

KOMPOZYCJE Z WAWELSKIEGO RĘKOPISU Kk I.2 ZWIĄZANE Z KULTEM ŚWIĘTYCH

Jacek Iwaszko

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

W Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu, pod sygnaturą Kk I.2 przechowywany jest rękopis, składający się z czterech ksiąg głosowych w formacie leżącym, zbliżonym do dzisiejszego A4, z których każda ma objętość około 100 kart. W źródle tym znalazły się 53 liturgiczne kompozycje łacińskie¹ – dwanaście pełnych cykli mszalnych, dwa niepełne opracowania *ordinarium missae*, cztery opracowania pojedynczych stałych części mszy, sześć magnifikatów, a także propria mszalne, w większości przeznaczone na święta maryjne i utwory na nabożeństwa z liturgii godzin. Dwie trzecie kompozycji w rękopisie to dzieła zachowane anonimowo, znamy autorów zaledwie osiemnastu z nich. Są to Sebastian z Felsztyna, Bartłomiej Pękiel, Maciej Łukaszewicz, Franciszek Lilius, Asprilio Pacelli, Bernardino Terzago, Annibale Orgas, Jacotin, Pierre Moulu, Jean Lhéritier oraz Pierre Certon.

¹ W katalogu rękopisu Kk I.2 (ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Tom I — Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, z. 2, Kraków 1972 w: *Musicalia Vetera – katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1969/1983) wyszczególnionych jest 55 kompozycji. Z badań autora niniejszego artykułu wynika jednak, że utwory oznaczone w katalogu numerami WM 2/27-29 o incypitach *Verbum caro factum est*, *Plenum gratia et veritate* oraz *In principio erat verbum* stanowią jedną, trzyczęściową kompozycję – antyfonę do magnifikatu na nieszpory z okazji święta Świętej Rodziny. O tym, że te trzy fragmenty tworzą całość, świadczy spójny tekst oraz znak kustosa, pojawiający się we wszystkich księgach głosowych na końcu części pierwszej (*Verbum caro factum est*) i drugiej (*Plenum gratia et veritate*). Efektem tego odkrycia jest też zmiana numeracji utworów w dalszej części rękopisu. Przez to kompozycje omawiane w dalszej części niniejszego artykułu będą oznaczone innymi numerami niż w katalogu *Musicalia Vetera*.

Rękopis Kk I.2 to źródło znane, wykorzystywane w badaniach nad polską kulturą muzyczną już od schyłku wieku XIX. Od tamtej pory na temat manuskryptu, a właściwie na temat niektórych kompozycji w nim zawartych pojawiło się w literaturze muzykologicznej sporo informacji, część z kompozycji doczekała się nawet edycji krytycznych. Z przyczyn oczywistych zainteresowaniem badaczy cieszyły się przede wszystkim utwory kompozytorów znanych z nazwiska, w dodatku związanych z polską kulturą muzyczną. Wydano do tej pory 11 utworów umieszczonych w rękopisie Kk I.2 – dwa motety Sebastiana z Felsztyna², trzy kompozycje Bernardina Terzaga³, dwie msze Franciszka Liliusa⁴, dwa pełne cykle mszalne i opracowanie Credo Bartłomieja Pękiela⁵ oraz dwa anonimowe motety o świętych⁶. Mimo tych publikacji i badań stan wiedzy na temat rękopisu jest wciąż niewielki – spośród kompozycji, których autorów znamy aż szesnaście zostało wpisanych do źródła z nazwiskami twórców. Badaczom udało się dotąd ustalić autorów tylko dwóch spośród anonimowych kompozycji – *Missa I* zidentyfikowana przez Elżbietę Zwolińską jako *Missa Alma Redemptoris Mater Pierre'a Moulu*⁷ oraz *Missa Ave maris stella* zidentyfikowana przez Aleksandrę Patalas jako przeróbka ośmiogłosowej mszy Asprilla Pacellego o tym samym tytule⁸. Znamy zaledwie dwóch z czternastu kopistów rękopisu – Macieja Arnulfa Miskiewicza oraz Benedykta Józefa Pękalskiego. Ponadto, w wielu przypadkach do dziś nieznane pozostaje przeznaczenie liturgiczne niektórych motetów.

Nie wiadomo także dokładnie, kiedy i dla kogo powstał rękopis Kk I.2. Daty, które można w nim odnaleźć dostarczają sprzecznych informacji na ten temat. Na okładkach wszystkich ksiąg widnieje rok 1539 i ini-

² *Alleluia. Ave Maria* między innymi w: *Muzyka w dawnym Krakowie*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1964, s. 32–34 oraz *Virgini Mariae Laudes* między innymi w: *Musica antiqua polonica: Renesans 1*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1993, s. 18–19.

³ *Patrem na Augment Bernardyńskie, Sancte Sebastiane* oraz *O beatum pontificem* w: *Utwory na zespół wokalny: Bernardino Terzago*, red. Maria Pamuła, Kraków 1976, s. 1–16, 17–20, 21–27.

⁴ *Missa a 4 voci* oraz *Missa Tempore Paschali* w edycji Tomasza Jasińskiego w: *Pro Musica Camerata Edition*, red. Stefan Sutkowski, Warszawa 1996, s. 56–66, 67–79.

⁵ *Missa brevis* i *Missa Secunda* w: *Bartłomiej Pękiel: opera omnia II*, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1994 (Monumenta Musicae in Polonia), s. 17–51, 53–85. oraz *Patrem na Rotuły Wikaryjskie* w: *BARTŁOMIJ PĘKIEL, 2 patrem*, red. Hieronim Feicht, Kraków 1963 (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 52), s. 9–13.

