

MARCIN SZELEST

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

PSALM DAWIDA I INNE INTAWOLACJE
KONTRAFAKTUR WOKALNYCH W RĘKOPISACH ORGANOWYCH
Z PRZEŁOMU XVI I XVII WIEKU
POWSTAŁYCH NA TERENACH RZECZPOSPOLITEJ

Korpus kontrafaktur utrwalonych w zachowanych szesnasto- i siedemnastowiecznych źródłach muzycznych powstałych na terenach Rzeczypospolitej nie został dotychczas wyraźnie ustalony. W wielu pracach dokonywano identyfikacji pojedynczych utworów lub ich grup umieszczonych w konkretnych rękopisach, wciąż jednak pełna skala zjawiska nie jest znana. Tomasz Jeż określił liczbę kontrafaktur samych madrygałów na ponad sto, przy czym siedemdziesiąt z nich to msze i magnifikaty *ad imitationem*¹. Pozostała liczba około trzydziestu „klasycznych” kontrafaktur, w których oryginalny tekst słowny zastąpiono nowym bez głębszych ingerencji w substancję muzyczną, wydaje się jednak zbyt ostrożnie zaniżona nawet w odniesieniu do madrygału i gatunków pokrewnych, stanowiących istotny, ale nie jedyny rodzaj utworów poddawanych takim modyfikacjom. Badania dotyczące kontrafaktur ogniskowały się przede wszystkim wokół ich genezy i procesu powstawania. Zwracano uwagę na różnice konfesyjne jako ważny czynnik powodujący konieczność dostosowania tekstu literackiego do wymogów teologicznych bądź, szerzej, sprzyjający włączaniu muzyki popularnej do sfery *sacrum* przez zaopatrywanie jej w teksty religijne. Poddawano też analizom relacje między kontrafakturami a ich modelami, szczególnie w zakresie dopasowywania nowego tekstu do istniejącej muzyki i zależności pomiędzy tekstem oryginalnym a wtórnym. Przyjęcie perspektywy intertekstualnej jest jednak możliwe tylko w przypadku kontrafaktur zachowanych w źródłach

1 Tomasz Jeż, „*Contrafacta* of Italian Madrigals in Polish Musical Sources”, w: *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, red. Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, Kraków 2020, s. 154.

wokalnych, w których utrwalano nowy tekst w całości, podpisując go pod nutami poszczególnych głosów.

Szczególną grupę źródeł kontrafaktur tworzą przekazy przeznaczone do wykonania instrumentalnego, w tym przede wszystkim na instrumentach klawiszowych. Zawierają one niemal wyłącznie warstwę muzyczną kompozycji wokalnych, nierzadko silnie przetworzoną przez ornamentację bądź zanotowaną w postaci zredukowanej, a zatem przystosowaną do konkretnych celów i warunków wykonawczych. O tym, że podstawą zapisów instrumentalnych były kontrafakture, dowiadujemy się zazwyczaj z paratekstów. Są to głównie incipity tekstowe i inne inskrypcje tytułowe, w których skrypcy utrwalali dostępne im bądź istotne dla nich informacje pozwalające zidentyfikować dany utwór. Przekazy takie rzadko pozwalają na szczegółową analizę zależności słowno-muzycznych. Nawet w sytuacjach, w których znany jest w całości zarówno tekst oryginalny, jak i wtórny, ten ostatni nigdy nie jest podpisany pod wszystkimi głosami kontrafaktury, zatem próby korelacji słów z muzyką, nawet najbardziej prawdopodobne, należy traktować hipotetycznie. Tam, gdzie wersyfikacja obydwu tekstów okazuje się odmienna, a w podłożeniu tekstu wtórnego pod nutami domyślamy się obecności licznych melizmatów lub oboczności rytmicznych względem wersji oryginalnej, liczba możliwych rozwiązań podczas rewokalizacji wzrasta. Skrajnie trudnym zadaniem jest natomiast próba odnalezienia tekstu wtórnego, w przypadku którego nie znamy nawet incipitu. Niezależnie od naszych dzisiejszych możliwości rozpoznania oryginalnej kompozycji i odtworzenia jej opracowania z nowym tekstem literackim, sformułowania zawarte w inskrypcjach bywają cennymi wskazówkami dotyczącymi sposobów funkcjonowania kontrafaktur w konkretnych środowiskach. Mogą też rzucić światło na proveniencję repertuaru, a co za tym idzie, samego źródła.

Zarysowana tu problematyka intawolacji kontrafaktur wokalnych w źródłach instrumentalnych prezentuje się wyraziście w czterech rękopisach powstałych na przełomie XVI i XVII w. w kolegiach jezuickich na Warmii, Żmudzi i w Inflantach. Są to, w kolejności chronologicznej: 1) rękopis z końca XVI w., sporządzony prawdopodobnie w Braniewie, przechowywany obecnie w Universitetsbibliotek w Uppsali (S-Uu, sygn. Vokalmusik i handskrift 89), zapisany notacją tabulaturową², 2) rękopis sporządzony częściowo w Braniewie, najpewniej przez kilka lat począwszy od roku 1610, a następnie w klasztorze w Oliwie, przechowywany obecnie w Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskijų biblioteka w Wilnie (LT-Va, sygn. F15-284), zapisany

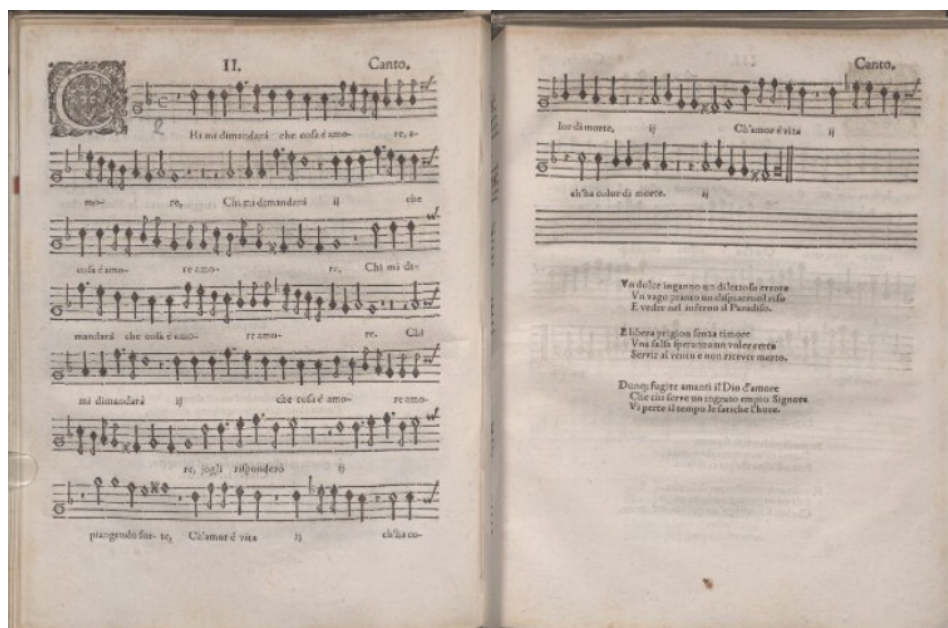
2 Reprodukcyjne źródła w repozytorium cyfrowym Alvin, https://www.alvin-portal.org/alvin/view.js?dswid=8123&searchType=EXTENDED&query=vmhs+89&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22vmhs+89%22%7D%5D%5D&aq=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A209439&c=1#alvin-record%3A209439, dostęp 21 XI 2022.

niemal w całości notacją tabulaturową, zwany tabulaturą braniewsko-oliwską³, 3) rękopis sporządzony w Krożach, w całości lub przynajmniej w znakomitej większości w roku 1618, przechowywany obecnie w Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka w Wilnie (LT-Vu, sygn. F105-67), zapisany w całości notacją menzuralną (intawolatura i partytura), zwany tabulaturą bądź intawolaturą żmudzka⁴, 4) rękopis noszący w inskrypcji proveniencyjnej datę 1620, sporządzony w Rydze, przechowywany obecnie w Universitetsbibliotek w Uppsali (sygn. Vokalmusik i handskrift 88), zapisany w większości notacją tabulaturową, zwany tabulaturą ryską⁵. W polskim piśmiennictwie muzykologicznym źródła tego rodzaju tradycyjnie określa się mianem tabulatur organowych, chociaż w rzeczywistości nie we wszystkich użyto notacji tabulaturowej, a zawarty w nich repertuar można w znacznej części wykonywać na różnych instrumentach klawiszowych. We wszystkich czterech przypadkach problematyka dotycząca kontrafaktur utrwalonych w rękopisach spleta się z różnymi aspektami historii powstania tych źródeł: datowaniem, proveniencją, pracą skryptorów oraz innymi pozycjami lub warstwami zawartego w nich repertuaru.

RĘKOPIS Z KROŹ

W rękopisie z Kroź utrwalono w postaci partytury o układzie kluczy $G_2-C_1-C_3-F_3$ kompozycję pozbawioną tekstu i opatrzoną tytułem *Psalm Dawida*. Jej początek znajduje się na k. 34r; jest to pierwsza karta siódmej składki rękopisu, liczącej dzieśnięć kart (k. 34–43)⁶, która wraz z następną składką, liczącą dwanaście kart (k. 44–55),

- 3 Reprodukcie źródła w repozytorium cyfrowym Musicalia, <http://www.musicalia.lt/aprasas.php?id=13>, dostęp 21 XI 2022, wyd. współczesne: *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, t. 1–3, wyd. Marcin Szelest, Warszawa 2021 (= Fontes Musicae in Polonia C/25/1–3), online: t. 1: <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/07/XXV-TBO-I-www-komplet-1.pdf>, t. 2: <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/07/XXV-TBO-II-www-komplet-1.pdf>, t. 3: <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/07/XXV-TBO-III-www-komplet-1.pdf>, dostęp 21 XI 2022.
- 4 Wyd. faksymilowe: *Liber Organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, wyd. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė, Warszawa 2017 (= Fontes Musicae in Polonia B/2), online: http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2017/12/FMiP_BII_Tabulatura-www.pdf, dostęp 21 XI 2022.
- 5 Reprodukcie źródła w repozytorium cyfrowym Alvin, https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?dswid=8123&searchType=EXTENDED&query=vmhs+88&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22vmhs+88%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A209435&cc=4#alvin-record%3A209435, dostęp 21 XI 2022, wyd. współczesne: *Quarta Tabulatura Collegii Rigensis Societatis Jesu*, wyd. Zofia Chankowska, Warszawa 2021 (= Fontes Musicae in Polonia C/31), online: <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/12/FMP-C-31-Ryga-0821-www.pdf>, dostęp 21 XI 2022.
- 6 Odniesienia lokalizacyjne odwołują się do ołówkowej foliacji dwudziestowiecznej, chyba że zaznaczono inaczej. Istniejące w manuskrypcie foliacje zestawiono ze sobą w *Inwentarzu źródła*, zob.: *Liber Organistarum*, s. 2–27; w kolumnie „Ink pagination” podano jednak informacje niepełne a częściowo błędne w stosunku do stanu faktycznego. Wszystkie uwagi kodykologiczne przedstawiam na podstawie badania rękopisu *in situ* w dn. 15–16 I 2019.



Il. 1. Hans Leo Hassler, *Canzonette a quatro voci ... libro primo*, Nürnberg: Katharina Gerlach 1590, nr 2: *Chi mi dimandarà*. Monachium, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), sygn. 4 Mus.pr. 49#Beibd.3, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00074120?page=6,7>

pierwotnie stanowiła zamkniętą całość. Wewnątrz obydwu składek, również na ich styku, skryptor zapisywał nuty przez rozkład (wyjątkiem są k. 38v–40r, na których wprowadzono niemal wyłącznie utwory jednogłosowe), natomiast na początku i końcu tego segmentu (k. 34r i k. 55v) zapis zamyka się w ramach jednej strony. *Psalm Dawida* kontynuowany jest na rozkładzie obejmującym k. 34v–35r oraz w górnym systemie kolejnego rozkładu (k. 35v–36r), w którym zasygnalizowano końcowe współbrzmienie za pomocą longi z fermatą. W dolnym systemie tego rozkładu rozpoczyna się partyturowy zapis kolejnej kompozycji, której nie towarzyszy żadna inskrypcja tytułowa. Zastosowano tu nieco odmienny układ kluczy ($G_2-C_2-C_3-F_3$), a na początku wprowadzono oznaczenie menzury, którego brak w *Psalmie Dawida*. Utwór ten kontynuowany jest w obydwu systemach na następnym rozkładzie (k. 36v–37r), a ostatnie współbrzmienie ma również wartość longi z fermatą.

W ostatnio opublikowanej pracy Tomasz Jasiński uznał, zapewne ze względu na brak inskrypcji towarzyszącej drugiemu utworowi, że obydwie kompozycje stanowią dwuczęściową całość⁷. Tytuł pierwszej z nich odczytał jako „Psalm 1 Dawida” (z zastrzeżeniem, że widoczna jest tylko dolna część cyfry, a zatem możliwe byłyby tu również cyfry 4 lub 7),

7 Tomasz Jasiński, „Beztekstowy przekaz anonimowego *Psalmu Dawida* w tabulaturze organowej z Kroz. Rekonstrukcja warstwy słownej i próba atrybucji”, *Muzyka* 66 (2021) nr 3, s. 26–56.

w związku z czym zaproponował hipotetyczną rekonstrukcję wersji wokalne utworu z tekstem Psalmu 1 w przekładzie Jana Kochanowskiego. Przyjmując zaś założenie, że zapis źródłowy z tytułem w języku polskim dotyczy dzieła polskiego kompozytora, postawił i szczegółowo uzasadnił tezę, iż „*Psalm Dawida* mógł skomponować Mikołaj Gomółka”⁸. W rzeczywistości w rękopisie z Kroź utrwalono na k. 34v–37r dwa odrębne – przynajmniej oryginalnie – utwory. Pierwszy z nich, opatrzony tytułem *Psalm Dawida*, jest intawolacją canzonetty Hansa Leo Hasslera *Chi mi dimandarà*, drugiej pozycji w jego autorskim druku z roku 1590 (il. 1)⁹. Drugi jest kompozycją instrumentalną Claudia Merula, zachowaną również w czterech innych przekazach (tab. 1).

Tab. 1. Konkordancje utworu instrumentalnego Claudia Merula zapisanego w rękopisie z Kroź

źródło	czas powstania	tytuł utworu	atrybucja
Oksford, Christ Church Library (GB-Och), księgi głosowe, sygn. MSS. Mus. 372–376 (utwór nr 8 zawarty w partesach Mus. 373, Mus. 374, Mus. 375 i Mus. 376) ¹⁰	początek XVII w.	–	Claudio Correggio
Turyń, Biblioteca nazionale universitaria (I-Tn), tabulatura, sygn. Raccolta Foà 3 (k. 45v–47r) ¹¹	koniec lat trzydziestych XVII w.	Canzon 2da	di Ms. Claudio
Braszów, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde (RO-BRbn), tabulatura (fragment), sygn. IV. F. 3 (s. 122) ¹²	początek XVII w.	Fuga	–

8 Ibid., s. 40–54.

9 Hans Leo Hassler, *Canzonette a quatro voci ... libro primo*, Nürnberg: Katharina Gerlach, 1590, RISM A/I H 2335, HH 2335, RISM ID 990026519.

10 RISM ID 800229014. Opis rękopisu w: John Milsom, *Christ Church Library music catalogue*, <http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+372--6&msflag=1#MSTAB>, dostęp 21 XI 2022. Zob. również: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „An Overlooked Fantasia for Instrumental Ensemble by Francesco Maffon. GB-Och MSS Mus. 372–376 as a Vestige of Paweł Działyński’s Diplomatic Mission to England in 1597?”, w: *The Musical Heritage of the Jagellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012, s. 178–180.

11 Wyd. współczesne: Claudio Merulo, *Canzoni d’Intavolatura d’Organo*, wyd. Walker Cunningham, Charles McDermott, Madison 1992 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 90–91), s. 156–158 i komentarz na s. XVI.

12 Péter Király, „Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs-források a 16–17. századból”, *Magyar Zene* 38 (2000) nr 1, s. 75–88. Reprodukcie źródła w repozytorium cyfrowym Endangered Archives Programme: Sammelband enthält 22 Beiträge, u. a. Briefkopien Ungenannter, Lieder u. Noten, Abschrift 1 alten Urkunde (1302, gedruckt im Urkundenbuch, 1 Bd., Hermannstadt 1892, S. 224 f.); Bußgebet (Druck; 1689)..., British Library, EAP040/1/2/5, <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP040-1-2-5>, dostęp 21 XI 2022.

Wiedeń, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz (A-Wm), rękopis na instrumenty klawiszowe, sygn. XIV.714 (k. 86v–87r) ¹³	przełom lat dwudziestych i trzydziestych XVII w.	Fuga: 2: toni	–
---	--	---------------	---

Tytuł *Psalm Dawida* z pewnością sugeruje, że w Krożach śpiewano canzonettę Hasslera do słów polskiego przekładu któregoś z psalmów. Nie jest to przypadek osobniony. Inną canzonettę z tego samego druku Hasslera, *Io son ferito amore* (nr 9), intawolowano w tabulaturze pelplińskiej¹⁴ z incipitem „Niewinność Panie moiej”, wskazującym na Psalm 49 w przekładzie Kochanowskiego¹⁵, i adnotacją „Incerti authoris”. W pochodzącej z kościoła św. Krzysztofa we Wrocławiu tabulaturze, przechowywanej obecnie w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz w wyodrębnionym tzw. „zbiorniku Bohna” (D-B, sygn. Slg Bohn Ms. mus. 101), Samuel Butschky, pastor tej świątyni w l. 1618–38, zapisał na k. 116v–123r szereg opracowań muzycznych z incipitami tekstowymi odnoszącymi się w większości do psalmów w tłumaczeniu Kochanowskiego¹⁶. Ostatnie z nich (k. 122v–123r) opatrzone jest inskrypcją „Dokąd mie | chcesz zapomnieć | auf die Melodey | Herzlich thut mich v[er]lan[ge]n noch einem sehlig[en] | Endt | Psal: 13.”. W tym przypadku mamy do czynienia z kontrafakturą po-

13 Wyd. faksymilowe: *Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS. XIV.714*, wstęp Robert Hill, New York–London 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24).

14 Pelplin, Biblioteka Diecezjalna (PL-PE), Ms. 305, k. 6v–7r (= s. 24–25).

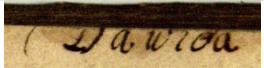

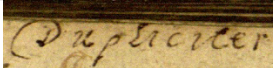
15 Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 162; Tomasz Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej: dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2003, s. 110. Po zidentyfikowaniu przez Gołosa pierwowzoru tej kontrafaktury kolejni badacze usunęli z kanonu dzieł przypisywanych kompozytorom polskim szereg dalszych utworów: opatrzone w tabulaturze Jana z Lublina odnoszonym do Mikołaja z Krakowa monogramem N.C. *Date sinceram moerentibus* (zob.: Barbara Brzezińska, „W kwestii autorstwa motetu *Date sinceram moerentibus*”, *Muzyka* 25 (1976) nr 3, s. 53–65) i *Aleć nade mną Wenus* (zob.: Piotr Poźniak, „Koniec legendy o polskim madrygale”, *Muzyka* 45 (1996) nr 3, s. 59–70; Zofia Dobrzańska-Fabiańska, „Zdzisława Jachimeckiego marzenie o polskim madrygale – *Aleć nade mną Wenus* N.C. i inne włoskie kompozycje madrygałowe w repertuarze *Tabulatury Jana z Lublina*”, w: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Magdalena Dziadek, Kraków 2021, s. 527–545), uważany za utwór Sebastiana z Książa *Cantate Domino* z partesów olkuskich (zob.: Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, s. 14, oraz dalej w niniejszej pracy) oraz *Grates Deo canamus* przypisywany Diomedesowi Cato w drugim tomie tabulatury Johanna Fischera (zob.: Piotr Poźniak, „Nie znany motetu Diomedesa Catona”, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi M. Szwejkowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 125–128).

16 Tomasz Jeż, „Muzyczne opracowania psalmów w tabulaturze z Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu (sygn. 101)”, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Materiały z XXIX Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich 14–15 kwietnia 2000*, red. Ludwik Bielawski i in., Warszawa 2000, s. 61–73; Allen Scott, „Dla Polaków mieszkających wśród nas»: Samuel Butschky i rękopis Bohn Mus. Ms. 101 a życie muzyczne polskiej parafii luterańskiej w początkach XVII wieku”, w: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, red. Anna Granat-Janki i zespół, t. 14, cz. 1, Wrocław 2017, s. 89–99.

dwójną, tekst polski wprowadzono bowiem w miejsce słów Christopa Knolla, które zastąpiły świecki tekst pieśni Hasslera *Mein Gmüth ist mir verwirret* z jego autorskiego druku z roku 1601 (nr 24)¹⁷. Słowa Psalmu 6, również w przekładzie Kochanowskiego, z incipitem tekstowym „Czasu gniewu i czasu twei zapalczywosci”, podpisano natomiast pod nutami jednego z utworów zachowanych w późnoszesnastowiecznych tzw. partesach olkuskich (Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka [PL-Wu], sygn. 7.41.5.14, nr 17)¹⁸; nie odnotowano dotychczas, że za materiał muzyczny posłużyła w tym przypadku pięciogłosowa chanson Orlanda di Lasso *Ardant amour* (LV 96), po raz pierwszy ogłoszona drukiem w zbiorze z roku 1565 (nr 4)¹⁹.

W świetle zidentyfikowanych dotąd kontrafaktur wydaje się, że na przełomie XVI i XVII w. w środowiskach polskojęzycznych chętnie kojarzono muzykę słynnych kompozytorów zachodnioeuropejskich, oryginalnie pisaną do tekstów świeckich i utrzymaną w gatunkach takich jak canzonetta, Lied czy chanson, z tekstami psalmów w przekładzie Jana Kochanowskiego. Jest więc bardzo prawdopodobne, że w przypadku *Psalmu Dawida* właśnie w *Psalterzu Dawidowym* powinniśmy poszukiwać zaginionej warstwy słownej. Błędne jest jednak założenie Tomasza Jasińskiego, iż pomiędzy słowami inskrypcji tytułowej znajduje się dolny fragment cyfry, który pozwala zredukować możliwości wyboru do zaledwie trzech psalmów. Kreska widoczna na reprodukcji nie stanowi odrębnego znaku, a jedynie początkowy wąs litery „D”, ucięty na szczycie i przez to pozbawiony połączenia z główną częścią litery (zapisane wcześniej składki papieru ewidentnie przycięto podczas oprawy rękopisu); całość takiej litery można zobaczyć w tym samym segmencie rękopisu na k. 40v, a także na pierwszej stronie (k. 56r) kolejnego segmentu (tab. 2).

Tab. 2. Litera „D” w rękopisie z Kroź

k. 34r	k. 40v	k. 56r
		

Nie sposób zatem stwierdzić, czy rzeczywiście chodzi o Psalm 1, tym bardziej, że przedstawione tu ustalenia falsyfikują argument w postaci melodii tego psalmu z kancjonału Artomiusza, która miałaby służyć jako *soggetto della cantilena* dla kompozytora *Psalmu Dawida*²⁰, a niewielkie zmiany rytmiczne względem oryginalnej wersji Hasslera, wprowadzone w pierwszym odcinku, nie są na tyle wyraziste, aby

17 Hans Leo Hassler, *Lustgarten neuer teutscher Gesäng: Balletti, Galliarden und Intraden mit 4. 5. 6. und 8. Stimmen componiert*, Nürnberg: Paul Kauffmann, 1601, RISM A/I H 2340, RISM ID 990026524.

