

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego

ALEKSANDRA PATALAS

Polichóralne msze G. F. Anerio. Technika parodii

Polychoral Masses of G. F. Anerio. Parodying Techniques

Kapela Zygmunta III należała już do najlepszych zespołów w Europie, gdy jej kierownictwo na przełomie 1624 i 1625 roku objął jeden z najbardziej znanych i cenionych twórców szkoły rzymskiej, Giovanni Francesco Anerio (1567–1630). Należał on do grona tych kompozytorów, w których twórczości dostrzegamy współistnienie technik typowych dla *prima* i *seconda pratica*. Choć warsztat kompozytorski Anerio był bardziej związany z tradycją niż awangardą, artysta potrafił sięgać po coraz to nowe rozwiązania, o czym świadczy jego twórczość religijna w typie małego i dużego *concertato*, religijne madrygały oraz utwory typu *dialogo*, będące zapowiedzią nowego gatunku — oratorium. Jeszcze przed przybyciem do Warszawy Anerio miał w dorobku ponad dwadzieścia drukowanych zbiorów utworów, możemy więc przypuszczać, że w Polsce powstała pokaźna liczba jego nowych kompozycji. Wyruszając wiosną 1630 roku do ojczystej Italii, Anerio zabrał w podróż co najmniej pięć skrzyń muzykaliów (zapewne głównie własnych kompozycji), prawdopodobnie w celu opublikowania ich drukiem w jednej z tamtejszych oficyn. Artysta jednak zmarł w drodze i został pochowany w Grazu. Nie dowiemy się już chyba, jaki los spotkał owe muzykalia — wydaje się, że bezpowrotnie zaginęły. Między innymi z tego powodu niewiele dziś można powiedzieć o działalności tego niewątpliwie znaczącego w historii muzyki europejskiej i włoskiej kompozytora.¹

¹ O biografii i technice polichóralnej Anerio w: A. Szweykowska i Z. M. Szweykowski, *Włosi*

Świadectwa artystycznej działalności Aneria w Polsce są dziś bardzo nieliczne. Jako kierownik królewskiego zespołu muzyków musiał on sprostać zapotrzebowaniu na różnego typu kompozycje, pisane dla uświetnienia ważnych uroczystości państwowych i religijnych oraz związanych z życiem dworu. Możemy się jedynie domyślać, że w kraju nad Wisłą uprawiał gatunki muzyczne podobne do tych, które wyszły spod jego pióra we Włoszech. Zrzędzeniem losu dziś posiadamy wiadomości jedynie o utworach mszalnych, których powstanie łączyć możemy z polskim okresem działalności Aneria. W postaci unikalnych rękopisów zachowały się dwa opracowania *ordinarium missae*, a o dwóch innych istnieją tylko wzmianki. Omówienie owych utworów w kontekście całej istniejącej twórczości mszalne Aneria pozwoli na określenie kierunku rozwoju jego języka muzycznego i ukáže, jaką postać mogły przybierać inne, dziś zaginione msze z okresu pobytu kompozytora w Polsce.

Kompozycje mszalne Aneria — przegląd źródeł

Opracowania *ordinarium missae* nie stanowiły w twórczości Aneria grupy znaczącej ilościowo. W latach 1614 i 1619 ukazały się drukiem dwie publikacje zawierające jego utwory mszalne², co stanowi niewielki procent w stosunku do liczby kompozycji należących do innych gatunków. Obok sześciu mszy drukowanych i jednej przeróbki utworu Palestriny³ (por. tabela 1, nr 1–7) w rękopisach pozostało dziewięć dalszych utworów tego gatunku (nr 8–16).

Niepublikowane utwory mszalne Aneria dotrwały do naszych czasów w większości w unikalnych rękopisach przechowywanych w bibliotekach we Włoszech (Rzym, Bolonia), Niemczech (Münster) i Polsce (Kraków). Rękopisy niemieckie, stanowiące część kolekcji biskupa Santiniego, z pewnością są odpisami z manuskryptów włoskich, można więc przyjąć tezę, że msze zachowane w rękopisach

w kapeli królewskiej polskich Wazów, Kraków 1998. Informacje dotyczące pobytu kompozytora w Polsce podaje B. Przybyszewska-Jarmińska w artykule *Muzyka i finansy. Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów* (I, II), „Muzyka” 1999, XLIV, nr 1, 3. Stylistyce jego utworów z późniejszego okresu twórczości poświęcone są artykuły Z. M. Szwejkowskiego, *Kilka uwag o twórczości mszalne G. F. Aneria związanej z Polską*, „Muzyka” 1972, nr 4 i A. Patalas, *Utwory concertato w twórczości Giovanniego Francesca Aneria*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, ed. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 143–151.

² Są to następujące publikacje: *Missarum quatuor, quinque et 6 vocibus, missa quoque pro defunctis una cum Sequentia et Responsorium Libera me Domine quatuor vocibus, liber primus* [...] *cum Basso ad organum*, G. B. Robletti, Roma 1614; *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioe, Iste confessor, Sine nomine, et di Papa Marcello, ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio et la quarta della Battaglia, dell istesso Gio. Francesco Anerio. Con il basso continuo per sonare*, L. A. Soldi, Roma 1619.

³ *Missa Papae Marcelli* została przez nas wliczona do dorobku dzieł Aneria, gdyż w procesie przeróbki pewne fragmenty utworu zostały przez niego od nowa skomponowane.

Tabela 1. Kompozycje mszalne G. F. Aneria

I.	Msze wydane drukiem	Obsada
1.	<i>Missae pro Defunctis</i> , 1614	CATB
2.	<i>Missae Brevis</i> , 1614	CATB, org
3.	<i>Missae Doctor bonus</i> , 1614	CATB, org.
4.	<i>Missae Battaglia</i> , 1619 ¹	CATB, org.
5.	<i>Missae Papae Marcelli</i> (przeróbka utworu Palestriny), 1619	CATB, org.
6.	<i>Missae Circuire possum Domine</i> , 1614 ²	CATTB, org
7.	<i>Missae In te Domine speravi</i> , 1614	CCATTB, org.
II.	Msze pozostałe w rękopisach	Obsada
8.	<i>Missae Nuncupata la battaglia</i>	CATB
9.	<i>Missae Hic est vere martyr</i>	CATB
10.	<i>Missae La dove par ch'ogni altro mi conforta</i>	CCATB
11.	<i>Missae Paulina Burghesia Quem dicunt homines</i>	CAATB
12.	<i>Missae Stella quam viderant Magi</i>	CATTB
13.	<i>Missae Quarti toni</i>	CATTB
14.	<i>Missae Pulchra es</i>	CATB; CATB
15.	<i>Missae Surge illuminare</i>	CATB; CATB; bc
16.	<i>Missae Constantia</i>	CATB; CATB; CATB; bc
III.	Msze zaginione	Obsada
17.	<i>Missae Sigismunda</i>	3 chóry, org.
18.	<i>Missae Celeberrima</i>	8 chórów

¹ Dziewiętnastowieczny odpis tej kompozycji, obok dziewięciu innych mszy autorstwa Aneria, znajduje się w zbiorze należącym do biskupa Fortunato Santiniego, przechowywanym obecnie w Bibliothek des Bischöflisches Seminars w Münster (sygnatura MS 91). Utwór wpisany z datą 1610 r.

² Istnieje również rękopis tej mszy, opatrzony datą 1606, który przechowuje Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II w Rzymie (sygnatura Ms. Mus. 151).

z Münster i Rzymu niemal z pewnością powstały przed przybyciem kompozytora do Polski.⁴

Dwie msze istniejące w unikalnych kopiach stworzył Anerio z myślą o kapeli królewskiej Zygmunta III: dwuchórową *Missae Pulchra es*⁵, zachowaną wśród muzykaliów przechowywanych w Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie oraz trzychórową *Missae Constantia*⁶, dziś przechowywaną w Bolonii, lecz skomponowaną dla uczczenia polskiej królowej Konstancji. Nie ma żadnych podstaw, by sądzić, że z okresu polskiego pochodzi trzecia zachowana polichóralna msza

⁴ Spośród wymienionych kompozycji w repertuarze polskim z pewnością funkcjonowały *Missae Papae Marcelli*, *Missae Battaglia*. Por. Szwejkowski, *Kilka uwag...*, s. 54 i n.

⁵ Opis rękopisu w: *Giovanni Francesco Anerio „Missae Pulchra es” per due cori*, ed. A. Patalas w serii „Sub Sole Sarmatiae”, zes. 3, Kraków 1994.

⁶ Opis rękopisu w: *Giovanni Francesco Anerio „Missae Constantia” per tre cori*, ed. Z. M. Szwejkowski w serii „Sub Sole Sarmatiae”, zes. 8, Kraków 1997.