⁶ JACEK IWASZKO, „*Omnes Sancti Seraphin*” i „*Omnes Sancti Dei*” ze zbioru rękopisów roranczych, „Przegląd Muzykologiczny 9” Warszawa 2013, s. 5–34.

⁷ ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Tom I – Zbiory muzyczne...*, op. cit..

⁸ ALEKSANDRA PATALAS, *Niezana msza Asprilla Pacellego Ave maris stella: traktowanie cantus firmus*, w: „*Muzyka*” 1994, nr 2, s. 11–26.

cjały I.V., rozwijane przez badaczy jako Iohannes Virbkovius — kapelmistrz wokalnie-instrumentalnej kapeli dworskiej, działającej na Wawelu⁹. Zarówno daty, jak i inicjały Virbkoviusa wskazują, że to właśnie muzycy dworskiej kapeli byli pierwotnymi użytkownikami źródła. Większość dat w rękopisie to jednak daty siedemnastowieczne. Co istotne, pojawiają się one przy kompozycjach, które niemal na pewno powstały na użytek kapeli rorantystów.

Kapela rorantystów – właściciele i użytkownicy rękopisu Kk I.2 przynajmniej od drugiej ćwierci XVII wieku – to zespół, który rozpoczął swą działalność w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu w 1543 roku. W myśl ustaleń zawartych w akcie fundacyjnym kapeli, sporządzonym już na początku 1540 roku, zespół miał się składać z prepozyta, kierującego kapelą i dbającego o jej finanse, dziewięciu kapłanów-śpiewaków oraz kleryka – pomocnika. Dochody kapeli pochodziły między innymi z kopalni soli w Wieliczce i Bochni, cła krakowskiego i dziesięcin z kilku wsi. W akcie fundacyjnym kapeli oprócz wytycznych dotyczących składu, organizacji i finansowania kapeli znalazły się informacje o obowiązkach jej członków. Rorantyści mieli codziennie odprawiać i uświetniać polifoniczną muzyką mszę wotywną o Zwiastowaniu Najświętszej Maryi Panny, zwaną od pierwszych słów introitu *Rorate caeli* mszą roratną¹⁰. Z czasem obowiązki ich zostały rozszerzone – na mocy fundacji Zygmunta II Augusta z 1551 roku rorantyści zostali zobowiązani do śpiewania muzyki polifonicznej przy głównym ołtarzu katedry w czasie sześciu najważniejszych świąt maryjnych roku liturgicznego – Oczyszczenia Najświętszej Maryi Panny, (2 lutego), Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny (25 marca), Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (2 lipca), Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (15 sierpnia), Narodzenia Najświętszej Maryi Panny (8 września) i Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny (8 grudnia). Ponadto rorantyści uświetniali także katedralne msze Bożonarodzeniowe, Wielkanocne i na uroczystość Zesłania Ducha Świętego¹¹.

W niniejszym artykule przedstawione zostaną utwory przeznaczone na uroczystości związane z kultem świętych kościoła katolickiego. W rękopisie Kk I.2 znajduje się osiem takich utworów. O ile w większości z tych przypadków przypisanie motetów do odpowiednich dat kalendarza liturgicznego nie nastroczało problemów, o tyle związek dwóch z nich z nabo-

⁹ POŁ. BARTŁOMIEJ PEKIEL, *2 patrem...*, op. cit., s. 7; ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Tom I – Zbiory muzyczne...*, op. cit., s. 16.

¹⁰ TOMASZ M.M. CZEPIEL, *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c. 1543–1600*, New York & London 1996, s. 26–27.

¹¹ *Ibidem*, s. 28–31.

żeństwami na cześć świętych był dotąd nieznan. Ponadto w czasie gruntownych analiz autorowi nasunęły się pewne spostrzeżenia, ale także wątpliwości związane z muzycznym aspektem tych kompozycji. Trzecim, być może najistotniejszym problemem poruszonym w tej publikacji jest udział rorantystów – głównych użytkowników rękopisu Kk I.2 – w uroczystościach, wykraczających poza podstawowe obowiązki kapeli: w wyżej wymienionych stałych zobowiązaniach nie ma mowy o śpiewaniu podczas liturgii o świętych. Tymczasem obecność omawianych utworów w rorantkim źródle, a także wyraźne ślady ich wykonywania, wskazują, że rorantyci prawdopodobnie uczestniczyli w większej liczbie uroczystości, niż sugerowałyby zapisy w dokumentach katedralnych.

Utwory o świętych zostaną omówione w takiej samej kolejności, w jakiej zostały wpisane do źródła. Kolejność ta nie oddaje chronologii powstawania kompozycji ani chronologii ich kopiowania. Ma jednak tę zaletę, że dzieli je na dwie spójne grupy. Pierwsza z nich obejmuje trzy utwory skomponowane przez twórców pochodzenia włoskiego – Bernardina Terzaga oraz Annibale Orgasa¹². Obaj kompozytorzy związani byli z kolegium rorantystów — Terzago działał w kapeli od 1623 roku, a Orgas od 1628 roku był jej prepozytem. Obaj działali także w wokalno-instrumentalnej kapeli katedralnej, powołanej do życia w 1619 roku.

O beatum pontificem to trzeci utwór w rękopisie Kk I.2. Widnieją przy nim łacińskie inskrypcje tytułowe, głoszące, że jest to antyfona na wspomnienie św. Marcina, stworzona przez Bernardina Terzaga w 1624 roku. Jest to kompozycja oparta na chorałowej melodii antyfony, umieszczonej w głosie najniższym w długich wartościach rytmicznych. Trzy głosy wyższe są silnie skontrastowane z głosem najniższym pod względem faktury — realizują bardzo gęste rytmicznie, wirtuozowskie wręcz melodie, pełne znacznych skoków oraz szybkich przebiegów w drobnych wartościach rytmicznych. W partiach tych znaczny udział ma technika imitacyjna. Tak bogate agogicznie kształtowanie głosów jest niecodzienne, jeśli chodzi o repertuar zachowany w zbiorach rorantystów – z *O beatum pontificem* porównać można pod tym względem chyba jedynie pół wieku późniejsze msze i motety Bartłomieja Pękiela.

