

ELŻBIETA ZWOLIŃSKA

UNIwersytet Warszawski

MOTETY Z RĘKOPISU MACIEJA Z WARSZAWY (PL-WN BOZ 1115\*).  
TRANSKRYPCJE I KOMENTARZE

Ponad trzydzieści lat temu ukazał się w *Muzyce* obszerny artykuł Barbary Brzezińskiej poświęcony utworom zachowanym w szesnastowiecznym rękopisie, szczęśliwie ocalałym ze zbiorów Biblioteki Ordynacji Zamojskiej<sup>1</sup>. Rękopis oraz imię jego posesora/kopisty Macieja z Warszawy były wzmiankowane wcześniej w literaturze<sup>2</sup>, ale dopiero Brzezińska podjęła jako pierwsza temat utrwalonych tam między różnymi tekstami czterech utworów z gatunku szeroko pojętego motetu<sup>3</sup>. W następnych latach materiał ten uwzględnili w swych pracach m.in. Katarzyna Morawska, Ryszard Wieczorek, Elżbieta Zwolińska<sup>4</sup>. Utwory nie doczekały jednak edycji i dołączyły do

\* Sygnatura z katalogu RISM; w zbiorach Biblioteki Narodowej manuskrypt opatrzony jest sygnaturą Rps BOZ 1115.

1 Barbara Brzezińska, „Utwory z rękopisu BOZ 1115”, *Muzyka* 32 (1988) nr 1, s. 49–76.

2 Informacje na ten temat i o postaci Macieja: *ibid.*, s. 50–55.

3 Chodzi o dwie księgi traktatu *Micrologus musicae activae* Andreasa Ornitorparcha, krótki anonimowy tekst o ligaturach, trzy teksty teologiczne. Karty z zapisem nutowym, zamieszczone po tekście o ligaturach, miały nieco większe wymiary od zasadniczej części zbioru (*ibid.*, s. 49).

4 Katarzyna Morawska, *Renesans 1500–1600*, Warszawa [1994] (= Historia Muzyki Polskiej 2), s. 165, 183; Ryszard Wieczorek, „Nochmals zum Thema «Heinrich Finck in Polen» – aus der polnischen Sicht”, w: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Kongressbericht Köln 1992*, red. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten 6), s. 197–227; Elżbieta Zwolińska, „*Sonum campanarum imitando?* Zum Krakauer Motettenrepertoire in den ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts”, w: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, red. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002, s. 687–694 (tu niefortunnie odwrócona reprodukcja fol. 27r z BOZ 1115). Rękopis Macieja z Warszawy wymienia też Agnieszka Leszczyńska w książce *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*, Warszawa 1997 (= Studia et dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis seria B 6), s. 124, przyp. 104. Nie ma natomiast wzmianki o utworach z BOZ 1115 w książce Piotra Poźniaka (*Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu*).

dzieł znanych tylko z opisów w literaturze, może zatem warto je z pewnych powodów przypomnieć: zachowane są niemal kompletnie, skopiował je w Krakowie w latach trzydziestych XVI w. wymieniony wyżej Maciej z Warszawy<sup>5</sup>, są zatem świadectwem muzycznej aktywności krakowskiego środowiska i nawet jeśli miałyby okazać się importem (czego dotychczas nie potwierdzono), wnoszą pewną wartość do naszych starań na polu rekonstrukcji staropolszczyzny muzycznej, zwłaszcza w kontekście szczupłego zasobu ocalałych przekazów polifonii wokalne tej półwiecza<sup>6</sup>. Śladem mego zainteresowania tym zabytkiem są zamieszczone w dalszym ciągu artykułu transkrypcje – mają one charakter otwarty, studyjny; przedstawiam je jako materiał do dalszych badań, jak też uzupełnienie pionierskiej pracy Barbary Brzezińskiej<sup>7</sup>.

Badania Brzezińskiej objęły szeroką paletę zagadnień od źródłoznawczych do stylokrytycznych. Artykuł zawiera opis manuskryptu w aspekcie formy i treści, wyniki poszukiwań wokół postaci skryptora kolekcji, dokładny opis części nutowej, informacje o monodii chorałowej stanowiącej podstawę kompozycji<sup>8</sup>, szczegółowe omówienie analityczne środków polifonicznych, uwagi w sprawie domniemanego autorstwa utworów i okoliczności ich powstania. Poniżej odnoszę się tylko do kilku wybranych wątków tego tekstu, a kwestie szczegółowe związane z moją transkrypcją zapisu nutowego zamieszczam dalej w komentarzach do każdego z utworów.

– Stan rękopisu uległ zmianie, bowiem w l. 1998–99 poddano go gruntownej konserwacji, która objęła naprawienie uszkodzonych kart i składek, ujęcie ich w nową oprawę (z zachowanym fragmentem pierwotnej), zabezpieczenie uszkodzonych krawędzi kart z notacją muzyczną<sup>9</sup>. Źródło jest obecnie dostępne w wersji elektronicznej<sup>10</sup>.

*Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999), zgodnie z przekonaniem tego autora, że historyk nie może zaliczać utworów anonimowych do twórczości polskiej (ibid., s. 13–15).

- 5 Dokładniej: z przedmieść Warszawy („de suburbio Varßz”, zob.: B. Brzezińska, „Utwory”, s. 51, il. 2).
- 6 Ówczesną praktykę wokalnego wielogłosu potwierdzają głównie pisma teoretyczne (exempla z traktatów Jerzego Libana, Sebastiana z Felsztyna, Marcina Kromera czy też Stefana Monetariususa), skąpe fragmenty utworów zachowanych w oprawie rękopisu 3910 Biblioteki Czartoryskich (zob.: Katarzyna Morawska, „Rękopis 3910 z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie jako źródło do teorii muzyki w Polsce z XV i XVI wieku”, w: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych Doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 1999, s. 27–35), późniejsze wawelskie kopie motetów Sebastiana i tworzone w połowie wieku najwcześniejszy repertuar roranci. Co do kwestii zaliczania do tego gatunku utworów z tabulatur organowych (rewokalizacji), panują obecnie ostrożne opinie, zob.: P. Poźniak, *Repertuar*, s. 105 i nast.
- 7 W artykule tym są tylko incipity motetów i przykłady wybranych fragmentów, zatem czytelnik nie ma punktu odniesienia dla niektórych opisów i interpretacji.
- 8 Np. miejsce w liturgii, porównania z wersjami z krakowskich kodeksów, tonalność.
- 9 Uprzejme podziękowanie za przekazanie tej informacji kieruję do Panów Mateusza Melskiego i Patryka Sapały z Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej. Szkoda, że w ramach prac konserwatorskich nie skorygowano błędów w opracowaniu składek w kopii traktatu Ornitoparcha (chodzi o przestawienie składek drugiej i trzeciej), zob.: B. Brzezińska, „Utwory”, s. 49, przyp. 1 (nb. autorka sygnalizowała wtedy zły stan zabytku i potrzebę konserwacji, ibid., s. 49).
- 10 <https://polona.pl/item/tractatus-musici-et-theologici,ODk1ODk1NQ/12/#info:metadata>, dostęp 17 I 2023.

– W opinii Brzezińskiej obecny w rękopisie zapis muzyczny nie był przeznaczony do zespołowego wykonywania polifonii (nieвелиki format, zagęszczony i niezbyt staranny zapis nutowy – zob. il. 1a–b), lecz powstał z potrzeby utrwalenia tych utworów do indywidualnego użytku (może jako podstawa przygotowania w przyszłości odpowiednich kopii dla śpiewaków?)<sup>11</sup>. Powstaje pytanie, z jakiego materiału korzystał skryptor Maciej, czy pozyskał te utwory razem z tekstem Ornitoparcha, czy może skorzystał z jakiejś lokalnej księgi chórowej lub partesów<sup>12</sup>, a nie można też wykluczyć, że był to jego materiał autorski. Zwraca uwagę fakt, że w pierwszej kolejności zamieszczano tu głosy skrajne, a w dalszej – środkowe, nasuwa się więc ostrożne przypuszczenie, że miał do dyspozycji jakiś „prymarny” szkic na skali dziesięcioliniowej (*scala decemlinealis*; ta forma zapisu była mu znana, skoro widział jej przykład, kopiując tekst Ornitoparcha<sup>13</sup>). O „roboczym” charakterze mogą też świadczyć takie szczegóły, jak niejasna dyspozycja środkowych głosów w *Gaude Maria Virgo* czy zagadkowa kwestia transpozycji w *Laus tibi Christe* (zob. komentarze przed transkrypcjami, s. 199, 213). Podstawą kopii mógł też być zapis tabulaturowy, co korespondowałoby z opinią Brzezińskiej o podobieństwie środków polifonicznych stosowanych w omawianych utworach i twórczości organowej.