18 Mirosław Perz, „Rękopiśmienne partesy olkuskie”, *Muzyka* 14 (1969) nr 2, s. 38 i 43.

19 *Dixsetieme livre de chansons a quatre & à cinq parties par Orlande de Lassus, & autres auteurs*, Paris: Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1565, RISM B/I 1565⁹, RISM ID 993120383.

20 T. Jasiński, „Beztekstowy przekaz”, s. 28.

mogły pomóc w wyborze konkretnego tekstu polskiego²¹. Nie można też wykluczyć, że canzonettą norymberskiego organisty posługiwano się w Krozach jako swoistą matrycą muzyczną, do której można było stosunkowo łatwo dopasować słowa różnych psalmów; tytuł *Psalm Dawida* odpowiadałby w pełni takiej funkcji utworu. Nasuwa się tu ostrożna analogia z utrwalonymi w tabulaturze S-Uu vmhs 89 opracowaniami muzycznymi, które ewidentnie miały służyć do śpiewania poezji ujętej w strofy safickie; dwa z nich pozbawione są incipitów tekstowych, natomiast we wszystkich inskrypcjach wskazano na charakterystyczny schemat wersyfikacyjny, podkreślając tym samym wielofunkcyjność warstwy muzycznej²². Trzeba jednak dodać, że opracowania te są, jak się wydaje, niemal zupełnie sylabiczne i homorytmiczne, co odróżnia je zasadniczo od znacznie bardziej kunsztownej kompozycji Hasslera, stworzonej do tekstu o układzie wersów niewystępującym w polskiej poezji.

Nie można również ustalić, czy canzonę Claudia Merula traktowano w kroskim kolegium jako drugą część *Psalmu Dawida*. Obydwa utwory łączy wspólna tonacja i bezpośrednie sąsiedztwo w źródle, a brak inskrypcji tytułowej przy drugiej kompozycji zdaje się sugerować, iż skryptor nie potrzebował żadnej informacji dotyczącej identyfikacji tego utworu. Być może jednak do takiej informacji nie miał dostępu lub zapomniał ją zanotować (w całym rękopisie dużą liczbę inskrypcji tytułowych wprowadzono z pewnością po wykonaniu zapisu nutowego). Przeciwno łączeniu obydwu utworów świadczyłaby natomiast zmiana klucza w głosie altowym oraz raczej niewokalny charakter melodyki tematu canzony, w której zresztą typowe dla muzyki instrumentalnej kontrasty rytmiczne między głosami utrudniają w wielu miejscach logiczne podłożenie jakiegokolwiek tekstu. Nie są to jednak argumenty, które pozwalałyby jednoznacznie odrzucić ewentualność śpiewania tej kompozycji, bowiem dwukierunkowa wymiennność repertuaru pomiędzy medium wokalnemu a instrumentalnym, o której będzie mowa w dalszej części pracy, była aż do początków XVII w. zjawiskiem szeroko rozpowszechnionym.

Identyfikacja utworów Hansa Leo Hasslera i Claudia Merula w rękopisie z Kroż fałszyfikuje wprawdzie hipotezę o odkryciu oryginalnej „kompozycji motetowej w ję-

21 Ze względu na stosunkowo wysoki stopień skażenia tekstu w rękopisie z Kroż wydaje się wątpliwe, aby podstawą tego odpisu był pierwodruk canzonetty Hasslera. W stosunku do *Psalmu Dawida* pierwodruk wykazuje następujące warianty (lista odnosi się do przekazu w rękopisie, natomiast numeracja taktów do transkrypcji Tomasza Jasińskiego, „Beztekstowy przekaz”, s. 31–34; w taktach liczone są kolejne znaki – nuty i pauzy): 2. A; zamiast 3–4: półnuta; 5. C; zamiast 2: dwie ósemki; 10. A; zamiast 2: dwie ósemki; 17. C; zamiast 2: dwie ósemki; 17. T; przed 3: brak bemola; 17. B; przed 1: bemol; po 19. w pierwodruku rozpisana repetycja; 20. w pierwodruku brak tego taktu (włącznie z materiałem głosu A); 21. T; przed 2: brak krzyżyka; 27. A; przed 1: krzyżyk; 28. T; przed 1: krzyżyk, 1: półnuta, po 1: ćwierćnuta z kropką *b* (bez powtórzenia krzyżyka), 2: ósemka; 29. T; przed 2: krzyżyk; 33. A; przed 2: brak krzyżyka; 34. C; przed 1: krzyżyk; 39. C; zamiast 2–3: półnuta; 44. T; 1: *b*; 45. T; przed 1: krzyżyk; 48. T; 2: *b*; 53. A; 3: *f*¹; 54. A; przed 1: bemol; 55. T; przed 1: krzyżyk; 55. B; 1: *g*.

22 Są to następujące zapisy: *Saphicum carmen* (k. 6r), *Pro Versu Sapphico* (k. 15r, wpis niedokończony) oraz *O Pater sancte car[men] Sapphicu[m]* (k. 112r).

zyku polskim²³ i pozostawia nierozwiązaną kwestię ich praktycznego wykorzystania w żmudzkiem kolegium, ale otwiera nowe perspektywy badań i interpretacji samego źródła. Rozpatrywano je dotychczas niemal wyłącznie w kontekście zawartych w nim unikatowych kompozycji z atrybucjami odnoszącymi się do Adama z Wągrowca i Vincenza Bertolusiego²⁴, tymczasem ów krąg twórców i odniesień należy znacząco poszerzyć. W umieszczonej na k. 94v–95r kompozycji, opatrzonej niewyjaśnioną dotąd inskrypcją (tytułem?) „Łobzokie” i atrybucją „Xzędza” (czyli, jak z kontekstu całego rękopisu wynika, Adama z Wągrowca), końcowy odcinek w metrum parzystym jest tożsamy z imitacją otwierającą madrygał Giovanniego Pierluigiego da Palestrina *Vestiva i colli*²⁵, w niewielkim tylko stopniu ozdobioną przez intawolatora. Anonimowo zapisana na k. 49v–51r *Ricercata quarti toni* okazuje się natomiast utworem zaczerpniętym z autorskiego druku Francesca Uspera *Ricercari et arie francesi*²⁶, w którym figuruje jako *Ricercar Secondo*. O ile canzona Claudia Merula należała do utworów stosunkowo chętnie odpisywanych w Europie Środkowej, druk canzonett Hasslera znano w różnych ośrodkach Rzeczypospolitej, a madrygał Palestriny był jedną z najśłynniejszych kompozycji w tym gatunku (utrwaloną również w postaci stosunkowo licznych kontrafaktur – zob. niżej), o tyle obecność w rękopisie z Kroź pojedynczego ricercaru z niszowej publikacji Uspera jest zaskakująca²⁷. Być może nieprzypadkowo znalazł się on w tym samym segmencie źródła, w którym oprócz *Psalmu Dawida* umieszczono m.in. dwa utwory kontrapunktyczne Bertolusiego²⁸. Wszystkie te kompozycje – canzonetta Hasslera, canzona Claudia Merula, fantasia i ricercar Bertolusiego, ricercar Uspera, a także anonimowy ricercar oparty na temacie *la sol fa re mi*²⁹ i również pozbawiona atrybucji intawolacja pięciogłosowego

23 T. Jasiński, „Beztekstowy przekaz”, s. 38.

24 Jurate Trilupaitiene, „Nieznaný XVII-wieczny rękopis z Kroź”, *Muzyka* 42 (1993) nr 1, s. 97–102; Jūratė Trilupaitienė, *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*, Vilnius 1995, s. 145–147; Mirosław Perz, „Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)”, *Muzyka* 45 (1996) nr 3, s. 3–18; Adam z Wągrowca SOCist († 1629), *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms LT-Vn 105–67)*, wyd. Irena Bienkowska, Mirosław Perz, Warszawa 1999. Podejścia tego nie zmieniała zasadniczo ani pełna poważnych błędów edycja licznych utworów, w tym anonimowych, w tomie *Klavirynė XVII amžiaus Lietuvos muzika. Lithuanian Keyboard Music of the Seventeenth Century*, wyd. Jūratė Trilupaitienė, Vilnius 2004, s. 34–112, ani wstęp do wydania *Liber Organistarum*, zatytułowany „Jeszcze jedno spojrzenie na *Tabulaturę z Kroź*” (s. V–XIII), w którym nie podjęto próby zidentyfikowania utworów pozbawionych atrybucji i nie przedstawiono zadowalającej analizy repertuaru zawartego w rękopisie.

25 *Il Desiderio, secondo libro de madrigali a cinque voci, de diuersi Auttori*, Venezia: Gerolamo Scotto, 1566, RISM B/I: 1566³, RISM ID 993120404 (nr 6).

26 Francesco Usper Sponga, *Ricercari et arie francesi a quattro voci*, Venetia: Giacomo Vincenti, 1595, RISM A/I U 114, RISM ID 990065018.

27 Według bazy RISM druk ten zachował się tylko w dwóch egzemplarzach (w tym jednym niekompletnym); nie zarejestrowano dotąd rękopiśmiennych kopii żadnego z zawartych w nim utworów.

28 Są to *Fantasia Di Barto V. secundo Tono* (k. 40v–42r, wyd. współczesne: J. Trilupaitienė, *Jėzuitų muzikinė*, s. 209–211) i *Ricercata del Primo Tono di: Vin: Bartho*: (k. 41v–44r, wyd. współczesne: Anna i Zygmunt Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, Aneks II, opr. Aleksandra Patalas, s. 359–361).

29 *Ricer. 4. T.* (k. 43v–44r i dokończenie na k. 37v–38r).

utworu wokalnego³⁰ – zostały zapisane w formacie partyturowym. Poza omawianym segmentem pojawia się on tylko w poprzedzającej go niekompletnej składce (zakończenie niezidentyfikowanego ricercaru)³¹ oraz w ostatniej zachowanej składce rękopisu (dwie anonimowe kompozycje: *Ricercaata Tertj Toni*, k. 100r–102r, oraz niekompletnie zachowana *Ricercaata tertj toni*, k. 102r–103v)³². Styl kontrapunktyczny utworów utrwalonych w partyturach, sam w sobie dość zróżnicowany, znacząco odbiega od jednolitego stylu dzieł kontrapunktycznych Adama z Wągrowca (w tym, co wydaje się istotne, od jego czterech ricercarów, zapisanych, podobnie jak pozostałe jego dzieła, w formacie intawolatury) i licznych pozostałych utworów anonimowych o charakterze canzony (czy też, w nomenklaturze Adama, „fantasii”, jednak zasadniczo różnych od *Fantasii* Bertolusiego). Możliwe, że ów partyturowy zestaw kompozycji kontrapunktycznych został, przynajmniej w jakiejś części, przywieziony do Polski właśnie przez Bertolusiego; druk Uspera ukazał się w Wenecji w roku 1595, w którym urodzony w Murano organista najprawdopodobniej przybył do Rzeczypospolitej³³. Być może nieprzypadkowo właśnie jego dwa utwory jako jedyne w całym segmencie zostały wyposażone w atrybucje kompozytorskie.

Śladem polskiej twórczości w rękopisie z Kroź jest natomiast anonimowy utwór *Surrexit Dominus*, utrwalony na k. 53v–54r. Stanowi on wariant kompozycji *Surrexit Dominus valete luctus* zapisanej na k. 70v–71r tabulatury Jana z Lublina³⁴, a zatem znanej już w latach czterdziestych XVI wieku. Utwór ten umieszczono również w tabulaturze S-Uu vmhs 89 (k. 20v, *Surrexit Dominus 4 Vocum*), oraz, w znacznie zniekształconej postaci, w pochodzącej z końca XVII stulecia tabulaturze warszawskiej

30 *Surrexit Christ[us] hodie 5 Vo*: (k. 51v–52r).

31 Składka szósta, z której zachowały się tylko skrajne karty (k. 32–33) tworzące całość, liczyła pierwotnie osiem kart, o czym świadczą ślady oryginalnej foliacji (na k. 32 pierwotny numer nie jest widoczny, ale na k. 29r zapisano atramentem numer 34, zatem k. 32 powinna nosić numer 37; na k. 33r umieszczono atramentem numer 44).

32 Składka trzynasta obejmuje k. 96–103; k. 99v, poprzedzająca pierwszy z dwóch ricercarów, zawiera siedem niezapisanych pięciolinii, a ricercar rozpoczęty na k. 100r notowany jest na kolejnych kartach przez rozkład. W drugim ricercarze, również pisany przez rozkład, nie zachowała się prawa strona ostatniego rozkładu. Mogła ona być stroną recto pojedynczej, doklejonej karty lub pierwszej karty następnej, niezachowanej składki.

33 Franco Colussi, „Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra cinque e seicento”, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia 2012, s. 119, przyp. 74; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007, s. 156; do zamieszczonej tam listy kompozycji Bertolusiego należy dodać *Conzon I. toni*, utwór zachowany w rękopisie A-Wm XIV.714, k. 121v–122r, z atrybucją „Vin: Bertoloy”.

34 Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie (PL-Kp), Ms. 1716; edycja faksymilowa: *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, wyd. Krystyna Wilkowska-Chomińska, Warszawa 1964 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria B), s. 196–197; wydanie współczesne: *Tabulatura Joannis de Lublin. Repertuar*, t. 1, *Utwory liturgiczne i inne religijne*, wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Warszawa 2021 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria B), s. 295–296.

(s. 112–113: *Surrexit Dominus*)³⁵, a w jednym z siedemnastowiecznych rękopisów wawelskiego kolegium rorantystów zapisano opartą na nim mszę wielkanocną³⁶. Tekst słowny w wersjach wokalnych, zachowanych w kancjonałach Piotra Artomiusza począwszy od edycji z roku 1587³⁷, w czterech najwcześniejszych, pochodzących z przełomu XVI i XVII w. kancjonałach benedyktynek ze Staniątek³⁸ oraz w rękopisach ze zbiorów benedyktynek z Sandomierza (1721 i 1750)³⁹ i bernardynów z Radomia (przełom XVII i XVIII w.)⁴⁰, jest wariantem pieśni wielkanocnej autorstwa Andrzeja Krzyckiego (1483–1537)⁴¹. Ta niepozorna, anonimowa *cantio* utrzymywała się zatem w repertuarze polskich zespołów kościelnych przez ponad dwieście lat, podobnie jak opracowanie *Spiritus Sancti gratia*, o którym będzie mowa w dalszej części pracy.

TABULATURA S-UU VMHS 89

Tabulatura S-Uu vmhs 89 jest niemal nieobecna w piśmiennictwie muzykologicznym. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest najprawdopodobniej brak karty tytułowej oraz jakichkolwiek bezpośrednich wskazówek dotyczących proveniencji rękopisu. Gunnar Larsson wiązał go hipotetycznie z kolegium jezuickim w Braniewie lub, co

35 Źródło to znane jest obecnie wyłącznie w postaci kopii Czesława Sikorskiego z odpisu sporządzonego przez Adolfa Chybińskiego: Poznań, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Specjalnych, Pracownia Zbiorów Muzycznych (PL-Pu), sygn. 7919/II, zob.: Marcin Szelest, „Warszawska tabulatura organowa: perspektywy edycji zaginionego źródła”, *Muzyka* 60 (2015) nr 3, s. 117–146.

36 Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), Kk.I.10: *Missa alia Paschalis Super Surrexit D[omi]nus Valet Luct[us]*, RISM ID 1001154103.

37 [Piotr Artomiusz], *Cantional; albo Piesni Duchowne...*, Toruń: Melchior Nering, 1587, k. F20r–G1v, zob.: *Cantional albo piesni duchowne, Thorn 1587*, wyd. Günter Kratzel, Frankfurt am Main 1980 (= *Symbolae Slavicae* 10), „Einleitung”, s. 22.

38 Staniątki, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p.w. św. Wojciecha (PL-STAb), kancjonał A, k. 40v–41r, kancjonał B, k. 59v–60r, kancjonał C, k. 55v–56r, kancjonał D, k. 43v–44r, zob.: *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru ss. benedyktynek w Staniątkach*, red. Marcin Konik, Kraków 2016, s. 253–274; skany kancjonałów staniąteckich: <http://staniatki.studiokropka.pl/mbp/#/search?collectionid=10>, dostęp 21 XI 2022.

39 Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna (PL-SA), L 1642[b], RISM ID 1001066434, L 1644, RISM ID 1001072323.

40 Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna (PL-SA), L 1684, RISM ID 1001091514, zob.: Grzegorz Trościński, „Kancjonał radomskich bernardynów ze zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Z dziejów zasobu pieśni religijnych polskich franciszkanów obserwantów”, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. Magdalena Kuran, Katarzyna Kaczor-Scheidler, Michał Kuran, Łódź 2013, s. 105–128, https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2016/04/Kuran_ebook.pdf, dostęp 21 XI 2022.

41 *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, t. 1, *Teksty i komentarze*, opr. Mirosław Korolko, Warszawa 2001, s. 293; wbrew sugestii zawartej na s. 26 nie jest pewne, czy hymn ten wchodził w skład wydanego w krakowskiej oficynie Floriana Unglera w roku 1535 (nie 1525, jak podają autorzy) zaginionego tomu, którego pełny tytuł brzmiał *Cantica sacra, Carmine Sapphico*, zob.: *Janociana, sive clarorum atque illustrium Poloniae auctorum maecenatumque memoriae miscellae*, wyd. Samuel Theophilus Linde, t. 3, Warszawa 1819, s. 69; *Andreae Cricii Carmina*, wyd. Casimirus Morawski, Kraków: Typis Universitatis Jagellonicae, 1888, s. 8.

uważał za bardziej prawdopodobne, w Wilnie⁴². Jan Olof Rudén uznał, że pochodzi on z Braniewa, nie odwołał się jednak do żadnych argumentów ani literatury⁴³. Agnieszka Leszczyńska nie włączyła tej tabulatury do katalogu zachowanych muzykaliów kolegium braniewskiego; jej zdaniem brak inskrypcji własnościowej, rodzaj papieru i repertuaru „raczej wyklucza” związku rękopisu z Braniewem⁴⁴. Jednak, przy braku innych wskazówek, to właśnie przede wszystkim badanie repertuaru może przybliżyć nas do ustalenia proveniencji źródła, przy czym zadania tego nie ułatwia fakt, iż w bazie RISM skatalogowano je na podstawie inwentarza Larssona, w którym kilka kompozycji zostało przeoczonych, szereg tytułów błędnie odczytanych, a mała liczba identyfikacji utworów pozbawionych atrybucji odzwierciedla możliwości badawcze sprzed sześćdziesięciu lat⁴⁵. W poprzednich pracach wskazywałem na szereg unikatowych konkordancji, które wiążą tabulaturę S-Uu vmhs 89 z nieco młodszą od niej tabulaturą braniewsko-oliwską⁴⁶. Ów trop wydają się potwierdzać dalsze ustalenia, dotyczące przede wszystkim kontrafaktur i powiązanej z nimi wymienności repertuaru między medium wokalnym i instrumentalnym.

Już Larsson zauważył w omawianej tabulaturze zapisy *laudi spirituali*, co skłoniło go do wyrażenia przypuszczenia, iż jeden z jej skryptorów mógł pochodzić z Italii⁴⁷. Chodzi o pięć utworów zanotowanych na k. 3r oraz 7r, które okazały się odpisane, najprawdopodobniej bezpośrednio, z druku laud wydanego w Wenecji w roku 1580⁴⁸ (zob. tab. 3). W tabulaturze utrwalono pełną, czterogłosową fakturę włoskich pieśni (z wyjątkiem *Giesù clement' e pio*, z której zapisano tylko skrajne głosy, pozostawiając miejsce na głosy środkowe), ich incipity tekstowe, a także numery stron oraz, w trzech przypadkach, numery porządkowe utworów w pierwodruku. Incipity

42 Gunnar Larsson, *Studier i Rigas musikhistoria under polska tiden (1582–1621)*, Uppsala Universitet 1961 (praca licencjacka), s. 49–51.

43 Jan Olof Rudén, *Music in Tablature. A Thematic Index with Source Descriptions of Music in Tablature Notation in Sweden*, Stockholm 1981, s. 80 (= Musik i Sverige 5).

44 Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu*, Warszawa 2021 (= Fontes Musicae in Polonia A/5), s. 12, <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/04/FMiP-AV-Braniewo-druk.pdf>, dostęp 21 XI 2022.

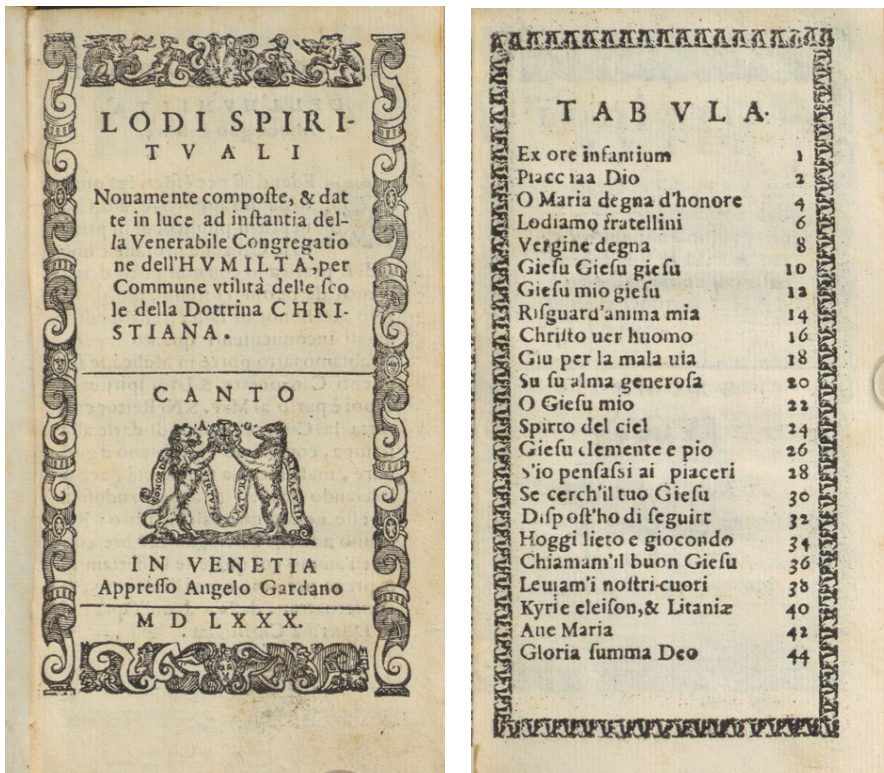
45 G. Larsson, *Studier i Rigas musikhistoria*, aneks 3, s. 1–3.

46 Marcin Szelest, „The Repertoire of the Braunsberg/Oliva Organ Tablatures and its Sources”, w: *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jez, Warszawa 2018 (= Fontes Musicae in Polonia B/3), s. 178–183; *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, t. 1, s. 34 oraz inwentarz na s. 65–118.

