

TOMASZ JASIŃSKI

DE CONCEPTIONE BVM FRANCISZKA LILIUSA. OO PROBLEMÓW
NOTACJI I RYTMIKI WIELOGŁOSOWOŚCI XVII WIEKU

Z bogatej i zróżnicowanej twórczości religijnej Franciszka Liliusa szczególną uwagę zwraca na siebie 4-głosowe *De Conceptione BVM*, zachowane w rękopiśmiennych partesach wawelskich o sygn. Kk I 6. Jest to utwór o dużym znaczeniu dla pogłębienia wiedzy o muzyce baroku, jakkolwiek dotąd jakoś niezauważony. Powstał najprawdopodobniej w połowie XVII stulecia, kiedy to Lilius prowadził kapelę katedralną na Wawelu.

De Conceptione to czteroczęściowe officium, składające się z introitus *Egredimini et videte filiae Syon*, graduale *Qualis est dilecta nostra*, offertorium *Hortus conclusus* i communio *Gloriosa dicta sunt*. Każda z części stanowi motet tenorowy w jego wzorcowej postaci: gregoriański *cantus firmus* leży nieprzerwanie w trzecim głosie od góry, a jego rytmiczny przebieg tworzy następstwo semi-breves. Od strony ogólnych założeń techniki kompozytorskiej jest to więc zjawisko typowe dla twórczości a *cappella* polskiego baroku. Tym bardziej godne uwagi, iż to właśnie tu ujawnia się coś specjalnego - coś, co domaga się głębszej i ukierunkowanej analizy.

De Conceptione, przeznaczone na alt, dwa tenory i bas, zachowane jest w postaci niekompletnej. Brak głosu najwyższego wyklucza zarówno możliwość wykonania dzieła, jak też jego pełnego zanalizowania. Mimo to jednak, zapowiedziane w tytule problemy w zakresie notacji i rytmiki rysują się na tyle wyraźnie, iż można je zbadać niemal bez przeszkód.

Sposób zanotowania kompozycji przedstawia się następująco

Przykł. 1

| | Introitus: | Graduale: | Offertorium: | Communio: |
|------------------------------|------------|---------------------|---------------------|--------------------|
| Tenor I: | ♩—♩—♩ | ♩— $\frac{3}{1}$ —♩ | ♩— $\frac{3}{1}$ —♩ | $\frac{3}{1}$ ———♩ |
| Tenor II: (cantus firmus) | C—♩—C | C———C | C———C | C———C |
| Bas: | ♩—♩—♩ | ♩— $\frac{3}{1}$ —♩ | ♩— $\frac{3}{1}$ —♩ | $\frac{3}{1}$ ———♩ |

Wszystkie kombinacje oznaczeń *tactus* można - dla ułatwienia postępowania analitycznego - sprowadzić do jednego, uproszczonego zestawienia, stanowiącego redukcję notacji do jej najistotniejszych

momentów:

Przykt. 2

gł. kontrapunktujące: $\text{♩} \text{ — } \frac{3}{1} \text{ —}$ cantus firmus: $\text{C} \text{ —————}$

Zanim poddamy analizie powyższy układ, poczynimy konieczną w tym wypadku uwagę o charakterze metodologicznym. Jej niezbędność wynika stąd, iż podstawowe dla nas pojęcie, jakim jest *tactus*, nie niesie ze sobą jednolitej teorii, która mogłaby stanowić mocny punkt oparcia dla czynności analitycznych. Oznaczenia *tactus* interpretowane są bowiem przez poszczególnych teoretyków XVII wieku tak różnorodnie (czasem, w pewnych szczegółach - zupełnie odmiennie), że nie może być mowy o nadaniu im jakiegoś uniwersalnego, wszędzie obowiązującego znaczenia². Dużym ryzykiem byłoby też odwołanie się do definicji jednego wybranego autora, gdyż nie wiadomo, czy to właśnie jego ujęcie winno być konfrontowane z notacją Liliusa³. W tej sytuacji musimy więc stale uwzględniać dwie zasadnicze metody postępowania: tam, gdzie oznaczenie *tactus* będzie w określonym swoim aspekcie jednoznaczne (co, mimo wzmiankowanej wielości definicji, ma oczywiście miejsce), wychodzimy od jego znaczenia w kierunku wykorzystania go przez Liliusa, natomiast tam, gdzie jasności brak, staramy się owe znaczenia odczytać bezpośrednio z notacji Liliusa, by dopiero potem odnieść je do ówczesnej teorii.

