

III

Teoria

III.1. PRZEGLĄD ŹRÓDEŁ

Aktywność na niwie teoretycznej rozpoczął Scacchi dość późno, gdy był już kompozytorem z kilkunastoletnim stażem i dorobkiem w zakresie muzyki kościelnej, kameralnej i scenicznej. Chwycił za pióro sprowokowany przez Paula Sieferta i zapewne zachęcony przez Kaspara Förstera seniora. Pierwsza publikacja, *Cribrum musicum*, oraz następne, sporządzone w czasie około siedmiu lat, powstały w reakcji na twórczość innych kompozytorów, dlatego też mają charakter pism polemicznych z elementami krytyki muzycznej. Wykład norm kompozytorskich i poglądów estetycznych nie stanowi w nich celu samego w sobie, lecz służy jako narzędzie w ocenie jakości współcześnie tworzonych dzieł. Prowadzone od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku kwerendy biblioteczne zaowocowały odnalezieniem kilku zapomnianych pism warszawskiego kapelmistrza¹, co zachęca do ponownego spojrzenia na jego dorobek teoretyczny.

Źródła zawierające poglądy Scacchiego nie stanowią grupy jednorodnej. Są to starodruki: *Cribrum musicum* (Wenezja 1643), *Lettera per maggiore informatione* (Warszawa 1644), *Breve discorso* (Warszawa 1649), *Canones nonnulli* (Königsberg 1649)²; odpis obecnie zaginionego wydania *Iudicium Cribri*

¹ Mamy tu na myśli: teksty dołączone do egzemplarza *Cribrum musicum* z Wolfbüttel (errata, druki *Lettera per maggiore informatione* oraz *Epistola Ad Amicum*), fragmenty *Consideratio canonum* oraz list Scacchiego do Michelego, wpisane przez Michelego do MS 500, *Canones nonnulli*, a także Niniusa *Examen breve*.

² Zachowały się również odpisy pierwszych dwóch publikacji. Miejsce przechowywania wszystkich źródeł podajemy w Aneksie F.

musici (?Warszawa 1649) oraz odpis drukowanej epistoły adresowanej „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum” (znanej jako list do Wernera), spisanej po 1646 roku; odpis rękopiśmiennego listu Scacchiego do Michelego z 1646 roku oraz kopia fragmentów zaginionej publikacji *Consideratio canonum* (Warszawa 1647). Do tego zbioru pism dołączyć należy *Examen breve*, tytuł wydany w 1647 roku, który ukazał się wprawdzie pod nazwiskiem Hieronima Niniusa, ale był z pewnością rezultatem przemyśleń warszawskiego kapelmistrza. Nie natrafiłszy na ślad istnienia innych tekstów teoretycznych Scacchiego, których przygotowanie wprawdzie zapowiadał, ale których realizacja najpewniej nie doszła do skutku: traktatów o kontrapunkcie³, o basso continuo⁴, o arii⁵ oraz odpowiedzi na *Anticribratio musica* Sieferta⁶.

Pisma Scacchiego mieszczą się w trzech nurtach wyznaczonych nazwiskami twórców, do których się odnosiły. Najwcześniejsze, obejmujące lata 1643–1647, to świadectwa polemiki warszawskiego kapelmistrza z Paulem Siefertem: *Cribrum musicum*, *Lettera per maggiore informatione* oraz *Examen breve*. Kolejne — rękopiśmienny list i *Consideratio canonum* — powstały w latach 1646–1647 jako komentarz postawy artystycznej Romana Michelego. W odniesieniu do kompozycji Christopha Wernera sformułowane zostały w latach około 1647–1649: list do Wernera oraz *Canones nonnulli*. Podsumowaniem wcześniejszych rozważań stało się *Breve discorso*, natomiast przejawem wsparcia udzielonego Scacchiemu przez innych muzyków, a więc dowodem recepcji jego pism — *Iudicium Cribri musici*. Analiza poglądów kapelmistrza przez pryzmat związków z wymienionymi artystami oraz ich twórczości pozwala na pełniejsze zrozumienie treści omawianych polemik. Wyjaśnia także wybór poruszanych przez Scacchiego zagadnień, które dyskutował, czerpiąc szeroko z dorobku teoretyków muzyki szesnastego i początku siedemnastego wieku. Na bazie tej teorii warszawski kapelmistrz stworzył swoją klasyfikację stylów muzycznych.

³ Tekst zapowiadany w *Lettera per maggiore informatione* (s. nlb. 4), a także — sześć lat później — w *Canones nonnulli...*, op. cit. (k. nlb. B^r). Sądzymy, że wobec wyjazdu kompozytora z Polski, do którego doszło około połowy 1649 r., poniechał wydania traktatu.

⁴ Rozważania na ten temat Scacchi zapowiadał w *postscriptum* listu do Wernera.

⁵ Plany stworzenia dyskursu o arii wzmiankowane są w *Canones nonnulli...*, op. cit., k. nlb. B^r.

⁶ Gotowej ponoć odpowiedzi na *Anticribratio musica* kapelmistrz nie opublikował za namową przyjaciół; por. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum*, op. cit., s. nlb. 5.

III.2. W POLEMICE Z SIEFERTEM

Cribrum musicum

Serię pism polemicznych warszawskiego kapelmistrza rozpoczyna *Cribrum musicum ad triticum Sieferticum*, poświęcone krytycznej analizie utworów Paula Sieferta, które weszły w skład jego zbioru *Psalmen Davids* z 1640 roku⁷. Pierwszą publikacją Scacchiego odegrała bardzo ważną rolę w jego piśmiennictwie, bowiem przy jej formułowaniu autor wypracował swoją metodę polemiki, zasygnalizował najważniejsze kwestie, które rozwijał w następnych publikacjach, w tym — stworzył załączki późniejszej teorii stylów. Jak wynika z treści przedmowy skierowanej do czytelników, autor wkroczył na arenę dyskusji powodowany gniewem sprowokowanym postawą Sieferta, który na forum publicznym w Gdańsku nazywał Scacchiego ignorantem⁸, krytykował warsztat kompozytora oraz pracujących pod jego kierunkiem kapelistów królewskich⁹. Siefert żywił szczególną niechęć do przybyszów z Italii, którzy w znacznej liczbie opanowali kapelę królewską oraz inne zespoły w Rzeczypospolitej¹⁰. Uznawana za modną muzyka

⁷ Zbiór trafił do rąk Scacchiego w 1640 r. za pośrednictwem Förstera. Warszawski kapelmistrz poznał gdańskiego organistę osobiście podczas którejś z podróży do Gdańska. O ich spotkaniu w roku 1642, w gdańskim domu rodziny Campanarich, które poprzedziły listy wysłane przez Scacchiego, krytyczne w stosunku do dzieł Sieferta, czytamy w *Anticribratio musica...*, op. cit., s. 7 (por. George Reynolds Boyd, *The Scacchi/Siefert Controversy...*, op. cit., s. 473–474). Najprawdopodobniej więc pomysł opublikowania miażdżącej krytyki nie zrodził się od razu, lecz był konsekwencją zachowania autora *Psalmen Davids*.

⁸ Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nłb. 1: „E ciò m'ha sforzato à dimostrarlo, la sfacciataggine del detto Syfert, mentre mi disse, che li SS.ⁿⁱ Compositori, e Virtuosi Italiani douerebbero andar da lui per imparare li veri fondamenti Armonici, afirmando ch'appresso detti Virtuosi, era di già sbandita la vera, & buona scuola Armonica, & che hoggi non sanno comporre altro che Comedie, Barzelette, Ariette, Bergamasche, Passacagli, & altre simili Cantilene, ma che in comporre Cantilene sopra Cantifermi, n'è andauano affatto innocent; aggiunge [n]do esser vergogna grande, ch'vn Rè così glorioso, qual'è la Maesta Sacra di Vladislao IV. mio Clementissimo Signore, hauesse al suo seruitio vn Maestro di Capella così Ignorante, come la mia persona, & altre impertinenze quali tralascio per modestia”.

⁹ Por. Wacław Kmicic-Mieleczyński, *Geneza „Cribrum musicum”...*, op. cit. oraz Aleksandra Patalas, *W poszukiwaniu formy krytyki...*, op. cit.

¹⁰ Siefert formułował również nieprzychylnie wypowiedzi między innymi pod adresem wcześniejszego kapelmistrza królewskiego, Asprilia Pacellego. Por. Max Seiffert, *Paul Siefert (1586–1666). Biographische Skizze*, „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft”, VII 1891; Her-

włoska stanowiła trzon repertuaru wykonywanego między innymi w kościołach gdańskich, kompozycje Sieferta były natomiast spychane na margines przez jego zwierzchnika, kapelmistrza Förstera¹¹. Niespełniony organista, który przez wiele lat starał się o kierownictwo gdańskiej kapeli mariackiej i o prezentowanie przez nią jego własnych utworów, popadł również w konflikt z tamtejszym środowiskiem. Powodem okazały się nieuczciwe sposoby pozyskiwania przez Sieferta zleceń na oprawę muzyczną prywatnych uroczystości.

Opinie organisty o ignorancji Włochów w zakresie sztuki kontrapunktu¹² nie mogły pozostać bez odpowiedzi, gdyż nie tylko naruszały dobre imię samych artystów, ale w pewnym sensie uwłaczały królowi Władysławowi, który wybrał Scacchiego na kierownika swojej kapeli. Autor *Cribrum musicum* nie ukrywał, że wydał swój traktat, by zademonstrować światu słabości warsztatowe swojego przeciwnika, obalić wygłaszane przez niego sądy, a równocześnie udzielić mu lekcji pokory¹³. Zamiar publikacji krytyki spotkał się najwyraźniej z aprobatą członków królewskiej kapeli, skoro zgodzili się z tej okazji stworzyć i zamieścić jako dodatek do polemiki swoje krótkie kompozycje utrzymane w *stile antico*, świadczące o wysokich kwalifikacjach muzyków. Plany wydania *Sita muzycznego* trafiły także na podatny grunt w środowisku gdańskim. Szczególnie zainteresowany ucieszeniem Sieferta był Kaspar Förster senior, kapelmistrz w gdańskim kościele mariackim, a zarazem księgarz królewski¹⁴, adre-

mann Rauschnig, *Geschichte der Musik...*, op. cit., s. 113–150; Danuta Popinigis, *Sylwetka Paula Sieferta w świetle źródeł*, w: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś. I*, red. Janusz Krassowski, «Kultura muzyczna północnych ziem Polski» 3, Gdańsk 1988.

¹¹ Hermann Rauschnig (*Geschichte der Musik...*, op. cit., s. 145) przytoczył listę czterestu utworów, głównie polichoralnych, przygotowanych przez Sieferta na Boże Narodzenie 1627 r., które potencjalnie można by wykonać w czasie świąt, jednak ostateczny dobór repertuaru zależał od Förstera, preferującego twórczość włoską.

¹² Muzycy włoscy na polskim dworze królewskim byli szczególnie pożądanymi i aktywnymi na niwie *dramma per musica* i stąd zapewne wzięły się słowa Sieferta podkreślające skupianie się Włochów na „komediach, barzelettach, ariettach, bergamaskach, passacagliach”; por. przyp. 8, s. 310.

¹³ Kończąc *Cribrum musicum* Scacchi wprost odniósł się do wybujałej ambicji Sieferta, komentując ją za pomocą cytatu z Seneki („Ambitiosis non tam jucundum est multos post se videre, quam grave aliquem ante”) oraz sentencji: „Vult nihil ambitio vacuos nisi pascere ventos, Ambitiosus agit pro se, nil propter amicos, Ambitiosus amat sua tantum, caetera temnit, Ambitiosus adest ubicunque parantur honores”; por. Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 153.

¹⁴ Por. Aleksandra Patałas, *Kaspar Förster senior — znany i nieznan*, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków 2009.

sat dedykacji *Cribrum musicum*, pozostający z organistą w ciągłym konflikcie. Nie możemy wykluczyć, że Förster, wykładowca teorii muzyki w gdańskim gimnazjum, namówił Scacchiego do rozprawienia się z adwersarzem za pomocą publikacji odwołującej się do podstawowych zasad kompozycji.

Przełom szesnastego i siedemnastego wieku na terenie Italii był okresem sprzyjającym publicznym polemikom o muzyce i w ten nurt włączył się również Scacchi, przenosząc ów obyczaj na tereny Rzeczypospolitej¹⁵.

Wydanie *Cribrum musicum* i *Lettera per maggiore informatione*

Wysokie koszty publikacji, wydrukowanej w znanej oficynie weneckiej Alessandra Vincentiego, oraz jej dystrybucję wziął na siebie Förster senior wsparty przez długoletniego partnera w interesach, właściciela oficyny wydawniczej w Antwerpii, Johanna van Meurs (Moretusa), któremu gdańszczanin zlecał druk pozycji książkowych¹⁶. Przypuszczamy, że Moretus i Förster współfinansowali i dystrybuowali w północnej Europie nie tylko *Cribrum musicum*, ale i inne publikacje Scacchiego, na co mogą wskazywać adnotacje towarzyszące tytułom zamieszczonym w katalogach targów książki w Lipsku i Frankfurcie nad Menem, gdzie wystawiano na sprzedaż między innymi dzieła Scacchiego¹⁷. W notce dotyczącej *Cribrum musicum*, po tytule książki wpisano: „Venet ap. Alex. Vincentium: Antv. ap. Joan Meursium: & Gedani ap. Casp. Forsterum”. Polemika Scacchiego została odnotowana w ofercie targowej tylko raz, w sezonie jesiennym 1646 roku, a więc w trzy lata od ukazania się nakładu

¹⁵ Wystarczy wymienić chociażby polemiki między Zarlinem i Vincenzem Galileim, między Artusim a Bottrigarim, Artusim i Monteverdim.

¹⁶ Por. Isabel Heitjan, *Kaspar und Georg Förster...*, op. cit.

¹⁷ Por. Albert Göhler, *Verzeichnis...*, op. cit., s. 72, pozycje w katalogu nr 1285–1289: „1285. Motettum Salve Regina 5. voc., in quo cantus plus quam quingagies variari possunt. Aut. eodem, ob incuriam typothetae in eius cribro musico aliquot notulas male disponentis correctum, & nunc denuo typis mandatum. fol. ap. eosd.”; „1286. Missarum 4. voc. lib. pr. fol. ap. eosd.”; „1287. Madr. à 5. concertati da cantarsi sugli instrumenti. 4. ap. eosd.”; „1288. *Cribrum musicum* ad triticum Siferticum, seu examinatio succincta psalmodum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus in lucem edidit: in qua clare & perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent, Aut. M. S. Romano, Regiae Maiestatis Poloniae & Sueciae capellae Magistro. fol. Venet ap. Alex. Vincentium: Antv. ap. Joan Meursium: & Gedani ap. Casp. Forsterum”; „1289. Eiusdem operis [*Cribrum mus.*] pars sec. fol. ap. eosd”. Ostatnia pozycja odnosi się najpewniej do dodatku *Xenia Apollinea*, potraktowanego przez wystawców jako osobna część. Warto zauważyć, że *Cribrum musicum*, w porównaniu z innymi tytułami wystawionymi na targach, należało do najdroższych, co oczywiście utrudniało jego sprzedaż.

w Wenecji. Wprawdzie podobną zwłokę obserwujemy również w odniesieniu do innych pozycji muzycznych zamieszczonych w katalogu targów, to jednak w tym wypadku mogła ona mieć związek z oczekiwaniem na dodruk erraty korygującej błędy dostrzeżone w pierwodruku. *Cribrum musicum* było jedną z pięciu pozycji Scacchiego oferowanych w tym sezonie. Później jego nazwisko nie pojawi się już w katalogach, co może świadczyć o tym, że sprzedawcy jednorazowo zamówili pozycje autorstwa warszawskiego kapelmistrza. Innym źródłem potwierdzającym informacje z wymienionego katalogu jest jeden z numerów czasopisma „Nützliche Danziger Erfahrungen” z 1742 roku¹⁸. Zawiera on spis druków wydawanych w Gdańsku w siedemnastym stuleciu, wśród których pod datą 1643 znalazł się tytuł: „[...] Marc. Schacchii Cribrum Musicum ad Triticum Pa. Syferti. Fol.” [...] Venetiis apud Alexandrium Vincentium, Antverpiae apud Joan. Meursium & Gedani apud Casp. Forsterum [...]”. Nie można oczywiście wykluczyć, że redakcja gazety czerpała informacje właśnie z omówionego wyżej katalogu targów.