Utwór przeznaczony jest na głosy równe. Świadczy o tym dobór kluczy w notacji kompozycji i tessitury wszystkich głosów. Warto zwrócić uwagę na to, że partie wszystkich głosów, a głosów środkowych w szczególności,

¹² Utwory te zostały w skrócie omówione w artykule ELŻBIETY ZWOLIŃSKIEJ pt. *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich, Pagine: Polsko-włoskie materiały muzyczne. Argomenti musicali polacco-italiani*, red. Michał Bristiger, Warszawa 1974, s. 203–215.

są dość wysokie (por. przykład 1a.). Sugerowałoby to, że utwór był przeznaczony dla kapeli katedralnej, w której śpiewali chłopcy i dyszkanciści, a nie dla rorantystów, których ówczesny repertuar składał się niemal wyłącznie z kompozycji na niskie głosy równe. Możliwe jednak, a zdaniem autora nawet bardziej prawdopodobne, jest to, że kompozycję tę wykonywano tercję lub kwartę niżej niż sugeruje zapis, tak aby mógł się z nią zmierzyć zespół męski. Należy pamiętać, że ówczesna notacja muzyki wokalnej nie musiała oddawać bezwzględnych wysokości dźwięków – była przeważnie dopasowana do zapisu chorału, który mógł być wykonywany wyżej lub niżej, w zależności od preferencji śpiewaków. Gdy dokonamy takiej transpozycji, okaże się, że tessitury poszczególnych głosów w motecie Terzaga nie odbiegają w zasadzie od tych w kompozycjach, które były wykonywane przez rorantystów w XVII wieku – na przykład we wspomnianych już mszach i motetach Bartłomieja Pękiela, opracowaniach *ordinarium missae* Franciszka Liliusa czy motetach twórców włoskich, w tym w utworach, które zostaną omówione niżej (por. przykłady 1b i 1c).

The image shows three examples of musical notation, labeled a, b, and c. Each example consists of four staves. Above the first staff of each example are the letters C, A, T, and B, indicating the clefs for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The notation shows the placement of notes on the staves, with a bass clef symbol on the bottom staff of each example. The notes are represented by circles on the staves, and vertical lines separate the staves into measures.

PRZYKŁAD 1: a) Klucze i tessitury *O beatum pontificem* Bernardina Terzaga; b) Klucze i tessitury w *Vir inclite Stanislave* Annibale Orgasa; c) Klucze i tessitury w *Missa a 4 voci* Franciszka Liliusa

Jeszcze jeden szczegół w *O beatum pontificem* dostarcza powodów do rozważań. We wszystkich głosach po dźwięku kończącym ostatnią frazę kompozycji, pod którym została podpisana ostatnia sylaba tekstu oraz fer-

mata, pojawia się zaczerpiona maxilonga, pod którą wpisano dwa ostatnie słowa tekstu – „non amisit”¹³. Ponadto w księdze głosu Tenor przed maxilongą umieszczono krzyżyk na wysokości dźwięku c. Interpretacja tego fragmentu to sprawa niełatwa. Najbardziej prawdopodobna wydaje się koncepcja, że ostatnie dwa słowa powinny być powtórzone w tempie ad libitum na wysokościach wskazanych w rękopisie, a na ostatniej sylabie współbrzmienie powinno się zmienić na to samo, na którym skończyła się część zasadnicza utworu. Jednak tym razem tercja akordu powinna być wielka (por. przykłady 2a i 2b).

PRZYKŁAD 2: a) Rękopis Kk I.2, TENOR, fol. 4r (facsimile) b) Bernardino Terzagio, *O beatum pontificem*, t. 58–63

Wspomnienie św. Marcina biskupa w kościele katolickim przypada na dzień 11 listopada. Niewykluczone, że właśnie na ten dzień roku 1624 Bernardino Terzagio skomponował *O beatum pontificem*. Niewykluczone też, że skomponowanie tego motetu miało związek z chorobą i rekonwalescencją biskupa Marcina Szyszkowskiego¹⁴, sprawującego służbę w Krakowie od 1616 roku. Biskup Szyszkowski w podziękę za wyzdrowienie zainaugurował w 1624 roku budowę nowego grobu św. Stanisława¹⁵. Warto też zazna-

¹³ Dla zarysowania jak najpełniejszego kontekstu tej nietypowej kadencji przytaczam tłumaczenie końcowego fragmentu tekstu motetu: *O sanctissima anima, quam etsi gladius persecutoris non abstulit, Tamen palmam martyrii non amisit* – łac. O najświętsza duszo, której nawet miecz prześladowcy nie zniszczy, ani palma męczeństwa **nie zgubi**.

¹⁴ Za sugestią dziękuję dr Elżbiecie Zwolińskiej.

¹⁵ MICHAŁ ROŻEK, *Katedra Wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980, s. 68–73.

Sancte Sebastiane, wpisane do rękopisu Kk I.2 zaraz po *Vir inclite Stanislave*, to najmniej rozbudowany utwór spośród kompozycji włoskich związanych ze świętymi, zarówno pod względem rozmiarów, jak i skomplikowania fakturalnego. Został on skomponowany przez Bernardina Terzaga 18 stycznia 1624 roku, zapewne na wspomnienie św. Sebastiana męczennika, przypadające na 20 stycznia. Nie wiadomo niestety, czy za powstaniem antyfony stały jakieś przesłanki związane z Krakowem, tak jak to miało miejsce w poprzednich dwóch przypadkach. Być może specjalna oprawa nabożeństwa wspominającego św. Sebastiana związana była z obecnością ołtarza tego męczennika w Wawelskiej Katedrze¹⁸.

