

III.4. W POLEMICE INSPIROWANEJ DZIEŁAMI WERNERA

Praemessa musicalia. Utwory w stile moderno

O ile wcześniej omówione polemiki Scacchiego koncentrowały się wokół krytyki dzieł twórców starszych od niego o jedno pokolenie, o tyle trzeci nurt w jego piśmiennictwie ma związek z pochwałą dorobku artysty o kilkanaście lat od niego młodszego, Christopha Wernera (ok. 1619–1650)¹²³. Zaliczał się on do najaktywniejszych muzyków w gdańskim środowisku, gdzie odegrał istotną rolę w kultywowaniu nowego stylu muzycznego oraz idei *seconda pratica*. Jego postawa twórcza stanowiła wyraźny kontrast w stosunku do preferencji artystycznych Sieferta. Ten podlegał zwierzchnictwu młodego Wernera, gdy zastępował on schorowanego Kaspara Förstera seniora na stanowisku kapelmistrza w kościele Najświętszej Marii Panny¹²⁴. Wiele wskazuje na to, że Siefert krytycznie ocenił debiutancki zbiór Wernera wydrukowany w oficynie królewieckiej w 1646 roku, zatytułowany *Praemessa musicalia*, zawierający małopłosowe koncerty kościelne. Przypomnijmy, że publikacja ukazała się tuż po tym, jak w Gdańsku celebrowano powitanie przyszłej królowej, Ludwiki Marii. Uroczystości te uświetniła między innymi muzyka Wernera, natomiast nie doszło wówczas do wykonania przygotowanego z tej okazji *Epithalamium* Sieferta. Mogło to przyczynić się do powstania konfliktu między oboma kompozytorami, o czym świadczy fakt, że Werner zdecydował się przesłać swoje utwory na ręce Scacchiego wraz z prośbą o poparcie¹²⁵.

¹²³ Więcej o kompozytorze piszemy w artykule *Die Kompositionen von Christoph Werner...*, op. cit.

¹²⁴ Förster zaczął stopniowo ślepnąć poczynawszy od 1641 r.

¹²⁵ O nieprzychylnym stosunku Sieferta do autora *Praemessa musicalia* świadczą sformułowania zawarte w liście Scacchiego do gdańskiego kantora, w *Canones nonnulli* oraz w przedmowie do wydania *Musicalische Arien* Wernera. Por. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum...*, op. cit., s. nlb. 1: „Praemissa musicalia, quae Regiomonti Anno Salutis 1646 D. V. in lucem edidit, diligenter evolvi et expendi; qui porro de illis sentiam exponere non gravabor, ne quis forte minus peritus, ea, quae percipere nequit contemnendi ac traducendi occasione arripiat: cum reperiantur nonnulli, qui faciles quidem sunt ad ferendas de aliorum operibus iniquas censuras; cum vero simile quippiam praestare debent, vel quae in aliis carpunt evitare, insuperabiles difficultates experiuntur”.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy rozpoczęła się znajomość obu twórców. Werner był jednym z tych muzyków, do których trafiły egzemplarze *Cribrum musicum*. 29 maja 1646 roku wysłał z Gdańska do Scacchiego pełen admiracji list z podziękowaniem. Wcześniej, w lutym tego samego roku, obaj kompozytorzy zapewne spotkali się w mieście nad Motławą, podczas wspomnianych uroczystości na cześć przyszłej królowej. Mimo pojawiających się w najnowszej literaturze muzykologicznej¹²⁶ sugestii, że Werner był uczniem Scacchiego, nie znajdujemy potwierdzenia tego przypuszczenia. Przeciwno takiej tezie przemawia oficjalna, choć bardzo uprzejma forma, w jakiej gdański kantor zwracał się do warszawskiego kapelmistrza. Ani razu nie nazwał go swoim nauczycielem, choć byłby to dla młodego muzyka rodzaj pożądanej rekomendacji. Wprawdzie w liście z 30 grudnia 1649 roku, skierowanym do elektora saskiego, Johanna Georga I, jego syn, przedstawiając sylwetkę Wernera, uznał go za ucznia Scacchiego, lecz miało to miejsce już po opublikowaniu dwóch pism królewskiego kapelmistrza wysoko oceniających dorobek młodego kompozytora. Stąd mogło powstać wrażenie, że Werner studiował u włoskiego mistrza.

Kolekcja *Praemessa musicalia* odegrała ważną rolę w historii muzyki gdańskiej, gdyż była pierwszą publikacją w nowym, „włoskim” stylu, przygotowaną przez lokalnego twórcę. Niektóre z *concerti* miały swoje prawykonanie w kościele św. Katarzyny, powstały bowiem dla uświetnienia liturgii. Pozostałe, o charakterze okolicznościowym, zostały zamówione przez mieszczan gdańskich: na ślub Valentiusa a Bodeck, z okazji urodzin syna wielbnego Johananna Mochingera, profesora gimnazjum gdańskiego, a także na zamówienie Michaela Hövela. Osobistą wymowę ma kompozycja *O du Allersüssester*, napisana przez Wernera po śmierci synka, Friedricha. Koncerty, ułożone do tekstów niemieckich i łacińskich, przeznaczone zostały na jeden lub dwa głosy wokalne, częściowo z towarzyszeniem instrumentów (por. Tabela 19). Zgodnie z ówczesną praktyką wykonawczą i w celu dostosowania do możliwości kapel kościelnych, Werner zastosował w koncertach alternatywną obsadę głosów wokalnych. Połowę kompozycji zaopatrzył w partie dwojga skrzypiec, które mogły być w razie konieczności zastępowane przez kornety lub wiole. Utwory dwugłosowe przeznaczył głównie dla par głosów wyższych, natomiast w kompozycjach wokально-instrumentalnych wprowadził brzmieniowy kontrast dwojga skrzypiec i niższych partii wokalnych.

¹²⁶ Por. Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music...*, op. cit., s. 30.

Tabela 19. *Praemessa musicalia* (1646) — zawartość zbioru

L. p.	Incipit tekstu / dedykacja	Obsada
a 1		
1.	<i>Ego dormio</i>	A, b. c.
2.	<i>Laetentur Coeli</i>	T/C, b. c.
3.	<i>Ex ore infantium</i>	S/A, b. c.
4.	<i>Was betrübstu dich</i>	Bar, b. c.
5.	<i>Circunderunt me</i>	B, b. c.
a 2		
6.	<i>Exaudi Deus</i>	TT/CC, b. c.
7a.	<i>In dir ist Freude (prima pars) Ad Voluntatem Ampliss. Viri, Dn. Mich: Hövelij, vet. Civ. COS.</i>	CC/AT, b. c.
7b.	<i>Wenn wir dich haben (secunda pars)</i>	CC/AT, b. c.
a 3		
8.	<i>Exulta Filia Sion Honori nuptiar: Nobiliss: Dn. Valent. a Bodeck Patricij prim. Ged. celebrat:</i>	A, 2 vni/cor, b. c.
9.	<i>Herr nun lessestu deinen Diener</i>	A, 2 vni, b. c.
10.	<i>Jubilate Deo</i>	T/C, 2 vni, b. c.
11.	<i>Ich dancke dem Herrn</i>	A, 2 vni, b. c.
12.	<i>O du Allersüssester In Obitum Filioli sui dilectissimi Frid. Werneri</i>	A, 2 vni, b. c.
13.	<i>O Lux beata Trinitas</i>	A, 2 vni/2 cor., b. c.
a 4		
14.	<i>Ach mein hertzliebes Jesulein</i>	AA/SS, 2 vni/2 vle, b. c.
15.	<i>Laudandus Dominus In Natalitium Baptistae, admod Rev. & celeberr. Dn. Johan. Mochingero</i>	T, 2 vni, vla da gamba, b. c.

