

Tomasz Jasiński

Lublin

## MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY FIGURA — STYL

Na tle dziejów muzyki zachodnioeuropejskiej polifonia późnego renesansu odsłania swoje dwa podstawowe wymiary. Rozpatrywana pod kątem czysto muzycznym jawi się jako ukoronowanie przeszłości, zamknięcie ewolucji średniowieczno-renesansowego kontrapunktu, jako apogeum i synteza wielowiekowego rozwoju technik kompozytorskich i metod kształtowania formy muzycznej. Widziana w aspekcie wyrazowości dzieła muzycznego ukazuje obok zwieńczenia tradycji, konstytuowanie się zupełnie nowego idiomu relacji słowo-dźwięk, który określi przyszłą epokę stylistyczną i zostanie wpisany w proces kompozytorski, rozumienie stylu muzycznego oraz w idee estetyczne.

Związki muzyki z tekstem w XVI-wiecznej polifonii kształtowane były przez różne kategorie. W symbolikach liczbowej i dźwiękowej, będących pozostałością XV-wiecznego konstruktywizmu, odwoływano się do sfery wybitnie intelektualnej. Wydobyć treść tekstu to symboliczne znaczenie określonej liczby dźwięków, proporcji liczbowych rozmaitych układów muzycznych etc., czy też interwałowych i solmizacyjnych konfiguracji melodycznych. Całkowitą przeciwwagą było już par excellence XVI-wieczne malarstwo dźwiękowe. Bezpośrednie, często niemal sensualistyczne oddziaływanie muzyki miało tu za podstawę m. in. imitazione della natura. W onomatopeicznym malarstwie dźwiękowym odwoływano się do wyobraźni, do uchwycenia wzajemnej przystawalności zjawisk muzycznych i pozamuzycznych. Stąd konkretyzowała się idea odwzorowania czyli przedstawienia sugestywnego obrazu dźwiękowego. Inną nie mniej ważną formą kreowania warstwy semantycznej i emocjonalnej w dziele muzycznym była interpretacja słowa i tekstu. Określone kształty muzyczne mogły interpretować daną strukturę semantyczną: podkreślać jej doniosłość i wskazywać na jej znaczenie, zawartość emocjonalną, a nawet na zabarwienie etyczne<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Na temat związków muzyki z tekstem w polifonii XVI w. por. m. in.: Hellmuth Christian Wolff: *Die Musik der alten Niederländer*. Lipsk 1956; Franz Stock: *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen der Niederländer zwischen Josquin und Lasso*. „Kirchenmusikali-

Wymienione sposoby kształtowania związków między muzyką a tekstem bardzo często łączyły się ze sobą. Chodzi tu przede wszystkim o fuzję malarstwa dźwiękowego i wyjaśniania słowa. „Wortausdeutung” mogła być osiągnięta, jak np. u Lassa, za pomocą określonego zastosowania „Tonmalerei”. U niektórych kompozytorów (m.in. Lechnera) interpretacje takie mogły być dodatkowo wzbogacone przez symbolikę liczb<sup>2</sup>. Rozwiązań indywidualnych było bardzo wiele, a wyraziste interpretacje tekstu znajdujemy na przestrzeni całego XVI w. Zjawisko jednak, jeśli chodzi o pierwszą połowę stulecia, miało charakter incydentalny. Dotyczyło wybranych kompozytorów z kręgu musica reservata, w sposób specjalny zaś — Josquina des Près<sup>3</sup>. Dopiero w drugiej połowie XVI w. staje się powszechne.

Aspekt ilościowy, niewątpliwie ważny, nie jest jednakże najistotniejszy. Doniosłość krystalizowania się nowej wyrazowości zawiera się w określonej ewolucji malarstwa dźwiękowego i wyjaśniania słowa. Zabiegi ilustracyjne i interpretacyjne przestały być stopniowo oderwanymi od siebie i „przypadkowo” osiąganymi rezultatami. Późny renesans — przy całym istniejącym zróżnicowaniu — przynosi dość daleko posuniętą ich standaryzację. Określone kształty muzyczne zostają „przypisane” odpowiednim słowom i afektom. Figura musica nabiera dzięki temu określonego znaczenia, a w konsekwencji staje się nośnikiem treści, emocji, stanu etc.<sup>4</sup> Umożliwia to powstanie koncepcji muzycznego przedstawiania afektu<sup>5</sup>. Wyłaniają się równocześnie pierwsze verba affectum, słowa o określonej emocji, które winny być odpowiednio wyrażone w strukturze muzycznej<sup>6</sup>.

sch es Jahrbuch” t. XLI 1957 s. 20—63; Horst Leuchtmann: *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*. Strasburg, Baden-Baden 1959; Heinrich Weber: *Die Beziehungen zwischen Musik und Text in den lateinischen Motetten Leonhard Lechners*. Hamburg 1961; Bernhard Terschluße: *Das Verhältnis der Musik zum Text in den textgleichen Motetten des XVI. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der „Cantiones sacrae” von Hans Leo Hassler*. Hamburg 1964; Willem Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven 1968.

<sup>2</sup> Bernhard Meier: *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” t. XLVII 1963 s. 81—85; Heinrich Weber: op. cit., s. 86—94.

<sup>3</sup> O związkach XVI-wiecznej retoryki muzycznej z musica reservata piszą: Heinz Brandes: *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin 1935 s. 68—81; Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.—18. Jahrhundert*. Würzburg 1941 s. 26.

<sup>4</sup> Jw., s. 29. Heinrich Weber ujął problem następująco: „An zahlreichen Beispielen ist gezeigt worden, dass alle grossen Komponisten des 16. Jahrhunderts bestimmte Textbedeutungen mit ebenso bestimmten musikalischen Stilmitteln ausdrücken. Die genauere Entsprechungen, die dabei deutlich geworden sind, lassen sich nicht mehr als eine zufällige Konvergenz «tonmalerischen» Bemühens erklären, sondern erwecken den Anschein bewusst angewandeter und allgemein verstandener Ausdrucksformen”. Heinrich Weber: op. cit., s. 116.

<sup>5</sup> Jak zwraca uwagę Unger, nie chodziło jedynie o wzbudzenie afektu, ale o jego przedstawienie. Por. Hans-Hainrich Unger: op. cit., s. 26—29.

<sup>6</sup> Już na początku XVII stulecia Johannes Nucius przedstawił obszerną grupę verba affectum. Por. Hans-Heinrich Unger: op. cit., s. 38.

Konwencja zaistniała najpierw w praktyce kompozytorskiej. Rychło jednak zauważona przez teorię skodyfikowana została w system, który niemal od razu wybił się na jedną z głównych inspiracji dla praktyki muzycznej. Archetypowe ujęcie Joachima Burmeistera zintegrowało określone konwencje XVI-wiecznej polifonii ze sztuką retoryki. System figur muzycznych (później: muzyczno-retorycznych) stworzony został na wzór retoryki. Zidentyfikowane, nazwane i zdefiniowane przez teoretyka figury muzyczne były swoistą transmisją środków retorycznych<sup>7</sup>. W swojej nauce figur Burmeister wyróżnił 27 typów struktury muzycznej. Można je uporządkować w sześć grup:

1) imitacje i figury związane z imitacją: fuga imaginaria (kanon), fuga realis (imitacja, w której uczestniczą wszystkie głosy, nie będąca kanonem), anaphora (imitacja w kilku głosach, odbywająca się w ramach utworu na większą liczbę głosów niż ta, która dotyczy imitacji), apokope (imitacja zrealizowana nie we wszystkich głosach, urwana, niekompletna), preambule (głos uzupełniający, towarzyszący imitacji), hypallage (imitacja w ruchu przeciwnym), metalepsis (fuga podwójna, imitacja dwóch fraz);

2) figury będące określonymi środkami kompozytorskimi: noema (krótki odcinek nota contra notam w kompozycji polifonicznej), aposiopesis (pauza generalna), supplementum (rozwijanie linii melodycznej na tle dłuższej nuty finałowej), pathopoeia (chromatyka, pochody melodyczne z udziałem dźwięków alterowanych, obcych dla modus);

3) figury powtórzeniowe: analepsis (noema powtórzona na tym samym stopniu przez odmienny zestaw głosów), mimesis (noema powtórzona na innym stopniu przez odmienny zestaw głosów), anadiplosis (powtórzona mimesis), anaploke (powtórzenie partii wielogłosowej przez drugi chór), palilogia (powtórzenie odcinka melodycznego na tym samym stopniu), climax (powtórzenie odcinka melodycznego na innym stopniu), auxesis (powtórzenie tego samego odcinka tekstu ze zwiększeniem liczby głosów i wzrostem wysokości dźwięków);

4) figury związane z brzmieniem i traktowaniem dysonansów: fauxbourdon (następstwo akordów sekstowych), congeries (wariant fauxbourdonu — naprzemienne następstwo trójdźwięków w postaci zasadniczej i akordów sekstowych), commissura albo symblema (dysonans przejściowy na słabej części taktu), syneresis albo syncope (dysonująca synkopa utworzona na mocnej części taktu), pleonasmos (powiązanie figur commissura i syneresis albo nagromadzenie synkop przed kadencją), parrhesia (septyma lub kwinta zmniejszona jako dysonans przejściowy);

5) figury melodyczne: hyperbole (przekroczenie górnej granicy ambitus określonego przez normy modalne), hypobole (przekroczenie dolnej granicy ambitus określonego przez normy modalne);

<sup>7</sup> O relacjach między figurami muzycznymi a figurami retorycznymi por.: Hans-Heinrich Unger: op. cit., s. 64—67; Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber 1985.

6) hypotyposis (obrazowe, ożywiające przedstawienie treści tekstu)<sup>8</sup>.

Figury te stanowiły z jednej strony środki kompozytorskie, z drugiej — dźwiękowe media dla wyrażenia mniej lub bardziej określonych treści tekstu<sup>9</sup>. Aparat Burmeistera tylko częściowo odzwierciedla stan zaawansowania późnoreniesansowej retoryki muzycznej. Dzisiejsze badania ujawniły znacznie szerszy arsenał figur muzyczno-retorycznych wówczas używanych (m.in. metabasis, suspiratio, exclamatio<sup>10</sup>). Sprecyzowane zostało też znaczenie jednej z centralnych figur — hypotyposis, będącej nie tyle pojedynczą figurą, co klasą figur<sup>11</sup>. Klasa hypotyposis obejmowała zarówno figury skonwencjonalizowane w XVI w., o nazwach utworzonych ex post w epoce baroku (anabasis, catabasis, circulatio, fuga, alio nempe sensu), jak i zupełnie indywidualne, nie nazwane przykłady malarstwa dźwiękowego. Należy podkreślić, że wiele figur stało się w drugiej połowie XVI w. powszechnie przestrzeganyymi konwencjami wyrazowymi<sup>12</sup>. Dotyczy to na pewno: anabasis (dla wyrażenia wstępowania, powstawania, afektów radosnych, pozytywnych), catabasis (zstępowania, opadania, afektów smutnych, negatywnych), aposiopesis (śmierci, końca, milczenia, wieczności), hypallage (sprzeciwiania się, odwrócenia), fauxbourdon (płacz, bólu, grzechu, fałszu, nieprawości), circulatio (krążenia, otaczania). Jest to część powstającego kodu semantyki dźwiękowej, w aspekcie genetycznym, opartej na konwencji, pod względem zaś funkcji (tak

<sup>8</sup> Przedstawienie zestawu figur Burmeistera i ich definicji na podstawie: Hans-Heinrich Unger: op. cit.; Dietrich Bartel: op. cit.; Heinz Brandes: op. cit.; Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel—Bazylea 1955.

