

SECONDA PRATICA¹

PIERWSZE DEFINICJE

Wiek XVII jest pierwszym okresem w historii muzyki, w którym oficjalnie uznano dwa różne style muzyczne jako równoprawne w praktyce kompozytorskiej: *prima pratica* i *seconda pratica*. Owo równoprawienie nie zostało przyjęte bezkonfliktowo, bowiem już na samym początku wieku wybuchły spory pomiędzy zwolennikami nowego traktowania muzyki i zwolennikami ustalonego i zaakceptowanego przez pokolenia kontrapunktu. Zwolennikom nowego zarzucano, że chcą zburzyć dotychczasową teorię, choć był to zarzut czysto polemiczny.

Pierwszym, który użył terminu *seconda pratica*, jako przeciwnego w stosunku do terminu *prima pratica*, był Claudio Monteverdi. W przedmowie do piątej księgi swych madrygałów, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci* z roku 1605, zapowiadał opublikowanie teoretycznej rozprawy, w której miał odpowiadać na zarzuty Giovanniego Marii Artusiego dotyczące niezwykłych rozwiązań harmoniczych, jakie zastosował w niektórych madrygałach tej księgi. W rozprawie miały być omówione zasady *seconda pratica*. W samej przedmowie wspomina tylko, że wypowiedź jego „ukaze się w druku i będzie nosić tytuł *Seconda Pratica ovvero Perfezzione della moderna musica* [Druga praktyka albo Doskonałość muzyki współczesnej], co zdziwi może niektórych, gdyż nie sądzili, by istniała inna praktyka niż ta, której uczył Zarlino”. Sformułowanie to nie było jednak wystarczająco jasne dla oponentów *seconda pratica*; zarzucano Monteverdiemu, że chce zburzyć od wieków ustaloną teorię, mimo że słowo „teoria” u Monteverdiego nawet się nie pojawia; mówi on wyłącznie o praktyce. Toteż w dwa lata po opublikowaniu V księgi

¹ Szersze omówienie zagadnień przedstawionych w tym rozdziale znajdzie czytelnik w książce: Zygmunt M. SZWEYKOWSKI *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchi* Kraków 1977.

madrygałów brat Claudia, Giulio Cesare, podał komentarz do zamieszczonej tam wypowiedzi. Była to owa sławna *Dichiarazione* [Objaśnienie] dołączona do zbioru *Scherzi musicali* z roku 1607 Claudio Monteverdiego². Giulio Cesare wyraźnie stwierdzał, że jego brat nie kwestionuje teorii, natomiast „zamierza przedstawić swoje racje co do sposobu użycia konsonansów i dysonansów w realizacji praktycznej”. Jeszcze w latach czterdziestych Marco Scacchi odpowiadając na zarzuty tradycjonalistów pisał w swym *Breve discorso*: „Ta druga praktyka nie może obalić pierwszej ani też do tego nie zmierza, bowiem cel jej jest inny niż pierwszej i dlatego nazywa się drugą praktyką, a nie inną teorią”³. Claudio Monteverdi zapowiadanej rozprawy jednak nigdy nie sformułował, choć przez całe życie nosił się z zamiarem opublikowania dzieła teoretycznego; w roku 1633 pisał do nieznanego adresata: „Tytuł książki będzie taki: *Melodia, ovvero seconda pratica musicale* [Melodia albo druga praktyka muzyczna]. Jako drugą rozumiem współczesną, jako pierwszą rozumiem dawną. Dzieleń książkę na trzy części, odpowiadające trzem częściom melodii; w pierwszej mówię na temat mowy, w drugiej na temat harmonii, w trzeciej na temat strony rytmicznej”⁴.

Dlaczego sprawa nowej czy starej teorii była tak specjalnie podkreślana? Dlaczego jeszcze w latach czterdziestych XVII wieku wracano do tej kwestii? Wiązało się to z istniejącym już od średniowiecza podziałem muzyki na *musica theorica* i *musica practica*. Podział ten w średniowieczu rozumiano — mówiąc w największym skrócie — w sposób następujący: *musica theorica* — to cała teoria, łącznie z problemami kompozytorskimi, zaś *musica practica* — to wszelkie wykonawstwo. Natomiast w okresie renesansu jako *musica theorica* rozumiano rozważania i kalkulacje matematyczno-filozoficzne, a jako *musica practica* — całą teorię kompozycji, zasady muzyki łącznie z teorią mensuralną. Już

² *Scherzi musicali a tre voci di Claudio MONTEVERDI raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, et novamente posti in luce con la dichiarazione di una lettera, che si ritrova stampata nel Quinto libro de suoi madregali...* [Drobiazgi muzyczne na trzy głosy Claudia Monteverdiego zebrane przez Giulio Cesare Monteverdiego, jego brata, i nowowydane drukiem z objaśnieniem listu, który został wydrukowany w Piątej księdze jego madrygałów.] Venezia 1607. Tekst *Dichiarazione* w przekładzie polskim zamieszczamy na ss. 71–76.

³ *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna di Marco SCACCHI Romano Maestro di Capp[ella] del Serenissimo et Potentissimo Giovanni Casimiro Rè di Polonia & Suetia, &c. &c. in Varsavia Per Pietro Elert Stampatore di sua Maestà, nell'Anno 1649.* Pełny tekst włoski, wraz z przekładem na język polski, jest wydany współcześnie w tomie I serii *Practica Musica*; tom nosi tytuł: *Polemiki wokół „Musica moderna”* Kraków 1993.

