

niem, jest sposobem wyrażenia gotowości do personalnej komunikacji kulturowej lub do komunikacji między narodowościami. Dialog taki nie musi odrzucać możliwości zapożyczenia przez jedną kulturę wzorców innej grupy, powinien natomiast akceptować takie działania. Autorzy formułują w artykule ważną tezę edukacyjną, iż nauczanie w kontekście dialogu kultur powinno uwzględniać stworzenie dydaktyczno-metodycznych warunków do komparatywnego studiowania swojej i obcej kultury.

*

W recenzowanej monografii znalazło się ponad trzydzieści różnorodnych artykułów, zarówno autorów z naszego kontynentu, jak też z pozaeuropejskiego kręgu, którym bliska jest problematyka wojny i pokoju. Poddali oni analizie szerokie spektrum dzieł, od muzycznych poprzez plastyczne oraz

literackie, rysując tym samym swoje czytelne propokojowe poglądy. Jak wykazała analiza treści artykułów, przyznali oni sztuce bardzo ważne role: wpływania na pozytywny obraz świata, budowania pomostów skierowanych ku dialogowi, przestrzegania przed zagrożeniami, refleksji.

Problematyka ta ma olbrzymie znaczenie w kontekście edukacyjnym. Wprowadzanie uczniów w świat sztuki programowo związanej z tematyką wojny i pokoju, które samo w sobie jest działaniem wychowawczym na rzecz pokoju, powinno znaleźć swoje miejsce w każdej szkole na świecie. Dzieła, które skłaniają do refleksji nad okrutnością i nieszczęściem wojny, które swoim brzmieniem wiodą słuchacza w odległe obszary wzbudzone wyobraźnią. Wszakże to muzyka właśnie podnosi słuchacza na duchu, koi ból, propaguje ideę zgody, buduje pojednanie i pokój.

DOI: 10.2478/v10075-008-0010-z

Tomasz Jasiński

Anna i Zygmunt M. Szwejkowscy, *Dramma per musica*, cz. 1, [w serii:] *Historia muzyki XVII wieku*, t. 5, *Muzyka we Włoszech*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, *Musica Iagellonica*, Kraków 2008

Szeroko zakrojone i niezwykle ambitne przedsięwzięcie muzykologiczne Zygmunta M. Szwejkowskiego, *Historia muzyki XVII wieku*¹, wzbogaciło

¹ Dotąd ukazały się trzy ogniwa planowanej na kilkadziesiąt tomów serii ujmującej

dzieje muzyki w siedemnastym wieku: *Muzyka we Włoszech I: Pierwsze zmiany* (autor Z. M. Szwejkowski, współpraca A. Patalas), ss. 120 + *Material nutowy*, ss. 14, *Muzyka we Włoszech II: Technika polichóralna* (autor Z. M. Szwejkowski, współpraca A. Patalas), ss. 124 + *Material*

się w końcu 2008 roku o nową część, poświęconą wczesnemu *dramma per musica* we Włoszech². Tym samym, po omówieniu zaczynów i pierwszych przejawów baroku muzycznego, następnie zaś prezentacjach włoskiego madrygału wielogłosowego oraz techniki polichóralnej, otrzymujemy ujęcie kolejnego obszaru gatunkowego, jakże ważkiego z historycznego punktu widzenia, zarówno dla muzyki siedemnastego stulecia, jak i – patrząc na rzecz z najszerszej perspektywy – dla europejskiej kultury muzycznej w ogólności. Odpowiednio do wagi przedmiotu opracowanie zwraca uwagę obszernością i bogactwem treści.

Książka przynosi omówienie wszystkich *drammi per musica*, jakie zostały wystawione we Florencji i w Mantui w latach 1597-1637. Całość dyskursu pozwala prześledzić florencko-mantuańską fazę dramatu *in musica*, w której to konstytuował się i rozwijał nowy gatunek teatralno-muzyczny. Główny korpus rozprawy (*Dramma per musica*, ss. 537) obejmuje następujące zagadnienia: wstępne określenie przedmiotu z podaniem

nutowy, ss. 172, *Muzyka we Włoszech III: Madrygał wielogłosowy* (autor Z. M. Szweykowski, współpraca Z. Fabiańska, A. Patalas, P. Wilk), ss. 235 + *Materiał nutowy* ss. 180, [w serii:] *Historia muzyki XVII wieku*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 2000-2001.