– Brzezińska ocenia, że motety z rękopisu Macieja „bliskie są pod względem rodzajów i zakresu stosowania środków kompozytorskich utworom religijnym z polskich tabulatur organowych, pochodzących z lat ok. 1520–ok. 1548”, a ową zbieżność „należałoby uznać za nieprzypadkową, jeśli motety te rzeczywiście powstały w Polsce”<sup>14</sup>. Ten wątek można uzupełnić spostrzeżeniem, że mamy tu do czynienia z dwoma typami motetów z cantus firmus, które odpowiadają przykładowym modelom polifonicznego opracowywania melodii chorałowych z traktatu *Ad faciendum cantum choralem* w tabulaturze Jana z Lublina. I tak np. pierwszy sposób w ramach

11 B. Brzezińska, „Utwory”, s. 57, 59, 75.

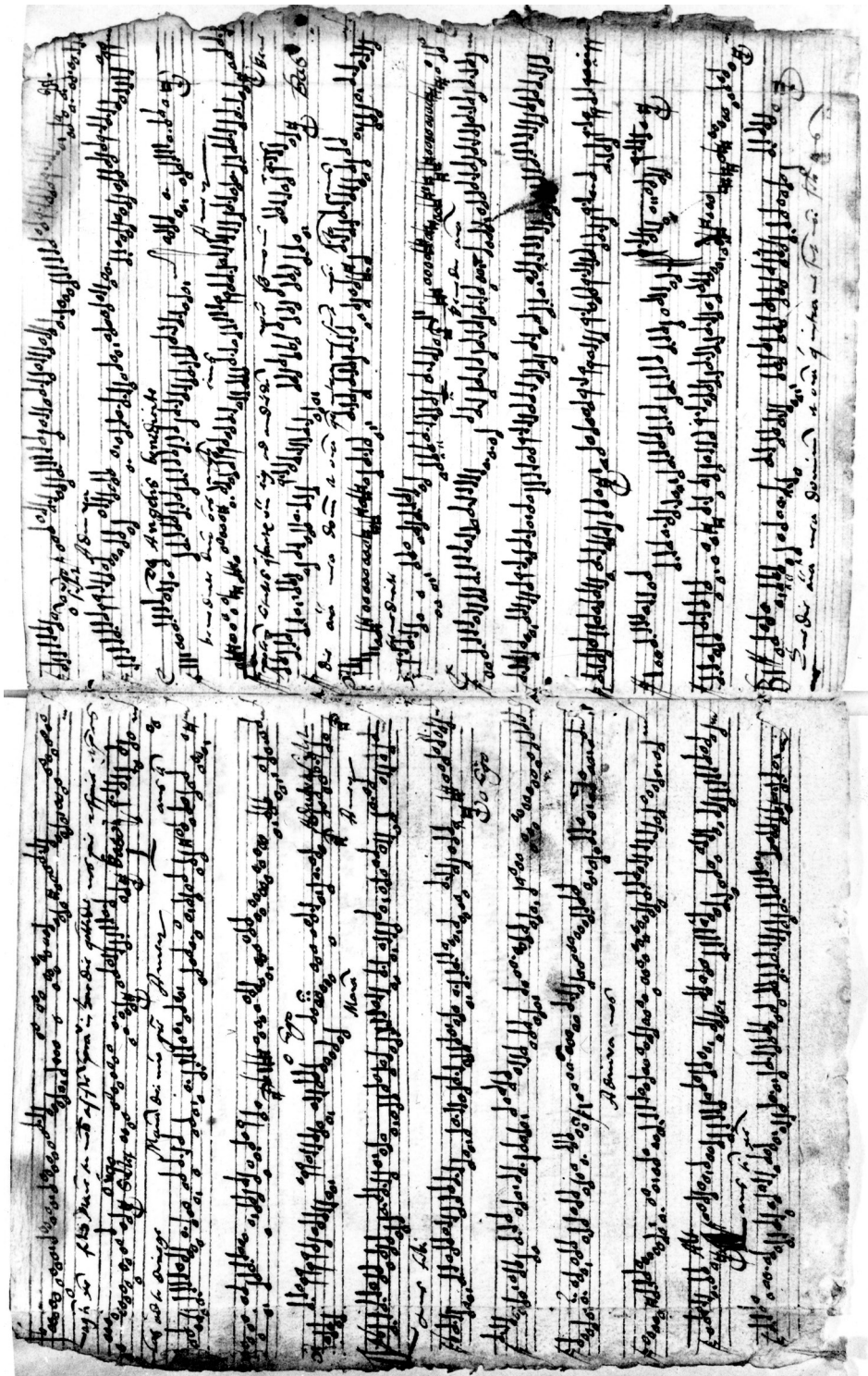
12 Mogłyby o tym świadczyć pewne szczegóły, np. zastosowanie *signum congruentiae* (*Laus tibi Christe* t. 83) czy znaków korekty dla poprawy mylnej wysokości znaków lub ich wartości; to drugie znaczenie wskazuje Marcin Kromer w traktacie *De musica figurata*: „Jeśli pod jakąś nutą znajdzie się znak podobny do greckiej litery *ni*, wskazuje on, że nie powinna być ona zaczerniona” (przekł. E. Witkowska-Zaremba), zob.: Marcin Kromer, *Musicae elementa*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C), s. 59.

13 PL-Wn BOZ 1115 f. 12r. Reprodukacja tej strony i komentarz zob.: Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Notacja muzyczna w tekstach teoretycznych XV–XVI wieku”, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 92–93 (tam też reprodukcja innego staropolskiego przykładu zapisu na skali dziesięcioliniowej). Więcej o wykorzystywaniu *scala decemlinealis* w ówczesnej muzycznej edukacji i praktyce kompozytorskiej zob.: Edward E. Lowinsky, „On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”, *Journal of the American Musicological Society* 1 (1948), s. 17–23. Sądzę, że w ewentualnych dalszych badaniach warto byłoby podjąć próbę oceny motetów z BOZ 1115 w kontekście reguł z tekstu Ornitoparcha.

14 B. Brzezińska, „Utwory”, s. 74 i 69. O zasobie środków kompozytorskich w organowych opracowaniach cantus firmus zob.: Barbara Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*. Kraków 1987, s. 125–129.

The image displays two pages of a handwritten musical manuscript, folios 25v and 26r. The pages are filled with dense musical notation on staves, including notes, rests, and clefs. The handwriting is in a historical cursive style. The manuscript is bound in the center, and the pages are slightly aged and show some wear.

Il. 1a. Manuskrypt PL-Wn BOZ 1115 – Biblioteka Narodowa w Warszawie (zbior z dawnej Biblioteki Ordynacji Zamojskiej), fol. 25v–26r; wymiary kart ok. 20,5 cm x 16 cm



Il. 1b. Manuskrypt PL-Wn BOZ 1115, ibid., fol. 26v-27r

podanych tam zasad wprowadzania melodii chorałowej można dostrzec w motecie drugim i trzecim (tractus *Gaude Maria* i *Laus tibi* – tu cantus firmus wchodzi na początku przy pełnej obsadzie głosów), a sposób drugi – w motecie pierwszym i czwartym (*Suscipimus Deus* i *Benedicite* – inicjalne wprowadzanie frazy chorałowej przez wszystkie głosy)<sup>15</sup>. W motetach z BOZ III5 można też zauważyć próby unikania błędów kontrapunkcyjnych, podobne do sposobów wskazywanych w traktacie (np. że dla omijania paralel kwint i oktaw „należy wprowadzić pauzę lub półpauzę lub jakieś współbrzmienie”<sup>16</sup>), a w *versus* dwugłosowych jest na ogół respektowany zakaz stosowania kwarty w *bicinium*<sup>17</sup>.

– Kierując się źródłową informacją o sporządzeniu rękopisu w środowisku akademickim Krakowa, Brzezińska wyraziła przypuszczenie, że właśnie tam mogły powstać motety i być wykonywane w kościele św. Anny lub w kościele św. Floriana<sup>18</sup>. Ryszard Wieczorek poszerzył ten kontekst, przypominając ówczesne powiązania środowiska krakowskiego ze Stuttgartem i twórczość kręgu Heinricha Fincka<sup>19</sup>. Co do postaci kopisty manuskryptu, zwróciłam swego czasu uwagę na wpis w aktach Metryki Koronnej z 1542 r., dotyczący niejakiego Macieja z Warszawy, określonego tam jako „capellanus Reginalis Maiestatis”<sup>20</sup> (ten wątek wart byłby dalszego badania z uwagi na poświadczoną źródłowo, choć nieco później, obecność muzyków w gronie kapelanów królowej Bony<sup>21</sup>).

– W opozycji do opinii Brzezińskiej, że powtórzenia fraz i motywów w utworach z BOZ III5 sprawiają „wrażenie nieco manierycznego prowadzenia melodyki”<sup>22</sup>, zaproponowałam inną ocenę tego zjawiska: w moim przekonaniu można to interpretować

15 Zob.: *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem. Fundamentum. Ad faciendum correcturam*, wyd. i przekł. polski Elżbieta Witkowska-Zaremba, Warszawa 2015 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C), s. 55 i nast., s. 61 i nast. W opinii Witkowskiej-Zaremby, opracowania melodii liturgicznej według zasad podanych w tym traktacie mogą być określane nazwą motetu organowego (ibid., s. 22).

