

Justyna Stabryn

**O początkach koncertu kościelnego
na wybranych przykładach
z *Concentuus compositioris* (1620)
G. F. Aneria**

O początkach koncertu kościelnego na wybranych przykładach z *Concentuus compositoris* (1620)

G. F. Aneria.

Pod koniec XVI stulecia, gdy w katolickiej muzyce liturgicznej panowała w dalszym ciągu renesansowa polifonia, a dominującymi gatunkami były msza i motet, do głosu zaczęły dochodzić nowe tendencje estetyczne postulujące większą czytelność tekstu słownego, jego uwypuklenie i interpretację za pomocą muzyki. Podobnie jak w twórczości świeckiej, tak w religijnej utwory polifoniczne zaczęto wykonywać jednogłosowo z akompaniamentem instrumentalnym, co ostatecznie przyczyniło się do powstania nowego typu konstrukcji muzycznej – monodii akompaniowanej, czyli połączenia melodii solowej z akompaniamentem akordowym. Pierwszej próby redukcji głosów wokalnych na gruncie muzyki religijnej dokonał Lodovico Grossi da Viadana w *Cento concerti ecclesiastici op.12*¹(1602 r.). Poprzez stworzenie solowego i małogłosowego typu dzieł, które nazwał koncertami, dał początek gatunkowi szybko podjętemu przez innych kompozytorów, gdyż jego publikacja wkrótce stała się szeroko znana we Włoszech i w innych krajach europejskich.

Jak głosił w przemowie, Viadana skomponował niektóre ze swoich koncertów pięć lub sześć lat wcześniej w Rzymie, a bezpośrednim powodem ich napisania był sprzeciw wobec powszechnej praktyce wykonywania dowolnie wybranego głosu (dwóch głosów) z polifonicznych motetów. Nowością w jego koncertach była niezależna partia organowa w funkcji akompaniamentu, bez której utwory nie byłyby kompletne, będąca suplementem zredukowanej faktury wokalne. Tym samym *Concerti* Viadany nie tylko zastępowały popularną praktykę wykonawczą, ale także zaczęły wypierać renesansowe motety.

Mimo że celem Viadany było stworzenie idiomu solistycznej linii melodycznej, to duch i praktyka tradycyjnego motetu polifonicznego w *Concerti* pozostały nadal żywe. W kształtowaniu melodii zachowane zostały zasady kontrapunktu, choć jej przebieg ubogacono dekoracyjnymi *passaggi*. Chromatyka jak i znamiona stylu *concertato* pojawiają się

¹ *Cento Concerti Ecclesiastici, a una, a due, a tre, et a quatro voci. Con il Basso continuo per sonar nel Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore, et per gli Organisti di Lodovica Viadana Opera Duodecima* [Sto koncertów kościelnych na jeden, na dwa, na trzy i na cztery głosy. Z basso continuo do grania na organach. Rzecz nowo wymyślona, wygodna dla wszystkich śpiewaków i dla organistów, Lodovica Viadany dzieło dwunaste], Venezia 1602.

rzadko². W utworach odnotować można szereg przeprowadzeń imitacyjnych. Należy przy tym wspomnieć, iż we wstępie do *Cento Concerti* Viadana przejawia tendencje zmierzające w kierunku sztuki nowoczesnej. Z myślą o śpiewakach i organiście podał dwanaście reguł na temat sposobu wykonywania i traktowania niezależnej partii basowej. Stosuje cyfrowanie w formie ulokowanych ponad b.c. krzyżyków i bemoli. Nakazuje instrumentalistom dostosować dynamikę gry, realizację własnej partii do zespołu bądź solisty. Jednocześnie zabrania wykonywania koncertów bez partii organowej czy dodawaniu do linii melodycznej improwizowanego materiału. Należało śpiewać szlachetnie, z umiarkowaniem i wdziękiem³. Kompozytor stworzył nowy typ muzyki religijnej, który podejmowało wielu zwolenników, a tym samym kontynuatorów prekursorskiego stylu.

Jednym z pierwszych rzymskich „wyznawców” nowego stylu był Agostino Agazzari ze Sieny (1578-1640). Jak twierdzi Dixon⁴, kompozytor nauczył się go na podstawie analizy koncertów Viadany. W 1602 roku w Rzymie Agazzari wydał utwory religijne na kilka głosów z basem generalnym, niedługo po tym ukazał się traktat o generalbasie (1607 r.). Kompozytor rozróżnia w nim grupy instrumentów oraz omawia kwestie ich umiejętnego zastosowania. Oprócz tych realizujących podstawę basową, zaleca wprowadzenie instrumentów, które miałyby improwizować kontrapunkty i ornamenty, wykonując tym samym swoją partię na podstawie melodii basso continuo. Kompozytor podkreśla również, co dla prześledzenia rozwoju małogłosowego koncertu zdaje się ważnym, iż harmonia ma być podporządkowana słowu oraz ma wyrażać emocje zawarte w tekście⁵. W koncertach posługuje się dobrą deklamacją, motywami koncertującymi, koloraturami dla podkreślenia znaczenia konkretnego słowa. Podstawa kompozycji jest jednak motetowa.

Pod wpływem stylu Agazzariego, na wzór koncertów małogłosowych, tworzy również Pietro Pace (III księga madrygałów 1614 r., m.in. „Adoramus Te Christe” na C, T oraz basso per d’organo jako prawdziwy głos fundamentalny z dość dokładnym ocyfrowaniem) oraz Antonio Cifra.

Koncert solowy nigdy nie zdominował repertuaru rzymskiego. Popularność zdobywał koncert na dwa różne głosy z b.c., tuż za nim plasował się trzygłos. Graham Dixon obala osąd wydany przez Bukofzera, który miałby zarzucać zacofanie środków małogłosowego koncertu religijnego w Rzymie⁶. Należy przy tym zauważyć, iż najśmielsze innowacje zostały poczynione właśnie na terenie kompozycji solowych.

Pionierskim zbiorem obok *Cento Concerti* Viadany, zawierającym solowe koncerty religijne, stały się *Arie devote* z roku 1608 autorstwa Ottavia Durantego. Kompozytor oscyluje jeszcze pomiędzy polifoniczną tradycją rozpisywania linii basowej, a właściwym pojmowaniem basso continuo (jednak z tendencjami do nowocześniejszego jej komponowania). Niekiedy bas imituje nawet bardzo skomplikowane ozdobniki partii wokalne. Organi-

² Federico Mompellio, *Viadana, Lodovico*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 26, wyd. Stanley Sadie, Oxford University Press, New York 2001, s. 516.

³ *Practica Musica*, tom IV, Jak realizować basso continuo, redakcja serii Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1997, s. 21.

⁴ Graham Dixon, *Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century*, „Acta Musicologica” 53 1981 nr 1, s. 106.

⁵ Tekst oryginalny z przekładem na język polski w *Jak realizować basso continuo* w: *Practica Musica*, op. cit., s. 49, oraz opis traktatu w Zygmunt M. Szweykowski, *Historia muzyki...*, op. cit., s. 103.