² A. i Z. M. Szweykowscy (współpraca Z. Fabiańska, A. Patalas), *Muzyka we Włoszech V: Dramma per musica*, cz. 1, ss. 537; *Materiał nutowy*, ss. 171; *Teksty przykładów nutowych*, przeł. A. Szweykowska, ss. 54, Kraków 2008.

kalendarium wystawień *drammi* we Florencji i w blisko związanej z nią Mantui (*Wstęp*) – założenia Cameraty Florenckiej antycypujące późniejszą praktykę kompozytorską (*Reforma florencka*) – generalia języka muzycznego stanowiącego podporę nowego fenomenu scenicznego, tj. recytatywy, arie, chóry, ustępy instrumentalne (*Elementy muzyczne wczesnego drama per musica*) – analizę kolejnych dzieł, zarówno tych z zachowaną muzyką (w całości lub we fragmentach), jak i ocalałych jedynie w warstwie tekstu: najpierw wstępnych manifestacji gatunku należących do Jacopo Periego, Jacopo Corsiego, Giulia Cacciniego, Stefano Venturiego, Pietro Strozziiego i Luca Batiiego (*Pierwsze rezultaty założeń estetycznych – Florencja*), następnie osiągnięć Claudia Monteverdiego, Marca da Gagliano i Santiego Orlandiego, stanowiących apogeum dokonania teatralno-muzycznych tych czasów (*Szczytowe osiągnięcia*), wreszcie, reprezentujących ostatnią fazę rozdziału florencko-mantuańskiego, dzieł da Gagliano, Periego i Franceski Caccini (*Kontynuacja i zmierzch florencko-mantuańskiego drama per musica*). Po zwięzłej rekapitulacji opracowania (*Zakończenie*) przytoczone są polskie przekłady autorskich przedmów do dzieł scenicznych oraz opisów ich wystawień (*Teksty źródłowe*), które wieńczą wolumin. Całość dopełniają dwa odrębne zeszyty – pierwszy z przykładami nutowymi ilustrującymi narrację analityczną (*Materiał nutowy*, ss.

171), drugi z tłumaczeniami na język polski tekstów widniejących w przykładach (*Teksty przykładów nutowych*, ss. 54). Wszystkie przekłady z języka włoskiego na polski, pomieszczone w trzech stanowiących koherentną całość woluminach, są dziełem Anny Szwejkowskiej; to kolejna cenna pozycja w bogatej muzykologicznej twórczości translatorskiej Współautorki książki.

Spojrzenie na *drammi per musica* okresu 1597-1637 podporządkowane jest koncepcji, która opiera się na prezentacji „portretów” poszczególnych dzieł, zgodnie z chronologią wystawień. Panorama muzykologicznych wizerunków florencko-mantuańskich *drammi* obejmuje: *La Dafne* z roku 1597/98 (tekst Ottavio Rinuccini, muzyka [zachowanych sześć fragmentów] Jacopo Peri i Jacopo Corsi) – *L'Euridice* 1600 (tekst Rinuccini, muzyka Peri) – *Il rapimento di Cefalo* 1600 (tekst Gabriello Chiabrera, muzyka [zachowane dwa fragmenty] Caccini, Stefano Venturi del Nibbio, Pietro Strozzi i Luca Bati) – *L'Euridice* 1600 (tekst Rinuccini, muzyka Caccini) – *L'Orfeo* 1607 (tekst Alessandro Striggio junior, muzyka [zachowany jeden fragment] Claudio Monteverdi) – *La Dafne* 1608 (tekst Rinuccini, muzyka Marco da Gagliano), *L'Arianna* 1608 (tekst Rinuccini, muzyka Monteverdi) – *Gli amori di Aci e di Galatea* 1617 (tekst przypuszczalnie Gabriello Chiabrera, muzyka [zaginiona] Santi Orlandi) – *Il Medoro* 1619 (tekst Andrea Salvadori, muzyka [zaginiona] da Gagliano i Peri) – *La*

Regina Sant'Orsola 1624 (tekst Salvadori, muzyka [zaginiona] da Gagliano) – *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* 1625 (tekst Ferdinando Sacchini, muzyka Francesca Caccini) – *La Giuditta* 1626 (tekst Salvadori, muzyka [zaginiona] da Gagliano) – *La Flora* 1628 (tekst Salvadori, muzyka da Gagliano i Peri) – *La Nozze degli Dei* 1637 (tekst Giovanni Carlo Copola, muzyka [zaginiona] autorstwa pięciu głównych kompozytorów miasta). Muzykologiczne omówienia tych dzieł, w swoim profilu i wewnętrznych proporcjach uzależnione od stanu zachowania utworów, zmierzają każdorazowo do ujęcia wszechstronnego i dogłębnego. Zestaw zagadnień definiujących *dramma per musica* przedstawia się następująco: informacje wstępne o okolicznościach powstania i wystawienia dzieła – przebieg akcji dramatycznej – recytatyw – układy stroficzne – ustępy instrumentalne – *basso continuo* – instrumentarium – muzyczny przebieg akcji – plan tonalny kompozycji. Przy dziełach, których muzyka nie zachowała się, przedstawiana jest akcja dramatyczna opisana w tekście, w wypadku utworów, gdzie muzyka ocalała fragmentarycznie, dochodzą uwagi o zachowanych opracowaniach. W analizach kompozycji kompletnie zachowanych niektóre punkty wskazanego zespołu zagadnień bywają pomijane albo w różnym stopniu zredukowane, przede wszystkim jako takie, które – zdaniem Autorów – nie wymagały

każdorzazowo dokładnego i odrębnego omówienia.