W sierpniu 1644 roku wyszedł drukiem w Warszawie ośmiostronicowy tekst w formie listu otwartego, będący rodzajem streszczenia *Cribrum musicum*, zatytułowany *Lettera per maggiore informatione A chi leggerà il mio Cribrum*¹⁹. Nie dodawał on nowych, istotnych treści do tych zawartych w poprzedniej publikacji. Język, w jakim sformułowano list wskazuje, że przeznaczono go na rynek włoski, gdzie prawdopodobnie *Cribrum musicum* nie znalazło zbyt wielu czytelników. Spór Scacchiego z Siefertem był silnie zakorzeniony w realiach polsko-niemieckich, a warszawski kapelmistrz opuścił swoją ojczyznę, zanim zdążył wyrobić sobie nazwisko. Druk *Lettera* musiał więc być swego rodzaju reklamą zachęcającą do zakupu i lektury *Cribrum musicum*. W treści listu znalazło miejsce wyjaśnienie przyczyn sporu z Siefertem. Za swoisty chwyt marketingowy uznać można silne wyakcentowanie ataku gdańskiego organisty na szkołę włoską. W dziesięciu punktach wymienione zostały najważniejsze uchybienia dostrzeżone podczas analizy *Psalmen Davids*. Syntetyczne ujęcie problemów umożliwiało czytelnikom szybkie rozeznanie w treści bardzo obszernego traktatu, w którym najważniejsze myśli rozmywały się w toku rozwlekłych analiz. W *Lettera* autor pominął wątki poboczne, w niewielkim stopniu odnoszące się do psalmów Sieferta. List był

¹⁸ Numer oznaczony jako „Siebenzehnte Woche”, pochodzący z przełomu kwietnia i maja 1742 r.

¹⁹ Tekst wydrukowano nie w Wenecji, lecz w Warszawie, w drukarni królewskiej, gdyż nie zawierał zapisu nutowego, a więc nie stanowił trudności dla polskiej oficyny wydawniczej.

również odpowiedzią na pierwsze reakcje czytelników *Cribrum musicum*, którzy oczekiwali od tej publikacji wywodu bardziej systematycznego i dogłębnego²⁰. Scacchi — bardziej praktyk niż teoretyk — odkładał jednak sformułowanie podręcznika wiedzy muzycznej na później, skupiając się teraz na przypadku dzieł Sieferta i błędach o charakterze fundamentalnym.

Dodrukowana do *Cribrum musicum* errata²¹ zawiera wykaz korekt, poprawioną wersję *Cantileny Salve Regina* wraz z dodanymi dwiema nowymi kompozycjami (*Modulatio trium Vocum artificiose elaborata*, *Canon in Diapason*, 3 Voc.) oraz list otwarty „Do Przyjaciela”²², czyli do Förstera seniora²³. Scacchi odnosi się w nim do faktu opublikowania w 1645 roku odpowiedzi Sieferta na *Cribrum musicum*, czyli *Anticribratio musica ad avenam Schachianam*, wskazującej między innymi nieprawidłowe rozwiązania w utworach warszawskiego kapelmistrza. Pragnąc ubiec adversarza, Scacchi już w *Lettera per maggiore informatione* próbował prostować błędy dostrzeżone w zapisie nutowym i tłumaczył je niemożnością osobistego nadzorowania procesu druku. Publikacja *Anticribratio musica* zmusiła go do sporządzenia osobnej i pełnej erraty²⁴. W liście do Förste-

²⁰ „Et essendomi ancora stato referto da persona degna da fede, ch'alcuni ventilatori si siano lasciati intendere pubblicamente, ch' in questa mia Censura vi sia qualche cosetta di buono; mà che vice versa, vi siano delle annotationi molto goffe, più appartenenti alli Principianti di questi[sic] Arte Musicale, che à persona quale di già la professa”. Por. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nłb. 1.

²¹ Dodrukowane karty, bez daty wydania, oraz omówiona poniżej errata, zachowały się w unikalnym egzemplarzu, dołączone do druku *Cribrum musicum* przechowywanego w Herzog-August-Bibliothek w Wolfenbüttel, dostępnego w postaci cyfrowej pod adresem: <http://diglib.hab.de/drucke/89-3-quod-2f-3/start.htm>. Errata koryguje 27 błędów polegających na przekręceniu wyrazów oraz 33 błędy w zapisie nutowym. Polegały one przede wszystkim na przesunięciu nut na pięciolinii, zmianie wartości rytmicznych. Najważniejsza okazała się korekta kompozycji *Salve Regina*.

²² *Marci Scacchii Romani, Serenissimi Vladislai IV. Polonorum, Et Suecorum Regis, Musices Moderatoris, In Paulum Syfert Organistam Dantiscanum, Non levis commiserationis, Epistola, Ad Amicum*. Ten sam list, skopiowany przez nieznanego skryptora i dołączony do odpisu *Iudicium Cribri musici* (w zbiorach Civico Museo Bibliografico-Musicale w Bolonii) uznawany był do niedawna za integralną część wymienionej pozycji.

²³ Na osobę księgarza wskazuje wyraźnie następujący fragment listu: „Qualiacumq; fuerint, Tibi, non solum in huius Artis peritissimo; verum etiam in literario quolibet scientiarum ludo, haec ingenii mei munuscula, ex animo obtuli, Praestantissimo viro. Dicant quamplura, & praesertim Dantiscanae Vniversitatis, Gymnasii, quae (aliis ne videar blandus) tuae modestiae, taceo”; por. Marco Scacchi, *Epistola, Ad Amicum...*, op. cit., s. nłb. 3.

²⁴ *Ibid.*: „Corrigam sub praelo, iam promisi, non mea, non Auctoris, sed aliqua parva quaedam *Excussoris Errata*; idcirco Venetijs, ante ridiculum, huius censurae calculum, iam torcularia fremebant”.

ra, utrzymanym w typowym dla epoki stylu bogatym w metafory i odniesienia do starożytności, ubolewał nad obłudą Sieferta, wyrażającego w swojej polemice pozorną skruchę, a jednocześnie atakującego zarówno Scacchiego, jak i jego przyjaciela.

Druk erraty bezpośrednio poprzedził podjętą przez Scacchiego i Förstera na przełomie 1645 i 1646 roku akcję rozsyłania *Cribrum musicum* (wraz z uzupełnieniami) do muzyków polskich i niemieckich. Świadectwem tych działań są listy adresowane do księgarza lub warszawskiego kapelmistrza, pochodzące z lat 1646–1649, które później weszły w skład *Iudicium Cribri musici*.

Psalmen Davids Sieferta 1640

Mimo że gdański organista komponował już od lat dwudziestych siedemnastego wieku²⁵, *Psalmen Davids* to jego pierwszy, własnym sumptem wydany zbiór utworów. Choć było to dzieło późne, autor publikacji podpierał się nazwiskiem swojego nauczyciela, Jana Pieterszooona Sweelincka, i zamieścił na końcu książki dla piątego głosu dwa teksty sławiące mistrza organów jako „holenderskiego Orfeusza”²⁶. Siefert opublikował w zbiorze z 1640 roku dwanaście psalmów przeznaczonych na cztery i pięć głosów (na ogół w obsadzie *a voce piena*) oraz dwa *concerti* na trzy i cztery głosy z cyfrowanym basem organowym określonym jako „bassus generalis” (por. Tabela 17). Pełni on niemal wyłącznie funkcję *basso seguente*, co w zapisie nutowym uwidacznia się zmianami klucza (na przykład w psalmie 91). Tytuł zbioru sugerował również możliwość użycia różnorodnych instrumentów, najwyraźniej w funkcji dublującej głosy wokalne, gdyż nie przeznaczono dla nich osobnych partii. Za podstawę psalmów wziął Siefert *cantus firmi zaczerpnięte z psalterza kalwińskiego*, czym wpisał się w sięgającą lat czterdziestych szesnastego wieku tradycję polifonicznych opracowań psalterza²⁷.

²⁵ Por. Hermann Rauschning, *Geschichte der Musik...*, op. cit., s. 145.

²⁶ Zob. Paul Siefert, *Psalmen Davids...*, op. cit., księga V. *Vox*, s. nlb. 10–11.

²⁷ Psalterz kalwiński (inaczej: hugenocki, genewski) zawiera 124 melodie, z których 20 służy więcej niż jednemu tekstowi. Wśród kompozytorów opracowujących teksty i melodie psalterza byli tak znani twórcy szesnastowieczni jak: Pierre Certon, Clement Janequin, Jacques Arcadelt, Michel Ferrier, Orlando di Lasso i Philippo de Monte. Najbardziej znanym autorem opracowania wszystkich psalmów stał się Claude Goudimel. Pozostawił trzy zbiory opracowań psalterza, z których drugi, z 1564 r., stał się tak popularny we Francji, Holandii, Szwajcarii i Niemczech, iż sądzono powszechnie, że Goudimel był również autorem *cantus firmi*.

Tabela 17. Paul Siefert, *Psalmen Davids* (1640), zawartość zbioru

Nr	Incipit tekstu	Określenie utworu w zbiorze Sieferta	Obsada (z organami)
1a.	<i>Woll auff ißr Heiligen und Frommen</i>	psalm 33 (cz. I)	C, A, T, B
1b.	<i>Ihr wolt dem Herren frölich singen</i>	psalm 33 (cz. II)	C, A, T, B
2.	<i>Singet ein newes Lied dem Herren</i>	psalm 96	C, C, A, T
3.	<i>All die auff Gott den Herren haben</i>	psalm 125	C, A, T, B
4.	<i>Auff dich Herr setz ich mein vertragen</i>	psalm 31	C, A, T, B
5.	<i>Mein Gebeth O Herr erhöre</i>	psalm 102	C, A, T, B
6a.	<i>Meine Seel mit allem fleisse</i>	psalm 146 (cz. I)	C, A, T, B
6b.	<i>Setzt kein Hoffnung noch vertragen</i>	psalm 146 (cz. II)	C, C, A, T, B
7.	<i>Wen in des Allerhöchsten Hut</i>	psalm 91	C, C, A, T, B
8.	<i>Du bist der auff den wir für und für hoffen</i>	psalm 90	C, C, A, T, B
9.	<i>In deinem grossen Zoren</i>	psalm 6	C, C, A, T, B
10.	<i>Du wolst deine Gericht Herr geben</i>	psalm 75	C, C, A, T, B
11.	<i>Der Herr herschen thut</i>	psalm 99	C, A, T, T, B
12.	<i>Ich hab mir vorgesetzt</i>	psalm 101	C, A, T, T, B
13.	<i>Wir gläuben all an Iesum Christ</i>	concerto [hymn]	C, T, B
14.	<i>Exaudiat te Dominus</i>	concerto [psalm 19]	C, C, T, B

Te same melodie stałe wykorzystał również Sweelinck w swoich psalmach w języku francuskim, publikowanych w kilku częściach w latach 1604–1621, choć jego opracowania odznaczają się daleko większym zróżnicowaniem faktury i ściślejszym zespoleniem słowa z muzyką niż utwory Sieferta²⁸. Te ostatnie, z tekstami w tłumaczeniu Ambrosiusa Lobwassera, stanowić miały niemiecki odpowiednik kompozycji Sweelincka. Psalmi Sieferta, nie licząc ostatniego, to motety chorałowe, które w zakresie traktowania obsady zbliżone są do *Cantio-*

²⁸ Sweelinck, będący biegłym polifonistą, użył w tych utworach różnych technik, które często zmieniał w kolejnych zwrotkach jednego psalmu. Występuje w nich polifonia *notu contra notam*, imitacja, imitacja swobodna, w inwersji, dwutematyczna, kanon, przekształcenia w rodzaju augmentacji i diminucji, przy czym materiał motywiczny czerpany jest z *cantus prius factus*. Melodia stała została potraktowana raczej swobodnie, wprowadzona w jednym lub kilku głosach, rzadziej — cytowana ściśle w jednym głosie. W pojedynczych wypadkach opracowane zostały teksty chorałowe bez udziału *cantus firmus*. Kompozycje te zawierają również pewną dozę malarstwa dźwiękowego. Więcej na temat psalmów Sweelincka zob. Fritz Noske, *Sweelinck*, «Oxford Studies of Composers» 22, Oxford 1988, s. 46–66.

nes sacrae Sweelincka (Amsterdam 1619)²⁹. U Sieferta (por. Przykład 65) dominuje polifonia imitacyjna zbliżająca się chwilami do przeimitowanej. Panuje motetowy typ melodyki związanej motywicznie z materiałem *cantus firmus*, przenikającym wszystkie głosy. W pojedynczych przypadkach fragmenty melodii stałej w postaci długonutowej umieszczone zostały w jednym głosie (na przykład w pierwszej części psalmu 33, *Woll auff ihr Heiligen und Frommen*). W niektórych kompozycjach tematowi opartemu na dźwiękach *cantus firmus* towarzyszy swobodny kontrtemat, tworząc rozwiązanie typu *fuga doppia*.

Przykład 65: Paul Siefert, *Woll auff ihr Heiligen und Frommen*
(*Psalmen Davids*, 1640), t. 1–30

1

C Woll-auff ihr Hei - li - gen Woll - auff ihr Hei - li - gen und From -

A Woll-auff ihr Hei - li - gen und From - men

T Woll - auff ihr Hei - li - gen und From - men

B Woll - auff ihr Hei - li - gen und From -

Org 6 5 7 6 6 6 5

7

C -men fro - lockt dem Her - ren All - ge - mein dem Her -

A fro - lockt dem Her - ren All - ge - mein

T fro - lockt dem Her - ren All - ge -

B -men fro - lockt dem Her - ten fro - lockt dem Her - ren dem Her -

Org 6 6 7 6

²⁹ *Cantiones sacrae* Sweelincka skomponowane zostały na zespół pięciogłosowy (z podwójnym rejestrem sopranowym lub tenorowym) z towarzyszeniem organów pełniących głównie rolę *basso seguente*, choć nie zawsze dokładnie dublujących najniższy głos wokalny. Nawiązania do chorału (tym razem częściej gregoriańskiego) są w zbiorze stosunkowo nieliczne, natomiast nasila się tendencja do muzycznej interpretacji tekstu słownego.

14

C: ren All ge - mein Denn ihn zu prei - sen

A: dem Her - ren All ge - mein denn ihn zu prei - sen

T: - mein Denn ihn zu prei - sen und zu

B: ren all ge - mein Denn ihn zu prei - sen und zu rüh - men

Org: 7 6 6 # 6 7 6 6 5

21

C: denn ihn zu prei - sen und zu rüh - men An - ste - het den Ge -

A: ihn zu prei - sen und zu rüh - men an - ste - het den ge - rech -

T: rüh - men an - ste - het den Ge -

B: denn ihn zu prei - sen und zu rüh - men An - ste - het den Ge - rech - ten an -

Org: 6 5 7 6 7 6 7 6 56 56 56

28

C: - rech - ten fein

A: - ten fein

T: - rech - ten fein

B: - ste - het den Ge - rech - ten fein

Org: 6 6 #

Pierwszy z „koncertów”, *Wir glauben all an Jesum Christ*, dla którego kontrpropozycją był późniejszy utwór Scacchiego o tym samym tytule, mimo trygłosowej obsady z organami sugerującej nową stylistykę, fakturalnie nie różni się od innych psalmów. Odmiennie ukształtowany został natomiast ostatni utwór w zbiorze (por. Przykład 66). Obok pełnego czterogłosu występują w nim fragmenty jedno-, dwu- i trygłosowe. Koncertowanie polega tutaj na wymienności obsady pełnej i małogłosowej, a także na wykorzystywaniu — obok typowo polifonicznej melodyki — nielicznych fraz antytetycznych, stanowiących podstawę dla wymiany motywów między głosami. *Bassus generalis* w *concerti* przyjmuje bądź to postać *basso seguente*, bądź pełni rolę faktycznej podpory harmonicznej, albo — jak głos wokalny — bierze udział w koncertowaniu.

