

FORMUŁY KADENCYJNE W MUZYCE INSTRUMENTALNEJ RENEZANSU I WCZESNEGO BAROKU W KONTEKŚCIE ÓWCZESNEJ TEORII MUZYKI I PRAKTYKI KOMPOZYTORSKIEJ

Formuły kadencyjne (zakończeniowe) stanowią jedno z najbardziej frapujących zjawisk muzycznych. Występują w utworach wszystkich epok historycznych i stylów, przyjmując rozmaite formy: od zwrotów melodycznych i harmonicznym po rytmiczne, a nawet dynamiczne. Zagadnienie to jest istotne jednak nie tylko z perspektywy teorii muzyki czy techniki kompozycji, ale także praktyki wykonawczej, jako że sposób zrozumienia przez wokalistę czy instrumentalistę funkcjonowania poszczególnych elementów dzieła rzutować będzie na kształt dźwiękowy prezentowanego publicznie utworu. Odczytanie pozamuzycznego sensu ukrytego w strukturze dzieła wypada uznać za szczególnie istotne dla interpretacji utworów powstałych w epokach, w których nie praktykowano umieszczania w zapisie nutowym precyzyjnych wskazań wykonawczych.

W przypadku dzieł powstałych w XVI i pierwszej połowie XVII wieku sposób funkcjonowania formuł zakończyeniowych wynikał ze specyfiki ówczesnego systemu modalnego oraz zasad kompozycji wielogłosowej, w których rola myślenia melodycznego (horyzontalnego) przeważała nad harmonicznym (wertykalnym). Zagadnienie kadencji nabiera szczególnego znaczenia przy analizie utworów instrumentalnych, w których brak tekstu słownego utrudnia dokonanie podziału na odcinki¹. Staje się to możliwe dopiero dzięki analizie struktury dzieła, w tym także określeniu rozmieszczenia modalnych formuł zakończyeniowych w poszczególnych głosach kompozycji.

Jakkolwiek zagadnienie kadencji w muzyce XVI i XVII wieku było już wielokrotnie omawiane w literaturze przedmiotu, nie doczekało się ono satysfakcjonującego ujęcia w odniesieniu do ówczesnego repertuaru instrumentalnego². Pogłębione rozważania na temat sposobu funkcjonowania skal i związanych z nimi formuł zakończyeniowych w utworach pozbawionych

¹ Jednocześnie należy pamiętać, że w wielu ówczesnych utworach wokalnych zawartych w rękopisach i starodrukach tekst słowny nie został podłożony pod zapisem nutowym w dokładny sposób. Dobry przykład z terenu muzyki polskiej stanowić może chociażby pierwsze wydanie *Melodii na Psalterz Polski* Mikołaja Gomółki (Kraków 1580/1980).

² Zob. P. Aldrich, *An Approach to the Analysis of Renaissance Music*, „Music Review” 1969 nr 1, s. 1-21; M. Boyd, *Structural Cadences in the Sixteenth-Century Mass*, „Music Review” 1972 nr 1, s. 1-13; C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968; B. Meier, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974; J. Lester, *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, New York 1989; Z. Fabiańska-Dobrzańska, *Modalność dzieł Claudia Monteverdiego*, Kraków 2000; P. Hauge, *English Music Theory c. 1590-1690*; nieopublikowana rozprawa doktorska, University of London 1997; Z. Fabiańska-Dobrzańska, *Spór o rolę modus i tonalité w sztuce kompozycji XVI i początku XVII wieku*, Kraków 2013.

tekstu słownego odnajdziemy w pracach Bernharda Meiera³, a zwłaszcza rozprawie *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kassel 1992). Autor ten skupił się w niej głównie na analizie stylu kompozycji przeznaczonych na instrumenty klawiszowe, pomijając utwory solowe i wielogłosowe przeznaczone na inne rodzaje obsady (z towarzyszeniem *basso continuo* lub bez). W rezultacie w stosunkowo niewielkim stopniu podjęte zostały rozważania na temat specyfiki linearnego prowadzenia głosów czy roli zjawisk, takich jak *commixto tonorum* i *cadenze fuggite* dla procesu kształtowania horyzontalnego przebiegu kompozycji instrumentalnej⁴. Z kolei próby określenia roli kadencji modalnych w kontekście praktyki wykonawczej podjęła się Anne Smith w pracy *The Performance of 16th-Century Music* (2011), skupiając się jednak w większym stopniu na analizie traktatów teoretycznych niż utworów⁵.

Niniejszy artykuł stanowi próbę rozwinięcia rozważań nad problematyką modalnych zwrotów zakończeniowych w utworach instrumentalnych XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Część pierwsza posiada charakter wprowadzający i zawiera rozważania na temat pojęcia kadencji we współczesnych pracach teoretyczno-muzycznych i encyklopedycznych w porównaniu do teorii i praktyki kompozycji w epoce renesansu i wczesnego baroku. Drugą część artykułu stanowi analiza wybranych utworów instrumentalnych końca XVI i początku XVII wieku, przeznaczonych na rozmaite rodzaje obsady – czterogłosowej *Canzony* Florentia Maschery, *Canzony* Girolamo Frescobaldiego na instrument solowy z towarzyszeniem *basso continuo* oraz jednej z *Ricercati* Giovanniego Bassano przeznaczonych na instrument melodyczny solo bez akompaniamentu.

Pojęcie kadencji w muzyce

1.1. Problemy terminologiczne

Z funkcjonowaniem pojęcia kadencji w teorii muzyki wiąże się szereg problemów natury terminologicznej. Świadczą o nich chociażby rozbieżności między definicjami pojawiającymi się na kartach różnych encyklopedii, słowników i leksykonów muzycznych, zarówno polskich, jak i powstałych w innych językach (np. niemieckim, francuskim, angielskim). Dzieje się tak, gdyż określenie „kadencja” nie jest – wbrew pozorom – jednoznaczne i niekoniecznie musi się odnosić wyłącznie do harmonicznego aspektu kompozycji i następstw określonych akordów. Ten ostatni sposób pojmowania kadencji, o czym warto pamiętać, wprowadził do teorii muzyki dopiero Jean-Philippe Rameau (1683-1764) w *Traité de l'harmonie* (1722). Włoskie określenie *cadenza* było odpowiednikiem wcześniejszego łacińskiego terminu *clausula*. Posługiwano się nim w odniesieniu do różnych rodzajów melodycznych lub interwałowych formuł zakończeniowych. Zostanie to szerzej omówione w dalszej części artykułu.

³ Zob. też: B. Meier, *Zu den Tonarten Instrumentaler Musik des spätem 16. Jahrhunderts*, w: *Logos musicae: Festschrift für Albert Palm*, red. R. Görner, Wiesbaden 1982, s. 162-171; tegoż: *Die Modi der Toccaten Claudio Merulos*, *Archiv für Musikwissenschaft* 1977 nr 3, s. 180-198.

⁴ Problematykę *cadenze fuggite* Meier sygnalizował w pracy *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*, dz. cyt.

