

PIOTR POŹNIAK

TECHNIKA PARODIOWANIA W MSZY TOMASZA SZADKA

Officium in melodiam motetae Pisneme Tomasza Szadka należy do tych utworów dawnej muzyki polskiej, które muzykolodzy wcześniej wydobyli z zapomnienia. Nie tylko wspominają o nim autorzy pierwszych ujęć syntetycznych, jak Sowiński, Poliński, Jachimecki czy Opieński ale A. Chybiński poświęcił jego analizie obszerny fragment publikowanej w odcinkach pracy *Ze studiów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu*¹ i dorzucił dalsze szczegóły przy okazji omawiania drugiej mszy Szadka². Sama kompozycja udostępniona została szerszym kręgom odbiorców już w roku 1885 w pierwszym tomie wydawnictwa J. Surzyńskiego *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, a po raz wtóry powielona jeszcze przed II wojną światową (Kraków 1936); co stanowi w polskim edytorstwie muzycznym przypadek dość odosobniony. Chybiński określił utwór jako *missa parodia*, wskazując na paralele początkowo z mszą, a następnie z chanson Thomasa Crecquillon. W pracy *Ze studiów* przytoczył nawet pierwsze wejście kontratenoru z mszy Crecquillon, dokumentując tym samym jej związek z dziełem Szadka. On też zmienił tytuł, "poprawiając" pisownię z *Pisneme* na *Puis ne me*, a zmiana ta to powtarza się w całej dalszej literaturze. Na temat najistotniejszy, tj. stosunku mszy do modelu prawie się nie wypowiedziano.

Idąc tropem wskazanym przez Chybińskiego można było odnaleźć chanson Crecquillon. Zachowała się ona m. in. w zbiorze *Nevfieme livre de chansons á quatre, cinq & six parties de I. Arcadelt autres. [...] a Paris 1569*, wydany przez A. Le Roy i R. Ballarda, zaś B. Hudson³ jako najwcześniejszą jej publikację podaje *Vingt et six chansons musicales & nouvelles a cinq parties [...] imprimees en Anuers par Thielman Susato [...] [1534]*⁴. Między tymi wydaniem zachodzą minimalne różnice, wystarczające jednak by stwierdzić, że nie tylko sam Crecquillon ale i Szadka opierał się na wersji wcześniejszej.

Model

a) Tekst

Tekst chanson zbudowany jest z ośmiu sześciosylabowych wersów o rymach ababbcbc. W dosłownym tłumaczeniu mówi on: "Gorzej nie może mi się stać niż dzieje mi się dotąd. Wspominając Ciebie usycham z troski. Daleki jestem od uzyskania łaski, traktowany zbyt srogo. Twe serce zatwardziałe zadaje mi katusze". Ten jednolity w wyrazie tekst nie należy - jak widać - do charakterystycznego dla paryskiej chanson typu frywolnej anegdoty, lecz nawiązuje do melancholijnego nastroju nieszczęśliwej miłości, spotykanego szczególnie często już w chanson burgundzkiej. W rezultacie warstwa słowna nie mogła stanowić żadnej przeszkody w wykorzystaniu utworu jako modelu mszy.

Przeciwnie, połączenie takie jest jednym z niezliczonych przykładów przenikania się w średniowieczu i renesansie sfery *profanum* i *sacrum*. Wystarczyło w myślach zastąpić osobę Ukochanej (która zresztą ani raz nie jest w tekście chanson wymieniona *expressis verbis*) osobą Boga, aby uzyskać wiersz w rodzaju lamentacyjnego psalmu.

b) Architektonika

Chanson zbudowana jest z odcinków pokrywających się z dwuwierszami lub z pojedynczymi wersami poezji, ale ogólny plan architektoniczny muzyki jest od budowy tekstu niezależny. Do ostatniego dwuwiersza powtórzył bowiem kompozytor niemal dosłownie muzykę towarzyszącą pierwszemu (począwszy od t. 10) i dodał zakończenie oparte m. in. na tym samym materiale melodycznym.

Pis ne me peult venir ^e
 que iay iusques icy
 Pour vostre souvenir
 ie languis en soucy
 Et suis loing de mercy
 Traicte trop rudement
 Vostre cueur en durcy
 me donne ce tourment.

A t. 1-32

B t. 32-46

C t. 46-55

A' t. 55-77 + coda t. 77-84 ^e

c) Konstrukcja i materiał melodyczny

W przebiegu chanson wyróżniają się frazy, które są powtarzane bądź na zasadzie swobodnej imitacji, bądź w postaci całych dwu-, trzy-, a nawet czterogłosowych kompleksów polifonicznych (nie licząc oczywiście powtórzenia części A')

Imitacja pojedynczej frazy odgrywa największą rolę w części A, w której przetwarzana jest fraza (przykł. 1. Crequillon, chanson: superius, tenor I t. 1-5):

Przykł. 1

Pis ne me peult ue-nir

Powtarzane jest też zestawienie w pionie jej trzech dalszych postaci (przykł. 2. Crequillon, chanson: alt, tenor II, bas t. 10-13 i t. 55-58, tenor I tylko t. 55-58):

Przykł. 2

Przykł. 3

Dla części B charakterystyczne jest zestawienie (przykł. 3. Crequillon, chanson: alt i bas t. 32-35),

a jego powtarzaniu w różnych oktavach towarzyszy umieszczony w głosie najwyższym sekundowy pochod w rytmie punktowanym opadający na przestrzeni undecymy zmniejszonej. Wypełnia on prawie całą częśćkę.