Sancte Sebastiane to kompozycja przeznaczona na niskie głosy równe. Utwór ten również został skomponowany w technice *cantus firmus*. Długonutowej melodii chorałowej umieszczonej w Tenorze towarzyszą dość ruchliwe głosy w imitacji. Cechą odróżniającą ten utwór od omówionych wyżej jest to, że imitację inicjalną kompozytor oparł na materiale melodycznym chorału gregoriańskiego – partie głosów Cantus, Altus i Bassus rozpoczynają pierwszą frazę charakterystycznym motywem opartym na rozłożonym akordzie (por. przykład 4.). Jest to jednak jedyne nawiązanie do melodii *cantus firmus* w głosach towarzyszących w toku całej kompozycji.

The image shows a musical score for the beginning of the antiphony 'Sancte Sebastiane'. It consists of four staves, one for each voice part: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The music is written in G major (one sharp) and 8/8 time. The lyrics are: 'San - cte Se - bas - ti - a - ne, mag -'. The Cantus part starts with a melodic line that is imitated by the other voices. The Tenor part has a more rhythmic, imitative line. The Bassus part provides a harmonic foundation with a long note on 'San'.

PRZYKŁAD 4: Bernardino Terzago, *Sancte Sebastiane*, t. 1–6

Trzy omówione wyżej utwory stanowią bardzo spójną grupę nie tylko ze względu na tematykę. Kompozycje te powstały w latach 1624–1626. W tym czasie bardzo wyraźnie można było zaobserwować rozdźwięk między muzyką napisaną w stylu świadomie archaicznym (*prima pratica*) oraz w stylu nowoczesnym (*seconda pratica*). Utwory Bernardina Terzaga i Annibale Orgasa w każdym elemencie zaliczyć można do tej pierwszej kategorii.

¹⁸ MICHAŁ ROŻEK, *Katedra...*, op. cit., s. 118.

We wszystkich trzech motetach wykorzystane zostały techniki kompozytorskie właściwe dla muzyki renesansowej – długonutowy *cantus firmus* i imitacja. Również pod względem tonalności utwory te są dość konwencjonalne – nie odbiegają zanadto od dzieł kompozytorów dojrzałego renesansu. Jedyne co może odróżniać te motety od kompozycji renesansowych to momentami nadzwyczajna aktywność rytmiczna głosów. Cechy retrospektywne dzieł twórców pochodzenia włoskiego można chyba traktować jako ukłon w stronę śpiewaków kapeli rorantystów. Z badań nad repertuarem zespołu wynika, że przez cały okres działalności (zapewne do drugiej połowy XIX wieku) rorantysty gustowali właśnie w muzyce renesansowej lub na taką stylizowanej. Świadczą o tym choćby osiemnastowieczne odpisy kompozycji Palestriny w późniejszych rękopisach należących do kapeli, ale także utwory twórców polskich – Bartłomieja Pękiela i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, którzy na potrzeby kolegium pisali właśnie w stylu renesansowym.

Kolejne utwory, które zostaną omówione w dalszej części artykułu zachowały się bez żadnych atrybucji autorskich ani dat. Wpisano je w dalszej części rękopisu niż opisywane wyżej kompozycje włoskie, mimo to najprawdopodobniej powstały znacznie wcześniej. Co więcej, pewne cechy zapisu muzycznego zdają się świadczyć o tym, że skopiowano je do Kk I.2 wiele lat przed dopisaniem motetów Terzaga i Orgasa. Przeznaczenie liturgiczne kompozycji z tej grupy nie we wszystkich przypadkach było łatwe do ustalenia. Jednakże z niemałą pewnością można dziś stwierdzić, że cztery z nich — następujące po sobie w rękopisie utwory od trzydziestego czwartego do trzydziestego siódmego: *Gaudeamus omnes in Domino*, *Alleluia. Vox exsultationis*, *Omnes Sancti Seraphin* oraz *Gaudete iusti* – to dzieła związane ze świętem Wszystkich Świętych. Przeznaczenia liturgicznego piątego utworu – wpisanego na samym końcu rękopisu *Omnes Sancti Dei* — do dziś nie udało się ustalić. Ponadto jego ukształtowanie muzyczne znacznie odbiega od innych utworów z rękopisu Kk I.2. Motet ten zostanie więc omówiony osobno.

Gaudeamus omnes in Domino opisane jest w źródle jako introit na święto Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Nie jest to jednak pierwotne przeznaczenie tego utworu — inskrypcja *Introitus pro Assumptione B.V.Mariae*, a także liczne poprawki w tekście zostały wprowadzone do źródła dopiero w XVIII wieku przez Benedykta Józefa Pękalskiego, prepozyta kapeli rorantystów w latach 1739—1761¹⁹. Przed osiemnastowiecznymi przeróbkami utwór ten był introitem właśnie na święto Wszystkich

¹⁹ ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Tom I – Zbiory muzyczne...*, op. cit., s. 19, I/2 – WM/97.

Świętych. Przerobienie tekstu pierwszej części cyklu *proprium missae* na 1 listopada nie nastąpiło żadnych problemów – *Gaudeamus omnes in Domino* to introit wykorzystywany podczas bardzo wielu uroczystości w kościele katolickim. Zdecydowana większość tekstu jest stała, zmieniają się jedynie pewne jego fragmenty, w zależności od uroczystości, inny jest też werset psalmowy. Przemiany jakie zaszły w tekście *Gaudeamus omnes in Domino* z rękopisu Kk I.2 ilustruje poniższa tabela.