Z uwagi na wielką różnorodność w nazewnictwie poszczególnych rodzajów *tactus* w teorii XVII-wiecznej, posłużmy się tym najbardziej ogólnym: 3/1 to *tactus tripla* 3/1, ♩ - *tactus* ♩ *alla breve*, C - *tactus* C *alla semibreve*. Dokładniejsze określenia, związane zwłaszcza z rozróżnieniem na *tactus maior* (*tardior*) i *minor* (*celerior*), wydają się być zbyt ryzykowne⁴.

Ze wszystkich trzech rodzajów *tactus* zastosowanych przez Liliusa najbardziej jednoznaczny jest *tactus tripla* 3/1. Wyznacza on *brevis* jako *integer valor notarum*, która dzielona jest na trzy *semibreves*. Ruch w dół (*thesis*) pada na pierwszą *semibrevis*, ruch w górę (*arsis*) na trzecią. W omawianym zapisie nutowym *tactus tripla* stanowi oczywistą kontynuację *mensuralnych* proporcji *tempus perfectum*. Świadczy o tym m. in. to, że dość często (choć nie zawsze) przy *brevis* obejmującej trzy *semibreves* nie ma punktu;⁵ oprócz tego, *breves*, które zawierają dwie *semibreves*, są bardzo często zaczernione. *Tactus tripla* głosów kontrapunktujących występuje równocześnie z *tactus* C *alla semibreve cantus firmus*. Przy sporządzaniu spartu okazuje się, że zachodzi tu relacja, w której jednej *semibrevis tactus* C odpowiada trzy *semibreves tactus* 3/1. Ponieważ utwór zanotowany jest w głosach, gdzie brak wskazówki, jak należałoby skorelować przebiegi w *tactus* C i *tripla* (co w zasadzie możliwe jest jedynie właśnie przy sporządzaniu spartu), oczywistym jest, iż dla kompozytora (w dalszej kolejności dla kopisty i wykonawcy) było jasne, że jedna *semibrevis tactus* C *alla semibreve* i jedna *brevis integer tactus tripla* 3/1 muszą być wykonane w tym samym czasie. Dowodzi tego ostatecznie *communio*, w którym od początku głosy kontrapunktujące zanotowane są w *tactus tripla* a *cantus firmus* w *tactus* C *alla semibreve* (por. przykt. 1 i 5). Widzimy więc, iż *tempa* wyznaczone przez *tactus* C i *tactus* 3/1

pozostają u Liliusa w stosunku wynikającym z proporcji notacji mensuralnej ⁶.

Nasuwa się uzasadnione pytanie, dlaczego tam, gdzie głosy kontrapunktujące nie są ujęte w *tactus tripla*, oznaczenie C posiada znak diminucji (czyli ϕ)? Powstaje przecież przez to ewidentna kolizja temp ⁷. Tak jednak nie jest, gdyż w tym przypadku *tactus ϕ alla breve* nie funkcjonuje jako wyznacznik tempa. Jego obecność wiąże się wyłącznie z problemem taktowania. *Tactus C alla semibreve* mógł być rozbijany zarówno na dwie minimy ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$), jak również na cztery semiminimy ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$). Niepodobna rozstrzygnąć, który wariant miałby zachodzić u Liliusa ⁸. Zwróćmy tu uwagę, że - w sytuacji, gdy *tactus C alla semibreve* narzuca tenorowi II (c.f.) i całej kompozycji jedno stałe tempo - przejście z *tactus C* na *tactus tripla* 3/1 wymagałoby dużej precyzji. Przy rozbięciu *semibrevis tactus C* na dwie minimy mielibyśmy taką sytuację, że dwa ruchy musiałyby być - w tym samym tempie - zastąpione dwoma w układzie trocheicznym ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ \rightarrow $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$). Jeszcze inaczej przedstawiałoby się to przy dzieleniu *semibrevis* na cztery semiminimy. Wówczas cztery ruchy ustępowałyby miejsca owemu trochejowi ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ \rightarrow $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$), co stwarzałoby sytuację o wiele bardziej kłopotliwą niż poprzednio. I dlatego też w głosach kontrapunktujących wprowadzony jest znak diminucji. Wskazuje on mianowicie na to, że jeśli *tactus C alla semibreve* zwykło się realizować za pomocą czterech ruchów, winno się je zastąpić dwoma: ruch pada więc nie na semiminimę, ale na minimę, co zmniejsza trudność późniejszego przejścia na *tactus tripla*. Jeśli zaś *tactus C* realizowano normalnie za pomocą dwóch ruchów (tzn. podział *semibrevis* na dwie minimy), powinno się je zastąpić jednym ruchem na *semibrevis*. Funkcjonowałyby tu zatem *tactus ϕ alla breve*, w którym *brevis* rozbijana jest na dwie *semibreves* ⁹. W tej sytuacji trudność przejścia na *tactus tripla* 3/1 zostaje niemal w ogóle zniesiona, bowiem jeden ruch w *tactus ϕ* przechodzi w jeden trochej ($\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ \rightarrow $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$ $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}$). Jak już wspomniano, nie da się rozstrzygnąć, który z obu wskazanych wariantów miałby tu znaleźć zastosowanie. Bezsporne wydaje się natomiast, że kompozytor dążył tu - właśnie poprzez zastosowanie w głosach kontrapunktujących znaku diminucji (*tactus ϕ*) - do osiągnięcia jak największej precyzji wykonawczej przy przejściu na *tactus tripla*. (Pionowe zestawienie *tactus C alla semibreve* i *tactus ϕ alla breve* ma miejsce również w *introitus*, gdzie w głosach kontrapunktujących *tactus tripla* 3/1 nie pojawia się w ogóle, a tym samym nie istnieje problem przejścia z *tactus aequalis* na *inaequalis*. Ta pozorna komplikacja umożliwia wykonanie całego cyklu w stałym tempie ¹⁰ i - co temu służy - za pomocą jednego sposobu taktowania.)