W najkrótszej częśćce C kompleks trzygłosowy (przykł. 4. Crecquillon, chanson: tenor I, II i bas t. 46-49):



powtórzony jest najpierw z zastosowaniem podwójnego kontrapunktu, a następnie dosłownie o oktawę wyżej. Linie melodyczne dwóch wyższych głosów tej konstrukcji są niemal powtórzeniem naczelnej frazy tematycznej z częśćki A, a zatem głównej frazy całego utworu. To podobieństwo utrudnia niejednokrotnie zorientowanie się, z której części modelu czerpie kompozytor w danym momencie materiał. Nową jakością materiałową jest w częśćce C chanson tylko najniższa z cytowanych linii.

Msza

Problem *missa parodia* doczekał się wielu wypowiedzi w literaturze muzykologicznej. Są to zwykle rozważania natury ogólnej ukazujące na wybranych przykładach sposoby postępowania kompozytorów. Szczegółową analizę większych a jednorodnych zespołów mszy z II poł. XVI w. z odniesieniem ich do modeli prezentuje natomiast dawna praca P. Piska dotycząca dzieł J. Gallusa⁷ i nowsze: J. Klassena⁸ i Q. W. Quereau⁹ o mszach Palestriny, czy O. W. Johnsona o mszach Crivellego¹⁰. W przypadku Szadka punktem odniesienia może też być msza samego Crecquillona oparta na tej samej chanson¹¹.

P. Pisk omawia 16 mszy Gallusa, których wzory udało mu się odnaleźć, w tym jedna oparta jest na chanson¹². J. Klassen zestawia z modelami 41 mszy Palestriny. Również tylko jedna z nich bazuje na chanson¹³, a do porównania służyć może także dalszych 20, które oparte są na jednoczęściowych motetach i madrygałach. W ogóle bowiem, o ile w XV w. i z początkiem XVI w. modelami były w zdecydowanej większości chansons, o tyle w trakcie XVI w. stopniowo ustępowały one miejsca motetom. W I poł. tego stulecia przeważały jeszcze w twórczości pomniejszych kompozytorów¹⁴, w twórczości samego Crecquillona (zm. 1557) pozostają z motetami w równowadze¹⁵, ale u kompozytorów tak reprezentatywnych jak Clemens non Papa czy Gombert - przewaga jest już po stronie motetów¹⁶. Istotną różnicą, która mogła mieć wpływ na dyspozycję zaczerpniętego materiału w mszy, są powtórzenia muzyczne, charakterystyczne dla chansons a niemal niespotykane w jednoczęściowych motetach. W przypadku *Pis ne me* cechą szczególną jest powrót początkowej częśćki pod koniec utworu (A¹) oraz w ostatnich 5 taktach - frazy z częśćki B (warto przy tym zauważyć, że w melodii *Dies est laetitiae*, na której oparł Szadek drugą z mszy, występuje analogiczne powtórzenie).

a) Dyspozycja materiału

Na początku czterech części mszy cytuje Szadek początek chanson, zaś w *Sanctus* operuje wariantem również pierwszej frazy

tematycznej. Takie odniesienia były w XVI w. stosowane powszechnie w praktyce, co znalazło wyraz w odpowiedniej zasadzie mówiącej o sposobie tworzenia mszy typu *parodia*, sformułowanej przez P. Pontia i powtórzonej przez P. Cerna¹⁷. Również Crecquillon opiera początek wszystkich części mszy na początkowej frazie *chanson*. Już w *Kyrie* postępuje jednak Szadek niezbyt typowo, gdyż wypełniwszy *Kyrie I* materiałem obszernej części A z *chanson*, przechodzi w *Christe* do części C i dopiero *Kyrie II* przynosi materiał części B. Na powtórzenie, A', nie ma już miejsca ale - dzięki takiemu uszeregowaniu - w ostatnich 5 taktach oba głosy nawiązują do ostatnich 5 taktów modelu, co również podaje Pontio jako zasadę.

Takiego samego przedstawienia dokonał Szadek w *Gloria*. Po początkowym cytacie z A operuje kompozytor nadal materiałem tej części, a od słów "Adoramus Te" sięga do części C, po czym od "Gratias agimus" powraca do B. *Gloria* podzielone jest nietypowo, a podobnie jak w mszy *Dies est laetitiae*, na 3 odcinki, przy czym w środkowym połączył Szadek tekst "Domine Deus, Agnus Dei" z "Qui tollis [...] miserere". W mszy *Dies est laetitiae* taki podział ugruntowany jest dyspozycją zaczerpniętego materiału: w pierwszym odcinku ukazuje kompozytor pieśń od początku do końca, w drugim przytacza sam jej początek i następnie rezygnuje z jej melodii, w trzecim znów ukazuje ją w całości. W mszy *Pis ne me* sytuacja jest trudniejsza do rozpoznania gdyż materiał ulega tu dalej idącym przekształceniom a równocześnie w ramach samego modelu wykazuje pokrewieństwo. Można jednak przyjąć interpretację, iż drugi odcinek *Gloria* kontynuuje opracowanie materiału części B po czym wraca materiał A, co byłoby odpowiednikiem A' modelu. W takim wypadku dopiero dwa odcinki razem wyczerpują formę wzoru. Odcinek trzeci ponownie ukazuje cały materiał modelu na zmianę z fragmentami nie nawiązującymi do niego. I znów kolejność jest przedstawiona: A ("Qui tollis [...] suscipe"), C ("Tu solus altissimus"), B ("Cum Sancto Spiritu").