Przykład 66: Paul Siefert, *Exaudiat te Dominus* (*Psalmen Davids*, 1640), t. 43–64

The musical score for 'Exaudiat te Dominus' by Paul Siefert, measures 43-64, is presented in two systems. The first system (measures 43-47) and the second system (measures 48-52) show the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Organ. The lyrics are in Latin: 'ex - au - di - at te Do - mi - nus in - di - e tri - bu - la ti - o - nis'. The score illustrates the complex polyphonic texture and the role of the organ in the concertation.

53

C pro - te - gat te No - men De - i Ja -

A pro - te - gat te No - men

T pro - te - gat te No - men

B pro - te - gat te No - men De - i Ja -

Org 6 6 6

59

C -cob

A De - i

T mit - tat ti - bi au - xi - li - um de Sanc - to

B -cob

Org 6 5 mit-

Forma *Cribrum musicum* i metoda analizy

Przygotowując krytykę utworów Sieferta, Scacchi próbował nadać jej cechy obiektywnej i naukowej. W tym celu poczynił najpierw studia z zakresu teorii muzyki, a także znalazł wśród wcześniejszych publikacji wzorzec formalny pomocny w ukształtowaniu całości polemiki. Okazała się nim, wymieniona w *Cribrum musicum*³⁰, krytyka psalmów kapelmistrza w kapeli papieskiej, Vincenza de Grandis³¹, przeprowadzona przez nieznanego bliżej Filippa Kesperlego³²

³⁰ Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 6.

³¹ Vincenzo de Grandis, *Psalmi ad Vesperas et motecta*, [...] *cum Litaniis BVM, liber I*, Roma 1624.

³² Filippo Kesperle, *Alcuni Salmi Et Motetti Di Vincenzo De Grandis Posti In Spartitura Da Filippo Kesperle*, Venezia 1625.

(przypuszcza się, że pod tym nazwiskiem krył się Romano Micheli³³), w której wskazane zostały błędy kontrapunkcyjne popełnione przy komponowaniu utworów. Scacchi mógł zakładać, że jego publikacja odniesie podobny skutek jak cenzura Kesperlego, która prawdopodobnie przyspieszyła koniec kariery Vincenza de Grandis³⁴. Autor *Cribrum musicum* przejął z wcześniejszej krytyki sposób prezentacji psalmów: zapis partyturowy bez tekstu, z zaznaczonymi miejscami występowania błędów, do których odnosiły się uwagi umieszczone poniżej partytury.

Sito muzyczne uzyskało kształt rozbudowanej oracji. Wprowadzenie w temat zawierało opis okoliczności, które spowodowały wszczęcie polemiki. Po nim zaprezentowane zostały ogólne zasady kompozycji, do których autor odwoływał się w trakcie analiz. Trzon krytyki tworzy omówienie błędów modalno-kontrapunktycznych dostrzeżonych w kolejnych psalmach, do których Scacchi dołączył w celach porównawczych materiał prekompozycyjny. Ponadto zaprezentował czytelnikom liczne własne fragmenty muzyczne jako przykłady poprawnych konstrukcji kontrapunktycznych. Wnioski z przeprowadzonej krytyki miały być drugoczące:

Bowiem gdybym wszystkie błędy, od których roi się w twoim dziele, chciał zbadać, krytyka moja znacznie przewyższyłaby objętość twego dzieła i trzeba by je na nowo skomponować, całość bowiem wymaga gruntownej przeróbki³⁵.

Na koniec Scacchi stwierdzał, że tak złych kompozycji Siefert wcale nie powinien był publikować, ale zrobił to z powodu swojej arogancji i ambicji, które okazywał niemal wobec wszystkich, którzy zajmują się sztuką muzyczną³⁶. Przyjęta przez Scacchiego metoda analizy z konieczności owocowała licznymi

³³ Nazwisko Filippa Kesperlego pojawia się tylko w kontekście powyższej publikacji, stąd przypuszczenie, że jest to pseudonim Romana Michelego. Na temat powstania krytyki Kesperlego por. Aleksandra Patałas, *W poszukiwaniu formy krytyki...*, op. cit.

³⁴ Vincenzo de Grandis zaprzestał działalności artystycznej po 1625 r., w którym ukazała się publikacja Kesperlego.

³⁵ „Nam si omnes errores, quibus hoc opusculum scatet, examinare vellem, censura mea longe excederet ipsum opus tuum, & necesse esset denuo illud consarcire, totum enim prope-modum esset immutandum”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 18.

³⁶ „Ex hisce, quae hactenus tibi ad oculos monstravi, Sole meridiano clarius elucet, quae qualis & quanta haec tua compositio sit, & sane prorsus sum nescius, quamobrem has cantiones in publicum edere volueris, mihi quidem vix persuadeo, te hoc fecisse propter ambitionem & arrogantiam, quò te quasi ad omnia, quae pertinent ad artem Musicam, ingeniosum palam demonstrares [...]”. Ibid., s. 153.

powtórzeniami, które jednak odegrały pozytywną rolę perswazyjną. Czytelnik *Cribrum musicum* odnosił na koniec wrażenie, że Siefert nie tylko nie powinien krytykować Scacchiego i innych muzyków włoskich, lecz sam nauczyć się najpierw poprawnego warsztatu. Istotny dla całości wywodu był ponadto dobór kompozycji warszawskiego kapelmistrza i członków jego zespołu. Zostały one rozmieszczone zarówno w głównej części traktatu, jak i w końcowym ustępie — *Xenia Apollinea*. Miały unaocznicć kunszt kontrapunktyczny królewskich kapelistów i ukazać specyfikę *stile antico*³⁷ w zestawieniu z dziełami Scacchiego w *stile moderno*³⁸.

Wkraczając publikacją *Cribrum musicum* na teren teorii muzyki Scacchi czynił to w sposób typowy dla kompozytora, którego dogłębnie interesowały teoretyczne podstawy kompozycji³⁹. O swojej metodzie pracy wspominał lakonicznie formułując przedmowę do *Canones nonnulli*:

Po tym, jak arie Pańskie otrzymałem i swoimi oczami im się przyjrzałem, podjąłem się zbadać, skąd rzeczywiście ta nazwa (Aria) wzięła swe pochodzenie w utworach i [...] wykryłem...⁴⁰.

→ Podstawowym założeniem poczynionym w *Cribrum musicum* było stwierdzenie, że utwory z *Psalmen Davids*, ze względu na opisane wyżej, typowe dla *stile antico* cechy, a zwłaszcza obecność *cantus firmus*, powinny ściśle podporządkować się ustalonym zasadom sformułowanym przez poprzednie pokolenia teoretyków⁴¹. Przywołał je Scacchi szukając argumentów dla swojej

³⁷ Utwory Scacchiego w *stile antico* wydane w *Cribrum musicum* to: *Kyrie super psalmum 91*, fragmenty mszy z 1633 r., *Salve Regina*, utwór *cum pausis et sine pausis*; w erracie: *Modulatio trium Vocum artificiose elaborata* i *Canon in Diapason. 3 Voc.*

³⁸ W *Xenia Apollinea* znalazły się motety (*Bone Iesu, Hodie apparuerunt, O Domine Iesu Christe*), madrygały (*Questa nova Angioletta, Ab dolente partita*), *Cantilena in stylo recitativo, at mixta*.

³⁹ Należy w tym miejscu przypomnieć, że wedle ówczesnej nomenklatury, tracącej pod koniec szesnastego wieku na precyzji, teoria muzyki dotyczyła kwestii spekulatywnych, matematyczno-filozoficznych, natomiast zagadnienia kontrapunktu i modalności uznawane były za kwestie praktyczne. Por. Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 13; Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche (La terza parte)*, Venezia 1558; Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna*..., op. cit., s. 61–66.

⁴⁰ Marco Scacchi, *Canones nonnulli*..., op. cit., k. nlb. B^r: „Postquam Arias D. Tuas acceperim, oculis meis inspexerim, investigare caepi, unde nam vocabulum hoc (Aria) suam in Cantilenis duxerit originem, & [...] reperi...”

⁴¹ „Observari ante omnia volo, ut ea, quae nimis accurate & acute in melopoeia à me requiri videntur, non de quolibet Compositionis genere intelligantur, sed saltem de illo genere,

krytyki, nie zaproponował natomiast własnych reguł. Jego wiedza pochodziła częściowo z informacji, jakie przekazał mu nauczyciel, Giovanni Francesco Anerio⁴², częściowo z oglądu twórczości współczesnych mu kompozytorów, w większości jednak kapelmistrz czerpał ją z pism Artusiego, jak również Zarlina. Wielką rolę w kształtowaniu się poglądów teoretycznych Scacchiego prezentowanych w *Cribrum musicum* i innych polemikach odegrały wypowiedzi braci Monteverdich: wstęp do wydania piątej księgi madrygałów Claudia Monteverdiego oraz przedmowa do jego *Scherzi musicali*. W zależności od przedmiotu dyskusji sięgał również po pisma innych autorów, w tym: Nicoli Vicentina i Vincenza Galileiego. Starał się poznać również najnowsze pozycje, jak Andreasa Herbsta traktat *Musica Poëtica* wydany w 1643 roku, wspomniany przez Scacchiego na kartach *Canones nonnulli*. W przypadku *Cribrum musicum* najważniejsza rola przypadła pismom Artusiego⁴³. Umieszczone w ich świetle *Psalmen Davids* pozostawały z nimi w sprzeczności. Formułując swoje poglądy na temat muzyki Scacchi, zgodnie z najlepszymi wzorami szesnastowiecznego piśmiennictwa teoretycznego, przywoływał również (częściowo za Artusim) starożytnych myślicieli, między innymi Arystoksenosa, Arystotelesa, Platona, Ptolemeusza i Boecjusza. Pragnąc popisać się erudycją, umieszczał cytaty z dawnych pism, takich jak Pseudo-Catona *Disticha Catonis*, Horacego *Ars poetica*, czy Wergiliusza *Eklogie*.

Rozpatrywanie dzieł muzycznych w kontekście reguł kontrapunktu było konsekwencją rozumienia muzyki zgodnie z definicją sformułowaną przez świętego Augustyna, z którą Scacchi mógł się zapoznać poprzez lekturę *Secon-*

quod super Cantum firmum est concinnatum. Hoc genus enim Compositionis omnes Regulas accuratissime sequitur, quod secus est in reliquis Compositionis generibus". Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 7.

⁴² „Hoc audito, haesitare coepi, & fluctuabat animus meus, & tales vel similes eliciebat conceptus: vel iste Paulus nimius ex abditis Musicalibus fontibus hausit, ita vt, licet harmonicas Regulas floccipendere crassosq; errores admittere videatur, ipsum singulari arte omnia fecisse, & speciali praerogativa acutioris ingenii à matre Natura esse dotatum arbitrandum sit, quia nigrum pro albo apparere facere possit: vel certe ego à R. Dn. Francisco Anerio Romano, olim in Capella Serenissimi, & Invictissimi Sigismundi III. Regis Poloniae & Sueciae Musices moderatore & toto orbe celebri, seductus fui & per consequens omnia, quaecunq; ab ipso audiui & didici, nullius esse momenti & valoris". Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 1.

⁴³ Por. Giuseppe Massera, *Precisazioni teoriche...*, op. cit.; Aleksandra Patalas, *Music theory of Giovanni Maria Artusi...*, op. cit. Fragmenty niniejszego wywodu przedstawiliśmy wprawdzie w cytowanym wyżej artykule, jednak ze względu na ich duże znaczenie dla charakterystyki poglądów Scacchiego, decydujemy się je powtórzyć.

da parte dell'Artusi: „musica est scientia bene modulandi”⁴⁴. Wedle tej definicji, w procesie kompozycji zaangażowany jest przede wszystkim rozum, decydujący o właściwym doborze elementów i ukształtowaniu utworu. W zgodzie z koncepcją pitagorejską muzyka jest tożsama z harmonią czyli właściwym zespoleniem różnorodnych elementów. Aby stworzyć dzieło harmonijne, należy przestrzegać określonych reguł sformułowanych przez teoretyków. Rozważania podjęte w *Cribrum musicum* miały iść w kierunku poszukiwania prawdziwej i doskonałej harmonii oraz demaskować jej brak w analizowanych utworach:

Dlatego Pawle, czcigodny przyjacielu, chcę już bez wykrętów zejść do muzycznej palestry, by zetrzeć się z tobą w sprawach, które dotyczą muzycznej praktyki i ustanowienia prawdziwej i doskonałej harmonii, ku pożytkowi studiującej młodzieży i dla dobytcia prawdy⁴⁵.

Artusi zarzucał współczesnym sobie kompozytorom nieumiejętność posługiwania się umysłem w procesie kompozycji, co podchwycił i wyeksponował Scacchi w odniesieniu do osoby gdańskiego organisty. Jego zdaniem Siefert, popełniając błędy warsztatowe, nie nadał kompozycji muzycznej właściwej formy, która w rezultacie pozostała jedynie nieukształtowaną materią, nie zasługującą na miano sztuki. Pobrzmiwają w tej wypowiedzi echa słów Arystotelesa, również cytowanego przez Artusiego⁴⁶. Z wielu stwierdzeń Scacchie-

⁴⁴ Zob. Św. Augustyna traktat „O muzyce”, wstęp i przekład Leon Witkowski, Lublin 1999, s. 65–67. W przekładzie tym definicja muzyki brzmi następująco: „Muzyka jest umiejętnością dobrego kształtowania”, *ibid.*, s. 87. Por. Giovanni Maria Artusi, *Seconda parte dell'Artusi ouero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia 1603, s. 27: „Aristide che fra Greci Autori, & Musici è stato, & è in molta consideratione, nel principio della sua Musica dice. La Musica è una scienza di quelle cose che alla modulatione s'appartengono; la qual diffinitione si confronta con quella, che lasciò scritto Agostino Santo nel primo libro della sua Musica, doue dice. La Musica è una scienza di bene modulare”.

⁴⁵ „Quapropter mi Paule amice honorande, citra ulla ambages jam in palaestram Musicam descendere volumus, in ijs, quae ad Musicam Practicam veramq; & perfectam harmoniam constituendam spectant, potissimum in gratiam studiosae iuventutis veritatisq; eruendae, decertaturi”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., *op. cit.*, s. 11.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 122: „Inter alia autem absurda mirari non satis possum, considerando tam paucas te fecisse Cadentias medias, seu Clausulas tertiarias, uti vocant, non assignando interdum tuis cantionibus propriam formam, quae forma dat esse, & spiritum modulationi, & absque illa remaneret materia informis, nempe simplex sonus in suo esse puro, & simplici, docente Aristotele lib. Animal. c. 5.”; por. Giovanni Maria Artusi, *Seconda parte dell'Artusi*..., *op. cit.*, s. 21: „Si meraviglia ne sa questo Academico Ottuso, per incominciare da questo capo; come possi cadere nell'animo mio, che il giudicare una Cantilena di qual tuono ella sia, o sotto qual forma sia composta, s'habbi da esaminare le cadenze medie dovendosi (secondo lui) riguardare solamente alle prime corde, & poscia alle ultime finali, reputando per una leggerezza

go wynika, że reguły leżące u podstaw kompozycji stanowią rękojmię jakości dzieła. W przekonaniu warszawskiego kapelmistrza, a jednocześnie w zgodzie z poglądami Monteverdiego, nawet *seconda pratica* może tylko wyjątkowo omijać zasady harmonii — w przypadkach uzasadnionych przez tekst słowny. Te okoliczności jednak nie zachodziły w psalmach Sieferta. Skoro twórca ten uznawał się za eksperta w dziedzinie kompozycji i zarzucał twórcom włoskim brak solidnych podstaw warsztatowych, Scacchi musiał rozpatrzyć jego utwory opierając się na skodyfikowanych regułach muzycznych. To z kolei tłumaczy pewną sztywność jego stanowiska względem psalmów Sieferta. Przystępując do ich analizy Scacchi przedstawił zestaw ogólnych reguł, którym omawiane utwory powinny podlegać:

Reguły ogólne.

