

Anna Bywalec-Fojcik

Śpiew ozdobny w monodiach Johannesa Hieronimusa Kapspergera z *Libro primo di mottetti passeggiati...* (Rzym 1612)¹

1. Starodruk *Libro primo di mottetti passeggiati...* Charakterystyka zapisu źródła i problematyka przebiegu rytmicznego

Libro primo di mottetti passeggiati... jest jednym z najbardziej nowatorskich zbiorów Kapspergera, nie tylko nietypowym w obrębie całej twórczości kompozytora, głównie instrumentalnej, ale również ważnym przykładem monodii w Rzymie – pierwszym wydanym w Wiecznym Mieście drukiem złożonym z utworów religijnych wyłącznie jednogłosowych². Przypomnijmy, że opubli-

¹ Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej pt. *Libro primo di mottetti passeggiati* G. G. Kapspergera. *Monograficzne opracowanie pierwszego rzymskiego zbioru utworów religijnych, wyłącznie jednogłosowych*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Fabiańskiej, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2002, mps.

² We współczesnym piśmiennictwie muzykologicznym wzmianki i opracowania dotyczące *Libro primo di mottetti passeggiati...* należą do rzadkości. Do najważniejszych prac dotyczących twórczości Kapspergera należą następujące pozycje: James Forbes, *The Non-Liturgical Vocal Music of Johann Hieronymus Kapsberger*, Chapel Hill 1978 (dysertacja dotycząca muzyki religijnej – nieliturgicznej Kapspergera); Zygmunt M. Szweykowski, *Między sztuką a ekspresją*, t. 2, Rzym, Kraków 1994, s. 233–245; Id., *Kapsberger: Succesor to Monteverdi?*, (w:) *Claudio Monteverdi und die Folgen*, red. Silke Leopold, Joachim Steinheuer, Kassel–London 1998, s. 311–325; Paul Kast, *Tracce Monteverdiane e influssi romani nella musica sacra del Kapsberger*, (w:) „Rivista Italiana di Musicologia”, t. 2, 1967. Punktem wyjścia dla rozważań autorów jest opinia Athanasiusa Kirchera zawarta w jego *Musurgii Universalis*, Roma 1650, w której nazwisko Kapspergera pojawia się obok nazwiska Monteverdiego, zaś sztuka kompozytorska obu

kowe wcześniej *Arie devote...* Ottavia Durante (Rzym 1608), uchodzące za jeden z najstarszych zbiorów religijnych monodii, obejmują – obok przeważających pod względem ilościowym utworów jednogłosowych – również kompozycje na większą liczbę głosów³.

Podstawę dla analiz zaprezentowanych w niniejszym artykule stanowi druk z 1612 roku, przechowywany w Biblioteca Apostolica Vaticana, opatrzony sygnaturą: Barberini N. XIII. 189 [7]. Wchodzi on w skład większego zbioru starodruków Kapspergera, spiętych jedną okładką, który w kolejności tworzą: 1. *Libro primo di arie passeggiate...*, 2. *Libro secondo d'arie a una e più voci...*, 3. *Libro primo di villanelle a 1, 2 et 3 voci...*, 4. *Libro secondo di villanelle a 1, 2 et 3 voci...*, 5. *Libro terzo di villanelle a 1, 2 et 3 voci...*, 6. *Libro quarto di villanelle a una e più voci...*, 7. *Libro primo di mottetti passeggiati a una voce...*, 8. *Libro primo d'intavolatura di Lauto...*, 9. *Libro primo d'intavolatura di chitarone...*⁴.

Fizyczny stan źródła można uznać za bardzo dobry, jednak odczytanie zarówno tekstu nutowego jak i słownego utrudnione jest niejednokrotnie przez przebicia, odbicia czy zanieczyszczenia farbą drukarską. W celu jak najbardziej wiarygodnego przełożenia ówczesnego zapisu nutowego na współczesny, fragmenty szczególnie słabo czytelne skonfrontowano z odpowiednikami pochodzącymi z innego egzemplarza druku przechowywanego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Mus. and. pract. K 65 [1]. Egzemplarz ów nie

twórców jest ceniony przez Kirchera równie wysoko. Poruszane są kwestie ozdobności, *prima* i *seconda pratica*.

Źródłem cennych danych biograficznych są natomiast następujące publikacje: Victor Coelho, G. G. K. *In Rome, 1604–1645: New Biographical Data*, (w:) „Journal of Lute Society of America”, nr 16, 1983, s. 103–133; Paul Kast, *Biographische Notizen zu römischen Musikern des 17. Jahrhunderts*, (w:) „Analecta Musicologica”, t. 1, 1963, s. 38–69. Obszernych informacji dotyczących muzyki instrumentalnej Kapspergera dostarczają przede wszystkim publikacje Victora Coelho: G. G. K. *‘della tiorba’ el l’influenza liutistica sulle Toccate di Frescobaldi*, (w:) „Atti del Convegno Internazionale di Studio su Frescobaldi ed il suo Tempo”, Ferrara 1983; oraz przezeń redagowane: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela. Historical Practice and Modern Interpretation*, (w:) *Cambridge Studies in Performance Practice*, Cambridge 1997.

Wśród wielu prac dotyczących różnych problemów muzyki i twórców XVII wieku, w których znalazły się cenne odniesienia do twórczości Kapspergera, na szczególną uwagę zasługują prace Fredericka Hammonda: *Girolamo Frescobaldi – A Guide to Research*, Nowy Jork–London 1988; *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven–London 1994.

³ Por. Zygmunt M. Szweykowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 2, s. 91.