W *Credo* po cytacie 20 początkowych taktów odchodzi Szadek jeszcze dalej od modelu. Wprowadza imitacje jeszcze dalej idących przekształceń fraz i jeszcze obficie materiał melodyczny nie związany z *chanson*. W sumie jednak od słów "visibilium omnium" zaobserwować można kombinacje fraz z A i B, a później tylko przekształcenia z A. Przy słowach "Genitum non factum" wyraźnie przywołana jest część B, zaś przy sąsiadujących bezpośrednio "consubstantialem [...] facta sunt" część C. Przy kończącym pierwszy odcinek *Credo* "descendit" odwołuje się kompozytor do części B. Przy rozpoczynającym trzeci "Crucifixus" - do A i tego materiału można się dopatrywać aż do "iudicare". Dalej, dopiero przy słowach "simul adoratur et conglorificatur" cytuje Szadek niemal dosłownie część C, a przy "Confiteor unum baptisma" część B. Tak więc ukształtowanie *Credo* wykazuje pewne podobieństwo do ukształtowania *Gloria*. W odcinkach skrajnych obu części prezentowany jest bowiem cały materiał modelu, z tym że w *Credo* wprowadził kompozytor charakterystyczne przedstawienie części tylko w odcinku trzecim. Jeśli zaś chodzi o odcinek środkowy, to w *Gloria* stanowi on pod względem dyspozycji materiału dopełnienie odcinka pierwszego, zaś w *Credo* materiał robi wrażenie nie związanego z modelem; można się w nim jednak ewentualnie dopatrywać inwersji frazy z B, co stanowiłoby kolejną analogię (kontynuacja operowania materiałem z odcinka pierwszego)¹⁸.

Sanctus jest jedyną częścią, w której Szadek nie cytuje na wstępie całej początkowej konstrukcji modelu. Najluźniejsze związanie tej części cyklu z modelem nie było postępowaniem odosobnionym gdyż np. P. Pisk zaobserwował analogiczną sytuację we wszystkich

mszach Gallusa¹⁹. Niemniej materiał melodyczny z *chanson* jest w tej części dzieła Szadka niemal stale obecny: przy pierwszym *Sanctus* - z A, przy drugim - z B, w trzecim dopiero od "Dominus Deus" - z C, w *Benedictus* - z A i od "in nomine" - z C. Jak widać, poza samym zakończeniem dyspozycja materiału odpowiada przebiegowi *chanson*. Być może przez to podobieństwo chciał Szadek zrównoważyć brak cytatu na początku części; oba te zjawiska występują bowiem tylko w *Sanctus*. Obydwa *Agnus* zaczyna kompozytor materiałem z A. W drugim, kończącym, przy "miserere" operuje frazami z B, natomiast w pierwszym wprowadza przy tych słowach imitację frazy, która w tej postaci nie występuje w ogóle w *chanson*.

W przedstawionym rozplanowaniu materiału modelu zwraca uwagę przestawienie kolejności drugiej i trzeciej części. Stosuje je kompozytor ostentacyjnie na samym początku mszy, dwukrotnie w *Gloria* i jeszcze w ostatnim odcinku *Credo*. W rezultacie, łatwo uchwytnie, przestawienie staje się jednym z zasadniczych momentów różniących dzieło Szadka zarówno od *chanson* jak i od mszy *Pis ne me Crecquillona*. Co mogło skłonić kompozytora do takiego postępowania? J. Klassen stwierdza, że Palestrina zachowuje w konstrukcji mszy *parodii* kolejność zasadniczych kompleksów tematów z modelu, to znaczy nie przestawia grupy tematów początkowych ze środkowymi czy końcowymi. Natomiast w ramach tych grup dokonuje przestawień, jednak zawsze dających się uzasadnić. Autor wymienia narzucające się logicznie trzy rodzaje powodów, dla których kompozytor sięga po konkretną frazę poza kolejnością. Powodem może być zgodność formy słów mszy z formą słów modelu (aliteracja, asonans, jednakowy rytm słowa itp.), zgodność znaczenia i charakteru słów lub grup słownych mszy i modelu i wreszcie czynniki formy muzycznej - zestawienie tematów daje kompozytorowi (niezależnie od tekstu) poczucie większej doskonałości, równowagi.

W mszach Gallusa P. Pisk zaobserwował wprawdzie przemieszanie materiału także pomiędzy zasadniczymi kompleksami (początek, środek i zakończenie modelu), jednak i tu zasadą wydaje się być zachowanie kolejności²⁰. W każdym razie nie ma zmiany kolejności w żadnym *Kyrie* tego kompozytora. W przypadku *chanson Pis ne me* nie można mówić o kompleksach gdyż na całość składają się tylko 3 jednorodne części. Analogię do tej sytuacji stanowi w materiale porównawczym tylko jedna msza Palestriny oparta na również 3-częstkowym własnym motecie *Beatus Laurentius*. W tej mszy materiał melodyczny przytaczany jest zawsze według kolejności w modelu.

