Róża Różańska

Technika parodii w Mszy *Doctor Bonus* Giovanniego Francesca Aneria

Róża Różańska

Technika parodii w Mszy *Doctor Bonus* Giovanniego Francesca Aneria

Niniejsza analiza poświęcona została technice parodii w jednej z mszy Giovanniego Francesca Aneria. Przedmiot badań stanowi porównanie Missa Doctor bonus, wydanej drukiem w zbiorze z 1614 roku, z motetem Palestriny o tym samym tytule, a opublikowanym w roku 1573. Chcemy przedstawić charakterystyczne dla techniki parodii środki zastosowane przez artystę w kompozycji oraz skonfrontować dzieło z teorią zawartą w traktatach z epoki. Do tej pory tak twórczość Aneria jak i utwór nie doczekały się osobnych studiów w literaturze polskiej, a sam kompozytor jest znany w środowisku światowej muzykologii przede wszystkim jako autor utworów będących antycypacją formy oratorium, czyli dialogo. Bieżąca analiza oparta w znacznej mierze na mej pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Patalas ma w zamierzeniu pozwolić odbiorcom w Polsce zapoznać się z artystycznym dorobkiem cenionego kompozytora przebywającego w na polskim dworze.

Życie i twórczość Giovanniego Francesca Aneria

Żyjący w latach 1567-1630 Giovanni Francesco Anerio jest jednym z ważniejszych twórców generacji postpalestrinowskiej. Chociaż za początek zainteresowania badaczy sylwetką Giovanniego Francesca Aneria można przyjąć rok 1886 stanowiący datę

publikacji F. X. Haberla[1] w jednym z pierwszych czasopism muzykologicznych, to jednak dorobek kompozytorski włoskiego twórcy jest nadal stosunkowo rzadko opisywany. W dwudziestoleciu międzywojennym o kapelmistrzowskiej działalności braci Anerio, a także o roli muzyki w Kościele po Soborze Trydenckim pisał R. Casimiri[2]. Od lat 40. ubiegłego stulecia powstało kilka artykułów ujawniających nieznane dotąd fakty z życia kompozytora. Na tym polu przoduje H. Federhofer, który odnalazł wzmiankę o pogrzebie Aneria w Grazu i opublikował na łamach *Die Musikforsschung*[3]. Jednak po dziś dzień nie dysponujemy oddzielną monografią kompozytora – jedyny w miarę kompletny biogram dostępny jest w niemiecko- i anglojęzycznych encyklopediach muzycznych[4]. W dorobku muzyka zainteresowaniem muzykologów cieszą się przede wszystkim utwory zaliczane do nurtu *seconda pratica*, w szczególności zbiór *Teatro Armonico spirituale di madrigali*, pochodzący z 1619 roku, który zawiera kompozycje stanowiące zapowiedź formy oratorium. Zagadnienie to stanowiło przedmiot pracy doktorskiej W. C. Hobbs[5], temat poruszył również w rozprawie doktorskiej J.G. Kurtzman[6], opisując włoską muzykę sakralną u progu XVII wieku. H.E. Smither[7], śledząc historię gatunku oratorium, wymienia jako przykład antycypacji utwory Aneria. Analizę antyfon i *Sacrae Cantiones* przeprowadził J. Armstrong[8], w latach siedemdziesiątych. Brak natomiast wyczerpujących studiów kompleksowo ujmujących liturgiczną twórczość artysty. Jedynego i prawie pełnego zestawienia kompozycji mszalnych Aneria dokonał Nayal Z. Wiliams w pracy doktorskiej *The Masses of Giovanni Francesco Anerio (...)*[9], lecz pominął w niej mszę *In te Domine*

---

[1] F. X. Haberl, *Giovanni Francesco Anerio: Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Documente*, KJb, I (1886), s. 51-66.

[2] R. Casimiri, *Maurizio, Felice e Giovanni Francesco Anerio: nuovi documenti biografici*, RMI, xvii (1920), 602–10, oraz:*"Disciplina musicae" e "mastri di cappella" dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma: Seminario Romano – Collegio Germanico – Collegio Inglese (sec. XVI–XVII)*, NA, xv (1938), 1-14, esp. 6.

[3] H. Federhofer, *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, Mf, ii (1949), 210–13; oraz *Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, Mf, vi (1953), s. 346-7.

[4] K. Fisher, *Giovanni Francesco Anerio*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001, t. 1, s. 643-646 oraz ten sam autor w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemiene Enzyklopädie der Musik begrünet*, red. F. Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel, 1999, cz. biograficzna, t. 1, s. 695-698.

[5] W. C. Hobbs, *Giovanni Francesco Anerio's 'Teatro armonico spirituale di madrigali': a Contribution to the Early History of the Oratorio* (diss., Tulane U., 1970).

[6] J. G. Kurtzman: *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century* (diss., U. w Illinois, 1972).

[7] H. E. Smither: *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, JAMS, XX (1967), s. 403-33.

[8] J. Armstrong, *The "Antiphonae, seu Sacrae Cantiones" (1613) of Francesco Anerio: a Liturgical Study*, AnMc, nr 14 (1974), s. 89-150.

[9] N. Z. Williams, *The Masses of Giovanni Francesco Anerio: a Historical and Analytical Study with a Supplementary Critical Edition* (diss., U. w Północnej Karolinie, 1971).

speravi, którą zanalizował dopiero Zygmunt Szweykowski w swoim artykule[10]. Temat umuzycznionych przez Aneria mszy podjęła A. Patalas[11], pisząc o polichóralnych mszach artysty, a także dokonując konfrontacji mszy parodii z poglądami teoretyków z epoki. Także w swojej najnowszej książce dokumentującej życie i twórczość Marca Scacchiego wiele uwagi poświęca sylwetce jego nauczyciela, Aneria[12]. Niestety dzieła tak wybitnego przedstawiciela szkoły rzymskiej z powodu braku całościowego opracowania pozostają nadal bliżej nieznane. Główną przyczyną jest niewielka dostępność materiału nutowego, gdyż współczesnej edycji doczekały się jedynie nieliczne dzieła[13]. Mimo piętrzących się przed badaczami trudności, koncepcja parodiowania Aneria jest niewątpliwie warta podjęcia dalszych studiów.

W XVI i u progu XVII wieku Rzym nadal pełnił rolę stolicy muzyki *a cappella*[14]. Na tle innych ośrodków europejskich Rzym przodował w liczbie powstałych kompozycji sakralnych – przewagę stanowił repertuar mszalny, gdyż na przełomie wieków na terenie miasta było kilkaset czynnych kościołów. W tamtejszych bibliotekach zachowała się kolekcja zbiorów muzyki liturgicznej wykorzystywanej w lokalnych instytucjach. Na rozpowszechnianie dzieł miało wpływ wiele istniejących już w XVI wieku rzymskich wydawnictw muzycznych, jednakże jakością techniczną druku nie mogły równać się z weneckimi oficynami. Także koszty druku w Wiecznym Mieście wydawały się wyższe niż w innych ośrodkach. To wszystko wpłynęło na znaczny spadek liczby zakładów wydawniczych w następnym stuleciu do zaledwie kilku, których właścicielami byli: Luca Antonio Soldi, Bartolomeo Zanetti, Paolo Masotti, Giovanni Battista Robletti oraz Andrea Fei. Najczęściej drukowanymi dziełami pozostawały zbiory motetów, msze wydawano rzadziej, zazwyczaj posługując się w wykonaniach rękopisami lub odpisami (w tym

[10] Z. M. Szweykowski, *Kilka uwag o twórczości Giovanniego Francesco Aneria związanej z Polską*, Muzyka, 1972, nr 4, s. 53-64.

[11] A. Patalas, *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego*, Muzyka 1998/2, oraz: *Polichóralne msze Giovanneigo Francesca Aneria. Technika parodii*, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. II, sectio: L, Lublin 2004.

[12] A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze: Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*. Musica Iagiellonica, Kraków 2010, s. 26-90.

[13] **a)** *Eccone al gran Damasco. Dialogo della conversione di San Paolo*, w: *Concentus Musicus* VII: *Oratorios of the Italian Baroque*, t. 1: *Antecendents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialoques, 1600-1630*, wyd. H. E. Smither, Laaber-Verlag, 1985. **b)** *Ego quasi vitis*, wyd. A. Patalas, w: *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we* Włoszech, red. Z. M. Szweykowski, t. 2: *Technika polichóralna*, Kraków 2000. **c)** *Missa Constantia per tre cori*, wyd. Z. M. Szweykowski, w: *Sub Sole Sarmatiae*, 8, Kraków 1997. **d)** *Missa Pulchra es per due cori*, wyd. A. Patalas, w: *Sub Sole Sarmatiae*, 3, Kraków 1994. **e)** *Selva armonica (Rome 1617)*, wyd. D. V. Filippi, w: *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 141, Middleton, Wisconsin 2006. **f)** *Tra fresch'herba*, w: K. G. Fellerer, *Antology of Music, "The Monody",* 31, Cologne 1968.

[14] Muzyczna panorama Rzymu została uchwycona w artykule R. Scheera, *Rome: the Christian Era:the Renaissance*, w: *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, London P New York, Macmillan Publishers, 2001, t. 21, s. 616-624; a także w drugim tomie książki (Rzym) Z. M. Szweykowskiego pod tytułem *Między kunsztem a ekspresją*, rozdz. I, *Panorama muzycznego Rzymu*, Musica Iagiellonica, 1994, s. 10-40.

odpisami druków). Jednak nowe msze były regularnie pisane na potrzeby kościelnych zespołów, o czym świadczy liczba muzykaliów zachowanych m. in. w kolekcji z Santa Maria in Trastevere. Zapotrzebowanie na muzykę sakralną było znaczne, gdyż wiele świątyń rzymskich utrzymywało stały zespół wokalistów. W obrębie Watykanu dominowała czysto wokalna polifonia. Spośród wielu działających w Wiecznym Mieście kapel za najznamienitsze uchodziły Cappella Sistina, zawdzięczająca nazwę założycielowi – papieżowi Sykstusowi V – w skład której wchodziło dwudziestu czterech śpiewaków, oraz papieska Cappella Giulia (ufundowana w 1513 roku przez Juliusza II) zapewniająca oprawę mszy w Bazylice Św. Piotra poprzez udział chóru w poczwórnej obsadzie. Instytucje te były dobrze zarządzane i miały zapewnione wsparcie finansowe. Objęcie prestiżowego stanowiska kapelmistrza jednej z nich było nobilitacją nawet dla uznanych kompozytorów. Biblioteka Apostolska w Watykanie przechowuje bogatą kolekcję muzykaliów kapel sykstyńskiej i papieskiej będących dowodem wysokiego poziomu prezentowanego przez muzyków. Własne zespoły posiadały również inne bazyliki i kościoły w mieście. Na ich czele stoją: Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, San Luigi dei Francesi. W przeciwieństwie do Watykanu używano tam również organów – nie tylko dla wsparcia śpiewaków.

