

EWA HAUPTMAN-FISCHER

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W WARSZAWIE

REGENS CHORI FIGURALIS CASPAR RAFF (1683–1738)
I MUZYKA WOKALNO-INSTRUMENTALNA W KLASZTORZE
CYSTERSÓW W LUBIAŻU NA POCZĄTKU XVIII WIEKU

Muzyka w liturgii klasztornej, także cysterskiej, przez wieki ograniczała się do gregoriańskiej monodii. Pomimo sprzeciwu kolejnych cysterskich kapituł generalnych polifonia, muzyka wokalna-instrumentalna i instrumentalna zwiększała swój udział w życiu poszczególnych konwentów. Jedynym świadectwem owych przemian w wielu śląskich ośrodkach cysterskich, przy braku zachowanych źródeł muzycznych, pozostają dziś zapisy o charakterze normatywnym, zabraniające wprowadzania muzycznych „nowinek” do liturgii lub zezwalające na nie w określonych okolicznościach. Wizytator klasztoru cysterskiego w Krzeszowie już w 1570 r. zapisał kategoryczny zakaz: „Musica vero instrumenta nulli Sacerdoti neve non Sacerdoti permittantur”¹, który jednak wobec braku innych przekazów źródłowych trudno jednoznacznie wiązać z muzyką liturgiczną (mógł on obejmować również praktykę muzyczną zakonników poza liturgią). Wątpliwości tego rodzaju nie budzi już jednak późniejszy o ponad pół wieku zapis z klasztoru cystersów w Henrykowie, gdzie w 1628 r. stwierdzono, że msza konwentualna powinna być zawsze śpiewana chorałowo, z wyjątkiem najważniejszych świąt, kiedy można zezwolić na muzykę figuralną w trakcie Eucharystii². W podobnym tonie utrzymane są kolejne zarządzenia cysterskich kapituł generalnych, podkreślające znaczenie chorału gregoriańskiego jako jedyne właściwego śpiewu liturgicznego. Pod koniec XVII w. nie sposób było jednak ograniczać się do skrupulatnego wypełniania tych zarządzeń – i podobnie jak założenia dotyczące skromnego wystroju wnętrz kościelnych i klasztornych ustępowały przed silną w kulturze barokowej potrzebą teatralizacji i oddziaływania na zmysły, tak i w muzyce liturgicznej monodia gregoriańska nie odpowiadała już potrzebie ekspresji, zwłaszcza w święta. Kompromisowym

1 Por.: Ernst Kirsch, *Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16.–18. Jahrhunderts*, Breslau 1922, s. 27.

2 Por.: Rudolf Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau: Von Anfang des 18. Jahrhunderts bis zur Aufhebung im Jahre 1810*, Kassel 1996 (= Musik des Ostens 15), s. 18.

rozwiązaniem, pozwalającym z jednej strony zachować przepisy reguły, z drugiej natomiast wykonywać muzykę wielogłosową, było odprawianie najpierw jednej mszy ze śpiewem chorałowym, a następnie kolejnej, uroczystej – z muzyką figuralną. Praktyka taka opisana została w źródłach z klasztoru w Lubiążu, powstałych przy okazji wizytacji wikariusza generalnego prowincji śląskiej (był nim wówczas krzeszowski opat Bernard Rosa), przekazującego zarządzenia kapituły po powrocie z Citeaux w 1683 r.³

W źródłach odnaleźć możemy również informacje dotyczące muzycznej działalności śląskich cystersów. Choć muzykalia, a nawet ich inwentarze pochodzące z tego czasu nie zachowały się do dziś, z pomocą przychodzą tu kroniki, katalogi braci czy księgi zmarłych. Friedrich Lucae wspomina w swojej kronice, że w 1673 r. uczestniczył w Lubiążu w uroczystej mszy odprawianej przez opata przy wtórze trąbek i kotłów⁴. W Henrykowie przynajmniej dwóch zakonników doskonale grało na trąbce: Georgius Hocke (zm. 1679) oraz Guillelmus Rotter (zm. 1680)⁵, a jeden z braci konwersów Melchior Wenger (śluby ok. 1683–zm. przed 1704) był nie tylko muzykiem, lecz także kompozytorem⁶. Doskonałym muzykiem był przeor jemielnicki Ludwig Bergel (zm. 1673)⁷. Dwaj mnisi – muzycy z tego klasztoru uświetniali w 1702 r. w Gliwicach prymicje kanonika Josefa Jacoba Ignaza grafa Paczyńskiego z Tenczyna⁸. Jeden z cystersów rudzkich o. Robert Brzezansky w 1701 r. uczył muzyki norbertanki z Czarnowasów⁹.

Przemiany praktyki muzycznej znalazły swoje odzwierciedlenie nie tylko w regulacjach prawnych czy opisach kronikarskich, ale również w nazewnictwie klasztornych funkcji i urzędów. Za liturgię i śpiew chorałowy odpowiedzialny był zwyczajowo kantor. Muzyka wielogłosowa i wokalnie-instrumentalna wymagała jednak innych umiejętności i sił wykonawczych; stąd w drugiej połowie XVII w. pojawił się nowy klasztorny urząd – *regens chori figuralis* (początkowo używano także nazwy *cantor figuralis*)¹⁰.

3 „Quia cantus figuralis a Capitulo Generali prohibetur, hinc in festivitibus Missa Major nunquam habeatur, cum musica figurali, nisi prius una choraliter, fuerit decantata, ut tali modo obligationi ordinis satisfiat [...]” („Ponieważ śpiew figuralny jest zabroniony przez kapitułę generalną, odtąd niech nigdy nie będzie odprawiana msza główna z muzyką figuralną w dni świąteczne, chyba że wcześniej razem chorałowo powinna być odśpiewywana, żeby w ten sposób obowiązek nakazany przez regułę został spełniony”), por. PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 116, por. także E. Kirsch, op. cit., s. 33.

4 Friedrich Lucae, *Schlesiens curieuse Denckwürdigkeiten oder vollkommener Chronica Andrer Theil*, Franckfurt am Maeyn 1689, s. 1168.

5 H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4246 *Liber Defunctorum monasterii Henrichoviensis*, f. 5v, f. 13v, H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4266, *Catalogus [...] Patrum und Fratrum Monasterii Henrichoviensis*, f. 8r.

6 H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4246, f. 31r, H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4266, f. 12r.

7 Por.: Augustin Weltzel, *Das fürstliche Cisterzienserstift Himmelwitz*, Breslau 1895, s. 79.

8 Ibid., s. 88.

9 August Potthast, *Historia dawnego klasztoru cystersów w Rudach na Górnym Śląsku*, przekł. Jarosław Dziemidowicz, Rudy 2008, s. 98.

10 Omówienie poszczególnych urzędów, także w ośrodkach katedralnych, parafialnych oraz w świeckich rezydencjach zob. m.in. Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004 (= Z Dziejów Kultury Chrześcijańskiej na Śląsku 29), s. 60–66 oraz 140–148, Bruce C. MacIntyre, *The Viennese concerted Mass of the early classic period*, Ann Arbor 1986 (= Studies in musicology 89), s. 31–37.

REGENS CHORI FIGURALIS I JEGO OBOWIĄZKI

Nie wiadomo od kiedy dokładnie powoływano kierowników kapel wokalnie-instrumentalnych w klasztorach śląskiej prowincji cystersów. Po raz pierwszy rozróżnienie obydwu zespołów odnajdujemy w biogramie henrykowskiego zakonnika o. Eliasa Tschöpego zmarłego w 1681 r.¹¹. W pozostałych klasztorach pierwszymi odnotowanymi regensami kapel byli zakonnicy żyjący na przełomie XVII i XVIII w.¹². Nieznany dotychczas regensem henrykowskim z połowy XVIII w. był o. Dionisius Larisch (zm. 1728)¹³; innych, bez dat pełnienia urzędów, wymienia Rudolf Walter¹⁴. W Lubiążu funkcję tę pełnili w bliżej nieokreślonym czasie i w nieznanym kolejności następujący zakonnicy: o. Amandus Heinisch (1663–1722)¹⁵, o. Melchior Flegl (1667–1745)¹⁶, o. Matthaues Fischer (1669–1733)¹⁷, o. Balthasar Seyler (1680–1720)¹⁸ oraz o. Caspar Raff (1683–1738)¹⁹. Kilku regensów krzeszowskiej kapeli klasztornej tego czasu wymienia w monografii klasztoru Rudolf Walter²⁰; chronologicznie najwcześniej – w 1725 r. – poświadczony jest na tym urzędzie o. Elias Horn (1679–1761)²¹. W klasztorze rudzkim na początku XVIII w. odnotować można dwóch regensów, nie wiadomo jednak, który z nich objął stanowisko jako pierwszy: o. Franciscus Fridrich (1665–1725)²² czy o. Augustinus Alberti (1650–1736)²³. Pierwszy udokumentowany regens chori z klasztoru w Jemielnicy to odnotowany dopiero w 1745 r. o. Florianus Mitschke (1716–60)²⁴. Nie jest znany dotychczas żaden kamieniecki regens chori z I. poł. XVIII wieku.

- 11 „P. Elias Tschöpe Landcensis Monachus et Sacerdos, vir laboriosissimus, Musicus fundamentalis, ob praeclearam vocem Cantor indefesus choralis, et figuralis, et Concionator pie adhuc juvenis mortuus” („Ojciec Elias Tschöpe z Łądką, zakonnik i kapłan, mąż bardzo pracowity, główny muzyk o znakomitym głosie, niestrudzony kantor, zarówno chorałowy jak i figuralny oraz aż do niedawna pobożny kaznodzieja, zmarł w młodości”), zob. H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4246, f. 23v, Fol Lat 4266, f. 11r; por.: Rudolf Walter, „Heinrichau, Zisterzienserkloster”, w: *Schlesisches Musiklexikon*, red. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, s. 267.
- 12 Podobnie było w znanym z doskonałej orkiestry klasztorze cysterskim w Oseku w Czechach. Pierwsi odnotowani regensi to o. E.J. Janka (1693–1742) oraz o. F.J. Wenzel (1693–1759), por. Barbara Ann Renton, *The Musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, New York 1990, s. 207. Z kolei w benedyktyńskim klasztorze w Břevnovie pierwszego regensa chóru odnotowano w 1692 r., por. Rudolf Klinkhammer, *Die Figuralmusik in Břevnov und Braunau zur Zeit des Priors und Abtes Friedrich Grundmann (1730–1772)*, Erzbaiet St. Ottilien 1993, s. 412.
- 13 Odnotowany jako regens w 1719 r., por. PL-WRk, sygn. V 26 a *Diarium Raudense*, (k. nlb., zapis pod datą 6 X 1719), zob. także PL-WRk, sygn. V 25 b *Defuncti Professi Henrichovienses*, (k. nlb).
- 14 R. Walter, „Heinrichau, Zisterzienserkloster”, op. cit., s. 267.
- 15 PL-WRu OR, sygn. IV F 214 *Necrologium Lubense*, f. 72r.
- 16 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 26v.
- 17 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 41v.
- 18 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 52r.
- 19 PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 163, PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 49r, PL-WRu OR, sygn. IV F 215 *Mortilogium Lubense*, s. 95.
- 20 R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau*, op. cit., s. 60.
- 21 *Ibid.*, s. 61.
- 22 PL-WRk, sygn. V 26 g *Catalogus omnium Patrum Raudensi*, f. 4v.
- 23 PL-WRk, sygn. V 26 g, f. 6r–v.
- 24 PL-WRk, sygn. V 26 h *Liber Professorum Monachorum Gemelnicensium*, f. 63r.

