

TOMASZ JASIŃSKI

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

REKONSTRUKCJA WARSTWY SŁOWNEJ
PIEŚNI *SŁUCHAJ, CO ŻYWO* ZAPISANEJ
W TABULATURZE ORGANOWEJ Z KROŻ

W niedawno opublikowanym tomie serii „Fontes Musicae in Polonia” ukazała się w postaci faksymilowej siedemnastowieczna tabulatura z Kroż¹ – zabytek niezwykle interesujący, jednocześnie cenny z punktu widzenia historii muzyki polskiej, zawierający bowiem kompozycje organowe Adama z Wągrowca. Ponieważ duża część zawartości tego rękopisu doczekała się już transkrypcji wydanych w dwóch publikacjach², to autorzy faksymilowej edycji kroskiego rękopisu zamieścili transkrypcje jedynie dwóch anonimowych ricercarów³, jako tych pozycji, które spośród pozostałych niewydanych dotąd w transkrypcjach utworów warto udostępnić we współczesnym zapisie nutowym.

Wśród nietranskrybowanych do tej pory utworów zawartych w litewskim zabytku chyba zupełnie niezauważona pozostała krótka kompozycja wokalna, którą z kilku względów warto opublikować w transkrypcji i poddać rekonstrukcji. Jest to anonimowa pieśń trzygłosowa z incipitem tekstowym: „Słuchaj, co żywo”⁴. Utwór zapisany został notacją wokalną, podobnie jak wiele innych dzieł pomieszczonych w żmudzkiem rękopisie.

Kompozycja zanotowana jest bez tekstu słownego, zawiera jedynie przy najwyższym głosie wspomniany incipit słowny (zob. il. 1a i 1b). Poszczególne głosy zapisane zostały w układzie pionowym, jeden nad drugim. Nie stanowią one jednak

1 Tabulatura z Kroż opatrzona została przez wydawców tytułem *Liber Organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, wyd. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė, Warszawa 2017 (= Fontes Musicae in Polonia, B/2).

2 Zob.: Adam z Wągrowca SOCist († 1629), *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms LF-Vn 105–67)*, wyd. Irena Bieńkowska, Mirosław Perz, Warszawa 1999; *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika. Lithuanian Keyboard Music of the Seventeenth Century*, wyd. Jūratė Trilupaitienė, Wilno 2004.

3 Są to: *Ricercata Quarti Toni* i *Ricercata Tertij Toni*, zob.: *Liber Organistarum*, s. XXXV–XLI.

4 *Liber Organistarum*, s. 118–119.

wewnętrznie zsynchronizowanego spartu, gdyż dźwięki, które mają tworzyć ze sobą współbrzmienia, często rozmiągają się w pionie. Jak widzimy na załączonej ilustracji, swoistą korektą rytmiczno-harmonicznego uporządkowania przebiegu kompozycji są przeciągnięte *ex post* kreski taktowe: ośmiokrotnie stawiane w odstępnie jednej *brevis*, dwukrotnie w odstępnie trzech *semibreves*. Kolejność czynności w tym wypadku przedstawiała się więc tak, że najpierw kopista wpisał głosy kompozycji dość prowizorycznie, a potem na zapis ten zostały naniesione kreski taktowe (przez tegoż kopistę albo przez kogoś innego⁵), które wizualnie korygują niezgodności zachodzące w pionie. Głos górny zanotowany jest w kluczu wiolinowym (G₂), głos środkowy – w kluczu sopranowym (C₁), głos najniższy – w kluczu tenorowym (C₄). Przy kluczach figurują jeden bemol i znak ♩ *alla breve*. Całość, mimo że w układzie synchronicznym daleka od precyzji, zapisana jest czytelnie i zasadniczo nie nastęcza trudności transkrypcyjnych.