⁵ A. Smith, *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford 2011, s. 71-87.

Ta wieloznaczność rozumienia pojęcia kadencji spowodowała, iż w pracach muzykologicznych pojawiły się propozycje stosowania osobnych terminów dla melodycznych zwrotów zakończyeniowych, typowych dla utworów utrzymanych w skalach modalnych (klauzule), i harmonicznym, właściwym dla kompozycji powstałych w epokach dominacji systemu dur-moll (kadencje). Tego rodzaju rozróżnienie odnajdziemy przede wszystkim w pracach niemieckich, w tym na kartach popularnych encyklopedii i leksykonów, takich jak *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁶, *Das grosse Lexikon der Musik*⁷ czy *Riemann Musik Lexikon*⁸. Ideę wprowadzania osobnych terminów dla różnego typu formuł zakończyeniowych w muzyce podważył jednak Bernhard Meier, argumentując, że w renesansowej teorii muzyki oba te określenia (klauzula i kadencja) traktowano jako synonimy⁹. Analogiczny tok myślenia odnaleźć można w encyklopediach z kręgu anglosaskiego, w tym w słynnym *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, w którym kadencja definiowana jest jako „zwięźczenie frazy, ruchu albo utworu, oparte na rozpoznawalnej formule melodycznej, przejściu harmonicznym lub rozwiązaniu dysonansu; formule, na której oparte zostało zakończenie”¹⁰.

W polskich pracach teoretyczno-muzycznych (encyklopedie, słowniki, leksykony) odnaleźć można echa obu powyższych koncepcji. Termin klauzula dla melodycznych formuł zakończyeniowych stosował Jerzy Habela w wydanym w 1969 roku *Słowniczku muzycznym*¹¹, definiując go jako „rodzaj kadencji w polifonicznych formach muzyki średniowiecznej”¹². Z kolei w *Encyklopedii muzycznej PWM* (2006), w opracowanym przez Józefa Chomińskiego haśle „kadencja”, pojęcie to zostało potraktowane bardzo szeroko, jako „formuła melodyczna lub melodyczno-harmoniczna, a nawet rytmiczna i dynamiczna, służąca do zakończenia utworu”¹³. W dalszej części wywodu wprowadzone zostało jednak rozróżnienie między klauzulami i kadencjami w sposób analogiczny do stosowanego w muzykologii niemieckiej¹⁴. Warto w tym miejscu zauważyć, że do powyższej definicji jako wzorcowej odwołał się Grzegorz Dąbkowski w rozprawie *Kształtowanie się polskiej terminologii muzycznej* (2010)¹⁵.

⁶ W. Pfannkuch, *Kadenz und Klausel*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 7, red. F. Blume, Kassel 1958, s. 406-416.

⁷ C. Kühn, *Kadenz*, hasło w: *Das grosse Lexikon der Musik*, t. 4, red. M. Honneger i G. Massenkeil, Freiburg 1981, s. 276-288; tegoż: *Klausel*, hasło w: *Das grosse Lexikon der Musik*, dz. cyt., s. 365-366.

⁸ C. Dahlhaus, *Kadenz*, hasło w: *Riemann Musik Lexikon*, t. 3, red. H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, s. 433-434; tegoż, *Klausel*, hasło w: *Riemann Musik Lexikon*, t. 3, dz. cyt., s. 464.

⁹ Bernhard Meier, *Die Tonarten*, s. 76.

¹⁰ W. S. Rockstro, G. Dyson, W. Drabkin, H. S. Powers, *Cadence*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 3, London 1980, s. 582-586. „The conclusion to a phrase, movement or piece based on recognisable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution; the formula on which such a conclusion is based”. W dalszym toku wywodu dokonane zostało jednak wyraźne rozróżnienie między zwrotami melodycznymi, typowymi dla utworów opartych na skalach modalnych (jednak bez wprowadzenia terminu „klauzula”), oraz harmonicznymi, charakterystycznymi dla systemu modalnego. Bardzo podobny sposób definiowania odnajdziemy także w *The New Oxford Companion to Music* czy francuskiej encyklopedii *Science de la musique*. Z kolei w *Larousse de la musique* pojęcie kadencji zostało zarezerwowane wyłącznie określonych następstw harmonicznym akordów, zaś w *Encyclopédie de la musique* wydanej przez Fasquelle spotkamy oddzielenie terminów kadencja (*cadence*) i klauzula (*clausule*) na wzór muzykologii niemieckiej.

¹¹ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1969.

¹² Tamże, s. 37.

¹³ J. Chomiński, hasło: *kadencja*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. A. Chodkowski, Kraków 2006, s. 412-413.

¹⁴ Dodatkowo w *Encyklopedii* odnaleźć można także osobne hasło *klauzula*, w ramach którego pojęcie to zostało zdefiniowane jako „zwrot melodyczny głosów w kadencji” (tamże, s. 439).

¹⁵ G. Dąbkowski, *Kształtowanie się polskiej terminologii muzycznej*, Warszawa 2010, s. 123-125. We wcześniej-

Problemy z rozumieniem pojęcia kadencji odsłaniają także polskie podręczniki akademickie i prace o charakterze pedagogicznym. Szczególnie zastanawia brak szerszego omówienia zagadnienia modalnych zwrotów zakończyeniowych w *Historii harmonii i kontrapunktu* Józefa Chomińskiego, zarówno na kartach pierwszego tomu, poświęconego muzyce średniowiecza¹⁶, jak i drugiego, poświęconego muzyce renesansu¹⁷. Z kolei w znanych podręcznikach nauczania harmonii Kazimierza Sikorskiego¹⁸ i Franciszka Wesołowskiego¹⁹ pojęcie kadencji zarezerwowane zostało wyłącznie dla określonych sposobów łączenia akordów, bez jakichkolwiek odniesień do horyzontalnego aspektu kompozycji²⁰.

W związku z brakiem uporządkowania polskiej terminologii muzycznej w odniesieniu do zagadnienia formuł zakończyeniowych, w toku niniejszego artykułu przyjęta zostanie szeroka definicja pojęcia kadencji, stosowana w pracach anglosaskich²¹ oraz niemieckich Bernharda Meiera. W dalszym toku wywodu określenia „kadencja” i „klauzula” będą więc traktowane jako synonimy i odnoszone do melodycznego aspektu kompozycji, a wszelkie odniesienia do harmonicznie rozumianych kadencji zostaną każdorazowo doprecyzowane.

1.2. Zwroty zakończyeniowe w kontekście renesansowej teorii skal modalnych

Zwroty zakończyeniowe w muzyce stanowią immanentną część języka dźwiękowego danej epoki historycznej. Tak też jest w przypadku formuł kadencyjnych stosowanych w XVI i na początku XVII wieku, które funkcjonowały w kontekście ówczesnego systemu modalnego. Jak stwierdził Meier, właściwe zrozumienie specyfiki skal wykorzystywanych w epoce renesansu stanowiło warunek *sine qua non* dla właściwej interpretacji utworów powstałych w tym okresie. W tym kontekście klauzule modalne nabierały charakteru formotwórczego, rozczłonkując strukturę utworu na odcinki, co stanowiło odpowiednik składni w mowie²², i wyznaczając zakończenia fraz muzycznych²³.