16 Przekład Elżbiety Witkowskiej-Zaremby, ibid., s. III.

17 Ibid., s. 89, 95.

18 B. Brzezińska, „Utwory”, s. 75. W przypadku kościoła św. Anny warto byłoby napomknąć tu o źródle, które mogłoby poświadczać wcześniejszą, niż dotychczas zakładano, obecność organów w tym kościele – chodzi o legaty wpłacone w 1501 r. na budowę organów przez dwie mieszczki krakowskie, zob.: Elżbieta Piwowarczyk, „Legaty testamentowe na kościół św. Anny (1400–1530): z krakowskich ksiąg miejskich”, w: *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, red. Zdzisław Klich, Tomasz Węclawowicz, Kraków 2011, s. 88, 89. Można dodać, że w listopadzie 1515 r. Piotr Salomon ufundował tu altarie – ministerium z obowiązkiem odprawiania codziennie rannych mszy śpiewanych (ibid., s. 89).

19 R. Wieczorek, „Nochmals zum Thema”, passim. Wątek kontaktów ze Stuttgartem jest też obecny w moim artykule „Sonum campanarum”, s. 689, przyp. 13.

20 E. Zwolińska, ibid., s. 689–691. Treść wpisu: „Eodem die [= 22 czerwca] super aliud altare Visitationis gloriosissime virginis Marie in eadem Ecclesia [= Cathedrali Cracoviensi] data est pr[aesent]atio honorabili Mathie de Warschovia Sacre Reginalis mtatis capellano [...]” – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Metryka Koronna t. 64, f. 161r.

21 Zob.: Elżbieta Zwolińska, „Wstęp” w: *Krzysztof Borek. Dwie msze z rękopisu Kk II*, wyd. E. Zwolińska, Kraków 2020 (= Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita 10), s. 8–10.

22 B. Brzezińska, „Utwory”, s. 66.

jako zamierzony środek kompozytorski, znany jako tzw. figury *redictae*<sup>23</sup>, obecne w szczególności w motecie *Benedicite Dominum omnes angeli eius*. Tworzą tu one tkankę dźwiękową sprawiającą wrażenie naśladowania bicia dzwonów (zob. transkrypcja t. 9–13, 19–22, 26–28, 61–64), pozostającego w pewnym związku z treścią liturgiczną tego introitu<sup>24</sup>. Przedstawiłam to zjawisko w aspekcie przyporządkowania introitu na dzień św. Michała Archanioła<sup>25</sup> (29 września), ale dostrzegam też możliwość innej interpretacji, wynikającej z zamieszczonego w źródle tytułu („De Angelis benedicite”), kierującego uwagę w stronę wotywniej mszy o aniołach (*Missa de angelis* z tym samym introitem). Wiadomo, że w późnym średniowieczu liturgia tej mszy była sprawowana w czwartki, przy udziale ministrantów przebranych za aniołów i towarzyszyła jej teoforyczna procesja z dźwiękiem dzwonków<sup>26</sup>.

W przypadku motetów z BOZ III5 mamy do czynienia z unikatowym przekazem utworów, być może kopiowanych *in statu nascendi* przez samego twórcę. Mając na uwadze nakreślony celnie przez Marcina Szelesta dylemat edytorów (minimalna ingerencja w tekst źródłowy czy próba ewaluacji źródła, skutkująca zarzutem zbytnej kreatywności<sup>27</sup>), przedstawiam zamieszczone dalej transkrypcje jako studyjny materiał do weryfikacji, dalszych interpretacji i dyskusji. Najmniej problemów z odczy-

23 Według Johanna Tintoris licencja na stosowanie tych figur dotyczyła sytuacji, gdy kompozytor wprowadzał je „sonum campanarum et tubarum imitando”; więcej na ten temat zob.: E. Zwolińska, „*Sonum campanarum*”, s. 687–688. Zagadnienia *redictae*, integracyjnej roli powtórzeń melodycznych, jak też konwencjonalnych formuł melodycznych obszernie omawia Agnieszka Leszczyńska (*Melodyka niderlandzka*, s. 125, przyp. 195, 118 i nast., 59 i nast.), na znaczenie tych środków zwracał też uwagę Ryszard Wieczorek („Wrocławski kodeks menzuralny WarU 2016 (PL-Wu 5892 olim Mf. 2016): stan i perspektywy badań”, w: *Staropolszczyczna muzyka. Księga konferencji Warszawa 18–20 października 1996*, red. Jolanta Guzy-Pasiak, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998, s. 97). O zastosowaniu *redictae* i sekwencyjnego powtarzania motywów w twórczości Heinricha Fincka zob.: Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*, Köln 1982, s. 46–47, 97–98.

24 Pozostaje to w opozycji do opinii Brzezińskiej, że „tekst muzyczny nie zawiera żadnych wyraźnych konstrukcji, którym można byłoby przypisać znaczenie interpretacyjne czy wyrazowe”, zob.: B. Brzezińska, „*Utwory*”, s. 64.

25 Św. Michał Archanioł uważany jest m.in. za pośrednika między niebem a Bożym ludem, dźwięk dzwonów – też za wehikuł modlitw wznoszonych ku niebiosom.

26 Bogusław Nadolski, „*Msza*”, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, Lublin 2009, szp. 426–427. Nie udało się dotrzeć do informacji dotyczącej tej liturgii w środowisku krakowskim w omawianym czasie. Warto tu jednak nawiązać do spostrzeżenia Brzezińskiej, że dwa pierwsze motety stanowią parę z racji przeznaczenia na to samo święto, a dwa kolejne, zapisane też na stronach „rozkładowych”, nie wykazują takiego związku, zob.: B. Brzezińska, „*Utwory*”, s. 59; taką „parę” można by jednak brać pod uwagę, jeśli hipoteza o *Benedicite* w czwartkowej mszy wotywniej byłaby słuszna, bowiem z jednej z podanych przez Brzezińską informacji źródłowych wynika, że tractus *Laus tibi Christe* był przeznaczony też dla mszy czwartkowych („*feria quinta*”, zob.: *ibid.*, s. 60, przyp. 18).

27 Marcin Szelest, „*Źródłowe czy krytyczne? O wydaniach dawnej muzyki polskiej*”, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska i in., Kraków 2009, s. 313 i 334.

tem zapisu dotyczy motetów *Suscipimus* i *Benedicite*, najwięcej – najdłuższego z nich, mianowicie *Laus tibi Christe*, gdzie oprócz licznych błędów kontrapunktycznych widocznych już od początku (zob. przykł. nutowy w komentarzu s. 215), napotykaamy zagadkową zmianę transpozycji: w częściach pierwszej i drugiej oryginalny tonus chorałowej podstawy ulega transpozycji o kwartę w górę (do *g* z przykluczowym bemolem)<sup>28</sup>, a w kolejnym *versus* i końcowym *Amen* – o kwintę w górę (do *a*)<sup>29</sup>. Z uwagi na ów problem, jak i niski poziom warsztatowy polifonii tego utworu<sup>30</sup>, zamieszczam jego transkrypcję w aneksie<sup>31</sup>.

W komentarzach poprzedzających transkrypcje wskazano wybrane cechy zapisu nutowego, niektóre cechy konstrukcji i stylu oraz wykaz dokonanych zmian w stosunku do źródła. Dla skomentowania pewnych usterek warsztatowych, które postrzegamy w tym repertuarze, można przypomnieć myśl Marcina Kromera, który – powołując się na Cyserona – w końcowym *Exhortatio* swego traktatu *De musica figurata* (1522) napominał miłośników sztuki muzycznej, by „nie poprzestawali na przeczytaniu czy wysłuchaniu zasad teoretycznych i przykładali się pilnie do ćwiczeń praktycznych”, bowiem „ćwiczenie bez reguł większą korzyść przynosi niż reguły bez ćwiczenia. Stąd często lepiej i umiejętniej śpiewają ci, co nabyli sobie choćby niewielką znajomość tej sztuki tylko przez ćwiczenie, niż muzycy doskonale znający reguły, jednak bez stosowania ćwiczenia. Praktyka bowiem jest nauczycielką sztuki”<sup>32</sup>.

28 Przenoszenie plagalnej odmiany tonacji doryckiej do *cantus mollis g* było typowe w polifonii mistrzów flamandzkich, zob.: A. Leszczyńska, *Melodyka niderlandzka*, s. 28.

29 To zgodne z dotyczącą monodii wskazówką u Sebastiana z Felsztyna: „ton pierwszy i drugi podlegają transpozycji z *D-sol-re* do *a-la-mi-re*”, zob.: Sebastian z Felsztyna, *Pisma o muzyce*, opr. i przekł. Elżbieta Witkowska-Zaremba (= Monumenta Musicae in Polonia. Seria C), s. 56.