Znane jest dwadzieścia sześć publikacji muzyki liturgicznej pochodzących z pierwszej dekady XVII wieku, z czego dziewiętnaście zawiera partię organów, lecz często jest to jedynie *basso pro organo*. Do rzadkości natomiast należą druki z drugiej dekady siedemnastego stulecia, które takiej partii by nie zawierały[15]. Z kolei udział innych instrumentów dublujących głosy wokalne staje się domeną środowisk jezuickich (Collegio Inglese oraz Collegio Germanico). Zachowały się wiarygodne przekazy poświadczające zwyczaj wykorzystywania instrumentów, najczęściej „lutni, teorbanu, skrzypiec i innych podobnych, w kościołach rzymskich bez specjalnej okazji, nie wywołując tym najmniejszej urazy u słuchaczy"[16]. Instrumentaliści zazwyczaj nie byli zatrudniani w świątyniach na stałe, na bieżąco natomiast otrzymywali wynagrodzenie. Z okazji ważniejszych świąt lub uroczystości na cześć patronów kościołów niejednokrotnie powiększano skład kapel zasilając je dodatkowymi muzykami. Powszechnie kojarzona z Rzymem polichóralność uświetniała jedynie specjalne okazje.

Wydarzenia historyczne związane z reformacją i rozłamem Kościoła zmieniły postrzeganie miejsca muzyki instrumentalnej w liturgii. Odrodzenie się Kościoła Katolickiego związane z Soborem Trydenckim wpłynęło bezpośrednio na muzykę sakralną. Głównym jego

[15] Statystyki publikacji omawia G. Dixon, *Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600*, "The Galpin Society Journal", XXXIV, 1981, s. 51- 65.

[16] Słowa Castorio, Rektora Collegio Germanico przytacza G. Dixon, ibid.

osiągnięciem stało się ujednolicenie liturgii, stworzenie jednego obowiązującego brewiarza (1568) i mszału (1570). Podjęte zostały fundamentalne decyzje dotyczące przyszłości muzyki w Kościele Katolickim, jej funkcji i celów. Melodie chorałowe pozbawione zostały zbędnych i zbyt długich melizmatów zacierających znaczenie tekstu. Wszelkie wtręty i zapożyczenia pochodzące z repertuaru świeckiego bezwzględnie eliminowano, gdyż ówcześnie nierzadkie było zjawisko zapożyczania materiału muzycznego z laickich form jak frottola czy też madrygał. Działania te podejmowano, aby zapobiec skojarzeniom muzyki z zabawą (*inanem aurium oblectationem*), stąd też kompozytorzy nadal cytujący świecką kompozycję w swym dziele nie podawali jej tytułu (dzieła *sine nomine*), aby obejść zakaz. Czytelność i zrozumiałość tekstów stała się kluczowa (*ut verba ab omnibus percipi possunt*)[17], utwory politekstowe i kunsztowna polifonia straciły rację bytu. Preferowano homorytmię, która umożliwiała większą zrozumiałość tekstu.

Z nurtem kontrreformacji nierozerwalnie wiąże się także zakładanie nowych stowarzyszeń, zgromadzeń i szkół religijnych. Istotną rolę odegrał ruch oratoryjny, którego celem będzie zrzeszanie i aktywizacja kręgów wykształconych katolików. Pomostem łączącym tradycje ścisłej polifonii z twórczością dla oratoriów staje się zarówno pokolenie Palestriny, jak i młodsza generacja twórców, w której poczet wchodzą: F. Soriano, A. Cifra, P. Agostini a przede wszystkim G. F. Anerio.

Urodzony około 1567 roku Giovanni Francesco Anerio, jeden z ważniejszych twórców generacji postpalestrinowskiej, przez większą część życia był związany z kręgiem kompozytorów rzymskich, a w szczególności z ruchem oratoryjnym Filipa de Neri. Kompozytor pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych, gdyż zarówno ojciec, jak i obaj jego bracia byli muzykami[18]. W procesie beatyfikacyjnym udokumentowane zostały

[17] Joseph Dyer, *Roman Catholic Church Music*, § II, 1: The 16th century in Europe,w: The New Grove, op. Cit. t.21, s. 544-547.

[18] Godnym podkreślenia jest fakt, że jego starszy brat, Felice, był również muzykiem i cenionym twórcą, uczniem Palestriny oraz G. F. Nanina; lecz jego kompozycje są bardziej zachowawcze, pozostające pod wpływem dzieł dawnych mistrzów. Dowodem uznania, jakim cieszył się Felice Anerio jest objęcie przez niego stanowiska kapelmistrza Cappelli Giulia po śmierci uprzednio kierującego nią Palestriny. O kompozytorze powstało kilka artykułów m.in.: R. Molitor, *Die nach-tridentinische Choral-Reform in Rom*, Leipzig, 1902; F.X. Haberl, Felice Anerio: Lebensgang und Werke nach archivalischen und bibliographischen Quellen, KJb, XVIII (1903), s. 28–52; A. Cametti, *Nuovi contributi alle biografie di Maurizio e Felice Anerio*, RMI, XXII (1915), s. 122-32, R. Casimiri, *"Disciplina musicae" e "mastri di cappella" dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma*, w: Seminario Romano – Collegio Germanico – Collegio Inglese (sec. XVI–XVII), NA, XIX (1942), s. 165; H.-W. Frey, *Die Gesänge der Sixtinischen Kapelle an den Sonntagen und hohen Kirchenfesten des Jahres 1616*, w: Mélanges Eugène Tisserant, VI, Studi e testi, CCXXXVI (Watykan, 1964), s. 395–437; G. Dardo, *Felice Anerio e la "Congregazione dell'Oratorio"*, w: Chigiana, XXI, (1964), s. 3–18; J.M. Llorens, *Felice Anerio, compositor pontificio, en los Códices Ottoboniani de la Biblioteca Vaticana*, AnM, XIX (1964), s. 95–109, K. Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg, 1979, P. Ludwig, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg, 1986; J. P. Couchman, *Felice Anerio's Music for the Church and for the Altemps Cappella* (dysertacja, Uniwersytet w Kalifornii, 1989; A. Morelli, *Il tempio armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, AnMc, nr 27, 1991; N. O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the late*

też zeznania członków rodziny kompozytora, ponoć cudownie uzdrowionego przez Filipa Neriego. Anerio od najmłodszych lat kształcił się równocześnie w dwóch kierunkach: muzycznie i z przeznaczeniem do posługi kapłańskiej. W dokumentach pochodzących z 1590 roku znajdują się pierwsze wzmianki o jego przynależności do Congregazione dell'Oratorio[19]. W 1602 roku staje się członkiem kongregacji, a do jego obowiązków należy czynny udział w wykonywaniu muzyki, lecz pierwsza znana data publicznego występu związana z udziałem w grze w Arciconfraternita del SS Crocifisso przy kościele S. Marcello Aneria to rok 1595. W 1599 roku został przyjęty na służbę księcia Massimiliano Caffarelli. Około 1600 lub 1601 roku rozpoczął własną działalność kompozytorską i kapelmistrzowską w kolejnych świątyniach, w tym w bazylice św. Jana na Lateranie (do 1603 r.) oraz w Santo Spirito in Sassia (od 1608 r.). Jedyna udokumentowana w pierwszej dekadzie XVII wieku podroż wiąże się z objęciem na kilka miesięcy stanowiska *maestro di cappella* katedry w Weronie na jesieni roku 1609, a następnie *maestro di musica* Accademia Filarmonica w tym samym mieście. Do jego obowiązków należało komponowanie madrygałów spełniających oczekiwania jej członków. Już wiosną 1611 roku odnotowany jest powrót artysty do Rzymu, gdzie piastował funkcję prefekta muzyki w Collegio Romano, natomiast do 1620 roku kapelmistrza w jezuickiej świątyni Santa Maria dei Monti. Dedykacja z dnia 29 września 1921 roku zamieszczona w jego *Lieti Scherzi* sugeruje permanentny pobyt artysty w Rzymie. W 1624 otrzymał propozycję kierowania polską kapelą królewską – być może dzięki wstawiennictwu wpływowych na polskim dworze jezuitów (jak zauważa Szweykowski). Wiadomo, że w podroż do Rzeczpospolitej udał się nie wcześniej niż w drugiej połowie 1624 roku, gdyż 9 czerwca przebywał jeszcze w Wiecznym Mieście, uczestnicząc w uroczystościach w klasztorze San Teonisto w Treviso.

Rzymski okres życia Aneria wiąże się z kręgiem jezuickim. Wiadomo, że uzyskał niższe święcenia kapłańskie. W źródłach odnaleźć można informację dotyczącą jego mszy prymicyjnej odprawionej 7 sierpnia 1616 roku w kościele Il Gesu, podczas której grali „wszyscy muzycy rzymscy", przy śpiewie ośmiu chórów[20], najpewniej polichóralna oprawa muzyczna była autorstwa samego kompozytora. Kiedy więc w 1624 lub 1625

Sixteenth and early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources, Performance Practice Review, VIII/2, 1995, s. 107-46. Bibliografia podana za Klausem Fischerem, hasło: Felice Anerio, w: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, op. Cit. t. I , s. 642-643.

19 Więcej o związkach Aneria z kongregacjami oratoryjnymi pisze A. Morelli, *Il tempio armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)*, AnMc, nr 27, 1991.

20 Wypowiedź świadka przytacza Z. Szweykowski w: *Między kunsztem a ekspresją*, t. II *Rzym*, rozdz. I, *Panorama muzycznego Rzymu*, Musica Iagiellonica, 1994, s. 12.

roku objął stanowisko kapelmistrza Zygmunta III, był już uznanym przez współczesnych[21], w pełni ukształtowanym twórcą o bogatym dorobku artystycznym.

Jako warszawski kapelmistrz miał możliwość dalszego rozwoju warsztatu kompozytorskiego, gdyż zespół królewski oceniany był ówcześnie jako jeden z najlepszych w Europie. Przed Aneriem kierowali już nim sławni rzymscy kompozytorzy na czele ze słynnym autorem madrygałów Luką Marenziem oraz Annibalem Stabilem, Giuliem Cesarem Gabussim i –wywodzącym się z kręgów jezuickich – Aspriliem Pacellim[22]. Wysoki poziom kapela zawdzięczała władcy, który sam żywo interesował się sztuką, a zwłaszcza muzyką[23]. Jako wytrawny meloman, jak to określał się Zygmunt III Waza, potrzebował najlepszych muzyków. Próbował namówić do przyjazdu do Rzeczpospolitej nawet Claudia Monteverdiego. Ostatecznie zdecydował się na innego artystę.