<p>Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes in honore Sanctorum Omnium de quorum solemnitate gaudent Angeli et collaudant Filium Dei.</p> <p>V: Exultate iusti in Domino: Rectos decet collaudatio.</p> <p>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: Sicut erat in principio, et nunc, et semper, Et in saecula saeculorum. Amen.</p>	<p>Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore (Beatae) Mariae Virginis de cuius assumptione gaudent Angeli et collaudant Filium Dei.</p> <p>V: Eructavit cor meum verbum bonum: dico meo opera mea regi.</p> <p>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: Sicut erat in principio, et nunc, et semper, Et in saecula saeculorum. Amen.</p>
---	---

Budowę motetu *Gaudeamus omnes in Domino* wywiedziono z trzycęściowej formy gregoriańskiego introitu, składającej się ze swobodnej antyfony, wersetu psalmowego, śpiewanego na melodię jednego z ośmiu tonów zbliżonych do tonów psalmowych, oraz z doksologii, śpiewanej na tę samą melodię co wers. Co więcej, melodia chorałowa zarówno w antyfonie, jak i w wersie i doksologii posłużyła jako *cantus firmus* kompozycji. Materiał muzyczny, na którym oparto polifoniczny introit jest przeważnie przytoczony w długich wartościach rytmicznych, choć końcówki fraz w wielu przypadkach rozbudowano o ozdobniki. Interesujący jest fakt, że w kompozycji zastosowano technikę *cantus firmus vagans* – melodia chorałowa w pierwszej części pojawia się w głosie najwyższym, w części drugiej trafia do głosu Bassus, a w części ostatniej wraca do najwyższej partii. Fragmenty drugi i trzeci rozpoczynają się odcinkami imitacyjnymi, wykorzystującymi formułę inicjalną tonu psalmowego. Jest to jednak jedyny przejaw tej techniki w całej kompozycji – głosy kontrapunktujące przez zdecydowaną większość utworu są ukształtowane swobodnie.

Alleluia. Vox exsultationis to werset allelujatyyczny, związany przede wszystkim z mszą odprawianą z okazji dedykacji świątyni. W rękopisach i drukach renesansowych, w których zbierane były zestawy pro-

priów mszalnych, występuje jednak czasem także w kontekście utworów na święto Wszystkich Świętych. Znakomitym tego przykładem może być choćby najbardziej znany zbiór tego typu – *Choralis Constantinus*, przypisywany w całości Heinrichowi Isaacowi. Na uroczystość Wszystkich Świętych przewidziano w nim cztery kompozycje: *Gaudeamus omnes in Domino* (introit), *Alleluia. Vox exsultationis, Principatus, potestates, virtutes* (sekwencja) oraz *Amen dico vobis* (communio)²⁰.

Motet *Alleluia. Vox exsultationis*, który znalazł się w rękopisie Kk I.2 to kompozycja oparta na *cantus firmus*. Tym razem materiał chorałowy został ozdobiony i umieszczony w głosie najwyższym. Co ważne w partiach pozostałych głosów w toku całej kompozycji pojawiają się liczne nawiązania do melodii wyjściowej. Najsilniejszy związek z głosem najwyższym ma Tenor, który miejscami wchodzi z nim w niemal kanoniczne imitacje. Warto dodać, że kopista wpisał głos najwyższy kompozycji w księdze Tenor, a partię Tenoru w księdze Cantus. W rękopisie zostało to zanaczone notatką w księdze Tenor (*Tenorem queras in discanto Alla* — łac. Tenoru szukaj w All[eluj]a Discantu).

Dzięki incipitom utworów wokalnych, dostępnych w internetowej bazie RISM udało się zaobserwować znaczne pokrewieństwa melodyczne motetu *Alleluia. Vox exsultationis* zapisanego w Kk I.2 z jednym z czterech anonimowych opracowań tego tekstu zawartym w księdze chórowej przechowywanej w Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie pod sygnaturą D-Dl Mus.1-D-505²¹. Rękopis ten pochodzi z kościoła św. Anny w Annabergu (Saksonia) i jest datowany mniej więcej na rok 1520. W rękopisie z Saksonii zachowały się jedynie skrajne głosy kompozycji — Cantus i Bassus. Różnice między krótkimi incipitami dostępnymi w bazie RISM i melodiami z rękopisu Kk I.2 nie pozwalają stwierdzić, czy motety z Krakowa i Annabergu to kopie tej samej kompozycji – wątpliwości te rozwieje dopiero pełny wgląd w saksoński rękopis. W poniższym przykładzie przytoczono dostępne fragmenty melodii ze źródła niemieckiego, wraz z analogicznymi fragmentami z rękopisu polskiego.

Omnnes Sancti Seraphin — sekwencja przeznaczona na święto Wszystkich Świętych – oparta jest na zaczerpniętym z chorału gregoriańskie-

²⁰ Por. REINHARD STROM, EMMA KEMPSON, *Isaac, Henricus* w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. Stanley Sadie, London 2001, t. 12, s. 576–590.

²¹ Por. RISM Répertoire International des Sources Musicales, dostępne w Internecie: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit\&curPos=9\&identifier=251_SOLR_SERVER_617336143 (dostęp 2015-09-27) (Identyfikator rękopisu: 211008129).

