

ulation or improvisation (I, 35) and “score’ intabulation’ (I, 38) – the editor shows the dynamics that emerge in the corpus: from student intabulations displaying limited embellishment to highly ornamented, ‘idiomatically keyboard-oriented’ later arrangements. Especially interesting topics are the otherwise little explored techniques of the intabulation of double-choir originals (I, 36), consideration of earlier intabulation techniques in relation to the practices of the Braunsberg college (I, 34), and also the new intabulation techniques that appeared c.1600, in which the copying of a piece started with the bass or was confined to it alone (I, 30). The editor also offers deeper insight into the practice of intabulation through the analysis of ‘mistakes’ made by the scribes, which allows him to attribute the originals and the scribes’ working procedures more precisely (I, 37). The specification of the instruments for which the Braunsberg-Oliva tablatures could have been written is not known (I, 49–50), so the edition leaves the performer some freedom as to the use of the pedal or one or more manuals.

In the editorial methods, the editor follows the principles of diplomatic transcription. The rhythmic values are not reduced when the pieces are transferred to 1–4 staves. To enable the reader to follow the scribe’s working procedure, all variants are presented and described in detail in the ‘Critical report’. One special attribute of this edition consists in the reconstruction of fragmentary entries from the Braunsberg-Oliva tablatures and the contextualisation of those pieces which have survived in their entirety and whose originals have only been preserved in incomplete copies (such as compositions by Petrus Drusina, some Lieder by Jacob Regnart (no. 24) or motets by Gregorio Zucchini (nos. 306, 307)).

Overall, the critical edition of *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses* provides a fundamental insight into the manuscript and can be used as the basis for further research and for historically informed performance of the music from this corpus.

Kateryna Schöning
Universität Wien

PAWEŁ GANCARCZYK, PETRUS WILHELMI DE GRUDENCZ I MUZYKA
EUROPY ŚRODKOWEJ XV WIEKU

Warszawa 2021 Instytut Sztuki PAN, ss. 327. ISBN 978-83-66519-23-7

Niniejszą recenzję pozwolę sobie rozpocząć od osobistej refleksji na temat Petrusa Wilhelmi de Grudencz (1392–po 1452), środkowoeuropejskiego kompozytora, odkrytego równie pięćdziesiąt lat temu przez Jaromíra Černého¹. Z jednej strony

to postać fascynująca: tajemniczy twórca podpisujący się akrostychem (PETRVS), którego dzieła były zaskakująco popularne nie tylko w jego czasach, ale w niektórych kręgach również dziesiątki lat później. Z drugiej strony postrzegalem tę twórczość zawsze jako mało porywającą, nie do końca szczęśliwie „stojącą w pół drogi” pomiędzy ambitną polifonią początku XV w. a bardziej „ludycznymi” środkowoeuropejskimi *cantiones* i *rotulami* (kanonami kołowymi). Dlatego też, gdy poszukując nowego repertuaru we fragmentarycznych źródłach

1 Wyniki swoich badań Černý opublikował jednak dopiero w 1975 r. na łamach czasopisma *Hudební věda*, zob. Jaromír Černý, „Petrus Wilhelmi de Grudencz – neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech”, *Hudební věda* 12 (1975) nr 3, s. 195–235.

wrocławskich, miałem do wyboru kanon petrusowy *Promitat eterno* (PL-WRu I F 269) i anonimowy *Ave virgo sanctissima* (PL-WRu I Q 132), bez większego wahania wybrałem ten drugi. Podobnie słuchając świętej płyty La Morry², gdzie Petrus Wilhelmi umieszczony został w kontekście muzyki swoich czasów, mam wrażenie, że ów „kontekst” (na który złożyły się nie tylko utwory anonimowe, lecz także autorstwa m.in. Mikołaja z Radomia, czy Johanna Tourouta) nieco przykrył głównego bohatera. To jednak wyłącznie moja prywatna ocena estetyczna jako słuchacza i wykonawcy, nie wpływająca na to, że jako muzykolog od dłuższego czasu oczekiwałem monografii Petrusa Wilhelmi de Grudencz autorstwa Pawła Gancarczyka. Chciałbym jednak spojrzeć na tę pracę nie tylko z perspektywy naukowej, ale też jako potencjalną inspirację dla wykonawców, chcących włączyć do swojego repertuaru kompozycje środkowoeuropejskie.