Kończąc wyjaśnianie zastosowania poszczególnych rodzajów *tactus*, należy jeszcze zapytać, dlaczego tenor II (c.f.) nie został w całości zanotowany w *tactus ϕ* . I w tej sytuacji obowiązywałoby przecież stałe tempo dla całej kompozycji i jeden określony sposób taktowania. Nadto, sama notacja byłaby mniej zawiła. Zachodziłoby tu jednakże równoczesne zestawienie 3/1 i ϕ . Z wypowiedzi różnych autorów wynika jasno, że oba te rodzaje *tactus* nie wyznaczały takiej relacji temp, w której trzy *semibreves tactus* 3/1 trwałyby tyle samo co jedna *semibrevis tactus ϕ alla breve* ¹¹, a tak przecież, abstrahując od oznaczeń *tactus*, uporządkowany jest przebieg rytmiczny w utworze Liliusa. Ale istniały równocześnie i inne zdania na ten temat, bardziej niezależne od tradycji notacji mensuralnej. Dla Burmeistera ¹², który uważał, że między *tactus aequalis* a *inaequalis* nie ma ściśle określonej relacji temp - jest ona uzależniona jedynie od decyzji dyrygenta, symultatywne współ-

działanie 3/1 i ϕ byłoby z pewnością dopuszczalne. Czy zatem - w kontekście przytoczonych poglądów - rozwiązanie w utworze Liliusa należy uznać za kolejny przejaw silnych związków z mensurą? Niewątpliwie odpowiedź byłaby twierdząca gdyby nie "przeszkoda" w postaci *Missa Paschalis* tegoż autora. Msza, zachowana w całości (rkp. Kk I 2), napisana została - podobnie jak officium - na cztery głosy w oparciu o technikę *cantus firmus*. W utworze tym dwukrotnie (w drugim *Kyrie* i *Osanna*) zachodzi identyczne zjawisko jak w *De Conceptione*, tj. wprowadzanie *tactus tripla* ponad długonutowym *cantus firmus*, z tą wszakże istotną różnicą, że *cantus firmus* zanotowany jest w *tactus* ϕ , a to pociąga za sobą symultatywne współdziałanie 3/1 i ϕ (przy czym - tak samo jak w officium - jedna *semibrevis cantus firmus* odpowiada trzem *semibreves tactus tripla*). Jak interpretować tę rozbieżność w sposobie notowania? Docieramy tu już jednak do momentu, który stanowi - jak na razie - barierę nie do przebycia; staje mianowicie przed nami cała złożoność niezbadanej dotąd paleograficznej strony wawelskich rękopisów. Czy różnice między notacją *De Conceptione* a *Missa Paschalis* są przypadkowe (indywidualne maniere różnych kopistów), czy obie kopie dzieli taka różnica czasu, która dopuszcza możliwość przeobrażeń w notacji, czy wreszcie, bo i to możliwe, nie widziano już żadnej różnicy między *tactus* C i ϕ , co wręcz czyniłoby istotną część naszej dyskusji o notacji bezprzedmiotową? Na te i inne pytania odpowiedzieć może tylko - prowadzona systematycznie i szczegółowo - heurystyczna analiza całości muzykaliów wawelskich.

