

ELŻBIETA ZWOLIŃSKA
UNIwersytet Warszawski

O DOMNIEMANYM ZWIĄZKU ANONIMOWEJ *DUMY* Z XVI WIEKU
Z LITURGIĄ PASYJNĄ

Duma jest jedynym utworem pochodzącym z utraconej w 1944 r. w wyniku zniszczeń wojennych staropolskiej księgi chórowej ze zbiorów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, który ocalał dzięki edycji w ósmym zeszycie *Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej* (WDMP) z 1930 r.¹. Zawartość zaginionego źródła znamy na podstawie opisu sporządzonego w międzywojniu przez Adolfa Chybińskiego²; tekst ów niemal w całości przedrukował Zygmunt M. Szweykowski w swej pracy o wielogłosowości w Polsce w XVI w.³. Niedawno ten „ślad” manuskryptu stał się przedmiotem uwagi Agnieszki Leszczyńskiej, która na podstawie wynotowanych przez Chybińskiego incipitów tekstowych poddała wnikliwej analizie zawartość księgi w aspekcie powiązań utrwalonej tam polifonii z liturgią⁴. Trzeba tu jednak wspomnieć, że do żalostnego faktu zaginięcia źródła dochodzi kłopot z rozpoznaniem jego poprawnej sygnatury, bowiem autorzy podają dwie wersje: „4713”

- 1 *Anonim (XVI wiek) – „Duma” na 4 instrumenty*, wyd. Maria Szczepańska, Tadeusz Ochlewski, Warszawa 1930, Kraków ²1964, ³1978 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).
- 2 Adolf Chybiński, *Opis rękopisu 4713 Biblioteki Ordynacji Hr. Krasieńskich w Warszawie*, maszynopis, 4 strony. Tekst znany mi z mikrofilmu Biblioteki Narodowej w Warszawie (dalej BN) sygn. 33828; w opisie zawartości mikrofilmu podano, że obiekt pochodzi ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu (dalej BUAM), dział „Arch. Chyb. V”, jednak ostatnio nie odnaleziono tej pozycji w materiałach wskazanego działu (panu kustoszowi Andrzejowi Jazdonowi dziękuję uprzejmie za informację w tej sprawie, jak też za wskazanie aktualnej sygnatury tekstu Chybińskiego wymienionego tu dalej w przyp. 6). Podana przez Chybińskiego lokalizacja *Dumy* w zaginionym manuskrypcie to s. 304–305.
- 3 Zygmunt M. Szweykowski, „Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku”, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, Kraków 1958, s. 79–156 (przedruk wykazu Chybińskiego na s. 146–147, przyp. 72). W maszynopisie Chybińskiego (ibid.) przy obsadzie poszczególnych pozycji jest też podana liczba głosów, przy niektórych utworach widnieją rękopiśmienne dopiski dotyczące akcydencji, są też zestawienia kombinacji kluczy, uwagi o relacji kluczy ze źródłowymi nazwami głosów; na s. 4 jest początek wykazu „Znaki przykluczowe”, zawierający tylko informację o bemolu w utworze pierwszym (może to świadczyć o niekompletności zachowanego tekstu lub o tym, że Chybiński pracy nie ukończył).
- 4 Agnieszka Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zielenieckiego i zaginiony rękopis 4713 z Biblioteki Ordynacji Krasieńskich: spojrzenie na dwa staropolskie źródła z perspektywy liturgicznej”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 11 (2013), s. 37–52.

(Chybiński, Szweykowski, Leszczyńska⁵) oraz „4173” (Chybiński w innym tekście⁶, Maria Szczepańska⁷, Piotr Poźniak⁸, Katarzyna Morawska⁹). W celu wyjaśnienia tej rozbieżności, wynikającej zapewne z przestawienia środkowych cyfr oznakowania bibliotecznego, podjęłam próby dotarcia do właściwego numeru, co jednak nie dało pomyślnego rezultatu – w opublikowanych przed stu laty inwentarzach zbioru Krasieńskich rękopisy z przedziału sygnatur 4708–4720 oraz 4170–4180 nie zostały uwzględnione¹⁰, nie znalazłam też żadnej wzmianki o tym muzycznym woluminie w innych zachowanych dokumentach po zniszczonej kolekcji¹¹.

Omawiany utwór został wydany w 1930 r. z inspiracji Chybińskiego przez Marię Szczepańską¹², jawił się bowiem jako wyjątkowy w tej księdze chórowej¹³ z uwagi na

- 5 A. Chybiński, *Opis rękopisu*, s. 1; Z.M. Szweykowski, „Rozkwit wielogłosowości”, s. 146; A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 37 i 42.
- 6 A. Chybiński, *O nieznannej „Dumie” polskiej z XVI wieku*, maszynopis, 2 strony, BUAM, Arch. Chyb., sygn. 814 III/11 (BN mikrofilm 3527).
- 7 Maria Szczepańska, „Objaśnienie”, w: *Anonim (XVI wiek) – „Duma”*, s. 3.
- 8 Piotr Poźniak, [komentarz do edycji *Dumy*], w: *Renesans, Muzyka instrumentalna*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1994 (= *Musica Antiqua Polonica* 6), s. 24.
- 9 Katarzyna Morawska, *Renesans 1500–1600*, Warszawa [1994] (= *Historia Muzyki Polskiej* 2), s. 319. Sygnaturę „4173” podaje też Jacek Kowalski na stronie <https://kresy.pl/publicystyka/dum-brzmienie/>, dostęp 27 X 2020, ale obok niewiarygodnych informacji, że dotyczy to rękopisu ze zbiorów Czartoryskich, zapisanego w systemie tabulatury organowej.
- 10 Franciszek Pułaski, *Opis 815 rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, Warszawa 1915 (= *Biblioteka Ordynacji Krasieńskich – Muzeum Konstantego Świdzińskiego XXIII–XXIX*); [Ignacy T. Baranowski], *Wykaz inwentarzowy rękopisów biblioteki Ord. Hr. Krasieńskich, nieobjętych Katalogiem Fr. Pułaskiego [...]*, Warszawa 1915. Przy korzystaniu z tych obszernych publikacji, sporządzonych według klasyfikacji gantuckowej, a nie według układu katalogowego, pomocna była broszura Biblioteki Narodowej, zawierająca klucz kierujący od numerów porządkowych z wymienionych pozycji do sygnatur zbioru Krasieńskich.
- 11 Chodzi o następujące rękopisy Biblioteki Narodowej (dalej: BN): *Księga wypożyczeń druków i rękopisów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich odtworzona w 1941 r. na podstawie rewersów*, Rps IV. 8372 (BN mikrofilm 53473); *Fragment archiwum Biblioteki Ordynacji Krasieńskich z lat 1866–1927*, Rps IV. 8366 (BN mikrofilm 62162); Władysław Chomętowski, *Katalog rękopisów [Biblioteki Ordynacji Krasieńskich]. Miscellanea. Autografy*, Rps IV. 8367 (BN mikrofilm 66424); *Inwentarz rękopisów Biblioteki Ordynacji hr. Krasieńskich przez Władysława Chomętowskiego*, Rps IV. 8368 (BN mikrofilm 66425); Aleksander Rembowski, *Inwentarz rękopisów [Biblioteki Ordynacji Krasieńskich]*, Rps IV. 8369 (BN mikrofilm 66426); *Księga akcesyjna rękopisów 1930 [Biblioteki Ordynacji Krasieńskich]*, BN Rps IV. 8373 (BN mikrofilm 66429); *Fragmenty inwentarzy i indeksów rękopisów oraz rycin Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, Rps IV. 8375 (BN mikrofilm 66431). Uprzejme podziękowanie za wskazanie tych materiałów kieruję do Pana Patryka Sapały z Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej.
- 12 Zob. przyp. 1. We wstępnym *Objaśnieniu* Szczepańska zaznacza, że do przygotowania edycji *Dumy* „zachęcił mnie jej odkrywca, Prof. dr. Adolf Chybiński” (s. 3).
- 13 Z opisu Chybińskiego wynika, że był to rękopis typu *Chorbuch* („rozmiar 31 x 22 cm, format stojący”), z rozmieszczeniem nut partii głosowych na rozkładzie stron verso i recto, z oprawą pokrytą ornamentowaną skórą, zob.: A. Chybiński, *Opis rękopisu*, s. 1; Z.M. Szweykowski, „Rozkwit wielogłosowości”, s. 146. A. Leszczyńska („Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 43) słusznie krytykuje użycie przez Szweykowskiego odnośnie do tego źródła miana „kantyczki katolickiej” (Z.M. Szweykowski, „Rozkwit wielogłosowości”, s. 147), ale warto tu dodać, że ten autor posłużył się też bardziej odpowiednim określeniem „*Cantionale*” (ibid., s. 146), stosowanym w XVI w. właśnie na określenie ksiąg chórowych (potwierdzają to np. inwentarze rorancie czy inwentarz Jerzego Jazwicza, zob.: Tomasz M.M. Czepiel, *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c.1543–1600*, New York–London 1996, s. 244, 247, 248, 365, 366, 370).

