

Marek Bebak

Prośba rekonstrukcji pierwotnego tekstu słownego w koncercie "Mutetta super Nicolai Solemnia" Franciszka Liliusa

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 33 (2), 5-23

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Próba rekonstrukcji pierwotnego tekstu słownego w koncercie *Mutetta super Nicolai Solemnia* Franciszka Liliusa¹

W zbiorze materiałów muzycznych należących niegdyś do luterańskiego kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, a obecnie przechowywanych w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie w tzw. zbiorze Bohna, zachowały się dwa koncerty małogłosowe Franciszka Liliusa: *Exultabit cor meum* (na dwa soprany, bas i organo) o sygnaturze D-B Bohn Ms. Mus. 167 oraz *Laudate Dominum in sanctis eius* (na dwa basy i organo) o sygnaturze D-B Bohn Ms. Mus. 167b, a także jeden koncert wielkoobsadowy: *Mutetta super Nicolai Solemnia* (na dwa soprany, alt, dwa tenory, bas, troje skrzypiec, trzy puzony, violone i *basso continuo*) o sygnaturze D-B Bohn Ms. Mus. 167a, który przetrwał do naszych czasów pod postacią niemieckiej kontrafaktury o incipicie *Kompt laßt uns betrachten*.

Dość nieprecyzyjnym terminem „zbiór Bohna” określa się obecnie kolekcję muzykaliów, która powstała w wyniku połączenia materiałów nutowych pochodzących z różnych wrocławskich kościołów

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/N/HS2/02344. Niniejszy tekst stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego podczas Otwartego Seminarium Doktoranckiego, które odbyło się w Instytucie Muzykologii UJ w dniu 27 maja 2016 roku. Autor składa serdeczne podziękowanie Pani Profesor Zofii Fabiańskiej za cenne uwagi, które wykorzystał w ostatecznej redakcji artykułu.

skasowanych w 1810 roku, głównie św. Elżbiety, św. Marii Magdaleny, św. Bernardyna i św. Krzysztofa, i została skatalogowana przez Emila Bohna – bibliotekarza Stadtsbibliothek we Wrocławiu². W 1945 roku zbiór został skonfiskowany przez armię sowiecką i wywieziony do ZSRR, a następnie, około 1957 roku, przekazany do NRD i zdeponowany w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie, gdzie znajduje się do dziś³.

Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy kolekcja została udostępniona naukowcom, trwają badania dokumentacyjne i proveniencyjne. Muzykolodzy, wykorzystując inskrypcje znajdujące się na kartach rękopisów oraz na podstawie analiz cech skryptorskich, starają się przypisać pojedyncze składki rękopisów i druków do konkretnych kościołów, bowiem Emil Bohn nie dokonał podziału według pierwotnych miejsc przechowywania. W katalogu nie można odnaleźć również szczegółowych opisów źródeł, dlatego jedyną szansą na pogrupowanie rękopisów jest ich żmudne przeglądanie. Przeprowadzone badania proveniencyjne doprowadziły już do pewnych sukcesów. Jeśli chodzi o muzykalia pochodzące z kościoła św. Marii Magdaleny, udało się m.in. ustalić, że za gromadzenie zbioru odpowiedzialny był Michael Büttner – kantor w latach 1634–1662. Identyfikacji tej dokonała Greta Konradt, która zajmowała się twórczością Heinricha Schütza⁴. Z polskich badaczy najdokładniej muzykaliami wrocławskimi zajmowała się dotąd Barbara Przybyszewska-Jarminińska, która postawiła hipotezę dotyczącą głównego skryptora materiałów nutowych pozostałych po bibliotece kościoła św. Marii Magdaleny. Mógł nim być Bernard Beyer – organista tego kościoła, który w 1655 roku zmienił miejsce pracy i zatrudnił się w kościele św. Elżbiety. To właśnie Beyer, zdaniem polskiej badaczki, skopiował dwa małogłosowe koncerty Franciszka Liliusa – *Exultabit cor*

2 E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890 (nowe wydanie: Hildesheim–New York 1970).

3 Część kolekcji przechowywana jest nadal w Moskwie. O losach całego zbioru i o jego zawartości szczegółowo pisała Barbara Przybyszewska-Jarminińska. Zob. B. Przybyszewska-Jarminińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 133–134. Tam też dalsze odniesienia bibliograficzne.

4 G. Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, „Schütz-Jahrbuch” 19 (1997), s. 21–36.

meum oraz *Laudate Dominum in sanctis eius*⁵. Trzeci koncert zachowany w zbiorze Bohna – *Mutetta super Nicolai Solemnia* – zanotował natomiast wspomniany wcześniej Michael Büttner. Obaj kopiści byli aktywni we Wrocławiu od lat trzydziestych do co najmniej lat pięćdziesiątych XVII wieku, odpisy utworów Liliusa musiały więc powstać jeszcze za życia kompozytora. W skład kolekcji Bohna, poza trzema koncertami Liliusa, wchodzi także utwory innych kompozytorów związanych z Rzeczpospolitą, w tym Waclawa z Szamotuł, Marcina Leopolda, Marca Scacchiego, Adama Jarzębskiego oraz M[arcina] M[ielczewskiego]⁶. Rękopisy utworów wspomnianych twórców, zdaniami Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, pochodzą prawdopodobnie z lat pięćdziesiątych XVII wieku – można zatem przyjąć, że koncerty Liliusa także funkcjonowały we Wrocławiu w tym okresie.