⁴ List do nieznanego adresata w Rzymie, datowany 22. X. 1633. Wg przedruku w: Gian Francesco MALIPIERO *Claudio Monteverdi* Milano 1929, list nr 118.

w drugiej połowie wieku XVI daje się zauważyć — nie dość nieraz precyzyjne — rozgraniczenie pomiędzy *musica theorica* i *musica practica*, a nawet ich utożsamianie. Zwraca uwagę na ten fakt Lodovico Zacconi w roku 1592⁵.

Tak więc trzeba było wyraźnie podkreślić odrębność zakresów *seconda pratica* i *musica theorica*, zapewnić oponentów, że *seconda pratica* nie burzyła dotychczasowej teorii. Spekulatywna teoria muzyki pozostawała bez żadnych zmian, stosunki liczbowe określające konsonanse i dysonanse nie podlegały zakwestionowaniu. Chodziło natomiast o inne niż dotychczas wnioski z tej teorii — wnioski praktyczne.

Skoro na przełomie XVI i XVII wieku teoretycy musieli przypominać, co należy rozumieć przez teorię, a co przez praktykę, to można sobie wyobrazić, jak bardzo szokujące było wystąpienie Monteverdiego, proklamujące *seconda pratica*, która oficjalnie uprawomocniała wykroczenia poza ścisły kontrapunkt, która kwestionowała nienaruszalność dotychczas stosowanych i przez autorytety zatwierdzonych reguł w tym zakresie, która zatem — przy nie dość precyzyjnym rozgraniczeniu pojęć — zdawała się godzić w teoretyczne podstawy muzyki. Właśnie dlatego Monteverdi kładł tak wielki nacisk na to, że inny był zakres pojęć *seconda pratica* i *musica theorica*. Dlatego też Giulio Cesare Monteverdi w swej *Dichiarazione* silnie podkreślał, że opierając się na tej samej teorii, brat jego zastosował nową, inną niż dotychczas **praktykę**. Dla tych samych powodów jeszcze w czterdziestych latach Marco Scacchi kładł nacisk na tę różnicę. W drugiej połowie wieku, gdy dwutorowość sztuki kompozytorskiej, współistnienie *prima* i *seconda pratica* stało się faktem uznanym przez większość i oba sposoby komponowania były jednocześnie praktykowane, spory o tradycyjny i nowy sposób komponowania wprawdzie nie ucichły, ale nie przybierały już tak ostrych form.

Wprowadzenie przez Claudia Monteverdiego pojęcia *seconda pratica* było wprawdzie dla ówczesnych sprawą zaskakującą, ale podobny podział muzyki był już przygotowany wcześniej zarówno w praktyce, jak i w teorii muzyki. Co więcej, podział na muzykę „dawną” i „nową”, to jest na tę, którą uprawiano w przeszłości i uprawianą bieżąco, stosowano zarówno w średniowieczu, jak i w renesansie. Toteż nie sam podział na dwa style: *prima* i *seconda pratica*, ale założenie **jednoczesnego** ich istnienia, w oparciu o te same zasady teoretyczne, wywołało na początku XVII wieku ostre sprzeciwy.

Monteverdi nadał nową nazwę temu, co w dotychczasowej praktyce kompozytorskiej było już od szeregu lat stosowane. Przez wprowadzenie jednakże terminu *seconda pratica* nadał niejako obywatelstwo tym wszystkim „wykroczeniom” przeciwko sztywnym regułom kontrapunk-

⁵ Lodovico ZACCONI *Prattica di musica*...t. I Venezia 1592, t. II Venezia 1622. Wydanie faksimilowe: Bologna 1967.

tycznym, które dotychczas — a przez niektórych jeszcze w głąb XVII wieku — uważane były za błędy, ekstrawagancje lub dyletantyzm. Monteverdi w dalszej swojej twórczości udowodnił, że atakowane rozwiązania techniczne całkowicie mieszczą się w normach *seconda pratica*. W końcu XVI wieku (gdy komponował atakowane przez Artusiego madygały), kiedy jeszcze nie świadczył za nim późniejszy wielki dorobek, samo sformułowanie było tak śmiałe, że spowodowało gwałtowny atak bolońskiego teoretyka, G. M. Artusiego⁶. Artusi był człowiekiem światłym i wykształconym; spór jego z Monteverdim był sporem nie tylko wynikającym z różnicy pokoleń obu muzyków, lecz przede wszystkim z różnicy punktów widzenia. Przy określonym sposobie rozumowania Artusi miał rację. Wychodził on z założenia autonomii tak materii, jak i formy muzycznej. Pojęcia i afekty wyrażane przez słowa należały do innej **materii**, nie mogły więc decydować o **formie** materiału dźwiękowego.

Stanowiska były trudne do uzgodnienia i do sporu Artusi-Monteverdi nawiązywano jeszcze blisko pół wieku później. Scacchi opowiadając się po stronie Monteverdiego, próbował jednakże tłumaczyć punkt widzenia Artusiego. Pisał: „I chociaż Artusi napisał był o niedoskonałości muzyki współczesnej, trzeba wiedzieć, że opiera się on na pierwszej praktyce muzycznej: *Ut harmonia sit domina orationis* [Aby harmonia (tzn. muzyka) była panią mowy], jak już mówiłem; ale współcześni opierają się na drugiej praktyce: *Ut oratio sit domina harmoniae* [Aby mowa była panią harmonii]. Tak więc nic dziwnego, że przy różnicach poglądów także i to, co piszą, jest różne”⁷.