Tabela 2. Msze G. F. Aneria pozostające w źródłach rękopiśmiennych

Tytuł mszy	Źródło
<i>Missa Nuncupata la battaglia</i>	kolekcja Santiniego, Münster ¹
<i>Missa Hic est vere martyr</i>	kolekcja Santiniego, Münster ²
<i>Missa La dove par ch'ogni altro mi conforta</i>	Biblioteca Corsiniana, Rzym ³
<i>Missa Paulina Burghesia Quem dicunt homines</i>	Biblioteca Casanatense, Rzym oraz kolekcja Santiniego, Münster ⁴
<i>Missa Stella quam viderant Magi</i>	Biblioteca Nazionale, Rzym oraz kolekcja Santiniego, Münster ⁵
<i>Missa Quarti toni</i>	Biblioteca Nazionale, Rzym oraz kolekcja Santiniego, Münster ⁶
<i>Missa Surge illuminare</i>	Liceo S. Cecilia, Rzym oraz kolekcja Santiniego, Münster ⁷
<i>Missa Pulchra es</i>	Archiwum Kapituły Katedralnej, Kraków
<i>Missa Constantia</i>	Civico Museo Bibliografico-Musicale, Bolonia

¹ Rękopis o sygnaturze Ms. 87. Na stronie tytułowej: „Ann / 1608 „Missa” / „Francisci Anerii” / *Alia Missa sub eadem Titulo, sed non eadem est in N.XV. / „La Battaglia”* / N.B. a ragione di baj: 355 il foglio pel compenso pes il trasportato del libro Corale”.

² Rękopis o sygnaturze Ms. 1218.

³ Rzym, Biblioteca Corsiniana, sygnatura Musica A 18/1. Brak głosu cantus II w częściach *Kyrie-Christe*.

⁴ Rzym, Biblioteca Casanatense, rękopis w postaci księgi chórowej, sygnatura MS 6275, na wyklejce przedniej sygnatura O.I.15. Na karcie tytułowej: „*Missa Paulina Burghesia*” / „*Ad Canones Quinque vocibus*” / „S.D.N.” / „*Paulo Quinto*” / „*Pontifici Maximo Dicata*” / „*Auctore Ioanne Frencisco*” / „*Anerio Sacerdote Romano*”. Na następnej karcie, przed *Kyrie*: „*Missa Quem dicunt homines*”. Na karcie tytułowej rękopisu tej mszy Anerio określony został mianem *sacerdote*, a księdzem został latem 1616 roku. Z kolei dedykacja dla papieża Pawła V Borgese (zmarł w 1621 r.) wskazuje, że utwór skomponowano między 1616 a 1621 r. Biblioteka w Münster posiada dwie kopie partyturowe tej mszy, w rękopisach o sygnaturach Ms. 88 i Ms. 89.

⁵ W zbiorze Santiniego znajdują się dwie kopie w postaci partytury: o sygnaturze Ms. 92 oraz o sygnaturze Ms. 4224; w Biblioteca Nazionale Centrale, Rzym, księga chórowa o sygnaturze Ms. Mus. 131.

⁶ Kolekcja Santiniego, rękopis w partyturze, sygnatura Ms. 84, na karcie tytułowej: „*Missae IV Toni*” / „*Kyrie et Gloria*” / „*quinis vocibus*” / „*Joannis Francisci Anerii*”; drugi egzemplarz w tym samym zbiorze, partytura o sygnaturze Ms. 4224, fol. 81r: „*IV*” / „*Toni*” / „*ex Ms.*” / „*S. Mariae*” / „*In Vallicella*” / „*Joannis*” / „*Francisci*” / „*Anerii*”; w Biblioteca Nazionale w Rzymie: księga chórowa o sygnaturze Ms. Mus. 131, fol. 22v.

⁷ Rękopis w postaci 9 ksiąg głosowych w Liceo Musicale di S. Cecilia w Rzymie; w kolekcji Santiniego, rękopis w postaci partytury o sygnaturze Ms. 1215.

*Surge illuminare*⁷, istniejąca w rękopisie należącym do kapeli działającej przy Chiesa Nuova w Rzymie, który to kościół był na początku XVII wieku prężnym ośrodkiem muzycznym kultywującym repertuar wielochórowy. Utwór ten świadczy o zainteresowaniu kompozytora mszą polichóralną jeszcze przed wyjazdem Aneria do Polski.

Wśród zaginionych utworów Aneria znalazła się *Missa Sigismunda*, wymieniona na karcie tytułowej księgi głosu organowego *Missa Constantia*. Powstała dla uczczenia osoby polskiego monarchy i zarazem pracodawcy kompozytora. Obie msze mogły być gotowe jeszcze przed wyjazdem Aneria do Polski jako rodzaj daru na powitanie pary królewskiej, ale mogły też powstać później i mieścić się w skrzyniach z muzykami wysłanymi do Włoch w 1630 roku. Oczywiście pozostaje ich związek z kapelą Zygmunta III. Wspomniany wpis w księdze głosu organowego brzmi: *Duodecim vocibus Missa Que eodem modo quo Sigismunda decantari potest* (msza na dwanaście głosów, która w taki sposób jak Sigismunda może być śpiewana — A.P.). Z. M. Szweykowski wysunął tezę⁸, że obie msze łączył wspólny głos organowy, skoro notatka znalazła się w tej właśnie księdze. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że cytowany wpis odnosi się do polichóralnego sposobu wykonania obu utworów, a uwagi natury wykonawczej najczęściej umieszczane były właśnie w głosie organowym lub basso continuo. Można dalej przypuszczać, że *Missa Sigismunda* była utworem polichóralnym, skomponowanym na co najmniej trzy chóry i organy.

Tytuł ośmiochórowej *Missa Celeberrima*, która stanowić miała doskonały przykład operowania techniką polichóralną, wymienił jeden z uczniów Marco Scacchiego, Hieronim Ninius, w niewielkim druku wydanym w Braniewie w 1647 roku⁹. Związek tej kompozycji z dworem warszawskim wydaje się bezsporny, autor broszury odnosił się bowiem do wydarzeń muzycznych mających miejsce na polskim dworze królewskim i twórców z nim związanych. Określenie „celeberrima” i wyjątkowo rozbudowana obsada wskazują, że kompozycja przeznaczona była na bliżej nieznaną, szczególnie uroczystą okazję.

Opracowania *ordinarium missae* Aneria, w kontraście do pozostałych gatunków przezeń uprawianych, tworzą grupę dzieł nawiązujących do rozwiązań Pale-

⁷ Sugeruje to Z. M. Szweykowski w artykule „Anerio” [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 1, Kraków 1986 oraz B. Przybyszewska-Jarmińska w *The Baroque, part I: 1595–1696*, „The History of Music in Poland”, vol. III, Warszawa 2002, s. 247.

⁸ Por. Szweykowski, *Kilka uwag o twórczości...*, s. 59.

⁹ *Examen breue ac modestum Cantilenae sex Chorum A PAVLO SYFERTIO Editae Gedani Anni M. DC. XLVI. Mense Februario [...]* AVTHORE HIERONYMO NINIO Discipulo Excellentissimi Domini, MARCI SCHACHII SACRAE REGIAE MAIESTATIS Poloniae et Sveciae etc. Capellae Magistri [...]. BRVNSBERGAE, / Typis Casparis Weingärtneri, Anno M. DC. XLVII. K.nlb. Br: „[...] quem sanè modum docuit nos felicissimae recordationis Reuerendus D. Franciscus Anerius in sua illa Missa celeberrima in octo Choros egregiè distributa...”

striny. Dostrzegamy to między innymi w doborze obsady, sposobie konstruowania fraz, układzie kontrapunktycznym głosów, wykorzystaniu specyficznych technik kontrapunktycznych (cantus firmus, kanonu), traktowaniu polichóralności, doborze materiału prekompozycyjnego we mszach *ad imitationem*. Nie zachodzi tu jednak przypadek czystego naśladownictwa, lecz przetwarzania owego języka muzycznego, uznawanego ówczesnie za idealny w liturgii katolickiej. O długotrwałym utrzymywaniu się tej stylistyki w praktyce wykonawczej świadczy popularność zbioru mszy z 1619 roku, zawierającego między innymi *Missa Papae Marcelli* w wersji Aneria, który wznawiany był kilkakrotnie aż do 1689 roku.¹⁰

W twórczości mszalnej Aneria ze względu na dobór obsady da się wyróżnić utwory jednochórowe (por. tab. 1, nr 1–13) i wielochórowe (nr 14–18). Ze względu na wykorzystanie materiału prekompozycyjnego wyodrębnić możemy liczną grupę mszy *ad imitationem*, podczas gdy *cantus firmus* stanowi podstawę tylko jednej kompozycji (nr 1). Wśród opracowań nie zawierających obcego materiału muzycznego trzy kompozycje należą do typu *missae breves* (nr 2, 4, 8), jeden utwór w całości pisany jest techniką kanoniczną (nr 11).

Ponieważ cztery msze Aneria łączone z polskim okresem w jego działalności należą do typu wielochórowych, nasza uwaga skupi się w dalszym ciągu na charakterystyce techniki polichóralnej i techniki parodiowania w twórczości kapelmistrza Zygmunta III.