Szerokie rozważania na temat kadencji w muzyce odnaleźć można w pracach Carla Dahlhauusa. Niemiecki muzykolog, wzorując się na wcześniejszych koncepcjach François Fétisa (1784-1871) i Hugo Riemanna (1849-1919) za punkt wyjścia dla dyskusji na temat sposobów funkcjonowania modalnych formuł zakończyeniowych przyjął zdefiniowanie różnic między wertrykalnym (harmonia) a horyzontalnym (kontrapunkt) sposobem tworzenia dzieła²⁴. Genezy kadencji

szej swojej pracy, *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki* (Kielce 1991) Dąbkowski wiązał jednak termin kadencja wyłącznie z harmonicznym elementem kompozycji (s. 41), pomijając jednocześnie problematykę melodycznych kadencji modalnych.

¹⁶ J. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 1, Kraków 1958.

¹⁷ Tegoż, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków 1962.

¹⁸ K. Sikorski, *Harmonia*, t. 1, Kraków 1984, s. 88.

¹⁹ F. Wesołowski, *Nauka harmonii*, Łódź 2016, s. 13.

²⁰ Odniesień do pojęcia kadencji brakuje również w innych pracach Wesołowskiego, w których można byłoby się spodziewać chociażby ogólnego poruszenia tego zagadnienia (*Zasady muzyki*, Kraków 1960; *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006).

²¹ Zob. przypis 2.

²² B. Meier, *Die Tonarte*, s. 20.

²³ Tamże, s. 75.

²⁴ Dahlhaus pojęcie tonalności wiązał z techniką kompozycji opartą na harmonicznie ujmowanych akordach oraz relacjach dominatowo-tonicznych. Zob. Dahlhaus, dz. cyt., s. 9-10.

w muzyce polifonicznej Dahlhaus upatrywał w motetach epoki *Ars Antiqua*, w szczególności idei rozwiązywania współbrzmień konsonansów niedoskonałych (tercje, seksty)²⁵ ruchem przeciwnym na konsonanse doskonałe: tercji na unison lub kwintę, a seksty na oktawę²⁶. Ten ostatni zwrot był charakterystyczny dla pary głosów *tenor–discantus*, traktowanych jako podstawa kompozycji. Tak zwaną klauzulę tenorową (*clausula tenorizans*) tworzyło więc przejście z drugiego stopnia skali na dźwięk *finalis* danego modus, zaś sopranową (*clausula cantizans*) z siódmego na ósmy. W XV wieku wyklarowały się także zwroty zakończeniowe charakterystyczne dla głosu kontratenorowego, przez Dahlhauusa określane jako: kadencja paralelna (*Parallelkadenz*)²⁷, kadencja ze skokiem oktawowym (*Octavsprungkadenz*) i kadencja ze skokiem kwartowym (*Quartsprungkadenz*)²⁸.



Przykład 1. Typy zwrotów zakończeniowych w muzyce XV w. (faktura trzygłosowa)

Kadencje kontratenorowe uległy w XVI stuleciu ostatecznemu przekształceniu w klauzule basowe (*clausula basizans*), opierające się na przejściu z piątego stopnia modus na pierwszy (względnie ósmy) oraz altowe (*clausula altizans*) z charakterystycznym zakończeniem na piątym lub trzecim stopniu danego modus²⁹. Ta ostatnia charakteryzowała się dużym zróżnicowaniem sposobów prowadzenia głosów. Wszystkie opisane powyżej rodzaje formuł zakończeniowych teoretycy renesansowi uznawali za najbardziej odpowiednie, określając je zazwyczaj mianem kadencji doskonałych (*perfectae*).

²⁵ Interwały te teoretycy epoki średniowiecza traktowali zazwyczaj jako dysonanse.

²⁶ Tamże, s. 59-60; B. Meier, *Die Tonarten*, s. 77.

²⁷ Kadencja paralelna stanowiła pozostałość bimodalnego traktowania głosu środkowego (*motetus*) w XIII- i XIV-wiecznym motecie trzygłosowym.

²⁸ B. Meier, *Die Tonarten*, s. 80-82.

²⁹ Tamże, s. 78. Umiejętność prawidłowego opracowania połączeń kadencyjnych stanowiła jedną z najbardziej podstawowych kwestii dla XVI-wiecznych kompozytorów. Szeroki wykład na temat sposobów opracowania klauzul odnaleźć można np. w traktacie *Micrologus* Andreasa Ornithoparcusa (Leipzig 1517; tłum. ang. J. Dowland, London 1609, s. 83-86).



Przykład 2. Kadencje w muzyce XVI w. wg Bernharda Meiera w fakturze trzygłosowej i czterogłosowej (*Die Tonarten*, s. 79)

Osobny problem stanowiła kwestia konstruowania kadencji w modus frygijskim i hypofrygijskim, w których, z uwagi na występowanie półtonu między pierwszym i drugim stopniem skali autentycznej (lub czwartym i piątym w przypadku odmiany plagalnej) niemożliwe było skonstruowanie typowej kadencji basowej (na przedostatnim akordzie pojawiłby się interwał trytonu między głosami tenorowym i basowym). W tej sytuacji klauzule innego rodzaju niż tenorizans i cantizans należało utworzyć w sposób swobodny, kierując ruch głosów na inne stopnie modus. Z tego powodu w traktatach teoretycznych ten rodzaj formuły zakończeniowej nazywano kadencją „półdoskonałą” (*semiperfecta*), a czasami także miękką (*mollus*) lub kadencją *in mi*³⁰.

Kadencje nie musiały jednak występować wyłącznie w podstawowych układach, przytoczonych w powyższych przykładach. W XVI stuleciu rozpowszechniła się praktyka umieszczania klauzul w innych głosach niż było to wcześniej zwyczajowo przyjęte. Przykładowo, kadencja tenorowa mogła pojawić się w głosie basowym, a w tym samym czasie kadencja sopranowa w partii tenorowej. W takiej sytuacji zasady tworzenia klauzul w pozostałych partiach kompozycji ulegały pewnemu rozluźnieniu³¹. Świadczyć o tym może różnicowanie przez teoretyków rodzajów klauzul w zależności od stopnia modus wybranego na zakończenie melodii: pierwszego (*clausula primaria*), piątego (*clausula secundaria*) lub trzeciego (*clausula tertiaria*). Te ostatnie terminy rozpowszechnił Gioseffo Zarlino (1517-1590) w trzeciej księdze swojego *Instituzioni harmoniche* (1556)³². Bardzo podobną klasyfikację zaproponował na początku XVII wieku włoski organista Adriano Banchieri (1568-1634) w komentarzach do zbioru *L'organo suonarino* (1605), wyróżniając kadencje na pierwszym (*cadenza finale*), trzecim (*cadenza indifferente*) i piątym stopniu (*cadenza mezana*) skali³³.