Kluczową kwestią przy odtworzeniu pełnego kształtu kompozycji, tj. uwzględniającego warstwę słowną utworu, było zidentyfikowanie tekstu o incipicie „Słuchaj, co żywo”. Nie jest to, jakby na pierwszy rzut oka mogło się wydawać, Psalm 49. *Słuchaj, słuchaj, co żywo! Wszystkie ziemskie kraje*, lecz tekst pieśni *O Przyjściu Chrystusowym na Sąd* zaczynającej się od słów: „Słuchaj, co żywo, sądu straszliwego”, opublikowanej w osiemnastowiecznym *Nowo wydany Kancjonał Pruskim* Krzysztofa Haberkanta⁶, mieszczącym w sobie pieśni bez zapisu nutowego. W obu znanych mi wydaniach królewieckiego kancjonału tekst pieśni *Słuchaj, co żywo* opublikowany został w identycznych postaciach.

- 5 Bardziej prawdopodobne, że owe dodane, najczęściej zakrzywione, kreski taktowe naniesione zostały jakiś czas po wpisaniu utworu, bo spotykamy je wielokrotnie przy innych kompozycjach kroskiego zabytku, zob.: *Liber Organistarum*, s. 44, 67, 70, 79, 149, 156, 178, 180.
- 6 Zob.: Krzysztof Haberkant, *Nowo wydany Kancjonał Pruski, Zawierający w sobie Wybor Pieśni Starych i Nowych, W ziemi Pruskiej i Brandenburskiej zwyczajnych, Z sentencją albo Wierszem Pisma s. nad każdą Pieśnią, Z gorliwymi Modlitwami Kościelnymi, pospolitymi i osobliwymi, wszystkim w obec służącymi, A oraz też Z potrzebnymi Reiestrami, i Przedmową nauziącą* [dalej *Kancjonał Pruski*], Królewiec 1741: Jan Henryk Hartung, s. 20–22, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/91645/edition/85236/content>, dostęp 10 IV 2020; późniejsze wydanie: Królewiec 1772, s. 22–24, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/400966/edition/420672/content>, dostęp 10 IV 2020 i <https://polona.pl/item/nowo-wydany-kancjonał-pruski-zawierający-w-sobie-wybor-piesni-starych-i-nowych-w-ziemi,Njk>, dostęp 10 IV 2020. Na tekst „Słuchaj, co żywo, sądu straszliwego” natrafiłem w kancjonał Haberkanta przy pracy nad zawartością rękopisu pieśniewego gdańskiej proveniencji z 1765 r., zob.: Tomasz Jasiński, „Staropolskie pieśni nabożne z basso continuo. Zapisane w Gdańsku roku 1765”, *Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska, Sectio L, Artes* 13 (2015) nr 2, s. 96–97. Z pewnością *Kancjonał Pruski* nie jest pierwszym chronologicznie źródłem zawierającym tekst pieśni *Słuchaj, co żywo* (bez wątplenia należącej do „Pieśni Starych” królewieckiej edycji), ale, niestety, nie natknąłem się nań w żadnym ze znanych mi szesnasto- i siedemnastowiecznych protestanckich oraz katolickich katechizmów i kancjonałów (m.in.: Piotra Artomiusza, Stanisława Serafina Jagodyńskiego, Krzysztofa Kraińskiego, Macieja Rybińskiego, Jana Seklucjana, Stanisława Sudrowskiego, Jana Turnowskiego).

The image shows a page of handwritten musical notation. The top two systems consist of four staves each, with various rhythmic values and accidentals. The bottom system consists of three staves, with the first staff containing the handwritten text "Słuchaj co żywo" written in a cursive hand. The notation is a lute tablature, using letters and numbers to represent fret positions on the strings.