Studiowanie „portretów” florencko-mantuańskich *drammi* pozostawiamy czytelnikowi, który stanie wobec specjalistycznego tekstu naukowego, bardzo interesującego i dociekliwego, nasyconego szczegółowymi obserwacjami analitycznymi dotyczącymi rozmaitych wymiarów dzieła teatralno-muzycznego, osadzonego równocześnie w szerszym kontekście historyczno-kulturowym. Nas natomiast – i ku takiej refleksji zmierzamy – zaciekawi przede wszystkim „portret zbiorowy”, jaki wyłania się z sekwencji ujęć jednostkowych. Uwagę naszą przyciągną najistotniejsze konstatacje Szweykowskich, nadto zaś takie, które prowokują dyskusję i zachęcają do podzielenia się własnymi refleksjami.

*

Narodziny *dramma per musica* i jego pierwsza faza rozwojowa wprowadzają nas w krąg ówczesnych zamiłowań włoskiej arystokracji. Florencki eksperyment teatralnego przedstawienia muzycznego, przygotowany koncepcyjnie przez Cameratę Bardiego jeszcze w szesnastym stuleciu, wiązał się przede wszystkim z uświetnianiem ważnych chwil. Wprawdzie powstanie *La Dafne* Periego-Corsiego, a także niektórych innych dzieł (*L'Orfeo* Monteverdiego), nie łączyło się ze szczególnymi okolicznościami, stanowiło odpowiedź na kulturalno-artystyczne

zapotrzebowania karnawału, to jednakże większość egzemplifikacji nowego gatunku znajdowała swoje realizacje w chwilach uroczystych, zwykle przy udziale mniej lub bardziej elitarnego grona słuchaczy. Nowa postać sztuki teatralno-muzycznej pokazywana była więc podczas ważnych uroczystości ślubnych (syna księcia Vincenza Gonzagi w Mantui, wielkiego księcia Ferdinanda II we Florencji), na przyjazdy i powitania różnych osobistości (we Florencji arcyksięcia Karola Habsburga, królewicza Władysława Wazy, kardynała Taddeo Barberiniego), z okazji wielkich wydarzeń (elekcja cesarza Ferdynanda II). Dzieła te bywały ponawiane w okresach karnawałowych, ich funkcjonowanie więc nie wiązało się jedynie z określonym wydarzeniem wyższej rangi, niemniej jednak *dramma per musica* jawi się w pierwszych dekadach siedemnastego wieku jako zjawisko jeszcze rzadkie i specjalnego rodzaju. Uwagę zwraca różnorodność tych przedsięwzięć. Bywały wystawienia pełne rozmachu, przy zaangażowaniu dużych nakładów finansowych i wielkiej obsady (*Il rapimento di Cefalo*), bywały też spektakle skromne, kameralne, tak gdy chodzi o aparat wykonawczy, jak i grono widzów (*La Dafne* da Gagliano). Miejscem realizacji stawały się z zasady dworskie komnaty arystokratów, często będących mecenasami sztuki i muzyki. Zdarzało się, że – dla tej właśnie chwili – wznoszono prowizoryczne teatry.

Florencecy i mantuańscy twórcy, zafascynowani tradycją antyczną, tak w samej idei odnowienia teatru starogreckiego, jak i w jego tematyce, znaleźli oparcie głównie w klasycznej mitologii. Rinuccini, Striggio i inni autorzy tekstów, opierając się często na wcześniej powstałych dziełach literackich (m.in. *Metamorfozach* Owidiusza), wskrzesili Orfeusza i Eurydykę (*L'Euridice*, *L'Orfeo*), Dafne i Apolla (*La Dafne*), Tezeusza i Ariadnę (*L'Arianna*), Atysa i Galateę („opowieść rybacka” *Gli amori di Aci e di Galatea*), świat dawnych bogów, bóstw, nimf i pasterskiej Arkadii (*La Flora*, *La Nozze degli Dei*). Obok tego pojawiała się tematyka rycerska (*Il Medoro* i *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* wywiedzione z eposu *Orlando furioso* Lodovico Giovanniego Ariosta) oraz religijna, reprezentowana legendą o św. Urszuli (*La Regina Sant'Orsola*) i biblijną historią o Judycie (*La Giuditta*). Wszystkie te teksty, w większości sytuujące w centrum zdarzeń szeroko pojęty wątek miłości, przedstawiały różne kształty formalne, ewoluując od – wzorowanych na klasycznych – układów epizodycznych, gdzie epizody przedzielane są chórami-komentarzami, do całości pięcioaktowych lub trzyaktowych (z podziałem na sceny lub bez takiego podziału) z dramatyczną rolą chóru. Akcja dramatyczna jest za każdym razem opowiedziana przez Szweykowskich bardzo plastycznie, w sposób ciekawy, z narracyjną swadą. Z relacją tą zawsze łączy się naukowa