⁶ Graham Dixon, *Progressive Tendencies...*, op. cit., s. 105.

sta miał zezwolenie od autora *Arie devote* na odstąpienie od faktury polifonicznej i wolno mu było przechodzić do faktury akordowej ze względu na lepszą czytelność słowa.

W ślad za Durantem utwory jednogłosowe (obok małogłosowych) zaczęli wydawać inni kompozytorzy. Jako kolejny pojawił się zbiór *Motecta* na 1–3 głosy w roku 1609 Giovanniego Francesca Aneria (kolejne księgi koncertów kościelnych z utworami solowymi wydał w latach 1611, 1613), następnie *Motecta liber secundus* na 1–5 gł z 1611 roku Giovanniego Bernardina Nanina (inne zbiory w 1612 i 1618); i dalej: Giovanniego Geronima Kapspergera *Motetti passeggiati a una voce* (1612), czyli pierwszy zbiór monodii religijnych, Antonia Cifry *Scherzi sacri libro I* (1616) oraz *Scherzi sacri libro II* (1618), itd. Najwcześniejszym rzymskim drukiem z koncertami na dwa i trzy głosy jest *Sacre cantiones* z roku 1606 Agostina Agazzariego. Od tego momentu koncerty religijne publikowane były już bardzo często.

Należy podkreślić, że u progu XVII wieku życie muzyczne Wiecznego Miasta odznaczało się mnogością zjawisk i tendencji. Nakreślenie rzeczywistego obrazu repertuaru śpiewanego w rzymskich kościołach nastrocza współczesnym badaczom sporych trudności. Ponieważ muzyka wielu rzymskich kapel nie zachowała się, a dostęp do zachowanych źródeł muzycznych bywał utrudniony, muzykolodzy mniej interesowali się rzymskim życiem muzycznym. Wciąż niewyczerpanym przedmiotem badań pozostaje m.in. temat małogłosu początku XVII wieku, dlatego też niniejszy artykuł poświęcony jest koncertom kościelnym tworzonemu przez rzymskiego kompozytora, Giovanniego Francesca Aneria (1567–1630), którego dorobek stanowi doskonałe świadectwo różnorodności dzieł muzycznych tworzonych w ówczesnym Rzymie. Wybrane przeze mnie utwory pochodzą z reedycji zbioru motetów na 1–3 głosów z basso continuo, które po raz pierwszy wydane zostały w 1609 roku, a powtórnie ukazały się pod zmienionym tytułem – *Concentuus compositoris* w roku 1620⁷. Moim celem jest charakterystyka koncertów małogłosowych Aneria, jak również przedstawienie ich w kontekście analogicznych dzieł innych kompozytorów⁸.

Zakres twórczości Giovanniego Francesca Aneria (1567–1630)

Kompozytor wywodził się z rodziny o muzycznych tradycjach (jego brat Felice również odniósł sławę jako muzyk). Przez większość życia związany był z Rzymem, gdzie zdobył wykształcenie muzyczne i przyjął święcenia kapłańskie (tonsurę otrzymał już w wieku szesnastu lat). Artysta został uznany za jednego z najbardziej nowatorskich i wszechstronnych twórców rzymskiej muzyki religijnej początku XVII wieku. Warto podkreślić, iż

⁷ Sporządzając transkrypcje, posłużyłam się kopiami pochodzącymi z egzemplarza wymienionego druku przechowywanego w Museo Internazionale e Biblioteca della musica w Bolonii.

⁸ Omawiane przeze mnie utwory nigdy nie zostały opublikowane we współczesnej edycji krytycznej. Szerzej na temat historii koncertu kościelnego i utworów Aneria piszę w pracy licencjackiej *Koncert kościelny w twórczości G. F. Aneria na podstawie wybranych przykładów z „Concentuus compositoris” (1620)* przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Patalas (Instytut Muzykologii UJ, 2010). Tam też zawarte zostały szczegółowe analizy utworów oraz transkrypcje wybranych koncertów.

u schyłku życia objął stanowisko kapelmistrza na dworze Zygmunta III Wazy i piastował je do końca swoich dni.

Giovanni Francesco Anerio był kompozytorem wszechstronnym. Z łatwością sięgał po różne gatunki muzyczne i techniki kompozytorskie – od polichóralności po utwory małogłosowe. W jego mszach widać tradycyjny sposób podejścia do komponowania. Podąża on za stylistyką Palestriny, uwydatniając imitacje, kanon, technikę parodiowania. W tym gatunku powstały takie utwory jak *Missa pro Defunctis* i *Missa Paulina Burghesia* (w technice kanonicznej oraz z cantus firmus), polichóralna *Missa Constantia* czy *missae breves* – *Missa Brevis*, *Missa della Battaglia*. Do wielochórowego nurtu twórczości Aneria należą litanie loretańskie wydane w 1611 roku oraz antyfony i motety maryjne na dwa zespoły czterogłosowe oraz organy. Artysta wsławił się również jako kompozytor madrygałów religijnych, autor m.in. *Teatro armonico spirituale di madrigali* (1619), w którym znalazło się kilka utworów określonych jako *dialogo*, gatunku postrzeganego jako prototyp oratorium. Anerio jest również autorem wokalnych utworów świeckich: madrygałów, arii, canzonett, vallanelli oraz instrumentalnych – 16 gagliard na klawesyn i lutnię.

Największą popularnością w dorobku Aneria cieszyły się motety i koncerty małogłosowe, w których wyraźnie preferował zespół złożony z 1–3 śpiewaków i organów, przy czym najwięcej kompozycji napisał na duet wokalny z b.c. Jak wspomniałam, to właśnie jego zbiór *Motecta 1–3 vocum* z b.c. z 1609 roku jest pierwszą wydaną w Rzymie publikacją z utworami solowymi. Dwa i cztery lata później pojawiają się następne księgi z małogłosami (łącznie opublikowanych zostało siedem), przy czym kolejne tego typu utwory kompozytor nazywa już koncertami⁹. Na popularność twórczości Aneria wskazują choćby liczne wznowienia jego publikacji – zarówno koncertów kościelnych, jak i innych gatunków przeznaczonych na mniejszą ilość głosów, jak np. psalmy nieszporne na 3 i 4 głosy¹⁰.

Nowatorskie i tradycyjne cechy języka muzycznego w wybranych koncertach G. F. Aneria

Przedmiotem moich badań są wybrane utwory ze zbioru koncertów małogłosowych z 1620 roku, będącego reedycją istniejącego już zbioru motetów z roku 1609. Ten wcześniejszy zbiór dedykowany jest kardynałowi Aloysiowi Gallowi. A oto treść karty tytułowej:

MOTECTA | SINGULIS, BINIS, | TERNISQ. VOCIBUS | CONCINENDA. | UNA CUM BASSO AD ORGANUM | ACCOMODATA. | AUCTORE | IO. FRANCISCO ANERIO ROMANO. | Romae, Apud Io. Baptistam Roblettum. M.DCIX. | Superiorum permissu¹¹.