<sup>9</sup> Por. Heinrich Weber: op. cit., s. 128—133. Sam Burmeister nie określał dokładnie, jak w sensie interpretacyjnym winny być stosowane figury. Zalecał natomiast naśladowanie w tym względzie innych kompozytorów. Efekty w przyjęciu takiej postawy są widoczne w relacji figur Lassa i jego ucznia, Lechnera. Martin Ruhnke: op. cit., s. 162—163.

<sup>10</sup> Martin Ruhnke: op. cit.; Franz Stock: op. cit. Figura exclamatio była pojmowana bardzo różnie, m. in. jako skok seksty małej w górę, afektowana noema, wznoszenie melodii na drobnych wartościach nutowych, także jako mająca wiele odmian maniera wykonawcza. Por. Hans-Heinrich Unger: op. cit., s. 77; Arnold Schmitz: [hasło] *Figuren, musikalisch-rhetorische*. W: *MGG IV* 1955 szp. 181; Karol Mrowiec: *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*. Kraków 1972 s. 153—154; Dietrich Bartel: op. cit., s. 167—170; Zygmunt M. Szwejkowski: *Miedzy kunsztem a ekspresją. I. Florencja*. Kraków 1992 s. 100—107; Wiesław Lisecki: *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*. „Canor” 1993 nr 3 s. 21.

<sup>11</sup> „Hypotyposis—Klasse”, por. Arnold Schmitz: op. cit., szp. 179.

<sup>12</sup> Stopień skonwencjonalizowania pewnych figur udokumentował Weber, porównując np. melodyczne ujęcia słów „in caelo et in terra” (za pomocą hyperbole i hypobole) w dziełach Lassa, Palestriny, Josquina, Lechnera, Hasslera. Heinrich Weber: op. cit., s. 26. Doskonałą egzemplifikacją zjawiska jest anabasis w exordium motetów do tekstu *Ascendo ad Patrem meum* autorstwa Meilanda, Gallusa, von Brucka, Pamingera, Palestriny, L’Heritiera, Phinotą. Por. Bernhard Terschluße: op. cit., s. 123—149.

w późnym renesansie jak i w baroku) wyposażonej w różne możliwości interpretacyjne<sup>13</sup>.

Retoryka muzycznej polifonii późnego renesansu stała się, jak powiedziano, zjawiskiem powszechnym. W świetle aktualnych rezultatów badawczych po jednostkowych antycypacjach z przełomu XV/XVI w. i początku XVI w. (przede wszystkim — Josquin des Près, także Pierre de la Rue, Jean Mouton) można wymienić długi szereg kompozytorów stosujących figury muzyczno-retoryczne. Figury stosowali m. in.: Jacobus Arcadelt, Thomas Crecquillon, Nicolas Gombert, Jean L'Heritier, Mattheus le Maistre (tj. Giovanni Nasco), Cristobal Morales, Leonhard Paminger, Jacobus Clemens non Papa, Dominique Phinot, Jean Richafort, Cypriano de Rore, Philippe Verdelot, Adrian Willaert.

Prawdziwy jednak rozkwit przynosi epoka obejmująca drugą połowę XVI w. i przełom XVI/XVII w. Spośród przedstawicieli ówczesnej retoryki muzycznej wymieńmy następujących: Giovanni Croce, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Jacobus Gallus (Handl), Hans Leo Hassler, Jacobus de Kerle, Johann Knoefel, Orlando di Lasso, Leonhard Lechner, Luca Marenzio, Jacob Meiland, Claudio Merulo, Philippe de Monte, Giovanni Maria Nanino, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Constanzo Porta, Jakobus Reiner, Theodore Riccio, Vincenzo Ruffo, Melchior Schramm, Aleksander Utendal, Jacobus Vaet, Ivo de Vento, Thomas Luis da Victoria<sup>14</sup>. Wśród tego grona centralną postacią jest Lasso. Jego twórczość analizowali pod kątem retoryki muzycznej teoretycy przełomu XVI/XVII w.: Joachim Burmeister, Andreas Raselius, Johannes Lippius, Johannes Nucius. Dostrzegano też figury u innych ówczesnych kompozytorów: Jacoba Meilanda, Johanna Knoefela, Leonharda Lechnera (Burmeister), Aleksandra Utendala (Raselius), Luki Marenzia (Lippius), Jacobusa Vaeta (Nucius). Warto podkreślić, że od samego początku ukształtowania się teorii muzycznej retoryki figury stały się również instrumentem analitycznym. Pierwszym, słynnym już wydarzeniem stała się Burmeisterowska analiza motetu Lassa, *In me transierunt*, przeżywająca swój renesans w niektórych pracach współczesnej muzykologii<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Por. Hans Heinrich Eggebrecht: *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*. „Archiv für Musikwissenschaft” XVI 1959 nr 1/2 s. 57—69.

<sup>14</sup> Por. m. in.: Franz Stock: op. cit.; Arnold Schmitz: op. cit.; Bernhard Terschluße: op. cit.; Heinrich Weber: op. cit.; Norbert Böker-Heil: *Die Motetten von Philippe Verdelot*. Frankfurt 1967; Ignace Bossuyt: *Die „Psalmi Poenitentiales” (1570) des Alexander Utendal*. „Archiv für Musikwissenschaft” XXXVIII 1981 nr 4 s. 279—295. Można by tu dodać jeszcze trzech polskich twórców: Wacława z Szamotuł, Mikołaja Gomółkę i Mikołaja Zielenieckiego. Por. Piotr Poźniak: *Symbolika liczb w twórczości Wacława z Szamotuł i Mikołaja Zielenieckiego*. W: *Muzykologia krakowska 1911—1986*. Red. Elżbieta Dziębowska. Kraków 1987 s. 83—90; Mirosław Perz: *Mikołaj Gomółka. Monografia*. Kraków 1981 s. 231—246.

<sup>15</sup> Poza cytowanymi pracami Ungera, Webera, Stocka widzimy to u Martina Ruhnke: *Die Motette „Exaudi, Domine, vocem meam” von Orlando di Lasso*. W: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*. Red. Heinrich Poos. T. I

Późnorenesansowych figur muzyczno-retorycznych nie można traktować wyłącznie jako zapowiedzi czy przygotowania muzycznej retoryki baroku. Tym na pewno były, lecz status owych figur jest znacznie wyższy. Były one chronologicznie pierwszym, integralnym składnikiem barokowej „muzycznej ars oratoria”<sup>16</sup>. Należy też przypomnieć, że wiele z XVI-wiecznych figur zachowało swą muzyczno-retoryczną nośność w XVII w. Niektórzy teoretycy baroku, wyjaśniając teorię afektów i figur muzyczno-retorycznych, przywoływali m.in. właśnie dzieła kompozytorów z epoki renesansu. Przykładem jest Athanasius Kircher. W czasowo dość odległej już od renesansu *Musurgia universalis* (1650) Kircher wyjaśnia figury m. in. na podstawie dzieł Lassa, Palestriny, de Monte, a nawet sto lat wcześniej tworzącego Clemensa non Papa<sup>17</sup>. Trudno o bardziej miarodajne potwierdzenie retorycznej prawomocności muzycznych figur XVI w.

## I

Na obszarze późnorenesansowej retoryki muzycznej spotykali się twórcy różnej rangi i orientacji stylistycznej. Lasso i Palestrina są wyborem jednym z możliwych, wydaje się jednak, że niezwykle interesującym i pożądanym. Porównujemy zjawiska o tej samej randze artystycznej, o całkowicie zaś odmiennej stylistyce. Dwóch największych mistrzów późnorenesansowej polifonii to nie tylko para usytuowanych na antypodach języka dźwiękowego jednostkowych fenomenów. To równocześnie symbol dwóch zasadniczych kierunków renesansowej sztuki kontrapunktycznej: wyrazowej *musica reservata* i zobiektywizowanej *musica communis*<sup>18</sup>.

Twórczość Lassa i Palestriny tworzy we wzajemnej konfrontacji trzy typy kontrastu. Z jednej strony mamy dzieło niezwykle zróżnicowane, dynamiczne, w którym tradycja motetowa łączy się w najrozmaitszy sposób ze stylem madrygału, chanson, pieśni; z drugiej natomiast — statyczny monolit stylistyczny<sup>19</sup>, skoncentrowany wokół stylu motetowego, pozwalający się zdefiniować w najmniejszych detalach warsztatu kompozytorskiego, jeden z najklarowniejszych modeli sztuki dźwiękowej w historii stylów muzycznych.

Moguncja 1983 s. 103—119. W odniesieniu do wspomnianego motetu Lassa warto przytoczyć zdanie W. Boettichera: „Im Frühbarock war *In me transierunt* eines der Favoritstücke, weil es die melodischen Phrasen klar abzirkelte, wie es der Redekunst und musikalischen Figurenlehre des 17. Jahrhunderts entsprach”. Wolfgang Boetticher: *Von Palestrina zu Bach*. Stuttgart 1959 s. 22.

<sup>16</sup> Sformułowanie Wiesława Liseckiego: op. cit.

<sup>17</sup> Dietrich Bartel: op. cit., s. 119, 124, 139, 188.

<sup>18</sup> Knud Jeppesen: *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Lipsk 1978 s. 16.

<sup>19</sup> Przeciwwstawienie: „statyczny” Palestrina — „dynamiczny” Lasso, stosuje Wolfgang Boetticher: op. cit., s. 11.

Lasso buduje wypowiedź niezwykle sugestywną, w której do głosu dochodzą skrajności: „ekstazy obrazu”, „styl skargi”, „nastrój kontemplacji”, „magiczny półmrok”<sup>20</sup>, muzyka Palestriny natomiast to „sztuka łagodnych ruchów”, „swobodny, niehamowany rozwój melodii”<sup>21</sup>, gdzie tekst uwydatniony jest „w wyjątkowo powściągliwy sposób”<sup>22</sup>. Lasso podnosi „element ludzki”, Palestrina — „mistyczny lub symboliczny”<sup>23</sup>.