Niestety nie dysponujemy źródłami dokumentującymi skład ówczesnego zespołu, liczącego około 40 muzyków, w tym kilkunastu wokalistów włoskich[24]. Wiadomo natomiast, że dwór warszawski przyciągał wielu podróżujących artystów. Również Giovanni Francesco przybył do Rzeczpospolitej w towarzystwie innych muzyków, w tym Marca Scacchiego, swego ucznia i następcy. Podczas pobytu w Polsce Anerio zetknął się z goszczącym tam innym znamienitym włoskim twórcą, Tarquniem Merulą, autorem pierwszego polskiego *dialogo.* Mieszkając w Warszawie, Giovanni Francesco prawie nie opuszczał miasta. Pomimo otrzymania od króla probostwa w Broku nad Bugiem nie wyjeżdżał z dworu[25]. Niestety nie zachowały się żadne szczegóły dotyczące tego okresu życia artysty. Po kliku latach pobytu kompozytor wybrał się w podroż do Włoch, zabierając ze sobą kilka skrzyń rękopisów, zapewne w celu wydania ich drukiem. Artyście nie było jednak dane dotrzeć do ojczyzny. Zmarł w Grazu wiosną 1630 roku[26], a muzykalia stanowiące polski dorobek Aneria zaginęły. Znana jest notatka mówiąca o przesłaniu rękopisów do Italii, lecz nie wiadomo, czy rzeczywiście tam dotarły. W Bolonii odnalazła się później jedynie polichóralna *Missa Constantia* napisana na cześć polskiej królowej, brak jednak pewności czy stanowiła ona fizycznie część rękopisów wysłanych do Włoch, czy też została wcześniej odpisana. Z dzieł powstałych na terenie Rzeczpospolitej

---

[21] Określenia wychwalające przymioty kompozytora używane przez jego znajomych w przedmowach redagowanych dzieł przytacza A. Patalas w: *W kościele, w komnacie i w teatrze: Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*. Musica Iagiellonica, Kraków 2010, s. 42.

[22] Muzyków wymieniają Z. M. i A. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Musica Iagiellonica, 1997.

[23] Ibid. Także podkreślają zainteresowania króla muzyką jego biografowie m.in. H. Wisner, *Zygmunt III Waza*, Wrocław 1991.

[24] Z. M. i A. Szweykowscy, *Włosi w kapeli*, op. Cit.

[25] Szczegóły pełnienia przez Aneria obowiązków proboszcza opisuje B. Przybyszewska-Jarmińska: *Muzyka i finanse, Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów,* cz. I i II, „Muzyka" 44: 1999, nr 1, s. 83-100; nr 3, s. 83-92.

[26] Informację z dnia 12 czerwca 1630 roku, dotyczącą pogrzebu polskiego kapelmistrza odnalazł i opublikował H. Federhofer w: *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, Mf, 1949, s 210-213.

dysponujemy jeszcze dwuchórową mszą *Pulchra es*. Utwory uwidaczniają skłonności monarchy polskiego ku dziełom utrzymanym w stylu monumentalnego baroku.

Twórczość Aneria jest bogata i różnorodna, lecz przeważa w niej muzyka religijna[27]. Komponował między innymi madrygały i motety dla oratoriów. Jego dorobek obejmuje także polichóralne kompozycje. Ważną, lecz nie najliczniejszą grupę stanowią msze, będące stylistycznie kontynuacją działalności Palestriny. W tych dziełach Anerio wykorzystywał starszą tradycję, określaną dziś mianem *stile antico*[28]. W niektórych swych utworach wprowadzał zaś nowości, z których najistotniejszą jest użycie instrumentów, popularne w kręgach jezuickich. Świadectwem stosowania przez twórcę nowszych rozwiązań jest także komponowanie *dialogo* (formy poprzedzającej oratorium) zawartych w *Teatro armonico spirituale di madrigali* z 1619 czy utworów religijnych typu *concertato*. W kilku dziełach z jego drugiej księgi motetów opublikowanej w 1611 roku dostrzec można zalążki stylu koncertującego; użyto w nich także *basso continuo*. Istotny dla historii muzyki zbiór *Motecta* przeznaczony na obsadę jednego do trzech głosów z towarzyszeniem organów zawiera jako jedno z pierwszych rzymskich wydań utwory jednogłosowe w typie monodii. Szczególne znaczenie mają dwa utwory Aneria: *Dialogo del figliuol prodigo*

[27] Dzieła religijne: **a)** *Dialogo pastorale al presepio di nostro signore,* 3vv, lute/cembalo, 1600; red. A. Morelli, Rzym, 1983; **b)** *Motecta, 1–3vv, bc* (org), 1609; **c)** *Motectorum, liber secundus,* 1–6vv, bc (org), 1611; **d)** *Litaniae deiparae virginis, una cum quatuor illis antiphonis, quae pro varietate temporum post completorium cani solent,* 7, 8vv, 1611, wydane ponownie 3/1626 jako: *Litaniae deiparae virginis, maiores de ea antiphone temporales, & motecta, una cum aliis sacris cantionibus varie modulatis*; **e)** Motectorum, una cum litaniis Beatae Virginis, liber tertius, 1–6vv, bc (org), 1613; **f)** *Antiphonae, seu sacrae cantiones, quae in totius anni vesperarum ac completorii solemnitatibus decantari solent ... prima, secunda, tertia pars*, 2–4vv, bc (org), 1613; **g)** *Sacri concentus, liber primus*, 4–6vv, bc (org), 1613^{4}; **h)** *Responsoria Nativitatis Domini, una cum invitatorio, et psalmo Venite exultemus, ac Te Deum laudamus,* 3, 4, 8vv, bc (org), 1614, wydane ponownie 2/1629 jako: *Responsorii della natività di nostro Signore Giesu Christo ... con una messa, & motettini del Sig. Abundio Antonelli*; **i)** *Psalmi vesperarum, qui in totius anni solemnitatibus decantari solent, nec non duo cantica Beatae Virginis,* 3, 4vv, bc, 1614; **j)** *Missarum, missa quoque pro defunctis una cum sequentia, et responsorium Libera me domine, liber primus*, 4–6vv, bc (org), 1614, częściowo reprodukowane w 1630, jako: *Missa pro defunctis, cum sequentia, responsorum Libera me domine*; msza, 4vv I responsorium, red. A. G. Petti, London, 1966; msze red. N. Z. Williams; **k)** *Sacri concentus, liber quartus,* 1–6vv, bc (org), 1617; **l)** *Selva armonica, dove si contengono motetti ... arie*, 1–4vv, bc (org), 1617; **ł)** *Sacrarum cantionum, liber quintus*, 1–5vv, bc (org), 1618; **m)** *Ghirlanda di sacre rose*, 5vv, 1619^{8}; **n)** *Teatro armonico spirituale di madrigali*, 5–8vv, bc (org), 1619; **o)** *Rime sacre concertate*, 2–4vv, bc (org), 1620; **p)** współwydane: *Missa Paumina Burghesia ad canones*, 5vv (n.p., n.d.); 3 msze (w tym 1 aranżacja mszy Palestriny); 83 motety, 1–4, 8vv, bc; 2 psalmy, 8vv; 9 innych religijnych utworów, zazwyczaj 3, 5, 8vv, bc, z lat: 1599^{6}, 1604^{8}, 1614^{3}, 1615^{1}, 1616^{1}, 1618^{3}, 1619^{2}, 1620^{1}, 1621^{1}, 1621^{3}, 1623^{2}, 1624^{3}, 1627^{1}, 1627^{2}, 1628^{2}, 1638^{5}, wydane w: F. Costantini, *Salmi, himni et Magnificat concertati*, 8vv, op.11, Venice, 1630; **r)** msze red. N. Z. Williams, *Msze*, 4–6, 8, 12vv, bc (2 datowane, 1606, 1608); **s)** części mszalne: 2 *Benedictus*, 4, 5vv; 2 *Miserere*, 4vv; **t)** *Te Deum*, 4vv; 5 *Magnificat*, 4vv; 2 *Maryjne antyfony*, 4vv; 2 pozostałe antyfony; 27 responsoriów, 4vv; **u)** Pasja wg. św. Mateusza, 5vv; 2 pozostałe Pasje, **w)** 4vv; hymns, 4vv 1596; **x)** falsobordoni: *D-MÜs*, *I-Bc*, *Rli*, *Rn*, *Rvat*; **y)** msze wyd. pod red. N. Z. Williams; **z)** 1 msza wyd. W serii Musica divina, XI (1955).

[28] Twórczość ta nie stanowi obiektu badań muzykologów, jedynej syntezy repertuaru mszalnego dokonał N. Z. Wiliams w swojej dysertacji: *The Masses of Giovanni Francesco Anerio: a Historical and Analytical Study with a Supplementary Critical Edition*, op. Cit., lecz w większości jego wnioskowanie jest błędne.

i *La conversione di S Paolo* będące wczesnym przykładem użycia instrumentów in obligo. Cechy te są wyznacznikami stylu z czasem określanego jako *moderno*. Zatem wywodzący się z postpalestrinowskiej generacji kompozytorów Anerio czerpał inspirację zarówno z twórczości poprzedników, jak i podążał z duchem czasu poszukując nowych rozwiązań[29].

Ogółem zachowało się szesnaście mszy tego twórcy, z których sześć zostało wydane w dwóch publikacjach: z 1614 roku (*Missarum quatuor, quinque et sex vocibus. Missa quoque pro defunctis una cum sequentia, et responsorium Libera me Domine, quatuor vocibus, liber primus […] cum Basso ad Organum,* G. B. Robletti, Roma 1614) i 1619 roku (*Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioé, Iste Confessor, Sine nomine, et di Papa Marcello, ridotta a quattro da Gio. Francesco Anerio, et la quarta della Battaglia, dell'istesso Gio. Francesco Anerio. Con il basso continuo per sonare,* L. A. Soldi, Rome 1619). Anerio jest autorem ponad dwudziestu drukowanych zbiorów reprezentujących rożne gatunki utworów. Pozostałe dzieła przetrwały w rękopisach lub w postaci późniejszych odpisów. Największą grupą w obrębie opracowań *ordinarium missae* stworzonych przez kompozytora są msze parodiowane. Jest ich siedem. Wykorzystywany w nich materiał prekompozycyjny stanowią dla nich w znacznej mierze motety Palestriny, dlatego często podkreśla się odzwierciedlenie jego stylu w dziełach Aneria. Nawiązania do wielkiego poprzednika widoczne są również w samej konstrukcji utworów: Giovanni Francesco, wyraźnie zainspirowany twórczością mistrza Pierluigiego komponuje mszę *Paulina Burghesia ad canones* dedykowaną papieżowi Pawłowi VI, w której podstawą każdej z części są kanony w obrębie interwału oktawy. Zbliżone rozwiązania zastosował Palestrina w mszy *Repleatur os meum*. Ciekawy przypadek stanowi wielokrotnie wznawiana *Missa Papae Marcelli*, która jest specyficznego rodzaju aranżacją słynnego utworu Palestriny dokonanej przez Aneria. Technika *cantus firmus* pojawia się u niego jedynie w mszy *Pro defunctis*. Kompozycje liturgiczne Aneria są więc różnorodne, co ukazuje znajomość technik, doskonały warsztat i wszechstronność tego kompozytora[30].