refleksja nad tekstem, uwzględniająca m.in. jego stosunek wobec pierwowzoru literackiego, struktury wersyfikacyjnej, zawarte w nim akcenty emocjonalne, środki z zakresu retoryki, odniesienia także do scenografii, wreszcie ocenę całości konstrukcji dramatycznej pod kątem jej zalet względnie niedostatków. W rezultacie otrzymujemy taki obraz warstwy tekstowej, gdzie krzyżują się ze sobą aspekty dramaturgiczne i typowo językowe, co – z jednej strony – pozwala dobrze przyswoić sobie literacki kształt opracowanej tematyki, akcji, a z drugiej – właśnie dzięki penetrowaniu struktury językowej – stwarza dogodny punkt wyjścia do rozważań nad muzyką.

Wejście w warstwę muzyczną to najpierw wejście na grunt recytatywu – w obszar owego „jakby muzycznego mówienia” (Giulio Caccini), które staje się dla Autorów głównym obiektem analizy. W jaki sposób – w świetle estetycznych postulatów i praktycznych inicjatyw pierwszych monodystów – materia językowa zostaje ujęta za pomocą elementów muzycznych (melicznych, rytmicznych, tonalnych, współbrzmieniowych), że krystalizuje się – wcześniej nieobecna – nowa jakość słowno-dźwiękowa? Na to pytanie uzyskujemy wyczerpujące wyjaśnienie w konkretach analitycznych.

Punkt wyjścia dla recytatywu stanowiło naśladowanie intonacji mowy, obecne u Periego i Cacciniego, które z wolna przechodziło w postać bardziej złożoną, wykorzystującą figury

muzyczno-retoryczne, środki wypracowane na gruncie madrygału, kontrasty rytmiczne, rozleglejszy *ambitus*, coraz swobodniej traktowane dysonanse, wyrazowe pauzy, chromatykę, koloratury *etc.*, jak u Monteverdiego czy Franceski Caccini. Ujawniają się, dyktowane różnicami postaw indywidualnych czy generacji, odmienności stylu recytatywnego. U Periego recytatyw jest emocjonalny, z niekonwencjonalnymi dysonansami i skokami melodycznymi, z częstymi repetycjami, wyszukаныmi zabiegami tonalnymi, u Cacciniego – śpiewniejszy i liryczny, z uprzywilejowaniem ruchu sekundo-ego, z bogatszym zasobem interwałów melodycznych, stabilniejszymi przebiegami tonalnymi, rzadszymi dysonansami. Z kolei wobec Cacciniego recytatywy jego córki, Franceski, są bardziej dramatyczne, bogatsze współbrzmieniowo. W niektórych fragmentach kompozytorka ucieka się do stosowania chromatyki, ukośnych brzmień, dysonansów, akordów zmniejszonych i septymowych. Interesujące obserwacje odsłania analiza warstwy rytmicznej. U Periego i Cacciniego wykształcają się już określone schematy rytmiczne wynikające z naśladowania intonacji i akcentu mowy, a niedługo później, szczególnie u da Gagliano, tendencja ta osiąga znacznie większe jeszcze nasilenie, co wydatnie zarzuca na postać recytatywów następnych dekad. Interesujące tendencje w ramach partii recytatywnych ujawniają się również w poszczególnych *drammi*.

Niekiedy też – w zależności od postaci, kontekstu akcji, afektu – linia recytatywu przyjmuje odmienne odcienie emocjonalne. Ujawniają się tu różnice były także zależne od indywidualnych predylekcji kompozytorów, zdążających już to w kierunku liryzmu, już to w stronę dramatyzmu, gwałtowności. Warto zaznaczyć, że wielokrotnie Szweykowscy podchodzą do – z zasady bardzo eksponowanego w analizach – recytatywu z pewną elastycznością, czego przykładem może być *L'Orfeo*. Recytatyw zwykle omawiany jest bardzo obszernie, ale przy utworze Monteverdiego potraktowany został wyjątkowo zwięźle; to dlatego, aby potem, przy przedstawianiu muzycznego przebiegu akcji, mógł uzyskać analityczne dowartościowanie jako fundamentalny składnik dźwiękowej narracji. Partie poświęcone recytatywom są najczęściej bardzo szczegółowe w swojej warstwie merytorycznej, stanowią wyczerpujące i klarowne eksplikacje wielorakich detali kompozytorskich, gdzie dźwięk łączy się ze słowem, co wszystko razem pozwala dobrze uchwycić i zrozumieć subtelności „śpiewu mówionego”.

