

DWIE MSZE *AD IMITATIONEM* Z RĘKOPISU KK I.1. JOSQUIN DES PREZ/
KRZYSZTOF BOREK(?): *MISSA MATER MATRIS*. PIERRE CERTON:
MISSA LE TEMPS QUI COURT, WYD. ELŻBIETA ZWOLIŃSKA

Kraków 2016 (= *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita*. MECCA 3),
Musica Iagellonica, ss. 141. ISMN 979-0-801532-33-6, ISBN 978-83-7099-211-8

TOMASZ Z SZADKA: DWIE MSZE Z RĘKOPISU KK. I.1 I MOTET,
WYD. PIOTR POŹNIAK

Kraków 2016 (= *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita*. MECCA 5),
Musica Iagellonica, ss. 147. ISMN 979-0-801532-34-3, ISBN 978-83-7099-212-5

W tomach trzecim i piątym krytyczno-źródłowej edycji *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* ukazało się pięć czterogłosowych kompozycji, niegdyś należących do repertuaru kolegium rorantystów katedry na Wawelu. Są to: *Missa Mater matris*, stanowiąca adaptację *Missa Mater patris* Josquina des Prez, i *Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”* Pierre’a Certona – przygotowane do wydania przez Elżbietę Zwolińską (MECCA 3), oraz utwory Tomasza z Szadka – *Missa „Dies est laetitiae”*, *Missa „Pis ne me”* i motet-introitu *Vultum tuum*, opracowane przez Piotra Poźniaka (MECCA 5). Te ostatnie pozycje były w przeszłości wydane, ale teraz otrzymujemy je w jednym korpusie i w nowym naświetleniu źródłowo-analitycznym. Msze pochodzą z rękopiśmiennych partesów przechowywanych w Archiwum i Bibliotece Kapituły Katedralnej Krakowskiej (ABKKK) pod sygnaturą Kk I.1 (RISM: PL-Kk Mus.I.1/1-4), motet natomiast – z rękopisu o sygnaturze Kk I.4 (RISM: PL-Kk Mus.I.4/1-2). Dokładny opis historii rękopisu Kk I.1, jego struktury (książki głosowe: Cantus, Altus, Tenor, Bassus), cech paleograficznych i zawartości znajdujemy we *Wstępie* autorstwa Elżbiety Zwolińskiej. Tu przypomnijmy jedynie, że spisane w XVI stuleciu przez członków kapeli roranczej partesy – od dawna interesujące muzykologów ze względu na utrwalone w nich dzieła Sebastiana z Felsztyna, Krzysztofa Borka,

Tomasza z Szadka, Marcina Paligona, Walentego Gawary, a także Pierre’a Certona, Josquina des Prez, Cristóbalą Moralesa, Vincenza Ruffo, Jacheta de Mantua, nadto liczne utwory anonimowe (wśród nich przypuszczalnie kompozycje rorantystów) – powstały dwuetapowo: najpierw w okresie 1552–55, następnie poczynając od lat siedemdziesiątych XVI wieku.

W nutowych segmentach obu tomów zamieszczone zostały intonacje chorałowe do *Gloria* i *Credo* – zaczerpnięte z rękopiśmiennych źródeł wawelskich (*Gloria*, MECCA 3), weneckiego druku *Missale secundum ritum insignis ecclesiae cathedralis Cracoviensis noviter emendatum* z 1532 r. (*Gloria*, MECCA 5) i *Graduale Triplex* (*Credo*, MECCA 3, 5). Materiał nutowy wzbogacają – ulokowane w aneksach – chanson *Le temps qui court* Jeana Richaforta¹ (MECCA 3), chanson *Pis ne me peut venir* Thomasa Crecquillona, lutniowa intawolacja tego utworu Giovanniego Battisty dalla Gostena i dwugłosowa wersja dokso-logii introitu *Vultum tuum*² (MECCA 5).

1 Edycja *Le temps qui court* Jeana Richaforta na podstawie druku antwerpskiego Tylmana Susato z 1545 r. (zob. MECCA 3, s. 132).