Msza *Doctor bonus* została wydana drukiem w Rzymie w znanej oficynie G. B. Roblettiego, wraz z innymi mszami w *Missarum* z 1614 roku. Tamże zawarte są

---

[29] G. F. Anerio komponował także dzieła świeckie: **a)** *Il primo libro de madrigali*, 5vv, Venice, 1599; **b)** *Madrigali, libro secondo*, 5, 6, 8vv, Venice, 1608; **c)** *Recreatione armonica: madrigali*, 1, 2vv, Venice, 1611; **d)** *Diporti musicali, madrigali*, 1–4vv (1617); **e)** *La bella clori armonica, arie, canzonetti, e madrigali*, 1–3vv, bc, 1619; **f)** *I lieti scherzi, cioè arie, villanelle, madrigali*, 1–4vv, 1621; **g)** *Gagliarde … intavolate per sonare sul cimbalo et sul liuto, libro primo*, nieznana data wyd.; **h)** pozostałe: 1 madrygał, 10 innych świeckich utworów, większość z nich na obsadę: 1v, bc, 5, 6vv, z lat: 1609^{17}, 1616^{10}, 1618^{13}, 1621^{14}, 1622^{10}.

[30] Pełen biogram kompozytora dostępny pod hasłem: *Giovanni Francesco Anerio*, autorstwa Klausa Fischera, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemiene Enzyklopädie der Musik begrünet*, red. F. Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel, 1999, cz. biograficzna, t. 1, s. 695-698 oraz w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. Cit. , t. 1, s. 643-646.

również: *Missa Brevis, Missa pro defunctis, Missa 'Circuire possum Domine', Missa 'In Te Domine speravi'*. W przedmowie datowanej na dzień 25 kwietnia recenzent wydania, Archangelo Tocchi, zadedykował zbiór szlachetnie urodzonej w Narnii damie, Clementii Muti. Niestety postać tej patrycjuszki pozostaje nieznana z braku źródeł z epoki. Zapewne była ona osobą o niezwykłych przymiotach, gdyż poprzednie zbiory kompozytora dedykowane są znamienitym personom, m.in. generałowi Jezuitów (druga księga motetów, 1611 rok) i innym ważnym osobistościom, od których niejednokrotnie oczekiwał wsparcia pieniężnego. Tocchi najprawdopodobniej współfinansował wydanie, o czym sam wspomina: „zdecydowałem ukazać światu te oto msze, umuzycznione przez Pana G. F. Aneria, dane mi w podziękowaniu za moje zainteresowanie jego kompozycjami[31]". Zamierzeniem analizy jest przedstawienie formy i cech języka muzycznego oraz porównanie wersji pierwotnej motetu i parodii dokonanej przez Giovanniego Francesca Aneria.

Pojęcie parodiowania. Technika parodii w świetle traktatów z epoki

Termin „parodia" ukuty został przez XIX-wiecznych muzykologów dla określenia specyficznego sposobu komponowania i najczęściej odnosi się do mszy wykorzystujących materiał muzyczny innych kompozycji polifonicznych, w odróżnieniu od tak zwanych mszy tenorowych bądź parafrazowych, które bazują na jednej zapożyczonej linii melodycznej. W XVI wieku utwory parodiowane określano jako: *missa ad imitationem*, lub *missa super* (dodając w nazwie tytuł pierwowzoru), w XX wieku zaś stosowano nazwę *missa parodia* użytą w tytule po raz pierwszy przez J. Paix w 1587 roku. Obecnie w muzykologii wraca się do nazwy *ad imitationem*, gdyż termin użyty w tytule dzieła Paixa był przypadkiem jednostkowym. Gatunek parodii nie jest jednoznacznie zdefiniowany, ponieważ ten rodzaj mszy jak dotąd nie został objęty systematycznymi badaniami. Należy również podkreślić, że technika parodii jest opisana w traktatach pochodzących dopiero z połowy XVI wieku (Vicentino 1555, Zarlino 1558, Ponzio 1588 i 1595)[32], czyli w czasach gdy ten sposób komponowania stał się dominującym opracowaniem cyklu mszalnego. Czynniki te mają wpływ na prześledzenie rozwoju gatunku i wskazanie jego przemian[33].

[31] R. Różańska, *Technika parodii we Mszy „Doctor bonus" Giovanniego Francesca Aneria*, praca licencjacka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 44.

[32] Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555, fol.84 V; Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmonische*, Venezia 1589, s. 214; Pietro Ponzio, *Ragionamenti di Musica*, Parma 1588; tegoż: *Dialogo (...) ove si tratta della theorica et prattica di musica di Roma*, Parma 1588, s. 45, 106.

[33] Więcej o technice parodii, hasło: *Parody*, Michael Tilmouth, Richard Scheer, w:*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. Cit. , t. 19, s 145-147.

Pojęcie parodiowania jest wieloznaczne i zmienne historycznie – obecnie ma znaczenie pejoratywne, lecz w renesansie pojmowano je zupełnie inaczej. Czołowi kompozytorzy epoki tworzyli dzieła, których podstawą była technika parodii. Wykorzystanie utworu jako pierwowzoru było wyrazem podziwu i uznania dla jego autora jak pisze Pedro Cerone w *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica* z 1613 roku[34] (dzieło w znacznej mierze wykorzystuje sformułowania zawarte w traktacie Ponzia). Utwory parodiujące pojawiają się w twórczości mistrzów takich jak: Jacob Obrecht (*Missa Fortuna desperata*, *Missa Rosa playsante*), Josquin des Pres (*Missa Mater Patris*), Gombert, Crecquillon, Morales, Victoria, Lassus i Palestrina. Późniejszym przykładem tego typu utworów są pojedyncze dzieła Claudia Monteverdiego i Marca Scacchiego pochodzące z pierwszej połowy XVII wieku.

Dokonując parodii, posługiwano się zwykle motetami, chanson i madrygałami, niekiedy kompozytorzy wykorzystywali własne dzieła. O doskonałości utworu świadczyło obfite czerpanie z oryginału. Zarówno Pietro Ponzio, jak i Angelo Berardi[35], pisząc o parodii ograniczają się jedynie do podania wskazówek, nie odnosząc się do techniki. Dalej więc pozostaje otwartą kwestią sposób czerpania i przetwarzania materiału z kompozycji wyjściowej. Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć jedynie analiza poszczególnych dzieł. Należy podkreślić fakt, że dla kompozytorów i teoretyków połowy XVI wieku *missa parodia* była głównym i najważniejszym rodzajem mszy, jednak nie stworzono do ich oznaczenia odrębnej nazwy. Dla odróżnienia msze nie zawierające materiału prekompozycyjnego określano przeważnie mianem *sine nomine*. Opis porządku wprowadzanych we mszy zapożyczeń odnajdujemy w dziele Pietra Ponzia. W *Ragionamenti di musica* (Parma 1588) widnieje zapis o tym, że zamysł muzyczny pierwszego *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i pierwszego *Agnus* powinien być podobny lub jednakowy. Pierwsze *Kyrie* winno być oparte na początku motetu stanowiącego pierwowzór. Z kolei *Christe* należy skomponować na podstawie innego materiału zaczerpniętego z kompozycji, względnie zastosować własny, jednak stosowny do tonacji głównej, ponieważ „tak wypada". Kwestia utrzymania tonacji w utworze była kluczowa – wedle słów Gioseffo Zarlino, największego ówcześnie autorytetu, dobry kompozytor wie, że jest to konieczne. Początek drugiego Kyrie dobrać można według własnego uznania, lecz na końcu tej części należałoby wprowadzić pomysł zaczerpnięty z zakończenia pierwowzoru. Zakończenia *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i ostatniego *Agnus* również mają wykorzystywać materiał prekompozycyjny[36]. Użycie techniki parodii zakłada cytowanie

[34] Pedro Cerone, *El melopo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Napoles 1613, s. 572-73.

[35] Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687.

[36] Fragment traktatu Ponzia we własnym tłumaczeniu przytacza A. Patalas, *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchie-*

w utworze nie tylko linii melodycznych, ale także wielogłosowych struktur, stąd też w dziełach teoretyków znajdują się wskazówki dotyczące łączenia i splatania ze sobą tematów.

Na temat mszy *ad imitationem* powstało wiele artykułów podsumowujących działalność na tym polu poszczególnych kompozytorów. Nieliczne są natomiast próby holistycznego ujęcia zagadnienia do jakiego należą hasła encyklopedyczne oraz zasługująca na uwagę synteza L. Lockwooda[37] poświęcona funkcji i miejscu parodii wśród gatunków muzycznych XVI wieku. Natomiast Q. W. Quereau[38] w przyczynku do analizy podjął temat, opisując praktykę parodiowania w szesnastym stuleciu. Z kolei H. M. Brown[39] skonfrontował sposoby imitacji w dobie renesansu z ówczesnymi traktatami. Niezwykle pomocną dla bieżącej analizy pozycję stanowi tekst Rubsamena[40] dotyczący wykorzystywania motetów jako wzorców mszy parodiowanych.

Analiza motetu *Doctor bonus* Palestriny

Motet *Doctor bonus* wydany w księdze *Motecta Festorum Totius Anni, cum communi Sanctorum Quaternis Vocibus*, *liber primus* z 1563 roku stanowi pierwowzór mszy Aneria. Tekst motetu oparty jest na responsorium *in Festo Sancti Andraeae.* Jest ono opracowane między innymi przez Thomasa Louisa da Victoria w 1572 roku, również jako czterogłosowy motet[41]. Motet Victorii wykorzystali jako pierwowzór kompozycji liturgicznych przede wszystkim hiszpańscy twórcy m.in. Diego Llorente y Sala oraz Sebastian da Vivanco żyjący w latach około 1551 (Avila) – 1622 (Salamanca), który w 1608 roku wydał zbiór dziesięciu mszy pod tytułem *Libro de misas*, gdzie zawarta jest również msza *Doctor bonus* na cztery głosy. Tytułowy *Doctor bonus* z utworu Palestriny to uczony i „przyjaciel boży", święty Andrzej, który w zadumie podczas męki żarliwie wyznaje wiarę, nazywając Chrystusa swoim Mistrzem. Tekst jest dwuczęściowy, podział wynika ze zmiany narratora

---

go w świetle teorii Angela Berardiego. w: Muzyka, 1998, nr 2, s. 47.

[37] L. Lockwood, *On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music*, w: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. J. LaRue (New York, 1966/*R*), s. 560–75; oraz: *A View of the Early 16th-Century Parody Mass*, w: *The Department of Music, of the City University of New York: Queens College Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937–1962)*, ed. A. Mell (Flushing, NY, 1964), s. 53-77.

[38] Q. W. Quereau, *Sixteenth-Century Parody: an Approach to Analysis*, JAMS, XXXI (1978), s. 407-41.

[39] H. M. Brown, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, JAMS, XXXV (1982), s. 1-48.

[40] W. H. Rubsamen, *Some First Elaborations of Masses from Motets*, BAMS, IV (1940), s. 6-12.

