

## [Im] *Perfettioni della moderna musica*<sup>1</sup>. Teoria recytatywu i jej egzemplifikacja w pierwszych *drammi per musica*

Nowe prądy kultury renesansu znacznie zbliżyły muzykę do innych dziedzin sztuki, zwłaszcza literatury. W drugiej połowie XVI wieku teoretycy, jak też sami kompozytorzy zwrócili uwagę na kwestię zależności między sztuką dźwięków a językiem – problem, który wymagał rozwiązania na gruncie teorii i praktyki. Potrzebę zgodnego z zasadami gramatyki dostosowania słów do muzyki odczuwał już Gioseffo Zarlino, choć utrwalone wzorce polifoniczne i zasady kontrapunktu znacznie utrudniały możliwość praktycznego zastosowania teoretycznych zaleceń<sup>2</sup>. Coraz silniej odczuwanemu kryzysowi polifonii, który wynikał w dużej mierze z jej zawłości i niemożności adekwatnego dostosowania do warstwy literackiej, wyszedł na przeciw humanistyczny zwrot ku sztuce antycznej. W roku 1555 Nicola Vicentino w swym traktacie zatytułowanym *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* postulował, aby wskrzesić teorię i praktykę muzyczną starożytnej Grecji oraz przywrócić platońską zasadę prymarnej względem muzyki roli słowa<sup>3</sup>. Jego założenia stały się istotnym zwrotem ku nowej koncepcji muzyki, której wyrazem stała się monodia akompaniowana i recytatyw. Należy jednocześnie zaznaczyć, że postulaty Vicentino, nawołujące do wskrzeszenia greckiej

---

<sup>1</sup> Tytuł jest parafrazą traktatu G.M. Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle Imperfettioni della moderna musica*. Venezia 1600. Krytykowane przez Artusiego tytułowe niedoskonałości współczesnej jemu muzyki, głównie madrygałów C. Monteverdiego, w istocie stały się zabiegami kompozytorskimi, które wpłynęły na ukonstytuowanie się nowego stylu recytatywnego i nowej praktyki muzycznej.

<sup>2</sup> G. Zarlino, *Le institutioni harmoniche*. Venezia 1558. Podają za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*. Przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 114–118 i 125 oraz R. Wieczorek, „*Ut cantus consonet verbis*”. *Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*. Poznań 1995, s. 108.

<sup>3</sup> N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*. Rome 1555. Podają za: E. Fubini, *op. cit.*, s. 127.

muzyki, nie były w owym czasie zjawiskiem odosobnionym. Muzyka, jako jedna ze sztuk wyzwolonych, zajmowała miejsce szczególne w dysputach prowadzonych w gronie filozofów, literatów i muzyków amatorów skupionych wokół licznie działających – zwłaszcza we Florencji – akademii<sup>4</sup>. W szeregach *Accademia Fiorentina* czy *Accademia degli Alterati* studiowano dzieła starożytnych poetów i myślicieli, które były stałym punktem odniesienia dla rozważań dotyczących współczesnej sztuki i jej powinności wobec odbiorcy. Wciąż żywa była Platońska teoria etosu, zgodnie z którą muzyka oddziaływała na postawę moralną i wychowawczą, popychała do działania i wzniosłych czynów. Negatywne skutki wpływu muzyki pomijano zazwyczaj milczeniem, skupiając się wyłącznie na jej zaletach w dziedzinie wychowania. Dlatego też postulowano, aby muzykę współczesną zbliżyć do antycznego ideału i nadać jej pierwotną moc oddziaływania.

Katalizatorem rozwoju nowego stylu muzycznego stało się nieformalne stowarzyszenie ufundowane przez hrabiego Giovanniego de Bardi, które w historii zapisało się jako *Camerata Florencka*. Stworzyli ją poeci i muzycy dyletanci, którzy niejednokrotnie byli członkami wspomnianej *Accademia degli Alterati*<sup>5</sup>, toteż przypuszcza się, że doskonale znali rozważania dotyczące antycznej sztuki. Efektem tych lektur i dyskusji była wiara w doskonałą symbiozę poezji i muzyki, przyobleczoną w akcję dramaturgiczną. Działalność członków *Cameraty Florenckiej* jest słabo udokumentowana, dlatego też jedynie przypuszcza się, że w spotkaniach organizowanych przy *Via de'Benci* uczestniczyli Giulio Caccini, Piero Strozzi i znawca antycznej teorii muzyki Vincenzo Galilei. *Camerata Florencka* miała postać dychotomiczną, gdyż w istocie stanowiły ją dwa różniące się społecznie i intelektualnie ugrupowania. Pierwsze, skupione wokół Bardiego, koncentrowało się na zagadnieniach dotyczących funkcji muzyki i jej oblicza w świetle wiedzy o muzyce w czasach starożytnych, a także amatorskich poczynaniach w zakresie kompozycji. Zastugą tej części *Cameraty* było wskrzeszenie dawnych sposobów komponowania oraz, jak sądzono, śpiewu antycznego, który przyjął nazwę monodii akompaniowanej. Drugie ugrupowanie, utworzone w 1592 roku z inicjatywy Jacopo Corsiego, miało charakter półprofesjonalny, a jego działania skierowane były na kompozycje dramatyczne, dając w ten sposób impuls do powstania *dramma per musica*<sup>6</sup>. Zwolennicy Corsiego, do których należeli autorzy *L'Euridice* (1600) – Jacopo Peri i Ottavio Rinuccini – przenieśli założenia wyływające z antycznej teorii muzyki na grunt recytatywu, jako podstawowego środka wypowiedzi w *dramma per musica*.