47 G. Larsson, *Studier i Rigas musikhistoria*, s. 50.

48 *Lodi spirituali novamente composte, et datte in luce ad instantia della Venerabile Congregazione dell' Humiltà, per commune utilità delle scole della Dottrina Christiana*, Venezia: Angelo Gardano, 1580, RISM B/I 1580⁶, RISM ID 993120685. Opis i inwentarz druku wraz z incipitami muzycznymi zob.: Giancarlo Rostirolla, „Laudi e canti religiosi per l'esercizio spirituale della Dottrina cristiana al tempo di Roberto Bellarmino”, w: Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin, Oscar Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma 2001 (= Studi, Cataloghi e Sussidi dell'Istituto di Bibliografia Musicale 6), s. 368–375. Reprodukcje źródła w bibliotece cyfrowej Österreichische Nationalbibliothek, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_50930&order=1&view=SINGLE, dostęp 21 XI 2022.

tekstowe wskazują jednak, że skryptor nie władał dobrze językiem włoskim, ograniczył je bowiem do jednego lub dwóch słów, a dwukrotnie zamiast włoskiej formy „Giesu” zapisał jej łaciński odpowiednik „Jesu”. Odpisywał je też zapewne z indeksu zamieszczonego na końcu każdej księgi głosowej pierwodruku, w którym podano odniesienia do numerów stron (il. 2); wydaje się nieprzypadkowe, że zamiast incipitu laudy *O Giesu mio*, dwunastej w kolejności i rozpoczynającej się na stronie 22, kopista zapisał pierwsze słowa laudy *Gesu mio Giesu*, umieszczonej na stronie 12. Intawolacje są niemal bezbłędne, jeśli pominąć typowe dla zapisów tabulaturowych rozbicia wartości rytmicznych wykraczających poza jednostkę o długości *semibrevis*. Skryptor wiernie skopiował akcydencje obecne w druku, dodając tylko kilka własnych, a opuszczając nawet podwyższenie dźwięku prowadzącego w formule kadencyjnej tam, gdzie w weneckiej edycji krzyżyk nie został powtórzony ze względu na bliskość nut o tej samej wysokości. Odzwierciedlił też w tabulaturze oznaczenia repetycji w *Giesù clement' e pio*.



Il. 2. *Lodi spirituali nouamente composte...*, Venezia: Angelo Gardano, 1580, głos Canto: karta tytułowa i indeks utworów. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), sygn. SA.76.E.60, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_50930&order=1&view=SINGLE

Tab. 3. Intawolacje włoskich laud w tabulaturze S-Uu vmhs 89

tabulatura S-Uu vmhs 89		<i>Lodi spirituali</i> (Wenecja 1580)		
karta	inskrpcja tytułowa	numer porządkowy	strona	incipit tekstowy
3r	44 <i>Gloria</i>	23	44	„Gloria summa Deo”
3r	12 22 <i>Giesu mio</i>	12	22	„O Giesu mio Redentore”
7r	32 <i>Dispost</i>	17	32	„Dispost’ ho di seguirti”
7r	6 10 <i>Jesu</i>	6	10	„Giesu, Giesu, Giesu”
7r	26 <i>Jesu clement:</i>	14	26	„Giesu cleme[n]t’ e pio”

Wenecki druk *Lodi spirituali*, przeznaczony do użytku w szkołach doktryny chrześcijańskiej⁴⁹, należy ewidentnie do tradycji jezuickiej⁵⁰, znaczną część tekstów czerpie bowiem z wcześniejszych publikacji wydanych pod egidą Towarzystwa Jezusowego. Muzyka, skomponowana przez anonimowego autora lub autorów, jest natomiast całkowicie nowa⁵¹. Większość utworów, jak się wydaje, nie została wykorzystana w żadnym późniejszym wydaniu laud; jednym z nielicznych wyjątków jest kompozycja do słów wiersza *Giesú clement’ e pio*, którą począwszy od druku z roku 1589, również jezuickiego, wiązano z tekstem *Spirito Sant’ amore*⁵². Odpis aż pięciu utworów w tabulaturze S-Uu vmhs 89 stanowi prawdopodobnie jedyne świadectwo recepcji w Europie północno-wschodniej weneckiego wydania, które zachowało się tylko w jednym egzemplarzu⁵³. Recepcję tę należy prawdopodobnie wiązać z działalnością jezuitów. Znamienny jest bowiem fakt, iż dwie z pięciu laud, znanych skryptorowi tabulatury S-Uu vmhs 89 z oryginalnego druku, pojawiają się również – w identycznych czterogłosowych opracowaniach, wykazujących tylko bardzo drobne warianty tekstu muzycznego – w pochodzącej z drugiej dekady XVII w. tabulaturze braniewsko-oliwskiej, a dokładnie w jej części powstałej najprawdopodobniej w Braniewie, z incipitami tekstowymi w języku niemieckim (zob. tab. 6). Lauda *Dispost’ ho*

49 Na temat śpiewania laud jako części metody katechizacji w dobie potrydenckiej oraz szkół doktryny chrześcijańskiej zob.: Marek Bebak, „Potrydenckie wielogłosowe laudy włoskie i nieznaną druk z krakowskiego klasztoru trynitarzy”, w: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Magdalena Dziadek, Kraków 2021, s. 213–217, oraz przywoływana tam literatura.

50 T. Frank Kennedy, „Some Unusual Genres of Sacred Music in the Early Modern Period: the Catechism as a Musical Event in the Late Renaissance – Jesuits and «Our way of proceeding»”, w: *Early Modern Catholicism. Essays in Honour of John W. O’Malley, S.J.*, red. Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel, Toronto 2001, s. 264–279.

51 G. Rostirolla, „Laudi e canti”, s. 368.

52 *Lodi devote per uso della dottrina christiana*, Genoa: Girolamo Bartoli, 1589, RISM B/I 1589³, RISM ID 993120875, s. 42–43; podane w bazie RISM miejsce publikacji (Genewa) jest błędne. Reprodukcja źródła w repozytorium cyfrowym Google Books: https://books.google.pl/books?id=CbRPQjfkqVAC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, dostęp 21 XI 2022. G. Rostirolla („Laudi e canti”, s. 394), nie odnotowuje tej kontrafaktury.

53 Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn) Musiksammlung, sygn. SA.76.E.60.

di seguirti otrzymała w niej incipit „Jesu König der Ehren”⁵⁴, natomiast lauda *Giesu, Giesu, Giesu* – incipit „Jesu Fronleichnam schon, warhafftiger Gottes Sohn”⁵⁵. Pieśni *Jesu König der Ehren* oraz *Jesu Fronleichnam schon* zostały następnie wydrukowane w braniewskim śpiewniku *Himmlischer Harffenklang*, którego drugie (i jedyne dziś znane) wydanie ukazało się w roku 1639⁵⁶. Zawarta tam melodia pieśni *Jesu Fronleichnam schon*⁵⁷ bez wątpienia jest silnie już zniekształconą, przystosowaną do jedno-głosowego śpiewu wersją włoskiej laudy (zob. przykł. 1), natomiast pieśń *Jesu König der Ehren*⁵⁸ zamieszczono bez melodii, ale z uwagą „In gewöhnlichen Tohn”. Adnotacja ta świadczy, że melodia była w Braniewie dobrze utrwalona, można więc przypuszczać, że i ona wywodziła się z laudy zapisanej ponad dwadzieścia lat wcześniej w tabulaturze braniewsko-oliwskiej z niemieckim incipitem tekstowym. Obydwie kontrafaktury nie są znane z innych źródeł, a pieśni *Jesu König der Ehren* i *Jesu Fronleichnam schon* nie pojawiają się w żadnym innym zachowanym śpiewniku. Wydaje się zatem, iż fakt ich umieszczenia w zbiorze *Himmlischer Harffenklang* wynikał ze szczególnego splotu okoliczności: prawdopodobnie na początku XVII w. w kolegium jezuickim w Braniewie napisano teksty niemieckie do dwóch włoskich laud, których muzyka musiała być szczególnie atrakcyjna i lubiana, a następnie, w wersjach jedno-głosowych, weszły one do lokalnego repertuaru pieśni kościelnych, nie zyskując jednak szerszej recepcji. Ograniczony do Warmii zasięg znajomości tych utworów wskazuje, iż tabulatura S-Uu vmhs 89, w której utrwalono intawolacje oryginalnych laud wkrótce po ich publikacji w Wenecji, pochodzi zapewne z tego samego regionu i powstała w ośrodku utrzymującym żywe, prawdopodobnie bezpośrednie kontakty z Italią.

54 Tabulatura braniewsko-oliwska, k. 67r; zob.: *Tabulaturae braunsbergenses-olivenses*, t. 2, nr 146.

55 Tabulatura braniewsko-oliwska, k. 94v–95r; zob.: *ibid.*, t. 2, nr 188.

56 *Himmlischer Harffenklang. Das ist Catholische außserlesene Kirchengesäng nach den fürnembsten Feyer-tagen und Jahrzeiten gestellet und verordnet, die man nicht allein bey dem Dienst Gottes, sondern auch zu Hauß, und bey allerhand arbeit nützlich singen und gebrauchen kan. Jetzo aufs neue durch eine Geistliche Person durchsehen, mit vielen neuen Melodeien, Reimen, Gesängen gezieret van vermehret zu grösserem Lob Gottes*, Braunsberg: Caspar Weingärtner, 1639, RISM B/VIII 1639¹¹. Nie zachował się żaden egzemplarz pierwszego wydania. Jedyne egzemplarz edycji z roku 1639, odnotowany w RISM jako zaginiony, znajduje się w Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie (PL-Od), sygn. AB H 26, zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Applausus musicalis* (Braniewo 1615) Severina Möllera. O szcztatkowo zachowanym jedynym znanym zbiorze małogłosowych koncertów kościelnych wydanym w Rzeczypospolitej”, *Muzyka* 57 (2012) nr 3, s. 33; M. Szelest, „The Repertoire”, s. 176–177.

57 *Himmlischer Harffenklang*, s. 214–217; *Tabulaturae braunsbergenses-olivenses*, t. 1, s. 301–302.

58 *Himmlischer Harffenklang*, s. 217; zob.: *ibid.*, t. 1, s. 257.

Przykł. 1a. *Lodi spirituali novamente composte...*, Venezia: Angelo Gardano, 1580, s. 10:
*Giesu, Giesu, Giesu*⁵⁹

Canto
 Gie - su, Gie - su, Gie - su! O - gn'un chia -

Alto
 Gie - su, Gie - su, Gie - su! O - gn'un chia -

Tenore
 Gie - su, Gie - su, Gie - su! O - gn'un chia -

Basso
 Gie - su, Gie - su, Gie - su! O - gn'un chia -

5
 C
 - mi Gie - su. Chia - ma - te que - sto no - me col cuo - rè co[n] la

A
 - mi Gie - su. Chia - ma - te que - sto no - me col cuo - rè co[n] la

T
 - mi Gie - su. Chia - ma - te que - sto no - me col cuo - rè co[n] la

B
 - mi Gie - su. Chia - ma - te que - sto no - me col cuo - rè co[n] la

8
 C
 men - te e sen - ti - re - te co - me E - glè dol - cè cle -

A
 men - te e sen - ti - re - te co - me E - glè dol - cè cle -

T
 men - te e sen - ti - re - te co - me E - glè dol - cè cle -

B
 men - te e sen - ti - re - te co - me E - glè dol - cè cle -

59 W pierwodruku klucze C₁, C₂, C₃, C₄. Canto, t. 4: tekst „Ogn'huo”.

11

C
-me[n] - te, ch'il chia - ma fi - del - men - te

A
-me[n] - te, ch'il chia - ma fi - del - men - te

T
-me[n] - te, ch'il chia - ma fi - del - men - te

B
-me[n] - te, ch'il chia - ma fi - del - men - te

13

C
sen - te nel cuor Gie - su. Gie - su, Gie - su,

A
sen - te nel cuor Gie - su. Gie - su, Gie - su,

T
sen - te nel cuor Gie - su. Gie - su, Gie - su,

B
sen - te nel cuor Gie - su. Gie - su, Gie - su,

17

C
Gie - su! O - gn'un chia - mi Gie - su.

A
Gie - su! O - gn'un chia - mi Gie - su.

T
Gie - su! O - gn'un chia - mi Gie - su.

B
Gie - su! O - gn'un chia - mi Gie - su.

Przykł. 1b. Rękopis S-Uu vmhs 89, k. 7r: *Jesu*⁶⁰

60 Symbole ornamentów w t. 3, 15, 26 i 31 zostały zapisane w tabulaturze za pomocą oznaczeń przypominających leżącą cyfrę „2”, które zastępują w tych miejscach oznaczenie rytmiczne minimy. Głos IV, t. 9 i 36: w rękopisie litera h poprawiona na b.

33

Musical score for system 33, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

Przykł. 1c. Rkp. LT-Va, sygn. F15-284 (tabulatura braniewsko-oliwska), k. 94v-95r: *Jesu Fronleichnam schon, warhafftiger Gottes Sohn*⁶¹

Musical score for system 7, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

7

Musical score for system 13, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

13

Musical score for system 18, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

18

Musical score for system 24, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

24

Musical score for system 24, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of several measures of chords and notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

61 Głos II, t. 15: w rękopisie czwarta nuta *d*¹.



Przykł. id. *Himmlicher Harffenklang...*, Braunsberg: Caspar Weingärtner, 1639, s. 214–215: *Jesu Fronleichnam schon*⁶²

JE - su Fron - leich - nam schon/ War - haff - ti - ger Got - tes Sohn/
 Der du Vmb vn - srent wil - len/ Vom Him - mel bist ge - kom -
 - men/ Deines Va - tern Zorn zu stil - len/ Dich vn - ser an - ge - nom -
 - men/ Hilf HErr vnd ste - he vns bey/ Dein gnad stets bey vns sey
 Je - sus wa - rer Mensch vnd Gott/ Hilf vns auß al - ler noht.

Innym niezwykleym świadectwem najwyraźniej bezpośredniego importu muzyki włoskiej jest nieodnotowany dotychczas przekaz trzychórowego motetu *Laudate Dominum in sanctis ejus* autorstwa rzymskiego kompozytora Annibale Zoila (ok. 1537–92). Partię pierwszego chóru tej kompozycji odpisano w tabulaturze S-Uu vmhs 89 (k. 55v–56r) z inskrypcją tytułową o treści „Laudate | D[omi]n[u]m. 12 | Vocum | hic 1[us] chor[us]”. Muzyka religijna Annibale Zoila nie była wydawana za życia jej twórcy, a pojedyncze utwory przedostały się do drukowanych zbiorów dopiero w pierwszych dekadach XVII wieku. Motet *Laudate Dominum* zachował się wyłącznie w dwóch obszernych rękopiśmiennych antologiach rzymskich. Jedna z nich jest częściowo autografem kompozytora i powstała na początku lat osiemdziesiątych XVI w. w związku z jego działalnością w arcykonfraterni i oratorium Santissima Trinità dei Pellegrini,

62 W pierwodruku klucz C₁.

a następnie przechowywano ją w archiwum Chiesa Nuova⁶³. Z tym kościołem związany jest też drugi rękopis, który najprawdopodobniej został ukończony przed rokiem 1608 i którego skryptor Pompeo Pateri, członek Congregazione dell'oratorio Filipa Neriego, najpewniej skopiował część jego zawartości z antologii Zoila⁶⁴. Odpis w rękopisie S-Uu vmhs 89, poza typowym dla zapisów tabulaturowych rozbiem wartości rytmicznych wykraczających poza jednostkę o długości *semibrevis* i opuszczeniem niektórych akcydencji, wykazuje bardzo niewiele wariantów względem przekazów rzymskich i tylko jedno poważniejsze skażenie tekstu⁶⁵. Mimo braku atrybucji wydaje się on zatem potwierdzać ścisły związek pomiędzy środowiskiem, w którym powstał, a instytucjami rzymskimi, w których kulturowano wystawną muzykę polichóralną.

Sześć innych utworów zapisano w tabulaturze S-Uu vmhs 89 z incipitami tekstowymi, które odnoszą się do ich kontrafaktur (zob. tab. 4). Dwie z nich cieszyły się dużą popularnością. Łaciński tekst „Susanna se videns rapi stuprandam” podpisywano pod nutami chanson Orlanda di Lasso w wielu rękopisach środkowoeuropejskich⁶⁶. Nieco mniej liczne, ale bardziej rozproszone źródła przekazują chanson Sandrina z łacińskim tekstem „Dulcis memoria et suavis recordatio”⁶⁷. Tylko dwa rękopisy zawierają odniesienie do religijnej kontrafakury madrygału Arcadelta *Quand'io penso al martire*. W krakowskiej tabulaturze lutniowej odnotowano podwójny, włoski i polski incipit, co było dość rzadką praktyką, wskazującą, iż skryptor miał świadomość pochodzenia wersji oryginalnej, chociaż niekoniecznie wiedział, kto skomponował zapisany utwór. Jedynym źródłem, w którym podpisano pod nutami pełny tekst kontrafakury *Ad te Salvator noster*, są partesy zachowane w Bibliotece Miejskiej w Västerås. Duże oddalenie geograficzne obydwu przekazów może sugerować, że wersja ta była znana w Europie

63 Rzym, Biblioteca Nazionale Centrale (I-Rn), sygn. Mss musicali 77–88, RISM ID 850036975. Inwentarz i opis rękopisu, zob.: Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music in Rome*, University of Oxford 1988 (dysertacja doktorska), t. 1, s. 117–122. Na temat tego rękopisu zob. również: Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, The University of Manchester 2018 (dysertacja doktorska), s. 52–55, oraz przywoływana tam literatura.

64 W dwóch rzymskich bibliotekach zachowało się dziewięć partesów z pierwotnej liczby dwunastu; pięć z nich przechowuje Biblioteca Nazionale Centrale (I-Rn), sygn. Mss musicali 117–121, a dalsze cztery Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia (I-Rsc), sygn. Mss. G. 792–795. Inwentarz i opis rękopisu, zob.: T.N. O'Regan, *Sacred Polychoral Music*, t. 1, s. 124–125. Na temat tego rękopisu zob. również: R. Darby, *The Liturgical Music*, s. 50 i 55; Aleksandra Patalas, *De Asprilio Pacello ac illius musica conterfectum adhuc non perfectum*, Warszawa 2021 (= Fontes Musicae in Polonia B/6), s. 156, <http://fontesmusicae.pl/wp-content/uploads/2021/12/B-VI-Pacelli-www.pdf>, dostęp 21 XI 2022. Przed zaginięciem trzech partesów, w roku 1821, Fortunato Santini wykonał partyturowy odpis całości rękopisu, zachowany w Münster, Bischöfliche Diözesanbibliothek, Santini-Bibliothek (D-MÜS), sygn. SANT Hs 3590, RISM ID 451018432.

65 Porównanie przeprowadzono z edycją motetu Annibale Zolio w: T.N. O'Regan, *Sacred Polychoral Music*, t. 2, s. 110–124.

66 Agnieszka Leszczyńska, „Różne oblicza Zuzanny. O nadbałtyckich losach Orlandowej chanson”, w: *Ars Musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 283–296.

67 Frank Dobbins, „'Doulce mémoire'. A Study of the Parody Chanson”, *Proceedings of the Royal Music Association*, 96 (1969–70), s. 85–101; Yvonne Silke Jäger, *Die Steinätzung von Rosegg. Ein Beitrag zur Ars moriendi des 16. Jahrhunderts*, Universität Wien 2010 (praca magisterska), s. 50–52.

Środkowej szerzej, niż wskazywałaby mała liczba zawierających ją rękopisów. Dwie inne kontrafaktry, do których odnoszą się zapisy w tabulaturze S-Uu vmhs 89, wydają się ściślej związane z praktyką muzyczną na terenie Rzeczypospolitej. Słynny madrygał Palestriny *Vestiva i colli* śpiewano tu ze słowami Psalmu 149 *Cantate Domino canticum novum*, co poświadczają zarówno partesy olkuskie, jak i opracowanie instrumentalne Adama Jarzębskiego⁶⁸. We Włoszech kontrafakturę tej kompozycji z zaczerpniętym z Pieśni nad Pieśniami tekstem *Surge propera amica mea* opublikował Orfeo Vecchi w dwukrotnie wznawianym zbiorze z roku 1597⁶⁹, a w tekst *Cantate Domino canticum novum* Adriano Banchieri wyposażył opartą na madrygale Palestriny canzonę opublikowaną w roku 1608⁷⁰, a więc z pewnością późniejszą od tabulatury S-Uu vmhs 89 i partesów olkuskich. Te ostatnie wskazują również, że chanson Orlanda di Lasso *Et d'où venez vous madame Lucette* wykonywano w Rzeczypospolitej ze słowami Psalmu 131 *Domine non est elatum cor meum*⁷¹; praktyki tej, poza omawianą tabulaturą, nie poświadczają żadne inne źródła. Bliski związek rękopisu S-Uu vmhs 89 z kulturą muzyczną Rzeczypospolitej potwierdza obecne również w rękopisie z Kroź opracowanie *Surrexit Dominus [valete luctus]* (k. 20v) oraz utwór Marcina Leopoldy *Mihi autem* (k. 14r), pozbawiony atrybucji, ale rozpoznany na podstawie konkordancji w tzw. tabulaturze zamkowej (Polińskiego)⁷². Nieliczne zachowane kompozycje Leopoldy pochodzą z wąskiego kręgu recepcji⁷³, dlatego przekaz intawolacji jego motetu w zachowanej w Uppsali tabulaturze należy uznać za istotny element repertuarowych koneksji tego źródła. Natomiast incipit *O decus caeli moderator orbis*, wskazujący na kontrafakturę popularnego motetu Orlanda di Lasso i odnotowany w S-Uu vmhs 89 z atrybucją, pojawia się jeszcze tylko w braniewskiej części tabulatury braniewsko-oliwskiej (zob. tab. 6)⁷⁴.

68 Filip Berkowicz, „Nowo odnalezione pierwowzory utworów ze zbioru *Canzoni e concerti* Adama Jarzębskiego”, *Muzyka* 47 (2002) nr 1, s. 99–100.

69 *Motetti di Orfeo Vecchi [...] et d'altri eccellentissimi autori a 5 voci. Libro primo*, Milano: eredi di Francesco e Simon Tini, 1597, RISM A/I V 1062, RISM ID 990066081 (nr 2); *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di capella di S. Maria della Scala, e d'altri eccellentiss. musici, a cinque voci, libro primo, con diligenza revisti, et ristampati*, Milano: eredi di Simone Tini & Francesco Besozzi, 1599, RISM A/I V 1063, RISM B/I 1599⁴, RISM ID 990066082 (nr 2); *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di Capella di S. Maria della Scala, & d'altri eccellentiss. autori. A cinque voci. Libro primo. In questa terza impressione, aggiuntovi un motetto, con diligenza revisti, et corretti*, Milano: eredi di Simone Tini & Filippo Lomazzo, 1603, RISM A/I V 1064; RISM B/I 1603⁶, RISM ID 990066083 (nr 3).

70 Adriano Banchieri, *Eclesiastiche sinfonie dette Canzoni in aria Francese, a quatro voci, per sonare, et cantare, et sopra un Basso seguente concertare entro l'Organo. Opera sedicesima*, Venezia: Ricciardo Amadino, 1607, RISM A/I B 802, RISM ID 990003740 (nr 4).

