

Ewa Obniska (Warszawa)

MSZA DE BEATA VIRGINE JOSQUINA DESPREZ SŁOWO, SYMBOL, MUZYKA

Cykl *ordinarium missae*, złożony z pięciu części stałych (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) zajmował w dziejach europejskiej polifonii miejsce osobne z wielu względów. Decydował o tym już sam rodzaj tekstu liturgicznego, niezmiennego od stuleci, kanonicznego tekstu o charakterze uniwersalnym, jak żaden chyba inny w kościele katolickim. Tekst ten obrósł w dodatkową symbolikę, choć z drugiej strony zyskał charakter konwencjonalny. Był tak powszechny i znany, że można było nie zastanawiać się już nad jego zawartością emocjonalną czy jego autentycznym znaczeniem. Kompozytorzy sięgający po ów tekst traktowali go z różną wnikliwością, dla niektórych mógł stanowić jak gdyby kanwę, na której rozpinali swe kunsztowne arabeski dźwiękowe, dla innych stanowił wyzwanie, by próbowali zmierzyć się z zawartą w nim symboliką, a nawet - treściami filozoficznymi.

Z drugiej strony, o wyjątkowym znaczeniu cyklu mszalnego zadecydowały względy natury czysto muzycznej. Była to wszak jedyna zakrojona na podobnie monumentalną skalę kompozycja polifoniczna. Z jej napisaniem wiązały się za każdym razem poważne problemy natury warsztatowej. Wymagała ona nie tylko odpowiednio wysokich kwalifikacji kontrapunktycznych, ale i umiejętności kształtowania dramaturgii wielkiej formy. Już Johannes Tinctoris określa cykl mszalny jako *cantus magnus*,¹ wyraźnie wyróżniając go spośród innych form muzyki religijnej.

W istocie, w czasach Tinctorisa forma mszy znajduje się w centrum zainteresowania kompozytorów. Można stwierdzić, że począwszy od Dunstable'a, Powera, a zwłaszcza Dufaya, tworzenie cykli mszalnych nie jest już czymś zgoła wyjątkowym, jakim było w poprzedniej epoce (by wspomnieć samotny przykład *Messe de Notre Dame* G. de Machaut). Dufay przejmując od kompozytorów angielskich, rozwija i udoskonala ideę cyklu mszalnego opartego na technice *cantus firmus*.

Przyjmijmy za Sparksem, iż *cantus firmus to wszelka istniejąca wcześniej melodia, wykorzystywana jako podstawa kształtowania nowej kompozycji polifonicznej*.² To definicja precyzyjna i zarazem odpowiednio pojemna, ujmująca w lapidarny sposób istotę zagadnienia. Ta istniejąca uprzednio melodia może być zaczerpnięta zarówno ze źródeł chorałowych, jak świeckich, a nawet może to być jeden głos, wyabstrahowany z utworu polifonicznego.

Technika *cantus firmus* w mszach angielskich z pierwszej połowy XV wieku jest niewątpliwie pierwszą próbą zintegrowania cyklu poprzez użycie w tenorze tego samego materiału melodycznego. Wciąż jeszcze ewidentne są tu pozostałości średniowiecznej koncepcji izorytmicznej: tenor w mszach *Alma Redemptoris Mater* czy *Rex saeculorum* nadal pozostał ułożony w powtarzający się izorytmiczny struktury. Dufay w swych młodzieńczych mszach (*Sine nomine*) nawiązujących w oryginalny sposób do koncepcji XIV wiecznej francuskiej *Ars nova*, nie tworzy jeszcze spójnego cyklu

mszalnego. Wciąż jeszcze możemy tu odnaleźć wiele elementów *Messe de Notre Dame* G. de Machaut, zarówno w detalach jak w całościowej koncepcji formy (choćby kluczowe rozróżnienie pomiędzy częściami o krótkim i długim tekście liturgicznym). Natomiast dojrzałe msze Dufaya tworzą modelowy, naśladowany potem przez następne generacje kompozytorów, w pełni spójny cykl mszalny obywatelający się bez izorytmicznego kształtowania tenoru. Od tego momentu możemy mówić o początkach wielogłosowego cyklu mszalnego, zintegrowanego poprzez wspólny dla wszystkich części tenorowy *cantus firmus*, stanowiący szkielet kompozycji. Już u Dufaya mógł on pochodzić z bardzo różnych źródeł, zarówno świeckich (*L'homme armé*), jak chorałowych (*Ave Regina caelorum*), czy nawet z utworów polifonicznych (tenor zapożyczony z własnej ballady Dufaya *Se la face ay pale*).