30 Przypuszczenie, że jest to kompilacja dwóch różnych utworów, raczej nie wchodzi w rachubę. Nie znaleziono też informacji o jakiejś praktyce zmiany poziomu melodii w śpiewie *tractus*; raczej podkreśla się, że jest wykonywany nieprzerwanie (*continuo*), jednym ciągiem (właśnie *tractim*) zob.: Zenon Kołodziejczak, „Tractus”, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 19, Lublin 2013, szp. 950.

31 Rozwiązanie uzgodnione z Redakcją. Być może w dalszych ewentualnych badaniach znajdzie się klucz do wyjaśnienia czy korekty tego ułomnego wielogłosu.

32 Przekł. Elżbieta Witkowska-Zaremba, zob.: M. Kromer, *Musicae elementa*, s. 60. Warto w kontekście tej wypowiedzi zwrócić uwagę, że oceny polifonii z I poł. XVI w. (zatem i prezentowanych tu motetów) należałoby dokonywać w kontekście norm tego czasu (a i miejsca), nie zaś – jak bywa – stylu palestrinowskiego. Komentarz do tego zagadnienia zob.: A. Leszczyńska, *Melodyka niderlandzka*, s. 76 i nast.



## TRANSKRYPCJE

## Uwagi ogólne:

- skróty i symbole stosowane w komentarzach: rps – rękopis, t. – takt (dotyczy numeracji w transkrypcji), cf – cantus firmus, V. – versus; nazwy głosów: D – discantus, A – altus, T – tenor, B – bassus; kolejność nuty w taktcie określa indeks dolny po symbolu głosu; rodzaj klucza określa symbol C lub F z cyfrą wskazującą jego miejsce na pięciolinii;
  - numeracja taktów odpowiada międzyliniowym kreskom menzuralnemu;
  - wewnętrzne cezury zaznaczono podwójnymi kreskami; w kadencjach zachowano znak oryginalny longi;
  - autorskie uzupełnienia tekstu nutowego podano w nawiasach kwadratowych;
  - proponowane akcydencje wprowadzono nad pięciolinia; dotyczą tylko tej nuty, nad którą są zamieszczone, a jeśli wydają się nieoczywiste, są w nawiasach okrągłych;
  - ligatury zaznaczono klamrą nad lub pod pięciolinia;
  - tekst liturgiczny z kopii motetów podany jest w komentarzach (z rozwinięciem abrewiacji); w transkrypcjach nie dokonano jego rekonstrukcji i zamieszczono orientacyjnie tylko fragmentaryczną postać z zapisu źródłowego<sup>33</sup>;
  - w przypadku zaobserwowanych błędów czy usterek w konstrukcji polifonicznej zastosowano w miarę możliwości korektę, sygnalizowaną w wykazie zmian w stosunku do zapisu źródłowego; niektóre z tych zjawisk komentowane są w cechach stylu utworu. Nie odnotowywano drobniejszych usterek, np. wejść ruchem prostym na kwintę czy oktawę, dysonansów wynikających ze spotkania prawidłowo prowadzonych linii melodycznych (jak np. w *Suscepimus* t. 44 B<sub>1</sub>T<sub>2</sub>, t. 71 B<sub>3</sub>A<sub>5</sub> czy *Gaude Maria* t. 17 B<sub>3</sub>T<sub>2</sub>).

*SUSCEPIMUS DEUS MISERICORDIAM TUAM*

Graduał na dzień Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny (źródłowa inskrypcja tytułowa „Graduale de Purificac[i]one Marie”<sup>34</sup> stanowi dokładne określenie tej liturgicznej funkcji).

Lokalizacja: f. 25v.

Tekst liturgiczny: „Suscepimus deus misericordiam tuam in medio templi tui secundum nomen tuum ita et laus tua in fines terrae”, V. „Sicut audivimus et vidimus in civitate dei nostri”<sup>35</sup>. Podpisany jest pod całością partii D i T, natomiast w A i B widnieją tylko początkowe słowa obu części.

33 W niektórych miejscach potrzebne były niewielkie przesunięcia, zwykle w sytuacji, gdy w źródle słowo lub sylaba były zamieszczane z pewnym wyprzedzeniem pod kadencją poprzedniej frazy melodycznej (zob. np. w motecie *Suscepimus* t. 24 D czy t. 73 T).

34 Nie koryguję zapisu słowa „Marie”, jest to bowiem pisownia w tamtym czasie poprawna (stosowana np. w graduale Jana Olbrachta czy graduale roranckim).

35 Postać niepełna w stosunku do źródeł z epoki (wersja np. z graduału Olbrachta: „Suscepimus deus misericordiam tuam in medio templi tui secundum nomen tuum domine ita et laus tua in fines terrae”, V. „Sicut audivimus ita et vidimus in civitate dei nostri in monte sancto eius”).

Wybrane szczegóły zapisu źródłowego:

- kolejność wpisu głosów: D, B, A, T;
- klucze: D→[C1], B→F4, A→[C4], T→[C4]; zmiany: t. 14  $A_{5,6}$  w miejscu uszkodzenia karty prawdopodobnie zmiana na C3 (potwierdza to kustosz z poprzedniego systemu), t. 59 przed nutą B<sub>4</sub> zmiana klucza na F3 i powrót na F4 po t. 70;
- przykluczowy bemol widoczny tylko w zapisie A<sup>36</sup>;
- brak oznaczeń metrum w A, T, B<sup>37</sup>;
- w t. 26 T<sub>2</sub> – nad nutą słabo czytelny znak przypominający *signum congruentiae*;
- słabo czytelne inskrypcje w A i B po t. 46 oraz w T przed początkiem versu w t. 47; nie powiodła się próba ich odczytania.

Wybrane cechy konstrukcji i stylu:

- utwór oparty na chorałowym cf w 5. tonie, wprowadzonym w T w t. 4., a w części *versus* w B (t. 54 i nast.) i D (t. 69 i nast.)<sup>38</sup>; w t. 1–3 motyw inicjalny chorału otwiera kolejno partie głosów A, B i D, podobne nawiązanie do motywiki chorału widać w t. 31–32 (ADB), 59–60 (TD) i 66–70 (BATD);
- podstawą rytmiczną przebiegu cf jest semibrevis (*nota choralis*), tylko zakończenia niektórych odcinków chorałowych są opracowane figuracyjnie;
- ze środków kompozytorskich (poza techniką cf) widoczne są tu m.in. imitacja inicjalna (t. 1–4, 31–33, 66–70) i korespondencja motywiczna (np. AD t. 19/20 i 21, DB t. 49–50, TD t. 75–76); w t. 11–13 zwracają uwagę motywy repetowane w DAB na tle powtarzanego w T chorałowego dźwięku *f*<sup>39</sup>; są też przykłady stosowania cambiaty (A t. 4/5, 43/44);
- w strukturze polifonicznej dostrzegalne są pewne usterki techniczne; niektóre z nich skorygowano w transkrypcji, inne zachowano z uwagi na relacje między głosami (np. w t. 23 C<sub>2-4</sub> i A<sub>2-3</sub> oraz t. 76 C<sub>2-4</sub> i A<sub>1-2</sub> pozostawiono łagodzone nutą wyprzedzającą paralele kwint, jak też te w t. 71 A<sub>4-5</sub> i T<sub>2-3</sub>, występujące w pochodzie figuracyjnym).

Zmiany w stosunku do zapisu źródłowego wprowadzone w transkrypcji:

- t. 12 A<sub>3-4</sub> w rps. minima z kropką i semiminima – zmieniono na dwie minimy z uwagi na przebieg pozostałych głosów;

36 Z uwagi na ubytki zewnętrznej krawędzi f. 25, nie można stwierdzić obecności lub nieobecności tego znaku w zapisie partii D, zob. też: B. Brzezińska, „Utwory”, s. 73 przyp. 32. Warto tu dodać, że przykładem podobnej nierównowagi w zapisie znaków przykluczowych może być m.in. *Suscipimus Deus* z rozańskich partesów późniejszych o ponad dwadzieścia lat – tam bemol obecny jest w zapisie CAB, a brak go w kopii T, co zachowano w edycji utworu, by nie wprowadzać akcydencji zniekształcających obraz źródła, zob.: *Propria mszalne i inne motety z rękopisu Kk I.1*, wyd. Mateusz Solarz, Kraków 2020 (= *Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita II*), s. 154 (inne przykłady na s. 120, 170, 245. Zjawisko to jest znane jako tzw. *partial (conflicting) signatures* i nie można wykluczyć, że jego przykładem jest też zapis motetu z BOZ III5.

37 Obecności lub braku oznaczenia w D nie można stwierdzić z powodu ubytków brzegu karty.

38 Brzezińska mylnie twierdzi, że w tym motecie cf jest wyłącznie w tenorze („Utwory”, s. 65).

- t. 13  $D_3$  w rps. *e* stanowiące dysonans oderwany – zmieniono na  $f^{39}$ ;
- t. 28  $T_3$  i t. 29  $T_{1-2}$  w rps. semibrevis dwie minimy – z powodu dysonansów ze skrajnymi głosami zmieniono na dwie minimy semibrevis;
- t. 29  $A_1$  w rps.  $d'$  – z powodu paralel kwint z D zmieniono na  $c'$ ;
- t. 49  $A_2$  w rps.  $g$  – z powodu paralel kwint z B zmieniono na  $c'$ ;
- t. 55–57 A w rps. pauzy o wartości trzech breves – z uwagi na konstrukcję polifoniczną całości, jedną z tych pauz zastąpiono pauzą semibrevis;
- t. 62  $A_{1,2}$  w rps. minima z kropką i fusa, z uwagi na konstrukcję fragmentu zmieniono na semibrevis z kropką i minimę.