⁴ Wszystkie druki łączy wspólna sygnatura: Barberini N. XIII. 189, zaś numer w nawiasie informuje o miejscu w zbiorze.

figuruje w podstawowych spisach starodruków muzycznych⁵, gdyż należy do grupy cennych starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, które odnaleziono po II wojnie światowej na terenie Dolnego Śląska, a ich istnienie przez wiele lat ze względów politycznych było utajniane. Dopiero w 1999 roku zawartość kolekcji została ujęta w specjalnym katalogu opracowanym przez Aleksandrę Patalas⁶, w którym *Libro primo di mottetti passeggiati...* widnieje jako pozycja 1097. Fragmenty, których odczytanie sprawia pewne trudności obecne są co prawda w obu egzemplarzach, zwykle jednak w różnych miejscach druku i w mniejszej ilości w egzemplarzu watykańskim, co stało się podstawą wyboru tego właśnie starodruku dla niniejszego opracowania.

Na podstawie materiału źródłowego można stwierdzić, iż zawarte w druku kompozycje z jednej strony wykorzystują ówczesne zdobycze w zakresie notacji muzycznej, z drugiej zaś odsłaniają jej niedoskonałości. Głównym problemem interpretacyjnym jest sposób wyrażenia w źródle przebiegów skomplikowanych rytmicznie oraz elementów odzwierciedlających zapewne techniki improwizacji instrumentalnej. Obecność tytułowych *passaggi* jest najbardziej rozpoznawalną i powszechną cechą zapisu muzycznego *mottetti*. Owe ornamenty, przybierające postać figur nawet kilkudziesięcionutowych, są oczywistym odzwierciedleniem ozdobności partii wokalnych.

Choć zapis warstwy rytmicznej utworów z *Libro primo di mottetti passeggiati...* dokonany został przy pomocy notacji zbliżonej do współczesnej, opartej na wartościach w kształcie i znaczeniu na ogół równoważnych w stosunku do dzisiejszych odpowiedników, to jednak komplikacja rytmiczna solowych partii wokalnych, ich wirtuozowsko-improwizacyjny charakter, zdecydowały najprawdopodobniej o niejasności zapisu, który w konsekwencji dopuszcza różne interpretacje. *Mottetti* są swoistym sprawdzianem możliwości notacyjnych w zakresie rytmiki, wydaje się bowiem, że obraz graficzny druku odzwierciedla próbę dokładnego zapisania tego, co wcześniej leżało w gestii wykonawców.

Wspomniana komplikacja rytmiczna dotyczy przede wszystkim fragmentów kompozycji ujętych w metrum *c*, przybierających postać długich, stojących dźwięków w basso continuo i przebiegu drobnonutowego w głosie solowym,

⁵ Por.: Karlheinz Schlager (red.), *Rèpertoire International des Sources Musicales*, t. 5, Kassel 1975; Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz 1959.

⁶ Aleksandra Patalas, *Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, Kraków 1999.

często dodatkowo pod względem rytmicznym wewnątrznie różnicowanego (przykłady 1 i 2):

Przykład 1. *Congratulamini mihi...*, t. 15–21 – zapis rytmiczny jak w starodruku



Przykład 2. *Congratulamini mihi...*, t. 15–21 – propozycja transkrypcji

Trudności w jednoznacznym odczytaniu toku rytmicznego przebiegów powyższego typu wynikają często z faktu przypadania nieregularnej liczby pięciu, sześciu lub dziewięciu tak samo wyrażonych w zapisie wartości drobnych na jedną miarę taktu, których czas trwania nie jest w notacji precyzyjnie wyróżniony. Trudno w szczególności rozstrzygnąć, czy każdy dźwięk takiej nieregularnej grupy ma równą wartość i jest odpowiednim ułamkiem jednostki taktu, czy niektóre dźwięki mają być wydłużane, a inne skracane. W efekcie istnieje czasem co najmniej kilka możliwości różnych pod względem rytmicznym interpretacji tego samego fragmentu (przykłady 3a–e):

Przykład 3a. *Similabo eum...*, t. 7–9 – zapis w starodruku

Przykłady 3b–e. *Similabo eum...*, t. 7–9 – propozycje transkrypcji



W przypadku ugrupowań triolowych, trzy-, sześćo-, dziewięcio-, dwunastonutowych, w transkrypcji zastosowano dla odróżnienia „podwójne”, wyższe o jeden stopień belkowanie (triola ósemkowa – dwie belki poprzeczne: , szesnastkowa – trzy belki: , itp.). Uporządkowanie rytmiczne takich grup jest niewątpliwie w ten sposób ułatwione, choć nadal niejednoznaczne, bowiem potrójna belka może wiązać „zwykłe” trzydziestodwójki.

Pod względem zapisu skomplikowanych przebiegów rytmicznych system notacji *Libro primo di mottetti passeggiati...* z jednej strony nie jest na tyle dopracowany by dostarczyć rzetelnych, jednoznacznych informacji o relacjach czasowych pomiędzy dźwiękami, z drugiej zaś trafnie oddaje i zarazem stymuluje improwizacyjną technikę wykonawczą, jedną z najbardziej charakterystycznych cech ówczesnej monodii. Na kształt notacji miała niewątpliwie wpływ próba dokładnego zapisania lub wręcz wypisania figur ozdobnych, koloratur, które niejako z definicji, odnośnie do relacji czasowych, zapewne były i są wykonywane z dużą dowolnością.