Ujmującym wersy swobodne (*versi sciolti*) i dominującym w *drammi* partiom recytatywnym towarzyszą opracowania układów stroficznych, stanowiące zróżnicowane segmenty kompozycji, stopniowo dochodzące do większego znaczenia. Zrazu są to proste arie stroficzne w typie *aria recitativa* (Szweykowscy zwracają uwagę, że jest to termin niesłusznie pomijany przez

muzykologów), zbliżone w swoich pierwszych realizacjach do recytatywu, później coraz bardziej śpiewne i melodycznie rozwinięte. Stroficzne układy ujmowane były solowo, małogłosowo i chóralnie. Po początkowo prostych, najczęściej homorytmicznych ujęciach opracowania układów stroficznych nabierają różnorodności. U Monteverdiego w partiach zespołowych i chóralnych pojawia się pięciogłos, imitacje, koloratury. W *La Dafne* da Gagliano, obok solowych arii i chórów, pojawiają się często duety i tercety, a Francesca Caccini wprowadza mieszane układy stroficzne, gdzie zachodzą kombinacje sola, chóru i zespołu małogłosowego. Wraz z upływem lat coraz też więcej miejsca zaczynają wypełniać formy stroficzne. Jeśli u Periego i Cacciniego w *L'Euridice* stanowiły one wyraźną mniejszość, to u Franceski Caccini – która w zróżnicowaniu układów stroficznych poszła najdalej – zajmują około jednej trzeciej kompozycji, a w *La Flora* Periego-da Gagliano w niektórych scenach nawet dominują nad recytatywem. Z uwagi na wersyfikacyjną specyfikę poezji stroficznej i określonych konsekwencji dla struktury muzycznej jej projekcji na konfiguracje wartości nutowych, Autorzy położyli główny akcent właśnie na aspekt rytmiczny odwzorowania tekstu słownego, różniące się przecież od *versi sciolti*, a tym samym – rzutującego na odmienności muzyki form stroficznych w stosunku do recytatywu.

Opis warstwy instrumentalnej tworzą partie poświęcone *basso continuo*, instrumentarium i ustępom instrumentalnym, traktowane przez Autorów nieobligatoryjnie, tj. umieszczane tam, gdzie jest to niezbędne, w innych zaś miejscach albo pomijane, albo wkomponowane w inny dyskurs (np. *basso continuo* przy recytatywie). Fundamentalny dla monodii akompaniowanej, a tym samym i dla *dramma per musica*, *basso continuo* został potraktowany dość syntetycznie. Poznajemy naznaczoną eksperymentowaniem różnorodność oznaczeń cyfrowych (np. u Periego bogate, u Cacciniego ubogie) i akcydencji, nadto ogólną tendencję rozwojową linii basu, wychodząca od długich nut (Peri), poprzez bardziej ruchliwe (Caccini), aż po pierwsze postacie „basu kroczącego” (Monteverdi). Przy instrumentarium Autorzy akcentują zarówno aspekt ilościowy, jak i – co specjalnie odnosi się do *L'Orfeo* – jakościowy w odmianie retorycznej, który w dużym stopniu determinuje interpretacyjne zastosowanie instrumentów oraz ich rozplanowanie w partyturze. „Instrumentacja” – wymagająca użycia co najmniej 45-46 instrumentów – jawi się tu jako swoista pochodna „instrumentologicznego” etosu. Ustępy instrumentalne doszły do większego znaczenia po raz pierwszy właśnie w *L'Orfeo*, wyposażonego we wstępną toccatę (pierwszy zapisany przez twórcę wstęp instrumentalny), 30 ritorneli, 10 sinfonii i 1 moresecę. Partie te ujawniają zróżnicowanie pod względem obsady, charakteru; stanowią

istotny element dramatu. Szweykowscy podkreślają również ważną rolę ustępów instrumentalnych w *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* Franceski Caccini, która – notabene jako jedyna z ówczesnych twórców florencko-mantuańskiego kręgu – zanotowała dwa wstępy instrumentalne (przed prologiem i główną akcją), potrafiła też wprowadzić do struktury instrumentalnej ostro brzmiące, ekspresywne dysonanse.

Dwa ostatnie zagadnienia składające się na muzykologiczne „portrety” *drammi per musica* – muzyczny przebieg akcji oraz plan tonalny kompozycji – wymagają dyskusji i zastanowienia.

Z pewnością w intencji Autorów omówienie muzycznego przebiegu akcji miało stanowić kulminacyjną fazę analizy, ponieważ to tu właśnie następuje zebranie oraz zhierarchizowanie kluczowych ustaleń wcześniejszych analiz. Po dokładnym zapoznaniu się z akcją zawartą w treści tekstu, potem zaś kształtem recytatywu, układów stroficznych oraz ustępów instrumentalnych, nadchodzi moment, kiedy poznajemy „wynik” współdziałania wszystkich owych współczynników, tworzących razem całość formy, jej dramaturgię. Jest to rodzaj syntezy analitycznej, zarazem pożądana „reprzyza” w stosunku do kształtu literackiej akcji dramatycznej – przedstawiająca dynamiczną i wielowarstwową muzykologiczną „opowieść” o przebiegu *dramma per musica*, gdzie w tekstowo-muzycznej formie spotykają się znaczenia słów, typy melodyki, interpretacje