Trzecia ważna różnica tkwi w ogólnej orientacji stylu. U Lassa ujawnia się nad wyraz postępowy charakter polifonii, niekiedy rozsadzający ramy renesansu. Można w niej zaobserwować np. zaczątki monodii akompaniowanej, techniki ostinatowej, pierwsze formy stile concitato, czy operowanie „rytmiczną dewizą”, nowoczesną, zwartą frazą tematyczną. Dla Palestriny znamienne jest trwanie przy tradycji, jej konserwowanie i szlifowanie. Palestrinowska fraza — w przeciwieństwie do „rytmicznych dewiz” Lassa — wyrasta z idei dawnego gregoriańskiego modelu: initium—mediatio—finalis<sup>24</sup>. Zamiast projektowania nowych układów fakturalnych mamy tu płynną fluktuację głosową, pełne równowagi kontinuum wielogłosowe, wypracowane jeszcze przez poprzednią generację kompozytorów, symbolizowaną nazwiskami Gomberta i Clemensa non Papa.

Pytanie o udział obu twórców w wypowiedzi muzyczno-retorycznej przy tak wielkiej polaryzacji stylistycznej dotyczy całokształtu problematyki. Chodzi tu zarówno o kwestię rodzaju stosowanych figur, ich wyboru, atrybucji wyrazowych, jak i konkretnego ich kształtu muzycznego, wreszcie też problemu implikacji stylistycznych i formalnych. Podjęcie tego rodzaju rozważań musi być poprzedzone kilkoma uwagami na temat istniejącego stanu badań nad retoryką muzyczną obu twórców.

Lasso jest postacią sztandarową XVI-wiecznej retoryki muzycznej. To właśnie przede wszystkim na podstawie jego dzieł Burmeister stworzył swój system. Autor *Musica poetica* wnikliwie studiował motety Lassa pod kątem figur<sup>25</sup>. Przywoływanie tytułów, cytowanie fragmentów jako przykładów nuto-

<sup>20</sup> Wolfgang Boetticher: [hasło] *Lasso*. W: *MGG VIII* 1960 szp. 279, 280, 283.

<sup>21</sup> Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Lipsk 1925 s. 69.

<sup>22</sup> Karl Gustav Fellerer: *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Italien und Deutschland*. Augsburg 1929 s. 77.

<sup>23</sup> Henry Coates, Gerald Abraham: *Latin Church Music on the Continent. 2. The Perfection of the a cappella Style*. W: *New Oxford History of Music. The Age of Humanism 1540—1630*. Red. Gerald Abraham. T. IV Londyn 1968 s. 326.

<sup>24</sup> Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532—1594*. Kassel—Bazylea 1958 s. 283—284; tenże: *Geschichte der Motette*. Darmstadt 1989 s. 99.

<sup>25</sup> M. in. następujące motety: *Benedicam Domino, Concupiscendo concupiscit, Confitemini, De ore prudentis, Deus qui sedes, Deus miserator nostri, Domine Deus noster, Exaudi Domine vocem meam, Fremuit Spiritus, In me transierunt, Legem pone mihi Domine, Omnia quae fecisti,*

wych na określoną figurę muzyczną, analizy całych kompozycji za pomocą figur — wszystko to stanowi pierwszą, bogatą eksplikację retoryki Lassa. O wielkim oczarowaniu muzyczno-retoryczną wymową polifonii Lassa świadczą słowa Burmeistersa o 5-głosowym motecie *Deus qui sedes*:

„Beim Herkules! Nicht Apelles mit der vollkommensten Beherschung seiner Kunst, nicht Demosthenes und auch nicht Cicero haben durch ein *artificium persuadendi, flectendi, movendi eloquendique* die Last der Arbeit und die Klage eindringlicher vor Augen gestellt, ins Ohr dringen und zum Herzen sprechen lassen, als Orlando es in diesem musikalischen Kunstwerk getan hat”<sup>26</sup>.

Uznanie dla tych figur przetrwało w głąb XVII stulecia.

We współczesnej muzykologii problematyka wyrazowości i retoryki muzycznej twórczości Lassa doczekała się wielu szczegółowych ujęć (W. Boetticher, H. Leuchtmann, B. Meier, M. Ruhnke<sup>27</sup>). Wyeksponowana została również w pracach poświęconych ogólnie retoryce muzycznej i związkom muzyki z tekstem w drugiej połowie XVI w. (H. Brandes, M. Ruhnke, B. Terschulose<sup>28</sup>), a także — jako bardzo ważny punkt odniesienia — w studiach poświęconych innym kompozytorom (H. Weber)<sup>29</sup>. Ze wszystkich tych prac wyłania się olbrzymie bogactwo i zróżnicowanie zjawiska. Ciągłe dowiadujemy się o jakimś nie opisanym dotąd pociągnięciu muzyczno-retorycznym kompozytora, nowych figurach, kolejnym oryginalnym ich zastosowaniu. Muzyka Lassa okazuje się być tak pojemna w treści semantyczne, że obok tradycyjnej terminologii renesansowo-barokowej retoryki muzycznej wprowadza się nowe pojęcia, kategorie, „figury”, które mają pomóc w uchwyceniu i zwerbalizowaniu specyfiki przedmiotu, jak np. Boetticherowskie „oratorskie basy”<sup>30</sup>.

Palestrina jest tu diametralnym przeciwieństwem. Związki muzyki i tekstu w jego twórczości nie zostały — ani w epoce Burmeistersa, ani w baroku — prawie w ogóle zauważone. Osobliwe, że pod kątem czysto kontrapunktycznym twórczość ta była doceniona przez barok jak chyba żadnego innego kompozytora

*Quam benignus es Domine, Surrexit pastor bonus, Timor et tremor, Veni in hortum meum.* Por. Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister...*, jw.; Dietrich Bartel: op. cit.

<sup>26</sup> „Na Herkulesa! Ani Apelles z najdoskonalszym władaniem swą sztuką, ani Demostenes, ani też Cycero nie potrafili poprzez *artificium persuadendi, flectendi, movendi eloquendique* brzemień pracy i skargę bardziej dojmująco przed oczy stawić, do ucha wsłuchiwać i sercu przemówić niż uczynił to Orlando w tym muzycznym dziele sztuki”. [Przekł. T. J.] Z przemowy do *Musica autoschediastike*. 1601, cyt. za Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister...*, jw., s. 145.

<sup>27</sup> Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso...*, jw.; Horst Leuchtmann: op. cit.; Bernhard Meier: op. cit.; Martin Ruhnke: *Die Motette „Exaudi”...*, jw.

<sup>28</sup> Martin Ruhnke: *Joachim Burmeister...*, jw.; Bernhard Terschulose: op. cit.; Heinz Brandes: op. cit.

<sup>29</sup> Heinrich Weber: op. cit.

<sup>30</sup> Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso...*, jw., s. 102—104.



renesansu. Pomijając już niemal synonimiczny związek barokowego *stile antico* z pojęciem *stylus praeestinus* (*stile alla Palestrina*), przypomnieć należy, że styl Palestriny służył za obiekt demonstracyjny dla wielu ważnych zagadnień XVII-wiecznego warsztatu kompozytorskiego. Wystarczy tu przywołać pisma teoretyczne Christopha Bernharda, który m.in. dla wyjaśnienia *modi*, ukazania wzorów traktowania dysonansów, konstruowania różnych odmian imitacji, wreszcie też wyłożenia zasad stylu dawnego cytował fragmenty z dzieł Palestriny, Lassa zaś wyeliminował zupełnie<sup>31</sup>. Palestrina stał się również wzorem dla teorii kontrapunktu Johanna Josepha Fuxa.

Niemal identyczną optykę przyjęto w XX-wiecznej muzykologii. Styl Palestriny w aspekcie techniczno-kompozytorskim został dokładnie przebadany (K. Jeppesen, K. G. Fellerer, J. Roche, E. Apfel)<sup>32</sup>, natomiast warstwa wyrazowa, uznawana powszechnie za powściągliwą, prezentowana jest wycinkowo, niejako na uboczu. Wymieniane są niektóre figury muzyczno-retoryczne i przypadki malarstwa dźwiękowego. Charakterystyczne, że niektóre zabiegi interpretacyjne stosowane przez Palestrinę powracają kilkakrotnie w różnych publikacjach (jak np. *longa*—*hypotyposis* z motetu *Laetus Hyperboream*. Cz. II. *O Patruo* z piątej księgi motetów)<sup>33</sup> i nie można oprzeć się wrażeniu, iż mówi się o nich z braku innych. Szereg informacji o figurach Palestriny można znaleźć w pracach, które nie są poświęcone bezpośrednio temu twórcy. Funkcjonują one tam z reguły jako pewne — bardzo marginesowe — uzupełnienie głównego przedmiotu badań. Palestrina pojawia się tam „przy okazji”. Najczęściej intencją jest pokazanie, że również i on uprawia retorykę, albo też — prawem kontrastu — z jaką wyrazistością interpretowali tekst inni kompozytorzy. Wszystkie te jednak szczegółowe stwierdzenia, funkcjonujące w dużym rozproszeniu, razem wzięte stanowią wystarczające świadectwo, że Palestrina miał swój zauważalny udział w późnorenesansowej retoryce muzycznej. Nie określają jednak bliżej wymiaru i specyfiki tego udziału.

Jeszcze skromniej przedstawia się stan wiedzy o wzajemnych relacjach między retoryką muzyczną obu mistrzów. Ogólne porównania stylu Palestriny

<sup>31</sup> Por. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Red. Joseph M. Müller-Blattau. Lipsk 1926.

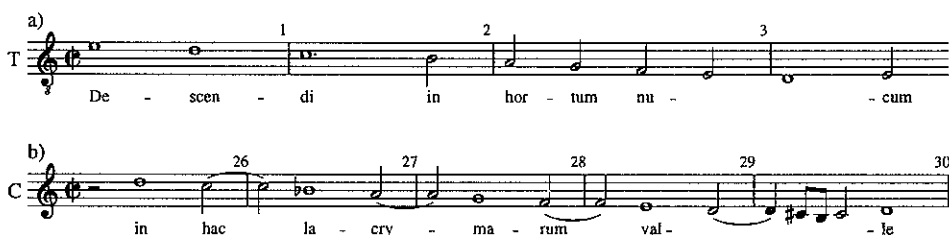
<sup>32</sup> Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil...*, jw., s. 29; Karl Gustav Fellerer: op. cit.; Jerome Roche: *Palestrina*. Londyn 1971; Ernst Apfel: *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik. Teil II: Polyphonie und Monodie. Voraussetzungen und Folgen des Wandels um 1600*. Saarbrücken 1974 s. 9—89.