Discantus

Altus

Tenor

Bassus

Suscepimus

Suscepimus

Suscepimus

D

A

T

B

Deus

Deus

Suscepimus

Deus

Deus

39 Pod kolejną nutą *a* jest niewyjaśniony znak korekty – być może odnosił się do nut poprzednich i sygnalizował wyższe dźwięki  $f'$  i  $g'$ , ale taka wersja powodowałaby równoległe kwinty z głosem A.

9

D  
A  
T  
B

misericordiam

misericordiam

This musical system covers measures 9 through 12. It features four vocal staves: Soprano (D), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'misericordiam' are written under the Soprano and Tenor staves. The Soprano part begins with a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Alto part has a whole rest in measure 9, then enters in measure 10. The Tenor part has a whole rest in measure 9, then enters in measure 10. The Bass part begins with a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. There are three flats (b) in the Bass staff in measures 11 and 12.

13

D  
A  
T  
B

tu [-] am

tuam

This musical system covers measures 13 through 16. The lyrics 'tu [-] am' are written under the Soprano staff, and 'tuam' is written under the Tenor staff. The Soprano part continues with eighth and quarter notes. The Alto part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Tenor part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Bass part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. There are two flats (b) in the Bass staff in measures 14 and 16.

17

D  
A  
T  
B

in medio

in medio

This musical system covers measures 17 through 20. The lyrics 'in medio' are written under the Soprano and Tenor staves. The Soprano part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Alto part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Tenor part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. The Bass part has a dotted quarter note, followed by eighth and quarter notes. There is one flat (b) in the Bass staff in measure 17.

21

D  
templi tui secundum

A

T  
templi tui

B

26

D  
nomen tuum

A

T  
secundum nomen

B

30

D  
ita et laus

A

T  
tuum ita et

B

35

D tua in

A

T laus tua in

B

39

D fines terrae

A

T fines terrae

B

44

[Versus]

D Sicut

A Sicut audivimus

T Sicut audivimus

B [Sicut]

49

D  
audivimus

A

T

B  
audivimus

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. It features four staves for voices: Soprano (D), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with the word 'audivimus' in measure 49. The Bass part also begins with 'audivimus' in measure 49. The music is in a common time signature with a key signature of one flat. The Soprano and Bass parts have a similar melodic contour, while the Alto and Tenor parts provide harmonic support.

53

D

A

T

B  
[ita]

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The Soprano part has a sharp sign above the first measure. The Bass part has the syllable '[ita]' in measure 54. The music continues with various rhythmic patterns and rests across the four voices.

57

D  
et vidimus

A

T  
et vidimus

B

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. The Soprano and Tenor parts both have the words 'et vidimus' in measure 58. The Bass part has a flat sign below the final measure. The system concludes with a final cadence in all parts.

61

D

A

T

B

Detailed description: This system contains measures 61 through 65. It features four vocal staves: Soprano (D), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a fermata over a whole note, followed by a melodic line with a flat (b) in the second measure. The Alto and Tenor parts have rests in the first measure, then enter with a melodic line. The Bass part has a melodic line with two flats (b) in the second and third measures. The music is in a minor key, indicated by a flat in the key signature.

66

D

A

T

B

in civitate

in civitate

Detailed description: This system contains measures 66 through 70. The Soprano part has a whole rest in measure 66, then enters in measure 67 with a melodic line. The Alto part has a whole rest in measure 66, then enters in measure 67 with a melodic line. The Tenor part has a whole rest in measure 66, then enters in measure 67 with a melodic line. The Bass part has a melodic line with a flat (b) in the final measure. The lyrics "in civitate" are written under the Soprano and Alto parts. The music is in a minor key, indicated by a flat in the key signature.

71

D

A

T

B

Dei

Dei

Detailed description: This system contains measures 71 through 75. The Soprano part has a whole rest in measure 71, then enters in measure 72 with a melodic line. The Alto part has a whole rest in measure 71, then enters in measure 72 with a melodic line. The Tenor part has a melodic line with a flat (b) in the first measure. The Bass part has a melodic line with a flat (b) in the first measure. The lyrics "Dei" are written under the Soprano and Tenor parts. The music is in a minor key, indicated by a flat in the key signature.



## GAUDE MARIA VIRGO

Tractus na dzień Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny (źródłowa inskrypcja tytułowa: „Tractus”).

Lokalizacja: f. 25v–26r.

Tekst liturgiczny: „Gaude Maria virgo cunctas hereses<sup>40</sup> sola interemisti; [V.] „Quae gabrielis archangeli dictis credidisti”, [V.] „Dum virgo deum et hominem genuisti et post partum virgo inviolata permansisti” [V.] „Dei genitrix intercede pro nobis”. Podpisany jest w całości w T/A (zob. wyjaśnienie niżej w szczegółach zapisu), w D w introicie i w ostatnim versus, natomiast w B tylko incipit *Gaude Maria* i całość versus drugiego i trzeciego.

Wybrane szczegóły zapisu źródłowego:

– kolejność wpisu głosów: D, B, T, A. Ważne: na f. 26r w drugim systemie zapisu partii T (szósta liniatura od góry, w transkrypcji t. 36 T<sub>3-4-5</sub>), w początku pierwszego versus widnieje inskrypcja „Alta”, co może oznaczać zmianę obsady tego odcinka (na dwóch ostatnich liniaturach w dolnej części strony zamieszczony jest zapis tylko pierwszej części A) – ten szczegół pozwala przyjąć opcję, że zapis fragmentu do słów „Intercede pro nobis”, poprzedzony wiązką pauz na liniaturze trzeciej od dołu, należy do partii T i w takiej wersji końcowa kadencja motetu kształtuje się poprawnie, bez skrzyżowania T i A;

– klucze D→C<sub>2</sub>, (widoczny w dopiero w drugim systemie zapisu głosu), B→F<sub>4</sub>, T→C<sub>4</sub>, A→C<sub>4</sub>; zmiana: B od t. 64 zapis w kluczu F<sub>5</sub>, powrót na F<sub>4</sub> zasygnalizowany bemołem na drugiej linii w t. 77<sup>41</sup>;

– brak oznaczeń metrum w A, T, B<sup>42</sup>;

40 Taka pisownia stosowana jest także w ówczesnych księgach liturgicznych.

41 Brzezińska nie uwzględniła tej zmiany, co wynika z ostatniego taktu przykł. 6 oraz tabeli rejestrów głosów, gdzie podano, że bas sięga do D (B. Brzezińska, „Utwory”, s. 66 i 62).

42 Zob. przyp. 37.

– inskrypcje: f. 25v na końcu przedostatniej pięciolinii „Discantus silet Dum Virgo” i słabo czytelna pod początkiem ostatniej (prawdopodobnie „dei genitrix”); f. 26r na końcu górnej pięciolinii „Quae Gabrielis bassa tacet”, a po całości zapisu nutowego „Amen”.

– t. 28 D w rps. po pauzie skreślone minima  $g'$  i semibrevis  $a'$ <sup>43</sup>;

– o przypadkowości wpisu tekstu słownego w rękopisie mogą świadczyć dwa przykłady z tego utworu: dwusylabowe słowo „cunctas” podpisane pod trzema nutami tej samej wysokości (t. 18–19 T) czy trzy końcowe sylaby słowa „interemisti” wpisane pod dwiema nutami znajdującymi się między pauzami (t. 30–31 D).

Wybrane cechy konstrukcji i stylu:

– utwór oparty na chorałowym cf w 2. tonie<sup>44</sup>, zamieszczanym kolejno w różnych głosach (*migrans*): B, D, A (T? – zob. uwagi wyżej), B;

– podstawą rytmiczną przebiegu cf jest semibrevis;

– cechą charakterystyczną jest zróżnicowanie obsady w kolejnych częściach: 1° obsada pełna DATB; 2° dwugłos DA (lub T?, zob. uwagi wyżej); 3° dwugłos A(T?)B; 4° dwugłos A(T?) + obsada pełna DATB w ostatnich ośmiu taktach utworu;

– wśród środków techniki kompozytorskiej, poza dominacją techniki cf, można wskazać przykłady korespondencji motywicznej (np. w t. 13–17 kolejno D, T, A), a w *versus* dwugłosowych – charakterystyczne dla kształtowania melodyki głosu kontrapunktującego cantus firmus snucie motywiczne (np. t. 40–41 i t. 55–57 A, t. 135–136 D czy też t. 134–136 T), sekwencje (np. t. 78–79 B, t. 115–118 A, t. 135–136 D), motywy powracające (np. t. 87–89 i t. 98 B, a następnie t. 101 oraz 103/104 A), pochody figuracyjne o dużej rozpiętości (np. t. 54–57 i 60–61 A, t. 71–79 B, t. 103–105 A); są też przykłady stosowania cambiaty (np. t. 78 i 79 B, t. 109–110 A).