retoryczne, madrygalizmy, pomysły rytmiczne, tonalne, współbrzmieniowe. Mamy tutaj możliwość ogarnięcia tego, co stanowi istotę *dramma per musica*, tj. jak muzyka ujmuje treść akcji dramatycznej oraz – co także niezmiernie ważne – jakie miejsca dzieła wyróżniają się oryginalnością, ekspresją, afektem, szczególną siłą perswazyjną (w *L'Orfeo* m.in. monolog Posłanki, moment utraty Eurydyki). Partia ta – najambitniejsza część analizy – jest dość trudna do studiowania, bowiem rozmaite kategorie językowe i muzyczne stale krzyżują się ze sobą i jednocześnie wymagają przywołań w pamięci wielu stwierdzeń uprzednio już sformułowanych. Jeśli tak bardzo akcentujemy w tym miejscu wagę opisanania muzycznego przebiegu akcji dla całości dyskursu muzykologicznego, to musimy zarazem postawić pytanie: dlaczego analogicznych partii nie ma przy *L'Euridice* Cacciniego, *La Dafne* da Gagliano, *La Liberazione di Ruggiero* Franceski Caccini i *La Flora* da Gagliano-Periego? O ile w wypadku *L'Euridice* Cacciniego pominięcie tego punktu analizy można by uzasadnić tym, że mamy tu ten sam tekst co u Periego i duże zbieżności w opracowaniach muzycznych, a dodatkowo, przy zagadnieniu recytatywu, obaj twórcy zostali ze sobą dokładnie skonfrontowani, o tyle brak wskazanej partii przy *La Liberazione di Ruggiero* i *La Flora* jest jednak mankamentem.

Przedstawienia problematyki tonalnej pióra Zofii Fabiańskiej (*L'Orfeo*

Monteverdiego) i Aleksandry Patalas (*L'Euridice* Periego i Cacciniego) obejmują analizę *ambitus* głosów, akcydencji, dyferencji między *cantus durus* i *cantus mollis*, wyznaczników *modi*, kontrastów tonalnych, *clausulae* oraz interpretacji słów i wyrażen za pomocą kategorii modalnych. Elementy te postrzegane są po większej części przez pryzmat kryteriów wypracowanych dla struktury polifonicznej przez Bernharda Meiera. Sumarycznymi pokazami obserwacji analitycznych stają się tabele, w których zestawione są osoby dramatu, incipity słowne, *modi* oraz kadencje, przy uwzględnianiu rozwiązań specjalnie łączących się z danym fragmentem akcji muzycznej (m.in. *commixiones tonorum*). Analiza tonalności uderza daleko posuniętą szczegółowością, by nie powiedzieć drobiazgowością, a także i obszernością (niemal czterdziestostronicowe studium *Koncepcja tonalna L'Orfeo i jej funkcje wyrazowe*), co wydaje się już pociągnięciem ponad merytoryczne potrzeby opracowania. Dla uzyskania nawet najwszechstronniejszego wizerunku analizowanego dzieła wystarczyłoby bardziej zwięzłe potraktowanie tonalności, tj. ukazanie planu tonalnego i wskazanie tylko najbardziej ewidentnych i istotnych zabiegów interpretacyjnych dokonujących się w wymiarze tonalnym. Oczywiście, wskazane analizy mają wielki walor dydaktyczny. Badanie zjawisk tonalnych muzyki z pierwszych dekad siedemnastego wieku, zwłaszcza twórczości monodycznej i małogłosowej,

jest zadaniem trudnym, gdzie trzeba umiejętnie – ze znanstwem i intuicją badawczą – pogodzić ze sobą kryteria tradycyjne, tj. polifoniczne, oraz nowe, wyłaniające się z kompozycji z *basso continuo* i innych innowacji wczesnego baroku. Analizy Fabiańskiej i Patalas stanowią tu cenny wzór postępowania badawczego, dostarczają wielu naprawdę ważnych i ciekawych spostrzeżeń. Niemniej jednak, na tle całości jawią się jako nazbyt rozbudowane. Jest też i kwestia samej obecności oraz lokalizacji partii poświęconych tonalności. Jeśli problem wyszczególniono przy *L'Euridice* Periego i Cacciniego oraz *L'Orfeo* Monteverdiego, dlaczego zabrakło go w postaci wyodrębnionego podrozdziału przy *Dafne* da Gagliano i *La Liberazione* Franceski Caccini? Nawet, jeśli partie te miałyby być znacznie krótsze, aniżeli gdzie indziej. Wątpliwości również budzi umieszczenie tonalności na końcu analizy. Jeśli – a przekonaniu temu nie sposób się oprzeć – charakterystyka muzycznego przebiegu akcji ma być kulminacją opisu, to jednak obraz tonalny winien poprzedzać owo syntetyzujące spojrzenie, zwłaszcza że w przedstawieniu muzycznej akcji pojawiają się konstatacje dotyczące rozmaitych zabiegów tonalnych (szczególnie z dziedziny interpretacji tekstu), które bliżej poznajemy dopiero w późniejszej partii; lepsza byłaby więc kolejność odwrotna – najpierw rozeznanie szczegółowe z zakresie tonalności, a potem przywołanie stosownych ustaleń w części

syntetycznej. Ponadto, w przyjętym porządku plan tonalny jawi się jednak jako zagadnienie do pewnego stopnia ekstraordynaryjne, które nie tworzy merytorycznego zamknięcia całości.