<sup>33</sup> Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil...*, jw., s. 29; Karl Gustav Fellerer: op. cit., s. 77; Heinrich Weber: op. cit., s. 37; Piotr Poźniak: [wstęp do] *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594): 20 motetów na chór mieszany a cappella*. Kraków 1980. Anabasis na słowach „surge illumina” przedstawiają: Henry Coates, Gerald Abraham: op. cit., s. 327—328; Jerome Roche: op. cit., s. 33—34.

i Lassa, koncentrujące się głównie na stronie czysto muzycznej (np. typie melodyki, technice kompozytorskiej, traktowaniu dysonansów), nie należą do rzadkości<sup>34</sup>. Jednak gdy chodzi o problem interpretacji tekstu, komparatystyka zatrzymuje się na poziomie ogólnym. Zwykle badacze poprzestają na zademonstrowaniu przeciwieństwa: „subiektywnego” Lassa i „obiektywnego” Palestriny. Nie negując prawdziwości konstataowanego stanu rzeczy trzeba zauważyć, że retoryka muzyczna może dotyczyć zjawisk nawet najbardziej stylistycznie i wyrazowo odległych, w konsekwencji zaś stworzyć szansę istotnego być może dookreślenia postaw twórczych obu mistrzów.

## II

Wspólną podstawę tworzą najbardziej powszechne i skonwencjonalizowane figury. Na pierwszym miejscu należy wymienić anabasis i catabasis. Są one niemal żelazną regułą dla słów „ascendit in caelum” i „descendit de caelis” w mszach, interpretują również powstawanie, zmartwychwstanie, radość etc., i — odpowiednio — upadanie, umieranie, smutek, płacz. W konkretnych ujęciach melodycznych można znaleźć u obu kompozytorów przykłady o podobnym rozmachu i ambitus, jak np. w wyrazistej figurze catabasis, użytej przez Palestrinę w konwencji malarstwa dźwiękowego („descendi in hortum nucum”) i jako „Wortausdeutung” przez Lassa („in hac lacrymarum valle”):



1. a) G. P. da Palestrina: *Descendi in hortum nucum*. W: Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Canticum canticorum*. Wyd. Antal Jancsovic. Budapeszt 1976;
- b) O. di Lasso: *Salve regina*. W: *Musica divina sive Thesaurus Concentus Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni*. Wyd. Carolus Proske. T. III Ratyzbona 1859.

<sup>34</sup> Porównania obu kompozytorów znajdujemy m.in. w: Wolfgang Boetticher: *Orlando di Lasso...*, jw., s. 699—703; tenże: *Von Palestrina...*, jw., s. 9—23; przy analizach wielu motetów: Bernhard Terschluße: op. cit.; Horst Leuchtman: op. cit., s. 117—128. Poza tym np. Joachim Roth: *Zum Litaneischaffen G. P. da Palestrinas und O. di Lassos*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” t. XLIV 1960 s. 44—49.

## MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

Bardzo często w sensie figury muzyczno-retorycznej występuje fauxbourdon, u obu kompozytorów interpretując identyczne lub zbliżone treści, jak np. ból, płacz, smutek, grzech, nieprawość<sup>35</sup>, ukazując niekiedy pokrewne kształty:

a)

b)

c)

2. a) O. di Lasso: *Fiera stella*. Cz. 2: *Ma tu prendi*. W: Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke*. Wyd. Horst Leuchtmann. T. II Wiesbaden 1968; b) G. P. da Palestrina: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae. O vos omnes*. W: *Musica divina...*, jw., t. IV Ratyzbona 1963; c) G. P. da Palestrina: *Sicut cervus*. W: *Musica divina...*, jw., t. II Ratyzbona 1855.

<sup>35</sup> Podobnie u Lechnera. Por. Heinrich Weber: op. cit., s. 107.

I Palestrina i Lasso wykorzystują jako środek retoryki muzycznej imitację. Hypallage (fuga inversa seu contraria) np. interpretuje słowa „contrarium tibi”<sup>36</sup> i „es thut sich als verkeren” (sic!):

a)

C

A.I

A.II

T

B

con - tra - ri - um ti - bi

con - tra - ri - um ti -

con - tra - ri - um ti -

con - tra - ri - um ti -

b)

C

A

T

B

Es thut sich als ver - ke - ren es thut sich als ver - ke - ren zu di -

Es thut sich als ver - ke - ren es thut sich als ver - ke - ren zu

Es thut sich als ver - ke - ren zu di -

Es thut sich als ver - ke - ren zu

3. a) G. P. da Palestrina: *Parce mihi Domine. Cz. 2: Peccavi, peccavi*. W: *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594). 20 motetów na chór a cappella*. Wyd. Piotr Poźniak. Kraków 1980; b) O. di Lasso: *Es thut sich als verkeren*. W: *Sämtliche Werke*. Jw., t. XX Wiesbaden 1971.

Inne środki wspólne dla obu kompozytorów, tak co do idei jak często i kształtu, to: aposiopesis, suspiratio, circulatio, hyperbole, hypobole, noema, exclamatio i koloraturowe amplifikacje. Obaj też stosowali pewne zabiegi interpretacyjne, nie mieszczące się już zasadniczo w systemie figur, jak np.

<sup>36</sup> Figura przywołana przez Heinricha Webera: op. cit., s. 15.

metodę *comixtio tonorum* (*mixtio tonorum*)<sup>37</sup>. Z innych zbieżnych rozwiązań możemy przytoczyć wyrazowe użycie interwału oktawy w inicjum frazy tematycznej. Za pomocą skoku oktawy w górę Lasso ewokuje muzyczne „rozjaśnienie” („*illumina oculos meos*”) — zwrot zdaje się tu działać w sensie *hypotyposis*, Palestrina, w ten sam sposób, ukazuje „rozmiary” smutku („*o quantus luctus hominum*”), a oktawa nabiera tu rysów eksklamacyjnych:



4. a) O. di Lasso: *Illumina oculos*. W: *Musica divina...*, jw., t. II Ratyżbona 1855; b) G. P. da Palestrina: *O quantus luctus*. W: jw.

Tego rodzaju pokrewieństwa interpretacyjne należy rozumieć w pierwszym rzędzie jako przejaw znacznie ogólniejszego zjawiska i jako tylko jedną z konwencji obowiązujących powszechnie w drugiej połowie XVI w. Identyczne lub zbliżone rozwiązania do tych, które zostały tu przedstawione, można znaleźć u wielu innych kompozytorów epoki. Istnienie wyraźnych punktów stykowych między retoryką Lassa i Palestriny należy również widzieć jako fragment pewnego dla obu kompozytorów wspólnego obszaru stylistycznego. Mimo generalnego kontrastu bowiem (najważniejsze jego elementy zostały wcześniej wypunktowane) znajdujemy u obu utwory, które reprezentują takie samo oblicze stylistyczne<sup>38</sup>. Jest to ponownie — identycznie jak w przypadku figur — odbicie sytuacji ogólnej, gdzie powiązania stylistyczne wielu różnych kompozytorów wynikały wprost z oparcia się na tych samych zdobyczach technicznych — w XVI wieku uniwersalnych.

### III

Symptomatycznym wyłomem we wspólnej podstawie muzyczno-retorycznej jest odmiennność kształtowania relacji figura—norma kontrapunktyczna. W wielu

<sup>37</sup> Bernhard Meier: op. cit., s. 96—100.

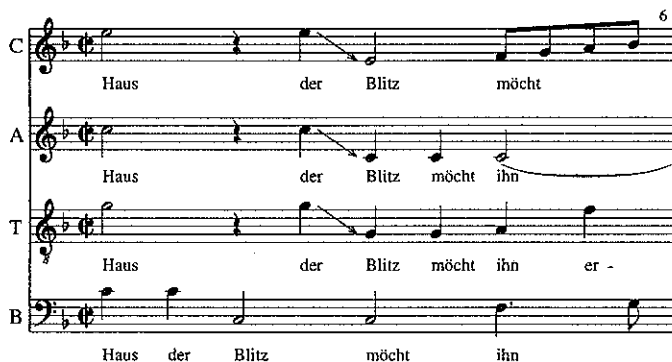
<sup>38</sup> Przy dostrzeganiu zasadniczych różnic między Lassesem a Palestriną Terschluse, analizując motety obu kompozytorów do tekstów *Tribus miraculis* i *Quia vidisti me, Thoma*, zwraca uwagę na ich bliskość stylistyczną. Por. Bernhard Terschluse: op. cit., s. 269, 273.

figurach Lasso posuwa się do złamania kontrapunktycznych praw struktury wielogłosowej. Nie chodzi jedynie o mniej lub bardziej śmiało wyjścia ponad granice własnego języka dźwiękowego (np. w postaci hyperboli szczególnie ekspansywnej lub swobodnej, opartej na skokach linii melodycznej), ale o techniczną *licentia poetica sensu stricto* — defekt. Figura muzyczna polega tu właśnie na celowym wprowadzeniu „błędu”. Poza prowadzeniem głosów (przy odpowiednich miejscach tekstu) w równoległych kwintach lub kwartach<sup>39</sup> (co praktykowali także inni twórcy) Lasso konstruuje określone figury muzyczno-retoryczne wbrew wszelkim regułom kontrapunktu i składni muzycznej. Przykładem może być wariant *suspiratio*, który poprzez zniszczenie *cohaerentia in verbo*<sup>40</sup> słowa „sospir” (tj. „so-spir”) staje się charakterystyczną dopiero dla barokowego *stile moderno* figurą *tnesis*<sup>41</sup>:



5. O. di Lasso: *Mentre floriv' amor*. W: *Sämtliche Werke*. Jw., t. II Wiesbaden 1968.

Uwagę zwraca na wskroś antykontrapunktyczna hypotyposis, odwzorowująca za pomocą szybko spadających we wszystkich głosach skoków oktaowych „uderzający grom” („der blitz möcht ihn erschlahen” [sic!]):



6. O. di Lasso: *Ich hab ein man*. Cz. 3: *Nach dem Frömal*. W: *Sämtliche Werke*. Jw., t. XX Wiesbaden 1971.

<sup>39</sup> Bernhard Meier: op. cit., s. 77, 79—80.

<sup>40</sup> Posługujemy się tu terminami Setha Calvisiusa: *cohaerentia in verbo* — spójność słowa, *cohaerentia in textu* — spójność tekstu, *cohaerentia in concentu* — spójność muzyki. Pauzy mogą w rozmaity sposób rozbijać wymienione typy spójności. Por. Heinrich Weber: op. cit., s. 95—96.

<sup>41</sup> Figura *tnesis* (cięcie) — rozbicie słowa przez pauzy na pojedyncze sylaby. Dietrich Bartel: op. cit., s. 274—275.

## MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

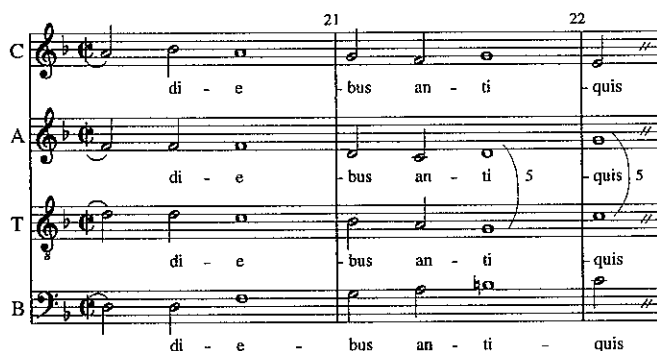
Wiele figur, zwłaszcza tych, które występują ściśle na gruncie melodyki, balansuje na granicy licentia poetica. Widzimy to w śmiałej hypobole (albo hypobole—catabasis, t. 97—98) interpretującej słowo „mortuorum”:



7. O. di Lasso: *Missa super Dittes Maistresse. Credo*. W: Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke. Neue Reihe*. Wyd. Siegfried Hermelinck. T. VI Kassel, Bazylea 1966.

Przykładów na figury—defekty można by przytoczyć jeszcze wiele.

U Palestriny tego rodzaju techniczna licentia poetica niemal nie istnieje<sup>42</sup>. O tym, że kompozytor znał i rozumiał interpretacyjne znaczenie „błędów” kontrapunktycznych, przekonuje krótki fragment *Lamentacji*:



8. G. P. da Palestrina: *Lamentationes Jeremiae Prophetae. Recordata est Jerusalem*. W: *Musica divina...*, jw., t. IV Ratzbona 1863.

W kadencji (t. 22—23), w miejscu więc gdzie najmniej można spodziewać się usterki, Palestrina prowadzi alt i tenor w równoległych kwintach. „Błąd” pada na słowo „antiquis” („diebus antiquis”). Palestrina postępuje tu podobnie jak inni kompozytorzy, którzy słowa mówiące o dawności opatrywali przebrzmiałymi już wówczas, nieaktualnymi w XVI w. metodami kształtowania, jak np. fauxbourdonem, czy właśnie paralelami konsonansów doskonałych<sup>43</sup>. Cyto-

<sup>42</sup> Por. Ernst Apfel: op. cit., s. 41.

<sup>43</sup> Henrich Weber: op. cit., s. 17.

wany fragment jest wymowny dla postawy Palestriny. Kompozytor wprowadza jawne kwinty równoległe, równocześnie jednak tak prowadzi głosy, aby ukryć brzmienie owych równoległości. Przez skrzyżowanie pary głosów najwyższych powstaje następstwo współbrzmień:  $g-h-d'-g'$  i  $c'-e'-g'$ . W efekcie jest to „błąd” widoczny lepiej w odbiorze wizualnym niż audytywnym.

Różny typ relacji figura—norma kontrapunktyczna nie jest jeszcze tym czynnikiem, który znacząco różnicowałby typ obu porównywalnych realizacji retoryki muzycznej. Taka *licentia poetica* rozgrywa się najczęściej w mikrostrukturze, dotyczy detalu: współbrzmienia, interwału, niuansu w prowadzeniu głosów. Nie odgrywa większej roli w całościowym przebiegu struktury muzycznej. Nie osiąga też wystarczającego zakresu ilościowego. Nawet jeśli u Lassa znajdujemy stosunkowo wiele figur—defektów, to na tle całości dzieła muzycznego zajmują one miejsce marginesowe. Mimo to jednak ewidentnie różny stosunek wobec *licentia poetica* rzuca ważne światło na postawy obu kompozytorów. Ściślej: w obu przypadkach określa rangę normy kontrapunktycznej. Dla Palestriny była ona priorytetem, zasadą samą w sobie. Figura winna być osiągnięta z zachowaniem praw konstrukcji kontrapunktycznej. Jeśli miałaby je naruszać, to jedynie tak, aby „defekt” nie został wydobyty na pierwszy plan. Lasso nie waha się — dla oddania treści tekstu — rozwinąć taką figurę, której sens polega na złamaniu reguły kontrapunktycznej i wyrazistym ukazaniu tego faktu. Niekiedy ważniejsza staje się sugestywna interpretacja tekstu niż *ars contrapuncti*.

## IV

Retorykę Lassa definiuje występowanie takich figur, które stanowią muzyczny odpowiednik licencji retorycznej. Wiele figur muzycznych to „śmiałość i otwarte wyrażanie myśli i uczuć [...] uwydatnienie pewności i śmiałości słowa oraz bezkompromisowości podmiotu retorycznego”<sup>44</sup>. Figura u Lassa jest wypowiedzią jasno sformułowaną, dobitną, wyeksponowaną; ma siłę i retoryczną, i muzyczną. Nie jest tak naturalnie zawsze, ale wystarczająco często, aby widzieć w tym zjawisko typowe.

Jednym z charakterystycznych rysów jest uwydatnianie kontrastów tkwiących w określonej strukturze semantycznej. Słowa „*vivos et mortuos*” z *Credo*, zawierające w sobie antytezę (mniej lub bardziej uwypuklaną w twórczości różnych kompozytorów XVI w.), są opracowywane przez Lassa pod kątem osiągnięcia optymalnego skontrastowania. Do najbardziej pod tym względem zaawansowanych ujęć należy następujący fragment:

<sup>44</sup> Mirosław Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990 s. 119.



# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

123 124 125 126

C ju - di - ca - re vi - - - - - vos vi - - - - - vos et mor -

A - di - ca - re vi - - - - - vos vi - - - - - vos et mor -

T - ca - re vi - - - - - vos vi - - - - -

B - ca - re vi - - - - - vos vi - - - - -

127 128 129 130 131

- - - - - vos et mor - tu - os et mor - tu - os et mor - tu - os

- - - - - tu - os et mor - tu - os et mor - tu - os

- - - - - vos et mor - tu - os et mor - tu - os

- - - - - vos et mor - tu - os et mor - tu - os

9. O. di Lasso: *Missa ad imitationem moduli Puis que i'ay perdu. Credo.*  
 W: *Sämtliche Werke. Neue Reihe.* Jw., t. IV Kassel, Bazylea 1964.

„Vivos” (t. 123—127) to równocześnie anabasis wszystkich głosów, koloraturowa amplifikacja i tzw. „fuga distributio” (swobodna imitacja na drobnych wartościach, używana dla celów wyrazowych<sup>45</sup>), „mortuos” zaś (t. 128—131) to długonutowa noema z nagłym zatrzymaniem na wartości brevis (t. 128). W rezultacie powstaje barokowy już antitheton, sam w sobie tworzący określoną część formalną. Warto zwrócić uwagę na literalne potraktowanie związku figur i tekstu. W alcie (t. 126—127) na tle szybkiego „vivos” pojawia się słowo „mortuos” z dłuższymi wartościami nutowymi, ujęte w catabasis.

Wyławianie i odwzorowywanie kontrastów zaobserwować można również w wypadku dłuższych toków narracyjnych (por. przykł. 10 na s. 82). Słowa: „Esurientes”, „implevit bonis”, „et divites”, „dimisit inanes”, znajdują odwzorowanie w przebiegu układu fakturalnego: wyjście z unisonu, dwugłos, ruch w równoległych tercjach, naprzemienne pauzowanie (t. 28—29) — pełny czterogłos, pole dźwiękowe ponad dwie oktawy (t. 30—31) — pełny czterogłos

<sup>45</sup> Heinrich Weber: op. cit., s. 60—66.

28 29 30 31

C E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis

A E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis

T E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis

B E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis

32 33 34 35 36

et di - vi - tes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes in - a - nes in - a - nes.

et di - vi - tes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes in - a - nes in - a - nes.

et di - vi - tes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes in - a - nes in - a - nes.

et di - vi - tes et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nes in - a - nes in - a - nes.

10. O. di Lasso: *Magnificat octo tonorum. Magnificat primi toni.* W: *Musica divina...*, jw., t. III Ratyzbona 1859.

(t. 32—33) — po początkowym czterogłosie „dezintegracja”, „rozproszenie” układu do dialogowania par głosów i „puste” oktawy na ultimie poszczególnych kadencji (t. 33—36)<sup>46</sup>.

Wspomniane wcześniej interpretacyjne wykorzystywanie określonego rodzaju imitacji, realizowane przez różnych kompozytorów, przyjmuje często u Lassa postać nad wyraz dosłowną. Jako przykład można przytoczyć inicjalną „nagą fugę” („fuga nuda” — imitacja z wycofaniem kontrapunktów)<sup>47</sup> ze słowami „allein Gott ich vertraue” (por. przykł. 11 na s. 83). Słowo „allein” to „sama” imitacja, bez kontrapunktów, zaś „Gott...” — pełny czterogłos z amplifikacyjną klauzulą altu. Exordium utworu upostaciowane zostało ściśle według treści tekstu. Z ideą retorycznej licencji koresponduje — uwarunkowane tekstem — rozbiecie krótkiego fragmentu na dwa fakturalnie przeciwstawne człony.

<sup>46</sup> O wykorzystywaniu faktury, liczby głosów dla celów interpretacyjnych por. jw., s. 83, a także Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil...*, s. 29—30.

<sup>47</sup> Heinrich Weber: op. cit., s. 62, 66.

# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

1 2 3 4

C Al - lein Gott ich ver - trau - e

A Al - lein Gott ich ver - trau - e

T Al - lein Gott ich ver - trau - e

B Al - lein Gott ich ver - trau - e

11. O. di Lasso: *Aus meiner Sünden tieffe. Cz. 3: Allein Gott ich vertraue.*  
W: *Sämtliche Werke. Jw., t. XX* Wiesbaden 1971.

Dobitne oddziaływanie figury kompozytor osiąga też poprzez bezpośrednie powtórzenie określonego pomysłu muzycznego. Tak. np. ilustracja śmiechu w pieśni *Im Land zu Wirtemberg*, polegająca na ósemkowym fauxbourdonie (t. 2), zostaje powtórzona przez inny zespół głosów (t. 3):

1 2 3 4

C Der Rich - ter lacht und sprach mein

A Der Rich - ter lacht und sprach

Q Der Rich - ter lacht und sprach

T Der Rich - ter lacht und sprach mein

B Der Rich - ter lacht und sprach mein

12. O. di Lasso: *Im Land zu Wirtemberg. Cz. 3: Der Richter lacht.*  
W: *Sämtliche Werke. Jw., t. XVIII* Wiesbaden 1970.

Dzięki powtórzeniu figura, sama w sobie ekspansywna, przestaje być jedynie lokalnym ornamentem, rozrasta się do współczynnika formy, a zasadę varietas wypiera symetria.