Problem *seconda pratica* jest szczególnie istotny dla pierwszych dekad XVII wieku, kiedy już praktycznie można mówić o dominacji nowego stylu⁸. Określano go na ogół jako *musica moderna*, a więc „muzyka współczesna”. W traktatach teoretyków niemieckich, formułowanych często po łacinie, przyjęła się raczej łacińska nomenklatura: *stylus luxurians*. Opis *seconda pratica* i jej najbardziej charakterystycznych cech znajdu-

⁶ *L'Artusi overo Delle Imperfettioni della Moderna Musica Ragionamenti di. Ne'quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli Moderni Compositori. Del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna* [Artusi albo o niedoskonałościach współczesnej muzyki. Dwie rozmowy. W których rozważa się o wielu rzeczach praktycznych i potrzebnych współczesnemu kompozytorowi] Wenezia 1600. Wydanie faksymilowe: Bologna 1968.

⁷ M. SCACCHI *Breve discorso...* k. 12v-13r.

⁸ Jeszcze do niedawna w niektórych pracach współczesnych historyków muzyki *seconda pratica* widziano tylko w monodii akompaniowanej. Jest to z gruntu błędna interpretacja, ponieważ *seconda pratica* wykształciła się na terenie wielogłosu polifonicznego, a monodia akompaniowana była tylko jednym z owoców przyjęcia nowych założeń estetycznych: *ut oratio sit domina harmoniae*. Jak udowodnia to twórczość Claudia Monteverdiego, zasadę tę można było w pełni realizować na terenie wielogłosu.

Jemy w liście skierowanym przez Scacchiego (napisanym około roku 1648) do Christopha Wernera, kapelmistrza kościoła Św. Katarzyny w Gdańsku. Píše tam Scacchi następująco: „Owa druga praktyka bierze swój początek ze szkoły platońskiej, gdy nakazuje, aby mowa była panią harmonii [...] I chociaż niewątpliwie chodzi o to, by harmonia stosowała się do mowy, to jednak należy tu się oprzeć przede wszystkim na roztropnym sądzie [...] Ta bowiem druga praktyka wymaga operowania konsonansami i dysonansami inaczej niż w poprzedniej. Wynaleziona została przez Włochów dla komponowania utworów z tekstem w języku narodowym, dla szczególnego podniesienia sztuki muzycznej [...] Poza tym, ta druga praktyka wymaga *modulazione* [tj. prowadzenia głosów] zupełnie odmiennej niż dawna i winna jak najbardziej zachowywać naturalny wyraz tekstu”⁹.

Wypowiedź ta wymaga szeregu wyjaśnień dotyczących problemów ówczesnej teorii muzyki.

MELODIA

W wieku humanizmu przyjęcie platońskiego sformułowania, które w łacińskiej wersji Marsilia Ficino¹⁰ było szeroko rozpowszechnione: *melodia ex tribus constare: oratione, harmonia, rhythmo* [melodia składa się z trzech (elementów): mowy, harmonii rytmu], jest zupełnie oczywiste. Transpozycję tego sformułowania, uznającego wyższość tekstu słownego nad rytmem i harmonią, spotykamy u teoretyków muzyki już w pierwszej połowie wieku XVI¹¹. Vicentino w roku 1555 lapidarnie stwierdza: „muzyka pisana do słów, jest pisana nie z innego powodu, jak tylko, aby wyrazić harmonią myśl, uczucia i ich skutki”¹².

Termin *melodia* pojawia się u Zarlina¹³, który również w pełni przejmuje platońskie określenie.

„Zgodnie z Platonem powiedzieliśmy, że *melodia* jest połączeniem mowy, harmonii i rytmu; wydaje się, że w takim połączeniu żadna z tych rzeczy nie jest od innych ważniejsza; jednak Platon traktuje mowę jako rzecz główną, a dwie pozostałe części jako te, które jej służą, ponieważ [...] powiada, że harmonia i rytm muszą postępować

⁹ Marco SCACCHI *Ad Excellentissimum* [...] *Wernerum*.

¹⁰ PLATO *De Republica* w przekładzie Marsilio FICINO, Venezia 1491.

¹¹ Na przykład Iacobus SADOLETI *De liberis recte instituendis liber* Venezia 1533.

¹² Nicolo VICENTINO *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* Rzym 1555, wyd faks. „Documenta Musicologica” Kassel-Basel 1959.

¹³ Gioseffo ZARLINO *Le Istitutioni harmoniche...* Venezia 1558, wyd. faks. „Monuments of Music and Music Literature in Facsimile” New York 1965.

za mową [...], trzeba bowiem, żebyśmy dokonywali wyboru harmonii i rytmu odpowiadających naturze przedmiotu, którego dotyczy mowa, tak aby z odpowiedniego połączenia tych rzeczy powstała właściwa *melodia*."

Zarlino dokładnie komentuje układ Platoński, wiążąc go ściśle z władzą muzyki nad ludzkimi temperamentami. W praktyce, czyli w rozwiązaniach kompozytorskich, owo podporządkowanie mowie wyrażało się zasadą zestrojenia przebiegu muzycznego z nastrojem tekstu; a więc przy tekstach wyrażających powagę i wesołość przez stosowanie na przykład akordów wielkotercyjnych, postępów diatonicznych, ruchów szybkich, drobnych wartości; natomiast przy tekstach elegijnych — przez stosowanie akordów małotercyjnych, wprowadzanie chromatyzmów, ruchu powolnego, dłuższych wartości.