Niestety, obecnie nie można na podstawie rękopisów wrocławskich odtworzyć oryginalnego kształtu kompozycji Liliusa powstałych dla kościoła rzymskokatolickiego, na co wpływ mają trzy zasadnicze przyczyny. Po pierwsze, kopiści wrocławscy często modyfikowali przepisywane przez siebie utwory poprzez dopisywanie lub przekomponowywanie ich fragmentów, dodawali także do istniejących dzieł sinfonie i ritornele⁷. Po drugie, koncert zatytułowany *Mutetta super Nicolai Solemnia* przetrwał do naszych czasów w postaci niemieckiej kontrafaktury. Można jedynie przypuszczać, że pierwotnie kompozycja wykonywana była w liturgiczne wspomnienie św. Mikołaja biskupa, które przypada 6 grudnia, z oryginalnym tekstem łacińskim – fragmentem hymnu *Nicolai solemnia*. Po trzecie, rękopis, w którym zanotowano omawianą kompozycję, zachował się w stanie niekompletnym.

-
- 5 „Być może to właśnie Bernhard Beyer rozpoczął przepisywanie kompozycji muzyków działających w Rzeczypospolitej – kapelmistrza Władysława IV i Jana Kazimierza Marco Scacchiego oraz kapelmistrza wokalnie-instrumentalnego zespołu w katedrze wawelskiej Franciszka Liliusa”. Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, dz. cyt., s. 145–146.
 - 6 Kompozycje przekazane anonimowo z monogramem M.M. Barbara Przybyszewska-Jarmińska przypisała Marcinowi Mielczewskiemu na podstawie szczegółowych badań źródłowych. Zob. tamże, s. 134–138.
 - 7 M. Jarosiewicz, Magnificat a 8 voci e 2 violini *Giovanniego Rovetty we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny*, „De Musica” 2008, z. XIV (*Nuove Pagine* 3), [online] http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/jarosiewicz_nuove_pagine_3%281%29.pdf [dostęp: 07.03.2017].

Z problemem innej niemieckiej kontrafaktury zachowanej w zbiorze Bohna zmierzyła się Barbara Przybyszewska-Jarminińska, która próbowała przywrócić pierwotny kształt koncertu wielkoobsadowego *Ave florum flos Hyacinthe Marcina Mielczewskiego*⁸. W utworze tym, podobnie jak w *Mutetta super Nicolai Solemnia* Franciszka Liliusa, podłożony został nowy, niemiecki tekst, dzięki któremu utwór mógł być wykonywany podczas nabożeństw luterańskich. Rekonstrukcja oryginalnej wersji kompozycji Mielczewskiego okazała się jednak zadaniem niezwykle trudnym, ponieważ nie udało się ustalić, czy oryginalny tekst łaciński, czyli antyfona o św. Jacku, został w całości opracowany muzycznie przez kompozytora, czy wykorzystany został tylko jego fragment (albo tekst został rozbudowany). Nie było także jasne, w jaki sposób tekst słowny był pierwotnie podłożony pod nutami oraz czy wymagał wprowadzenia przez skryptora zmian rytmicznych, umożliwiających odpowiednie rozłożenie akcentów słownych.

Kompozycja Liliusa niesie ze sobą te same problemy, a nawet jej rekonstrukcja wydaje się – w przekonaniu Przybyszewskiej-Jarminińskiej – trudniejsza, gdyż koncert *super Nicolai Solemnia* Liliusa należy do utworów, „których oryginalne teksty są w źródłach wskazane w sposób niekonkretny”⁹. Warto jednak podjąć próbę przywrócenia pierwotnego kształtu kompozycji, tym bardziej, że opinia badaczki jest tylko częściowo zgodna z prawdą. Z tytułu umieszczonego na karcie tytułowej rękopisu wiadomo bowiem, że podstawę tekstową koncertu stanowiła pieśń *Nicolai solemnia*. Co więcej, analiza porównawcza koncertu Liliusa oraz zachowanych anonimowo cztero- i pięciogłosowych przekazów motetu *Nicolai solemnia* ze zbiorów wawelskich (PL-Kk I.7, PL-Kk I.13), staniąteckich (PL-STAb St E, PL-STAb St F) i sandomierskich (PL-SA L 1642 [b]) wykazała, że utwory te mają wspólny materiał melodyczny (zgadza się trzy głosy). W związku z tym istnieje podejrzenie, że zachodzi jedna z dwóch wymienionych niżej sytuacji:

1. Jest bardziej prawdopodobne, że w koncercie Liliusa wykorzystany został materiał prekompozycyjny w postaci czterogłosowej struktury (przy zastosowaniu techniki parodii).

8 B. Przybyszewska-Jarminińska, *Ave florum flos Hyacinthe Marcina Mielczewskiego. Problemy z rekonstrukcją oryginalnego kształtu kompozycji zachowanej z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L – Artes” 1 (2003), s. 109–127.