⁹ Terminu *concerto* pierwotnie używano w muzyce wokalne i wokально-instrumentalne w utworach, w których zespół wykonawczy dzielony był na kilka grup grających i śpiewających na przemian i wspólnie.

¹⁰ Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi, życie, muzyka, teoria*, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s. 43.

¹¹ Tłumaczenie na język polski: „Motety na jeden, dwa i trzy głosy ułożone. Z basem na organy przeznaczone. Autorstwa Giovanniego Francesca Aneria rzymianina. Rzym, wydane przez Giovanniego Battistę Roblettiego, 1609, za pozwoleniem zwierzchności”.

Choć w motetach widać wyraźną zmianę stylistyczną w porównaniu do tradycyjnego sposobu komponowania w tamtych czasach, zbliżone są do, jakbyśmy to dzisiaj określili – *stile antico*. Ów zbiór zdaje się próbą na tle nowego gatunku muzyki religijnej.

Jedenaście lat później, w 1620 roku Anerio wydał swój pierwszy zbiór motetów powtórnie – tym razem ze zmianami. Przerobione zostały wszystkie utwory jednogłosowe, nazywane już nie motetami, a koncertami:

*IOANNIS FRANCISCI | ANERII SACERDOTIS ROMANI. | MUSICORUM IN ECCLESIA | DEIPARAE VIRGINIS AD MONTES | CONCENTUUM COMPOSITORIS. | SINGULIS, BINIS, TERNISQUE VOCIBUS | LIBER PRIMUS | CUM BASSO AD ORGANUM. | Romae, Apud Io. Baptistam Roblettum. 1620 | Superiorum permissu*¹².

Zbiór zawiera 7 utworów solowych, 33 dwugłosowych i 13 trzygłosowych. Największą popularnością cieszyły się dzieła dwugłosowe, co było znamienne nie tylko dla zbiorów koncertów Aneria, ale i innych kompozytorów tego czasu¹³.

W artykule omówimy dzieła ze zbioru 1620 roku:

- jednogłosowe – *Cantabo Domino*¹⁴ (C, b.c.), *Anima mea* (C, b.c.), *Amor Iesu dulcissime* (T, b.c.)¹⁵
- dwugłosowe – *Regna terrae* (B, B, b.c.), *Ornaverunt faciem templi* (A, A, b.c.), *Surge Petre* (C, T, b.c.), *Dulcis amor Iesu* (C, B, b.c.)¹⁶

Dobór tekstów

Muzyka baroku bardzo eksponowała silne uczucia religijne, czego załączki znajdziemy i u Aneria. Nie da się nie zauważyć pewnych tendencji w kierunku poezji pietystycznej (*Dulcis amor Iesu, Anima mea*). Kompozytor operował zazwyczaj krótkimi, wyrażającymi afekty tekstami, co stanie się znamienne dla muzyki XVII wieku. Na przykładzie kilku utworów widzimy różnorodność w ich doborze i sposobach opracowania. Wszystkie są religijne, zapisane w języku łacińskim, niekoniecznie liturgiczne. Kompozytor przestrzega

¹² Ioannesa Franciscusa Aneria, kapelmistrza rzymskiego muzyków w kościele Santa Maria ad Montes, koncertów kompozytora na jeden, dwa, trzy głosy. Księga pierwsza. Z basso ad organum. Rzym, wydane przez I. Roblettiego 1620, za pozwoleniem zwierzchności.

¹³ Aleksandra Patalas, *W kościele...*, op. cit., s. 64.

¹⁴ *Cantabo Domino, Anima mea, Regna terrae, Ornaverunt faciem templi* to tłumaczenia z Biblii Tysiąclecia, wydanie IV, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1983.

¹⁵ Utwory takie jak *Amor Iesu dulcissime, Surge Petre* to tłumaczenia własne z łaciny na język polski.

¹⁶ Transkrypcji motetu *Dulcis amor Iesu* dokonał G. Dixon. Tłumaczenie z: Pękiel Bartłomiej, *Dulcis amor Jesu: a cinque voci e basso continuo*, przygot. do wyd. Zofia Dobrzańska Fabiańska, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

akcentu mowy, przyspiesza tok rytmiczny dostosowując się do znaczenia, jakie niosą ze sobą słowa.

Anerio opracowuje teksty w indywidualny sposób, często są one kompilacjami już istniejących, często sam dopisuje fragmenty. W takich utworach jak *Cantabo Domino*, *Regna terrae*, *Surge Petre* kompozytor obywa się bez większej ingerencji w oryginalne ukształtowanie wybranego tekstu (nie mówimy tu o powtórzeniach w ramach danego wersu). Za podstawę *Cantabo Domino* Anerio obiera dwa kolejne wersety psalmu 104, w *Regna terrae* cztery kolejne psalmu 68. Całością jest *Surge Petre z Breviarium Romanum* (śpiewano go prawdopodobnie w matutinum na święta św. Piotra¹⁷). Kompilacją wersów z *Pieśni nad pieśniami* jest *Anima mea*. Anerio wybiera fragmenty poszczególnych wersetów (kolejno 5, 6b; 5, 1b; 1, 1a, 5, 8b), dopisuje również własne słowa¹⁸. W *Amor Iesu* kompozytor wykorzystuje pierwszą i trzecią spośród czterech strof trzynastozgłoskowego hymnu do św. Bernarda z liturgii godzin (jutrznia). Na końcu dodaje swój wers i doksologię, również trzynastozgłoskową. Całość zakończona jest ozdobnym „Amen”¹⁹. Bardzo ciekawą kompilacją wybranych wersetów pisanych prozą jest *Ornaverunt faciem templi* na dwa alty i b.c. Anerio wykorzystuje (niepowiązane ze sobą) trzy zdania z dwóch Ksiąg Machabejskich Starego Testamentu²⁰. Mamy tu przykład gradacji wykorzystania tekstów w sposób bardziej tradycyjny do sposobu bardziej nowoczesnego, acz nie nowatorskiego. Kompilacje, dopisywanie własnych słów było na te czasu praktyką dość powszechną.

Warto zwrócić uwagę na opracowanie muzyczne tekstu słownego. W każdym z utworów mamy do czynienia z naruszeniem naturalnej struktury wypowiedzi literackiej, tzn. stosowaniem licznych powtórek tekstu. Najmniej ingeruje Anerio w *Cantabo Domino* – powtarza jedynie drugą część drugiego wersu. W *Amor Iesu* powtórzone są jedynie dwa wersy (przypuszczalnie ze względu na długość tekstu, spośród wszystkich prezentowanych tu utworów jest zdecydowanie najobszerniejszy). Tam, gdzie kompozytor zdecydowanie zwiększa długość wersu poprzez liczne powtórki wersów czy pojedynczych słów to *Dulcis amor Iesu*, *Surge Petre*, *Ornaverunt faciem templi*, *Anima mea* oraz *Regna terrae* kształtują w podobny sposób – wers dzieli na dwie części, po czym każdą połowę powtarza. Podobnie jak mistrzowie baroku, kompozytor buduje utwór na zasadzie odcinkowości, znacznie zwiększa długość wersów, przez co zmieniają się proporcje w stosunku do pierwowzoru. Najbardziej tradycyjnym pod tym względem jest regularny hymn *Amor Iesu dulcissime*. Zastosowanie odcinkowości nie jest zjawiskiem dotychczas zupełnie niewystępującym w muzyce. Stanie się jednak ważną zasadą konstrukcyjną dla rozwijającej się epoki baroku. Taką formę, o odmiennym i nieregularnym opracowaniu muzycznym fragmentu wersu, przybiera *Ornaverunt faciem templi*.