Zastanawiając się nad przyczyną przestawienia kolejności w pierwszej części mszy Szadka trzeba odrzucić podobieństwa formalne słów. Zarówno "Christe eleison" jak "Kyrie eleison", brzmiące zresztą bardzo podobnie, nie mają nic wspólnego w swej formie z odpowiednimi słowami francuskimi. Natomiast uzasadnienie można znaleźć w warstwie treściowej. Określenia *Kyrios* i *Christos* odnoszą się do różnych aspektów tej samej osoby. *Kyrios* to Pan, Władca, a więc udzielający lub nie udzielający łaski, a o łasce jest mowa we fragmencie "Et suis loin de merci". Natomiast *Christos* - to Pomazaniec, który przyszedł by zbawić, a zbawienie dokonało się przez mękę. Dodatkowo kojarzono to słowo w XVI w. z męką ze względu na uderzające podobieństwo pierwszej jego (greckiej) litery do krzyża. Ta właśnie myśl znajduje doskonale dopełnienie w tekście *chanson*: traktowany zbyt srogo, zbyt okrutnie. Crecquillon nie wniknął tak głęboko w sens tekstu mszalnego i zachował kolejność według modelu.

W *Gloria* również występuje zbieżność, nie tyle jednak sensu ile znaczenia poszczególnych słów. Była ona tak oczywista dla

donne ce tourment" (tym samym słowem towarzyszy też kilka innych fraz). Obydwa teksty, "usycham z troski" i "zadaje mi katusze", kojarzą się doskonale z wezwaniem "miserere". I właśnie przy tym słowie wprowadza Szadek regularną imitację owej nieznaczącej w konstrukcji modelu frazy. Skojarzenie musiało być dla kompozytora ważne, bo do tej frazy nawiązuje również przy drugim "miserere" (po "Qui sedes"). Silnie eksponowana w tym miejscu melodia różni się dość istotnie od oryginalnej, ale różni się tylko jednym dodanym dźwiękiem (przykł. 6. Szadek, Gloria: tenor II t. 171-174.):

Przykł. 6



W częściach o długim tekście Palestrina wprowadza często te same frazy wielokrotnie, jednak ogólny plan całego modelu, zarówno jedno-, jak dwu- czy trzyczęściowego występuje według Klassena w każdej części mszy w zasadzie tylko jeden raz²¹. *Gloria* dzieli Palestrina zawsze, a Gallus najczęściej na dwa odcinki, drugi rozpoczynając od "Qui tollis". O ile z modelu dwuczęściowego odwołują się przy tych słowach zawsze do początku *partis secundae*, o tyle przy wzorach jednoczęściowych panuje absolutna nieregularność. Tylko w 4 mszach Palestrina a w 3 Gallus sięgają w tym miejscu do pierwszej frazy tematycznej; w pozostałych pojawiają się tematy z różnych miejsc modelu lub tematy nowe. W mszy *Beatus Laurentius* nawiązuje tu Palestrina do drugiego odcinka motetu. Crecquillon, dzieląc *Gloria* tak samo, wyczerpuje w pierwszym odcinku cały materiał chanson, a w drugim cały przytacza powtórnie. Temu postępowaniu bliższe jest opisane rozplanowanie w mszy Szadka, choć zasadniczą różnicą pozostaje podział tej części na trzy odcinki.

Credo Palestrinowskie w cyklach opartych na modelach jednoczęściowych jest najczęściej trzyodcinkowe (14) rzadko cztero- (4) i dwuodcinkowe (2). Charakterystyczne, że jedyne w ogóle nie podzielone pojawia się w jedynej mszy opartej na chanson. Miejsca podziałów nie są stałe. Z zestawienia podanego przez Klassena wynika, że podobnie jak w *Gloria* i tu nie ma żadnej regularności w odnoszeniu początków odcinków do formy modelu, tak że autor stwierdza: "Aus dieser Gesamtstatistik geht hervor, daß Palestrina sich nicht starr an den Gerüstbau des Modells hält beim Credo über eine Vorlage mit nur pars I. Doch ist die Tendenz vorhanden, den Schlußabschnitt eher mit einem Thema aus dem Schlußabschnitt des Modells beginnen zu lassen"²². Przy skąpym materiale zapożyczonym w mszy *Beatus Laurentius*, Palestrina przytacza w pierwszym odcinku materiał z części ABC i B, w drugim (od "Crucifixus") - ABC, i podobnie w trzecim (od "Et in Spiritum Sanctum"). W mszach Gallusa P. Pisk zaobserwował również nieregularność, z tym że z jednym wyjątkiem kompozytor ten kończy zawsze całe *Credo* - tak jak i *Gloria* - zgodnie z zakończeniem modelu.