Technika polichóralna we mszach G. F. Aneria

Anerio jako dyrygent kapeli królewskiej dysponował dość licznym, dobrze przygotowanym zespołem. Mógł również spodziewać się wsparcia finansowego rozmiłowanego w muzyce monarchy. Majestat dworu królewskiego wymagał ponadto, zwłaszcza w szczególnie uroczystych momentach, zastosowania bogatej oprawy muzycznej. Upodobanie do masywnego brzmienia kompozycji polichóralnych zaszczeplił już wcześniej na polskim gruncie kapelmistrz Zygmunta III w latach 1602–1623, Asprilio Pacelli, który w roku 1608 wydał zbiór motetów na zespół od jednego do pięciu chórów.¹¹ Po śmierci tego artysty, już za czasów kierownictwa Aneria, wydane zostały w 1629 roku polichóralne msze Pacellego na dwa do czterech chórów¹², co świadczy o utrzymującym się — podobnie jak w papieskim Rzymie — przekonaniu o stosowności tego typu stylistyki w muzyce wielkich dworów i świątyń.

¹⁰ Por. Szweykowski, *Kilka uwag o twórczości...*, s. 53 oraz przypis 2.

¹¹ A. Pacelli, *Sacrae Cantiones Quae Quinque, Sex, Septem, Octo, Novem, Decem, Duodecim, Sexdecim, et Viginti vocibus Concinnantur. Liber Primus*, Angelo Gardano et Fratres, Wenecja 1608.

¹² A. Pacelli, *Missae* [...] *Tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, et octo vocibus*, Alessandro Vincenti, Wenecja 1629.

Teoretycy piszący o polichóralności w szesnastym wieku — Nicola Vicentino i Gioseffo Zarlino — zwracali szczególną uwagę na dwa elementy procesu kompozytorskiego: prowadzenie wokalnych głosów basowych w odcinkach *tutti* w interwałach prymy i oktawy oraz sposób łączenia ze sobą chórów w ich śpiewie na przemian.¹³ U początków twórczości polichóralnej oba te elementy stanowiły podstawową różnicę w stosunku do zasad komponowania utworów jednochórowych, stąd też kładziono na nie szczególny nacisk. Najczęściej zalecane było wprowadzanie drugiego chóru w połowie czasu trwania ostatniego akordu chóru pierwszego. Wyżej przytoczone zalecenia teoretyków zostały przez nich sformułowane z uwzględnieniem faktu rozmieszczenia poszczególnych chórów w różnych miejscach świątyni. Istotne stawało się więc skoordynowanie w czasie wejść kolejnych zespołów wykonawczych oraz ich korelacja w warstwie harmoniczej i w zakresie intonacji.

Msze polichóralne Aneria reprezentują typ polichóralności rzymskiej, w której dużą rolę odgrywa *contrapunctus floridus*. W utworach tych kompozytor w zasadzie nie respektuje teoretycznych zasad prowadzenia głosów basowych ani zasad stykania się ze sobą chórów, nawiązuje natomiast wyraźnie do praktyki kompozytorskiej Palestriny. Interwały inne niż unison czy oktawa między basami pojawiają się wszędzie tam, gdzie głosy poruszają się w żywszym rytmie, ruchem łącznym. Powstają w ten sposób różne współbrzmienia przejściowe. Nie oznacza to jednak, że kompozytor nie brał pod uwagę przestrzennego wykonania swych utworów. Mimo że w żadnej mszy Aneria nie zostały jeszcze wprowadzone osobne dla każdego chóru głosy *basso continuo*, to posiadają one jeden wspólny dla wszystkich chórów głos organowy typu *basso seguente*. Głos ten wyznacza następstwo akordów i do pewnego stopnia niweluje problem współbrzmień między basowymi partiami wokalnymi.

Dobór obsady

Wśród zachowanych mszy polichóralnych Aneria dwie skomponowane zostały na dwa chóry czterogłosowe (bez towarzyszenia organowego w *Missa Pulchra es*), jedna lub dwie (msze *Constantia* i *Sigismunda*) na trzy chóry czterogłosowe i jedna na zespół ośmiu chórów (*Missa Celeberrima*). O ile najwcześniejsza z nich, *Missa Surge illuminare*, przeznaczona była na najskromniejszy zespół polichóralny, o tyle późniejszą tendencję do zwiększania liczby chórów tłumaczyć trzeba w pierwszej kolejności przeznaczeniem utworów.

Osadzenie mszy Aneria w tradycji rzymskiej uwidacznia się na pierwszy rzut oka w braku melodycznych głosów instrumentalnych i doborze obsady wyrażo-

¹³ W polskim piśmiennictwie muzykologicznym kwestia ta omówiona została szeroko w książce *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. 2, *Technika polichóralna*, pod red. Z. M. Szwejkowskiego, Kraków 2000.

nej zestawem kluczy — jednakowych we wszystkich chórach kompozycji. Są to więc utwory jednolite pod względem barwy, w koncepcji zbliżone do polichóralnych mszy Palestriny, pozbawione kontrastowych zestawień brzmieniowych typowych dla ośrodków północnowłoskich, zwłaszcza dla Wenecji. Anerio w *Missa Surge illuminare* zaangażował zestaw głosów zapisanych w kluczach wyższych ($G_2C_2C_3F_3$), w *Missa Pulchra es* oraz *Missa Constantia* partie skomponowano w układzie *chiavi naturali* ($C_1C_3C_4F_4$). Palestrina w swoich polichóralnych mszach¹⁴ również stosował jednakowy zestaw kluczy w obu chórach, z wyjątkiem *Missa Hodie Christus natus est*, w której kontrast rejestrów obu chórow jest wyraźny ($G_2G_2C_2F_3/C_2C_3C_3F_3$). U Pierluigiego charakterystyczny jest jednak dobór wyższych kluczy (z wyjątkiem dwuchórowej *Missa Laudate* zanotowanej w *chiavi naturali*). Ich udział w *Missa Surge illuminare* Aneria łączy się jednak z transpozycją utworu o kwartę w dół, co zaznaczone zostało w księdze organów uwagą *Sonate alla 4a Bassa*. Uwzględniając tę transpozycję notujemy we mszy *Surge illuminare* ambitus głosów wokalnych mieszczący się w przedziale od *E* do *d*², w *Missa Pulchra es* — od *E* do *e*², w *Missa Constantia* — od *F* do *es*². Zatem zgodnie z tradycją rzymską, a w przeciwieństwie do muzyki weneckiej nie znajdziemy u Aneria różnicy pomiędzy zakresem głosów przyjętym w utworach jedno- i wielochórowych.

Związek między podziałem formalnym mszy a techniką polichóralną

Jednym z elementów szczególnie ściśle związanych z naprzemiennym wykorzystywaniem kilku chórow jest podział formalny tekstu mszalnego na głównych pięć ogniw oraz ich dalsza partykulacja na mniejsze odcinki. Dogodnym materiałem porównawczym jest dla nas zbiór mszy polichóralnych Palestriny wydany w 1601 roku.¹⁵ W utworach tych, w pewnych określonych miejscach mszalnego następuje zmniejszenie obsady do czterogłosu, które — poza dwoma wyjątkami — polega na wyeliminowaniu jednego z dwóch chórow.¹⁶ We mszach Aneria zmniejszenie liczby głosów następuje niemal w tych samych odcinkach co u Palestriny, choć oczywiście nie jest to niczym zaskakującym. Obu twórców

¹⁴ Chodzi o kompozycje zawarte w zbiorze G. Pierluigi da Palestrina, *Missae Quattuor Octonis Vocibus Concinendae. Nunc primum in lucem editae*, Ricciardo Amadino, Wenecja 1601. Zawartość publikacji: *Missa Laudate Dominum omnes gentes*, *Missa Hodie Christus natus est*, *Missa Fratres ego enim accepi*, *Missa Confiteor tibi Domine*, [w:] *Pierluigi da Palestrina's Werke*, wyd. F. X. Haberl, tom 22, reprint, Lipsk 1968.

¹⁵ Por. przyp. 14.

¹⁶ Przypadek taki zachodzi we fragmentach: *Christe eleison* (msze: *Laudate, Hodie*), *Crucifixus* (*Laudate, Hodie, Fratres, Confitebor*), *Et ascendit in caelum*... *Prophetas* (*Confitebor*), *Et iterum*... *Prophetas* (*Hodie, Fratres*), *Et in Spiritum*... *Prophetas* (*Laudate*); *Pleni sunt caeli* (*Hodie, Confitebor*); *Benedictus* (*Fratres*). Ukryta redukcja występuje także w *Benedictus* w *Missa Laudate*, gdzie nie znajdujemy odcinków, w których dwa chóry śpiewają *tutti* lub nachodzą na siebie. Podobne rozwiązanie znajdujemy w *Benedictus* w *Missa Hodie*.

odróżnia jednak sposób eliminacji głosów. Kapelmistrz Zygmunta III zróżnicował obsadę w sposób nieco śmielszy niż jego mistrz. Jest to jeszcze mało widoczne w *Missa Surge illuminare*, w której dominuje prosta eliminacja jednego z chórów. Jednak i w tym utworze, w *Crucifixus*, zasada ta została przełamana, a w *Et iterum* wprowadzono zespół głosów ATB, który jednak w rękopisie oznaczono jako *a4 2o Choro*. W zachowanych mszach Aneria nie spotykamy rozwiązań znanych z jego wcześniej skomponowanych motetów *concertato*, w których zestawiane są obok siebie odcinki jednogłosowe i polichóralne.¹⁷