Utwory, w typowej dla gatunku formie wieloodcinkowej, już na pierwszy rzut oka ujawniają wszelkie cechy nowego stylu. W zakresie doboru środków technicznych wychodzą śmiało poza rozwiązania obecne w zachowanych utworach religijnych Scacchiego. *Modulatione w concerti* Wernera silnie podporządkowana została formie i treści tekstu. W celach ekspresyjnych odpowiednio wplecione zostały dysonanse, na ogół wprowadzane jednak zgodnie z regułami kontrapunktu. Środkami wyrazowymi stały się wszystkie elementy kompozycji, w tym: odpowiednio dobrane interwały w linii melodycznej, zestawienia współbrzmień wielko- i małotercjowych, pochody chromatyczne, rejestry głosowe, repetycje melodyczne, ozdobniki, faktura. Linia melodyczna, o zmiennym charakterze, raz zbliża się do postaci madrygałowej, raz do recytatywu (por. Przykład 67).

Przykład 67: Christoph Werner, *O du Allersüßester* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 62–70

Ach, ach wann wer - de ich da - hin kom - men wann wer - de ich doch ein - mal vor dei - nem

An - ge - sich - te er - schei - nen wann wer - de ich von dei - ner Schön - heit satt wer - den?

Istotna rola przypadła ozdobnikom, już nie stereotypowym diminucjom, lecz ekspresyjnym figurom typu *accenti*, *trilli*, *passaggi*, opisywanym przez Cacciniego w przedmowie do *Le nuove musiche* (por. Przykład 68).

Przykład 68: Christoph Werner, *Ego dormio* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 1–29

E - go dor - mi - o et cor me - um vi - gi - lat cor me - um vi -

gi - lat cor me - um vi - gi - lat Vox di - le - cti me - i pul -

- san - tis: A - pe - ri a - pe - ri

mi - hi so - ror me a a - mi - ca me co - lum - ba me im - ma - cu -

- la - ta me

W *Ego dormio* (t. 26–27) Werner sięgnął również po ulubiony w jego czasach efekt echa, szeroko obecny na gruncie wczesnego *dramma per musica*. W swoich koncertach interpretował przede wszystkim afekty ewokowane przez tekst słowny. Zmiana agogiczna (*Presto*) w *Exaudi Deus* (Przykład 69a), połączona z *anabasis*, *gradatio* i deklamacją, posłużyła wywołaniu efektu wzburzenia. Rozwiązanie to częściowo nawiązuje do monteverdiańskiej koncepcji *stile concitato*. Afekt smutku w *Was betrübstu dich* (Przykład 69b) podkreślony został poprzez użycie postępów chromatycznych (*pathopoeia*), fraz opadających oraz chwiejności modalnej. Zastosowanie trójdzielnej menzury oraz łagodny, melizmatyczny tok melodyczny tworzą nastrój radości w *Laetentur Coeli*. Kontrast rejestrów połączony z zastosowaniem figur *anabasis* i *kathabasis* pełnią funkcję ilustracyjną (por. Przykład 69c). Werner nie stronił również od typowych madrygalizmów, czego przykładem jest ozdobnik o falistym rysunku przy „Circunderunt me” (por. Przykład 70).

Przykład 69a: Christoph Werner, *Exaudi Deus* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 57–61

Example 69a shows a musical score for three parts: T.C. (Tenor Contralto), T.C. (Tenor Contralto), and B.c. (Basso continuo). The tempo is marked *Presto*. The lyrics are: -tes: et in i - ra in i - ra in i - ra mo - le - sti e - rant mi - hi. The B.c. part includes figured bass notation: #, 6, #, #, 6, 7 4 #.

Przykład 69b: Christoph Werner, *Was betrübstu dich* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 1–12

Example 69b shows a musical score for two parts: Bar. (Baritone) and B.c. (Basso continuo). The lyrics are: Was be - trüb - stu dich mei - ne See - le was was be - trüb - stu dich mei - ne See - le. The B.c. part includes figured bass notation: 6 5, # b, 7, # b, 6 5, 5 6, 4 #, #, 4 #.

Przykład 69c: Christoph Werner, *Laetentur Coeli* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 1–10

T/C

Lae - ten - tur coe - li lae - ten - tur coe - li et e - xul - tet

B.c.

5 6 5 6 5 6 6 4 # #

Przykład 70: Christoph Werner, *Circunderunt me* (*Praemessa musicalia*, 1646), t. 1–13

B

Cir - cun - de - de - runt me cir - cun - de - de - runt me vir - tu - ti mul - ti

B.c.

6 5 4 # # # 6 # 6 5 6 5 4

Religijne *concerti* Wernera reprezentowały już całkowicie barokowy język muzyczny. Mieściły się w nurcie muzyki niemieckiej pozostającej pod wpływem wzorców włoskich, wytyczonym przez Heinricha Schütza między innymi w *Kleine geistliche Konzerte*. Kantor od św. Katarzyny najprawdopodobniej inspirował się również kompozycjami Monteverdiego, o czym świadczy instrumentalny fragment koncertu Wernera *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, do złudzenia przypominający toccatę otwierającą *Vespro della Beata Vergine*¹²⁷.

¹²⁷ Podobieństwo zauważył i opisał Geoffrey Webber, *North German Church Music...*, op. cit., s. 166–167. Wymieniony koncert, nie będący częścią *Praemessa musicalia*, przeznaczony na trzy chóry (CATB), dwie trąbki, puzon, dwa kornety, violone i b. c., zachował się w partyturowym odpisie w Ratsbücherei w Lüneburgu.

List „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum”. Klasyfikacja stylów muzycznych

Scacchi, otrzymawszy druk *Praemessa musicalia*, postanowił poprzeć jego autora, tym bardziej, że bliska mu była stylistyka utworów Wernera. Sformułował zatem list otwarty, adresowany „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum”, który do naszych czasów dotrwał w postaci unikalnego odpisu dołączonego do hamburskiego egzemplarza *Cribrum musicum*. Sądzymy, że ów niedatowany manuskrypt jest kopią druku wykonanego najprawdopodobniej w warszawskiej oficynie Piotra Elerta w 1647 roku. Do wydania doszło najwcześniej w drugim kwartale tego roku, już po opublikowaniu w marcu *Consideratio canonum*. Co więcej, zbieżność pewnych treści listu z regułami i opiniami zamieszczonymi w *Examen breve*, również z 1647 roku, pozwala sądzić, że oba teksty powstały w bliskim następstwie czasowym¹²⁸. O tym, że pismo do Wernera zostało wydane drukiem, świadczy następujące sformułowanie Scacchiego, pochodzące z *Canones nonnulli*, odsyłające czytelników do lektury omawianego listu:

[...] aby *Mowa była Panią Harmonii*, jak zaznaczyłem w moim *Cribrum musicum*, s. 132, 133, jak i w listownej rozprawie dotyczącej Pańskiej *Praemessa musicalia*, k. 3 i 4¹²⁹.