Crecquillon dzieli *Credo* jeszcze inaczej, przy czym środkowe odcinki wyróżnia (tak jak często czyni to i Palestrina) zmniejszeniem obsady: w "Crucifixus" do dwugłosu, a w "Et resurrexit" i "Et ascendit" do trzygłosu. Z tym podziałem nie wiąże się żadna symetria pod względem dyspozycji materiału z modelu, gdyż w odcinku pierwszym nawiązuje kompozytor na przemian co najmniej dwukrotnie do każdej części chanson, zaś w następnych opiera się tylko na części A. Jak widać, konsekwentna koncepcja architektoniczna długich części w obu mszach Szadka i konsekwentnie symetryczne, proporcjonalne rozplanowanie w nich zaczerpniętego materiału nie stanowi analogii do żadnego z przytoczonych punktów odniesienia, a wykazuje tylko pewne podobieństwo do pojedynczych mszy Gallusa i Palestriny.

b) Cytaty i przekształcenia

Zasadnicze i stałe przekształcenie modelu w mszy Szadka polega na zredukowaniu ilości głosek. Jest to zjawisko wyjątkowe. Ani Pisk ani Klassen nie wymieniają takich przypadków, zaś w pozostałej literaturze dotyczącej *missa parodia* tylko B. Lenaerts wzmiankuje jedną mszę Philippa de Monte, 4-głosową, opartą na 5-głosowej chanson *Reviens vers moi*, również podkreślając jej wyjątkowość w tym względzie²³. Ograniczenie Szadka, i to polegające na pominięciu najwyższego głosu, pozostaje niewątpliwie w związku z

lokalnym zapotrzebowaniem zespołu wawelskiego.

Mechaniczne pominięcie głosu *superius* jest jedyną istotną różnicą w cytatach przytaczanych przez Szadka na początku czterech części cyklu. Inną, nieistotną, jest rozdrabnianie poszczególnych dźwięków lub ich powtarzanie oraz łączenie powtarzanych w jeden ze względu na różną ilość sylab modelu i mszy. Poza tym konstrukcja 4-głosowa pozostaje w tych miejscach nietknięta. Najdłuższy cytat tego rodzaju pojawia się w *Credo*, gdzie jako t. 1-14 występują t. 2-15 *chanson*²⁴ (w t. 1 modelu śpiewa tylko *superius*). W *Agnus* jako t. 1-8 cytowane są t. 2-10, zaś w *Gloria* jako t. 1-14 - t. 2-16 z modelu, z tym że wewnątrz opuścił Szadek jeden akord, co stanowi przykład najmniejszego odstępstwa od wzoru. O tak ścisłych cytatach u Palestriny nie wspomina ani Klassen ani Quereau i nie wydaje się aby takie występowały. Natomiast Pisk, pisząc o rozplanowaniu materiału z modelu w cyklach Gallusa wspomina, że na początku i w zakończeniach *Gloria*, a także w zakończeniach *Credo* cytowane są najczęściej dokładnie całe kompleksy polifoniczne²⁵. Crequillon dwukrotnie idzie jeszcze dalej niż Szadek, cytując ściśle aż 18 taktów całego pięciogłosu na początku *Kyrie* i na początku *Gloria*. (Za drugim razem opuszcza - podobnie jak Szadek, ale w innym miejscu - jeden takt modelu). Poza wymienionymi początkami części wprowadzał Szadek niekiedy prawie dosłowne cytaty krótszych kompleksów z cząstek B i C, a ze względu na wypauzowanie w modelu jednego głosu są to cytaty pełniejsze. Szczególne podobieństwo do *chanson* wynika tu w znacznym stopniu z natury samego materiału.

Niewielką ale charakterystyczną zmianą w cytacie całej konstrukcji polifonicznej jest przeniesienie jednego z głosów o oktawę. Tak dzieje się np. w *Kyrie*. Po początkowym cytacie dokładnym wprowadza Szadek w alicie²⁶ o oktawę niżej linię melodyczną głosu *superius* z modelu (t. 14-17 mszy), a następnie linię tenoru II o oktawę wyżej (t. 18-25) i w ten sposób konstruuje przebieg jednego głosu z dwóch innych. Przy przeniesieniu tenoru II zachodzi zjawisko kontrapunktu podwójnego, przy przeniesieniu *superius* nie ma i tej odmiany. Z pozostałych głosów tylko bas powtarza w całym *Kyrie I* linię basu z modelu; w innych kombinuje kompozytor fragmenty różnych głosów wzoru bez przeniesień oktawowych. Konstrukcja polifoniczna nie zawsze jest więc zubożona przez zmniejszenie w mszy ilości głosów, gdyż zdarza się, że w modelu pojawiają się dłuższe pauzy i najczęściej taki głos Szadek pomija.

Istotne przekształcenia zapożyczonego materiału w procesie parodiowania sprowadzić można do trzech zasadniczych typów: przekształcenia melodyczne fraz, zwłaszcza imitowanych; przekształcenia struktury polifonicznej polegające na zmianie gęstości i na zmianie relacji interwałowych przy wprowadzaniu imitowanych fraz, co wiąże się ze zmianą szkieletu harmonicznego kompozycji; przekształcenia faktury pomiędzy polifonią imitacyjną, nieimitacyjną i fakturą akordową.