Petrus Wilhelmi staje się bowiem figurą poprzez swój zasięg oddziaływania wyznaczającą granice regionu. Jak zauważa autor monografii: „Europa Środkowa jest kluczem do zrozumienia Petrusa, ale również Petrus jest jednym z kluczy do zrozumienia Europy Środkowej XV wieku” (s. 16). Z zachowanych dokumentów wiemy o jego podróżach: od miejsca urodzenia (Grudziądzka lub okolic na terenie Prus), studiów w Krakowie, Śląsk, aż po działalność na dworze Fryderyka III, z którą wiązały się wyprawy m.in. na sobór w Bazylei i do Rzymu. Najbardziej przekonująco region wyznacza jednak obszar recepcji (zachowanych źródeł) twórczości kompozytora, sięgający Trydentu (na południu), Czerwińska (na północy), Lwowa (na wschodzie) i Frankfurtu nad Menem (na

zachodzie), z największym nagromadzeniem na terenie Królestwa Czeskiego³, południowych Niemiec i Śląska (s. 132–139). Autor trafnie zauważa, że obszar ten w dużej mierze pokrywa się z zasięgiem traktatów teoretycznych z tradycji Johanna Hollandrinusa⁴. Zaproponowany sposób wyznaczenia (wciąż płynnych i niedefinitywnych) granic regionu wydaje mi się w pełni przekonujący, jednocześnie podważając podziały mające swoje źródło w dwudziestowiecznej historii Europy, a wciąż pokutujące we współczesnej historiografii. Gancarczyk otwarcie deklaruje, że próbuje je zwalczyć poprzez wybór „trzeciej drogi”: obok historiografii dominującej (skupionej na najważniejszych i najbardziej postępowych ośrodkach) i „narodowej” (skupionej na twórczości w danych krajach) ma nią być historiografia regionów (s. 13–16).

Praca ma formę klasycznej monografii, składającej się z czterech rozdziałów poprzedzonych wprowadzeniem i prologiem oraz zwieńczonych epilogiem i zakończeniem. Całość uzupełniają aneksy, bibliografia i indeksy: nazw geograficznych i osób oraz kompozycji Petrusa Wilhelmi. Dlaczego autor zdecydował się na aż dwa, różnie zatytułowane, wstępy? W pierwszym z nich (s. 13–20) przytoczona zostaje pokrótce historia badań nad postacią kompozytora oraz zarysowana zostaje postawa autora, wspomniana przeze mnie w poprzednim akapicie. „Prolog” zaś, opatrzony podtytułem „Od «Petrusa» do Petrusa Wilhelmi de Grudencz” (s. 21–30), podejmuje kwestię atrybucji,

2 La Morra, Corina Marti, Michał Gondko, *Petrus Wilhelmi de Grudencz: Fifteenth-century Music from Central Europe*, Glossa GCD 922515, Schola Cantorum Basiliensis (2016).

3 Należy jednak zauważyć, że dużą część źródeł czeskich stanowią rękopisy utrakwistyczne, spisane już po śmierci kompozytora.

4 Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, „The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus”, w: *Traditio Iohannis Hollandrini*, red. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, t. 1, *Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus / The Teaching Tradition of Johannes Hollandrinus*, München 2010, s. 147–291.

stanowiąc streszczenie fascynującej historii odkrywania tożsamości kompozytora: od wyodrębnionej przez Černego grupy motetów utrakwistycznych z akrostychem PETRVS, poprzez tradycyjną formę atrybucji „Mgr Petrus Wilhelmi” przy zapisie *Kyrie fons bonitatis* z Kodeksu Sankt Emmeram (D-Mbs Clm 14274), aż po przykład motetu *Pneuma eucaristiarum / Veni vere illustrator / Dator eia gracıarum*, w którym akrostychy kolejnych głosów tworzą pełne nazwisko (PETRVS VVILHELMI DE GRVDENCZ, zob. s. 22–25). Autor odpowiada w nim zarazem na najważniejsze pytania i wątpliwości dotyczące przypisywania kolejnych utworów kompozytorowi: skąd bowiem wiemy, że każdy z trzydziestu trzech utworów opatrzonych akrostychem jest dziełem właśnie tego Petrusa? Skąd wiemy, że był on jednocześnie twórcą tekstu i muzyki? Paweł Gancarczyk przekonująco i z właściwą sobie ostrożnością rozwiewa te wątpliwości, podając przykłady podobnych atrybucji, kompozytorów-poetów, wreszcie zwracając uwagę na wspólne dla wielu utworów cechy muzyczne i precyzyjnie zaplanowane relacje pomiędzy słowem a muzyką (s. 24–30; temat rozwinięty zostaje w czwartym rozdziale pracy).