– w niektórych fragmentach pojawiają się trudne do korekty błędy kontrapunktyczne, jak paralele kwint (np. t. 17 AB, t. 102 TB) czy unisonów (t. 32 TB), dysonanse (np. septyma t. 17 TB, skok na dysonans t. 97 B)<sup>45</sup>.

Zmiany w stosunku do zapisu źródłowego wprowadzone w transkrypcji:

– t. 27 A<sub>3</sub> w rps. dysonans oderwany  $f$  – zmieniono na  $e$ ;

– t. 32/33 T w rps. po  $f$  jeszcze semibrevis  $e$  – pominięto z uwagi na konstrukcję kadencji;

– t. 65 B<sub>5</sub> – w rps.  $c$ , zmieniono na  $d$ ;

– t. 89 B<sub>1</sub> w rps.  $f$  – zmieniono na  $g$  dla ujednoczenia powtarzanego motywu;

– t. 125 A<sub>4</sub> w rps.  $a$  (dysonujące z B<sub>2</sub>) – zmieniono na  $b$ ;

– t. 138 T<sub>1</sub> – w rps. po tej nucie zbędna semibrevis  $e$ .

43 Brzezińska prawdopodobnie nie dostrzegła tego szczegółu i wskazuje to miejsce jako przykład ciągu dysonansów (B. Brzezińska, „Utwory”, s. 71, przykł. 12).

44 Według Brzezińskiej cf został tu przetransponowany i „chorałowy modus II zmienił się w modus I” (*ibid.*, s. 64). Nie znajduję uzasadnienia dla tej opinii (być może autorka nie zauważyła, że we wskazanych przez nią na s. 60 w przyp. 17 graduałach wawelskich, jak i w *Liber usualis*, ta melodia chorałowa notowana jest nie w kluczu C, ale F).

45 Skok septymy w górę w t. 65 B<sub>2,3</sub> należy traktować jako uzasadniony potrzebą zmiany rejestru.

Discantus

Alta

Altus

Tenor

Bassus

Bassa

Gaude

Gaude

Maria

Gaude

Ma [-]

Gaude

4

D

A

T

B

[-] ria

9

D

A

T

B

Ma [-]

[-] ria

cunctas

Virgo

15

D

Virgo cunctas

A

8

haereses

T

8

cunctas

B

20

D

haereses

A

8

sola

interemi [-]

T

8

haereses

sola

B

25

D

sola

inter [-]

A

8

interemisti

T

8

interemisti

B

30

D  
A  
T  
B

[-] emisti  
[-] sti

## [Versus]

35

D  
A

Quae Gabrielis Archangeli  
Quae Gabrielis Archangeli

40

D  
A

45

D  
A

50

D  
A

dictis  
dictis

55

D

A

credidi [-]

credidi [-]

59

D

A

[-] sti

[-] sti

64

A

B

Dum

Virgo

Deum

Dum

Virgo

69

A

B

et

73

A

B

hominem

77

A

B

genuisti

Deum

et

81

A et post partum

B hominem genuisti

86

A Virgo

B

91

A inviolata

B

95

A

B et post partum

99

A permansisti


B Virgo


103

A permansisti

B inviolata

108

A 


B 


permansisti

permansisti

[Versus]

113

A 

B 


Dei

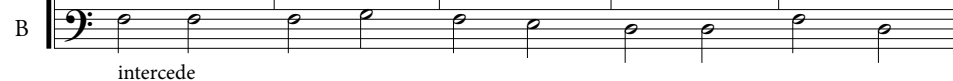
genitrix

Dei

genitrix

119


A 

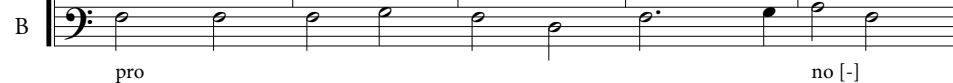
B 

intercede

intercede

124

A 

B 

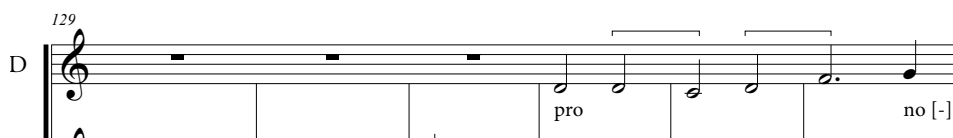
pro

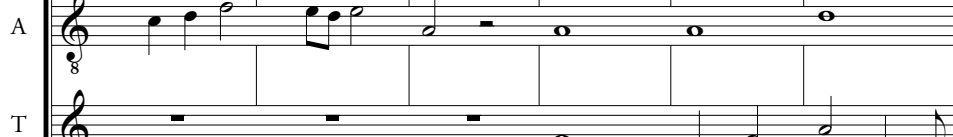
no [-]

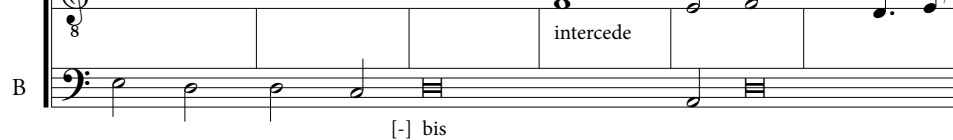
pro

no [-]

129

D 

A 

T 

B 

pro

no [-]

intercede

intercede

[-] bis



*BENEDICITE DOMINUM OMNES ANGELI EIUS*

Introit mszy wotywniej *de Angelis* (źródłowa inskrypcja tytułowa: „De Angelis benedicite”) oraz mszy na dzień św. Michała Archanioła (takie przyporządkowanie w wawelskich kodeksach liturgicznych; zob. wcześniejsze uwagi na s. 189).

Lokalizacja: f. 27r.

Tekst liturgiczny: „Benedicite dominum omnes angeli eius poten[tes] [virtute? zapis mało czytelny] qui facist[is] verbum eius ad audiendum vocem sermonum eius”, [V.] „Benedic a[ni]ma mea dominum et omnia que intra me sunt nomini sancto eius”. Podpisany jest w całości pod D, incipit introitu i V w B, tekst V w T.

Wybrane szczegóły zapisu źródłowego:

- kolejność wpisu głosów: D, B, A, T;
- klucze: D→C<sub>1</sub>, B→F<sub>4</sub>, A→C<sub>3</sub> i C<sub>4</sub>, T→C<sub>4</sub>;
- znak metryczny **C** na początku partii D i A<sup>46</sup>;
- znaki korekty: t. 52 T<sub>2</sub>–t. 53 T<sub>1-2-3</sub> (anulowanie zaczernienia główek nut); t. 62 A<sub>1</sub> (anulowanie kropki przy nucie);
- t. 55 T<sub>2</sub> w rps. kropka przy semibrevis, co powoduje dysonans z B<sub>1</sub> w t. 56 – pozostawiono z uwagi na imitację tego motywu w D–T.

Wybrane cechy konstrukcji i stylu:

- utwór oparty na chorałowym cf utrzymanym w 3. tonie, ujętym w wartości semibreves; typ cf *migrans*: odcinki kolejno w B (od t. 8), w D (od t. 18), w T (od t. 32) i znów w B (od t. 50 do końca); w t. 1–7 motyw chorału jest podstawą imitacji inicjalnej, podobnie na początku versus (t. 48–50);
- oprócz imitacji w otwarciu obu części utworu, technika imitacyjna obecna jest też w jego toku, np. w t. 9–13 i 19–22 (D i T), t. 26–28 (TB) i dalej w t. 52–53, 56–57 i 60–63 (DT);

46 Brzezińska nie uwzględniła tych znaków w incipicie motetu, podaje je w klamrach jako domyślne, zob.: B. Brzezińska, „Utworthy”, s. 57, przykł. 4.

– w relacjach między głosami dostrzec można stosowanie cambiaty (np. t. 56  $A_4$ , t. 57  $T_3$ ) i dysonansów oderwanych (np. t. 22  $T_3$ , t. 37  $D_3$ , t. 56  $A_4$ );

– najbardziej charakterystycznym środkiem w tym motecie jest zastosowanie powtarzalnych fraz (figur *redictae*) w głosach kontrapunktujących cf, głównie w jego odcinkach statycznych, tych z powtarzaniem dźwiękiem tej samej wysokości: na tle cf w B w t. 9–13 oraz 61–64, ponadto w łączności z odcinkiem cf w D w t. 19–22 i 26–28 (komentarz do tego zjawiska zob. wyżej, s. 189).