1. Wszelka kompozycja powinna być wypełniona konsonansami, pomiędzy które od czasu do czasu wprowadza się dysonans w odpowiedni sposób.
 2. Głosy utworu czyli ich prowadzenie niech postępuje interwałami zgodnymi z właściwymi w danym gatunku, aby [głosy] bez trudności mogły być śpiewane.
 3. Współbrzmienia i prowadzenie głosów powinny być często urozmaicane, aby głosy nie pozostawały długo w swoich wysokich lub niskich rejestrach, lecz niech utrzymują się we właściwych dla nich granicach.
 4. Utwór niech będzie skonstruowany wedle pewnego określonego modus czyli tonu.
 5. Harmonia powinna zgadzać się ze słowami tak, aby przy treści wesołej nie była płaczliwa i smutna, i odwrotnie.
 6. Ażeby w nim [utworze] samym znalazła się odpowiednia liczba wartości nutowych zgodnie z *tempus*, *modus* i *prolatio*, w których jest skomponowany.
 7. Kontrapunkty niech nie będą zanieczyszczone niestosownościami, lecz niech będą gładkie i nie zanadto swobodne.
- Przeto jeśli jednego z tych prawideł w kompozycji brakuje, słusznie nazwana jest niedoskonałą.⁴⁷

lo trattare della forma, che si da alle cantilene; la qual forma dà l'essere alle cantilene, & senza di lei restarebbe la materia, che sono gli semplici suoni nell'esser suo, pura e semplice, & pur come dice Aristotele nel libro de gl'Animali Cap. quinto; maggior consideratione si debbe havere intorno alla forma, che alla materia”.

⁴⁷ Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 8 (podano tekst z uwzględnieniem poprawek zamieszczonych w erracie): „Regulae generaliores. 1. Quaelibet Compositio debet esse referta consonantijs, quibus intermixtae etiam sunt per accidens dissonantiae debitis modis dispositae.

Zasady te, przypisywane dotąd Scacchiemu⁴⁸, są tłumaczeniem reguł podanych przez Artusiego⁴⁹, który z kolei w znacznej części powtórzył je za Zarlinem. Wyjątek stanowi punkt siódmy, który Scacchi dodał, by zwrócić uwagę na błędy popełnione przez Sieferta, i w którym podkreślał, że doboru środków kontrapunktycznych należy dokonywać stosownie do rodzaju tworzonej kompozycji. W związku z tym, w dalszej części traktatu autor wprowadził przeciwstawne terminy *harmonia antiqua* i *harmonia moderna*⁵⁰. Pierwszy stosował w odniesieniu do dzieł z *cantus firmus*, wymagających stylu poważnego i wytwornego, kontrapunktu zgodnego z regułami. Drugi dotyczył innych utworów, jak madrygały, canzonetty⁵¹, arietty, barzeletty, czyli kompozycji eksponujących tekst słowny, w których możliwe są pewne dowolności⁵². Stosowanie licencji kapelmistrz królewski dopuszczał także w utworach zawierających bardziej skomplikowane rozwiązania kontrapunk-

2. Partes cantilenae seu modulationes incedant per legitima intervalla sui Generis, ut absq; difficultate cantari possint. 3. Conventus & modulationes debent subinde variari, nec Partes diu permanent in acuto vel gravi, sed maneant in suis destinatis terminis. 4. Cantilena sit disposita secundum certum quendam Modum seu Tonum. 5. Harmonia taliter cum verbis conveniat, ut in materia laeta non sit lachrymabilis & maesta, & è contrario. 6. Quod in ipsa reperiatur numerus Figurarum convenientium secundum Tempus Modum & Prolationem sub qua composita est. 7. Contrapuncta non sint conspurcata ineptijs, sed polita, nec nimis libera. Quod si vna ex his Regulis in Compositione deest, jure ista imperfecta vocatur". Tłumaczenie oparte na przekładzie Zygmunta M. Szweykowskiego, *Musica moderna...*, op. cit., s. 107.

⁴⁸ Por. Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna...* op. cit., s. 107–109.

⁴⁹ Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto* [...]. *Nouamente ristampata, et di molte nuove aggiunte, dall' Autore arricchita. Con due Tauole, vna de Capitoli, & l'altra delle cose piu notabili*, Venezia 1598, s. 39. Artusi powiełał myśl Zarlina, który w XXVI rozdziale III części *Istituzioni harmoniche* [...] *di nuovo in molti luogi migliorate, et di molti belli secreti nelle cose della Prattica ampliate* (Venezia 1573) w sześciu punktach podał warunki, jakie musi spełniać dobra kompozycja. Przytacza je Enrico Fubini w *Historii estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 120–121. Porównania z regułami podanymi przez Gaffuriusa (*Practica musicae*) i Tinctorisa (*Liber de arte contrapuncti*) dokonał Zygmunt M. Szweykowski w *Musica moderna...* op. cit., s. 108–109.

⁵⁰ Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 136: „Praesens harmonia nescio utrum moderna sit an antiqua, Cantus enim proponit Subjectum per Tonum, & Bassus per semitonium cantat, Tenor autem statim imitatur Cantum, atq; ita relatio non harmonica aliquoties auditur”.

⁵¹ „In Madrigalibus autem, Canzonettis & similibus datur aliqua licentia divagandi per latiore viam propter finem ac modum considerandi diversum”. Ibid., s. 6–7.

⁵² „[...] hoc enim Compositionis genus stylum gravem & tersum requirit, quod secus est in Ariettis seu Barzelettis, vti vocantur, istae enim non subiiciuntur tantae severae censurae propter verba imitanda, quae poscunt tot diversos effectus, quot sunt diuersi conceptus & affectus in iisdem”. Ibid., s. 22.

tyczne (*obbligo*)⁵³. Pokrewne powyższemu rozróżnienie czynił Scacchi w odniesieniu do sposobu prowadzenia głosów czyli *modulatione*. Zagadnienie to (wyjątkowo) znalazło omówienie w *Lettera per maggiore informatione*⁵⁴, choć nie wystąpiło wcześniej w *Cribrum musicum*. Wskazując na brak umiejętności Sieferta w zakresie prawidłowego kształtowania *modulatione*, podał Scacchi jej definicję i typy, posługując się dłuższymi cytataми z *La Seconda parte dell'Artusi* oraz *L'arte del contraponto*⁵⁵. *Modulatione* oznacza w tym ujęciu sposób przechodzenia od jednego do drugiego dźwięku, czyli sposób łączenia interwałów i grup interwałów zarówno w pojedynczej, nieodróżnianej rytmicznie linii melodycznej (*modulatione impropria*), jak i w wielogłosie (*modulatione propria*)⁵⁶. *Modulatione* określa składnik procesu kompozycji odpowiedzialny za stworzenie melodii i harmonii (w znaczeniu platońskim)⁵⁷. Scacchi podkreślał, że dobór typu *modulatione*, podobnie jak harmonii, zależy od przynależności gatunkowej danej kompozycji. Twórcy współcześni winni, choć często nie potrafią, odróżniać od siebie rodzaje utworów i umieć posłużyć się właściwym rodzajem *modulatione*, która w ten sposób staje się probieżem jakości dzieła⁵⁸. W przeciwieństwie do Scacchiego Siefert, któremu obce były dyskusje Artusiego z Monteverdim, sądził, że każdym rodzajem muzyki rządzą te same zasady⁵⁹. Dla warszawskiego

⁵³ Przykładem jest ośmiogłosowy, podwójny kanon w *Agnus Dei* z *Missa Sine nomine* Scacchiego, por. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione*..., op. cit., s. nlb. 7.

⁵⁴ Ibid., s. nlb. 3–5.

⁵⁵ Por. ibid., s. nlb. 6; Giovanni Maria Artusi, *La Seconda parte dell'Artusi*..., op. cit., s. 23 oraz id., *L'arte del contraponto*..., op. cit., s. 23.

⁵⁶ Proponujemy tutaj inną interpretację terminu *modulatione* w stosunku do podanej przez Zygmunta M. Szwejkowskiego w *Musica moderna*... (op. cit. s. 79), który stwierdzał, że „*Modulazione* nie jest jednak sztuką prowadzenia linii melodycznej, lecz sztuką prowadzenia i zespalania kilku linii melodycznych [...]”.

⁵⁷ Platon posługiwał się następującą definicją, znaną również Scacchiemu: „melodiam ex tribus constare: oratione, harmonia, rythmo” (por. Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 132). Definicja *modulatione* staje się jasna po lekturze *L'arte del contraponto* Artusiego i zawartych tam przykładów nutowych (s. 23). Ponieważ Scacchi w *Lettera per maggiore informatione* dokonał skrótu z wypowiedzi Artusiego, jego wywód stracił nieco na czytelności.

⁵⁸ Por. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione*..., op. cit., s. nlb. 3: „non diro altro, solo che ognuno che sa distinguere quali sorte di Cantilene soggiacciono sotto la regola Armonica Candida, & scuera, giudicherà, e penetrerà il pensiero mio, quale non è stato altro che dimostrare, che le Cantilene le quali hanno per fondamento il canto fermo, sono sottoposte à tutto quello, che si ricerca nella vera perfetta, & affinata regola Armonica. Et per che vedo che molti hoggidi trapassano li termini in quest' Arte di modulare, senza far distintione da vna Cantilena, ad vn'altra, seruendosi quasi sempre d'vna istessa modulatione”.

⁵⁹ Por. Paul Siefert, *Anticribratio musica*..., op. cit., s. 1, punkt 7.

kapelmistrza oczywiste było natomiast, że styl kościelny wymaga zastosowania odpowiednich, specyficznych środków kompozytorskich⁶⁰. Te dość lakoniczne, ale bardzo istotne stwierdzenia sugerujące podział stylistyczny kompozycji ze względu na ich przeznaczenie, zostały w pełni rozwinięte w klasyfikacji stylów muzycznych w liście do Wenera.

Trzecia i piąta z cytowany wcześniej reguł ogólnych interpretowane były dotąd jako wyraz hołdowania przez Scacchiego zasadzie *varietas*, a zwłaszcza jako symptom wpływu nowej praktyki kompozytorskiej na dawną, co przejawiało się w podkreślaniu znaczenia tekstu słownego kompozycji i jej zróżnicowaniu w zależności od emocji zawartych w słowach⁶¹. Pogląd ten wymaga jednak pewnej weryfikacji, gdyż warszawski kapelmistrz powtórzył owe zasady za Artusim, powielającym z kolei myśli Zarlina. Artusi, którego błędnie uznaje się za przeciwnika wszelkiej nowości w muzyce, już w *Seconda parte dell' arte del contraponto*⁶² wiele uwagi poświęcił zastosowaniu dysonansów, lecz nie obecnych w ówczesnej twórczości. Uznawał, że stanowią doskonały środek charakteryzujący słowa wyrażające smutek, łzy, ból i tym podobne, miały być jednak wprowadzane przy zachowaniu należytych reguł, stąd śmiało rozwiązanie Monteverdiego uznał za przejaw niewiedzy i braku umiejętności. Zestawiając te poglądy z utworami Scacchiego zauważamy, że sposób traktowania przez niego dysonansów (rzadkie łamanie reguł) był swoistą wypadkową postaw Artusiego i Monteverdiego. Być może właśnie udział bolońskiego teoretyku w sporze z kompozytorem z Cremony zdecydował o tym, że Scacchi wybrał pisma Artusiego jako punkt odniesienia dla *Psalmen Davids*. Autor ten nie tylko prezentował wiedzę ugruntowaną już w szesnastym wieku, lecz również zetknął się z problemem *seconda pratica* i tym wyraźniej potrafił określić cechy typowe dla dawnego stylu.

⁶⁰ Por. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informazione...*, op. cit., s. nłb. 3: „Hauendo ancora inuestigato la causa che hà spinto il Syfert à dispreggiare la Scuola Italiana hò ritrouato esser state alcune opere, ò vero Cantilene Ecclesiastiche comparse in queste parti, quale sono piene d'errori, & quasi affatto priue della regola Armonica, con la modulatione impropria, tanto dell' oratione, come ancora lontane da lo stile, che si ricerca nella Chiesa di Dio; Presuppone il detto & crede che tutte siano d'vna stessa maniera”.

⁶¹ Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna...* op. cit., s. 108–109.

⁶² Giovanni Maria Artusi, *Seconda parte dell' arte del contraponto, nella quale si tratta dell' utile et uso delle dissonanze*, Venezia 1589.

Wykład wybranych reguł kompozycji

W *Cribrum musicum* da się wyróżnić dwa główne poziomy komunikacji z czytelnikiem: słowny, na który składa się wykład wybranych reguł kompozycji oraz, na bazie wyłożonej teorii, komentarz do błędnych rozwiązań Sieferta; muzyczny, obejmujący wskazanie błędów w analizowanych utworach, krótkie konstrukcje muzyczne autorstwa Scacchiego, stanowiące alternatywę dla nieprawidłowych rozwiązań, oraz kompletne utwory Scacchiego i członków jego kapeli, pełniące funkcję pozytywnych przykładów różnych typów dzieł.

Wykład reguł kompozycji zawarty w *Cribrum musicum* został niemal w całości oparty na poglądach Artusiego (w dużej części powtarzającego opinie Zarlina), oryginalne było natomiast ich zastosowanie w toku analiz. Scacchi prezentował się w ten sposób jako kompozytor o szerokiej erudycji i „akademickim” wykształceniu, czym wyróżniał się na tle innych twórców i wykonawców⁶³. Wyraźnie stwierdzał, że jego traktat sformułowany został w oparciu o poglądy „szkoły włoskiej”, o której tak źle wyrażał się Siefert. Scacchi, pozostający w dobrych stosunkach z licznymi muzykami niemieckimi, nie wytaczał jednak argumentu o wyższości jednej szkoły kompozytorskiej nad drugą. Ostrze jego krytyki skierowane było przeciwko ułomnościom warsztatowym (i charakterologicznym) jednej tylko osoby:

Tam, gdzie będziesz czytał takie czy podobne słowa: szkoła twoja, reguły czy twe zasady, wiedz, że mam na myśli tylko Pawła, a nie jego nauczyciela [...] Kiedy uczynię wzmiankę o szkole włoskiej, wiedz, że zostało to uczynione bez uprzedzenia wobec innych szkół, a zwłaszcza belgijskiej⁶⁴.

W toku polemiki Scacchi wielokrotnie przywoływał nazwisko Artusiego, choć nie zawsze określał precyzyjnie, do których fragmentów jego tekstów się odwołuje⁶⁵. Pochodzą one z trzech traktatów wydanych w latach 1598–1603: *L'arte del contraponto* (wydanie drugie), *L'Artusi* oraz *Seconda parte dell'Artusi*. Z pierwszej publikacji zaczerpniętych zostało najwięcej cytatów i omówień,

⁶³ Bardziej typowym przykładem przeciętnego kompozytora był Siefert, zdobywający swe wykształcenie jak rzemieślnik wzorujący się głównie na utworach swoich poprzedników.