Alleluia

D-DI Mus. 1-D-505

CANTUS
BASSUS

Kk I.2

CANTUS
BASSUS

Vox exultationis

D-DI Mus. 1-D-505

CANTUS
BASSUS

Kk I.2

CANTUS
BASSUS

PRZYKŁAD 5: Fragmenty motetów *Alleluia. Vox exultationis* z rękopisu D-DI Mus. 1-D-505 i rękopisu Kk I.2

go materiale melodycznym, utrzymanym w długich wartościach rytmicznych. Zastosowano tu technikę *cantus firmus vagans* – umiejscowienie melodii chorałowej zmienia się co odcinek. Głosy kontrapunktujące melodii chorału opracowane są swobodnie ale mało ozdobnie, dlatego faktura *Omnes Sancti Seraphin* jest dość przejrzysta. Budowa odcinkowa kompozycji podporządkowana jest budowie tekstu. Tekst ten, przypisywany Notkerowi Balbulusowi²², składa się z 14 wersów. Wersy od 2 do 13 zestawione są w pary o jednakowej budowie metrycznej i długości, wers rozpoczynający i wers kończący sekwencję są pojedyncze. W polifonicznym opracowaniu, które znalazło się w rękopisie Kk I.2, wykorzystano tylko część tekstu, co ilustruje poniższe zestawienie. Pogrubieniem zaznaczono w nim słowa, które pojawiły się przynajmniej w jednym głosie kompozycji. Reszta tekstu została opuszczona.

1. **Omnes sancti** Seraphin, Cherubin,
throni quoque domiinationesque,
principatus, potestates, virtutes,

2. **Archangeli, angeli!**
Vos decet laus et honores,

²² POR. GUIDO M. DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, t. 53, Leipzig 1911, s. 196–198.

4. **Quos in Dei laudibus**
firmavit caritas,

6. **Ut spiritales pravitates**
vestro iuvarine
vincentes fortiter

8. Vos, quos Dei gratia
vincere terrea

10. **Vos, patriarchae,**
prophetae, apostoli,
confessores, martyres,
monachi, virgines

12. **Nos adiutorium**

14. **Foveat, protegat ut vestrum,**
in die poscimus gaudiorum vestrorum.

Braki tekstu w rękopisie były przyczyną problemów z identyfikacją przeznaczenia liturgicznego kompozycji. To w jaki sposób ów tekst został wykorzystany nasuwa również pewne wątpliwości co do tego, jak *Omnes Sancti Seraphin* powinno być wykonywane. Często właśnie w takich przypadkach mamy do czynienia z praktyką *alternatim* — naprzemiennego wykonywania fragmentów polifonicznych i chorałowych. Jednakże w omawianej sekwencji polifonicznego opracowania doczekał się jeden z wersów nieparzystych. Opracowanie to jest identyczne, jak opracowanie odpowiedniego wersu parzystego. Można więc przypuszczać, że tekstowi obu wersów z pary powinna towarzyszyć ta sama muzyka. Co więcej pominięte wersy 8. i 9. w chorale śpiewane są na tę samą melodię co wersy 4. i 5. Być może i one w zamyśle kompozytora powinny być wykonane polifonicznie.

Braki w tekście kompozycji wpisanym do rękopisu Kk I.2 są dość poważne — poza pominięciem większości wersów nieparzystych w zapisie *Omnes Sancti Seraphin* zabrakło zdecydowanej większości wersu pierwszego, a wers ostatni w całości podpisany jest tylko w Tenorze — w pozostałych głosach umieszczono tylko pierwsze słowo. Na tej podstawie wnioskować możemy, że utwór ten nie był raczej wykonywany w kręgach Katedry Wawelskiej. Świadczą o tym także nieoprawione błędy, które znalazły się w zapisie *Omnes Sancti Seraphin*. Opuszczone wartości rytmiczne, czy niespodziewane dysonanse uniemożliwiałyby poprawne wykonanie tego utworu. Ilustruje to przykład 5., w którym znakiem x oznaczono dysonujące fragmenty.

C
o - nes - que, prin - ci - pa - tus, po - tes - ta - tes, vir - tu - tes. X X

A
ci - pa - tus, po - tes - ta - tes, vir - tu - tes.

T
que, prin - ci - pa - tus, po - tes - ta - tes, vir - tu - tes. X X

B
o - nes - que, prin - ci - pa - tus, po - tes - ta - tes, vir - tu - tes.

PRZYKŁAD 6: Anonim, *Omnes Sancti Seraphin*, t. 11–17

Gaudete iusti to communio, towarzyszące wielu uroczystościom w liturgii kościoła katolickiego. Najczęściej występuje podczas wspomnień więcej niż jednego męczennika. Pojawia się ono także między innymi w mszy na cześć św. Tomasza Apostoła. Czasem jednak, podobnie jak omawiane wcześniej *Alleluia. Vox exsultationis*, można je znaleźć wśród propriów mszalnych na święto Wszystkich Świętych.

Opracowanie, które znalazło się w rękopisie Kk I.2 jest nadzwyczaj lapidarne — w edycji zajmuje 38 taktów, jego wykonanie trwa natomiast zaledwie półtorej minuty. Jest to utwór oparty na chorałowym *cantus firmus*. Melodia wyjściowa została urytmizowana i ozdobiona, co więcej pojawia się na przemian w głosie Cantus i Tenor. Pozostałe głosy poruszają się w kontrapunkcie swobodnym, a jedynym nawiązaniem do melodii *cantus firmus* jest w nich krótka imitacja, pojawiająca się na początku kompozycji.

Przedstawione powyżej krótkie opisy czterech anonimowych kompozycji, związanych z uroczystością Wszystkich Świętych dowodzą, że wspólne przeznaczenie liturgiczne nie jest jedyną cechą łączącą *Gaudeamus omnes in Domino*, *Alleluia. Vox exsultationis*, *Omnes Sancti Seraphin* i *Gaudete iusti*. Wszystkie cztery utwory wykorzystują w podobny sposób melodie zaczerpnięte z chorału gregoriańskiego. Materiał wyjściowy pojawia się nie tylko w głosie realizującym *cantus firmus* – w mniejszym lub większym stopniu wpływa na kształt wszystkich partii. Co więcej, w trzech z czterech przypadków melodia chorałowa wędruje między głosami.