Co znamienne dla twórczości Giovanniego Francesca Aneria to, że struktura wersyfikacyjna i prozodia tekstu jest podkreślona poprzez kadencjonowanie lub konstrukcję

¹⁷ *Surge Petre z Cantiones Sacrae* Petera Philipsa przeznaczone na święto św. Piotra w okowach.

¹⁸ Jest to jedyny w Piśmie Świętym przykład liryki miłosnej. Tekst wyraża ból i tęsknotę z powodu nieobecności Oblubieńca.

¹⁹ W *Amor Iesu* również mowa jest o miłości. Tym razem Anerio odstepuje od literatury, jak byśmy dzisiaj to ujęli – pietystycznej, skupiając się pogodnym hymnie opiewającym dobro i wspańiałość Jezusa.

²⁰ Księgi opowiadają o powstaniu machabejskim w okresie hellenistycznym. Juda Machabeusz był bohaterem, jednym z przywódców powstania, który działał w imię religii chrześcijańskiej. Tekst koncertu opiewa radość z powodu poświęcenia ołtarza dla Boga.

frazy muzyczno-tekstowej (co uznamy za tradycyjne) jednak długość tych fraz często bywa zróżnicowana. Warto wspomnieć w tym miejscu o utworze *Regna terrae*. Liczne powtórzenia, zwłaszcza na słowach, które chciał podkreślić („caelum”, „nubibus”) kończył Anerio zwrotami kadencyjnymi w jednym z głosów. Dyspozycja tekstu w poszczególnych głosach jest tutaj bardzo ciekawa – niekiedy w jednym z basów pojawia się kwestia, którą drugi w ogóle nie dysponuje. Mamy tu nadrzędność struktury tekstu w stosunku do przebiegu muzycznego. Wspólne kadencje występują dość rzadko. (por. tabela 1).

Tekst łaciński, obsada	Ilość taktów dla danej frazy	Tłumaczenie na język polski, tytuł psalmu
Ps 68, 33-36 [BB, b.c.]		Triumfalny pochód Boga
Regna terrae cantate Deo [<i>cantate Deo</i>]* psallite Domino [<i>psallite Domino</i>]	16t** 5t	Śpiewajcie Bogu, królestwa ziemi, zagrajcie Panu,
Qui ascendit super Caelum [<i>Qui ascendit super Caelum</i>] Caeli ad orientem	11t	(34)który przemierza niebo, niebo odwieczne.
Ecce dabit voci suae vocem virtutis [<i>Ecce dabit voci suae vocem virtutis</i>]	9t, k	Oto wydał głos swój, głos potężny:
Date gloriam Deo [<i>Date gloriam Deo</i>] super Israel magnificentia eius: tylko B1 et virtus eius [<i>et virtus eius x2</i>]: tylko B2 in nubibus [<i>x4 in nubibus</i>] mirabilis Deus in sanctis suis (Deus Israhel): tylko B1	11t, k 7t, k 14t 4t, k	(35)"Uznajcie moc Bożą!" Jego majestat jest nad Izraelem, a Jego potęga w obłokach.
ipse dabit virtutem et fortitudinem, [<i>fortitudinem: tylko B2</i>] plebis suae benedictus Deus [<i>benedictus Deus</i>]	9t, 17, 5t,k	On sam swojemu ludowi daje potęgę i siłę. Niech będzie Bóg błogosławiony!

(tab. 1) Tabela przedstawia sposób opracowania tekstu psalmu 68, 33-36 przez G. F. Aneria w koncercie na dwa basy i b.c. pt. *Regna terrae*.

*Kursywą ujętą w nawias zaznaczono powtórzenia słów bądź fraz przez kompozytora;

**„k” jest skrótem od słowa „kadencja”, „t” oznacza ilość taktów dla zademonstrowanego wersu lub frazy tekstu.

Warto poświęcić osobną uwagę koncertowi *Dulcis amor Iesu*. Jest przykładem najbardziej przesyconego intymnym wyrazem spośród wszystkich tu prezentowanych. Sposób, w jaki podmiot zwraca się do Boga, jest bardzo emocjonalny. Utwór stanowi przejaw zmian zachodzących w zakresie doboru tekstów i wyrażania ich poprzez muzykę przez ówczesnych kompozytorów. Już samo przeznaczenie utworu na sopran i bas oznacza swasty tandem w wyrażaniu obopólnych uczuć (por. tabela 2).

Źródło tekstu jest nieznane, choć opracowywali go również Kaspar Förster czy Bartłomiej Pękiel. Anerio przestrzega prozodii tekstu, stosuje powtórzenia poszczególnych słów. Wyraźne kadencje właściwe dla głosu, czyli *cantizans* i *bassizans*, występują bardzo nieregularnie. W zakończeniach wersu tekstu pojawiają się kadencje *tenorizans*. Nie mają znaczenia tonalnego, oznaczają jedynie zakończenie muzycznej frazy na koniec wersu.

Tekst łaciński, obsada	Ilość taktów dla danej frazy	Tłumaczenie na język polski
[C, B, b.c.]		
Dulcis amor Iesu [<i>Dulcis amor Iesu</i>] *	6 t**	Słodka miłości Jezusa
dulce bonum dilecte mi, rogo te,	5 t	słodkie dobro miłe mi, proszę cię
saggitis tuis confige me	2 t, k	strzałami twymi przebij mnie,
moriar [<i>moriar</i>] pro te, [<i>moriar pro te</i>]	4 t	umieram dla ciebie.
Ah mi Jesu, trahe me rogo post te	6 t, k	Ach mój Jezus, pociągnij mnie proszę za sobą,
inter flores pone me langueo pro te, [<i>langueo pro te</i>]	6 t, k	pośród kwiatów umieść mnie, umieram dla ciebie,
tu spes tu vita [<i>tu spes tu vita</i>]	2 t	ty nadzieja, ty życie,
tu bonitas infinita [<i>tu bonitas infinita</i>]	11t, k	ty dobro nieskończone,
tu veritas lucens ad caelum [<i>ad caelum, ad caelum</i>], perducens		ty prawda świecąca ku wysokości prowadząca
tu spes tu vita, [<i>tu spes tu vita</i>]	3 t, k	ty nadzieja, ty życie,
tu bonitas infinita, [<i>tu bonitas infinita, tu bonitas inifinita</i>].	4t, k	ty dobro nieskończone

(tab. 2) Tabela przedstawia sposób opracowania tekstu z nieznanego źródła przez G. F. Aneria w koncercie na sopran, bas i b.c. pt. *Dulcis amor Iesu*.