Znamienne jest, że terminem *melodia* Zarlino posługiwał się w *Istituzioni harmoniche* tylko w kilku rozdziałach; termin ten nie interesował go tu specjalnie; nie stanowił przedmiotu badań i teoretycznych dociekań. Dopiero u przedstawicieli *seconda pratica*, i to tych, którzy używali już oficjalnie tej nazwy dla określenia zasad swojej techniki kompozytorskiej, termin *melodia* stał się terminem podstawowym i urósł do roli hasła nowej szkoły; otrzymał też specjalną interpretację (por. tytuł planowanego przez Monteverdiego traktatu: *Melodia ovvero seconda pratica musicale* [*Melodia czyli druga praktyka muzyczna*]). Również Scacchi pisał w *Breve discorso*, że celem *seconda pratica* jest właśnie udoskonalenie *melodii*, ta zaś składa się z mowy, która rządzi rytmem i harmonią. Zwracał tu Scacchi uwagę, że rytm i harmonia są **podporządkowane** mowie, bowiem nie wystarczało samo zjednoczenie tych trzech elementów, ale dopiero całkowita dominacja mowy stanowiła o doskonałości *melodii*. Wynika stąd jasno, gdzie należy szukać genezy rozumienia *melodii* w nowej muzyce. Tak jak rodowód *seconda pratica*, tak i teoretyczne podstawy nowej *melodii* możemy wywieść z poglądów Platona. Jak mówiliśmy, pierwszy Monteverdi umiał z nich wyciągnąć konkretne i praktyczne wnioski.

W ogniu dyskusji zwolennicy *prima pratica* nie omieszkali wytoczyć argumentu przeciw sensowności powoływania się na Platona, podkreślając fakt, że Platon mówił o jednogłosowej pieśni, na którą składały się słowa, podporządkowany im rytm i następstwo dźwięków w odpowiednich interwałach. Wskazywali, że kompozycje współczesne nie są w żadnym wypadku podobne do komponowanych i wykonywanych w czasach Platona. Zarzut uderzał faktycznie nie w drugą praktykę, lecz w zasadę artykułowaną przez Zarlina, która przecież nie budziła zastrzeżeń, mianowicie, że dopiero słowo konkretyzuje nastroje, jakie zdolne są wzbudzić harmonia i rytm, bowiem dopiero słowo przemawia bezpośrednio do świadomości. Zarlino był w pełni świadomy, że muzyka jemu współczesna różni się od praktyki starożytnych, nie widział jednak w organizacji wielogłosowej harmonii zasadniczej przeszkody do przyjęcia

Platońskiej hierarchii elementów, dla której znajdował uzasadnienie nie tylko w autorytecie filozofa, ale i na drodze rozumowania.

Termin *melodia* w pismach Zarlina znalazł tylko wąskie zastosowanie. Gdy podjął go Scacchi, był to już termin spopularyzowany, a — poprzez doświadczenia *seconda pratica* — wracał na teren *prima pratica*, choć w odpowiednio ograniczonym sensie. Właśnie u Scacchiego znajdujemy najszerszą definicję *melodii* w odniesieniu do *prima pratica*: „Platon w *De Republica* powiada, że *melodia* składa się z połączenia mowy, rytmu i harmonii i że takie cechy, jak wysokość, niskość, zgodność głosów są traktowane w harmonii, powolność, szybkość, ruch — należą do rytmu, długość i krótkość słowa należą do metrum albo mowy”¹⁴.

Cała druga część powyższego cytatu jest dokładnym przytoczeniem definicji Zarlina¹⁵. Określa tutaj Scacchi, że do zakresu harmonii należy wzajemny układ dźwięków, sprawa tempa i organizacji ruchu należą do rytmu, natomiast do mowy należą tylko problemy metryczne tekstu. Całość tworzy *melodię*. Nie mówił więc ani o warstwie semantycznej słowa, ani nawet o hierarchii pomiędzy elementami *melodii*, wszystkie trzy traktując równorzędnie. Jest to zatem analiza materiału czysto dźwiękowego, dostosowana do najsurowszych wskazań *prima pratica*, doraźnie potrzebna Scacchiemu w konkretnej wypowiedzi polemicznej.

Dwa sposoby traktowania mowy prowadzą ówczesnych teoretyków do przyjęcia dwóch typów *melodii*, ocenianych według różnych kryteriów. W pierwszym swym traktacie¹⁶ (1643) mówił Scacchi o *melodii* właściwej dla *prima pratica*, w której trzy wymienione składniki były razem zespolone, żaden z nich jednak nie dominował nad innymi. W *Breve discorso* (1649) natomiast mówił o *melodii* nowej, *melodii* stosowanej w *seconda pratica*, *melodii*, w której rytm i harmonia są podporządkowane słowu, „podporządkowane, ponieważ sam związek nie wystarcza do doskonalenia *melodii*”.

W praktyce określenie *melodia* wiązało się nierozłącznie z *seconda pratica*. Obejmowało więc utwory, w których poszczególne elementy dzieła muzycznego podporządkowane były wymogom wyrazowym tekstu słownego w sposób odbiegający od XVI-wiecznych konwencji wyrazowych. Stąd, gdy w *Dichiarazione* Giulio Cesare Monteverdiego spotykamy zwroty o *perfezione della melodia* [o doskonałości *melodii*] i gdy ten

¹⁴ Marco SCACCHI *Lettera per maggiore informatione a chi leggerà il mio Cribrum*...Warszawa 1644 k. 2v.

¹⁵ Podana jest w pierwszym rozdziale VIII księgi *Sopplimenti musicali* Venezia 1588, wyd. faks. Ridgewood 1966.

¹⁶ Marco SCACCHI *Cribrum Musicum at triticum Siferticum*...Venezia 1643.

sam zwrot spotykamy u niektórych teoretyków, oznacza on doskonalenie techniczne poszczególnych elementów dzieła muzycznego przy naczelnej zasadzie podporządkowania ich tekstowi słownemu. Rezultatem tych wszystkich *perfezioni*, a więc wynikiem doskonałego zespolenia wszystkich trzech elementów (słowa, harmonii i rytmu) miała być właśnie doskonała *melodia*.