Zmiany w stosunku do zapisu źródłowego wprowadzone w transkrypcji:

– t. 26  $B_3$  do 28  $B_5$  w rps. zapis tercję niżej, zmieniono z uwagi na paralele unisonów i kwint z T;

– t. 29  $A_2$  w rps.  $e'$  – z uwagi na dysonans z B zmieniono na  $f$ ;

– t. 49–63 A w rps. zapis w kluczu  $C_3$ , wymaga jednak odczytu o tercję niżej, w  $C_4$  (kopista nie zmienił klucza na początku versus, odcinek od t. 63 zapisany już na nowej liniaturze opatrzonej kluczem  $C_4$ );

– t. 56  $B_{1,2}$  – w rps. ligatura *cum opposita proprietate*, z uwagi na konstrukcję zmieniono na dwie minimy.

9

D  
dominum omnes angeli

A  
8

T  
8

B  
8

14

D  
eius potentes

A  
8

T  
8

B  
8

19

D  
virtute

A  
8

T  
8

B  
8

24

D  
qui facistis verbum

A  
8

T  
8

B

29

D  
eius ad audiendam

A  
8

T  
8

B

34

D  
vocum sermonum

A  
8

T  
8

B

39

D

A

T

B

eius

43

D

A

T

B

[Versus]

48

D

A

T

B

Benedic anima

Benedic anima

Benedic

53

D  
mea dominum et

A

T  
mea dominum

B  
anima

57

D  
omnia quae intra

A

T  
et omnia

B

61

D  
me sunt nomini sancto

A

T  
quae intra me sunt nomini

B

65

D  
eius

A

T  
sancto eius

B

[antiphona repetitur?]

## ANEKS

Tu przedstawiamy niezadowolający rezultat prób rekonstrukcji utworu *Laus tibi Christe*. Ze świadomością naukowego ryzyka wybrano w ostatniej części transkrypcji radykalne odejście od zapisu źródłowego, przyjmując dla całości utworu spójny kształt cantus firmus i kontrapunktów w jednolitej transpozycji o kwartę w górę w stosunku do wersji chorału z ksiąg liturgicznych (a w przypadku końcówki partii B o jeszcze inny interwał – zob. s. 214 i uwaga na s. 220).

## LAUS TIBI CHRISTE

Tractus (w rps. brak inskrypcji tytułowej), w XVI w. opatrywany w księgach liturgicznych wskazówką „De Beata Virgine a Septuagesima usque ad palmarum” lub „feria quinta”<sup>47</sup>.

Lokalizacja: f. 25v–26r.

Tekst liturgiczny: „Laus tibi Christe filio Marie tu nobis assiste precamur in hac die quotidie nos respice et preces nostras ad te dirige [.] O Virgo [...] Maria dei matrem gracie [.] Adiuva [...] Amen [.]”<sup>48</sup>. Pierwszy odcinek tekstu podpisany jest w D, sam incipit *Laus tibi* w B, T i A, incipit *O Virgo* w B i T, fraza *Maria matrem dei gracie* w D, incipit *Adiuva* w T i A, *Amen* w D, B i A.

<sup>47</sup> Zob.: B. Brzezińska, „Utwory”, s. 60, przyp. 18; tu też pełen tekst *Laus tibi Christe* na podstawie drukowanego mszału gnieźnieńskiego z 1506 r. (ibid., s. 63, przyp. 24).

<sup>48</sup> Wersja tekstu z graduálu Jana Olbrachta (pisownia oryginalna): „Laus tibi christe filio marie tu nobis assiste precamur in hac die quotidie nos respice et preces nostras ad te dirige”, [V.] „O Virgo gloriosa mater speciosa rosa formosa tota virtuosa stella luminosa audi et exaudi decantantes stantesteque collaudantes maria dei matrem gracie”, V. „Adiuva nos dei genitrix maria ora pro populo prece pia inteveni pro devoto femineo sexu senciant omnes tuum iuvamen alamen solamen sublevamen Amen”.

Wybrane szczegóły zapisu źródłowego:

- kolejność wpisu głósów: D, B, T, A;
- klucze D→[C1], B→F4, T→C4, A→C3; zmiany: T od t. 25 C3, t. 52 – tu w rps. mylnie klucz C2, ale z konstrukcji polifonicznej i kustosza z poprzedniego systemu wynika, że trzeba czytać w C3, od t. 81 C4, od t. 93 C3;
- brak oznaczeń metrum w A, T, B<sup>49</sup>;
- inskrypcje: D i A po t. 47 „O Virgo silet”, B po t. 92 „Adiuva silet”;
- bemol przykluczowy w zapisie DTB, od versus *Adiuva* brak tego znaku w A i T;
- w miejscach, w których prowadzenie melodii wymagałoby zastosowania dźwięku *es*, pojawia się problem ukośnego brzmienia (*z a*) – próby korekt nie podjęto<sup>50</sup>;
- t. 47 T<sub>1</sub> w rps. znak korekty: *b* poprawione na *a*;
- t. 83 *signum congruentiae* nad T i B;
- t. 93 A, t. 94 T – stąd zapis melodii od *c'*, świadczący o zmianie sposobu transpozycji melodii chorałowej (zob. wyżej, s. 190 i 213);
- t. 143 początek *Amen* – D zapis melodii od *a'* (uwaga jw.); B zapis melodii od *f* (patrz niżej, uwagi dotyczące zmian).

Wybrane cechy konstrukcji i stylu:

- utwór oparty na chorałowym *cf*, utrzymanym, podobnie jak *tractus* poprzedni, w tonie 2.<sup>51</sup>, tu w transpozycji początkowo do *g*, następnie do *a*; zamieszczany kolejno w głosach D, B, D, T, B;
- *cf* ujęty głównie w wartości *semibreves*, z niewielkimi modyfikacjami rytmicznymi;
- podobnie jak w *tractus Gaude Virgo*, występuje tu zmienność obsady w kolejnych *versus*: 1° obsada pełna DATB, 2° T B plus D w zakończeniu odcinka, 3° AT, 4° obsada pełna DATB (końcowe *Amen*);
- w kształtowaniu polifonii są przykłady korespondencji motywicznej (np. t. 26–27 A i T, t. 34 T i A, t. 39–40 B i A/T), w biciniach synkopowe prowadzenie głósów (np. t. 67–70 czy t. 132–135); zwraca jednak uwagę dużo błędów w postaci równoległych oktaw i kwint; zjawisko ilustrują na przykładzie taktów początkowych, odsyłając też do taktów nr 10 (BA), 14 (BT), 15/16 (BT), 17/18 (BD), 18/19 (BA), 19 i 19/20 (BD), 22/23 (BD), 28 (BT), 29 (BD), 34/35 (BD), 36/37 (BD), 39 (AD), 39/40 (BA), 46 (AD), 84/85 (BT), 86 (BD), 145 (BD), 145/146 (BA).

49 Zob. przyp. 37.

50 Problem ten w odniesieniu do polifonii flamandzkiej porusza w swej książce Agnieszka Leszczyńska (*Melodyka niderlandzka*, s. 33 i nast.).

51 *Protus plagalis* jest (obok *tetrardus plagalis*) podstawowym tonem dla *tractus*, zob.: Z. Kołodziejczak, „Tractus”, szp. 950.



Zmiany w stosunku do zapisu źródłowego wprowadzone w transkrypcji:

- t. 12  $A_2$  w rps.  $e'$  /  $es'$  – zmieniono na  $d'$  z uwagi na kolejną nutę;
- t. 12  $B_2$  w rps.  $c$  – zmieniono z uwagi na dysonans z D;
- t. 13  $B_{1-2}$  w rps.  $fe$  – zmieniono z uwagi na paralele kwint z D;
- t. 36  $A_2$  w rps.  $d'$  – obniżono o tercję z uwagi na dysonans z B;
- t. 36  $A_3$  w rps. semibrevis  $b$  – zmieniono na minimę  $g$  w celu uniknięcia dysonansu z B w następnym takcie;
- t. 38–39 T w rps. po pauzie minimy zaczerniona semibrevis  $b$  z kropką, z uwagi na kwartę z B pominięto kropkę, a t. 38 uzupełniono pauzą minimy;
- t. 39  $B_{2-4}$  w rps. rytm minima – minima z kropką – semiminima, zmieniono na minima z kropką – semiminima – minima (błędy konstrukcji w t. 38–39 trudne do skorygowania);
- t. 47  $A_2$  w rps. semibrevis  $g$  z fermatą – z uwagi na kształt kadencji zaproponowano longę  $d'$ ;
- t. 55  $T_3$  w rps.  $f$  – dysonuje z B jako nuta wyprzedzająca, zmieniono na  $g$ ;
- t. 59  $B_2$  w rps.  $c$  – z uwagi na dysonans z T zmieniono na  $d$ ;
- t. 66/67 B w rps.  $c$  – z uwagi na dysonans z T zmieniono na B;
- t. 82  $T_2$  – w rps. prawdopodobnie kropka po semibrevis, a pauza z następnego taktu słabo widoczna;
- t. 92  $T_2$  – w rps. semibrevis (nad nią prawdopodobnie znak fermaty) – zmieniono na longę;
- t. 93 A, t. 94 T (początek versus *Adiuva*) – stąd zapis melodii od  $c'$ , świadczący o zmianie sposobu transpozycji melodii chorałowej – w transkrypcji nie przyjęto tej zmiany, pozostawiając początkową transpozycję o kwartę w górę w stosunku do materiału chorałowego (zob. uwagę na s. 220);
- t. 109  $A_2$  w rps.  $d'$  czyli w transkrypcji  $c'$  – zmieniono na  $b$  z uwagi na kwartę z T;
- t. 118  $A_3$  w rps.  $c'$  czyli w transkrypcji  $b$  – zmieniono na  $a$  z uwagi na kwartę z T;