Tabela 3. Odcinki o zmniejszonej obsadzie we mszach polichóralnych G. F. Aneria

<i>Missa Surge illuminare</i>	<i>Missa Pulchra es</i>	<i>Missa Constantia</i>
<i>Christe eleison</i> : chór I		<i>Christe eleison</i> : chór I: CA + chór II: CT
<i>Crucifixus</i> : chór I: CAB + chór II: C	<i>Crucifixus</i> : chór I	<i>Crucifixus</i> : chór I: CA + chór II: CT
<i>Et iterum</i> : chór II: ATB		<i>Et ascendit</i> : chór I: TB + chór II: A + chór III: T
<i>Benedictus</i> : chór I	<i>Benedictus</i> : chór I: CT + chór II: CA	<i>Benedictus</i> : chór I: CA + chór II: CA

W *Missa Pulchra es* kompozytor zmniejszył obsadę tylko w dwóch częściach, w *Benedictus* jednak wyraźnie podzielił czterogłos na dwa dwugłosowe zespoły, co widoczne jest w pierwszym imitacyjnym przeprowadzeniu (t. 37¹⁸) zawierającym dwie frazy tematyczne (po jednej dla każdego dwugłosu). Niewątpliwie pod wieloma względami najciekawszą z trzech omawianych mszy jest *Missa Constantia*. W kompozycji tej żaden z odcinków o zmniejszonej obsadzie nie ogranicza się do usunięcia jednego z chórów, są to zawsze kombinacje głosów pochodzących z dwóch lub trzech chórów. Oczywiście w rezultacie nie powstają u Aneria nietypowe zespoły czterogłosowe (jakim mógłby być np. skład TBBB), lecz zestawy znane z utworów jednochórowych, niemniej dochodzi do tego element przestrzennego rozmieszczenia chórów, który niewątpliwie wpływa na ostateczne brzmienie zespołu. Tym samym Anerio w większym stopniu niż Palestrina wydobyl w swoich mszach efekty akustyczno-kolorystyczne wynikające z zastosowanej techniki. W niektórych odcinkach *Missa Constantia* Anerio zmniejszył zespół wokalny nawet do dwu- i trójgłosu (na przykład w *Christe eleison*), ale wszystkie fragmenty o mniejszej obsadzie charakteryzują się melodyką typu polifonicznego, która nie różni się od tej zastosowanej w odcinkach wielogłosowych. Ów kontrast obsady nie ma więc jeszcze charakteru typowego koncertowania, jak w dziełach G. Gabrielego, czy nawet w polichóralnych motetach samego Aneria.

¹⁷ Szerzej na ten temat por. A. Patalas, *Utwory concertato w twórczości Giovanniego Francesca Aneria...*

¹⁸ Numeracja taktowa odnosi się do mszy Aneria wydanych w serii „Sub sole Sarmatiae”, por. przypisy 5, 6.

Podział tekstu na zdania i części zdań z pewnością sugerował kompozytorowi dyspozycję materiału muzycznego pomiędzy chóry. Dominuje wykonywanie kolejnych odcinków tekstu przez chóry na przemian (w *Missa Constantia* najczęściej w kolejności od pierwszego do trzeciego). Odcinki tutti lub kumulacja chórów wprowadzone zostały na słowach wymagających podkreślenia („*Jesu Christe*”, „*Gratias agimus*”, „*Et homo factus est*”) czy wyrażających prośbę („*Suscipe deprecationem nostram*”).¹⁹ Nie zawsze pełna obsada ma podkreślać aspekt semantyczny tekstu, lecz jest jednym z elementów barwowego zróżnicowania kompozycji, co szczególnie często zachodzi w *Missa Constantia*, niekiedy w połączeniu ze zmianą metrum na trójdzielne. W częściach *Gloria* i *Credo* widoczne jest — zwłaszcza w *Missa Pulchra es* — dążenie do zachowania pewnej zwięzłości osiąganey w drodze ograniczenia powtórzeń fraz słowno-muzycznych. Wielokrotne powtarzanie każdego odcinka tekstu przez oba chóry doprowadziłoby bowiem do niekorzystnego rozbudowania utworu i znużenia słuchaczy. Jednak jeśli powtórzenie tekstu ma miejsce (co oczywiście jest zasadą w *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*), rzadko jest dosłowne, częściej natomiast pociąga za sobą drobne zróżnicowanie powracających fraz (np. „*Christe eleison*” w *Missa Pulchra es*, t. 35–42). Łączy się to z zachowaniem rysunku frazy w najniższym głosie (niekiedy także w najwyższym), przy jednoczesnym przeniesieniu jej o pewien interwał, najczęściej o kwintę, kwartę lub oktawę. Czasami mamy do czynienia również z sytuacją odwrotną, gdy różne odcinki tekstu łączone są z tą samą linią basu. Ma to miejsce wówczas, gdy owe odcinki charakteryzują się paralelną budową.²⁰

Frazy muzyczne odpowiadające całościom semantycznym w tekście mszalnym są w omawianych utworach dość rozbudowane, najczęściej kilkutaktowe. Jedynie z rzadka, jak przy słowach: „*Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*” (*Missa Pulchra es, Gloria*, t. 9–16) krótsze frazy wymuszają nieco szybszą wymianę chórów, która przyczynia się do większego zdynamizowania toku muzycznego. W celu jego ożywienia kompozytor wprowadził dalszą partykulację tekstu mszalnego, dającą możliwość częstszej zmiany obsady. Przykładów takiego rozwiązania dostarcza przede wszystkim *Missa Constantia*, np. w odcinku „*Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur*” (t. 227–242), który został podzielony na mniejsze części, przejmowane kolejno przez chóry: „*qui cum Patre*” (chór I — chór II — chór III), „*qui cum Patre et Filio*” (chór I+II), „*simul adoratur (tutti), et conglorificatur*” (chór I — chór II — chór III).

¹⁹ W mszach Palestriny *Laudate* i *Hodie* oba chóry w fakturze homorytmicznej skandują tekst jakże istotny wobec rozkwitu Reformacji: (*Missa Hodie*): „*Et unam sanctam, catholicam (Missa Laudate:) et apostolicam Ecclesiam*”. U Aneria akurat ten ustęp nie został wyeksponowany w podobnie wyrazisty sposób, choć przy słowach tych w *Missa Surge illuminare* występuje homorytmia.

²⁰ Np. w *Missa Constantia*: „*Domine Deus — Rex caelestis — Deus Pater omnipotens*”; „*Deum de Deo — Lumen de Lumine*”; „*qui propter nos homines — et propter nostram salutem*”.

Osiągane w ten sposób ożywienie toku muzycznego jest jedną z charakterystycznych cech *Missa Constantia* i jedną z innowacji w stosunku do techniki Palestriny. W kompozycji tej z dużo większym rozmachem — w porównaniu z *Missa Surge illuminare* i *Missa Pulchra es* — Anerio wykorzystuje możliwości tkwiące w technice polichóralnej.

Typy faktury chóralnej

Jedną z charakterystycznych cech mszy Aneria jest rozpoczynanie głównych ich części na sposób imitacyjny. Najbardziej charakterystyczny jest pod tym względem początek mszy *Surge illuminare*. Pierwsza fraza utworu przenoszona jest kolejno z głosu do głosu, a słuchacz odnosi wrażenie, że utwór pisany jest w ośmiogłosie realnym, a nie techniką polichóralną. Stosunkowo długa fraza początkowa, wykonywana najpierw tylko przez pierwszy chór, otwiera także dwie pozostałe kompozycje. Długimi imitowanymi frazami otwierał Anerio również swoje polichóralne motety, np. *Ego quasi vitis*²¹ (faza jedenastotaktowa), czy *Quem dicunt homines*²² (faza trzynastotaktowa). Cechą warsztatu Aneria w utworach polichóralnych jest również unikanie homorytmii w ustępach o pełnej obsadzie. Kontrapunkt *nota contra notam* występuje jedynie w krótszych odcinkach, w pojedynczym chórze.

Poza wieloma wspólnymi cechami fakturalnymi, każda ze mszy Aneria zawiera pewne elementy specyficzne. Na przykład w *Missa Surge illuminare* znajdziemy niewiele fragmentów czysto homorytmicznych. Jest ich dużo mniej niż na przykład w *Missa Hodie* Palestriny i ograniczają się one głównie do ustępów w metrum trójdzielnym. Dominuje natomiast struktura złożona z głosów prowadzonych sylabicznie, lecz jedynie zbliżona do homorytmicznej. Tego typu faktura występuje także w częściach tradycyjnie opracowywanych melizmatycznie, jak *Kyrie*. To samo rozwiązanie powtórzył kompozytor w *Kyrie* z *Missa Pulchra es*. Rzeczywista homorytmia jest w tej mszy zjawiskiem nieco częstszym, np. w *Kyrie* (II), w niektórych fragmentach *Gloria* oraz w odcinku „*Et in Spiritum. . .*”.