MODULAZIONE

Termin *modulazione* używany w ówczesnych wypowiedziach nie jest terminem całkowicie jednoznacznym i łatwym do oddania za pomocą dzisiejszej polskiej terminologii, tym bardziej, że różni teoretycy różnie termin ten interpretowali. Dla naszych jednakże rozważań ważne jest to znaczenie, które nadawał mu Zarlino, Monteverdi, Scacchi i grupa teoretyków i kompozytorów z nimi związanych. Claude Palisca, dokonując przekładu *Breve discorso* na język angielski¹⁷, słowo to tłumaczy jako „melody” lub „art of melody”, Tim Carter¹⁸ natomiast jako „style of writing”. *Modulazione* nie jest jednak sztuką prowadzenia linii głosowej, lecz sztuką prowadzenia i jednoczesnego zespalania kilku linii głosowych a zarazem czymś odrębnym od kontrapunktu. Za właściwy polski odpowiednik słowa *modulazione*, używanego w tym czasie przez grupę teoretyków i kompozytorów wyżej wymienionych, przyjmujemy określenie „prowadzenie głosów”.

Zarlino w swych *Istituzioni harmoniche* rozróżniał kilka typów *modulazione*: *modulazione impropria*, czyli *modulazione* niewłaściwa; dotyczy ona śpiewu gregoriańskiego, a więc śpiewu jednogłosowego, nie operującego współbrzmieniami. Natomiast przez *modulazione propria* [właściwa] rozumiał ruch kilku głosów związanych współbrzmieniami konsonansowymi, które następują po sobie w określonym rytmie. We właściwej *modulazione* Zarlino wyróżniał jeszcze trzy rodzaje:

1. kiedy śpiewa się dźwięki bez wymawiania tekstu słownego, artykułując tylko sylaby systemu solmizacyjnego,
2. kiedy harmonia powstaje w wyniku gry zespołu instrumentów „sztucznych”, a więc gdy dźwięki nie są wykonywane przez głosy ludzkie, i

¹⁷ Claude V. PALISCA *Marco Scacchi's Defense of Modern Music (1649)* w: *Words and Music: the Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt* Harvard University Press 1972.

¹⁸ Tim CARTER w: *Polemics on the 'Musica Moderna'* (angielska wersja I tomu *Practica Musica*, por. odn. 3 s. 49) Kraków 1993.

3. najdoskonalszy rodzaj *modulazione*, ten, gdy głosy ludzkie wykonują słowa tekstu dostosowane do wartości czasowych przebiegu muzycznego.

Scacchi mówi o dwóch rodzajach *modulazione*, które zależą od tego, na terenie której praktyki ona występuje. Opisując *modulazione* na terenie *prima pratica*, idzie za Zarlinem i Artusim. Gdy jednak przechodzi do rozważań nad *seconda pratica*, podejmuje problem *modulazione* w zupełnie innym znaczeniu: problem całkowicie odmiennego prowadzenia głosów, bowiem „sztuka *del modulare* odkryta przez współczesnych przewyższa sztukę naszych pierwszych mistrzów”. Właściwa, prawidłowa *modulazione* jest według Scacchiego nie tylko czynnikiem w utworze najistotniejszym, ale również i najtrudniejszym kompozytorsko: „wielu sądzi, że jest sprawą niewielkiej wagi traktowanie sztuki *modulazione* w utworze, a ja uważam, że jest to w muzyce jedna z rzeczy szczególnie trudnych”. *Modulazione* jest tym elementem, na podstawie którego ocenia się utwór, a więc również warsztat kompozytorski autora; co więcej, na rzecz właściwej *modulazione* dopuszczalne są według Scacchiego pewne licencje w zakresie innych elementów dzieła muzycznego, nawet na terenie harmonii, bowiem kunszt polega na tym, aby umieć raczej zrezygnować z paru konsonansowych współbrzmień niż naruszyć odpowiednie, a więc zgodne z emocjami zawartymi w tekście, prowadzenie głosów, czyli *modulazione*.

Definicja sformułowana przez Zarlina dotyczyła *prima pratica*, gdzie stosunki pomiędzy głosami opierały się na konsonansach. W *seconda pratica* natomiast wszystkie współczynniki, zarówno poszczególnych linii głosowych, jak też i — co z tego wynika — wzajemne relacje pomiędzy nimi, musiały być zmienione, gdyż należało je podporządkować wymaganiom tekstu słownego. Wszystkie zatem podstawowe współczynniki dzieła muzycznego: melodyka, harmonia i rytmika, musiały zostać potraktowane odmiennie w stosunku do tego, jak były one traktowane w *prima pratica*.

Przebieg linii głosu wokalnego w utworach pisanych na zasadach *seconda pratica* został więc zmieniony i zróżnicowany. Zwłaszcza w pierwszych latach XVII wieku prowadzenie głosu wokalnego coraz bardziej oddalało się od tradycyjnego typu polifonicznej linii melodycznej takiej, jaka była stosowana w wieku XVI (nowa melodyka **polifoniczna** wykształci się dopiero pod koniec wieku XVII), i to zarówno w sensie następstwa poszczególnych interwałów, jak też i uszeregowania rytmicznego. Wymagał tego nowy system wyrazowy. Dlatego nie tylko przekracza się normy przyjęte w szkole rzymskiej w zakresie stosowania interwałów (na przykład zabroniony skok seksty małej w dół), ale również wprowadza się interwały dawniej nie dozwolone (na przykład: interwały zmniejszone i zwiększone), bezpośrednie następstwa skoków, rozłożone trójdźwięki, dysonanse nie rozwiązane lub „rozwiązujące” się na dysonans itp.