brak tekstu słownego¹⁴, pewne cechy konstrukcji oraz zagadkową inskrypcję końcową „Finitur Duma”. Sam Chybiński poświęcił mu zachowany w maszynopisie i chyba dotychczas niecytowany, związły tekst *O nieznannej „Dumie” polskiej z XVI wieku*¹⁵. Po zaginięciu zabytku tylko opisy i opinie tych autorów oraz ołówkowy rękopis transkrypcji przygotowanej dla wydawnictwa¹⁶ (il. 1) stanowią pośrednie źródło informacji o oryginalnym przekazie kompozycji. Szczepańska opublikowała *Dumę* jako utwór „na 4 instrumenty”, podając takie wyjaśnienie:

Ponieważ mogłaby powstać wątpliwość, czy „Duma” nie jest przypadkiem utworem wokalnym, w którym tylko nie umieszczono tekstu, przeto należy wskazać na zupełnie instrumentalny charakter melodyki tego utworu, tak silnie odbijający zwłaszcza w niższych głosach od melodyki wszystkich innych utworów rękopisu. Wprawdzie wyrażenie „duma” zwykle się odnosi do utworów posiadających tekst, jednakże w obecnym stanie badań nad dawniejszą muzyką polską nie można by zupełnie wykluczyć możliwości przeniesienia tej nazwy na instrumentalny utwór, tak jak to w XVI wieku uczyniono z nazwą „chanson” [...]

i dalej:

Obsada instrumentalna jest możliwa w myśl praktyki XVI wieku zarówno dla instrumentów dętych (blaszanych), jak i smyczkowych¹⁷.

Sprawę gatunku nieco inaczej ujął Chybiński:

Czy utwór nazwany w naszym rękopisie „dumą” nie jest przypadkiem taką «pobudką», o której wspomina Jakób Wujek w swych kazaniach [...]? Czy zatem – inaczej mówiąc – nie jest to utwór instrumentalny?

Zastrzegł jednak, że brak tekstu słownego nie rozstrzyga kwestii obsady, a dla wysnuęcia wniosków „treści realnej” niezbędna jest analiza utworu¹⁸. (Do uwag Chybińskiego wróć w dalszym ciągu artykułu.)

14 W źródle na s. 48–49 znajdował się jeszcze fragment innego utworu bez tekstu (tylko trzy linijki głosu najwyższego), por.: A. Chybiński, *Opis rękopisu*, s. 1; A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 45.

15 A. Chybiński, *O nieznannej „Dumie”*. Maszynopis nie jest datowany, tekst powstał prawdopodobnie w czasie zbliżonym do edycji utworu w WDMP, jest sygnowany: „Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)”. W materiałach archiwalnych po Chybińskim brak informacji na ten temat, zob.: Michał Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017. Autorowi tej książki składam serdeczne podziękowanie za uzupełniającą kwerendę w celu rozpoznania, kiedy Chybiński (i Szczepańska) mieli kontakt ze źródłem i czy wśród pozostałych po nich materiałach archiwalnych nie zachowała się fotografia stron z zapisem *Dumy* (nie natrafiono jednak na jej ślad).

16 Partytura zachowana w materiałach po Chybińskim, zob.: BUAM, Zbiory Muzyczne, rkp. 796 (olim II.16/7). Panu kustoszowi Andrzejowi Jazdonowi najuprzejmiej dziękuję za wskazanie i udostępnienie tej pozycji do wykorzystania w niniejszym artykule.

17 *Anonim (XVI wiek) – „Duma”*, s. 3 (wyd. 1). W edycji oprócz partytury w tonacji oryginalnej zamieszczono partie dla instrumentów smyczkowych w transpozycji o tercję wyżej.

18 A. Chybiński, *O nieznannej „Dumie”*, s. 2. Szkoda, że to przywołanie kazań księdza Wujka jest tak ogólnikowe; fragmentu o „pobudce” nie udało mi się odnaleźć w Wujkowych postyllach (być może Chybińskiemu chodziło o wymieniane w kazaniach głasy trąb towarzyszące nadejściu Oblubieńca w przypowieści o pannach mądrych i głupich czy trąby wysyłane przez króla do rycerzy dla pobudzenia ich do boju?

1.

Skp. 41/3. Bibl. Arch. Hr. Frasinich w Warszawie.

*Tempus perfectum
diminutum = 3/8*

Duma.

Tenor.

1 2 3 4 5 6 7

Bibl. UAM II. 16/7

Finitur Duma.

36 37 38 39 40

Il. 1. Ołówkowa transkrypcja *Dumy*, s. 1 i 6 (pierwsza i ostatnia) – partytura przygotowana prawdopodobnie dla celów wydawniczych ręką Marii Szczepańskiej, uzupełniona (być może przez Adolfa Chybińskiego) wyciągiem na dwóch pięcioliniach z redukcją wartości rytmicznych, BUAM, Arch. Chyb., rkp 796 (olim II.16/7)

Druga, odmienna wersja kompozycji została opublikowana w latach pięćdziesiątych minionego wieku w antologii *Music of the Polish Renaissance*¹⁹. Autorzy tej edycji – Józef M. Chomiński i Zofia Lissa – uznali *Dumę* za świecki utwór wokalny i opatrzyli tekstem zaczerpniętym z *Dumy ukraińskiej* Adama Czahrowskiego²⁰, uzasadniając to we wstępie takim komentarzem:

Duma [...] stanowi realistyczną ilustrację scen bitewnych na wzór słynnej *La Guerre* Jannequina. Kompozycja ta [*Duma* – E.Z.], znana długo bez słów, uchodziła za instrumentalną. Odnaleziony obecnie tekst słowny uczynił możliwą pełną rekonstrukcję jej formy oryginalnej²¹.

Z *Dumy ukraińskiej* wydawcy zaczerpnęli dwa pierwsze wersy strofy ósmej i kolejno strofy dziewiątą, dziesiątą oraz jedenastą, zatem nie można tego uznać za odnalezioną warstwę słowną tej właśnie kompozycji, a jedynie materiał do rekonstrukcji domniemanej formy zabytku²². Przy podkładaniu tekstu prosta struktura wiersza – ośmiozgłoskowiec, strofy czterowersowe o rymach parzystych – została zakłócona powtórzeniami wyrazów i fraz słownych. Dokonano też istotnych zmian w warstwie muzycznej w stosunku do transkrypcji Szczepańskiej, mianowicie zignorowano źródłowe oznaczenie menzury (*tempus perfectum diminutum*) i ujęto całość w metrum parzyste C, zmieniono brzmienie przez transpozycję o kwintę wyżej, opatrzone znakami interpretacyjnymi dotyczącymi agogiki, dynamiki i artykulacji. Od tego momentu *Duma* pojawiała się w repertuarze nie tylko zespołów instrumentalnych, lecz także chórów mieszanych. Jednak w latach dziewięćdziesiątych XX w. Piotr Poźniak, wydawca antologii *Musica antiqua polonica. Renesans*, zamieścił ten utwór tylko w zeszycie poświęconym zespołowej muzyce instrumentalnej, zaznaczając w komentarzu, że jest on „unikatowy wśród polskich zabytków” jako domniemany odpowiednik instrumentalnej canzony, a przypuszczenie o wokalnym rodowodzie *Dumy* mogłoby opierać się tylko na pewnym jej podobieństwie do *Pieśni rokoszan Zebrzydowskiego*. Za cechy wyróżniające styl tej kompozycji Poźniak uznał strukturę metryczną (w partyturze podał zmienne metrum: 3/2 i 6/4), obecność pauz tylko w głosie naj-

19 *Music of the Polish Renaissance*, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1955, s. 197–201.

20 W edycji nazwisko podano w wersji „Adam of Czachrów”.

21 Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, „Wstęp”, w: *Music of the Polish*, s. 39–41: „The *Duma* [...] constitutes a realistic illustration of battle scenes on the model of Jannequin’s famous *La Guerre*. This composition, long known without the words, passed as instrumental. The verbal text now found has rendered it possible to give a full reconstruction of its original vocal form”, tu i niżej cytaty w przekładzie autorki artykułu.

22 Podejmując tę „rekonstrukcję”, edytorzy nie skomentowali dat: *Duma ukraińska* została opublikowana w drugim wydaniu utworów Czahrowskiego z 1599 r. (zob.: Czesław Hernas, „Czahrowski Adam”, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Czesław Hernas, t. 1, Warszawa 1986, s. 157), a zapis *Dumy* „muzycznej” byłby wcześniejszy, jeśli jako *terminus ante quem* przyjmijemy datę „1589”, odczytaną przez Chybińskiego z inskrypcji na pierwszej stronie zaginionego źródła. Tę datę wskazał też Hieronim Feicht w zbiorowej publikacji *Historia muzyki powszechnej*, t. 1, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1956, s. 326: „Tendencje programowe charakterystyczne dla francuskich *chansons* reprezentuje czterogłosowa *Duma* z 1589 r. (niestety zachowana bez tekstu)”. Notabene w ocenie Szczepańskiej rękopis pochodził „najprawdopodobniej z połowy XVI wieku” (*Anonim (XVI wiek) – „Duma”*, s. 3), jednak autorka nie podała żadnej podstawy tego przypuszczenia.

wyższym oraz „typ linii melodycznej z częstym wielokrotnym powtarzaniem poszczególnych dźwięków lub niewielkich zwrotów”²³.