Kilkustronicowy list, który stanowić miał ocenę utworów ze zbioru *Praemessa musicalia*, stał się dobrą okazją do zaprezentowania przez Scacchiego propozycji usystematyzowania bieżącej twórczości muzycznej. Obok ważkich stwierdzeń z zakresu teorii muzyki zawiera również treści odnoszące się do sporu z Siefertem. Autor nadał pisemku formę przemyślaną i w ogólnych zarysach zbliżoną do jego wcześniejszych polemik. W zagajeniu znalazło się podziękowanie za przesłanie zbioru Wernera oraz wyjaśnienie powodu wydania listu. Scacchi, zapewniając o swojej życzliwości zaznaczał, że chciał ubiec niekompetentne i nieżyczliwe osoby (czytaj: Sieferta) mogące swoją krytyką negatywnie wypłynąć na dalszą karierę autora *Praemessa musicalia*.

¹²⁸ Zbieżności dotyczące zasad tworzenia dzieł polichoralnych wykazał Zygmunt M. Szwejkowski w artykułach *Marco Scacchi i jego uczniowie...*, op. cit., s. 41-43 oraz *Marco Scacchi and his Pupils...*, op. cit., s. 148-149. Autor artykułu nie utożsamia jednak Niniusa ze Scacchim.

¹²⁹ „[...] ut *Oratio sit Domina Harmoniae*, sicuti annotavi in *Cribro meo musico*, [p]ag. 132. 133. nec non *Discursu Epistolari Praemessa Musicalia Dis. Tuae concernente pl. 3. & 4*”. Marco Scacchi, *Canones nonnulli...*, op. cit., s. 2.

Pierwszą połowę listu wypełnia przedstawienie trzech stylów obecnych w bieżącej twórczości muzycznej: kościelnego, kameralnego i teatralnego albo scenicznego¹³⁰. Wprowadzając tę klasyfikację, której załączki znajdujemy we wcześniejszych polemikach, począwszy od *Cribrum musicum*, Scacchi przede wszystkim wykazał, że muzyka jego czasów odznacza się niespotykanym wcześniej bogactwem wynikającym z różnorodności technik i gatunków. Podkreślał, że wbrew opinii Sieferta poszczególne typy utworów rządzą się do pewnego stopnia swoistymi prawami, o czym wiedzą dobrze wykształceni kompozytorzy, dlatego bezpodstawne są obawy, że muzyka kościelna profanowana jest użyciem nieodpowiednich środków. Biorąc pod uwagę okoliczności powstania listu do Wernera oraz treść wcześniejszych polemik Scacchiego, łatwo zrozumieć, dlaczego styl kameralny i teatralny są w nim jedynie wzmiankowane, a w centrum uwagi znalazły się utwory przeznaczone do wykonania w świątyni. Ów trójpodział muzyki współczesnej królewski kapelmistrz dostrzegał również we własnym dorobku. Jak stwierdziliśmy przy okazji omawiania *Examen breve*, uzasadnienie teoretyczne dla swojej klasyfikacji znalazł Scacchi w poglądach Vicentina. Wyróżnione przez autora *L'antica musica* obszary twórczości warszawski kapelmistrz nazwał stylami i wypełnił nową treścią podając przykłady uprawianych w jego czasach gatunków muzycznych i kwalifikując je do *prima* lub *seconda pratica*. Użycie terminu „styl” oznaczało, że każdy z trzech typów twórczości posiadał swoją specyfikę, pozostającą w ścisłym związku z przeznaczeniem kompozycji, choć był wewnątrznie zróżnicowany. Owe style autor listu podzielił dalej na podtypy, również nazwane stylami, spójne w zakresie stosowanych środków kompozytorskich. W ten sposób w ramach *stylus ecclesiasticus* wydzielone zostały cztery dalsze podstyle¹³¹:

[...] pierwszy obejmuje msze, motety i tym podobne utwory na 4, 5, 6, 8 głosów bez organów. Drugi natomiast — te same utwory z dodatkiem organów, tak, aby także

¹³⁰ „Primum igitur assero triplicem omnino stylum in Arte Musices reperiri. Primum, Ecclesiasticum; Alterum Cubicularem; Postremum, Scenicum seu Theatralem: quorum singulos diversis etiam modis à peritis considerari oportet”. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum*, op. cit., s. nłb. 1.

¹³¹ Zygmunt M. Szwejkowski w książce *Musica moderna...*, op. cit., s. 100, na określenie owych stylów niższego rzędu wprowadził termin „gatunek”, z którego jednak rezygnujemy, zastępując go bliższym intencjom Scacchiego słowem „podstyl”.

więcej pełnych chórów można było rozstawić. Trzeci — podobne utwory *in concerto*, Czwarty wreszcie — motety według użycia współczesnego¹³².

Styl kościelny był jedynym, który Scacchi w liście do Wenera omówił bardziej szczegółowo. Nie sformułował przy tym całkiem nowych zasad, lecz wykorzystał te obecne w jego wcześniejszych polemikach, ujęte jedynie w inne słowa. W odniesieniu do utworów *a cappella* (podstyl pierwszy) podał wybrane reguły z *Cribrum musicum*, odpowiadające błędom dostrzeżonym u Sieferta, nie skupiał się jednak na detalach, lecz kreślił ogólną wizję tego typu dzieł. Twierdził więc, że

Msze bez organów wymagają stylu poważnego, dostosowanego do wzbudzania pobożności, a równocześnie pogodnego, takiego, w jakim są [pisane] msze Josquina, Lassa, Palestriny (książąt wśród muzyków) i wielu innych, o których dla krótkości przemilczę¹³³.

Podkreślił, że utwory *a cappella*, dla których wzorem są dzieła wymienionych wyżej twórców, jak żadne inne wymagają ścisłego przestrzegania reguł traktowania konsonansów i dysonansów. Wskazywał, że kompozycje takie należy układać raczej w menzurze *alla breve*, w wolniejszym rytmie, bez użycia rozbudowanych diminucji. *Modulatione* winna uwzględniać głównie ruch łączny, a głosy — mieścić się we właściwych dla nich rejestrach. Imitacje, których temat nie powinien przekraczać siedmiu *tactus*, muszą być budowane w zgodzie z obranym modus, a części środkowe kompozycji (np. „Christe eleison” w mszy) powinny kończyć się kadencją zbudowaną na dominancie. W przypadku mszy z udziałem chorałowego *cantus firmus*, pisanych techniką *alternatim*, należy skorelować modus polifonii i chorału. Brzmienie utworu winno być głównie konsonansowe, skupione i pełne czyli oparte na trójdźwiękach¹³⁴.

¹³² „Ecclesiasticus in quatuor iterum stylos dividitur. Primus comprehendit Missas, Motetta, et similes Cantilenas 4. 5. 6. 8. Vocum, absq; organo. Secundus easdem Cantilenas, adiuncto organo, ita, ut plures etiam chori pleni possint constitui. Tertius similes Cantilenas in Concerto. Quartus demum Motetta juxta usum modernum”. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum*, op. cit., s. nlb. 1.

¹³³ „Missae sine organo requirunt stylum gravem, ad devotionem excitandam accommodatum, et simul hilarem, cujusmodi sunt Missae à Jasquino, Lasso [w manuskrypcie błędnie: Lupo], Palestino: (Musicorum Principibus:) aliisq; compluribus, quos brevitatis causa reticeo, composita”. Ibid.