W zakres odmiennego prowadzenia głosów wchodzi również sprawa równoległych konsonansów doskonałych. Już od samego początku wieku XVII coraz to napotykamy wypowiedzi pozwalające w uzasadnionych przypadkach na wprowadzanie zarówno równoległych kwint, jak i oktav. U Cavalieriego¹⁹ w roku 1600 znajdujemy uwagę o rozmyślnym stosowaniu równoległych kwint, Caccini w tym samym roku, w przedmowie do *L'Euridice*, podkreślał, że w pewnych wypadkach nie unika równoległych oktav i kwint. Viadana²⁰ w roku 1602 pisał, że organista może się nie obawiać równoległych oktav i kwint. Najbardziej jednak radykalnie na ten temat wypowiedział się Vincenzo Galilei²¹, określając zakaz równoległych konsonansów doskonałych jako „przeciwny wszelkiemu prawu śpiewu naturalnego”. Zarlino próbował wyjaśnić, dlaczego nie powinno się wprowadzać w kompozycji owych konsonansów doskonałych: „starożytni uznawali, że ilekroć dochodzono do konsonansu doskonałego, osiągnano cel i doskonałość, do jakich zmierza muzyka, nie chcieli zaś, aby się doskonałość zbyt często powtarzała, aby nie rodzić dosytu słuchu [...], bowiem chociaż te konsonanse, gdyby były użyte w ten sposób, nie tworzyłyby oczywiście żadnego dysonansu między głosami, słyszało by się wtedy jednak coś smutnego, co by się nie podobało. Z tych powodów więc nie powinniśmy pod żadnym warunkiem postępować niezgodnie z regułą”²². Owo „coś smutnego” wynikało jednak stąd, że Zarlino był zwolennikiem ptolomejskiego stroju naturalnego, w którym to stroju zwłaszcza kwinty i oktav były — jak się wyraża Monterosso²³ — „mocniejsze” i „zimniejsze” od powszechnie używanych w drugiej połowie XVI wieku.

W praktyce muzycznej czysty strój ptolomejski bywał już zarzucany, być może więc nie widziano rzeczywistego teoretycznego uzasadnienia na podtrzymanie tego zakazu i niektórzy teoretycy i kompozytorzy próbowali go przełamać. Za zarzuceniem go na pewno najbardziej świadomie i z pełną odpowiedzialnością występował Galilei. Problem równoległych konsonansów doskonałych jest wprawdzie tylko problemem szczegółowym, lecz dla ówczesnej *modulazione* bardzo istotnym.

Czynnik rytmiczny, jako nieodłączny czynnik *modulazione propria*, również musiał się zmienić w nowej *modulazione*, stosowanej w *seconda pratica*. Najbardziej radykalne zmiany w zakresie rytmiki możemy zauważyć u Giovanniego Gabrielego, w *Sacrae symphoniae liber II*, wydanych pośmiertnie, w roku 1615. Wprowadzał on tam na wielką skalę kontrastujące motywy, składające się z bezpośredniego następstwa dźwięków o wartości bardzo długiej i o wartości bardzo krótkiej, które całkowicie rozsadzają rytmikę stosowaną w dotychczasowej *modulazione*. Model ten stanie się, przynajmniej w pierwszej połowie XVII wieku,

¹⁹ Emilio de CAVALIERI przedmowa do *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Roma 1600.

²⁰ Lodovico GROSSI DA VIADANA *Cento concerti ecclesiastici*... przedmowa. Venezia 1602.

²¹ Vincenzo GALILEI *Discorso intorno all'uso delle dissonanze* t. III kk. 67v–68r. Rękopis.

²² Gioseffo ZARLINO *Istitutioni harmoniche*...cz. III, rozdz. 29.

²³ Raffaello MONTEROSSO *L'estetica di Gioseffo Zarlino* „Chigiana” t. XXIV nr 4, 1967 ss. 13–28.

niejako wyznacznikiem rozwoju melorytmiki i charakterystyczną cechą stylu koncertującego. Kontrastujące motywy nie są oczywiście wynalazkiem Giovanniego Gabriele'go, spotykamy je już wcześniej, zwłaszcza na terenie madrygału. Jednakże teraz, na przełomie wieków, występowały częściej i stawały się one charakterystyczne dla nowej *modulazione*.

TRAKTOWANIE DYSONANSÓW

Obok zasady nadrzędności tekstu słownego nad muzyką, inne — w stosunku do *prima pratica* — traktowanie dysonansów było naczelną dewizą zwolenników muzyki nowej, zasadniczym warunkiem nowej *modulazione*. Problem ten nurtował zarówno praktyków, jak i teoretyków już w wieku XVI. Kompozytorzy rozwiązywali go praktycznie w sposób bardziej lub mniej radykalny, natomiast w rozważaniach teoretycznych to nowe traktowanie dysonansów nie mogło znaleźć oparcia, nie znajdowano bowiem żadnej podstawy, która by uzasadniała dysonanse.

Teoretycy pisząc, że muzyka komponowana na zasadzie *seconda pratica* wymaga *modulazione* całkowicie odmiennej od *modulazione* stosowanej dotychczas, zawarli w tym zdaniu całą istotę nowej muzyki, istotę nowego stylu, uprawianego równoległe ze starym. Komponując utwór, który by respektował w pełni podstawową zasadę *seconda pratica*: *ut oratio sit domina harmoniae*, nie można było tego problemu rozwiązywać połowicznie, jak to robiło wielu kompozytorów niedostatecznie wprowadzonych w zasady *seconda pratica*. Należało bowiem zmienić nie tylko traktowanie tego czy innego współczynnika dzieła muzycznego, ale traktowanie wszystkich, i dopiero w ten sposób można było osiągnąć nowy styl.