Kształtowanie zapożyczonej melodii *cantus firmus* bywa u Dufaya bardzo różne, od sztywnego długonutowego tenoru w mszy *Se la face ay pale* aż po wariacyjnie zmieniony, zdobiony tenor z mszy *L'homme armé*. Statyczny *cantus firmus* z mszy *Se la face ay pale* nie znajduje odzwierciedlenia w innych głosach mszy, słowem - nie nawiązuje z nimi dialogu, podczas gdy w *L'homme armé* czy *Ave Regina caelorum* tenor - nie różniący się specjalnie od pozostałych trzech głosów - przenika momentami na drodze imitacji do melodii któregoś z nich czy nawet do wszystkich. *Cantus firmus* nie jest więc już tylko szkieletem kompozycji, ale także kształtuje chwilami jej tkankę melodyczną.

Już w XV wieku szczególnie naturalne wydawało się szukanie inspiracji w chorale gregoriańskim. Popularność zyskiwały te zwłaszcza melodie chorałowe, które mogły budzić zainteresowanie swą bogatą melizmatyczną motywiką - antyfony, hymny, responsoria. Dużą grupę stanowią tu msze Maryjne, oparte na źródłach chorałowych, by wspomnieć dwie późne msze Dufaya (*Ecce ancilla Domini, Ave Regina caelorum*) czy Josquina *Ave maris stella*.

Pośród mszy Maryjnych wyróżnia się grupa dzieł, określanych jako *De Beata Virgine*, opartych nie na antyfonach czy hymnach, ale na specjalnej kompilacji melodii z mszy chorałowych. Tutaj zasadą staje się złamanie jednorodności cyklu mszalnego poprzez cytowanie w jednym utworze kilku różnych mszy gregoriańskich.

Wielkim prekursorem tego typu kompozycji był Guillaume de Machaut ze swą *Messe de Notre Dame*. Przypomnijmy - Machaut sięga w *Kyrie, Sanctus* i *Agnus* do chorału i cytuje (na średniowieczną, izorytmiczną modłę) *Kyrie* z Mszy IV, *Sanctus* i *Agnus* z Mszy XVII dodając do tego jeszcze *Itemissa est* opartą na Mszy VIII; potem już tej części nie operacjonowano polifonicznie). Mogłoby się z pozoru wydawać, że - ponieważ *Messe de Notre Dame* jest pierwszym w historii polifonicznym cyklem *ordinarium missae*, napisanym przez jednego autora - Machaut nie rozumiał jeszcze konieczności zintegrowania dzieła przez wspólny *cantus firmus*. Tymcza-

sem poszedł on po linii, nakreślonej już w jednogłosowych chorałowych kompilacjach o orientacji Maryjnej.³

Tę sytuację potwierdzają msze *De Beata Virgine* tworzone w XVI wieku, kiedy stały się one szczególnie popularne. Pisali je: Josquin, Brumel, Isaac, Pierre de la Rue, Arcadelt, Morales, Kerle, Palestrina, de Victoria - by wymienić tylko twórców pierwszej wielkości. Wszystkie te msze rezygnują z jednorodności materiału zapożyczonego z chorału na rzecz cytowania różnych mszy gregoriańskich. Prym wiedzie - co oczywiste - Msza IX *In festis Beatae Mariae Virginis*, wykorzystywana najczęściej, zwłaszcza jej *Kyrie* i *Gloria*. Ponieważ nie zawiera ona *Credo*, kompozytorzy uzupełniają ją wybierając na ogół *Credo I*, rzadko - IV.⁴ *Sanctus* i *Agnus* opierają się na melodiach zaczerpniętych z Mszy XVII, IX lub IV (z taką właśnie malejącą częstotliwością).⁵

Msza *De Beata Virgine* Josquina Desprez - jedno z wybitniejszych dzieł mistrza - uznana być może za modelową w swoim gatunku. Opiera się na Mszy IX gregoriańskiej (*Kyrie, Gloria*), *Credo I*, oraz Mszy IV (*Sanctus, Agnus Dei*). Jest to - jak można sądzić - późne dzieło artysty. Ottaviano Petrucci wydał ją w 1514 r. w trzecim już zbiorze, poświęconym w całości mszom Josquina. Nie wyklucza to oczywiście wcześniejszego powstania utworu, w tym samym tomie odnajdujemy choćby Mszę *Di-da-di* uznawaną za kompozycję bardzo wczesną. Zacytować trzeba jeszcze opinię Glareana (*Dodekachordon*, 1547); ten wybitny humanista i teoretyk stwierdza: *Kiedy Josquin i Brumel zbliżali się do swych ostatnich lat życia, obaj zamysłili napisać mszę De Beata Virgine. Ale Josquin zwyciężył, wg. mojej opinii, i tak wywiązał się z tego współzawodnictwa, że - wydaje mi się - piękniejsza muzyka nie może zostać stworzona.*⁶

Obie informacje wzięte razem stają się już wiarygodne, przede wszystkim jednak przekonuje dojrzały język dźwiękowy dzieła, różniący się od tego, jaki znaleźć można we wczesnych cyklach mszalnych artysty. Msza *De Beata Virgine* jest znakomitym przykładem, ukazującym wielorakie możliwości, jakie niesie ze sobą technika *cantus firmus*. Josquin był niezrównanym mistrzem w tym zakresie, i to nie tylko dla swojej generacji. Jego msze oparte na tej technice wykazują już w samym doborze źródeł daleko idącą różnorodność.