2. Ozdobność – cecha specyficzna głosów solowych mottetti

Osiągnięcie wyrafinowanego piękna w muzyce XVII wieku, w szczególności związanej ze słowem, było jednym z podstawowych problemów dyskusowanych przez protagonistów nowego stylu. Vincenzo Giustiniani, Giulio Caccini, Pietro Della Valle i inni, pozostawili szereg wskazówek dotyczących:

1. filozoficznie pojmowanego piękna, kategorii nadrzędnej, jakości estetycznej, którą można otrzymać dzięki doskonałemu opanowaniu zasad i norm; 2. środków technicznych i wykonawczych, figur i sposobów, pomocnych w uzyskaniu owej kategorii estetycznej⁷. Ozdobność w rozumieniu drugim, w postaci figur – *passaggi* oraz *grazii*, jest w liryce wokalnejszy schyłku XVI i początku XVII. niewątpliwie charakterystyczna dla głosów solowych. Specyfika ich zapisu, pozostawiającego wykonawcy obszerny margines interpretacji, co z kolei wpływa na końcowy kształt kompozycji, z pewnością nie pozwala na ostateczne określenie środków służących uzyskaniu *grazii* w rozumieniu pierwszym⁸, dają jednak pewne możliwości określenia istotnych cech kompozycji szczególnie tam, gdzie ozdobność została zapisana (dotyczy to zwłaszcza figur uzyskanych przez rozdrobnienie wartości nutowych). Ponadto modyfikacje podstawowych, powszechnie stosowanych ozdobników – *grazii*, świadczą z pewnością o różnorodności i niekonwencjonalności techniki kompozytorskiej.

Ozdobność stała się jedną z najistotniejszych kwestii dla kompozycji monodycznych i kameralnych epoki, którą otwierają dyskusje członków Cameraty florenckiej. Do najważniejszych dzieł, w których poruszane są kwestie estetyczne i praktyczne nowego sposobu komponowania i uprawiania muzyki, należy zaliczyć przedmowę do *Le nuove musiche* Giulia Cacciniego (Florence 1602). Giulio Caccini – zdecydowany orędownik „nowej muzyki” i znakomity wokalista, wyraża tam swoje poglądy o sztuce śpiewu. Jako zdeklarowany przeciwnik dawnej praktyki gorgii i niekontrolowanej ozdobności, określa figury ozdobne, które mają wartość ekspresywną, i zamieszcza ich liczne przykłady. Dzięki Cacciniemu mamy zatem do dyspozycji swoisty katalog figur ozdobnych, który zawiera najnowsze postulaty, dotyczące śpiewu monodycznego. Fakt ten pozwala na analizę dokonań innych kompozytorów tego czasu (więc także Kapspergera) przy pomocy narzędzi i systematyki zaproponowanych przez Cacciniego.

W dwóch zbiorach Kapspergera z 1612 roku (w omawianym w niniejszym artykule *Libro primo di mottetti passeggiati...* oraz w *Libro primo di arie passeggiate*) ozdobność stała się elementem kluczowym, eksponowanym do granic możliwości z manierystyczną przesadą. Chodzi tu nie tylko o ilość – wręcz

⁷ Por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją*, t. 1, *Florence*, Kraków 1992, s. 97–99.

⁸ Chodzi tu przede wszystkim o figury ozdobne osiągnęte za pomocą zmian dynamicznych. Por. *ibid.*, s. 100–107.

przeładowanie utworów wielością ozdobników krótkich i długich. Każdy z ornamentów stał się miejscem eksperymentu czy to rytmicznego, czy melodycznego, czy w końcu elementem służącym muzycznej interpretacji słowa, zgodnie z postulatami *seconda pratica*.

Środki służące ozdobności kompozycji zawartych w *Libro primo di mottetti passeggiati...* przybierają postać ukształtowań pięciu rodzajów. Są to mianowicie: 1. dwa podstawowe rodzaje *passaggi* – (a) krótkie, nieodróżnicowane pod względem rytmicznym, których czas trwania odpowiada połowie taktu, oraz (b) rozbudowane koloratury, które obejmują czasem kilkanaście taktów, zbudowane nawet z kilku rodzajów figur ozdobnych, w tym również takich, które nie występują samodzielnie; 2. pojedyncze figury ozdobne, nie wchodzące w skład dłuższych koloratur, uzyskane przez rozdrabnianie wartości nutowych, głównie *gropo*, *trillo*, *accento*; 3. biegniki gamowe – w górę, w dół, w górę i w dół, w dół i w górę oraz proste obiegniki; 4. figury osiągnane za pomocą zmian dynamicznych oraz 5. *sprezzatura*. Ostatnie dwa rodzaje wiążą się z wspomnianymi figurami rytmicznie skomplikowanymi, złożonymi z licznych grup triolowych i nieregularnych, będącymi niewątpliwie istotnymi elementami ozdobności.

2.1. *Passaggi*

Praktyka improwizowanego, ozdobnego śpiewu, która począwszy od XVI wieku zyskiwała na znaczeniu, przyjmuje w *Libro primo di mottetti passeggiati...* radykalną postać – zaproponowaną i co ważniejsze zapisaną przez kompozytora. Kapsperger postępuje podobnie jak Luzzasco Luzzaschi czy Giulio Caccini wypisując figury ozdobne tak, by nie pozostawić wykonawcy zbyt wiele miejsca na popis wirtuozowsko-improwizatorski. Jest zatem omawiany zbiór przykładem utrwalonej notacją praktyki śpiewu ozdobnego, którą określano ogólnie: *passaggiare*, *diminuire*, *gorghegiarre*⁹. W przypadku Kapspergera, kompozytora, którego trzon twórczości stanowi muzyka instrumentalna, często o charakterze wirtuozowskim, niebezpieczne wydaje się ponadto skojarzenie z innym niż tradycja wokalna źródłem ozdobności – improwizacją instrumentalną¹⁰.