Kolejność, w jakiej utwory te zostały skopiowane do rękopisu Kk I.2 nie jest raczej przypadkowa. Układ introit–werset allelujatyeczny–sekwencja–communio to kolejność typowa dla zestawów propriów mszalnych. Można ją spotkać w zdecydowanej większości z 99 kompletów we wspomnianym już wcześniej zbiorze *Choralis Constantinus* Heinricha

Isaaca (czasem pominięte jest *communio*), ale także w wielu rękopisach i drukach z pierwszej połowy XVI wieku. Zastosowanie tej kolejności w rękopisie Kk I.2 pozwala przypuszczać, że te cztery utwory mogły zostać przepisane z jednego źródła jako całość, przeznaczona na święto Wszystkich Świętych. Wrażenie to potęguje jeszcze fakt, że w roranckim rękopisie, w bezpośrednim sąsiedztwie omawianej grupy znalazły się jeszcze trzy zestawy *propriów* na uroczystości Bożego Narodzenia, Oczyszczenia Najświętszej Maryi Panny oraz Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny.

Jeśli odnalezione powiązania *Alleluia. Vox exsultationis* ze źródłem z Annabergu nie są tylko powierzchowne — wyjaśni to wgląd w saksoński rękopis — można będzie stwierdzić, że utwór ten powstał przed rokiem 1520. Jeśli przyjmemy, że kompozycje na Wszystkich Świętych z rękopisu Kk I.2 powstały jako spójna grupa, datowanie możemy rozszerzyć na pozostałe trzy utwory. Ich cechy muzyczne w żaden sposób nie zaprzeczają tej tezie — współbrzmienia są dość surowe i konwencjonalne, słychać w nich silne zakorzenienie w modalności, zaczerpniętej wraz z melodiami *cantus firmus* z chorału. Traktowanie materiału wyjściowego również nie odbiega od kompozycji z początków XVI stulecia. Naturalnie utwory te nie musiały powstać w tym samym czasie i tym samym kręgu. W XVI wieku powszechnym zjawiskiem było kompilowanie zestawów *propriów* różnego pochodzenia i wydawanie ich drukiem. W ten sposób obok siebie mogły znaleźć się kompozycje twórców włoskich, franko-flamandzkich i niemieckich. Jeśli więc kompozycje na uroczystość Wszystkich Świętych trafiły do rękopisu Kk I.2 z takiej właśnie kompilacji, ich datowanie będzie nieco szersze. Tu jednak pewne ograniczenia narzuca obecność sekwencji w omawianej grupie. Od połowy XVI wieku sekwencje stopniowo znikwały z liturgii kościoła katolickiego. Nie miały wpływ na to zjawisko miały postanowienia Soboru Trydenckiego w sprawie zmian w liturgii. Biorąc wszystko to pod uwagę, należy z pewną dozą ostrożności przyjąć, że *Gaudeamus omnes in Domino*, *Omnes Sancti Seraphin* i *Gaudete iusti* powstały prawdopodobnie przed rokiem 1550.

Omnes Sancti Dei — ostatni utwór na kartach rękopisu Kk I.2 — różni się bardzo wyraźnie nie tylko od pozostałych siedmiu kompozycji związanych z kultem świętych, o których mowa w niniejszym artykule, ale też od wszystkich dzieł zachowanych w źródle. W utworze tym dominuje faktura homofoniczna, udział kontrapunktu swobodnego i imitacji jest wręcz śladowy. Jeśli dodamy do tego sylabiczne traktowanie tekstu, rozdrobnienie formy na ząbające się krótkie odcinki zwieńczone kadencjami, a także częste redukcje obsady do trzech, a czasem nawet do dwóch głosów, okaże

się, że charakter *Omnes Sancti Dei* bliższy jest raczej muzyce świeckiej niż religijnej. Nasuwa się więc przypuszczenie, że utwór ten może być przykładem kontrafaktury. Podejrzenia te wzmaga jeszcze nienajlepsze dopasowanie tekstu słownego do melodii poszczególnych głosów. Niestety poszukiwania ewentualnego pierwowzoru muzycznego jak dotąd nie przyniosły żadnego rezultatu. Jeszcze bardziej problematyczny jest tekst kompozycji. Mimo intensywnych poszukiwań, trwających nieprzerwanie od 2010 roku nie udało się go do tej pory zidentyfikować, ani nawet dopasować do jakiejś uroczystości. Zdradza on powiązania ze znanymi modlitwami wotywnymi oraz tekstami litanijnymi, jednakże są to powiązania powierzchowne, ukryte w konwencjonalnych zwrotach takich jak „orate pro nobis”, „miserere nobis” czy „propitius esto”²³.

* * *

O beatum pontificem, Vir inclite Stanislae i Sancte Sebastiane skomponowano najprawdopodobniej specjalnie dla kapeli rorantystów. Możemy przypuszczać, że było na nie zapotrzebowanie, skoro zostały stworzone tuż przed ważnymi uroczystościami. Powyższe wnioski oraz pewne notatki wykonawcze, takie jak kreski w miejscu zakończenia fraz czy przekreślenia dźwięków synkopowanych, pojawiające się w zapisie wszystkich trzech utworów w rękopisie Kk I.2, dowodzą, że kompozycje Bernardina Terzago i Annibale Orgasa były wykonywane na Wawelu. To z kolei może świadczyć, że w XVII wieku do obowiązków kapeli rorantystów należała także oprawa muzyczna wspomnień niektórych świętych, choć w fundacjach i innych dokumentach katedralnych nie znalazły się żadne zapisy na ten temat. Być może te ponadobowiązkowe występy rorantystów wynikały z dość bliskiej współpracy z kapelą katedralną i były realizowane właśnie w ramach jej działalności. Warto pamiętać, że Orgas i Terzago działali jednocześnie w obu zespołach. Co więcej, w akcie fundacyjnym kapeli katedralnej z 1619 roku pojawia się zapis, że skoro rorantysty w czasie świąt maryjnych uświetniają muzyką polifoniczną nabożeństwa przy głównym ołtarzu, to kapela katedralna powinna im w tym pomagać²⁴. Niewykluc-

