudnymi imitacjami w każdym z głosów, spletanymi ze sobą, a tak względem siebie ułożonymi, że nie było tam nut zbędnych i pozostających poza rozpoczętą imitacją, ta zaś zawsze wprowadzana była w odwróceniu. Ponieważ jednak owa precyzyjność [zachowania] reguł dawałaby czasem kompozycję sztywną i niewdzięczną, wybierał z całym staraniem i pomysłowością takie imitacje, które choć w komponowaniu przedstawiały trudności, były melodyjne lub wypadały łagodnie i płynnie, tak iż przy śpiewaniu sprawiały wrażenie, że każdy mógłby je łatwo skomponować, ale gdy przychodziło do rzeczy, okazywały się nie dla każdego kompozytora osiągalne. W ten też sposób komponowali Stella, Nenna i Scipione Dentice — neapolitańscy, którzy przejęli ów sposób księcia di Venosa i hrabiego Alfonsa Fontanellego...

Claudio Monteverdi
MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI
 Venetia 1638

CLAUDIO MONTEVERDE DO CZYTELNIKA

Zważywszy, że trzy są główne nasze namiętności czy uczucia duszy, to jest Gniew, Umiarkowanie i Pokora albo Błaganie, jak stwierdzają najlepsi filozofowie, a także potwierdza sama natura naszego głosu, który jest wysoki, niski albo średni, i jak sztuka muzyczna ukazuje wyraźnie przez te trzy określenia: *concitato* [wzburzony], *molle* [łagodny] i *temperato* [umiarkowany], a nie mogąc w żadnej kompozycji dawniejszych kompozytorów znaleźć przykładu na rodzaj wzburzony, a tylko na łagodny i umiarkowany, rodzaj, który jednak Platon opisuje w III Księdze Retoryki [sic!] w tych słowach: „Użyj tej harmonii, która jak należy, naśladuje głosy i intonacje dzielnie idących do walki” (*Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces atque accentus*); a wiedząc, że przeciwieństwa bardzo poruszają naszego ducha, zaś celem dobrej Muzyki powinno być [ich] poruszanie, jak stwierdza Boecjusz, mówiąc: „muzyka jest nam dana, by obyczaje albo uszlachetniać, albo niszczyć” (*Musicam nobis esse coniunctam, mores vel honestare, vel evertere*), zacząłem dociekać z niemałym trudem i poszukiwać tego rodzaju [wzburzonego]. Wziąłem pod uwagę tempo pirrycheja, który jest tempem szybkim, a o którym wszyscy najlepsi filozofowie twierdzą, że używano go w tańcach wojennych, wzburzonych, zaś tempa spondeja, tempa powolnego — [w tańcach o charakterze] przeciwnym. Zacząłem więc badać [dźwięk wartości] semibrevis wydobyty w tempie spondeja, a następnie rozdrobniony na szesnaście szesnastek uderzanych jedna po drugiej i w połączeniu z mową wyrażającą gniew i oburzenie; usłyszałem na tym niewielkim przykładzie podobieństwo do uczucia, którego szukałem, mimo że metrum mowy nie oddawało szybkości instrumentu. Dla dalszej próby sięgnąłem do boskiego Tassa, jako poety, którego mowa wyraża w pełni i z całą naturalnością te namiętności, które chce on opisać; i znalazłem jego opis walki Tankreda z Clorindą, gdzie miałem do oddania w śpiewie dwa przeciwne uczucia, to jest wojnę oraz błaganie i śmierć. I w roku 1624 wykonałem [utwór] wobec naj-

godniejszych [Panów] Szlachetnego Miasta Wenecji, w wytwornej komnacie Jego Ekscelencji Doży, Pana Girolama Mozzenigo, [...] mego szczególnego patrona i opiekuna. [Utwór ten] zyskał u słuchaczy wielkie uznanie i pochwały.