Wspomnijmy tylko solmizacyjny *cantus firmus* (re-ut-re-ut-re-fa-mi-re) w panegirycznej mszy *Hercules dux Ferrariae*, cytowany w długich dźwiękach na wzór dawnych XV wiecznych mszy. *L'homme armé super voces musicales* ma w sobie z kolei coś z konstruktywizmu XV wiecznych anonimowych mszy burgundzkich, opartych na tej samej melodii. Prezentowanie zapożyczonej melodii wciąż od kolejnych stopni skali (od c poczynając aż do a) czy zagadkowy kanon *Agnus II*, wskazują w przeszłość. Jednak już druga msza *L'homme armé sexti toni* ze swą pełną fantazji pomysłowością w opracowywaniu melodii piosenki, a także ze swym częstym użyciem imitacji (dzięki czemu zapożyczony *cantus firmus* przenika do wszystkich głosów dzieła) wskazuje w przyszłość. Josquin pójdzie tą właśnie drogą, dzięki czemu coraz rzadziej zapożyczona melodia będzie cytowana wyłącznie przez tenor (bas, czy inny wybrany głos), a przepajac będzie całą tkankę melodyczną mszy (*Ave maris stella*). Ta praktyka zaprowadzi Josquina do stworzenia mszy parafrazy *Pangue lingua*, którą Gustav Reese określa jako fantazję na motywach chorałowych.⁷

De Beata Virgine przynosi natomiast oryginalne połączenie obu koncepcji: mszy parafrazy i mszy z techniką *cantus firmus* w jej dawnym tradycyjnym kształcie. Wirtuozeria warsztatowa Josquina wydaje się tu szczególnie jawna, choć nie manifestuje się już w zawilosciach struktury czy pew-

nych działaniach konstruktywistycznych.

Jest więc *Missa De Beata Virgine* dziełem niejednorodnym w swej koncepcji, rozpadającym się na dwie części opracowane przy użyciu dwóch różnych technik. Może to w wyniku współzawodnictwa z Brumelem Josquin zapragnął skumulować w jednym utworze możliwie wiele pomysłów fakturalnych, rozwiązań formalnych, a także środków, sugerujących wyjątkowe bogactwo inspiracji.

Tak więc w *Kyrie* i *Gloria* (opartych na chorałowej Mszy IX, *Kyrie, Gloria*) chorał nie zostaje przypisany do żadnego z głosów, co pozwala Josquinowi prezentować wspaniałe bogactwo możliwości, jakie niesie ze sobą forma mszy-parafrazy. Warto zaznaczyć, że w *Kyrie* melodia gregoriańska cytowana jest w każdym z trzech członów (*Kyrie-Christe-Kyrie*) zrazu bardzo wiernie, ale odnosi się to tylko do jej kilku początkowych dźwięków. I tak *Kyrie* otwiera siedmionutowa fraza *superius* (z charakterystycznym krokiem tercji). To dosłowny cytat z chorału, przytoczony o kwartę wyżej.

PRZYKŁAD 1



Frazę przejmują dosłownie kolejne głosy - tenor, alt (w oryginalnej wysokości) i bas. To zastępowanie imitowanej frazy od rejestru najwyższego do najniższego ma swoją symboliczną wymowę i jest typowe dla Maryjnych kompozycji Josquina. Imitacja tego pierwszego chorałowego cytatu zaplanowana została z matematyczną ścisłością i doskonałą początną symetrią: kolejne głosy wchodzą z niezmiąconą regularnością co trzy takty.

Po prezentacji motywu chorałowego Josquin tworzy w dalszym toku *Kyrie* drobiazgowo wyczelowaną tkaninę kontrapunktyczną, opartą na powtarzaniu i przepracowaniu własnych motywów, nie wypływających wprost z chorału.

Christe rozpoczyna duet par głosów - niskich (tenor, bas) i wysokich (sopran, alt) operujących analogicznym materiałem melodycznym (alt powtarza dosłownie partię basu, *superius* - tenora). Melodia z chorału pojawia się w tenorze (potem w *superius*), z tym, że cytowany jest tylko sam początek gregoriańskiego *Christe*.

Każdy z duetów rozpoczyna się w ścisłej imitacji kanonicznej (w interwale kwinty), która dość szybko przechodzi w swobodne kontrapunktowanie. Josquin stosuje w tym odcinku ponadto technikę wariacyjną, powtarzając kilkakrotnie te same kwestie w sposób mocno zmieniony i przepracowany (partia basu). Dopiero końcowy fragment *Christe* przynosi pełny czterogłos, co jest typowym dla Josquina świadomym budowaniem dramaturgii formy.