Szadek, obok dokładnego cytowania imitowanych fraz modelu, wprowadza do nich zmiany, począwszy od nieznacznych aż do tworzenia takich postaci, które wykazują z pierwowzorem tylko luźny związek. Te zabiegi kompozytorskie dokonywane na początkowej frazie *chanson* ilustruje przykł. 7 (Szadek a) *Gloria*: tenor I i bas t. 114-120, b) *Agnus Dei*: tenor II t. 57-60 i bas t. 57-63, c) *Credo*: alt t. 42-45, d) *Credo*: bas t. 209-214, e) *Sanctus*: tenor II t. 97-102 i

The image shows a handwritten musical score for tenor I, consisting of nine systems of staves. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass), notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a single system per line, with multiple staves per system. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft or a personal manuscript.

bas t. 97-103, f) Credo: alt t. 178-181 i tenor I t. 177-180, g) Gloria: alt i bas t. 161-168, h) Credo: alt t. 200-205 i bas t. 198-205, i) Gloria: bas t. 153-156, j) Credo: tenor II t. 16-21, k) Credo: alt t. 35-39, l) Credo: alt t. 270-272 i tenor I t. 269-271, ł) Sanctus: tenor I i II t. 77-81, m) Sanctus: tenor I i II t. 1-7.): a) tenor I przynosi frazę z głosu *superius* (por. przykł. 1)

prawie dosłownie, bas - z dodatkiem jednego dźwięku; b) w basie pojawia się pozbawiony różnic rytmicznych oraz repetycji dźwięków "ekstrakt" frazy, zaś w tenorze II podobne nawiązanie do frazy z *superius*; c) zamiast drugiego powtarzany jest pierwszy dźwięk frazy co również stwarza odmienną jakość; d) do takiej postaci dodany jest ciąg dalszy i imitowana jest całość. Dalsze przytoczone wersje wywodzą się z postaci, która w *chanson* pojawia się tylko w basie i w *superius* i która wyraźnie określa *modus* utworu - dorycki (w basie plagalny, por. przykł. 2): e) i f) - niemal dosłownie; g) - wersja rozwinięta i odmieniona przez charakterystyczne przedzielenie pauzą; h) - wersja taka sama, ale pozbawiona pierwszego dźwięku; i) j) k) - diminucyjne rozwinięcie drugiego interwału, przy czym w k) przez repetycję pierwszego dźwięku nawiązał kompozytor do wersji przytoczonych tu jako c) i d). Na koniec l) i m) - zestawienie w dwugłos dwi postaci, tej która mieści się w ramach kwinty lub kwarty i tej, w której następuje wychylenie o tercję lub sekundę małą w górę.

Jedna tylko fraza przeprowadzona jest w *chanson* Crecquillona konsekwentnie przez wszystkie głosy. Dzieje się to raz, na początku utworu i tej konstrukcji nigdy Szadek nie zmienia (prócz pominięcia najwyższego głosu). Natomiast zdarza się, że imitację następującą w modelu tylko między dwoma głosami i w znacznej odległości (np. t. 21-28, czy 32-42) u-upełnia do 4-głosowej, z zastosowaniem *stretta* (odpowiednio: *Gloria* t. 138-149 i *Credo* t. 156-168 oraz *Gloria* t. 52-74). Buduje też imitację 4-głosową frazy występującej w modelu tylko raz, bez imitowania, np. wspomniana już imitacja frazy towarzyszącej słowom "miserere nobis". Tym samym przemienia polifonię nieimitacyjną w imitacyjną, dzięki czemu wszystkie 4 głosy jednakowo proszą o zmiłowanie.

Warto tu zwrócić uwagę na inne zabiegi fakturalne, które kompozytor stosuje ze względu na tekst. W t. 243-251 *Credo* wprowadził Szadek ścisłą, kanoniczną imitację między basem a tenorem II, tak że ten drugi wynika, "pochodzi" z pierwszego. A dzieje się to do słów "/Qui ex Patre Filioque/ procedit". Bezpośrednio po tym krótka dwugłosowa konstrukcja z niższych głosów powtórzona jest dosłownie w głosach wyższych (niższe wówczas pauzują, co czyni tę konstrukcję szczególnie łatwo uchwytną). Niższe głosy śpiewają więc przy słowach "qui cum Patre" (t. 251-253), a wyższe przy "et Filio" (t. 253-255) wspólny, jednakowy dwugłos i w ten sposób zobrazowane jest "simul"; co więcej, o ile do t. 255 operuje kompozytor materiałem nie związanym z modelem, to od owego "simul" wprowadza dokładny cytat z modelu, czym dodatkowo podkreśla "wspólność", "jednakowość".

Faktura akordowa, podkreślona równoczesnym wymawianiem tych samych sylab, spleciona jest w modelu przez dość znaczną samodzielność poszczególnych głosów z polifonią, a nawet w pewnym sensie z imitacją, gdy cała konstrukcja powtórzona jest na innej wysokości przez inne głosy. Szadek stosuje tę fakturę rzadko. Nie ma tu w ogóle akordowych recytacji charakterystycznych dla dłuższych części mszalnych Palestriny. Wprowadza ją wyjątkowo przy nawiązywaniu do drugiej części modelu i prawie zawsze przy nawiązywaniu do trzeciej, którą faktura ta wypełnia w całości. Ale bywa, że i ten ostatni materiał melodyczny (frazę basową) ukazuje w regularnej imitacji ²⁷. Procesowi upolifonicznienia faktury przez bogatsze imitacje towarzyszą w cyklu Szadka zawsze wariacyjne przekształcenia samych fraz zaczerpniętych z *chanson*, co jest zjawiskiem przy parodiowaniu częstym lecz nie zawsze występującym. Procesu odwrotnego w mszy polskiego kompozytora się nie obserwuje.