[41] R. Stevenson w: *The music of Morales, Guerrero, Victoria and others... Spanish Cathedral Music in the Golden Age* 1961, s. 432, 433.

na głównego bohatera, zatem część pierwszą stanowi wprowadzenie, a drugą *oratio recta*.

Łaciński tekst motetu	**Przekład**
Doctor bonus	Uczony mistrz
Et amicus Dei Andreas	Przyjaciel boży Andrzej
Ducitur ad crucem	Wiedziony do Krzyża
Aspiciens a longe vidit crucem et dixit:	Patrząc z daleka ujrzał Krzyż i powiedział:
Salve crux	Bądź pozdrowiony Krzyżu,
Suscipe discipulum eius	Przyjmij ucznia swego,
Qui pependit in te	(Jak) zawieszono na tobie
Magister meus Christus	Pana mego Chrystusa,

Tabela I. Łaciński tekst motetu wraz z przekładem.

Opracowany przez Palestrinę tekst to pierwsze responsorium z godziny Matutinum, drugi nokturn (przekaz zachowany między innymi w rękopisie z Peruggi, Biblioteca Comunale 'Augusta', Ms 2783). Dołączona do niego melodia utrzymana jest w drugim modus, co – obok braku wyraźnych zbieżności melodycznych – wyklucza możliwość, że Palestrina opierał się na tej melodii. Nie jest to rzecz niezwykła, gdyż częstym przypadkiem było wykorzystywanie przez kompozytorów w motetach jedynie tekstów z godzin kanonicznych i dodawanie do nich własnych melodii.

Liber Usualis zawiera jedynie fragment tekstu wykorzystany jako[42] antyfona na święto św. Andrzeja przypadające na 30 listopada i również ta melodia nie stanowi podstawy opracowania motetu Palestriny. Zatem kompozytor wykorzystał znany z tradycji śpiew responsorium, ale nie sposób wskazać związków z chorałem. Utwór pochodzi z okresu trydenckiego w twórczości Palestriny, lecz nie odzwierciedla postulatów Soboru, gdyż brak tutaj homorytmii, najważniejszego z trydenckich założeń, co powoduje, że tekst nie jest nadrzędnym czynnikiem[43]. Utwór jest czterogłosowy na obsadę *a voce piena*: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, zapisanych w zestawie kluczy *chiavi naturali*. Zasadę formalną konstrukcji motetu stanowi przeimitowanie. Zazębiające się frazy zacierają czytelność tekstu. Można wyróżnić w nim osiem fraz słowno-muzycznych.

[42] Numeracja taktów według wydania nutowego: *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, t. 5, motety czterogłosowe, red. Franz Espagne, Breitkopf und Härtel, Liepzig, 1875, s. 80-83.

[43] Więcej na temat postanowień dotyczących muzyki Soboru Trydenckiego piszą: K. G. Fellerer, *Church music and the council of Trent*, op. Cit. oraz R. F. Hayburn, *Council of Trent*, op. Cit.

Numer frazy	**Incypit**	**Fraza muzyczna w najwyższym głosie**	
		Takt początkowy	**Takt końcowy**
I	*Doctor bonus*	3	5
II	*Et amicus Dei Andreas*	5	14
III	*Ducitur ad crucem*	27	33
IV	*Aspiciens a longe vidit crucem et dixit:*	37	43
V	*Salve crux*	53	55
VI	*Suscipe discipulum eius*	63	69
VII	*Qui pependit in te*	76	82
VIII	*Magister meus Christus*	84	90

Tabela nr II. Frazy słowno-muzyczne w motecie *Doctor bonus* Palestriny[44].

Wrażenie progresji spowodowane jest zastosowaniem synonimii będącej jedną z figur retorycznych. Polega ona na wykorzystaniu tej samej myśli muzycznej przenoszonej na inną wysokość. Podział tekstu wyznacza frazy melodii, a akcenty słowne narzucają rytm. Cechuje go także dwuczęściowość typowa dla motetu, a uzyskana dzięki zastosowaniu tylko jednej kadencji w toku utworu (oprócz kadencji na zakończenie) stanowiącej wyraźną cezurę zarówno muzyczną, jak i znaczeniową. Jest ona użyta przy zmianie narratora, kiedy wypowiedź rozpoczyna święty Andrzej. Motet Palestriny nie jest typowym dwuczęściowym motetem, choć dzieli go silna cezura, gdyż zazwyczaj podział taki cechował wielogłosowe responsoria, w tym jednak przypadku autor pominął werset[45]. Również typowe dla gatunku jest wolne, motetowe rozpoczęcie utworu. Dominuje kontrapunkt typu *floridus*. Linie melodyczne cechuje płynność i równowaga interwałów, przeważają kroki sekundowe. Rzadko stosowane są większe interwały jak seksty, oktawy występują przede wszystkim w basie. Są to cechy typowo wokalne. Kształt linii melodycznej jest falisty: ruch opadający jest przeciwstawiony ruchowi wznoszącemu. Utwór jest utrzymany w modusie ósmym, czyli g – miksolidyjskim plagalnym, o pogodnym, radosnym charakterze. W motecie dominuje diatonika, ewentualne akcydencje pojawiają się zgodnie z zasadami *musica ficta*, czyli dla zniwelowania niedozwolonych współbrzmień (*causa necessitatis*) bądź też w celu upiększenia (*causa pulchritudinis*). Rytmika utworu jest zgodna z warstwą słowną, oddając akcentuacją łacińskiej poezji. Palestrina, w porównaniu z innymi swoimi motetami, stosunkowo rzadko posługuje się retoryką muzyczną, a nieco częściej środkami emfatycznymi[46]. Mistrz Pierluigi ozdabia

[44] Numeracja taktów według wydania nutowego: *Motetten von Pierluigi da Palestrina*, op. Cit.

[45] Autorka dziękuje za tę sugestię doktorowi J. Kubieńcowi z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[46] Klasyfikacja figur za opracowaniem Tomasza Jasińskiego, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu

słowa *Andreas* oraz *crucem*. Zwraca uwagę melizmat na słowie *salve* pojawiający się w kolejno wchodzących głosach. Jest to najdłuższy melizmat w motecie pełniący tutaj rolę *amplificatio.* Figury powtórzeniowe zastosowane dla wszystkich głosów są jedynie na słowach *ducitur ad crucem* oraz *salve crux*. Bowiem pod względem znaczeniowym słowa te są kluczowe, stanowiąc wyznanie wiary i demonstrując ufność pokładaną w Bogu. Użycie *repetitio* w tym przypadku podkreśla ich wagę czyniąc akt wiary mocniejszym wyrazowo. Ponadto Palestrina posługuje się figurami *anabasis* i *katabasis* na słowach *suscipe* oraz *pependit*[47].

Analiza *Mszy Doctor bonus* G. F. Aneria

Giovanni Francesco Anerio do swej mszy przenosi wiele cech motetu Palestriny. Kompozytor utrzymuje modus pierwowzoru – g-miksolidyjski – oraz oznaczenie menzuralne. Ambitus głosów w mszy nie odbiega znacznie do ambitusu pierwowzoru.

Msza				**Motet**		
Głos	**Najniższy dźwięk**	**Najwyższy dźwięk**	**Ambitus**	**Najniższy dźwięk**	**Najwyższy dźwięk**	**Ambitus**
Cantus	c^1	e^2	10	c^1	d^2	9
Altus	g	g^1	8	f	g^1	9
Tenor	c	e^1	10	c	e^1	10
Bassus	G	e^1	13	G	c^1	11

Tabela nr III. Porównanie zakresu głosów w motecie i mszy.

Zachowuje również ilość i klucze głosów wokalnych, dodając partię organów stanowiącą *basso seguente*, co było powszechną praktyką w środowisku rzymskim[48]. W kilku częściach Anerio redukuje obsadę do trzech głosów: *Christe*, *Et incarnatus*, *Crucifixus*, *Benedictus*, w drugim zaś *Agnus* wprowadza głos Quintus, pokrywający zakresem się z altem. Wymieniona zmiana ilości głosów jest zabiegiem typowym dla ówczesnych opracowań mszalnych. Dzieło ma także zbliżony do motetu tok rytmiczny: przeważają w nim semibreves i minimy. Kompozytor dzięki tym zabiegom oddał ogólny charakter pierwowzoru.

Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

[47] Autorka dziękuje za tę sugestię doktorowi J. Kubieńcowi z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[48] Por. G. Dixon, *Roman Church music: The Place of Instruments after 1600*, op. Cit.

Msza dzieli się na czternaście podczęści[49]. W utworze następują częste zmiany układów głosowych i typów faktury niejednokrotnie podkreślających emocjonalny wydźwięk tekstu, np. w *Credo*. Dzieło charakteryzuje klarowność modalna, ale, w przeciwieństwie do modelu Palestriny, nie występuje tutaj jednolitość kontrapunktyczna. We współbrzmieniach dominują konsonanse, przeważają małe nieprzekraczające seksty interwały. Linie melodyczne są wyważone, faliste, typowo wokalne jak w pierwowzorze. Akcydencje pojawiają się rzadko, zgodnie z regułami kontrapunktu i zasadami *musica ficta*. W utworze dominuje faktura imitacyjna. Krótkie odcinki homorytmiczne, zazwyczaj nie zawierające materiału prekompozycyjnego, pojawiają się jedynie w częściach o dłuższych tekstach, do których należą *Gloria* i *Credo*, uwydatniając sylabiczną deklamację. Natomiast w częściach, w których tekst ogranicza się do kilku słów, np. w *Sanctus*, przeważają melizmaty.

Sposób wykorzystywania pierwowzoru przez Aneria jest zgodny ze wskazówkami zawartymi w traktatach teoretycznych z epoki. W mszy *Doctor bonus* realizuje wszystkie podane przez Ponzia założenia, wykorzystując niemal cały przejęty z wzorcowej kompozycji materiał. Tym samym można stwierdzić, stosując kryteria ówczesnych teoretyków, że warsztat kompozytorski Aneria jest doskonały. Artysta posługuje się nie tylko wielogłosowymi strukturami, lecz także materiałem pojedynczych głosów. Najczęściej jednak posiłkuje się jedynie motywami czołowymi, do których dokomponowuje własne melodie, wielokrotnie znacznie zbliżone do pierwowzoru.

Zaczerpnięte z motetu frazy kompozytor wprowadza w zasadzie w porządku odmiennym od kolejności ich występowania w pierwowzorze, jednak otwierającą motet frazą rozpoczynają się niemal wszystkie części mszy: *Kyrie I*, *Gloria*, *Crucifixus*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei I* i *II*. Msza kończy się inną frazą niż motet. *Gloria*, *Credo*, *Kyrie II*, *Agnus Dei I* w zakończeniach zawierają czwartą frazę motetu (jest bardziej rozbudowana i płynna, niż końcowa, ósma fraza). Powoduje to inne następstwo harmoniczne w kadencjach V-I, podczas gdy motet kończy współbrzmienie IV-I. W ten sposób Anerio podąża za zmianami języka harmonicznego, które zachodziły na przełomie stuleci XVI i XVII. Wyjątkowy przypadek stanowi drugie *Agnus*, gdyż jest to kanon w kwincie, dlatego z pierwowzoru Anerio czerpie jedynie motywy czołowe[50].