W *Kyrie II* melodia chorału cytowana jest dosłownie zrazu w alcie, znów jedynie siedem początkowych dźwięków z trzytaktową pauzą oddzielającą imitacyjne wejście *superius*. To zapewne dalekie echa średniowiecznej symboliki cyfrowej („święta” cyfra 3), odwzorowanie Trójcy Świętej, i cyfra 7 mająca bogate konotacje teologiczne: 7 cnót, 7 grzechów głównych, 7 radości i boleści Maryi Panny, to także cyfra symbolizująca łaskę, doskonałość, a nawet Ducha Świętego. *Kyrie II* wykorzystuje w mistrzowski sposób technikę stałej imitacji, Josquin igra jak gdyby lapidarnymi motywami i frazami, imitując zwykle równocześnie dwa różne „te-

maty", wędrujące od głosu do głosu, niekiedy łącząc je w jedną dłuższą linię melodyczną.

PRZYKŁAD 2

Four staves of musical notation in a single system. The top staff is a vocal line with lyrics 'e - le - i - son,'. The second staff continues the melody. The third staff has lyrics '- i - son,'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'e - le - i - son,'.

Ostatni fragment tej części to budowana konsekwentnie wspaniała kulminacja, osiągnięta dzięki użyciu progresji wznoszącej się we wszystkich głosach, co ma jednoznacznie afirmacyjny charakter.

I tu znowu pojawiają się pary dialogujących głosów i dwa przeplatające się ze sobą „tematy”, kunsztownie się zązębiające. To popis niezwyklej wirtuozerii warsztatowej kompozytora, wiodącej ku przyszłości. Na takiej zasadzie budowane będą potem wokalne fugi dwutematowe.

PRZYKŁAD 3

A complex musical score with eight staves. It features multiple vocal parts and a bass line. The lyrics are 'Ky - ri - e e - le - i - son,'. The score shows intricate counterpoint and overlapping vocal lines.

Gloria opiera się znowu na Mszy IX gregoriańskiej, przy czym Josquin wykorzystuje także sześć tropowanych wsta-

wek, które funkcjonowały w liturgii aż do Soboru Trydencckiego. I znowu żaden z głosów nie jest uprzywilejowany w procesie cytowania chorału. Kompozytor traktuje materiał chorałowy bardzo różnie: nierzadko cytuje zapożyczoną melodię dosłownie, kiedy indziej ozdabia ją wprowadzając pochody skalowe, wypełniające jakiś większy interwał (choćby kwarty). Czasem dopisuje własne amplifikacje (np. melizmaty na słowach *hominibus* czy *miserere nobis*).

Niekiedy jeden z głosów cytuje chorał dosłownie, podczas gdy drugi przynosi jego ozdobną wersję. W momentach, gdy Josquinowi zależy na zachowaniu sylabicznej deklamacji, skraca i upraszcza chorałowe melizmaty (np. *Adoramus Te*, czy *magnam gloriam tuam*).

Zdarza się też, że w ogóle rezygnuje z chorału, pisząc w to miejsce własną melodię, zawsze jednak ma to uzasadnienie w sferze retorycznej. I tak *benedicimus Te* w chorale schodzi wyraźnie w dół, Josquin zostawia je w rejestrze wysokim dla lepszego oddania sensu słów. W *Cum Sancto Spiritu* pisze własną melodię, bardzo rozdrobnioną, pnącą się ku górze, o żywej dobitnej rytmice.

To są wyjątki, zasadą jest jednak przepojenie całej tkanki melodycznej Gloria motywiką chorałową. Czasami na tle cytowanej w jednym z głosów melodii chorałowej Josquin rozwija jeden ze swych kapitalnych pomysłów o charakterze czysto retorycznym. Choćby wspaniała fraza basu *Tu solus altissimus* wznosząca się ku górnej granicy skali.

PRZYKŁAD 4

Two staves of musical notation. The top staff has lyrics 'Tu so - lus Al - tis - si -' and the bottom staff has lyrics 'mus, Al - tis - si - mus.'.

Podobnie alt, rozwijający (na kanwie chorałowego tenoru) własną kwestię *Omnipotens* - sylabiczną, o epickim, nieledwie heroicznym charakterze.

PRZYKŁAD 5

A single staff of musical notation with lyrics 'om - ni - pot - ens.'

Fragmenty tropowane nie odbiegają od pozostałych, z dwoma wyjątkami. Pierwszy z nich dotyczy początku tropu *Spiritus et alme*, przyjmuje on postać duetu (tenor i bas) i z pozoru rozpoczyna się imitacyjnie. Szybko jednak przechodzi w swobodny kontrapunkt o charakterze zdecydowanie linearnym - być może są to dalekie echa ozdobnych, późnogotyckich duetów z mszy Dufaya czy Ockeghema.