2 Edycja chanson *Pis ne me peut venir* Thomasa Crecquillona na podstawie paryskiego druku Adriana Le Roy i Roberta Ballarda z 1543 r. (zob. MECCA 5, s. 22); edycja intawolacji lutniowej Giovanniego Battisty dalla Gostena na podstawie weneckiego druku z 1599 r. (zob. MECCA 5, s. 24); edycja dok-

„Komentarz edytorski” zawiera przyjęte w serii zasady transkrypcji, opisy źródeł, skróty, informacje o pochodzeniu chorałów, wstawki incipitów, wykazy korektur, warianty fragmentów kompozycji. „Wstępy” w obu woluminach – wyposażone w barwne ilustracje dokumentujące piękną kaligrafię wawelskich rękopisów – oraz pozostałe partie edycji mają przekłady na język angielski autorstwa Zofii Weaver (MECCA 3) i Anny Loxley (MECCA 5). Fonicznymi dodatkami są płyty CD z nagraniami mszy Certona (MECCA 3) oraz *Missa „Pis ne me”* i motetu *Vultum tuum* Tomasza z Szadka (MECCA 5)³.

Zanim uwagę naszą przyciągnie zasadnicza zawartość obu publikacji, zatrzymajmy się przy treści „Wstępów”. Niewątpliwie na pierwszy plan wysuwa się tu sprawa autorstwa *Missa Mater matris* (MECCA 3). Rzecz jest na tyle zagadkowa, że musimy krótko zreferować wywód Elżbiety Zwolińskiej. Josquina *Missa Mater patris* ukazała się u Petrucciego w 1514 roku. Kompozycja – oparta na trzygłosowym motecie Antoine’a Brumela *Mater patris* – zaskakuje swoim retrospektywnym stylem (m.in. kadencje landinowskie, uwydatnionej *fauxbourdon*); z tego powodu wielokrotnie wyrażano wątpliwości co do autorstwa dzieła. Za ostatecznym wpisaniem utworu do rejestru prac Josquina des Prez przemówiły argumenty Willema Eldersa, który uznał *Missa Mater patris* za *homage* dla zmarłego w 1512 r. Brumela, co tłumaczyłoby osobliwy archaizm kompozycji. Wawelski prze-

kaz, zapisany w starszej części rękopisu, jest adaptacją tej mszy (nazwa *Missa Mater patris* zastąpiona została tytułem *Missa Mater matris*), a skryptorem, który utrwalił nową wersję utworu, był Krzysztof Borek. Zmiany prowadzące do przeobrażenia pierwowzoru⁴ to: usunięcie trzech fragmentów dwugłosowych („Pleni sunt caeli”, „Benedictus”, drugie „Agnus Dei”); skrócenie ostatniego *Agnus Dei* o czterdzieści końcowych taktów; zmiany układów głosów (np. przeniesienie partii Bassus do głosu Cantus); dokomponowanie fragmentów głosów (np. dodawanie do dwugłosów kanonicznych kolejnych głosów, które współtworzą imitację lub/i stają się kontrapunktami); uzupełnianie istniejących fraz liniami melodycznymi prowadzonymi w tercjach lub sektach równoległych; modyfikacje kadencji landinowskich; przekształcanie motywu inicjalnego; zmiany w podłożeniu tekstu słownego. Obok partii zmodyfikowanych są również fragmenty wiernie cytujące wzorzec.

Analiza zabiegów adaptacyjnych i ocena poziomu warsztatu kontrapunktycznego tak powstałej struktury przywiodła Elżbietę Zwolińską do wniosku, iż przeróbki pierwowzoru dokonał przypuszczalnie Borek, w związku z tym dzieło ma niejako dwóch twórców – Josquina des Prez i Krzysztofa Borka (ze znakiem zapytania). Tu właśnie mam wątpliwość. Czy fakt, że Borek był skryptorem mszy i dysponował umiejętnościami korespondującymi z kontrapunktycznym zaawansowaniem adaptacji, wystarcza, by przypisać mu domniemane autorstwo? Owszem, tezę tę wzmacnia jeszcze okoliczność, że zapis z rękopisu Kk. I.1 jest, jak dotąd, jedynym znanym przekazem tej postaci dzieła. To rzeczywiście każe myśleć w pierwszym kolejności o rorantystach,

sologii motetu *Vultum tuum* na podstawie rękopisu Kk I.4 z ABKKK (zob. MECCA 5, s. 138).