Pierwszy rozdział („Wokół biografii”, s. 33–83) uszeregowany został chronologicznie, a podstawą tej chronologii były zachowane dokumenty dotyczące Petrusa Wilhelmięgo. Są to: wpisy w metryce i księdze promocji Uniwersytetu Krakowskiego, zaświadczenie kancelarii Fryderyka III o przynależności Petrusa do protegowanych władcy oraz korespondencja dotycząca kandydatury na kanonikę we Fromborku i prebendy w Białogardzie. Ten niezwykle skromny zasób dokumentacji (który, w formie współczesnych edycji łacińskiego i niemieckiego tekstu, znajdziemy w Aneksie 1) w gruncie rzeczy niewiele mówi o karierze muzycznej Petrusa, który na dworze Fryderyka III nie należał do kapeli muzycznej, ale zajmował

się szeroko rozumianą duchową posługą (s. 59)⁵. Dla Gancarczyka każda z tych wzmianek nie tylko jest cenną informacją biograficzną, ale staje się pretekstem do zarysowania szerszego historycznego kontekstu i ostrożnego wysuwania kolejnych przypuszczeń. Wraz z rozważaniami na temat wczesnych lat życia kompozytora (w żaden sposób nieudokumentowanych) otrzymujemy wgląd w ówczesny system edukacji, przez który mógł przejść Petrus Wilhelmi, oraz, co szczególnie interesujące, w zachowane źródła muzyki polifonicznej na terenie państwa zakonu krzyżackiego. Wśród tych mało znanych rękopisów (aczkolwiek coraz silniej pojawiających się w literaturze muzykologicznej, w dużej mierze za sprawą samego autora⁶) znalazły się przekazy francuskiej polifonii (zaginiony rękopis PL-GD 2315⁷), form charakterystycznych dla Eu-

5 Autor cytuje w tym miejscu wyniki badań Martina Staehelina, zob.: Martin Staehelin, „Uwagi o wzajemnych związkach biografii, twórczości i dokumentacji dzieł Piotra Wilhelmięgo z Grudziądza”, *Muzyka* 49 (2004) nr 2, s. 11–13.

6 Zob.: Paweł Gancarczyk, „Kultura muzyczna zakonu krzyżackiego w Prusach”, w: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2, *Esaje*, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 269–282; tegoż, „The Musical Culture of the Teutonic Order in Prussia Reflected in the Marienburger Tresslerbuch (1399–1409)”, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. Paweł Gancarczyk, Agnieszka Leszczyńska, Warszawa 2012, s. 191–200. Istotny wgląd w zagadnienie dały również wyniki badań nad rękopisem Mar. F 406 z Biblioteki Gdańskiej, zaprezentowane podczas sympozjum naukowego online pt. *Muzyka w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach: wokół rękopisu Mar. F 406 z Biblioteki Gdańskiej*, zorganizowanego 27 V 2021 r. przez Instytut Sztuki PAN w ramach projektu „Muzyka w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach: źródła, repertuar, konteksty”, kierowanego przez Pawła Gancarczyka.