71 M. Perz, „Rękopiśmienne partesy olkuskie”, s. 36 i 43.

72 Zygmunt M. Szwejkowski, „Nieznana wersja motetu *Mihi autem* Marcina Leopoldy”, *Muzyka* 33 (1984) nr 3, s. 23–34; P. Poźniak, *Repertuar muzyki wokalne*, s. 126–129. Edycja współczesna wersji z tabulatury „zamkowej”: *The Organ Tablature of Warsaw Musical Society*, wyd. Jerzy Gołoś, Graz–Warszawa 1968 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 15), s. 234–235.

73 Marcin Szelest, „Przyczynki do działalności i twórczości muzyków związanych z dworem królewskim Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVI wieku”, *Muzyka* 67 (2022) nr 4, s. 94.

74 Bernhard Schmid, „Lasso's *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Ein Nachtrag”, *Musik in Bayern* 78 (2013), s. 12; M. Szelest, „The Repertoire”, s. 178.

Tab. 4. Kontrafaktury w tabulaturze S-Uu vmhs 89

karta	inskrypcja tytułowa	pierwowzór wokalny	konkordancje kontrafaktur w rękopisach z terenów Rzeczypospolitej, Śląska i Szwecji
34v–35r	Dulcis memoria	Pierre Sandrin, <i>Doulce memoire (Le parangon des chansons. Contenant plusieurs nouvelles & delectables Chansons que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit & delectation des Musiciens</i> , Lyon: Jacques Moderne, 1538, RISM B/I 1538 ¹⁵ , nr 16, RISM ID 993104203)	Gdańsk, Archiwum Państwowe (PL-GDap), sygn. 300,R/Vv,123 (tzw. tabulatura gdańska), k. 37v–38r: <i>Dulcis memoria et suavis recordatio</i>
41v–43r	Cantate Domino Canticum novum Laus e[i]us in Ecclesia Sancto- rum 2da Pars Quia Benep[la]- citurum est D[omi]no	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Vestiva i colli (Il Desiderio, secondo libro de madrigali a cinque voci, de diversi Auttori</i> , Venezia: Gerolamo Scotto, 1566; RISM B/I: 1566 ³ , nr 6, RISM ID 993120404)	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu), sygn. 7.41.5.14 (tzw. partesy olkuskie), nr 6: <i>Cantate Domino</i> (tylko prima pars); Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B), sygn. Slg Bohn Ms. mus. 111 (Adam Jarzębski, <i>Concerti e canzoni</i>), nr 6–7: <i>Cantate Domino i Secunda pars</i>
48v	O Decus cæli mode- rator orbis orlandi dilasso	Orlando di Lasso: <i>O decus celsi genus atque caelis</i> (Orlando di Lasso, <i>Motetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa: singulari authoris industria iam pridem composita, et praelo submissa</i> , München: Adam Berg, 1582, RISM A/I L 939, nr 7, RISM ID 990036725)	Wilno, Lietuvos mokslų akademija Vrublevskių biblioteka (LT-Va), sygn. F15-284 (tzw. tabulatura braniewsko-oliwska), k. 12v–13r: <i>O decus caeli moderator orbis</i>

54v–55r	D[omi]ne no[n] e[st] elatu[m] [a] 5.	Orlando di Lasso: <i>Et d'où venez vous madame Lucette</i> (Orlando di Lasso, <i>Quatriesme livre des chansons à quatre et cinq parties... convenables tant aux instruments comme à la voix</i> , Louvain: Pierre Phalèse, 1564, RISM A/I L 782, nr 13, RISM ID 990036569)	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WU), sygn. 7.41.5.14 (tzw. partesy olkuskie), nr 5: <i>Domine non est elatum cor meum</i>
56v–57r	Susanna se 5: Voc:	Orlando di Lasso: <i>Susanne ung jour</i> (<i>Quatorzieme livre de chansons à quatre & cinq parties, D'orlande de lassus & autres autheurs</i> , Paris: Adrian LeRoy & Robert Ballard, 1567, RISM B/I 1567 ⁸ , nr 14, RISM ID 993120434).	Gdańsk, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska (PL-GD), sygn. 4003, księga głosowa S, k. 73v–74r: <i>Susanna se videns rapi stuprandam</i> (RISM ID 305000857) ⁷⁵ ; Gdańsk, Archiwum Państwowe (PL-GDap), sygn. 300,R/Vv,123 (tzw. tabulatura gdańska), k. 38v–39v: <i>Susanna se videns rapi stuprandam</i> (RISM ID 302002333); Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B), sygn. Slg Bohn Ms. mus. 10, nr 44: <i>Susanna se videns rapi</i> ⁷⁶ ; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B), sygn. Slg Bohn Ms. mus. 357, nr 29 i 311 (księgi głosowe), nr 82 (tabulatura): <i>Susanna se videns rapi</i> ⁷⁷ ; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (D-B), sygn. Slg Bohn Ms. mus. 111 (Adam Jarzębski, <i>Concerti e canzoni</i>), nr 10: <i>Susanna videns</i> ;

75 A. Leszczyńska, „Różne oblicza Zuzanny”, s. 285–288.

76 Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, reprint Hildesheim–New York 1970, s. 31–32.

77 Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [Neuhausen] 1999 (= Musicological Studies & Documents 53), s. 40–41, 100, 140–141.

			Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu), sygn. 51387 Muz. (rękopiśmienny dodatek do ksiąg głosowych z kościoła zamkowego w Brzegu) ⁷⁸ , nr 2: <i>Susanna se videns rapi stuprandam</i> (RISM ID 301010003); Sztokholm, Kungliga biblioteket (S-Sk), sygn. S 230, nr 14: <i>Susanna se videns rapi</i> (RISM ID 190014005) ⁷⁹
57v–58r	Ad te Sal- uator n[oste]r etc:	Jacques Arcadelt: <i>Quand'io penso al martire (Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quatro con nuova gionta impressi</i> , Venezia: Antonio Gardane, 1539, RISM A/I A 1314, RISM B/I 1539 ²² , nr 53, RISM ID 993104245)	Lwów, Biblioteka Naukowa Lwowskiego Uniwersytetu Narodowego im. I. Franki (UA-LVu), sygn. 1400 I (tzw. krakowska tab. lutniowa), k. 24v–26v: <i>Quando io pens al martire. Ad te salvator noster</i> (RISM ID 1001096329) ⁸⁰ ; S-V Molér 71 (2d) ⁸¹ , nr 7: <i>Ad te Salvator noster</i> (RISM ID 190007333)

Praktyka instrumentalnego wykonywania kompozycji wokalnych była w XVI w. szeroko rozpowszechniona, o czym świadczą liczne intawolacje przeznaczone na instrumenty klawiszowe i lutniowe, a także częste odwołania do możliwości użycia instrumentów, formułowane na kartach tytułowych druków zawierających religijną i świecką muzykę wokalną. Rzadziej spotyka się zapisy, w których jakiegokolwiek odniesienia do wokalnego oryginału zostały pominięte i zastąpione sugestią, iż mamy do czynienia z utworem instrumentalnym. Przykładem takiej modyfikacji jest kompozycja umieszczona w tabulaturze S-Uu vmhs 89 na k. 62v z inskrypcją tytułową „Fuga”, będąca w rzeczywistości w minimalnym stopniu ozdobioną intawolacją chanson Thomasa Crecquillonona *Pour ung*

78 Friedrich Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis der alten Musikalien, Handschriften und Druckwerke, des Königlischen Gymnasiums zu Brieg*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897, s. 24 (nr 39/9).

79 Agnieszka Leszczyńska, „Stockholm Manuscript S 230 and its Prussian Context”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), s. 201–211.

80 Piotr Poźniak, „The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis”, *Musica Iagellonica* 3 (2004), s. 66.

81 Reprodukcyjne źródła w repozytorium cyfrowym Alvin, https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?dswid=-7302&searchType=EXTENDED&query=moler+71&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22moler+71%22%7D%5D%5D&aq=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A435758&c=2#alvin-record%3A435758, dostęp 21 XI 2022.

*plaisir*⁸². Określenie „fuga” było często stosowane przez niemieckojęzycznych organistów przełomu XVI i XVII w. w odniesieniu do imitacyjnych utworów instrumentalnych, w szczególności do canzon; te zaś wywodziły się z intawolacji wokalnych chansons, które dominowały w źródłach przekazujących muzykę na instrumenty klawiszowe aż do lat siedemdziesiątych XVI stulecia⁸³. Rezygnacja z odniesienia do kompozycji wokalne mogła oczywiście być spowodowana niedostępnością takiej informacji dla kopisty, ale mogła też wynikać z jego językowej nieporadności. Tylko jeden z kilku skryptorów tabulatury S-Uu vmhs 89 zanotował poprawnie francuski tytuł przepisywanego utworu („Vray dieu disoit | Authore | Orlando di | Lasso.”, k. 113v). Inny, który wprowadził szereg zapisów na dwóch rozkładach obejmujących k. 46v–48r, popełniał rażące błędy w pisowni („Je chort an”, „Ven tost”, „Atent Socors”), a dwie kompozycje pozostawił bez inskrypcji tytułowych. Ten zaś skryptor, który skopiował „Fugę” Crecquillona, przepisując na k. 50r utwór zatytułowany przez poprzednika „Je chort an”, opatrzył go inskrypcją „Aliud Je chore”, a pozostałe kompozycje, które zapisał na rozkładzie k. 50v–51r, nazwał „Italicu[m]” lub „Aliud Ital[icum]”, względnie pozostawił bez tytułu. Dopisał również „Aliud Italicu[m]” na k. 46v, przy utworze wprowadzonym przez poprzedniego skryptora bez inskrypcji. Ten sam skryptor zapisywał zupełnie poprawnie liczne tytuły w języku łacińskim i niemieckim, w tym ostatnim przypadku używając elementów gotyckiej kursywy (k. 172r, „Christi Jämerlichen todt”), natomiast uważał zapewne za „włoskie” wszystkie utwory świeckie z tekstem w językach dla niego niezrozumiałych. Wśród utworów opatrzonych przez niego nazwą „Italicum” znalazła się religijna chanson Didiera Lupiego *Dames qui au plaisant son*⁸⁴ (k. 50v u góry; obok, na k. 51r, bez tytułu, znajduje się sąsiadująca z nią w pierwodruku chanson *Susane un iour*), a także opracowanie pieśni *Smutne serce żalością* (k. 46v u dołu). To ostatnie utrwalone zostało również w krakowskiej tabulaturze lutniowej, podobnie jak *Labella* (k. 61v)⁸⁵. Jak odnotował Piotr Poźniak⁸⁶, obydwa te utwory znajdowały się też w nieco wcześniejszym, pochodzącym z l. 1550–52 albumie pruskiego arystokraty Achatiusa zu Dohna⁸⁷, w którym zapisano szereg kompozycji na lutnię

82 *Premier livre des chansons a quatre parties auquel sont contenues trente et une nouvelles chansons, convenables tany a la voix comme aux instrumentz...*, Antwerpen: Tilman Susato, 1543, RISM B/I 1543¹⁶, nr 26, RISM ID 993104360.

83 Paul Walker, *Fugue in the Sixteenth Century*, New York 2021, s. 141–142, 257, 267, 276.

84 *Premier livre de chansons spirituelles, nouvellement composées par Guillaume Gueroult. & mises en Musique par Didier Lupi Second*, Lyon: Godefroy Beringen & Marcellin Beringen, 1548, RISM A/I L 3087, RISM ID 990038710 (nr 8).

85 UA-LVU 1400 I, k. 28v: *Smutne serce zaloscią* (RISM ID 1001096771); k. 10v–11r: *La bella. Prawdesz ystha nasz panie napisacz raczil* (RISM ID 1001096321); zob.: P. Poźniak, „The Kraków Lute Tablature”, s. 58 i 68.

86 *Ibid.*, s. 53–54.

87 Christian Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des Königsberger Studentenlebens”, w: *Altpreußische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, Königsberg 1933, reprint Hamburg 1994, s. 34–47 (= Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. 76); Hans-Peter Kosack, „Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna”, w: *Altpreußische Beiträge*, s. 48–60; tegoż, *Geschichte der Laute und*

(nr 46: *Smutt se Szerze*⁸⁸, nr 24: *Labella Del nobble roy de Francoys*). Wpisu utworu nr 46 dokonał Friedrich von Aulack pomiędzy 6 a 8 października 1552 we Frankfurcie nad Odrą⁸⁹; hipoteza Kosacka, według której autorem tej kompozycji mógłby być Valentin Bakfark, jest niemożliwa do zweryfikowania⁹⁰. Utwór nr 24 został natomiast zapisany w roku 1551 ręką królewieckiego muzyka Paula Kugelmanna⁹¹. Kugelman był również skryptorem anonimowego *Miserere mei Deus*, zachowanego w rękopiśmiennym dodatku do pierwodruku jego zbioru pieśni⁹², a w tabulaturze S-Uu vmhs 89 skopiowanego na k. 26v–27r. Nie wiadomo, czy chodzi w tych przypadkach o jego własne kompozycje, istotny jest jednak fakt, że utwory te znano w Królewcu już około połowy XVI wieku.

W tabulaturze S-Uu vmhs 89 utrwalono dwie czterogłosowe canzony ze zbioru Fiorenza Maschery⁹³. Wydaje się, że skryptorom nie było znane ich pochodzenie i przynależność gatunkowa. *Canzon Vigesima*, umieszczona bez jakiegokolwiek inskrypcji tytułowej na k. 70v–71r, została zapisana w wersji raczej amatorsko poszerzonej do pięciogłosu, który jednak realnie pojawia się dość rzadko. Utwór ten, podobnie jak canzona Claudia Meruli zanotowana w rękopisie z Kroź, w Europie Środkowej na przełomie XVI i XVII w. funkcjonował zapewne jako popularna, anonimowa kompozycja, którą kopiowano do tabulatur organowych zawierających przede wszystkim intawolacje i tańce⁹⁴. Natomiast *Canzon Prima La Capriola* w tabulaturze S-Uu vmhs 89 nosi in-

Lautenmusik in Preussen, Kassel 1935, s. 63–64 i lista incipitów nutowych, s. 97–99. Źródło to do II wojny światowej było w posiadaniu rodziny zu Dohna-Lauck w Reichertswalde (obecnie Markowo w powiecie ostródzkim); dalsze jego losy nie są znane.

88 Według Kosacka („Die Lautentabulaturen”, s. 52 i 55) tytuł w indeksie zapisano w wersji „Smud se Szerze”, natomiast na końcu utworu znajdowała się inskrypcja, którą badacz odczytał w brzmieniu „Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna”.

89 Ch. Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch”, s. 46.

90 H.-P. Kosack, „Die Lautentabulaturen”, s. 55. Niedatowany wpis Bakfarka w albumie Achatiusa zu Dohna (s. 48–49) umieszczony był pomiędzy wpisami z datą 1552, dokonanymi prawdopodobnie we Frankfurcie.

91 Ibid., s. 53; Ch. Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch”, s. 42.

92 Toruń, Wojewódzka Biblioteka Publiczna–Książnica Kopernikańska (PL-Tm), sygn. 102680 (Paul Kugelman, *Etliche Teutsche Liedlein, Geistlich und Weltlich, mit Drey, Vier, Fünff undd Sechs stimmen, auff alle Instrument zugebrauchen. Mit Fleiss zusammen gelesen und vor nie als ytze durch F. D. Zu Preussen Trommetern Paul Kugelmann inn Druck gegeben*, Königsberg: Johann Daubmann, 1558, RISM A/I K 2968, RISM ID 990035729); zob.: Agnieszka Leszczyńska, „The Königsberg Manuscript from the Kugelman Circle”, *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010) nr 1, s. 52–66.

93 Fiorenza Maschera, *Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci ... di nuovo con diligentia ristampate*, Brescia: Vincenzo Sabbio, 1584, RISM A/I M 1205, RISM ID 990039906.

94 Kraków, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj), sygn. Berol. Mus. ms. 40115, k. 24v–25r („Fuga”); zob.: Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, s. 31–32, 196–219. Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), sygn. vmhs 132, k. 73v–74r („Fantasia Angelica”), RISM ID 190005592; zob.: Nicole Schwindt, „Ein studentisches Vademecum um 1600: die wenig bekannte Wittenberger Claviertabulatur S-Uu, Vok. mus. hs. 132”, w: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraud Haberkauf zum 65. Geburtstag*, red. Paul Mai, Tutzing 2002, s. 229–247. Nieco późniejszy, również anonimowy zapis tej canzony znajduje się w rękopisie z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XVII w.: Wiedeń, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz (A-Wm), sygn. XIV.714, k. 82r–83r („Conzon”).

skrypcję tytułową „Laudate” (k. 19v–20r), sugerującą, iż śpiewano ją z tekstem psalmu. Jest to jeden z dwóch wykrytych w tym źródle przypadków użycia kompozycji pierwotnie instrumentalnej w roli utworu wokalnego (zob. tab. 5). W przypadku canzony Maschery praktykę taką potwierdza jej zapis w znajdującym się w Wiedniu rękopisie przeznaczonym na instrumenty klawiszowe. Inskrypcja „Conzon Su[per] Lau[date] D[omi]nu[m]” sugerowałaby wprawdzie, że to utwór instrumentalny oparto na materiale wokalnego opracowania psalmu⁹⁵, jednak zbiór Maschery należy do najwcześniejszych druków canzony pozbawionych pierwowzorów wokalnych⁹⁶.

Inny wpis z inskrypcją „Laudate” w omawianym rękopisie (k. 59r) okazuje się natomiast ozdobioną wersją anonimowej pawany *La Bataille*. Wydrukowana w trzech zbiorach z lat pięćdziesiątych XVI w. (Lyon, Antwerpia, Wrocław), zdobyła sobie ona dużą popularność, o czym świadczy duża liczba zachowanych odpisów⁹⁷. Obok jednak rękopisów przekazujących wersję instrumentalną zwraca uwagę niezwykle liczna grupa kopii wyposażonych w różne teksty. Precyzyjna chronologia tych źródeł nie jest możliwa do ustalenia, ale tabulatura S-Uu vmhs 89 może należeć do najwcześniejszych z nich, wraz z partesami z Ulm (ok. 1575)⁹⁸, pochodzącą prawdopodobnie z Pomorza księgą głosową S-Uu vmhs 76g⁹⁹ oraz partesem S-VX Musik 15-1600 Nr. 15 (obydwa źródła z II poł. XVI w.). W tym ostatnim, podobnie jak w rękopisie z Ulm, pojawia się tekst *Audi tellus*, natomiast zawarte w pomorskim partesie słowa „Lobet den Herren allgemein” mogą mieć związek z łacińską wersją *Laudate* w S-Uu vmhs 89. Pozostałe kopie wokalne pochodzą już z pierwszych dekad XVII stulecia. W księgach głosowych S-V Molér 71 (2d) pawana została odpisana aż trzykrotnie z różnymi słowami: opracowanie z tekstem *Angelus ad pastores ait* pochodzi z wersji wydrukowanej w roku 1591 w Wittenberdze, powraca też tekst *Audi tellus*. Dwa źródła siedemnastowieczne

95 Od słów „Laudate Dominum” rozpoczynają się teksty psalmów 117, 147, 148 i 150.

96 P. Walker, *Fugue in the Sixteenth Century*, s. 275–276.

97 Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1998 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), s. 250, nr 63. Do wymienionych przez autora konkordancji należy dodać tabulaturę Christopa Löffelholza: Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (D-B), sygn. Mus. ms. 40034, k. 21v, nr 28, *Die kleine schlacht* (zob.: W. Merian, *Der Tanz*, s. 31, 167–195) oraz *Elisabeth Eysbock's keyboard book*: Sztokholm, Musik- och teaterbiblioteket (S-Skma), sygn. Tabulatur 1, k. 60v–61r, *Pauana de la Batalie* (zob.: Thurston Dart, „Elisabeth Eysbock's Keyboard Book”, *Svensk tidskrift för musikforskning* 44 (1962), s. 5–12; J.O. Rudén, *Music in Tablature*, s. 67).

98 Clytus Gottwald, *Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm*, Wiesbaden 1993 (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17), s. XI–XII, 89–98. Brinzing, któremu nieznane były inne źródła zawierające wokalne wersje pawany *La Bataille*, określił przekaz z Ulm jako „ein besonders kuriosos Beispiel der deutschen Kontrafakturpraxis”; zob. A. Brinzing, *Studien*, t. 1, s. 250, przyp. 613.

99 Agnieszka Leszczyńska, „Co mogli śpiewać renesansowi gimnazjaliści: kilka uwag o rękopisie vok. mus. i hs. 76g z Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 9 (2011), s. 43–58. Reprodukcyjne źródła w repozytorium cyfrowym Alvin, https://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22vmhs+76g%22%7D%5D%5D&c=12&aq=%5B%5D&af=%5B%5D&searchType=EXTENDED&query=vmhs+76g&pid=alvin-record%3A435819&dswid=-2322#alvin-record%3A435819, dostęp 21 XI 2022.

przekazują utwór ze słowami „Ornabit justos homines”. Wyjątkowo długą żywotność na ziemiach Rzeczypospolitej wersji z niezależnym od protestanckiego druku tekstem *Angelus ad pastores* (w kilku wariantach) poświadcza księga głosowa z klasztoru benedyktynek z Torunia¹⁰⁰ oraz kancjonały staniąteckie (w których zapisywano również pod tekstem łacińskim słowa polskie) i sandomierskie. Wydaje się, że zapis w S-Uu vmhs 89 jest jedyną zachowaną kopią tabulaturową, która odwołuje się do praktyki śpiewania pawany *La Bataille*. Nie jest to jednak dosłowna intawolacja, która mogłaby służyć do akompaniamentu. Liczne figury diminucyjne o kształcie typowym dla szesnastowiecznych źródeł muzyki na instrumenty klawiszowe wskazują, iż mamy tu do czynienia z solową wersją instrumentalną, stworzoną zapewne na bazie religijnego opracowania wokálnego instrumentalnej kompozycji tanecznej. Byłby to zatem dość wyjątkowy przykład podwójnej transformacji oryginalnego utworu, przy okazji obrazującej skalę deformacji pierwotnego tekstu muzycznego na drodze kilkudziesięcioletniej transmisji w źródłach rękopiśmiennych (zob. przykł. 2). Praktykę wokálnego wykonywania kompozycji instrumentalnych (czy też – precyzyjniej – niewyposażonych w tekst słowny) poświadczają sformułowania umieszczone na kartach tytułowych wielu szesnastowiecznych druków muzycznych. Wśród możliwych opcji obsadowych wymienionych w tytule zbioru *Musique de joye*, w którym po raz pierwszy wydrukowano pawanę *La Bataille*, na pierwszym miejscu pojawia się „voix humaine”; również wenecki druk *Musica nova*, z którego przedrukowano we francuskiej antologii dziewiętnaście ricercarów, przeznaczono „per cantar et sonar”¹⁰¹.

Przykł. 2a. *Musique de joye...*, Lyon: Jacques Moderne, ok. 1550, Dances musicales nr 11: *Pavane. La Bataille*, t. 1–16

100 Magdalena Walter-Mazur, „Rękopis 127 Biblioteki Gdańskiej PAN księgą głosową toruńskich benedyktynek”, *Muzyka* 55 (2010) nr 2, s. 113–121. Reprodukcyjne źródła w repozytorium cyfrowym Dziedzictwo Muzyki Polskiej w otwartym dostępie, <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/5092/1>, dostęp 27 I 2023.