Reasumując, fakultatywny status pewnych segmentów analitycznych winien być jakoś uargumentowany, najlepiej w metodologicznych uwagach we *Wstępie*. Wydaje się – by ostatecznie zdecydować się na pogląd w dyskutowanej materii – że kwestie tonalne rzeczywiście, w zależności od utworu, mogą raz to być wyodrębnione, raz to wtopione w partie poświęcone innym zagadnieniom (zawsze wszakże z summaryczną tabelą), natomiast muzyczny przebieg akcji dramatycznej powinien każdorazowo znaleźć swoje autonomiczne miejsce i wieńczyć analizę.

Śledząc dociekania nad słowno-muzycznymi strukturami, natrafiamy na miejsce, przy którym musimy się zatrzymać. Świetnej skądinąd analizie *Lamento d'Arianna*, odsłaniającej konstrukcję i afekty dzieła, dokumentującej stwierdzenie, że lament „jest utworem niezwykłym, w którym każda nuta, każdy interwał czy współbrzmienie ściśle łączy się z tekstem poetyckim” (*Dramma per musica*, s. 334), towarzyszy edycja zawierająca kontrowersyjny szczegół. W takcie 2. lamentu (przy ponowieniu słowa „lasciatemi”) w dotychczasowych wydaniach widniał nieodmiennie postępowanie sopranu h-c-cis-cis (dwie ćwierćnuty, dwie ósemki). W redakcji Szweykowskich nie ma jednak chromatyki, miast tego widnieje zwrot

h-cis-cis (ćwierćnuta, punktowana ćwierćnuta, ósemka, *Materiał nutowy*, s. 109). Jest to zasadnicza odmienność w stosunku do publikowanych dotąd wersji. Ponieważ chodzi o fragment słynny, często przytaczany, różnica ta jest niezmiernie istotna, szczególnie dla definiowania kwestii wyrazowej. Jeśli więc nie jest to błąd wynikający z przeoczenia, ale kształt cytowany według nowo poznanego źródła, to powinien znaleźć się tutaj choćby lapidarny komentarz, który wyjaśniałby tę zaskakującą odmienność.

I jeszcze kilka słów na temat terminologii w jej najbardziej podstawowej odsłonie. Nowy muzyczny gatunek sceniczny Szweykowscy określili jako *dramma per musica*, zaznaczając, że „termin ten został przyjęty w niniejszej książce umownie już dla okresu florencko-mantuańskiego” (*Dramma per musica*, s. 16); umowność wynika stąd, że określenie *dramma per musica* w znaczeniu gatunkowym pojawi się dopiero w 1648 roku (*ibid.*, s. 15), a więc już w okresie, który nie wchodzi w zakres książki. Równocześnie Autorzy zdecydowanie odcięli się od nazwy *opera*, kończąc *Wstęp* uwagą: „Nie używamy natomiast terminu *opera*, który nie miał wówczas znaczenia gatunkowego, a którym posługuje się literatura muzykologiczna. Nie ma on bowiem podstaw w świadectwach ówczesnych. W języku włoskim używany był wówczas jako potoczne określenie wszelkich dzieł sztuki, nie tylko muzycznych, ale nawet szerzej – wszelkich owoców pracy ludzkiej”

(*ibid.*, s. 16). Całkowite wyrugowanie określenia *opera* z języka opisu – nawet w świetle powyższego cytatu – jest jednak dyskusyjne i rodzi wątpliwości. Tak radykalne, prawdziwie ortodoksyjne potraktowanie kwestii terminologicznej, motywowane wiernością historii, może ugruntować świadomość, że siedemnastowieczny *dramma per musica* to zjawisko niepowiązane z gatunkiem, który później zrosnie się z nazwą *opera*. Wydaje się, że możliwy był i tutaj – w analogii do wprowadzenia terminu *dramma per musica* – pewien kompromis dopuszczający do głosu właśnie kategorię umowności, której nie sposób niekiedy uniknąć i która czasami bywa nawet pożądana. Nie rezygnując, mianowicie, z absolutnie normatywnej i uprzywilejowanej pozycji pojęcia *dramma per musica*, można było, choćby w pewnych mniej „pryncypialnych” z punktu widzenia definicji gatunkowej konstatacjach, odwołać się jednak okazjonalnie do określenia *opera*, bo wtedy, niezależnie od dominującej nomenklatury, wyraźnie zaakcentowany zastałby fakt dziejowego kontinuum gatunku.