¹³⁴ „In huiusmodi ergò compositionibus, quarum norma ex praecitatis maximè Authoribus desumenda, ista praecipuè sunt observanda. Primò ut Figurae et Tactus sub Tempore Binario (quod vulgo dicitur *alla breve*) constituentur. Secundò cavendum, ne sub Semiminimis

W drugim i trzecim podstylu kościelnym znalazły się utwory polichóralne oraz polichóralno-koncertujące. Wymieniając kompozycje *cum concerto* królewski kapelmistrz miał na myśli nie tyle msze i motety z udziałem instrumentów dublujących głosy wokalne, co te z samodzielnymi, koncertującymi głosami instrumentalnymi. Uściślenie to możemy poczynić w oparciu o następujący fragment z *Canones nonnulli*:

Dlatego mówię, że nie wszystkie msze traktowane są przez artystę wedle jednego i tego samego typu reguł; inaczej bowiem są traktowane msze na 4, 5 i 6 głosów, stworzone ściśle na chór, inaczej zaś śpiewane na sposób koncertujący i pełny [= polichóralny]¹³⁵.

Dla obu grup utworów (drugi i trzeci podstyl) podał Scacchi pięć reguł¹³⁶, które niemal w całości stanowią powielenie zasad podanych w *Examen breve*.

verba canantur. Teritiò non plures Fusae [oryg. Fugae] quàm duae simul ponendae hoc modo: [przykład muzyczny] vel alio simili: idq; non nisi rarò. Continuatio verò Fusarum hujusmodi similes penitus prohibentur: [przykład muzyczny]. Quartò Pars consequens Fugam à chorda naturali, ac propè consona incipiat. Quintò Partes Cantilenae inter se, quam fieri potest maximè gradatim in modulatione progrediantur. Sextò Altus nunquam sit inferior Basso; Tenor autem perrarò. Septimò Fugae propositio sex aut septem Tactus non excedat. Octavò Cantilena quoad fieri potest plena sit, observando stylum Palestini aliorumq; Excellentium Autorum. In hujusmodi demum compositionibus omni studio curandum est, ut partes inter se quàm maximè cohaereant, suasq; habeant consonantias, ex quidem in Missa cuiuscunq; Toni PRIMUM KYRIE finiri debet in principali chorda ejusdem Toni: At vero CHRISTE in chorda media: si autem esset fundata in subjecto aliquo Cantus Primi, in ea chorda finiri debet, à quà organistae respondententi est incipiendum, et organista rursus in ea, quae dabit initium Cantilenae. Qua in re maxima solet esse difficultas, cum tonus accommodari debeat Cantui plano". Ibid., s. nrb. 1-2.

¹³⁵ „[...] Missas non omnes sub una eademq; specie Regulae considerari ab artifice; aliam enim habent considerationem illae Missae à 4. 5. & 6. Vocibus ad Chorum propriè constitutae, aliam etiam concertatim & plenè concinendae". Marco Scacchi, *Canones nonnulli...*, op. cit., s. 1.

¹³⁶ „Circa cantilenas, quae plures Choros includunt, aliquas tantum communes Regulas attingam: caeteroqui plurimum in praxi est situm, ut aptè illorum inter se connexio disponatur. Primum igitur in compositione ad plures choros observandum est omninò, ut ab eadem chorda, in quà unus desinit, incipiat alter, nisi punctum firmum intercedat, ut in hoc Exemplo apparet: [przykład muzyczny]. At verò transeundo ab unà chorda ad aliam, quando omnes simul canunt, vel post unum chorum in omnibusque simul incipiendum, plurimum attendere debet artifex, ut à chorda quae proxima sit antecedenti, et magis sonora, capiatur initium. Secundo, Responsiones inter choros mutuam habeant relationem, debita cum Proportionem. Tertiò. Cavenda est nimia in propositionibus prolixitas, ne responsiones taedium pareant. Quartò. Nimia modulationis celeritas fugienda, praesertim, quando chori ab invicem sunt separati ac distantes. Quintò deniq; tota perfectio in ipso componendi modo, et praecipue in nobili, generosa, pia juxta verborum sensum modulatione consistit, et quidem in Cantilena plena vitari debet nimia vacuitas. Si verò sit cum Concerto ita est contexenda, ut non superetur plenum à Concerto, sed potius media quaedam via tenenda est, ut neq; sit nimius excessus in concerto, neq; in pleno. Atq; ut alia documenta, quibus folia impleri possent, omittam, cum praecipuè a maturo et prudenti iudicio res tota dependeat,

Przed wszystkim kompozycje te, jak każde, winno się pisać z uwzględnieniem ich przeznaczenia, a więc z myślą o nabożnym skupieniu i stosownie do znaczenia słów (reguła 5). Scacchi zakładał, że powinny podlegać ustalonym regułom kontrapunktu, choć przyznawał, że ze względu na dużą ilość głosów oraz udział zespołu instrumentalnego, a więc techniki koncertującej, respektowanie wszystkich zasad może okazać się niemożliwe. Nie można jednak dopuszczać błędów kontrapunktycznych o znaczeniu fundamentalnym, które przekraczałyby granice sztuki muzycznej. Prezentując swoją wizję polichóralności kapelmistrz królewski, podobnie jak w *Examen breve*, większość uwag odnosił do dzieł typu *cori spezzati*, pisanych na równoważne chóry. Domagał się więc respektowania reguł podanych przez Vicentina (w punktach 1, 2, 3, 5). Część zasad (punkty 4, 5) miała związek z kształtowaniem brzmienia kompozycji w zależności od warunków akustycznych świątyni. W przypadku utworów na większą liczbę chórów Scacchi postulował niezbyt szybki tok rytmiczny i wynikające stąd ograniczenie długości *propositio*, by odpowiedzi nie wypadły nużąco, oraz stosowanie pełnych współbrzmień. W odniesieniu do dzieł polichóralnych z udziałem zespołu instrumentów (*cum concerto*), takich jak jego *Missa omnium tonorum*, kapelmistrz poczynił uwagę dotyczącą konieczności zachowania równowagi brzmienia pomiędzy grupami wykonawczymi. Przestrzegał przed nadmiernym rozbudowaniem *concerto*, które mogłoby zdominować partie wokalne.

Scacchi przekonywał czytelników, że utwory należące do trzech pierwszych podstylów w ramach *stylus ecclesiasticus* winny być podporządkowane regułom kontrapunktu odnośnie do traktowania konsonansów i dysonansów, ponieważ — w jego opinii — należą do nurtu *prima pratica*. Komponując tego rodzaju dzieła twórcy koncentrowali się na harmonijnym zestrojeniu dźwięków, na efek-

omnes istae Cantilenae, iisdem regulantur praeceptis, quae pro antecedente praxi attulimus, ut nimirum in Missis 4. 5. 6. 8. vocum accurate observentur Harmonicae praeceptiones, neq; enim Compositori fas esse debet, aliquam sibi licentiam contra istas usurpare, nisi id forte in casu quodam necessitatis vitari planè non possit. Idem prorsus statuo de Psalmis et Motettis 4. 5. 6. Vocum. In cantilenis vero ad plures choros, sive cum concerto sint, sive plenae, quamvis ad primam praxin pertineant, propter vocum tamen multitudinem, vel etiam ob Concertum, non tanto cum rigore Compositor ad Regulas astringi debet, uti fit in Missis, Psalmis, Motettis 4. 5. Vocum: Nam quo major sit vocum numerus, eò major etiam erit libertas, praesertim in Concertis, aliquam usurpandi licentiam, quae tamen terminos et rationem artis musicae non excedat. Quà in re summae indices occurrunt, difficultates in Cantilenis ejusmodi componendis". Ibid., s. nlb. 2-3. Por. Zygmunt M. Szweykowski, *Marco Scacchi i jego uczniowie...*, op. cit., s. 39-40 oraz *Marco Scacchi and his Pupils...*, op. cit., s. 147.