Pod względem dystrybucji materiału Anerio najczęściej korzysta z początkowych fraz motetu. Cytaty pierwszych trzech fraz pojawiają się w ośmiu z czternastu fragmentów mszy. Końcowe frazy są w mniejszym stopniu wykorzystywane. Kompozytor najrzadziej

[49] Są to: *Kyrie I*, *Christe*, *Kyrie II*, *Et in terra*, *Qui tollis*, *Patrem*, *Crucifixus*, *Et incarnatus*, *Et iterum*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Osanna*, *Agnus Dei I*, *Agnus Dei II*. Wykaz sporządzono na podstawie incypitów części.

[50] A. Patalas, *Polichóralne msze Giovanneigo Francesca Aneria. Technika parodii*, op. cit.

cytuje frazę VII, bo pojawia się ona jedynie w *Et iterum.* Wielokrotnie zdarza mu się w trakcie trwania danej części na przestrzeni jednego głosu stosować frazy w odmiennym porządku niż prezentowane są w motecie (np. w basie w *Et iterum* pojawiają się kolejno frazy: I, II, IV, VII, V). Niejednokrotnie cytowanie nie pojawia się we wszystkich głosach (np.: *Agnus Dei I*, fraza I jest w alcie i tenorze, fraza II jedynie w alcie). Zapożyczone melodie nie występują jedynie w Alcie i Tenorze w *Et incarnatus* oraz w Basie *Agnus Dei II.*

Część mszy	**Głos**	**Numer Frazy**							
		I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**
Kyrie I	C	+	+	+					
	A	+	+						
	T	+	+						
	B	+	+						
Christe	A			+					
	T			+					
	B			+					
Kyrie II	C				+	+			
	A				+	+			
	T				+	+			
	B				+	+			
Et in terra	C	+	+	+					+
	A	+		+					
	T	+	+	+					+
	B	+	+	+					+
Qui tollis	C			+	+	+			
	A			+	+	+			
	T			+	+	+			
	B			+	+	+			
Patrem	C	+	+	+					
	A		+	+					
	T	+	+	+					
	B		+	+					
Et incarnatus	C								+
	A								
	T								
	B								+
Crucifixus	C	+	+	+	+				
	A		+	+	+				
	T	+	+	+	+				
Et iterum	C		+	+	+	+		+	
	A	+	+	+	+	+	+		
	T	+	+	+	+	+		+	
	B	+	+	+	+	+		+	

Tabela na IV. Wykorzystywanie fraz z motetu w poszczególnych częściach mszy *Doctor bonus*.

ciąg dalszy s. 19

Sanctus	C	+	+		+		+		
	A	+	+		+		+		
	T	+	+		+		+		
	B	+	+		+		+		
Osanna	C			+					+
	A			+					+
	T			+					+
	B			+					+
Benedictus	A	+	+	+					
	T	+	+	+					
	B	+	+	+					
Agnus Dei I	C	+	+		+	+			+
	A		+		+	+			+
	T		+		+	+			
	B	+	+		+	+			
Agnus Dei II	C	+	+	+					
	Q			+					+
	A	+	+	+					+
	T	+		+					
	B								

Tabela na IV. Wykorzystywanie fraz z motetu w poszczególnych częściach mszy *Doctor bonus*.

Najbardziej charakterystycznym dla parodiowania zabiegiem jest wykorzystanie całych struktur polifonicznych. Anerio posługuje się ta metodą jedynie na początku kompozycji, w dalszym toku preferując bardziej ambitne rozwiązania. Przykładem takiego stosowania materiału prekompozycyjnego jest zacytowanie całych struktur w *Kyrie*. Pomimo redukcji obsady do trzech głosów w *Christe*: A, T, B, kompozytor wiernie odwzorował imitację. Początkowe cztery takty są cytatem struktury wejścia frazy III, która jest w pierwszym pokazie wprowadzona przez trzy głosy (takty 24-27 w motecie). Następnie Anerio nadal cytuje motet, lecz w mszy mamy trójgłos, natomiast u Palestriny w takcie nr 27 wchodzi Cantus. Inny ciekawy przypadek inspiracji strukturą wielogłosową można zaobserwować w *Qui tollis* – głosy w sposób imitacyjny wchodzą kolejno począwszy od basu, lecz fragment ten nie jest dosłownym cytatem wejścia IV frazy, gdyż artysta wprowadza pewne zmiany w stosunku do czasu wprowadzania głosów.

Część mszy	Numery taktów	
	Takt początkowy	Takt końcowy
Kyrie I	1	12
Christe	1	4
Kyrie II	1	8

Tabela nr V. Przykłady ścisłego cytowania przez Aneria całych struktur z motetu.

Zatem możemy stwierdzić, iż zapożyczony materiał występuje często, jednak nie jest to dosłowne cytowanie motetu Palestriny. W opracowaniu muzycznym Anerio wykorzystuje jedynie pomysły zaprezentowane przez swojego poprzednika. Najbardziej interesujące są samodzielnie skomponowane fragmenty utworu. Celem niniejszej analizy jest zbadanie takich właśnie fragmentów i odpowiedź na pytanie w jakim stopniu i jakimi środkami Anerio naśladuje warsztat muzyczny Palestriny.

Analizując całość kompozycji, można dostrzec stopniowe odejście od dosłownego cytowania w kierunku wprowadzania coraz częstszych modyfikacji i posługiwania się przez Aneria chętniej inicjum frazy. Rozwiązanie to daje się zaobserwować od *Credo*, a jego szczególne nasilenie przypada na *Benedictus* i *Agnus Dei II*, które w całości opierają się na wykorzystywaniu jedynie inicjów i konstruowaniu przez kompozytora własnych fraz zbliżonych od oryginału. Proces ten jest zgodny ze wskazówkami zawartymi w traktatach teoretycznych, konkretyzującymi jedynie sposób rozpoczynania części i podkreślającymi dowolność zapożyczania materiału w dalszym przebiegu.

Część	Głos	Numery taktów		Opis zmian	
		początkowy	końcowy	Nr frazy	Typ zabiegu kompozytorskiego
Qui tollis	T	32	33	III	inicjum
	B	33	35	III	inicjum
		53	56	V lub III	opadający pochód
Patrem	C	1	2	I	w augmentacji
		2	6	II	struktury zbliżone
		37	43	II	struktury zbliżone
	A	2	6	II	struktury zbliżone
	T	2	3	I	w augmentacji
		12	14	II	zbliżone do C w motecie
	B	1	3	II	struktury zbliżone
Crucifixus	C	34	36	II	w zarysie
		42	44	I	w zarysie
		56	58	VIII	struktury zbliżone
	A	52	54	VIII	w zarysie
	T	33	36	V	w zarysie
		51	52	VIII	w zarysie

Tabela nr VI. Podobieństwa nawiązujące do Palestriny.

ciąg dalszy s. 21

Et iterum	C	45	47	III	struktury zbliżone
		52	55	III	struktury zbliżone
		66	70	VII	struktury zbliżone
	A	45	48	III	struktury zbliżone
		50	52	III	struktury zbliżone
		52	55	III	struktury zbliżone
	T	43	46	III	struktury zbliżone
		48	50	III	struktury zbliżone
		67	71	VII	struktury zbliżone
	B	45	47	III	struktury zbliżone
Sanctus	C	18	19	II	struktury zbliżone
		33	34	VI	zbliżone inicjum
	A	1	3	I	zmiany rytmiczne, dodane ozdobniki
		10	11	I	odpowiada taktom nr 1-3 w A w motecie
		21	21	II	inicjum
		26	30	VI	odpowiada taktom nr 63-67 w A w motecie
		31	31	VI	zbliżone inicjum
	T	34	34	VI	zbliżone inicjum
Benedictus	A	13	14	III	struktury zbliżone do inicjum
		18	19	III	struktury zbliżone do inicjum
		21	22	III	struktury zbliżone do inicjum
		22	23	III	struktury zbliżone do inicjum
	T	1	2	I	odpowiada taktom nr 3-5 w C w motecie
		3	4	II	struktury zbliżone
		8	10	I	struktury zbliżone do inicjum
		10	11	II	inicjum
		13	13	III	struktury zbliżone do inicjum
		17	18	III	struktury zbliżone do inicjum
		21	22	III	struktury zbliżone do inicjum
		22	23	III	struktury zbliżone do inicjum
	B	13	14	III	struktury zbliżone do inicjum
		17	18	III	struktury zbliżone do inicjum
		20	21	III	struktury zbliżone do inicjum

Tabela nr VI. Podobieństwa nawiązujące do Palestriny.

ciąg dalszy s. 22

Agnus Dei I	C	18	20	VIII	struktury zbliżone do inicjum
		21	25	IV	struktury zbliżone
		27	32	IV	struktury zbliżone
		37	39	V	struktury zbliżone
		40	41	V	struktury zbliżone
	A	17	17	VIII	struktury zbliżone do inicjum
		26	28	IV	struktury zbliżone
		41	43	V	struktury zbliżone
	T	24	26	IV	struktury zbliżone
		28	32	IV	struktury zbliżone
		35	37	V	odpowiada taktom nr 55-57 w T w motecie
		40	43	V	odpowiada taktom nr 57-60 w T w motecie
		43	35	V	struktury zbliżone
	B	7	9	II	struktury zbliżone do inicjum
		17	18	I	skrócone inicjum
		23	27	IV	struktury zbliżone, transponowane o 5 w górę
		41	43	V	struktury zbliżone
		45	47	V	struktury zbliżone
Agnus Dei II	C	5	6	II	struktury zbliżone do inicjum
		10	12	III	struktury zbliżone
		14	16	III	struktury zbliżone
		22	24	III	struktury zbliżone
	Q	7	8	II	struktury zbliżone do inicjum
		10	11	III	struktury zbliżone
		15	16	III	struktury zbliżone
		26	28	VIII	struktury zbliżone
	A	7	8	II	struktury zbliżone do inicjum
		12	15	III	struktury zbliżone
		16	17	III	struktury zbliżone
		24	25	III	struktury zbliżone
		28	29	VIII	struktury zbliżone
	B	13	14	III	struktury zbliżone
		17	19	III	struktury zbliżone

Tabela nr VI. Podobieństwa nawiązujące do Palestriny.

Kompozytor nigdy nie dokonuje radykalnych zmian. Najczęstszą modyfikacją jest wzbogacenie linii melodycznej uzyskiwane zwykle poprzez rozdrobnienie wartości rytmicznych uzyskując szybszy tok. Dzięki temu wprowadza własne rozwiązania nie oddalając się od pierwowzoru. Można wyróżnić kilka przykładów drobnych zmian wprowadzanych przez Aneria w cytatach z kompozycji wyjściowej[51].