3 Płyta CD *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* 3, wyk. Zespół Męski Gregorianum pod dyrekcją Bereniki Jozajtis (skład zespołu: Mateusz Gołąb, Tomasz Gozdek, Jacek Iwaszko, Leszek Kubiak, Marcin M. Sobczyk, Marcin Trzciniński); płyta CD *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita* 5, wyk. Zespół Męski Gregorianum pod dyrekcją Bereniki Jozajtis (skład zespołu: Mateusz Gołąb, Tomasz Gozdek, Jacek Iwaszko, Leszek Kubiak, Robert Lewaty, Marcin M. Sobczyk, Piotr Sowa, Marcin Trzciniński).

4 Podstawą porównania *Missa Mater matris* z *Missa Mater patris* stała się edycja mszy Josquina des Prez autorstwa Willema Eldersa z 1999 r., za materiał pomocniczy zaś posłużyło wydanie Alberta Smijersa z 1950 r. (zob. MECCA 3, s. 130).

o Borku zaś w szczególności. Ale mimo wszystko: być może utwór – podobnie jak wiele innych kompozycji wawelskich za-bytków – przywędrował jednak z zewnątrz, a Borek go tylko skopiował? Równie prawdopodobne. Równolegle nasuwa się też inne pytanie: czy w świetle dokonanych przeobrażeń adaptacyjnych można jeszcze uznawać *Missa Mater matris* za „współdzieło” Josquina? Jak przekonująco dowodzi Elżbieta Zwolińska, autor adaptacji nie wykorzystał wzorca do stworzenia nowej kompozycji, lecz wzorzec ten „poprawił” według stylistycznych oczekiwań swoich czasów, starając się zasadniczo zachować jego formę. Nie stworzył zatem mszy typu *ad imitationem*, która ze swej istoty byłaby w dużym stopniu nowym tworem kompozycyjnym. Równocześnie jednak dokonane przez niego modyfikacje – myślę tu przede wszystkim o zmianach w liczbie głosów i dokomponowywaniu materiału melodycznego – przedstawiają ingerencje na tyle znaczące dla upostaciowania dzieła, że podtrzymywanie autorstwa Josquina staje się problematyczne. Nie dążę bynajmniej do własnej tezy, chcę tylko zasugerować ostrożniejszą interpretację. Czy, mianowicie, nie lepiej byłoby tutaj mówić o anonimowej adaptacji (redakcji) mszy Josquina? Nie przypisywalibyśmy wtedy Josquinowi konstrukcji, której nie był autorem, zarazem uniknęlibyśmy ryzykownej jednak atrybucji upatrującej w Borku domniemanego „współautora”. Dochodzi tu jeszcze inna kwestia, związana z kategorią *missa ad imitationem*. Jeżeli *Missa Mater matris* nie przedstawia mszy parodiowej i pozostaje na poziomie przeróbki innej kompozycji mszalnej, to tytuł tomu nie powinien ujmować sformułowania: „Dwie msze ad imitationem”, ponieważ typ *ad imitationem* reprezentuje wzorzec adaptacji (*Missa Mater patris* Josquina), a nie on jest treścią edycji.

W uwagach dotyczących *Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”* Pier-

re’a Certona⁵, opartej na chanson *Le temps qui court* Jeana Richaforta, pierwszoplanowe miejsce zajmuje omówienie metody wykorzystania wzorca (m.in. główna rola motywu inicjalnego, zastosowanie stretta, augmentacji, inwersji).

„Wstęp” do dzieł Tomasza z Szadka (MECCA 5) otwiera biogram kompozytora. Analiza źródeł historycznych skłoniła Piotra Poźniaka do zastąpienia od dawna ugruntowanej formy nazwiska „Tomasz Szadek” przez formę „Tomasz z Szadka”, która być może przyjmie się w muzykografii. Życiorys ujmuje wszystkie znane obecnie fakty z biografii kompozytora⁶. Po zwięzłym opisie dorobku krakowskiego twórcy, źródeł i edycji zawierających jego utwory następuje rozbudowana partia historyczno-analityczna. W odniesieniu do *Missa „Dies est laetitiae”* obejmuje ona dzieje łacińskiej kolędy *Dies est laetitiae* (i polskiego odpowiednika *Chwalmyż wszyscy z weselem*), historię jej obecności w polifonii oraz omówienie sposobu wykorzystania tego śpiewu w kompozycji Tomasza z Szadka. Znamiennym rysem mszy jest symultaniczne współbrzmienie słów i melodii cytowanej pieśni z liturgicznym tekstem w częściach *Gloria* i *Credo*, nawiązujące do dawnej tradycji polifonii politekstowej. Msza nie została prawdopodobnie ukończona,

5 Źródłami pomocniczymi dla wydania tej kompozycji stały się rękopisy Kk. I.2 z ABKKK (XVII w.) i KK I.2b z ABKKK (XVIII w.) oraz druk Adriana Le Roya i Roberta Ballarda z 1558 r. (zob. MECCA 3, s. 131).