Ostatni segment tropowany *Mariam coronans* (połączony ściśle z już nie-tropowaną kwestią *Jesu Christe*) to niezwykle fragment utrzymany w fakturze nota contra notam. Narracja zostaje jak gdyby zatrzymana, głosy zastygają w długo wybrzmiewających pionach akordowych. (przykład 6)

Josquin sięga tu po wypróbowany już przez G.de Machaut w *Messe de Notre Dame* (ale także Dufaya) - środek zatrzy-

PRZYKŁAD 6

Ma - ri - am co - ro - nans.
 Ma - ri - am co - ro - nans.
 Ma - ri - am co - ro - nans.
 Ma - ri - am co - ro - nans.

nans. Je - su Chri - ste.
 nans. Je - su Chri - ste.
 Je - su Chri - ste.
 nans. Je - su Chri - ste.

mania ruchu, przełamania polifonicznej konstrukcji i samodzielności głosów na rzecz długo wytrzymywanych pionów akordowych. Podobnie postąpi potem pisząc słynny *Et incarnatus* z mszy *Pange lingua*.

Począwszy od Credo Josquin zmienia całkowicie koncepcję warsztatową dzieła. Pojawia się głos piąty (będę nazywać go *quinta vox*) prowadzony w kanonie z tenorem, który cytuje melodię chorałową. Mamy więc do czynienia z regularną techniką *cantus firmus*, tyle że cytowana melodia zostaje zdwojona w kanonie, co było bardzo lubianym przez Josquina pomysłem, wykorzystywanym także w wielu motetach.

W Credo, tenor (zanotowany w kluczu altowym) jest głosem drugim z kolei w partyturze, poniżej leży alt i *quinta vox*, i to właśnie ten dodany głos cytuje melodię chorałową w jej oryginalnej wysokości, wchodząc zawsze w odstęp dwóch taktów od tenora. W Sanctus i Agnus Dei natomiast tenor (stałe zapisany w kluczu altowym) wyprzedza *quinta vox* o cztery takty; o momencie wejścia tego głosu (niewpisanego w partyturze oryginalnej) informuje przypis słowny kompozytora.

Credo ze swym kanonem wspartym na motywice z gregoriańskiego Credo I daje pozostałym głosom o wiele więcej swobody. Chwilami wchodzą one w dialog z tenorem (np. przy słowie *visibillum*), co pozwala kompozytorowi przenieść motywikę chorałową do innych głosów niż te, które stałe postępują w kanonie. W innych głosach kompozytor może wprowadzać znacznie częściej słownictwo retoryczno-muzyczne. Josquin był wielkim humanistą, zainteresowanym jak żaden inny twórca przed nim czy w jego czasach, kreowaniem języka dźwiękowego, zdolnego do udźwignięcia złożoności, bogactwa i ciężaru ludzkich uczuć. Także tych związanych z przeżywaniem spraw wiary.

Szczególnie dogodnym miejscem dla tworzenia idiomu dźwiękowego o retorycznych kwalifikacjach są oczywiście

motety. Kompozytor może tu sam dowolnie wybierać teksty, co zaowocowało już w generacji Josquina wzmocnionym zainteresowaniem dla *Psalterza Dawidowego*. Msza ze swym tekstem liturgicznym niezmiennym od stuleci nie stwarza takich możliwości, jednak i tutaj jest wiele momentów, w których dochodzą do głosu emocje ludzkie, urznięszone, doznające jak gdyby transcendencji, ale wciąż subiektywne, indywidualne, mówiące o człowieku i jego stosunku do Boga. To wielka zdobycz Renesansu i bezsprzecznie - zdobycz Josquina, niewątpliwie pierwszego twórcy o tej skali talentu, który odczuwał potrzebę takiego - bardzo bliskiego - zespolenia słowa i muzyki. W Credo z Mszy *De Beata Virgine* odnaleźć można pomysły retoryczne bardzo różnej natury, mniej lub bardziej angażujące intelekt. Jedne całkiem proste, wyrastające z tradycji malarstwa dźwiękowego (funkcjonującego już w chorale), inne - wysoce spekulatywne, wymagające znajomości średniowiecznej symboliki cyfrowej, czy wręcz wnikające głęboko w teologiczną wykładnię wiary.

Zacznijmy od najprostszych, związanych z prastarą jak ludzkość opozycją dobro-zło, niebo-ziemia. Podobne tendencje obserwować możemy już w chorale gregoriańskim, nawet w tych mszach, z których Josquin czerpie motywy do swojej *De Beata Virgine*.

A więc słowa *coeli et terrae* otrzymują (w basie) melizmat rozpięty na przestrzeni oktawy, przy czym jego wierzchołek symbolizuje niebo, najniższy punkt - ziemię.

PRZYKŁAD 7

cae - li et ter - rae,

Słowo *Pater* zostaje zwykle kojarzone z melodyką typu *ascendens*, często to jest wzlot osiągniany jednym gwałtownym ruchem.

PRZYKŁAD 8

Pa - tre

Sporo figur wiąże się z oddawaniem ruchu, jego kierunku, choćby słowo *descendit* o melodyce opadającej na przestrzeni septymy.

PRZYKŁAD 9

de - scen - dit de cae - lis.