*Kursywą ujętą w nawias zaznaczono powtórzenia słów bądź fraz przez kompozytora;

**„k” jest skrótem od słowa „kadencja”, „t” oznacza ilość taktów dla zademonstrowanego wersu lub frazy tekstu.

Wyrazowe opracowanie muzyczne utworu jest nader czytelne. Amplifikacja słów oraz progresje w linii melodycznej odzwierciedlają znaczenie słów. Ilość taktów przeznaczonych na opracowanie poszczególnych wersów jest bardzo różnorodna. *Dulcis amor Iesu* jest przykładem, który cechuje duża swoboda w operowaniu formą tekstu. Dynamiczny przebieg utworu, powtórzenia, nieregularność fraz to cechy zwiastujące nowoczesny styl kształtowania utworu.

Budowa linii melodycznej

W sposobie prowadzenia linii melodycznej Anerio nawiązywał do tradycji motetowych. Łuki melodyczne zazwyczaj komponowane były w oparciu o zasady kontrapunktu – przewaga kroków sekundowych bądź tercjowych nadaje melodyce płynności, a jej ukształtowanie z reguły bywa polifoniczne (co zdarza się nawet w głosie basowym). Anerio zwykle unika dysonansów oraz chromatyki. Melodyka jest sylabiczna, ale nie recytatywna. Głosy poruszają się w zasięgu modi z niewielkimi wychyleniami:

Tytuł koncertu	Modus	Ambitus melodii
<i>Cantabo Domino</i>	hypolidyjski	C: c ¹ -d ²
<i>Amor Iesu</i>	hypolidyjski	T: c-d ¹
<i>Anima mea</i>	g hypodorycki	C: d ¹ -es ²
<i>Dulcis amor Iesu</i>	hypoeolski	C: cis ¹ -e ² , B: F-c ¹
<i>Ornaverunt faciem templi</i>	hypolidyjski	A1: f-a ¹ , A2: f-a ¹
<i>Surge Petre</i>	hypojoński	C: g ¹ -g ² , T: f-a ¹
<i>Regna terrae</i>	g dorycki	B1: G-c ¹ , B2: F-b

Bardziej tradycyjne ukształtowanie melodyki zauważamy w utworach solowych (*Cantabo Domino*, *Amor Iesu*, *Anima mea*). Skok równoważony jest drobnymi wartościami poruszającymi się w przeciwnym kierunku (*Amor Iesu* takty 51-52 oraz 53, por. przykład 1).

(przykład 1: *Amor Iesu*, takty 49-54)

Nietypowe prowadzenie melodii można zauważyć w *Dulcis amor Iesu*. Kompozytor operuje takimi interwałami jak kwarta zwiększona (takt 17, por. przykład 2), opadająca seksta mała czy ciągiem progresji (takty 11-15, por. przykład 2), co nie jest zgodne z nauką kontrapunktu. Skoki w linii melodycznej mają związek ze znaczeniem słowno-muzycznym, czego przykład znajdziemy w *Regna terrae* – takty 54, 59-60 (por. przykład 3).

10

le-cte mi, ro - go te, sag-gi - tis tu - is con-fi - - - ge

le-cte mi, ro - go te, sag-gi - tis tu - is sag-gi - tis tu - is con-fi-ge

5-6 6 # #

14

me mo - ri-ar, mo - ri-ar pro te, mo - ri-ar pro te,

me mo - ri - ar, mo - ri-ar pro te, mo - ri - ar pro te, Ah mi

6-5 # 6

(przykład 2: *Dulcis amor Iesu*, takty 10-17)

49

De - o su - per Is - ra - el ma-gni - fi - glo - ri - am De - o

6 #

55

cen - ti-a ei - us in nu - bi - bus,

et vir-tus ei - us, et vir-tus

6 4-3 7-6 4-3 6

(przykład 3: *Regna terrae*, takty 49-60)

Należy podkreślić, że choć linia melodyczna zazwyczaj budowana jest w sposób tradycyjny, to novum w stosunku do przeszłości jest tu ukształtowanie rytmiczne. Motet cechować się miał pewną powagą i statycznością, nie należało nadużywać drobnych nut. Zaprzeczeniem tej zasady są koncerty Aneria – *Cantabo Domino, Anima mea, Surge Petre, Ornaverunt faciem templi*. Kompozytor często operuje kontrastami rytmicznymi, które mają istotne znaczenie w kształtowaniu formy wieloodcinkowej. Z linią melodyczną budowaną wartościami półnut zestawiane są fragmenty o szybszym przebiegu, by znów powrócić do zatrzymania ruchu. Bardziej „wyostrzony” kształt rytmiczny można zauważyć w *Cantabo Domino*, gdzie tok szybkich przebiegów kompozytor rozbija dłuższą wartością.

(przykład 4: *Surge Petre*, takty 67-82)

Bardzo ozdobne ukształtowanie linii melodycznej często spotykane jest w zakończeniach koncertów – *Amor Iesu*, *Cantabo Domino*, *Surge Petre*, *Ornaverunt faciem templi* (por. przykład 4).

Rytmika sprzyja zrozumieniu tekstu słownego, często służy uwypukleniu rytmu słów. W utworach dwugłosowych kompozytor przywiązuje dużą wagę do ich akcentacji – „Israel magnificentia eius” w *Regna terrae* takty 53-57 (por. przykład 3).

Dobór technik kompozytorskich

Anerio w swych koncertach posługuje się techniką imitacyjną, homorytmiczną, koncertującą oraz polifonią swobodną. Zaczynanie fraz na sposób imitacyjny jest regułą w utworze *Surge Petre*. Warto zauważyć, że imitacja pojawia się, choć w niewielkim stopniu, również w utworach solowych – pomiędzy głosem organowym a wokalnym (przykład 5: *Cantabo Domino*, takty 14-17). Owo ukształtowanie fakturalne jest dowodem na przywiązanie do starszych, motetowych technik. Imitacyjnie przeprowadzonej frazy niemalże nie ma w *Dulcis amor Iesu* (jedynie na przestrzeni dwóch taktów), a to już poważny krok w stronę nowoczesności.

12

(przykład 5: *Cantabo Domino*, takty 12-17)

Homorytmia oraz homosylabizm przy jednoczesnej zmianie menzury pojawia się w *Ornaverunt faciem templi* (64-79) i *Dulcis amor Iesu* (32-37), co niewątpliwie ma związek ze znaczeniem tekstu.

Najciekawszym przykładem stanowiącym o nowoczesności warsztatów kompozytora jest technika koncertująca oraz dialogowanie. Jak podaje G. Dixon²¹ – pierwsze użycie terminu *concertato* na terenie muzyki rzymskiej występuje właśnie w twórczości Aneria. Technika koncertująca charakteryzowała się wówczas wprowadzeniem odcinków jedno- lub małogłosowych w utworach o dużej liczbie głosów²². Odnotować ją można w *Ornaverunt faciem templi* (takty 51-60, 86-95; por. przykład 6), *Dulcis amor Iesu* (takty 12-13, 41-43; por. przykład 2) oraz w *Regna terrae*, gdzie występuje już bardzo często.