6 Tu przypomnijmy jedynie najkrótszy zarys biografii kompozytora. Tomasz z Szadka rozpoczął studia w Akademii Krakowskiej w 1560 r.; uzyskał bakalaureat sztuk wyzwolonych; od 1569 r. był członkiem kapeli Zygmunta Augusta, od roku 1573 – substytutem w kolegium rorantystów wawelskiej; w 1574 r. opuścił kapelę królewską; w 1575 r. uzyskał pełne święcenia kapłańskie i pełne członkostwo w kolegium rorantystów, które opuścił w 1578 r.; pozostał wikariuszem krakowskiej katedry, mieszkał na Wawelu; między 1593 a 1598 r. został proboszczem kościoła w Rudawie; w późniejszych latach pełnił na Wawelu funkcję penitencjarza; zmarł po 21 VII 1611 r. (zob. MECCA 5, s. 7–9).

brak w niej bowiem odcinka „Osanna in excelsis” w *Sanctus* i całego *Agnus Dei*. Jeszcze dokładniej przedstawiona jest *Missa „Pis ne me”*, oparta na chanson *Pis ne me peut venir* Thomasa Crecquillona. Obszerna i bardzo szczegółowa analiza obejmuje m.in.: opis wzorca, rozplanowanie materiału tematycznego chanson w cyklu mszalnym, zastosowane zabiegi z zakresu techniki parodiowania, cytaty i przekształcenia fraz oraz układów fakturalnych zaczerpniętych ze wzorca. Wgląd w kompozycję – wsparty porównaniami ze zjawiskami zachodzącymi na gruncie mszy parodiowych u innych twórców epoki renesansu – odsłania pomysłowość w przetwarzaniu modelu (poszczególnych linii melodycznych i kompleksowych struktur polifonicznych), oryginalne rozdysponowanie jego substancji, niemalą biegłość kontrapunktyczną, zabiegi symboliczne. Pojawia się tu także pytanie o ewentualne pokrewieństwo mszy Tomasza z Szadka z *Missa „Pis ne me”* Crecquillona, opartej na jego własnej chanson. Według Piotra Poźniaka, polski kompozytor sięgnął bezpośrednio do chanson *Pis ne me*; nie ma śladów, by inspirował się cyklem mszalnym Crecquillona. Partię analityczną kończą zwięzłe uwagi na temat *Vultum tuum* – kompozycji z *cantus firmus*, pod względem stylu bardziej konserwatywnej od mszy.

Obie publikacje odpowiadają standardom współczesnych edycji krytyczno-źródłowych muzyki dawnej. Przy ogólnej wszakże poprawności metodologiczno-merytorycznej, walorach poznawczych i atutach edytorskich pojawiają się w nich również rozwiązania dyskusyjne, na które pragnę zwrócić uwagę.

Najpierw poruszę kwestię nazewnictwa głosów. W źródłowych przekazach wydanych kompozycji mamy następujące zestawienia kluczy: C₃ – C₄ – C₄ – F₄ (*Missa Mater matris: Kyrie, Agnus Dei; Missa „Dies est laetitiae”*; *Vultum tuum*), C₃ – C₃ – C₄ – F₄ (*Missa Mater matris: Gloria, Credo*), C₄ – C₃ – C₄ – F₄ (*Missa Mater matris:*