101 *Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*, Venezia: [Andrea Arrivabene], 1540, RISM B/I 1540²², RISM ID 993104282.

5

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 5-8. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. Measure 5: S (G4), A (G3), T (G3), B (G2). Measure 6: S (A4), A (A3), T (A3), B (A2). Measure 7: S (B4), A (B3), T (B3), B (B2). Measure 8: S (C5), A (C4), T (C4), B (C3). Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

9

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 9-12. Measure 9: S (C5), A (C4), T (C4), B (C3). Measure 10: S (D5), A (D4), T (D4), B (D2). Measure 11: S (E5), A (E4), T (E4), B (E2). Measure 12: S (F5), A (F4), T (F4), B (F2). Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

13

S
A
T
B

Musical score for voices S, A, T, B, measures 13-16. Measure 13: S (G4), A (G3), T (G3), B (G2). Measure 14: S (A4), A (A3), T (A3), B (A2). Measure 15: S (B4), A (B3), T (B3), B (B2). Measure 16: S (C5), A (C4), T (C4), B (C3). Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

Przykł. 2b. Rękopis S-Uu vmhs 89, k. 59r: *Laudate*, t. 1–31¹⁰²

The image displays a musical score for a piece titled 'Laudate'. It consists of six systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are grouped with a '3' indicating a triplet. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 6, 11, 16, 22, and 27 marked at the beginning of their respective systems.

102 W transkrypcji milcząco poprawiono błędy i opuszczenia w zakresie oznaczeń oktaw i wartości rytmicznych.

Tab. 5. Wersje wokalne utworów instrumentalnych w tabulaturze S-Uu vmhs 89

karta	inskrpcja tytułowa	pierwodruk(i)	wersje wokalne (lub odwołania do nich) w rękopisach
19v–20r	Laudate	Fiorenzo Maschera, <i>Canzon Prima La Capriola</i> (Fiorenzo Maschera, <i>Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci ... di nuovo con diligentia ristampate</i> , Brescia: Vincenzo Sabbio, 1584, RISM A/I M 1205, nr 1, RISM ID 990039906)	Wiedeń, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz (A-Wm), rękopis na instrumenty klawiszowe, sygn. XIV.714, k. 119v–120r: <i>Canzon Su[per] Lau[date] D[omi]nu[m]</i>
59r		<i>Pavane. La Bataille (Musicque de joye. Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes. Avec Basses Danses, elevs Pavanes, Gaillardes, & Branles, ou on pourra apprendre, & scavoir les mesures, & cadences de la Musicque, & de toutes danses. Composées par divers aucteurs Musiciens tresparfaictz & excellents, en leur siecle</i> , Lyon: Jacques Moderne, ok. 1550, RISM B/I 1550 ²⁴ , Dances musicales nr 11, RISM ID 993114970)	Ulm, Bibliothek der von Schermarschen Familienstiftung (D-Usch), sygn. Misc. 235, nr 23: <i>Audi tellus magni maris limbus</i> ; Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), sygn. vmhs 76g, nr 57: <i>Lobet den Herren allgemein</i> (RISM ID 190005028); Västerås, Stadsbibliotek (S-V), sygn. Molér 71 (2d), nr 78: <i>Viri deligit uxores vestras</i> (RISM ID 190007424); Västerås, Stadsbibliotek (S-V), sygn. Molér 71 (2d), nr 98: <i>Audi tellus</i> ; (RISM ID 190007343)
		<i>Pavane. La Bataille (Het derde musyck boexken begrepen int ghet al vanonser neder duytscher spraken, dear inne begrepen syn alderhande danserye, te vuetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pauanen ende meer andere, mits oeck vysthien nieuvue gaillarden, zeer lustich ende bequaem om spelen op alle musicale Instrumenten, Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt</i> , Antwerpen: Tylman Susato, 1551, RISM ID 1000000456, fol. 13)	Västerås, Stadsbibliotek (S-V), sygn. Molér 71 (2d), nr 106: <i>Angelus ad pastores ait</i> (RISM ID 190015705); Växjö, Stadsbibliotek (S-VX), sygn. Mus. Ms 3, k. 132r–133r: <i>Ornabit justos homines</i> (RISM ID 190012640); Växjö, Stadsbibliotek (S-VX), sygn. Musik 15-1600 Nr. 15: <i>Audi tellus</i> (RISM ID 190012403); Kalmar, Gymnasie- och stiftsbiblioteket i Stadsbiblioteket (S-K), (rkp. bez sygnatury): <i>Ornabit justos homines</i> , (RISM ID 190026487)

59r	Laudate	<p>[<i>Pavane La Bataille</i>] (Bartholomäus i Paul Hess, <i>Viel feiner lieblicher Strucklein Spanischer Welscher, Englischer Frantzösischer composition und tentz, Uber drey hundert mit Sechsen, Fünfften und Vieren, auff alle Instrument dienstlich, mit sonderm fleis zusammen bracht, vor nie in druck kommen</i>, Breslau: Crispin Scharffenberg, 1555, RISM A/I H 5213, RISM B/I 1555³⁵, nr 63, RISM ID 990029326);</p> <p>wersja wokalna: 1591²⁵/16: <i>Angelus ad pastores ait</i> (<i>Cantilena latina et germanica IIII. et V. vocvm in salutiferum Iesv Christi Domini Nostri Natalem. Lateinische vnd Deutzsche Weinacht Lieder mit Vier vnd Fünff Stimmen</i>, Wittenberg: Matthäus Welack, 1591, RISM B/I 1591²⁵, nr 16, RISM ID 993120929)</p>	<p>Staniątki, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p. w. św. Wojciecha (PL-STAb), kancjonał A, k. 23v–24r: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał B, k. 40v–41r: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał C, k. 38v–39r: <i>Angelus Domini ad pastores ait / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał D, k. 29v–30r: <i>Angelus ad pastores ait / Narodził się nam niebieski Pan</i>; kancjonał E, k. 32v–33r: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał F, k. 32v–33r: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał G, s. 7–8: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał H, s. 50–51: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>; kancjonał L, k. 31v–32r: <i>Angelus Domini ad pastores / Narodził się nam dziś niebieski Pan</i>;</p> <p>Gdańsk, Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdańska (PL-GD), sygn. Akc.nr 127, k. 15v–16v: <i>Angelus ad pastores ait</i> (RISM ID 305000964);</p> <p>Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna (PL-SA), sygn. L 1642[a], s. 40–41, 40–41, 34–35, 40–41: <i>Angelus ad pastores ait</i> (RISM ID 1001065381);</p> <p>Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna (PL-SA), sygn. L 1644, s. 227–228, 253–254, 277–278, 299–300: <i>Angelus ad pastores ait</i> (RISM ID 1001072251)</p>
-----	---------	--	---

Jak wynika z przedstawionych tu ustaleń, repertuar tabulatury S-Uu vmhs 89 jest, w stosunku do standardowej zawartości tabulatur z II poł. XVI w., niezwykle heterogeniczny. Z pewnością dalsze badania, które powinny prowadzić do stworze-

nia jej nowego inwentarza z możliwie kompletną listą identyfikacji i konkordancji, pomogą z większą precyzją określić prawdopodobne miejsce i czas jej powstania. Wydaje się jednak, że już na obecnym etapie można sformułować kilka wniosków. Przede wszystkim zidentyfikowane w tabulaturze odpisy laud oraz motetu An nibale Zolio wskazują na jej bliski związek z działalnością jezuitów. Udokumentowane kontrafaktury dwóch laud z tej grupy, które ostatecznie przedostały się do śpiewnika *Himmlischer Harffenklang*, wiążą tę warstwę przekazu z kolegium braniewskim. Szereg zapisów odnoszących się do religijnych kontrafaktur madrygałów i chansons ujawnia znajomość praktyki muzycznej z terenów Rzeczypospolitej. Niektóre rzadkie pozycje repertuaru trafiły zapewne do tabulatury ze źródeł pochodzących ze środowiska królewieckiego, natomiast wersje wokalne pawany *La Bataille* rozpowszechnione były na Pomorzu i w Szwecji. Tak szeroka sieć powiązań, w połączeniu z obecnością w tabulaturze zapisów pieśni niemieckich i spostrzeżeniami dotyczącymi języków, jakimi posługiwali się jej skrypcy, pozwala z dużym prawdopodobieństwem wykluczyć jej wileńską proveniencję, ku której skłaniał się Larsson. Można się natomiast domyślać, że tabulatura S-Uu vmhs 89 powstała w ośrodku katolickim położonym zapewne na Warmii, ale utrzymującym rozległe kontakty z innymi środowiskami, zarówno pobliskimi, jak i geograficznie odległymi. Co istotne, w ośrodku tym kilka osób równocześnie trudniło się zapisywaniem repertuaru w tabulaturze ewidentnie używanej w bieżącej praktyce muzycznej (a nie sporządzanej do celów kolekcjonerskich lub reprezentacyjnych), która obejmowała wykonywanie wystawnych kompozycji przeznaczonych nawet na trzy chóry. Działalność zespołów muzycznych w miastach warmińskich na przełomie XVI i XVII w. jest obecnie bardzo słabo udokumentowana, nie można zatem wykluczyć, iż omawiany rękopis pochodzi z ośrodka, o którym nie zachowały się żadne inne informacje. W świetle dostępnych dziś danych jedynym miejscem, które spełniało wszystkie te kryteria, było kolegium jezuickie w Braniewie, placówka w dużej mierze niemieckojęzyczna, ale rekrutująca studentów z różnych regionów Europy środkowo-wschodniej oraz Skandynawii i wpleciona w rozbudowaną sieć międzyśrodowiskowych i międzynarodowych kontaktów¹⁰³. Zapis tabulatury rozpoczęto najprawdopodobniej po roku 1580 (data wydania laud umieszczonych na k. 3r i 7r), a przed 1585 (data wpisana na k. 47v). Być może nieprzypadkowo daty te są bliskie roku 1582, w którym w kolegium braniewskim założono bursę ubogich; jednym z jej zadań była troska o oprawę muzyczną nabożeństw¹⁰⁴.

103 Ludwik Piechnik, „Gimnazjum w Braniewie w XVI w. Studium o początkach szkolnictwa jezuickiego w Polsce”, *Nasza Przeszłość* 7 (1958), s. 35–36; *Uczniowie – sodalisi gimnazjum Jezuitów w Brunsberdze (Braniewie) 1579–1623*, red. Marek Inglot, Ludwik Grzebień, Kraków 1998 (= Studia i Materiały do Dziejów Jezuitów Polskich 1), s. 24–25.

104 Jerzy Kochanowicz, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków 2002 (= Studia i Materiały do Dziejów Jezuitów Polskich 7/1), s. 43–46.

TABULATURA BRANIEWSKO-OLIWSKA

O ile zapisy wskazujące na kontrafaktury w tabulaturze S-Uu vmhs 89 odwoływały się niemal wyłącznie do tradycji rękopiśmiennej, często o mniej lub bardziej lokalnym charakterze, o tyle w braniewskiej części tabulatury braniewsko-oliwskiej zwraca uwagę duża liczba odpisów z druków muzycznych zawierających kontrafaktury. Do listy kontrafaktur poświadczonych przez inskrypcje tytułowe (tab. 6) należy jeszcze prawdopodobnie dodać intawolacje pięciu canzonett ze wspólnego zbioru Orazia Vecchiego i Gemignana Capilupiego (nr 271–275)¹⁰⁵. Wprawdzie umieszczone przy nich inskrypcje wskazują wyłącznie na kompozytorów, co mogło być świadomym wyborem skryptora (niektóre świeckie tytuły w tabulaturze zostały zaklejone paskami papieru, prawdopodobnie w wyniku ingerencji cenzora jezuickiego)¹⁰⁶, ale drobne zmiany rytmiczne w stosunku do włoskiego pierwodruku zdają się świadczyć, iż podstawą kopii była raczej edycja norymberska z tekstami niemieckimi¹⁰⁷. Razem z tą grupą liczba zapisów odwołujących się do kontrafaktur pochodzących z druków urasta do dziesięciu, co niewątpliwie należy wiązać ze wzmożoną produkcją i lepszą dostępnością tego rodzaju publikacji począwszy od końca lat dziewięćdziesiątych XVI wieku¹⁰⁸. Kompilatorzy antologii kontrafaktur zazwyczaj odnotowywali atrybucje, przeważnie jednak usuwali odniesienia do tekstów oryginalnych. W przypadku zbiorów z łacińskimi tekstami religijnymi oferowali zatem przydatną do użytku kościelnego muzykę znanych kompozytorów, ujętą jednocześnie w idiom gatunków o charakterze lżejszym niż późnorenesansowy motet. Taki sposób prezentacji łacińskich kontrafaktur znalazł odzwierciedlenie w inskrypcjach tytułowych ich odpisów w tabulaturze.

Chanson Didiera Lupiego *Susanne un iour* została skopiowana do tabulatury braniewsko-oliwskiej z inskrypcją „Susanna se”, która wskazuje na łacińską wersję tekstu kojarzoną raczej z opracowaniem Orlanda di Lasso. Ten sam utwór, zredukowany do zapisu skrajnych głosek i pozbawiony jakiegokolwiek inskrypcji, w tabulaturze S-Uu vmhs 89 sąsiaduje z inną chanson ze zbioru Lupiego, prawdopodobnie więc podstawą obydwu tych intawolacji był druk autorski lub oparte na nim źródło pośrednie. Analiza tekstu muzycznego w tabulaturze braniewsko-oliwskiej ujawniła

105 *Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi, et di Geminiano Capi Lupi da Modena. Novamente poste in luce*, Venezia: Angelo Gardano, 1597, RISM B/I 1597²¹, RISM ID 990066051. Numeracja utworów w tabulaturze braniewsko-oliwskiej odnosi się do edycji: *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*.

106 *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, t. 1, s. 47–48.

107 *Canzonette, mit dreyen Stimmen, Horatii Vecchi unnd Gemignani Capi Lupi, zuvor mit italianischen Texten, jetzo aber zu besserm gebrauch denen, welche italianisch nicht verstehen, mit teutschen Texten beleet, und inn Truck gegeben durch Valentin Hausmann Gerbipol*, Nürnberg: Paul Kauffmann, 1606, RISM B/I 1606¹³, RISM ID 990066053.

108 Marco Giuliani, „Printed Collections Including *contrafacta* (1576–1621)”, w: *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization*, s. 267–324.

jednak, że wykazuje on pełną zgodność nie z tekstem pierwodruku, lecz z nieco odmienną wersją z późniejszej antologii Johanna Pühlera, w której przypisano utwór Lupiego Nicolasowi Lefebure'owi i zmieniono tekst na niemiecki; kopia braniewska może być zatem kolejnym świadectwem praktyki podwójnej kontrafaktury.

Utworki *Maria Virgo assumpta est ad caelos* i *Zu dir Herr Christe* są kontrafakturami tej samej włoskiej canzony Jacoba Regnarta. Jacobus Apfell, główny skryptor tabulatury, zapisał je, prawdopodobnie na podstawie dwóch różnych przekazów wokalnych, na początkowym etapie sporządzania rękopisu. Tekstu łacińskiego nie udało się zidentyfikować. Być może został on stworzony w kolegium braniewskim w celu przystosowania utworu do celów sakralnych (prawdopodobnie tak samo postępowano w kolegium ryskim, o czym będzie mowa dalej). Tekst niemiecki z muzyką Regnarta ukazał się drukiem dopiero w roku 1648¹⁰⁹, ale kontrafaktura ta powstała najpóźniej w ostatniej dekadzie XVI w., co dokumentują zachowane przekazy z Grimmy¹¹⁰ i Brzegu. W późniejszym czasie, może nawet już w klasztorze oliwskim, do którego wstąpił po pobycie w Braniewie, Apfell uzyskał wiedzę dotyczącą pochodzenia utrwalonych w tabulaturze kompozycji, dopisał bowiem w zniekształconej formie „Senott” oryginalny incipit tekstowy.

Tab. 6. Kontrafaktury w braniewskiej części tabulatury braniewsko-oliwskiej

numer	inskrpcja tytułowa	pierwowzór wokalny	konkordancje kontrafaktur w drukach oraz w rękopisach z terenów Rzeczypospolitej, Śląska i Szwecji
4	Maria Virgo Assumpta est ad caelos [dopisane później:] Senott	Jacob Regnart, <i>Se nott' e giorni</i> (Jacob Regnart, <i>Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci</i> , Wien: Johann Mair, 1574, RISM A/I R 738, nr 12, RISM ID 990054129)	
40	Sit laus ho nor et glo ria	<i>Spiritus sancti gratia</i> , zob. tab. 7	

109 *Geistlicher Lieder mit 3. 4. &c. Stimmen Ander Theil Welcher in sich halt Christliche Kirchen- und Schul-Gesange nach der Ordnung des heiligen Catechismi eingetheilet*, Gotha: Johann Michael Schalln, 1648, RISM B/VIII 1648²⁴, s. 22.

110 Drezno, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DI), sygn. Mus.Gri.49, nr 91, RISM ID 211003977 (rękopis datowany na l. 1593–96).

45	O decus cæli moderator orbis	Orlando di Lasso: <i>O decus celsi genus atque caelis</i> (Orlando di Lasso, <i>Motetta, sex vocum, typis nondum uspiam excusa: singulari authoris industria iampridem composita, et praelo submissa</i> , München: Adam Berg, 1582, RISM A/I L 939, nr 7, RISM ID 990036725)	Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), sygn. vmhs 89, k. 48v: <i>O decus caeli moderator orbis</i>
79	O pie Pellicane Jesu dulcissime à 5	Hans Leo Hassler, <i>Ach Schatz ich thu dir klagen</i> (Hans Leo Hassler, <i>Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten, mit 4. 5. 6. unnd 8. Stimmen</i> , Augsburg: Valentin Schonigk, 1596, RISM A/I H 2336, nr 15, RISM ID 990026520)	<i>Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, iam vero latinis fructus, mira suavitate quinque vocibus concinendos, pie & artificiose germinans. Authore R.P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber primus</i> , Passau: Matthaus Nenninger, 1606, RISM B/I 1606 ⁶ , nr 12, RISM ID 993121201
107	O gloriæ paternæ summæ splendor à 5	Giovanni Ferretti, <i>Sei tanto gratiosa, Donna crudel i Come poss' io morir</i> (Giovanni Ferretti, <i>Canzone alla napolitana a cinque voci...</i> [libro primo], Venezia: Gerolamo Scotto, 1567, RISM A/I F 512, nr 5, 2, 4, RISM ID 990017786)	<i>Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, iam vero latinis fructus, mira suavitate quinque vocibus concinendos, pie & artificiose germinans. Authore R.P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber primus</i> , Passau: Matthaus Nenninger, 1606, RISM B/I 1606 ⁶ , nr 16, RISM ID 993121201

141	Credula plaude turba a 4 Oratio Wechi	Orazio Vecchi, <i>Se pensando al partire</i> (Orazio Vecchi, <i>Canzonette... libro secondo a quattro voci</i> , Venezia: Angelo Gardano, 1580, RISM A/I V 1017, nr 3, RISM ID 990066036)	<i>Primus liber suavissimas praestantissimorum nostrae aetatis artificum Italianorum cantilenas 4.5.6 & 8 vocum continens, quae partim Latinis, partim Germanicis, sacris ac pijs textibus ornatae, & nusquam hactenus in Germania excusae sunt. Das erste Theil. Der lieblichsten Wälschen Gesenge mit 4. 5. 6. vnd 8. stimmen welche aus den Vortrefflichsten Meistern dieser zeit gezogen Und mit Christichen Lateinischen vnd Teutzschen Texten gezieret Auch bisher in Teutschen Landen nie gedruckt worden, Erfurt: Georg Baumann, 1587, RISM B/I 1587¹⁴, nr 4, RISM ID 993120823</i>
146	Jesu König der ehren a 4	<i>Dispost' ho di seguirti (Lodi spirituali novamente composte, et datte in luce ad instantia della Venerabile Congregatione dell' Humiltà, per commune utilità delle scole della Dottrina Christiana</i> , Venezia: Angelo Gardano, 1580, RISM B/I 1580 ⁶ , nr 17, RISM ID 993120685)	<i>Himmlicher Harffenklang. Das ist Catholische auferlesene Kirchengesäng nach den fürnembsten Feyertagen und Jahrzeiten gestellet und verordnet, die man nicht allein beym Dienst Gottes, sondern auch zu Hauß, und bey allerhand arbeit nützlich singen und gebrauchen kan. Jetzo aufs neue durch eine Geistliche Person durchsehen, mit vielen neuen Melodeien, Reimen, Gesängen gezieret van vermehret zu grösserem Lob Gottes, Braunsberg: Caspar Weingärtner, 1639, RISM B/VIII 1639¹¹, s. 217 (tylko tekst)</i>

151	In stadio dum longo A 5 Matthæi Asulæ	Giammateo Asola, <i>In questa carne morta (Parte delli pietosi affetti del molto reverendo Padre D. Angelo Grillo Monaco Cassinense. Posti in Musica da diuersi Reuerendi, & Excellentissimi Autori. A cinque voci, Venezia: Giacomo Vincenti, 1598, RISM B/I 1598⁶, nr 13, RISM ID 993121061</i>	<i>Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, iam vero latinis fructus, mira suavitate quinque vocibus concinendos, pie & artificiose germinans. Authore R.P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber primus, Passau: Matthaus Nenninger, 1606, RISM B/I 1606⁶, nr 24, RISM ID 993121201</i>
154	O Rex Emanuel Lucretio Ruffulo	Lucretio Ruffolo, <i>Leggiadro mio pastor (Lucretio Ruffolo, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Venezia: Giacomo Vincenti, 1598, RISM A/I R 3087, nr 7, RISM ID 990056381)</i>	<i>Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italiae floribus consitus, iam vero latinis fructus, mira suavitate quinque vocibus concinendos, pie & artificiose germinans. Authore R.P. Michaelae Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi praeposito. Liber primus, Passau: Matthaus Nenninger, 1606, RISM B/I 1606⁶, nr 21, RISM ID 993121201</i>
188	Jesu froleichnam schon warhafti ger gottes Sohn	<i>Giesu, Giesu, Giesu (Lodi spirituali novamente composte, et datte in luce ad instantia della Venerabile Congregatione dell' Humiltà, per commune utilità delle scole della Dottrina Christiana, Venezia: Angelo Gardano, 1580, RISM B/I 1580⁶, nr 6, RISM ID 993120685)</i>	<i>Himmlischer Harffenklang. Das ist Catholische außerslesene Kirchengesäng nach den fürnembsten Feyertagen und Jahrzeiten gestellet und verordnet, die man nicht allein beym Dienst Gottes, sondern auch zu Haus, und bey allerhand arbeit nützlich singen und gebrauchen kan. Jetzo aufs neue durch eine Geistliche Person durchsehen, mit vielen neuen Melodeien, Reimen, Gesängen gezieret van vermehret zu grösserem Lob Gottes, Braunsberg: Caspar Weingärtner, 1639, RISM B/VIII 1639¹¹, s. 214–217 (wersja jednogłosowa)</i>