Porównanie faktury mszy *Surge illuminare* i motetu Palestriny, z którego Anerio zaczerpnął materiał muzyczny wskazuje, że kapelmistrz Zygmunta III w swoim utworze unikał czysto homorytmicznej faktury, albowiem ustępy motetu pisane *nota contra notam* zmodyfikowane zostały tak, by zawsze przynajmniej jeden głos wchodzącego chóru znacząco zazębiał się z chórem poprzednim. Cecha ta, w pewnym stopniu obecna w każdej mszy polichóralnej Aneria, staje się niemal regułą

²¹ Utwór pochodzi ze zbioru: G. F. Anerio, *Litaniae Deiparae Virginis. Maiores de Ea Antiphonae temporales, et Motecta Septem, Octoniq[uae] vocibus Una cum alijs Sacris Cantionibus variè modulatis Nusquam impressis*, Paolo Masotti, Rzym 1626.

²² Kompozycja występuje w kilku przekazach rękopiśmiennych razem z mszą *Paulina Burghe-sia* Aneria.

w *Missa Constantia*. W utworze tym uwagę zwraca różnorodność faktury chóralnej. Obok wspomnianych długich imitacyjnych exordiów, znajdujemy odcinki czysto homorytmiczne oraz te, w których wejście chóru antycypowane jest przez pojedynczy głos. W porównaniu z pozostałymi mszami, w tej właśnie udziale homorytmii jest największy, czemu sprzyja obsada zwiększona do trzech chórów. W oparciu o struktury niemal czysto homorytmiczne pojawia się w tej kompozycji rozwiązanie polegające na wielokrotnym nakładaniu się chórów, co wywołuje efekt kumulacji brzmienia. Np. w odcinku *Gloria* (t. 170–183) paralelne fragmenty tekstu: „*tu solus sanctus / tu solus Dominus / tu solus Altissimus*”, zawierające w sobie element gradacji, po mistrzowsku zinterpretowane zostały poprzez kumulację brzmienia, osiągniętą za pomocą siedmiokrotnej prezentacji fraz chóralnych w niewielkich odstępach czasu.

Zakończenia poszczególnych części wszystkich trzech mszy polichóralnych zawsze łączą się z wprowadzeniem obsady *tutti*. W ich przypadku kompozytor również unikał czystej homorytmii. Do wyjątków należą: zakończenie *Kyrie* (II) oraz *Osanna* (I i II) w *Missa Pulchra es*. Wydaje się, że Anerio nie stosował czystej homorytmii w dłuższych odcinkach, by nie powstała struktura statyczna, mało zróżnicowana brzmieniowo, słowem taka, z jaką spotykamy się w całej *Missa Tu es Petrus* przypisywanej Palestrinie. W *Missa Constantia* ożywienie ruchu rytmicznego dwunastu głosów zespołu dodało fakturze lekkości.

Części mszy o obsadzie zmniejszonej do czterech głosów pisane są z dużym udziałem imitacji. W *Crucifixus* z *Missa Surge illuminare* wykorzystany został kontrast między fakturą homorytmiczną a imitacyjną dla podkreślenia słów: „*Et resurrexit*” oraz „*Et ascendit in caelum*”. Te ostatnie słowa w sposób typowy zilustrowane zostały ruchem linii melodycznej w górę (*anabasis*). W *Benedictus* ograniczenie obsady stało się sprzyjającą okolicznością, by prowadzić głosy na krótkim odcinku w sposób właściwy raczej dla utworów małogłosowych — ruchem równoległych tercji między altem i tenorem. W czterogłosowym *Crucifixus* z *Missa Pulchra es* faktura imitacyjna wynika z faktu, że ustęp ten jest przeniesieniem dużej części pięciogłosowego motetu Palestriny, będącego modelem dla mszy Aneria. Z powodu różnicy w liczbie głosów materiał motetu nie mógł zostać zacytowany we mszy bez zmian. Anerio wydobyl z utworu Palestriny to, co stanowiło w nim załazek techniki polichóralnej — przeciwstawianie sobie wyższych i niższych zestawów głosowych. *Christe* w *Missa Constantia* jest odcinkiem posługującym się długimi frazami i opiera się na dwóch tematach, zaprezentowanych na początku tej części przez parę głosów wchodzących równocześnie (chór I: canto, alto, t. 67–80). Tematy te, wielokrotnie powtarzane w różnych układach kontrapunktycznych i w odmianach wariacyjnych, stanowią właściwie jedyny materiał muzyczny tej części. W sposób bardziej tradycyjny, z wykorzystaniem jednej frazy tematycznej konstruowane są melizmatyczne części w *Missa Surge illuminare* i *Missa Pulchra*

es. Na przykład w *Crucifixus* z *Missa Constantia* każdy kolejny odcinek tekstu otrzymuje nową frazę przeprowadzaną imitacyjnie przez wszystkie głosy („*Crucifixus etiam pro nobis*”), bądź prezentowaną w parach głosów — quasi-dwuchórowo („*sub Pontio Pilato*”), bądź opracowaną homorytmicznie, jak w następującym po *Crucifixus* odcinku „*Et ascendit in caelum*” (przy słowach „*sedet ad dexteram*”).

Technika parodii we mszach Aneria

Główną cechą typowej mszy *ad imitationem* jest wykorzystanie materiału muzycznego z wyjściowej kompozycji wielogłosowej, co odróżnia technikę parodii od komponowania przy użyciu prekompozycyjnej melodii jednogłosowej (jak we mszy „tenorowej”, czy parafrazowej). Pociąga to za sobą możliwość zastosowania we mszy zarówno poszczególnych linii melodycznych, jak i całych struktur wielogłosowych, bądź tylko określonego ciągu następstw harmoniczných. Zapożyczenie polegające m.in. na cytowaniu całych wycinków siatki polifonicznej kompozycji wyjściowej stało się częstą praktyką zwłaszcza w drugiej połowie szesnastego wieku (np. u Palestriny²³, Victorii²⁴), choć doszło do głosu także i wcześniej (we mszach Gomberta²⁵). Owo wmontowywanie skomponowanej wcześniej struktury wielogłosowej dotyczyło przede wszystkim początku mszy, a w mniejszym stopniu również dalszych jej części.²⁶

O powszechności wykorzystania techniki parodiowania w drugiej połowie szesnastego wieku świadczy statystyka. W około połowie mszy skomponowanych przez Palestrinę (pięćdziesiąt cztery) materiał prekompozycyjny stanowiły utwory wielogłosowe, z których dwadzieścia trzy były jego własnymi kompozycjami, pozostałe natomiast stworzyli artyści głównie poprzedniej generacji. Ich język muzyczny nie odbiegał w sposób zasadniczy od stylu mistrza Pierluigiego.²⁷ Następne pokolenie kompozytorów rzymskich, do którego należeli F. Soriano (opublikował zbiór mszy w 1609 r.), G. F. Anerio (1614), A. Cifra (1621), V. Ugolini (1622), P. Agostini (1627), nie porzuciło techniki parodii. Jako modele do parodiowania twórcy ci najczęściej wykorzystywali utwory ze swojego dorobku lub dzieła autorów sobie współczesnych, również bliskie stylistycznie.

²³ Por. Johannes Klassen, *Das Parodieverfahren in der Messen Palestrinas* „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” XXXVIII 1954, s. 24–54.

²⁴ Por. Thomas N. Rive, *An Examination of Victoria's Technique of Adaptation and Reworking in his Parody Masses — With Particular Attention to Harmonic and Cadential Procedure* „Anuario Musical” 1969, s. 133–52.

²⁵ R. B. Lenaerts, *The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands* „The Musical Quarterly” 1950, XXXVI, s. 410–21.

²⁶ Omówienie teorii techniki parodii znalazło się w artykule A. Patalas, *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego*, „Muzyka” 1998, nr 2.

²⁷ Por. Q. W. Quereau, *Palestrina and the „Motteti del Fiore” of Jacques Moderne. A Study of Borrowing Procedures in Fourteen Parody Masses*, Yale 1974.

Wśród szesnastu mszy Aneria siedem z pewnością należy do typu *missa ad imitationem*. Jako materiał prekompozycyjny posłużyły mu przede wszystkim motety Palestriny: *Doctor bonus* i *Hic est vere martyr* (utwory wydane w 1563 roku), *Stella quam viderant Magi* i *Surge illuminare* (wyd. 1575) oraz *Pulchra es* (wyd. 1583). Ponadto *Missa La dove par ch'ogn'altro mi conforta* wykorzystuje madrygał Giovanniego Marii Nanino (wydany w 1596 r.), a *Missa Circuire possum Domine* — motet Angela Pierluigiego (wyd. 1584). Tytuł mszy *In te Domine speravi* (model nieznany) również wskazuje na przynależność do omawianego gatunku, natomiast za zaliczeniem do niego *Missa IV toni* oraz *Missa Constantia* (o nieznanym materiale prekompozycyjnym) przemawia procedura kompozytorska, podobna jak w innych mszach-parodiach Aneria. Nyal Williams, autor pracy doktorskiej poświęconej mszom Aneria²⁸, zaliczył do grupy parodii również jego opracowanie *Missa Papae Marcelli*. Nie możemy zgodzić się z tą opinią z dwóch powodów: 1) utwór ten został opublikowany jako kompozycja Palestriny²⁹; 2) procedura tego opracowania nie jest tożsama ze sposobem parodiowania przyjętym w innych mszach Aneria, co jednak stanowi odrębny problem badawczy.