Agneszka Leszczyńska we wspomnianym wyżej tekście o zawartości zaginionej księgi chórowej odniosła się do *Dumy* z pewną rezerwą, uznając, że „obecność tej zapewne instrumentalnej kompozycji w zbiorze wokalnym mogła być przypadkowa – niewykluczone, że jakiś użytkownik manuskryptu wykorzystał puste karty, aby dopisać utwór, który akurat miał pod ręką”²⁴. Czy ta opinia nie jest jednak zbyt pochopna? Autorka wykazała, że zawartość i konstrukcja utraconego woluminu były dobrze przemyślane²⁵, zatem chyba warto postawić pytanie, czy może i dla *Dumy* było przewidziane miejsce w jakimś nabożeństwie²⁶? Chybiński kojarzył *Dumę* z „pobudką” czyli hejnałem²⁷, ale podał to jedynie w formie domysłu. Natomiast pewnym tropem dla badacza zainteresowanego tematem mogą być zamykające zaginioną kolekcję, rozpoznane przez Leszczyńską *Horae de Sancta Cruce* czyli łacińskie godzinki o Krzyżu Świętym. Fakt utrwalenia tego nabożeństwa w źródle oraz znaczące stosowanie w dźwiękowej tkance *Dumy* figur tzw. *redictae* czyli powtórzeń motywów i fraz²⁸, były zachętą do porównania tego wciąż intrygującego utworu z pewną szczególną kompozycją, na którą niegdyś zwrócił mi uwagę Martin Staehelin – chodzi o *Rumpel Metten* Sixtusa Dietricha, utwór powiązany tytułem z tzw. ciemną jutrznią²⁹.

Matutinum tenebrarum – ciemna jutrznia – to ważna i piękna część oficjum Wielkiego Tygodnia, celebrowana w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę, początkowo przed świtem, a z biegiem lat przenoszona na wigilie tych dni. Odprawiana w chórze, miała upamiętniać trzy tajemnice męki Pańskiej, kolejno: zdradę, śmierć i spoczynek ciała.

- 23 *Renans* (zob. przyp. 8), s. 7–9 (partytura) i 24 (komentarz). Edycję Chomińskiego i Lissy Poźniak wymienia tu jako „opracowanie na zespół wokalny”. W monografii Katarzyny Morawskiej (*Renans 1500–1600*, s. 318–319) *Duma* jest uwzględniona w rozdziale poświęconym zespołowej muzyce instrumentalnej.
- 24 A. Leszczyńska, „Dzielo Mikołaja Zielenieckiego”, s. 43.
- 25 „Jego wyjątkowość polegała m.in. na ściśle określonej strukturze wyznaczonej w dużym stopniu przez funkcję liturgiczną [...]”, *ibid.*, s. 51. Księga zawierała kolejno: hymny (głównie nieszporne, 24 pozycje), magnifikaty (8), antyfony maryjne (8) oraz hymn *Te Deum laudamus*, dalej „cantiones i inne mniejsze utwory” (21 + *Duma*), a na samym końcu aspersję *Vidi aquam* i łacińskie godzinki *Horae de Passione*, por.: *ibid.*, s. 44–45, 46, 47, 48, 49–50.
- 26 Z opisu Chybińskiego wynika, że w miejscu wpisu *Dumy* (w źródle s. 304–305) nie było zmiany skryptora.
- 27 Zob. cyt. na s. 5. W literaturoznawstwie terminy te są równoważne, dotyczą pieśni wzywających do wstawania i modlitwy, zob.: Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 92, 179; o hejnale jako „pieśni jutrzennej” zob. też: Cz. Hernas, „Hejnał”, w: *Literatura polska*, s. 341.
- 28 Owe powtórzenia zwróciły też uwagę Poźniaka, zob.: *Renans* (zob. przyp. 8), s. 24.
- 29 Martin Staehelin, „Zur *Rumpelmette* von Sixt Dietrich”, w: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, red. Axel Beer, Kristine Pfarr, Wolfgang Ruff, Tutzing 1997, s. 1303–1313. Autor wskazał mi ten tekst w naszej korespondencji nawiązującej do tematu *redictae* poruszonego w moim artykule z 2002 r. (Elżbieta Zwolińska, „*Sonum campanarum imitando?* Zum Krakauer Motettenrepertoire in der 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).

Na dramaturgię tej liturgii składały się nie tylko teksty o dużym ładunku emocjonalnym (m.in. lamentacje, fragmenty ewangelicznych opisów męki Chrystusa), lecz także światło i dźwięk – szczególnie charakter nabożeństwa podkreślały świece wygaszane stopniowo po kolejnych modlitwach oraz końcowe odgłosy czynione przez celebransów gwałtownym zamykaniem ksiąg i uderzaniem nimi o stalle; miało to ilustrować ewangeliczny przekaz np. o bluźnierczych okrzykach tłumu czy trzęsieniu ziemi³⁰. Z tego powodu i może też z uwagi na użycie w liturgii tych dni zamiast dzwonek specjalnych kościelnych kołatek, w języku niemieckim oprócz odpowiedników nazwy *matutinum tenebrarum* („Düstermette”, „Finstermette”) używano terminu „Rumpelmette” (hałaśliwa jutrznia³¹) i stąd takie określenie przy utworze Dietricha³².

Rumpel Metten pochodzi z pierwszego tomu autorskiego zbioru Dietricha *Novum opus musicum tres tomos sacrorum hymnorum continens*, wydanej w 1545 r. w oficynie Georga Rhaua w Wittenberdze. Utwór znajduje się w edycji bezpośrednio po czterogłosowym opracowaniu hymnu *De passione Domini* z incipitem „Rex Christe, factor omnium”. We wszystkich partesach na końcu zapisu hymnu jest kustosz (zob. il. 2, tu przykład z książki tenoru), wskazujący dźwięk inicjalny „dalszego ciągu” utworu na kolejnej stronie, opatrzonego znakiem *proportio sesquialtera diminuta*. Sugeruje to wykonanie *attaca*, co może jeszcze potwierdzać zamieszczona po hymnie w partii basu uwaga „Verte ocysissime”³³. Jednak kolejne strony zawierają zapis kompozycji w stylu tak odmiennym od hymnu, że można ją, za Staehelinem, uznać za twór samodzielny. Znaczące różnice to przede wszystkim brak tekstu, a w warstwie dźwiękowej takie cechy, jak m.in. kształtowanie przebiegu z użyciem manieri *redictae* (wielokrotnego powtarzania krótkich odcinków w partiach głosowych), stosowanie motywów czy fraz o wyrazistym rytmie (w tym motywów trąbkowych), zmienna metroritmika³⁴, równoważność głosów, gęsta faktura czterogłosowa³⁵ (zob. przykł. 1a–b).

30 Zob.: Wojciech Danielski, „Ciemna jutrznia”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, Lublin 1985, szp. 467–468. W niektórych świątyniach następował po tym hałaśliwy pochód kapłanów i ich pomocników z kołatkami i grzechotkami, mający na celu ilustrację np. pojmania Jezusa czy pogoni za zdrajcą Judaszem. Zob. też: Mariusz Konieczny, „Wielki Czwartek”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, szp. 506.

31 Po niem. rumpeln – łomotać, łoskotać. Zob.: Kurt Sachs, *Handbuch der Instrumentenkunde*, Leipzig 1930, s. 29 (tu o roli kołatek w *Rumpelmetten*, „deren Getöse und Gerassel das Tumultuarische des ganzen Verfahrens Jesu in diesen Tagen recht wohl andeuter” – „których łomot i szczeł dobrze w tych dniach ukazywał burzliwość całego postępowania z Jezusem”); także: Marzenna Straszewicz, „Kołatka kościelna”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2002, szp. 410–411; Mariusz Konieczny, „Wielki Czwartek”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, szp. 506.

32 W źródle tytuł występuje w pisowni „Rumpel Metten”.

33 *Verte ocysissime* – przewróć [kartę jak] najprędzej.

34 Początkowe oznaczenie menzury (*tempus imperfectum diminutum* z *proportio sesquialtera*) zastąpione jest w toku utworu przez proste *tempus imperfectum diminutum*, ale na podstawie przebiegu rytmicznego Staehelin wyróżnia jeszcze w transkrypcji środkowy odcinek w metrum trójdzielnym (zmiana z 6/4 na 3/2), zob.: M. Staehelin, „Zur *Rumpelmette*”, s. 1312; chodzi o fragment z użyciem ligatur, zob. il. 2, druga strona.