²¹ Graham Dixon, *Progressive Tendencies...*, op. cit., s. 118.

²² Aleksandra Patalas, Utwory concertato w twórczości Aneria, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z okazji ofiarowania Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, Musica Iagellonica, s. 144.

(przykład 6: *Ornaverunt faciem templi*, takty 55-60)

Warto odwołać się do artykułu Dixona²³, w którym wyjaśnia formę dialogu na przestrzeni jednego z motetów Aneria z 1611 roku. Niewątpliwie wpływu tej formy doszukać się można w *Regna terrae* (na przykład w taktach 51-79, por. przykład 3 oraz 7). Kiedy w jednym basie pojawia się fraza, drugi – dotąd wypauzowany – dopowiada swoją kwestię z innym tekstem i melodią.

(przykład 7: *Regna terrae*, takty 67-78)

²³ Graham Dixon, *Progressive Tendencies...*, op. cit., s. 119.

Charakterystyka partii basso continuo

Partia basowa często kształtowana jest na wzór głosu wokalnego (zwłaszcza wówczas, gdy dwoi któryś z nich). Anerio unika jednak dublowania drobniejszych wartości jak ósemki czy ćwierćnuty. W utworach solowych w znacznej większości melodia basu prowadzona jest w odległości tercji od dźwięku wokalnego, co świadczy o tradycyjnym pojmowaniu podstawy basowej. Warto jednak przyjrzeć się sprawie z „harmonicznego” punktu widzenia.

W analizowanym przeze mnie zbiorze z 1620 roku kompozytor dołącza cyfrowanie do b.c., czego w 1609 roku nie uczynił. Cyfry, jakimi się posługuje, to: 6 (oznaczająca dodaną do akordu sekstę), 4-3, 5-6, 6-5, 7-6 (wskazujące na opóźnienia) oraz krzyżyki oznaczające akcydencje – podwyższanie, obniżanie dźwięku. Cyfrowanie jest zatem dość oszczędne, podobne do oznaczeń Cacciniego w *L'Euridice*²⁴.

W konfrontacji ze zbiorem z 1609 roku, partia b.c. z 1620 ulega modyfikacjom w zależności od obsady – najwięcej zmian Anerio wprowadził w kompozycjach solowych. Na pewno zmienia się długość utworu. Na przykład *Cantabo Domino* w 1620 roku liczy 57 taktów, zaś w roku 1609 – 116. W starszym opracowaniu znajduje się więcej drobnych nut, co mogłoby wskazywać na większy udział głosu basowego w imitacji²⁵. Powyższe porównania wskazują, że Anerio nie tyle co wznawia druk motetów z 1609 roku, ale znacznie go unowocześnia. W utworach solowych bas „nabywa” statyczności. Anerio rezygnuje z drobnych wartości, reguluje wysokość dźwięku (zamienia składniki akordu), co oznacza że b.c. traktowane było jako podpora harmoniczna. Rytmika głosów solowych uległa znacznemu rozdrobnieniu, co miało wpływ na skrócenie ilości taktów w utworze. Anerio unika dublowania krótszych wartości jak ósemki czy ćwierćnuty. Co prawda b.c. znajduje się w odległości tercji od partii śpiewaka, lecz dzieje się tak zazwyczaj na mocnej części taktu, co czyni z organów podstawę harmoniczną.

Związki słowo-muzyczne w utworach solowych

W utworach solowych Anerio nieco luźniej wiąże warstwę słowną z muzyczną za pomocą kształtu linii melodycznej, czyni z melizmatyki kwestię czysto ozdobną – np. w *Amor Iesu* czy *Anima mea*. Drobne wartości niekiedy podkreślają ważne słowa jak np. „Iesu”, „bonitas” (dobro), „dulcedine” (słodczy) czy frazy takie jak „da nobis per presentiam” (daj nam przez obecność) w *Amor Iesu*. I o ile w *Cantabo Domino* zrozumiałe jest ornamentowanie takich słów jak „cantabo” (śpiewam) oraz „eloquium” (pieśń), to ozdabiane słowa „mea” (moja), „ego” (ja) świadczą jedynie o ogólnym charakterze dzieła.

O odrębności oraz indywidualności specyfiki każdego dzieła decyduje tonalność, sposób kształtowania melizmatyki. *Amor Iesu* cechuje pewien spokój, płynność i kantylena melodyki, co nawiązuje do tekstu opiewającego dobro Jezusa. *Anima mea* przesycone jest

²⁴ Zygmunt M. Szwejkowski, *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech, tom I Pierwsze zmiany, Musica Iagellonica, Kraków 2000*, s. 95.

²⁵ Analiza na podstawie partii basso continuo oraz wokalnego basu z motetów wydanych w 1609 roku.

pewnym niepokojem (uzyskanym poprzez dobór tonacji i szybki tok rytmiczny). Choć Anerio w tym koncercie nie wydobyl afektywnych walorów tekstu, dzieło oddaje ducha tęsknoty za Oblubieńcem (tonacja hypodorycka transponowana do g).

Związki słowo-muzyczne w utworach dwugłosowych

Więcej związków słowno-muzycznych zauważyć można w utworach dwugłosowych. „Kopalnią” madrygalizmów jest *Dulcis amor Iesu*. Już sam początek Anerio ujmuje w różnych heksachordach wbrew zasadom kontrapunktu – z durum do molle przez naturalis. W zależności od treści tekstu kompozytor ożywia bądź spowalnia ruch. Pierwszą kulminację mamy na słowach „dilecte mi rogo te, saggitis tuis pro te” („[Dobro] miłe me, proszę cię, strzałami twymi przebij mnie”) (takty 9-14, por. przykład 2). Anerio ilustruje lot strzały poprzez progresje i drobne wartości. Na słowie „moriar” (umieram) pomiędzy sopranem a basem pojawia się tryton, podobnie jak na eksklamacji „Ah mi Jesu” w melodii jednego głosu. Gdy w tekście jest mowa o umieraniu, Anerio posługuje się kontrapunktem synkopowanym z dysonansem na mocną część taktu. Do podobnych zabiegów obrazujących śmierć uciekał się Monteverdi. Anerio ilustruje również takie słowa jak „trahe me” (pociągnij mnie), „flores” (kwiaty), „bonitas” (dobro), „caelum” (wysokości), „vita” (życie). Podstawową tonacją jest hypoeolska, w trakcie utworu kompozytor stosuje także commixtio tonorum do modus miksolidyjskiego – na słowach „moriar” czy wychylenie do tonacji lidyjskiej.

Koncert *Regna terrae* również jest obfity w madrygalizmy. Już sam dobór obsady i tonalności decyduje o pewnym charakterze utworu. W koncercie jest mowa o potędze i majestacie Boga. Anerio posłużył się modus doryckim transponowanym do g, który to Zarlino opisał – „najbardziej stały i odpowiada obyczajom [ludzi] mocnych i opanowanych”²⁶.