Bardziej symboliczny charakter mają pomysły w rodzaju *vivos et mortuos* (w superius), gdzie energię tych pierwszych oddają dwie *semibrevis*, zaś bezruch martwych - dźwięki dwa razy dłuższe (*brevis*), opadające ponadto ku dołowi skali.

PRZYKŁAD 10

vi - vos et mor - tu - os,

Istotną rolę w słownictwie retoryczno-muzycznym Josquina pełnią amplifikacje, rozszerzające poprzez szeroko rozpięte melizmaty te słowa, które kompozytor pragnie szczególnie dobitnie podkreślić. I tak choćby słowo *Scripturas* (w kwestii *Jak powiada Pismo*) łączy się ze wspaniałym rozległym melizmatem w superius i alcie.

PRZYKŁAD 11



Podobnie ozdobne frazy wiążą się ze słowami: *Deo vero* (superius t. 63-66) czy *vivificantem* (ożywiciela).

PRZYKŁAD 12



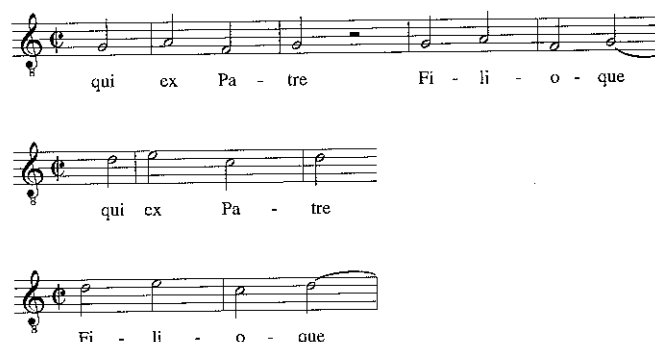
Symbolum Nicenum, będące subtelną wykładnią filozoficzną doktryny katolickiej prowokuje Josquina do tworzenia konstrukcji muzycznych wysoce intelektualnych, niedostępnych przy samym tylko słuchaniu tej muzyki. Przeznaczone one były dla erudytów, którzy mogli byli pokusić się o analizę tej kunsztownej partytury. Przyjrzyjmy się szczególnie fascynującemu od strony symboliki muzyczno-teologicznej fragmentowi: *Qui cum Patre Filioque* i *Qui cum Patre et Filio*. Josquin zmienia tu kształt linii melodycznej chorału i

PRZYKŁAD 14

The musical score for Example 14 is a complex setting of the Credo text "Qui cum Patre et Filio". It features five vocal parts: Superius, Altus, Tenor, Bass, and Contratenor. The text is set in a highly rhythmic and melismatic style, with frequent triplets and complex phrasing. The lyrics are: "Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et congloritur, et cum Patre et Filio simul adoratur, et congloritur". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

każe tenorowi i quinta vox oddawać za pośrednictwem dźwięków tajemnicę Trójcy Świętej. Fakt, że te dwa głosy rozwijają się w ścisłym kanonie, podnosi jeszcze bardziej symboliczną wymowę tego odcinka.

PRZYKŁAD 13



Na fundament powtarzającej się czterokrotnie czterodźwiękowej frazy Josquin nakłada jeszcze pełną tajemniczych znaczeń kwestię superius: *Qui cum Patre et Filio*. Całe prawie Credo utrzymane jest w metrum parzystym, także i tutaj inne głosy poza superius pozostają w tym metrum. Jedynie superius dla ukazania dziewięciu dźwięków (trzy razy po trzy dźwięki!) zmienia metrum na trójdzielne (*tempus perfectum*). To oczywiste nawiązanie do średniowiecznej symboliki Trójcy Świętej. Zwróćmy jeszcze uwagę na budowę trzech trzydźwiękowych motywów, gdyż skonstruowane są one z matematyczną ścisłością i pełne symbolicznych znaczeń. Motyw Ojca zbudowany jest z interwału kwarty i tercji, Syna - tercji i kwarty, jak w lustrzanym odbiciu, Ducha

Świętego - z kwarty i odpowiadającej jej, stanowiącej jej odwrotność - kwinty. (przykład 14)

Raz jeszcze powróci Josquin w Credo do symbolicznej cyfry 3 - przy słowach *tertia die*, stosując tym razem wewnętrzny podział trójdzielny semibrevis (prolatio maior).

PRZYKŁAD 15



Wszystko to uznać można za nawiązania do średniowiecznej symboliki cyfrowej, natomiast są w Credo również fragmenty z ducha humanistyczne. Taki charakter ma *Et incarnatus*: Josquin zmienia tu motywikę chorałową rezygnując z wszelkich ornamentów na rzecz ascetycznej sylabiczności. Szczegółnej wymowy nabiera kwestia *Et homo factus est* recytowana z absolutną prostotą (w superius).

PRZYKŁAD 16



Crucifixus przynosi sylabiczny czterodźwiękowy, równonutowy motyw o archaicznym posmaku (pentatonika), którego graficzne przedstawienie mogłoby sugerować kształt krzyża.