9 Tamże, s. 126.

2. Jest mniej prawdopodobne, choć możliwe (jeśli weźmiemy pod uwagę datowanie zachowanych źródeł), że czterogłosowy motet z repertuaru rorantystów ze zbiorów wawelskich jest wynikiem przeróbki dokonanej przez skryptora Macieja Arnulfa Miskiewicza, który chciał wprowadzić do repertuaru rorantystów utwór Liliusa poświęcony św. Mikołajowi, znany mu wyłącznie z opracowania w stylu koncertującym. W tym przypadku byłby to zatem kolejny utwór zmodyfikowany na użytek kolegium rorantystów, podobnie jak ośmiogłosowa *Missa Ave Maris Stella* Asprilia Pacellego przerobiona na cztery głosy¹⁰.

Jednak już sam tytuł koncertu znajdujący się w źródle, czyli *Mutetta super Nicolai Solemnia* [podkreślenie autora – M.B.] sugeruje, że oparty on został na materiale prekompozycyjnym, zaczerpniętym wszakże nie z jednogłosowej pieśni *Nicolai solemnia* zanotowanej w czasach Liliusa w różnych kancjonałach, m.in. w śpiewniku *Cornu Copiae* – jak sugerowała Barbara Przybyszewska-Jarmińska¹¹ – lecz z czterogłosowego motetu znanego ze zbiorów wawelskich, w którym wspomniana melodia pieśni umieszczona została w głosie altowym (drugim od góry). W koncercie wykorzystany został bowiem także materiał motywiczy z innych głosów. Autorem czterogłosowego motetu może być sam Franciszek Lilius. Argumentem wzmacniającym tę hipotezę jest fakt, że jeden z przekazów czterogłosowego opracowania motetu ze zbiorów wawelskich został zanotowany w manuskrypcie obok innych utworów Liliusa (zob. rękopis PL-Kk I.13). Do czasu odnalezienia innego, sygnowanego przekazu będzie to jednakże jedynie przypuszczenie.

Na marginesie warto dodać, że utwór poświęcony św. Mikołajowi *Nicolai solemnia* (wykonywany 6 grudnia), a także opracowania trzech innych pieśni o świętych: *Omnium Sanctorum* (1 listopada), *Martine Sancte Pontifex* (11 listopada) oraz *Catherinae Virginis laudes* (25 listopada) zostały wpisane pod koniec XVII lub na

¹⁰ Por. A. Patalas, *Nieznana msza Asprilia Pacellego Ave maris stella. Traktowanie cantus firmus*, „Muzyka” 1994, nr 2, s. 11–26. Artykuł opublikowany został także w angielskiej wersji językowej, zob. też, *The Unknown Missa “Ave maris stella” by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica” 1 (1995), s. 23–50.

¹¹ „[...] podstawą materiałową kompozycji była pieśń *Nicolai solemnia sua prece familia*, znana między innymi z kancjonału *Cornu Copiae*, powstałego za życia Liliusa, stanowiącego niegdyś własność Arcykonfraterni Literackiej przy warszawskiej kolegiacie św. Jana Chrzciciela”. Cyt. za: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem...*, dz. cyt., s. 146.

początku XVIII wieku do kancjonałów benedyktynek w Staniątkach i w Sandomierzu. Kopię sporządzono albo z rękopisów roranczkich datowanych na lata sześćdziesiąte i osiemdziesiąte XVII wieku (o czym może świadczyć m.in. taka sama kolejność zwrotek tekstowych), albo z innego, dzisiaj nieznanego źródła wspólnego dla wszystkich przekazów – być może rękopiśmiennego lub drukowanego kancjonału. Osoba wykonująca kopię dostosowała utwory do możliwości wykonawczych zakonnic: zamieniono kolejność głosek, zmieniono ambitus, a w przypadku kancjonałów staniąteckich – dodano piąty głos oraz partię *basso continuo*. W kancjonale benedyktynek z Sandomierza przechowywanym obecnie w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą L1642[b] zanotowano ponadto utwór *Sacris solemnii* przypisywany Liliusowi na podstawie monogramu F.L. zamieszczonego w niekompletnym rękopisie Kk I.13. Nie możemy zatem całkowicie wykluczyć, że autorem innych anonimowych kompozycji z rękopisu Kk I.13, w tym *Nicolai solemnii*, może być Franciszek Lilius.

PL-Kk I.7 Wawel	PL-Kk I.13 (ok. 1685) Wawel	PL-STab St E (ok. 1705) Staniątki	PL-STab St F (1707) Staniątki	PL-SA L 1642 [b] (1721) Sandomierz
<i>Omnium sanctorum</i> 5-gł. [7/88], kopista: Pękalski (1739–69)	<i>Omnium sanctorum</i> , [13/8], T	<i>Omnium sanctorum</i> , CCATB, org.	<i>Omnium sanctorum</i> , CCCAB, b.c.	
	<i>Martine Sancte Pontifex</i> , [13/9], C	<i>Martine Sancte Pontifex</i> , CCAAB, org.	<i>Martine Sancte Pontifex</i> , CC-CAB, b.c.	<i>Martine Sancte Pontifex</i> , CCCB
	<i>Catherinae Virginis laudes</i> , [13/1], AT	<i>Catherinae Virginis laudes</i> , CCAAB, org.	<i>Catherinae Virginis laudes</i> , CCCAB, b.c.	<i>Catherinae Virginis laudes</i> , CCCB
<i>Nicolai solemnii</i> , [7/94], kopista: Miskiewicz (1664)	<i>Nicolai solemnii</i> , [13/2], A	<i>Nicolai solemnii</i> , CCCAB, org.	<i>Nicolai solemnii</i> , CCCAB, b.c.	<i>Nicolai solemnii</i> , CCCB
	<i>Surrexit Christus hodie</i> , M. Scacchi [13/3], AT			
	<i>Christus iam surrexit</i> , Lilius [13/4], AT			
	<i>Sacris solemnii</i> , F.L. [13/5], CA			<i>Sacris solemnii</i> , CCCB
	<i>Jesu dulcis memoria</i> , F.L. [13/6], CA			

Tabela 1. Porównanie zawartości rękopisów.