Praktyczne i teoretyczne rozwiązania na gruncie recytatywu po raz pierwszy zaproponował Peri – rzymski kompozytor, który w roku 1591 objął stanowisko *principale direttore della musica e dei musici* na dworze medycejskim we Florencji. W przedmowie do *Le musiche sopra l'Euridice*<sup>7</sup> Peri kompleksowo wyłożył i rozwinął teorię recytatywu, wspartą studiami nad muzyką antyczną, poglądami V. Galileiego, a także wcześniejszymi badaniami kultury starożytnej usystematyzowanymi w traktacie Boecjusza *De institutione musica*. Naj-

---

<sup>4</sup> C.V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford 1994, s. 409.

<sup>5</sup> Udokumentowane jest członkostwo w *Accademia degli Alterati* działaczy kręgu *Cameraty Florenckiej*. C.V. Palisca dokonał zestawienia nazwisk członków akademii wraz z ich pseudonimami. G. Bardi działał pod pseudonimem *il Puro* i przystąpił do grona akademików w 1574 roku. Wśród członków akademii widnieją także nazwiska J. Corsiego, G. Meiego (*il Pianigiano*), O. Rinucciniego (*il Sannacchiso*), G.B. Doniego i innych. Zob. C.V. Palisca, *op. cit.*, s. 430.

<sup>6</sup> N. Pirrotta, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*. „The Musical Quarterly” 1954, nr 40, s. 169–189. Zob. także: C.V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. Yale 1989, s. 3.

<sup>7</sup> J. Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*. Firenze 1600. Fragmenty przedmowy zawarł C.V. Palisca w: *Studium In the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford 1994, s. 458.

ważniejszym jednak źródłem poznania idei starożytnej sztuki i zasad rządzących językiem greckim była praca ówczesnego autorytetu w kwestii literatury antycznej Girolama Meiego, zatytułowana: *De modis musicis antiquorum*. Peri, powołując się na prace rzymskiego teoretyka, odwołał się do śpiewów praktykowanych w antycznych tragediach. Dowodził, że specyfika wykonawstwa polegała na śpiewnej imitacji mowy, dzięki której starożytni Grecy wypracowali model meliczny wyniesiony ponad mowę potoczną, a będący formą pośrednią między mową właściwą a śpiewem.

Zanim Peri ogłosił swoją teorię recytatywu, przeprowadził analizę jakościową języka włoskiego i sformułował teorię wzorów intonacyjnych. Zauważył, że włoscy oratorzy zawieszają głos i przytrzymują niektóre dźwięki mowy w zdaniu lub wersie, podczas gdy inne artykułowane są szybko, bez zmian intonacji, aż do kolejnej wyraźnie zaznaczonej sylaby. Dynamiczny charakter mowy wpłynął na relacje, jakie powinny istnieć pomiędzy głosem a dźwiękami basu i podbudową harmoniczną. Zdaniem Periego, relacje pomiędzy sylabami akcentowanymi i długimi a sylabami szybko artykułowanymi, zależne są od stanu ducha mówcy i afektów zawartych w prezentowanym tekście. Wydobyte takiej zależności pozwoliło na tworzenie odpowiednio współbrzmień konsonansowych i dysonansowych pomiędzy głosem a podstawą basową, nieobligowanych zasadami kontrapunktu. Sylaby długie melodii, jak postulował kompozytor *L'Euridice*, powinny tworzyć z basem współbrzmienia konsonansowe, podczas gdy sylaby krótkie nie muszą być uwzględnione w ruchu partii basowej i mogą tworzyć z nią zarówno konsonanse, jak i dysonanse. Częstotliwość, z jaką głos tworzy z basem współbrzmienie zgodne, powinna być z kolei zależna od afektu niesionego przez tekst. Stąd też dalsze rozważania na temat istoty afektów i ich związku z ruchem partii basowej Peri wsparł wnioskami Lorenzo Giacomini, który rozwinął teorię afektów w pracy zatytułowanej *Sopra la purgatione della tragedia*, przedstawionej po raz pierwszy członkom *Accademia deli Alterati* w roku 1586<sup>8</sup>. Giacomini zdefiniował afekty jako „duchowe pobudzenie” lub „działanie duszy”, która zdolna jest do przyciągania lub odrzucania pewnych bodźców<sup>9</sup>. Występowanie określonych afektów powiązał następnie z różnym tempem przekazywania owych zewnętrznych bodźców do umysłu. Rozważania Giacomini Peri przeniósł na grunt recytatywu, wiążąc niesione przez tekst afekty ze sposobem ich wyrażania w mowie oraz sugerując odpowiedni względem nich ruch partii basowej. Kompozytor zauważył, że wyrażając treści radosne mówca często akcentuje i wydłuża sylaby, dlatego też kompozytor musi poprowadzić bas odpowiednio szybkim ruchem, to znaczy w krótkich wartościach tak, aby współtworzył brzmienie konsonujące z dźwiękami towarzyszącymi długim sylabom. Mowa pełna wzruszenia, a także opanowana, odzwierciedlająca strach lub błaganie, charakteryzuje się małą ilością sylab długich i akcentowanych. Dlatego też bas musi pozostać statyczny, co oznacza, że może zmienić swe położenie tylko wówczas, gdy z konkretną sylabą winien tworzyć współbrzmienie konsonujące. Linia melodyczna w przy-