⁹ Por. *ibid.*, s. 130.

¹⁰ Zygmunt M. Szwejkowski zwraca uwagę na szczególne podobieństwo ugrupowań rytmicznych, takich jak kwintole czy sekstole, do odpowiednich *diminutiones* w *proportio sesquiquarta* i *sesquialtera*, zaproponowanych przez Silvestra Ganassiego w jego podręczniku gry

W zbiorze *mottetti* z 1612 roku *passaggi* są najistotniejszym elementem ozdobności: występują w każdej kompozycji, niejednokrotnie przeważają pod względem czasu trwania oraz ilościowym nad innymi *grazie*, zawierają inne rodzaje figur ozdobnych, które występują (*trillo*, *grosso*, *accento*, biegniki, obiegniki) lub nie występują samodzielnie (*tremolo* oraz *ribattuta di gola*), odznaczają się wspomnianą komplikacją rytmiczną. Kapsperger wprowadza od 4 do 10 (średnio 7) *passaggi* w pojedynczym utworze, a więc stosunkowo dużo, tym bardziej że *mottetti* nie są kompozycjami rozbudowanymi (dla porównania Giovanni Camillo Maffei w swych *Discorsi filosofici...*, [Neapol 1562], jako normę podaje 4 do 5 *passaggi* dla jednego madrygału¹¹). *Passaggi* wykazują więc ogromne zróżnicowanie ukształtowania. Jak wspominałam, są zróżnicowane bądź jednorodne rytmicznie (odpowiednio jeden lub więcej rodzajów wartości rytmicznych), bywają krótkie, nie przekraczające połowy taktu bądź rozbudowane, obejmujące nawet kilkadziesiąt dźwięków. Warto podkreślić, że zapis źródłowy jednego z ozdobników wchodzących w skład *passaggi* – *trillo* rozstrzyga wątpliwości co do jego wykonania w wartościach równych bądź w ruchu przyspieszonym. Grupowanie nut w druku pozwala bowiem na użycie w transkrypcji grup triolowych, które odzwierciedlają efekt płynnego zagęszczenia bądź spowolnienia ruchu (przykłady 1 i 2).

Widoczne w kształtowaniu *passaggi* dążenie do osiągnięcia efektu *varietà* dominuje nad przestrzeganiem zasad stosownej korelacji figur ozdobnych z tekstem słownym. *Passaggi* przypadają na jedną lub kilka sylab tego samego słowa, obejmują cały wyraz lub nawet kilka słów. Wśród około 140 koloratur wiele jest przykładów świadczących o znajomości reguł postulowanych w drugiej połowie XVI wieku przez Cacciniego czy Maffeiego¹², a dotyczących łączenia koloratur z określonymi samogłoskami. Jednakże równie licznie reprezentowane są takie koloratury, które nie mieszczą się w granicach poprawności, czego potwierdzenie może stanowić między innymi zestawienie dotyczące wykonywania koloratur na poszczególnych samogłoskach. Kapsperger, zgodnie

na flecie: *Opera intitolata Fontegara...*, Venezia 1535. Por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 2, s. 184. Autor wskazuje niewielkie różnice (wynikające z technicznych ograniczeń instrumentu) pomiędzy techniką diminucji wokalne i instrumentalnej, które niweluje sam Ganassi przez odnoszenie diminucji na flecie do głosu wokalnego; por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 1, s. 133–136.

¹¹ Ibid., s. 141.

¹² Ibid., rozdział VII: *Arkana techniki passaggi*, s. 125–163.

z zaleceniami Maffeiego (*Discorsi filosofici...*, Neapol 1562)¹³, konsekwentnie unika (choć nie całkowicie) „czynienia *passaggio*” na samogłoskach „u” oraz „i”, jednak w sposób drugorzędny traktuje najodpowiedniejsze „o”, zdecydowanie preferując „e” (około 43 procent):

Tabela 1. Liczebność koloratur na poszczególnych samogłoskach

Tytuł utworu	Samogłoski				
	a	e	i	o	u
<i>Paratum cor meum...</i>	3	2	0	2	0
<i>Ave Sanctissima Maria...</i>	7	4	2	5	2
<i>O sacrum convivium...</i>	4	4	0	2	0
<i>Audite caeli...</i>	2	6	2	6	1
<i>Cantate Domino...</i>	2	2	0	2	0
<i>Sancta Maria...</i>	4	7	0	2	2
<i>Gaudent in caelis...</i>	3	7	1	0	1
<i>Exurgat Deus...</i>	0	12	0	2	1
<i>Parce mihi...</i>	0	3	0	2	0
<i>Circumdederunt me...</i>	0	4	0	1	0
<i>O quam gloriosum...</i>	2	0	1	2	1
<i>Veni sponsa...</i>	6	6	0	6	1
<i>Similabo eum...</i>	5	4	0	1	3
<i>Verbum caro...</i>	7	6	0	0	1
<i>Anima mea...</i>	0	7	0	0	0
<i>Resurrexi...</i>	3	5	0	0	2
<i>Congratulamini mihi...</i>	3	1	0	3	1
<i>Florete flores...</i>	7	4	0	3	2
<i>Nigra sum...</i>	1	9	0	1	0
<i>Ego dormio...</i>	2	4	0	0	1

Legenda: Kolejne liczby oznaczają ilość koloratur na danej samogłosce w odpowiedniej kompozycji