Widząc, że w tych początkach udało mi się naśladować gniew, prowadziłem dalsze poszukiwania, dociekając dalej i ułożyłem w taki sposób szereg innych kompozycji, zarówno kościelnych, jak kameralnych; i tak rodzaj ten spodobał się również kompozytorom, że nie tylko chwalili go słowem, lecz także ukazali to piórem, naśladowując mnie w swych utworach, ku wielkiemu memu zadowoleniu i czyniąc mi wielki zaszczyt. Toteż wydało mi się, że dobrze zrobię oznajmiając, że to ja pierwszy podjąłem poszukiwania i pierwszą próbę [zastosowania] tego rodzaju, tak potrzebnego sztuce muzycznej, bez którego to można słusznie powiedzieć, że aż dotąd muzyka była niedoskonała, mając tylko dwa rodzaje: łagodny i umiarkowany.

A ponieważ na samym początku wydało się (zwłaszcza tym, którym wypadło grać basso continuo) rzeczą raczej śmieszną niż godną pochwały uderzanie tego samego dźwięku szesnastcie razy w ciągu jednej battuty, dlatego sprowadzali tę wielkość do jednego tylko uderzenia na battutę, tak że zamiast stopy pirrycheja wykonywali spondej i niszczyli podobieństwo do mowy wzburzonej. Dlatego przestrzegam, że basso continuo i towarzyszące mu [instrumenty] mają być grane w tym rodzaju [muzyki] w taki sposób i w takiej postaci, jak jest napisane, podobnie jak należy zachowywać odpowiednie zasady w innych kompozycjach innego rodzaju. Bowiem sposób grania musi być trzech typów: przemówieniowy [oratoria], harmoniczny [armonica] i rytmiczny [rhythmica].

Wynalezienie przeze mnie rodzaju wojennego dało mi sposobność do napisania kilku madrygałów, które nazwałem wojennymi; a ponieważ muzyka u wielkich panów uprawiana jest w ich wspaniałych komnatach na trzy sposoby dla zadowolenia ich subtelnych upodobań: jako teatralna, kameralna i baletowa, dlatego w obecnym moim dziele wyróżniłem te trzy rodzaje, dając tytuły: [muzyka] wojenna, miłosna, przedstawieniowa. Wiem, że [dzieło] będzie niedoskonałe, bowiem we wszystkim niewiele jestem wart, a zwłaszcza w rodzaju wojennym, który jest nowy, zaś *omne principium est debile* [wszelki początek jest słaby], dlatego proszę łaskawego Czytelnika, by zechciał przyjąć moją dobrą wolę, która będzie oczekiwać od jego uczonego pióra większego udoskonalenia tego [nowego] rodzaju, ponieważ *inventis facile est ader[r]e* [w nowych pomysłach łatwo o błąd]; i żyj szczęśliwie.

Domenico Mazzocchi

MADRIGALI A CINQUE VOCI ET ALTRI VARI CONCERTI

Roma 1638

DO JEGO EMINENCJI [...] WIELCE ŁASKAWEGO MEGO PANA
KARDYNAŁA BARBERINO.

Najwięcej pomysłowości w dziedzinie muzyki wymaga — Najczcigodniejszy Książę — komponowanie madrygałów. Mało ich dziś jednak się układa, a jeszcze mniej śpiewa; są bowiem, na ich nieszczęście, niemal wygnane z Akademii. Te moje nie żywią nadziei na lepszy los niż ten, jaki spotyka inne, przeciwnie, znając swą słabość i tym słuszniej obawiając się tego samego przyjęcia, przez pewien czas

pozostawały w ukryciu. Teraz, zachęczone szczególną łaskawością Waszej Eminencji, odważają się ukazać przed światem i udać się jako do najpewniejszego schronienia pod Jego upragnioną opiekę, zwłaszcza że Wasza Eminencja dla oderwania umysłu od powagi spraw publicznych lubiła czasem zaszczycać je słuchaniem, gdy je śpiewano z udziałem Jego wioł. Spodziewają się ponadto, że będą miłe Waszej Eminencji nie tylko z powodu opieki, którą tak skutecznie otacza i wspiera sztuki, a szczególnie ten szlachetny kunszt [muzyczny], przywracając mu jego dawne poszanowanie, ale też ze względu na mój najwyższy szacunek i oddanie, z jakim z największą czcią najpokorniej te moje prace Waszej Eminencji ofiarowuję.