---

<sup>8</sup> Lorenzo Giacomini w swej pracy oprócz teorii afektów szeroko objaśnił oczyszczające właściwości poezji, wspierając swe wnioski zaczerpniętym z antyku pojęciem *katharsis*. Teoretyk wykazał także szereg analogii pomiędzy oczyszczeniem duchowym a fizjologicznym. To ostatnie opisał rozpowszechnionym w starożytnej medycynie greckiej terminem *homeopatia*. Jego zdaniem na rodzaj wyzwalanych afektów miały wpływ bodźce zewnętrzne, np. muzyka i poezja, które w efekcie prowadziły do duchowego oczyszczenia. L. Giacomini, *Sopra la purgatione della tragedia*. Firenze 1586. Podaję za: B. Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of the Opera*. Ann Arbor 1980, s. 22–26.

<sup>9</sup> „[...] spiriti movimenti ed operazioni dell anima, in quanto dopo aver conosciuto l'oggetto, lo vuole, e si spiega, o non lo vuole, e l' abborisce” – L. Giacomini, *Sopra la purgatione della tragedia*, *op. cit.*, s. 235–236. Zob. B. Russano Hanning, *op. cit.*, s. 198.

padku sylab krótkich natomiast, a więc recytowanych szybko, może dowolnie zmieniać swoje położenie i jakość brzmienia w stosunku do leżącego u ich podłoża basu.

Peri był świadom pionierskiego charakteru swojej teorii, podkreślając jej istotę w kreowaniu nowych jakości brzmieniowych, wyzwolonych z ograniczeń, które dotąd narzucały zasady kontrapunktu. Kształt recytatywu zależał teraz od jakości semantycznych i gramatycznych warstwy literackiej; sylaby, w zależności od emocjonalnego nasycenia tekstu, wyznaczały metryczny i melodyczny schemat partii wokalne, a także wpływały na jej relacje z odpowiednio dostosowaną strukturą basu. Dodatkową korzyścią płynącą z owych zależności była swoboda w kształtowaniu warstwy harmonicznego recytatywu. Dzięki długonutowemu basowi, leżącemu pod „ciąglym” strumieniem mowy, kompozytor mógł swobodnie operować dysonansami, jakie występowały między podstawą harmoniczną a melodią w momencie, gdy głos basowy powtarzał kilkakrotnie tę samą wysokość dźwięku wobec zmiennej partii wokalne. Dzięki temu ewentualne współbrzmienia dysonansowe pomiędzy statycznym basem a szybko artykułowymi sylabami nie raziły uszu słuchaczy, których uwagę przykuwały raczej współbrzmienia towarzyszące sylabom dłuższym. Zdaniem Periego, wzajemne przeplatanie się brzmień konsonansowych i dysonansowych nie tylko sprawiało wrażenie różnorodności, lecz przede wszystkim dało kompozytorowi możliwość swobodnej interpretacji libretta, kierując tym samym uwagę słuchacza na określone fragmenty czy nawet pojedyncze słowa tekstu.

Jakość i dynamikę nowego recytatywu Peri w pełni ukazał w monologu Dafne z II aktu *L'Euridice*. Jego meliczna i harmoniczna struktura całkowicie podyktowana jest niesionym przez tekst afektem. Początkowy odcinek zwiastujący śmierć Eurydyki posiada budowę akordową, wspartą całonutową linią basu. Dzięki temu mowa Dafne może być dowolnie modelowana pod względem rytmicznym, wywołując tym samym wrażenie *senza misura*, czyli uwolnienia od regularnej, metronomicznej miary. Tego typu zjawisko, dodające deklamacji naturalnej swobody właściwej mowie i decydującej o kunszcie wykonawczym zostało określone przez Cacciniego mianem *spezzatura*<sup>10</sup>. W praktyce oznaczało to możliwość skracania bądź przedłużania czasu trwania poszczególnych dźwięków nawet o połowę, adekwatnie do zawartego w tekście afektu. Choć Peri nie stosował terminu *spezzatura*, to z pewnością idea zbliżenia śpiewu do emocjonalnie nacechowanej mowy nie była mu obca, a dowodzi tego, obok rytmicznej swobody głosu, zasada prowadzenia linii basu, która także podporządkowana jest stronie wyrazowej tekstu. Zgodnie zatem z formułowanymi przez siebie wnioskami, sylaby długie, akcentowane w mowie (najczęściej *penultima* i *ultima*, a także sylaby przed średniówkami) Peri łączył z nutami partii basu we współbrzmieniach konsonansowych. Pozostałe sylaby, szybko artykułowane, tworzyły z basem zarówno konsonanse, jak i nieobligowane zasadami kontrapunktu dysonanse. Należy jednak zwrócić uwagę, że Peri w swym *dramma per musica* wprowadził kilka typów wypowiedzi recytatywnej, podyktowanych różnym stopniem emocjonalnego nasycenia warstwy literackiej. Stąd też obok fragmentów charakteryzujących się nowatorstwem rozwiązań harmonicznymi i wyrazowymi wprowadził odcinki skomponowane w sposób bardziej zachowawczy i zgodny z zasadami kontrapunktu.