Il. 1a. Tabulatura z Kroź, końcowy fragment *Ricercata 4*. Toni Adama z Wągrowca (dwa górne systemy) i anonimowa pieśń *Słuchaj, co żywo* (system dolny), reprodukcja za: *Liber Organistarum*, s. 118



Il. 1b. Ibid., anonimowa pieśń *Słuchaj, co żywo* (system dolny), reprodukcja za: *Liber Organistarum*, s. 119

Pieśń, mająca także odpowiednik niemiecki (w kancjonale podany jest jego incipit: „Hör, was da lebt”), liczy czternaście strof. Przytaczamy ją w oryginalnym zapisie językowym, wraz z dwiema towarzyszącymi pieśni objaśniającymi głosami (oznaczonymi, jak w kancjonale, gwiazdeczkami i mniejszą czcionką) oraz końcowymi znakami repetycyjnymi, wskazującymi na powtórzenie ostatniej, sześciosylabowej części strofy:

O Przyjściu Chrystusowym na Sąd

Hör, was da lebt

[1.] Słuchaj, co żywo, sądu straszliwego,
który od BOga jest sprawiedliwego,
na te niskości przez Syna zesłany,
nas przestrzegając, wierne Chrześciany,
wierne Chrześciany.

2. Żebyśmy byli na sąd gotowemi,
starzy i młodzi, żywi z umarłemi,
przed którym wszyscy musimy się stawić,
z życia naszego potrzeba się sprawić :/:

3. Już się czas kończy, gdyż się wypełniają
JEzusa słowa, które wiecznie trwają:
Niebo i Ziemia, wszystko to poginie;
nauka Pańska nigdy nie przemienie :/:

4. Już cuda wielkie na świecie widzimy,
przećię się naszym grzechem nie brzydzimy,
choć i zamki, miasta i Kościoły,
obracają się w pierzyste popioły :/:

5. Już głód z powietrzem, ustawiczne wojny,
po wszystkim świecie naród ludzki zbrojny;
z czego się pewnie spodziewać potrzeba,
tylko Sędziego straszliwego z nieba :/:

6. Który nas sądzić sprawiedliwie będzie,
Który w obłokach straszliwie zasiędzie:
Odda nagrodę niebieską dobremu;
odda i piekło (ach biada!) grzesznemu :/:

7. Coż w ten czas rzeczesz, grzeszniku stracony!
gdy ogniem wiecznym będziesz utrapiony?
Uyrzysz tam ogień, i straszliwe czarty,
z ktoremi masz być na wieki zawarty :/:

8. Nie wykupisz się, ani się wyprosisz,
choć się coraz w dostatkach wynosisz:
Łakome zbiory* nie pomogą tobie,
duszy twej w piekle ani ciała w grobie :/:

*Łakome zbiory, t. i. dobra przez chciwość zebrane.

9. Radbyś na ten czas szczerze pokutował,
za twoie grzechy, abyś się ratował;
Miałeś dość czasu, ach niestetyz tobie!
sam się osądźisz w twej ostatniej dobie :/:

10. Ach! iak na ten czas strach wielki przystąpi,
kiedy się ziemia pod tobą rozstąpi,
gdy piekło na cię rozdziewi paszczękę:
Ach! iakoż tam iść w tak straszną mękę :/:

11. Ani cię matka Boża* nie obroni,
ani też świętych przyczyna zasłoni,
we mgnieniu oka prętko się sąd stanie,
broń nas od niego Jezu Chryste Panie :/:

*Matka Boża, t. i. ani rodzicielka, ani ieden święty.

12. Z kądby tey mocy matka twa nabyła,
ażeby z piekła nas wyprowadziła?
Gdyż żaden święty z piekła nie wybawia,
Iedno sam JEZUS nieba nas nabawia :/:

13. A wy zaś, co się dobrze sprawuiecie,
o iaką wy tam radość uczuiecie,
gdy Sędzia każe do Krolestwa swego:
Podźcie zażywać pokoiu wiecznego :/:

14. O to cię prosim, Jezu dobrotliwy!
 byśmy nie przyszli na sąd twój gniewliwy,
 racz nas łaskawie więc przyjąć, do siebie,
 będziem cię chwalić z aniołami w niebie !:

Wiersz wykazuje pełną korelację z opracowaniem muzycznym. Nie ma żadnych wątpliwości, że w kroskim manuskrypcie mamy ujęcie tekstu słownego pieśni *O Przyjściu Chrystusowym na Sąd*. Jedyna różnica w stosunku do tekstu z *Kancjonatu Pruskiego* polega na tym, że w tej jego wersji, która bezsprzecznie funkcjonowała z utrwalonym w tabulaturze przekazem nutowym, nie ma powtórzenia ostatnich słów strofy („wierne Chrześcijany” i sześciosylabowe cząstki w pozostałych strofach pieśni)⁷, co naturalnie w niczym nie podważa ewidentnego związku między tekstem pomieszczonym w kancjonale a strukturą muzyczną zapisaną w tabulaturze. W przedstawionej transkrypcji (zob. przykł. 1) pieśń prezentujemy z zamianą klucza sopranowego na klucz wiolinowy (głos II), klucza tenorowego – na klucz basowy (głos III), nadając nazwy poszczególnym głosom: Cantus I, Cantus II, Bassus. Kreski taktowe stawiamy regularnie w odstępach jednej *semibrevis*, zachowując oryginalne wartości nutowe⁸.

Przykł. 1. Pieśń *Sluchaj, co żywo*, transkrypcja i rekonstrukcja warstwy słownej

[Cantus I] Słu - chaj, co ży - wo co ży - wo ży - wo, są - du

[Cantus II] Słu - chaj, co ży - wo, są - du

[Bassus] Słu - chaj, co ży - wo są - du

7 W melodii pieśni *Sluchaj, co żywo, sądu straszliwego*, którą odnalazłem we wspomnianym gdańskim rękopisie (zob. T. Jasiński, „Staropolskie pieśni nabożne”, s. 96–97), powtórzenie słów „wierne Chrześcijany” jest nieodzowne, co bynajmniej nie oznacza, że tekst tej pieśni nie mógł funkcjonować także z inną jeszcze melodią, niewymagającą owego powtórzenia, ani – tym bardziej – takiej sytuacji, by w kompozycji wielogłosowej twórca miał być zobligowany do uwzględnienia repetycji istniejącej w modelu jednogłosowym.

8 Nieliczne korekty w stosunku do zapisu źródłowego są następujące: umieszczenie krzyżyków przed nutą zamiast pod nutą (t. 6, Cantus II, przed 2; t. 7, Bassus, przed 2; t. 21, Cantus II, przed 1), zamiana krzyżyka na kasownik (t. 22, Cantus I, przed 1), zamiana krzyżyka na kasownik i umieszczenie go przed nutą zamiast pod nutą (t. 20, Cantus I, przed 1), usunięcie krzyżyka (t. 11, Cantus II, pod 1), przesunięcie krzyżyka do następnej nuty (Cantus II, z t. 16, przed 3, do t. 17, przed 1); w nawiasach kwadratowych umieszczono akcydencje i nuty, których w źródle brak. Pisownia słów pierwszej strofy została uwspółcześniona.

5

[C I] 

[C II] 

[B] 

10

[C I] 

[C II] 

[B] 

14

[C I] 

[C II] 

[B] 

18

[C I] 

[C II] 

[B] 

Zakresy poszczególnych głosów (Cantus I: a^1-g^2 , Cantus II: d^1-c^2 , Bassus: $c-es^1$) i dość częste rozwarstwienie układu fakturalnego na dwa głosy górne i głos dolny ukazują typ dyspozycji, w której dochodzi do polaryzacji dwóch sopranów i basu (np. t. 4, 6–8, 13–14, 20–21). Choć dominuje faktura homorytmiczna bądź quasi-homorytmiczna, to znaczący udział w kształtowaniu formy kompozycji mają także partie imitacyjne: imitacja inicjalna w t. 1–3 („Słuchaj, co żywo”) oraz imitacja w t. 11–14 („na te niskości”). Utwór utrzymany jest w modus *g-doryckim* plągalnym. Tok rytmiczny niemal w pełni respektuje prozodię tekstu, co zdaje się przesądzać o tym, iż utwór nie jest kontrafakturą, lecz kompozycją oryginalną. Forma pieśni ma budowę czteroodcinkową (t. 1–6, 6–11, 11–17, 17–22), rozczłonkowaną wyraźnymi cezurami kadencyjnymi, ściśle odwzorowującą strukturę wiersza. Od strony tonalno-harmonicznej i pod względem melodyki pieśń reprezentuje styl polifonii późnego renesansu.

