

ZOFIA DOBRZAŃSKA

KILKA UWAG O EZOTERYCZNEJ NATURZE IZORYTMII

Zdarza się często, że szczególnie ściśle techniki komponowania, porządkujące bardzo precyzyjnie materiał muzyczny, decydujące o spójności muzycznego dzieła, są niezwykle trudne lub wręcz niemożliwe do bezpośredniego słuchowego ujęcia; są znane jedynie twórcom, dla odbiorcy natomiast pozostają całkowicie nieuchwytnie. Taką ezoteryczną naturę zwykli niektórzy historycy muzyki przypisywać również izorytmii - najważniejszej zasadzie kształtowania późnośredniowiecznego motetu, określającej wszystkie podstawowe współczynniki utworu, w pierwszym zaś rzędzie postać rytmiczno formalną kompozycji, a także jej oblicze współbrzmieniowe i kontrapunkcyjne¹.

Pogląd o ezoteryczności izorytmii zyskał wyjątkowe znaczenie zwłaszcza w piśmiennictwie Heinricha Besselera², autora najstarszej w historiografii muzycznej ogólnej interpretacji formy izorytmicznego motetu, który rozpatrywał muzykę Filipa de Vitry i kompozytorów jego kręgu w odniesieniu do głównych tendencji myślowych późnego średniowiecza, uwzględniając jej aspekt estetyczny, socjologiczny i właśnie percepcyjny. Stał się on bowiem istotną częścią Besselerskiej wizji kompozycji motetowej XIV w. Zdaniem Besselera, izorytmia tworzy ustalony z matematyczną ścisłością okresowy plan formalny motetu, czysto myślową, abstrakcyjno-logiczną konstrukcję, przeciwdziałającą swobodnej grze dźwiękowej arabeski. Owa matematyczna osnowa, urzeczywistniająca - według niego - późnośredniowieczne dążenie do symbolicznego ujmowania świata, odzwierciedlająca odwieczny i statyczny porządek bytu, harmonijne zespolenie wszystkich elementów kosmosu, ideę *musica mundana*, jest niedostępna zmysłowo nawet uczonym odbiorcom, elitarnemu środowisku, dla którego - w opinii paryskiego teoretyka Johannesa de Grocheo³ - ówczesne motety miały być przeznaczone. Właściwy izorytmicznemu motetowi ostry rozdźwięk między abstrakcyjnym, liczbowo-izorytmicznym porządkiem, istniejącym tylko w umyśle kompozytora, możliwym do odczytania w muzycznym zapisie i czysto racjonalnego ujęcia, a stroną brzmieniową tej muzyki był jednak dla Besselera w pełni zrozumiały. Doznanie zmysłowe kompozycji izorytmicznej odpowiada bowiem jej symbolicznemu znaczeniu, ponieważ słuchaczowi motet jawi się jako twór pozbawiony wewnętrznych napięć, nie podlegający dynamicznemu rozwojowi, jako wieczny powrót stale tego samego. Izorytmicznej kompozycji motetowej obca jest zatem zmienność, dążenie do ewolucyjnego przekształcenia myśli tematycznej, zaś jej początek i koniec stanowi całkowicie przypadkowe wyodrębnienie części tego, co nieograniczone, fragmentu *continuum* istniejącego obiektywnie.

Heinricha Besselera poglądy na temat izorytmii i późnośredniowiecznego motetu wywarły, jak wiadomo, decydujący wpływ na dalsze badania tych zagadnień. Muzykolodzy przejęli właściwie powszechnie

Besselerowskie pojmowanie izorytmii jako techniki komponowania motetu, jego terminologię; opierali się na ustaleniach dotyczących czysto technicznych cech strukturalnych utworu, głównych tendencji rozwojowych izorytmii, systematyki podstawowych ukształtowań izorytmicznych⁴, jednakże tylko niektórzy historycy zaakceptowali jego ogólną interpretację izorytmicznej formy a wraz z nią myśl o ezoterycznej naturze izorytmii, choć też - trzeba przyznać - uczynił to jeden z autorów ujęć syntetycznych, a więc mających szeroki zasięg oddziaływania⁵. Kilku innych natomiast, którzy bądź tworzyli nowe koncepcje interpretacyjne izorytmicznej formy bądź rozwijali koncepcje Besselera, przyjęli w stosunku do niego nieco odmienne lub wręcz przeciwstawne stanowisko w kwestii możliwości zmysłowego doznania struktury kompozycji motetowej, kształtowanej przez izorytmię.

Zdecydowaną opozycję wobec zapatrywań Besselera na wskazane zagadnienie stanowią poglądy Hansa Heinricha Eggebrechta, który przedstawił stroficzną koncepcję formy izorytmicznej i analizę procesu komponowania motetu, ujawnił mechanizmy rządzące kompozycją motetową oraz podjął próbę teoretycznego ujęcia izorytmii i ukazania niezwykle silnych zależności elementów dzieła muzycznego tworzących zwarty system⁶. W swoich rozważaniach ilustrowanych przykładem jednego tylko motetu, *Fons tocius superbie-Olivoris feritas - Fera pessima* Guillaume'a de Machaut, uważanego przezeń za rodzaj idealnego wzorca kompozycji izorytmicznych, Eggebrecht wykorzystał ustalenia Georga Reicherta, dotyczące stosunków struktur: tekstowej i muzycznej kompozycji izorytmicznych Machauta, a w szczególności związku między budową stroficzną (lub wersetową) tekstu a strukturą izorytmiczną, który polega na wprowadzonej intencjonalnie korespondencji początków i zakończeń strof (względnie wersetów) z krawędziami *talea*⁷. Należy tu podkreślić, że już Reichert, choć jeszcze pozostał przy Besselerowskiej koncepcji formy motetu, której istotę stanowi periodyczność pojmowana w duchu poglądów Besselera jako powrót abstrakcyjnego schematu czasowej struktury o każdorazowo zmiennej substancji brzmieniowej, i choć uznawał za główny sens istnienia motetu - dzieła o rzemieślniczo doskonałej strukturze - jego byt samoistny i absolutny, rozważał możliwość zmysłowego doznania zasady uporządkowania kompozycji izorytmicznej. Zwrócił on bowiem uwagę na dwa czynniki, uwyppuklające percepcyjnie budowę utworu: pojawiające się w identycznych miejscach *taleae* ugrupowania hoquetowe oraz występujące zwykle w zakończeniach okresów izorytmicznych stałe formuły melodyczne. Eggebrecht natomiast, przyjmując za istotną właściwość motetów epoki Machauta korelację budowy stroficznego tekstu i izorytmicznej muzyki, potraktował motet izorytmiczny jako wzniesioną na tenorze formę stroficzną, dającą się ująć zmysłowo muzyczną realizację tekstu ukształtowanego w werety i strofy; ezoteryczność nazwał "legendą izorytmii".

Znacznie mniej radykalne poglądy na temat ezoterycznego charakteru izorytmii wyraziła Ursula Günther⁸, która podjęła zarysowaną zaledwie przez Reicherta myśl o architektonicznej roli ugrupowań hoquetowych i powracających okresowo takich samych ukształtowań melodycznych, a także Richard H. Hoppin⁹, który wskazaną myśl rozwinął. Günther w studium o historii XIV-wiecznego motetu, będącym jakby kontynuacją *Studien zur Musik des Mittelalters* Besselera, w którym skoncentrowała się głównie na analizach późnośrednio-wiecznego repertuaru zawartego w szczególności w rękopisie sygn. 564 z Bibliothéque du Musée Condé w Chantilly, nawiązała do niektórych wątków jego pracy (przyjmując Besselerowskie pojmowanie

terminu izorytmia, jego klasyfikację form motetowych, pokazując jaśniej określone przezeń tendencje rozwojowe izorytmicznego motetu), a zarazem skłoniła się ku zapatrywaniu Besselera na zagadnienie możliwości percypowania technicznego podłoża kompozycji izorytmicznej. Bowiem choć przypisywała ona analogiom upostaciowań rytmicznych (hoquetus i fragmenty synkopowane) i należącym do rzadkości powracającym periodycznie zwrotom melodycznym funkcję rozczłonkującą, to jednak odmówiła obu tym chwytom technicznym większego znaczenia jako uchwytnym percepcyjnie punktom dystynkcyjnym. Doznaniu słuchowemu formy przeszkadzają - jej zdaniem - zbyt duże rozmiary okresów izorytmicznych, a zwłaszcza niejednoczesność wcięć w poszczególnych głosach utworu. Nieco inną interpretację tych samych zjawisk zaproponował natomiast Hoppin, charakteryzujący cypryjski repertuar przełomu XIV i XV w. z rękopisu sygn. J.II.9 z Biblioteca Nazionale w Turynie. Według jego opinii, wprowadzenie izorytmicznych ugrupowań o skomplikowanym przebiegu rytmicznym (hoquetus, synkopy, zestawienie obu tych środków technicznych równocześnie oraz sekwencje rytmiczne i imitacje krótkich motywów) wiąże się nie tylko z czysto konstrukcyjnym zamysłem utworu, lecz w zamierzeniu kompozytora ma przede wszystkim na celu wyjaśnienie izorytmicznej struktury w planie zmysłowym. Ugrupowania takie silnie kontrastują (pod względem ruchowym i sposobu opracowania) z pozostałymi partiami motetu, tworzą kulminacje rytmiczne, uchwytnie percepcyjnie zwłaszcza wtedy, gdy ich obramowanie stanowią cezury kadencyjne, powracające w identycznych miejscach *talea*. Podobną funkcję architektoniczną spełniają analogiczne ukształtowania melodyczne.

Istnienie ujawniających się w piśmiennictwie muzykologicznym różnic, a nawet sprzeczności zapatrywań na zagadnienie ezoteryczności izorytmii wydaje się jednakże w pełni zrozumiałe. Ocena możliwości percypowania konstrukcji izorytmicznie kształtowanych motetów - dodajmy, utworów powstałych przed blisko 700 laty, a tym samym właściwie niedostępnych bezpośrednio odczuciu i poznaniu, jest przecież sprawą niezwykle subiektywną, kwestią wymykającą się jednoznacznemu rozstrzygnięciu; bywa m.in. determinowana z jednej strony ogólną wizją dzieła sztuki muzycznej, odpowiadającą tendencjom myślowym epoki średniowiecza, z drugiej zaś - dokładną znajomością formy, szczegółów konstrukcyjnych kompozycji, uzyskaną z analiz głównie zapisu nutowego, które poprzedzają zazwyczaj analizę audytywną utworu. Nie bez znaczenia pozostaje tu również dość powszechnie stwierdzona trudność słuchowego odbioru zjawisk z dziedziny rytmu¹⁰. Ale przede wszystkim opisane rozbieżności stanowisk wiążą się także - jak się wydaje - z odmiennością podstaw źródłowych. Zwróćmy uwagę, że Besseler opiera się w swoich uogólnieniach głównie na analizach utworów Filipa de Vitry i kompozytorów jego czasów (powstałych mniej więcej w latach 1313/14 - 1350), Eggebrecht i Reichert - dzieł Guillaume'a de Machaut (z lat 1324 - ok. 1365), Günther - motetów epoki *Ars subtilior* (z lat ok. 1370 - 1410) i wreszcie Hoppin - kompozycji motetowych schyłkowego okresu wspomnianej epoki (z przełomu XIV i XV w.). A przecież poszczególne grupy dzieł pochodzące z różnych lat wykazują inne w szczególności cechy izorytmicznego kształtowania; znajdują w nich zastosowanie środki techniczno-kompozytorskie, które w mniejszym lub większym stopniu służą plastycznemu formowaniu motetu, a zarazem dają możliwość doznawania istoty izorytmicznej struktury.

W kompozycjach motetowych Vitry'ego i twórców wcześniejszej fazy epoki *Ars nova* środki takie występują w ograniczonym zakresie.

W motetach tych zaznacza się wyraźnie tendencja do przełamania XIII-wiecznego modalnego schematu rytmicznego głosu tenorowego i eliminacji zasad integracji rytmicznej *ordo* w kształtowaniu *cantus prius factus*, co nie pozostaje bez znaczenia dla brzmieniowości kompozycji. Owa tendencja wiąże się z procesem wydłużania czasu trwania tenorowych wartości rytmicznych wchodzących w skład *ordines* względem wartości czasowych głosów kontrapunktujących, a także z rozbudowaniem i różnicowaniem schematu izorytmicznego. Zwłaszcza pogłębiający się kontrast ruchowy między głosem fundamentalnym i kontrapunktującymi wpływa na zmianę oddziaływania *talea* w porównaniu do wzorów *ordo*, na osłabienie możliwości jej słuchowego integrowania. Złożone z długo wytrzymywanych dźwięków *taleae* stają się trudno percepcyjnie uchwytnie, przestają przypominać *ordines*, które - w organach Notre Dame i motetach *Artis antiquae* - mają charakter schematów drobnonutowych ostro pulsujących, krótkich i zwartych, a więc łatwych do słuchowego wyodrębnienia. Należy podkreślić, że opisane zjawisko przeobrażania się *ordines* w *taleae* widoczne jest nawet w najstarszych kompozycjach izorytmicznych, np. w motecie *Tribum, que non abhorruit - Quoniam secta latronum - Merito hec patimur* (1315/1316r.) Filipa de Vitry¹¹, w których rytmizacja *cantus prius factus* polega - tak jak rytmizacja tenorów kompozycji XIII-wiecznych - na stałym i wielokrotnym powtarzaniu schematu modalnego, a jedyną przyczyną pozwalającą posłużyć się terminologią typową dla izorytmii i nazwać ten schemat *talea* (a nie *ordo*) jest właśnie wydłużenie wartości rytmicznych tenoru w porównaniu do wartości wykorzystywanych w motetus i triplum.

Przed wszystkim jednak ezoteryczność wczesnych kompozycji izorytmicznych wynika z zastosowania w nich techniki izoperiodycznej¹² - odmiany izorytmii, będącej podstawową zasadą budowy motetów pierwszej połowy XIV stulecia, m. in. też niektórych, w szczególności wczesnych motetów Filipa de Vitry, wspomnianego już *Tribum, que non abhorruit* oraz *Douce playsence - Garison selon nature - Neuma quinti toni* (ok. 1320r.) i *Colla iugo subdere - Bona condit - Libera me, Domine* (ok. 1320 r.)¹³. Izoperiodyczność określa stosunkowo luźny związek między izorytmiczną strukturą tenoru a formą kompozycji motetowej¹⁴. Jej istotę stanowi przejęcie przez głosy górne tylko ogólnej idei okresowości tenoru oraz - mniej lub bardziej wypuklanego w motetus i triplum - typu jego rozczłonkowania. Periodycznie powracającemu wzorowi rytmicznemu *talea* odpowiada wówczas nieschematyczna, jakkolwiek okresowa struktura głosów tekstowanych, zaś oddziaływanie typu rozczłonkowania *cantus prius factus* uwidacznia się bądź w równomiernym falowaniu szybkich deklamacji i długonutowych przebiegów w motetus i triplum, bądź też w ogólnym przyśpieszeniu toku rytmicznego tych głosów pod koniec utworu. We wczesnych motetach izorytmicznych periodycznie powracające identycznie urytmizowane fragmenty ograniczają się do miejsc wstrzymania ruchu, to znaczy pauz lub długich wartości czasowych, a jedno- lub dwuczęściowa forma motetu¹⁵ zależy z reguły wyłącznie od obecności lub braku przeciwstawień rytmicznych w ramach samego tenoru. Krawędzie okresów w głosach tekstowanych są więc względnie słabo wypukłone; momenty ruchowego uspokojenia nie stwarzają wyraźnie słuchowo uchwytnych punktów orientacyjnych przebiegu. W szczególności jednak ponieważ wyznaczane przez zatrzymania ruchu okresy poszczególnych głosów kontrapunktujących i *taleae* w tenorze bywają różnej długości (początkowo szeroko zarysowanym łukom melodycznym głosów górnych towarzyszą nieznaczne rozmiary schematów izorytmicznych *cantus firmus*), a ponadto ich początki i zakończenia

przypadają często nierównocześnie z wcięciami *talea*, zachodzi tu niezależność kształtowania okresowego pojedynczych głosów, a tym samym plan okresowy całej kompozycji ulega silnemu zatarciu. Głównie ta niezgodność miejsc spoczynkowych motetus, triplum i tenoru, prowadząca do płynnego przebiegu motetu, uniemożliwia lub bardzo utrudnia wyodrębnienie słuchowe okresowości. Percepcyjne doznanie szczegółów konstrukcji okresowej do wyobrażenia jest jedynie w przypadku uważnego słuchania poprzedzonego gruntowną analizą obrazu nutowego kompozycji; wydaje się nieosiągalne w procesie czystej analizy audytywnej. Natomiast ogólne wrażenie, jakie stwarza izoperiodyczna kompozycja motetowa jest może rzeczywiście najbliższe opisywanemu przez Besselera doznanie ustawicznego powrotu stale tego samego, symbolizującemu wieczną i statyczną harmonię kosmosu?

Skłaniając się ku przyznaniu słuszności Besselerowskiej interpretacji odbioru motetów izoperiodycznych, nie sposób jednak nie dostrzec przypadków wprowadzania w motetach pierwszej połowy XIV w. środków technicznych, które mogły sprzyjać słuchowemu wyodrębnieniu okresowej formy. Po pierwsze, wśród kompozycji izoperiodycznych zdarzają się utwory, w których zostały zastosowane także - obok powracających okresowo takich samych ujęć rytmicznych o charakterze uspokojenia ruchu - powracające mniej lub bardziej regularnie korespondencje motywiczne w głosach wokalnych. Zjawisko takie, uznawane generalnie za wyjątkowe w XIV-wiecznym repertuarze motetów izorytmicznych¹⁶, zachodzi np. w cytowanym już dwukrotnie motecie *Tribum, que non abhorruit Vitry*¹⁶ego, w którym zakończenia niektórych wzorów izorytmicznych tenoru wiążą w głosach górnych identyczne lub podobne motywy melodyczno-rytmiczne. Motywy te przypadając równocześnie przed zakończeniem okresów motetus i triplum, służą uwypuklaniu ich rozczłonkowania. Analogiczna sytuacja jest charakterystyczna dla twórczości Guillaume'a de Machaut; zachodzi w izoperiodycznym wczesnym jego motecie *Quant vraie amour enflamee - O series summe rata - Super omnes speciosa* (przed 1356 r.)¹⁷ oraz w izoperiodycznej kompozycji motetowej z elementami częściowo izorytmicznego kształtowania *Qui es promesses de Fortune - Ha! Fortune - Et non est qui adjuvet* (przed 1356 r.), a także w niektórych innych jego motetach formowanych już jednak nie tylko w oparciu o zasadę izoperiodyczności¹⁸. Po drugie, istnieją motety izoperiodyczne, w których punkty dystynkcyjne tenorowych *taleae* i krawędzie okresów głosów kontrapunktujących pokrywają się. Jako przykłady takich upostaciowań posłużyć mogą zwłaszcza względnie wcześniejsze motety Machauta o rozczłonkowanej zgodnie ze stroficzną budową tekstu plastycznie kształtowanej formie, a w szczególności wspomniany motet *Quant vraie amour enflamee* i cytowany już motet *Qui es promesses de Fortune*¹⁹. I wreszcie, po trzecie, niektóre motety izoperiodyczne, jednoczęściowe o jednorodnych schematach *talea*, odznaczają się obecnością niuzasadnionych strukturą tenoru krótkich drobnonutowych ugrupowań izorytmicznych z załączkami współdziałania w motetus i triplum (hoquetus lub synkopacja). Ugrupowania takie, nie związane z przyspieszeniami rucnu w *cantus firmus*, powracają bądź periodycznie, jak np. w *Qui es promesses de Fortune* Machauta, bądź pod koniec kompozycji, jak np. w *Cum status - Hugo, Hugo princeps invidie* (ok. 1330 r.) Filipa de Vitry²⁰, i służą wyjaśnieniu w planie zmysłowym periodycznej budowy kompozycji lub decydują o powstaniu - wbrew jednoczęściowej budowie *cantus prius factus* - uchwytniej słuchowo dwufazowej formy utworu. W motecie *Qui es promesses de Fortune* zakończenia wszystkich okresów obu głosów wokalnych, przypadające równocześnie

i pokrywające się z końcami *talea*, poprzedzone są synkopowanymi fragmentami izorytmicznymi w motetus i triplum, tworzącymi jakby rytmiczną penultimate²¹, a tym samym uwypuklającymi zgodne z wcięciami *talea* rozczłonkowanie tego motetu. O dwufazowej formie *Cum status*, przesądza natomiast wzmożenie toku ruchowego osiągnięte dzięki wprowadzeniu techniki hoquetowej (*hoquetus duplex*).

Odmienne możliwości słuchowego doznania izorytmicznej formy stwarza zasada częściowo izorytmicznego kształtowania, którą określić można mianem izorytmii ruchowych kulminacji. Ta charakterystyczna dla twórczości Guillaume'a de Machaut i dominująca w repertuarze motetowym *Artis novae* odmiana izorytmii determinuje bardzo ściśle współzależność między budową i typem rozczłonkowania *cantus prius factus* a formą kompozycji motetowej. Polega ona na schematycznym konstruowaniu tenoru (i kontratenoru w utworach czterogłosowych) oraz identycznej rytmizacji ugrupowań drobnonutowych - kulminacji ruchowych - w głosach wokalnych, kontrastujących z urytmizowanymi swobodnie partiami o spokojniejszym ruchu w motetus i triplum. Dyspozycja tych kulminacji, stosujących bądź technikę hoquetową, bądź też - rzadziej - rytmikę synkopowaną, jest uzasadniona bezpośrednio formą *cantus prius factus* i właściwościami tenorowymi schematów *talea*, odpowiada dokładnie rozmieszczeniu swoistych kulminacji w głosie fundamentalnym. Bowiem - w motetach przeciwstawiających w tenorze serie dwóch jednorodnych schematów *talea*, jednego w *integer valor notarum* drugiemu w *diminucji* - izorytmiczne fragmenty drobnonutowe wypływają z przejęcia przez głosy tekstowane dwuczęściowego rozczłonkowania tenoru i przypadają z reguły w drugiej części motetu, w miejscach ze zdiminuowaną *talea*; pogłębiają, wywołane już rozdrobnieniem tenorowego schematu izorytmicznego, wrażenia przyspieszenia toku ruchowego pod koniec utworu, dając możliwość uchwycenia dwuczęściowej jego formy. Natomiast - w motetach jednoczęściowych o bardzo długich i skontrastowanych wewnętrznie schematach rytmicznych - kulminacje są ponownie wyrazem przejęcia przez motetus i triplum tenorowej zasady okresowego kształtowania, występują jednocześnie w obu głosach kontrapunktujących i powracają periodycznie kilkakrotnie w toku utworu w miejscach, w których wartości rytmiczne w ramach *talea* ulegają przyspieszeniu. Podkreślić należy, że w takich motetach jednoczęściowych dochodzi do przejęcia z tenoru zasady okresowości dwójakiego rodzaju: okresowo powtarzają się w nich odpowiadające krawędziom *talea* zatrzymania ruchu, przypadające zwykle w różnym czasie w poszczególnych głosach, oraz związane z kontrastem tenorowego schematu izorytmicznego kulminacje ruchowe, występujące równocześnie w motetus, triplum i w tenorze. Lecz tylko te wspólne dla wszystkich głosów identyczne ugrupowania przyspieszone, pojawiające się regularnie zawsze w tych samych miejscach kolejnych *talea*, umożliwiają - w przeciwieństwie do często zatartych, bo niezgodnych we wszystkich głosach miejsc wstrzymania toku ruchowego - słuchowe wyodrębnienie jednoczęściowego planu formalnego kompozycji. Zdarza się wreszcie także, że - w kompozycjach dwuczęściowych, zestawiających skontrastowane schematy w *integer valor notarum* z takimi samymi schematami poddanymi *diminucji* - kulminacje wprowadzone zostają i periodycznie, w części pierwszej, i w drugiej części motetu. Stwarzają one wówczas możliwość doznania i okresowości i dwufazowej budowy takiej zazwyczaj silnie rozbudowanej kompozycji motetowej. Jest rzeczą dosyć symptomatyczną, że przykłady wszystkich tych trzech typów ukształtowań występują wśród motetów Machauta, a tylko dwa z nich spotkać można w grupie dzieł przypisywanych Vitry'emu. I tak np.

dwuczęściowymi motetami częściowo izorytmicznymi o jednorodnych *taleae* są kompozycje motetowe *Bone pastor Guillaume - Bone pastor, qui pastores - Bone pastor* (1324 r.), *Tous corps qui de bien amer-De souspirant - Suspiro* (przed 1356 r.), *He! Mors, com tu es haie - Qui plus aime - Fiat voluntas tua* (przed 1356 r.), *Hareu! hareu! le feu - Helas! ou sera pris confors - Obediens usque ad mortem* (przed 1356 r.) i *Felix virgo - Inviolata genitrix - Ad te suspiramus gementes et flentes* (przed 1365 r.) Machauta²² oraz *Vos qui admiramini - Gratissima virginis species - Gaude gloriosa* (lata 30-te XIV w.), *O canenda vulgo - Rex quem metrorum - Rex regum* (lata 30-te XIV w.) i *Impudenter circumivi - Virtutibus laudabilis* (lata 30-te XIV w.) Filipa de Vitry²³; motetami jednoczęściowymi o skonstrastowanych wewnętrznie wzorach *taleae - Fons tocius superbie - O livoris feritas - Fera pessima* (przed 1356 r.), *Maugre mon cuer - De ma dolour - Quia amore languet* (przed 1456 r.), *Martyrum gemma latria - Diligenter inquiramus - A Christo honoratus* (1335 r.) i *Tu qui gregem tuum ducis - Plange, regni respublica - Apprehende arma et scutum et exurge* (przed 1365 r.) Machauta²⁴ i tylko jeden, ostatni zachowany motet Filipa de Vitry, *Petre Clemens - Lugentium siccentur* (1342 r.)²⁵; a typowym rozbudowanym motetem dwuczęściowym jest *J'ay tant mon cuer - Lasse! je sui en aventure - Ego moriar pro te* (przed 1356 r.)²⁶. Zwróćmy uwagę, że wśród wskazanych dzieł znajduje się motet *Fons tocius superbie* analizowany przez Eggebrechta, w którym powtarzający się regularnie hoquetus rzeczywiście wyjaśnia w planie zmysłowym okresowy kształt kompozycji.

Zasady konstrukcyjne panujące w repertuarze późnych motetów izorytmicznych, dzieł epoki *Ars subtilior*, określają zespół cech, który sprzyja osłabieniu możliwości percypowania izorytmicznej formy tych kompozycji. Utwory te stają się znów bardziej ezoteryczne. Dochodzi w nich do zupełnego podporządkowania struktury formalnej motetu budowie głosu tenorowego, to znaczy do przejęcia przez głosy wokalne ogólnych założeń okresowego kształtowania, typu rozczłonkowania *cantus prius factus* (jedno-, dwu- lub wieloczęściowego), uzależnienia dyspozycji partii o przyśpieszonym a zarazem skomplikowanym przebiegu rytmicznym od przyśpieszeń w głosie tenorowym i wprowadzenia we wszystkich głosach tenorowych reguł izorytmii. Jednocześnie w takich kompletnie izorytmicznych motetach ulega pogłębieniu proces komplikacji rytmiki zwłaszcza w głosach konrapunktujących, przybierającej niekiedy postać skrajną, oraz tendencja do wydłużania i wewnętrznego kontrastowania schematów *taleae*, prowadząca do rozbudowywania jedno- i dwuczęściowych układów formalnych, do ich przełamywania i tworzenia układów wieloczęściowych. W utworach tych zaobserwować można wyjątkowe nagromadzenie bardzo różnych środków rytmicznych (hoquetus, długie odcinki synkopowane, zestawienia sukcesywne i symultatywne różnych menzur i wynikające stąd ugrupowania konfliktowe nawet w zakresie najdrobniejszych wartości rytmicznych), które dokonuje się w niezwykle szerokich ramach stałych wzorów (okresów) izorytmicznych głosów: instrumentalnych i wokalnych. Wszystko to powoduje, że choć przebieg tych utworów o zawiłej rytmice regulują ściśle normy techniczno-kompozytorskie, to jednak nie oznacza to, że charakterystyczne dla nich precyzyjne dookreślenie najdrobniejszych szczegółów rytmiczno-formalnych daje w rezultacie całość zwartą, percepcyjnie uchwytną jako zamkniętą i zintegrowaną. Jest pozornie paradoksalne, że właśnie te kompozycje o niezwykle konsekwentnej budowie jawią się słuchaczowi jako fenomeny niespójne, swobodnie, a nawet improwizacyjnie kształtowane. Niejako wbrew pełnej zgodności

form głosów: fundamentalnych i tekstowanych zawodzą teraz - przesądzające o partykulacji motetów *Artis novae* - prawa kontrastu ruchowego i analogii rytmicznej. Uschematycznienie głosów wokalnych zmusza bowiem do rezygnacji z dawniejszego różnicowania zasad kształtowania motetus i triplum, z przeciwstawiania partii izorytmicznych nieizorytmicznemu. Powodujące zwiększenie płynności toku ruchowego wysubtelnione relacje rytmiczne głosów górnych zastępują typowe dla kompozycji czasów Machauta gwałtowne zahamowania ruchu, silne skontrastowania wartości długich i krótkich, przerywanych pauzami. Stąd osiągnięte często nie dzięki technice hoquetowej, ale dzięki koncentracji ugrupowań rytmicznie skrajnie skomplikowanych łagodne przyspieszenia w głosach wokalnych w słabszym niż dotąd stopniu oddziałują na rozczłonkowanie utworu. Dlatego też słuchowo dostępna partykulacja późnoczternastowiecznego motetu zależy w dużej mierze od budowy samego *cantus prius factus*, od wyrazistości rytmicznych kulminacji wewnątrz *talea* lub proporcji, w jakiej podlegają skróceniu wartości tenorowego schematu izorytmicznego. Niewielki wpływ na możliwość słuchowego doznania regularności strukturalnej utworu ma także mechaniczne powtarzanie identycznych w obrębie *talea* formuł rytmicznych. Powracają one wprawdzie - tak jak w kompozycjach motetowych epoki *Ars nova* periodycznie, ale nie odcinają się od innych formuł, równie płynnych i schematycznych. Podkreślanie podobieństw korespondujących ze sobą miejsc *talea* nie sprzyjają ponadto ekstremalnie rozciągnięte wzory izorytmiczne. Przeciwnie - umożliwiają one raczej różnicowanie rytmicznych formuł, zmienność menzuralnych zasad podziału poszczególnych głosów oraz skrajną złożoność metrycznych i rytmicznych stosunków kontrapunktycznych między głosami. Opisanymi cechami odznaczają się zwłaszcza motety z dwóch podstawowych źródeł okresu *Ars subtilior* - z kodeksu sygn. 564 z Bibliothèque du Musée Condé z Chantilly, np. *Multiplaciter amando - Favore abundare - Letificat iuventutem meam* (lata 80-te lub 90-te XIV w.) i *Alpha vibrans monumentum - Coetus venit heroicus - Amicum querit* (po r. 1380), będące kompozycjami anonimowymi, oraz *Alma polis religio - Axe poli cum artica* (lata 1378-94) z muzyką Egidiusa de Aurelia i tekstami Johannaesa de Porta²⁷, a także z rękopisu sygn. α. M.5.24 z Biblioteca Estense w Modenie, zwłaszcza najpóźniejszy motet z tego zabytku *Laurea martirii - Conlaudanda est - Proba me Domine* (pocz. XV w.) Matteo da Perugia²⁸. Jak pamiętamy, analizę m.in. właśnie tej grupy kompozycji podjęła Ursula Günther. Natomiast niektóre motety trzeciego ważnego, aczkolwiek odizolowanego źródła epoki, sporządzonego po r. 1413 a przed r. 1420 na dworze królewskim na Cyprze rękopisu sygn. J.II.9 z Biblioteca Nazionale w Turynie²⁹ - badanego przez Richarda H. Hoppina - charakteryzują się względnie prostszą rytmiką oraz słuchowo uchwytą i bardziej klarowną strukturą formalną. W tych utworach³⁰, przełamujących nazbyt zawiłą i wyrafinowaną rytmikę XIV-wiecznego manieryzmu, ugrupowania hoquetowe, synkopowane, sekwencyjne lub imitacyjne kontrastują znów silniej (niż ugrupowania skomplikowane w motetach typowo manierystycznych) z pozostałymi fragmentami kompozycji. Właśnie w nich kulminacje wewnątrz *talea* stają się bardziej wyraziste.

Częstotliwość występowania środków technicznych umożliwiających słuchowe wyodrębnienie izorytmicznego kształtu kompozycji motetowej ulegała zatem zmianie w toku przeobrażeń późnośredniowiecznego motetu. Stąd różnorodność poglądów na temat ezoterycznej natury izorytmii wynika z pewnością m. in. ze różnicowania zakresu poddawanej analizie repertuaru motetowego, którego cechy stały się

podstawą konstruowania sądów ogólnych lub oddziaływały decydująco na ich powstanie. Dodać na koniec jeszcze trzeba, że niektóre zapatrywania na omawianą tu kwestię mogły być również formowane pod wpływem współczesnego pojmowania dzieła sztuki muzycznej. Tymczasem w średniowieczu percepcyjny aspekt kompozycji był prawdopodobnie mniej niż obecnie istotny dla jej twórcy³¹. Kompozytor pisząc w szczególności motet izorytmiczny dbał przede wszystkim o jego prawidłowe uporządkowanie rytmiczne i współbrzmieniowe, oparte na ustalonych abstrakcyjnych stosunkach liczbowych; za pomocą matematycznie określonych zasad technicznych budował precyzyjną i regularną formę utworu, uwypuklając niejednokrotnie jej elementy w obrazie notacyjnym; stosował quasi scholastyczną procedurę komentowania - tropowania słów *cantus firmus* tekstami motetus i triplum, czyniąc zupełnie niemożliwym słuchowy odbiór pojedynczych tekstów. W mniejszym natomiast stopniu interesował się on zmysłowym oddziaływaniem kompozycji. Refleksja teoretyczna *Artis novae* - zaczynająca uwzględniać problematykę *musica sonora*, choć uznająca nadal liczbę za podłoże muzyki, lecz zajmująca się nie tylko proporcjami liczbowymi, ale też i dźwiękami, do których proporcje te się odnosiły, nie poprzestając na czystych spekulacjach na temat liczbowej natury muzyki, ale też zauważająca realne brzmienie tworzonych i wykonywanych kompozycji³² - zdaje się jednakże sugerować, że kompozytorzy czasów Guillaume'a de Machaut zaczynali stopniowo brać pod uwagę brzmieniowe właściwości utworów. Złaszcza więc izorytmiczne motety połowy XIV w., przeznaczone specjalnie dla elitarnego środowiska, grona znawców, koneserów i wykształconych miłośników sztuki, miały zapewne radować nie tylko ogólnym wrażeniem ładu i uporządkowania, jakie stwarza niewątpliwie racjonalna osnowa tych dzieł, ale także pięknem swego brzmienia.

P r z y p i s y

¹ W niniejszym artykule pojmuję izorytmię jako technikę kompozytorską czyli metodę porządkowania materiału muzycznego, tworzącą określone relacje elementów dzieła, koherentną całość konstrukcyjną i wyrazową, a więc jako zasadę formowania motetu, a nie pojedynczego głosu (czy pojedynczych głosów) kompozycji. O sposobach oddziaływania izorytmii na podstawowe współczynniki późnośredniowiecznego utworu wielogłosowego zob. Z. D o b r z a ń s k a. *Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego. Epoka Notre Dame. Ars antiqua - Ars nova - Ars subtilior. Epoka burgundzka*. Kraków PWM (w druku).

² Por. H. B e s s e l e r. *Studien zur Musik des Mittelalters*. Cz. 2. *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp de Vitry*. "Archiv für Musikwissenschaft" 8 1926/27 s. 201; t e n 2 e. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam 1931 s. 129, 132 n; t e n 2 e. *Ars nova*. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. T. 1. Kassel 1949/51 szp. 708, 711, 714; t e n 2 e. *Das Renaissanceproblem in der Musik*. "Archiv für Musikwissenschaft" 23 1966 s. 4 n.

³ Por. E. R o h l o f f. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig 1967 s. 144.

⁴ Por. np. J. C h o m i ń s k i. *Historia harmonii i kontrapunktu*. T. 1. Kraków 1958 s. 198 n; E. D a n n e m a n n. *Isorhythm*. W: *Grove's Dictionary of Musik and Musicians*. T. 4.

London 1954 s. 551 n; U. G ü n t h e r. *The 14-th-century Motet and its Development*. "Musica Disciplina" 12 : 1958 s. 27-58; G. R e a n e y. *Ars nova in France*. W: *The New Oxford History of Music*. T. 3. Red. D. A. Hughes. London 1960 s. 10.

⁵ Por. R. von F i c k e r. *Polyphonic Music of the Gothic Period*. "The Musical Quarterly" 15 : 1929 s. 504; G. R e e s e. *Music in the Middle Ages*. New York 1968 s. 339.

⁶ Por. H. H. E g g e b r e c h t. *Machauts Motette Nr. 9*. Cz. 1. "Archiv für Musikwissenschaft" 19/29 : 1962/63 s. 281-293, cz. 2. "Archiv für Musikwissenschaft" 25 : 1968 s. 173-195.

⁷ Por. G. R e i c h e r t. *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*. "Archiv für Musikwissenschaft" 13 : 1956 s. 197-216. W swoich rozważaniach Reichert wyszedł od ustaleń Besselera, według którego budowa stroficzna i wersyfikacyjna tekstu podporządkowana jest na ogół strukturze izorytmicznej i rozczłonkowanie tekstu nie pokrywa się z wcięciami okresów muzycznych. Niekiedy zdarza się jednak - zdaniem Besselera w starszych motetach izorytmicznych - że budowa tekstu ściśle przystaje do formy muzycznej. Liczba strof odpowiada wówczas liczbie okresów izorytmicznych, a wejście nowej taś w drugiej części motetu łączy się ze zmianą struktury tekstu. Besseler traktował zatem zgodność struktur: tekstowej i muzycznej raczej jako odstępstwo od powszechnie panującej zasady, Reichert natomiast skłonił się ku tezie przeciwnej. Zob. też B e s s e l e r. *Studien* s. 200 oraz 219 n, 226.

⁸ Por. G ü n t h e r. *The 14-th-century Motet* s. 27-58.

⁹ Por. R. H. H o p p i n. *The Cypriot - French Repertory of the Manuscript Torino Bibl. Nazionale J.II.9*. "Musica Disciplina" 11 : 1957 s. 106-109; *The Cypriot - French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9*. Wyd. R. H. Hoppin. *Corpus Mensurabilis Musicae*. T. 21/II. Rome 1961 s. I; R. H. H o p p i n. *Some Remarks a propos of Pic*. "Revue Belge de Musicologie" 10 1956 s. 111.

¹⁰ Por. C. D a h l h a u s. *Forma*. W: *Res Facta*. T. 4. Kraków 1970 s. 84 n.

¹¹ Por. *The Roman de Fauvel. The Works of Philippe de Vitry. French Cycles of the Ordinarium Missae*. Wyd. L. Schrade. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*. T. 1. Monaco 1956. Informacje na temat datowania dzieł Vitry'ego podają za L. Schradem. Por. L. S c h r a d e. *Philippe de Vitry. Some New Discoveries*. "The Musical Quarterly" 42 : 1956 s. 330-354.

¹² Termin "Isoperiodik" pochodzi od Besselera (*Studien* s. 191-229) i określa zasadę okresowego kształtowania utworu, posiadającego ściśle schematy rytmiczne tylko w tenorze i regularnie-okresowo kształtowane głosy tekstowane. Por. też B e s s e l e r. *Die Musik des Mittelelters* s. 128-134; t e n ż e. *Ars nova* szp. 708-712. 714 oraz G ü n t h e r. *The 14-th-century Motet* s. 27 n.

¹³ Por. *The Roman de Fauvel*.

¹⁴ W dziejach izorytmicznej techniki motetowej widoczna jest tendencja do coraz silniejszego oddziaływania izorytmicznie ukształtowanego tenora na plan formalny motetu, podporządkowywany coraz wyraźniej strukturze *cantus firmus*. Właśnie to dążenie nakreśla kolejne fazy rozwoju izorytmii i kompozycji motetowych późnego średniowiecza, a izoperiodyczność jest zasadą panującą w pierwszej i najwcześniejszej fazie. Por. D o b r z a Ń s k a. *Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego*.

¹⁵ Wspomniane tu rodzaje form izorytmicznych definiuje systema-

tyka Besselerowska. Według Besselera (*Studien* s. 219 n), istnieją dwa główne typy ukształtowań izorytmicznego motetu, funkcjonujące już w kompozycjach Vitry'ego i wykorzystywane równolegle w utworach ponad stuletniego okresu rozwoju gatunku motetowego. Typ pierwszy, prosty ("einfacher Typus") charakteryzuje się powtarzalnością w przebiegu całego motetu tylko pojedynczego schematu izorytmicznego w tenorze; typ drugi, dwu- lub wieloczęściowy ("zwei"-lub "mehrteiliger Typus") - powtarzalnością dwóch lub kilku różnych schematów izorytmicznych w *cantus firmus*, przeprowadzonych w taki sposób, że po kilkakrotnym powtórzeniu schematu pierwszego wchodzi drugi, podlegający również powtórzeniom i ewentualnie dalsze, traktowane podobnie. Prezentacja nowego schematu izorytmicznego wyznacza więc nową część *cantus prius factus*. W tenorze kompozycji dwu- i wieloczęściowych *taleae* kolejnych części łączy zazwyczaj stosunek pokrewieństwa, stanowią one diminucję (lub augmentację) wyjściowego schematu izorytmicznego. Kształtowana w oparciu o działanie praw rytmicznej analogii i ruchowego kontrastu forma tenoru implikuje sposoby tworzenia głosów tekstowych, decyduje o właściwościach rytmiki i dyspozycji formalnej motetus i triplum. Strukturę głosów górnych rządzą te same co budowę tenoru prawa, prawa rytmicznej analogii i ruchowego kontrastu. Dlatego też prostej budowie tenoru odpowiada jednorodny podział głosów wokalnych na wyznaczone przez okresowe zatrzymania ruchu odcinki o identycznej długości i wspólnych cechach rytmicznych; budowie dwu- lub wieloczęściowej *cantus firmus* towarzyszy zestawianie dwóch lub kilku serii takich odcinków często z przeciwstawieniem ugrupowań o spokojnym i wzmożonym toku rytmicznym. Por. też B e s s e l e r. *Ars nova* szp. 710 n. G ü n t h e r (*The 14-th -century Motet* s. 29 n) przejmuje Besselerowską klasyfikację, mówi jednak o formach jedno- i dwuczęściowych.

¹⁶ Por. G ü n t h e r. *The 14-th-century Motets*. 32.

¹⁷ Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke*. wyd. F. Ludwig. T. 3. Leipzig 1929. Informacje na temat datowania dzieł Machauta podaje przede wszystkim za U. G ü n t h e r. *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machaut*. "Acta Musicologica" 35 : 1963 s. 99. Zob. też G. R e a n e y. *Towards a Chronology of Machauts Musical Works*. "Musica Disciplina" 31 : 1967 s. 87-96.

¹⁸ Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke*. Zob. też motety częściowo izorytmiczne: *Tous corps qui de bien amer - De souspirant - Suspiro* (przed 1356 r.), *J'ay tant mon cuer - Lasse! je sui en aventure - Ego moriar pro te* (przed 1356 r.), *Hareu! hareu! le feu - Helas! ou sera pris confors - Obediens usque ad mortem* (przed 1356 r.), *Tu qui gregem tuum ducis - Plange, regni respublica - Apprehende arma et scutum et exurge* (przed 1365 r.) oraz niemal kompletnie lub kompletnie izorytmiczne: *De Bon Espoir - Plus que la douce rousee - Speravi* (przed 1365 r.) i *Amours qui ha le pouvoir - Frans Samblant m'a deceu - Vidi Dominum* (przed 1356 r.)

¹⁹ Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke*. Zob. też motety częściowo izorytmiczne: *Martyrum gemma latria - Diligenter inquiramus - A Christo honoratus* (1335 r.), *Tu qui gregem tuum ducis - Plange, regni respublica - Apprehende arma et scutum et exurge*, *Maugre mon cuer - De ma douleur - Quia amore languo* (przed 1356 r.), *De Bon Espoir - Plus que la douce rousee - Speravi*, *J'ay tant mon cuer - Lasse! je sui en aventure - Ego moriar pro te*, *Bone pastor Guillerme - Bone pastor, qui pastores - Bone pastor* (1324 r.).

²⁰ Por. *The Roman de Fauvel*. Wprowadzenie drobnonutowych ugrupowań przyspieszonych w motetus i triplum jest w takich kompozycjach nieuzasadnione formą tenoru dlatego, że zachodzi w motetach o jednoczęściowych *cantus firmi*, mających ponadto jednorodne rytmicznie i ruchowo *taleae*. W motetach takich ugrupowania izorytmiczne w głosach wokalnych powracają periodycznie, pomimo braku w tenorze przyspieszeń w ramach poszczególnych *taleae*, albo pojawiają się w nich pod koniec utworu, pomimo braku w tenorze przyspieszenia ruchu, diminucji w drugiej fazie kompozycji.

²¹ Określenia "rhythmische Penultima" używa H. H. Eggebrecht. Por. E g g e b r e c h t. *Machauts Motette Nr. 9. Cz. 1 s. 282.*

²² Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke.*

²³ Por. *The Roman de Fauvel.*

²⁴ Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke.*

²⁵ Por. *The Roman de Fauvel.*

²⁶ Por. G u i l l a u m e d e M a c h a u t. *Musikalische Werke.*

²⁷ Por. *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, a M. 5,24 (olim lat. 568).* Wyd. U. G ü n t h e r. *Corpus Mensurabilis Musicae.* T. 39. Rome 1965. Datowanie motetów z rękopisów z Chantilly i Modeny podaję za G ü n t h e r, tamże s. II-LXIII.

²⁸ Por. *The Motets of the Manuscripts Chantilly[...] and Modena.*

²⁹ Datowanie kodeksu sygn. J. II. 9 z Biblioteca Nazionale w Turynie podaję za R. H. Hoppinem. Por. H o p p i n. *The Cypriot - French Repertory* s. 93.

³⁰ Por. np. motety: *O Sapientia incarnata - Nos demoramur, Certes mout fu de grant nesessite - Nous devons tresfort amer, Gemma florens militie - Hec est dies gloriosa, Sanctus in eternis regnans - Sanctus et ingenitus pater atque carens genitura.* *The Cypriot - French Repertory.*

³¹ Por. W. S t r ó ż e w s k i. *Z zagadnień piękna i dzieła sztuki.* W: *Historia Filozofii średniowiecznej.* Red. J. Legowicz. Warszawa 1979 s. 469-494.

³² Por. B e s s e l e r. *Ars nova* szp. 713, 725; F. J. S m i t h. *Jacobi Leodiensi Speculum musicae.* Brooklyn 1966 s. 12 n, 137 n; E. W e r n e r. *The Mathematical Foundation of Philippe de Vitri's Ars nova.* "Journal of the American Musicological Society" 9 : 1956 s. 128-132.

SOME OBSERVATIONS ON THE ESOTERIC NATURE

OF ISORHYTHM

S u m m a r y

In musicological literature one can find contradictory opinions about the esoteric character of the isorhythmic motet. H.H. Eggebrecht, G. Reichert and R. H. Hoppin do not agree with the opinions expressed by H. Besseler and U. Günther, who state that the sensory perception of isorhythms is impossible. It seems that the conflict originates in the differentiation of the range of the repertory, the analysis of which has become the base for general opinions. The research carried out by various scholars in various periods of time show some different specific qualities of the isorhythmic formation; they expose to various degree the

technical means (especially the hoquet with a motorial culmination) which make it possible to hear the isorhythmic form.

Bessler analyses the isoperiodic motets of F. de Vitry and other composers of those times. The construction of their motets shows a loose connection with the isorhythmic structure of tenor. Hence the form of such compositions is usually illegible in the auditory perception. The hoquet groups have an essential form-creating role in the motets by Machaut which were studied by Reichert and by Eggebrecht which are usually partially isorhythmic and the form of which does strictly depend on the formation of cantus firmus. They favour the formation of a clear formal plan which is possible to be heard. The complete isorhythmic motets from Manuscript 564 from the Bibliothèque du Musée Condé at Chantilly and from Manuscript α . M. 5, 24 from the Biblioteca Estense at Modena were analysed by Günther. They show an extreme complication of the rhythmical contrapunctal process and of very lengthened isorhythmic periods. The formal frames become blurred and difficult to perceive. Hoppin has also analysed certain completely isorhythmic motets from Manuscript J. II. 9 from the Biblioteca Nazionale at Turin. In these motets there is a simplified rhythmic relation accompanied by increased motorial contrast within the isorhythmic periods which gives a more distinct expressiveness to the composition's structure, and this in consequence can be more easily perceived by the senses.