---

<sup>10</sup> Termin *spezzatura*, choć jest przywoływany i omawiany w wielu pracach poświęconych muzyce dawnej, nie posiada jednak dokładnej, jednoznacznej definicji. Po raz pierwszy przywołany został w 1528 roku przez Baldassare Castiglione w powszechnie wówczas znanej *Il libro Cortegiano*. Mianem *spezzatura* Castiglione określił wyrafinowany, aczkolwiek swobodny sposób bycia. Na grunt muzyki, w kontekście manieri wykonawczej, termin ten przeniósł Giulio Caccini w pracy *Nouve musiche e nuova maniera di scrivere*. Firenze 1600. Przekład polski: Z.M. Szwejkowski, *Między kunsztem a ekspresją*. T. 1: *Florencja*. Kraków 1991, s. 243–246. Zob. też Z.M. Szwejkowski, *Spezzatura i gracia. Klucz do estetyki liryki wokalne wczesnego baroku*. „Muzyka” XXXII (1987), nr 1, s. 3–20.

Przykładem takiego recytatywu jest Prolog, posiadający budowę stroficzną, opracowaną w formie *aria da cantar versi*. Każda strofa zakończona jest kadencją, a pojawiające się w akompaniamentcie dysonanse są efektem licencji wynikających z kontrapunktycznego opracowania odcinków synkopowanych.

W kilka lat po ukazaniu się pierwszych *drammi per musica* Giovanni Battista Doni, kierując się różnicami architektonicznymi, wynikającymi z odmiennych jakości wyrazowych, dokonał podziału recytatywu na recytatyw właściwy i styl monodyczny (*stile monodico*), wykonywany na scenie. Przykładem tego ostatniego jest wspomniany wyżej Prolog z *L'Euridice* Perięgo, który Doni nazwał „specjalnym” stylem recytatywnym, będącym formą pośrednią pomiędzy recytatywem narracyjnym, jak wspomniany już monolog Dafne, a ekspresyjnym, do którego zaliczył *Lamento d'Arianna* Claudia Monteverdiego<sup>11</sup>.

Monteverdi doskonale znał teorie wypracowane na gruncie *Cameraty Florenckiej*, czego po raz pierwszy dowiódł w przedmowie do wydanej w roku 1605 w Wenecji *V Księgi madrygałów*. Powołując się na swe własne doświadczenia płynące z twórczości madrygałowej oraz powszechnie wówczas znane postulaty kręgu Bardiego, Monteverdi dowiódł istnienia dwóch odmiennych praktyk kompozytorskich, z których pierwsza – broniona autorytetem Zarlina – należała do przeszłości, druga natomiast otwierała nowe perspektywy artystyczne. Argumentem świadczącym o nieprzypadkowości śmiałych rozwiązań harmonicznym w jego dziełach było przekonanie, że współczesny kompozytor tworzy na fundamentach prawdy, rozumianej jako zdolność muzyki do przekazywania i pobudzania emocji<sup>12</sup>. Monteverdi, jak większość humanistów, wyznawał Platońską wiarę w etyczne walory muzyki, towarzyszące każdorazowo doznaniom estetycznym. Postulat, aby elementy muzyczne takie jak melodia, harmonia i rytm wynikały z zawartości semantycznej i emocjonalnej tekstu, był dla twórcy „kontrowersyjnych” madrygałów nadrzędną zasadą nowej techniki kompozytorskiej, którą nazwał *seconda pratica* (w związku z jej późniejszym wykorzystaniem). Kompozytor przeciwstawił jej dawną praktykę określoną przez siebie mianem *prima pratica*, jako że była pierwszą. Monteverdi zdawał sobie równocześnie sprawę z odmiennych norm warsztatowych obu praktyk, dlatego też postulował, aby nie stosować wobec nich tych samych kryteriów<sup>13</sup>. Ta pierwsza bowiem „skłaniała się” do doskonałości harmonii samej w sobie, oderwanej od kontekstu literackiego dzieła, podczas gdy druga przyjęła „harmonię poddaną wobec słowa”<sup>14</sup>. Dlatego też niewłaściwe było odczytywanie dzieła w oderwaniu od jego warstwy literackiej. Powyższe wnioski stały się głównym argumentem w słynnej już polemice Monteverdiego z obrońcą tradycji Giovannim Marią Artusim, który w rozprawie zatytułowanej *L'Artusi, ovvero, delle imperfettioni della moderna musica* (1600) zarzucił Monteverdiemu dyletanctwo i nieznaną reguł kontrapunktu<sup>15</sup>. W *prima pratica* dysonans był wprowadzany

---

<sup>11</sup> Cechami charakterystycznymi stylu „pośredniego” były, zdaniem Doniego, częste kadencje, które nadawały poematom heroicznym i pozostałym gatunkom stroficznym, np. *ottave rime*, szczególną efektywność. Natomiast dla stylu narracyjnego istotne były często powtarzające się dźwięki, które oscylowały wokół zasadniczego tonu. Należy przypuszczać, że Doni odwoływał się tu do antycznej teorii muzyki i do systemu greckiego, charakteryzującego się obecnością dźwięku centralnego – tzw. *mese*. Podobne postulaty wysuwał kilkanaście lat wcześniej G. de Bardi. Por. G.B. Doni, *Annotazioni sopra il Compendio de'generi e de' modi della musica*. Rome 1640. Podaję za: C.V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford 1994, s. 461–463.