²³ Pełny tekst kompozycji: *Omnes Sancti Dei, orate pro nobis. Domine Deus, Per intercessionem beatae Mariae Virginis, et beatorum Archangelorum et Angelorum Veterisque ac Novi Testamenti, Omnium Sanctorum atque Electorum Tuorum, Propitius esto, parce nobis Domine, propitius esto, miserere nobis. Omnes Sancti Dei orate pro nobis.*

²⁴ „A ponieważ na mocy starej fundacji duchowni z kaplicy królewskiej zwani rorantystami w święto Najśw. Panny Marii obowiązani są śpiewać msze w chórze [tj. prezbiterium], zatem dla uzyskania późniejszego współbrzmienia muzyki naszej kapeli

czone, że rorantyści także pomagali członkom kapeli katedralnej w realizowaniu ich obowiązków, właśnie podczas wspomnień świętych.

Cztery utwory anonimowe na uroczystość Wszystkich Świętych to najprawdopodobniej materiał importowany. W zapisie *Alleluia. Vox exsultationis* i *Gaudete iusti* nie ma żadnych poprawek czy adnotacji, nie dowodzi to jednak, że nie kompozycje te nie były wykonywane. Natomiast *Omnes Sancti Seraphin* nie doczekał się raczej realizacji w Krakowie – wspomniany brak znacznych fragmentów tekstu, a także błędy pojawiające się w melodiach, które uniemożliwiłyby wykonanie kompozycji, są na to chyba wystarczającym dowodem. Wyjątkiem w tej grupie jest *Gaudeamus omnes in Domino*. Jak wspomniano wyżej, w XVIII wieku tekst kompozycji został przerobiony przez ówczesnego prepozyta kapeli rorantystów, tak aby można go było wykorzystać podczas uroczystości Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny – jednego ze świąt, podczas których rorantyści śpiewali przy głównym ołtarzu. Nie wyklucza to jednak wcześniejszego wykorzystywania motetu zgodnie z jego pierwotnym przeznaczeniem. Ostatni omówiony utwór, a zarazem ostatni utwór rękopisu Kk I.2 — *Omnes Sancti Dei* — najprawdopodobniej był wykorzystywany przez śpiewaków na Wawelu. Świadczą o tym dwie poprawki, zanotowane w księdze głosu Altus i kreseczka, sygnalizująca koniec słowa w głosie Cantus. Możliwe, że kompozycja ta wykonywana była w oprawie mszy na Wszystkich Świętych – tekst utworu zdaje się na to wskazywać, choć jak już wspomniano, nie został on jeszcze zidentyfikowany i jednoznacznie przypisany do jakiegokolwiek uroczystości.

Obecność tych pięciu utworów w rękopisie Kk I.2 pozwala przypuszczać, że do obowiązków kapeli rorantystów mogło należeć także śpiewanie podczas katedralnej liturgii na Wszystkich Świętych. Jest to jedno z najważniejszych świąt roku liturgicznego, dlatego też niewykluczone, że — choć dokumenty katedralne tego nie potwierdzają — w pewnym momencie rozszerzono zobowiązania kapeli także o oprawę tych uroczystości. Jednakże fakt, że *Gaudeamus omnes in Domino*, *Alleluia. Vox exsultationis*, *Omnes Sancti Seraphin* oraz *Gaudete iusti* powstały w pierwszej połowie XVI wieku, może świadczyć o tym, że utwory te skopiowano do rękopisu Kk I.2 zanim trafił on w ręce rorantystów. Oznacza to, że kompozycje na uroczystość Wszystkich Świętych mogły być wykorzystywane przez pierwotnych użytkowników źródła – wokalnie-instrumentalną kapelę dworską.

dołączają się do nich i razem będą śpiewać”. Za: ANNA SZWEJKOWSKA, *Kapela katedralna w ostatnich latach działalności Gorczyckiego, Grzegorz Gerwazy Gorczycki, studia II*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1990, s. 40.

SUMMARY

In the Wawel Cathedral Archive there is the music manuscript Kk I.2 dated in the first half of the 16th century. It had been used by Rorantists' Chapel since at least 1623. Manuscript contains inter alia 8 pieces related to commemorations of Catholic Church Saints. Three of them were composed by Italian musicians working at the Polish court in the first half of the 17th century – Bernardino Terzago and Annibale Orgas – the rest was copied as anonymous. What is important, in Rorantists' Chapel's Funding Act from 1540 or in any other cathedral document there is no mention that Rorantists were obliged to sing polyphonic music during any Saints-related feasts. This raises the question of whether it were the Rorantists who used these 8 compositions in cathedral liturgy. It is possible that the Italian pieces were sung by Cathedral Chapel (funded in 1619). Anonymous works, on the other hand, could be copied and used by Court Chapel, which moved from Wawel to Warsaw with King Sigismund III Vasa's Court – probably the first users of the manuscript Kk I.2. Apart from trying to answer the questions above the author briefly describes all compositions of interest.

SŁOWA KLUCZOWE: Wawel, rękopis Kk I.2, Kapela Rorantystów, kult świętych, Bernardino Terzago, Annibale Orgas

KEYWORDS: Wawel Royal Castle, manuscript Kk I.2, Catholic Church Saints, Rorantists' Chapel, Bernardino Terzago, Annibale Orgas