Ponieważ Anerio czerpał materiał prekompozycyjny z dzieł mistrza Palestriny oraz z dorobku dwóch innych, nieco młodszych przedstawicieli szkoły rzymskiej, jego własna polifonia w dość łatwy sposób stopiła się z przejętymi od innych ukształtowaniami muzycznymi. Gdyby przyjąć kryteria przyjmowane przez ówczesnych teoretyków muzyki piszących o technice parodii³⁰, warsztat Aneria należałoby uznać za doskonały, ponieważ artysta wykorzystał we mszach niemal cały materiał przejęty z modeli. Przetwarzając je, nie zmieniał ani ich tonacji, ani liczby głosów kompozycji. Do pewnego stopnia wyjątek stanowił madrygał Nanina. *Missa La dove* została przetransponowana o kwintę niżej w stosunku do madrygału, otrzymała o jeden głos więcej (drugi cantus). Anerio zwiększył ponadto wartości nutowe, zmieniając jednak równocześnie *tempus imperfectum* na *imperfectum diminutum*, tak więc nie wprowadził rzeczywistej zmiany tempa. Prawdopodobnie chodziło jedynie o zachowanie konwencji notowania mszy z użyciem dłuższych wartości rytmicznych.

Utwory stanowiące dla Aneria materiał do parodiowania można podzielić na odcinki wedle podziału tekstu słownego oraz cezur muzycznych wynikających z zakończenia przeprowadzeń imitacyjnych. Liczba tak wydzielonych odcinków

²⁸ Nyal Z. Williams, *The Masses of Giovanni Francesco Anerio: A Historical and Analytical Study with a Supplementary Critical Edition*, North Carolina 1971 (pr. dokt. mikrof.).

²⁹ Wskazuje na to tytuł publikacji: *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioe, Iste confessor, Sine nomine, et di Papa Marcello, ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio...* [podkr. — A.P.].

³⁰ Najszerszej pisał o niej Pedro Cerone w *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Neapol 1613, s. 572–573. Twierdził, że kompozycja jest tym bardziej godna pochwały, im więcej materiału muzycznego przejmie z modelu.

waha się od sześciu (w *Stella quam viderant Magi*) do dwudziestu dziewięciu (w *Surge illuminare*). Jedynie w dwóch mszach kompozytor pominął jeden z takich fragmentów, wprowadzając jednak elementy zaczerpnięte ze wszystkich pozostałych części.³¹ W rezultacie nazbyt powierzchownych analiz Williams stwierdził błędnie, że z każdego modelu Anerio przejął jedynie trzy do pięciu odcinków i że miał w zwyczaju prezentować cały zapożyczony materiał już w *Kyrie*. Te stwierdzenia pragniemy poniżej skorygować.

Anerio, w przeciwieństwie do Palestriny, wprowadzał kolejne odcinki kompozycji wyjściowych w porządku odmiennym od pierwotnego. Pewną regularność w dyspozycji materiału wyjściowego zauważamy jedynie jeśli chodzi o początek i zakończenie głównych części *ordinarium missae*. *Missa Surge illuminare* wyjątkowo ujawnia tendencję do zachowywania porządku przyjętego w modelu. Generalnie stwierdzić należy, że pierwsza fraza każdego modelu otwiera następujące części kompozycji mszalnych Aneria: *Kyrie* (I), *Gloria*, *Credo*, *Crucifixus* (prócz *Missa Surge illuminare*), *Sanctus*, *Benedictus* (prócz *Missa In te Domine speravi*), *Agnus Dei* (I i II). Pierwszych kilka taktów każdej mszy (aż do osiemnastu w *Missa Stella quam viderant magi*) stanowi cytat całej struktury początkowej modelu. Anerio wprowadził w nich mało istotne zmiany, które można sklasyfikować jako: 1) wypełnienie skoków krokami sekundowymi w funkcji ozdobników; 2) połączenie dwóch nut tej samej wysokości w jedną o większej wartości rytmicznej; 3) pominięcie niektórych zdobień; 4) zmiany rytmiczne wprowadzone w celu uniknięcia mniej poprawnych z punktu widzenia kontrapunktu ruchów wszystkich głosów w jednym kierunku; 5) wypełnienie dłuższych pauz, które w modelu powodują zmniejszenie liczby głosów; 6) wprowadzenie dźwięku w miejsce pauzy, która pierwotnie oddzielała od siebie dwie frazy. Początki dalszych głównych części mszy nie powtarzają dosłownie początku *Kyrie* (I). Anerio zmienił w nich: 1) porządek wejścia głosów; 2) rytm w każdej części dostosowany do innego tekstu słownego. Wyjątkami są *Agnus Dei* z *Missa La dove*, które jest dosłownym powtórzeniem *Kyrie* (I) oraz *Agnus Dei* z *Missa Constantia*, które powtarza 30 taktów z *Kyrie* (I). Czasami wprowadzany jest jedynie motyw czołowy tematu i to tylko w niektórych głosach. Frazy prekompozycyjne podlegające wspomnianym zmianom można jednak dość łatwo zidentyfikować dzięki zachowaniu ich motywów czołowych. Ponieważ Anerio potrafił stopić własny styl z tym reprezentowanym w materiale prekompozycyjnym, niekiedy trudno jest odróżnić struktury zapożyczone od oryginalnie skomponowanych.

Kompozytor najczęściej umieszczał materiał zaczerpnięty z zakończenia modelu pod koniec części mszy, lecz nie na samym ich końcu. Zwykle tuż przed ka-

³¹ Anerio nie zaczerpnął materiału ze wszystkich odcinków motetu *Hic est vere Martyr*, lecz z utworu tego zachowały się jedynie dwie części: *Kyrie* i *Gloria*, nie możemy więc definitywnie określić stopnia zapożyczeń w tym utworze.

dencją zapożyczony materiał pojawia się tylko w jednym głosie. Na przykład w zakończeniu *Missa La dove* jedynie linia basu przypomina frazę z modelu. Anerio nigdy nie cytował zakończeń modelu bez jakiejś zmiany. Najściślejsze związki obserwujemy pomiędzy motetem i mszą *Doctor bonus*, choć typową dla utworu Palestriny kadencję złożoną z następstw współbrzmień IV–I Anerio pomiął, wprowadzając w jej miejsce — podobnie jak czynił to w *Missa Papae Marcelli* — kadencję typu V–I. W trzech mszach (*Missa Doctor bonus*, *Missa Circuire* oraz *Missa In te Domine*) ostatnie *Agnus Dei* zawiera kanon dwugłosowy, co powoduje, że materiał prekompozycyjny zajmuje w nich mniej miejsca i ogranicza się do motywów czołowych. *Missa Doctor bonus* kończy się inną frazą niż ostatnia w motecie. Części *Gloria*, *Credo*, *Kyrie* (II) i *Agnus Dei* (I) zamknął Anerio przy użyciu środkowej, czwartej frazy motetu. Fraza ta jest dużo bardziej płynna, szerzej rozbudowana niż ostatnia. Zbudowana w oparciu o frazę czwartą struktura wielogłosowa kończy się jednoczesną kadencją wszystkich głosów (tworzą ją współbrzmienia V–I), podczas gdy motet zamyka następstwo współbrzmień IV–I.

Procedura zapożyczania struktur, fraz lub motywów w środku mszy jest analogiczna do tworzenia ich początków i zakończeń. Kompozytor albo cytuje całe struktury wielogłosowe, które może modyfikować w zależności od formy tekstu słownego, albo czerpie z modelu jedynie materiał melodyczny pojedynczych głosów (lub dwugłosu), a bardzo często jedynie motywy czołowe fraz. Fraza jednogłosowa lub motyw może stać się we mszy tematem nowej imitacji. W dłuższych częściach (*Gloria*, *Credo*) Anerio wprowadza również odcinki homorytmiczne, lecz msze-parodie są o wiele mniej homorytmiczne niż jego *missae breves*. Kompozytor głównie wybiera jednak pomiędzy fakturą imitacyjną a quasi-imitacyjną. Odcinki ściśle homorytmiczne najczęściej nie zawierają materiału prekompozycyjnego, ponieważ ten na ogół nie zawiera ustępów pisanych *nota contra notam*.

Williams uszeregował msze *ad imitationem* Aneria w kolejności, która miała odzwierciedlać stopień zależności pomiędzy modelem a mszą, w porządku rosnącym. Niestety Williams odnalazł we mszach jedynie część faktycznie występującego w nim materiału prekompozycyjnego, stąd też przyjęty przez niego porządek okazał się niewłaściwy. Sugerował on, że każde zapożyczone z modelu przeprowadzenie jest cytowane jako struktura wielogłosowa przynajmniej raz we mszy, najczęściej w *Kyrie*. Sugestie w tym względzie mijają się z prawdą, ponieważ niektóre odcinki modelu występują we mszy wyłącznie w postaci jednogłosowej, a także pewne struktury nie pojawiają się wcześniej niż w *Gloria* czy *Credo*. Trudno w istocie ułożyć nowy porządek analogiczny do zaproponowanego przez Williamsa, ponieważ wszystkie msze czerpią z modelu bardzo wiele materiału. Być może *Missa La dove* mogłaby otwierać taką listę, lecz z pewnością nie *Missa Surge illuminare* wymieniona przez Williamsa na pierwszym miejscu. Odnalazł on jedynie trzy (nr I, III i IX) spośród dwudziestu ośmiu fraz motetu, podczas

gdy Anerio w rzeczywistości umieścił w swym utworze aż dwadzieścia trzy z nich (pomiędzy frazy XXI–XXV).³²

Missa Surge illuminare jest interesującym przykładem wykorzystania materiału motetu przeznaczonego również na dwa chóry. Dzięki temu możemy dokonać porównania techniki parodii u Aneria na gruncie utworów jedno- i dwuchórowych. W utworach jednochórowych składnikami przejmowanymi z modeli są przede wszystkim motywy, w dalszej kolejności pojedyncze głosy, a wreszcie zmodyfikowane struktury wielogłosowe. W *Missa Surge illuminare* w pierwszym rzędzie zastosowane zostały całe odcinki wielogłosowe, następstwa akordów i pomysły fakturalne.