35 Krótkie pauzy w partiach głosowych to element fraz lub motywów. W analizie Staehelin odwołał się też do takich środków, jak *ostinato* i *hoquetus*, zob.: *ibid.*, s. 1308.

De passione Domini. XXVII.

R Ex Chri ste factor om nium, om
 nium, redemptor & credentium, cre
 den tium, creden tium, placare votis sup plicum,
 pla care votis sup plicum, te laudi bus colen tium,

Rumpel Metten.

Il. 2. Sixtus Dietrich, *De passione Domini* – hymn *Rex Christe factor omnium* i początek *Rumpel Metten*. *Novum opus musicum tres tomos sacrorum hymnorum continens*, Wittenberga 1545
 Georg Rhau, partes tenoru, f. F_{III}v–F_{III}r, egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej
 w Warszawie, Sdm 110a (tu zachowany też partes altu)

Przykł. 1. Sixtus Dietrich, fragmenty *Rumpel Metten* (transkrypcja tenoru i altu na podstawie druku *Novum opus musicum*, głos najwyższy i najniższy uzupełnione na podstawie transkrypcji zamieszczonej w artykule M. Staehelina („Zur Rumpelmette”) na s. 1312–13 (zob. przyp. 29), opartej na wcześniejszej edycji: Sixt Dietrich, *Ausgewählte Werke. Erster Teil: Hymnen, 1545, erste Abteilung*, Leipzig 1942 (= Das Erbe deutscher Musik 23). Z uwagi na proporcje i ułatwienie porównań z fragmentami z *Dumy* (przykł. 2a–b), w transkrypcji fragmentów z Dietricha jako wyjściową zastosowano relację *tactus* = *semibrevis* = cała nuta

a.

len - ti - um.
len - ti - um.
ti - um.
ti - um.

Końcowe takty hymnu i fragment początkowy *Rumpel Metten*.

Menzura: hymn C (*tempus imperfectum*, *tactus* = *semibrevis* – w transkrypcji \circ); początek *Rumpel Metten* $\text{C}^{\frac{3}{2}}$ (*proportio sesquialtera diminuta*, gdzie *tactus* = *brevis* – w transkrypcji \circ)

b.

The musical score is written for four staves (treble and bass clefs). It begins with a treble clef and a common time signature. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece. The third system concludes the piece with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Fragment końcowy. Menzura ♩ , (*tempus imperfectum diminutum, tactus = brevis* – w transkrypcji \bullet)

Jednak w interpretacji gatunku i funkcji tej muzyki jest Staehelin powściągliwy – przyznaje, że utwór wywołuje wrażenie gorączkowego niepokoju, co – oprócz tytułu – mogłoby potwierdzać związek z kończoną łoskotami ciemną jutrznią, ale trafne odczytanie „programu” nie wydaje się możliwe („pojmanie Jezusa przez żołnierzy”?),

„pościg lub przegnanie Judasza”?)³⁶. Problemem jest tu też kwestia obsady; brak tekstu Staehelin kwituje pytaniem, czy nie mamy tu do czynienia z zespołową muzyką instrumentalną³⁷, ale zwraca zarazem uwagę na elementy zapisu typowe dla muzyki wokalne, np. ligatury (zob. il. 2, reprodukcja drugiej strony). W zakończeniu artykułu stwierdza, że utwór pozostaje zagadką jako przykład izolowany, a trudności z jego interpretacją mogą wynikać z braku materiału porównawczego³⁸. Wydaje się, że rolę takiego materiału może spełnić – choć tylko w pewnym zakresie – nieco późniejsza *Duma*, również zagadkowa i nietypowa na tle zachowanych zabytków staropolskich.

Jako cechy zapisu *Dumy* w niedostępnym już dla nas źródle Szczepańska odnotowała zestaw kluczy (sopranowy, altowy, tenorowy i basowy) i oznaczenie menzury *tempus perfectum diminutum*, przełożone w toku prac redakcyjnych na metrum 3/2 przy relacji *semibrevis* = półnuta³⁹ (zob. il. 1). Więcej szczegółów możemy poznać dzięki opisowi Chybińskiego:

„Głosy zaopatrzone są kluczami normalnymi, tylko w tenorze bemol przykluczowy, więc trzeba go uwzględnić w głosach pozostałych, by uzyskać transponowaną tonację jońską”⁴⁰.

Dalej uwaga, że w notacji brak ligatur, są natomiast liczne hemiole:

„stosowane pomysłowo dla uwydatnienia charakterystycznych figur rytmicznych, w jakie obfituje zwłaszcza zakończenie «dumy», najrytmiczniejszego utworu, jaki zna muzyka

36 Zob.: *ibid.*, s. 1308: „militärische Gefangennahme Jesu”, „Verfolgung oder Verjagung des Judas”. Dalej autor pisze: „Utwór Dietricha, pomijając wspomniane nawiązanie do trąbkowej akordyki, nie miałby wyrażnie sformułowanego «programu»: kompozycja ma utrzymywać wrażenie już opisanej chaotycznej gorączkowości i to wrażenie musi wywieść rozwojowo z samej siebie” („Dietrichs Satz, abgesehen von der erwähnten Anlehnung an Trompetenakkordik, kein scharf formuliertes «Programm» habe: Die Komposition hat den [...] Eindruck wirrer Hektik zu gewähren, und diesen Eindruck muß sie weitergehend aus sich selbst heraus schaffen”), *ibid.*, s. 1310.

37 Zob.: *ibid.*, s. 1310: „Czy jest to może przykład wczesnej zespołowej muzyki instrumentalnej?” („Ist das vielleicht ein Kennzeichen früher instrumentaler Ensemblemusik?”).

38 *Ibid.*: „Utwór Dietricha nadal pod wieloma względami pozostaje zagadką. [...] A może nasz ogłąd rzeczy cierpi przez to, że w przekazie brakuje nam dalszych kompozycji porównawczych, które wyjaśniłyby ten utwór?” („Dietrichs Satz nach wie vor in manchen Hinsicht rätselhaft bleibt. [...] Oder leidet schließlich unsere Sicht der Dinge einfach darunter, daß uns innerhalb der Überlieferung weitere, das Stück klärende Vergleichskompositionen fehlen?”). Podobna uwaga też wcześniej: „nie jest znana paralelna kompozycja z tego czasu, która mogłaby [tu] bezpośrednio pomóc” („ist keinerlei Parallelkomposition dieser Zeit bekannt, die direkt weiterhelfen könnte”, *ibid.*, s. 1305).

39 *Anonim (XVI wiek) – „Duma”*, s. 3. W edycji z 1930 r. nie podano relacji rytmicznej transkrypcji w stosunku do źródła, ale z cytowanego dalej na s. 14 tekstu Chybińskiego wynika, że pierwszą nutą głosu najwyższego była minima. Menzuralne incipity źródłowe zamieszczono w kolejnych wydaniach z 1964 i 1978 r. pod redakcją Z.M. Szwejkowskiego prawdopodobnie na podstawie wspomnianego ołówkowego rękopisu transkrypcji zachowanego w materiałach po Chybińskim (il. 1). Wypada tu nadmienić, że Willi Apel przedstawia inną interpretację menzury *tempus perfectum diminutum*, wynikającą ze zmiany poziomu *tempus* na *modus* i przyjęcia układu wartości: *longa* = 3 *breves* = 3 *tactus*, *brevis* = 1½ *tactus*, *semibrevis* = ½ *tactus* (w przypadku *Dumy* sugerowałoby to przyjęcie metrum 6/4), zob.: Willi Apel, *Die Notation der Polyphonen Musik*, Leipzig 1962, s. 166–167.

40 A. Chybiński, *O nieznannej „Dumie”*, s. 2.

poliska XVI wieku” [podkr. EZ]; w utworze widać „różne mensuralne możliwości, jak np. wprowadzanie różnych miar taktu bez zmiany znaków taktu. Słyszymy takt 1, ale chwilami takt 2, takt pozornie parzysty, w wartościach mniejszych i większych”⁴¹

(autor ma tu zapewne na myśli układy 2 x 3 i 3 x 2⁴²). Istotne dla oceny stylu utworu wydają się spostrzeżenia Chybińskiego dotyczące dyspozycji głosów:

Głosy niższe są zajęte ustawicznie, głos górny (najwyższy) natomiast liczy 12 taktów mniej niż inne, wchodzi bowiem dopiero w taktie 6tym z minimą jako przedtaktem, nadto pauzuje od połowy taktu 13 do taktu 16 włącznie, oraz przez takty 24–26. Ponieważ nie pozostaje wobec innych głosów w stosunku imitacyjnym ani też nie występuje jako cantus firmus, ponieważ nadto 3 niższe głosy wstępujące równocześnie, tworzą w 6 pierwszych taktach rodzaj introdukcji, po której wchodzi głos najwyższy, przeto możnaby zaryzykować twierdzenie, że jest to głos o charakterze solowym⁴³ [podkr. E.Z.].