PRZYKŁAD 17



Słowo to zostaje wyabstrahowane, oderwane od dalszych słów tekstu liturgicznego przez wprowadzenie długiej pauzy o dramatycznej wymowie. To figura retoryczna określana potem jako *aposiopesis* (zamilknięcie), stosowana dla oddania szczególnie bolesnych, tragicznych uczuć.

Po pełnym retorycznych figur dźwiękowych Credo, Sanctus przynosi najbardziej wzniosłą, natchnioną, mistyczną muzykę. Tutaj triumfuje wspaniała, pełna spontanicznej fantazji, inwencja Josquina, który był niezrównanym melodystą. Jego szeroko rozpięte, dalekosiężne łuki melodyczne były kontynuacją arabesków z mszy Dufaya czy Ockeghema, choć znacznie więcej w nich porządku, symetrii, powtórek (dosłownych lub sekwencyjnych).

Sanctus w mszach Josquina bywa zawsze szczególnie bogaty w pomysły czysto melodyczne, co zapewne jest także wynikiem inspiracji wspaniałym, wizjonerskim tekstem proroka Izajasza. Pochwalny śpiew cherubów zyskuje u Josquina inny już dobór kluczy (wiolinowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy), przez co przestrzeń dźwiękowa unosi się ku wyższym rejestrom. Każda kwestia tekstu rozwija się w bardzo długi melizmat, głosy oscylują ku górnej granicy skali. Takie giętkie, o finezyjnym desenie, arabeski melodyczne Walter Viora nazywa „muzyką absolutną”,⁸ upatrując jej źródeł w chorałowych jubilażach i organum opactwa St. Martial.⁹ To melodyka, w której doznają afirmacji czysto muzyczne, abstrakcyjne prawa rozwoju; to muzyka, w której w przebiegu dźwiękowe wpisane zostaje immanentnie nie-

zwykle intensywne (dla odbiorcy) piękno. Jest w tym w istocie coś z myśli św. Augustyna: *Kto się raduje nie wymawia słów, jest to głos serca rozplywającego się w swej radości i usiłującego wypowiedzieć swe uczucie.*¹⁰

PRZYKŁAD 18



Pleni sunt coeli i Benedictus opanowują duety, co jest dla koncepcji cyklu mszalnego Josquina bardzo typowe i wywodzi się z modelu nakreślonego przez Dufaya. W Benedictus są to trzy różne duety (sopran - alt, tenor - bas, quinta vox - alt) oparte zawsze na motywice chorałowej i mające postać ścisłej kanonicznej imitacji. Zapozyczona melodia gregoriańska umieszczona zostaje najpierw w superius, potem w tenorze, wreszcie w quinta vox.

Począwszy od słów *Qui venit in nomine Domini* sytuacja zmienia się, kompozytor wprowadza teraz obok dialogów par głosów fragmenty trzygłosowe, działające zresztą także na zasadzie kolorystycznego kontrastu (alt bierze udział w obu grupach, będąc raz najniższym, raz najwyższym głosem). To bardzo efektowny, barwny, mozaikowo zmienny fragment, o wielkim bogactwie pomysłów melodycznych, manifestujących się w szeroko rozpostartych dalekosiężnych łukach. Motywika z chorału wyraźnie nie wystarcza w tym odcinku Josquinowi, toteż dopisuje on raz po raz całe nowe kwestie, jak choćby takie oto:

PRZYKŁAD 19



Hosanna przynosi muzykę bardziej energiczną, o wyrazicie zaznaczonej rytmice (punktowanie). Josquin operuje tu pełnym pięciogłosem, choć i tu także widoczne są tendencje do łączenia głosów w grupy (wysokie - niskie). To efekty polichorałne, tak bardzo lubiane przez Josquina, przy czym tutaj dialogujące głosy wymieniają się myślami muzycznymi szybko, frazy zazębiają się, co daje wrażenie przyspieszenia biegu wydarzeń. Zakończenie Hosanna (słowa *in excelsis*) mają oczywiste konotacje retoryczne: prowadzona ku górze melodia w superius kończy z niebiańskim spokojem tę część mszy.

PRZYKŁAD 20

in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis.

W Agnus Dei melodia z chorału (Msza IV gregoriańska) jest na ogół bardzo zmieniona, czasem Josquin pisze własną melodię odchodząc od cytatów. Szczególnie piękna jest jednak ekspozycja chorałowej frazy na samym początku Agnus I. Śpiewa ją tenor na tle płynnej, rozwijającej się miękko i łagodnie, bogato ornamentowanej kantyleny basu.

PRZYKŁAD 21

A-gnus De-i.

Cała ta część jest zresztą nastawiona na działanie poprzez element melodyczny. Josquin rezygnuje ze skomplikowanych, spekulatywnych układów kontrapunktycznych, z podwójnych czy zagadkowych kanonów, które tak lubił w latach wcześniejszych (choćby Agnus z mszy *Hercules dux Ferrariae* czy z *L'homme armé sexti toni*). I tutaj nie brak fraz o głęboko retorycznej wymowie, choćby wyjątkowo piękna w swej szlachetności i czystości rysunku fraza *Qui tollis* (superius).