W motecie *Surge illuminare* zarówno *prima*, jak *secunda pars* kończy ten sam odcinek imitacyjny. Utwór rozpoczyna się przeprowadzeniem imitacyjnym w pierwszym chórze, ale już druga fraza przynosi zmianę faktury na zbliżoną do homorytmicznej, przechodzącą w dialog między chórami. Palestrina prezentuje zwykle frazę w obu chórach, przy czym chór drugi najczęściej powtarza materiał pierwszego, niekiedy przy udziale transpozycji. Nie ma wyraźnego kontrastu między chórami. *Tutti* powstaje jako kumulacja dwóch nakładających się chórów, które nie wchodzi jednocześnie. Brak szybkiej wymiany chórów, prócz opracowania odcinka „*et gloria eius*”.

Początki głównych części *Missa Surge illuminare* (por. tab. 4) oraz inicjum w odcinkach *Christe*, *Benedictus*, *Et iterum* naśladują imitacyjny początek motetu i cytują jego pierwszą frazę. W *Kyrie* (I) bez zmian przejętych zostało pierwszych osiem taktów motetu, a imitacja — inaczej niż u Palestriny — objęła oba chóry. W *Christe* kompozytor wykorzystał jako temat imitacji szóstą frazę motetu, pierwotnie opracowaną w fakturze zbliżonej do homorytmicznej. W *Sanctus* druga fraza modelu posłużyła za kontrapunkt dla pierwszej, w rezultacie czego powstało przeprowadzenie dwutematyczne. Ostatnia fraza motetu zamyka *Kyrie* (II), *Osanna* (I) i *Osanna* (II), występując w głosie basowym (u Aneria to właśnie bas cytuje najczęściej materiał ostatniej frazy modelu, przejmowana jest tym samym sekwencją akordów). W *Credo* i *Agnus Dei* ostatnią frazę wykonują odpowiednio *canto primo* oraz dwa głosy *canto*. Cała wielogłosowa struktura zamykająca motet pojawia się również w *Kyrie* (II) oraz w środku i pod koniec *Credo*.

Anerio przejął z motetu Palestriny również pomysły fakturalne. Po imitacyjnym początku mszy faktura zmienia się na homorytmiczną, co stanowiło dość nie-

³² Błąd w badaniach Williamsa wynikał między innymi z faktu, że muzykolog porównując mszę i motet posłużył się wydaniem dzieł Palestriny dokonany przez Casimiriego. W tomach tej publikacji motet *Surge illuminare*, opublikowany według druku z 1575 roku, zawiera tylko jedną część. Wydany dopiero w 1981 roku inny tom tej samej serii *Opera omnia*, zawierający polichóralne dzieła Palestriny, podaje również drugą część motetu, zachowaną w rękopisie należącym do rzymskiej Cappella Giulia. Właśnie na tej wersji motetu Anerio oparł swą mszę.

zwykle rozwiązanie na tle utworów wcześniej komponowanych. *Gloria* wykazuje najściślejsze związki z motetem, zawiera bowiem materiał muzyczny większości odcinków modelu (prócz fraz XXI–XXV). Materiał prekompozycyjny został w tej części zaprezentowany w oryginalnym porządku, zacytowanych zostało wiele struktur wielogłosowych, zachowana jakość i kolejność kadencji. Anerio w większości przypadków zrezygnował z powtarzania odcinka tekstu przez oba chóry, z wyjątkiem opracowania „*Benedictimus te, Adoramus te, Glorificamus te*”, w którym wyliczenie w tekście słownym zasugerowało oparcie się na jednej strukturze muzycznej przy pierwszym pokazie zacytowanej dosłownie (struktura frazy III motetu). *Gratias*... oparte zostało na materiale czwartego odcinka motetu, tym bardziej odpowiednim, że utrzymanym w „tanecznym” metrum nieparzystym. Z uwagi na różnice w długości tekstu między modelem a mszą Anerio umieścił w środku cytowanej struktury wielogłosowej trzy takty z własnej inwencji. W tym przypadku parodiowanie ograniczyło się do przejścia z modelu głównie następstwa akordów, a jedynym głosem cytowanym dosłownie jest canto primo. Podczas gdy w pierwszej części *Gloria* kompozytor umieścił materiał z *prima pars* motetu, w odcinku drugim od słów „*Qui tollis peccata mundi*” wplótł materiał pochodzący z *secunda pars*. W *Credo* związki modelu ze mszą są już nieco luźniejsze — dużo mniej tu cytatów struktur polifonicznych, więcej przejętych pojedynczych linii melodycznych lub motywów. Ich kolejność jednak w dalszym ciągu stanowi odwzorowanie ich pierwotnego porządku. Co więcej, drugą frazę w motecie podzielił Palestrina na dwie cząstki: trzygłosową i czterogłosową. W *Credo* pomysł ten posłużył do wewnętrznego skontrastowania odcinków „*factorem caeli / et terrae*” oraz „*visibilium omnium / et invisibilium*”. Opracowanie odcinka „*Et resurrexit*” przypomina czwartą frazę motetu jedynie z powodu użycia tego samego metrum i kilku podobnych współbrzmień. Przy „*et ascendit in coelum*” nie ma bezpośrednich nawiązań do modelu, ale kształt linii melodycznej głosów canto i basso prowadzonych równolegle przypomina ósmą frazę motetu. Fraza pochodząca z ostatnich czterech taktów modelu posłużyła (przewrotnie) jako temat imitacji przy słowach „*non erit finis*”.

Missa Surge illuminare stanowi mistrzowski przykład rozwijania i przekształcania materiału prekompozycyjnego, którym są nie tylko frazy, motywy, struktury polifoniczne, ale również pomysły fakturalne i harmoniczne oraz sposób traktowania chórów. Szczególnie przypadki swobodniejszego wplatania motywów z motetu pokazują, jak dalece potrafił Anerio stopić własne rozwiązania muzyczne z pomysłami Palestriny. Powyższa analiza potwierdza dużą bliskość języka muzycznego (głównie melodyki) obu twórców.

Tabela 4. Rozmieszczenie materiału prekompozycyjnego we mszach *Surge illuminare* i *Pulchra es*³³

Tekst mszy	Materiał prekompozycyjny w <i>Missa Surge illuminare</i>	Materiał prekompozycyjny w <i>Missa Pulchra es</i>
<i>Kyrie eleison</i> <i>Christe eleison</i> <i>Kyrie eleison</i>	struktura I; II, III VI IX, struktura IX	struktura I; frazy I', II struktura II' VI, VI', struktura VII, struktura VIII, struktura VIII'
<i>Et in terra</i> <i>pax hominibus bonae voluntatis</i> <i>benedicimus te</i> <i>adoramus te glorificamus te</i> <i>magnam gloriam tuam</i> <i>Domine Deus Rex</i> <i>Deus Pater omnipotens</i> <i>Domine Fili</i> <i>unigenite</i> <i>Domine Deus Agnus Dei</i> <i>Filius Patris</i> <i>Qui tollis peccata mundi</i> <i>miserere nobis</i> <i>qui tollis peccata mundi</i> <i>suscipe</i> <i>nostram</i> <i>qui sedes</i> <i>ad dexteram Patris</i> <i>miserere nobis</i> <i>quoniam tu solus sanctus</i> <i>tu solus Dominus</i> <i>tu solus altissimus</i> <i>cum Sancto Spiritu</i> <i>in gloria</i> <i>Dei Patris amen</i>	I II struktura III III IV V struktura VI struktura VII struktura VIII IX X, struktura X XI, struktura XI XII XIII XV struktura XVI struktura XVII struktura XVIII XIX struktura XX XXVI struktura XXVII XXVIII [=IX]	I I IV, IV' V VI VI' VI IV IV' IV' elementy struktury VII' struktura VIII, VIII'
<i>Patrem omnipotentem</i> <i>factorem caeli et terrae</i> <i>visibilium omnium et invisibilium</i>	I II II	I

³³ Termin „struktura” oznacza cytaty wielogłosowej struktury muzycznej.