Sanctus), C₃ – C₃ – C₃ – F₃ (*Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*), C₃ – C₃ – C₃ – F₄ – F₄ (*Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”: Agnus Dei*) oraz C₂ – C₃ – C₄ – F₄ (*Missa „Pis ne me”: Kyrie*) i C₂ – C₃ – C₃ – F₄ (*Missa „Pis ne me”: Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*)⁷. Niemal wszystkie *chiavetty* jednoznacznie wskazują na dyspozycję *ad aequales*, tymczasem w wydaniu jednolicie przyjęto nazwy głosów: Cantus – Altus – Tenor – Bassus (jak w typie *a voce piena*), przeniesione z nazw partesów, nieoddające rzeczywistej rejestrowo-brzmieniowej specyfiki głosów. Wydaje się, że lepszym rozwiązaniem byłoby odwzorowanie realnego stanu rzeczy przez przyjęcie nomenklatury właściwej dla układów obejmujących kombinacje głosów altowych, tenorowych i basowych (np. A – T I – T II – B czy A I – A II – T – B). Mniej jednoznacznie przedstawia się to w *Missa „Pis ne me”*, bo tu głos najwyższy zanotowany został w źródle w kluczu mezzosopranowym (C₂), ma też nieco wyższy rejestr, aniżeli najwyższe głosy w pozostałych utworach. Można by w tym wypadku zaakceptować nazwy: C – A – T – B, gdyby nie fakt, iż Cantus otrzymał w transkrypcji notację zarezerwowaną dla głosu tenorowego, tj. klucz G₂ z przeniesieniem oktawaowym w dół. Trzeba zauważyć, że przy takim kluczu Cantus porusza się najczęściej ponad pięciolinia, po wielokroć dochodząc do dźwięków *b²* i *c³* (w zapisie), a incydentalnie tylko opadając pod pięciolinię – do dźwięków *a¹* i *g¹* (w zapisie). Być może trafniejszym pociągnięciem byłoby zanotowanie bez przeniesienia oktawaowego i określenia dyspozycji głosowej jako: C – A – T – B albo C/A – T I – T II – B.

7 W incipicie *Sanctus* z *Missa „Pis ne me”* zakradł się błąd – partię Altus otwiera klucz tenorowy (C₄), a powinien być to klucz altowy (C₃), zob. MECCA 5, s. 116. Jeżeli taki stan rzeczy przekazuje rękopis, powinna zostać poczyniona korekta (z odnotowaniem źródłowego zapisu w „Komentarzu edytorskim”).

Zasadniczo jednak skoncentruję się na innym problemie – uzupełnieniach w zakresie akcydencji. Jakkolwiek zapis nutowy rękopisów przedstawia staranny kształt graficzny, to gdy chodzi o bemole, krzyżki i kasowniki, jest bardzo niepełny. Wielokrotnie wydawcy zdani byli na własne rozwiązania w tej materii. W „Ogólnych zasadach transkrypcji” zamieszczonych w „Komentarzu edytorskim” (zob. MECCA 3 s. 129) wyszczególnione zostały dwa główne rodzaje uzupełnień: znaki akcydencyjne w nawiasie kwadratowym wstawiane przed nutą (akcydencje „konieczne”) i znaki wpisywane nad nutą (akcydencje „pożądane/możliwe”); oprócz tego, jako podrodzaj nieobligatoryjnych akcydensów, wprowadzono znaki umieszczane nad nutą ujęte w nawiasy (akcydencje „nieoczywiste”). Użycie poszczególnych rodzajów akcydencji uzupełniających wiąże się z ustalaniem poprawnego kształtu brzmieniowego dzieła, ma też swoją odсылonę metodologiczną,

wartą skomentowania. Na temat akcydencji można by toczyć dłuższą dyskusję (prowokuje do niej opublikowany materiał), w tym miejscu ograniczę się do omówienia kilku przykładów.

Najwięcej wątpliwości wywołują akcydencje w *Missa Mater matris*. Wynika to z faktu, że jest to utwór pozbawiony jednorodnego wizerunku stylistycznego. Cechy retrospektywnej polifonii Josquina mieszają się z innymi tendencjami, współtworząc konglomerat elementów niespójnych, wzajemnie nieprzystawalnych, niekiedy trudnych do wy tłumaczenia. Dodawanie akcydencji uzupełniających w ich poszczególnych rodzajach („koniecznych”, „pożądanych”, „nieoczywistych”) jest w tym wypadku zadaniem niezwykle trudnym, od którego wszakże nie można uciec, bo z kolei pozostawienie utworu bez uzupełnień bądź przyjęcie tu postawy nadmiernie powściągliwej byłoby błędem w sztuce.

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It includes lyrics for the Kyrie section, starting with 'Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -'. The score features various musical notations, including notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

Przykł. 1. *Missa Mater matris*, *Kyrie*, t. 48–52.