Przy kompozycjach anonimowych często – na podstawie rozmaitych obserwacji albo poczynionych ustaleń (np. heurystycznych, analitycznych, komparatystycznych) – otwiera się pole do dyskusji nad kwestią autorstwa. I tak też jest w wypadku *Słuchaj, co żywo*. Pieśń została zapisana między dwoma utworami Adama z Wągrowca: *Ricercata 4. Toni* (pozycja usytuowana przed pieśnią) i kompozycją zatytułowaną *Pro Organo* (utwór zanotowany po pieśni)⁹. Fakt ten, sam w sobie, nie pozwala na wysunięcie jakichkolwiek hipotez w kwestii autorstwa, choć mimo wszystko daje jednak pewien punkt zaczepienia i skłania do dociekań. Gdy wszakże, w powiązaniu z taką lokalizacją pieśni, uwzględnimy i to, że wstępna imitacja w *Słuchaj, co żywo* wykazuje bardzo silne pokrewieństwo z początkami dwóch innych utworów Adama z Wągrowca (notabene także utrwalonych w tym samym rękopisie), mianowicie *Fantasia super secundum tonum*¹⁰ i *Ricercata secundi toni*¹¹, to przypuszczenie, że pieśń – podobnie jak oba wymienione utwory, również utrzymana w modus *g-doryckim* plągalnym – mogła być dziełem ks. Adama, nabiera pewnych podstaw.

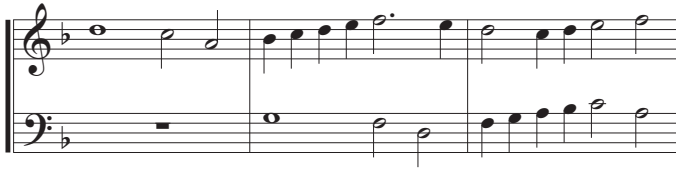
Uwagę zwraca najpierw zbieżność wstępnej imitacji pieśni (zob. przykł. 1, Cantus I i Cantus II, t. 1–3) z początkiem *Fantasia super secundum tonum* (zob. przykł. 2). W obu porównywanych fragmentach podstawą imitacji staje się identyczna struktura rytmiczno-melodyczna, naśladowana w takim samym interwale (kwinta dolna) i w takim samym odstępnie (głos naśladowujący wchodzi po trzech dźwiękach), przy zachowaniu identycznej kolejności wprowadzania głosów (najpierw głos górny, potem głos niższy).

9 Zob.: *Liber Organistarum*, s. 114–121.

10 Ibid., s. 158; Adam z Wągrowca, *Utwory organowe*, s. 56; *Klavyriné XVII amžiaus*, s. 60.

11 Zob.: *Liber Organistarum*, s. 176; Adam z Wągrowca, *Utwory organowe*, s. 35; *Klavyriné XVII amžiaus*, s. 83.

Przykł. 2. Adam z Wągrowca, *Fantasia super secundum tonum*, t. 1–3



W *Ricercata secundi toni* (zob. przykł. 3) imitowana jest identyczna struktura meliczna, w swoim rytmiczno-melodycznym kształcie rozszerzona jedynie przez repetycję pierwszego dźwięku, a głos naśladowujący zachowuje relację charakterystyczną dla imitacji z poprzedniego utworu (zob. przykł. 2). Warto też zauważyć, że w cytowanym fragmencie głos górny wznosi się na tle głosu dolnego do dźwięku f^2 i rozwija taki sam zwrot meliczny jak Cantus I w pieśni *Słuchaj, co żywo* (por. przykł. 1, t. 4–6), tj. $f^2-e^2-d^2-cis^2-d^2$, zawierający klauzulę sopranową na piątym stopniu skali.