Dla zilustrowania tego opisu i skomentowania innych cech utworu zamieszczam dwa obszernie fragmenty *Dumy* (początkowy i końcowy) i całość głosu najwyższego⁴⁴ (przykł. 2a–c).

W początkowym fragmencie *Dumy* (przykł. 2a) jest wyraźny trzygłosowy wstęp, gdzie w dwóch pierwszych taktach zwracają uwagę powtórzenia dźwięków jednej wysokości o różnym rytmie w każdym z głosów, a dalej repetycje czterodźwiękowych motywów w manierze *redictae*. Po wejściu głosu górnego faktura ulega pewnej zmianie, widać większą samodzielność partii, pojawia się też – jednostkowy w całości – przykład imitacji frazy kolejno w tenorze, alcie i basie. W dalszym przebiegu również stosowane jest powtarzanie dźwięków tej samej wysokości, jak i motywów kwartowych i kwintowych. Pod koniec następuje zagęszczenie ruchu (przykł. 2b), z widoczną w basie dominacją charakterystycznych motywów kwintowych i wprowadzonymi w alcie motywami kwartowymi; są one zwykle kojarzone z dźwiękami trąbek czy kotłów, zatem omówiona wyżej interpretacja Chomińskiego–Lissy (*Duma* jako programowa chanson bitewna) miała pewne podstawy. Ale w utworze rzeczywiście wyróżnia się głos najwyższy i warto tu pójść tropem komentarzy Chybińskiego. Zwrócił on uwagę tylko na opóźnienie wejścia sopranu w stosunku do pozostałych głosów i stosowanie dłuższych pauz, lecz specyficzne ukształtowanie przebiegu tej partii pozwala obecnie spojrzeć nań przez pryzmat środków określanych jako konwencjonalny język muzyczny⁴⁵,

41 Ibid.

42 Jak podano wyżej na s. 7, zmienne metrum 3/2 + 6/4 przyjął w swej edycji *Dumy* Piotr Poźniak.

43 A. Chybiński, *O nieznannej „Dumie”*, s. 2.

44 Stosowane przez Chybińskiego w opisie źródła skróty „S”, „Ms”, „A”, „T”, „Br”, „B” dotyczą kluczy (zatem i rejestrów, jak pisze Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zielenieckiego”, s. 42), natomiast w wynotowanych przez niego inskrypcjach źródłowych pojawiają się takie nazwy partii głosowych, jak: *discantus, altus, vagans i tenor*. Wydaje się, że w zapisie *Dumy* nazwa głosu była zamieszczona tylko przy tenorze (zob. il. 1).

45 Termin użyty w publikacji: Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3, *Pieśni*, Kraków 1974, s. 91–110.

Przykł. 2. *Duma* – fragmenty partytury na podstawie edycji w serii WDMP (zob. wyżej, przyp. 1) z następującymi modyfikacjami: 1) w przykładach a i b kreski taktowe zmieniono na menzuralne, w przykładzie c nie wprowadzono podziału na takty; 2) w przykładzie b zachowano grupowanie ósemek (w źródle semiminimy) jak w edycji WDMP, natomiast w przykładzie c opatrzone je samodzielnymi chorągiewkami, by nie sugerować sposobu łączenia; 3) niektóre charakterystyczne elementy w przykładzie a i c zaznaczono graficznie

a.

The image displays three systems of musical notation for a piece in 3/2 time. The first system, labeled 'a.', shows the beginning of the piece with mensural notation. The second system shows a continuation of the piece with mensural notation and a large bracket grouping a sequence of eighth notes. The third system shows further notation with mensural notation and a large bracket grouping a sequence of eighth notes. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Początek (t. 1–9)

b.

Fragment końcowy (t. 32–39)

czyli środków retoryki muzycznej⁴⁶ (choć utwór pozbawiony jest tekstu). W przypadku altu, tenoru i basu można by mówić o *assimilatio*, przejawiającym się w zastosowaniu motywów typowych dla niektórych instrumentów (*imitatio tubarum* czy *timpanarum*),

⁴⁶ Zob. też: Tomasz Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006 (autor odnosi się tu również do zjawisk z okresu renesansu).

c.

Całość głosu najwyższego

natomiast w *discantus* zwracają uwagę motywy stwarzające wrażenie westchnień (*su-spiratio*, *abruptio*, w układach *minima–semibrevis* i dalej *semiminima–minima*), rozpoczynanie kolejnych fraz tym samym motywem czy ich podobne zamykanie jakby dla podkreślenia afektu (zob. zaznaczenia w przykł. 2c). I wreszcie należy wskazać zjawisko chyba najbardziej istotne dla domniemania postawionego w tytule niniejszego artykułu, mianowicie uderzającą zbieżność inicjalnej frazy górnego głosu z chorałowym tonem lamentacyjnym z *Lamentacji Jeremiasza* czy *Improperiów*⁴⁷, a to w oczywisty sposób wzbudza potrzebę powrotu do pytań o znaczenie nazwy „duma” i o funkcję utworu w kontekście całości źródła.

47 Fraza ta pojawia się też w początkowym fragmencie altu (zob. przykł. 2a) i później w tenorze w t. 13–14. W *Improperiach* są na tym tonie oparte „dopowiedzenia” po skardze „Popule meus, quid feci tibi?” („Ego propter te flagellavi Aegyptum”, „Ego te eduxi de Aegypto” itd.). *Tonus lamentationis* miał z oczywistych względów zastosowanie w lamentacjach Wacławowych (np. we fragmentach z *Feria Quarta*: „Quomodo sedet sola Civitas” – tenor i cantus czy „Et egressus est” – tenor, zob. Ryszard J. Wiczorek, Michał Wysocki, „Lamentationes Wacława z Szamotuł: fragmenty brakujących głosów odnalezione w Gnieźnie”, *Muzyka* 62 (2017) nr 2, s. 13, 16). Ton lamentacyjny z ciemnych jutrzni został zaadaptowany przez Jana Węcowskiego do tekstu pieśni *Chryste Panie Wszchemogący* ze źródła z przełomu XVI i XVII w., zob.: *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Jan Nowak-Dłużewski, opr. muz. Jan Węcowski, Warszawa 1977, t. 2, s. 30, 207–209.

W piśmiennictwie staropolskim „duma” to nieklasyczny gatunek literacki, odmiana poetycka z pogranicza epiki i liryki – w znaczeniu szerokim jako pieśń, w węższym jako pieśń o zmarłym bohaterze („rycerski lament” – elegijny śpiewny monolog w tonie opłakiwania, „dumanie” nad grobem, śmiercią bohatera)⁴⁸. Nie można więc wykluczyć, że taką nazwą w kolekcji utworów religijnych opatrzone utwór powiązany z nabożeństwem o treści lamentacyjnej, co może budzić skojarzenie z liturgią żałobną lub – chyba w pierwszym rzędzie – wielkotygodniową i kieruje uwagę nie tylko na obrzęd ciemnej jutrzni, notabene utrwalaony w kilku źródłach staropolskich⁴⁹, ale i na wspomniane już wyżej, zamykające manuskrypt godzinki o Krzyżu Świętym (*Horae de Sanctae Cruce, Horae canonicae Salvatoris*). Podstawą tego nabożeństwa jest hymn *Patris sapientia veritas divina*, nazywany też „Poematem o Krzyżu i Męce Pańskiej”⁵⁰, którego strofy odpowiadają układowi godzin kanonicznych, a ich treść odnosi się do kolejnych epizodów pasyjnych: jutrznia dotyczy pojmania w Ogrójcu („Deus homo captus est hora matutina”), pryma – sądu Piłata („Hora prima Dominum ducunt ad Pilatum”), tercja – biczowania i cierniem koronowania („Crucifige clamitant hora tertiarum”), seksta – drogi na Kalwarię („Hora sexta Iesus est cruci conclavatus”), nona – śmierci na krzyżu („Hora nona Dominus Iesus exspiravit”), nieszpory – zdjęcia z krzyża („De cruce deponitur hora vespertina”), kompleta – złożenia do grobu („Hora completorii datur sepulturae”); strofa ósma to *commendatio* z prośbą o zbawienie („Has horas canonicas cum devotione”)⁵¹. Jednak poza domniemanym (niewykluczonym) związkiem

48 Ludwika Ślęk, Ireneusz Opacki, „Duma”, w: *Literatura polska*, s. 215; S. Sierotwiński, *Słownik terminów*, s. 59. Można w tym kontekście przypomnieć też treny Sebastiana Klonowica napisane po śmierci Jana Kochanowskiego (*Żale nagrobne na ślachetnie urodzonego [...] Pana Jana Kochanowskiego [...] na kształt Idyllion Teokrytowego [...] przez Sebastjana Klonowicza [...] napisane*). Tu słowo „duma” występuje z określeniami typu „frygijska”, „lidyjska”, „dorycka” (w *Żalu XIII*), czy na początku *Żalu VIII* w wezwaniu: „Zacznijcie Słowiańskie Musae Sycylijską dumę / Powiedzcie swych żalów summę”, zob.: Krystyna Nizioł, „Duma”, w: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 6, red. Marian Borecki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 174.