W retoryce Lassa wyróżnia się licencyjne zastosowanie figury suspiratio. Niemal zawsze wprowadza ją kompozytor przy słowach—westchnieniach („sospir”, „sospira”, „suspirmus” itd.). Pauzy bardzo często obramowują owe

„westchnienia”, poprzedzają je i następują po nich. Gdy dzieje się tak we wszystkich głosach i na dłuższym odcinku, rezultatem jest nowa jakość stylistyczna:

32 33 34 35 36 37

C di tre so-spi-ra so-spi-ra e sol di te so-spi-ra so-spi-ra E sua fa-

A sol di te so-spi-ra e sol di te so-spi-ra so-spi-ra so-spi-ra E sua fa-

T so-spi-ra so-spi-ra so-spi-ra e sol di te so-spi-ra E sua fan-

Q te so-spi-ra e sol di te so-spi-ra e sol di te so-spi-ra so-spi-ra E sua fan-

B - spi-ra e sol di te so-spi-ra e sol di te so-spi-ra E sua fan-

13. O. di Lasso: *Pon fren'al gran dolor*. W: *Sämtliche Werke*. Jw., t. II  
Wiesbaden 1968.

Suspiratio określa typ melodyki, fakturę i ogólną pulsację struktury głosowej, ustala typ kontrapunktu i jest źródłem gradacji napięcia: strukturalizuje najpierw wszystkie głosy oddzielnie, by w t. 37 zaistnieć jako nagła pauza generalna. Podobnie silną ideą naczelną bywa figura catabasis, stosowana przez Lassa z żelazną konsekwencją do słów „descendit de caelis” z *Credo*. Nie ma nic osobliwego, że słowa te otrzymują opadającą linię melodyczną. Uderzające natomiast jest to, że descensus ma duży ambitus, nasycza wszystkie głosy struktury. Lasso niemal zupełnie eliminuje linie ascendentale. Jeśli już je stosuje, to — charakterystyczne — na „de caelis”. Istotne też, że figura bardzo często staje się podstawą rozbudowanego współczynnika formy. Wszystko to doprowadza do ukonstytuowania się wielogłosowego catabasis całej struktury muzycznej (por. przykł. 14 na s. 85).

Jeszcze innym sposobem uzyskiwania wypowiedzi „śmiałej” jest pathopoeia. Lasso — mimo wczesnego rozpoczęcia eksperymentów chromatycznych (*Prophe-tiae Sibyllarum*) — podporządkował swój styl diatonice. Chromatyka pojawia się u niego stosunkowo rzadko i wówczas zawsze służy jednoznacznej interpretacji słowa, łącząc się zwykle ze śmiałą harmonią<sup>48</sup> (por. przykł. 15 na s. 85—86).

<sup>48</sup> Lasso znajduje się tu w opozycji do Palestriny, u którego okazjonalnie pojawiająca się chromatyka nie łączy się ze zmianą akordu. Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil...*, jw., s. 24.

# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

44 45 46 47

C - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit

A - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de

T - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de

B - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de

48 49 50 51 52

C de cae - lis des - cen - dit de cae - lis.

A cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis

T cae - lis des - cen - dit de cae - lis

B des - cen - dit de cae - lis

14. O. di Lasso: *Missa sesquialtera. Credo*. W.: *Sämtliche Werke. Neue Reihe.* Jw., t. X Kassel, Bazylea 1970.

a) 35 36

C - ne e du - rez - za Et at - ti -

A du - rez - za Et at -

Q e du - rez - za Et

T du - rez - za Et at -

B Et

b)

25 26 27

C - me no - ve

A la - gri - me no - ve Prov -

T la - gri - me no - ve Prov -

Q la gri - me no - ve Prov -

B la - gri - me no - ve Prov -

15. a) O. di Lasso: *Cantai hor piango*; b) O. di Lasso: *Hor qui son lasso*.  
Oba utwory w: *Sämliche Werke*. Jw., t. II Wiesbaden 1968.

„Twarde” następstwo *g—gis* (i *G-dur—E-dur*) koreluje ze słowem „durezza”, zaś słowa „lagrime nove” uzyskują dwójakie wyjaśnienie: interpretację płaczu w postaci pathopoei *d—dis* (można by to uznać również za figurę passus duriusculus) i przymiotnika „nowy” przez samo wprowadzenie dźwięku *dis* i akordu *H-dur* (t. 27). Owe dwie jakości były w XVI w. synonimem nowości<sup>49</sup>. Należy wreszcie wspomnieć o wyrazowych eksklamacjach, budowanych przez Lassa jako zwarta, ściśle deklamacyjna noema, stojąca między dwoma pauzami generalnymi. Eksklamacje takie nakładają się niekiedy na komplikacje tonalno-harmoniczne:

15 16 17 18

C Ec - ce Ec - ce

A Ec - ce Ec - ce ti -

T Ec - ce Ec - ce

Q Ec - ce Ec - ce

B Ec - ce Ec - ce

16. O. di Lasso: *Christe Dei soboles*. W: Raymund Schlecht: *Geschichte der Kirchenmusik*. Ratyzbona 1871.

<sup>49</sup> Theodor Kroyer: *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*. Lipsk 1902 s. 71, 73, 74, 149; Hugo Leichtentritt: *Geschichte der Motette*. Lipsk 1908 s. 103—104.

## V

Rozmach i typ ekspresji figur—licencji Lassa obce są Palestrinie. W tym właśnie ujawnia się najistotniejsza różnica między retoryką muzyczną obu kompozytorów. Palestrinowska figura dystansuje się od wypowiedzi „śmiałej i otwartej”. Widać to zarówno przy porównaniach tych samych figur stosowanych przez obu kompozytorów, jak i sposobów muzyczno-retorycznych ujęć identycznych struktur semantycznych.

## Catabasis — „descendit de caelis”

a)

69 70 71 72

C I - tem des - cen -

C II - tem des - cen - dit de cae - lis

A - lu - tem des - cen - - dit de cae -

T - tem des - cen - dit de cae - - lis

B des - cen - - dit de cae - lis de -

73 74 75 76

- - dit de cae - - - lis

des - cen - - - dit de cae - - - lis

- lis des - cen - - dit de cae - - - lis

de - scen - - - dit de cae - lis

-scen - dit de cae - - - - lis

TOMASZ JASIŃSKI

b)

58 59 60 61 62 63

C prop-ter no-stram sa-lu-tem des-cen-dit de-cae-lis des-cen-

A - lu-tem des-cen-dit de-cae-lis des-cen-

T I des-cen-dit de-cae-lis des-cen-

T II - stram sa-lu-tem des-cen-dit de-cae-lis

B

64 65 66 67 68 69

- dit de-cae-lis des-cen-dit de-cae-lis

- dit de-cae-lis des-cen-dit de-cae-lis

- dit de-cae-lis des-cen-dit de-cae-lis

- dit de-cae-lis

des-cen-dit de-cae-lis

17. a) G. P. da Palestrina: *Missa Salvum me fac. Credo*. W: Joannis Petraloysii Praenestini opera omnia. Wyd. Franz Xaver Haberl. T. XXI Lipsk 1881;  
 b) O. di Lasso: *Missa super In die tribulationis. Credo*. W: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Jw., t. VI Kassel, Bazylea 1966.

U Palestriny względna równowaga ruchu. Nie wszystkie linie melodyczne poddane zostały idei catabasis. Lasso realizuje catabasis konsekwentnie we wszystkich głosach, eksploatuje pomysł, rozbudowuje rozmiary odcinka.

Fauxbourdon — „et abierunt absque fortitudine”;  
 „intuere et respice opprobrium”;  
 „descendit de caelis”

a)

24 25 26 27 28

C - a et a-bi-e-runt abs-que for-ti-tu-di-ne

A et a-bi-e-runt abs-que for-ti-tu-di-ne

T - a et a-bi-e-runt abs-que for-ti-tu-di-ne

B



# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

b)

10 11 12 13

C no - bis in - tu - e - re et re - spi -

A no - bis in - tu - e - re et re - spi -

T no - bis in - tu - e - re et re - spi -

B no - bis in - tu - e - re et re - spi -

14 15 16 17 18

C - tu - e - re et re - spi - ce op - pro - bri - um

A - ce in - tu - e - re et re - spi - ce op - pro - bri - um

T - ce in - tu - e - re et re - spi - ce op - pro - bri - um

B - ce op - pro - bri - um

c)

48 49 50 51 52 53 54

C - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis

A - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae -

T - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae -

B - tem des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis

18. a) G. P. da Palestrina: *Lamentationes Jeremiae Prophetae. Et egressus est.*  
 b) G. P. da Palestrina: *Lamentationes Jeremiae Prophetae. Recordare Domine.*  
 Oba utwory w: *Musica divina...*, jw., t. IV Ratybona 1863; c) O. di Lasso: *Missa super Je prens en gres. Credo.* W: *Sämtliche Werke. Neue Reihe.* Jw., t. IX Kassel, Bazylea 1969.

Palestrina ukazuje fauxbourdon (a — interpretacja słabości, b — hańby) jako składnik płynnie wkomponowany w przebieg struktury głosowej; w pierwszym przypadku przygotowany przez pokrewną figurę congeries<sup>50</sup>, w drugim — przez zniwelowanie momentu powtórzenia fauxbourdonu. Lasso zaś uwydatnia trzykrotne wystąpienie figury i konstruuje jednocześnie na podstawie fauxbourdonu dwie inne figury: catabasis (bo „descendit”) i mimesis.

Aposiopesis — „et sepultus est”; „morte dia fine”

a)

83 84 85

C et se - pul - tus est Et

A et se - pul - tus est Et

T I et se - pul - tus est Et

B I et se - pul - tus est Et

b)

53 54

C et se - pul - tus est Et re - sur -

A et se - pul - tus est Et re - sur -

T et se - pul - tus est Et re - sur -

B et se - pul - tus est Et re - sur -

<sup>50</sup> Podobne rozwiązania znajdujemy u Verdelota. Norbert Böker-Heil: op. cit., s. 180—187.

# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

c)

23 24 25 26

C Mor - te dia fi - ne al mio

A Mor - te dia fi - ne al mio

Q Mor - te dia fi - ne al mio do-

T Mor - te dia fi - ne al mio do-

B Mor - te dia fi - ne al mio

19. a) G. P. da Palestrina: *Missa Papae Marcelli. Credo*. W: Ioannis Petraloysii Praenestini opera omnia. Wyd. Franz Xaver Haberl. T. XXI Lipsk 1881.

b) O. di Lasso: *Missa super Pilon pilons large. Credo*. W: *Sämtliche Werke. Neue Reihe*. Jw., t. III Kassel, Bazylea 1962; c) O. di Lasso: *Mentre fioriv' amor. Cz. 2: Così aspettando*. W: *Sämtliche Werke. Jw., t. II* Wiesbaden 1968.

Palestrina, stosujący aposiopesis znacznie rzadziej niż Lasso, wprowadza pauzę (poza jej efektem interpretacyjnym) w sensie cezury formalnej, naturalnej w kontekście panującego ruchu. U Lasso pauza potęguje kontrast między ruchem ćwierćnotowym a nagłym zatrzymaniem, po którym znowu pojawiają się ćwierćnuty. W madrygale zaś aposiopesis rozbija cohaerentia in concentu.