Stosunkowo często na początku XVIII w. obie funkcje – kantora i regensa chóru figuralnego – powierzano jednemu zakonnikowi. W dokumentach nazywano go wtedy kierownikiem obydwu chórów – *regens utriusque chori* lub *cantor utriusque chori* – chorałowego i figuralnego. W tej sytuacji podlegała mu cała muzyka wykonywana w klasztorze: muzyka chorałowa i wokально-instrumentalna, związana z wykonywaniem celebracji mszy św. i liturgii godzin, także towarzysząca ważnym klasztornym wydarzeniom, takim jak profesje zakonne, prymicje, wybory kolejnych opatów, pogrzeby zakonników, ponadto muzyka towarzysząca innym nabożeństwom, rekreacji, wizytom gości. Muzycynie uzdolnieni zakonnicy mogli także pełnić wspomniane wyżej funkcje naprzemiennie, bywali również powoływani na te urzędy wielokrotnie, szczególnie w mniejszych klasztorach.

Kim był regens kapeli wokально-instrumentalnej? Jakich umiejętności potrzebował do pełnienia powierzonego mu przez opata zadania? W klasztornych dokumentach cystersów śląskich nie zachował się żaden opis tego urzędu; nie znamy zatem dokładnie zakresu jego obowiązków. W zakonie cystersów funkcję tę mógł pełnić zakonnik wybrany spośród zakonników chórowych po święceniach kapłańskich (nie mógł zostać regensem brat konwers)²⁵.

Zakonnik kierujący kapelą powinien być osobą o wszechstronnych umiejętnościach. Muzyczne wykształcenie zdobywał często jeszcze przed wstąpieniem do klasztoru, np. wieloletni lubiąski regens chori, o. Maurus Brandtwein (1719–83)²⁶ był wychowankiem jezuickiego konwiktów św. Józefa we Wrocławiu. Tam zdobył wykształcenie muzyczne pozwalające na wykonywanie partii wokalnych w szkolnych przedstawieniach, np. w 1739 r. śpiewał dyszkantem w spektaklu *Novus Homo sanctus Aethiopiae rex Elesbaan*²⁷. Niektórzy z regensów przed wstąpieniem do klasztoru utrzymywali się z pracy muzyka, np. wspomniany wcześniej Franciscus Fridrich z Rud (1665–1725)²⁸ był przez kilka lat rektorem muzyki w kościele parafialnym w Cieszynie, natomiast Emanuel Schirmeisen (1757–1818)²⁹ z tego samego klasztoru wcześniej był organistą u dominikanów w Opawie. Z rodziny o muzycznych tradycjach

25 Por. R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau*, op. cit., s. 60, jednakże odnotowano dwóch regensów, którzy objęli urząd przed święceniemi kapłańskimi. Byli to o. Caspar Schöne (1716–92) w Lubiążu (por. *Scriptores rerum silesiacarum*, t. 5, opr. Gustav Adolf Stenzel, Breslau 1851, s. 580), oraz o. Nepomucenus Stein (1732–1806) w Kamieńcu (por. PL-WRk, sygn. V 14 *Liber professorum RRF Camencensium* (k. nlb)).

26 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 79v, PL-WRk, sygn. V 5 *Nomina Fratrum Lubensium* (k. nlb), Rudolf Walter, „Leubus, Zisterzienserkloster”, w: *Schlesisches Musiklexikon*, op. cit., s. 421; *Scriptores rerum silesiacarum*, op. cit., t. 5, s. 595.

27 Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Warszawa 2013, s. 366.

28 PL-WRk, sygn. V 26 g, f. 4v.

29 PL-WRk, sygn. V 26 g, f. 30v, Heinrich Grüger, „Die schlesischen Ordensgeistlichen bei der Säkularisation der Klöster (1810)”, w: *De Ecclesia Silesiae. Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Apostolischen Visitatur Breslau*, red. Hubert Unverricht, Gundolf Keil, Sigmaringen 1997, s. 228.

wywodził się także Bartholomaeus Sedlack (1728–72)³⁰, regens chori z Henrykowa. Jego ojciec Johann Leopold Sedlack (ur. 1697) był nauczycielem, pisarzem parafialnym i prawdopodobnie organistą w Karpnikach³¹. Młodszy brat, Carl Joseph Sedlack (1730–87), pracował jako nauczyciel i organista w administrowanej przez cystersów henrykowskich parafii w Starym Henrykowie³². Natomiast Carl Wilhelm Sedlack (prawdopodobnie stryj o. Bartholomaeusa) w l. ok. 1733–42 był nauczycielem i organistą w prepozyturze cystersów krzeszowskich w Cieplicach³³, a później w l. 1744–66 zatrudniony był w Trzebnicy na stanowisku rektora muzyki³⁴.

Utalentowani muzycy zakonnicy często jeszcze przed wstąpieniem do klasztoru gromadzili swoją własną kolekcję muzyczną, którą później przekazywali do użytku klasztornej kapeli³⁵. Najstarszy i jedyny zachowany z XVII w. lubiąski rękopis z muzyką wokalnoinstrumentalną pozyskał w 1693 r. w czasie swoich studiów Franciscus Fischer, późniejszy mnich i regens chóru w Lubiążu o. Matthaues Fischer³⁶ (zob. il. 1).

30 H-Bn, OR, sygn. Fol Lat 4266, f. 29r, por. także R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau*, op. cit., s. 8. Jego nazwisko ustalono na podstawie monogramu „F[rater] B.S.” p.t. R” w rękopisie datowanym na 1756 rok, por. PL-Wu RM 5003. Jedynym zakonnikiem o takich inicjałach w 2. poł. XVIII w. w Henrykowie był o. Bartholomaeus Sedlack (1728–72).

31 PL-WRk, sygn. 594 a, *Księga chrztów parafii katolickiej w Karpnikach*, [knlb], np. wpis pod datą 9 VII 1697 r. (chrzest Johanna Leopolda Sedlacka) oraz PL-WRk, sygn. 594 b, *Księga chrztów parafii katolickiej w Karpnikach*, [knlb], np. wpisy pod datami: 4 III 1728 r. (chrzest Franciscusa Antoniusa, późniejszego zakonnika, o. Barolomaeusa) oraz 29 IV 1730 r. (chrzest Carolusa Josepha, późniejszego nauczyciela i organisty w Starym Henrykowie). Johann Leopold Sedlack objął zresztą to stanowisko po śmierci swojego ojca, Joannesa Paula Sedlacka w 1714 r., por. PL-WRk, sygn. 594 a, *Księga pogrzebów parafii katolickiej w Karpnikach*, [knlb], np. wpis pod datą 6 X 1714 roku.

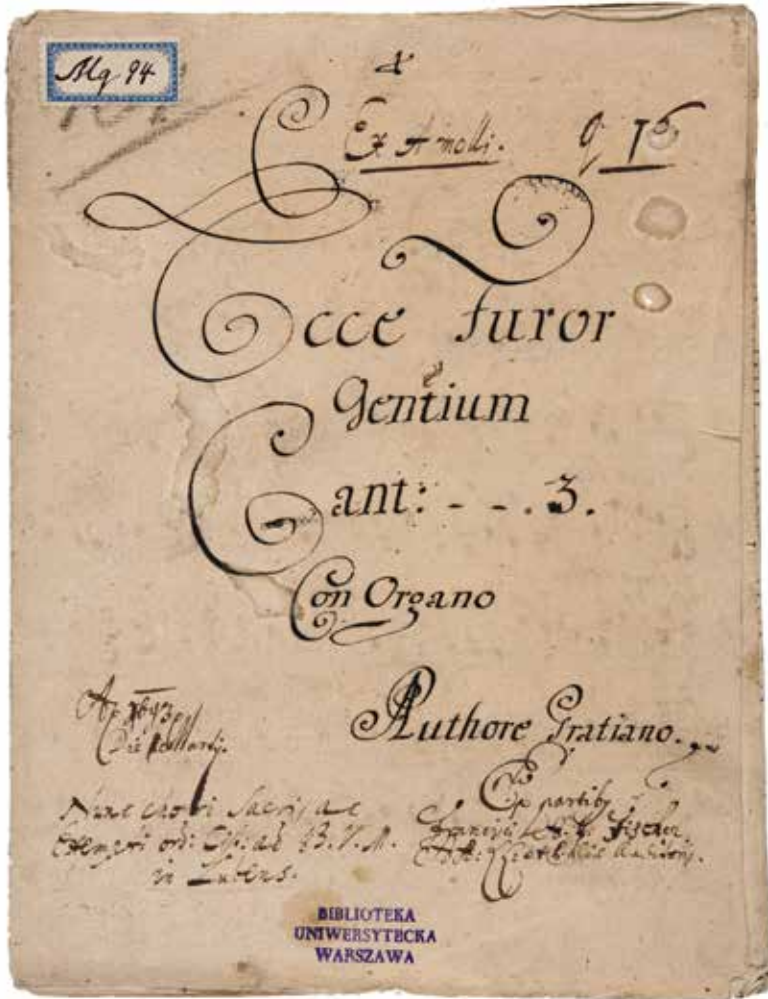
32 PL-WRk, sygn. 109 f, *Księga pogrzebów parafii katolickiej w Starym Henrykowie*, s. 157.

33 PL-WRk, sygn. 190 c, *Księga ślubów parafii katolickiej w Cieplicach*, [knlb], np. wpis pod datą 4 VIII 1733 r. (ślub Carla Wilhelma Sedlacka), oraz Grzegorz Joachimiak, „Casus atrybucji utworów Carla Zedlacka z tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich w kontekście odnalezionych dokumentów archiwalnych”, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej* 14, red. Andrzej Wolański i zespół, Wrocław 2015, s. 120. W świetle powyższych źródeł hipotezy dotyczące biografii Carla Wilhelma Sedlacka zawarte w powyższym artykule nie mogą zostać utrzymane, por. ibid., s. 118–122. Aktualna pozostaje natomiast podnoszona w artykule kwestia autorstwa utworów sygnowanych nazwiskiem Carla Sedlacka.

34 Carl Wilhelm Sedlack odnotowany jest w trzebnickich księgach wielokrotnie przy narodzinach i pogrzebach swoich dzieci, jako chrzestny oraz świadek przy ślubach innych osób, m.in. PL-WRk, sygn. 560 b, *Księga chrztów parafii św. Bartłomieja w Trzebnicy*, [knlb] wpisy pod datami: 3 VI 1744 r., 24 IV 1745 r., 8 I 1748 r., 6 III 1748 r., 12 VII 1748, 11 II 1750 r., 12 VI 1750 r., 20 X 1751 r., 31 III 1755 r., 24 III 1756 r.; PL-WRk, sygn. 560 b, *Księga ślubów parafii św. Bartłomieja w Trzebnicy*, [knlb] wpisy pod datami: 14 I 1751 r., 13 V 1754 r., 12 V 1756 r., 3 XI 1757 r., 27 VII 1761 r.; PL-WRk, sygn. 560 c, *Księga chrztów parafii św. Bartłomieja w Trzebnicy*, [knlb] wpisy pod datami: 16 IV 1759 r., 31 III 1762 r., 31 III 1764 r., 17 VII 1765 r., 12 III 1766 r., 5 V 1766 r., 11 X 1766 roku.

35 Np. o. Franz Spary z benedyktyńskiego klasztoru w Kremsmünster, regens chori w l. 1747–67, przekazał na użytek klasztoru swoją kolekcję zawierającą muzykę kompozytorów włoskich, por. B.C. MacIntyre, op. cit., s. 33. Z kolei w klasztorze cystersów w Oseku szereg rękopisów przekazał o. Anton Johann Edelmann (1650–1704), por. B.A. Renton, op. cit., s. 245.

36 Zakonnik ten pochodził z Trnavy i tam prawdopodobnie studiował na prowadzonym przez jezuitów uniwersytecie. Do klasztoru w Lubiążu wstąpił w 1694 r., por. PL-WRk, sygn. V 5 (k. nlb.). Rękopis o sygn. PL-Wu RM 6163 zawiera motet *Ecce furor gentilium* rzymskiego kompozytora i kapelmistrza kościoła del Gesù – Bonifatia Gratianiego (1604–64). Na karcie tytułowej wpis: „Ex partib[us] Francisci



Il. 1. PL-Wu RM 6163. Rękopis z kolekcji zakonnika lubiąskiego, o. Matthaeusa Fischera (1669–1733). Fot. BUW.