– t. 122  $A_1$  w rps.  $d'$  czyli w transkrypcji  $c'$  – zmieniono na  $b$  z uwagi na kwartę z T;  
 – t. 131  $A_1$  w rps.  $f$  czyli w transpozycji  $es$  – zmieniono na  $d$  z uwagi na kwartę z T;  
 – t. 143–147 B (*Amen*) w rps. zapis niejednoznaczny, według klucza  $F_4$  z początku pięcioletniej fraza obejmowałaby kolejno dźwięki  $f c d e c d e f B c F$ , co byłoby niezgodne z kadencjonowaniem pozostałych trzech głosów; zgodność z tymi głosami pojawia się przy odczytaniu zapisu B w kluczu  $F_3$  lub  $C_5$  – być może kopista, transponujący w poprzednim versus A i T o sekundę wyżej w stosunku do poprzednich części (z poziomu  $g$  na  $a$ ), tu przesunął go o sekundę niżej (od  $f$ ); przyjęto założenie, że zapis źródłowy należy odczytać jako szereg dźwięków  $a e f g e f g a d e A$  (zatem w transkrypcji winno być  $g d e s f d e s f g c d G$  – tu można dodać sprostowanie, że ostatnie siedem dźwięków tego szeregu jest identyczne z frazą B w kadencji pierwszej części utworu, zob. t. 45–47);

t. 144  $B_{2-3}$  – wynikające z transpozycji dźwięki  $es f$  zmieniono na  $g a$  w celu uniknięcia kwintowych paralel między B i D oraz B i T.

Discantus  
 Altus  
 Tenor  
 Bassus

Laus tibi Christe  
 Laus tibi  
 Laus tibi  
 Laus tibi

D  
 A  
 T  
 B

filio Marie tu nobis  
 Christe  
 Marie tu nobis  
 Marie tu nobis

10

D  
A  
T  
B

assiste

15

D  
A  
T  
B

precamur in hac

20

D  
A  
T  
B

die quotidie

25

D

A

T

B

nos

31

D

A

T

B

respice et preces

37

D

A

T

B

nostras ad

42

D  
te  
dirige

A  
8

T  
8

B

## [Versus]

48

T  
O  
Virgo

B  
O  
Virgo

54

T

B

60

T

B

65

T

B

71

T

B

76

T

B

81

D

T

B

Maria Dei

Maria

87

D

T

B

matrem gracie

[W celu zachowania jednolitej tonalności utworu w dalszej części dokonano transpozycji zapisu źródłowego o sekundę w dół. Akcydencje przykluczowe są wynikiem tego działania.]

[Versus]

93

A

T

Adiua

Adiua

99

A

T

nos

105

A

T

111

A

T

117

A

T

124

A

T

130

A

T

137

A

T

142

D

A

T

B

Amen

Amen

Amen

## BIBLIOGRAFIA

- Brzezińska, Barbara. *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*. Kraków: PWM, 1987.
- Brzezińska, Barbara. „Utworki z rękopisu BOZ 1115”. *Muzyka* 32, nr 1 (1988): 49–76.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar. *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445–1527)*. Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft, 1982.
- Kołodziejczak, Zenon. „Tractus”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 19, 949–950. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- Krzysztof Borek. *Dwie msze z rękopisu Kk I1*, wyd. Elżbieta Zwolińska. Kraków: Musica Iagellonica, 2020 (= Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita 10).
- Leszczyńska, Agnieszka. *Melodyka niderlandzka w polifonii Josquina, Obrechta i La Rue*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1997 (= Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis, seria B 6).
- Lowinsky, Edward E. „On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”. *Journal of the American Musicological Society* 1 (1948): 17–23.
- Marcin Kromer. *Musicae elementa*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C).
- Morawska, Katarzyna. *Renesans 1500–1600*. Warszawa: Sutkowski Edition, [1994] (= Historia Muzyki Polskiej 2).
- Morawska, Katarzyna. „Rękopis 3910 z Biblioteki Czartoryskich w Krakowie jako źródło do teorii muzyki w Polsce z XV i XVI wieku”. W: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych Doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 27–35. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.



- Nadolski, Bogusław. „Msza”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 13, 426–327. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2009.
- Piwowarczyk, Elżbieta. „Legaty testamentowe na kościół św. Anny (1400–1530): z krakowskich ksiąg miejskich”. W: *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, red. Zdzisław Klich, Tomasz Węclawowicz, 73–86. Kraków: Wydawnictwo UNUM, 2011.
- Poźniak, Piotr. *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Propria mszalne i inne motety z rękopisu Kk I.1*, wyd. Mateusz Solarz. Kraków: Musica Iagellonica, 2020 (= Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita II).
- Sebastian z Felsztyna, *Pisma o muzyce*, opr. i przekł. Elżbieta Witkowska-Zaremba. Kraków: PWM, 1991 (= Monumenta Musicae in Polonia. Seria C).
- Szelest, Marcin. „Źródłowe czy krytyczne? O wydaniach dawnej muzyki polskiej”. W: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Zofia Fabiańska i in., 311–334. Kraków: Musica Iagellonica, 2009.
- Tabulatura Ioannis de Lublin. Ad faciendum cantum borale. Fundamentum. Ad faciendum correcturam*, wyd. i przekł. polski Elżbieta Witkowska-Zaremba. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C).
- Wieczorek, Ryszard. „Nochmals zum Thema «Heinrich Finck in Polen»: aus der polnischen Sicht”. W: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Kongressbericht Köln 1992*, red. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, 197–227. Bonn 1994 (= Deutsche Musik am Ostern 6).
- Wieczorek, Ryszard. „Wrocławski kodeks menzuralny WarU 2016 (PL-Wu 5892 olim Mf. 2016): stan i perspektywy badań”. W: *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji Warszawa 18–20 października 1996*, red. Jolanta Guzy-Pasiak, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, 83–99. Warszawa: Neriton 1998.
- Witkowska-Zaremba, Elżbieta, „Notacja muzyczna w tekstach teoretycznych XV–XVI wieku”, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, 13–108. Kraków: Musica Iagellonica 1999.
- Zwolińska, Elżbieta. „*Sonum campanarum imitando?* Zum Krakauer Motettenrepertoire in den ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts”. W: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*, red. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch, 687–694. Sinzig: Studio Verlag, 2002.

MOTETS FROM THE MANUSCRIPT OF MACIEJ OF WARSAW (PL-WN BOZ III5).  
TRANSCRIPTIONS AND COMMENTARY

This article is devoted to four 4-part liturgical compositions preserved along with other entries (such as copies of excerpts from Andreas Ornitoparchus' treatise *Micrologus musicae activae*) in a manuscript formerly belonging to the Library of the Zamoyski Entail (now kept at the National Library of Poland in Warsaw, shelf-mark BN Rps BOZ III5). The manuscript was compiled in the 1530s in Kraków by Maciej of Warsaw. The motets are unattributed, and these are their only known copies (no concordances have been found to date). Research into this repertoire was initiated by Barbara Brzezińska, who published the results in *Muzyka* in

1988 (the present article refers to some of her ground-breaking findings). No source edition has been prepared of these works, which are known only from descriptions and excerpts in publications. Yet they bear interesting testimony to musical activity during the first half of the sixteenth century. Hence the main part of this article consists of study-based transcriptions, complete with source commentaries. The transcriptions are intended as material for further research and interpretation, while the commentaries include discussion of selected details in Maciej's copies (visible on the included reproduction), features of the musical structure and style, and a list of corrections made in relation to the source. One of the works seems weaker than the others in terms of composition technique. Its transcription is placed in an appendix, since it may reflect an inadequate reading of the source.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: muzyka XVI wieku / 16th-century music, muzyka staropolska / Old Polish music, muzyka liturgiczna / liturgical music, motet, Biblioteka Ordynacji Zamojskiej / Library of the Zamoyski Entail, Maciej z Warszawy / Maciej of Warsaw, transkrypcje / transcriptions

---

**Dr Elżbieta Zwolińska**, muzykolog, w l. 1967–2011 pracowała w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego; w kręgu jej zainteresowań naukowych dominuje muzyka staropolska okresu renesansu.  
e.m.zwolinska@uw.edu.pl

---

---

*Nowy tom „Monumenta Musicae in Polonia”*

*Adam Jarzębski*

*Concerti e canzoni i inne kompozycje*

*wyd. Marcin Szelest*

---

*Archiwalne zeszyty „Muzyki”*

*2010–2022*

*zamówienia: [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl)*

---