³⁰ W kwestii różnych sposobów konstruowania kadencji „półdoskonałej” zob. B. Meier, *Die Tonarten*, s. 80-84.

³¹ Kwestię dopasowywania kadencyjnego ruchu głosów altowego (*contratenor acutus*) i basowego (*baritonans*) w stosunku do podstawowej pary głosów tenor-discantus szeroko rozważał Franchinus Gaffurius w niezwykle popularnym przez całe XVI stulecie traktacie *Practica musicae* (Milan 1496). Zwrócił także uwagę na sytuacje, w których tenorowe i *discantowe* formuły zakończeniowe zostałyby przeniesione do innych głosów. Por. F. Gaffurius, *Practica musicae*, tłum. ang. C. A. Miller, Münster 1968, s. 140-142.

³² Zob. C. Dahlhaus, dz. cyt., s. 200; B. Meier, *Die Tonarten*, s. 87; G. Zarlino, *Instituzioni harmoniche*, wyd. 2, Venetia 1573, s. 248-254.

³³ A. Banchieri, *L'organo suonarino*, Venetia 1605, s. 41. Warto w tym miejscu zauważyć wprowadzenie przez Banchieriego nowej metody klasyfikacji skal, która rozpowszechniła się w XVII w. W związku z tym dla niektórych modi charakterystyczne były *cadenze mezane* na czwartym, a nie na piątym stopniu.

Często spotykanym zabiegiem w praktyce kompozytorskiej XVI wieku były także tak zwane *cadenze fuggite*. Pojęcie to nie było jednak całkowicie jednoznaczne. W pierwszej kolejności do tej kategorii zaliczyć można było praktykę niejednoczesnego wprowadzanie klauzul w poszczególnych głosach³⁴. Sytuacja ta szczególnie często pojawiała się we fragmentach imitacyjnych, kiedy w części partii dany odcinek kompozycji ulegał zakończeniu poprzez wprowadzenie formuły kadencyjnej, a w pozostałych w tym samym czasie wprowadzony został pokaz nowego tematu. Do kategorii *cadenze fuggite* zaliczyć należało – według Meiera – także klauzule pozorne, czyli wprowadzenie przez kompozytora kroku melodycznego mającego sugerować pojawienie się kadencji, po którym melodia jest jednak kontynuowana, jak również praktykę rozwiązywania klauzuli w inny sposób niż doskonały (*perfecta*), w tym połączenia akordów mogące stanowić odpowiedniki kadencji plagalnych lub zawieszonych w systemie tonalnym. Warto w tym miejscu zauważyć, iż technika ta zazwyczaj łączyło się z użyciem przez kompozytora *commixto tonorum*, czyli przejścia modulacyjnego z jednego modus do innego na zasadzie modulacji. Co ciekawe, proces ten mógł zachodzić niezależnie w poszczególnych głosach, skutkując chwilowym zaburzeniem jedności modalnej utworu. Warto jednocześnie zaznaczyć, że w świadomości kompozytorów i teoretyków system modi utrzymał się niemal do końca XVII wieku³⁵. Wypada wspomnieć pokrótce także o sposobach klasyfikacji skal w teorii muzyki renesansu i wczesnego baroku. Pierwszym z nich był przyjęty z chorału tradycyjny układ ośmiu tonów, w którym numerami nieparzystymi oznaczano modi autentyczne, a parzystymi – plagalne. W połowie XVI wieku dużą popularność zyskał nowy sposób klasyfikacji zaproponowany w przez Glareanusa w traktacie *Dodecachordon* (1547) i rozpropagowany później przez Zarlina, w którym do 8 modi tradycyjnych dołączone zostały skale jońska i eolska (w postaciach autentycznych i plagalnych). W na początku XVII wieku inną koncepcję podziału skal przedstawił Banchieri we wspomnianym już zbiorze *L'organo suonarino*. Zredukował on liczbę skal do ośmiu, a miejsce modi plagalnych zajęły transpozycje skal autentycznych o interwał kwarty w górę³⁶. Jednocześnie w tym samym okresie w pracach teoretycznych pojawiło się pojęcie *trias harmonica*, oznaczające tryb akordu budowanego na pierwszym stopniu skali.

2. Kadencje modalne w utworach instrumentalnych i ich znaczenie. Studium przypadków

Jak można zorientować się na podstawie powyższych rozważań, analiza i interpretacja formuł zakończeniowych w utworach XVI i początku XVII wieku stanowi zagadnienie skomplikowane. Z uwagi na specyfikę omawianej problematyki, konieczne jest zawarcie w tym miejscu kilku uwag dotyczących metody opisu przyjętej w dalszym toku wywodu. Skale modalne w analizowanych utworach będą oznaczane wyłącznie za pomocą wielkich liter odnoszących się do dźwięku *finalis* oraz trybu akordu tworzonego na pierwszym stopniu modus, bez

³⁴ Termin ten wprowadził do teorii muzyki Zarlino (dz. cyt., s. 254).

³⁵ Zob. M. Nahajowski, *Od Printza do Forkela. Wizje dziejów muzyki europejskiej w historiografii XVIII wieku*, Łódź 2019, s. 301-309.

³⁶ Więcej informacji na temat ewolucji systemu modalnego w XVII wieku można znaleźć w: J. Lester, dz. cyt.; P. Hauge, dz. cyt.; M. Nahajowski, dz. cyt.

dokonywania rozróżnień na skale autentyczne i plagalne. Przykładowo: oznaczenie „modus G-H-D odnosić się będzie więc do skal miksolidyjskiej i hypomiksolidyjskiej, E-G-H do frygijskiej i hypofrygijskiej, zaś G-B-D - doryckiej transponowanej o kwartę w górę (czyli modus drugiego w klasyfikacji Banchierego).

W przypadku kadencji modalnych przyjęte zostały skróty terminów łacińskich: *clausula cantizans* (CC), *clausula altizans* (CA), *clausula tenorizans* (CT) i *clausula basizans* (CB). Należy jednak zaznaczyć, że w wielu przypadkach nie jest możliwe absolutnie jednoznaczne określenie miejsc występowania zwrotów kadencyjnych w przebiegu utworu z uwagi na występowanie *commixto tonorum* i *cadenze fuggite*. Z tego względu zastosowane zostaną dodatkowe oznaczenia: Cmi (*clausula in mi*) dla kadencji opartych na interwale półtonu w skali frygijskiej oraz Cf (*cadenza fuggita*) dla kadencyjnych zwrotów modalnych niemożliwych do jednoznacznego określenia. W tego rodzaju przypadkach możliwe są dwie albo nawet trzy alternatywne interpretacje, a przyjęcie jednej z nich będzie rzutowało na interpretację charakterystyki modalnej danego głosu i – co za tym idzie – sposób jego realizacji wykonawczej. Proponowany podział melodii na fragmenty (frazy, zdania) oznaczony zostały klamrami (w przypadku kadencji pozornych dźwięk kończący daną frazę utworu pełni jednocześnie funkcję dźwięku otwierającego fragment kolejny). Należy jednak zaznaczyć, że w wielu przypadkach możliwe jest dokonanie rozmaitych interpretacji mikroformalnej struktury utworu, dlatego w wielu przypadkach podziału zaproponowanego przez autora artykułu nie powinno się traktować jako jedynie obowiązującego (dotyczy to zwłaszcza *Ricercaty* Bassano).