Niekiedy mnisi pełniący muzyczne urzędy tworzyli w klasztorze swoje własne kolekcje, czego świadectwem są rękopisy z wpisami własnościowymi. Nuty te jednak znajdowały się stale w klasztorze i prawdopodobnie były przeznaczone do wspólnego

A. J. Fischer AA[rtium] LL[iberatium] et Phil[osophi]ae Auditoris.”, powyżej tym samym duktem pisma wpisano datę: „A[nn]o 1693 Die 1 Martij”. Jest to odpis z druku wydanego w Rzymie w 1674 r., por. RISM A/I: G 3692: „MOTTETTI | A DVE, TRE, E QVATTRO | VOCI | DI D. BONIFATIO GRATIANI | Già Maestro di Cappella del Gesù, e Semin. Romano. | OPERA XXIII.”. W spisie treści: „Ecce furor gentilium. à 3. Canti. Per Santi Martiri”.

użytku³⁷. W Lubiążu własny muzyczny zbiór posiadał o. Caspar Raff (omówienie niżej), a w Kamieńcu Żąbkowickim – kantor, o. Leopoldus Lucas (1676–30)³⁸.

Podstawowym zadaniem opiekuna kapeli było dostarczenie repertuaru. Wielu regensów odpisywało samodzielnie głosy nowych kompozycji; jeśli utwór kopiował ktoś inny, np. uczniowie przyklasztornej szkoły, regens chori często sprawdzał wykonaną pracę, czego świadectwem bywa zamieszczona na końcu głosów uwaga: „revisum”. Regens chori mógł także kupić potrzebne nuty, wypożyczyć je do skopiowania z innego klasztoru, lub zlecić wykonanie kopii na miejscu. Niekiedy sam komponował potrzebne utwory.

Umiejętność komponowania, choć z pewnością przydatna w wielu sytuacjach, nie była konieczna. Dużo bardziej praktyczna była biegłość w aranżacji i adaptacji kopiowanych utworów dla własnej kapeli. Regens chori dokonywał zamiany tekstów świeckich na religijne (czego dowodzą licznie kopiowane arie operowe, zachowane z tekstem religijnym), adaptacji utworów solowych na chóralne (lub odwrotnie), transkrypcji na dostępne w klasztorze instrumenty, itp. Przydatna była zatem nie tylko dobra znajomość zasad harmonii i instrumentacji, lecz także swobodne władanie łaciną i sprawność w układaniu mniej lub bardziej poetyckich tekstów religijnych.

Umiejętność gry na organach lub innym instrumencie klawiszowym ułatwiała regensowi prowadzenie prób i ćwiczenie poszczególnych partii w trakcie nauki nowych utworów. Zwieńczeniem jego pracy było poprowadzenie utworu podczas wykonania – to on dyrygował kapelą podczas liturgii lub poza nią. Były to nie tylko utwory niewielkich rozmiarów (arie, motety, części mszalne), ale też większe dzieła, takie jak pasje, oratoria, przedstawienia na Boże Narodzenie (*praesepia*), okolicznościowe kantaty, niekiedy wykonywane dramatycznie i w kostiumach, związane np. z imieninami opatów lub ich instalacją na urządzie³⁹.

Powyższy przegląd wymaganych umiejętności świadczy o tym, że regensem powinien być zakonnik wykształcony muzycznie, dobrze zorganizowany i posiadający szereg różnych talentów. Ślący cystersi w miarę możliwości powierzali tę ważną dla klasztoru służbę kompetentnej osobie. Niestety po codziennej pracy regensów zachowało się dziś bardzo niewiele śladów, choć częściowo odnaleźć je można w zachowanych rękopisach.

37 Świadectwem prywatnego muzykowania poszczególnych zakonników są adnotacje w inwentarzu instrumentów z klasztoru w Oseku odnoszące się do użytkowania dwóch klawikordów i lutni przez konkretnych zakonników, por. B.A. Renton, op. cit., s. 221–222.

38 Por. PL-Wu RM 6689, nota własnościowa: „Ex partib[us] f[rat]ris Leopoldi Professi in Camentz”. O. Leopoldus Lucas był w bliżej nieokreślonym czasie kantorem, por. PL-WRk, sygn. V 14, f. 21r.

39 W kolekcji rękopisów muzycznych z klasztoru w Lubiążu zachowały się m.in. dwuczęściowe „Oratorium pro Sacro Sepulchro” z tekstem w języku niemieckim składające się z piętnastu arii, recytatywów, chórów i symfonii, por. PL-Wu RM 5329. Rozbudowana, okolicznościowa kantata z komediowym tekstem przeznaczona na imieniny opata Constantinusa Beyera w 1744 r., por. PL-Wu RM 5340 oraz Ewa Hauptman-Fischer, „Komedia w klasztorze. Świeckie utwory okolicznościowe w tradycji śląskich cystersów”, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej 14 cz. 1*, red. Anna Granat-Janki i zespół, Wrocław 2017, s. 156–161. Drukowane libretto kantaty („melodramate adumbrata a Choro Musico”) wykonanej z okazji instalacji opata Lucasa Springera w 1769 r., por. PL-WRk, sygn. V B 4 i (muzyka nie zachowała się).

CASPAR RAFF I RĘKOPIŚMIENNE ŹRÓDŁA MUZYCZNE
Z CZASÓW JEGO URZĘDU

Studium przypadku dotyczyć będzie o. Caspara Raffa (1683–1738). Postać ta wybrana została nieprzypadkowo. Przede wszystkim jako regens chori był w swoim czasie niezwykle ceniony. Ponadto z czasu jego pracy na stanowisku dyrygenta kapeli wokально-instrumentalnej w Lubiążu zachowały się źródła muzyczne. Są to najwcześniejsze dziś znane rękopisy z muzyką figuralną użytą w klasztorze w czterech pierwszych dekadach XVIII w.⁴⁰

Caspar Raff (imię świeckie Joannes) pochodził z Gronowa (Gronau) na Łużycach⁴¹. Urodził się w 1683 roku. Do klasztoru wstąpił w 1708 r. w wieku 24 lat. Śluby złożył 29 IX 1709 r., święcenia kapłańskie otrzymał we wrześniu 1714 roku. Przez dwadzieścia dwa lata, do śmierci, pracował jako regens chóru⁴² i kantor (na tym stanowisku odnotowują go dokumenty z l. 1727, 1729 i 1733)⁴³. Współbracia zapamiętali go jako doskonałego muzyka i opiekuna mnichów muzyków, odnotowano także, że jako regens chori dostarczył kapeli wiele pięknych i rzadkich utworów⁴⁴. Komponował utwory liturgiczne, o czym świadczą dwa nowo odnalezione źródła⁴⁵. Zmarł 9 VII 1738 r. w wieku 54 lub 55 lat. Zachowane nekrologi Caspara Raffa wyróżniają się na tle innych szczególnym podkreśleniem jego zasług oraz wyjątkowo długiego trwania sprawowanego urzędu. Warto przytoczyć je w całości:

„P[ater] Casparus Raff Lusata Gronaviensis, tam fervens cellae tue cultor et incola, ut septa Monasterij egredi officioque extra muros fungi detrectans, totam vitam frater choralis gusto extraordinario, perseverare elegerit. Et 20 annis praeclarum fundatissimumque cantorem, annis 22 usque ad mortem chori figuralis egerit regentem. Vir vitae virginalis et illibatae, utpote qui ante mortem se a gravi peccato per Divinum auxilium praeservatum esse sincere confessus est ipse. Obiit [...] omnium resignatissimus a[nn]o aetatis su[a]e 55, 1738 9 Julij”⁴⁶.

40 W pozostałej części kolekcji lubiąskiej, liczącej około sto osiemdziesiąt rękopisów muzycznych, jedynie trzynaście źródeł jest datowanych na I. poł. XVIII w. – na lata 1743–49.

41 Informacje biograficzne pochodzą z następujących biogramów zawartych w: PL-WRk, sygn. V 5 (k. nlb.), PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 163, PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 49r; PL-WRu OR, sygn. IV F 215, s. 95.

42 PL-WRk, sygn. V 5 (k. nlb.), pozostałe dokumenty podają: 22 lata – do śmierci, por. PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 163; 24 lata, por. PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 49r.

43 Por. odpowiednio: PL-WRap, Rep. 91 (1), dokument datowany na 1727 r., PL-WRu OR, sygn. IV F 209 s. 146, 154.

44 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 49r.

45 PL-Wu RM 6268 oraz PL-Wu RM 5521.

46 PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 163: „Ojciec Casparus Raff, Łużyczanin z Gronowa, tak gorliwy miłośnik i mieszkaniec swojej celi, że wzbraniał się wyjść poza ogrodzenie klasztoru i pełnić posługę poza murami i, mając wyśmienity gust, zdecydował się spędzić całe życie jako brat chórowy. Przez dwadzieścia lat był znakomitym i niezwykle solidnym kantorem, zaś przez dwadzieścia dwa lata aż do śmierci sprawował funkcję kierownika chóru figuralnego. Był mężem, który wiodł życie czyste i nieskażone. Przed śmiercią szczerze wyznał, że dzięki Bożej pomocy od ciężkiego grzechu został zachowany. Zmarł [...], zrzekając się wszystkim, w wieku 55 lat, 9 lipca 1738 roku”.

„Item obiit Lubae 1738 adm[odum] R[evere]ndus ac religiosissimus P[ater] Casparus Raff monachus et sacerdos ibidem. Hic ab ingress[u] ad sacram religionem tota sua vita strenue in choro laboravit utpote qui cantoratus 20 annis, ac regentis chori figuralis 24 annis. Officia laudabilissime administravit, nec non chori figuralis copiosissimis usque rarissimis ac pulcherimis musicae partibus providit. Summus amator fratrum, specialiter musicorum. Annorum 55⁴⁷.”

„Item 1738 o[biit] R[everendus] P[ater] Casparus Raff Prof[essus] Lub[ensis] qui fuit insignis musicus⁴⁸.”

„P[ater] Casparus Raff qui per 21 ann[is] Regens Chori et tot[is] ann[is] cantor, fautor musicorum summus fuit⁴⁹.”

Caspar Raff jako wieloletni kantor i regens chori sprawował pieczę nad całością muzyki w największym klasztorze cystersów na Śląsku. Zespołem wokально-instrumentalnym kierował prawdopodobnie od 1714 r., po otrzymaniu święceń kapłańskich i do czasu swojej śmierci kształtował repertuar wykonywany w klasztorze. Zachowane dziś źródła noszące ślady działalności Caspara Raffa to zapewne tylko niewielka część tworzonych przez niego zbioru, którą jego następcy uznali za przydatną, aktualną stylistycznie i wartą zachowania; zawierają one muzykę wykonywaną w klasztorze przez niemal sto lat, aż do czasu kasaty klasztoru w 1810 roku. Opierając się na notach własnościowych oraz analizie duktu pisma, wyodrębniono dwadzieścia dwa rękopisy spisane w całości lub częściowo przez Caspara Raffa. Raff prowadził także klasztorny nekrolog; duktem jego pisma sporządzone są wpisy z l. 1714–36⁵⁰, był to jeden z obowiązków należących do kantora⁵¹. Rękopisy muzyczne, poza jednym, datowanym na 1716 r.⁵², nie są datowane. Ich wyodrębnienie jest niezwykle istotne ze względu na ustalenie chronologii powstawania niedatowanych rękopisów lubiąskich. Najstarsze źródło dokumentujące działalność Raffa jako regensa to wspomniany już rękopis z kolekcji jego poprzednika Matthaëusa Fischera (por. il. 1). Caspar Raff zdecydował

47 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 49r: „Zmarł w Lubiążu w 1738 r. wielce czcigodny i pobożny ojciec Casparus Raff, zakonnik i kapłan tamże. Ten od wstąpienia na drogę zakonną całe swe życie czynnie przepracował w chórze, a mianowicie przez dwadzieścia lat jako kantor, zaś jako regens chori figuralis dwadzieścia cztery lata. Obowiązki sprawował chwalebnie, a kapeli dostarczył pięknych i rzadkich utworów. Wielki przyjaciel braci, szczególnie muzyków”.