tach przestrzennych i kolorystycznych. O tym traktowały również reguły przytoczone przez warszawskiego kapelmistrza. Ich powtórzenie w omawianym liście okazało się konieczne, gdyż dzięki temu łatwiej było uwypuklić cechy ostatniego typu utworów w stylu kościelnym, dla którego nie stworzono osobnych reguł, a mianowicie motetów albo koncertów w *stile moderno*, przynależnych *seconda pratica*. Grupę tę reprezentowały *concerti z Praemessa musicalia*. Podlegały one w zasadzie tylko jednemu nakazowi: „aby mowa była Panią harmonii”. Opisując *seconda pratica* autor listu nawiązał do swoich rozważań z *Cribrum musicum* oraz *Consideratio canonum*, a ponadto przedstawił genezę tej praktyki, powstałej pod wpływem myśli Platona. Jej początki widział w Italii, w twórczości Periego, Marzenia, Luzzaschiego, a zwłaszcza Monteverdiego. Według Scacchiego, z terenu muzyki świeckiej druga praktyka została przeniesiona do oratoriów, gdzie wykonywano między innymi *madrigali spirituali* i *dialoghi* Aneria. O ich oddziaływaniu na słuchaczy kapelmistrz pisał w liście do Michelego. Z Włoch przywiózł tę sztukę do Niemiec Heinrich Schütz, którego kapelmistrz uznawał za najbieglejszego w sztuce muzycznej i godnego najwyższego szacunku. Kompozycje podlegające drugiej praktyce wymagają odmiennego od *prima pratica* rozmieszczenia konsonansów i dysonansów (nie koniecznie wprowadzanych wbrew regułom) oraz zastosowania nowego typu *modulatione*, w całości podporządkowanej mowie (jej formie, intonacji, ekspresji). Dzieła religijne pisane w zgodzie z tą praktyką muszą się jednak odróżniać od scenicznych i kameralnych, które również należą do *seconda pratica*. Scacchi nie precyzował, na czym owe różnice miałyby polegać, charakteryzując utwory kościelne czwartego podstylu używał jedynie określeń „pośredni sposób”, „pośrednia droga” („medio modo”, „media via”). Ustawione w tym świetle *concerti* Wernera spełniały w opinii autora listu wszystkie warunki dzieł religijnych w *seconda pratica*. „Sposób pośredni” oznaczał w tym wypadku oscylowanie pomiędzy melodyką madrygałową, przesyconą ozdobnikami i figurami retorycznymi, a recytatywną:

Ale, że wróć do motetów Waszej Dostojności: nader wyraźnie w nich widać, że kroczą drogą pośrednią, którą wyżej wskazałem, tak mianowicie, aby cała *modulatione* służyła tekstowi. Pełne są też ozdobników, *accenti*, *trilli*, przyjemnych przejść; a jeśli chodzi o afekt i żywość, czegoż więcej w nich można sobie życzyć¹³⁷.

¹³⁷ „[...] atq; ut redeam ad Motetta D: V: satis apparet ipsa media incessisse via, quam superius indicavi, ita nimirum, ut tota modulatio Orationi inserviat, plena sunt etiam flosculis, accentibus, trillis, amoenis passibus; neq; cum affectus et vivacitatis habenda ratio, quisquam in iis desiderari permisit”. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum*, op. cit., s. nlb. 4.

Dwa pozostałe style, kameralny i teatralny, zostały w liście do Wernera potraktowane zdawkowo:

II. [styl] Kameralny jest złożony również z trzech członów. Pierwszy to madrygały z wyłączeniem instrumentów, które powszechnie są zwane *da tavolini*. Drugi to utwory wokalne z basso continuo. Trzeci dopuszcza wszystkie instrumenty muzyczne: skrzypce, duże wiole, teorby, instrumenty klawiszowe, flety itd.

III. Muzyka teatralna czyli sceniczna jest prosta i złożona z jednego stylu, i na tym polega, aby śpiew wykonywać mówiąc, a mowę śpiewając¹³⁸.

Muzyka teatralna przedstawiona została w dużym uproszczeniu i utożsamiona z jej najbardziej specyficznym elementem, czyli recytatywem, którego definicja była zbieżna z tą podaną w *Cribrum musicum*, zaczerpniętą od Periego. Warto zauważyć, że w stylu kameralnym wymienione zostały nie tylko madrygały, ale też inne, bliżej niesprecyzowane utwory wokalne z towarzyszeniem basso continuo (jak na przykład *Cantilena* z *Cribrum musicum*), i wreszcie kompozycje z udziałem różnych instrumentów. Ta ostatnia grupa w *stylus cubicularis* w liście do Wernera nie została dokładniej określona. O tym, że obejmowała zarówno gatunki wokально-instrumentalne, jak i czysto instrumentalne, jednoznacznie informował Scacchi na kartach *Canones nonnulli*. Gdy powtarzał, że u podstaw każdego dzieła muzycznego leżą reguły harmoniczne, traktowane odmiennie w zależności od rodzaju kompozycji, wymienił przy tym: msze, motety, madrygały, arie, villanelle, recytatywy, barzeletty, hymny, jak również canzony, ricercary, capriccia, sonaty, *balli*, fantazje, *oblighi*, *correnti* i kanony¹³⁹.

Klasyfikacja Scacchiego zawarta w liście do Wernera nie pretendowała do miana pełnej i wyczerpującej systematyki. Została stworzona na potrzeby

¹³⁸ „II. Cubicularis tria etiam membra complectitur. Primum est Madrigalium exclusis instrumentis, quae vocantur vulgò (da Tavolini). Secundum est Cantilenarum cum Basso Generali. Tertium admittit omnia instrumenta musica: Violina, Violas Majores, Tiorbas, Testudines, Flautos etc.: III. Theatralis seu Scenica Musica simplex est, et unico contenta stylo, in eoq; consistit, ut cantus colloquendo, et colloquia canendo perficiantur”. Ibid., s. nlb. 1.

¹³⁹ „[...] & quamvis omnes Cantilena pro principali fundamentò habeant regulam Harmonicam, nil secius tamen regula haec harmonica distinctè ac variè consideratur & usurpatur, prout differentes sunt cantilena, nimirum Missae, Mutetae, Madrigalia, Ariae, Villanellae, stylus recitativus, Barzelletti, Canzoni, Hymni, Ricercari, Capricci, Sonatae, Balli, Phantasiae, Oblighi, Courenti, Canones &c”. Marco Scacchi, *Canones nonnulli...*, op. cit., s. 1. W powyższym kontekście należy zrewidować opinię Zygmunta M. Szweykowskiego (*Musica moderna...*, op. cit., s. 102), który twierdził, że Scacchi nie uwzględnił w swojej systematyce muzyki instrumentalnej. Teoretyk nie omówił jej dokładniej, gdyż znajdowała się poza głównym tematem polemiki i wymykała się podziałowi na *prima* i *seconda pratica*.

określonego środowiska muzycznego i toczących się w nim sporów. Nieostro zarysowano w niej przede wszystkim granice pomiędzy utworami należącymi do różnych stylów, ale mieszczącymi się w *seconda pratica*. W centrum uwagi znalazł się styl kościelny, który — zgodnie z dawną wizją Vicentina — warszawski teoretyk zalecał traktować odmiennie od utworów świeckich. Nie podał jednak wskazówek, w jaki sposób na poziomie techniki kompozytorskiej odróżnić na przykład koncertujący madrygał od koncertu kościelnego. Poza tym wymienione przez Scacchiego gatunki muzyczne były jedynie przykładowymi, istotnymi w tym konkretnym dyskursie, a nie wszystkimi, jakie dostrzegał w ówczesnej twórczości. Klasyfikacja królewskiego kapelmistrza była pewną idealną i bardzo ogólną wizją podziału współczesnej mu twórczości muzycznej, zakładającą, że muzyka jest wiedzą opartą na wcześniej ustalonych regułach. Z tego założenia teoretyk nie chciał zrezygnować. Wierzył, że wykształcone w szesnastym wieku zasady stanowiły niepodważalny fundament, którego naruszenie oznaczałoby upadek sztuki muzycznej. Mówiąc o regułach Scacchi, pozostający pod wpływem poglądów Monteverdiego, miał głównie na myśli sposób traktowania konsonansów i dysonansów. Kiedy zaliczał poszczególne gatunki muzyczne do *prima* lub *seconda pratica*, nie odnosił się do obsady kompozycji, lecz do relacji słowo-muzyka. Dlatego też wyróżnił w ramach *prima pratica* grupę religijnych utworów polichóralno-koncertujących (msze, hymny, motety), które nie powielały palestrinowskiego wzorca brzmieniowego, a więc nie mieściły się w nurcie *stile antico*. Wykorzystywały nową, koncertującą technikę, należały zatem do *stile moderno*, ale jednocześnie nie były tworzone z myślą o całkowitym podporządkowaniu muzyki słowom. Trzeba w tym miejscu jeszcze raz podkreślić, że podziały na *prima* i *seconda pratica* oraz na *stile antico* i *stile moderno* dotyczyły innych aspektów dzieła muzycznego. Pierwsze rozróżnienie odnosiło się do kwestii relacji słowa i muzyki, oraz związanego z tym odmiennego sposobu traktowania dysonansów i konsonansów. Podział na *stile antico* i *stile moderno* brał pod uwagę jakość brzmienia oraz udział określonych technik kompozytorskich, takich jak imitacyjna czy koncertująca. W swojej klasyfikacji Scacchi nie stawiał znaku równości między *seconda pratica* i *stile moderno*, choć w praktyce najczęściej obie sfery kompozycji szły ze sobą w parze.

Łatwo zauważyć, że podział na style i podstyle nie przystawał w pełni do ówczesnej twórczości muzycznej. Świadczą o tym nawet msze samego Scacchiego z 1633 roku. Jak wykazaliśmy, kompozytor musiał je „oczyścić”

z niedoskonałości kontrapunktycznych, gdy miały stać się wzorcowymi przykładami dzieł pisanych „more veterum” („na dawny sposób”). O łączeniu starych technik z estetyką *seconda pratica* mógł się Scacchi łatwo przekonać w zetknięciu z muzyką religijną Monteverdiego, a przenikanie nowych rozwiązań na grunt utworów w *stile antico* mógł zauważyć w mszach swojego zastępcy, Bartłomieja Pękiela¹⁴⁰. Sądzymy, że warszawski kapelmistrz zdawał sobie sprawę z faktu mieszania w ówczesnym repertuarze cech wydzielonych przez niego stylów. Omawiając poszczególne grupy utworów stale podkreślał, że ostatecznie wszystko zależy od mądrego osądu kompozytora. Układając swoją klasyfikację chciał jednak stworzyć pewien porządkujący model, uwypuklający ideę stosowności, do którego mogliby odnosić się muzycy jego czasów. Wielokrotnie podkreślał, że nowe pokolenie kompozytorów winno kształtować swój warsztat w oparciu o wiedzę muzyczną, a nie wyłącznie o rzemieślnicze naśladownictwo. Kończąc list do Wernera pisał:

Niech Waćpan robi dziarsko dalsze postępy w pojmowaniu dzieła, jak i w tym współczesnym stylu, który zawiera się w drugiej praktyce. Jeśli usilnie staramy się o nieśmiertelną chwałę, trzeba zdecydować się, by w każdym studiowaniu łączyć staranie z porządkiem. Nigdy bowiem studia muzyczne dawnych [mistrzów] nie zostały zarzucone, z których zaiste poznajemy pierwszy fundament naszej sztuki¹⁴¹.

Udzielając w liście dalszych rad Wernerowi, Scacchi zalecał mu nie tylko analizę dzieł szesnastowiecznych, ale także dorobku Johanna Stobaeusa, który cieszył się na terenie Prus dużym uznaniem. Sugerował również, by zapoznał się z treścią rękopisów Kaspara Förstera seniora, zawierających wiadomości z zakresu teorii muzyki, przygotowanych najpewniej jako materiał do wykładów w gdańskim gimnazjum¹⁴².

Warszawski kapelmistrz nie powstrzymał się od ponownego przywołania sporu z Siefertem. Podtrzymując wszystkie negatywne opinie na temat gdańskiego organisty, podobnie jak w *Examen breve*, wyrażał oburzenie z powodu

¹⁴⁰ Por. np. Tomasz Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, op. cit. oraz id., *The stylus a cappella...*, op. cit.

¹⁴¹ „Pergat porrò D. V^m strenuè in capto opere, atq; modernum hunc stylum, qui in secundâ Praxi continetur: omni studio colere atq; exornare conetur, certus, se immortalis gloriae praemium consecuturum. Neq; tamen antiquioris Musices studia sunt deserenda, quam sanè primum nostrae Artis fundamentum agnoscimus”. Marco Scacchi, *Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum*, op. cit., s. nlb. 7.

¹⁴² Por. Aleksandra Patalas, *Kaspar Förster senior — znany i nieznan*, op. cit.

ukazania się *Anticribratio musica*. Ponieważ za radą przyjaciół postanowił na pismo to nie odpowiadać, w liście do Wernera podał jedynie pewne skrótowe uwagi. Krytykował zwłaszcza fakt, że Siefert nie rozumiał konieczności czynienia różnic między utworami należącymi do poszczególnych stylów, skutkiem czego wytykał Scacchiemu rzekome błędy kontrapunkcyjne (równoległe konsonanse doskonałe) powstałe pomiędzy głosami wokalnymi a basso continuo. Królewski kapelmistrz zapowiedział więc publikację kolejnego listu otwartego poświęconego problemowi basu generalnego. Zamyśl ten, o ile wiemy, nie został jednak zrealizowany.

Wstęp do *Canones nonnulli* — o arii

Drugim zbiorem kompozycji Wernera, opublikowanym w 1649 roku, była kolekcja siedemnastu religijnych utworów zatytułowana *Musicalische Arien oder Melodeyen*, którą scharakteryzowaliśmy omawiając twórczość kanoniczną Scacchiego. Jak możemy wyczytać ze słowa wstępnego do tej publikacji, Werner nie uniknął krytyki, gdyż nie opracował swoich arii z użyciem bardziej wyszukanego i skomplikowanego kontrapunktu:

Życzliwy Czytelniku. Jest kilku, co chcą się uważać za znawców sztuki muzycznej, którzy, gdy pieśni albo utworów wokalnych jakiegoś muzyka nie widzą opracowanych z zastosowaniem rozmaitych fug, to je mają za nic i nimi gardzą. Moim zdaniem jednak traktują je niesprawiedliwie i nie mogą również wskazać żadnej tego przyczyny. Ponieważ w każdym śpiewie da się zauważyć intencję kompozytora — w jakim celu on komponuje i tworzy¹⁴³.

Sądzymy, że najprawdopodobniej powyższe słowa odnosiły się do Sieferta, który tego samego typu argumenty wytaczał przeciwko muzyce włoskiej. W rezultacie, podobnie jak wcześniej *Praemessa musicalia*, także i *Musicalische Arien* trafiły do rąk Scacchiego, być może nawet jeszcze w formie rękopisu przygotowanego do wydania. Przypuszczenie nasze opieramy między innymi na

¹⁴³ „Günstiger Leser. Es werden etliche, so der Harmonischen Kunst sich gemeßbachten wollen, gefunden, welche, wann sie Lieder oder Gesänge, von einem Harmonico, mit mancherley Fugen, nicht außgearbeitet sehen, dieselben vor nichts halten, und verachten; Meiner Meinung aber nach handeln solche unbillich, und können auch dessen keine Vrsach anzeigen; Dieweil in jeglichem Gesange des Compositoris intention, zu welchem Zweck er componiert und gemacht, zubeobachten stehet”. Christoph Werner, *Musicalische Arien...*, op. cit., s. 3.

tym, że we wstępie do zbioru Werner powołał się na stwierdzenia Scacchiego zawarte w *Breve discorso*, również wydanego w 1649 roku¹⁴⁴. Ponadto, w oparciu o melodie Aarii Scacchi skomponował kanony, wydane po tytulem *Canones nonnulli* w tym samym roku i wydawnictwie, co utwory Wernera. Kompozycje te poprzedziła przedmowa rozbudowana do kilku stron, będąca ostatnią pozycją w dorobku teoretycznym warszawskiego kapelmistrza. Zawiera ona między innymi liczne pochwały skierowane pod adresem gdańskiego kantora, jednak centralnym punktem rozważań stało się, dokonane na prośbę Wernera, objaśnienie terminu „aria”. Najwyraźniej gdański kompozytor atakowany był za użycie tego słowa w tytule utworów religijnych, gdyż w powszechnej świadomości kojarzyło się ono z twórczością świecką. Przypomnijmy, że Siefert krytykując dzieła włoskich twórców zauważał z pogardą, że potrafią komponować tylko „Comedie, Barzelette, Ariette, Bergamasche, Passacagli”¹⁴⁵. Co więcej, sam Scacchi, omawiając w *Cribrum musicum* swobodniejsze gatunki muzyczne, mówił o „ariettach albo barzelettach”¹⁴⁶.

Chcąc wyjaśnić znaczenie terminu i tym samym wesprzeć Wernera, Scacchi musiał dokonać przeglądu dostępnych mu pism z zakresu teorii muzyki, a także przeanalizować repertuar muzyczny, gdyż problematyka arii nie została omówiona wyczerpująco w żadnej z wcześniejszej publikacji. Najwięcej informacji zaczerpnął z *Dialogo della musica antica et della moderna* Vincenza Galileiego¹⁴⁷ i uzupełnił je wiadomościami z traktatu *L'Artusi*.

W pierwszej części wywodu Scacchi przedstawił genezę muzycznej arii. Idąc za wskazówkami Galileiego, który w swoim traktacie czynił paralele mię-

¹⁴⁴ „[...] die jenigen Lieder, so keine delectation und Belustigung erwecken, imperfect und unvollkommen seyn, ob sie schon mit höchstem Fleiß gemacht weren, (gleichwie vorbe-sagter Scacchius in seiner Discursse einem meldung thut,) denn der Music Zweck ist belustigen [...]”. Ibid. Por. Marco Scacchi, *Breve discorso...*, op. cit., k. 8^v-9^r: „dunque se queste Cantilene moderne, in quanto allo stile diletano più, che non fanno l'antiche, non mi pare, che si debbia-no abbandonare, essendo che la moderna prattica ha il suo Tribunale, così ben fondato, che ella non teme d'essere oppressa da poco numero d'alcuni Oppositori, mentre che li sarà concesso di stendere le sue ragioni con il consentimento dall'udito principale istromento per giudicare la Musica, poiche da esso habbiamo raccolto il buono, et il perfetto nell'Arte Armonica come ho detto, poiche l'esperienza è Maestra di tutte le cose, e la ragione sola, Nullius est valoris, se non l'approva il senso, in questa nostra Musica”.

¹⁴⁵ Marco Scacchi, *Lettera per maggiore informatione...*, op. cit., s. nłb. 1.

¹⁴⁶ „[...] hoc enim Compositionis genus stylum gravem & tersum requirit, quod secus est in Ariettis seu Barzelettis, vti vocantur [...]”. Marco Scacchi, *Cribrum musicum...*, op. cit., s. 22.

¹⁴⁷ Vincenzo Galilei, *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della musica antica et della moderna*, Firenze 1581.

dzy muzyką antyczną a sobie współczesną¹⁴⁸, warszawski kapelmistrz przyjął, że początkowo arie dzieliły się na dwie grupy. Pierwsza, w której mieściły się te nazwane przez niego ogólnymi albo niedoskonałymi, obejmowała nieujęte w ryzy zasad muzyki śpiewy pasterzy improwizujących podczas pracy (kapelmistrz określił ich „naturalnymi wynalazcami muzyki”). Druga zawierała arie cząstkowe albo doskonałe, układane z użyciem właściwej menzury i modus, wymyślone między innymi przez ludy Dorów i Trojan, którzy, jako „muzyczni artyści” wnieśli do muzyki naukę o modi. Następnie przeszedł Scacchi do czasów jemu współczesnych i opierając się na obserwacjach Artusiego¹⁴⁹ zauważył, że obecnie mówi się o ariach neapolitańskich, rzymskich, niemieckich, polskich, i tym podobnych.

W powyższych omówieniach Scacchi skupił się więc na rozumieniu arii jako skonkretyzowanej melodii popularnej, krążącej w danym środowisku i dla niego charakterystycznej¹⁵⁰. Rozważył jednak również termin „aria” stosowany w tytułach kompozycji i stwierdził, że w twórczości włoskiej spotyka się utwory określane jako villanelle, canzonetty, arie i tym podobne. Dokonał więc ich rozgraniczenia. Villanelle określił jako utwory nawiązujące do śpiewu pasterskiego, canzonetty jako kompozycje zwykle trzygłosowe, *a cappella* (jak u Orazia Vecchiego, Felice Aneria, Ruggiera Giovanelliego), śpiewane dla własnej przyjemności lub rozrywki w szacownym towarzystwie. Arie, w nawiązaniu do wcześniejszych wywodów, zdefiniował jako skomponowane melodie, które

¹⁴⁸ „Le musiche che occorreuano tra quelli che semplicemente lo strumento sonauano, & quelli che non altro che cantar sapeuano; ouero quando erano esercitate le Canzoni in questa tal maniera; erano le piu volte arie breui & semplici; non per altro fatte buona parte di esse, che per sadisfattione del vulgo: sopra il suono delle quali si replicaua l'istesso à ciascuno due, tre, ò quattro versi; non altramente di quello che vdiamo tutto il giorno nel cantare vn capitolo nel Liuto, & ne canti & balli insieme, della plebe & rusticali & simili [...]”. Ibid., s. 100.

¹⁴⁹ „Non si ritroue che gli più Antichi, hauessero maggior numero de Modi, di tre: & come dice Tholomeo nel Citato luoco; venne quel modo di Cantare da certi Popoli, ò da qualche altra occasione; basta che ritenero, il nome di Dorio dalli Doriensi; Frigio dalli Frigij; Lidio dalli Lidij; in quella maniera, che noi diciamo, Canzoni Venetiane, Napolitane, Françcese, Padoane, Spagnuole, Moresche & altre che sono infinite; vedendosi manifestamente, gli loro mouimenti essere diuersi l'uno dall'altro, e le maniere diuerse, e l'Arie diuerse”. Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi...*, op. cit., k. 50^r.

¹⁵⁰ W podobnym tonie opisywał Galilei praktykę śpiewaków starożytnych, którzy na melodię znanej arii recytowali swoje opowieści: „La onde considerata prima molto bene la Poesia, ò Historia, ò Favola, ò altro ch'ella si fusse; in qual Tuono, & modo, qual' aria piu si conueniua, la cantauano poi alla Cithara (per così dire) all'improuiso [...]”. Vincenzo Galilei, *Dialogo...*, op. cit., s. 99.

bądź to stanowią samodzielne utwory, bądź są osnową innych dzieł muzycznych. Ten ostatni przypadek był dla rozważań Scacchiego szczególnie istotny, ponieważ miał on uzasadnić celowość użycia terminu „aria” w kompozycjach Wernera. W nich właśnie wyrazista melodia, czyli owa aria, umieszczona została w najwyższym głosie, przy homorytmicznym akompaniamencie trzech pozostałych partii¹⁵¹. Królewski kapelmistrz obstawał więc przy szerokim rozumieniu arii jako charakterystycznej melodii w utworze. Konkludował:

I nie bez powodu każdy utwór można nazwać arią, nie można sobie bowiem wyobrazić żadnej skomponowanej muzyki, w której nie będzie arii muzycznej¹⁵².

Ostatecznie Scacchi dokonał jeszcze jednego, najważniejszego w kontekście utworów Wernera, podziału arii na religijne i świeckie. Pierwsze, jako charakterystyczne melodie, znajdowały miejsce w hymnach, psalmach i innych śpiewach wykonywanych w świątyniach, w kontekście modlitwy. Drugie rozbrzmiewały podczas biesiady, wesela i innych „przyjemnych i obyczajnych rozrywek”¹⁵³. Dodajmy, że do niedawna, ze względu na nieznaną zbioru *Canones nonnulli*, wyżej przytoczona typologia arii przypisywana była Berardiemu¹⁵⁴.

Kompozycje Wernera zostały przez Scacchiego ocenione wysoko jako dobrze przemyślane i dostosowane do potrzeb, jako respektujące doktrynę Platona. Dzięki zastosowanej technice każdy mógł uczestniczyć w wykonaniu utworu, śpiewając łatwo wpadającą w ucho „arię”. Krytykowana przez Siefertą homorytmia zapewniała pełną czytelność tekstu słownego, który mógł tym łatwiej dotrzeć do słuchaczy. Kapelmistrz dodał, że w tym samym celu współcześni kompozytorzy wymyślili *stile recitativo*. Szerzej na jego temat wypowiedział się w *Breve discorso*.

¹⁵¹ Aria jako melodyczna osnowa kompozycji rozumiana była jeszcze na inne sposoby, z których część wymieniał Galilei (*ibid.*, s. 76–77). Wspominał na przykład o arii jako stałej formule melodycznej w głosie basowym (np. *aria di Ruggiero*). Krytykując muzykę współczesną mówił o kilku ariach, czyli melodiach głosów występujących jednocześnie w polifonii. Te przypadki Scacchi pominął jako nieistotne dla jego wyводу.

¹⁵² „Et non immeritò omnis Cantilena nominari potest Aria, nullus enim elaboratu[s] concentus, in quo non sit Aria Musicalis comprehensa [...]”. Marco Scacchi, *Canones nonnulli...*, op. cit., s. 1.

¹⁵³ „Sacra utimur in Ecclesiis aliisq; socis sacris, ita ut locò cantandi Hymnos, Psalmos, aut alia Cantica Ecclesiastica, eodem tempore simul oretur ac cantetur. Altera autem in conviviis, nuptiis, & aliis jucundis & honestis recreationibus cantando utimur”. *Ibid.*

¹⁵⁴ Por. Angelo Berardi, *Miscellanea musicale...*, op. cit., s. 170 oraz Zygmunt M. Szwejkowski, *Musica moderna...*, op. cit., s. 171.

Wstęp do *Canones nonnulli* zawierał jeszcze poboczne wątki tematyczne. Główny dotyczył oczywiście sporu z Siefertem, który skrytykował wydany w *Examen breve* utwór *Vobis datum est*. Scacchi wyjaśnił więc, że kompozycję tę można zrozumieć po zapoznaniu się z nauką Arystoksenosa. Kapelmistrz był już najwyraźniej zmęczony toczącą się od kilku lat polemiką, skoro odwoływał się do słów psalmu: „zachowaj mnie Panie od języka zdraдлиwego”. Powołując się na negatywny przykład Sieferta, Scacchi po raz kolejny zachęcał Wernera do stałego doskonalenia się w sztuce muzyki poprzez studiowanie jej zasad. Namawiał także do poszukiwania nowych rozwiązań na gruncie *stile moderno*. Twierdził, że choć dokonania dawnych mistrzów godne są najwyższego szacunku, nie można poprzestawać na ich powielaniu. Sam dał dobry przykład ciągłego uzupełniania wiedzy, wymieniając tytuł opublikowanego kilka lat wcześniej traktatu Herbst, *Musica Poëtica*, w którym zasady kompozycji silnie podporządkowane zostały problemowi związków słowa z muzyką¹⁵⁵. O ile krytyka dzieł Sieferta i Michelego wymusiła to, że wcześniejsze pisma Scacchiego koncentrowały się na problemach dawniejszej muzyki, o tyle dzięki kontaktom z Wernerem miał on wreszcie okazję mówić o najbliższej mu, nowej stylistyce.

Utwory zawarte w zbiorze *Canones nonnulli*, stanowią wyraźne odniesienie do kontrowersji wynikłych po wydaniu *Musicalische Arien*. Pisząc kanony autor pragnął wykazać, że rzeczywiście każda aria może być podstawą dowolnej kompozycji, zarówno prostej, homorytmicznej, jak i tej opartej na ścisłych regułach kontrapunktycznych. Kompozycje Scacchiego mogły być również odpowiedzią na pozbawione harmonii wytwory Michelego, skrytykowane w *Consideratio canonum*.

¹⁵⁵ Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica...*, op. cit. Scacchi przywołał ten traktat jako przykład aktualnej propozycji teoretycznej spoza kręgu włoskiego, wyłowił z niej jednak bardzo klasyczny problem wprowadzania dysonansu kwarty i jego rozwiązywania, co stanowiło odniesienie do błędów Sieferta: „Prae caeter[is] autem observationibus notetur, quot modis quarta ligetur; scilicet nunc cum terti[a] nunc cum quinta, sicuti omnes docent Scholae; & si fidem praestare nolint Scholae Ital[i]cae, credant ad minimum Musicae Poeticae Ioh: Andreae Herbst, natione Germani [...]”. Marco Scacchi, *Canones nonnulli...*, op. cit., s. 3.