¹³ Według Maffeiego: „[...] Czwartą [regułą] jest, by raczej robić *passaggio* na słowie czy sylabie, kiedy usta wymawiają literę O niż inne. I żeby zasada ta była bardziej zrozumiała, wyjaśniam ją: samogłosek (jak każdy wie) jest pięć, z których jedna, mianowicie U przynosi uszom dźwięk przeraźliwy, zaś czyniony na niej *passaggio* wydaje się, że naśladuje wycie wilka. [...] Niektóre samogłoski, jak I, przy wykonywaniu na niej *passaggio* przypominają zwierzątko, które się żali, że zgubiło swą matkę. Można jednak przyznać, że w sopranie *passaggio* na I nie jest brzydkie, jak w innych głosach. Na pozostałych samogłoskach *passaggio* można wprowadzać bez zastrzeżeń. Porównując je jednak ze sobą, powiadam, że O jest najlepsze, bowiem przy nim głos staje się okrągłyjszy, a co do innych, oprócz tego, że oddech nie łączy się z nimi tak dobrze, przez co powstają *passaggi* przypominające śmiech, jednak nie zacieśniam tak bardzo tej zasady i odwołuję się do rozsądku śpiewaka”. *Ibid.*, s. 142.

Nadto czasami *passaggi* stosowane są w miejscach kadencji czy na przedostatniej bądź akcentowanej sylabie słowa, a także – jak już wspominałam – średnia liczba koloratur w *mottetti* pozostaje w sprzeczności z zaleceniami teoretyków, zdaje się więc świadczyć o przekroczeniu przez kompozytora granicy dobrego smaku.

2.2. *Gropo, trillo* i *accento*

Szybkie powtarzanie dźwięków: dwóch (według Cacciniego sekundy dolnej i dźwięku głównego z wychyleniem tercjowym przy końcu figury¹⁴) lub jednego, w połączeniu ze specyficznym artykułowaniem, tj. z osobną, staccato, stanowi odpowiednio istotę figur *gropo* i *trillo*. Wykonawca dodatkowo staje przed problem interpretacji ozdobników w ruchu przyspieszonym bądź też w wartościach równych, nie wynika to bowiem jednoznacznie z zapisu nutowego. W zbiorze *Libro primo di mottetti passeggiati...* znacznie częściej niż *gropo* stosowane jest *trillo* w czterech odmianach, jako: 1. dwukrotne powtórzenie tego samego dźwięku (przykład 4); 2. kilkakrotne powtarzanie tego samego dźwięku w jednakowych wartościach (przykład 5); 3. powtarzanie dźwięku poprzedzone wychyleniami sekundowymi (połączenie *gropo* i *trillo*; przykład 6); 4. połączenie repetycyjności *trillo* z rytmem punktowanym i wychyleniami sekundowymi *accento* (przykład 7). Trzy pierwsze z wyróżnionych kategorii, pokrywają się z figurami wyróżnionymi przez Cacciniego¹⁵, zaś ostatnia jest przykładem twórczego przekształcenia czy zapisanej improwizacji znanych skądinąd figur ozdobnych. *Gropo*, które nie poprzedza *trillo*, występuje w badanym repertuarze sporadycznie.

Przykład 4. *Ave Sanctissima...*

The image shows a musical score for a vocal line. It is in G major and 4/4 time. The score starts at measure 38. The lyrics are: "in quo non du - bi - to Li - be - ra me ab om - ni". The vocal line features a trillo ornament on the note G4 (the note 'no' in 'non'). The bass line provides a simple harmonic accompaniment.

¹⁴ Takie określenie *gropo* podaje Caccini w przedmowie do *Le nuove musiche* (Florenceja 1602). Por. *ibid.*, s. 234.

¹⁵ Por. *ibid.*, s. 107–120; Stewart Carter, [hasło] *Ornaments*, § 4: *Italy, 1600–1650* oraz Peter Walls, *Ornaments*, § 5: *Italy 1650–1750: Ornamentation in vocal music*, (w:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Saide, London–New York 2001.

Przykład 5. *Cantate Domino...*

9
... ti - cum no - vim cam - ta le cam

Przykład 6. *O sacrum convivium...*

40
a et fu - tu - rae glo - riae no

Przykład 7. *Parce mihi...*

17
tu um Vi - si - tas e - um di - lu - cu - lo et su - bi - to pro

Zmiana przebiegu diatonicznego utrzymanego w tych samych wartościach, o jednakowych krokach interwałowych na podobny, lecz w rytmie punktowanym lub z naprzemiennie występującymi wartościami dłuższymi i krótszymi, często z wychyleniem sekundowym wartości krótszej, stanowi istotę *accento*. W zbiorze *Libro primo di mottetti passeggiati...* *accento* jest licznie reprezentowane jako ozdobnik samodzielny, składnik lub łącznik różnych *passaggi* (przykład 8). Jednocześnie, podobnie jak wcześniej wyróżniona czwarta kategoria *trillo* (połączenie repetycyjności *trillo* z rytmem punktowanym i wychyleniami sekundowymi *accento*) samodzielne *accento* podlega dalszym przekształceniom rytmicznym.