Z uwagi na wygodę śledzenia analiz przez czytelnika, we wszystkich prezentowanych przykładach wprowadzony został zapis z wykorzystaniem współczesnego podziału na takty, przy jednoczesnym zachowaniu oryginalnych oznaczeń menzury (*tempus, prolatio*, proporcje) i relacji wartości rytmicznych (półnuta zamiast minimy, ćwierćnuta zamiast semiminimy itd.).

2.1. Repertuar jednogłosowy – *Ricercata terza* Giovanniego Bassano

Pochodząca ze zbioru *Ricercate, passagi et cadentie*³⁷ Giovanniego Bassano *Ricercata Terza* jest utworem przeznaczonym do wykonania na dowolnym solowym instrumencie melodycznym, takim jak cynk, skrzypce, viola da gamba czy flet podłużny lub poprzeczny. Całość utworu, zapisanego w *tempus imperfectum*, składa się z 65 *semibreves* (taktów) i dzieli się na trzy fragmenty, zaznaczone za pomocą rozbudowanych kadencji, bogato ornamentowanych za pomocą *groppi*³⁸. Choć w każdym z nich można wyszczególnić jeden dominujący modus (kolejno: G-H-D, C-E-G i G-H-D), w przebiegu melodii pojawiają się liczne przejścia o charakterze modulacyjnym, często podkreślane klauzulami. Ponieważ nie zawsze możliwe jest wyszczególnienie ich w sposób absolutnie jednoznaczny, interpretacja modalna głosu solowego rzutować

³⁷ Pisownia oryginalna.

³⁸ *Gropo* – ornament w włoskiej muzyce późnego renesansu i wczesnego baroku, stanowiący odpowiednik współczesnego trylu, w przypadku realizacji na instrumentach smyczkowych lub dętych wykonywany artykulacją *non legato*.

będzie na kwestie wykonawcze, a zwłaszcza wprowadzenie przez muzyka stosownych cezur frazowych (a w przypadku instrumentów dętych także oddechów). Przedmiotem poniższej analizy będzie pierwszy z fragmentów utworu (t. 1-26).

Pod względem sposobu kompozycji melodii omawianą część *Ricercaty* można podzielić na dwa odcinki (zdania), a te na szereg fraz zakończonych klauzulami³⁹. Melodia pierwszego z tych odcinków (t. 1-15) opiera się na szeregu przemiennie występujących fraz, złożonych z motywów wznoszących i opadających, wykorzystujących zróżnicowaną rytmikę (półnuta, ćwierćnuta z kropką, ćwierćnuta, ósemka). Każda z nich zwieńczona jest zwrotem wykazującym cechy charakterystyczne dla kadencji tenorowej, której dźwięki finalne prowadzą (modulują) do kolejnych modi. Możemy także zauważyć stopniową komplikację kolejnych fraz. Pierwsze dwie są pod względem melodycznym bardzo do siebie zbliżone (ruch wznoszący, a następnie opadający) i wykorzystują identyczną formułę zakończeniową w postaci ósemkowego pochodzenia gamowego poprzedzonego skokiem o interwał kwarty lub kwinty. Pojawiające się klauzule tenorowe prowadzą kolejno do modus C-E-G (jońskiego) w takcie 4, a następnie modus D-F-A (doryckiego) na przełomie taktów 6 i 7.

Trzecia fraza okazuje się bardziej zróżnicowana modalnie od dwóch poprzednich. Już pierwszy dźwięk (f¹) można interpretować zarówno jako pierwszy stopień w modus F-A-C (lidyjskim lub jońskim transponowanym), jak i trzeci w tonacji poprzedzającej (doryckiej). Ponadto w środku frazy pojawia się wyrazista klauzula basowa prowadząca do modus A-C-E (eolskiego), po której pojawia się charakterystyczny dla poprzednich fraz motyw opadający zwieńczony kadencją tenorową, tym razem do modus C-E-G. Cezury między kolejnymi frazami ulegają stopniowemu zatarciu. Pojawianie się charakterystycznego dla tego fragmentu utworu motywu opadającego, poprzedzonego skokiem interwałowym, pozwala wyszczególnić kolejne zwroty kadencyjne, prowadzące do modus F-A-C (*clausula cantizans* w t. 12), C-E-G (*clausula tenorizans* w t. 14) oraz D-F-A (*clausula basizans* na przełomie taktów 15 i 16). Ta ostatnia wykazuje jednocześnie cechy kadencji pozornej (*fuggite*), gdyż dźwięk d¹ stanowi zarówno zakończenie poprzedniej frazy, jak i początek następnej, rozpoczynającej się motywem wznoszącym się w rytmice ósemkowej.

Drugi z fragmentów (t. 16-26) charakteryzuje się potoczystą rytmiką ósemkową z wplecionymi szesnastkowymi *passaggi* oraz szeregiem powtórzeń motywów wznoszących się (a czasami także opadających) od kolejnych stopni. Występujące zjawisko elizji fraz nie pozwala na jednoznaczne wyszczególnienie formuł kadencyjnych, a przejścia między skalami następują w sposób płynny i oscylują między modus D-F-A, F-A-C i G-H-D. Wyrazista klauzula, podkreślona dodatkowo wprowadzeniem *toni ficti*, pojawia się dopiero w takcie 25.

³⁹ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wykorzystana na potrzeby niniejszych analiz terminologia z zakresu form muzycznych (motyw, fraza, zdanie) nie stanowi odniesienia do klasycznej teorii formy okresowej (stworzonej przez teoretyków niemieckich w II połowie XVIII wieku), lecz jest stosowana dla oznaczenia elementów melodii o różnym stopniu długości.

Powyższa analiza ukazuje, że precyzyjne określenie formuł kadencyjnych i przejść między modu-
lacyjnymi między kolejnymi modi nie zawsze jest możliwe. W wielu jednak miejscach klauzule w wy-
raźny sposób podkreślają strukturę kompozycji w jej aspekcie mikroformalnym, a identyfikacja
powtarzających się motywów melodycznych pozwoliła na dokonanie interpretacji modalnej utworu.
Na poniższym wykresie za pomocą klamer umieszczonych nad zapisem nutowym oznaczona została
propozycja wyodrębnienia budowy frazowej analizowanego fragmentu utworu oraz kolejnych klauzul.

The musical score is presented in five staves. The first staff begins with a bass clef and a treble clef, indicating a two-staff system. The music is in common time (C) and C major. Brackets above the notes identify the following cadential formulas:

- CT (Caudal Termination) at measures 4-5 and 25-26.
- CB (Caudal Brevis) at measures 11-12.
- CC (Caudal Caudal) at measures 15-16 and 22-23.