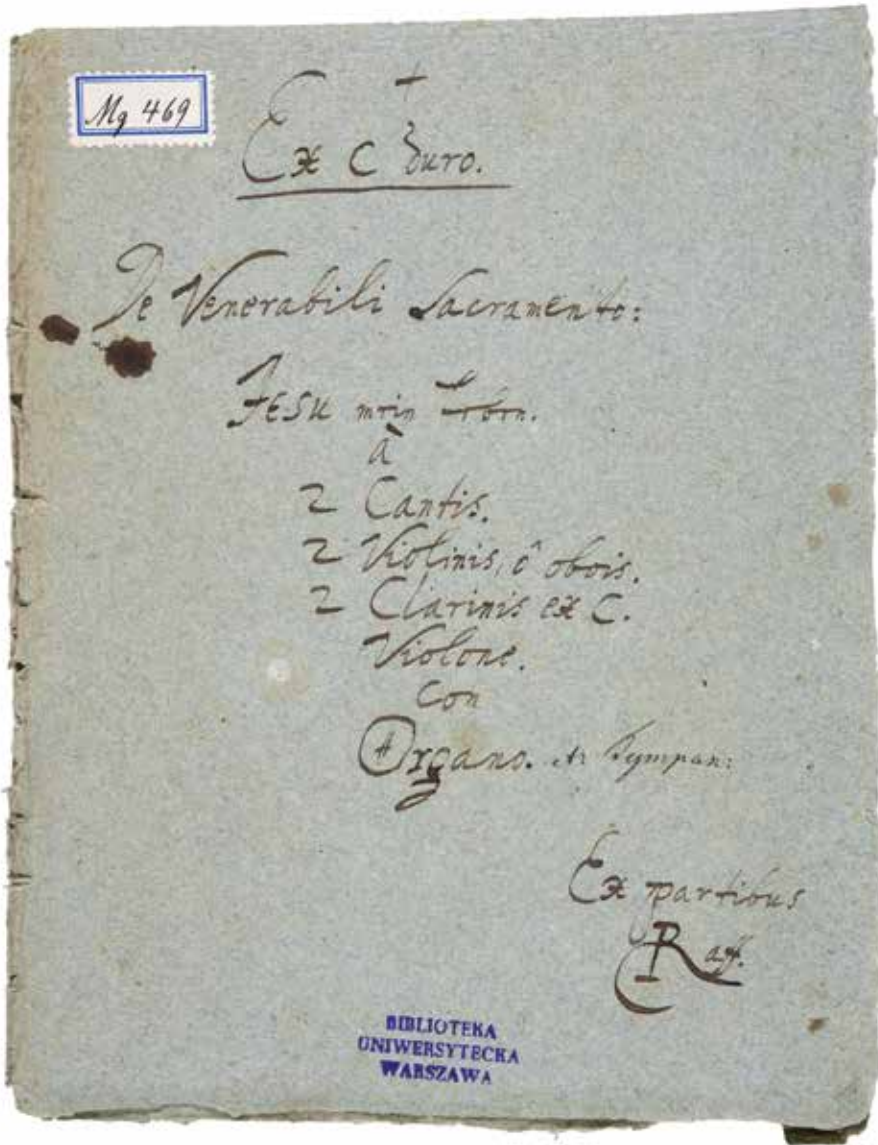
48 PL-WRu OR, sygn. IV F 215, s. 95: „W 1738 r. zmarł czcigodny ojciec Casparus Raff, profes z Lubiąża, który był znakomitym muzykiem”.

49 PL-WRk, sygn. V 5 (k.nlb.): „Ojciec Casparus Raff, który był przez dwadzieścia jeden lat regensem chóru, a przez wszystkie te lata kantorem i wielkim protektorem muzyków”.

50 PL-WRu OR, sygn. IV F 214; wpisy z l. 1714–36 rozproszone na różnych kartach rękopisu.

51 Do obowiązków kantora oprócz prowadzenia klasztornego nekrologu należała przede wszystkim opieka nad księgami liturgicznymi, por. Franciszek Wolnik, *Liturgia śląskich cystersów w średniowieczu*, Opole 2002 (= Opolska Biblioteka Teologiczna 52), s. 285. Innym śladem pracy Raffa jako kantora jest zachowany na odwrocie jednego z rękopisów porządek czuwania zakonników podczas adoracji, por. PL-Wu RM 6542.

52 PL-Wu RM 4550.



Il. 2. PL-Wu RM 6542. Rękopis z kolekcji zakonnika lubiąskiego, o. Caspara Raffa (1683–1738).
 Fot. BUW.

o włączeniu utworu do klasztornej repertuaru i odnotował na nim przynależność źródła do zasobu klasztornej: „Nunc chori Sacri, ac Exempti ord: Cist: ad B. V. M. in Lubens”⁵³.

⁵³ PL-Wu RM 6163.

Niestety nie wiadomo nic o muzycznym wykształceniu o. Raffa, nie posiadamy także żadnych nut, które należały do niego w życiu świeckim. Już po wstąpieniu do klasztoru gromadził on własną muzyczną kolekcję, z której współcześnie zachowały się cztery rękopisy opatrzone notami własnościowymi: „Ex partibus C. Raff”⁵⁴ (zob. il. 2), „Ex partibus FCR”⁵⁵ lub „Ex partibus CR”⁵⁶.

Źródła te sporządziło kilku różnych kopistów, jednak karty sygnowane nazwiskiem bądź monogramem Caspara Raffa (zarówno głosy instrumentalne, jak i karty tytułowe) zostały spisane jednym, niezwykle charakterystycznym duktem pisma zakonnika. Posłużyły one do porównania i wyodrębnienia podczas kwerendy w magazynie Gabinetu Zbiorów Muzycznych BUW innych pisanych tą samą ręką źródeł. Siedem sporządzonych przez Caspara Raffa rękopisów nie zostało później oznaczonych klasztorną notą proveniencyjną⁵⁷; ustalenie nazwiska kopisty pozwoliło zatem na przypisanie ich do kolekcji muzykaliów cystersów lubiąskich⁵⁸.

CASPAR RAFF I REPERTUAR MUZYCZNY W KLASZTORZE W LATACH OK. 1714–1738

Jednym z najważniejszych zadań regensa o. Caspara Raffa było dostarczenie repertuaru dla kapeli wokально-instrumentalnej. Szereg analizowanych rękopisów to kopie sporządzone przez niego, przynajmniej w części własnoręcznie. W powstaniu zbioru uczestniczyli także inni, dziś niezidentyfikowani kopiści, co oznacza, że Caspar Raff zlecał innym zakonnikom kopiowanie w klasztorze bądź zamawiał kopie w innych ośrodkach. Wybierał utwory kompozytorów tej samej generacji co on sam, urodzonych w 2. poł. XVII wieku. Prawdopodobnie dzięki bezpośrednim kontaktom pomiędzy klasztorem w Lubiążu a praskimi benedyktynami o. Caspar Raff mógł otrzymać rękopisy z utworami Gunthera Jacoba (1685–1734), zakonnika z klasztoru św. Mikołaja na Starym Mieście w Pradze. Są to dwie kopie *Regina caeli letare ex A* na dwa sopran, alt, tenor, bas, dwoje skrzypiec i dwie trąbki clarino⁵⁹, *Regina caeli letare ex G duro* na tę samą obsadę (rękopis datowany na 1716 r.), oraz niezwykle ciekawe offertorium

54 PL-Wu RM 4552 – wpis własnościowy na karcie tytułowej, PL-Wu RM 6542 – wpis własnościowy na karcie tytułowej oraz w głosach wokalnych.

55 PL-Wu RM 4551 – wpis własnościowy w głosie organo.

56 PL-Wu RM 5400. Z dawnego rękopisu spisanego przez Raffa zachowała się jedynie karta tytułowa, wykorzystana ponownie do obłożenia nowszego rękopisu. Na niej wpis własnościowy.

57 PL-Wu RM 5047, RM 5521, RM 6177, RM 6268, RM 6523, RM 6615, RM 6622.

58 Kwerenda magazynowa prowadzona była w ramach projektu „Dziedzictwo kulturowe po klasztorach skasowanych na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej oraz na Śląsku w XVIII i XIX w.: losy, znaczenie, inwentaryzacja” (IH 11 021280), realizowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w l. 2012–16.

59 PL-Wu RM 4551, RM 4552.

Simon dormis? ex c molli, przeznaczone na sopran, alt, tenor, bas, dwoje skrzypiec, obój, *lituo* lub *chalumeau* oraz *violone* i organy⁶⁰. Rękopis jest niekompletny – zachowały się jedynie partie *organo* w transpozycji (z zapisanej na karcie tonacji *c-moll* do *d-moll*) oraz *chalumeau* (także w *d-moll*). W kolekcji lubiąskiej zachował się drugi, późniejszy, dostosowany do ówczesnego składu kapeli egzemplarz tego utworu sporządzony w czasach wspomnianego już kolejnego regensa chori Maurusa Brandtweina (1719–83)⁶¹. W zapisanej na karcie tytułowej obsadzie pominięto instrumenty, które w owym czasie prawdopodobnie wyszły już z użycia w klasztorze: *violone* i *chalumeau*⁶², a partię uprzednio przeznaczoną dla *chalumeau* zapisano wyłącznie dla *lituo* (rogu). Brandtwein sporządził jednak kolejną kartę z partią *lituo*, przetransponowaną i zapisaną tym razem dla altówki; w nagłówku zaś odnotował „Alto Viola in defectu Lituo Solo”. Wprowadził zatem nowy, nieprzewidziany w pierwotnej obsadzie instrument. Egzemplarz ten jest doskonałym przykładem przemian repertuaru zachodzących w każdej działającej przez dłuższy czas kapeli klasztornej oraz właśnie codziennej pracy jej opiekuna.

Jeszcze jeden utwór Jacoba mógł znajdować się w Lubiążu, na co uwagę zwrócił Václav Kapsa, omawiając rękopis zachowany współcześnie w kolekcji kanoniczek regularnych z wrocławskiej Wyspy Piaskowej⁶³. Świadczyć o tym może tytuł *Offertorium de Sancto Bernardo aut quocunque Sancto* odnoszący się do św. Bernarda i wskazujący na jego cysterską proveniencję. Kopia sporządzona przez kanoniczki nosi datę 1719; w zbliżonym czasie (1716) Caspar Raff sporządził przynajmniej jeden odpis utworu Jacoba dla Lubiąża. Z kolei datowana na 1710 r. kopia mszy *C-dur* z atrybucją Jacoba przypisywana przez Václava Kapsę do kolekcji lubiąskiej, nie posiada żadnych cech indywidualnych, które pozwoliłyby na umiejscowienie źródła w kolekcji cystersów z Lubiąża⁶⁴.