<i>et in unum Dominum Iesum Christum</i>	XIV	
<i>Filium Dei unigenitum et ex Patre natum</i>	XIV struktura V	struktura II'
<i>Deum de Deo lunem de lumine Deum verum de Deo vero</i>	VI VII struktura VII	
<i>genitum non factum per quem omnia facta sunt qui propter nos homines Et incarnatus est</i>	VIII IX	I struktura II'
<i>Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos cuius regni non erit finis</i>	III IV VIII IX	struktura I struktura I struktura II struktura II'i II'' III'
<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem qui ex Patre Filioque procedit simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per Prophetas</i>	IV, IV IV X XII, struktura XII	IV, IV, IV' V struktura VIII I'
<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi Amen</i>	IX struktura IX IX IV, IV IV X XII, struktura XII IV struktura XXVII VIII struktura XXVIII [=IX] IX	V struktura VIII I' IV IV' V VI struktura VIII; VIII'
<i>Sanctus Dominus Deus Sabaoth pleni sunt caeli et terra Osanna in excelsis (I)</i>	I + II III V VI, IX	I, I struktura II II' struktury VIII'i VIII

<i>Benedictus qui venit in nomine Domini</i>	I	I
<i>Osanna in excelsis (II)</i>	IX	II'
<i>Agnus Dei</i>	I	VIII'
<i>qui tollis peccata mundi</i>	II	struktura II'
<i>miserere nobis</i>	IX [=XXVIII]	VIII'

W *Missa Pulchra es* sposoby wykorzystania materiału prekompozycyjnego są analogiczne jak w *Missa Surge illuminare*. Ponieważ tym razem modelem dla mszy dwuchórowej stał się pięciogłosowy motet Palestriny, najściślej związek z modelem (cytaty struktur nr I–V i VIII) wykazuje część *Crucifixus* (*Credo*, t. 60–105) o obsadzie zmniejszonej do jednego chóru.

Missa Constantia — czy msza *ad imitationem*?

Do chwili obecnej nie udało się odnaleźć utworu będącego materiałem prekompozycyjnym dla *Missa Constantia*.³⁴ O zaliczeniu tej mszy do typu *ad imitationem* świadczy jednak powracający w toku utworu materiał muzyczny, którego udział w poszczególnych odcinkach cyklu mszalnego prezentuje tabela 5. W toku analizy z utworu wyabstrahowanych zostało dziewięć fraz melodycznych (por. przykłady), których powtarzalność wskazuje na pochodzenie z utworu modelowego. (Oczywiście nie znaczy to, że msza nie zawiera innych jeszcze elementów zaczerpniętych z kompozycji wyjściowej, tych jednak bez znajomości modelu nie da się dostrzec.) Rozmieszczenie wymienionych fraz w toku mszy odznacza się podobną regularnością, jak w innych mszach *ad imitationem* Aneria. Zauważamy więc wprowadzenie frazy I oraz jej wariantu melodycznego oznaczonego jako I' na początku każdej głównej części cyklu mszalnego, stosowanie w zakończeniach *Gloria* i *Sanctus* struktury dwutematycznej zawierającej frazy VII i VIII, identyczne zakończenie części *Kyrie* i *Agnus Dei*. Dalsze stwierdzenia mogą mieć charakter w dużym stopniu hipotetyczny. Kolejność wprowadzanych fraz wydaje się dość swobodna w stosunku do kolejności przyjętej w *Kyrie*, być może tożsamej z porządkiem modelowym. *Kyrie* zawiera wszystkie frazy powtarzane w kolejnych fragmentach *ordinarium missae*, co bardziej upodabnia *Missa Constantia* do *Missa Pulchra es*, niż do *Missa Surge illuminare*. Kilkakrotne współwystępowanie dwutematycznych odcinków złożonych z fraz V+VI oraz VII+VIII może wskazywać na przejście z kompozycji wyjściowej całych struktur polifonicznych. Powyższa, z konieczności niekompletna, analiza *Missa Constantia* dowodzi, że jej związek z materiałem prekompozycyjnym musiał być dość duży, a więc że utwór ten w za-

³⁴ Dokonano porównania materiału muzycznego mszy Aneria z utworami wydanymi w *Opera omnia* Palestriny pod redakcją F. X. Haberla.

kresie techniki parodii został potraktowany podobnie jak dwie zachowane msze polichóralne.

Tabela 5. Rozmieszczenie materiału prekompozycyjnego w *Missa Constantia*

Tekst mszy	Materiał prekompozycyjny
<i>Kyrie eleison</i> (I) <i>Christe eleison</i> <i>Kyrie eleison</i> (II)	I, I', II, I', III, IV, I' V+VI VII+VIII, VIII', IX
<i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis</i> <i>Laudamus te</i> <i>Domine Deus, Rex caelestis unigenite</i> <i>Domine Deus, Agnus Dei</i> <i>Qui tollis peccata mundi miserere nobis</i> <i>[ad dexteram Patris] miserere nobis</i> <i>tu solus sanctus</i> <i>cum Sancto Spiritu</i> <i>in gloria Dei Patris</i>	I, I' IV II V VII+VIII' VII+VIII, VII+VIII' V+VI V VII+VIII' IV I, I' VII+VIII
<i>Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium</i> <i>Qui propter nos homines et propter nostram salutem</i> <i>Crucifixus etiam pro nobis sedet ad dexteram Patris</i> <i>Et iterum venturus est cum gloria iudicare in remissionem peccatorum resurrectionem mortuorum venturi saeculi Amen</i> <i>Sanctus</i> <i>pleni sunt</i> <i>Osanna in excelsis</i> (I) [częściowo = <i>Kyrie</i> (II)] <i>in nomine Domini</i> <i>Osanna in excelsis</i> (II) [= <i>Osanna</i> (I)]	I, I' VII+VIII' VII I V VII+VIII' VII I, I', II, III I, I' III, I VII+VIII VII VII+VIII
<i>Agnus Dei</i> [= <i>Kyrie</i> (I) t. 1–29, 48–66] <i>qui tollis peccata mundi miserere nobis</i> <i>miserere nobis</i> [od t. 79 = <i>Kyrie</i> (II) od t. 176]	I, I', II, I', IV, I' VIII' VII IX

Przykłady

Fraza I



Faza I'



Faza II



Faza III



Faza IV



Faza V



Faza VI



Faza VII



Faza VIII



Fraza VIII'



Fraza IX



Podsumowanie

Twórczość mszalna G. F. Aneria stanowi część jego dorobku najsilniej związaną ze stylistyką Palestriny obecną w jego opracowaniach *ordinarium missae*. Zasadnicze elementy warsztatu muzycznego autora *Missa Constantia* pozostały niezmiennie przez cały okres jego aktywności artystycznej. Dominujący typ stanowiły w jego dorobku msze *ad imitationem*, w których metoda wykorzystania materiału prekompozycyjnego pozostawała w zgodzie z praktyką parodiowania wykształconą w szesnastym stuleciu. Msze królewskiego kapelmistrza powstałe w okresie jego działalności w Polsce stanowią swoistą kontynuację nurtu zapoczątkowanego na dworze Wazów przez Asprilia Pacellego, choć ujawniają tendencję do zwiększania liczby chórów, a więc zwrot w kierunku tak zwanego stylu monumentalnego. Jednocześnie dostrzec można dążenie do coraz większego zróżnicowania fakturalnego, a w szczególności do wprowadzania krótszych fraz chóralnych utrzymanych w fakturze homorytmicznej, sprzyjających szybkiemu dialogowi chórów, eksponowaniu efektu ich przestrzennego rozmieszczenia oraz zdynamizowaniu przebiegu muzycznego. W zakresie barwy brzmienia zespołu utrzymana została predylekcja do wykorzystania chórów niezróżnicowanych pod względem składu, pozbawionych instrumentalnych głosów melodycznych, natomiast bardziej różnorodne, ciekawsze pod względem barwy stały się — zwłaszcza w *Missa Constantia* — ustępy małogłosowe.

SUMMARY

The Mass pieces of G. F. Anerio, capellmeister at King Sigismund III's court, constitute the part of his musical achievements, most closely connected with the stylistics of Palestrina present in his renditions of *ordinarium missae*. Amongst the Masses by Anerio one can find the pieces using pre-composition material and thus belonging to the type of *missae ad imitationem* and the Mass with *cantus firmus*. a set of three *missae breves* is formally and structurally distinctive. The whole

of achievements in the area of Masses is divided into unichoral and polychoral pieces. The essential elements of the music techniques of the composer of *Missa Constantia* did not change during the whole period of his artistic activity. Predominant in his achievements was the type of *ad imitationem* Masses (they also included *Missa Constantia*, based on an unknown model, composed to honour Sigismund III's wife) where the method of the use of pre-composition material is in conformity with the practice of parodying, developed in the sixteenth century. The Masses by the royal capellmeister composed during the period of his activities in Poland are a specific continuation of the trend started on the Vasa court by Asprilio Pacelli, although they reveal a tendency to increase the number of choruses, that is a turn towards the so-called monumental style. At the same time one can observe a tendency towards an ever-increasing formal diversity, in particular to introduce shorter choral phrases employing homorhythmic texture, conducive to a rapid dialogue of the choruses, emphasis on the effect of their spatial arrangement, and to dynamizing the musical course. As regards the tone of the sound of the choir, the tendency was retained for using choruses not differentiated in respect of their composition, devoid of instrumental melodic voices, whereas far more varied and tonally more interesting were — especially in *Missa Constantia* — low-voice passages.