Przekształcenia całej wielogłosowej struktury modelu dokonywane przez Szadka trudno odnosić do szerszego materiału porównawczego ze względu na stosunkowo nikły udział imitacji i stosunkowo ubogi materiał melodyczny w krótkiej chanson *Pis ne me*. Kompozytorzy II poł. XVI w. brali zwykle jako model dłuższe przeimitowane motety. W takich przypadkach można dokonywać interesujących obserwacji przemian struktury polifonicznej wiążących się, lub nawet wywołanych przemianami struktury harmonicznnej, jak tego dokonał choćby Q. W. Quereau na przykładzie mszy *Salvum me fac* Palestriny^{2e}. W wielu innych mszach wprowadza z kolei Palestrina długie fragmenty w ogóle nie związane z modelem. Takie rozwiązanie stosuje Szadek w ograniczonym stopniu, choć w każdej z części - z wyjątkiem *Kyrie* - odnaleźć można co najmniej jeden odcinek, o długości ok. 10-20 taktów, w którym operuje materiałem zupełnie nowym. Dysponując tym samym modelem, Crecquillon dodał znacznie więcej melodii nowych, a także na szerszą skalę rozbudował konstrukcje imitacyjne zarówno nie przekształconych jak i przekształconych fraz z chanson. W rezultacie tej rozbudowy poszczególne części jego mszy przewyższają rozmiarami znacznie (w wypadku *Kyrie* aż dwukrotnie) odpowiednie części cyklu Szadka.

Istnienie mszy *Pis ne me* Crecquillona nasuwa pytanie, czy Szadek znał ten utwór, a znając czy nawiązał i do niego tworząc swoją *parodię*. Nic na to nie wskazuje. Z materiału nowego wprowadzonego przez niego tylko fraza podana w przykł. 6 bardzo bliska jest imitowanej (wprost i w inwersji) w *Credo* Francuza, ale przy słowach "Filius Dei [...] Et ex Patre natus". Właśnie ze względu na treść słów znacznie bardziej prawdopodobne jest jej wyprowadzenie przez Szadka z samej chanson, jak to wskazano wcześniej. Także przekształcenia fraz zaczerpniętych z modelu w znikomym stopniu zbieżne są z przekształceniami Crecquillona.

Szadek na własny sposób wykorzystał chanson *Pis ne me*. Stworzył dzieło skromne zarówno ze względu na ograniczenie ilości głosów jak i na stosunkowo niewielkie rozmiary. Zarzucana temu dziełu w literaturze monotonia wynika w głównej mierze z ubożego materiału melodycznego modelu, a kompozytor skupił się nie na uzupełnianiu tego materiału nowym, lecz na przetwarzaniu go. Czynił to pomysłowo zarówno w odniesieniu do pojedynczych linii melodycznych jak i do całej struktury polifonicznej. Szczególnie ważną rolę przyznał tym postaciom najważniejszej frazy modelu, które jasno określają tonalność. W oryginalny sposób rozplanował w poszczególnych częściach materiał melodyczny z chanson. Wykazał zarówno biegłość techniczną jak i zrozumienie idei parodiowania, w której tak dużą rolę odgrywało symboliczne, dokonywane przy pomocy melodii, kojarzenie tekstu mszy z odpowiednim tekstem modelu.

P r z y p i s y

¹ "Przegląd Muzyczny" 1910 nr 12, 15 i 16.

² A. C h y b i Ń s k i. *Msza pastoralna* Tomasza Szadka. "Muzyka Kościelna" 1928 nr 1-9, 11/12 i 1929 nr 1, 3, 5.

³ H. M. B r o w n i B. H u d s o n. *Crecquillon*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie T. 5. London 1980 s. 27-28.

⁴ RISM, *Recueils imprimés* nie wymienia innych wydań żadnego z tych dwóch zbiorów.