Dodatkowym problemem utrudniającym postawienie hipotezy na temat pierwotnego kształtu koncertu *Mutetta super Nicolai Solemnia* jest to, że – jak już wspominałem – rękopis, w którym zanotowano koncert Liliusa, prawdopodobnie jest zdekompletowany. Zachowany głos „Cantus pro Capella” (obok sześciu głosów wokalnych określonych wspólnym mianem „Primo Choro”) sugeruje, że pierwotnie kompozycja przeznaczona była na trzy chóry: dwa wokalne i trzeci instrumentalny, składający się z sześciu instrumentów; jednak na karcie tytułowej nie pojawia się informacja o drugim chórze wokalnym. Być może był on dodawany jedynie w środowisku, w którym utwór został skopionowany, czyli we Wrocławiu. Ów drugi chór, określony w źródle jako „Capella”, pełnił prawdopodobnie funkcję *ripieno*, ale głosy nie były dokładnym powtórzeniem partii chóru pierwszego, na co wskazuje zachowany głos „Cantus pro Capella” – jego linia melodyczna została stworzona z różnych głosów chóru pierwszego. O tym, że chór *ripieno* był jedynie dodatkiem pochodzącym od skryptora, może świadczyć fakt, że nigdzie w rękopisie nie pojawia się informacja o „Choro secundo” lub „Capella”. Pomimo braku głosów jednego chóru, utwór może być bez przeszkód wykonywany wspólnie.

Wobec powyższych faktów należy przyjąć, że choć nieznaną skądinąd kompozycja Liliusa, zachowana unikatowo w zbiorze Bohna, jest niezwykle ciekawym i cennym materiałem dla muzykologów i wykonawców, to jednak jest to jedynie mocno zniekształcona wersja utworu funkcjonującego pierwotnie w zupełnie innym środowisku (katolickim, przypuszczalnie krakowskim), w znacznym stopniu różniąca się od oryginału¹².

Zachowany przekaz kompozycji Liliusa – budowa i tekst słowny

Koncert *Mutetta super Nicolai Solemnia* przeznaczony jest na sześciogłosowy chór wokalny, z którego wydzieleni są soliści – sopran i tenor (nazwani w źródle „voces concertantes”) – oraz zespół instrumentalny

12 W najnowszej edycji krytycznej dzieł wszystkich Franciszka Liliusa zaprezentowałem dwie wersje koncertu *Mutetta super Nicolai Solemnia*. Pierwsza z nich jest wersją źródłową, czyli niemiecką kontrafakturą, w drugiej natomiast zaproponowałem rekonstrukcję pierwotnego tekstu słownego. Szczegóły dotyczące wprowadzonych modyfikacji można odnaleźć w komentarzu źródłowym wspomnianego wydawnictwa. Zob. F. Lilius, *Opera omnia II. Motetti, Concerti, Aria e Toccata*, wyd. M. Bebak, seria «Sub Sole Sarmatiae», red. Z.M. Szwejkowski, A. Patalas, Kraków 2016.

składający się z trójga skrzypiec, trzech puzonów i grupy *continuo* – violone i organów. Utwór obejmuje 168 taktów i zbudowany jest z sześciu zamkniętych kadencjami odcinków skontrastowanych ze sobą pod względem faktury i obsady. Pierwszy odcinek tworzy instrumentalna, dwuczęściowa sinfonia (podział wynika ze zmiany metrum na trójdzielne). Drugi odcinek powierzony został duetowi wokalnemu, trzeci – czterogłosowemu chórowi wokalnemu z towarzyszeniem chóru instrumentalnego, czwarty odcinek tworzy duet wokalny, piąty, koncertujący, wykonywany jest tutti, natomiast szósty – także tutti, przy czym stanowi on opracowanie radosnego „Alleluja” w metrum trójdzielnym. Rekonstruując pierwotny tekst słowny możemy zatem wykorzystać cztery zwrotki tekstu.

Jak wspomniałem, oryginalny tekst łaciński – hymn na cześć św. Mikołaja – został na potrzeby protestantów zastąpiony niemieckim tekstem pietystycznym, mówiącym o Eucharystii, na który składają się różne fragmenty biblijne. W zakresie prozodii nowy tekst był dłuższy od oryginalnego: *Nicolai solemnia* jest regularnym ośmiozłogowcem, natomiast *Kompt laßt uns betrachten...* ma budowę nieregularną – wersy w ramach zwrotki obejmują od ośmiu do dwunastu sylab.