W pismach teoretycznych stwierdzano, że w czasach antycznych problem dysonansów teoretycy pozostawiali całkowicie praktykom, był to bowiem problem natury praktycznej, a nie spekulatywnej. Dawano więc niedwuznacznie do zrozumienia, że i obecnie, to znaczy w XVII wieku, powinno się również tak postępować. Nie bez wpływu na zahamowanie rozważań teoretycznych nad tym problemem były również i ustalenia Zarlina. Jego system *senario*, który mieścił wszystkie konsonanse, wyprowadzając je z **prostych**, a więc doskonałych stosunków liczbowych, był systemem, który nie łatwo było podważyć, tym bardziej że miał on uzasadnienie i oparcie w teorii starożytnych (Pitagorasa, a następnie Ptolemeusza), a za zasadą prostoty jako cechy doskonałości stał ponadto autorytet Platona. I tak jak w okresie średniowiecza teoretycy, opierając się na systemie pitagorejskim, w którym tercje i seksty wyrażały się skomplikowanymi stosunkami liczbowymi, nie chcieli uznać konsonansowości tych interwałów, mimo że

uznawała ją praktyka, podobnie i teraz, na przełomie wieków XVI i XVII, w czasach, gdy nowy sposób komponowania był już znacznie rozpowszechniony, teoretycy nie potrafili wyjść poza ramy *prima pratica*. Dlatego też, nie podając żadnych teoretycznych uzasadnień (poza słuchowymi i wyrazowymi) dla nowych sposobów stosowania dysonansów w utworze, ani nie podając praktycznych norm ich używania, teoretycy niezmiennie odsyłali adeptów sztuki kompozytorskiej do studiowania twórczości wybitnych kompozytorów piszących w nowym stylu. Wskazywali więc jedynie na indywidualny sposób doraźnego rozwiązywania kwestii, która przecież dla nowej muzyki była jedną z podstawowych. Nikt — poza jedynym Vincenzo Galileim — nie podjął zadania, aby właśnie z tego studiowania utworów wybitnych kompozytorów wyciągnąć uogólniające wnioski, a przez to samo stworzyć przynajmniej zaczątki nowych norm w tym względzie.

Jest rzeczą dziś niepojętą, dlaczego jedyne traktaty na temat nowocześniejszego, i to rewolucyjnego jak na owe czasy traktowania dysonansów: traktaty Vincenza Galilei pozostały w rękopisie²⁴. W roku 1591, na kilka miesięcy przed śmiercią, Galilei posiadał już — jak się zdaje — ostateczną wersję, przygotowaną do druku. Na podstawie studiów kompozycji pisanych — tak w dawnym, jak i w nowym stylu — omawiał on dowolności i licencje, z jakimi w muzyce mu współczesnej traktowano dysonanse. Mimo że u Vincenza Galilei nigdzie nie spotykamy terminu *seconda pratica*, ustalał on w swoim traktacie podstawy harmoniczne właśnie drugiej praktyki muzycznej. Tak jak później Giulio Cesare Monteverdi, a jeszcze później Marco Scacchi, również Galilei widział w Cipriano de Rore wynalazcę nowego stylu.

Jakkolwiek wielką część jednego i drugiego traktatu zajmuje spór z Zarlinem, to jednak nie do pomyślenia było całkowite odrzucenie Zarlinowskich ustaleń. Dlatego też oba traktaty Galileiego zawierają zarówno stwierdzenia zgodne z poglądami Zarlina, jak i odchodzące od nich lub często — zwłaszcza w partiach dotyczących dysonansów — z nimi wręcz sprzeczne. Różnice uwidaczniają się już w tak elementarnych sprawach, jak podział interwałów. Zarlino do konsonansów zaliczał unison, tercję, kwartę, kwintę, sekstę i oktawę, do dysonansów — sekundę i septymę. Galilei natomiast do konsonansów zaliczał unison, tercję, kwintę, sekstę i oktawę, do dysonansów — sekundę i septymę, a ponadto stworzył jeszcze trzecią grupę pośrednią, *intervalli mediocri*,

²⁴ Mowa tu o *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, [Dyskurs o używaniu dysonansów] oraz o *Il primo libro della prattica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze* [Pierwsza księga o praktyce kontrapunktu co do użycia konsonansów]. Wydanie współczesne: Frieder REMPP *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis* Köln 1980.

pomiędzy konsonansami i dysonansami, do której zaliczał kwartę ze względu na jej specyficzne brzmienie. Ale jednocześnie — i tu znowu następuje zbieżność z Zarlinem — traktował ją niekiedy jako konsonans doskonały, kiedy indziej traktował kwartę jako dysonans. Propozycja Vincenza Galilei, aby kwartę zaliczyć do grupy pośredniej między konsonansami doskonałymi a niedoskonałymi, jest konsekwencją stanowiska Zarlina, który mówił, że *la quinta et la quarta sono mezzane tra la perfezione et la imperfezione* [kwinta i кварта są pośrednie pomiędzy doskonałością i niedoskonałością]. Tylko że, o ile Zarlino doskonałość konsonansów wyprowadzał ze stosunków liczbowych — mianowicie im stosunek liczbowy, za pomocą którego wyraża się interwał, jest prostszy, tym doskonalszy jest konsonans — o tyle dla Vincenza Galilei miernikiem konsonansowości każdego współbrzmienia było doświadczenie słuchowe.

W swym *Discorso* Galilei wyczerpał wszystkie zagadnienia dotyczące traktowania dysonansów. A traktowanie owo daleko odbiegało od zasad, jakie ustalił Zarlino. Po rozpatrzeniu kwestii, co to jest dysonans i w jaki sposób powstaje, omawia rodzaje dysonansów: które są bardziej ostre, a które mniej, następnie przechodzi do sposobów ich wprowadzania. I tu — w zależności czy wymagają tego emocje zawarte w tekście — Galilei dozwala na wprowadzenie dysonansów w każdym miejscu i w każdej ilości. Mogą one być również nieprzygotowane i rozwiązane inaczej, niż nauczał Zarlino, lub nie rozwiązane.