Wracając - mimo wszystko - do poprzednich rozważań o notacji officium, przedstawmy już końcową interpretację przykł. 2:

Przykt. 3

The diagram shows two musical staves. The upper staff is labeled "gł. Kontrapunkt:" and contains a sequence of notes and rests. Above this staff, there are several brackets and arrows indicating the alignment of notes and rests between the two parts. The lower staff is labeled "cantus firmus:" and contains a sequence of notes and rests. A double-headed arrow labeled "tempo" points to the relationship between the two parts. The diagram illustrates the complex relationship between the two parts, showing how the vocal part's rhythm is derived from the cantus firmus's rhythm.

Jest to zatem notacja tylko na pozór skomplikowana; w rzeczywistości - klarowna, wydatnie służąca precyzji wykonawczej. Zostało to osiągnięte drogą selekcji podstawowych znaczeń, które niesie ze sobą *tactus*: *tactus* C *alla semibreve* użyty jest wyłącznie w znaczeniu tempa, *tactus* ϕ *alla breve* w sensie *integer valor* notarum i sposobu taktowania (z problemem tempa nie mając nic

wspólnego), *tactus tripla 3/1* zaś funkcjonuje we wszystkich trzech znaczeniach.

Nie sposób dokonać głębszej interpretacji omówionego zabiegu notacyjnego bez zbadania kształtu rytmicznego tak zanotowanego wielogłosu. Chodzi przy tym o fragmenty, w których równocześnie występują *tactus C alla semibreve* i *tactus tripla 3/1*¹⁹. Mamy trzy takie odcinki: *quasi aurora consurgens* w graduale (26 semibreves c.f. , *O Maria manus tua* (...) w offertorium (21 semibreves) i niemal całe *communio* (76 semibreves). Pierwszy z nich

Przykt. 4

TI I
8 po-ra-dy- -sus O Ma-ni- -a manus tu- a stil-la

TII
8 -dy -sus O Ma-

B
3
1
-sus O Ma-ni - a manus tu - a stil-

8 ve-nit O Ma-ni-a ma-nus tu- -a stil-la ve-

8 -ni -a ma- -nus

-la ve-nit O Ma-ni- -a manus tu - a stil-la ve- -nit stil-la ve-

8 -nit stilla ve- -nit stil- -la ve-nit

8 tu- -a stil-la ve-

-nit stilla ve- -nit stil- -la ve-nit

ukazuje jednoznaczny tendencję w konstruowaniu przebiegu rytmicznego, polegającą na przeciwstawianiu jednej *semibrevis cantus firmus* trójdzielnej grupy *tactus tripla* ($\text{H } 0,000, 0. do, 0. ddd$) Okazjonalne odstępstwa, zdarzające się głównie przy klauzulach nie przeczą zasadzie. W upostaciowaniu rytmicznym odcinek ten niczym specjalnie się nie różni od stereotypowych *tactus trochaicus* wczesnego baroku i jako sam w sobie stanowi przede wszystkim ciekawostkę notacyjną. Natomiast muzyczne znaczenie omawianego fragmentu wyłania się z kontekstu całej kompozycji. Na tle rytmicznie statycznego *cantus firmus* wprowadza on mianowicie wyraźną zmianę pulsu rytmicznego w stosunku do odcinków, w których głosy kontrapunktujące notowane są w *tactus aequalis*. Identycznie sprawa przedstawia się z drugim, nieco krótszym odcinkiem w offertorium.

Communio natomiast, z którego przytaczamy dwa fragmenty (przykl. 5), ukazuje odmienny kształt. *Tactus tripla* głosów kontrapunktujących nie implikuje tu zaistnienia grup trójdzielnych, w szczególności takich, które pokrywałyby się w czasie z poszczególnymi *semibreves cantus firmus*. Zapowiada to już wstępna imitacja między tenorem I i basem, tworząca złożony przebieg pod względem rytmicznym. W większym lub mniejszym stopniu obowiązuje to w całej kompozycji. Pojawiają się też oczywiście grupy rytmiczne typowe dla *tactus trochaicus*, ale nigdy na dłuższej przestrzeni i w obu głosach równocześnie. Godnym uwagi, a zarazem bardzo osobliwym, jest, to, iż w tym przypadku *tactus tripla* nie porządkuje przebiegu rytmicznego w quasitaktowe grupy, jak było to wówczas w normie, ale ustala jedynie integer valor notarum (brevis) i proporcje podziału (jedna brevis ma trzy semibreves). Zauważyć tu nawet można - co wydaje się paradoksalne - parzyste podziały rytmiczne, a więc podziały typowe dla *tactus aequalis*. Jest to zjawisko wyjątkowe. Jeśli bowiem - tak w polifonii dojrzałego i późnego renesansu jak baroku - wytwarzał się konflikt między rodzajem *tactus* a przebiegiem rytmicznym, to w ten sposób, że na gruncie *tactus aequalis* powstawały ugrupowania rytmiczne charakterystyczne dla *tactus inaequalis*¹⁴. Tu zaś jest odwrotnie: w ramach *tactus inaequalis* powstają grupy o podziale parzystym (dwudzielnym). Skumulowanie grup dwu- i trójdzielnych oraz częste przesunięcia tych ostatnich wobec *semibreves tenoru II* decydują o bardzo wysokim poziomie skomplikowania rytmiki analizowanej struktury (neogotyki?), która jako twór zagęszczony i nieregularny stanowi niezwykle kontrastującą płaszczyznę w stosunku do miarowego *cantus firmus*¹⁵