<sup>12</sup> C. Monteverdi, *Il quinto libro de'madrigali a cinque voci (...)*. *Studiosi lettori*. Venezia 1605; przekład J. Turska. „Canor” VII (1993), nr 4, s. 22.

<sup>13</sup> C. Monteverdi, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> G.M. Artusi, *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica. Secondo Ragionamento*. Venezia 1603; przekład. C. Zych. „Canor” VII (1993), nr 4, s. 17–21.

w określonym kontekście muzycznym i zgodnie z zaleceniami zasad kontrapunktu powinien być odpowiednio przygotowany i rozwiązany na konsonans. Nowa praktyka natomiast nie obligowała kompozytora do takich zabiegów. Dysonans, wprowadzany najczęściej w określonym kontekście poetyckim w celu zobrazowania napięć dramatycznych bądź emocjonalnych, nabrał walorów wyrazowych. Dla zwolenników *prima pratica* jednak, w tym także dla Artusiego, użycie dysonansu wbrew regułom kontrapunktu było wyrazem nieznaności jego zasad kontrapunktu, a co za tym idzie kardynalnym błędem. Artusi przeanalizował dziewięć przykładów pochodzących z madrygałów *V Księgi*, głównie *Cruda Amarilli* oraz *O Mirtillo*, zarzucając ich autorowi niepoprawne wprowadzenie współbrzmień dysonujących. Z perspektywy współczesnych badań nad twórczością Monteverdiego dysonanse, na które zwrócił uwagę Artusi, można usystematyzować w trzy grupy:

1. Dysonanse będące częścią *passaggi*.
  2. Współbrzmienia dysonujące, dopuszczane jedynie w muzyce instrumentalnej jako kontrapunkt improwizowany, lecz zakazane w praktyce wokalne.
  3. Dysonanse nienależące do wyżej wymienionych, których użycie należy rozważać przez pryzmat ekspresji tekstu słownego<sup>16</sup>.
- Najciekawszym przykładem są oczywiście te ostatnie, niedozwolone współbrzmienia, które jednocześnie stały się wyrazem istoty nowej praktyki.

Rezultatem wykorzystania *seconda pratica*, a także założeń dotyczących kształtowania recytatywu, formułowanych zarówno przez *Cameratę Florencką*, jak i przez Periego, stał się pierwszy w twórczości kompozytora „dramat do muzyki” – *L’Orfeo*. W swym dziele kompozytor znacznie przewyższył poprzedników kunsztem, dając dowód nie tylko znajomości głównych założeń nowego gatunku, lecz także nieprzeciętnego wycucia sytuacji dramatycznej. Monteverdi w przeciwieństwie do Periego i Cacciniego nie uzależnił ściśle linii melodycznej od intonacji mowy, dzięki czemu jego recytatyw jest o wiele bardziej atrakcyjny zarówno pod względem muzycznym, jak i dramaturgicznym. Kształt melodyczny jego partii wokalnych został podyktowany bardziej semantyką aniżeli gramatyką tekstu. Kompozytor bowiem szczególną uwagę zwrócił na wyrazowe walory libretta, podporządkowując im muzyczne opracowanie recytatywu, którego charakter pełniej oddaje termin *cantar parlando* aniżeli funkcjonujące w kręgu *Cameraty* pojęcie *recitar cantando*<sup>17</sup>. Należy także zwrócić uwagę, że kompozytor w sposób świadomy operował kategorią afektu, która stała się dla niego jednym z głównych elementów muzycznych, zwłaszcza w utworach dramatycznych. Choć swoje uwagi o roli afektów Monteverdi sformułował przeszło dziesięć lat później od daty powstania *Orfeusza*, to już w swym pierwszym *dramma per musica*, kompozytor świadomie wprowadził jeden lub pary, często sprzecznych, afektów „wiedząc, że to właśnie przeciwieństwa gwałtownie poruszają naszą duszę, a celem wszelkiej dobrej muzyki winno być owo poruszenie”<sup>18</sup>. Wykorzystując wrażenie, jakie niesie ze sobą zawarty w tekście i w muzyce afekt i łącząc tę jakość z ideami kręgu *Cameraty Florenckiej*, Monteverdi stworzył własną koncepcję recytatywu, wynikającą w pełni z jego postawy twórczej.

---

<sup>16</sup> C.V. Palisca, *Studies in the History...*, op. cit., s. 59.

<sup>17</sup> Zob. D. Galliver, *Vocal Colour in Monteverdi's Cantar Parlando*. W: *All Kinds of Music: in Honour of Andrew D. McCredie*. Red. G. Strahle, D. Swale. Noetzel 1998, s. 66.

<sup>18</sup> C. Monteverdi, *Madrigali Guerrieri et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodi fra l cantisenza gesto...*. Venezia 1638. Przekład J. Turska. „Canor” VII (1993), nr 4, s. 29–30.