- * Pisownia tekstu według tenoru II w wyd. z 1543 r.
- ⁶ Coda łączy w sobie materiał dwóch części; w pierwszych czterech taktach operuje kompozytor materiałem z A, w następnych pięciu - z B.
- ⁷ P. P i s k. *Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus*. "Studien zur Musikwissenschaft" 5: 1918 s. 35-48.
- ⁸ J. K l a s s e n. [cz. 1] *Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas*, [cz. 2] *Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*, [cz. 3] *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodienmessen*. "Kirchenmusikalisches Jahrbuch" 37 1953 s. 53-63, 38 : 1954 s. 24-54, 39 : 1955 s. 41-55.
- ⁹ Q. W. Q u e r e a u. *Sixteenth-Century Parody: An Approach to Analysis*. "Journal of the American Musicological Society" 31 1978 nr 3 s. 407-441.
- ¹⁰ O. W. J o h n s o n. *A Preliminary Study of the Parody Technique of Arcangelo Crivelli*. W: P. A. Pisk, *Essays in His Honour*. Red. J. Głowacki. Austin (Teksas) 1966.
- ¹¹ Th. C r e c q u i l l o n. *Opera omnia*. Wyd. B. Hudson. W *Corpus Mensurabilis Musicae* 63, III: *Missae quinque vocum*. Rzym 1974 s. 33-60.
- ¹² 9 na motetach 6 pozostałych na niemieckich pieśniach oraz na madrygalach łacińskich i włoskim.
- ¹³ *Je suis déshéritée* Johannes Lupiego.
- ¹⁴ Przykładowo, wszystkie 5 mszy Carpentrasa (zm. 1548) to *missae parodiae* oparte na chansons.
- ¹⁵ 8 mszy opartych na chansons i 7 motetach.
- ¹⁶ Z 15 *missae parodiae* Clemensa tylko 5 opartych jest na chansons, a z 11 Gomberta - tylko 3.
- ¹⁷ Wskazuje na nie m.in. M. Tilmouth w haśle *Parody*. W: *The New Grove*, jw. t. 14 s. 238.
- ¹⁸ Warto tu zauważyć, że sama trzyodcinkowość *Credo* znajduje - przeciwnie niż w *Gloria* - uzasadnienie w liturgii, gdyż właśnie tekst "Et incarnatus est" wyodrębniony był gestem celebransa.
- ¹⁹ P i s k, jw. s. 37.
- ²⁰ "Im Großen und Ganzen wird zwar auch bei der Parodie die Reihenfolge der Hauptkomplexe (Anfang - Mitte - Schluß) beibehalten. Zahllos aber sind die Fälle, wo die Themen der einzelnen Gruppen unbekümmert um ihre Folge im Modell zur Komposition des Messtextes benützt werden". P i s k, jw. s. 38.
- ²¹ "Bei Gloria und Credo besteht die Möglichkeit und auch die Tatsache der mehrfachen Benutzung eines Themas, ohne jedoch damit anzudeuten, daß das Modell in seiner Grundstruktur mehrmals übernommen wird. Es ist bei Palestrina festzuhalten, daß das Modell in seinem Gerüstaufbau grundsätzlich nur einmal in jedem Satz der Messe vorkommt". K l a s s e n, jw. cz. 2 s. 24. W świetle dalszych wywodów autora, który stwierdza, że Palestrina wprowadza frazy z modelu w różnej kolejności, dowolną ich ilość pomija i w dowolnej ilości tworzy nowe, cytowane tu pojęcia zachowanej *Grundstruktur* czy *Gerüstaufbau* modelu stają się niezbyt jasne.
- ²² K l a s s e n, jw. cz. 2 s. 30.
- ²³ R. B. L e n a e r t s. *The 16th-Century Parody Mass in the Netherlands*. "The Musical Quarterly" 36 : 1950 s. 418.
- ²⁴ W numeracji przyjęto jako "takt" odcinek o długości *semibrevis*, czyli 2/2 przy niezmnieszonych wartościach rytmicznych.
- ²⁵ "Zu erwähnen ist noch, daß die am Anfang und Ende der Gloria-Sätze auftretenden Modellmotive in den meisten Fällen in ihren originären Stimmkombinationen als ganze Komplexe vorkommen."

1 "Der Schluß des Credo ist bei sämtlichen Messen in seinen Motiven der Schlußgruppe des Modelles entnommen. Diese tritt in den meisten Fällen an dieser Stelle wörtlich verwendet auf." P i s k, jw. s. 37.

²⁶ Dla lepszego wypuklenia odpowiedzialności głosów zachowano w odniesieniu do mszy nazwy: alt, tenor I i II, bas.

²⁷ W *Sanctus* przy słowach "in nomine".

²⁸ Q u e r e a u, jw.

THE TECHNIQUE OF PARODY IN THE MASS BY TOMASZ SZADEK

S u m m a r y

One of the two masses by T. Szadek (ca. 1550-after 1610) which have been preserved is based on the five voice chanson of Crecquillon "Pis ne me peult venir". The mass was written before 1580 and was intended for the musical group in the Kraków Cathedral Church in Wawel. In order to cater for the needs of this group, Szadek reduced the number of the voices in this chanson to 4 voices only, which is exceptional in parody masses. It was also exceptional to base the mass in those times on chanson, as the composers of the second part of the XVI century used to use longer motets, richer in material.

A detailed analysis of the mass by Szadek (as comparative material we used mainly the analysis of the mass by Palestrina /J. Klassen/ and by J. Gallus /P. Pisk/ as well as of a mass by Crecquillon based on the same model) proves that the composer has used the chanson "Pis ne me" in his own way. He created a humble work - a limited number of voices and relatively limited dimensions. A certain monotony results from the scanty melodious material of the model. Szadek did not concentrate on supplementing this material, but rather on transforming it. He did this in an ingenious way changing not only the single melodies but also the whole of the polyphonic structure. In comparison to the chanson, Szadek enlarged the part played by the imitative technique and introduced transformations based on double counterpoint. He gave an especially important role to those images of the main phrase of the model which clearly determine the (dorian) tonality. He is profoundly aware of the text of the mass (e. g. of the difference in meaning between the epitets "Kyrie" and "Christe"). This influences both the choice of melodies related to a cognate sense in the model (the planning of the material selected) and the choice of technical means (imitation, canon). All this gives a special symbolic meaning to the separate segments of Szadek's mass in relation to the contents of the text.