⁶⁴ „Vbi ista vel similia verba leges: Schola tua, Regulae vel praecepta tua, scias me tantum Paulum, non ipsius Magistrum, intelligere. [...] Quando Italicac scholae mentionem facio, absque aliarum praejudicio & praesertim Belgicae, hoc factum scias”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 5.

⁶⁵ Cytaty zaczerpnięte z Artusiego zostały przez Scacchiego przełożone z języka włoskiego na łacinę, co utrudnia ich natychmiastową identyfikację.

a mianowicie: ogólne reguły rządzące dobrą kompozycją; podział interwałów i opinie o naturze oktawy i kwarty; definicje interwałów zwiększonych i zmniejszonych; uwagi o tetrachordach: diatonicznym, chromatycznym i enharmonicznym; o naturze i cechach modi; o podziale arytmetycznym oktawy; o kluczach, znakach akcydencyjnych, wartościach rytmicznych i pauzach⁶⁶. W kilku miejscach w *Cribrum musicum* zamieszczone zostały diagramy i przykłady nutowe jakby dosłownie przekopiowane z pism Artusiego⁶⁷. Zagadnieniami, które Scacchi omówił szerzej w formie wykładu, były problemy o zupełnie fundamentalnym znaczeniu dla teorii muzyki: podział interwałów, typy tetrachordów, ilość i budowa modi, rodzaje wartości rytmicznych i oznaczeń metrycznych. Nie przytaczał szczegółowych zaleceń z zakresu kontrapunktu, wskazywał jedynie pozytywne bądź negatywne przykłady rozwiązań muzycznych.

Błędy w utworach Sieferta

Większość reguł, których łamanie w *Psalmen Davids* ganił Scacchi, miała charakter powszechnie obowiązujących, jednak warto zauważyć, że w *Cribrum musicum* szczególnie wyeksponował kwestię intencjonalnego definiowania modus w utworze. Od tego wątku rozpoczął omawianie niedostatków warsztatowych Sieferta i wracał do niego w toku traktatu kilkakrotnie⁶⁸. Na rolę modalności jako ważnego środka integracji struktury muzycznej wskazywali teoretycy od czasów Tinctorisa⁶⁹. Mimo że w siedemnastym stuleciu wiedza o naturze i roli modi stanowiła — obok znajomości kontrapunktu — podstawę warsztatu kompozytorskiego, nie wszyscy twórcy przywiązywali wagę do intencjonalnego definiowania modus. Przypuszczamy, że owo szczególne wyczulenie warszawskiego kapelmistrza na kwestie modalne było po części rezultatem lektury tych

⁶⁶ Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 8, 13, 24, 25, 51, 122, 150, 151; por. Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*..., op. cit., odpowiednio s. 39, 42, 15, 44, 25, 7, 73, 21.

⁶⁷ Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 13, 24–25, 51, 122. Przypomnijmy, że publikacje Artusiego i Scacchiego wyszły z tej samej oficyny wydawniczej. Porównanie ilustracji podajemy w: Aleksandra Patalas, *Music theory of Giovanni Maria Artusi*..., op. cit., s. 29, 34, 35.

⁶⁸ O modi w *Cribrum musicum* pisał Scacchi szerzej na s. 11, 83–86, 121–123.

⁶⁹ Dokładne omówienie poglądów dotyczących modalności od czasów *Liber de natura et proprietate tonorum* Tinctorisa prezentuje Bernhard Meier, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*..., op. cit., w szczególności rozdział 1.

tekstów Artusiego, w których zarzucał on Monteverdiemu mieszanie modi⁷⁰. Boloński teoretyk podkreślał, że utwór należy w całości utrzymać w danym modus i podkreślać go począwszy od pierwszej nuty, a na ostatniej skończywszy. Scacchi podzielał tę opinię i dlatego zarzucał Siefertowi między innymi błędne konstruowanie *exordium* i dalszych przeprowadzeń, w których zamiast imitacji podkreślającej właściwe dla wybranego modus gatunki kwartowy i kwintowy, wprowadzał imitację ściśle zachowującą wielkość interwałów⁷¹:

[Tonami] Autentycznymi nazywa się te, które są nieparzyste: (tego rodzaju są: pierwszy, trzeci, piąty, siódmy, dziewiąty, jedenasty) i te tworzą poniżej kwintę i powyżej kwartę. Plagalnymi zaś nazywa się te, które są parzyste (jak drugi, czwarty, szósty, ósmy, dziesiąty, dwunasty), i te poniżej mają kwartę, powyżej zaś kwintę. I ten rozmaity podział oktawy określa rzeczywisty zakres dźwiękowy [ambitus] każdego utworu, z którego żaden głos, zwłaszcza na początku, nie może wychodzić i błąkać się. Nie ma zaś tonu czy to autentycznego czy to plagalnego, który byłby ukształtowany z dwóch kwint czy kwart. Skoro zaś tak się sprawy mają, nie mogę się nie dziwić, że ty postępujesz odmiennie w omawianym psalmie, jeśli bowiem należał on do pierwszego tonu, należałoby na początku alt i bas utworzyć z kwarty, nie zaś z kwinty, wynika z tego bowiem, że nie masz dobrych podstaw w tego rodzaju postępowaniu muzycznym, ponieważ nie nadałeś temu utworowi prawidłowego i naturalnego ukształtowania tonu i śmiem twierdzić, że nic tylko moim zdaniem, ale i wielu innych⁷².

⁷⁰ Por. Aleksandra Patalas, analiza madrygału Monteverdiego *O Mirtillo*, w: *Historia muzyki...*, t. 1, op. cit.; Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto...*, op. cit., s. 73–77; id., *L'Artusi...*, op. cit., *Ragionamento Secondo*; id., *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi*, Venezia 1608, s. 11–12.

⁷¹ Por. Carl Dahlhaus, *Christoph Bernhard und die Theorie der modalen Imitation*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1964 nr 1.

⁷² „[...] Authenticos nimirum & Plagales: Authentici dicuntur, qui sunt de numero impari, (cujusmodi sunt Primus Tertius, Quintus, Septimus, Nonus, Vndecimus) & hac infra Quintam, & supra Quartam formant. Plagales autem nominantur, qui sunt de numero pari, (uti Secundus, Quartus, Sextus, Octavus, Decimus, & Duodecimus) atq; isti infra Quartam, supra autem Quintam habent. Et haec diversa Octavae divisio constituit verum ambitum cujuslibet cantilenae, ex quo nulla Vox, praesertim in principio, egredi & evagari debet. Nullus autem Tonus, sive Authenticus sive Plagalis, reperitur, qui duabus Quintis vel Quartis efformetur. Quae cum ita sint, non possum non mirari, te aliter agere in hoc Psalmo, cum enim ipse sit Primi Toni, debuisses Altum & Bassum in principio per Quartam, non autem per Quintam formare: nam ex hoc apparet, te minus esse fundatum in hac professione Musica, siquidem rectam & naturalem formationem Toni huic cantioni non dedisti, & hoc non tantum secundum meum sed & aliorum iudicium asserere audeo”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 11.

Znając spór Artusiego z Monteverdim, Scacchi musiał wiedzieć o możliwościach intencjonalnego mieszania cech różnych modi, jak w madrygale (*Madrigale*) uczynił „boski Claudio”, lecz usprawiedliwieniem dla takiego postępowania było jedynie wzmocnienie ekspresji tekstu słownego, co nie zachodziło w postaciach Sieferta. Scacchi opowiadał się za liczbą dwunastu modi w postaci zaprezentowanej przez Glareana i — początkowo — Zarlina, z pierwszym modusem o finalis d. Zakładał, podobnie jak autor *Le Istitutioni harmoniche*⁷³, możliwość transpozycji każdego modus o dowolny interwał, w celu dostosowania do potrzeb danego wykonania, co uwzględnił w *Missa omnium tonorum*⁷⁴.

Prócz uchybień na gruncie modalności, Scacchi doszukał się w utworach Sieferta innych licznych błędów, choć zwrócił uwagę czytelników tylko na niektóre z nich. Można je ująć w dziesięć punktów, wymienionych w *Lettera per maggiore informatione*. Według Scacchiego, Siefert:

1. nie zna ukształtowania modi ani nie podkreśla ich konsekwentnie w utworze;

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i> [*]
<i>exordium</i> zbudowane błędnie w stosunku do wybranego modus	33, I/1; 96/1; 90/1; 99/1; 101/1
imitacyjne wejście głosów dwuznaczne modalnie	33, II/3; 96/5; 90/6; 90/8
przekroczenie naturalnej (względem tonu) skali głosu (tenor: c-g ¹)	101/6; 101/14
kadencja po pierwszej części zbudowana do niewłaściwego dźwięku modus	33, I/5

2. wprowadza dwa konsonanse doskonałe po sobie, w tym — dwa tego samego rodzaju;

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i>
naprzemiennie unisony i oktawy między głosami środkowymi	99/6; 99/7

* Objaśnienie do tabeli: 33, I/1 oznacza psalm 33, część pierwsza, błąd wymieniony jako pierwszy; CI/5 oznacza *concerto* pierwsze, błąd wymieniony jako piąty.

⁷³ Por. Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*..., op. cit., s. 319–320.

⁷⁴ „Sed non aegre feras, quod hic apponam exemplum & modum formandi Tonum hunc duodecimum, & quot modis transeferri possit. [...] Verumenimvero non tantum hic Modus, seu Tonus ita diversimode transponi potest, sed omnes etiam reliqui, de quibus, ut & alijs praeceptis observationibus ad Contrapunctum pertinentibus peculiari Tractatu (favente clementia divina) fusè acturus sum”. Por. Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 123.

głosy skrajne w czterogłosie prowadzone w kwintach równoległych w dół, oddzielonych krótką pauzą	33, I/2
kwinty równoległe	33, II/11; 102/4; 102/6; 146, II/6; 75/5; 99/5; 101/2; 101/3; 101/10; CI/16; CII/8; CII/12
kwinta osiągnięta skokiem z unisonu w trójgłosie (dwa konsonanse doskonałe)	96/2; 99/2

3. nie potrafi poprawnie skonstruować imitacji dwutematycznej (*fuga doppia*);

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i>
nieumiejętne konstruowanie imitacji dwutematycznej	125/1; 146, II/1, 146, II/2
nieumiejętne konstruowanie imitacji z użyciem inwersji	6/2

4. nie posiada umiejętności poprawnego komponowania wielogłosu;

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i>
źle zbudowana kadencja w trójgłosie	CII/2
ruch wszystkich głosów w jednym kierunku	33, II/6; 33, II/7; 96/7; 125/2; 125/5; 90/4; 99/4
zbyt duża odległość między głosami	CI/20
nieuzasadniona eliminacja niskiego rejestru basowego	33, II/10
nieumiejętne konstruowanie imitacji	146, I/3; CI/1
błędne imitowanie melodii <i>cantus firmus</i>	96/5; 99/1; CI/9
postęp chromatyczny zmieniający oryginalny kształt <i>cantus firmus</i>	31/6

5. nie wie, jak powinny być wprowadzane tematy w kadencji finalnej;

Rodzaj błędu	Numer psalmu
niezręcznie budowane zakończenie (także w utworze dwutematowym)	125/[8]; 102/7; 6/6

6. błędnie prowadzi głosy;

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i>
ruch głosu w obrębie niedozwolonego interwału (5 zm, 7 zm, 6 w w dół, 4 zw, 7 w, 4 zm)	33, II/8; 31/4; 102/1; 146, II/6; 146, II/11; 90/7; 75/2; 101/12; CI/9; CI/10; CI/12; CI/15
w linii melodycznej dwa większe skoki w tym samym kierunku	146, II/11

głos (tenor) zbudowany z ciągu pięciu skoków	101/8
niewokalny skok o sekstę małą w górę	CI/11
przewodzenie głosów typowe dla instrumentu klawiszowego	CI/19

7. nie wie, co to poprawny kontrapunkt, słabo zna jego reguły;

Rodzaj błędu	Numer psalmu lub <i>concerto</i>
w pięciogłosie unison osiągnięty w ruchu przeciwnym z seksty	101/7
głosy (skrajne) prowadzone w równoległych oktawach	33, II/2; 33, II/10; 102/2; CII/6
oktawa osiągnięta w ruchu prostym	125/3; 125/7; 146, I/2; 146, II/4; 90/3; 6/1; 75/3; 75/4; 101/5; 101/9; 101/10; 101/13; 101/17; CI/21
oktawa osiągnięta skokiem z seksty	101/15; 101/16; 101/17
oktawa osiągnięta w ruchu przeciwnym z unisonu w trójgłosie, w dwugłosie	146, II/9; CI/2; CI/3; CII/13
oktawa osiągnięta skokiem w ruchu przeciwnym z kwinty	101/4
kwinta osiągnięta w ruchu prostym	33, II/5; 96/3; 125/4; 125/6; 31/3; 31/5; 102/3; 90/5; 90/9; 6/3; 99/3; CI/24; CII/3
kwinta zmniejszona w dwugłosie	99/2
głosy skrajne prowadzone w ruchu równoległym z tercji (decymy) na kwintę (duodecymę)	33, I/3
nierozwiązana kwarta ligowana	33, I/4; 33, II/10
nierozwiązana kwarta na słabej części <i>tactus</i>	96/4
nierozwiązana septyma ligowana	146, II/8
nierozwiązana kwarta zwiększona	75/6
nierozwiązana septyma na mocnej części <i>tactus</i>	CI/7; CII/1
zawieszenie na septymie	CI/8; CI/17; CI/18
niewłaściwa klauzula w basie na końcu utworu	33, I/6
ostro brzmiąca klauzula <i>gravis</i> albo <i>crassa</i> w basie	146, II/7
dysonujące dźwięki osiągane lub odprowadzone skokiem	33, II/1; 33, II/12; 96/6; 146, II/3; CII/7; CII/10; CII/11
dysonujące fuzy lub semifuzy w ozdobniku	33, II/4; CI/6; CII/9
jednoczesne użycie kwarty i sekundy o krótkiej wartości na słabej (ale też mocnej) części <i>tactus</i>	33, II/9; 102/5; 146, II/10; 91/1; 91/2; 75/7
jednoczesne wprowadzenie kwarty i sekundy o wartości minimy przy użyciu synkopy	31/2

jednoczesne użycie septymy i kwarty nieprzygotowanej	CI/4
współbrzmienie dwóch sekund na słabej części <i>tactus</i>	6/2
sekunda nierozwiązana, nieprzygotowana	101/10; CI/5
współbrzmienie kwarty zmniejszonej na nieakcentowanej minimie	31/1
nieprzygotowana kwarta na mocnej części <i>tactus</i>	31/5; CI/7; CI/14; CI/22; CII/4
ukośne brzmienie półtonu (oktawa zmniejszona)	31/1; 75/8
ukośnie brzmiące sekunda zwiększona i kwarta zwiększona w głosach skrajnych	146, I/1
ukośnie brzmiąca kwinta zmniejszona, wbrew regule (<i>mi contra fa</i>); kwarta zwiększona	146, II/5; CI/14
sekunda poprzedzająca niezręcznie unison	75/9
męcząca harmonia — naprzemienne współbrzmienia jednoimienne a A, bez właściwego cyfrowania w b. c.	6/4; 75/1
wbrew harmonii użycie bardzo ostrego akordu <i>H-dis-fis</i>	CI/13
pusta, „pasterska” harmonia w trójjłosie	CII/4
zdwojona tercja w trójjłosie	CI/23

8. nie posiada umiejętności koncipowania melodii;

Rodzaj błędu	Numer <i>concerto</i>
nieumiejętnie skomponowany ustęp dwugłosowy	CII/5
podłożone sylaby pod fuzy	CII/[16]

9. nie rozumie istoty utworów *concertato*;

Bas generalny w przekonaniu Scacchiego pełni w *concerti* Sieferta rolę dwojaką: występuje bądź jako głos fundamentalny, a więc wychodzi poza ramy *stile antico*, bądź jako dodatkowy głos wokalny, szczególnie w utworze czterogłosowym, co nie mieści się w zakresie nowej muzyki.