49 Np. w krakowskim druku z 1582 r. *Godzinki i ciemne jutrznie na Wielki Tydzień* (tytuł biblioteczny, źródło bez karty tytułowej, zob.: Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, Cim. 1189), zawierającym polski przekład wielkoczwartkowej jutrzni. Pisał o tym już Józef Surzyński (*Polskie pieśni kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*, Poznań 1891, s. VIII, 86–89), a ostatnio Wiesław Wydra, „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia z Płocka (1520 r.) i średniowieczna grupa tropowa *Chwała tobie, Chryste, jenżeś cierpiał*”, w: Wiesław Wydra, *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*, Warszawa 2003, s. 53–68. Warto tu wspomnieć o przypuszczeniu Surzyńskiego, że wydawcą tego zbioru był Jakub Wujek (s. VIII i 2), jednak Wydra nie zgadza się z tą opinią i podaje inną, przekonującą interpretację, zob.: *ibid.*, s. 55, przyp. 11.

50 Zob.: Józef Kopeć, „Godzinki”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, szp. 1238.

51 *Ibid.*, szp. 1239. Polski przekład hymnu *Jezus Chrystus Bóg człowiek, mądrość Ojca swego* uważany jest za najstarszą polską pieśń pasyjną, więcej na ten temat zob.: Mirosław Korolko, „Charakterystyka religijnych i literackich form staropolskiej pieśni pasyjnej”, w: *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 19–41. Układ godzin kanonicznych został tu zachowany: „po czwartkowej wieczery czasu jutrzennego”, „w piątek pirwej godziny wiedzion do Pilata”, „Na dzień trzeciej godziny Żydowie niezbędni wołali, by krzyżowan”, „Na dzień szóstej godziny na krzyż wiedzion z miasta”, „Na dziewiątej godzinie wołał Jezus «Heli»”, „Z krzyża sjęt o niesporze”, „O kompletnej godzinie ciało grobu dano”. Były też inne polskie przekłady tego hymnu, np. ujęty w formę strofy safickiej: *Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie*, który znajdował się m.in. w zbiorze *Pieśni postne starożytnie, Człowiekowi Krześcijańskiemu*

Dumy z tym nabożeństwem można też dostrzec możliwość innej interpretacji, wynikającą z lokalizacji utworu w zaginionej księdze, mianowicie przed częścią niezapisaną, gdzie zapewne było miejsce na kolejne kompozycje⁵². Być może tę lukę (obejmującą 28 stron⁵³) miały wypełnić śpiewy przeznaczone na okres wielkanocny, których – jak podkreśliła Leszczyńska – w rękopisie brak⁵⁴, a może też inne niż *Horae de Sancta Cruce* pozycje związane z tematyką pasyjną⁵⁵. To przypuszczenie pozwala wrócić do myśli Chybińskiego, że *Duma* mogła pełnić rolę *incitamentum* – pobudki, wprowadzającej do przeżywania treści kolejnych utworów (w przypadku tego manuskryptu takich, dla których kopista zostawił miejsce, ale z jakichś względów nie zanotował).

Zestawienie cech obu utworów w myśl przyjętego tu założenia, że *Duma* i *Rumpel Metten* mogłyby w pewnym stopniu stanowić dla siebie materiał porównawczy⁵⁶, prowadzi do niżej podanych spostrzeżeń:

- 1) cechą wspólną tych kompozycji jest brak warstwy słownej, choć stanowią one element zbiorów utworów wokalnych; obie przeznaczone są do wykonania przez cztery głosy (cantus, alt, tenor, bas), ale kwestia środków wykonawczych pozostaje niejasna;
- 2) utwór Dietricha stanowi w edycji dopełnienie wokalnego hymnu pasyjnego i opatrzony jest podtytułem wskazującym wyraźnie jego miejsce w liturgii⁵⁷, nato-

należące, które w wielki Post śpiewane bywają dla rozmyślenia Męki Pańskiej, zob. wydanie fototypiczne druku z ok. 1607 r. (Warszawa 1978) – *Piąta pieśń o Męce Pańskiej*, f. C₂v–C₃v, komentarz Mirosława Korolki poz. 5, oraz *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 264–265. Więcej na temat *Godzinek* zob.: W. Wydra, „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia”, s. 65–68. Melodię hymnu, zaczerpniętą z szesnastowiecznych kancjonałów zamieścił z tekstem łacińskim (*Patris sapientia*) i polskim (*Mądrość Ojca niebieskiego*) Surzyński w części nutowej publikacji *Polskie pieśni kościoła katolickiego* w przyp. 49 (s. 232–233).

52 Zamieszczono ją po grupie utworów określonych przez Leszczyńską jako „Cantiones i inne mniejsze utwory” (bezpośrednio po *Benedicamus regi potenti* o niejasnym przeznaczeniu liturgicznym), zob.: A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 48.

53 Tak wynika z numeracji stron podanej przez Chybińskiego, chodzi o trzynaście pustych kart (a nie czternaście, jak podaje Leszczyńska (ibid., s. 44) i dwie puste strony: 306 (folio verso) oraz 333 (folio recto).

54 „Z niejasnych względów zabrakło utworów związanych z Wielkanocą”, zob.: ibid., s. 44. Niestety, nie jest możliwe badanie kodykologiczne, które mogłoby dostarczyć więcej informacji o strukturze księgi.

55 Liczba takich utworów była w księdze śladowa, można wskazać dwa hymny: *Pange lingua* i *Salve crux sancta* (ibid., s. 45). Może warto tu jeszcze zauważyć, że lokalizacja godzinek o Krzyżu Świętym na końcu księgi uniemożliwiła kolejne wpisy, co w kontekście przypuszczenia o związku *Dumy* z tym nabożeństwem mogłoby tłumaczyć zamieszczenie jej na innych kartach.

56 Nie podejmuję tu dokładnego porównania rozmiaru utworów z uwagi na występujące w częściach *Rumpel Metten* zmiany menzury. Liczba taktów w nowszych edycjach to sześćdziesiąt osiem (u Staehelina) i czterdzieści (u Szczepańskiej), ale np. przeliczenie *semibreves* wykazuje w przybliżeniu stosunek 6:5 (dla porównania stylu ta różnica długości wydaje się mało istotna).

57 Hymn ten był powszechną składową liturgii pasyjnej, w cyklu Dietricha zamieszczono go po hymnie z przyporządkowaniem „Dominica palmarum”, a przed hymnami „In parasceve” i „Sabbatho Paschae”, zob.: *Novum opus musicum tres tomos sacrorum hymnorum continens*, Wittenberga 1545 Georg Rhau. W staropolskich przekazach tej liturgii jego tekst występuje zarówno w wersji łacińskiej, jak i polskiej (*Królu Chryste wszystkicho Stworzycielu*). Melodię hymnu zamieścił Surzyński w dodatku nutowym do publikacji *Polskie pieśni kościoła katolickiego*, s. 237. Więcej na temat przekazów staropolskich zob.: W. Wydra, „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia”, passim. Warto może dodać, że o śpiewie hymnu *Rex Christe factor omnium* wspomni-

miast jednostkowa inskrypcja „Finitur Duma”⁵⁸ pozwala obecnie na wysuwanie jedynie przypuszczeń o funkcji tej kompozycji (np. o ewentualnej korelacji ze wspomnianymi łacińskimi godzinkami o Krzyżu Świętym lub z liturgią ciemnej jutrzni);

3) w zakresie techniki kompozytorskiej podobieństwa widoczne są w stosowaniu menzury z dyminucją, w pewnej labilności metrycznej, sposobie kształtowania melodyki (*redictae, assimilatio*). Różnice można dostrzec w fakturze: u Dietricha jest ona bardziej jednorodna, w większym stopniu poddana manierze *redictae* w zwartym układzie głosów i monotonnej pulsacji w kolejnych odcinkach, zaś w *Dumie* widoczne są ślady myślenia polifonicznego (np. fragment z zastosowaniem imitacji), w mniejszym zakresie wykorzystano tu repetowanie motywów, zwraca też uwagę specyficzne ukształtowanie głosu górnego;

4) w przypadku obu utworów nasuwa się pytanie o obecność w nich treści pozamuzycznych. Wyżej wspomniano o opinii Staehelina w sprawie programowości *Rumpelmette* (zob. s. 13-14); struktura dźwiękowa tej kompozycji może budzić skojarzenie z uporczywym klekotem kołatek, ale też ilustrowaniem zgiełku dramatycznych wydarzeń, stanowiących podstawę treści ciemnej jutrzni. Przy założeniu, że również *Duma* miała związek z liturgią pasyjną, zwracałyby uwagę jej początkowe repetowane dźwięki, które – być może – w zamierzeniu twórcy miały odwzorować kończący ciemną jutrznię łoskot ksiąg spadających na pulpity; zapewne celowe było też omówione tu wyżej stylistyczne i wyrazowe wyróżnienie najwyższego głosu kompozycji z jego inicjalną frazą – aluzją do tonu lamentacyjnego. Ilustracyjną rolę miały zapewne spełniać zastosowane w tych kompozycjach *redictae* motywów opartych na interwale kwarty czy kwinty;