Już na samym początku kompozytor ilustruje królestwa ziemskie, które się „wyłaniają” poprzez ćwierćnutowy pochód w górę. Dla oddania znaczenia takich słów jak

(przykład 8: *Regna terrae*, takty 13-18)

²⁶ Zygmunt M. Szweykowski, *Między sztuką a ekspresją*, tom II *Rzym*, Musica Iagellonica, Kraków 1994, s. 100.

„cantabo” czy „psallite” (takty 11-21, por. przykład 8) muzyk posługuje się krótkimi motywami ósemek w technice koncertującej. W utworze zarówno kierunek melodii, menzura, technika mają swoje znaczenie w warstwie tekstowej.

Koncerty Aneria w świetle innych twórców

Twórczość G. F. Aneria z biegiem lat podlegała intensywnym przemianom. Dixon określił linię melodyczną motetów solowych z 1609 roku jako zbliżoną stylistycznie do *stile antico*. Pierwsze monodie Aneria zdają się być próbą na tle nowego gatunku. Jak już wspomniałam, w wydaniu 1620 roku wszystkie motety zostały gruntownie przekomponowane. Aby prawidłowo ocenić postawę kompozytorską G. F. Aneria warto przyjrzeć się jego koncertom w kontekście twórczości innych kompozytorów. Za przykład weźmiemy opracowanie psalmu 104 *Cantabo Domino* na alt i b.c. Lodovica Grossiego da Viadany z *Cento concerti ecclesiastici*²⁷ i porównamy do kompozycji o tym samym tekście w zbiorze Aneria z 1620 roku. Podobnie jak Giovanni Francesco Anerio, Viadana traktuje melodykę sylabicznie, ściśle przestrzega akcentacji słowa, mieści się również w ambitusie tonacji (w pozostałych utworach Aneria melodia wykracza poza ambitus tonacji nawet o tercję). Mimo, iż *Cantabo Domino* Aneria prezentuje poniekąd najbardziej tradycyjne rozwiązania spośród analizowanych utworów, odmienny charakter w stosunku do utworu Viadany jest uderzający. Dzieło Aneria różni się bardziej nowatorskim sposobem prowadzenia głosów, rytmiką, traktowaniem basso continuo. Oba utwory charakteryzuje podział na odcinki i ruchliwy tok rytmiczny. W przeciwieństwie do warsztatu kompozytorskiego Aneria u Viadany melodyka zbudowana jest na dźwiękach skali i zawsze kadencjonuje do dźwięku finalnego bądź reperkusyjnego. Viadana prawie wcale nie posługuje się krótkimi wartościami rytmicznymi jak ósemka, zauważyć można brak związków słowno-muzycznych. B.c. pozbawione jest cyfrowania (są jednak krzyżyki i bemole), gęsto stosowane u Aneria w zbiorze z 1620 roku, jednak 1609 wciąż nieobecne. Partia continuo dubluje partię altu.

Viadana nie korzysta z możliwości ilustrowania słów np. w *O Jesu dulcis memoria* na bas i b.c. – w utworze z tekstem o charakterze pietystycznym. Jedyne, czego nie stosuje Anerio, a co znajdziemy w utworze Viadany, to repetycyjność dźwięku, która była dość typowa dla prawdziwej monodii.

Kolejnym punktem odniesienia, tym razem do rzymskiego kompozytora, będzie utwór Antonia Cifry z IV księgi motetów z 1609 roku – *Veni Domine* na dwa soprany i basso pro organo. Zbiór, obok pozostałych trzech, cieszył się ogromną popularnością. Cztery tomy motetów na 2–4 głosów A. Cifry wznawiano dziewiętnaście razy w Wenecji²⁸! Utwór Cifry różni się od koncertów Aneria pod kilkoma względami – na przykład sposobem prowadzenia linii melodycznej, operowaniem technikami kompozytorskimi. Podobnie jak Giovanni Francesco Anerio, Cifra kształtuje formę wieloodcinkową. Frazy powtarza na sposób imitacyjny: kiedy śpiewa jeden wokalista, drugi ma pauzy. Technikę imitacyjną inaczej,

²⁷ Lodovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici, opera duodecima 1602. Parte primo*. Instituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, Kassel 1964.

²⁸ Graham Dixon, *Progressive Tendencies ...*, op. cit., s. 109.

bardziej tradycyjnie, traktuje Anerio. Głos inicjujący frazę tworzy kontrapunkt do głosu przejmującego temat. U Cifry pojawia się również fragment homosylabiczny i homorytmiczny, nie jest on jednak – jak u Aneria – uwypuklony zmianą mierzury czy wydłużeniem wartości rytmicznych. Cifra nie posługuje się koncertowaniem.

Veni Domine rozpoczyna się tradycyjnie – płynną melodią o długich wartościach. Giovanni Francesco Anerio robi odstępstwa od tej zasady (*Surge Petre, Regna terrae*). Należy jednak zauważyć, iż linie melodyczne Cifry są dużo bardziej melizmatyczne. Kompozytor posługuje się głównie ósemkami, nierzadko szesnastkami (te niemal nieobecne u Aneria), które ozdabiają sylabę słowa, zazwyczaj tę akcentowaną. Cifra pozwala sobie na solistyczne traktowanie głosu. Melodia *Veni Domine* jest płynna, bez gwałtownych skoków, a współbrzmienia konsonansowe, brak chromatyki. Cifra niemal wcale nie odzwierciedla związków słowno-muzycznych (w przeciwieństwie do dwugłosów Aneria).

Głos basso pro organo (rzeczywisty – basso continuo) jest prowadzony podobnie jak u Giovanniego Francesca Aneria. Porusza się w długich wartościach, głównie w całych nutach. Co nowe u Cifry (w porównaniu do motetów z 1609 r.) – w basie pojawiają się cyfry: 5-6, 3-4-3, 4-3 oraz krzyżyk. Występowanie cyfrowania jest bardzo sporadyczne – dużo radsze i uboższe niż w zbiorze rzymskiego księdza z 1620 roku. Przypomnijmy jednak, że *Veni Domine* pochodzi z roku 1609, a wtedy Giovanni Francesco Anerio cyfrowania nie stosował!

Cifra jest bardziej nowatorski w kształtowaniu linii melodycznej, głosu traktuje niemal solistycznie. W podobny sposób (podczas gdy jeden śpiewa, drugi pauzuje) komponował Agostino Agazzari, tłumacząc element swojego stylu takimi słowami:

Wynaleziono ostatnio prawdziwszy sposób takiego wyrażania słów, kiedy na tyle, na ile jest to możliwe śpiewa się tak, jak gdyby rozmawiało się z kimś. To wychodzi najlepiej tylko z jednym lub kilkoma głosami, a do tego wystarczyłby pojedynczy bas cyfrowany²⁹.

Anerio proponuje własny styl komponowania. W porównaniu do Cifry, bardziej kontrastuje odcinki, ma szeroki wachlarz zastosowanych technik i często oddaje sens słowa za pomocą madrygalizmów czy ilustracji. Jest śmielszy w stosowaniu chromatyki, operuje koncertowaniem. Styl komponowania obu muzyków wyrasta na kanwie tradycji, stopniowo wprowadzając do niej śmielsze rozwiązania.