Przykł. 3. Adam z Wągrowca, *Ricercata secundi toni*, t. 1–4



Wskazane podobieństwa czy wręcz zbieżności nie są oczywiście na tyle dobitne, głębokie, byśmy mogli posunąć się do atrybucji i przypisać *Słuchaj, co żywo* Adamowi z Wągrowca, zwłaszcza że gdyby odnieść pozostałe fragmenty pieśni do zjawisk występujących w całej jego twórczości organowej, na plan pierwszy wyszłyby różnice. Mimo wszystko jednak obydwie okoliczności: usytuowanie pieśni pomiędzy dwiema kompozycjami Adama z Wągrowca oraz podobieństwa imitacji inicjalnej pieśni do inicjalnych struktur imitacyjnych dwóch innych utworów organowych tego kompozytora – ponadto także i to, że inskrypcja przed poprzedzającym pieśń *Ricercata 4. Toni* „Księżna Jadama Cla[re] Cistersium Wągrow[ecensis]” mogła teoretycznie odnosić się również do kolejnego utworu (tj. *Słuchaj, co żywo*) – pozwalają przyjąć za prawdopodobne, że pieśń mógł skomponować Adam z Wągrowca.

Niezależnie od tego, czy uda się kiedyś rozwiązać kwestię autorstwa pieśni, trzeba podkreślić, że za sprawą dokonanej rekonstrukcji warstwy tekstowej pieśni *Słuchaj, co żywo* repertuar staropolski wzbogaca się o nieznaną dotąd pozycję muzyki wielogłosowej w języku ojczystym, powiększa zarazem szczupły zasób polskojęzycznych pieśni trzygłosowych.

BIBLIOGRAFIA

- Adam z Wągrowca SOCist († 1629). *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms LT-Vn 105-67)*. Wyd. Irena Bieńkowska, Mirosław Perz. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 1999.
- Jasiński, Tomasz. „Staropolskie pieśni nabożne z basso continuo. Zapisane w Gdańsku roku 1765”. *Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska, Sectio L, Artes* 13, nr 2 (2015): 63–113.
- Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika. Lithuanian Keyboard Music of the Seventeenth Century*. Wyd. Jūratė Trilupaitienė. Wilno: Lietuvos menotyros šaltiniai, 2004.
- Liber Organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*. Wyd. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauškaitė. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2017 (= Fontes Musicae in Polonia, B/2).

RECONSTRUCTING THE TEXT OF THE SONG *ŚLUCHAJ CO ŻYWO*
FROM THE KRAŽIAI ORGAN TABLATURE

Reconstructed in this article is the verbal component of the anonymous three-part song *Śluchaj co żywo* ('Hark with all haste'), found without text in the seventeenth-century organ tablature from Kražiai, which has been published in facsimile form as part of the source edition series 'Fontes Musicae in Polonia' (Warsaw 2017). The song identified as the basis for this piece is *O Przyjściu Chrystusowym na Sąd* ('On Christ's coming to judgment'), with the incipit 'Śluchaj, co żywo, sądu straszliwego' ('Hark with all haste to the terrible judgment'), included in Krzysztof Haberkant's *Nowo wydany Kancjonał Pruski* ('Newly published Prussian songbook') (Königsberg 1741, reissued there in 1772). Apart from presenting a transcription of the song and reconstructing its text, I discuss who could have written this composition, suggesting its potential attribution to Adam of Wągrowiec (d. 1629). Regardless of whether the composer's identity will ever be established, it should be emphasised that thanks to the text reconstruction this previously unknown polyphonic song in the vernacular can now be added to the Old Polish repertoire, thus expanding the rather meagre collection of three-part songs with Polish texts.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / key words: XVII wiek / 17th century, Kroże / Kražiai, tablatura organowa / organ tablature, pieśń *Śluchaj, co żywo* / *Śluchaj, co żywo* (song), Krzysztof Haberkant, *Nowo wydany Kancjonał Pruski*, rekonstrukcja / reconstruction, Adam z Wągrowca / Adam of Wągrowiec

Dr hab. Tomasz Jasiński, prof. UMCS, muzykolog, pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W swoich badaniach naukowych koncentruje się na muzyce dawnej (XVI–XIX w.), ze szczególnym uwzględnieniem twórczości kompozytorskiej epoki baroku.
tomaszjasinski@op.pl