Zgodnie z postulatami *Cameraty*, na kształt partii wokalnych *L'Orfeo* znacząco wpłynęły zasady włoskiej prozodii, które jednak dzięki pewnym licencjom, na jakie pozwalały dynamiczne jakości mowy oraz uwzględnione przez kompozytora afekty, nie stały się jedynym wyznacznikiem meliczno-rytmicznym. Dzięki temu, jak już wspomniano, recytatyw Monteverdiego jest bardziej atrakcyjny aniżeli recytatywy jego poprzedników. W deklamacji wersu poszczególne akcenty posiadają różne jakości związane z przyciskiem i intonacją. Ich ciężar skorelowany jest ponadto z pozycją akcentu w strukturze wersu, składnią, a także ze znaczeniem słowa i jego emocjonalnym bądź ekspresyjnym nacechowaniem. Czynniki te decydują o hierarchii poszczególnych akcentów w budowie całego wersu, a przez to wpływają także na kształt melo-rytmiczny recytatywu. Napięcia spowodowane różnym ciężarem deklamacyjnym akcentów w utworze zostały oddane za pomocą wartości rytmicznych i odpowiednio różnej wysokości dźwięku. Sylaby akcentowane posiadają zazwyczaj dłuższą wartość rytmiczną aniżeli sylaby nieakcentowane, zależną ponadto od natężenia ruchu w strukturze całego wersu, a także od stosunku danego akcentu do pozostałych. Dodatkowo sylaba akcentowana może być zaznaczona poprzez wyróżniającą się w toku deklamacji wysokość dźwięku lub charakterystyczny skok.

Zależność tę doskonale ilustruje fragment lamentu Orfeusza z V aktu *Questi i campi di Tracia* (przykład 1).

Przykład 1

ORFEO

Que.sti i cam.pi di Tra.cia e quest'è il lo.co do.ve pas.

. somm'il co.re per l'ama.ra no.vel.lu il mio do.lo.re. Poi che non

Pierwszy wers skargi bohatera jest przykładem *endecasillabo* o strukturze *verso piano*. W wersie tym muzycznie zostały podkreślone: akcent inicjalny, akcent znajdujący się przed cezurą oraz akcent końcowy na *penultimie*. Za pomocą środków muzycznych Monteverdi zaznaczył ponadto różny ciężar akcentów w strukturze wersu. Trzy najważniejsze zostały odzwierciedlone poprzez wartość półnuty, która przypada zawsze na pierwszą miarę taktu. Takie przedłużenie sprawia, że sylaby akcentowane, a także następujące po nich sylaby nieakcentowane, którym również odpowiadają półnuty, wypełniają najważniejsze miary taktu. Należy także zwrócić uwagę, że sylaba akcentowana jest dodatkowo wzmocniona poprzez umiejscowienie akordu w partii basu. Muzyczna deklamacja jest zatem następ-

stwem określonych relacji, które wynikają z dynamicznych jakości mowy, bowiem sylaby w wersie, jak podkreśla Putman Aldrich, nie są statyczne, lecz znajdują się w ruchu skierowanym ku i od punktu kulminacyjnego całego wersu, na którym następuje chwilowe zatrzymanie<sup>19</sup>. Dwie pierwsze sylaby, tworzące najmniejszą jednostkę syntaktyczną wersu, wywołują ruch skierowany od następującej po nich cezury do początku taktu. W opracowaniu muzycznym odpowiadają im wartości półnutowe. Sylaby kolejnej frazy opracowane są w krótszych wartościach rytmicznych (dwie ćwierćnuty i dwie ósemki) i prowadzą one do akcentu, na którym oparty jest główny ciężar wersu (*Tracia*). Sylaba ta stanowi punkt kulminacyjny, w relacji do którego odbywa się „ruch” pozostałych sylab. Dzięki rozdrobnieniu wartości rytmicznych dokonuje się jego wzmożenie, aż do momentu osiągnięcia *climax*, kiedy następuje chwilowe zawieszenie na cezurze, będącej wynikiem złagodzenia deklamacyjnego natężenia. Kolejne jednostki syntaktyczne niosą z sobą wyraźne już spowolnienie owego ruchu tak, aby osiągnąć przedostatnią, akcentowaną sylabę (*penultimę*) i ostatecznie ulec zatrzymaniu na pauzie. Schematycznie można przedstawić to w sposób następujący<sup>20</sup>:

←—————→—————→—————→  
*Questi i campi di Tracia e quest' e il loco*

W wersie drugim (*Dove pass<sup>o</sup>mmi il core*) „ruch” zostaje spotęgowany od inicjalnego akcentu na *dove* do sylaby posiadającej najważniejszy punkt ciężkości (*pass<sup>o</sup>mmi*), który dodatkowo jest wyróżniony poprzez najwyższy dźwięk linii melodycznej wersu (*es*). Następnie, tak jak miało to miejsce w wersie poprzednim, nastaje spowolnienie ruchu poprzez wartość ósemki i dwóch ćwierćnut, aż do ostatniego akcentu.