7 Zob.: Hanoch Avenary, „Kompozycje muzyczne z zaginionego rękopisu z Biblioteki Miejskiej w Gdańsku (Ms. 2315)”, *Muzyka* 33 (1989) nr 3, s. 87–92.

ropy Środkowej (motety, *cantio* i *rotulum* we fragmentach muzycznych PL-GD 2153a⁸) oraz prostej, dwugłosowej polifonii chorałowej, tzw. *cantus planus binatim* w antyfonarzu z Chełmży (Pelplin, Biblioteka Diecezjalna, Rps L 19⁹). Autor wspomina również o muzykach, którzy na przełomie wieków odwiedzili ten region (wśród nich m.in. *minnesinger* Oswald von Wolkenstein, ok. 1376/76–1445), oraz funkcjonujących zespołach (m.in. grupy instrumentalne typu *alta cappella* i zespoły wokalne, s. 39–47). W podobny sposób skonstruowane są kolejne podrozdziały części biograficznej, dotyczące m.in. studiów na Uniwersytecie Krakowskim i działalności na dworze Fryderyka III. Autor zwraca uwagę przede wszystkim na zjawiska w dziedzinie muzyki i poezji, z jakimi zetknąć mógł się Petrus Wilhelmi, rozwija jednak także inne kwestie, dotyczące m.in. relacji w ówczesnym Kościele katolickim, próbując określić miejsce kompozytora w hierarchii tej instytucji.

Drugi rozdział monografii („Źródła twórczości”, s. 87–139) jest efektem licznych kwerend i wieloletniej pracy nad środkowoeuropejskimi rękopisami muzyki polifonicznej. Wychodząc od twórczości Petrusa Wilhelmi, którego kompozycje zachowały się w ponad pięćdziesięciu źródłach, otrzymujemy kompleksowy przegląd najważniejszych piętnastowiecznych (i późniejszych) przekazów muzycznych z tego regionu: od najstarszego rękopisu z ok. 1420 r. (notatnika studenta Uniwersytetu Krakowskiego PL-Kj 2464) przez fragmentaryczne źródła śląskie (PL-WRu I F 269, D-Gs XXX,1) i spiskie (H-Bn lat. 534), aż

po późne kodeksy utrakwistyczne (w tym słynny Kodeks Specjalnik CZ-Hkm II A 7). Podstawowo autor podzielił źródła na wczesne (z l. 1420–60, czyli powstałe w latach życia kompozytora) i późne, świadczące o długoletniej recepcji (1465–1626). W podsumowaniu rozdziału („Obszary recepcji”) pojawiają się jednak podziały bardziej interesujące: ze względu na kryterium geograficzne (które, jak zwraca uwagę autor, bez wzięcia pod uwagę datowania może być mylące z powodu zdecydowanej dominacji późnych źródeł czeskich) oraz grupy społeczne (środowiska uniwersyteckie, klasztorne i utrakwistyczne). Gancarczyk w rozdziale źródłoznawczym nie tylko podsumowuje rozległy stan badań, lecz także w kilku przypadkach (dotyczących przede wszystkim źródeł wczesnych) proponuje nowe lub doprecyzowane datowanie znanych już rękopisów (m.in. PL-Kj 2464, s. 90–93, H-Bn lat. 534, s. 94–95, czy też fragmentów z Uścia nad Orlicą CZ-UO A 3, s. 97–98), w czym istotną rolę odegrało datowanie papieru na podstawie analizy znaków wodnych.

Petrus Wilhelmi de Grudencz, jako „prawdziwie środkowoeuropejski” kompozytor, uprawiał większość ówczesnych gatunków muzyki menzurальной, będących przedmiotem trzeciego rozdziału monografii („Gatunki muzyczne”, s. 143–193). Paweł Gancarczyk dzieli gatunki na trzy grupy: pieśni (*cantiones*), motety oraz kanyony (obejmujące *rotulum* i *katschetum*). Za najoryginalniejsze i najistotniejsze uważam przyjęcie jako punktu wyjścia definicji, zachowanych w traktatach teoretycznych, spośród których najstarszym jest *Tractatus de musica mensurabili* z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu¹⁰ (tzw. Anonim Wrocławski, PL-WRu IV Q 16). W tekście tym pojawiają się następujące terminy: *mutetus*, *rondellus*, *piroletum*, *baladum*, *trum-*

8 Zob.: Elżbieta Zwolińska, „XV-wieczne fragmenty utworów polifonicznych z klasztoru cystersów w Oliwie (Ms PL GdA 2153a)”, *Przegląd Muzykologiczny* 1 (2001), s. 127–133.