Przykład 3. Giovanni Bassano, *Ricertara Terza*, t. 1-26

2.2. Polifonia o pierwowzorze wokalnym – Florentio Maschera, *Canzon Terza*

Będąc przedmiotem poniższych rozważań *Canzon Terza* Florentia Maschery (1540-1584) pochodzi z wydanego w 1584 roku w Brescii zbioru *Libro primo de canzoni da sonare*. Całość utworu, przeznaczona do wykonania przez nieokreślony ściśle zespół instrumentalny⁴⁰, utrzymana została w *tempus imperfectum diminutum*, a jego długość wynosi 65 *breves* (lub taktów w metrum 2/1 albo 4/2). W przebiegu kompozycji nie zachodzą żadne zmiany *tempus* i *prolatio* (nie zostały także wprowadzone znaki proporcji), a jej formę można określić jako wielotematyczny *ricercar*. Występujące w utworze modalne klauzule zostaną pokazane na przykładzie analizy początkowego fragmentu *Canzony* (t. 1-28). Należy jednak zaznaczyć, że konsekwentnie imitacyjna forma utworu uniemożliwia wyszczególnienie wyraźnie zarysowanych członów kompozycji, jak miało to miejsce w *Ricercacie* Bassano. Dlatego wybór fragmentu stanowiącego przedmiot poniższej analizy został dokonany w taki sposób, aby zaprezentować odcinki melodii poszczególnych głosów, a także występujące między nimi zależności.

Pomimo większej obsady struktura modalna kompozycji Maschery okazuje się znacznie prostsza niż omówionej uprzednio jednogłosowej *Ricercaty* Bassano. Podstawowe modi kompozycji można określić jako transponowane od dźwięku G skale dorycką i hypodorycką. Pierwszą rzeczą dającą się zauważyć są relatywnie łatwe do zidentyfikowania zwroty zakończeniowe, korespondujące z przejrzystym rozczłonkowaniem utworu na odcinki, podkreślanym za pomocą wyraźnie wprowadzanych tematów oraz licznych pauz w poszczególnych głosach. W rezultacie równie często jak *cadenze fuggite* pojawiają się kadencje harmoniczne, wynikające z jednoczesnego wprowadzenia klauzul we wszystkich głosach kompozycji. Aby uzyskać obraz struktury kompozycji konieczne jest jednak przyjrzenie się ukształtowaniu melodii każdej partii utworu z osobna.

W przypadku pierwszego głosu *Canzony*, jego melodię na przestrzeni taktów 1-28 można podzielić na sześć odcinków. Pierwszy z nich rozpoczyna się pokazem pierwszego tematu od piątego stopnia skali (t. 3) i kończy klauzulą na stopniu drugim (t. 5). Ten zwrot zakończeniowy można jednakże zinterpretować na dwa sposoby – jako rodzaj słabej kadencji w głównym modus *Canzony* (G-B-D), albo jako klauzulę w transponowanym o interwał kwarty w górę modus frygijskim, co jednocześnie oznaczałoby pojawienie się zjawiska *commixto tonorum*. Na korzyść tej drugiej interpretacji przemawiałaby wyraźna ekspozycja w formule zakończeniowej interwału półtonu, a więc kroku charakterystycznego właśnie dla tej skali. Drugi odcinek (t. 6-12) rozpoczyna się ponownym pokazem tematu w modus G-B-D. Jakkolwiek wieńczy go klauzula w tej samej skali, w trakcie przebiegu melodii daje się zauważyć chwilowe przejście do modus D-F-A, podkreślone *clausulą cantizans* z wykorzystaniem dźwięku *cis*² w taktie 8. Na przestrzeni taktów 9 i 10 melodyka wraca jednak do modus G-B-D, wzmocnionym kadencją tenorową (dźwięk *a*¹ w t. 9 oraz *g*¹ w t. 10). W kolejnych odcinkach *Canzony* spotkamy podobne

⁴⁰ Tego rodzaju kompozycje były też często wykonywane na instrumentach klawiszowych, o czym świadczą występowanie analogicznego repertuaru w zbiorach muzyki organowej, na przykład słynnej Tabulaturze Pelplińskiej.

rozwiązania kompozytorskie – odcinek trzeci rozpoczyna się od piątego stopnia modus G-B-D, kończy zaś w transponowanym modus frygijskim (A-C-E); odcinek czwarty powraca do modus G-B-D (*clausula tenorizans* w t. 20); odcinek piąty utrzymany jest w całości w głównym modus utworu (*clausula cantizans* w t. 22), zaś szósty (t. 22-28) – zawiera z przejście do transponowanej tonacji frygijskiej (kadencja w t. 25), a następnie powrót do modus G-B-D (*clausula cantizans* w t. 27-28). Partia pierwszego głosu oscyluje więc między trzema skalami, a przejścia modulacyjne podkreślają wprowadzone przez Mascherę formuły zakończeniowe.

Bardzo podobne układy zwrotów kadencyjnych odnaleźć można w pozostałych głosach kompozycji. W przypadku partii basowej dominują *clausule basizans* w głównym modus *Canzony* (t. 12, 22, 27-28). Pojawia się także kadencja słaba zakończona na piątym stopniu modus G-B-D (t. 4) oraz *clausula tenorizans* z dodatkowym wychyleniem melodii o kwartę w górę (t. 17). Pewne wątpliwości interpretacyjne można mieć natomiast w odniesieniu do głosów środkowych, a w szczególności sposobu ukształtowania melodii w taktach od 8 do 10. W przypadku partii altowej dotyczy to motywów sugerujących pojawianie się kadencji tenorowych przy jednoczesnym przejściu z modus G-B-D do F-A-C (zakończenia na dźwięku f¹ na pierwszej nucie w t. 9), a następnie do modus D-F-A (zakończenia na dźwięku d¹ na pierwszej nucie w takcie 10). Z drugiej strony ten pierwszy zwrot można zinterpretować także jako słabą kadencję na trzecim stopniu modus D-F-A, a drugi jako słabą kadencję na piątym stopniu modus G-B-D. Za tą drugą interpretacją przemawiałby także sposób kompozycji melodii w głosie tenorowym, w którym pojawia się przejście modulacyjne do transponowanej skali frygijskiej w sposób analogiczny do znajdującego się w partii sopranowej. Warto także zauważyć występowanie w innych fragmentach obu głosów środkowych charakterystycznych dla skali frygijskiej zwrotów opartych na interwale półtonu, na przykład w taktach 21-22 (partia altowa) czy 19-20 (partia tenorowa).

Jakkolwiek analiza budowy formalnej *Canzon Terza* Maschery jest prosta, można zaobserwować pewne komplikacje języka dźwiękowego, wynikające z częstego wykorzystywania przez kompozytora *commixto tonorum*, powodującego rozwarstwienie struktury modalnej w niektórych fragmentach utworu. Do najważniejszych zadań muzyków należeć będzie więc wypuklenie przejść między skalami za pomocą odpowiednich środków wykonawczych, takich jak artykulacja, dynamika czy wprowadzenie cesur. Warto jednak zaznaczyć, że tego typu zabiegi ekspresyjne okazują możliwe do czytelnego ukazania jedynie przy wykonaniu *Canzony* przez zespół instrumentalny; w przypadku realizacji na instrumencie klawiszowym (organy, klawesyn) wypuklenie ich będzie znacznie utrudnione.