————→————→————→  
*Dove pass<sup>o</sup>mmi il core*

W wersie trzecim można zaobserwować podobne zjawisko, lecz gradacja natężenia, po którym następuje spowolnienie ruchu jest bardziej spotęgowana. Wynika to z obecności akcentów o trójstopniowym nasileniu: *Per l'armara novella il mio dolore*. *Climax* wersu stanowi akcent na słowie *mio*, a kolejne dwa – na słowach *novella* oraz *dolore* – niosą ze sobą już znacznie mniejsze napięcie deklamacyjne. Najślabszy akcent natomiast pada na drugą sylabę wyrazu *l'almara*. Różny poziom napięcia toku deklamacji, jak również jego stopniowa gradacja posiadają swoje odzwierciedlenie w recytatywie. Akcenty znajdujące się przed słowem *mio* opracowane są rytmicznie w taki sposób, że wraz z pojawieniem się kolejnych akcentów następuje stopniowe rozszerzenie wartości. Akcent na *mio* jest podkreślony wartością półnuty wprowadzonej skokiem tercji w górę. Dodatkowo jest to najwyższy dźwięk w melicznej strukturze wersu, po którym następuje tryton. Interesującym przykładem muzycznej imitacji prozodii tekstu jest także inny fragment monologu Orfeusza z V aktu *Cortese Eco amorosa*. Jest to o tyle ciekawy przykład, że zaakcentowane są sąsiadujące sylaby, z których jedna kończy się samogłoską *e*, a druga rozpoczyna się nią. Rozkład akcentów w opracowaniu muzycznym przedstawia się następująco: *Cortese Eco amorosa*. Najsilniejszy akcent pada na słowo *Eco*, którego pierwsza samogłoska spotyka się z akcentowaną samogłoską słowa poprzedniego (*cortese*) w postaci tzw. *synalefe*. Wokalnemu spojeniu uległy obie samogłoski, którym odpowiada wspólny, najwyższy w opracowaniu wersu dźwięk, posiadający zarazem najdłuższą wartość frazy – półnutę.

<sup>19</sup> P. Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*. New York 1966, s. 112.

<sup>20</sup> Zob. R. Müller, *Der stile recitativo in Claudio Monteverdis Orfeo. Dramatischer Gesang und Instrumentalsatz*. Tutzing 1984, s. 21.

Jak dowodzą powyższe przykłady, Monteverdi, za pomocą rytmiki i melodyki, z pełną świadomością wykorzystywał zasady prozodii, uwydatniając słowa o szczególnym, jego zdaniem, znaczeniu. Taki zabieg kompozytorski najczytelniej ilustruje słynny fragment pochodzący z *Lamento d'Arianna – Lasciate mi morire*, w którym w zależności od położenia akcentu o najsilniejszym ciężarze deklamacyjnym zmienia się zawartość semantyczna wersu. W przeciwieństwie do swoich poprzedników Monteverdi dość często dokonywał takiej transakcentacji oraz zmiany intonacji mowy, aby wydobyć emocjonalne i wyrazowe walory opracowywanego tekstu.

Wykorzystanie dynamicznych jakości mowy zaprowadziło Monteverdiego do podobnych jak Periego wniosków w kwestii relacji pomiędzy fundamentem basowym a partią głosu wokalnego. Ruch melodyczny i struktura harmoniczna basu, tak jak w recytatywie Periego, zostały uzależnione od afektu niesionego przez tekst, co uwolniło linię melodyczną od prymarnej dotąd i narzucającej porządek rytmiczno-brzmieniowy podstawy basowej. W efekcie możliwe stały się nieograniczone zasadami kontrapunktu skoki interwałowe i dysonanse, a także pewna swoboda rytmiczna (*spezzatura*) w kształtowaniu głosu wokalnego. Skoki interwałowe w przebiegu deklamacji warunkowała dodatkowo akordowa struktura *basso continuo*, zapewniająca nie tylko spójność brzmieniową trójdzwięków, lecz także zaistnienie związków interwałowych pomiędzy głosem a fundamentem basowym. Konsekwencją tych związków jest ruch melodyczny górnego głosu akompaniamentu basowego po składnikach akordu (w tym także dysonujących), u podstawy którego leży pryma bądź tercja. Dzięki statycznej podstawie harmonicznnej skoki osiągnięte przez linię melodyczną głosu niosą z sobą duży ładunek ekspresji. Taką budowę recytatywu ilustruje większość fragmentów *L'Orfeo*, natomiast jej konsekwentne zastosowanie na dłuższym odcinku monologu obserwujemy w poszczególnych strofach Prologu oraz we wspomnianym już lamencie *Questi i campi di Tracia* (zob. przykład 1). W tym ostatnim fragmencie dźwięki *b – fis*, które tworzą interwał kwarty zmniejszonej, są składnikami następujących po sobie współbrzmień: *C – es – g – b* oraz *D – fis – a*, stanowiących zarazem fundamentalną strukturę basu. Swoboda rytmiczna głosu, podobnie jak u Periego, możliwa jest dzięki ruchowi basu uzależnionemu od zmian afektów warstwy słownej. Statyczna, długonutowa podstawa harmoniczna pozwala na pewną dowolność w ukształtowaniu rytmicznym, podyktowaną czynnikiem deklamacyjnym i ekspresją artykułowanego tekstu. Zostaje wówczas osiągnięta rytmiczna swoboda wyrażająca się przez uwolnienie od metrycznej pulsacji. Uwidacznia to pierwsza część monologu *Rosa del ciel*, której struktura oparta jest na statycznym, leżącym basie, a także popisowa aria *Possente spirito*. Oba przywołane fragmenty są manifestacją umiejętności, jaką posiadał Orfeusz – *eloquentia*, stąd też w opracowaniu muzycznym konieczne jest maksymalne wyeksponowanie partii wokalnej, co gwarantuje statyczny fundament harmoniczny.

