

Antonina Karpowicz-Zbińkowska: Huelgas Ensemble, „Le mystère de 'Malheur me bat'”

To jeden z moich ulubionych wątków w historii muzyki: długie kariery renesansowych chansons, które były wykorzystywane w innych, poważniejszych utworach. W ten sposób ich żywot był znacznie dłuższy niż przeciętny żywot zwykłej piosenki. Bywało zatem nawet i tak, że pierwowzór mógł zaginąć w mrokach niepamięci, żył za to w polifonicznych opracowaniach. Tak jest właśnie z „Malheur me bat” – pisze Antonina Karpowicz-Zbińkowska w cyklu „Perły muzyki dawnej”.

Utwory renesansowe przypominają czasem układanki albo łamigłówki matematyczne. Dotyczy to całego dzieła muzycznego, zarówno jego rytmu, metrum, skali i wszystkich elementów. Tak jest również z utworami znajdującymi się na płycie zespołu Huelgas Ensemble *Le mystère de 'Malheur me bat*. Nagranie to jest próbą ukazania, na jak wiele rozmaitych sposobów można było ułożyć materiał muzyczny popularnej w swoim czasie chanson.

To jeden z moich ulubionych wątków w historii muzyki: długie kariery renesansowych *chansons*, które były wykorzystywane w innych, poważniejszych utworach, jako dworskie chansons polifoniczne, motety i msze. W ten sposób ich żywot był znacznie dłuższy niż przeciętny żywot zwykłej piosenki. Bywało zatem nawet i tak, że pierwowzór mógł zaginąć w mrokach niepamięci, żył za to w polifonicznych opracowaniach. Tak jest właśnie z rondeau *Malheur me*

bat. Najstarsze źródło przechowujące tę melodię przekazuje ją nam pod innym tytułem: *O, Dieu d'amors*. Pozostałe źródła przekazują zaś ją bez pierwszych trzech tytułowych słów. Zatem samo to rondeau, pod oryginalnym tytułem przetrwało właśnie tylko w innych utworach, jako ich *cantus firmus*.

Paul Van Nevel, wydając tę płytę, próbował dokonać czegoś w rodzaju muzykologicznego śledztwa, dotyczącego dalszych losów rondeau *Malheur me bat*, a także, jak sam pisze w książeczce do płyty, odsłonięciem jego pierwotnej postaci, co, jak się okazuje, nie jest takie łatwe.

Ta płyta nie jest łatwa w pierwszym odbiorze, jednak kilkukrotne jej przesłuchanie sprawia, że melodia *chanson* zaczyna za nami „chodzić”. I to właśnie przede wszystkim w tej jej prostej formie, zaśpiewanej w unisonie i bez słów. To niewątpliwy sukces Van Nevela, bo taki właśnie efekt chciał on tutaj osiągnąć: obnażyć samą melodię, która wygląda do nas nieśmiało z gąszczy skomplikowanych opracowań i muzycznych układanek, w tysiącnych imitacjach, niczym w odłamkach zwierciadeł.

Mamy zatem na tej płycie części mszalne wykorzystujące melodię *Malheur me bat* autorstwa Alexandra Agricoli (1446-1506), Jacoba Obrechta (1457-1505), Josquina Despres (1450-1521), a także *chansons* na temat tego rondeau autorstwa Albertijne Malcorta (zm. 1483), Johannesa Ockeghema (1410-1497), czy Antonia de Cabezona (1510-1566).

Niekwestionowaną gwiazdą tej płyty jest mistrz Josquin. Van Nevel prezentuje jego sztukę w ulubionym przez mnie stylu chirurgicznym. Najpierw prezentuje pierwsze *Agnus Dei* z *Mszy Malheur me bat* Josquina, które jest czterogłosowe. Drugie *Agnus Dei* z tej mszy jest duetem będącym kanonem w sekundzie. Natomiast trzecie *Agnus Dei* z tej samej mszy jest wykonane na trzy sposoby. Po raz pierwszy jako czterogłosowe, po raz drugi jako pięciogłosowe, a po raz trzeci – w wersji oryginalnie napisanej przez Josquina – sześciogłosowej. Ten zabieg Van Nevela ma na celu ukazanie skomplikowanej konstrukcji kontrapunkcyjnej Josquina niczym w plastrach czy preparatach anatomicznych, ukazujących wewnętrzną strukturę. I trzeba przyznać, że wersje na mniejszą liczbę głosów niż sześć, są bardziej klarowne. Josquin to mistrz kontrapunktu, więc w wersji oryginalnej nie słychać, żeby faktura sześciogłosowa była dla niego zbyt przeładowana, niemniej gdyby nie tamte, odchudzone wersje tego *Agnus Dei*, nie byłibyśmy w stanie docenić bogactwa brzmienia całości.

Dla nas, wychowanych w ubogim, dualistycznym systemie dur-moll, dawne bogactwo barw emocji systemu modalnego jest czymś niemal zapomnianym

Jednak dla mnie najważniejszym zagadnieniem, które naświetla to nagranie, jest kwestia etosu. Jak wiemy, podobnie jak w antyku, każdy modus miał swój

etos, czyli pewien charakter, rodzaj emocji, czy nawet jej odcień. Dla nas, wychowanych w ubogim, dualistycznym systemie dur-moll, dawne bogactwo barw emocji systemu modalnego jest czymś niemal zapomnianym. Już we wczesnym średniowieczu według charakteru

modi dobierane były melodie do danego święta liturgicznego. Inne przecież emocje towarzyszą świętu Bożego Narodzenia, inne Triduum Paschalnego, inne zaś Wielkanocy. Właściwy modus miał wyrazić odpowiedni charakter danego święta. Renesans kontynuuje dobór modi do charakteru utworu, czy też do charakteru danego święta.

Kluczowe jest dla mnie zagadnienie, czy dla nas, współczesnych słuchaczy te emocje, zawarte w muzyce tworzonej w skalach kościelnych, są tak samo czytelne, jak były w tamtych czasach. Wydaje się, że niekoniecznie. Dla niewprawnego ucha modus dorycki nie różni się niczym od modus frygijskiego. Różnice byłyby zauważalne raczej na poziomie sposobu wykonania, głośności, szybkości czy artykulacji. Natomiast sam materiał dźwiękowy może nie nieść dla współczesnych uszu rozpoznawalnych treści emocjonalnych.

A jednak. A jednak ta płyta urzekła mnie przede wszystkim swoim głębokim smutkiem i melancholią zaklętą w dźwiękach. Okazuje się, że modus frygijski, w którym skomponowana jest melodia *Malheur me bat*, opisywany był przez renesansowych teoretyków muzyki jako wywołujący smutek. A zatem jest jednak jakaś nić porozumienia muzyczno-emocjonalnego ponad pokoleniami.

Oto nasza *chanson*, w wersji w unisonie i w wersji trzygłosowej (przy czym tekst jest tylko w superiusie):

O Dieu d'amours et qu'as tu fait (à 1, 2 & 3)



A oto wspomniane wyżej trzecie *Agnus Dei* z *Mszy Malheur me bat* Josquina, w wersji na 4 głosy:

Missa Malheur me bat: Agnus Dei III (à 4)



A to to samo trzecie *Agnus Dei*, ale w wersji na 5 głosów:

Missa Malheur me bat: Agnus Dei III (à 5)



I wreszcie oryginalna wersja, czyli trzecie *Agnus Dei* Josquina na 6 głosów:

Missa Malheur me bat: Agnus Dei III (à 6)



A oto cała płyta:



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030