Wprowadzenie bemoli „koniecznych” i „pożądanych” przy dźwięku *e* / *e'* jest sugestią dyskusyjną, ponieważ nie ma tu kontrpunktycznych uwarunkowań, które determinowałyby zastosowanie tych akcydencji. Znaki „pożądane” wszakże mają swoje prawa, nie muszą być respektowane. Wątpliwości wzbudzają natomiast znaki „konieczne” w t. 50 (CB, B), moim zdaniem wprowa-

dzone bez wystarczających przesłanek. Zauważmy przy tym, że bezpośrednie sąsiedztwo znaków „koniecznych” i „pożądanych” wytwarza nowe zależności: jeżeli wprowadzimy bemol w t. 49 (B), to akcydencje w t. 50 rzeczywiście powinny być obligatoryjne, ale gdy w t. 49 wybierzemy jednak dźwięk *e* (mamy do tego prawo, bo to akcydencja „pożądana”), to w t. 50 akcydencje nie będą

koniecznością (a są tu bemole „konieczne”); jeśli by wszakże uznać „konieczne” bemole w t. 50 za trafne, to wtedy pod znakiem

zapytania stanęłoby wprowadzenie bemoli w t. 51 jako jedynie znaków „pożądanych”.

99

C in glo - ri - a De - i

A Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris. A -

B - tris. A -

Przykł. 2. *Missa Mater matris, Gloria*, t. 99–101.

Bemole „pożądane” w t. 99, 100, 101 (BC, B, B) są problematyczne, bo bez nich cała struktura nie razi harmonią ani przebiegiem tonacyjnym; nie ma tu czytelnych zależności kontrapunktycznych, aby wprowadzać akcydencje. Podobnie też jak uprzednio: jeżeli wybierzemy bemol w t. 99 (tj. dźwięk *es*), to w następnych taktach muszą to być bemole obligatoryjne; jeśli zaś w t. 99 pozostawimy dźwięk *e*, to w następnych taktach nie ma mowy o wprowadzeniu akcydencji na tym stopniu. Podkreślam to,

ponieważ cała metoda akcydencji „pożądanych/możliwych” i „nieoczywistych” kryje w sobie pewne „pułapki”: akcydens „pożądany”/„nieoczywisty” może, przez kontekst sąsiednich akcydencji, zmienić swoją „naturę” – na taką, która będzie sprzeczna z rodzajem znaku graficznego. Należy jeszcze odnotować, że rotacyjna struktura z *Gloria* powraca w identycznym kształcie w *Credo* (t 168–170), ale tam tym samym dźwiękom (tj. *e/e'*) towarzyszą jedynie bemole „nieoczywiste”.

46

C - te Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A -

A - te Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

T - te Ie - su Chri - ste.

B - te Ie - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

52

C - gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris.

A - i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris.

T Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris.

B De-i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris.

Przykł. 3. *Missa Mater matris, Gloria*, t. 46–56.

Powyższy fragment z kolei egzemplifikuje kwestię wprowadzania akcydencji „koniecznych”. O ile w t. 47 są one bezsporne (z uwagi na zniwelowanie kwinty zmniejszonej między B i A w pierwszym współbrzmieniu taktu), to dalej nie wydają się już oczywiste. W t. 50–51 dwa bemole „konieczne” (B, C) zamieniają trójdźwięki durowe na trójdźwięki molowe, choć akordy majorowe nie powodowałyby kolizji tonalno-harmonicznej. W t. 54 i 56 natomiast, przy powtarzających

się zwrotach kadencyjnych, widzimy krzyżyki „konieczne”. Miejsce to rozpatrywane w odizolowaniu może nie budziłoby wątpliwości, ale gdy spojrzeć na wiele pokrewnych kadencji w całej mszy, zauważamy, że albo nie ma w podobnych wypadkach żadnych akcydencji uzupełniających, albo figurują tam jedynie znaki „pożądane” lub „nieoczywiste”⁸. Sądzę, że w cytowanych taktach można było poprzestać na akcydencjach „pożądanych” bądź „nieoczywistych”.

79

C Ky-ri-e e-le-i-son.]

A Ky-ri-e e-le-i-son.]

T Ky-ri-e e-le-i-son.]

B Ky-ri-e e-le-i-son.]

Przykł. 4. *Missa Mater matris, Kyrie*, t. 79–82.