*Kompt, laßt uns betrachten Gottes
Freundlichkeit
nicht verachten die große
Barmherzigkeit,
die Er bewiesen hat an uns
zur jeder Zeit
daß freuet sich die Christenheit.*

*Der uns von Mutterleibe an
erhelt und führt auff rechter Bahn
durchs Wort als seine liebe Gäst,
er allzeit uns beruffen läst.*

*Seinen Tisch den Er zubereitet hat,
schwebt und heisset voll großer
Wunderthat,
Gott selber ist dir Speiß und Tranck,
in Ihm lebt was die Sünde machet
kranck.*

Chodźcie, popatrzmy na Bożą
przychyłość,
nie pogardzajmy wielkim
miłosierdziem,
które nam okazywał
w każdy czas,
by cieszyło się chrześcijaństwo.

Ten, który od urodzenia
chroni nas i prowadzi słuszną drogą
przez słowo jako swych ukochanych gości,
powołuje nas w każdy czas.

Swój stół przygotował,
wznosi się i obiecuje pełen
wielkich cudów,
Bóg sam jest ci pokarmem i napojem,
w nim żyje [to], co grzech czyni
chorym.

*O Gott Herr Himmels und der Erden,
solche Liebe und große Gutthat,
erkennen wir, wir danken Dir.*

O Boże nieba i ziemi,
taką miłość i wielkie dobrodziejstwo
poznajemy, dziękujemy Ci.
(tłum. Katarzyna Jaśtał)

Problemy rekonstrukcji

Dysponujemy zatem obecnie unikatowym przekazem źródłowym koncertu wielkoobsadowego Franciszka Liliusa *Mutetta super Nicolai Solemnia*, jedynym pochodzącym z epoki rękopisem sygnowanym nazwiskiem kompozytora (*Jubilate Deo, Dexteram Domini* oraz *Surrexit Christus hodie* zachowały się albo niekompletnie, albo wyłącznie w odpisach Adolfa Chybińskiego z I połowy XX wieku). Dzięki przekazowi *Mutetta super Nicolai Solemnia* wiemy, w jaki sposób kompozycja funkcjonowała w środowisku protestanckim. Warto jednak podjąć próbę odtworzenia pierwotnego kształtu utworu, tzn. podłożenia oryginalnego łacińskiego tekstu, zaznaczając jednocześnie, że zaproponowane rozwiązania będą jedynie hipotetyczne.

Rozważmy następujące kwestie:

1. Jaki był pierwotny tekst słowny kompozycji?
2. Czy był on wykorzystany w całości, czy tylko fragmentarycznie?
3. Jeśli fragmentarycznie, to które odcinki wybrać do rekonstrukcji?
4. W jaki sposób tekst słowny był podłożony pod nutami?
5. Czy wymagał wprowadzenia przez skryptora zmian rytmicznych umożliwiających odpowiednie rozłożenie akcentów słownych?

Tekst słowny pieśni *Nicolai solemnia* znany był w Rzeczypospolitej przynajmniej od końca XV wieku. Pojawił się np. w *Śpiewniku głogowskim*, później także w różnych drukowanych zbiorach, np. w uchodzącym za najstarszy polski kancjonał katolicki zbiorze *Pieśni nabożne na święta uroczyste...* wydanym w Krakowie u Antoniego Wosińskiego w 1627 roku¹³ czy w kancjonale Stanisława Serafina Jagodyńskiego zatytułowanym *Pieśni katolickie nowo reformowane* (wydanym

¹³ W. Wydra, *Pieśni nabożne... z krakowskiej oficyny Antoniego Wosińskiego (1627)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 329–345.

w Krakowie w 1638 roku). W publikacjach tych zamieszczono siedem zwrotek tekstowych, w muzycznych rękopisach wawelskich z II połowy XVII wieku po sześć zwrotek, w śpiewniku *Cornu Copiae* z 1668 roku osiem zwrotek, zaś w kancjonałach benedyktynek zazwyczaj siedem zwrotek (ósma była powtórzeniem pierwszej).

Rekonstruując pierwotny tekst słowny w koncercie Liliusa możemy wykorzystać tylko cztery zwrotki tekstowe, odpowiadające czterem odcinkom słowno-muzycznym koncertu: sinfonia + 1 (solo) + 2 (chór) + 3 (solo) + 4 (tutti) + Alleluja. Nie wiemy jednak, które z nich wykorzystał kompozytor, zwłaszcza, że nie tylko liczba, ale też kolejność zwrotek w poszczególnych źródłach jest różna (tabela 2).

Z pewnością należy wykorzystać pierwsze trzy zwrotki, bowiem są one wspólne dla wszystkich znanych przekazów tekstu pieśni. Podłożenie pod nutami pierwszej zwrotki tekstu łacińskiego w pierwszym odcinku kompozycji nie przysparza wielu problemów. Należy jednak zmodyfikować rytmikę frazy inicjalnej, przywracając jej rytm pierwotny. Przy rekonstrukcji wziąłem pod uwagę partię *basso continuo*, której skryptor nie musiał dostosowywać rytmicznie do nowego tekstu, oraz wielogłosowy materiał prekompozycyjny ze źródeł wawelskich (zwłaszcza głos altowy, zob. przykład 1c) i kancjonału sandomierskiego. Sugerowałem się również początkiem instrumentalnej sinfonii, która wykorzystuje ten sam materiał melodyczny (przykład 1d). Zmiany polegały na zamianie dwóch krótszych wartości rozdrobionych przez skryptora na jedną większą wartość, bez zmiany wysokości dźwięku (por. przykłady 1a–b).

