

### III.5. PODSUMOWANIE POLEMIK. *BREVE DISCORSO SOPRA LA MUSICA MODERNA*

Pismem, w którym splotły się wątki wszystkich polemik Scacchiego, stanowiącym podsumowanie jego działalności jako teoretyka, stało się *Breve discorso sopra la musica moderna* czyli *Krótki wywód o muzyce współczesnej*. Nie był to ostatni tekst napisany przez warszawskiego kapelmistrza, gdyż nieznacznie poprzedzał powstanie przedmowy do *Canones nonnulli*. Obie publikacje ukazały się niemal w tym samym momencie, najpewniej w pierwszej połowie 1649 roku, dlatego też łączy je pewna wspólnota myśli. Zastanawiające, że wywód został sformułowany w języku włoskim. Jeśli wziąć pod uwagę przykład *Lettera per maggiore informatione*, wybór taki mógł oznaczać, że Scacchi chciał poprzez tę publikację zaprezentować się w środowisku włoskim po planowanym powrocie do ojczyzny. Najprawdopodobniej jednak miało to związek z osobami, z którymi kapelmistrz wszedł w polemikę. W treści rozprawy znalazła się bowiem krytyka postawy twórczej Romana Michelego. Niektóre stwierdzenia można również uznać za skierowane przeciwko opiniom wyrażonym przez Agazzarię w *La musica ecclesiastica*.

*Breve discorso* nie jest krytyką dzieł innych kompozytorów, lecz dyskusją z poglądami przeciwników nowej muzyki, odnoszącymi się w dużej mierze do stylu kościelnego. Do sformułowania traktatu skłoniły kapelmistrza pewne nienazwane publikacje, głoszące upadek sztuki muzycznej i negujące wartość *musica moderna*. Używając tego terminu w *Breve discorso* Scacchi nie był konsekwentny. W większości przypadków stosował go jako synonim *stile moderno* i *seconda pratica*, jednak gdy prezentował streszczenie swojej klasyfikacji stylów muzycznych, pod pojęciem „muzyki współczesnej” rozumiał całość ówczesnej twórczości muzycznej podzielonej na dwie praktyki i trzy style.

Pismo składa się z czterech zasadniczych członów. W pierwszym podane zostały przyczyny sformułowania dyskursu oraz postawione zasadnicze tezy. Człon drugi poświęcony został początkom muzyki. W kolejnym Scacchi starał się obalić zarzuty kierowane pod adresem nowej stylistyki. Na koniec, w ośmiu punktach sformułował wnioski i postulaty. W *Breve discorso* odnaleźć można syntezę stwierdzeń obecnych we wszystkich wcześniejszych pismach Scacchiego. Zostały one podporządkowane tezie o doskonałości *musica moderna*.

Pogarda dla nowej sztuki oznaczała dla kapelmistrza nieznaną jej istoty, dlatego też starał się ją scharakteryzować w opozycji do *musica antica*.

Autor traktatu wykazał się znaczną erudycją przedstawiając na poły legendarną genezę i historię muzyki. Stworzył ją na bazie prac Filippa Beroalda, Hermanna Fincka, Tomasa Garzoniego, Antonia de Guevary, Pedra Ceronego i Zarlina<sup>156</sup>. Ów passus historyczny służył uzasadnieniu twierdzenia o konieczności dokonywania ciągłych zmian i doskonalenia sztuki muzycznej. Wedle relacji Scacchiego, która odzwierciedla ówczesne przekonania, muzyka została darowana ludziom przez Boga, „*Musica Dei donum optime*”. Jej zasady opisane przez pitagorejczyków stanowiły odzwierciedlenie porządku kosmicznego, dlatego jest ona godna największego podziwu ze wszystkich sztuk wyzwolonych. Stwórca celowo początkowo uczynił muzykę ubogą, prostą, by mogła być przez ludzi stale wzbogacana ku Jego chwale. Wolę Bożą wyrażały słowa psalmisty: „*Cantate Domino canticum novum*”. Nad doskonaleniem muzyki pracowali nie tylko kompozytorzy, ale też papieże: Grzegorz Wielki, Damazy, Leon II, Urban VIII. Wycofanie się z tego procesu oznaczałoby powrót do pierwotnego ubóstwa sztuki, która według Scacchiego osiągnęła stadium niemal doskonałe, jednak tak jak naukowcy poszerzają wciąż wiedzę, tak i kompozytorzy winni szukać nowości w sztuce.