Szereg skopiowanych przez Caspara Raffa rękopisów zawiera utwory kompozytorów włoskich, związanych z Neapolem, takich jak Francesco Mancini (1672–1737), nadworny kompozytor oraz dyrektor Conservatorio di Santa Maria di Loreto; Domenico Natale Sarri (1679–1744), asystent Manciniego na neapolitańskim dworze; Francesco Feo (1691–1761), zatrudniony w Conservatorio di Sant' Onofrio a Porta Capuana, oraz jego nauczyciel Nicola Fago (1677–1745), związany między innymi z Conservatorio

60 PL-Wu RM 4550. W wykazie utworów Jacoba brak kompozycji o tym tytule, por. Milan Poštolka, Jirí Šehnal, „Jacob, Gunther (Wenceslaus)”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, London 2001, s. 728–729. Utwór ten z atrybucją „Guntheri” wymienia datowany na rok 1725 inwentarz z klasztoru benedyktynów w Rajhradzie, por. Theodora Straková, „Rajhradský hudební inventář z roku 1725 (Příspěvek k poznání hudební kultury na Moravě v 1. pol. 18. století)”, *Časopis Moravského musea v Brně – Vědy společenské* 58 (1973), s. 242.

61 PL-Wu RM 4549.

62 *Chalumeau* było używane w Lubiążu jeszcze w latach czterdziestych XVIII wieku. Partię dla tego instrumentu zanotowano w utworze z 1744 r., por. PL-Wu RM 5340.

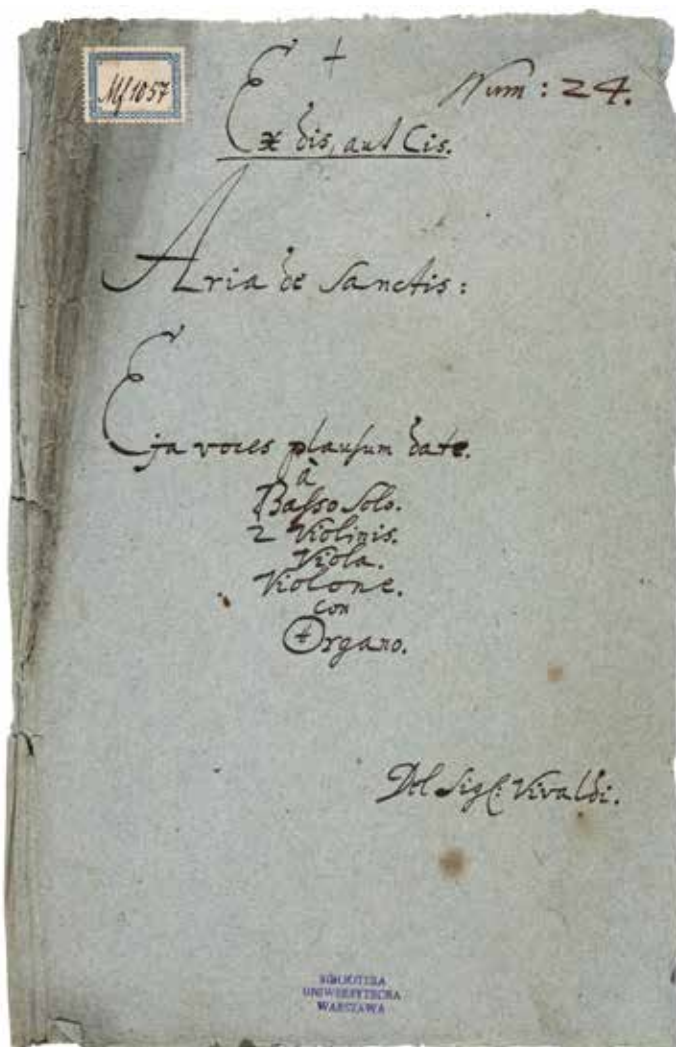
63 PL-Wu RM 4548, por. Václav Kapsa, „On the way from Prague to Wrocław: Sacred music by early 18th-century Prague composers in Silesia”, w: *The Musical culture of Silesia before 1742. New contexts – new perspectives*, Frankfurt am Main 2013 (= Eastern European Studies in Musicology 1), s. 282–283.

64 PL-Wu RM 4556, por. *ibid.*, s. 282.

della Pietà dei Turchini. Raff skopiował dwa motety Manciniego: *Solis mater surge aurora* przeznaczone do wykonania w miejscu offertorium na święta maryjne⁶⁵ oraz *Laetabunda surge amica* również jako offertorium⁶⁶. W niektórych ośrodkach kopiowano jedynie pierwsze chórálne części wspomnianych motetów⁶⁷, natomiast dla Lubiąża Raff odpisał całe kilkuczęściowe utwory. Oba motety mają konkordancje w zbiorach czeskich – przede wszystkim klasztoru cystersów w Oseku oraz praskiej katedry. Nie odnaleziono natomiast innych przekazów motetu Nicoli Fago *Jubilare in luce amoena*⁶⁸ oraz *Dum Joannes fideli* Domenica Natale Sarriego⁶⁹. Kompozytor ten jest autorem ponad siedemdziesięciu kantat, w większości świeckich. Niestety, jego twórczość religijna, choć w XVIII w. była szeroko znana na północy kontynentu⁷⁰, jest dziś prawie zupełnie zapomniana, a współczesne encyklopedie nie odnotowują tytułów poszczególnych dzieł. Z kolei skomponowany w 1730 r. motet *Novo fastu coeli rident* Francesca Feo⁷¹ to jedyny utwór, którego autorstwo nie było Raffowi znane; kopista jednak orientował się w muzycznym stylu utworu i na okładce zanotował włoską proveniencję utworu: „Offertorium Italicum”. Spoza utworów kompozytorów neapolitańskich Raff włączył do kolekcji msz rzymskiego kapelmistrza Pietra Paola Benciniego (1670–1755)⁷². Rękopis ten, jak i kilka innych powstałych w czasach Raffa został w 1755 r. opatrzony nową obwolutą sporządzoną przez Maurusa Brandtweina⁷³.

Jednym z najciekawszych źródeł odpisanych przez Caspara Raffa jest rękopis z kontrafakturą arii „Benché nasconda la serpe in seno” Antonia Vivaldiego (1678–1741) z opery *Orlando furioso*⁷⁴ (zob. Il. 3.).

- 65 PL-Wu RM 4667. Kopię całej kantaty posiadali także cystersi w Oseku, oraz praska katedra, por. Claudio Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 14), s. 117. Autor nie odnotował w zestawieniu kopii lubiąskiej.
- 66 PL-Wu RM 4666. Kopię całej kantaty posiadali także cystersi w Oseku, por. *ibid.*, s. 116. Autor odnotowuje kopię lubiąską jednakże z błędną sygnaturą i proveniencją.
- 67 Np. kopię 1. części *Solis mater surge aurora* Manciniego (w obu przypadkach przypisaną F. Feo) posiadała praska katedra (RISM A/II: 550269710) oraz wrocławscy krzyżowcy z czerwoną gwiazdą (RISM A/II: 300514021); kopię 1. części *Laetabunda surge amica* posiadali w Pradze jezuici, krzyżowcy z czerwoną gwiazdą oraz katedra. Cystersi w Lubiążu, pomimo kopii całości utworu, posiadali także odpis pierwszego chóru z tekstem odnoszącym się do św. Bernarda, por. PL-Wu RM 6428.
- 68 PL-Wu RM 4335. Druga znana kopia utworu znajdowała się w zbiorach archiwum archidiecezjalnego w Mechelen w Belgii (obecnie zaginiona), por. Claudio Bacciagaluppi, „The circulation of sacred music from Habsburg Naples (1707–1734)”, w: *Sakralmusik im Habsburgerreich (1570–1770)*, red. Tassilo Erhardt, Wien 2013, s. 324.
- 69 PL-Wu RM 4907.
- 70 Bertini Giuseppe, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, t. 4, Palermo 1815, s. 25. Współcześnie zachowane rękopisy z kolekcji czeskich i śląskich odnotowane w bazie RISM potwierdzają tę tezę.
- 71 PL-Wu RM 4351, por. Hans-Bertold Dietz, „Feo, Francesco”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 8, London 2001, s. 674.
- 72 PL-Wu RM 4158/3.
- 73 Wtórne karty tytułowe do starszych rękopisów Maurus Brandtwein sporządził być może z powodu złego stanu zachowania wcześniejszych obwolut lub w celu ujednoczenia okładek i zawartych na nich treści. Nowe obwoluty posiadają następujące źródła powstałe w czasach Caspara Raffa: PL-Wu: RM 4158/3, RM 4666, RM 4667, RM 4907, RM 5476, RM 6513.
- 74 PL-Wu RM 5047.



Il. 3. PL-Wu RM 5047. Rękopis sporządzony przez zakonnik lubiąskiego, o. Caspara Raffa (1683–1738) zawierający kontrafakturę arii Antonia Vivaldiego. Fot. BUW.

Dotychczasowi badacze nie mogli wskazać miejsca ani czasu powstania rękopisu z powodu braku klasztornej lub imiennej noty własnościowej⁷⁵. Dopiero identyfikacja Caspara Raffa jako kopisty pozwoliła na umiejscowienie rękopisu w zbiorze cystersów z Lubiąża oraz ograniczenie czasu jego powstania do roku 1738. Jest to zatem wczesna kopia utworu, powstała za życia kompozytora. Początek lat trzydziestych XVIII w. to wysoce prawdopodobny, choć nieudokumentowany czas pobytu

75 Michael Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, Firenze 1995, s. 213.

Vivaldiego w Pradze⁷⁶. Libretto *Orlando furioso* Grazia Bracciolego (1682–1752) po raz pierwszy opracował muzycznie Giovanni Alberto Ristori (1692–1753) w Wenecji w 1713 r.; w kolejnym roku wystawiono operę ponownie, jednak partyturę Ristoriego zrewidował Antonio Vivaldi⁷⁷. W 1724 r. operę *Orlando furioso* wystawiono w Kuks na dworze hrabiego Franza Antona von Sporcka (1662–1738) oraz w jego nowo powstałym teatrze w praskim pałacu. Opera ta, także pod względem atrybucji autora muzyki, była przedmiotem wielu studiów, a stawiane w nich hipotezy są ze sobą często sprzeczne⁷⁸. W zachowanych drukowanych librettach z obu przedstawień jako autor muzyki wymieniony jest Antonio Bioni (1698–1739)⁷⁹, włoski kompozytor zatrudniony w teatrze hrabiego Sporcka oraz operowy impresario działający zarówno w Pradze, jak i we Wrocławiu. Pierwszy spektakl *Orlando furioso* Bioniego we Wrocławiu miał miejsce w Zielone Świątki w 1725 r., a po raz ostatni operę wystawiono tu w 1734 r.⁸⁰. Jednak analiza zachowanych librett (nie zachowały się partytury czeskich przedstawień) z 1713, 1714 i 1724 r.⁸¹ ujawnia, że żadne z nich nie zawiera arii kontrafakturowanej w Lubiążu. W muzyce Antonia Vivaldiego aria z tekstem „Benché nasconda la serpe in seno” pojawia się bowiem po raz pierwszy w weneckim przedstawieniu *Orlando furioso* w teatrze Sant’ Angelo w 1727 r.⁸², co pozwala na wskazanie terminus post quem klasztornego źródła na ten właśnie rok. W praskim teatrze hrabiego Sporcka ta konkretna aria Vivaldiego pojawiła się ostatecznie w 1731 r., w pasticcio *Ipermestra*, do którego muzykę częściowo skomponował zatrudniony w Pradze Antonio Costantini⁸³.

W rękopisie lubiąskim znajdują się dwie wersje arii: pierwsza zawiera komplet głosów: bas solo (z tekstem łacińskim „Nato pastor pro me melos”) dwoje skrzypiec,

76 Por. m.in. Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge 2008, s. 156 oraz Daniel E. Freeman, *The opera theater of count Franz Anton von Sporck in Prague*, New York 1992 (= *Studies in Czech Music* 2), s. 230–232.

77 Daniel E. Freeman, op. cit.

78 Omówienie hipotez dotyczących atrybucji muzyki w operze zawartych we wcześniejszej literaturze oraz ustalenia autora, por. *ibid.*, s. 178–179.

79 *Ibid.*, s. 108.