203	Zu dier Her Christe [dopisane później:] Senott	Jacob Regnart, <i>Se nott' e giorni</i> (Jacob Regnart, <i>Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci</i> , Wien: Johann Mair, 1574, RISM A/I R 738, nr 12, RISM ID 990054129)	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu), sygn. 51391 Muz. (rękopiśmienny dodatek do księgi głosowej z Brzegu ¹¹¹), nr 31; Legnica, Biblioteka Towarzystwa Przyjaciół Nauk (PL-LEtpn), sygn. S/5, s. 126–127, RISM ID 301012250; Kalmar, Gymnasie-och stiftsbiblioteket i Stadtsbiblioteket (S-K), (rękopis bez sygnatury), RISM ID 190026436
282	Susanna se à 4.	Didier Lupi Second, <i>Susanne un iour</i> (Didier Lupi (Second), <i>Premier livre de chansons spirituelles, nouvellement composees par Guillaume Gueroult</i> , Lyon: Godefroy Beringen & Marcellin Beringen, 1548, RISM A/I L 3087, nr 9, RISM ID 990038710); Nicolas Lefebure, <i>Susannen frumb</i> (<i>Schoner, auserlesner, geistlicher und weltlicher teutscher Lieder XX. von berumbten diser Kunst, mit vier Stimmen gesetzt und componiert, gantz lieblich zu singen, und auff allerley Instrumenten artlich und lustig zugebrauchen. Durch Joannem Publerum Schvuandorffensem, ... zusam colligirt und in Truck verfertigt</i> , München: Adam Berg, 1585, RISM B/I 1585 ³⁷ , nr 7, RISM ID 993120787)	

111 Friedrich Kuhn, *Beschreibendes Verzeichnis*, s. 26 (nr 40/34).

Inskrypcja „Sit laus honor et gloria” odnosi się do nieznanego skądinąd kontrafaktury pieśni, która w innych źródłach występuje najczęściej ze słowami hymnu *Spiritus Sancti gratia* (tab. 7). Jej pochodzenie nie zostało dotychczas ustalone. Wydaje się, że najwcześniejszy zachowany przekaz znajduje się w rękopisie z kościoła św. Idziego w Bartfeld (węg. Bártfa, obecnie Bardejov w regionie Szarysz na Słowacji). Jest to dodatek rękopiśmienny do druku responsoriów Balthasara Resinariusa z roku 1544¹¹²; przy odpisie *Missa de Beata Virgine* Josquina Desprez, utrwalonym kilka kart przed *Spiritus Sancti gratia*, zanotowano datę 22 VII 1558 roku. Petrus Stöckel, od którego spadkobierców, jak głosi inskrypcja na k. 1r głosu Discantus, odkupiono partesy, według Roberta A. Murányiego studiował od roku 1536 na uniwersytecie w Wittenberdze, podobnie jak w późniejszych latach kilku innych członków jego rodziny¹¹³. Trop ten potwierdza również znak wodny papieru, którego użyto do sporządzenia rękopisu¹¹⁴. Nie udało się jednak dotąd odnaleźć żadnych odpisów omawianego opracowania w szesnastowiecznych manuskryptach niemieckich; jedyne inne jego źródła rękopiśmienne pochodzące na pewno sprzed roku 1600 to najstarszy z kancjonałów staniąteckich oraz tabulatura S-Uu vmhs 89. Ten ostatni przekaz, opatrzony inskrypcją „Spiritus Sancti Gratias” (k. 35r), jest niemal identyczny z wersją w tabulaturze braniewsko-oliwskiej; różnice w zakresie wysokości dźwięków i rytmu są tak nieznaczne, że obydwie intawolacje mogły zostać odpisane z tego samego rękopisu wokalnego. Podobieństwo obu zapisów jest tym bardziej znaczące, że transmisja opracowania w znanych nam rękopisach od początku obarczona jest licznymi, niewielkimi skażeniami tekstu muzycznego, które powodują obecność odrębnych wariantów w niemal każdym źródle. Można to wyraźnie zobaczyć na przykładzie pierwszej frazy utworu (przykł. 3), która – co interesujące – w najbardziej poprawnej kontrapunktycznej postaci została utrwalona w tzw. kodeksie Schwedlera, późniejszym od rękopisu z Bartfeld o około siedemdziesiąt lat; niewykluczone jednak, że jest to wersja wtórnie skorygowana. Natomiast wersja wydrukowana w kancjonałe Artomiusza z 1587 r. i przedrukowywana w kolejnych jego wydaniach¹¹⁵, również pozbawiona błędów kontrapunktycznych, najwyraźniej nie była podstawą żadnego ze znanych odpisów i nie miała wpływu na rękopiśmienną tradycję przekazu pieśni.

112 Balthasar Resinarius, *Responsorium numero octoginta de tempore et festis iuxta seriem totius anni, Libri duo, Primus de Christo, & regno eius, Doctrina, Vita, Passione, Resurrectione & Ascensione. Alter, de Sanctis, & illorum in Christum fide & Cruce*, Wittenberg: Georg Rhau, 1544, RISM A/I R 1197, RISM ID 990054569.

113 Róbert Árpád Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn 1991 (= Deutsche Musik im Osten 2), s. XXXI.

114 W katalogu Piccarda numer 55696 (Wittenberg 1549), <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE4620-PO-55696>, dostęp 21 XI 2022.

115 *Cantional albo piesni duchowne*, „Einleitung”, s. 22–23.

Tab. 7. Wielogłosowe przekazy pieśni *Spiritus Sancti gratia* w przybliżonym porządku chronologicznym

data	źródło ¹¹⁶	incipit tekstowy
ok. 1560	Budapeszt, Országos Széchényi Könyvtár, zbiór z Bartfeld (H-BA), księgi głosowe, sygn. Mus. pr. Bártfa 6, Koll. 2 (Discantus, k. 14v; Altus, k. 13v; Tenor, k. 10v; Bassus, k. 13v)	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
ok. 1585	Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), tabulatura organowa, sygn. vmhs 89 (k. 35r)	<i>Spiritus Sancti gratias</i>
1586	Staniątki, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p. w. św. Wojciecha (PL-STAb), księga głosowa, kancjonał A (k. 99v–100r, „Wtorý Discant” – dekomplet wersji pięciogłosowej)	<i>Spiritus Sancti gracia</i>
1587	[Piotr Artomiusz], <i>Cantional; albo Piesni Duchowne...</i> , Toruń: Melchior Nering, 1587 (k. H8r–H10r)	<i>Raduymy sie wszyscy z tego</i> <i>Spiritus Sancti gratia</i>
przełom XVI i XVII w.	Staniątki, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p. w. św. Wojciecha (PL-STAb), księga głosowa, kancjonał B (k. 65v–66r, [Discantus II])	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Pan Jezus dnia dzisiejszego</i>
ok. 1610	Wilno, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka (LT-Va), tabulatura organowa braniewsko-oliwska, sygn. F15-284 (k. 13v)	<i>Sit laus honor et gloria</i>
1626–38	Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu), kancjonał (tzw. kodeks Schwedlera), sygn. RM 5893 (k. 132v–133r) ¹¹⁷	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
ok. 1630–60	Braszów (rum. Braşov, niem. Kronstadt), Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde (RO-BRbn), kancjonał, sygn. I.F. 78 (k. 145v–146r) ¹¹⁸	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Des Heiligen Geistes reiche Gnad</i>

¹¹⁶ Jeżeli nie podano inaczej, przekaz w źródle jest czterogłosowy.

¹¹⁷ Katarzyna Spurgjasz, „Odnaleziony kodeks Schwedlera z Kłodzka i Nysy (1626–38)”, *Muzyka* 61 (2016) nr 3, s. 115–134. Składam serdeczne podziękowanie dr Katarzynie Spurgjasz za udostępnienie mi fotografii z tego rękopisu.

¹¹⁸ Tamás Szócs, *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I.F. 78 aus dem 17. Jahrhundert*, Köln–Weimar–Wien 2009 (= Studia Transylvanica 38).

1635	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (H-Bn), księga liturgiczna (<i>Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis</i>), sygn. Fol. Hung. 2153 (k. 253v–254r) ¹¹⁹	<i>Az szent léleknek kegelme</i>
ok. 1640–76	Lewocza, Evanjelická a. v. cirkevná knižnica (SK-Le), tabulatura organowa Samuela Marckfelnera, sygn. 5A (13994) (k. 80v–81r – wersja pięciogłosowa)	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
ok. 1640–76	Lewocza, Evanjelická a. v. cirkevná knižnica (SK-Le), tabulatura organowa Samuela Marckfelnera, sygn. 5A (13994) (k. 114v–115r – wersja dwugłosowa)	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
1649	Sybin (rum. Sibiu, niem. Hermannstadt), Arhivele Naționale ale României, Direcției Județene (RO-Sa), kancjonał, sygn. jj 1092 (s. 254–255) ¹²⁰	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Des Heiligen Geistes reiche Gnad</i>
1 poł. XVII w.	Staniątka, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p.w. św. Wojciecha (PL-STAb), księga głosowa, kancjonał D (k. 95r – fragment głosu Bassus)	[<i>Spiritus Sancti gratia</i>] [<i>Pan Jezus dnia dzisiejszego</i>]
1658	Sybin (rum. Sibiu, niem. Hermannstadt), Arhivele Naționale ale României, Direcției Județene (RO-Sa), kancjonał (<i>Das Zimmermannsche Gesangbuch</i>), sygn. ee(1–4):41 (s. 95–96) ¹²¹	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Des Heiligen Geistes reiche Gnad</i>
1658	Sybin (rum. Sibiu, niem. Hermannstadt), Arhivele Naționale ale României, Direcției Județene (RO-Sa), kancjonał (<i>Das Zimmermannsche Gesangbuch</i>), sygn. ee(1–4):41 (s. 95–96) ¹²²	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Des Heiligen Geistes reiche Gnad</i>

119 *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis*, wyd. Ilona Ferenczi, Budapest 1988 (= Musicalia Danubiana 9).

120 T. Szócs, *Kirchenlied*, s. 14. Składam serdeczne podziękowanie dr. Tamásowi Szócsowi za udostępnienie mi fotografii z tego źródła.

121 Składam serdeczne podziękowanie dr. Tamásowi Szócsowi za udostępnienie mi fotografii odpisu z tego źródła, który został wykonany w roku 1946 przez Gottlieba Brandscha, zob.: *ibid.*, s. 14, 16–17.

122 Ilona Ferenczi, Marta Hulková, „Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L'ubica (17. Jh.)”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22 (1980) nr 1, s. 385–386.

1660–82 (?)	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), księgi głosowe, sygn. Kk.I.7 (Altus, s. 159; Tenor I, s. 143; Tenor II, s. 159; Bassus, s. 155 – wersja <i>ad voces aequales</i>), RISM ID 300258190	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
1670–1720	Bratysława, Slovenské národné múzeum - Hudobné múzeum (SK-BRnm), kancjonał (<i>Lubický spevník</i>), sygn. MUS XVIII 652 (k. 85v) ¹²²	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Des Heiligen Geistes reiche Gnad</i>
ok. 1680	Bratysława, Slovenské národné múzeum - Hudobné múzeum (SK-BRnm), tabulatura organowa (<i>Pestry zborník</i>), sygn. MUS D 2005/2 (k. 14v–15r) ¹²³	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
II poł. XVII w.	Budapeszt, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára (H-Ba), tabulatura organowa (<i>Tabulatura Vietoris</i>), sygn. K 88 (k. 89v–90r – wersja dwugłosowa) ¹²⁴	<i>Duch pane swu Swatu mj[losti]</i>
XVII–XVIII w.	Staniątka, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p.w. św. Wojciecha (PL-STAb), księga głosowa, kancjonał C (k. 60v–61r, [Discantus II])	<i>Spiritus Sancti gratia</i> <i>Pan Jezus dnia dzisiejszego</i>
1739–ok. 1761	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), księgi głosowe, sygn. Kk.I.2 (Discantus, k. 67v; Altus, k. 71r; Tenor, k. 66r; Bassus, k. 66v), RISM ID 300258062 ¹²⁵	<i>Spiritus Sancti gratia</i>
przed ok. 1761	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), partesy (luźne karty), sygn. Kk.I.289, RISM ID 1001147278 (wersja pięciogłosowa)	<i>Spiritus Sancti gratia</i>

123 *Pestry zborník. Tabulatura Miscellanea*, wyd. Ladislav Kačič, Bratislava 2005.

124 *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*, wyd. Ilona Ferenczi, Marta Hulková, [Budapest–Bratislava] ²2018 (= *Musicalia Danubiana* 5), <http://real.mtak.hu/89537/1/Vietorisbeliv-vagott2.pdf>, dostęp 21 XI 2022.

125 Informacja w bazie RISM, iż jest to dekomplet wersji pięciogłosowej, jest błędna.

Przykł. 3. *Spiritus Sancti gratia*, t. 1–7¹²⁶:

a. Budapeszt, Országos Széchényi Könyvtár, zbiór z Bartfeld (H-BA), księgi głosowe, sygn. Mus. pr. Bártfa 6, Koll. 2



b. Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu), tabulatura organowa, sygn. vmhs 89



c. Wilno, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka (LT-Va), tabulatura braniewsko-oliwska, sygn. F15-284



d. [Piotr Artomiusz], *Cantional; albo Piesni Duchowne...*, Toruń: Melchior Nering 1587



e. Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu), tzw. Kodeks Schwedlera, sygn. RM 5893



126 W transkrypcji przekazów wokalnych opuszczono tekst słowny.

f. Braşów, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde (RO-BRbn), kancjonał, sygn. I. E. 78



g. Budapeszt, Országos Széchényi Könyvtár (H-Bn), księga liturgiczna (*Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis*), sygn. Fol. Hung. 2153



h. Lewocza, Evanjelická a. v. cirkevná knižnica (SK-Le), tabulatura organowa Samuela Marckfelnera, sygn. 5A (13994), k. 80v–81r – wersja pięciogłosowa



i. Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), partesy, sygn. Kk.I.289 – wersja pięciogłosowa



Podobnie jak w przypadku zachowanej w rękopisie z Kroź i w tabulaturze S-Uu vmhs 89 pieśni *Surrexit Dominus valet luctus*, historia recepcji *Spiritus Sancti gratia* obejmuje dwa stulecia. Popularności tej *cantio* na znacznym obszarze Europy Środkowej dowodzą siedemnastowieczne odpisy pochodzące m.in. ze Staniątek, Wawelu, Kłodzka, Lewoczy, Lubicy, Preszowa i Kronstadt (obecnie Braşov w Rumunii), wśród których zachowały się również warianty z dodanym piątym głosem, a także przekazy jej melodii w licznych śpiewnikach, począwszy od wydanego w roku 1601 w Ołomuń-

cu kancjonału Jana Rozenpluta¹²⁷. Oprócz najczęściej spotykanego tekstu łacińskiego występują kontrafakture z tekstem w języku słowackim, węgierskim i niemieckim. Prawdopodobnie najpóźniejsza kopia (PL-Kk I.2) powstała w wawelskim kolegium rorantystów; jej skryptor, Benedykt Józef Pękalski, który dołączył również głos Basso ripieno do rękopisu PL-Kk I.289, kierował zespołem w l. 1739–ok. 1761. Natomiast zapis w tabulaturze braniewsko-oliwskiej, widziany w perspektywie niestabilnej transmisji tekstu muzycznego w najwcześniejszych źródłach, jest kolejnym świadectwem pokrewieństwa tego rękopisu z tabulaturą S-Uu vmhs 89.

TABULATURA RYSKA

Na wyklejce przedniej okładki tabulatury ryskiej umieszczono inskrypcję „4ta tabulatura | Collegij Rigensis | Anno 1620”. Nie ma zatem wątpliwości co do proveniencji tego źródła, natomiast data wydaje się dokumentować raczej końcowy etap powstawania zbioru. Wspomnianą inskrypcję zapisał prawdopodobnie skryptor, który wprowadzał tytuły utworów nr 1 oraz 57–60¹²⁸. Zapisy tych kompozycji należą do najmniej starannych, szczególnie na końcu rękopisu, gdzie noszą w dużej mierze charakter wręcz fragmentaryczny i znacząco odbiegają od uporządkowanego wyglądu wpisów z początkowej części źródła. Ta natomiast dzieli się na zawierający głównie motety segment pierwszy, w którym większość utworów została ponumerowana liczbami od 1 do 38, oraz mniejszy segment drugi, w którym niemal wszystkie kompozycje to magnifikaty (nr 47–49 i 51–54). Obydwa te segmenty mogły być wypełniane przynajmniej częściowo równolegle. Ponieważ zapisów w rękopisie dokonywano już po jego zszyciu, *terminus post quem* dla ich rozpoczęcia wyznacza jeden z wykorzystanych rodzajów papieru, wytwarzany przez Emanuela Zöschlina w Zöschlingsweiler koło Lauingen w Bawarii w l. 1602–11¹²⁹. Niewykluczone, iż czas powstania obu segmentów składających się na główną część tabulatury należałoby hipotetycznie umieścić jeszcze w pierwszej dekadzie XVII w., co tłumaczyłoby fakt, iż wszystkie odpisane w nich kompozycje ukazały się drukiem jeszcze w wieku XVI; najpóźniejszy utwór, *Verbum caro factum est* Hansa Leo Hasslera (nr 41), wydano

127 *Kancjonál, To gest: Sebránij Spěwůw Pobožnych kterých k Duchovnímju potěšenij každý weřegný Křestian na Weyročnij Swátky a giných Swatých Památky y časy, užijwati může. Teprwa s nemalau prácy a Nákladem Welebného Preláta, Kněze Jana Rozenpluta Probossta Klásstera Sternberského nětco z starodawnijch Pjseň vybránijm nětco w nowé složenijm Weyročně spořádané: A Schwálenijm Gebo Wys: Knijž: Mil: Frantisska Kárdynála z Dietrichsteyna, Biskupa Holomauckého, W Holomaucy wytlačeníjm Giřijka Handle wůbec wydané, Olomouc: Jiří Handl, 1601, s. 256–258, <https://books.google.cz/books?vid=N-KP:1002290076&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>, dostęp 21 XI 2022.*

128 Numeracja utworów w tabulaturze ryskiej odnosi się do edycji: *Quarta Tabulatura*. Uważam, że pismo skryptorów oznaczonych przez autorkę wydania literami a, b, c i g należy do jednej osoby.

129 Zob. szczegółowe informacje w: *Tabulaturae braunsbergenses-olivenses*, t. 1, s. 17.

w roku 1591¹³⁰. Dopiero w końcowej części źródła odpisano kompozycje Agostina Agazzariego i Asprilia Pacellego z l. 1597¹³¹, 1602¹³² i 1608¹³³, zapewne jednak nieprzypadkowo wybór skryptora padł na utwory, które przedrukowano w antologiach Schadaeusa z l. 1612¹³⁴, 1613¹³⁵ i 1617¹³⁶. Zapisy te mogłyby zatem pochodzić z końca drugiej dekady XVII w., być może z roku 1620, w którym umieszczono w rękopisie inskrypcję proveniencyjną. *Terminus ante quem* dla powstania całości zbioru wyznacza najazd Szwedów w roku 1621; prawdopodobnie w wyniku dokonanej wówczas grabieży tabulatura znalazła się na terytorium Szwecji i ostatecznie została włączona do zbiorów biblioteki w Uppsali.

- 130 Zob.: *Quarta Tabulatura*, Inwentarz zawartości źródła, s. 26–48. Zebrane tam informacje należy w przypadku trzech utworów uzupełnić. Motet *Cantabit tibi gloria mea* Johanna Knöfela (nr 19) pochodzi ze zbioru: Johann Knöfel, *Cantiones piae, sex et quinque vocibus, tam voci humanae, quam instrumentis musicis accommodatae, harmonicis numeris concinnatae*, Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann vom Berg Erben, 1580, RISM A/I K 991, nr 20, RISM ID 990033803. Motet *Ave Maria* (nr 23), w tabulaturze mylnie przypisany Orlandowi di Lasso, prawdopodobnie jest autorstwa Jacoba Handla (Gallusa) i w katalogu dzieł kompozytora nosi numer HK 500; zob. rękopis: Drezno, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DL), sygn. Mus.Pi.2.2, nr 1, RISM ID 211012492. Motet *Cantate Domino* Giovanniego Matteo Asoli (nr 40) pochodzi ze zbioru: Giovanni Matteo Asola, *Completorium romanum duae B. Virginis antiphonae, scilicet Salve Regina, & Regina coeli quatuorq alia motetta, musica octonis vocibus infractis decantanda*, Venezia: erede di Gerolamo Scotto, 1585, RISM A/I A 2560, s. 14, RISM ID 990002561.
- 131 Nr 60: Asprilio Pacelli, *Tres sunt qui testimonium dant* (Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmodum qui octonis vocibus concinuntur liber primus*, Roma: Nicolo Mutii, 1597, RISM A/I P 24, nr 15, RISM ID 990047663).
- 132 Nr 56: Agostino Agazzari, *Ave stella matutina* (Agostino Agazzari, *Sacrarium cantionum quae quinis, senis, septenis, octonisque vocibus concinuntur, liber primus*, Roma: Aloysio Zannetti, 1602, RISM A/I A 330, nr 15, RISM ID 990000331).
- 133 Nr 57: Asprilio Pacelli, *Veni Sancte Spiritus* (Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, et viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano & fratelli, 1608, RISM A/I P 28, nr 15–16, RISM ID 990047667).
- 134 *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, e diversis, clarissimis huius & superioris aetatis authoribus, in Germania nusquam editis collectas exhibentis. Pars altera: quae aestivi temporis festivitatis dominicisque diebus selectiores concertus S.S. Ecclesiae usui inservientes continet. Collectore Abrahamo Schadaeo, Senfftebergensi. Cui basin ad organa musicaque instrumenta accommodatum, vulgo generalem dictam adjecit. Caspar Vincentius, Spirensium organicen*, Strasbourg: Carl Kieffer, 1612, RISM B/I 1612³, RISM ID 993121352, nr 45: Asprilio Pacelli, *Veni Sancte Spiritus*.
- 135 *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, e diversis, iisque clarissimis huius & superioris aetatis authoribus collectas comprehendentis, pars tertia: quae exhibet concertus varios selectioresque, qui solennioribus sc. SS. Trinitatis, ... collectore Abrahamo Schadaeo Senfftebergensi...*, Strasbourg: Carl Kieffer, 1613, RISM B/I 1613², RISM ID 993121365, nr 9: Asprilio Pacelli, *Tres sunt qui testimonium dant*.
- 136 *Promptuarii musici, sacras harmonias V. VI. VII. et VIII. vocum, e diversis, clarissimis huius & superioris aetatis authoribus, in Germania nusquam editis, collectas exhibentis. Pars quarta: quae exhibet concertus varios selectioresque, qui omnibus a SS. Trinitatis Dominicis inclusive inserviunt: cum spiritualibus canticis, & sylvia harmonica Deiparae Virgini sacra. Collegit vero et basi generali accommodavit Caspar Vincentius S. Andreae Wormatiensis organoedus*, Strasbourg: Anton Bertram, 1617, RISM B/I 1617¹, RISM ID 993121443, nr 112: Agostino Agazzari, *Ave stella matutina*.