Z Rzymu 4 maja 1638.

Waszej Eminencji

najpokorniejszy i najbardziej oddany sługa

Domenico Mazzocchi.

DO PRZYJACIÓŁ CZYTELNIKÓW.

Ponieważ jedno z tych madrygałów są zestawione (*concertati*) z instrumentem, inne śpiewa się bez niego, uważałem, że dobrze będzie dla większej wygody tego, kto będzie ich używał, podać je wszystkie także w partyturze; zarówno dlatego, że z partytury będzie je można śpiewać bardziej pewnie, jak też — gdyby komuś się podobało (ponieważ gusty są różne) towarzyszyć na instrumencie tym madrygałom, którym dodawanie go nie jest potrzebne, będzie mógł to robić bez trudu. Dla rozróżnienia podałem w madrygałach koncertujących na dole basso continuo, a w innych pozostawiłem [na linii b. c.] miejsce puste i czyste, i tak chcę, by je śpiewano. Partytura będzie mogła także służyć Teoretykowi, bo jeśli uszy nie będą mogły [utworów tych] słyszeć, nie będzie przynajmniej odjęta oczom ani umysłowi możliwość radowania się najlepszą ich częścią.

Madrygałów jest w sumie dwadzieścia cztery i jak zobaczycie na wykazie, są podzielone na trzy grupy, z których każda obejmuje osiem [utworów]; w pierwszej są koncertujące, w drugiej te do śpiewania bez instrumentu, a w trzeciej — różnie zestawione (*concertati*). Są zapisane zgodnie z [dzisiejszą] praktyką i zgodnie ze wskazówkami, jakie dałem już w *La catena d'Adone*, to jest, żeby nie wprowadzać alteracji gdzie indziej niż tam, gdzie będą one zaznaczone, z wyjątkiem tylko nut następujących bezpośrednio na tej samej wysokości; dla mniejszej zawiłości i by nie mnożyć znaków bez potrzeby [nie oznaczałem tych nut, ale] należy je rozumieć jako oznakowane i tej samej jakości co pierwsza je poprzedzająca, aż dopóki nie pojawi się nowy znak, który je określi, bo w tym celu będzie tam umieszczony.

Choć niezbyt by mi się to podobało — ale według mnie jest słuszne i bardziej jest zbliżone do [komponowania] Księcia Venosy — wszystkie madrygały powinny być zapisane tak, jak madrygał ósmy [tj. *Pian piano aure tranquille*⁹] tej księgi; ale z przedstawionego wyżej powodu, i by się nie wydawało, że wszystko odmieniam, chętnie poddaję się [przyjętemu] zwyczajowi.

Ponieważ zaś w tych, tak jak w innych moich utworach, czasem figurują pewne znaki niezrozumiałe, powtórzę ich wytłumaczenie, aby nie trzeba było szukać go gdzie indziej i by tu wyjaśnić także to, co chciałbym, by było rozumiane w odniesieniu do wszystkich [moich utworów].

⁹ Por. MATERIAŁ NUTOWY.

HISTORIA MUZYKI XVII WIEKU
Praca zbiorowa pod redakcją Zygmunta M. Szweykowskiego

HISTORIA MUZYKI XVII WIEKU

*Praca zbiorowa pod redakcją
Zygmunta M. Szweykowskiego*



MUZYKA
WE WŁOSZACH
III
Madrygał wielogłosowy

*Musica Iagellonica
Kraków 2001*