Przekształcenia te polegają między innymi na: wydłużaniu lub skracaniu niektórych grup w rytmie punktowanym o połowę (przykład 9); rozdrabnianiu wartości krótszej (przykład 10); zachowaniu przemienności wartości dłuższych i krótszych, jednak w obrębie co najmniej trzech rodzajów wartości nutowych

(przykład 10). Kapsperger wykorzystuje ponadto rytm punktowany dla przebiegów zróżnicowanych pod względem interwałowym, które w efekcie stają się bardzo podobne do typowego *accento* o interwalice jednorodnej. Diatoniczny przebieg bywa też rozpoczynany lub załamany skokiem, co wiąże się niekiedy z dyspozycją tekstu (służąc wyróżnieniu nowego odcinka tekstowego lub łącząc się z powtórzeniem słowa), bądź ma na celu przeniesienie melodii do rejestru wygodniejszego dla śpiewaka. Rytm punktowany lub przemienność wartości dłużej i krótkiej w całym zbiorze stosowane są również na wartościach dłuższych, takich jak półnuta z kropką–ćwierćnuta czy cała nuta–półnuta (zwykle w metrum 3).

Przykład 8. *Cantate Domino...*

Przykład 9. *Sancta Maria...*

Przykład 10. *Nigra sum...*

W związku ze stosunkowo chętnie stosowanymi modyfikacjami *accenti*, zastanawiający jest fakt niemal całkowitej rezygnacji z użycia *tremolo*¹⁶, jako ko-

¹⁶ Zaledwie kilkakrotnie *tremolo* umieszczane jest w przebiegu *passaggi*, nie występuje jednak samodzielnie.

lejnego z możliwych przekształceń rytmicznych. Istotą figury *tremolo* stanowi rozdrabnianie dłuższych wartości punktowanych o tej samej wysokości (a więc przeciwnie, jak czyni to bardzo często Kapsperger dzieląc wartości krótsze). W praktyce *tremolo* polega więc na powtórzeniu dźwięku, lecz z zachowaniem rytmiki *accento*; podstawowe zasady odnośnie do kształtowania melodyczno-rytmicznego pozostają wówczas bez zmian¹⁷.

2.3. Biegniki gamowe, obiegniki

Biegniki gamowe oraz obiegniki należą niewątpliwie do powszechnie stosowanych form ozdobności, choć ich omówienie w pismach pochodzących z epoki, jest skromniejsze w porównaniu na przykład z *trillo* czy *esclamazione*. Wyjątek stanowią tu przykłady Cacciniego, zamieszczone w *Le nuove musiche*, ilustrujące *cascate* – szybki, opadający biegnik gamowy¹⁸. W *Libro primo di mottetti passeggiati...* figury takie jak: obiegnik, biegnik w dół, biegnik w górę, wyjątkowo biegnik w górę i w dół (biegnik w dół i w górę jako samodzielna figura nie występuje) stosowane są z powrotem zarówno samodzielnie, jak i jako jeden z głównych składników *passaggi* (wszystkie rodzaje).

Wśród biegników pod względem liczebności i różnorodności przeważają pochody wznoszące. Spośród czterdziestu dziewięciu biegników dwadzieścia osiem ma kierunek wznoszący i choć nie ma to prostego przełożenia na praktykę wykonawczą, zapisywane są w wartościach równych (szesnastek, triol szesnastkowych i ósemek, podczas gdy w przypadku biegników w dół tylko szesnastek i ósemek) lub w zróżnicowanych. Biegnikom może towarzyszyć zatrzymanie ruchu na ostatnim dźwięku (przykład 11).

Ponadto wyłącznie biegniki w górę (siedem) poprzedzane bywają pauzą na wzór *cascata per ricorre il fiato*, opisywanej przez Cacciniego w przedmowie do *Le nuove musiche...*¹⁹. Jednak w przeciwieństwie do niej, przebiegają w kierunku wznoszącym (przykład 12).

¹⁷ Por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 1, s. 111–116.

¹⁸ Ibid., s. 119.

¹⁹ Ibid., s. 235.

Przykład 11. *Verbum caro...*

Przykład 12. *Paratum cor meum...*

Obiegniki, których cechą charakterystyczną jest „opisywanie” jednego dźwięku przy pomocy sąsiednich, wykazują zazwyczaj dwojaką strukturę interwałową: oparte są wyłącznie na krokach sekundowych bądź zawierają interwał tercji. Wykorzystują ograniczoną liczbę dźwięków od czterech (ok. 95 procent obiegników *mottetti*) do sześciu. Podobnie jak biegniki, obiegniki w większości wykazują jednorodność rytmiczną (ok. 93 procent), a zestaw wartości obejmuje te same ich rodzaje: ósemki, szesnastki lub triole szesnastkowe. Zarówno w przypadku biegników, jak i obiegników istnieją problemy związane z klasyfikacją, niejednokrotnie bowiem możliwa jest podwójna interpretacja: bądź jako figury samodzielnej, bądź też składnika (kontynuacji lub rozpoczęcia) *passaggio*²⁰.

2.4. Figury ozdobne osiągnane za pomocą zmian dynamicznych

Wyróżniona przez Cacciniego – obok figur osiągnanych za pomocą rozdrobnienia wartości rytmicznych – grupa *grazii*, dla których charakterystyczne są różnorodne cieniowania dynamiczne (wiele typów *esclamazione*, *crescere e scemare*, *scemar di voce*), związana była przede wszystkim z umiejętnym wykonaw-

²⁰ W sytuacji gdy na jednej sylabie słowa umieszczonych jest kilka figur ozdobnych, podzielonych jednak co najmniej ćwierćnutą, *grazie* te traktowałam jako figury samodzielne.

stwem²¹. Caccini w *Le nuove musiche...* wyjaśnia prawidłowe użycie *esclamazione* podając sposoby wykonania, wskazując precyzyjnie miejsca występowania w utworze, które określa nie śpiewak, lecz kompozytor. Dla owej *grazii* Caccini preferuje ugrupowanie złożone z punktowanej półnuty (rzadziej ćwierćnuty) i następującej po niej wartości mniejszej, o czym czytamy w przedmowie do *Le nuove musiche*:

[...] jest ogólna zasada, że *esclamazioni* we wszystkich utworach uczuciowych mogą być zawsze wprowadzane na wszystkich półnutach i ćwiartkach punktowanych [gdym linia głosu] schodzi w dół i będą tym bardziej uczuciowe na owej drugiej nucie; nie należy ich wprowadzać przy całych nutach, gdzie wzmaganie i tłumienie głosu trzeba stosować raczej bez użycia *esclamazione*. Stąd należy rozumieć, że w utworach śpiewanych [ariose] czy *canzonettach* tanecznych zamiast tych uczuciowych sposobów ma się stosować tylko żywość śpiewu, która zwykła wynikać z samej arii; chociaż czasem następują tam *esclamazioni*, należy zachować ową żywość i nie wprowadzać żadnych uczuciowych sposobów, w których by było coś żalnego²².

Wskazanie w obrębie kompozycji *Libro primo di mottetti passeggiati...* wielu ukształtowań melodyczno-rytmicznych, które odpowiadają przykładom Cacciniego nie stanowi problemu, jednak ich klasyfikacja jako *esclamazioni* wydaje się nadinterpretacją ze względu na brak odpowiedniej korelacji z tekstem. Przede wszystkim jednak warstwa słowna *mottetti* ma charakter religijny i w związku z tym utwory te odznaczają się stonowaną ekspresją wypowiedzi. W porównaniu z wówczas opracowywanymi muzycznie tekstami miłosnymi madrygałów trudno nazwać teksty *mottetti* uczuciowymi lub afektowanymi, a właśnie takie teksty zaleca Caccini jako podstawę kompozycji (w cytowanym powyżej ustępie z przedmowy do *Le nuove musiche...*), zwracając uwagę na zachowanie odpowiedniej równowagi pomiędzy charakterem utworu a stosowaniem *esclamazioni*. Dodatkowo, oprócz charakteru uczuciowego tekstu, dla *esclamazione* niejako z definicji istotne są zawołania takie jak „ahi”, „deh”, które w tekstach *mottetti* nie występują.

Inne *grazie* osiągnane za pomocą zmian dynamicznych jak na przykład: *cre-scere e scemare*, *scemar di voce*, zostały co prawda opisane wyczerpująco przez Cacciniego co do sposobu wykonania, jednak bez określenia ich umiejscowienia w przebiegu muzycznym, stąd prawdopodobnie ich zastosowanie miało

²¹ Por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 1, s. 101–107.

²² Cyt. za: Zygmunt M. Szwejkowski, *Między sztuką...*, op. cit., t. 1, s. 233.

całkowicie zależeć od indywidualnej decyzji wykonawcy²³. Kapsperger nie pozostawia wskazówek dotyczących wykonania figur ozdobnych osiąganych za pomocą zmian dynamicznych ani w postaci komentarza, ani za pomocą notacji muzycznej. Prawdopodobnie zatem, figury te stosowane były i w tym przypadku według uznania wykonawcy.

2.5. *Sprezzatura*

Pojęcie *sprezzatury* w wypowiedziach współczesnych Kapspergerowi: Niccolò Vicentina, Severa Boniniego, Marca da Gagliano i przede wszystkim Giulia Cacciniego²⁴, z jednej strony dotyczy praktyki kompozytorskiej, z drugiej zaś praktyki wykonawczej. W pierwszym przypadku wiąże się ono z wprowadzaniem przejściowych dysonansów między głosem wokalnym a długim, statycznym współbrzmieniem basowym. Owe dysonanse mają przypadać na zgłoskach, które gdyby były wypowiedzane przez oratora, winny być wypowiedzane szybko. Dopuszczalne jest wówczas zapewne nieprawidłowe ich rozwiązywanie. Caccini stwierdza bowiem w przedmowie do *L'Euridice* (Florencja 1600):

[...] wiązałem czasem dźwięki basu po to, by w przebieganiu [w głosie wokalnym] liczy-nych zachodzących tam dysonansów, nie potrącać struny, co urażałoby słuch. W którym to sposobie śpiewania zastosowałem pewną *sprezzaturę*, co do której uważałem, że ma w sobie coś szlachetnego, wydawało mi się bowiem, że przez nią zbliżyłem się bardziej do naturalnej mowy²⁵.

W drugim przypadku natomiast, poprzez *sprezzaturę* realizuje się założenie „przeciwstawienia się nadmiernej poprawności” (Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Wenecja 1528)²⁶ związane ze swobodą, pewną dowolnością wykonawczą. Przede wszystkim ów pierwszy rodzaj *sprezzatury* ze względów technicznych uchwytne jest dla dzisiejszego badacza, tych informacji bowiem dostarcza notacja muzyczna, za pomocą której mogą być zapisane dźwięki dysonansowe (przykład 13).

²³ Por. *ibid.*, s. 245.

²⁴ Por. *ibid.*, s. 84–96.

²⁵ *Ibid.*, s. 88.

²⁶ *Ibid.*, s. 85.