80 *Ibid.*, s. 111. Omówienie działalności włoskiego teatru operowego we Wrocławiu, por. Walentyna Węgrzyn-Klisowska, „Opera włoska we Wrocławiu (1725–1734) i jej związki z innymi ośrodkami muzycznymi”, *Italica Wratislaviensa* 5 (2014), s. 123–146 oraz też: „Praktyka wykonawcza i repertuar teatru włoskiego we Wrocławiu w XVIII wieku”, w: *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu* 64, Wrocław 1995, s. 9–26.

81 D.E. Freeman, op. cit., s. 180–184.

82 M. Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, op. cit., s. 213.

83 D.E. Freeman, op. cit., s. 191. Co ciekawe, kiedy w 1735 r. wystawiano operę *Orlando furioso* w Brnie, wykorzystano praskie libretto z 1724 r. oraz tłumaczenie libretta wydane na potrzeby przedstawienia w Kuks. Jednak na karcie tytułowej jako autora muzyki odnotowano Vivaldiego. Analiza Freemana wyraźnie wskazuje, że w operze tej (jak i wcześniejszej z 1724 r.) mogły znaleźć się co najwyżej trzy arie Vivaldiego; nie ma wśród nich arii *Benché nasconda la serpe in seno*. Szerzej o włoskiej operze w Brnie i występujących tam śpiewakach zatrudnionych wcześniej w Pradze: Jana Spáčilová, „Soloists of the opera productions in Brno, Holešov, Kroměříž and Vyškov. Italian opera singers in Moravian sources c. 1720–1740 (Part I)”, w: *Musicians’ mobilities and music migrations in early Modern Europe: Biographical patterns and cultural exchanges*, red. Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld 2016, s. 255–273.



Il. 4. PL-Wu RM 5047. Głosy (w transpozycji) kontrafaktry arii Antonia Vivaldiego; głos wokalny sporządzony duktem zakonnika lubiąskiego, o. Caspara Raffa (1683–1738). Fot. BUW.

alto viola, violone i organo – wszystkie głosy w tonacji *Es-dur*. Drugą wersję tworzą: bas solo (z tekstem łacińskim „Eja voce plausum date”) oraz organo – w tonacji *Des-dur* (zob. il. 4).

Michael Talbot wskazał na dwie możliwości wykonania drugiej, niższej wersji w tonacji *Des-dur*: sądził, że brak zapisu partii instrumentów smyczkowych dowodzi, iż ówczesni muzycy nie byli w stanie wykonać partii w niewygodnej i rzadko używanej w owym czasie tonacji, stąd skopiowano i wykorzystywano jedynie partię wokalną z towarzyszeniem organów; wskazał także na możliwość przestrojenia strun i wykonania partii przy tym samym palcowaniu. Prawdopodobnie w ten właśnie sposób wykonywano arię w transpozycji. Technika skordatury była bowiem Raffo- wi znana. W innym skopiowanym przez niego rękopisie z anonimowym utworem



Il. 5. PL-Wu RM 6588. Anonimowa aria z partią wioli d’amore wymagającą skordatury. Głos organo sporządzony przez zakonnika lubiąskiego, o. C. Raffa (1683–1738). Fot. BUW.

Schönster Jesu mein Verlangen partia wioli d’amore wymaga przestrojenia strun do wskazanej (w prawym dolnym rogu karty) wysokości⁸⁴ (zob. il. 5).

W przypadku arii Vivaldiego technika skordatury jest równie prawdopodobna. W wielu klasztornych rękopisach można znaleźć dodatkowy głos zatytułowany „organo transposito”, i jeśli jednocześnie nie ma przetransponowanych partii smyczkowych, można przypuszczać, że do ich wykonania stosowano przestrojenie strun. Zastosowanie skordatury mogło wiązać się z wymogami konkretnych wykonawców lub

84 PL-Wu RM 6588.

z potrzebą uzyskania specyficznych walorów brzmieniowych przestrojonych instrumentów. Równie prawdopodobna jest hipoteza o potrzebie dostosowania zapisu organów strojonych inaczej niż pozostałe instrumenty, bądź potrzebie dostosowania organów do inaczej strojonych dostępnych instrumentów dętych (choć sytuacja ta nie dotyczy akurat kontrafaktury arii Vivaldiego).

Oba łacińskie teksty arii podłożono w sposób chaotyczny i pozbawiony logiki, niezgodnie ze strukturą muzyki (powtórzenia tekstu nie pokrywają się z repetycjami w muzyce), na co zwracał uwagę już Talbot⁸⁵. Niezależnie od tego, kto był autorem łacińskiej kontrafaktury tekstu, rękopis wskazuje na niedostateczną wprawę Caspara Raffa w adaptowaniu (lub układaniu) religijnych tekstów łacińskich do konkretnego utworu muzycznego.

Caspar Raff wprowadził do repertuaru kapeli niezwykle często kopiowaną później twórczość operową Johanna Adolfa Hassego (1699–1783). Kontrafaktura arii *Generoso risvegliati o core* z opery *Cleofide* (wystawionej po raz pierwszy w 1731 r.) zaopatrzona została w tekst w języku niemieckim, przeznaczony na Wielki Post⁸⁶.

Pozostałe rękopisy, powstałe za czasów działalności Raffa, przekazują utwory anonimowe w języku łacińskim i niemieckim. Wśród nich znajduje się offertorium na święta maryjne z łacińskim tekstem „Solis mater surge aurora”⁸⁷. Utwór nie jest aż tak rozbudowany, jak omawiane wcześniej włoskie kompozycje⁸⁸; składa się z początkowego dwuczęściowego chóru (w formie da capo), wirtuozowskiej sopranowej arii da capo, oraz końcowego chóru. Obsada obejmuje dwoje skrzypiec, violę, violone, dwie trąbki clarino, fanfaroną trąbkę principale, kotły i organy. Kolejne offertorium *Aeterna Christi munera*⁸⁹ („de Sanctis Apostolis”) to utwór jednoczęściowy, w którym zwraca uwagę dopisany innym duktem pisma drugi tekst słowny „Justum deduxit per vias rectas”. Jest to prawdopodobnie ślad pracy następcy Raffa, dotychczas nieznanego regensa chori o. Carolusa Leyhela (ok. 1708–58). Dodając kolejny tekst, rozszerzył on przeznaczenie liturgiczne utworu i możliwość jego wykorzystania; jest to tekst responsorium ze wspomnienia świętego męczennika. Kolejny rękopis zawiera opracowanie tekstu „Haec est in Sion firmata” używanego w oficjum o Najświętszej Marii Pannie⁹⁰. Utwór składa się z trzech części: dwuczęściowego chóru, arii tenorowej oraz reprzy pierwszej chóru. Pełna jego obsada nie jest znana, zachowały się jedynie głosy wokalne oraz partia organów. Ostatnia kompozycja z łacińskim tekstem

85 M. Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, op. cit., s. 214.

86 PL-Wu RM 6513.

87 PL-Wu RM 5476.

88 Typowy neapolitański motet na początku XVIII w. składał się pięć–ośmiogłosowego początkowego chóru, trzech–czterech arii da capo oraz reprzy początkowego chóru, por. C. Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden*, op. cit., s. 114.

89 PL-Wu RM 6334.

90 PL-Wu RM 6615.

to koncert wokalny *Nolite timere* przeznaczony na Boże Narodzenie⁹¹. Jego tekst pochodzi bezpośrednio z 2. rozdziału Ewangelii św. Łukasza (*Pasterze u żłóbka*, wersety 9–14). Koncert przeznaczony jest na dwa chóry, a nazwy postaci – „Angelus imi chori”, „Angelus altero choro” – wskazują, że mógł być wykonywany z podziałem na role. Prawdopodobnie muzyka ta służyła do dramatyzowanego przedstawienia jasełek. To jedyny ślad tej praktyki w źródłach muzycznych z Lubiążą.

Trzy anonimowe utwory z tekstem w języku niemieckim przeznaczone są ku czci Najświętszego Sakramentu. Są to: wspomniana wcześniej aria *Schönster Jesu mein Verlangen*, (por. il. 5)⁹², która może być także wykonywana w okresie Adwentu, aria *Fromme Zung fang an zu singen*⁹³ oraz opracowany na dwa sopranów duet *Jesu mein Leben* (por. il. 2)⁹⁴. Do tego samego nurtu należy jedyny zachowany dziś utwór autorstwa Raffa, aria *Kommet alle, die ihr glaubet an Gott* (zob. il. 6–7). Jest to aria na tenor lub sopran, cytarę (harfę?), dwa flety, obój, violone i organy⁹⁵.

Poza tym utworem zachowała się karta tytułowa litanii loretańskiej autorstwa o. Caspara Raffa na zespół wokalny, dwoje skrzypiec, dwa oboje, dwa rogi (*lituis*), puzon, violone oraz organy⁹⁶. Twórczość kompozytorska tego zakonnika nie była dotychczas znana.

Przy oglądzie rękopisów zwraca uwagę duża liczba sporządzonych przez zakonnika adnotacji w głosach, zwłaszcza ocyfrowanie szeregu partii organowych, pisanych niekiedy przez innych kopistów. Może to wskazywać na umiejętność gry na tym instrumencie, także w zakresie realizacji partii basso continuo; potwierdza także jego znajomość kontrapunktu i harmonii. W nekrologach odnotowano, że był znakomitym muzykiem, być może organistą. Szereg dopisków to uwagi dynamiczne, korekty wysokości dźwięków, notatki dotyczące obsady (solo–tutti), adnotacje dotyczące instrumentacji danego fragmentu naniesione w partii organów, czy odnotowanie liczby pauz. Są śladem jego codziennej pracy podczas prób oraz – jak można przypuszczać – kierowania zespołem od instrumentu.

Źródła muzyczne użytkowane w klasztorze w I. poł. XVIII w., w czasach urzędu Caspara Raffa, odzwierciedlają skład ówczesnej lubińskiej kapeli. Przede wszystkim w klasztorze funkcjonował zespół wokalny, w skład którego wchodził śpiewacy mogący wykonać wymagające partie solowe; z instrumentów smyczkowych dostępne były: para skrzypiec, viola altowa, viola tenorowa, viola d’amore i violone; ponadto instrumenty charakterystyczne dla specjalnych publicznych ceremonii: 1 trąbka *principale in C*, 2 trąbki *clarino in A*, 2 trąbki *clarino in G*, 2 trąbki *clarino in C*, 1 lub 2 trąbki *in D*, puzony (liczba i strój niesprecyzowane) oraz 1 para kotłów *in C*.

91 PL-Wu RM 6622.

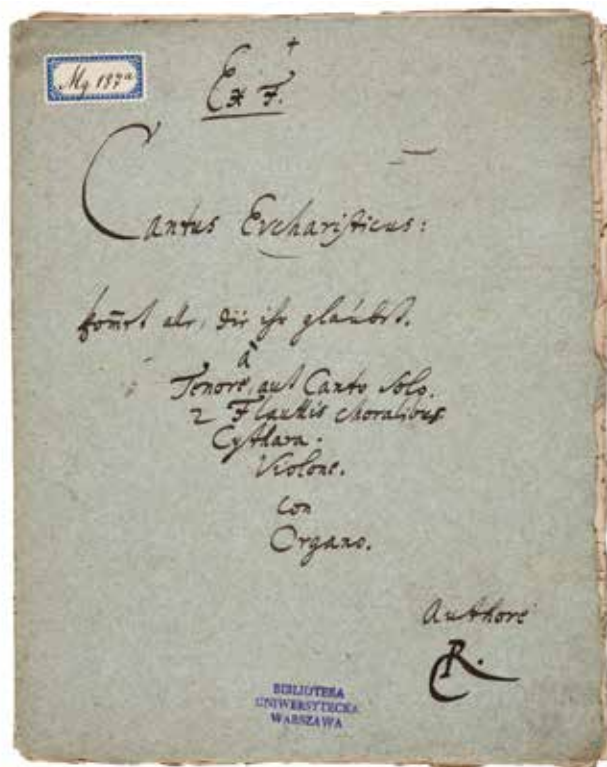
92 PL-Wu RM 6588.