10. nie zna oznaczeń menzuralnych.

Rodzaj błędu	Numer <i>concerto</i>
niepoprawne oznaczenie menzuralne	CII/[14]
takt niepełny	CII/[15]
niewokalny ciąg szesnastu semifuz	CII/[17]

Scacchi wielokrotnie wyrażał dezaprobatę wobec utworów Sieferta, którego język muzyczny, pominiawszy nawet błędy kontrapunktyczne, daleki był od oczekiwania włoskiego artysty:

Gdybym dokładniej chciał zbadać twoje dzieło, to stwierdziłbym niedorzeczne kontrapunkty, sposób prowadzenia głosów nudny i bez ozdoby podwójnych kontrapunktów. Brak [w nich] inwencji, nie są podporządkowane modus, w sposób pozbawiony formy głosy błędą dowolnie to tu, to tam, tak jak ci to ukazałem przed oczami, tak iż nie jestem pewny, czy taki twój sposób komponowania i styl zasługują na miano harmonicznego⁷⁵.

[...] głosy względem siebie powinny poruszać się w bliskości, bez zbytniego oddalania się jeden od drugiego, a nie tak, jak uczynił ten ignorant, Siefert; między głosami jego utworów jest taka odległość, że — jak się zwykło mówić — przez środek przejedzie wóz sześciokonny⁷⁶.

W większości przypadków rodzaj błędów dostrzeżonych przez Scacchiego nie wymaga komentarza, choć ich interpretacja może być dyskusyjna (co wykazał Siefert w *Anticribratio*). Warto jeszcze zwrócić uwagę na uchybienie, które zostało omówione w *Cribrum musicum* i w *Lettera per maggiore informatione* niewątpliwie pod wpływem Artusiego. Wedle Scacchiego, w rezultacie błędnego ukształtowania kompozycji wokalne na sposób instrumentalny powstały niestosowne, nieharmoniczne, szybkie przebiegi melizmatyczne⁷⁷, będące konsekwencją komponowania przy klawiaturze:

wiem, że twój sposób komponowania polega raczej na praktyce, którą zdobyłeś z instrumentu muzycznego, niż na biegłości uzyskanej przez stosowanie reguł harmonicznych. Lecz najczęściej taki brak zdarza się wśród organistów, jak trafnie zauważa wielbny Giovanni Maria Artusi, Traktat 2 o niedoskonałości muzyki współczesnej, powiadając: I owi (mówi bowiem o tych, którzy palcami na klawiaturze kłecą swe

⁷⁵ „Sig; speculari exactiùs vellem istud tuum opus, inepta Contrapuncta, modulationem aridam, & absq; duplicium Contrapunctorum ornatu vtiq; invenirem: Inventiones procul desunt, observatio Tonorum non apparet: modus absq; forma Partes hinc inde ad libitum divagantur, uti ad oculos posthac tibi monstraturus sum, ita ut certè nescius sim, num iste modus & stylus nomine harmonico condecorandus sit”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 18.

⁷⁶ „[...] le parti trà di loro vadino vnite senza allontanarsi molto vna dall'altra; & non fare come hà fatto questo Ignorante del Syfert, che tra le parte delle sue Cantilene ci è tanta distanza, che come si suol dire, vi passaria vn Carro con sei Caualli in mezzo”. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nlb. 6.

⁷⁷ Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 152, punkt 4.

utwory) bredzą, ponieważ instrumenty muzyczne nie zawsze prawdziwie wskazują, i co innego jest głosami i dźwiękami szukać konsonansów w obfitości harmoniczej, co innego zaś układać swe dzieło umysłem połączonym ze zmysłem⁷⁸.

W powyższym stwierdzeniu znalazła odbicie sięgająca starożytności dyskusja o tym, czy dzieło muzyczne ocenia się umysłem czy zmysłem słuchu. W myśli Scacchiego znajdzie ona rozwinięcie w polemice z Michelim, podobnie jak rozważania o celu muzyki. W *Lettera per maggiore informatione* autor stwierdzał lakonicznie, że celem tym jest sprawianie przyjemności (*diletto*), której nie są w stanie dostarczyć niesłychanie oschłe utwory Sieferta⁷⁹. Ich słabość wynika z niezrozumienia istoty melodii, która nie tylko powinna respektować reguły kontrapunktu, lecz być kształtowana w związku ze słowem. Definiując ją w odniesieniu do *Psalmen Davids*, a więc do utworów zaklasyfikowanych do *stile antico*, Scacchi posłużył się cytatem z Artusiego (powołującego się na Zarlina), przekazującym słowa Platona: „melodia składa się z mowy, rytmu i harmonii łącznie”⁸⁰. W powyższej definicji *melodia* staje się synonimem kompozycji, przy tworzeniu której trzeba wziąć pod uwagę nie tylko poprawne zestrojenie dźwięków, ale też połączenie warstwy muzycznej ze słowem.

⁷⁸ „[...] scio tuum componendi modum potius in praxi, quam ex Instrumento Musicali comparasti, consistere, quàm in usu per Regulas harmonicas acquisito: sed plerumq; talis defectus inter Organaedum reperitur, uti benè Reuerendus Ioh. Maria Artusius, Tractat. 2. de Imperfect. Music. modernae, advertit, inquit: Et isti (loquitur enim de his, qui suas cantilenas digitis in Clavicordio consarciunt) hallucinantur, cum Instrumenta Musicalia, non semper verum ostendant, aliudq; est vocibus, & sono in harmonica facultate quaerere consonantias, aliud autem ratione cum sensu conjuncta suum opus perficere”. Ibid., s. 12. Por. Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi...*, op. cit., k. 42^r: „Si conosce che il senso è ingannato: & à questo attendono alla gagliarda questi Compositori, ò nuovi Inventori; le basta di sodisfare il senso, che perciò il giorno et la notte s'affaticano intorno a gl'instromenti per sentire lo effetto che fanno, così fatti Passaggi; & li meschini non s'accorgono, che gl'instromenti le dicono il falso, & altro è cercare con le voci, e i suoni una cosa appartenente alla facoltà Harmonica; & altro è con la ragione accompagnata col senso ritrovare il vero & l'essatto”. Pogląd Artusiego nie był odosobniony. W podobnym tonie pisał między innymi Hermann Finck w *Practica musica* (Wittenberg 1556), k. Oo iii^r; por. Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1997, s. 70.

⁷⁹ „[...] in esse vi è vna seccagine, & aridezza inaudita, che quando vengono cantate dalli cantori in luogo di delectare (conforme e il fine della Musica) rendono nausea”. Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nlb. 6.

⁸⁰ Ibid. Scacchi cytuje dosłownie ustęp zatytułowany *melodia, di che si compone z Seconda parte dell'Artusi...*, op. cit., s. 23.

O nowej muzyce. Załączki teorii stylów muzycznych

Dwa *concerti*, umieszczone na końcu *Psalmen Davids*, były powodem poruszenia w *Cribrum musicum* zagadnień dotyczących *musica moderna*. Scacchi uznał, że wbrew ich nazwie obie kompozycje ukształtowane zostały raczej jak dzieła w starym stylu. Wprowadzony w nich bas instrumentalny nie pełnił wyłącznie funkcji podpory harmonicznego, lecz miejscami traktowany był jak głos wokalny, stąd podlegał zasadom właściwym kompozycjom *a cappella*. *Concerti* nie posiadały charakterystycznej dla tego gatunku lekkości i słodyczy, którą umożliwia zastosowanie basso continuo⁸¹. W związku z tymi uchybieniami Scacchi czuł się w obowiązku wyjaśnić, na czym polega różnica pomiędzy dawnym i nowym sposobem komponowania. Objasnienia te uświadamiają nam, jak wolno torowały sobie drogę w Europie ustalenia sformułowane prawie czterdzieści lat wcześniej przez Monteverdiego⁸². Jego poglądy stały się punktem wyjścia do dyskusji o starym i nowym stylu. Scacchi pokrótce scharakteryzował „najmilszy i najelegantszy” styl obecny (*modernus, recentioris*) zestawiony ze stylem dawnym (*antiquus*). Terminów tych, bardziej pojemnych, używał mówiąc ogólnie o cechach utworów i o warsztacie kompozytorskim, natomiast gdy odnosił się ściśle do ich warstwy współbrzmieniowej, wprowadzał określenia *prima* lub *secunda praxis*⁸³. Owo rozróżnienie świadczy o tym, że Scacchi nie traktował synonimicznie pojęć „stylus modernus” („stile moderno”) i „secunda praxis” („seconda pratica”), co zwykle czyni się w dzisiejszej literaturze muzykologicznej. W pełni rozumiał intencje Monteverdiego, dla którego *seconda pratica* oznaczała sposób komponowania podporządkowany mowie i z tego powodu dopuszczający odstępstwa od zasad kontrapunktu w zakresie traktowania dysonansów. Wprowadzona w *Cribrum musicum* definicja drugiej praktyki kompozytorskiej, „ut oratio sit domina & non ancilla harmoniae”, została — co

⁸¹ Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nlb. 6: „Se la Cantilena concertata ricerca quelli requisiti ch'ha vsato il Syfert nelle sue, ne faccio giudice ogni minimo pratico di quest' Arte Musicale, si come ancora la maniera leggiadra, e soaue di ponere il Basso generale sotto la parte del Basso che modula, & anco quelle di mezzo all' vso moderno”.

⁸² Claudio Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia 1605 (wstęp); *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia 1607 (poślowie Giulia Cesara Monteverdiego).

⁸³ Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 132: „[...] in fine istius operis aliquot concentus secundum modernorum stylym & Italicè & Latinè concinnatos ponere non gravabor, ex quibus colligere poteris stylym elegantissimum & suavissimum hunc esse: & si isti quandoque ab harmonicis Regulis seu à prima praxi deflexisse videantur”.

rozumiałe – powtórzona za autorem *L'Orfeo*⁸⁴. O ile celem utworów pisanych w stylu dawnym jest osiągnięcie doskonałej harmonii, poznawanej za pomocą intelektu, będącej odwzorowaniem muzyki sfer, o tyle nowa muzyka ma przede wszystkim „nadzwyczajnym sposobem głaskać uszy”. Powyższemu podziałowi towarzyszyło, omówione wyżej, wyróżnienie dwóch typów harmonii oraz *modulatione*. Według Scacchiego, utwory Sieferta nie mieszczą się w żadnej praktyce, gdyż nie zostały skomponowane ani z uwzględnieniem ekspresji tekstu, ani reguł kontrapunktu.

Aby wykazać nieprawdziwość pogardliwej opinii Sieferta o nowej muzyce włoskiej (w tym o *dramma per musica*), autor *Cribrum musicum* umieścił w swojej publikacji kilka własnych utworów w *stile moderno*, w tym *Cantilena in stylo recitativo, at mixta*, którą opatrzył komentarzem. Wyjaśnienia wymagał głównie termin „styl recytatywny”. Wzorując się na definicji recytatywu podanej przez Periego, Scacchi stwierdzał, że ten kto go wykonuje „śpiewając mówi i mówiąc śpiewa”⁸⁵. Czerpiąc informacje ze wstępu do dramatu *La Dafne* Marca da Gagliano⁸⁶, podał kilka podstawowych informacji o historii muzyki dramatycznej, wskazując jej genezę w starożytnej Grecji i ponowne odrodzenie w roku 1600. Wymienił nazwiska pierwszych twórców *drammi*: Giulia Cacciniego i Jacopa Periego.

Wyjaśniając termin „mixta” („mieszana”), stwierdził, że charakteryzuje on lirykę wokalną, w tym — oktawy, arietty, madrygały, sonety czy lamenty. Dla tego typu utworów, najprzyjemniejszych, najelegantszych i silnie afektowanych, nie stworzono ściśle określonych reguł. Cechuje je użycie ozdobników,

⁸⁴ Ibid.: „Dico igitur, quod, si moderni declinasse videantur à priori praxi, novaeq; se applicasse, quae vix ab eximijs Musicis Theoreticis tacta fuit, non temere illi hoc fecerint, fundantur enim in oratione, & volunt, ut oratio sit domina & non ancilla harmoniae, & secundum hunc dicendi modum debent considerari, examinari ac judicari Modernorum Compositiones in melodia”.

⁸⁵ Ibid., s. 248: „Stylus iste, quem Recitativum vocant, & qui quaedam peculiaris est species Musices, ad hoc inventus est, ut quis harmonicè loqui possit: seu, est quaedam locutio harmonica: vel quo quis canendo loquitur & loquendo canit”. Por. Jacopo Peri, *L'Euridice*, k. IIr: „Onde veduto, che si trattava di poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando) stimai, che gli antichi Greci, e Romani (i quali secondo l'openione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana”; tekst Periego z tłumaczeniem Anny Szweykowskiej w: *Jak skomponować dramma per musica*, «Practica musica» 2, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1994.

⁸⁶ Marco da Gagliano, *La Dafne*, Firenze 1608, przedmowa, w: ibid.

między innymi takich, jak omówione przez Giulia Cacciniego w *Le nuove musiche*⁸⁷.

Na kartach *Cribrum musicum* został zasygnalizowany wątek, który znalazł rozwinięcie w *Breve discorso*. Posiłkując się informacjami zaczerpniętymi od Artusiego⁸⁸, Scacchi zwracał uwagę czytelników, że sztuka muzyki doskonali się wraz z upływem czasu, co można zaobserwować analizując użycie konsonansów i dysonansów. Początkowo twórcy posługiwali się tylko ograniczoną liczbą współbrzmień, którą w pełni rozszerzono w czasach Dufaya. Problem stosowania dysonansów teoretycy oddali w gestię praktyków, gdyż dysonanse nie poddają się uzasadnieniu naukowemu. Przyjęto, że można je stosować dla wyrażenia emocji, takich jak ból i smutek. Scacchi przypominał, że wiedza muzyczna posiada rozbudowany aparat teoretyczny, ma swą historię, i — jak każda inna dziedzina nauki — udoskonala się. Tym samym odnosił się do procesu przemian *prima pratica*:

Gdy czytasz, że taki rodzaj utworów muzycznych winien być definiowany na podstawie reguł i przepisów dawnych muzyków, nie odnoś tego do tych, których ludzie obdarzyli mianem wynalazców, ponieważ żadna sztuka na samym początku nie jest doskonała, zaś z upływem czasu powoli coraz bardziej jest udoskonalana i oczyszczana. Iż jest to prawda, wywodzi się stąd, że muzyka w dawnych wiekach na początku swego powstania pozbawiona była konsonansów i tylko właściwością nowoczesnych muzyków jest ruch głosów za pomocą konsonansów i według książki Artusiego *De arte contrapuncti* styl taki został wynaleziony 294 lata temu. [...] Obecnie zaś jest mowa o owych regułach, które zostały uznane za prawdziwe przez najuczeńszych mężów, na podstawie długiego doświadczenia i praktyki⁸⁹.

⁸⁷ Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 248: „In demonstrando modum componendi diversas cantilenas, ut sunt Octavae [...] coloratae, Ariettae, Madrigalia, Sonetti, Lamentationes, & aliae hujusmodi, quae diversimode & considerantur & cantantur, cum variatis accentibus, exclamationibus, gutturiis repperussionibus, Trillis, Gruppis, (uti loquuntur) reiteratis respirationibus, vocis inflexionibus obliquis, extensis, vim reassumentibus, fractis, & alijs pluribus modis, quibus cantus redditur non datur certa & determinata Regula [...]”. Por. Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, Firenze 1602, przedmowa wydana w: Zygmunt M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją*, t. 1: *Florencja*, Kraków 1992.

⁸⁸ Por. Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto...*, op. cit., s. 22, 29.