Przykład 13. *Verbum caro...*, t. 56–57



Zapis warstwy muzycznej *mottetti* pozwala jednak również na wskazanie zastosowania *sprezzatury* związanej ze swobodą rytmiczną. Problemy interpretacji rytmicznej warstwy zapisu nutowego wspomniane już wcześniej, stymulują bowiem pewną dowolność wykonawczą, która stanowi integralny element *sprezzatury*. Zdaniem Bardiego (*Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e'l cantar bene*, Florencja 1763):

[...] śpiewając solo albo z lutnią czy gravicembalo, albo innym instrumentem [śpiewak] może dowolnie takt przedłużać i skracać, bowiem może on nim rządzić wedle swego uznania²⁷.

W *mottetti* można wskazać fragmenty, które z powodzeniem mogą służyć wzorcowej egzemplifikacji *sprezzatur* określanych w następujących wypowiedziach G. Cacciniego (przedmowa do *Le nuove musiche...*):

[...] Szlachetnym bowiem sposobem nazwałem ten, przy którym się nie podporządkowuje regularnej mierze, ale często zmniejsza wartość nuty o połowę, zależnie od sensu słów, przez co powstaje ów śpiew in sprezzatura²⁸.

Przykładu tak rozumianej *sprezzatury* dostarcza mianowicie motet *Sancta Maria...* (przykład 14a–b).

Dodatkowo według Cacciniego (przedmowa do *Le nuove musiche...*):

[...] Sprezzatura jest tym dźwiękiem, który się nadaje śpiewowi przebiegając kilkoma ósemkami i szesnastkami ponad poszczególnymi dźwiękami [basu], przez co, gdy jest to zrobione we właściwym momencie, odejmuje się śpiewowi tę pewną narzuconą ograniczoność i sztywność, czyni się go swobodnym, przyjemnym i lekkim, tak jak w zwykłym mówieniu obfitość mowy sprawia, że rzeczy, o których się rozmawia, stają się miłe i przyjemne. Do figur i zwrotów retorycznych owej wymowy porównałbym

²⁷ Ibid., s. 91.

²⁸ Ibid., s. 91.

passaggi, trilli i inne podobne ozdoby, które przy każdym zwrocie uczuciowym tu i ówdzie można wprowadzać²⁹.

Tym razem stosowny przykład *sprezzatury* jako też „ozdobności wypisanej” stanowi motet *Gaudent in caelis...* Kapspergera, w którym za pomocą koloratury podkreśla słowo „exultant” (przykład 15).

Przykład 14a. *Sancta Maria...*, t. 34 – zapis w starodruku



Przykład 14b. *Sancta Maria...*, t. 34 – propozycja transkrypcji



Przykład 15. *Gaudent in caelis...*, t. 36–39



Użycie *sprezzatury* Caccini wiązał przede wszystkim z muzyką świecką, której źródła tkwiły w podstawowych założeniach Cameraty, dotyczących upodabniania śpiewu do mowy. O stosowaniu jej na gruncie muzyki religijnej pisał co prawda Severo Bonini w przedmowie do zbioru *Madrigali e canzonette spirituali...*, Florencja 1607, że:

[...] utwory takie nie wymagają innej miary niż ten szlachetny śpiew in sprezzatura, jakby mówiony, przedstawiony przez Pana Giulio [Cacciniego] w jego utworach³⁰

²⁹ Ibid., s. 92.

³⁰ Ibid., s. 94.

jednak maniera *sprezzatury* nie należała w muzyce religijnej, zwłaszcza tworczej w ośrodku rzymskim, do powszechnych elementów praktyki wykonawczej i kompozytorskiej³¹. Stąd w *Libro primo di mottetti passeggiati...* – zbiorze utworów religijnych wyłącznie jednogłosowych: 1. użycie *sprezzatury* w formie dysonansów przypadających na wartości drobne; 2. sugestywne wyrażenie za pomocą notacji nieregularności rytmicznych; 3. wypisanie wielu rodzajów *grazii*, świadczy niewątpliwie o nowoczesności i specyfice sztuki kompozytorskiej Kapspergera.

Podsumowanie

Największe rozbieżności w stosowaniu ozdobności przez Kapspergera i Cacciniego wiążą się z dominacją efektów czysto muzycznych nad postulatem ścisłej korelacji muzyki i tekstu oraz całkowitego uzależnienia, współgrania warstw muzycznej i słownej, podkreślanego przez twórców kręgu Cameraty. Caccini uznałby zapewne, iż Kapsperger niewłaściwie używa zdobień nie rozumiejąc istoty nowego stylu. Nie bez znaczenia pozostaje jednak religijny charakter utworów Kapspergera i związanych z nimi tekstów. Ośrodek rzymski, w którym królowała muzyka religijna nie przejął bowiem automatycznie wszystkich postulatów i nowości prezentowanych przez członków Cameraty, którzy swe eksperymenty śmiało wprowadzali na gruncie muzyki świeckiej bardzo często do tekstów o charakterze emfatycznym. Religijny charakter tekstów wymuszał pewną powściągliwość w stosowaniu nowości, czego przykładem może być częstsze stosowanie figur uzyskiwanych przez rozdrabnianie wartości, które stanowią nawiązanie do starszej praktyki gorgii. W porównaniu z Caccinim, Kapspergera wyróżnia jednak większa pomysłowość w rozwijaniu i eksponowaniu czynnika rytmicznego. Komplikacja rytmiczna ma dla techniki kompozytorskiej twórcy *Libro primo di mottetti passeggiati...* fundamentalne znaczenie i stanowi przykład dążenia do barokowej *varietà*. Ponadto *mottetti* wykazują wyraźne cechy manierystyczne, takie jak skłonność do eksperymentowania (będąca przecież istotą nowego stylu) oraz – w zakresie rytmicznego kształtu ozdobników – poszukiwanie różnorodności rozwiązań.

³¹ Ibid., s. 93–96.