C 1 ³¹
Kompt laßt uns be-trach - ten Got - tes Freund-lich - keit, nicht ve - rach - ten die gro - ße Barm - hertz - ig - keit,

Przykład 1a. Podłożenie tekstu niemieckiego w pierwszym odcinku koncertu.

C 1 ³¹
Ni - co - la - i so - lem - ni - a su - a pre - ce - fa - mi - li - a,

Przykład 1b. Podłożenie tekstu łacińskiego w pierwszym odcinku koncertu.

Ni - co - la - i so - lem - ni - - - a, su - a pre -
 Ni - co - la - i so - - - lem - ni - a, su - a pre -
 Ni - co - la - i so - lem - - ni - - - a, su - a pre -
 Ni - co - la - i so - lem - - - - ni - a, su - a pre -

Przykład 1c. Czterogłosowe opracowanie ze źródła wawelskiego, t. 1–8. W ramce zaznaczono melodię znaną ze śpiewnika *Cornu Copiae*.

Violin[o] 1
 Violin[o] 2
 Violin[o] 3

Przykład 1d. Fragment sinfonii koncertu *Mutetta super Nicolai Solemnia*, t. 1–5.

Problemem jest jednak kolejność drugiej i trzeciej zwrotki, które w różnych źródłach występują w różnych miejscach (por. tabela 2). Przy rekonstrukcji posłużyłem się tekstem znanym z rękopisów wawelskich (zamieniając jednak kolejność: najpierw trzecia, potem druga zwrotka) oraz kancjonału sandomierskiego, który jest wersją wcześniejszych przekazów śpiewnikowych (z 1627 i 1638 roku), opublikowanych w latach działalności Franciszka Liliusa. Podłożenie niezmienionej „wawelskiej” wersji tekstu słownego powodowałoby kilka istotnych błędów w akcentuacji poszczególnych słów (np. w słowach „puer” oraz „inter” akcent padałby na drugą sylabę; zob. przykład 2a, t. 52–53 i 63–64), jak również konieczność wprowadzenia większej ilości modyfikacji rytmicznych, np. w drugim i trzecim odcinku. Przyjrzyjmy się bliżej początkowi drugiego odcinka słowno-muzycznego – najpierw widzimy podłożony tekst w wersji „wawelskiej” z błędami prozodycznymi

(zwłaszcza słowo „puer” jest tutaj rażące), następnie ten sam fragment z tekstem w wersji „sandomierskiej”, w której brzmi on bardziej naturalnie i właściwie (przykład 2b).

The image displays two musical examples, 2a and 2b, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. Example 2a (top) features a vocal line with lyrics: "Is - te pu - er mi - ra - bi - lis, ab om - ni - bus a - ma - bi - lis". The piano accompaniment includes parts for T1, T2, and B. Example 2b (bottom) features a vocal line with lyrics: "dans vir - tu - tum pri - mor - di - a, in - ter ar - tus tri - pu - di - a, tri". The piano accompaniment includes parts for T1, T2, and B. The vocal parts are for C1, C2, A, T1, T2, and B. The piano parts are for T1, T2, and B.

Przykład 2a. Błędy w prozodii w drugim odcinku koncertu z tekstem w wersji „wawelskiej”, t. 52–66.

C1

C2
Quar - ta ad sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - - - be - ra

A
Quar - ta ad sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - - - be - ra

T1

T2
Quar - ta ad sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - - - be - ra

B
Quar - ta ad sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - - - be - ra

C1

C2
Nam in ae - ta - te te - - - ne - ra hac us - us ab - sti - nen

A
Nam in ae - ta - te te - - - ne - ra hac us - us ab - sti - nen - ti - a ab

T1

T2
Nam in ae - ta - te te - - - ne - ra hac us - us ab - sti - nen - ti - a ab

B
Nam in ae - ta - te te - - - ne - ra hac us - us ab - sti - nen - ti - a ab

Przykład 2b. Właściwa prozodia tekstu w drugim odcinku koncertu z tekstem w wersji „sandomierskiej”, t. 52–66.

Także na początku trzeciego odcinka podłożenie tekstu w wersji „wawelskiej”, czyli zwrotki „Quarta et sexta feria...” powoduje błędy w akcentuacji słów (w słowie „sugebat” akcent padałby na ostatnią sylabę, zob. przykład 3a, t. 79–80, 80–81). Aby uniknąć błędów, wykorzystałem wersję „sandomierską”, która nie powoduje konfliktów w rozkładzie akcentów (zob. przykład 3b).

77

C 1

Quar - ta et sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - be - ra Nam

C 2

A

T 1

Quar - ta et sex - ta fe - ri - a Se - mel su - ge - bat u - be - ra Nam

T 2

B

Przykład 3a. Błędy w prozodii w trzecim odcinku koncertu z tekstem w wersji „wawelskiej”, t. 77–82.

77

C 1

I - ste pu - er mi - ra - bi - lis ab om - ni - bus a - ma - bi - lis Dans

C 2

A

T 1

I - ste pu - er mi - ra - bi - lis ab om - ni - bus a - ma - bi - lis Dans

T 2

B

Przykład 3b. Właściwa prozodia tekstu w trzecim odcinku koncertu z tekstem w wersji „sandomierskiej”, t. 52–66.