Ostatni przykład z *Missa Mater matris* (przykł. 4) dotyka niewralgicznego problemu stylistycznego dzieła – kadencji. Widzimy tu jej nader osobliwą postać. Bemol „konieczny” (e^{\flat}) w t. 80 (C) znajduje uzasadnienie melodyczne, bo niweluje złożenie dwóch interwałów do kwarty zwiększonej (pochód: $e^{\flat} - d^{\flat}$

– b), ale równocześnie musimy zaznaczyć, że w niektórych innych fragmentach mszy wprowadzone zostały takie bemole „konieczne”, które przeciwnie – wywołują pochody

8 Por.: *Kyrie* t. 46–47, 59–60; *Gloria* t. 48, 90–91; *Credo* t. 6–7; *Sanctus* t. 40–42; *Agnus Dei* t. 28–29.

po trytonie⁹. Potem, na penultimie i ultimie kadencji w t. 81–82, zdumiewa następstwo trójdźwięku zmniejszonego w pierwszym przewrocie (*c-es-a-c'*) i akordu molowego w pozycji tercji (*G-d-g-b*), tworzące zestawienie współbrzmień całkowicie dystansujące się od harmonicznej specyfiki zwrotu kadencyjnego¹⁰. Pozostawienie z kolei bez bemola dźwięku na penultimie (*e* w T) wytworzyłoby równie osobliwą harmonię. Wobec takich ukształtowań – a jest ich w utworze więcej – trudno jest zająć stanowisko.

Wskazałem na niewielką część spośród dyskusyjnych rozwiązań w zakresie akcydencji uzupełniających. Chcę wyraźnie podkreślić, że mimo wyrażonych wątpliwości nie dążę do krytyki podjętych decyzji (jestem świadom, że i moje uwagi mogą być kontrowersyjne), ale do wskazania, że wobec *Missa Mater matris* problem nanoszenia znaków uzupełniających rysuje się nad wyraz skomplikowanie. Podjęcie się tego zadania było naprawdę poważnym wyzwaniem analityczno-badawczym. Dobitnie świadczy o tym

również aspekt ilościowy. W źródłowym przekazie mszy mamy tylko siedem znaków akcydencyjnych, w edycji dostawiono ich aż 170 [sic!]: 79 znaków „koniecznych”, 63 znaki „pożądane”, 28 znaków „nieoczywistych”. Pokazuje to skalę interwencji edytorskiej, równocześnie też – z uwagi na łącznie 91 oznaczeń nieobligatoryjnych – odślania polimorficzność brzmieniową tak zinterpretowanego dzieła; bardzo często – może zbyt często – wykonawca stanie przed trudnym wyborem właściwego wariantu¹¹.

W tym miejscu jeszcze raz dotknę sprawy autorstwa wawelskiej przeróbki. Jeśli adaptatorem miałby być Krzysztof Borek (a nie jedynie skrytorem), to jak wytłumaczyć tak daleko idącą niefrasobliwość w utrwaleniu własnego opracowania? Luki w akcydencjach oczywiście nie powinny dziwić – ale w takim zakresie?

Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court” Pierre’a Certona nie dostarcza tak wielu kontrowersyjnych sytuacji, jakkolwiek o dwu z nich chciałbym krótko powiedzieć.

The image shows a musical score for four voices (C, A, T, B) in a single system. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "in ex-cel-sis. Ho-san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na in ex-cel-sis." The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals (flats).

Przykł. 5. Pierre Certon, *Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”, Sanctus*, t. 72–77.

⁹ W *Gloria* w t. 103 bemol „konieczny” powoduje pochod: *es-g-a* (T), tak samo w *Credo* w t. 172 (T), zob. MECCA 3, s. 60, 72.

¹⁰ „Unowocześnienie” tego miejsca, np. przez zastąpienie trójdźwięku zmniejszonego trójdźwiękiem molowym (*c-es-g-c'*), a następującego po nim trójdźwięku molowego akordem durowym (*G-d-g-b*), teoretycznie do pomyslenia, jaskrawo kolidowałyby z innymi kadencjami, które spotykamy w mszy, pociągałoby też

wprowadzenie podobnych zmian w innych fragmentach, np. w bezpośrednio poprzedzającym przytoczone taktory odcinku *Kyrie* (t. 74–78).

¹¹ W tym kontekście znamienne jest, że na płycie CD (MECCA 5) została utrwalona msza Certona, a nie Pseudo-Josquina, choć to ta druga – znana tylko z jednego przekazu i kojarzona z Krzysztofem Borkiem – powinna spotkać się z większym zainteresowaniem.