Warszawski kapelmistrz zaprezentował na dalszych kartach *Breve discorso* swoje artystyczne *credo*, które zwraca naszą uwagę na walory ówczesnej sztuki widzianej oczami siedemnastowiecznego twórcy. Jak pokazuje klasyfikacja stylów — pisał Scacchi — muzyka współczesna mieści w sobie bogactwo różnorodnych rozwiązań. W zgodzie z wolą Bożą i dzięki możliwościom ludzkiego umysłu sztuka ta stale się zmienia i udoskonala, mimo że dawniejsi kompozytorzy uznaliby *musica moderna* za nieuctwo. Dobra sztuka współczesna, postępująca za nauką Platona, która przyjęła się niemal powszechnie, wymaga od kompozytora solidnej znajomości reguł i wielu lat doświadczeń, nie akceptuje dowolności. Celem nowej muzyki jest poruszać słuchaczy poprzez wyrażanie mowy, czego nie potrafiła dokonać dawniejsza, mieszcząca się w ramach jednej

<sup>156</sup> Por. Filippo Beroaldo, wydanie i komentarz do: Cicero, *Tusculanae disputationes*, Bologna 1496; Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556, w szczególności k. Ai', Ai'; Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1584 (wyd. poprawione: Venezia 1665), szczególnie s. 321–330; Antonio de Guevara, *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos*, Valladolid 1542, szczególnie k. LXVI'; Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro...*, op. cit., księga II, s. 241, 256, 257; Gioseffo Zarlino, *Istituzioni Harmoniche...*, op. cit., s. 300–301. Por. także Claude V. Palisca, *Marco Scacchi's Defense of Modern Music...*, op. cit.

tylko praktyki kompozytorskiej. Ekspozowanie treści tekstu daje większe zadowolenie i bardziej podoba się słuchaczom niż dawne rozwiązania. W ocenie *musica moderna* w dalszym ciągu uczestniczy umysł, rozważający dobór konsonansów i dysonansów, musi mu jednak towarzyszyć zmysł słuchu, bowiem to on pozwala poznać urok nowych brzmień<sup>157</sup>. Twórcy piszący w *stile moderno* nie dążą do wyrugowania *stile antico*, ani do podważenia zasad jego teorii, leżących u podstaw harmonii kosmosu. Istota konsonansów i dysonansów pozostaje niezmienna, znajdują one tylko odmienne zastosowanie w ramach dwóch praktyk kompozytorskich. Wielu ze współczesnych kompozytorów operuje z równą biegłością dawnym i nowym językiem muzycznym. Oba typy stylów powinny w dalszym ciągu współistnieć w ramach *stylus ecclesiasticus*.

Powyzsze stwierdzenia ukazują Scacchiego jako kontynuatora myśli Monteverdiego. Większość z nich stanowi powtórzenie poglądów mistrza z Cremony, zaprezentowanych przez jego brata Giulia Cesara w postłowie do zbioru *Scherzi musicali*, z którego fragmenty w postaci cytatów zamieścił Scacchi w *Breve discorso*.

Przechodząc do dyskusji z przeciwnikami *musica moderna*, autor położył ponownie nacisk na twórczość religijną, na te jej aspekty, których nie miał okazji omówić w liście do Wenera. Starł się teraz wyznaczyć granicę między stylem kościelnym a teatralnym. Problem arii, gatunku obecnego zarówno w muzyce komnatowej jak i scenicznej, poruszył szerzej we wspomnianej przedmowie do *Canones nonnulli*. W *Breve discorso* zwrócił jedynie uwagę, że arie wprowadza się w *stylus ecclesiasticus* w odmienny sposób niż w *stylus cubicularis* czy *theatralis*, stanowią bowiem melodyczną osnowę takich dzieł jak hymny, laudy, fauxbourdony. Nawet jeśli arie świeckie są podstawą dla mszy, co czyni się od wielu lat, podlegają one takiej obróbce za pomocą technik polifonicznych, że tracą w ten sposób swój pierwotny charakter i stają się ariami przekształconymi („arie imbastardite”). Sądzimy, że ten wątek polemiki powstał w odpowiedzi na ostre słowa Agazzariego na temat muzyki kościelnej, opublikowane wprawdzie w 1638 roku, ale powtarzające zarzuty stawiane sztuce muzycznej przed Soborem Trydenckim:

<sup>157</sup> Marco Scacchi, *Breve discorso...*, op. cit., k. 9r; por. s. 380, przypis 144. Słowa Scacchiego powtórzył Werner w *Musicalische Arien...*, op. cit., s. 3: „diweil das Fundamentum Harmonicum auff zwey Grundfesten bestehe, (Ratione scilicet, & Sensu) nemblich auff der Vernunft und Empfindung”; por. s. 397, przypis 21.

Celem [muzyki kościelnej] jest pochwała i [wysławianie] wielkości dzieł Boskich, tak jak w Psalmie *Cantate Domino canticum novum, laus eius in Ecclesia Sanctorum* [...] bardzo nie podobają się Bogu arie canzon zmysłowych i tańców. Ja sam też słyszałem Psalmi i Motety, a nawet święte słowa Mszy skomponowane na ciacconie i gagliardzie, i znanych powszechnie ariach świeckich; są to wszystko rzeczy, które odrywają od Boga umysł, uwodząc go przyjemnością zmysłową i ciekawością [...] <sup>158</sup>.

Ten sam autor atakował również obecność w repertuarze kościelnym muzyki teatralnej, o czym pisaliśmy przy okazji listu do Michelego. Mogło to sprowokować Scacchiego do szerszego objaśnienia kwestii recytatywu:

I chociaż przeciwnicy owi mówią, że w kościele śpiewa się utwory w stylu recitativo i stąd nie ma widocznej różnicy między teatrem a domem Bożym, a ponadto że się śpiewa arietty i facceje na sposób srenad itp., odpowiadamy, że trzeba rozumieć, co to jest styl recitativo <sup>159</sup>.

Chcąc usprawiedliwić obecność recytatywu w muzyce kościelnej, Scacchi wydzielił jego dwa rodzaje różniące się typem melodyki oraz sposobem wykończenia. Pierwszy, obecny w muzyce scenicznej, realizuje się z towarzyszeniem teatralnych gestów i nazywa przedstawieniowym (*stile recitativo rappresentativo*). Drugi, stosowny dla *stylus ecclesiasticus*, pozbawiony gestów, charakteryzuje się zmiennością melodyki i dlatego nazywa się go recytatywem przekształconym (*stile recitativo imbastardito*). W rodzaju tym melodyka ściśle recytatywna płynnie zmienia się w bardziej śpiewną, nawet ozdobną, tak jak dyktuje to wymowa tekstu <sup>160</sup>. Eliminacja nieprzystojnych gestów niweluje niebezpieczeń-

<sup>158</sup> „Il fine, qual'è la lode, e grandezza dell'opere di Dio, come nel Salmo *Cantate Domino canticum novum, laus eius in Ecclesia Sanctorum* [...] quanto spiaccino a Dio l'arie di canzone lascive, e di balli, et io stesso ho sentito Salmi, e Mottetti composti nella Ciaccona, e nella Gagliarda, et arie profane note al Mondo, et insino le parole Sante della Messa, tutte cose che distolgono la mente da Dio, lusingandola col diletto sensuale, e curiosità [...]”. Agostino Agazzari, *La musica ecclesiastica...*, op. cit., s. 10-11, tłumaczenie Anny Szweykowskiej, w: *Polemiki wokół „Musica moderna”...*, op. cit.

<sup>159</sup> „E se bene questi Oppositori dicono, che nella Chiesa si canta nelle cantilene lo stile recitativo, dove non si scorge differenza alcuna dal Teatro, alla Casa di Dio; oltre che si cantano Ariette, e Barzelette a guisa di serenate etc. si risponde, che fa di bisogno intendere, che cosa sia stile recitativo”. Marco Scacchi, *Breve discorso...*, op. cit., k. 9<sup>r</sup>, tłumaczenie Anny Szweykowskiej, w: *Polemiki wokół „Musica moderna”...*, op. cit.

<sup>160</sup> Musimy w tym miejscu odnieść się krytycznie do interpretacji terminu *stile imbastardito* używanego w polskim piśmiennictwie muzykologicznym, wprowadzonego przez Zygmunta M. Szweykowskiego w *Musica moderna...*, op. cit., s. 134-140. Charakteryzując czwarty podstyl w *stylus ecclesiasticus*, badacz określił go właśnie jako *stile imbastardito*, co można przetłumaczyć

stwo pobudzenia słuchaczy do niestosownego śmiechu. Dobrymi przykładami *recitativo imbastardito*, których Scacchi zresztą nie podał, byłyby fragmenty jego koncertów kościelnych, na przykład *Osanna Alleluia*.

Tworząc pojęcia *aria imbastardita* i *recitativo imbastardito* warszawski kapelmistrz w pewnym sensie omijał podziały, które wcześniej wprowadził wydzielając trzy style muzyczne. Z jednej strony przekonany był o konieczności przestrzegania zasady stosowności danych rozwiązań artystycznych w odniesieniu do miejsca wykonywania dzieła, z drugiej nawoływał do udoskonalania sztuki muzycznej i poszukiwania nowych środków. Dlatego też nie mógł zgodzić się na wyrugowanie z repertuaru kościelnego recytatywów i arii, pozostających w zgodzie z nauką Platona, na gruncie których współczesny kompozytor mógł doskonale realizować główny cel *musica moderna*, jakim było poruszenie słuchaczy.

Na końcu *Breve discorso* znalazły się jeszcze lakoniczne uwagi krytyczne pod adresem Romana Michelego. Scacchi wytykał mu brak zrozumienia dok-

jako „styl przekształcony” albo „zmieszany”. Pragniemy mocno podkreślić, że termin taki nie pojawia się w żadnym z pism Scacchiego. Warszawski kapelmistrz wprowadził jedynie w *Breve discorso* dwa scharakteryzowane przez nas określenia: *stile recitativo imbastardito* oraz *aria imbastardita*, które odnoszą się wyłącznie do wybranych rozwiązań obecnych w muzyce kościelnej w nowym stylu, nie mogą jednak być rozciągane na cały podstyl, do którego należą przecież także utwory nie posługujące się melodyką recytatywną, bądź materiałem arii. W myśli Scacchiego nie istnieje ani nazwa ani koncepcja *stile imbastardito*, który w przekonaniu autora *Musica moderna* (op. cit., s. 140) miałyby charakteryzować się: „1. różnorodnością *modulazione*, 2. zmiennością charakteru poszczególnych odcinków utworu i 3. nowymi zasadami harmonicznymi”. Cechy wymienione w punktach 1 i 3, o których Scacchi pisał w różnych publikacjach i w różnym kontekście, odnoszą się do każdej kompozycji (niezależnie od jej przynależności stylistycznej) hołdującej założeniom *seconda pratica*, w tym również do dzieł religijnych, którym — jak wykazaliśmy — teoretyk poświęcił najwięcej uwagi. Treść punktu drugiego natomiast to słowa Scacchiego charakteryzującego budowę formalną utworów Wernera, której jednak nie można automatycznie przypisywać wszystkim bez wyjątku utworom religijnych w nowym stylu.

Wprowadzenie pojęcia *stile imbastardito* okazało się z perspektywy czasu bardzo niefortunne, gdyż pociągnęło za sobą dalsze nieporozumienia. W książce Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej *Barok* (t. 3 z cyklu *Historia muzyki polskiej...*, op. cit.) odnajdujemy stwierdzenie, że wprowadzony przez Scacchiego *stile imbastardito* to styl mieszany, łączący elementy *prima* i *seconda pratica*. Co więcej, do stylu tego autorka włącza już nie tylko motety, ale i utwory mszalne, przez kapelmistrza zakwalifikowane do pierwszych trzech podstylów *stylus ecclesiasticus*. Pojęcie *stile imbastardito* w tym ujęciu traci już całkowicie związek z teorią Scacchiego. Por. *ibid.*, s. 223: „Utwory mszalne zrealizowane zostały w *stile antico* lub jako utwory koncertujące (często w *stile imbastardito*, czyli w stylu mieszanym łączącym elementy *prima* i *seconda pratica*)”; s. 489: „[Scacchi wyróżnił] motety w nowym stylu (*stile misto* lub *imbastardito*, czyli mieszany, łączący *prima* i *seconda pratica*)”.

tryny Platona, uwidaczniający się w komponowanych przez niego kanonach i niesłuszne przypisywanie sobie miana wynalazcy nowych rozwiązań. Atakował również wczesne dzieło rzymskiego twórcy, utrzymane w stylu koncertującym, *Musica vagha et artificiosa* z 1615 roku, w którym dostrzegał błędy w zakresie definiowania modus.

\* \* \*

Obraz Scacchiego, jaki wyłania się po lekturze jego polemik, to obraz twórcy o szerokich horyzontach, dla którego studia z zakresu teorii muzyki stanowiły niezbędny element warsztatu kompozytorskiego. Toczył spory, które były charakterystyczne dla jego czasów, dla pokolenia muzyków kształconych na wzorach dzieł wielkich mistrzów szesnastego wieku, a jednocześnie świadków rodzenia się i rozprzestrzeniania *seconda pratica*. Różny był stosunek ówczesnych kompozytorów do tych przemian, od entuzjazmu poprzez obojętność do niezrozumienia. W następnym pokoleniu muzyków burzliwe dyskusje na ten temat już wygasły. Tematyka polemik Scacchiego, argumenty w nich używane, były ściśle związane z postawami określonych twórców, dlatego też przez ich pryzmat powinny być rozpatrywane. Trzeba również podkreślić, że przybliżanie przez królewskiego kapelmistrza środowisku muzycznemu Rzeczypospolitej myśli obecnych w piśmiennictwie włoskim stało się istotnym czynnikiem kulturotwórczym, dającym kompozytorom lokalnym, a częściowo także niemieckim, możliwość pogłębienia ich świadomości artystycznej. Poglądy Scacchiego — obrońcy nowej muzyki, były silnie zakorzenione w estetyce włoskiej drugiej połowy szesnastego wieku. W konsekwencji artysta ten reprezentował postawę akcentującą ciągłość tradycji, podkreślał bogactwo kultury muzycznej wynikające między innymi z faktu współistnienia dawnej i nowej estetyki. Jego entuzjazm dla *seconda pratica* łączył się z pewną powściągliwością w kwestii przekraczania reguł ustalonych przez szesnastowieczną teorię, co znalazło paralełę w jego twórczości muzycznej.