PL-Kk.I.7 [1664], PL-Kk.I.13 [ok. 1686]	S.S. Jagodyński [1638], <i>Cornu Copiae</i> [1668]	Kancjonały staniątdeckie [ok. 1700–1758]	Kancjonał sandomierski sygn. L 1642 [ok. 1721]	<i>Muteta super Nicolai Solemnia</i> [kopia ok. 1650]
Nicolai solemnia Sua prece familia Decantet in Ecclesia cum cantico laetitiae	Nicolai solemnia Sua prece familia Decantet in Ecclesia cum cantico laetitiae	Nicolai solemnia Sua prece familia Decantet in Ecclesia cum cantico laetitiae	Nicolai solemnia Sua prece familia Decantet in Ecclesia cum cantico laetitiae	Kompt, laßt uns betrachten Gottes Freundlichkeit, nicht verachten die große Barmhertzigkeit, die Er bewiesen hat an uns zur jeder Zeit daß freuet sich die Christenheit.
Iste puer mirabilis ab omnibus amabilis Dans virtutum primor dia Inter artur tripudia	Quarta et sexta feria Semel sugebat ubera Nam in aetate tenera Hac usus abstinentia	Iste puer mirabilis, Ab omnibus laudabilis Dans virtutum primor dia Inter artus tripudia	Quarta et sexta feria Semel sugebat ubera Nam in aetate tenera Hac usus abstinentia	Der uns von Mutterleibe an erhelth und führt auff rechter Bahn durchs Wort als seine liebe Gäst, er allzeit uns beruffen läst.
Quarta et sexta feria Semel sugebat ubera Nam in aetate tenera Hac usus abstinentia	Iste puer mirabilis ab omnibus amabilis: dans virtutum primor dia inter artus crepudia	Quarta et sexta feria Semel sugebat ubera Nam in aetate tenera Hac usus abstinentia	Iste puer mirabilis Ab omnibus amabilis Dans virtutum primor dia Inter artus tripudia	Seinen Tisch den Er zubereitet hat, schwebt und heisset voll großer Wunderthat, Gott selber ist dir Speiß und Tranck, in Ihm lebt was die Sünde machet krank.
Adhuc in cunis iacuit Altissimo complacuit Tres puellas libera uit Auo eas condonavit	Mirrha Praesul mire factus Diuino amore tactus Opem cunctis fert misellis, Dotem cassis dat puellis	Adhuc in cunis ia cuit Altissimo complacuit Tres puellas liberavit Auro eas con donauit	O Pater atque Patrone Te rogamus in hac die Da hac mundi miseria Duc nos ad caeli gaudia	O Gott Herr Himmels und der Erden, solche Liebe und große Gutthat, erkennen wir, wir danken Dir.
Nautae quietam nauigantes Ad Nicolaum clamantes Pater Sancte Nicolae Nos ad portum Maris trahae	Nautae simul nauigantes ad Nicolaum clamantes Pater Sancte Nicolae Nos ad portum Maris trahae	Nautae simul nauigantes ad Nicolaum clamantes Pater Sancte Nicolae Nos ad portum Maris trahae		Halleluja
O Pater atque Patrone Te rogamus in hac die De hac mundi miseria Hac nos ad caedi gaudia	Pater Sanctae ad Patrone Te rogamus in hac die De hac mundi miseria Duc nos ad caeli gaudia	O Pater atque Patrone Te rogamus in hac die De hac mundi miseria Duc nos ad caeli gloria		
	Vni Trino sempiterno Benedicamus Domino Laudetur Sancta Trinitas Deo dicamus gratias ¹⁴	Unitrino sempiterno Benedicamus Domino Laudatur sancta trinitas Deo dicamus gratias		
	Cum gratiis abundaret et miracis simul claret: Viuens adhuc opem viuus Fert oppressis et captiuis	Nicolai solemnia Sua prece familia Decantet in Ecclesia cum cantico laetitiae		

Tabela 2. Zestawienie kolejności zwrotek pieśni *Nicolai solemnia* w źródłach. Wyróżnienie oznacza tekst wykorzystany w rekonstrukcji.

14 Zwrotka występuje tylko w przekazie znanym z *Cornu Copiae*.

Najwięcej problemów przyniósł czwarty odcinek, w którym następuje typowe dla Liliusa koncertowanie – operowanie krótkimi odcinkami „przerzucanymi” pomiędzy solistami a chórem (także na zasadzie echa). Należało wybrać odpowiednią zwrotkę tekstową, która z jednej strony pasowałaby do muzyki pod względem prozodii, a z drugiej była dobrym podsumowaniem, zamknięciem semantycznym całego tekstu. Sugerując się apostrofą otwierającą czwartą zwrotkę tekstu niemieckiej kontrafaktury („O Gott!”), postanowiłem w czwartym odcinku wprowadzić taki łaciński tekst, który również rozpoczynałby się od apostrofy (nawiasem mówiąc – być może odwrotny zabieg przeprowadził skryptor). Wybór padł zatem na tekst „O Pater atque Patrone...”. Niestety w tym przypadku nie udało się uniknąć błędów prozodycznych. Trudnymi do rekonstrukcji fragmentami są m.in. takty 111–117, gdzie na słowie „mundi” akcent pada na ostatnią sylabę (t. 111–112; 115–116), trudno również podłożyć tekst w pierwszym sopranie – możliwe jest powtórzenie słowa „gaudia” lub „nos ad caeli”.