Jedną z istotnych kwestii dotyczących stylu recytatywnego – podobnie jak we wspomnianym już przypadku *seconda pratica* – jest zastosowanie skoków i dysonansów niezgodnych z zasadami kontrapunktu. Jak wielokrotnie podkreślał sam Monteverdi, pełnią one przede wszystkim funkcję wyrazową. Skoki w przebiegu linii melodycznej nie tylko bowiem podkreślają akcent wersu, lecz także charakterystyczną intonację mowy, zwłaszcza w przypadku ekspresywnych zawołań typu: „Ahi”, „Ohime” jak w partii Posłanki *Ahi caso acerbo*, której dramatycznym eksklamacjom towarzyszy skok kwarty *e” – h’* oraz septymy *e” – fis’*. Innym, równie sugestywnym przykładem może być monolog Orfeusza z IV aktu *Qual honor di te sia degno*, gdzie dwukrotne zawołania „Ohime” podkreślone są skokiem trytonu: *c” – fis’* oraz *d” – gis’*. Pomimo obecności dysonujących skoków w przebiegu linii melodycznej częstszymi w *L'Orfeo* są dysonanse, wynikające z określonych relacji, jakie zachodzą pomiędzy linią

melodyczną partii wokalne a podstawą harmoniczną. Zależności te są efektami dwóch czynników: po pierwsze, odmiennych schematów rytmicznych partii wokalne i basowej oraz po drugie, nakładania się różnych struktur harmonicznyc. W ramach struktury rytmicznej można wyróżnić ponadto następujące przypadki:

- a) ruch linii melodycznej wyprzedza bas o wartość ćwierćnoty,
- b) dźwięk basu jest statyczny, podczas gdy linia melodyczna osiąga kolejną wysokość dźwięku,
- c) zatrzymanemu ruchowi linii melodycznej towarzyszy postępujący bas.

Szczególnym przypadkiem jest wprowadzenie współbrzmienia dysonansowego wewnątrz zwrotów kadencyjnych i klauzul. W strukturze wersu dysonans przypada najczęściej na przedostatnią, akcentowaną sylabę – *penultimę*, przez co dodatkowo wnosi silne napięcie. Zasady, jakim podlega sposób osiągania współbrzmienia dysonansowego, są takie same jak w innych recytatywnych fragmentach dzieła, co można zaobserwować na przykładzie fragmentu monologu Nimfy z I aktu *Muse honor di Parnaso* (przykład 2).

Przykład 2

Klauzula zamykająca pierwsze dwa wersy oparta jest na współbrzmieniach *Es – F – B*. Recytowany w głosie sopranowym dźwięk *a'* dysonuje wobec struktury akordu *Es – g – b*, natomiast artykułowany na kolejną miarę *b* jest składnikiem brzmiącym niezgodnie w relacji do współbrzmienia *F– a – c*. W klauzuli jedenastego wersu, pochodzącego z Lamentu Orfeusza, współbrzmienie dysonujące znajduje się wyjątkowo na *ultimie*. Tworzy je dźwięk *c* w partii akompaniamentu, który jest septymą współbrzmienia *D – fis – a*. Dodatkowy składnik został osiągnięty opadającym krokiem prymy akordu i pełni funkcję dźwięku przejściowego (przykład 3).

Przykład 3

Szczególnym przypadkiem współbrzmienia dysonansowego, który został częściowo przywołany przy okazji innych kwestii harmonicznyc, jest niechlubny *diabolus in musica*, wzbudzający najwięcej kontrowersji wśród zwolenników zasad kontrapunktu. W *stile recitativo* tryton, jako składnik współbrzmienia (najczęściej akordu septymowego zbudowanego na V stopniu skali) lub osiągany skokiem w przebiegu linii melodycznej, podkreśla semantykę tekstu, wywołując silne napięcie i dramatyzm. Użycie trytonu w takiej właśnie funkcji

zaobserwować można w lamentach Orfeusza, a także w obu wystąpieniach Eurydyki: *Io non diro* i *Ahi vista troppo dolce*, gdzie pełni on głównie funkcję ilustracyjną i jest zarazem przykładem chętnie stosowanych przez Monteverdiego madrygalizmów.

Przedstawione powyżej przykłady praktyki kompozytorskiej, związane z przywołanymi w tytule pracy Artusiego „niedoskonałościami”, paradoksalnie zadecydowały o kunszcie artystycznym i wyrazowym *stile recitativo*. Ostro krytykowane przez grono obrońców polifonii innowacje, głównie z zakresu harmoniki, oraz nowy sposób wypowiedzi muzycznej – monodia akompaniowana, stały się wyrazem estetycznych przewartościowań przełomu XV/XVI wieku. Dla kompozytorów nowej szkoły prymarna bowiem stała się strona wyrazowa (emocjonalne nasycenie utworu ze wszystkimi niuansami mowy afektywnej) kompozycji, w imię której wystąpili przeciw ścisłym regułom kontrapunktu. Istotną zaletą nowego stylu była możliwość wyrażania afektów, a wraz z nimi, jak podkreśla Fubini, „przyjęcie subiektywnych kryteriów i zdanie się na wrażliwość twórcy”<sup>21</sup>. Peri, a przede wszystkim Monteverdi świadomie wybrał ekspresję, poświęcając tradycyjne dotąd wartości sztuki: piękno harmonii i racjonalizm polifonii. Wypracowany przez nich styl recytacyjny, którego podstawę stanowiły afekty i „niedozwolone” współbrzmienia, otworzył nowe perspektywy dla rodzącego się teatru operowego, wraz z jego możliwościami ekspresywnego przekazu muzyki, które były rozwijane i udoskonalane przez następne pokolenia kompozytorów.

---

<sup>21</sup> E. Fubini, *op. cit.*, s. 136.