9 Zob.: Paweł Gancarczyk, „Nieznane źródła polifonii chorałowej w Polsce XV wieku”, *Muzyka* 45 (2000) nr 2, s. 100–104.

10 Johannes Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918–19) nr 3, s. 329–345.

petum (stampania), katschetum, rotulum, które skojarzyć można z ich zachodnioeuropejskimi odpowiednikami, w czym należy jednak zachować dużą ostrożność. Do *cantiones* (prostych, jedno- lub wieloczęściowych kompozycji z tekstem łacińskim) Gancarczyk zalicza *rondellus, piroletum* (czy też *viroletum*), *baladum* i *trumpetum*. Za najważniejszą część tego rozdziału uznaje „rozwikłanie” formy *katschetum*, która zbyt pochopnie mogłaby zostać uznana za bezpośredni odpowiednik włoskiej *cacci*. Na podstawie utworu *Panteleon eleon* i definicji z nieopublikowanego do tej pory we współczesnej edycji anonimowego traktatu z Pragi¹¹, autor przekonująco wykazał specyfikę tej formy jako kanonu kołowego prowadzonego na tle wielokrotnie powtarzającego się tenoru (czasem także i kontratenoru). Co równie istotne, modlitewny charakter tekstu *Panteleon eleon* nijak nie przystaje do tematyki świeckiej *cacci* (s. 188–192).

PaWEł Gancarczyk proponuje mocno sformalizowane podejście do wymienionych gatunków, skupia się na liczbie części, „odstępstwach od normy” i analizie struktur melodyczno-rytmicznych. Wydaje się jednak, że, przynajmniej w niektórych aspektach, można byłoby podjąć próbę włączenia do rozważań kwestii nieco trudniejszych do dokładnego zmierzenia. Przykładowo, *trumpetum* i *stampania*, zdefiniowane u Anonima Wrocławskiego jako utwór wokalny „mający dwie lub trzy części i poruszający się często w interwale kwinty lub oktawy, na sposób trąbki lub liry”¹² (s. 169), ma naśladować instrumentalny sposób

kształtowania, choć według mnie chodzi tu raczej o przestrzeń harmoniczną, niż o skoki interwałowe w linii melodycznej (co sugeruje autor). Wydaje się również, że *trumpetum* i *stampania* nie są dokładnie tym samym gatunkiem, ale że łączy je nawiązanie do muzyki instrumentalnej¹³. *Trumpetum* może stanowić przeniesienie faktury znanej z zespołów trębaczy lub *alta cappella*¹⁴ na zespół wokalny, *stampania* natomiast, nawiązując do zachodniego *estampie*, bliższa mogła być grze na strunowych instrumentach szarpanych (lirze, lutni), wykorzystywanych w ruchliwej muzyce tanecznej. Poza cechami samej zapisanej kompozycji można zastanawiać się, jaki cel miało wykorzystanie tych elementów w utworze wokalnym? Osobiście zauważam w tym miejscu przede wszystkim intencję wprowadzenia energii ze sfery świeckiej, z twórczości zazwyczaj niezapisywanej, do kompozycji o najczęściej religijnym charakterze. W jaki sposób nawiązania do ceremonii (*trumpetum*) i rozrywki (*stampania*) mogły wpłynąć na wykonawstwo? Jakie mogło mieć związki z tekstem utworu? Niestety, niewielki zachowany zasób tego rodzaju kompozycji nie pozwala w tym momencie na udzielenie satysfakcjonującej odpowiedzi na te pytania.

Innym nieoczywistym zagadnieniem, które nasuwa się po lekturze traktatów muzycznych z I poł. XV w., jest kwestia świadomej archaizacji i związanych z nią konsekwencji. W pismach teoretycznych

11 Jak możemy dowiedzieć się z książki, edycję tekstu Anonima Pra1 z rękopisu M.CIII Biblioteki Kapituły Metropolitalnej w Pradze przygotowuje aktualnie Elżbieta Witkowska-Zaremba.

12 W przyp. 71 na s. 169 cyt. oryg. – „Sed trumpetum et stampania possunt habere duas uel tres partes et delyrant frequenter ad quintam notam uel ad dyapason idest ad octauam ad modum tube uel lyre [...]” – podany za: J. Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat”, s. 336.

13 W późniejszym traktacie Paulusa Paulirinusza z Pragi definicje tych dwóch form znacząco się różnią, zob.: Józef Reiss, „Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924–25), s. 261–264.