⁸⁹ „Dum legis tale genus cationum debere definiri antiquorum Regulis & praeceptis non intelligas de illis, quos inventorum nomine homines decorarunt, quia nulla are in primordijs omnino perfecta est, successu autem temporis paulatim magis ac magis excolitur & purgatur. Hocq; verum esse ex eo deducitur, quod Musica in priscis seculi in principio sui ortus Consonantiarum expers erat, & tantum modernorum est consonantijs modulari, & secundum Artusium lib. de Arte Contrapunct. talis stylus 294. abhinc annis inventus esset. Insuper secundum Ottomarium Lu-

Mimo że kształtowanie zasad kontrapunktu osiągnęło w opinii Scacchiego stadium doskonałości, nie oznacza to jednak artystycznego zastoju. Dal-szy rozwój twórczości muzycznej jest koniecznością i dokonuje się głównie na gruncie *stile moderno*, najmilszego i najelegantszego. Warszawski kapelmistrz przyznawał, że nie wszyscy zgodziliby się z jego opinią, jak na przykład Artusi, który pisał o niedoskonałościach nowej muzyki. Patrząc z dystansu na spór Artusiego z Monteverdim, warszawski kapelmistrz potrafił wyjaśnić jego istotę, zrozumieć i docenić obie strony konfliktu. Artusi postrzegał muzykę jako nadrzędną wobec mowy, podczas gdy współcześni twórcy uznają ją za podporządkowaną mowie. Zatem, odwołując się do Arystotelesa, obaj uczestnicy wymienionego sporu dyskutowali o tej samej materii muzycznej, odmiennie pojmując jej formę⁹⁰.

Językiem, w jakim zostało sformułowane *Cribrum musicum*, była powszechnie znana łacina, gdyż kapelmistrz królewski kierował swoją polemikę do szerokiego kręgu odbiorców, ale przede wszystkim do muzyków z terenów Rzeczypospolitej, Prus oraz krajów sąsiednich, głównie niemieckojęzycznych. Autor pragnął, by jego traktat został potraktowany jako tekst dydaktyczny, co było tym bardziej zasadne, że młodzież ucząca się muzyki w Rzeczypospolitej stała wobec problemu braku bieżących, rodzimych tekstów z zakresu teorii i kompozycji. *Cribrum musicum* w pewnym stopniu wypełniało tę lukę poprzez

cinium consonantiarum imperfectarum cognitio antiquis ignota fuit, quia nec Ptolomaeus nec alij ex Veteribus de istis consonantijs disseruerunt. [...] De Regulis ergo illis impraesentiarum sermo est, quae ab eruditissimis viris longa experientia & vsu comprobatae sunt". Marco Scacchi, *Cribrum musicum*..., op. cit., s. 7.

⁹⁰ „Postea, ut magis inferat, sequitur & dicit, quid verò loquendi modus ipsaq; oratio, nonne animi affectionem sequuntur? & addit; orationem autem caetera quoq; sequuntur, uti erudite Iul. Caesar Monteverde ex Platone in quadam Epistola disserit. Et quando ego dico, Modernos bene fecisse, intelligo in rebus & compositionibus minus gravibus propter rationes adductas, quod si in talibus talem stylum servassent, utiq; non approbarem. Quamvis autem Artusius librum de imperfectione Musicae modernae composuerit, notandum tamen est tam secundum Logicos quam Philosophos objecta materialia posse diversimode considerari secundum diversas rationes formales, ut v. g. Homo qui consideratur cum in Phisica, tum in Morali & Medicina, est objectum materiale horum habituum, sed diverso modo in istis consideratur: nam Medicina considerat hominem, ut sanabilem: Physica, ut corpus naturalem: Moralis, ut capacem felicitatis, seu ut felicitabilem: Et hae diversae rationes, quae considerantur ab his habitibus in homine, sunt diversa eorum objecta formalia, quamvis materiale sit idem, nimirum Homo: Ita, ad propositum nostrum, Artusius consideravit Musicam ut dominam Textus seu orationis, Moderni verò, ut ancillam Textus vel orationis: itaq; mirum non est, quod ita senserit, quia sibi proposuit diversum objectum formale, & sic non repugnat, quod Musica aliter ab alijs pertractari non possit". Ibid., s. 132–133.

przytoczenie niektórych reguł, a zwłaszcza poprzez analizę gotowych utworów. W erracie do *Cribrum musicum* jeszcze raz podkreślony został dydaktyczny cel publikacji oraz ujawniony zamiar wydania traktatu, który byłby systematycznym wykładem, a nie tekstem polemicznym:

Ten sam autor, prócz tego, że reguły i przykłady, które w swoim *Cribrum musicum* młodym miłośnikom wiedzy, mądrze ułożone i uporządkowane, ukazał (co rzeczywiście w tym zawodzie jest pożądane), obiecał oddać do druku inny traktat, tak by pominąć [w nim] tych, którzy są tak zuchwali w swej niewiedzy, nieżyczliwości i fałszu, bliscy klęski i utraty swojej dobrej sławy, i którzy prawdziwe reguły harmoniczne wazą się zaciemniać i przekręcać⁹¹.

Krytyka *Cribrum musicum*

Dokonując oglądu *Cribrum musicum* krytycznym okiem zauważamy⁹², że jednym z jego słabych punktów jest fakt pominięcia w transkrypcji, a następnie w analizie *Psalmen Davids*, tekstu słownego, co można tłumaczyć przyporządkowaniem kompozycji Sieferta do nurtu *prima pratica*. Nietrudno dopatrzeć się w tym analogii do wydania w *L'Artusi* madrygałów Monteverdiego wydrukowanych partyturowo bez tekstu. Taka procedura poddaje jednak w wątpliwość krytyczne stwierdzenia dotyczące niezrozumienia istoty melodii, zastosowania niewłaściwej *modulatione*, czy niespełnienia założeń żadnej z praktyk kompozytorskich. Sądy te uznać trzeba za wysoce subiektywne. Ewidentnie tendencyjnym uproszczeniem dokonany przez Scacchiego było potraktowanie w ten sam sposób zarówno motetowych psalmów z *cantus firmus*, jak i pisanego nowszą techniką *concerto* z basso continuo. Na ocenie dorobku Sieferta zaważyło przede wszystkim założenie, że sztuka muzyczna, rozumiana jako wiedza, opiera się na uniwersalnych zasadach, które w doskonałej postaci sformułowali Zarlino i Artusi. Odstąpić od nich można w przypadku określonych gatunków muzycznych, ale nie tych opartych na *cantus firmus*, lecz głównie tych tworzo-

⁹¹ „Idem Autor praeter Regulas, & documenta, quae in suo Cribro Musico ad Studiosorum juvenum ingenia excolenda, & intruenda, ostendit, (ne quid in tali professione restaret desiderandum) in ipsorum gratiam se Typis commissurum promittit alium tractatum de modo devitandi eos qui tantum ignorantia, malignitate, ac falsitate freti, cum bonae famae proximi sui detrimento, & jactura veras harmonicas Regular invertere, & obtuere conantur”. Ibid., s. 237 (poprawiona, zamieszczona w erracie).

⁹² Por. także George Reynolds Boyd, *The Scacchi/Siefert Controversy...*, op. cit.

nych w zgodzie z założeniami *seconda pratica*, która wyznacza w dziejach muzyki nowy rozdział. Na takiej płaszczyźnie odniesienia *Psalmen Davids* musiały jawić się w negatywnym świetle. Siefert bowiem był przestawicielem innej, północno-europejskiej tradycji muzycznej, opierającej się na doświadczeniu praktycznym, nieprzerwanej od czasów Renesansu, wciąż podlegającej przekształceniom. W jej kontekście część „błędów” zauważonych przez Scacchiego mieści się w ramach standardowych rozwiązań⁹³.

Gdański organista nie znał i nie rozumiał sporu wokół dwóch praktyk kompozytorskich, nie różnicował języka muzycznego w zależności od gatunku utworu. W swoim *Anticribratio musica*, które sprytnie dedykował królowi Władysławowi IV⁹⁴, wskazywał wzorce, w oparciu o które, w drodze obserwacji, kształtował swój język muzyczny. Powoływał się na autorytet i dzieła Sweelincka, twórców kręgu niemieckiego (Orlanda di Lasso, Hansa Lea Hasslera, Samuela Scheidta, Johanna Hermanna Scheina, Corneliusa Verdoncka, Johanna Vierdancka), ale też kompozytorów włoskich, częściowo działających na terenach Rzeczypospolitej (Luki Marenzia, Giovanniego Valentini oraz Giacomina Finettiego). Zapoznawszy się z regułami przytoczonymi przez Scacchiego postawił fundamentalne pytanie o to, czy istnieje dzieło muzyczne respektujące w pełni wszystkie wymienione normy, skoro nawet utwory samego Scacchiego zamieszczone w *Cribrum musicum* nie są wolne od błędów⁹⁵. Siefert, nie będący muzycznym erudytą, nie traktujący muzyki jako wiedzy, a także nie posiadający finansowych możliwości wydania traktatu z konieczną ilością przykładów nutowych, nie był jednak w stanie stworzyć w *Anticribratio musica* przekonującej linii obrony. Część błędów przyrzekł poprawić, z innych tłumaczył się koniecznością zachowania czytelności tekstu i jego interpretacji. Miał przedstawić tradycję muzyczną, której był kontynuatorem, i omówić bardziej dokładnie rozwiązania negatywnie oceniane przez Scacchiego, a obecne w muzyce wymienionych wyżej twórców, usiłował za

⁹³ W obronie Sieferta występowali dwudziestowieczni muzykolodzy, wykazując, że kwestionowane przez Scacchiego rozwiązania były obecne w ówczesnej praktyce kompozytorskiej. Por. Carl Dahlhaus, *Cribrum musicum...*, op. cit.; id., *Christoph Bernhard und die Theorie...*, op. cit.; Walter Werbeck, *Heinrich Schütz und der Streit...*, op. cit.; Michael Heinemann, *Scacchi, Siefert i Ninius...*, op. cit.

⁹⁴ Siefert zwracając się w *Anticribratio musica* do króla Władysława IV podkreślał, że jest on najgodniejszym adresatem dedykacji. Dziwił się, że nie jemu poświęcone zostało *Cribrum musicum* i skarżył się na sposób potraktowania przez Scacchiego. Przypominał o latach swej działalności w zespole Zygmunta III oraz oddawał się pod opiekę króla.

⁹⁵ Por. Paul Siefert, *Anticribratio musica...*, op. cit., s. 10.

pomocą znanych sobie zasad kontrapunktu dokonać krytyki utworów warszawskiego kapelmistrza wydanych w *Cribrum musicum*, mieszczących się, niestety, w większości w nurcie *seconda pratica*.

Scacchi, który umiał zrozumieć odmiennosć postaw Artusiego i Monteverdiego, nie chciał uznać odrębności stylistyki utworów Sieferta wymykającej się regułom. Trudno przypuszczać, że w podobny sposób skrytykowałby na przykład kompozycje Monteverdiego zawarte w *Vespro della Beate Vergine*, oparte wprawdzie na materiale chorałowym, ale będące przykładem syntezy elementów dawnego i nowego stylu. Pryncypialna postawa warszawskiego kapelmistrza w odniesieniu do utworów Sieferta nie odzwierciedla w pełni poglądów estetycznych Scacchiego. Autor *Missarum liber primus*, uznawał potrzebę dalszego rozwijania zarówno *stile antico*, jak i *moderno*, o czym pisał jednak dopiero w późniejszych swoich tekstach⁹⁶. Powtórzmy więc raz jeszcze, że dobór argumentów w *Cribrum musicum* i jego konkluzja były podyktowane chęcią zdyskredytowania Sieferta jako kompozytora szcycącego się perfekcyjną znajomością zasad kontrapunktu i pogardliwie spoglądającego na innych twórców.

Examen breve

Polemika między Scacchim a Siefertem miała swój ciąg dalszy w 1647 roku, po ogłoszeniu drukiem przez gdańskiego organistę *Anticribratio musica* (1645) oraz *Epithalamium* (1646) — okolicznościowej kompozycji polichoralnej na wesele króla Władysława IV z Ludwiką Marią Gonzagą. Kapelmistrz królewski najwyraźniej uznał, że tą ostatnią publikacją muzyk gdański chciał się równać ze Scacchim i wkroczył na jego terytorium, postanowił więc poskromić go po raz wtóry, metodami podobnymi do zastosowanych w *Cribrum musicum*. Opublikował trzydziestostronicową krytykę wymienionej kompozycji dedykowaną Försterowi seniorowi, zatytułowaną *Examen breve ac modestum Cantilenaе sex Chororum A Paulo Syfertio Editae*. Możemy się jedynie domyślać, że adresat dedykacji i w tym przypadku poniósł koszty druku, który, po negatywnych doświadczeniach z oficyną wenecką, powierzono drukarzowi z Braniewa, Kasparowi Weingärtnerowi. Ponieważ nie chodziło tym razem

⁹⁶ Por. np. Marco Scacchi, *Breve discorso...*, op. cit., k. 15^v.

o honor członków kapeli Władysława IV, a jedynie o zaakcentowanie pozycji Scacchiego jako królewskiego kapelmistrza, który odpowiadał za przygotowanie muzycznej oprawy wesela i koronacji królowej, niezręcznie mu było wydać kolejną krytykę pod własnym nazwiskiem i wypowiadać w ostrym tonie swoje opinie. Na karcie tytułowej druku nieznany nikomu autor, Hieronimus Ninius, przedstawiał się jako uczeń Scacchiego. Skłonni jesteśmy przypuszczać, że owym tajemniczym autorem był sam królewski kapelmistrz⁹⁷. Jeśli nawet hipoteza ta okazałaby się błędna, nie zmienia to faktu, że poprzez usta Niniusa przemawiał jego nauczyciel⁹⁸.

Examen breve w założeniach, formie, metodzie i sposobie prezentacji analiz naśladuje rozwiązania przyjęte w *Cribrum musicum* i prowadzi do tej samej konkluzji. Ponieważ jednak za przedmiot krytyki wzięty został utwór dwudziestopięciogłosowy, niemożliwe ze względów technicznych stało się zamieszczenie w druczku choćby fragmentów partytury. Króciutkie, jedno- lub dwugłosowe przykłady nutowe jedynie w niewielkim stopniu ilustrowały cały wywód, przez co znacznie stępione zostało ostrze krytyki. Podniosła się natomiast temperatura wypowiedzi. Liczne uwagi pod adresem Sieferta, które w *Cribrum musicum* podawane były w postaci aluzji bądź sentencji, tym razem sformułowane zostały wprost. O gdańskim organiście pisze się wielokrotnie jako o aroganckim ignorancie i niszczycielu wszelkiej harmonii, który jako kompozytor winien zamilknąć na zawsze i oddać swe dzieła na pożarcie płomieniom.

Oczywiście to nie *Epithalamium* budziło w autorze krytyki tak silne emocje, ale przede wszystkim fakt, że poglądy przedstawione w *Anticribratio musica*, wbrew oczekiwaniom Scacchiego, zostały zaakceptowane przez część środowiska muzycznego. W przedmowie skierowanej do Förstera Ninius wyrażał ubolewanie z powodu wydania pisma Sieferta, który nie tylko nie wykazał skruchy, lecz zuchwale skrytykował utwory królewskiego kapelmistrza. Niezachwianej arogancji organisty przypisać powinien czytelnik konieczność przeprowadzenia krytyki kolejnej jego kompozycji. Już sam jej rozbudowany tytuł budził u Niniusza sprzeciw, gdyż mógł sugerować, że *Epithalamium* wykonano podczas

⁹⁷ Pseudonim „Ninius” mógł zostać wybrany nieprzypadkowo. Żyjący w starożytnym Rzymie trybun Ninius, przyjaciel Cyncerona, zapisał się tym, że stał w jego obronie przed Senatem.