Jak wygląda twórczość Giovanniego Francesca na gruncie włoskim? Jako że monodia narodziła się we Florencji, to właśnie na północy Włoch zapanował jej bujny rozkwit. Dla porównania warto przyjrzeć się utworom mediolańskiego kompozytora – Paola Cima (*Concerti ecclesiastici*³⁰ 1610r.). Kompozytor powtarza wersy, frazy formy wieloodcinkowej oddziela pauzami. Kształt linii melodycznej jest bardzo zróżnicowany. Mediolańczyk posługuje się całym spektrum wartości rytmicznych w jednej frazie, czego nie ma ani u Aneria, ani u Cifry. Na słowach „cantatibus” czy „organis” pojawiają się melizmaty w ósem-

²⁹ *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti et uso foro nel concerto* 1607 w: Adam Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Junker und Dünhaupt, Berlin 1935. Wykorzystano z fragmentów tekstu w tłumaczeniu A. Patalas.

³⁰ Giovanni Paolo Cima, *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno a otto. Messa e doi Magnificat, et Falsi Bordonì à 4. Et się sonate, per strumenti à due, tre e quattro*, Milano 1610, wyd. Andrea Friggi, Werner Music Archive, Mediolan 2004.

kach i szesnastkach. W linii melodycznej mamy dużą ilość skoków i repetycji dźwięku, co różni ją od melodii kompozytorów rzymskich. Cima ilustruje słowa i dostosowuje rytmikę do akcentu słowa. B.c. kształtowane jest dość tradycyjnie – zawiera drobne wartości, ale nie dwoi linii wokalne. Generałbas u Cimy nie zawiera cyfrowania.

Ze względu na sposób operowania tekstem i technikami kompozytorskimi warto zwrócić uwagę na utwór dwugłosowy Cimy – *O quam pulchra es* na sopran, alt i b.c. Kompozytor posługuje się techniką imitacyjną traktowaną w różnorodny sposób. W pierwszym wersie (powtórzonym dwa razy), oprócz imitacji, występuje koncertowanie. U Aneria technika ta wywodziła się z operowania ilością głosów w wielogłosowości, w swoich utworach nowy rodzaj koncertowania stosował w niewielkim stopniu. Cima, jako wprawny kompozytor utworów instrumentalnych, pewniej czuje się w operowaniu ową techniką.

Utwory Aneria zdecydowanie różnią się od dzieł Cimy. W continuum całego utworu wartości rytmiczne w zakresie jednej frazy nie są aż tak urozmaicone, nigdy tak drobne, frazy nigdy tak ruchliwe. Anerio nadaje swoim utworom dostojność i równowagi, co wcale nie oznacza gorszego warsztatu kompozytorskiego.

Warto również zwrócić uwagę na sposób podejścia muzyków do oddania sensu słów, zastosowania ilustracji i madrygalizmów. Wybrałam utwory *O Jesu dulcis memoria Viadany* oraz *O quam pulchra* Cimy ze względu na dobór tekstów o pietystycznym charakterze. *Veni Domine* Cifry zawiera w sobie silny ładunek afektywny tekstu („Veni, Domine, et noli tardare: et relaxa facinora plebis tuae Israel”: Przybądź, Panie, a dłużej nie zwlekaj: rozwiąż pęta grzechów Izraela, ludu Twojego). W żadnym z tych dzieł nie znalazłam tyłu oryginalnych rozwiązań, co w *Dulcis amor Iesu* Aneria. Zawartość madrygalizmów czy innej charakterystyki słów u pozostałych kompozytorów również jest bardzo niewielka.

Kunszt kompozytorski Giovanniego Francesca jest na wysokim poziomie. Każdy utwór spośród analizowanych jest inny – stanowi odmiennie opracowany muzycznie o właściwym sobie charakterze. Wszystkie koncerty skomponowane są według obranego klucza – często przeważa któraś z technik kompozytorskich, utwory różnią się doborem i operowaniem modus. Wspólne dla Aneria, Viadany, Cifry i Cimy jest kształtowanie formy wielościnkowej. Kontrasty między frazami nie są dość wyraźne u Viadany czy Cifry, najbardziej zróżnicowaną formą posługuje się Cima. Warto jednak przypomnieć utwór *Regna terrae* czy *Dulcis amor Iesu* Aneria, by móc scharakteryzować rozległe spektrum zmian technicznych czy środków muzycznych.

Podsumowanie

Zbiór motetów z 1609 roku Aneria jest jedną z pierwszych publikacji zawierających religijne utwory małogłosowe, wydaną zaraz po zbiorach A. Agazzariego i O. Durantego. W stylu komponowania Aneria można odnaleźć wyraźne inspiracje dziełami prekursorów gatunku. Język muzyczny i technika są dalece posunięte w kierunku nowoczesności w porównaniu do utworów L. Viadany. Zdecydowanie bliższej Aneriowi do sposobu komponowania Durantego – obydwaj łamią reguły kontrapunktyczne, podobnie traktują zdobienia czy na przykład rozpoczynają utwór w długich, sylabicznie traktowanych war-

tościach. Można zauważyć też pewne podobieństwo na początku koncertu *Ornaverunt faciem templi* do stylu Agaazzariego (przeprowadzone imitacje). A. Cifra jest nieco odważniejszy w kształtowaniu ozdobnej linii melodycznej, nie stosuje jednak koncertowania, ma mniej chromatyki. Najbardziej melizmatyczna, wręcz awangardowa, jest melodia w utworach P. Cimy, ten jednak nie stosuje cyfrowania.

Koncerty kościelne z 1620 roku pokazują drogę przemian w komponowaniu małego głosu u Aneria. Kompozytor rozwinął styl monodii, zrezygnował z dyminucji w basie (jak czynił to jeszcze Durante). Zastosował technikę koncertującą oraz dialogowanie w formie odcinkowej, znamiennej dla muzyki rozpoczynającej się wówczas epoki. Anerio opracowywał wybrane przez siebie teksty w sposób dowolny, wydłużył wersy, przez co została naruszona struktura utworu poetyckiego. Świadomość zabiegów oraz różnorodność świadczą o bogatej inwencji artystycznej rzymianina.

Warsztat muzyczny Giovanniego Francesca Aneria rozwija się z biegiem lat. Kompozytor jest reprezentacyjnym przedstawicielem epoki wczesnego baroku, łączy nowoczesność z cechami tradycyjnego kunsztu kompozytorskiego. Jego postawę estetyczną można określić jako wyważoną, mieszczącą się pomiędzy radykalnym nowatorstwem a przyjętą konwencją. Anerio jest jednym z tych, którzy wytyczyli ramy komponowania. W jego muzyce można odnaleźć ducha ówczesnego Rzymu, a rozpatrywanie jego twórczości na tle współczesnych mu twórców daje pełen obraz muzycznego miasta.