Suspiratio — „ad te clamamus”

a)

35 36 37 38 39

C ad te sus - pi - ra - mus ge -

A - te sus - pi - ra - mus sus - pi - ra - mus ge -

T I - rae ad te sus - pi - ra - mus ge -

T II - rae ad te sus - pi - ra - mus ge -

B ad te ge -

TOMASZ JASIŃSKI

b)

18 19 20 21 22

C - rae Ad te sus - pi - ra - mus ad te sus - pi - ra - mus ge -

A - rae Ad te sus - pi - ra - mus ad te sus - pi - ra - mus ge -

T - rae Ad te sus - pi - ra - mus sus - pi - ra - mus ge -

B - rae Ad te sus - pi - ra - mus sus - pi - ra - mus ge -

20. a) G. P. da Palestrina: *Salve regina*. W: 20 motetów..., jw.; b) O. di Lasso: *Salve regina*. W: *Musica divina...*, jw., t. III Ratyzbona 1859.

Palestrinowska figura (tenor drugi t. 39) to niuans ukryty w tkance głosów, u Lassa — zasadnicza idea.

„Vivos et mortuos”

a)

138 139 140 141 142

C - di - ca - re vi - - - vos et mor - tu - os

A - di - ca - re vi - - - vos et mor - tu - os

T - di - ca - re vi - - - vos et mor - tu - os

B - di - ca - re et mor - tu - os

b)

100 101 102

CI - re vi - - - vos et mor - - tu - os

CII - re vi - - - vos et mor - - tu - os

AI - re vi - - - vos et mor - - tu - os

AII - re vi - - - vos et mor - - tu - os

B - re vi - - - vos et mor - - tu - os

21. a) O. di Lasso: *Missa super Dixit Joseph. Credo*. W: *Sämtliche Werke. Neue Reihe*. Jw., t. VIII Kassel, Bazylea 1968; b) G. P. da Palestrina: *Missa Assumpta est Maria. Credo*. W: *Musica divina...*, jw., t. I cz. 2 Ratyzbona 1857.

Lasso opracowuje słowa, by uzyskiwać całościowy kontrast. Jest tu antitheton: koloraturowa amplifikacja (*circulatio*?) w manierze *fauxbourdon* — *noema*. Palestrina ujmuje tekst za pomocą *anabasis* („*vivos*”) i *catabasis* („*mortuos*”). Obie figury o zbliżonej rytmice, pozostają wobec siebie w równowadze, tworząc razem symetryczny łuk melodyczny. U Lassa kontrast obejmuje całą strukturę głosową, u Palestriny zaś rozgrywa się w pojedynczych głosach, przy czym nie we wszystkich.

Czy Palestrina nie znał innych możliwości? Czy nie umiał zaprojektować takiej figury, która działałaby jak licencja retoryczna mówcy? Kwestia przedstawia się identycznie jak w przypadku „błędów” kontrapunktycznych. Spordycznie Palestrina posuwa się nieco dalej. W *Missa Assumpta est Maria* mamy interpretację zaskakującą:

45 46 47 48 49 50

C I des - cen - dit de cae - lis

C II des - cen - dit de cae - lis

A - - tem des - cen - dit de cae - lis

T I - - tem des - cen - dit de cae - lis

T II - - tem des - cen - dit de cae - lis

B - - tem des - cen - dit de cae - lis

22. G. P. da Palestrina: *Missa Assumpta est Maria. Credo*. W: *Musica divina...*, jw., t. I cz. 2 Ratyżbona 1857.

Po „Lassowskiej” pauzie następuje skokowy wzrost liczby głosów i bardzo ekspansywna, szybko spadająca figura *catabasis*. W *Lamentacjach* z kolei, zawierających bardzo wiele interesujących figur, znajdujemy quasi-pathopoeię (chromatyka przedzielona pauzą), zapowiadającą „*lacrymae ejus*” (por. przykł. 23 na s. 93).

Przytoczone fragmenty dowodzą, że kompozytor mógł nadać figurom, jak i w ogólności swojej muzyce, większą ekspresję. Pozostał jednak przy wypowiedzi powściągliwej.

6 7 8 9 10 11

C in no - cte et la - cry - mae e - jus.

A no - cte et la - cry - mae e - jus.

T no - cte et la - cry - mae e - jus in

B in no - cte et la - cry - mae e - jus.


23. G. P. da Palestrina: *Lamentationes Jeremiae Prophetae. Plorans ploravit.*  
W: *Musica divina...*, jw., t. IV Ratyżbona 1863.

## VI

Palestrinowska retoryka muzyczna skoncentrowana jest na melodyce, która była wprawdzie głównym ówczesnie obszarem figur muzycznych, ale u Palestriny związek figury i linii melodycznej przedstawia się na wskroś indywidualnie. Poza tym, że kompozytor wydatnie ograniczał figury do planów horyzontalnych i dystansował się od całościowej projekcji pomysłu na strukturę wielogłosową, istotne jest tu potraktowanie własnego stylu melodycznego. Palestrina odwołuje się do oddziaływania melodyki odczuwanej przede wszystkim w kategoriach swojego stylu indywidualnego, w najbardziej zaś wyrafinowanych rozwiązaniach ze stylu tego czyni jedyną determinantę figury. Przedstawmy na początku przykłady stricte melodyczne:

a) 

C Quam pul - chra est et quam de - co - ra ca - ris - si - ma

b) 

T Quae - ro quae - ro et non in - ve - ni - o et non in - ve - ni - o

24. a) G. P. da Palestrina: *Quam pulchri sunt gressus tui*. W: *Musica divina...*, jw., t. II Ratyżbona 1855; b) G. P. da Palestrina: *Ardens est cor meum*. W: *20 motetów...*, jw.

Fraza melodyczna „quam pulchra es et quam decora carissima” reprezentuje typowo Palestrinowskie ukształtowanie (tj. z podziałem na część konstruktywną i ornamentalną) i została tak uporządkowana, że na słowo „decora” przypada dwu- i półtaktowa melizma (t. 65—67). Symetryczna, z punktem kulminacyjnym w połowie (dźwięk *e'*) stanowi centralne decorum całej linii melodycznej. Jest swoistą figurą hypotyposis: słowo „decora” zyskuje odwzorowanie w muzycznym decorum. Analogiczną hypotyposis przedstawia drugi przykład. Dwie frazy tematyczne: „quaero” i „et non invenio”, odmalowują treść tekstu przez specyfikę duktury melodycznej. Pierwsza — to rzadki u Palestriny, ruchliwy, niemal monorytmiczny typ frazy, pozbawionej części konstruktywnej, raz opadającej, raz wznoszącej się. Jest to fraza aktywna, „poszukująca” kierunku. Druga natomiast to linia o wąskim ambitus, niezwykle statyczna, jak na Palestrinę — „bez pomysłu”, „bez inwencji” (cztery pierwsze dźwięki to *redictae*<sup>51</sup>: *e-f-e-f*). Melodyczny konflikt jednakże — w myśl tak znamiennej dla Palestriny równowagi — zostaje zmniejszony przez przerzucanie drugiej frazy na różne stopnie skali (figura hyperbaton), co dotyczy wszystkich głosów uczestniczących w imitacji. Wykorzystywanie w kategorii muzyczno-retorycznej owej równowagi widać w opracowaniu słów „descendit lux magna in terris”:

25. G. P. da Palestrina: *Dies sanctificatus*. W: *Musica divina...*, jw., t. II  
Ratyżbona 1855.

<sup>51</sup> „Redictae” (termin Tinctorisa) oznacza bezpośrednie powtórzenie na tym samym stopniu dwudźwiękowej struktury melodycznej. Por. Heinrich Bessler: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*. Lipsk 1974 s. 195. Redictae miały w polifonii XVI w. znaczenie interpretacyjne (szczególnie dla stanów negatywnych). Heinrich Weber: op. cit., s. 17—20.

Słowo „descendit” ilustrowane jest opadającą kwintą, „lux magna” melodycznym ascensus, „in terris” figurą catabasis. Centrum muzyczno-retorycznym jest partia altu, stanowiąca rozwinięty łuk melodyczny, który swoim rozmachem (ascensus i descensus w ambitus oktawy), symetrią (w połowie efektowny punkt kulminacyjny) koresponduje z „lux magna”.

Na nieco innego rodzaju percepcji bazuje hypotyposis ujmująca słowa „tribulationes civitatum audivimus”:

26. G. P. da Palestrina: *Tribulationes civitatum audivimus*. W: 20 motetów..., jw.

Hypotyposis obecna jest w linii melodycznej tenoru pierwszego. Fraza odznacza się całkowitą asymetrią. Jest nieregularna, nasycona synkopacjami, w stosunku do pozostałych głosów — „zbyt skomplikowana”. Wyłamuje się ze stylistycznej normy melodyki pierwszego przeprowadzenia. Fraza ta pojawia się ze słowem „audivimus” i — nomen omen — dzięki swojemu profilowi rytmicznemu jest najbardziej słyszalną linią melodyczną. Trawestując treść tekstu, możemy powiedzieć, że słyszymy „udręki” melodii (jakby Palestrina męczył się z tą frazą, nie wiedząc, jak ją ostatecznie ukształtować; i w ogólności — nie jest to linia melodyczna typowa dla stylu kompozytora). Różne odmiany hypotyposis powstają też u Palestriny drogą wykorzystywania najpowszechniejszych zjawisk fakturalnych, jakie występują w muzyce renesansu. Przykładem może być hypotyposis na „visibilium omnium et invisibilium”:



# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

27. G. P. da Palestrina: *Missa Ut Re Mi Fa Sol La. Credo*. W: Pierluigi da Palestrina's *Werke. Drittes Buch der Messen von Pierluigi da Palestrina*.  
Wyd. Franz Xaver Haberl. Lipsk 1881 (reprint Wiesbaden 1968).

Słowa „visibilium omnium”, ujęte w homorytmię i pełną (bo „omnium”) liczbę głosów, widzimy tak, jak przedstawia się ich forma językowa, natomiast „et invisibilium” (t. 9—12) ukryte zostały w swobodnej, prowadzonej w bliskim odstępie imitacji. Taką hypotyposis ogarniamy zarówno wzrokiem, jak i słuchem.

Interpretacje dokonują się też u Palestriny, na co zwróciło uwagę wielu badaczy, przez skondensowanie na względnie krótkim odcinku takich zjawisk, które dla stylu Palestriny stanowią cechy zdecydowanie drugoplanowe, albo wręcz zupełnie wyjątkowe. Tak postąpił kompozytor, opracowując słowo „peccavimus”:

Pec - ca - vi - mus pec - ca - vi - mus

28. G. P. da Palestrina: *Tribulationes civitatum audivimus. Cz. 2: Peccavimus cum patribus nostris*. W: 20 motetów..., jw.