PRZYKŁAD 22

Qui tollis peccata mundi.

Amplifikacje wprowadzone na słowach *peccata* (grzechy) i *mundi* (świata) mają zdecydowanie kierunek opadający (descendens), wszak jest to świat jeszcze skażony przez grzech, wymagający łaski odkupienia. W tym samym czasie alt wprowadza amplifikację na słowie *tollis* (gładzi) wystrzelającą kaskadą dźwięków ku górze jako symbol nadziei.

PRZYKŁAD 23

qui tollis

Agnus II to duet altu i basu, nie oparty na chorale, o zdumiewająco archaicznym charakterze. Linia melodyczna basu budowana jest z ustawicznie powtarzanych motywów i fraz, niezwykle drobiazgowo opracowanych. Powtórzenia te są dosłowne, bądź w inwersji czy ze ścieśnieniem materiału melodycznego.

PRZYKŁAD 24

mundi, di, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis.

Te mozaikowo kombinowane frazy układają się w długie łuki melodyczne. Alt w wielu momentach prowadzi z basem dialog na zasadzie imitacji kanonicznej.

Ten drobiazgowo cyzelowany duet przypomina do złudzenia - zwłaszcza w momentach wiernej korespondencji pomiędzy głosami - porządkowaną z matematyczną ścisłością muzykę początków XV wieku, choć oczywiście inny jest tu charakter motywiki i deseń rytmiczny.

Agnus III wydaje się na początku nawiązywać do tak lubianych przez Josquina dwóch par kanonów, ale wkrótce sytuacja wyjaśnia się. Superius nie bierze udziału w imitacji, pozostaje wówczas swobodny, potem kilkakrotnie zdwaja w decymie melodię altu, a nawet basu, co likwiduje na ten czas jego samodzielność.

Agnus III zachwyca bogatą różnorodnością wydarzeń dźwiękowych, zmiennością faktury, ustawicznym przegrupowywaniem głosów, co daje bardzo wysublimowane efekty kolorystyczne. Pod koniec tej części Josquin całkowicie rezygnuje z motywiki chorałowej na rzecz bardzo prostej, sylabicznej w założeniu melodii, związanej ze słowami *dona nobis pacem*.

PRZYKŁAD 25

do-na no-bis, do-na no-bis pa-cem.

Przechodzi ona przez wszystkie głosy na drodze imitacji, by w końcu zmienić się w ozdobną, wykwinną arabską dźwiękową o subtelnym pięknie i sugestywnej, głęboko ludzkiej emocji.

Msza *De Beata Virgine*, jedno z ostatnich dzieł mszalnych Josquina, przynosi niezwykle bogactwo problematyki. Jest poniekąd dziełem typowym dla swego gatunku - mszy Maryjnych opartych na selekcji melodii chorałowych. W sposobie traktowania tego materiału jest już absolutnie oryginalna ze swą dwoistością techniczną (technika cantus firmus, technika parafrazy). Jest też syntezą wielkiej uczoności, spontanicznej inwencji i prawdziwie humanistycznego stosunku do materii dźwiękowej, która ma jakże często drugą - symboliczną - warstwę znaczeń. Jest to muzyka, o której chciałoby się powiedzieć, cytując słowa Lutra - wielkiego admiratora twórczości Josquina - *radosna, spontaniczna i obfita (frolich, willig, milde)*.

Ewa Obniska (kwiecień, 1996)

PRZYPISY

- ¹ L. Lockwood, Mass, *The New Grove*, XI, Londyn 1980, s.784.
² L. Lockwood, Cantus firmus, *The New Grove*, III, Londyn 1980, s.739.
³ G. Reese, The Polyphonic Missa „Beata Virgine” as a Genre: The Background of Josquin’s Lady Mass, *Josquin Desprez Proceedings of the International Josquin Festival - Conference*, Londyn 1976, ed. E. Lowinsky, s.591.
⁴ *op. cit.*, s.593.
⁵ *op. cit.*, s.597.
⁶ H. Glareanus, *Dodekachordon*, Bazylea 1547, s.366.
⁷ G. Reese, *Music in the Renaissance*, Londyn 1954, s.244.
⁸ W. Viora, Absolute musik w *Musikgeschichte und Gegenwart* I, Kassel, Basel.
⁹ W. Viora, The Structure of Wide-spanned Melodic Lines in Earlier and Later Works of Josquin, w *Josquin Desprez Proceedings ...*, s.316.
¹⁰ A. Augustinus, *Egzegeza do Psalmów*, cyt. za W. Tatarakiewicz, *Estetyka średniowiecza*, Wrocław 1962, s.90.

Impet

Sprint

Profesjonalny
skład i druk
publikacji

85-080 Bydgoszcz, ul. Koflataja 1, tel/fax (0-52) 28 70 45, e-mail: impet@byd.tarnet.pl