14 Więcej informacji na temat tzw. „głośnych” zespołów w muzyce późnego średniowiecza w: Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge 1992, s. 45–86. Warto również spojrzeć na przykłady muzyczne muzyki zespołowej na s. 151–162, w których rzadko dominują melodyczne interwały kwinty i oktawy.

bowiem bardzo często można napotkać sformułowania odnoszące się do muzyków dawnych i współczesnych. W traktatach poświęconych rytmice menzuralnej dotyczą one wykorzystywanych wartości rytmicznych, w tekstach o kontrapunkcie zaś stosowanych współbrzmień¹⁵. Jako przykład takiej wyraźnej archaizacji mógłbym podać ciąg równoległych kwint na słowie „Eya” w anonimowej pieśni *Serena mente iubilo* z fragmentów muzycznych PL-WRu I Q 132¹⁶, co wymaga jeszcze pogłębionych badań. Interesującym tropem wydaje mi się potraktowanie Petrusa Wilhelmięgo jako kompozytora świadomie archaizującego,

15 Oba te elementy pojawiają się w następującym fragmencie traktatu o kompozycji z rękopisu PL-Wn Rps BOZ 61 (tzw. traktat Anonima BOZ/III): „Lecz ponieważ czyta się, że sztuka z dnia na dzień się rozszerza, życie zaś zmniejsza i skraca, to następcy Pitagorasa odkryli liczne kolejne konsonanse, których używa się we współczesnych czasach. «Dawni» nie używali również *minim* i *semiminim*, lecz zostały one wynalezione później [...]. Niegdyś porządkowane były tylko nuty równe i proste, i w takich lubowali się «dawni». Lecz «współcześni» umiejętnie odkrywają liczne, jakby wytworne [*subtiliores*] konsonanse, i podobne im podziały [*pariter et fracturas*]” („Sed quia legitur, quod ars de die in diem augmentatur, vita vero decrescit et abbreviatur, ideo successores ipsius Pythagore plures adinvenerunt concordancias, quibus modernis utuntur temporibus. Eciam antiquitus notis minimis vel semiminimis non utebantur, sed postea sunt adinvente [...]. Ibi solum plane et simplices note sunt ordinate et in talibus antiqui delectabantur. Sed moderni ingenio quasi subtiliores plures invenerunt concordancias, pariter et fracturas”, przekł. własny), cyt. łaciński za: Elżbieta Witkowska-Zaremba, „Traktaty muzyczne z rękopisu WaN BOZ 61. Edycja tekstu”, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. Elżbieta Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 531–532.

16 Fritz Feldmann w swojej edycji utworu musiał uznać ten zabieg za błąd, gdyż w celu jego ominięcia wprowadził dodatkowe pauzy, zob.: Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, Anhang II, s. 11–12.

co zauważyć można chociażby w jego przywiązaniu do dawnych *modi* rytmicznych i niewielu przykładów stosowania „subtelności” (*subtilitas*), które według traktatów charakterystyczne miały być dla twórczości „współczesnych”.

W czwartym rozdziale monografii („Twórczość”, s. 197–257) autor bliżej przygląda się sześciu kompozycjom Petrusa Wilhelmięgo de Grudencz: *Prelustri elucencia (cantio)*, *Prodigiis eximiis (cantio z wykorzystaniem techniki fauxbourdon)*, *Pneuma eucaristarum / Veni vere illustrator / Dator eia graciarum / Paraclito tripudia (motet)*, *Probitate eminentem / Ploditando exarare (motet)*, *Presulem ephebeatum (rotulum)* i *Kyrie fons bonitatis* (polifoniczne opracowanie tropowanego *Kyrie*). W pewnym zakresie część ta opiera się na wcześniej opublikowanych pracach Gancarczyka¹⁷, jednak nawet w takich wypadkach rozszerzone zostają one o dodatkowe spostrzeżenia oparte na nowo odkrytym materiale źródłowym¹⁸. Każda z kompozycji reprezentuje nie tylko dane aspekty twórczości, lecz także jej recepcję, co widać szczególnie na przykładzie dwóch

17 Zob.: Paweł Gancarczyk, „The Memory of the Genre: The Polytextual Motet in Central Europe and its Two Traditions”, w: *Sounding the Past: Music as History and Memory*, red. Karl Kügle, Turnhout 2020, s. 141–155; tegoż, „*Presulem ephebeatum* by Petrus Wilhelmi de Grudencz and the Musical Identity of Central Europe”, w: *Musikalische Repertoires in Zentral-europa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, red. Alexander Rausch, Björn R. Tammen, Wien 2014 (= *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge* 26), s. 135–150; tegoż, „*Probitate eminentem / Ploditando exarare* Petrusa Wilhelmięgo de Grudencz – środkowoeuropejska inkarnacja motetu izorytmicznego”, w: *Ars musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 255–269.