Canto

Alto

Tenore

Basso

5

Cm

CC

CT

CT

CB

CT

CT

11

CC

Cm/Cf

CA

Cm/Cf

Cf

Cm/

CB

Przykład 4. Florentio Maschera, *Canzon Terza*, t. 1-28

2.3. U progu baroku i *basso continuo* – Girolamo Frescobaldi, *Canzona Prima detta la Bonvisa*

Analizowana *canzona* Girolamo Frescobaldiego (1583-1643) pochodzi ze zbioru *Il primo libro delle canzoni*, wydanego po raz pierwszy w Rzymie w 1628 roku, a w drugiej, poprawionej wersji sześć lat później w Wenecji. Kompozycja przeznaczona została do wykonania na niesprecyzowanym instrumencie melodycznym o skali sopranowej (np. skrzypcach, cynku, flecie podłużnym lub poprzecznym) z towarzyszeniem *basso continuo*. Przedmiotem poniższej analizy będzie pierwszy człon utworu (t. 1-26) odznaczający się bardziej skomplikowaną od pozostałych fakturą polifoniczną i licznymi *cadenze fuggite* oraz charakteryzujący się częstymi odchyleniami od podstawowego modus (G-H-D). Pod względem ukształtowania formalnego zbudowany został z dwóch skomponowanych w fakturze imitacyjnej odcinków, przedzielonych znakiem repetycji między taktami 14 i 15.

Pierwszą rzeczą, którą należy zauważyć, jest odmienne ukształtowanie melodyki partii sopranowej i basowej. W tej pierwszej pojawiają się liczne pauzy rozczłonkujące strukturę na szereg fraz zakończonych kadencjami. Partia basowa prowadzona jest natomiast bez żadnych przerw (jeśli nie liczyć znaku repetycji w 14 takcie), stanowiąc jednocześnie głos polifoniczny o charakterze melodycznym, jak i podporę harmoniczną kompozycji. Dodatkowo uwagę zwraca wyraźny plan modalny obu odcinków – pierwszy z nich (t. 1-14) rozpoczyna się wejściem tematu w partii basowej w modus G-H-D, a kończy wspólną kadencją na akordzie D-dur pełniącym funkcję akordu dominantowego (jeśli będziemy rozpatrywać harmonikę z punktu widzenia systemu tonalnego dur-moll). Jednocześnie, z melodycznego punktu widzenia, dźwięk D stanowi *tonus finalis* klauzuli w modus D-F-A. Odcinek drugi (t. 15-16) rozpoczyna się od pokazu tematu (w zmodyfikowanej wersji) w głosie basowym w modus D-F-A, a kończy wspólną kadencją w modus G-H-D. Mamy więc do czynienia z nietypową syntezą formy binarnej, opartej na charakterystycznym dla muzyki tanecznej toniczno-dominantowym planie harmonicznym, z fakturą i prowadzeniem głosów właściwymi dla polifonii renesansowej.

Miejsca występowania klauzul w głosie sopranowym są stosunkowo łatwe do zidentyfikowania i nie pozostawiają miejsca na wątpliwości interpretacyjne, jak w przypadku analizowanych uprzednio *Canzony* Maschery i *Ricerca*ty Bassano. Znacznie bardziej frapujące wydają się przejścia między kolejnymi modi. Jakkolwiek melodia rozpoczyna się w takcie 3 pokazem tematu w modus G-H-D, już w takcie kolejnym następuje proces przejścia do nowego modus. Pojawienie się w melodii w bliskim sąsiedztwie zarówno dźwięku f^2 jak i fis^2 powoduje jednak trudności z jego identyfikacją, gdyż oscyluje on między modus doryckim, a transponowanym od dźwięku D modus miksolidyjskim (lub jońskim). Kolejne formuły zakończeniowe znajdują się w taktach 9 (klauzula na trzecim stopniu modus G-H-D), 14 (na trzecim stopniu modus D-F-A), przełomie taktów 16 i 17 (*clausula cantizans* w modus D-F-A), przełomie taktów 18 i 19 oraz 20 i 21 (kadencje sopranowe w modus G-H-D), przełomie taktów 23-24 (*clausula cantizans* do modus D-F-A) i zakończeniowa w tonacji zasadniczej.

Na osobną uwagę zasługuje struktura modalna partii basowej. W pierwszym odcinku (t. 1-14) oprócz wyraźnie zarysowanych klauzul basowych kończących poszczególne zdania (t. 6-7; t. 13-14) pojawiają się także liczne *cadenze fuggite*, w których dany dźwięk stanowi zarówno zakończenie formuły kadencyjnej jak i pierwszy dźwięk kolejnego pokazu tematu (pierwsze dźwięki w taktach 5 i 9). Analogiczne sytuacje odnaleźć można także w drugim fragmencie (t. 15-26), a w szczególności w t. 19 (pierwszy dźwięk) i t. 21 (pierwszy dźwięk). Na niestabilność modalną partii basowej wpływają również często pojawiające się dźwięki obce i zmiany chromatyczne (*toni ficti*). W rezultacie rola czynnika harmonicznego staje się równie istotna jak melodycznego. Język dźwiękowy omawianej *Canzony* znacząco wykracza więc poza granice systemu modalnego, co prowokuje do zastanowienia się nad możliwością dokonania analizy formuł zakończeniowych w oparciu o terminologię właściwą dla harmonii funkcyjnej w systemie dur-moll. Należy przy tym zauważyć, że harmonicznym zorientowane formuły zakończeniowe nie zawsze pokrywają się z klauzulami modalnymi w obu głosach.

Przykładowo, pierwsze dwa akordy w takcie 9 (C-dur/G-dur) tworzą układ kadencji plagalnej w tonacji G-dur pokrywający się z melodyką partii sopranowej. W tym samym jednak czasie pierwszy dźwięk głosu basowego, jak zostało to już wskazane, można potraktować zarówno jako zwieńczenie modalnej *clausula basizans* jak i wejście kolejnego pokazu tematu.

The image displays a musical score for a piece by Girolamo Frescobaldi. It is divided into four systems of staves. The first system shows the vocal line (Canto) and the lute/organ line (Basso ad organo) from measure 6 to 12. The second system continues from measure 6 to 12. The third system shows measures 13 to 19. The fourth system shows measures 20 to 26. Annotations above the staves indicate chord functions: 'Cf' (C major/F major), 'CB' (C major/B major), and 'CC' (C major/C major). The score is in G major and 3/4 time.

Przykład 5. Girolamo Frescobaldi, *Canzon prima detta la Bonvisa*, t. 1-26.