Pięć inskrypcji tytułowych w tabulaturze ryskiej odnosi się do kontrafaktur (tab. 8)¹³⁷. Listę tę należy zapewne uzupełnić o zapisaną bez żadnej inskrypcji canzonettę Orazia Vecchiego *Raggi dov'è il mio bene* (nr 13), a prawdopodobnie również o nierozpoznany dotychczas utwór nr 44, którego kształt wskazuje na świecką muzykę wokalną końca XVI wieku. Jednoznacznie religijny charakter całego źródła pozwala przypuszczać, że i te kompozycje śpiewano w Rydze z łacińskimi tekstami sakralnymi. Wszystkie utwory z inskrypcjami wskazującymi na kontrafaktury umieszczono w pierwszym, prawdopodobnie najstarszym segmencie rękopisu. Zestaw kontrafaktur utrwalony w tabulaturze ryskiej nie odwołuje się do drukowanych antologii, z których korzystał skryptor tabulatury braniewsko-oliwskiej; wykorzystano tu kompozycje z trzech druków autorskich, które ukazały się na przestrzeni dekad 1567–77. Łacińskie incipity, którymi zastąpiono oryginalne tytuły, albo w ogóle nie występują w innych źródłach muzycznych, albo, jak w przypadku „Hodie Christus natus” i „Pastores dicite”, mogą wskazywać na którąś z kilku opracowanych przez różnych kompozytorów wersji tekstu bądź na jego nieznany skądinąd wariant; próby dopasowania istniejących wersji do zapisanych w tabulaturze utworów nie przyniosły dobrych rezultatów. Canzonę *Donna crudel* Ferrettiego wykorzystał Michael Herzer, kompilator spożytkowanej w Braniewie antologii *Hortus musicus* (zob. tab. 6), a wcześniej Johannes Fischer z Morąga w niezachowanym pierwszym tomie tabulatury organowej¹³⁸. Umieścił ją też w swoim zbiorze kontrafaktur Johannes Lindemann, podobnie jak canzonę Riccia *Più bella set' assai*, wyposażając obydwa utwory zarówno w tekst łaciński, jak i niemiecki¹³⁹. Kontrafaktury religijne motetu Orlanda di Lasso *Vinum bonum et suave* zapisano w dwóch rękopisach niemieckich¹⁴⁰. Najprawdopodobniej żadne z tych opracowań nie było znane w Rydze, a nowe teksty tworzono, nie korzystając ze źródeł importowanych, w tamtejszym kolegium, aby przystosować do celów sakralnych kompozycje świeckie, które były na miejscu dostępne.

137 Identyfikacje pierwowzorów, dokonane przeze mnie i, w jednym przypadku, przez mgr. Artura Szczerbinina, doktoranta z Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, zostały wykorzystane w edycji *Quarta tabulatura*.

138 Indeks niezachowanego tomu pierwszego znajduje się w tomie drugim: Toruń, Archiwum Państwowe (PL-Tap), sygn. Kat. II XIV 13a, s. I–III; na s. I odnośny wpis brzmi: „67. Ego flos campi. Donna crudel GF. A 5”, zob.: Tomasz Jeż, „Spis treści pierwszego tomu tabulatury organowej Johanna Fischera z Morąga”, *Muzyka* 44 (1999) nr 3, s. 93–115.

139 Johannes Lindemann, *Amorum Filii Dei decades duae, Das ist Zwanzig liebliche und gantz anmutige Lateinische und Deutsche Neue Jharß, oder Weyhenachten Gesenglein, Zu Lob und Ehren dem Neugebornen Christkindlein Jesu zum Theil unter etliche fröliche Madrigalia und Balletti*, Erfurt: Georg Baumann, 1598, RISM A/I L 2426, RISM ID 990038090; nr 5: Giovanni Ferretti, *Impleta sunt quae praecinere vates / Erfüllet ist was propheceit zuverenn*; nr 16: Teodoro Riccio, *In terras Dominus misit de caelis / Gott hat von Himmel Thron*, zob.: M. Giuliani, „Printed Collections”, s. 288–289.

140 Drezno, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-DL), sygn. Mus.Gri.49, RISM ID 211003996, z tekstem oryginalnym oraz tekstem kontrafaktury *O quam bonum et suavis Jesu Christi incarnatio*; Blankenburg (Harz), St. Bartholomäuskirche (D-BLAbk), sygn. F 441 / F 443 / F 444 / F 446 Beiband, z tekstem oryginalnym oraz tekstem kontrafaktury *O quam bona et suavis*.

Tab. 8. Kontrafaktury w tabulaturze ryskiej

numer	inskrpcja tytułowa	pierwowzór wokalny
10	Ecce pa- nis caele- stis ange- lorum	Giovanni Ferretti, <i>Donna crudel</i> (Giovanni Ferretti, <i>Canzone alla napolitana a cinque voci...</i> [<i>libro primo</i>], Venezia: Gerolamo Scotto, 1567, RISM A/I F 512, nr 2, RISM ID 990017786)
20	Jesus au- tor ui- tæ	Giovanni Ferretti, <i>Basciami vita mia</i> (Giovanni Ferretti, <i>Canzone alla napolitana a cinque voci...</i> [<i>libro primo</i>], Venezia: Gerolamo Scotto, 1567, RISM A/I F 512, nr 12, RISM ID 990017786)
27	Hodie Christ[us] natus. ORLAN- di De Lasso	Orlando di Lasso, <i>Vinum bonum et suave</i> , LV 389 (Orlando di Lasso, <i>Selectiorum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus, adiunctus in fine tribus dialogis octo vocum, quorum nihil adhuc in lucem est editum</i> , München: Adam Berg, 1570, RISM A/I L 833, nr 23, RISM ID 990036620)
29	Adeste incolæ	Teodoro Riccio, <i>Signora agli occhi miei</i> (Teodoro Riccio, <i>Il primo libro delle canzone alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei</i> , Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben, 1577, RISM A/I R 1295, nr 22, RISM ID 990054660)
31	Pastores dicite	Teodoro Riccio, <i>Più bella set' assai</i> (Teodoro Riccio, <i>Il primo libro delle canzone alla napolitana a cinque voci, con alcune mascherate nel fine a cinque et a sei</i> , Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben, 1577, RISM A/I R 1295, nr 15, RISM ID 990054660)

W POSZUKIWANIU KONTRAFAKTUR

Zrelacjonowane tu ustalenia dotyczące czterech rękopisów wskazują, iż praktyka kontrafaktury była na terenach Rzeczypospolitej zjawiskiem znacznie powszechniejszym i bardziej zróżnicowanym, niż wynikało to z wcześniejszych badań. W obrębie muzyki wokalne obejmowała zarówno repertuar świecki, jak i religijny. Nowe teksty dopasowywano do skomponowanej wcześniej muzyki, zachowując język oryginału lub, częściej, zmieniając go na język używany w danym środowisku. Wykorzystywano teksty już istniejące lub pisano całkowicie nowe, których odtworzenie jest dzisiaj niemożliwe, jeżeli znamy je wyłącznie z inskrypcji tytułowych w tabulaturach organowych. Korzystano też z drukowanych antologii kontrafaktur, zapisując ich intawolacje. W niektórych przypadkach dokumentowano w inskrypcjach zależność kontrafaktury od wersji pierwotnej, w większości jednak informacje takie albo nie

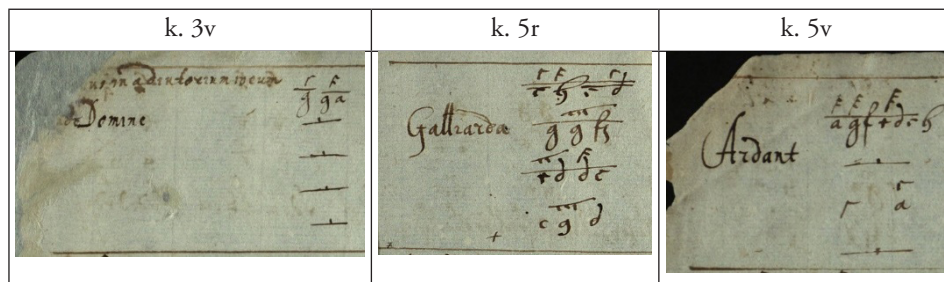
były skryptomom dostępne, albo pomijano je celowo, aby zatrzeć ślady świeckiego pochodzenia utworu. Zjawisko kontrafaktury wiąże się też ściśle z dwukierunkową wymiennością repertuaru pomiędzy medium wokalnym i instrumentalnym. W niektórych przypadkach kompozycje przechodziły kilkakrotne metamorfozy, nieraz znacznie oddalając się od pierwotnej postaci.

Badania zapisów kontrafaktur w rękopisach przeznaczonych na instrumenty klawiszowe nie pozwalają zazwyczaj na wyciąganie daleko idących wniosków w zakresie warstwy słownej opracowań, mogą jednak przynieść rezultaty dotyczące transmisji, migracji i recepcji repertuaru oraz praktyki muzycznej w ośrodkach, w których źródła te powstawały. Są zatem istotną częścią składową ogólnych badań nad repertuarem źródeł muzycznych i, jak sądzę, powinny być prowadzone systematycznie, z wykorzystaniem wszelkich dostępnych metod i środków, w tym powiększającego się zasobu internetowych baz danych i reprodukcji źródeł. Poprzestając na identyfikacji w przekazach rękopiśmiennych kompozycji dobrze znanych i łatwych do odzyskania, otrzymujemy rezultat niepełny. Tymczasem często właśnie utwory rzadkie, artystycznie „niepozorne” lub w różny sposób zmienione względem swojej oryginalnej postaci dostarczają ważnych informacji dotyczących funkcjonowania źródeł muzycznych w środowiskach, w których były one wytwarzane.

W poszukiwaniu kontrafaktur należałoby więc zwracać uwagę przede wszystkim na incipity tekstowe, które nie pojawiają się w innych źródłach, oraz na kompatybilność rodzaju tekstu słownego z gatunkiem muzycznym. Zdarza się oczywiście dość często, że tekst wtórny jest powszechnie znany i dobrze współgra z rodzajem kompozycji, do której go dopasowano, ale anomalie w tym zakresie powinny wzbudzać wątpliwości i powodować poszerzenie kręgu poszukiwań. Jednym z przykładów tego rodzaju utworów jest kompozycja *Deus in adiutorium meum intende*, znana z dwóch tabulatur organowych. W tabulaturze Johanna Fischera zapisano ją bez atrybucji (nr 59, k. 38v–39r), natomiast w tabulaturze braniewsko-oliwskiej pojawia się ona raz anonimowo, w postaci pełnej (nr 3, k. 3v–4r), a drugi raz z atrybucją „Authore Petro De Drusina”, ale w wersji niekompletnej, obejmującej tylko t. 1–34 najwyższego głosu (k. 2v). Kompozycja ta jest bez wątpienia intawolacją, w obydwu rękopisach zornamentowaną. Dwa zapisy w tabulaturze braniewsko-oliwskiej przekazują to samo opracowanie, natomiast tabulatura Fischera zawiera inną warstwę ornamentalną. Ponieważ w tabulaturze braniewsko-oliwskiej odnoszące się do Petrusa de Drusina monogramy A.P.D. i P.D.D. pojawiają się jeszcze przy kilku innych utworach, w tym przy dwóch praeambulach, które z pewnością nie są intawolacjami, odniesienie do „autorstwa” *Deus in adiutorium meum intende* przyjmuje się zazwyczaj w znaczeniu atrybucji kompozytorskiej. Incipit tekstowy utworu budzi jednak poważne wątpliwości. Inskrypcja tytułowa pełnego przekazu w tabulaturze braniewsko-oliwskiej powstawała wyraźnie w dwóch etapach. Najpierw skryptor rękopisu Jacobus Apfell zapisał słowo „Domine” mniej więcej na wysokości linii drugiego głosu od góry, tak jak nieco dalej, na k. 5r, słowo „Galliarda”,

a na k. 5v „Ardant”. Kolor atramentu, którym wprowadził słowo „Domine”, koresponduje z kolorem atramentu zapisu tabulaturowego. Pozostała część inskrypcji tytułowej, wykonana mniejszymi literami i jaśniejszym, bardziej brązowym atramentem, została umieszczona tak, aby poprzedzać zapisane wcześniej słowo „Domine”: tuż pod górnym marginesem Apfell musiał zmieścić przed początkiem zapisu tabulaturowego słowa „Deus in adiutorium meum”, a koniec słowa „intende” w drugiej linii wręcz nachodzi na początek słowa „Domine” (zob. tab. 9). Być może taka kolejność zdarzeń wynikała ze zwykłego przeoczenia (pozostałe wpisy w dwóch niezależnych od siebie źródłach przekazują niezakłócony tytuł *Deus in adiutorium meum intende*), ale sama obecność słowa „Domine” jest raczej niezwykła. Nie należy ono do pierwszej części wersetu i – co istotne – nie ma go w pozostałych kopiach. Można odnieść wrażenie, że Apfell korzystał w tym przypadku z podstawy źródłowej, w której nie tylko nie podano żadnej atrybucji, ale istniały nawet wątpliwości co do właściwego incipitu tekstowego; dopiero w późniejszym czasie (dukt pisma Apfella w przekazie niepełnym wykazuje cechy późniejszej fazy ewolucji) skryptor uzyskał przekaz z właściwym tytułem i atrybucją. Skopiował on wówczas okazały fragment najwyższego głosu kompozycji, wypełniając nim niemal całą stronę; niewykluczone, iż kiedyś istniał również dalszy fragment tego zapisu, ponieważ obecna k. 3 jest luźna, co sugeruje, że usunięto prawą połowę rozkładu stanowiącego pierwotnie środek tej składki papieru. Skryptor nie ukończył wpisu z atrybucją prawdopodobnie dlatego, że zauważył, iż utwór został już w rękopisie utrwalony.

Tab. 9. Inskrypcje tytułowe na początkowych kartach tabulatury braniewsko-oliwskiej



Dywagacje te byłyby może zbędne, gdyby nie fakt, że forma utworu i rodzaj kontrapunktu nie są kompatybilne z sugerowanym przez incipit łacińskim tekstem liturgicznym lub przynajmniej biblijnym. Pięciogłosowe konstrukcje pisane do tego rodzaju tekstów pod koniec XVI w. (przekaz w tabulaturze Fischera wskazuje, że kompozycja musiała powstać przed rokiem 1596)¹⁴¹ były motetami, w których te-

141 Data 2 III 1596 r. pojawia się przy utworze zapisanym w górnej części tego samego rozkładu, na którym Fischer utrwalił *Deus in adiutorium meum intende*.

maty imitacji składały się głównie z całych nut i półnut, a ćwiećnuty występowały w mniejszej liczbie, w roli nut przejściowych; zazwyczaj też szereg ćwierćnut nie był wyposażony w osobne sylaby tekstu¹⁴². Pierwszy temat *Deus in adiutorium meum intendente* składa się z półnuty i ćwierćnut¹⁴³; aby podłożyć pod ten temat logiczną całość tekstową, nie moglibyśmy traktować ćwierćnut jako melizmatu. W dodatku trudno oprzeć się wrażeniu, że nie jest to temat, który dobrze pasuje do pierwszych słów tekstu; w żadnej możliwej wersji prozodia nie byłaby naturalna, bardzo trudno też osiągnąć integralność pierwszej części wersetu psalmu. Forma utworu pasuje raczej do Lied, chanson lub canzonetty, ponieważ stosunkowo długi odcinek początkowy ulega mechanicznemu powtórzeniu, bądź z tym samym tekstem, bądź z jego następnym fragmentem, co nie zdarzało się w motetach (por. *Psalm Dawida* z rękopisu z Kroź). Te sprzeczności wskazują, iż mamy prawdopodobnie do czynienia z kontrafakturą. Nie udało się dotychczas odnaleźć jej modelu, ale identyczny temat opracowali Thomas Morley¹⁴⁴ i Jacobus Scultetus¹⁴⁵. Podważenie oryginalności sugerowanego w zachowanych rękopisach tekstu łacińskiego powoduje też wątpliwości co do autorstwa kompozycji. Zachowane niekompletnie motety Petrusa de Drusina¹⁴⁶ nie dają podstaw do weryfikacji hipotezy, iż mógł on być kompozytorem omawianego utworu. Równie dobrze jego „autorstwo” mogło dotyczyć kontrafaktury lub, co najbardziej prawdopodobne, samej tylko zornamentowanej intawolacji. Tłumaczyłoby to brak atrybucji w tabulaturze Fischera, który być może zanotował własną intawolację i nie miał powodu wiązać jej z Petrusem, chociaż o jego istnieniu zapewne wiedział, ponieważ obydwaj działali w geograficznej bliskości i w tym samym środowisku konfesyjnym.

Biorąc pod uwagę, jak wiele utworów z polskimi słowami lub incipitami tekstowymi okazało się kontrafakturami, powinniśmy też może z większą ostrożnością traktować tego rodzaju kompozycje pozbawione przekonujących atrybucji. W rękopisie z Kroź na k. 46v–47r utrwalono trzygłosowy utwór z incipitem „Słuchay co żywo”, zrekonstruowany niedawno przez Tomasza Jasińskiego z tekstem pieśni *Słuchaj, co żywo, sądu straszliwego* i hipotetycznie przypisany przez niego Adamowi

142 P. Walker, *Fugue in the Sixteenth Century*, s. 266.

143 Edycja utworu w *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, t. 2, nr 3.

144 Thomas Morley, *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces*, London: Thomas Este, the assigne of William Byrd, 1593, RISM A/I M 3691, nr 4, *Ladie those eyes of yours*, RISM ID 990042279.

145 Jakob Scultetus, *Neue und lustige weltliche deutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen ... zu singen und auff allerley Instrumenten zu gebrauchen*, Wittenberg: Matthäus Welack, 1590, RISM A/I SS 2631 III,1, nr 9, *Ob ich schon arm und elend bin*, RISM ID 991002104.

146 Toruń, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Tu), dodatek rękopiśmienny do klocka druków muzycznych, sygn. V 838B, zawiera w dwóch zachowanych partesach (Altus i Quinta Vox) osiem motetów kompozytora. Na temat historii tego zbioru i obecnego stanu jego zachowania zob.: Agnieszka Leszczyńska, „De Drusina – rodzina muzyków z Gdańska”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), s. 99–100.

z Wągrowca¹⁴⁷. Jednym z dwóch argumentów przemawiających za możliwością, iż mógłby on być kompozytorem tej pieśni, jest według badacza fakt, iż znajduje się ona w rękopisie pomiędzy dwoma utworami Adama. Zapisano ją jednak w innym czasie, inną ręką i atramentem innego, bardziej brązowego koloru niż sąsiednie kompozycje, wykorzystując wolne miejsce pozostawione na rozkładzie. Kwestia wyodrębnienia skryptorów rękopisu z Kroź i charakterystyki ich pracy z pewnością powinna stać się przedmiotem osobnej analizy, ale wydaje się, że kopista, który utrwalił *Sluchaj co żywo*, był dużo mniej profesjonalny od głównego skryptora, który zanotował sąsiadujące kompozycje i dokonał większości innych wpisów muzycznych w źródle. Obydwaj skryptorzy prawdopodobnie blisko ze sobą współpracowali, o czym świadczy na przykład obecność dwóch rąk w niektórych utworach i podobny kształt kluczy (szczególnie charakterystyczny jest kształt klucza basowego). Jednak na przestrzeni stosunkowo krótkiej kompozycji mało wprawny kopista popełnił dość dużą liczbę błędów. Prawdopodobnie jego zamiarem było sporządzenie regularnej partytury, ale tworzył ją, przepisując poszczególne głosy kolejno od góry i przeciągając stopniowo w dół kreski taktowe stawiane najpierw w górnej pięciolinii; większość kresek taktowych wyraźnie składa się z trzech elementów. Brak doświadczenia w korelacji głosów spowodował konieczność zakrzywiania kresek, jednak i ten zabieg nie uratował skryptora przed kumulacją dwóch pomyłek w głosie środkowym. W pierwszym „tacie” po prawej stronie rozkładu końcową nutą kadencji jest w tym głosie półnuta, a nie, jak w głosach skrajnych, cała nuta, tymczasem kopista zapisał kolejne nuty już po kresce taktowej, co optycznie sugeruje równoległe oktawy z basem; w rezultacie tej pomyłki kreski taktowe w głosie środkowym przypadają już do końca utworu o jedną półnutę za wcześnie w stosunku do głosów skrajnych. Następnie skryptor opuścił trzy nuty na końcu następnego „taktu” i dopisał je już po przeciągnięciu kreski taktowej przez pięciolinię. Ostatnia kreska taktowa stanowi dowód, iż podział na „takty” następował równocześnie z kopiowaniem kolejnych głosów: w środkowym głosie po obu stronach tej kreski stoją ćwierćnuty $f^1 f^1$, połączone łukiem (niezauważonym przez Jasińskiego); gdyby kreski taktowe były wtórne wobec całości zapisu, skryptor z pewnością zanotowałby tu jedną półnutę, szczególnie że kreska ta przypada w nieprawidłowym miejscu. Innym błędem skryptora jest wprowadzenie na początku najniższej pięciolinii klucza basowego, podczas gdy nuty zapisane są w kluczu tenorowym (bemoł przy kluczu również znajduje się na pozycji odnoszącej się do klucza tenorowego). Dwa błędy rytmiczne w głosie najwyższym¹⁴⁸, niepre-

147 Tomasz Jasiński, „Rekonstrukcja warstwy słownej pieśni *Sluchaj, co żywo* zapisanej w tabulaturze organowej z Kroź”, *Muzyka* 66 (2021) nr 1, s. 169–179.

148 W t. 10 (według transkrypcji T. Jasińskiego, *ibid.*, s. 175–176) nuta czwarta i piąta są w rękopisie szesnastkami. W t. 14 przy czwartej nucie zapisano w rękopisie kropkę. Albo więc kropka jest błędna, albo dwie ostatnie nuty w t. 15 powinny być ósemkami. Jasiński milcząco poprawił te błędy.

czyjnie naniesiona główka nuty w głosie środkowym¹⁴⁹, akcydencje przypisane do niewłaściwych nut¹⁵⁰ i klucz sopranowy w drugiej pięciolinii umieszczony w pionie z oznaczeniem metrum głosów skrajnych dopełniają obrazu niechlujności tego odpisu. W świetle tych spostrzeżeń istotny może być fakt, że ów mało profesjonalny skryptor nie skopiował samodzielnie w całości ani jednego utworu przypisanego w rękopisie Adamowi z Wągrowca. Jego ręka pojawia się wyłącznie w zakończeniu *Ave maris stella* (k. 57v) oraz we fragmentach *Sanctus dupliciter 4 T.* (k. 58r–60r), ale i w tej ostatniej kompozycji poprawki do jego odpisu wprowadził główny skryptor (k. 58v, drugi system, dwa klucze F oraz całe nuty *a* i *e* w dolnej wielolinii piątego „taktu”). Nie ma zatem wystarczających podstaw, aby uważać Adama z Wągrowca za prawdopodobnego autora pieśni *Słuchaj co żywo*; argumenty dotyczące podobieństwa konstrukcji imitacyjnych same w sobie są niewystarczające, tym bardziej, że temat pieśni należał do obiegowych zwrotów melodycznych w drugim tonie, a jego imitacja jest raczej standardowa i niewyszukana. Oczywiście cysterski organista mógł ten utwór skomponować, jednak zapis w rękopisie z Kroź nie dostarcza nam przesłanek, aby hipotezę tę zweryfikować lub chociażby uprawdopodobnić.