5) na oba dzieła można spojrzeć też pod kątem ich rozpowszechnienia i funkcjonowania w praktyce. *Rumpel Mette* włączono do edycji drukowanej, co w oczywisty sposób skutkuje szerszym zasięgiem, natomiast *Duma* była elementem rękopiśmiennej kolekcji utworów z zasobów jakiegoś ośrodka. Pewne szczegóły wydania hymnów Dietricha pozwalają bliżej określić krąg jego użytkowników. We wstępie otwierającym książkę tenoru typograf informuje, że po wcześniejszej edycji oficjów paschalnych tego twórcy, publikacja jego hymnów przeznaczonych na różne święta („Officia singulis Evangelicis festis”) była wyczekiwana, zwłaszcza przez przełożonych szkół („in primis autem a Ludimoderatoribus cupide iam dudum expectari”)⁵⁹. W zamieszczonej dalej dedykacji⁶⁰ sam kompozytor wyjaśnia, że wprowadzanie hymny przeznaczone są głównie do wykonania podczas nieszporów („in vespertinis precibus decantari so-

na Giovanni Paolo Mucante w swym *Diario del viaggio in Polonia* z końca XVI w. przy opisie nabożeństw wielkotygodniowych, których był świadkiem (Archiwum Główne Akt Dawnych – Archiwum Publiczne Potockich sygn. 159, p. 449; źródło dostępne na stronie Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Paolo_Mucante_-_Diario_del_viaggio_in_Polonia, dostęp 10 VII 2021).

58 Dopisek przeznaczony zapewne dla wykonawców (lub skryptora?).

59 „Typographus ad studiosos musicae”, zob.: *Novum opus musicum*, książka tenoru f. Ar.

60 Dedykacja kierowana jest do Melchiora Clinga, *ibid.*, f. [A₁₁]r.

litas”)⁶¹; jednak mogą również służyć do śpiewu poza kościołem⁶². W przekazie *Dumy* takich informacji brak, ale kwestia proveniencji utraconego źródła nie jest zupełnie zawieszona w próżni, bowiem opierając się na kilku elementach wyłuskanych przez Chybińskiego ze szczątkowo czytelnej notatki z pierwszej strony manuskryptu⁶³, Leszczyńska wysunęła przekonujące – choć ostrożne – przypuszczenie, że rękopis należał do biblioteki biskupa warmińskiego Marcina Kromera, a po jego śmierci został przekazany („donatus”) w inne ręce⁶⁴. Przyjęcie tego interesującego domniemania nie dawałoby jednak rozstrzygnięcia, czy manuskrypt z biblioteki Kromera był jego prywatną własnością⁶⁵, czy np. katedralnej kapeli, czy też jakiejś konfraterni; można w każdym razie przypuszczać, że był to zbiór o znaczeniu lokalnym⁶⁶, proveniencji warmińskiej lub – jak to sugeruje Leszczyńska – krakowskiej⁶⁷.

Z powyższego przeglądu wynika, że omawiane utwory wykazują sporo różnic, ale chyba nie można wykluczyć, że są one świadectwem jakiejś podobnej praktyki muzycznej, utrwalonej w zapisach proveniencji odmiennej nie tylko pod względem topografii, ale i nacechowania konfesyjnego (Dietrich zaliczany jest do grona niemieckich kompozytorów zasłużonych w adaptowaniu polifonii do nabożeństw protestanckich, natomiast wspomniany wyżej Kromer był aktywny w kręgach kontrreformacji, m.in. przy romanizacji liturgii według postulatów soboru trydenckiego⁶⁸). Na koniec warto może

61 Dla uzupełnienia porównań wypada tu wspomnieć o ustaleniu Leszczyńskiej, że większość grupy hymnów z zaginionej księgi chórowej stanowiły właśnie hymny nieszporne; jest tam też cykl magnifikatów związanych z tą częścią oficjum (zob. przyp. 25).

62 *Novum opus musicum*, książka tenora f. [A_{II}]r. Ten wątek warto dopełnić informacją, że na początku lat czterdziestych XVI w. Dietrich wykładał na uniwersytecie w Wittenberdze i miał kontakty z kręgiem protestanckich humanistów. Wcześniej był w pewnych okresach życia związany z katedrą w Konstancji, tu zdobył muzyczne wykształcenie i przez pewien czas prowadził w szkole katedralnej edukację chłopców-śpiewaków.

63 „Ex Bibliotheca Rsmi Mart [...] Epi [...] P [...] donatus”; tu znajduje się też wzmiankowana wcześniej data „1589” (zgodna z rokiem śmierci Kromera), por.: A. Chybiński, *Opis rękopisu*, s. 1; Z.M. Szwejkowski, „Rozkwit wielogłosowości”, s. 146.

64 A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 43.

65 Przypisanie biskupowi własności tej kolekcji mogłoby zachęcać do stawiania kolejnych pytań, np. czy utrwalona w niej polifonia nie była dziełem samego Kromera, bowiem w jego bogatym piśmarstwie są też teksty o muzyce, m.in. traktat o muzyce figuralnej, zob.: Marcin Kromer, *Musicae elementa*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C, Tractatus de Musica).

66 Z opisu Chybińskiego wynika, że manuskrypt nie zawierał żadnych atrybucji autorskich, nie jest zatem możliwe ustalenie ewentualnych konkordancji dla zaginionej kolekcji czy stwierdzenie jej unikatowości.

67 A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zieleńskiego”, s. 51 (autorka wysuwa takie przypuszczenie na podstawie kilku utworów z kolekcji oraz biografii Kromera).

68 W kontekście podjętego tu wątku liturgii pasyjnej można wspomnieć o odnotowywanym przez historyków fakcie zamieszczenia „pasji z nutami” w *Agendzie* (księdze rytualnej) z 1574 r., przygotowanej przez Kromera na fali zmian posoborowych i stanowiącej wzór dla kolejnych agend, w tym edycji Hieronima Powodowskiego z 1591 r. (tu monodia chorałowa została nawet wzbogacona dwoma czterogłosowymi motetami pasyjnymi Jacoba Gallusa) czy jeszcze późniejszego *Rytuału Piotrkowskiego*. Warto też może napomknąć o pewnej powściągliwości przy wycofywaniu śpiewów lokalnego rytu pasyjnego, co wyrażano w zezwoleniu, by wykonywać je „privato cantu”. Więcej na ten temat zob.: Marcin Fidos, „Motety pasyjne Jacobusa Gallusa (Handla) w *Agendzie* Hieronima Powodowskiego”, *Przegląd Muzykologiczny* 9 (2013), s. 38–42, 44, 49.

jeszcze podkreślić, że śpiewy ciemnej jutrzni i godzinek pasyjnych miały swoistą dźwiękową dramaturgię, budowaną przez przemienność obsady⁶⁹, a w niektórych ośrodkach również języka⁷⁰; *Rumpel Metten* i *Duma* jako utwory prawdopodobnie instrumentalne mogły być tej dramaturgii specyficznym dopełnieniem.

Oczywistą zasadą w badaniach muzyki dawnej są powroty do źródeł wykorzystanych już wcześniej, gdy na podstawie nowych konkordancji czy wcześniej niedostrzeżonego kontekstu pojawia się możliwość innej interpretacji zabytku. Wyżej przedstawione uwagi na temat *Dumy* mają na celu uzupełnienie dotychczasowych o niej opinii hipotezą o religijnej funkcji tego utworu, co nie obniża poziomu jego zagadkowości, a raczej go podwyższa i zachęca do dalszych studiów i polemik. Postawione w artykule pytanie o przypuszczalny związek utworu z *matutinum tenebrarum* czy z *Horae de Sancta Cruce* można poszerzyć o inne przejawy nabożności pasyjnej, na przykład piątkowe komemoracje męki Pańskiej⁷¹ czy kształtujący się w tym okresie obrzęd drogi krzyżowej⁷². Na zakończenie przywołam jeszcze późniejsze o stulecie i do dziś śpiewane *Gorzkie żale* – „paraliturgiczne nabożeństwo pasyjne” zbudowane „na wzór dawnej jutrzni brewiarzowej [...] z wykorzystaniem istniejących pieśni pasyjnych”⁷³. Powodem zwrócenia uwagi wbrew chronologii na ten obrzęd są dwa jego elementy, opatrzone tytułami kojarzającymi się w ewidentny sposób z pojęciami użytymi tu wyżej do interpretacji *Dumy* – otóż każdą z trzech części *Gorzkich żalów* otwiera *Pobudka*, a w centrum każdej z nich jest *Lament duszy nad cierpiącym Jezusem*⁷⁴.