⁹⁸ Na karcie tytułowej nazwisko Scacchiego wydrukowano bardzo dużą czcionką, wybijającą się zdecydowanie na tle reszty tekstu.

zaślubin pary królewskiej⁹⁹. Przedmiotem krytyki stały się również występujące na karcie tytułowej nieścisłości związane z umiejscowieniem tej uroczystości oraz datą koronacji Ludwika Marii. Aby rozwiązać wszelkie wątpliwości co do udziału w nich muzyki Sieferta, Ninius wymienił utwory wykonane podczas koronacji, najpewniej skomponowane przez Scacchiego, w tym mszę na osiem chórów.

W *Examen breve*, podobnie jak w *Cribrum musicum*, krytyka dzieła muzycznego była środkiem prowadzącym do ostatecznej rozprawy z krnąbrnym Siefertem. O ile w polemice z 1643 roku, dotyczącej szesnastu utworów, dopatrzyl się Scacchi stu pięćdziesięciu jeden błędów, o tyle teraz, w jednej tylko kompozycji Ninius wskazał ich sześćdziesiąt pięć. Skoro autor *Psalmen Davids* nie potrafił tworzyć na cztery głosy, dlaczego wydał na światło utwór sześcióchórowy, wprowadzający w błąd studiującą młodzież?

Przedmiot i narzędzia krytyki w *Examen breve*. O muzyce polichóralnej

Byłoby interesujące i celowe dokonać oglądu skrytykowanego przez Niniusa *Epithalamium*, jednak nie możemy tego uczynić ze względu na brak dostępu do jedyne go istniejącego obecnie egzemplarza utworu Sieferta¹⁰⁰. Z treści *Examen breve* wywnioskować można, że jest to kompozycja sześcióchórowa, koncertująca, w której chóry zróżnicowane są pod względem wysokości, a głosom wokalnemu towarzyszą instrumenty (w tym: kornety i puzony) częściowo dublujące głosy, po części zaś samodzielne. W zgodzie z ideą koncertowania poszczególne odcinki utworu powierzone zostały różnym grupom wykonawczym. Obok zespołu *tutti* występują dialogi chórów, a także ustępy przeznaczone na alt solo z towarzyszeniem czterech niższych instrumentów oraz duety wokalne (alt z basem, sopran z tenorem). Ninius scharakteryzował *Epithalamium* jako utwór o zróżnicowanym przebiegu. Rozpoczyna się w sposób „szalony” („furiosus”), w fakturze imitacyjnej, w oparciu o temat skonstruowany z krótkich, skocznych motywów, przez co kojarzy się ze strukturami tanecznymi („balletti”). W odcinku środkowym tok muzyczny bez wyraźnej przyczyny

⁹⁹ Por. treść karty tytułowej: *Epithalamium In Augustissimarum Solemnitatem Nuptiarum [...] Celebratum Anno 1646. die 1. Mensis Martij*.

¹⁰⁰ Egzemplarz ten jest od wielu lat zamknięty w Bibliotece Ojców Filipinów (Padri Girolamini) w Neapolu. Niestety, mimo ponawianych próśb nie został on udostępniony muzykologom, w tym — autorce niniejszej rozprawy.

raz staje się powolny, to znowu przyspiesza. Głosy poszczególnych chórów nie wchodzą jednocześnie, lecz z wyprzedzeniem lub z opóźnieniem.

Przystępując do analizy utworu Ninius sformułował w dziewięciu punktach reguły, których powinien trzymać się kompozytor piszący utwór polichóralny. Stworzył w ten sposób dogodny dla swoich wywodów punkt odniesienia. Ponieważ w żadnym z traktatów o muzyce sformułowanych przed 1647 rokiem nie znajdziemy systematycznego i wyczerpującego wykładu zasad użycia techniki polichórnej, autor krytyki wykorzystał wskazówki podane przez Nicolę Vicentina¹⁰¹, pierwszego teoretyka szerzej omawiającego twórczość wielochórową, piszącego jednak prawie sto lat wcześniej, oraz dodał kilka własnych reguł odnoszących się do kompozycji sześciochórowej. Zostały one tak dobrane, by następnie mogły świadczyć o niewiedzy Sieferta, dlatego też należy je rozpatrywać z ostrożnym dystansem, nie zaś uznawać za uniwersalne. Pomocą w ich sformułowaniu było doświadczenie zdobyte w drodze obserwacji utworów polichóralnych, do dziś częściowo zachowanych, komponowanych przez artystów działających w Rzeczypospolitej: G. F. Aneria, autora mszy na osiem chórów, Scacchiego, twórcy mszy na szesnaście chórów wykonanej podczas pierwszego ślubu króla Władysława IV w 1637 roku, Franciszka Liliusa, sławionego przez Niniusa twórcy i wpływowego pedagoga, jego ucznia — Marcina Mielczewskiego, kapelmistrza zespołu królewicza Karola Ferdynanda Wazy oraz Bartłomieja Pękiela, wicekapelmistrza kapeli królewskiej. Ich dziełom przeciwstawione zostało Siefertowe *Epithalamium*.

Z dziewięciu reguł podanych przez Niniusa trzy (druga, piąta i szósta) stanowią streszczenie poglądów Vicentina¹⁰². Wedle piątej zasady, w celu utrzymania prawidłowej intonacji w utworze wielochórowym powinna być zachowana ciągłość brzmienia, a więc gdy pierwszy chór kończy śpiewać, drugi w tym samym momencie powinien rozpoczynać. Jego najniższy głos ma w unisonie lub oktawie podjąć dźwięk końcowy z basu pierwszego chóru. Innymi słowy, współbrzmienie finalne jednego winno stać się inicjalnym drugiego chóru (zasada szósta). Wedle reguły drugiej żywość przebiegu ma być do-

¹⁰¹ Por. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, *libro quarto*, *capitolo* XIV, XIX, XXVIII.

¹⁰² Wszystkie dziewięć reguł w wersji oryginalnej oraz w polskim tłumaczeniu podał Zygmunt M. Szwejkowski w artykule *Marco Scacchi i jego uczniowie...*, op. cit., s. 41–43 (w oryginalnej również w *Marco Scacchi and his Pupils...*, op. cit., s. 148–149). Por. Nicola Vicentino, *L'antica musica...*, op. cit., *libro quarto*, *capitolo* XXVIII (u Niniusa reguły piąta i szósta), XIV i XIX (reguła druga).

stosowana do mowy oraz warunków akustycznych pomieszczenia, w którym kompozycję się wykonuje. Odnosząc utwór Sieferta do powyższych zaleceń Ninius wykazał na przykładach, że w *Epithalamium* została złamana szósta reguła. Co do drugiej i piątej stwierdził ogólnie, że utwór skonstruowano bez przemyślenia, w sposób oschły, nieciągły. Więcej do powiedzenia miał autor krytyki omawiając pozostałych sześć reguł. Wszystkie one zostały w przekonaniu Niniusza złamane przez Sieferta. Pierwsza z nich mówi, że do tematu zaprezentowanego przez chór na początku utworu (czyli w *propositio*) powinna być dostosowana odpowiedź kolejnego chóru, a więc pomiędzy zespołami powinien zachodzić związek motywiczny zapewniający spójność i równowagę. Wedle trzeciej reguły, również w dalszym toku utworu chóry winny sobie kunsztownie odpowiadać. Na początku utworu pisanego na wiele (sześć) chórów należy wprowadzać je w kolejności od pierwszego do ostatniego, by słuchacz miał okazję zapoznać się z ich specyficznym brzmieniem i umiejscowić każdy w przestrzeni. W środku dzieła natomiast winno się postępować w zgodzie z zasadą *varietas* i ukazywać chóry w różnych konfiguracjach (reguła 7). Odnosząc się do zróżnicowania przebiegu w *Epithalamium*, który opisaliśmy wyżej, Ninius stwierdzał, że stanowi on istotny mankament dzieła. W poprawnie skonstruowanym utworze poszczególne człony powinny być spójne stylistycznie, zgodne ze sobą, nie zaś silnie skontrastowane. W szczególności nie można wplatać w przebieg poważnego utworu polichóralnego ustępów recytatywnych lub lekkich w charakterze (jak arietty czy barzelletty, reguła 4). Ze względu na właściwości słuchu, niedopuszczalne jest wprowadzanie w utworze na wiele chórów zbyt radykalnych zmian obsady, czyli odcinków solowych bądź duetów *in concerto* (z instrumentami, reguła 8).

Na podstawie powyższych stwierdzeń można by przyjąć, że w utworach polichóralnych Ninius/Scacchi cenił sobie równowagę, umiar i umiejętność dostosowania muzyki do mowy i do warunków akustycznych. Jednak, jak już zostało powiedziane, reguły nie pochodzące od Vicentina zostały zredagowane pod wpływem utworu Sieferta, w celu skrytykowania jego techniki, zasady te odnosiły się więc nie do każdego typu polichóralności, lecz do dzieł o znacznej liczbie chórów. Odpowiadają one w istocie typowo rzymskim utworom monumentalnym, nie zaś kompozycjom polichóralno-koncertującym, jak choćby mszom Mielczewskiego, Pękiela czy Scacchiego (*Missa omnium tonorum*). Ze słów Niniusza można wnosić, że uznawał on za artystycznie chybiające łączenie obsady monumentalnej z koncertującą, jak w dziełku gdańskiego organisty. Zasady podane

w *Examen breve* były bardziej wyrazem pewnych preferencji estetycznych niż odzwierciedleniem powszechnie panujących tendencji kompozytorskich i uznać je trzeba wyłącznie za postulaty. Ninius dostrzegł w *Epithalamium* jeszcze inne błędy (złamanie reguły 9), jak obecność *mi contra fa*, pustkę brzmienia spowodowaną wprowadzeniem *unisono*, niejednoczesne wchodzenie głosów chóru, stanowiące znaczne utrudnienie dla wykonawców, oraz uchybienia kontrapunkcyjne i notacyjne, dostrzeżone już przy okazji krytyki *Psalmen Davids*.

Na końcu *Examen breve* zamieszczone zostały dwa utwory Scacchiego, *Cantilena „Wir glauben all'an Jesum Christ”* oraz *Vobis datum est*. Oba stanowiły rodzaj wyzwania rzuconego gdańskiemu organiście. Pierwszy opierał się na materiale prekompozycyjnym wykorzystanym w *Psalmen Davids* Sieferta. Drugi był czytelny tylko dla wtajemniczonych w zasady *musica ficta* i teorię Arystoksenosa dotyczącą podziału całego tonu.

Polemika Ninius z Siefertem miała swój epilog w postaci zaginionego pisma pod tytułem *Examen musicum*, które gdański organista wydał w 1649 roku¹⁰³.

Do genezy klasyfikacji stylów muzycznych

Najistotniejszym fragmentem *Examen breve* jest ten odnoszący się do poglądów Vicentina, który sformułował zasadę dostosowania opracowania poszczególnych gatunków muzycznych do ich przeznaczenia. Sądzimy, że właśnie sądy zawarte w *L'antica musica*, zrodzone w połowie szesnastego wieku, stały się bezpośrednim bodźcem do stworzenia przez Scacchiego klasyfikacji stylów muzycznych. Koncepcja ta dojrzewała w umyśle królewskiego kapelmistrza już od czasu *Cribrum musicum*, gdyż stanowiła dobrą odpowiedź na zarzuty Sieferta wobec szkoły włoskiej, a następnie przeniknęła do korespondencji z Michelim, którą omawiamy w dalszym toku pracy. Wyraźnie, choć bardzo lakonicznie wyartykułowana została w *Examen breve*. Ninius stwierdzał, że — wedle nauki Scacchiego — każdy kompozytor współczesny musi sobie odpowiedzieć na następujące pytania: jakie jest przeznaczenie jego utworu, na jakie licencje względem reguł może sobie pozwolić, jakiego trzymać się stylu, jak podporządkować muzykę mowie¹⁰⁴. Autor krytyki ubolewał nad brakiem czystości stylu

¹⁰³ Por. Albert Göhler, *Verzeichnis...*, op. cit.

¹⁰⁴ Por. Hieronimus Ninius, *Examen breve...*, op. cit., k. D^v: „Quare opus omnino est bene cognoscere, quatenus sint licentiae illae, quas usurpare sibi iure Compositor potest in Cantilenis

objawiającym się przenikaniem do twórczości religijnej elementów świeckich, teatralnych. Powoływał się przy tym na następujący ustęp z dzieła Vicentini:

[...] msze i psalmy są [utworami] kościelnymi i dlatego trzeba, by ich przebieg był odmienny od francuskich chansons, madrygałów i villott. Dochodzi do tego, że niektórzy kompozytorzy komponują wbrew tematyce mszy, ponieważ ona wymaga przebiegu poważnego, bardziej przepełnionego modlitwą niż zmysłowością. A niektórzy komponują mszę opartą na madrygale i na chanson albo na *battaglii*, tak że gdy się słyszy takie utwory w kościele, doprowadza to każdego do śmiechu. Wydaje się, że świątynia Boga staje się miejscem wykonywania rzeczy zmysłowych i śmiesznych, tak jakby była sceną, gdzie pozwala się wykonywać wszystkie rodzaje muzyki komicznej, śmiesznej i zmysłowej. [...] Z pewnością należy [na to] zwrócić wielką uwagę i czynić rozróżnienie, komponując utwór do wykonania w kościele i ten, który ma się śpiewać w komnacie. A kompozytor musi dokonać odpowiedniego osądu i skomponować swoje utwory wedle tematu i treści słów [...]¹⁰⁵.

Dobry kompozytor musi w odmienny sposób tworzyć na potrzeby kościoła, komnaty i sceny teatralnej. Owe trzy obszary funkcjonowania dzieł muzycznych, które należy odpowiednio różnicować, to nic innego jak trzy style stanowiące podstawę klasyfikacji Scacchiego, która musiała zostać ukształtowana najpóźniej w latach 1646–1647. Paradoksalnie słowa Vicentini, pisane jeszcze przed zakończeniem Soboru Trydenckiego, który podnoszonym przez teoretyka kwestiom poświęcił wiele uwagi, przeniesione teraz w zupełnie inny kontekst, stały się podstawą systematyki uznawanej za nowatorską.

suis; quomodo videlicet, & quando. Atque haec ea demum difficultas magna est, quam Schola invenit Schachiana in Musica recentiori, id est quo pacto considerandae sint Cantilenae, cum ab Artifice contextuntur, quem tenere stylum debeat, quam regulam inire, qua ratione debeat orationi subijcere Harmoniam, quod servandum discrimen sit inter Cantilenas Ecclesiasticas, & cubiculi privatas, has vero rursus qua differentia possit à Theatralibus distinguere &c.”.

¹⁰⁵ Nicola Vicentino, *L'antica musica...*, op. cit., k. 79^v, *libro quarto, capitolo XIX*: „[...] le Messe, & Psalmi essendo Ecclesiastici, è pur il dovere, che il proceder di quelle sià differente, da quello delle Canzoni Franzese, & da Madrigali, et da Villotte, avenga che alcuni compositori, compongano, alla riversa del soggetto, della Messa. perche quella vuole, il proceder con gravità, & piu pieno di divotione, che di lascivia; & alcuni comporrono una Messa sopra un Madrigale, & sopra una Canzone Francese, ò sopra la battaglia, che quando nelle chiese s'odeno tali compositioni, induceno ogniuno al ridere, che pare quasi che il tempio di Dio, sia diventato luogo, da recitare cose lascive, & ridiculose, come se'l si fusse in una scena, ove è lecito recitar ogni sorte di Musica da Buffoni, ridiculosa, et lasciva. [...] certamente molto rispetto si dè haverà, & gran differenza si farà a comporre una compositione, da cantare in Chiesa, a quella che si da cantare in camera, & il compositore, dè haverè il suo giuditio limato, & comporre le sue compositioni secondo il soggetto, & il proposito, delle parole [...]”.