Rozdział 5

T I
Glo-ni-o-se di- -cta sunt glo- n-o - -sa di-

T II
Glo - ni - o - -sa di - cta

B
Glo- n- o- sa di - -cta sunt glo- n- o - sa di-cta glo- ni-o- sa di-

-cta sunt de te Ma-

qui - a fe- cit ti- -bi ma -

sunt de

qui - a fe - -cit

-cta sunt de te Ma-

ma-gna qui - a fe- cit ti- bi ma -

- gna qui po- tens est qui

ti- -bi ma- - gna

- gna qui po- tens est qui - a fe- cit ti- bi

po- tens est qui - a fe- cit ti- bi ma- gna qui po- - tens est

qui po-

ma - gna qui po- - tens est qui - a fe- cit tibi ma- gna qui po-

Postarajmy się teraz zdefiniować ogólny zamysł kompozytorski kapelmistrza katedralnego. Wydaje się on być prosty. Z jednej strony - by kontynuować tradycję, czy też by dostosować się do określonych wymogów liturgicznych - kompozytor opracował bez zmian całą melodię gregoriańską, a z drugiej - zgodnie z ówczesnym zwyczajem - wprowadził dla uzyskania kontrastu struktury w *tactus inaequalis*. Krótko mówiąc, na gruncie najbardziej wówczas zachowawczej techniki kompozytorskiej zrealizował jedną z postępowych i popularnych konwencji baroku, podporządkowując temu celowi notację muzyczną.

Od tego obrazu odbiega *communio*. Wydaje się, iż w tym miejscu twórca jakby przekroczył, rozsądził pierwotnie proste założenie. Zachęcony efektem dwóch poprzednich odcinków z *tactus tripla*, rozwinął swoją inwencję, dokonując próby - udanej zresztą - napisania w ten sposób całego utworu. Nasuwa się też równoległa myśl, że Lilius świadomie dążył w *communio* do stworzenia kulminacji całego cyklu.

Czy analizowany zabieg kompozytorski i związany z nim sposób notacji stanowią wyłączną własność Liliusa? Prowadzone pod tym kątem poszukiwania ujawniły jedną kompozycję, w której zachodzi podobne rozwiązanie. Jest to 7-głosowy motet *Si bona suscepimus* Johanna Stadena z roku 1628¹⁶. Tu również długonutowy chorałowy *cantus firmus* leży niezmiennie w jednym głosie, podczas gdy głosy kontrapunktujące zmieniają *tactus aequalis* na *inaequalis*

Przykt. 6

gł. kontrapunkt.: C — 3 — C

cantus firmus: C ————— C

Stanowi to ważny dowód, iż rozwiązanie Liliusa nie było wypadkiem jednorazowym; miało zapewne charakter incydentalny, tym niemniej funkcjonowało niezależnie u różnych kompozytorów XVII wieku.

Należy jeszcze raz wrócić do samej notacji. Już tylko fakt symultatywnego współdziałania różnych *tactus*, a zwłaszcza *tactus aequalis* i *inaequalis*, przywołuje nieodparcie pionowe zestawienia różnych mensur wczesnego renesansu. W. Apel, analizując mensurę białą 1450 - 1600, przytacza wiele przykładów na tego rodzaju praktykę, powołując się głównie na dzieła Dufaya i Ockeghema, w końcu zaś na *Choralis Constantinus* Isaacka z 1550 roku¹⁷. Przykładów z późniejszego okresu autor już nie podaje. Generalnie rzecz biorąc, zaraz po Josquinie i jego generacji nastąpiło radykalne uproszczenie notacji i już wówczas - w dziełach Clemensa, Gomberta, Crecquillona - notowanie głosów za pomocą różnych znaków mensuralnych należało do największych rzadkości¹⁸. Jeśliby nawet przyjąć, iż tego rodzaju przeżytki notacji mensuralnej przetrwały do końca renesansu, trudno byłoby uznać notację Liliusa (Stadena) za wyraz dwustuletniej ciągłości. Chociaż dopatrywanie się takiej kontynuacji jest uzasadnione już tylko z uwagi na wizualną formę zabiegu Liliusa, a dodatkowo ze względu na wiele punktów wspólnych między *tactus* naszego kompozytora a mensurą renesansu, to same podstawy funkcjonowania porównywanych zjawisk różnią się tak bardzo, iż rzecz domaga się innego wyjaśnienia. Zauważmy, że dla