93 PL-Wu RM 6523.

94 PL-Wu RM 6542.

95 PL-Wu RM 6268.

96 PL-Wu RM 5521.



Il. 6. PL-Wu RM 6268. Caspar Raff (1683–1738), *Cantus Eucharisticus*. Fot. BUW.

Pozostałe instrumenty dęte to: 2 oboje, 1 lub 2 oboje *d'amore*⁹⁷, 1 rożek angielski, 1 *chalmureau*, 2 rogi (*litui*) *in Es*, 2 rogi (*litui*) *in G*, 2 flety proste. Ponadto *cythara*, która może być utożsamiana z harfą. Z pewnością klasztor dysponował mniejszym niż organy instrumentem klawiszowym użytkowanym w klasztorze; zmarły w 1646 r. świecki organista klasztorny Andreas Heusler ofiarował zakonnikom swój regał, pozytyw oraz wszystkie muzykalia⁹⁸. W rękopisie z 1746 r. (powstałym osiem

97 Obecność tego instrumentu w klasztorze w latach trzydziestych XVIII w. jest niezwykle interesująca i pokazuje, jak szybko wprowadzano do użytku nie tylko nowy repertuar, ale także nowe instrumenty. Powstanie oboju miłosnego datuje się na drugą dekadę XVIII w. (w Lipsku). W twórczości J.S. Bacha po raz pierwszy obój miłosny pojawia się w 1723 r., zob. Michael Finkelman, „Oboe d'amore”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 18, London 2001, s. 280. Partię oboju *d'amore* zapisał Raff własnoręcznie, także w późniejszych rękopisach klasztornych pojawiają się partie na ten instrument, co dowodzi jego rzeczywistej obecności w klasztorze. Oboju miłosnego nie posiadała znana w owym czasie niezwykle duża orkiestra w klasztorze cystersów w Oseku, por. B.A. Renton, op. cit., tab. 3.6, s. 225.

98 PL-WRu OR, sygn. IV F 214, f. 62 v, PL-WRu OR, sygn. IV F 215, s. 122, por.: Rudolf Walter, „Leubus, Zisterzienserkloster”, w: *Schlesisches Musiklexikon*, op., cit., s. 421, tu błędna data śmierci organisty (1746).

Cantus Eucharisticus
Kommt alle, die ihr glaubet
Caspar Raff

Il. 7. Caspar Raff (1683–1738), *Cantus Eucharisticus*, t. 1–4, transkrypcja Ewa Hauptman-Fischer.

lat po śmierci Raffa) wymagany jest klawesyn⁹⁹. Z powodu niedostatecznej liczby źródeł nie ma możliwości porównania składu kapeli lubiąskiej z innymi śląskimi klasztorami cystersów, ponieważ nie zachowały się inwentarze ani wykazy instrumentów muzycznych z tego czasu. Nieliczne krzeszowskie muzykalia z I. poł. XVIII w. świadczą o analogicznym instrumentarium (skrzypce, viole, viole *da braccio* oraz violone; z instrumentów dętych: rogi i trąbki clarino)¹⁰⁰. Świadectwem użytkowania w Krzeszowie instrumentów takich, jak lutnia, *chalumeau*, viola *d'amore*, flet czy fagot, są tabulatury lutniowe, a wśród nich szczególnie jedna, zawierająca partię lutni jako instrumentu towarzyszącego wspomnianym wyżej instrumentom¹⁰¹. Jednym z ważniejszych ośrodków muzyki religijnej w XVIII w. był klasztor cystersów w Oseku w Czechach, posiadający duży zbiór rękopisów muzycznych oraz rozbudowaną orkiestrę¹⁰². Zachowane klasztorne inwentarze z 1706 oraz 1720 r. zawierają wykazy

99 PL-Wu RM 5329 „Oratorium pro Sacro Sepulchro”.

100 Wykaz rękopisów krzeszowskich z I. poł. XVIII w., zob. R. Walter, *Musikgeschichte des Zisterzienserklosters Grüssau*, op. cit., s. 82.

101 PL-Wu RM 4139 „Concertus Diversi Pro Testudine cui accedunt varia instrumenta: chalameau Viole d'Amour, Hautbois Viol: et Basson Authorum diversorum”; szerszy opis tego źródła zob.: Grzegorz Joachimiak, *Rękopiśmienne tabulatury z I połowy XVIII wieku ze zbiorów cystersów z Krzeszowa. Repertuar – praktyka wykonawcza – mecenat artystyczny*, Uniwersytet Wrocławski 2016 (niepublikowana praca doktorska), s. 195–201, 743–751. W tym miejscu składam autorowi podziękowanie za udostępnienie pracy.

102 Szczegółowe omówienie życia muzycznego, zespołu i jego repertuaru na podstawie zachowanych inwentarzy zawiera cytowana wcześniej praca B.A. Renton.

instrumentów¹⁰³. W przypadku Lubiąża nie dysponujemy rzeczywistą liczbą dostępnych instrumentów, można jednak oszacować ich minimalną liczbę na podstawie zachowanych i wykorzystywanych w klasztorze głosów. Zestawienie szacunkowego składu kapeli lubiąskiej z zespołem cystersów z Oseku ukazuje śląski klasztor w bardzo korzystnym świetle (zob. Tab. 1.). Przede wszystkim cystersi z Lubiąża posiadali większość dostępnych w Oseku instrumentów. Raff dysponował także nieodnotowanym w Oseku obojem miłosnym oraz harfą. Były to z pewnością kapele o zbliżonych możliwościach wykonawczych i prawdopodobnie porównywalnej liczbie muzyków.

Tab. 1. Zestawienie składu zespołu w klasztorach cysterskich w Oseku oraz Lubiążu w I. poł. XVIII w.¹⁰⁴.

Instrumenty	Osek, 1706	Osek, 1720–33	Lubiąż, ok. 1714–38
skrzypce	4	9	2
małe skrzypce	2	3	–
viole	4	4	2: altowa i tenorowa
viola d'amore	4	4	1
gamba	1	1	–
violoncello	–	2	–
violone	1	2	1
tromba marina	1	1	–
lutnia/Theorba	2	3	–
harfa (cythara)	–	–	1
flety (recordery)	2	4	2
obój	3	5	2
obój d'amore	–	–	1
chalumeau	1	1	1
rożek angielski	–	2	1
fagot	1	1	–
trąbki (clarino) in C	5	4	2
trąbki (clarino) in D	2	2	1 (lub 2)
trąbki (clarino) in G	–	–	2
trąbki (clarino) in A	–	–	2
trąbka principale in C	–	–	1
rogi (lituis) in G	2	2	2
rogi (lituis) in F	–	2	–
rogi (lituis) in Es	–	?	2
puzony	3	3	+ (liczba i strój nieznane)
cynk/kornet	2	2	–

103 Por. B.A. Renton, op. cit., tab. 3.6, s. 225 ponadto tab. 3.7, s. 230 zestawiając zespół z Oseku z kapelami: pijarską w Kosmonosach, oraz dworskimi zespołami w Dreźnie, Mannheimie i Wiedniu.

104 Dane dotyczące klasztoru w Oseku pochodzą z tab. 3.6 zamieszczonej w: B.A. Renton, op. cit., s. 225.

kotły	1 para	2 pary	1 para
regał	1	1	(1)
pozytyw	–	1	(1)
klawikord	2	3 (lub 2)	–
szpinet	2	2	–
klawesyn	–	1	(1)

Niezwykle ciekawy, doskonałej muzycznej jakości repertuar (a właściwie jego zachowana część) zebrany przez Caspara Raffa rodzi pytania o jego pochodzenie. Skąd zakonnik czerpał inspiracje i materiał do kopiowania? Nie ulega wątpliwości, że o. Raff doskonale orientował się w ówczesnej muzyce, znał aktualnie tworzących kompozytorów i wybierał utwory o wysokiej jakości artystycznej. Muzyka wykonywana u cystersów w Lubiążu nie odbiegała od repertuaru największych ośrodków muzycznych tego czasu, w których na lata dwudzieste XVIII w. przypada wzrost zainteresowania twórczością kompozytorów włoskich. Na przepływ repertuaru kompozytorów włoskich niewątpliwie miała wpływ polityka i fakt, że w l. 1714–35 Neapol znalazł się pod panowaniem habsburskim¹⁰⁵. Bezpośredni wpływ miały także podróże muzyków włoskich do innych części monarchii, do Pragi czy Wrocławia i podejmowanie tam zatrudnienia, czego przykładem jest m.in. działalność teatrów włoskich w tych miastach. Z drugiej strony do Włoch podróżowali dyplomaci i kolekcjonerzy. Praski dyplomata i muzyk Balthasar Knapp w 1717 r. przywiózł do Pragi kolekcję muzyki włoskiej tego czasu¹⁰⁶, skąd kopie docierały dalej, m.in. do Wrocławia¹⁰⁷. Kolekcję utworów kompozytorów rzymskich przywiózł do Pragi w 1729 r. krewny wspomnianego już hrabiego Sporcka, kanonik katedry praskiej Jan Rudolf von Sporck (1696–1759)¹⁰⁸. Odpisana w Lubiążu aria z opery Antonio Vivaldiego, jak i szereg innych jego utworów, także religijnych, mogła pojawić się w Pradze wraz z przyjazdem kompozytora na początku lat trzydziestych XVIII w.; jednak twórczość Vivaldiego oraz innych kompozytorów włoskich tego czasu znana była w Pradze już wcześniej. Popularność włoskiej muzyki religijnej kompozytorów tej generacji w mo-

105 Na przykładzie kilku kolekcji czeskich i niderlandzkich przepływ repertuaru kompozytorów neapolitańskich w ramach monarchii habsburskiej omawia C. Bacciagaluppi, „The circulation of sacred music from Habsburg Naples”, op. cit., s. 317–326.

106 Historię tej kolekcji opisano m.in. w: M. Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi*, op. cit., s. 161. Balthasar Knapp jako sekretarz księcia Stephana Kinskiego przez osiem lat przebywał we Włoszech. Większą część (2/3) zgromadzonej wtedy kolekcji utworów kompozytorów włoskich sprzedał katedrze św. Wita, po swoim powrocie do Pragi w 1717 roku. Pozostałe rękopisy nabył kapelmistrz katedralny Christoph Karl Geyer (1668–1734). Po jego śmierci rękopisy te sprzedała praskim krzyżowcom z czerwoną gwiazdą wdowa po kapelmistrzu. Kompletny wykaz kolekcji Geyera, por. B.A. Renton, op. cit., s. 541–545. Autorka datuje zakup kolekcji na l. 1737–38.