[51] Większość zmian wylicza A. Patalas, *Polichóralne msze Giovanneigo Francesca Aneria. Technika parodii*, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. II, sectio: L, Lublin 2004.

Częstotliwość	**Typ zmian**	**Część utworu**		**Nr taktów**	
Przypadki jednostkowe	augmentacja	*Credo*	T	2	3
Przypadki nieliczne	pominięcie niektórych ozdobników	*Patrem*	C	40	41
Kilka odcinków w *Credo*	wprowadzanie w częściach o większej ilości tekstu odcinków homorytmicznych	*Et iterum*	C-B	22	35
Przypadki stosunkowo rzadkie	połączenie dwóch nut tej samej wysokości w jedną o dłuższej wartości rytmicznej	*Agnus Dei I*	C	22	22
Przypadki częste	rozdrobnienie dłuższych wartości lub zmiana rytmu	*Crucifixus*	C	34	34
Przypadki bardzo częste	wypełnienie skoków sekundowymi krokami jako ozdobniki	*Sanctus*	C	całość	

Tabela nr VII. Częstotliwość poszczególnych zmian wprowadzanych przez Aneria w cytowanym materiale.

Dzięki zastosowaniu tego typu zabiegów kompozytor powoli niweluje granicę pomiędzy strukturami zbliżonymi a nowym materiałem. Podstawą takiej tezy jest fakt, iż nowe koncepcje muzyczne Aneria opierają się w znacznej mierze na oryginale wykorzystując głownie podobne pochody interwałowe i zbliżony ambitus melodii. Bazowanie na materiale muzycznym pierwowzoru mszy Aneria jest tak silne, że nie sposób określać takich fragmentów mianem nowego materiału, lecz jedynie strukturami zbliżonymi. Często włoski kompozytor wykorzystuje jedynie motywy czołowe, tworząc z nich własne frazy, wykorzystuje inicjum fraz do zbudowania własnych imitacji, dzięki czemu znacznie zbliża się do pierwowzoru. Można odnieść wrażenie, że autor parodii nie chciał, aby zacytowane fragmenty dzieła przerodziły się od razu w jego kompozycję. Dzięki tak powolnym przeobrażeniom i stopniowemu odejściu od oryginału można odnieść wrażenie bezpośredniej kontynuacji dzieła mistrza Pierluigiego. U Aneria wprowadzenie własnego pomysłu polega przede wszystkim na wzbogaceniu ciągu linii melodycznej. Wielokrotnie kompozytor wykorzystuje jedynie incypit frazy Palestriny, łącząc cytat z własnym pomysłem, sytuacja taka ma miejsce np. w pierwszym *Agnus*

Dei, gdzie eksploatowana jest fraza II oraz w II Agnus, w którym podobnemu zabiegowi została poddana fraza III.

W kompozycji widoczne jest wykorzystywanie typowych dla epoki figur retorycznych. Ponieważ tekst mszalny nie zawiera jednak wielu fraz i słów możliwych do oddania muzyką, stąd też retoryczne odwołania daje się zaobserwować przeważnie w *Credo*, gdyż cześć ta ma najdłuższy i podatny na ilustrowanie tekst. Nawiązania do motetu są szczególnie widoczne w *Patrem*, jest to użycie długich wartości na słowach *Jesum Christum* będące pokłosiem zbudowania przez Palestrinę kadencji na słowie *Christus*. W tejże części słowom *et terrae* zawsze towarzyszy skok w dół. Z kolei w *Crucifixus* kompozytor oddaje muzycznie *ascendit in caelum* za pomocą figury *ascensus*, wznoszącego pochodu (Cantus t: 44-45, 48-49, Alt t: 44-45, Tenor t: 47, 50) [Przykład 1]. Aby podkreślić powagę tekstu dokonał typowego zabiegu redukcji obsady. *Crucifixus* wyróżnione zostało poprzez zastosowanie znacznie dłuższych wartości rytmicznych. Na słowach mówiących o złożeniu do grobu każdy z głosów schodzi do niskiego rejestru, z kolei motywy wznoszące obrazują *Et resurrexit*. W *Et iterum* słowo *gloria* zazwyczaj jest ozdobione (Cantus t: 4; 5-6, Tenor t: 5-6) [Przykład 2]. Podobne ukształtowanie nadał kompozytor *peccatorum* (w Tenorze w taktach 50-53, Cantus t: 54-56, Alt t: 55-56) [Przykład 3]. Także *non erit finis* jest oddane bardzo długim, „niekończącym się" melizmatem w Tenorze w taktach: 11-14 [Przykład 4], a w innych głosach nieco krótszymi ozdobnikami, (np. w Cantus t: 16-17, słowo *finis* dla podkreślenia dodatkowo powtórzone). Pewnym zaskoczeniem jest bardzo długi melizmat na *mortuorum* (w taktach 60-62 Cantus wraz z Altem, 64-67 Bas; 69-70 Alt i Tenor, 71-73 Tenor) [Przykład 5], znów kilkakrotnie repetowanym. Jest to przykład indeksowania słowa. Rozbudowane ozdobniki towarzyszą słowu *saeculi* (takty 76-78 w Alcie, 78-80 Bas, 81-83 Cantus, 82-83 Alt) [Przykład 6]. Typowo również fraza na słowie *Amen* kończąca tę część, a zatem będąca zwieńczeniem *Credo* jest melizmatyczna. Fraza *descendit de caelis*, jak można łatwo przewidzieć, zawsze ma kształt opadający. Homorytmia oddaje równoważność *vivos et mortuos.* Najdłuższy odcinek w utrzymany w tej technice trwa w taktach 22-35 zdając się obrazować jedność Trójcy Świętej. Długie wartości na słowach *Sanctam*, a także użycie dwóch jednakowej wysokości nut o tych samych wartościach na *et unam*, pokazują jedność Kościoła Katolickiego i jego prymat nad innymi nowymi odłamami Chrześcijaństwa. Stopniowe wydłużenie wartości towarzyszy również we wszystkich głosach w homorytmii słowom *et expecto* w taktach 56-57 [Przykład 3].

Niniejsze przykłady ukazują czerpanie przez Aneria inspiracji z motetu Palestriny. Giovanni Fransesco wyróżnił w tekście mszy słowa o większym ładunku emocjonalnym, przy których mógł sobie pozwolić na odstępstwa od reguł kontrapunktu. Anerio realizuje

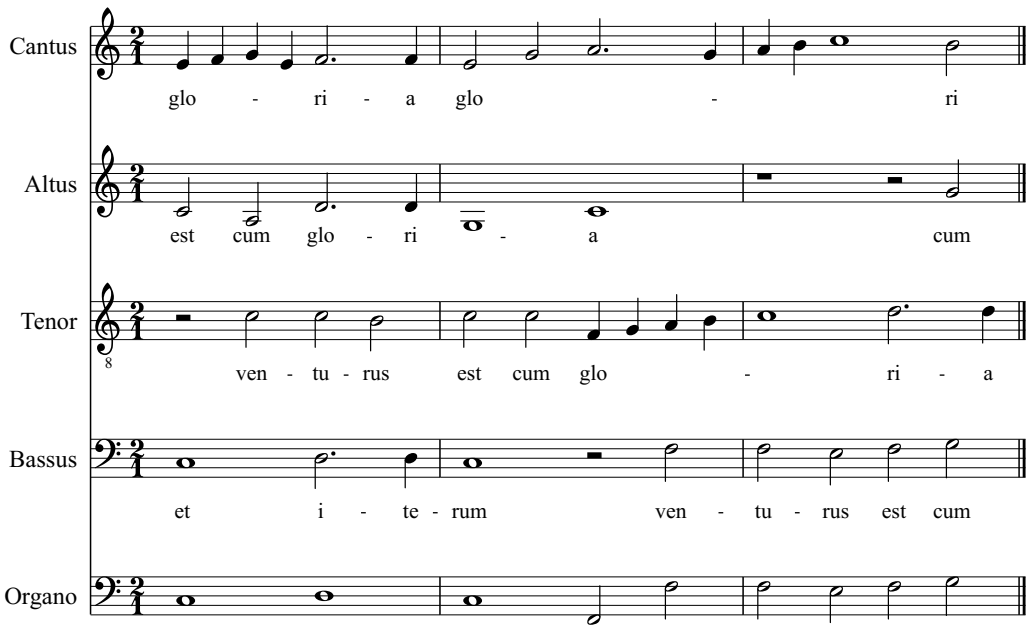
wszystkie założenia teoretyczne Ponzia. Posługiwanie się techniką parodii w utworze pozwala mu na cytowanie zarówno całych struktur wielogłosowych, linii melodycznych i incypitów. Opierając się na postrzeganiu procedury parodiowania w epoce Aneria, należy ocenić Mszę *Doctor bonus* jako dzieło doskonałe.

Podsumowując możemy zaobserwować, że utwór w całości oparty jest na pomysłach, które zaprezentował Palestrina takich jak: przeplatanie się i równoprawność głosów. Jednak mimo wielu zbieżności nieodzownych dla procedury parodiowania, Anerio zdołał zaprezentować własne rozwiązania. Giovanni Francesco kształtuje frazy, interwały, ambius melodii i inne środki kompozytorskie w podobny sposób do swojego rzymskiego poprzednika, jednocześnie stosując się do reguł zarlinowskiego kontrapunktu. Styl Aneria jest tym sposobem zbliżony do materiału prekompozycyjnego Palestriny, trudno więc zauważyć indywidualnie skomponowane fragmenty wśród melodii zapożyczonych. Niniejsza analiza pozwala wnioskować, że w mszy *Doctor bonus* granica między strukturami zbliżonymi i nowym materiałem zaciera się, a własne koncepcje muzyczne artysty polegają przede wszystkim na wzbogaceniu ciągu linii melodycznej. Nie sposób pominąć istniejących w utworze cytatów z motetu, których obecność jest esencjalna dla techniki parodii, jednakże przeważają odcinki skomponowane przez Aneria, co może świadczyć o ambicji i kunszcie tego kompozytora.

Przykład 1

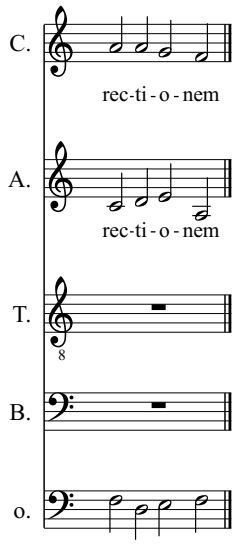

Cantus
et pro - pter no -
Altus
qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter
Tenor
pter nos ho - mi - nes
Bassus
ho - mi - nes pro - pter nos ho - mi - nes
Organo
S.
stram sa - lu - tem no - stram sa - lu - tem
A.
no - stram et pro - pter no - stram sa - lu - tem
T.
et pro - pter nos - tram sa - lu - tem
B.
B.