kompozytorów I i II generacji franko-flamandzkiej różne mensury w poszczególnych głosach implikują linearne rozwarstwienie struktury wielogłosowej. Najczęściej i najwyraźniej uwidaczniało się to w kanonach: komplikacje notacyjne idą tu w parze ze złożonością przebiegu wielogłosowego. Jeśli porównać zabiegi Liliusa z praktykami wczesnorenansowymi, to jedynie w *communio* można znaleźć echa manieri niderlandzkiej¹⁹. W pozostałych częściach związku notacji z kształtem muzycznym wyglądają inaczej. Trzeba wskazać na dwie podstawowe różnice: po pierwsze, tak jak wcześniej nawarstwienie różnych mensur związane było integralnie ze skontrastowaniem przebiegów horyzontalnych w ich współdziałaniu pionowym, a więc - ogólnie - ze strukturą, tak tu służy skontrastowaniu przebiegu wielogłosowego w czasie, a więc - skontrastowaniu formy; po drugie, u Liliusa nawarstwienie różnych oznaczeń *tactus* wiąże się z aspektem wykonawczym, a ten z kolei nie odgrywał żadnej roli w piętrowych układach znaków mensuralnych. Różnice te, jak również fakt, iż jedynym rozwiązaniem, które wykazuje daleko idące podobieństwo do metody Liliusa, znaleziono również na gruncie techniki *cantus firmus*, przemawiałyby za tezą, iż mamy tu do czynienia ze zjawiskiem niezależnym od dawnej praktyki niderlandzkiej, mającym swoją genezę we wczesnobarokowej twórczości z *cantus firmus*.

Niniejsze studium wykazało, że *officium De Conceptione BVM Franciszka Liliusa* odsłania pewne niekonwencjonalne strony wielogłosowości XVII wieku. Wyszukane rozwiązania notacyjne i rytmiczny kształt *communio*, które należy chyba do zjawisk zupełnie wyjątkowych, wydają się być interesujące nie tylko w kontekście muzyki polskiej. Są ważnym świadectwem, jak w zakresie na ogół bardzo konserwatywnej twórczości z *cantus firmus* mogło również dochodzić do ciekawych i twórczych działań kompozytorskich, które przystosowują tradycję do nowych wzorów estetycznych.

Szczególne znaczenie natomiast posiada *De Conceptione* dla muzyki polskiej. Na tle innych XVII- i XVIII-wiecznych utworów z *cantus firmus* (motetów Gawary, Paligona, mszy Mielczewskiego, motetów Pękiela i Gorczyckiego), dzieło Liliusa stanowi ważny dowód na to, iż technika *cantus firmus* nie musiała egzystować w Polsce wyłącznie jako pewien schemat, czy wręcz zastygły model, ale żyła również w niestereotypowej formie i wyszukanim, bardziej dynamicznym kształcie rytmicznym.

P r z y p i s y

¹ Przykład i uwzględnia korektę błędów znajdujących się w rękopisie.

² Niekiedy spotykamy się z bardzo klarownym i spójnym opisem teorii *tactus*, przede wszystkim w pracach o charakterze podręcznikowym (przykładowo por. U. M i c h e l s. *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte*. T. 2. München 1985 s. 306-307.) W rzeczywistości jednak poszczególne oznaczenia *tactus* były rozumiane i definiowane rozmaicie, co dotyczy wszystkich trzech jego aspektów: *integer valor notarum*, taktowania i *tempa* (tj. *tempa* względem innych rodzajów *tactus*). Dochodzi tu jeszcze istna mozaika w terminologii, jaką posługują się XVII-wieczni autorzy. Brak jednolitości, tak pod względem merytorycznym jak terminologicznym, bierze się stąd, iż na teorię *tactus* oddziaływała tradycja notacji mensuralnej, wobec

której zajmowano różne stanowiska. Szerszy wgląd w problematykę *tactus* i jej całą złożoność daje M. R u h n k e. *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel 1955 s. 76-84.

³ O "notacji Liliusa" mówimy jedynie czysto umownie, bez podejmowania zagadnienia, czy jest ona - w takim kształcie - dziełem Liliusa, czy kopisty; nie mamy bowiem autografu kompozytora.

⁴ Jakkolwiek jest to rozróżnienie ważne, to odnosi się ono już do momentu, w którym wykonywane jest dzieło. M. Ruhnke, powołując się na poglądy Euchariusza Hoffmanna z 1570 roku, wyjaśnia to następująco: "Hoffmann hebt hervor, der *tactus minor* sei 'majoris medium' und werde deshalb auch *semitactus* genannt. Der *tactus minor* wurde also doppelt so schnell geschlagen wie der *tactus major*. Welcher Takt gewählt wurde, war lediglich eine Frage der Übereinkunft zwischen Chorleitern und Sängern. Im sog. geraden Takt konnte man bei jeder beliebigen Mensurvorzeichnung entweder den *tactus major* oder den *tactus minor* wählen." (R u h n k e, jw. s. 81).

⁵ Już wcześniej, bo ok. 1600 r., odstępowano tu od zasad proporcji: "Demantius berichtet, daß man die Proportionen im Dreiertakt wenig beachte, sondern einfach einen Punkt zu den betreffenden Noten setze" (R u h n k e, jw. s. 84). Ale też z drugiej strony, znacznie później, bo na przełomie XVII/XVIII w., nadal niektórzy pojmowali *tactus* 3/1 w sensie proporcji. Przykładem G. Muffat, który przy *brevis* obejmującej trzy *semibreves* nie stawia punktu (W. A p e l. *Die Notation der polyphonen Musik*. Leipzig 1962 s. 210-211). Jakże odzwierciedla to wspomnianą wcześniej różnorodność stanowisk wobec tradycji notacji mensuralnej.

⁶ Por. A p e l, jw. s. 211; jak wynika z rozważań C. Dahlhausa, również u M. Praetoriusa oznaczenia C (nazwane u niego *tactus tardior* C *alla semibreve*) i 3/1 (*tactus tardior tripla* 3/1 *alla breve*) wyznaczały identyczną relację temp (C. D a h l h a u s. *Zur Taktlehre des Michael Praetorius*. "Die Musikforschung" 17: 1964 s. 168).

⁷ To, że oznaczenia C i $\frac{3}{1}$ wyznaczały odmienne tempa dla Liliusa, można odczytać z samej notacji naszego kompozytora, mianowicie z notacji *introitus*, gdzie w tenorze II (c.f.) następuje - jednorazowo - zmiana C na $\frac{3}{1}$ (por. przykł. 1), czego nie uwzględniono w naszym uproszczonym modelu (por. przykł. 2). Ponieważ w głosach kontrapunktujących stale obowiązuje znak z dyminucją, przeto wprowadzenie takiegoż w *cantus firmus* nie może dotyczyć taktowania, ale wyłącznie tempa. To z kolei dowodzi, że dla Liliusa $\frac{3}{1}$ oznaczało zmianę tempa w stosunku do C.

⁸ Zob. przyp. 4.

⁹ Tu uwaga na marginesie. W obu przypadkach można by dokładniej określić *tactus* $\frac{3}{1}$ *alla breve*: w pierwszym jako *tactus minor* (wzgl. *celerior*) $\frac{3}{1}$ *alla breve*, w drugim *tactus maior* (wzgl. *tardior*) $\frac{3}{1}$ *alla breve*. Nie jest jednak pewne, czy nie byłoby to anachronizmem, gdyż już wcześniej (pocz. XVII w.) *tactus minor* $\frac{3}{1}$ łączono z *semibrevis* jako *integer valor notarum*, jak np. u M. Praetoriusa, gdzie określany jest jako *tactus celerior* $\frac{3}{1}$ *alla semibreve*. Por. D a h l h a u s. *Zur Taktlehre* s. 167-168.

¹⁰ Jednorazowa zmiana tempa wewnątrz *introitus* (zob. przykł. 1 i przyp. 7) nie zmienia faktu, iż C ustala wspólne tempo dla wszystkich ogniw cyklu.

¹¹ Według proporcji mensuralnych trzy *semibreves* *tactus tripla* (dawniej *tempus perfectum*) trwałyby tyle samo co dwie *semibreves* w *tactus* $\frac{3}{1}$ *alla breve* (dawniej *tempus imperfectum diminutum*). Por.

A p e l. *Die Notation* s. 210. U Liliusa zatem, gdyby zamiast *tactus* C użyć w tenorze II *tactus* ♩ , można by się dopatrzeć sytuacji sprzecznej z zasadami proporcji.

¹² R u h n k e. *Joachim Burmeister* s. 79, 84.

¹³ Zestawienie C i ♩ nie wiąże się z powstaniem jakiegoś szczególnie interesującego ukształtowania rytmicznego gdyż oba *tactus* to *tactus aequalis*.

¹⁴ Por. K. Ph. B e r n e t K e m p e r s. *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*. Augsburg 1928 s. 71-72.

¹⁵ Pełny obraz *communio* byłby możliwy, gdyby odnaleziono czwarty głos kompozycji. Podkreślimy jednak, iż nawet w tak okrojonej postaci *communio* jawi się nam jako niezwykle fenomen rytmiki. Jak dotychczas brak jest pod tym względem analogii w polskiej muzyce doby baroku.

¹⁶ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. 8/I s. 31.

¹⁷ A p e l. *Die Notation* s. 189-204, 499-501.

¹⁸ Kempers mówi nawet o "rewolucyjnym" charakterze uproszczenia notacji za czasów Clemensa. Wprawdzie w dwóch motetach Clemensa ma miejsce pionowe zestawianie C i ♩ , ale kompozytor uczynił to tylko w tym celu, aby umożliwić zapisanie *cantus firmus* z odpowiednimi ligaturami (K e m p e r s. *Jacobus Clemens* s. 40-41, 45-46.). U Liliusa taka motywacja równoczesnego zestawienia C i ♩ nie wchodzi w grę, gdyż zarówno w *cantus firmus*, jak i w głosach kontrapunktujących, występują identyczne ligatury. Tym niemniej zabiegu Clemensa nie należy lekceważyć, tzn. izolować od notacji Liliusa. Być może jest to ślad, który wskazywałby, iż w dojrzałym i późnym renesansie uciekano się okazjonalnie do symultatywnego współdziałania różnych mensur, ale nie na zasadzie normalnej praktyki, a jedynie dla uzyskania określonego efektu, efektu, można by rzec, specjalnego, o charakterze jednostkowym.

¹⁹ Analogię odnajdujemy przykładowo w 4-głosowym *Kyrie* z *Missae L' homme arme* Ockeghema, gdzie *cantus firmus* (leżący w tenorze) zanotowany jest w *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, a pozostałe głosy w *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (A p e l. *Die Notation* s. 177-178). Podkreślimy, że chodzi tu jedynie o analogię, nie o podobieństwo, ponieważ *cantus firmus* u Ockeghema - w przeciwieństwie do utworu Liliusa - jest rytmizowany i strukturalizowany przez pauzy.

"DE CONCEPTIONE BVM" BY FRANCISZEK LILIUS - ON SOME PROBLEMS

OF NOTATION AND RHYTHM IN THE POLYPHONY OF THE XVIITH CENTURY

S u m m a r y

Franciszek Lilius (c. 1600-1657), the conductor of the cathedral church group in Kraków and a composer of religious works, is the author of the four part composition "De Conceptione BVM", which is a cycle consisting of an *introitus*, *graduale*, *offertorium* and *communio*. The composition is preserved in a handwritten score, unluckily with one of the voices missing. In the composition we find some unconventional solutions concerning notation and rhythm. They are unusual primarily because the voices are notated with the help of various *tactus* signatures, and in particular there is a simultaneous juxtaposition of *tactus* C *alla semibreve* (*cantus firmus*) and *tactus tripla* $\frac{3}{1}$ (contrapuntal voices). The synchronization of the fragments noted in this way takes place according to the traditional mensural notation: one *semibrevis tactus* C corresponds to three

semibreves tactus tripla. This system of notation has been conditioned by the composer's idea: to elaborate a cantus firmus of long notes and to introduce simultaneously segments in tactus tripla which were so characteristic of XVII century music. In other words there is a tendency to relate the technique of a conservative composer with the progressive stylistic conventions of the baroque epoch. An extremely interesting phenomenon of rhythm is *communio* which almost entirely relies on the simultaneous operation of tactus C and tripla. Tactus tripla does not bring the contrapunctal voices quasitactous fragment. It only acts according to the rule of the old mensura: it establishes integer valor notarum and the proportions of division. In consequence the level of the contrapunctal voices shows a high degree of complexity and it forms a highly contrasting plane in relation to the mensural cantus firmus. In this case one can talk about a manifestation of the neo-gothic style.