The image shows a musical score for a six-part vocal ensemble (C1, C2, A, T1, T2, B). The score is written in 8/8 time and features Latin lyrics. A red vertical bar is present on the left side of the page. The lyrics are as follows:

- C1: de hac mun-di mi-se-ri-a duc nos ad cae-li gau-di-a
- C2: e de hac mun-di mi-se-ri-a
- A: e de hac mun-di mi-se-ri-a
- T1: de hac mun-di mi-se-ri-a duc nos ad cae-li
- T2: e de hac mun-di mi-se-ri-a
- B: e de hac mun-di mi-se-ri-a

Przykład 4. Błędy w prozodii w czwartym odcinku koncertu z tekstem w wersji „wawelskiej”, t. 111–117.

Pierwotna wersja utworu skomponowana została dla kościoła rzymskokatolickiego i miała być wykonywana z tekstem łacińskim. Ponadto jest to jedyny zachowany utwór Liliusa skomponowany w technice parodii, wykorzystujący wielogłosowy materiał prekompozycyjny z pieśni katolickiej. Naturalna wydaje się zatem chęć przywrócenia

kompozycji jej pierwotnego kształtu. Choć zaproponowana przeze mnie rekonstrukcja jest jedynie hipotezą badawczą, ponieważ istnieją inne, alternatywne i również akceptowalne wersje rekonstrukcji, to w moim przekonaniu ze względu na odpowiedni rozkład akcentów słowno-muzycznych może ona posłużyć także do celów wykonawczych. Taką też wersję rekonstrukcji zaprezentowałem w wydaniu *Dzieł Wszystkich Franciszka Liliusa*.

Bibliografia

- Bohn E., *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890 (nowe wydanie: Hildesheim–New York 1970).
- Jarosiewicz M., Magnificat a 8 voci e 2 violini *Giovanniego Rovetty we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny*, „De Musica” 2008, z. XIV (*Nuove Pagine* 3), [online] http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/jarosiewicz_nuove_pagine_3%281%29.pdf [dostęp: 07.03.2017].
- Konradt G., *Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit*, „Schütz-Jahrbuch” 19 (1997).
- Lilius F., *Opera omnia II. Motetti, Concerti, Aria e Toccata*, wyd. M. Bebak, seria «Sub Sole Sarmatiae», red. Z.M. Szwejkowski, A. Patalas, Kraków 2016.
- Patalas A., *Nieznana msza Asprilia Pacellego Ave maris stella. Traktowanie cantus firmus*, „Muzyka” 1994, nr 2, s. 11–26 (artykuł opublikowany także w angielskiej wersji językowej: taż, *The Unknown Missa Ave maris stella by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica” 1 (1995), s. 23–50).
- Przybyszewska-Jarmińska B., *Ave florum flos Hyacinthe Marcina Mielczewskiego. Problemy z rekonstrukcją oryginalnego kształtu kompozycji zachowanej z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L – Artes”, 1 (2003), s. 109–127.
- Przybyszewska-Jarmińska B., *Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów*

w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, „Muzyka” 2006, nr 1–2, s. 117–145.

Przybyszewska-Jarminska B., *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011.

Wydra W., Pieśni nabożne... z krakowskiej oficyny Antoniego Wosińskiego (1627), „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 329–345.

Abstract

An attempt to reconstruct the original lyrics of the concerto *Mutetta super Nicolai Solemnia* by Franciszek Lilius

Franciszek Lilius was one of the most prominent composers of the 17th century Poland, a pedagogue and a choirmaster of Kraków's Cathedral between 1630 and 1657. The majority of the sources containing his compositions was created after composer's death. Many of them are incomplete. Owing to these two facts, we do not know the original version of compositions mentioned by Lilius.

One of the examples is the concerto *Mutetta super Nicolai Solemnia* preserved in Staatsbibliothek in Berlin as a German contrafactum with the text „Kompt lasst uns betrachten”. The composition may have been performed during services at the Protestant church of St Mary Magdalene in Wrocław. The text probably was modified and adapted to Evangelical requirements in this place. However, originally the work must have been intended to be performed in the Catholic church during the feast of St. Nicholas (6th December), as is suggested not only by its original name – *Mutetta super Nicolai Solemnia*, but also by the precompositional material used in it. This material comprises, on the one hand, the one-voice hymn *Nicolai solemnia* preserved in e.g. the hymnbook of Stanisław Serafin Jagodyński from 1639 and the hymnbook of Literary Archconfraternity in Warsaw from 1668, and on the other hand – its four-voice arrangement preserved in the Sandomierz and Wawel sources.

If the copyist hadn't written original Latin title in his manuscript, we would not know what kind of Latin text was previously used by composer. Only this information made it possible to recreate original,

missing catholic version of the concerto. The main issue of the article is an attempt to reconstruct the original lyrics of the concerto *Mutetta super Nicolai Solemnia* and to analyse different problems connected with it.

Keywords

Sacred music, contrafactum, reconstruction, Franciszek Lilius, Wrocław