W ten sposób Galilei podważał wszystkie normy w zakresie stosowania dysonansów ustalone przez jego mistrza Zarlina, z tym że każde odstępstwo od nich winno być usprawiedliwione treścią tekstu słownego. Rozważania Galileiego nie są natury spekulatywnej, lecz czysto praktycznej. Wprawdzie do wszystkich rozwiązań doszedł Galilei na podstawie analizy twórczości kompozytorów poprzedniego pokolenia oraz sobie współczesnych, jednakże swych tez nie popierał przykładami z tej twórczości (a przynajmniej nie wskazywał na proveniencję swoich muzycznych przytoczeń), choć każde stwierdzenie ilustrował konkretnym przykładem. Tylko przy bardzo nielicznych przykładach podawał Galilei autora, jak na przykład Cipriano de Rore. Wydaje się, że przynajmniej część, a może nawet większość przykładów pochodzi od samego Galileiego, są bowiem bardzo proste i szereg zwrotów w przykładach tych się powtarza.

Najśmielsze i najbardziej rewolucyjne stwierdzenia zawarł Galilei w rozdziałach, w których omawiał wprowadzanie dysonansów. Wystąpił tu wyraźnie przeciwko ustaleniom Zarlina. Ten ostatni twierdził, że dobrze skomponowany utwór składa się w pierwszym rzędzie ze współbrzmień konsonansowych, a tylko gdzieś tam wprowadzane są dla urozmaicenia dysonanse, które muszą przypadać na słabych częściach taktu, zaś wprowadzane na mocnych częściach — powinny być prawi-

dłowo przygotowane i rozwiązane. Galilei zrywał całkowicie z tymi ograniczeniami. Współbrzmienia dysonansowe nie muszą być przedzielane współbrzmieniami konsonansowymi, możliwe jest następstwo nawet kilku współbrzmień dysonansowych bezpośrednio po sobie, a więc dysonans rozwiązujący się na dysonans. Ilustrował to Galilei przykładami od dwu- do sześciogłosu. Dysonanse dopuszczał i na pierwszej mocnej części taktu, bez żadnego przygotowania.

Tak więc, o ile dla Zarlina typowym i najczęstszym w obrębie jednego taktu było następstwo: konsonans, dysonans, konsonans, dysonans, to Galilei na równi stawiał inne następstwa. Szedł jeszcze dalej, twierdził bowiem, że właśnie dysonanse są w kontrapunkcie szczególnie ważne, gdyż dzięki nim można w sposób właściwy i najlepszy oddać treści tekstu słownego, zwłaszcza treści o dużym ładunku emocjonalnym. Bodajże jednym z najśmielszych stwierdzeń Galileiego było to, że można stosować w jednym akordzie nie jeden, ale więcej dysonansów. Omawiał przy tym osobno, ile dysonansów tego samego rodzaju można użyć w tym samym akordzie, wykazując, że w jednym akordzie mogą wystąpić nie tylko dwie sekundy, ale że taki akord może być zbudowany nawet z trzech sekund współbrzmiących jednocześnie, trzech kwart lub trzech septym.

Osobny dłuższy ustęp poświęcił omówieniu, ile i jakich różnych dysonansów można użyć w jednym akordzie. Wziął tutaj pod uwagę następujące dysonanse: sekundę, kwartę, kwartę zwiększoną, kwintę zmniejszoną, septymę i nonę. Ułożył więc najpierw w tabelce piętnaście sposobów zestawiania dwóch różnych dysonansów, co praktycznie wyczerpywało wszystkie możliwości; dopuszczalne więc było zestawienie każdego dysonansu z każdym. Następnie to samo czynił w odniesieniu do trzech różnych dysonansów, podając dwadzieścia sposobów ich zestawienia, co również wyczerpywało wszystkie możliwości. Każdy z tych przypadków ilustrował przykładami.

W ten sposób, drobiazgowo omawiając wszystkie sytuacje, Galilei wyczerpał problemy dotyczące stosowania dysonansów w praktyce muzycznej. Powtórzmy: w praktyce jemu współczesnej. W żadnym wypadku Galilei nie dążył do chaosu, dążył natomiast do ustalenia nowego porządku. Jednak traktat jego nigdy nie został wydany, a więc nie mógł się stać podstawą dla przyszłej praktyki, nie mógł się stać podstawowym kompendium, do którego odwoływaliby się praktycy. W twórczości pokolenia muzyków pierwszego ćwierćwiecza XVII wieku nawet normy Galileiego były przekraczane. Przekraczano je jednak wyłącznie na podstawie intuicji, a nie ustalonego przez teorię prawa: działano w istocie przeciwko prawu, bowiem „ostatnim słowem” w kwestii prawideł pozostawał wciąż autorytet Zarlina. Może właśnie dlatego, że nie było podstaw teoretycznych nowego traktowania dysonansów, po bujnym, wręcz rewolucyjnym okresie, jakim był przełom wieków i początek wieku

XVII, późniejsza praktyka kompozytorska zaczęła sięgać do rozwiązań bardziej umiarkowanych.

Pokolenie kompozytorów pierwszych dekad XVII wieku nie doczekało się traktatu o nowoczesnym kontrapunkcie. W drugiej połowie XVII wieku i w wieku XVIII zaczęto już interesować się bardziej problemami harmonii niż kontrapunktu, a *Gradus ad Parnassum* J. J. Fuxa zepchnął naukę kontrapunktu na ścieżkę historycyzmu, ustalając na długie lata — bo aż do XIX wieku — jako normę tak zwany kontrapunkt pseudo-klasyczny.