Wyrażony wyżej ton polemiczny w odniesieniu do niektórych „epizodów” i „scen” rozprawy w niczym nie przysłania faktu, że otrzymujemy książkę ważną, cenną. Prawdziwą kopalnię wiedzy o florencko-mantuańskich *drammi* z pierwszych dziesięcioleci siedemnastego wieku. Tym, co wybijają się na pierwszy plan i najbardziej przykuwa uwagę, a po lekturze zostaje w pamięci, jest przebogata faktografia

analityczna, przedstawiona za pomocą precyzyjnego języka naukowego, przy najdalej posuniętym krytycyzmie badawczym, nierzadko – co także trzeba odnotować – wnosząca merytoryczne korekty niektórych utrzymujących się do dziś błędnych poglądów muzykologicznych. Wszechstronny i wnikliwy wgląd w struktury słowno-muzyczne płynnie i w naturalny sposób łączy się ze stosownym kontekstem, który współtworzą wątki związane ze sferą literatury, poezji, teatru, okolicznościami powstania i wystawień dzieł, ich recepcji *etc.* Wielką zaletą naukowej narracji jest zachowanie harmonijnej równowagi między analizą szczegółu a omówieniem zjawisk o charakterze ogólniejszym. Warto też podkreślić, iż cała badawcza warstwa książki Anny i Zygmunta Szweykowskich to nie tylko dogłębna analityczno-interpretacyjna wykładnia zjawisk z zakresu florenckiego-mantuańskiego *dramma per musica*, ale równocześnie pewien ogólniejszy muzykologiczny „materiał”, który będzie przydatny niejednemu badaczowi do rozpatrywania rozmaitych zjawisk twórczości pierwszych dekad siedemnastego stulecia, tak z gatunku muzyki dramatycznej, scenicznej, jak i innej. Dodać wreszcie trzeba i to, że „portrety” poszczególnych dzieł, stanowiące same w sobie modelowe ujęcia konkretnych realizacji gatunku, układają się w ciągłą historię. W przejrzysty sposób nasświetlają ewolucję formy i stylu *dramma per musica*. Dzięki utrzymywaniu zbliżonych założeń metodologicznych

w kolejnych analizach oraz za sprawą wzajemnych porównań rozwiązań techniczno-stylistycznych u poszczególnych twórców, możemy obserwować wielowarstwowy rozwój gatunku. Przemiany recytatywu w jego strukturze melodycznej, rytmicznej, emocjonalnej. Różnicowanie i wzbogacanie układów stroficznych. Stopniowe wyłanianie się konfrontacji recytatyw-aria. Wzrastająca aktywność dramatyczna chóru, ustępów instrumentalnych. Coraz dobitniejsze kontrasty. I ewoluowanie gatunku – od dominacji „muzycznego mówienia” po całość różnorodną, dramaturgicznie rozwiniętą; stanowiącą zarazem zapo-

wieź kolejnych zmian na nadchodzące dekady *Seicenta*.

*

Profesor Zygmunt Marian Szwejkowski obchodzi w tym roku osiemdziesiątą rocznicę urodzin. Z tej okazji, pośród najserdeczniejszych życzeń, składamy Jubilatowi jedno szczególne: aby Jego „siedemnastowieczne” *opus* rozrastało się, utrzymywało poziom – by rychło objęło zasięgiem muzykę innych krajów i uzyskało swój pełny, oczekiwany kształt. Panie Profesorze! *Ad multos annos!*

DOI: 10.2478/v10075-008-0011-y

Agnieszka Skrobas

Sławomir Marzec, *Sztuka, czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008*

Współczesna przestrzeń artystyczna jest płaszczyzną niezwykle zróżnicowaną i wieloaspektową, ale także budzącą niepokój, konfuzję i liczne kontrowersje. Toczą się dziś dyskusje dotyczące nie tylko przedmiotu i podmiotu sztuki, ale także jej formy i granic wolności artystycznej – i czy w ogóle o takich można mówić w kontekście sztuki, która sytuuje się na barykadach kultury i wychylając się nieustannie poza jej granice, boryka się z ową granicznością. W świetle „nowości” artefaktu współczesnego pojawiają się pytania o definicję sztuki. Czy wszystkie propozycje dzisiejszych „artystów” miesz-

czą się w pojęciu sztuki? Czy sztuka współczesna, nierzadko epatująca biologizmem i okrucieństwem (np. radykalna wersja *performancu*), jest wciąż aktem artystycznym? Czy szokowanie jest wystarczającym usprawiedliwieniem dla licznych form eksperymentowania z własnym ciałem i „gwałcenia” psychiki, a więc postaw oscylujących na granicy wartościowości i antywartościowości? Czy może szokowanie to skuteczny kamuflaż dla miernoty artystycznej?

Te pytania i inne znalazły się w centrum zainteresowania Sławomira Marzeca, który w książce *Sztuka, czyli wszyst-*