107 Michael Talbot, *The Vivaldi compendium*, Woodbridge 2011, s. 5.

108 W kolekcji muzykaliów z katedry św. Wita w Pradze do dziś zachowało się dziesięć sygnowanych jego wpisem własnościowym rękopisów, m.in. kopie mszy Pietra Paola Benciniego, por.: C. Bacciagaluppi, „The circulation of sacred music from Habsburg Naples”, op. cit., s. 319–320.

narchii habsburskiej wyprzedza ekspansję ich twórczości operowej mniej więcej o dekadę¹⁰⁹. Ogromny, dotychczas nie zawsze doceniany wkład w dystrybucję muzyki włoskiej miały klasztory i większe ośrodki kościelne¹¹⁰. Klasztory śląskie utrzymywały ponadto liczne kontakty z klasztorem benedyktynów w Broumovie posiadającym doskonały zespół muzyczny¹¹¹. Inną możliwą drogą przepływu repertuaru mogły być osobiste kontakty opata krzeszowskiego Innocentego Fritcha (1665–1734) z hr. Franzem Antonem von Sporckiem¹¹². W tym czasie zakony były w stanie finansować duże zespoły oraz dysponowały muzykami zdolnymi do wykonania wymagającego dużej obsady repertuaru¹¹³. Stąd od 1717 r. w posiadaniu utworów Vivaldiego oraz szeregu innych włoskich kompozytorów była praska katedra św. Wita¹¹⁴. Libretto opery *Orlando furioso* posiadali w swoich zbiorach bibliotecznych prasy premonstratenski z klasztoru na Strahowie¹¹⁵. Utwory Vivaldiego odnotowuje także inwentarz z 1723 r. z cysterskiego klasztoru w Oseku¹¹⁶, natomiast prasy krzyżowcy z czerwoną gwiazdą kupili zawierającą pokaźny zbiór utworów kompozytorów włoskich, tzw. „kolekcję Geyera” między rokiem 1734 a 1738¹¹⁷. Utwory Johanna Adolpha Hassego w Oseku kopiowano już w latach dwudziestych XVIII w. (zatem w okresie, gdy kompozytor przebywał w Neapolu i innych miastach włoskich)¹¹⁸, choć opery tego kompozytora nie były wykonywane w Pradze przed 1746 r.¹¹⁹. Klasztor cystersów w Oseku jest zresztą jednym z największych odbiorców muzyki włoskiej w Europie Środkowej mniej więcej od lat dwudziestych XVIII w.¹²⁰. Cystersi w Lubiążu dysponowali zbliżonym repertuarem (choć liczebność ówczesnego zbioru nie jest znana) w tym samym czasie. Osobiste kontakty pomiędzy klasztorami oraz poszczególnymi zakonnikami umożliwiały pozyskiwanie konkretnych źródeł. Klasztor w Oseku

109 Ibid., s. 326.

110 Gruntowny przegląd źródeł praskich w kontekście religijnej twórczości kompozytorów neapolitańskich, zob. C. Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden*, op. cit., s. 103–138. Muzyczne kolekcje śląskich klasztorów pod kątem repertuaru neapolitańskiego badał Tomasz Jeż, zob.: „The Reception of Neapolitan music in the monastic centres of baroque Silesia”, *Pergolesi Studies* 8 (2012), s. 341–368.

111 22 II 1663 r. pomiędzy klasztorami w Broumovie i Krzeszowie zawiązana została wspólnota modlitwy, określana konfederacją obu klasztorów, zob. PL-WRu, OR, sygn. IV Q 185, s. 122. Szerzej na temat związków pomiędzy tymi ośrodkami, szczególnie w zakresie sztuki, zob. Andrzej Kozieł, „Nie tylko Legnickie Pole. Relacje artystyczne między klasztorami Benedyktynów w Broumovie i Cystersów w Krzeszowie w dobie baroku”, w: *Barok na Broumovsku ze śląskiej perspektywy. Historia i współczesność*, red. Arkadiusz Wojtyła, Małgorzata Wyrzykowska, Wrocław 2018, s. 11–21.

112 Ibid., s. 21.

113 T. Jeż, „The reception of Neapolitan music”, op. cit., s. 344.

114 Por. przyp. 106.

115 Jan Bohumír Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, t. 1, Prag 1815, szp. 103, 466, 511. Autor wymienia operę w zbiorach strahowskich przy biogramach postaci związanych z tworzeniem przedstawień w teatrze hrabiego Sporcka.

116 B.A. Renton, op. cit., s. 509.

117 Por. przyp. 106.

118 Por. B.A. Renton, op. cit., Appendix D, s. 506, 507, 508.

119 Por. D.E. Freeman, op. cit., s. 110.

120 C. Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden*, op. cit., s. 113

odnotowywał wypożyczenia zbiorów zarówno cystersom, jak i klasztorom innych reguł i kościołom diecezjalnym¹²¹. Choć nie ma bezpośrednich dowodów, można przypuszczać, że repertuar lubiąski pozyskiwany był drogą kontaktów (wypożyczeń) z klasztorów praskich, zwłaszcza krzyżowców z czerwoną gwiazdą, benedyktynów, z tamtejszej katedry oraz z klasztoru w Oseku, na co wskazują konkordancje omawianych tu utworów. W nielicznych przypadkach kopie lubiąskie są wcześniejsze od źródeł czeskich, np. rękopis z mszą Benciniego odpisał Caspar Raff (przed 1738 r.), natomiast kopia z praskiego klasztoru krzyżowców z czerwoną gwiazdą datowana jest na rok 1740¹²². Tę samą mszę odpisano w klasztorze cystersów w Mogile dopiero w 1760 r., a rękopis mogiński trafił później do klasztoru cystersów w Zwettl i w tamtejszych zbiorach znajduje się do dziś¹²³. Repertuar kopiowany przez Caspara Raffę wskazuje na szybką transmisję utworów włoskich kompozytorów do Lubiąża i dokumentuje udział klasztorów w jego rozprzestrzenianiu się na terenie Śląska.

Wprowadzenie do repertuaru nowego typu muzyki koncertującej zbiega się w Lubiążu z zakończeniem kompleksowej przebudowy wnętrza kościoła klasztornego w stylu barokowym. Pierwsze prace podjęte za czasów opata Arnolda Freibergera (1636–72) miały na celu odnowienie świątyni po zniszczeniach spowodowanych wojną trzydziestoletnią¹²⁴. Kilka lat po zakończeniu tych prac, około 1672 r., inicjatywę kompleksowej barokizacji świątyni podjął kolejny opat Joannes Reich (1672–91)¹²⁵. Kontynuowali ją niemalże do połowy XVIII w. jego następcy. Jej efektem był spójny program ikonograficzny¹²⁶ zrealizowany przez wybitnych śląskich twórców, m.in. Michaela Willmanna (1630–1706), Philippa Christiana Bentuma (1690–1757), Mathiasa Steinla (1644–1727). Szczególny związek z muzyką miała dekoracja rzeźbiarska stali zakonnych¹²⁷. Realistycznie wyobrażone postaci pięćdziesięciu sześciu muzykujących aniołów są ilustracją tekstów psalmów mówiących o uwielbieniu Boga muzyką. Anielskie chóry towarzyszyć miały zakonnym modlitwom¹²⁸.

Tak wymowne, pełne przepychu, silnie oddziałujące na wiernych wnętrze wypełnić miał muzyką *regens chori figuralis*. To, co docierało do uszu wiernych, ale także i samych zakonników, powinno być komplementarne z wrażeniami wzrokowymi.

121 B.A. Renton, op. cit., s. 206, C. Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden*, op. cit., s. 120–121.

122 RISM A/II 550266576.

123 RISM A/II 600066563.

124 Artur Kolbierz, Andrzej Kozieł, „Barokizacja wystroju i wyposażenia kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu”, w: *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. Andrzej Kozieł, Wrocław 2010, s. 94.

125 Ibid., s. 95.

126 Omówienie programu ideowego wnętrza klasztornego zob. *ibid.*, s. 113–115.

127 Stalle zostały wykonane przez Steinla i jego warsztat w l. 1681–96. Jest to pierwsza tego typu dekoracja rzeźbiarska na Śląsku, por. Romuald Nowak, „Orkiestra anielska w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII wieku”, w: *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.*, opr. Maria Zduniak, Romuald Nowak i in., Wrocław 1997, s. 29.

128 Ibid., s. 28.

Za sprawą mnicha o wyjątkowym guście¹²⁹, jak określili Caspara Raffa współbracia, w Lubiążu rozbrzmiewały koncertujące instrumenty, liturgii towarzyszyła pełna uczuć, głęboko poruszająca słuchaczy muzyka.

REGENS CHORI FIGURALIS CASPAR RAFF (1683–1738) AND VOCAL-INSTRUMENTAL
MUSIC AT THE CISTERCIAN MONASTERY IN LUBIĄŻ DURING THE EARLY
EIGHTEENTH CENTURY

One of the consequences of introducing polyphony, vocal-instrumental music and instrumental music into monastic liturgy was the establishment of a new office. In Cistercian monasteries in Silesia, a *regens chori figuralis* was appointed from the second half of the seventeenth century onwards. In the archives bequeathed by Silesian Cistercians to posterity, there is not a single description of this office, so we do not know what duties it involved. It is clear, however, that the regens supplied the repertoire to the ensemble (by purchasing or copying scores, or having them copied), taught the ensemble new compositions, led rehearsals to polish the performance of new music and conducted performances during liturgy and on other occasions (including large-scale works, such as oratorios and dramatic music). Traces of his day-to-day work have survived in music manuscripts. A distinguished name in the necrology of the Lubiąż monastery is that of a long-standing regens of the choir, friar Caspar Raff (1683–1738), an excellent musician and a monk of exceptional taste. He supplied the ensemble with many beautiful and rare compositions. He also composed liturgical works, as is confirmed by two recently identified sources. The twenty-two newly identified music manuscripts written completely or partially by Caspar Raff are the oldest known vocal-instrumental compositions in Lubiąż. This repertoire was copied during the period from around 1714 until 1738 and used in the monastery until its dissolution. The music preserved in the manuscripts was written by Raff's contemporaries, such as Gunther Jacob (1685–1734), Francesco Mancini (1672–1737), Domenico Natale Sarri (1679–1744), Francesco Feo (1691–1761), Nicola Fago (1677–1745), Antonio Vivaldi (1678–1741) and Pietro Paolo Bencini (1670–1755), while several compositions are anonymous. One particularly interesting source is a contrafactum of the aria 'Benché nasconda la serpe in seno' by Antonio Vivaldi (1678–1741) from the opera *Orlando furioso*. Previously, the provenance and date of this manuscript were unknown.

The presence of a repertoire so interesting and of such high artistic merit prompts questions about its provenance. The music performed in the Cistercian monastery in Lubiąż did not diverge from the mainstream repertoire used in major centres of musical life, where the 1720s were a period of growing interest in the music of Italian composers. The transmission of this repertoire was undoubtedly facilitated by political change and the fact that in the

129 „Frater choralis gusti extraordinario”, por. PL-WRu OR, sygn. IV F 209, s. 163.

years from 1714 to 1735 Naples found itself under Habsburg influence. Also crucial were journeys undertaken by Italian musicians to other parts of the monarchy, including Prague and Wrocław, to find employment; examples of their activity include the operatic theatres established in those two cities. On the other hand, Italy remained a destination for diplomats and collectors, such as Balthasar Knapp and Jan Rudolf von Sporck. The popularity of Italian sacred music throughout the Habsburg monarchy preceded the expansion of Italian opera by a decade or so. Monasteries and larger ecclesiastical centres made a vast and sometimes underestimated contribution to the transmission of Italian music. For example, works by Italian composers are listed in a 1723 inventory from the Cistercian monastery in Osek, which was one of the greatest recipients of Italian music in Central Europe. The monastery had an excellent music ensemble. The manuscripts discussed in this article reveal that in Lubiąż Caspar Raff had at his disposal an ensemble with a comparable set of instruments and that in order to satisfy its needs he would quickly import to Lubiąż newly composed, outstanding works by Italian masters of sacred music.

Translated by Paweł Gruchala

Ewa Hauptman-Fischer jest absolwentką Instytutu Muzykologii UW. Pracuje w Gabinetce Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, katalogując nowożytnie muzykalia z terenu Śląska do międzynarodowej bazy źródeł muzycznych RISM. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na źródłach muzycznych, szczególnie na kolekcjach klasztornych. Przygotowuje dysertację doktorską dotyczącą kultury muzycznej śląskich cystersów (pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Jeża).
e.hauptman@uw.edu.pl

Nowe tomy „Monumenta Musicae in Polonia”

Stanisław Sylwester Szarzyński. Opera omnia

wydał Marcin Szelest

~

Józef Elsner. Utwory fortepianowe

wydał Jerzy Morawski

www.ispan.pl

isnydannictwo@ispan.pl