Wbrew stanowczemu twierdzeniu Tomasza Jasińskiego uważam też, że nie jest pewne, iż incipit tekstowy „Słuchaj co żywo” odnosił się do pieśni *Słuchaj, co żywo, sądu straszliwego*, a nie do Psalmu 49 w przekładzie Jana Kochanowskiego *Słuchaj, co żywo, wszystkie ziemskie kraje*. Dostrzegam wprawdzie niezręczności związane z prozodią przy podłożeniu pod nuty tekstu Kochanowskiego, ale jeżeli utwór okazałby się, jak kilka innych kompozycji ze słowami polskiego poety, kontrafakturą, wówczas zastrzeżenia do korelacji tekstu z muzyką straciłyby wagę. Godny podkreślenia wydaje się fakt, że około roku 1618, w którym najprawdopodobniej powstał rękopis z Kroź, psalm w przekładzie Kochanowskiego już istniał, natomiast co do pieśni, której najwcześniejsze znane źródło pochodzi z roku 1741, nie można mieć tej pewności, nawet jeżeli była wówczas uważana za „starą”. Wątpliwości te mogłoby rozwiązać inne źródło z zapisem utworu o incipicie „Słuchaj co żywo” – pochodzący zapewne z lat trzydziestych XVII w. rękopis proveniencji warmińskiej, niegdyś liczący prawdopodobnie trzy partesy, z którego zachowała się tylko księga głosowa Basso continuo¹⁵¹. W umieszczonym na początku księgi indeksie pod numerem 332 zapisano „2 C. et Vag. Sluchaj co ziwo”. Tytuł i obsada odpowiadają wersji z rękopisu z Kroź, a głos Vagans, podobnie jak wiele najniższych głosów utworów trygłosowych, prawdopodobnie utrwalony był wraz ze słowami w partesie Basso continuo. Niestety, w obecnym

149 Druga nuta w t. 14 – uważam, że poprawną wersją powinno być *c*².

150 W głosie środkowym krzyżyk przed pierwszą nutą t. 11 zamiast przed ostatnią nutą t. 10 oraz przed ostatnią nutą t. 16 zamiast przed pierwszą nutą t. 17.

151 Kraków, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj), Berol. Mus. ms. 40063. Na temat tego rękopisu zob.: M. Perz, „Śladem Adama z Wągrowca”, s. 7–12; Irena Bieńkowska, „Wstęp”, w: Giovanni Battista Cocciola, *Dzieła zebrane*, wyd. Irena Bieńkowska, Warszawa 2004, s. 24–42.

stanie zachowania księga ta zawiera wpisy utworów tylko do numeru 233, a pozostałe karty usunięto. Wprawdzie w warmińskim rękopisie znajdują się również przekazy głosów basso continuo do dwóch *concerti* Adama z Wągrowca¹⁵², ale jest to korelacja jeszcze dalsza niż w przypadku rękopisu z Kroż. Chwilowo więc trzeba pogodzić się z faktem, iż w obecnym stadium badań nie wszystko można ustalić lub uprawdopodobnić, a jednocześnie należy mieć nadzieję, że w przyszłości uda się odsłonić dalsze nieznane dotąd karty historii kultury muzycznej dawnej Rzeczypospolitej.

BIBLIOGRAFIA

- Adam z Wągrowca SOCist († 1629). *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms LT-Vn 105–67)*, wyd. Irena Bieńkowska, Mirosław Perz. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 1999.
- Andreae Cricii Carmina*, wyd. Casimirus Morawski. Kraków: Typis Universitatis Jagellonicae, 1888.
- Bebak, Marek. „Potrydenckie wielogłosowe laudy włoskie i nieznany druk z krakowskiego klasztoru trynitarzy”. W: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Magdalena Dziadek, 211–227. Kraków: Musica Iagellonica, 2021.
- Berkowicz, Filip. „Nowo odnalezione pierwowzory utworów ze zbioru *Canzoni e concerti* Adama Jarzębskiego”. *Muzyka* 47, nr 1 (2002): 97–104.
- Bieńkowska, Irena. „Wstęp”. W: Giovanni Battista Cocciola, *Dzieła zebrane*, wyd. Irena Bieńkowska, 9–53. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2004.
- Bohn, Emil. *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau: Julius Hainauer, 1890, reprint Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag, 1970.
- Brinzing, Armin. *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 4).
- Brzezińska, Barbara. „W kwestii autorstwa motetu *Date sinceram moerentibus*”. *Muzyka* 25, nr 3 (1976): 53–65.
- Cantional albo pieśni duchowne, Thorn 1587*, wyd. Günter Kratzel. Frankfurt am Main: Verlag Peter D. Lang, 1980 (= Symbolae Slavicae, 10).
- Charteris, Richard. *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*. [Neuhausen]: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1999 (= Musicological Studies & Documents 53).
- Colussi, Franco. „Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra cinque e seicento”. W: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, 101–158. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2012.
- Darby, Rosemarie. *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*. Dysertacja doktorska, The University of Manchester, 2018.
- Dart, Thurston. „Elisabeth Eysbock's Keyboard Book”. *Svensk tidskrift för musikforskning* 44 (1962): 5–12.

152 K. 50r–v (nr 136): *Sancta et immaculata*; k. 50v (nr 138): *Da pacem Domine*.

- Dobbins, Frank. „Doulce mémoire’. A Study of the Parody Chanson”, *Proceedings of the Royal Music Association*, 96 (1969–70): 85–101.
- Dobrzańska-Fabiańska, Zofia. „Zdzisława Jachimeckiego marzenie o polskim madrygale – *Aleć nade mną Wenus N.C.* i inne włoskie kompozycje madrygałowe w repertuarze *Tabulatury Jana z Lublina*”. W: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, red. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Magdalena Dziadek, 527–545. Kraków: Musica Iagellonica, 2021.
- Ferenczi, Ilona, Marta Hulková. „Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L’ubica (17. Jh.)”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22, nr 1 (1980): 345–396.
- Giuliani, Marco. „Printed Collections Including *contrafacta* (1576–1621)”. W: *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, red. Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, 267–324. Kraków: Musica Iagellonica, 2020.
- Gółoś, Jerzy. *Polskie organy i muzyka organowa*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1972.
- Gottwald, Clytus. *Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1993 (= Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17).
- Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis*, wyd. Ilona Ferenczi. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1988 (= Musicalia Danubiana 9).
- Jäger, Yvonne Silke. *Die Steinätzung von Rosegg. Ein Beitrag zur Ars moriendi des 16. Jahrhunderts*. Praca magisterska, Universität Wien, 2010.
- Janociana, sive clarorum atque illustrium Poloniae auctorum maecenatumque memoriae miscellae*, wyd. Samuel Theophilus Linde. T. 3. Warszawa: Typis Collegii Scholarum Piarum, 1819.
- Jasiński, Tomasz. „Beztekstowy przekaz anonimowego *Psalmu Dawida* w tabulaturze organowej z Kroź. Rekonstrukcja warstwy słownej i próba atrybucji”. *Muzyka* 66, nr 3 (2021): 26–56.
- Jasiński, Tomasz. „Rekonstrukcja warstwy słownej pieśni *Śluchaj, co żywo* zapisanej w tabulaturze organowej z Kroź”. *Muzyka* 66, nr 1 (2021): 169–179.
- Jeż, Tomasz. „*Contrafacta* of Italian Madrigals in Polish Musical Sources”. W: *Contrafacta. Modes of Music Re-textualization in the Late Sixteenth and Seventeenth Century*, red. Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, 151–170. Kraków: Musica Iagellonica, 2020.
- Jeż, Tomasz. *Madrygał w Europie północno-wschodniej: dokumentacja – recepcja – przeobrażenie gatunku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2003.
- Jeż, Tomasz. „Muzyczne opracowania psalmów w tabulaturze z Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu (sygn. 101)”. W: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Materiały z XXIX Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich 14–15 kwietnia 2000*, red. Ludwik Bielawski i in., 61–73. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Instytut Sztuki PAN, 2000.
- Jeż, Tomasz. „Spis treści pierwszego tomu tabulatury organowej Johanna Fischera z Morąga”. *Muzyka* 44, nr 3 (1999): 93–115.
- Kennedy, T. Frank. „Some Unusual Genres of Sacred Music in the Early Modern Period: The Catechism as a Musical Event in the Late Renaissance – Jesuits and ‘Our way of proceeding’”. W: *Early Modern Catholicism. Essays in Honour of John W. O’Malley, S.J.*, red. Kathleen M. Comerford, Hilmar M. Pabel, 264–279. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Király, Péter. „Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs-források a 16–17. századból”. *Magyar Zene* 38, nr 1 (2000): 67–96.
- Klavirynė XVII amžiaus Lietuvos muzika. Lithuanian Keyboard Music of the Seventeenth Century*. Wyd. Jūratė Trilupaitienė. Vilnius: Lietuvos menotyros šaltiniai, 2004.

- Kochanowicz, Jerzy. *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*. Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, 2002 (= *Studia i materiały do dziejów jezuitów polskich* 7/1)
- Kosack, Hans-Peter. „Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna”. W: *Altpreußische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, 48–60. Königsberg: Gräfe und Unzer Verlag, 1933, reprint: Hamburg 1994 (= *Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V.*, 76).
- Kosack, Hans-Peter. *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1935.
- Krollmann, Christian. „Das älteste preußische Stammbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des Königsberger Studentenlebens”. W: *Altpreußische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, 34–47. Königsberg: Gräfe und Unzer Verlag, 1933, reprint: Hamburg 1994 (= *Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V.* 76).
- Kuhn, Friedrich. *Beschreibendes Verzeichnis der alten Musikalien, Handschriften und Druckwerke, des Königlichen Gymnasiums zu Brieg*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897.
- Larsson, Gunnar. *Studier i Rigas musikhistoria under polska tiden (1582–1621)*. Praca licencjacka, Uppsala Universitet, 1961.
- Leszczyńska, Agnieszka. „Co mogli śpiewać renesansowi gimnazjaliści: kilka uwag o rękopisie vok. mus. i hs. 76g z Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 9 (2011): 43–58.
- Leszczyńska, Agnieszka. „De Drusina – rodzina muzyków z Gdańska”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009): 91–101.
- Leszczyńska, Agnieszka. *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021 (= *Fontes Musicae in Polonia* A/5).
- Leszczyńska, Agnieszka. „Różne oblicza Zuzanny. O nadbałtyckich losach Orlandowej chanson”. W: *Ars musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk, 283–296. Warszawa: Liber Pro Arte, 2016.
- Leszczyńska, Agnieszka. „Stockholm Manuscript S 230 and its Prussian Context”. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012): 201–211.
- Leszczyńska, Agnieszka. „The Königsberg Manuscript from the Kugelmann Circle”, *Journal of the Alamire Foundation* 2, nr 1 (2010): 52–66.
- Liber Organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, wyd. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2017 (= *Fontes Musicae in Polonia* B/2).
- Merian, Wilhelm. *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.
- Merulo, Claudio. *Canzoni d'Intavolatura d'Organo*, wyd. Walker Cunningham, Charles McDermott. Madison: A-R Editions, 1992 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 90–91).
- Milsom, John. *Christ Church Library Music Catalogue*, <http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?page=Home%20page>, dostęp 25 I 2022.
- Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru ss. benedyktynek w Staniątkach*, red. Marcin Konik. Kraków: Musica Iagellonica, 2016.
- Murányi, Róbert Árpád. *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1991 (= *Deutsche Musik im Osten* 2).

- O'Regan, Thomas Noel. *Sacred Polychoral Music in Rome*. Dysertacja doktorska, University of Oxford, 1988.
- Patalas, Aleksandra. *De Asprilio Pacello ac illius musica conterfectum adhuc non perfectum*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021 (= Fontes Musicae in Polonia B/6).
- Perz, Mirosław. „Rękopiśmienne partesy olkuskie”. *Muzyka* 14, nr 2 (1969): 18–44.
- Perz, Mirosław. „Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)”. *Muzyka* 45, nr 3 (1996): 3–18.
- Pestry zborník. Tabulatura Miscellanea*, wyd. Ladislav Kačic. Bratislava: Hudobné centrum, 2005.
- Piechnik, Ludwik. „Gimnazjum w Braniewie w XVI w. Studium o początkach szkolnictwa jezuickiego w Polsce”, *Nasza Przeszłość* 7 (1958): 5–72.
- Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski. T. 1, *Teksty i komentarze*, opr. Mirosław Korolko. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 2001.
- Poźniak, Piotr „Koniec legendy o polskim madrygale”. *Muzyka* 45, nr 3 (1996): 59–70.
- Poźniak, Piotr. „Nie znamy motetu Diomedesa Catona”. W: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi M. Szweykowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Piotr Poźniak, 125–128. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Poźniak, Piotr. *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Poźniak, Piotr. „The Kraków Lute Tablature: A Source Analysis”. *Musica Iagellonica* 3 (2004): 27–91.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „An Overlooked Fantasia for Instrumental Ensemble by Francesco Maffon. GB-Och MSS Mus. 372–376 as a Vestige of Paweł Działyński's Diplomatic Mission to England in 1597?”. W: *The Musical Heritage of the Jagellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, 169–187. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „*Applausus musicalis* (Braniewo 1615) Severina Möllera. O szczątkowo zachowanym jedynym znanym zbiorze małogłosowych koncertów kościelnych wydanym w Rzeczypospolitej”. *Muzyka* 57, nr 3 (2012): 25–34.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. *Muzyczne dwory polskich Wazów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2007.
- Quarta Tabulatura Collegii Rigensis Societatis Jesu*, wyd. Zofia Chankowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021 (= Fontes Musicae in Polonia C/31).
- Rostirolla, Giancarlo. „Laudi e canti religiosi per l'esercizio spirituale della Dottrina cristiana al tempo di Roberto Bellarmino”. W: Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin, Oscar Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, 275–472. Roma: IBIMUS, 2001 (= Studi, cataloghi e sussidi dell'Istituto di bibliografia musicale 6).
- Rudén, Jan Olof. *Music in Tablature. A Thematic Index with Source Descriptions of Music in Tablature Notation in Sweden*. Stockholm: Svenskt musikhistoriskt archiv, 1981 (= Musik i Sverige 5).
- Schmid, Bernhard. „Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Ein Nachtrag”. *Musik in Bayern* 78 (2013): 11–19.
- Schwindt, Nicole. „Ein studentisches Vademecum um 1600: die wenig bekannte Wittenberger Claviertabulatur S-Uu, Vok. mus. hs. 132”. W: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, red. Paul Mai, 229–247. Tutzing: Hans Schneider, 2002.
- Scott, Allen. „*Dla Polaków mieszkających wśród nas: Samuel Butschky i rękopis Bohn Mus. Ms. 101 a życie muzyczne polskiej parafii luterańskiej w początkach XVII wieku*”. W:

- Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, red. Anna Granat-Janki i zespół. T. 14, cz. 1, 89–99. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2017.
- Spurgjasz, Katarzyna. „Odnaleziony kodeks Schwedlera z Kłodzka i Nysy (1626–38)”. *Muzyka* 61, nr 3 (2016): 115–134.
- Szelest, Marcin. „Przyczynki do działalności i twórczości muzyków związanych z dworem królewskim Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVI wieku”. *Muzyka* 67, nr 4 (2022): 83–117.
- Szelest, Marcin. „The Repertoire of the Braunsberg/Oliva Organ Tablatures and its Sources”. W: *Universalialia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, 149–197. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018 (= Fontes Musicae in Polonia B/3).
- Szelest, Marcin. „Warszawska tabulatura organowa: perspektywy edycji zaginionego źródła”. *Muzyka* 60, nr 3 (2015): 117–146.
- Szöcs, Tamás. *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I.F. 78 aus dem 17. Jahrhundert*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 2009 (= Studia Transylvanica 38).
- Szweykowscy, Anna i Zygmunt. *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Szweykowski, Zygmunt M. „Nieznana wersja motetu *Mihi autem* Marcina Leopoldy”. *Muzyka* 33, nr 3 (1984): 23–34.
- Tabulatura Joannis de Lublin. Repertuar*. T. 1, *Utwory liturgiczne i inne religijne*. Wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria B).
- Tabulatura organowa Jana z Lublina*. Wyd. Krystyna Wilkowska-Chomińska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria B).
- Tabulatura Victoris saeculi XVII*. Wyd. Ilona Ferenczi, Marta Hulková. [Budapest – Bratislava]: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2018 (= Musica Danubiana, 5), <http://real.mtak.hu/89537/1/Victorisbeliv-vagott2.pdf>, dostęp 16 II 2022.
- Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*. T. 1–3, wyd. Marcin Szelest. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2021 (= Fontes Musicae in Polonia C/25/1–3).
- The Organ Tablature of Warsaw Musical Society*, wyd. Jerzy Gołos. Graz–Warszawa: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, PWN, 1968 (= Antiquitates Musicae in Polonia 15).
- Trilupaitienė, Jūratė. *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje*. Vilnius: Muzika, 1995.
- Trilupaitiene, Jurate. „Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroź”. *Muzyka* 42, nr 1 (1993): 97–102.
- Trościński, Grzegorz. „Kancjonał radomskich bernardynów ze zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Z dziejów zasobu pieśni religijnych polskich franciszkanów obserwantów”. W: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. Magdalena Kuran, Katarzyna Kaczor-Scheitler, Michał Kuran, 105–128. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2013, https://wydawnictwo.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2016/04/Kuran_ebook.pdf, dostęp 25 I 2022.
- Uczniowie – sodalisi gimnazjum Jezuitów w Brunsberdze (Braniewie) 1579–1623*, red. Marek Ingot, Ludwik Grzebień. Kraków: Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego, Wydawnictwo WAM, 1998 (= Studia i Materiały do Dziejów Jezuitów Polskich 1).
- Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS. XIV.714*, wstęp Robert Hill. New York–London: Garland, 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24).

Walker, Paul. *Fugue in the Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2021.

Walter-Mazur, Magdalena. „Rękopis 127 Biblioteki Gdańskiej PAN księgą głosową toruńskich benedyktynek”. *Muzyka* 55, nr 2 (2010): 113–121.

A PSALM OF DAVID AND OTHER INTABULATIONS OF VOCAL CONTRAFAC TA IN LATE SIXTEENTH- / EARLY SEVENTEENTH-CENTURY ORGAN MANUSCRIPTS COMPILED IN THE POLISH-LITHUANIAN COMMONWEALTH

This article presents findings concerning intabulations of vocal contrafacta and related issues in four keyboard manuscripts compiled around the turn of the seventeenth century in Jesuit colleges in Warmia, Samogitia and Livonia.

The ‘Psalm of David’ entered in the Kražiai manuscript (Vilnius, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka [LT-Vu], F105-67) has been identified as an intabulation of Hans Leo Hassler’s canzonetta *Chi mi dimandarà* from that composer’s print *Canzonette a quattro voci ... libro primo* (Nürnberg 1590). The composition that follows, untitled and unattributed in the source, is a canzona by Claudio Merulo, known from four other manuscripts. These findings, complemented by analysis of the titular inscription, belie Tomasz Jasiński’s recent hypothesis that these two pieces constitute a bipartite setting by Mikołaj Gomółka of Psalm 1 in Jan Kochanowski’s Polish rendering. The Kražiai Tablature also contains an evident quotation from Palestrina’s madrigal *Vestiva i colli* (in Adam of Wągrowiec’s *Lobzozskie*) and an unattributed copy of Francesco Usper’s *Ricercar Secondo*. The body of contrapuntal works found in this source (in score notation) may possibly be related to the activity in the Polish-Lithuanian Commonwealth of Vincenzo Bertolusi, two of whose compositions are the only attributed pieces in this set. *Surrexit Dominus [valete luctus]*, on the other hand, is a local piece, a setting of a song by Andrzej Krzycki included in the Tablature of Jan of Lublin and also known from tablature S-Uu vmhs 89, as well as cantionals from Staniątki, Sandomierz and Radom.

The organ tablature kept at Uppsala’s Universitetsbibliotek (S-Uu, Vokalmusik i handskrift 89) contains intabulations of five Italian *laudi* copied directly from the Jesuit-tradition print *Lodi spirituali novamente composte* (Venezia 1580). Two of them were later inscribed in the Braunsberg/Oliva Tablature with German titles that reflect the process of contrafactum. The German-language versions were subsequently printed in the *Himmlischer Harffenklang* songbook (Braunsberg 1639). The presence of an intabulation of Annibale Zoilo’s motet *Dominum in sanctis ejus* for three choirs similarly suggests that close contacts with Italy were maintained by the circles in which the source was compiled. Other identified contrafacta from this manuscript relate it to the musical life of the Polish-Lithuanian Commonwealth, Pomerania and Sweden. The same source contains an intabulation of Thomas Crecquillon’s chanson *Pour ung plaisir*, inscribed there as an anonymous ‘Fuga’, as well as two instrumental pieces with text incipits, indicating that they were performed vocally. These findings support the thesis that the manuscript was compiled in Warmia, at a place where several scribes worked simultaneously using tablature notation and works for three choirs could be performed. As far as we know, the only centre that fulfilled all these criteria was the Jesuit college in Braunsberg (now Braniewo).

The majority of the contrafacta found in the Braniewo section of the Braunsberg/Oliva Tablature (Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka [LT-Va], F15-284) come from printed anthologies, which became much more numerous and easily available around the turn of the century. Among the few contrafacta derived from the manuscript tradition, particularly notable is the setting of an anonymous *cantio* found (usually with the text *Spiritus Sancti gratia*) in about 20 Central European manuscripts compiled over a period of more than 200 years. They exist in numerous musical variants, but the versions recorded in the Braunsberg/Oliva Tablature and in S-Uu vmhs 89 are almost identical.

A tablature from the Jesuit college in Riga (now in Uppsala, Universitetsbibliotek [S-Uu], Vokalmusik i handskrift 88) contains five intabulated contrafacta of secular works taken from three single-composer editions from the years 1567–77. Their text incipits are not known from other sources, which suggests that these were local settings. The date 1620 in the manuscript's title probably refers to the final stage of its compilation, whereas its main section may have been written as early as the first decade of the seventeenth century.

Studies of contrafacta contained in keyboard manuscripts do not usually allow for detailed conclusions to be drawn concerning the literary texts, but they can provide results related to the transmission, migration and reception of the repertoire and musical performance practice in the centres where the sources were compiled. Such studies need to be conducted in a systematic manner, with special attention given to text incipits not recorded elsewhere and to works in which the incipit is incompatible with the musical genre. One example of such a potential contrafactum is *Deus in adiutorium meum intende*, attributed to Petrus de Drusina. The composition *Śluchaj, co żywo* from the Kražiai manuscript may likewise prove to be a contrafactum; therefore, contrary to what Tomasz Jasiński argues, we cannot be certain that its text was not taken from Kochanowski's *Psalter*. There is also insufficient source evidence for its attribution to Adam of Wągrowiec.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: kontrafaktry / contrafacta, intawolacje / intabulations, *Psalm Dawida* / *Psalm of David*, *laudi spirituali*, tabulatury organowe / organ tablatures, tablatura z Kroź / Kražiai Tablature, tablatura braniewsko-oliwska / Braunsberg-Oliva Tablature, tablatura ryska / Riga Tablature

Prof. dr hab. Marcin Szelest wykłada grę na organach w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Występuje jako solista i z zespołami historycznych instrumentów (m.in. Weser Renaissance Bremen, Wrocławska Orkiestra Barokowa, The Bach Ensemble). Jest dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. W serii *Monumenta Musicae in Polonia* wydał dzieła zebrane Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (2016) i Adama Jarzębskiego (2021), a w serii *Fontes Musicae in Polonia* braniewsko-oliwskie tabulatury organowe (2021). marcin.szelest@amuz.krakow.pl