Przykład 2

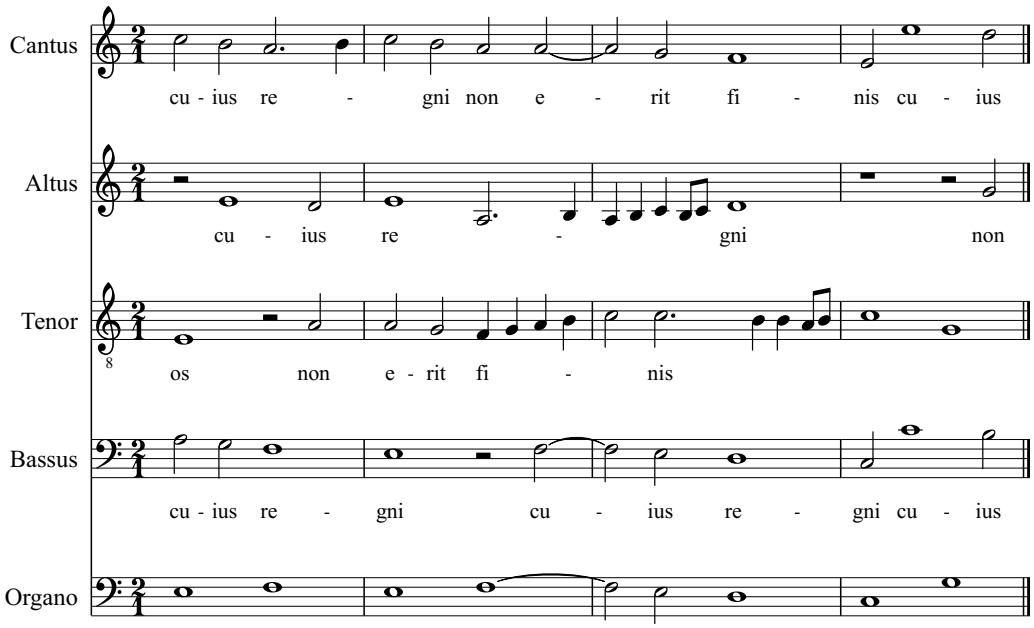

Cantus
glo - ri - a glo - ri
Altus
est cum glo - ri - a cum
Tenor
ven - tu - rus est cum glo - ri - a
Bassus
et i - te - rum ven - tu - rus est cum
Organo

Przykład 3

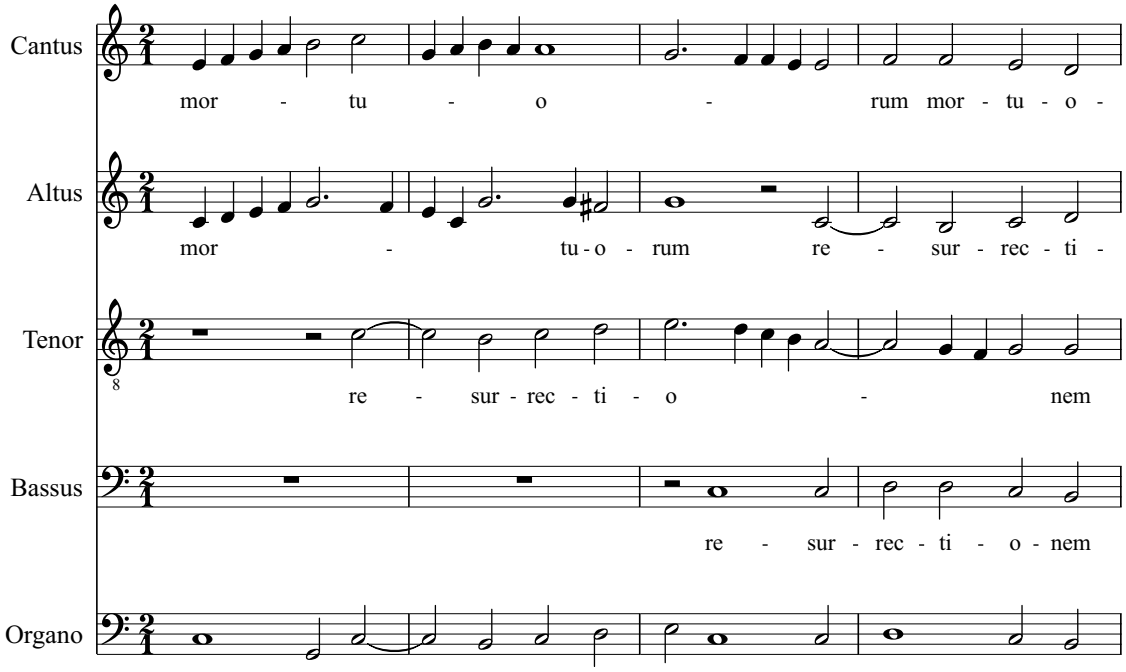

Cantus
o - nem pec - ca - to - rum et ex - pec - to re - su -
Altus
mi - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex - pec - to re - su -
Tenor
et ex - pec - to
Bassus
et ex - pec - to
Organo


C.
rec - ti - o - nem
A.
rec - ti - o - nem
T.
B.
o.

Przykład 4


Cantus
cu - ius re - gni non e - rit fi - nis cu - ius
Altus
cu - ius re - gni non
Tenor
os non e - rit fi - nis
Bassus
cu - ius re - gni cu - ius re - gni cu - ius
Organo

Przykład 5


Cantus
mor - tu - o - rum mor - tu - o -
Altus
mor - tu-o - rum re - sur - rec - ti -
Tenor
re - sur - rec - ti - o - nem
Bassus
re - sur - rec - ti - o - nem
Organo

Przykład 6


Cantus
ven - tu - ri sae - cu - li ven - tu - ri
Altus
sae - cu - li
Tenor
ven - tu - ri sae - cu -
Bassus
ven - tu - ri sae - cu -
Organo

Bibliografia

H. M. Brown, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and theories of Imitation in the Renaissance*, JAMS, XXXV (1982), s. 1-48.

M. Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1987.

G. Dixon, *G. F. Anerio (1567-1630) and the Roman School*, w: *Musical Times*, June 1980, s. 366-368.

G. Dixon, *Musical Activity in the Church of the Gesu in Rome During Early Baroque*, w: *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XLIX, 1980.

G. Dixon, *Roman Church music: The Place of Instruments after 1600*. w: *The Galpin Society Journal,* t. 34, 1981, s. 51- 65.

G. Dixon, *The Pantheon and Music in Minor Churches in 17th-Century Rome*, w: *Studi Musicali*, X, 1981.

J. Dyer, *Roman Catholic Church Music*, § II, 1: *The 16th Century in Europe*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London – New York 2001, t. 21, s. 545-570.

H. Federhofer, *Ein Beitrag zur Biografie von Giovanni Francesco Anerio*, w: *Die Musikforschung*, 1949, s. 210-213.

K. G. Fellerer, *Church music and the council of Trent*, w: *Musical Quarterly*, XXXIX, s. 576-594.

K. Fisher, *Giovanni Francesco Anerio*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London – New York 2001, t. 1, s. 643-646.

J. Harper, *Formy I układ liturgii zachodniej zachodniej od X do XVIII wieku*, Kraków 1997.

Historia muzyki w XVII wieku, *Muzyka we Włoszech*, t. I, *Pierwsze zmiany*, red. Z. M. Szweykowski, Musica Iagiellonica, Kraków 2000, s. 85-114.

D. Horran, *Word-Tone Relations in Musical Though. From antiquity to Seventeenth century*, Neuhausen-Stuttgart 1986, s. 259-304.

T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

L. L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, W. W. Norton & Company,

New York 1999, s. 378, 582, 591, 868, 880, 904, 949.

R. B. Lenaerts, *The 16th century Parody Mass in the Netherlands*, MQ XXXVI, 1950, nr 3, s. 410-21.

L. Lockwood, *A View of the Early 16th-Century Parody Mass, The Department of Music, of the City University of New York: Queens College Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937–1962),* ed. A. Mell (Flushing, NY, 1964), s. 53–77.

L. Lockwood, *On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music*, *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese*, red. J. LaRue, New York, 1966/*R*, s. 560–75.

L. Lockwood, N. O'Regan, J. A. Owens; *Palestrina*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London – New York 2001, t. 18, s. 937-957.

R. F. Mayburn, *Council of Trent*, Mus D, Collegeville, Minnesota 1979.

A. Patalas, *Missa parodia w twórczości Monteverdiego i Scacchiego w świetle teorii Angela Berardiego*, Muzyka 1998 nr 2, s. 47.

A. Patalas, *Polichóralne msze Giovanneigo Francesca Aneria. Technika parodii*, w: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. II, sectio: L, Lublin 2004.

A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze: Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*. Musica Iagiellonica, Krakow 2010.

L. Pibernik Pruett, *Parody Technique in the Masses of Constanzo Porta*, w: *Studies of Musicology, Essays in the History, Style,and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon*, red. J. W. Pruett, Chapel Hill 1969.

B. Przybyszewska-Jarmińska: *Muzyka i finanse, Nieznane źródła do dziejów życia muzycznego na dworze królewskim polskich Wazów,* cz. I i II, „Muzyka" 44: 1999, nr 1, s. 83-100; nr 3, s. 83-92.

Q. W. Quereau, *Sixteen-Century Parody: an Approach to Analysis*, JAMS, XXXI (1978), s. 407-41.

G. Reese, *Music in the Renaissance*, W. W. Norton & Company, New York 1950.

R. Różańska, *Technika parodii we mszy Doctor bonus Giovenniego Francesca Aneria*, praca licencjacka pod kierunkiem dr hab. A. Patalas, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011.

W. H. Rubsamen, *Some First Elaborations of Masses from Motets*, BAMS, IV (1940), s. 6-12.

R. Scheer, *Rome,* §II, 2: *The Christian Era: The Renaissance.* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London – New York 2001, t. 21, s. 616-624.

R. Stevenson, *The music of Morales, Guerrero, Victoria and others... Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1961, s. 432, 433.

Z. M. Szweykowski, *Kilka uwag o twórczości Giovanniego Francesco Aneria związanej z Polską*, w: *Muzyka*, 1972, nr 4, s. 53-64.

Z. M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją*, t. II, *Rzym*, rozdz. I, *Panorama muzycznego Rzymu*, Musica Iagiellonica, 1994, s. 10-40.

Z. M. Szweykowski, *Musica moderna w ujęciu Marca Scacchiego: z dziejów teorii muzyki XVII wieku*, PWM, Kraków 1977, s. 87.

A. i Z. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Musica Iagiellonica, 1997, s. 83-85, 103, 104, 122, 153-155.

R. Taruskin, *The New Oxford History of Music*, vol.1: *The Earliest notation to the XVII Century*, Oxford University Press 2005, s. 314-547.

M. Tilmouth, R. Scheer; *Parody*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, London – New York 2001, t. 19, s. 145-147.

H. Wisner, Zygmunt III Waza, Wrocław 1991.