W przykładzie 5 mamy do czynienia z dylematem dotyczącym kształtowania warstwy tonalnej: czy – jak w propozycjach edytorskich (t. 72, 73, 75, 76) – konsekwentnie wprowadzać dźwięk *b* (bemol „pożądaný”), sprzyjający stabilizacji tonalnej dźwięku *d*, czy

też – co także możliwe – utrzymywać dźwięk *b* i wprowadzać krzyżyk („konieczny” lub „pożądaný”) przy dźwięku *g* w *clausulae cantizans* altu i basu (t. 73, 76), co uwydatniałoby *repercussio* tonacji (tj. dźwięk *a*)? Takich ambiwalentnych sytuacji jest w *Sanctus* jeszcze kilka¹².

22

C - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -

A - ta mun - di:] mi - se - re - re

T - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re -

B - ca - ta mun - di: mi - se - re - re

26

C - [bis, no - - bis,] mi -

A no - - bis, mi -

T - re no - bis,

B no - - bis, [no - - bis,]

Przykł. 6. Pierre Certon, *Missa ad imitationem moduli „Le temps qui court”, Agnus Dei*, t. 22–28.

W powyższym fragmencie znajdujemy najpierw ewidentną sprzeczność w t. 22, gdzie współbrzmia ze sobą w pionie bemol „konieczny” (A) i bemol „pożądaný” (B), co najpewniej jest niedopatrzaniem edytorskim, a potem – dyskusyjną serię bemoli „pożą-

danych” (dźwięk *b*) w t. 24–27 (C, B, A, T, C), zauważalnie modyfikujących strukturę harmoniczną-melodyczną i ścierających się z dźwiękiem *b* w t. 26–27 (A, C).

W *Missa „Dies est laetitiae”* natomiast uwagę zwraca jeden odcinek:

26

C - son, [e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T - son, e - lei - son, [e - lei -

B - lei - son, [e - lei - son,] e - lei - son, Chri - ste e -

12 Por. np.: *Sanctus* t. 56–57, 61–64, 70–71, 97.

Przykł. 7. Tomasz z Szadka, *Missa „Dies est laetitiae”, Kyrie*, t. 25–35.

Gdyby kasowniki w t. 26, 28–29 (C) i 34 (T) były jedynie „pożądane” lub „nieoczywiste”, mogłyby być zaakceptowane bez zastrzeżeń, ale z pewnością nie mogą być akcydencjami „koniecznymi”, ponieważ naprzemienność dźwięków *b* i *h* wytwarza już zbyt esencjonalną harmonię, odbiegającą od ogólnego kontekstu tonalnego. W *Missa „Pis ne me”* natomiast trzeba odnotować jedno przeoczenie – w *Agnus Dei* na ultimie finałowej kadencji (t. 53) brakuje „koniecznego” kasownika przed dźwiękiem *b* (A); to samo widzimy w *Vultum tuum* w taktach 49 i 79 (A).

Pierwszy raz recenzuję publikację, kiedy jej redaktora i autora nie ma już wśród nas. Prof. dr hab. Piotr Poźniak (26 VIII 1939–23 XI 2016), wybitny znawca i badacz muzyki dawnej, był recenzentem mojej pracy habilitacyjnej. Za Jego wnikliwe uwagi i bezcenne korekty nie dość słów wdzięczności z mojej strony.

Pana Piotra poznałem w 1984 roku. Mam w pamięci nasze kontakty podczas spotkań Akademii Muzyki Dawnej w Katedrze Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, toczone wówczas rozmowy, dyskusje, również te kulturalowe – zawsze ciepłe, od pierwszej chwili pełne życzliwości, bardzo mnie wzbogacające, zachęcające do działań; wiele lat potem – piękny Jego jubileusz w 2009 r., uroczy-

ste wręczenie książki pamiątkowej... A dziś ze wzruszeniem spoglądam na dedykację książki *Repertuar muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*: „Panu Tomkowi Jasińskiemu, współbra- tu w badaniach repertuaru Ch. 203”.

Utkwiło mi szczególnie to, że Piotr Poźniak wielką wagę przykładął do szczegółów – źródłowych, analitycznych, interpretacyjnych. To one, detale właśnie, na pozór mało ważne, czasem może łatwe do przeoczenia, nabierały w Jego obserwacjach wyjątkowego znaczenia. Proporcje, *tactus*, „drobiazgi” paleograficzno-transkrypcyjne, konkordancje, ilustracje słów, ukryte w nutach symbole liczbowe, niuanse współbrzmieniowe, melodyczne... i akcydencje.

Zapewne więc byłyby polemika. Przy- najmniej przez telefon...

Tomasz Jasiński
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie