

Grzegorz Kos

Msze *Fa ut* Heinricha Fincka – źródła, styl i konteksty

Niniejszy referat powstał w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy” (VI edycja). Został wygłoszony w języku angielskim podczas 45th *Medieval and Renaissance Music Conference*, która odbyła się w klasztorze św. Agnieszki Czeskiej w Pradze (4–8 lipca 2017).

Warszawa 2017

Niniejszy tekst jest objęty ochroną prawa autorskiego i jego wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autora lub Instytutu Muzyki i Tańca.

Postać Heinricha Fincka (ur. 1444 lub 1445 r. – zm. 1527 r.), niemieckiego twórcy związanego przez długi czas z Polską (jak się szacuje, przez przypuszczalnie nawet około pięćdziesięciu z osiemdziesięciu lat życia), jest do pewnego stopnia zapomniana i warta ponownego zainteresowania badaczy i wykonawców. Składając nieliczne pozostałe po Fincku dokumenty z własnymi hipotezami w spójną całość, monografista Lothar Hoffmann-Erbrecht¹ w latach 80. minionego stulecia wyodrębnił w jego życiu trzy okresy biograficzne (dwa „polskie” i jeden „niemiecki”) i dokładnie pokrywające się z nimi trzy fazy rozwoju stylu indywidualnego. Nie zawsze jednak jasno zdefiniował kryteria stylistyczne tych trzech faz, ponadto za „niepowtarzalne”, charakterystyczne tylko dla Fincka („nie-niderlandzkie”) uznał zjawiska występujące zarówno w kompozycjach polskich z I połowy XVI wieku, jak i w całej ówczesnej muzyce niemieckiej. Okresy te i fazy przedstawiają się następująco:

- okres I (do ok. 1498 r.) – czas edukacji i wczesnej twórczości w obszarze Korony Królestwa Polski za czasów Kazimierza IV (twórczość muzyczna rozpoczęła się od ok. 1482 r.): okres przyswojenia i twórczego przekształcenia muzyki późnoburgundzkiej i wczesnoniderlandzkiej (skomplikowane układy rytmiczne, linearyzm, operowanie ostinatami i sekwencjami melodycznymi),
- okres II (ok. 1498–1510 r.) – okres środkowy, nadal w Polsce, pod panowaniem Aleksandra Jagiellończyka: wpływ włoskiej laudy, przeimitowanie, wyodrębnianie mniejszych zespołów głosowych z pełnej obsady, powiększenie się liczby głosów z trzech i czterech do pięciu, zacieśnienie związku między tekstem słownym a muzyką,
- okres III (ok. 1510–1527 r.) – niestabilny okres późny, gdy Finck stałe zmieniał zatrudnienie, wiążąc się przejściowo ze Stuttgartem, Salzburgiem i Wiedniem: wyrafinowanie faktury (operowanie zmiennymi ilościowo i kontrastowanymi pod względem rejestru zestawami głosów), powiększenie liczby głosów do sześciu i siedmiu, przekształcenia augmentatywne i dyminutywne, wariantowe opracowanie sekwencji i ostinat melodycznych, wariacyjne przekształcenia *cantus prius factus*, integracja motywiczna cyklu mszalnego.

Hoffmann-Erbrecht utyskiwał, że do jego czasów zachowało się około 1/3 hipotetycznej spuścizny Fincka (z czego 1/4 to utwory niekompletne), co uniemożliwiało mu ocenę całokształtu dorobku kompozytora. Spośród czterech znanych w XX w. cyklicznych mszy Fincka Hoffmann-Erbrecht przypisał:

- do pierwszej, wczesnej fazy twórczości jedną mszę, 3-głosową,
- do środkowej fazy twórczej – żadnej mszy,
- do trzeciego, późnego okresu twórczości – 3 pozostałe msze (*Missa in Summis*, znaną też jako *O Venus bant*, ponadto *Missa Dominicalis* i *Missa Ave praeclara*).

¹ Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Heinrich Finck – musicus excellentissimus (1445-1527)*, Köln 1982.

Poza wspomnianymi czterema cyklami mszalnymi Hoffmann-Ebrecht wyliczył wprawdzie, ale nie podjął się datowania ani analizy stylistycznej, trzy kolejne kompozycje mszalne. Są one być może – jak starałem się dowieść we wcześniejszych referatach i artykule² – wariantami jednego dzieła. Chodzi tu o niekompletną (z czterech głosów zachowany tylko głos tenorowy) parę *Kyrie* i *Gloria paschalis*³ oraz dwie 4-głosowe organowe intabulacje *Kyrie paschale*⁴.

U progu XXI stulecia ujawniono dwie rękopiśmienne księgi chórowe z około połowy XVI wieku⁵. Pochodzą one ze zbiorów kościoła parafialnego św. Jakuba w Brnie, a przechowywane są obecnie w Archiwum Miejskim w Brnie pod sygn. 15/4 (Bam1) i 14/5 (Bam2). Źródła te zachowały się w bardzo dobrym stanie i zawierają rozległy repertuar dzieł zachodnio- i środkowoeuropejskich kompozytorów z końca XV i pierwszej połowy XVI w., obejmujący też znaczną liczbę kompozycji nieznanych z innych przekazów. Do grupy unikatowych zapisów należą w rękopisach z Archiwum Miejskiego w Brnie przekazy trzech mszy sygnowane nazwiskiem Heinricha Fincka:

- w Bam1 zapisano dwie msze: Mszę *Te Deum* oraz Msza *Fa ut* (dalej nazywam ją „Mszą I”), które nie były dotychczas poddane badaniom, poza krótką prezentacją i transkrypcją w nieopublikowanej pracy magisterskiej Radka Poláčka⁶;
- w Bam2 zapisano odmienną Mszę *Fa ut* (dalej nazywam ją „Mszą II”), która nie była dotąd przedmiotem analiz ani transkrypcji.

Trzy nowo odkryte msze uzupełniają w sposób znaczący stan zachowania i obraz stylu twórczości kompozytora. Są one obecnie przedmiotem moich badań, choć zaznaczyć należy, że badania te jeszcze trwają, a na ich końcowe konkluzje przyjdzie jeszcze poczekać. Celem niniejszego referatu będzie więc zaprezentowanie dwóch mszy *Fa ut* – stanu ich zachowania w źródłach oraz ich cech stylistycznych.

Odnalezienie trzech nowych kompletnych cykli mszalnych to po doliczeniu czterech dotychczas znanych mszy Fincka niemal podwojenie materiału badawczego, pozwalające na pełniejszą interpretację zagadnień związanych z twórczością mszalną tego kompozytora, wzbogacenie wiedzy o jej stylistyce, chronologii i periodyzacji. Zwłaszcza, że żadna z mszy zachowanych w rękopisach brneńskich nie jest ani przekazem pod innym tytułem, ani wariantem żadnej z dotychczas znanych mszy Fincka (wliczając msze niekompletne i intabulacje). Msza *Te Deum* wpisuje się w typowy kontekst pozostałych mszy Fincka – wszystkie są pełnocykliczne i oparte na chorałowym *cantus prius factus*. Obydwie zaś msze o solmizacyjnym tytule *Fa ut* zajmują w twórczości kompozytora miejsce szcze-

² Grzegorz Kos, „„Kyrie paschale” in Polish Organ Tablatures from the First Half of the 16th Century – Problems of Style and Attribution”, *Muzyka* 61 (2016) nr 3, s. 3–44.

³ W *Tabulaturze Jana z Lublina* (PL-Kp 1716) i niezachowanej tabulaturze organowej z klasztoru Ducha św. w Krakowie (dawniej PL-Wn 564, obecnie tylko fotokopie US-CA s.s.).

⁴ H-Bn MS Bártfa 22: f. 7v–8v.

⁵ Martin Horyna, Vladimír Mañas, „Two mid-16th-century manuscripts of polyphonic music from Brno”, *Early Music* 40 (2012) nr 4, s. 553–575.

⁶ Radek Poláček, *Mše Heinricha Fincka a Thomase Stolzera z brněnského rukopisu*, Masarykova univerzita, Brno 2011 (niepublikowana praca magisterska).

gólne. Po pierwsze, wydaje się że nie są oparte na melodiach chorałowych. Jedynie głos basowy z Credo z Mszy *Fa ut* I wykazuje podobieństwa do chorałowego *Credo I/II* (według numeracji *Liber Usualis*) w wersji typowej dla środkowoeuropejskich źródeł z XVI wieku. Po drugie, zachowały się w postaci niekompletnej – obydwu mszom *Fa ut* brakuje Agnus Dei, niepełne jest też opracowanie tekstu Sanctus: w Mszy I brakuje końcowego „Hosanna in excelsis”, zaś w Mszy II nie ma ani jednego „Hosanna in excelsis”. Najbardziej niepełną postać ma Credo Mszy II, w którym brakuje opracowania prawie połowy tekstu liturgicznego (od „Crucifixus etiam pro nobis” do „Et expecto resurrectionem mortuorum”). Nietypowa dla Fincka nieobecność Agnus Dei w obu mszach *Fa ut* jest w repertuarze rękopisów brneńskich wyjątkiem, niedającym się tłumaczyć względami konfesyjnymi. Zachowana w Bam1 Msza *Te Deum* ma pełne 3-częściowe Agnus Dei. Na trzydzieści pięć cykliw ordinariorw mszalnych w obu brneńskich rękopisach Agnus Dei brakuje jeszcze tylko dwukrotnie: w Mszy *Dominus est terra* Claudina de Semisy oraz w Mszy *De beata Virgine* Antoine’a Brumela. Ta ostatnia ma jednak tekst słowny Agnus Dei podłożony pod Sanctus.

Nierozstrzygniętą zagadką jest już sam tytuł *Fa ut*. Wskazówką mogłyby być inne msze o takim tytule – np. anonimowa 3-głosowa msza przekazana sine nomine w rękopisie trydenckim nr 89 i fragmentarycznie (za to z incipitem *ffaut* do tenoru Gloria) w tzw. kodeksie Strahov. Odkąd Robert Mitchell zasugerował, że jej autorem mógł być Johannes Tourout, mszę przypisano temu kompozytorowi i niedawno wydano (pod redakcją Jaapa van Benthema) w II tomie *Johannes Tourout. Ascribed and attributable compositions*. Wcześniejsze hipotezy, jakoby msza opierała się na materiale prekompozycyjnym (anonimowym opracowaniu *Voy da plas* ze śpiewnika Schedela) wykluczono, a innych nie postawiono. Tytułowe *Fa ut* daje się w tej mszy odnaleźć jako charakterystyczna figura interwałowa tenoru otwierająca wszystkie części cyklu (także wiele z ich wewnętrznych segmentów). Benthem podejrzewa, że rozumienie *Fa ut* może odnosić się do modalności. Piąty modus w którym utrzymana jest msza rozpoczyna się od *fa*, przy czym I stopień skali w systemie heksachordalnym określany jest „funkcyjnie” jako *ut*. Zatem – w bardziej poetyckim ujęciu Benthema – *fa ut* można odczytywać jako: „fa jest ut”, zarazem alfą i omegą całego opracowania.

Istnieje też 4-głosowa msza Pierre de la Rue, zachowana w pięciu źródłach rękopiśmiennych w jednych bez tytułu, w innych z dwoma różnymi tytułami: jako albo *Missa Almanca* – co ciekawe „msza niemiecka” (interesujący kontekst dla Fincka) – albo Msza *Pourquoy non*. Mszę tę wydał drukiem Petrucci w 1503 r. – przy czym nie znając przypuszczalnie jej tytułu dał oznaczenie tonacji i inicjalnego interwału: „Pe. dela rue. Sexti. Ut fa” (nie *Fa ut* lecz *Ut fa*). Wydaje się, że została ona oparta na wcześniej istniejącej kompozycji, której dotychczas nie zidentyfikowano – podejrzenia związane z tytułem *Missa Almanca* padają na niemiecką melodię ludową lub popularną. W mszy Pierre de la Rue wszystkie części (i często także ich wewnętrzne segmenty) rozpoczynają się charakterystycznym skokiem kwarty w górę (z I na IV stopień: *ut-fa* w systemie heksachordalnym), który jest typowy nie tylko dla wielu melodii niemieckich, ale też dla ultrapopularnej pieśni *L’homme armé*.

Analogiczne interwałowe rozumienie tytułowego *Fa ut* wyraźne jest w przypisywanej Fincowi Mszy *Fa ut* II. W Kyrie, Credo i Sanctus początkowe dźwięki basu tworzą interwałowe motto *fa–ut–fa*). Motta tego brakuje na początku Gloria (gdzie jednak imitujące się głosy wchodzą kolejno od dźwięków: *fa, ut, ut, fa*), ale jest w dalszym odcinku, przy częstce „Qui tollis peccata mundi”. Inne możliwości powiązania *Fa ut* z mszami Fincka to solmizacyjna transliteracja „F” i „C”, liter pochodzących z nazwiska kompozytora – zatem jego symboliczny podpis. *Fa ut* może być też reliktem nieustalonego jeszcze, religijnego lub świeckiego incipitu tekstowego. Kusząca byłaby teza o inspiracji wcześniejszą, przypisywaną Touroutowi anonimową mszą *Fa ut* – nie wykazuje ona jednak żadnych analogii z mszami *Fa ut* Fincka. Najbardziej prawdopodobna jest tonalna interpretacja tego tytułu, który może też sugerować, że dwie msze tworzą tonalny dyptyk: F (Msza II) oraz C (Msza I).

Obie msze *Fa ut* Fincka podobne są do siebie pod względem rozwiązań techniczno-kompozytorskich. Obie mają 4-częściową formę (bez Agnus Dei), której zewnętrzną ramę tworzą kunsztowne melizmatyczne i kontrapunktyczne (z dużym udziałem techniki kanonicznej) Kyrie i Sanctus, oraz kontrastujące z nimi ogniwa wewnętrzne: sylabiczne Gloria oraz Credo, w których odcinki przeimitowane przeplatają się z homorytmicznymi. Wewnętrzne rozwiązania architektoniczne (podział części na mniejsze odcinki, układ zmieniających się menzur, plan modalny) są dla obu mszy również dość podobne. Obie msze są zintegrowane tonalnie (wszystkie części utrzymane są w tym samym modusie), do tego Msza II jest zintegrowana motywicznie: inicjalny melizmat diskantu w Kyrie powtarza się w Sanctus, bardzo podobne pod względem współbrzmień harmonicznym między wszystkimi głosami są do siebie początkowe odcinki Kyrie, „Qui tollis” z Gloria, Credo i Sanctus. Pomiędzy częściami przewijają się też powtarzające się krótkie motywy melodyczne. Dla odmiany Msza I wykazuje niemal zupełny brak integracji motywicznej (można jedynie mówić o nawiązaniu do siebie kilku początkowych dźwięków diskantu między Kyrie i Sanctus).

Pozostałe techniki mieściłyby się w zasobie środków uznanych przez Hoffmanna-Erbrecht za „wyłącznie” dla Fincka. Skala użytych środków rytmicznych jest bardzo szeroka: od prostych, naturalnych, podporządkowanych deklamacji tekstu repetycji tych samych wartości (często na tej samej wysokości dźwięku) po skomplikowane, wyszukane rytmizacje długich melizmatów (o ambitusie nie rzadko przekraczającym oktawę), w których niemal nie sąsiadują ze sobą identyczne wartości rytmiczne. Wśród zjawisk melodycznych wszechobecne są „typowe” dla Fincka ostinata i sekwencje. Powtórzenia schematów mogą być dosłowne, na tych samych wysokościach, lub mogą ulegać transpozycji wznoszącej lub opadającej. Mogą im towarzyszyć zmiany wariacyjne w obrębie rytmiki (np. dyminucje), melodyki (np. inwersje), rozszerzenia addytywne oraz sprzęgnięcie z fakturą *fauxbourdon*. Ciekawym skutkiem stosowania ostinat i sekwencji jest powstanie efektu pozornej pulsacji metrycznej regularnej (poprzez budowanie i powtarzanie w *tempus perfectum* grup rytmicznych złożonych z sześciu nut tej samej wartości), lub nieregularnej (gdy grupy te składają się z czterech lub pięciu nut).

Techniki polifoniczne to w pierwszym rzędzie rozmaite ścisłe kanony w różnych interwałach i różnym opóźnieniu czasowym (niektóre sygnalizowane wskazówką słowną), imitacje par głosów oraz technika imitacji syntaktycznej (przeimitowanie) i szereg imitacji mniej lub bardziej swobodnych (w tym z zastosowaniem inwersji). W sferze technik kontrapunktycznych zdarzają się niekiedy fragmenty silnie dysonujące lub niefortunne paralelizmy (równoległe kwinty).

Warto wspomnieć także o pogłębionej relacji między tekstem słownym a opracowaniem muzycznym, wynikającej z użycia środków retorycznych i symbolicznych:

- proste figury ascendentalne lub descendentalne, jak wznoszące frazy towarzyszące słowom „Et ascendit” „in caelum” czy opadające na „passus” oraz „et sepultus est”,
- zmiana pozycji wysokiej na niską, różnicująca „vivos” od „mortuos”,
- krążenie wokół jednego lub dwóch wysokich dźwięków – „rex caelestis deus pater”,
- dobór wyższej pary głosów (discant, tenor) dla „caeli” i odpowiedzi – niższej (tenor, bas) dla „terra”,
- wydłużanie wartości rytmicznych portretujące takie postaci, jak „Jesu Christe” lub „Maria virgine”, czy odzwierciedlające długość trwania „saeculi”,
- archaiczna faktura *fauxbourdon* w funkcji symbolicznej na słowach „simul adoratur et conglorificatur” czy „et in unum”,
- gradacja liczby głosów zwracających się z prośbą „miserere nobis” (najpierw dwa, przy kolejnym powtórzeniu trzy i na koniec cztery),
- wstępujący odcinek skali w ambitus septymy oddający wędrowanie „qui venit”.

Wyliczone powyżej elementy pozwalają na postawienie Fincka w rzędzie najważniejszych twórców josquinowskiej generacji franko-flamandzkiej. Otwarty pozostaje jeszcze problem jednoznacznego rozumienia tytułu *Fa ut* (zwłaszcza w odniesieniu do Mszy I) oraz zagadnienie datowania obu mszy. Przyjmując z grubsza argumenty Hoffmana-Erbrehta można byłoby chyba przypisać je drugiej, „polskiej” fazie twórczości Fincka.

Zamykając swoje wystąpienie, chcę jeszcze wspomnieć, że obok naukowego mam na uwadze także praktyczny cel mojej pracy – upowszechnienie wartościowych artystycznie przykładów polifonii mszalnej pierwszej połowy XVI w. wśród wykonawców oraz przywrócenie pamięci o wybitnym kompozytorze, postaci ważnej dla kultury muzycznej Środkowej Europy przełomu XV i XVI wieku.

Grzegorz Kos – studia w zakresie dyrygentury symfoniczno-operowej ukończył na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w klasie Bogusława Madeya (1998).

Po uzyskaniu dyplomu przez kilka lat rozwijał działalność dyrygencką, współpracując z różnymi instytucjami i zespołami (m.in. z Toruńską Orkiestrą Kameralną oraz orkiestrami filharmonicznymi w Białymstoku i Jeleniej Górze). Od 2005 pracuje jako nauczyciel przedmiotów ogólnomuzycznych w warszawskich szkołach muzycznych II stopnia. Jego uczniowie zdobyli kilkanaście nagród w konkursach z wiedzy ogólnomuzycznej. Współpracuje ze Studium Pedagogicznym i Zakładem Psychologii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina oraz ze Specjalizacją Pedagogiczną Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. W 2009 został wyróżniony nagrodą indywidualną Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej.

W 2010 został zatrudniony w macierzystej uczelni jako asystent naukowy w Międzyuczelnianej Katedrze Kształcenia Słuchu, gdzie obecnie prowadzi zajęcia dydaktyczne z zakresu przedmiotów ogólnomuzycznych. W 2013 podjął studia doktoranckie w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, obierając jako temat swojej dysertacji twórczość mszalną Heinricha Fincka. W 2014 pełnił obowiązki dyrektora Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych.

Zasiadał w jury konkursów ogólnomuzycznych, lokalnych i ogólnopolskich – m.in. w Ogólnopolskim Konkursie Solfeżowym w Bielsku-Białej oraz w Olimpiadzie Artystycznej (w Sekcji Muzyki). Jest autorem publikacji o charakterze naukowym i popularyzatorskim. W ramach zadań realizowanych w Międzyuczelnianej Katedrze Kształcenia Słuchu prowadził badania nad słuchową percepcją muzyki średniowiecza i renesansu. W 2016 otrzymał wyróżnienie w Konkursie Narodowego Centrum Kultury na najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (za artykuł *„Kyrie paschale” w polskich tabulaturach organowych z pierwszej połowy XVI wieku – problemy stylu i atrybucji*).