Podsumowanie

Jak można przekonać się na podstawie analizy przytoczonych powyżej fragmentów utworów, funkcjonowanie kadencji (a szerzej – skal modalnych) w repertuarze instrumentalnym późnego renesansu i wczesnego baroku stanowi zagadnienie skomplikowane i czasami wymykające się możliwości całkowicie jednoznacznej interpretacji. Problematykę tę wypada uznać za istotną nie tylko dla poznania zawłości ówczesnego systemu dźwiękowego i technik kompozytorskich,

ale także z uwagi na implikacje dla praktyki wykonawczej. Jeśli uznać klauzule za retoryczny odpowiednik znaków przestankowych, prawidłowa realizacja muzyczna danego głosu wymagać będzie wprowadzenia przez instrumentalistę, tam gdzie to możliwe, cesur, sprzyjających czytelnemu rozczłonkowaniu melodii na odcinki, a także uwypukleniu przejść między kolejnymi modami za pomocą środków dynamicznych, artykulacyjnych czy ornamentacyjnych. Niekiedy, jak w przypadku *Canzony* Frescobaldiego, liczba możliwych interpretacji okazuje dosyć znaczna, a przyjęcie przez muzyka którejś z nich jako wiodącej będzie skutkowało uwypukleniem w realizacji roli jednego z elementów utworu kosztem innego.

BIBLIOGRAFIA

Aldrich Putnam, *An Approach to the Analysis of Renaissance Music*, „Music Review” 1969 nr 1, s. 1-21.

Banchieri Adriano, *L'organo suonarino*, Venetia 1605.

Boyd Malcolm, *Structural Cadences in the Sixteenth-Century Mass*, „Music Review” 1972 nr 1, s. 1-13.

Chomiński Józef, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 1, Kraków 1958.

Chomiński Józef, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 2, Kraków 1962.

Chomiński Józef, hasło: *kadencja*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Andrzej Chodkowski, Kraków 2006, s. 412-413.

Chomiński Józef, hasło: *klauzula*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. A. Chodkowski, Kraków 2006, s. 439.

Dahlhaus Carl, *Kadenz*, hasło w: *Riemann Musik Lexikon*, t. 3, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Main, 1967, s. 433-434.

Dahlhaus Carl, *Klausel*, hasło w: *Riemann Musik Lexikon*, t. 3, red. Hans Heinrich Eggebrecht, Main, 1967, s. 464.

Dahlhaus Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968.

Dąbkowski Grzegorz, *Kształtowanie się polskiej terminologii muzycznej*, Warszawa 2010.

Dąbkowski Grzegorz, *Polska terminologia z zakresu teorii muzyki*, Kielce 1991.

Fabiańska-Dobrzańska Zofia, *Modalność dzieł Claudia Monteverdiego*, Kraków 2000.

- Fabiańska-Dobrzańska Zofia, *Spór o rolę „modus” i „tonalité” w sztuce kompozycji XVI i początku XVII wieku*, Kraków 2013.
- Gaffurius Franchinus, *Practica musicae*, tłum. ang. Clement A. Miller, Münster 1968.
- Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1969.
- Hauge Peter, *English Music Theory c. 1590-1690*; nieopublikowana rozprawa doktorska, University of London 1997, http://openaccess.city.ac.uk/8383/1/English_music_theory_c.1590-c.1690_-_the_modal_systems%2C_changing_concepts%2C_and_the_development_of_new_classification_systems.pdf (dostęp 10 stycznia 2019).
- Kühn Clemens, *Kadenz*, hasło w: *Das grosse Lexikon der Musik*, t. 4, red. Marc Honneger i Günther Massenkeil, Freiburg 1981, s. 276-288.
- Lester Joel, *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, New York 1989.
- Meier Bernhard, *Die Modi der Toccaten Claudio Merulos*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1977 nr 3, s. 180-198.
- Meier Bernhard, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974.
- Meier Bernhard, *Zu den Tonarten Instrumentaler Musik des späters 16. Jahrhunderts*, w: *Logos musicae: Festschrift für Albert Palm*, red. Rüdiger Görner, Wiesbaden 1982, s. 162-171.
- Nahajowski Marek, *Od Printza do Forkela. Wizje dziejów muzyki europejskiej w historiografii XVIII wieku*, Łódź 2019.
- Ornithoparcus Andreas, *Micrologus*, tłum. ang. John Dowland, London 1609.
- Pfannkuch Wilhelm, *Kadenz und Klausel*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 7, red. Friedrich Blume, Kassel 1958, s. 406-416.
- Rockstro William Smith; Dyson George Drabkin William; Powers Harold S., *Cadence*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 3, London 1980, s. 582-586.
- Sikorski Kazimierz, *Harmonia*, t. 1, Kraków 1984, s. 88.
- Smith Anne, *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford 2011.
- Wesołowski Franciszek, *Nauka harmonii*, Łódź 2016.
- Wesołowski Franciszek, *Rozwój systemu tonalnego dur-moll*, Warszawa 2006.
- Wesołowski Franciszek, *Zasady muzyki*, Kraków 1960.
- Zarlino Gioseffo, *Institutioni harmoniche*, wyd. 2, Venetia 1573.

CADENCE FORMULAS IN INSTRUMENTAL MUSIC OF THE RENAISSANCE AND EARLY BAROQUE IN THE CONTEXT OF THAT TIME'S THEORY OF MUSIC AND COMPOSITION PRACTICE

Cadence (ending) formulas are one of the most intriguing phenomena in music. They occur in works of all historical periods and styles and they have a variety of forms: from melodic and harmonic turns to rhythmic or even dynamic ones. However, this issue is important not only from the perspective of theory of music or composition technique but also performance practice as the way how a singer or instrument player understands the functioning of separate elements of a piece will impinge on the sound shape of the work presented to the public. Reading the extramusical message hidden in the structure of a piece should be regarded particularly significant for the interpretation of pieces written in times when adding precise performance guidelines in the score was not practiced.

In case of compositions written in the 16th and the first half of the 17th centuries, the way how ending formulas functioned was a result of the specificity of that time's modal system and the principles of polyphonic composition, in which the role of melodic (horizontal) thinking prevailed over the harmonic (vertical) one. The issue of cadences gains special importance while analysing instrumental works in which the absence of verbal text hinders the division of the piece into segments. It only becomes possible thanks to analysing the structure of the piece, including the allocation of modal ending formulas in separate voices of the composition.

Howsoever the topic of cadences in music of the 16th and 17th centuries has been discussed many times in the literature on the subject, it has had no satisfactory presentation related to that time's instrumental repertoire. The present article is an attempt to elaborate on the deliberations on the topic of modal cadence formulas in instrumental works from the 16th and the first half of the 17th centuries. Its first part has an introductory character and it touches on the notion of cadence in modern theoretical-musical and encyclopaedic texts compared to composition theory and practice in the Renaissance and early Baroque eras. The second part of the article is an analysis of selected instrumental works from the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries meant for different types of line-ups – the four-voice canzona by Florentio Maschera, canzona by Girolamo Frescobaldi for solo instrument with *basso continuo* and one of the *ricercati* by Giovanni Bassano meant for solo melodic instrument without accompaniment.

Keywords: modal scales, cadences, Renaissance music, Florentio Maschera, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Bassano.