69 Np. wskazówki w *Breviarium plocense* (Wenecja 1519/1520): „chorus”, „rectores”, „prelati”, „pueri”, zob.: W. Wydra, „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia”, s. 57–59; w druku z 1582 r. (zob. przyp. 49): „kor”, „dzieci pierwsze”, „dzieci drugie”, „kapłan”, „kantor”, zob.: *ibid.*, s. 61 i nast.; zob. też: J. Surzyński, *Polskie pieśni kościoła katolickiego*, s. 86–89. Zmienną obsadę miały też godzinki z zaginionej księgi chórowej – z opisu Chybińskiego, zinterpretowanego krytycznie przez Leszczyńską wynika, że „dwie pierwsze strofy śpiewał cantus, dwie następne – bas, dwie kolejne – alt, a dwie ostatnie – alt z tenorem”, zob.: A. Leszczyńska, „Dzieło Mikołaja Zielenieckiego”, s. 49–50.

70 Po zwrotkach hymnów *in latino* wstawiano na zasadzie tropowania teksty *in lingua vulgari* (W. Wydra, „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia”, s. 58 i nast.); praktyka znana nie tylko w Polsce (*ibid.*, s. 54 z powołaniem na Wilhelma Bäumkera i Philippa Wäckernagela: „Podobne wielkoczwartkowe nabożeństwo z tymi samymi śpiewami w języku narodowym było znane w tym czasie na terenie Niemiec”).

71 Zob.: Elżbieta Zwolińska, „Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina”, *Muzyka* 63 (2018) nr 3, s. 22.

72 Józef Kopeć, „Droga krzyżowa”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1985, szp. 218.

73 Marian Bańbuła, Bolesław Bartkowski, „Gorzkie żale”, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, szp. 1309, 1310.

74 W tym *Lamencie* melodia wykazuje niewątpliwe pokrewieństwo ze śpiewem z łacińskich improperiów.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim (XVI wiek) – „Duma” na 4 instrumenty*, wyd. Maria Szczepańska, Tadeusz Ochlewski. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1930, Kraków: PWM, ²1964, ³1978 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).
- Apel, Willi. *Die Notation der Polyphonen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962.
- Bañbula, Marian, Bolesław Bartkowski. „Gorzkie żale”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 5, 1309–1311. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1989.
- [Baranowski, Ignacy T.]. *Wykaz inwentarzewy rękopisów biblioteki Ord. Hr. Krasieńskich, nieobjętych Katalogiem Fr. Pułaskiego [...]*. Warszawa: [bez wyd.], 1915.
- Bartkowski, Bolesław. „Impropria”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 7, 100–101. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1997.
- Chomiński, Józef M., Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Pieśń*. Kraków: PWM, 1974 (= Formy muzyczne 3).
- Chomiński, Józef M., Zofia Lissa. *Historia muzyki powszechnej*. T. 1. Kraków: PWM, 1956.
- Czepiel, Tomasz M.M. *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c.1543–1600*. New York–London: Garland, 1996.
- Danielski, Wojciech. „Ciemna jutrznia”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 3, 467–468. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1985.
- Fidos, Marcin. „Motety pasyjne Jacobusa Gallusa (Handla) w Agendzie Hieronima Powodowskiego”. *Przegląd Muzykologiczny* 9 (2013): 35–74.
- Hernas, Czesław. „Czahrowski Adam”. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Czesław Hernas. T. 1, 157. Warszawa: PWN, 1986.
- Hernas, Czesław. „Hejnał”. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Czesław Hernas. T. 1, 341. Warszawa: PWN, 1986.
- Jasiński, Tomasz. *Polska barokowa retoryka muzyczna*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006.
- Konieczny, Mariusz. „Wielki Czwartek”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 20, 506–507. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2014.
- Kopeć, Józef. „Droga krzyżowa”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 4, 215–221. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1985.
- Kopeć, Józef. „Godzinki”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 5, 1238–1241. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1989.
- Korolko, Mirosław. „Charakterystyka religijnych i literackich form staropolskiej pieśni pasyjnej”. W: *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, opr. muz. Jan Węcowski, 19–41. Warszawa: Pax, 1977.
- Leszczyńska, Agnieszka. „Dzieło Mikołaja Zielińskiego i zaginiony rękopis 4713 z Biblioteki Ordynacji Krasieńskich: spojrzenie na dwa staropolskie źródła z perspektywy liturgicznej”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 11 (2013): 37–52.
- Marcin Kromer. Musicae elementa*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria C, Tractatus de Musica).
- Morawska, Katarzyna. *Renesans 1500–1600*. Warszawa: Sutkowski Edition, [1994] (= Historia Muzyki Polskiej 2).
- Music of the Polish Renaissance*, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa. Kraków: PWM, 1955.
- Nizioł, Krystyna. „Duma”. W: *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 6, 174. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.

- Piekarski, Michał. *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*. Warszawa: Instytut Historii Nauki PAN, 2017.
- Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, opr. muz. Jan Węcowski. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1977.
- Renesans*, red. Piotr Poźniak. Kraków: PWM, 1994 (= Musica Antiqua Polonica 6).
- Sachs, Kurt. *Handbuch der Instrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930.
- Sierotwiński, Stanisław. *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum, 1986.
- Stachelin, Martin. „Zur *Rumpelmette* von Sixt Dietrich”. W: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, red. Axel Beer, Kristine Pfarr, Wolfgang Ruff, 1303–1313. Tutzing: Hans Schneider, 1997.
- Straszewicz, Marzenna. „Kołatka kościelna”. W: *Encyklopedia Katolicka*. T. 9, 410–411. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002.
- Surzyński, Józef. *Polskie pieśni kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*. Poznań: J. Leitgeber, 1891.
- Szweykowski, Zygmunt M. „Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku”. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 1, 79–156. Kraków: PWM, 1958.
- Ślęk, Ludwika, Ireneusz Opacki. „Duma”. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Czesław Hernas. T. 1, 215–216. Warszawa: PWN, 1986.
- Wieczorek, Ryszard J., Michał Wysocki. „*Lamentationes* Wacława z Szamotuł: fragmenty brakujących głosów odnalezione w Gnieźnie”. *Muzyka* 62, nr 2 (2017): 3–20.
- Wydra, Wiesław. „Wielkoczwartkowa ciemna jutrznia z Płocka (1520) i średniowieczna grupa tropowa *Chwała Tobie Chryste, jenześ cierpiał*”. W: Wiesław Wydra, *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*, 53–68. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2003.
- Zwolińska, Elżbieta. „*Sonum campanarum imitando?* Zur Krakauer Motettenrepertoire in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts”. W: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, red. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch, 687–694. Sinzig: Studio, 2002.
- Zwolińska, Elżbieta. „Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina”. *Muzyka* 63, nr 3 (2018): 3–41.

ON THE SUPPOSED LINK BETWEEN AN ANONYMOUS SIXTEENTH-CENTURY
DUMA AND THE LITURGY OF THE PASSION

This article discusses an anonymous work titled *Duma* originally included in a sixteenth-century handwritten choirbook from the Krasieński Library in Warsaw (shelf mark 4173 or 4713). That source, which comprised sacred polyphony in Latin, was lost during the Second World War. The *Duma*, however, survived, thanks to an edition published in 1930 (in the series Early Polish Music Edition – Éditions de Musique Polonaise Ancienne, fasc. 8). Entered in the manuscript source without a text, it was singled out for publication as an early example of instrumental ensemble music in Poland. After the war, it was also published in a vocal version as a secular battle chanson and supplemented with a period text selected at the editors' discretion.

In this article, we examine what connection this enigmatic work might have to the liturgy, given that it was included in a volume of exclusively sacred material. Taking some stylistic features of the *Duma* as a point of departure, the author compared it to the (also textless) four-part *Rumpelmette* by Sixtus Dietrich, correlated with a hymn to be sung during the *matutinum tenebrarum*. The similarity between these works is evident in the area of composition technique, e.g. the use of *redictae* figures and illustrative elements (*imitatio tubarum* and *timpanarum*). The differences concern the texture (for instance, the top part is prominent in the *Duma*). Despite these differences, it is possible that both pieces reflect a similar musical practice evidenced in sources of varying provenance. Hence the author supplements earlier opinions regarding the *Duma* with a hypothesis concerning its links to the liturgy of Holy Week or some other Passiontide service (such as the *Horae de Sancta Cruce*).

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Biblioteka Krasieńskich / Krasieński Library, muzyka XVI wieku / 16th-century music, muzyka polska / Polish music, *Duma*, Sixtus Dietrich, liturgia Wielkiego Tygodnia / liturgy of Holy Week

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

Monografia projektu HERA „Sound Memories”

Antonio Chemotti

***The Hymnbook of Valentin Triller (Wrocław 1555).
Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia***

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