Mamy tu nagromadzenie następujących elementów: akord kwartsektowy w momencie wprowadzenia trzeciego głosu imitacji (t. 2), „koncentrację dysonansów”<sup>52</sup> typu syncope i commissura, równoległe kwarty (t. 3—4), ćwierćnotowe redictae<sup>53</sup> (alt, t. 5—6), ponadto krzyżowanie dolnej pary głosów (t. 10). Odpowiednio do „uczynienia grzechu” kompozytor wprowadza kompleksową metabasis<sup>54</sup>. Podobne zabiegi Palestrina zastosował w kilku innych motetach, gdzie tekst mówi o grzechu.

Do skonstruowania fascynujących figur dochodzi wtedy, gdy kompozytor odwołuje się do wypracowanej przez siebie maestrii kontrapunktyczno-deklamacyjnej, sięga po aksjologiczny aspekt swojej polifonii. Fenomenem jest tu opracowanie słów „placui Altissimo” (por. przykł. 29 na s. 99).

Punkty kulminacyjne wynoszą tu słowo „Altissimo” na wyżyny, uwydatniając jednocześnie sylabę akcentowaną. Palestrinowska rytmika deklamacyjna urzeczywistnia się w swojej absolutnej postaci; prowadzenie głosów ściśle według

<sup>52</sup> Knud Jeppesen: [hasło] *Palestrina*. W: MGG X 1962 szp. 698; tenże: *Der Palestrinastil...*, jw., s. 250—254; Hugo Leichtentritt: op. cit., s. 150—151.

<sup>53</sup> U Palestriny taki zwrot ćwierćnotowy występuje bardzo rzadko. Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil...*, jw., s. 67.

<sup>54</sup> Figura metabasis (przekroczenie, wykroczenie) w wąskim, ścisłym znaczeniu — to krzyżowanie głosów; w szerszym zaś — złamanie określonych praw, norm muzycznych. Por. Dietrich Bartel: op. cit., s. 205—206.

# MUZYCZNA RETORYKA LASSA I PALESTRINY

33 34 35 36 37

C - vu - la pla - cu - i Al - tis - si -

A - vu - la pla - cu - i Al - tis - si -

T - la pla - cu - i Al - tis - si - mo

B pla - cu - i Al - tis - si -

38 39 40 41 42 43

C - mo, pla - cu - i Al - tis - si - mo

A - mo pla - cu - i Al - tis - si - mo Et de me -

T pla - cu - i Al - tis - si - mo

B - mo pla - cu - i Al - tis - si - mo Al - tis -

29. G. P. da Palestrina: *Congratulamini mihi*. W: *Musica divina...*, jw. t. II  
Ratyżbona 1855.

zasady varietas i równouprawnienia — par excellence polifoniczne. W stopniowym rozbudowywaniu melizm, zwiększaniu ruchliwości i zasięgu melodycznego (oktawa wypiera inicjalną tercję frazy „Altissimo”) widać rozwój całej akcji muzycznej, a nade wszystko — kunszt kontrapunktu i deklamacji. Odpowiednio do wspomnianych słów polifonia taka musi się przede wszystkim podobać, jest godna „najwyższego” podziwu. Cały zabieg moglibyśmy określić jako „aksjologiczną” hypotyposis.

Są wreszcie u Palestriny i takie figury muzyczno-retoryczne, których sens i w ogóle samo zaistnienie możliwe są tylko w ramach własnego idiomu stylistycznego. Do takich należy interpretacja słów „quia ipsi me avolare fecerunt” (por. przykł. 30 na s. 100).

U Lassa, a też i u innych kompozytorów, zwrot taki nie stanowiłby żadnej osobliwości. Dla Palestriny homorytmiczna deklamacja wszystkich głosów na ćwierćnutach na pierwszej i trzeciej części taktu (t. 46) stanowi ewidentną

44 45 46 47

C qui - a i - psi

A qui - a i - psi me a - vo - la - re fe - ce - runt qui - a i -

Q qui - a i - psi me a - vo - la - re fe - ce - runt qui - a

T - a i - psi me a - vo - la - re fe - ce - runt qui - a

B qui - a i - psi me a - vo - la - re fe - ce - runt

30. G. P. da Palestrina: *Pulchra es amica mea*. W: Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Canticum canticorum*. Wyd. Antal Jancsovcis. Budapeszt 1976.

stylistyczną *licentia poetica*; zarówno na tle jego całej twórczości, jak i zbioru *Canticum canticorum*, skądinąd postępowego, afektowanego, nasyconego madrygalizmami. Takiej sytuacji nie ma w żadnym innym miejscu czwartej księgi motetów. Tekst jest tu dla Palestriny dyrektywą: kompozytor „ucieka” od swojego stylu. Świadomość reguł wypracowanego przez siebie języka muzycznego jest tu wprost uderzająca. W kategoriach retoryki muzycznej środek należałoby uznać za skrajnie indywidualną, stylistyczną *hypotyposis*.

## VII

Tak jak w całościowym obrazie stylistycznym, tak i w warstwie retoryki muzycznej mimo wspólnych cech — figur, kształtów, idei — każdy z twórców porusza się w zdecydowanie innym kierunku. U Lassa figura ma charakter ekspansywny. W wielu przypadkach staje się metodą kształtowania, współczynnikiem formy. Zamyśl muzyczno-retoryczny przeradza się w śmiałe pociągnięcie o charakterze czysto muzycznym. Lassowska figura zaczyna żyć swoim własnym życiem. Jest eksploatowana niejako ponad potrzeby interpretacyjne tekstu, ponad „wymaganą” konwencję. Figura — powtarzana, mnożona — rozrasta się do tworu o własnej autonomii; staje się obrazem, kreuje styl i formę muzyczną. Warto podkreślić, że stylistyczne zróżnicowanie muzyki Lassa wynika nie tylko z oddziaływania różnych czynników gatunkowo-stylistycznych (madrygału, chanson, pieśni). Być może jeszcze większe znaczenie ma tu urzeczywistnienie licencyjnej koncepcji figury muzyczno-retorycznej. Figury Palestriny, mimo że

bardzo często jednoznacznie interpretujące tekst, podporządkowane są autonomicznej, spójnej koncepcji stylu i formy. Styl jest kategorią nadrzędną. Wyznacza kształt i charakter figur, w specjalnych przypadkach — kreuje je. Palestrina nie „pokazuje” figury, nie dąży do jej emancypacji. Autonomia niektórych figur, ich licencyjne potraktowanie (jak np. w przypadku *suspiratio* u Lassa) godziłoby w istotę własnego oblicza stylistycznego.

Analizując warstwę muzyczno-retoryczną twórczości obu kompozytorów, widzimy, że o odmienności stylistycznej nie zdecydował — co może wydać się paradoksem — stosunek do tekstu (tj. dostrzeganie czy niedostrzeganie *verba affectum*, ich uwydatnianie lub pomijanie w opracowaniu muzycznym), ale stosunek właśnie do stylu muzycznego. U Lassa styl nie jest jakością normatywną. W dużym stopniu jest wynikiem rozwijania retoryki muzycznej. Dla Palestriny styl stanowi zasadę, wewnątrz której konstytuuje się kształt i oddziaływanie figur.

\*

\*

\*

Poczynione obserwacje skłaniają do zasygnalizowania dwóch perspektyw badawczych, podjętych w niniejszym studium jedynie w ograniczonym zakresie.

W odniesieniu do Lassa korzystne byłoby spojrzenie, zakładające drogę od figury do stylu. Warto zbadać, jaki wpływ na oblicze stylistyczne i formę muzyczną mają u tego kompozytora figury muzyczne, zwłaszcza te, które są odbiciem licencji retorycznej. Zazwyczaj analizuje się je pod kątem semantycznym; brak natomiast refleksji zmierzającej w stronę czysto muzyczną. Uzupełnienie dotychczasowych badań o tego rodzaju kierunek analityczny pozwoliłoby precyzyjnie ująć styl i formę polifonii późnego renesansu — tak samego Lassa, jak i innych kompozytorów o ekstrawertycznych postawach twórczych. Być może udałoby się wyjaśnić motywację kształtowania takich a nie innych upostaciowań muzycznych, typów formalnych, a także określonych procesów stylistycznych. Jednym ze sposobów może być tu fuzja metody Burmeistera ze współczesnymi koncepcjami analitycznymi, dzisiejszymi metodami i aparatem pojęciowym.

Dla Palestriny kolejność winna być odwrotna: od stylu do figury. Opierając się na istniejących bardzo szczegółowych badaniach warstwy stylistycznej (praca Jeppesena jest tu bezcenna) należy poszukiwać figur własnych Palestriny i w ten sposób docierać do wyrazowej strony jego dzieła. Wydaje się, że twórczość Palestriny — wbrew jednak powszechnie panującemu przekonaniu — kryje w sobie bogactwo muzyczno-retoryczne. Jest nie tylko wirtuozerią kontrapunktyczną, perfekcją, ale — prawdopodobnie — wysoce przemyślaną wypowiedzią semantyczną. Tak ukierunkowana analiza umożliwi poznanie „nowych” figur — figur, które określą samego Palestrinę, być może też pomogą zrozumieć sztukę innych, podobnie subtelnych, introwertycznych twórców drugiej połowy XVI w.

SUMMARY

Lasso and Palestrina create an opposition both in the stylistic image as a whole and in the stratum of musical rhetorics. Despite certain common features — figures, shapes and ideas — each of the composers followed a decidedly different trend.

The musical-rhetorical figure applied by Lasso is often of an extremely expansive character. In many cases it becomes a method for the shaping of form and its cofactor. The musical-rhetorical conception turns into a bold and purely musical decision. The figure — repeated and multiplied — is expended in order to become a creation with an autonomy of its and a sound image. It creates musical style and form. This style — and form-creative role reveals itself in the expansion of such figures as catabasis, suspiratio, fauxbourdon, assorted amplifications, fugues, and contrasts (antitheton), obtained due to direct contrasts of the noema, the rapid coloratura, fugue and pause. Lasso did not consider style to be a normative quality. To a great extent — apart from the implications of a confrontation of the motet tradition and the musical language of the madrigal, the chanson and song — it is the result of bold musical rhetorics.

In the works by Palestrina the situation is quite different. Despite the fact that his musical-rhetorical figures are often unambiguous interpretations of the text, they are subject to an autonomous and cohesive stylistic conception. The master from Rome regarded style to be a superior category. It constitutes a principle within which form and the impact of figures are constituted. In particular cases it is precisely the specifics of style which becomes the determinant of the musical-rhetorical figure. The subtle and sophisticated melodic hypotyposis deserve special attention. Many of them are the composers' own figures. The works by Palestrina — contrary to the universally prevalent convictions — conceal a music-rhetorical treasure. They are not only contrapuntal-declamation perfection but, presumably, a precisely envisaged semantic statement.

*Translated by Aleksandra Rodzińska-Chojnowska*