18 Np. w przypadku *Presulem ephebeatum* jest to odnaleziony przez Jana Ciglbauera rękopis z Lubeki (D-LÜh hist. 8° 1a), który uważany był za zaginiony podczas II wojny światowej (zob. s. 239).

najliczniej zachowanych utworów: *Prelustri elucencia* i *Presulem ephebeatum*. Autor za najważniejsze zadanie przyjmuje dotarcie do pierwotnej intencji kompozytora i „oryginalnej” formy *Prelustri elucencia* (co, biorąc pod uwagę ówczesne metody kompozycji i funkcjonowania repertuaru, wydaje mi się problemem w gruncie rzeczy drugorzędny), które jednak schodzi na dalszy plan, gdy możemy prześledzić fascynujące przemiany repertuaru: rozbudowywanie tekstu (a zarazem części muzycznych) i jego dostosowywanie do własnych potrzeb, pomyłki i zmiany metryczne w rękopisach utrakwistycznych, czy tworzenie czeskich kontrafaktur (s. 200–206).

Na przykładzie analizowanych kompozycji, Petrus Wilhelmi de Grudencz ponownie objawia się jako twórca czerpiący z różnych tradycji, a nawet świadomie stylizujący, mieszejący porządki „niskie” z „wysokimi” (czego najwyraźniejszym przykładem jest fałszywy panegiryk *Probitate eminentem / Ploditando exanare* w formie uroczystego motetu izorytmicznego). W drugiej, kontrastującej części nietypowego motetu *Pneuma eucaristarum* pojawia się prosty, trójdzielny rytm, nawiązujący do sfery ludycznej również swoim tekstem, który stanowi prośbę „prostego ludu”, nie tylko śpiewającego, ale i tańczącego (s. 225). Podobne nawiązanie do tańca pojawia się w *rotulum Epulemur in azimis* z rękopisu D-TRs 322/1994, również opartym na trójdzielnej rytmice¹⁹. Myślę, że warta zgłębienia byłaby kwestia zbieżności tych kompozycji z francuskimi *rundellusami* z przełomu wieków XII i XIII – tańcami kleryków (często śpiewanymi w formie kanonów), opisanymi przez Yvonne Rokseth²⁰, a spopularyzowanymi przez zespół

Diabolus in Musica²¹. Wydaje się, że podobnie szeroko można spojrzeć na znany kanon *Presulem ephebeatum* i umieścić go nie tylko w kontekście utworów poświęconych św. Marcinowi (i ucztowaniu z tej okazji), ale ogólniej w długoletniej tradycji śpiewanych przy stole, często kanonicznych *Trinkenlieder*, rozpowszechnionych m.in. w kręgach studenckich²². Ponownie można zastanowić się, w jaki sposób przeniesienie elementów świeckich do religijnego hymnu mogło wpłynąć na jego wykonawstwo?

Miejscem pogłębionych rozważań na temat współczesnego wykonawstwa muzyki dawnej mógł w monografii stać się „Epilog”, opatrzony podtytułem „Petrus Wilhelmi de Grudencz we współczesnej kulturze” (s. 259–268). Przytoczone zostają w nim najważniejsze nagrania kompozycji Petrusa Wilhelmi, z wyróżnieniem dwóch nurtów: wyspecjalizowanych ansambli wokalnych lub wokально-instrumentalnych oraz zespołów typu „schola”, zajmujących się głównie śpiewem gregoriańskim. Należy zwrócić uwagę, że nie pominięto również mniej lub bardziej eksperymentalnych reinterpretacji twórczości kompozytora. Szkoda jednak, że autor nie pokusił się w tym miejscu o prześledzenie ewolucji wykonawstwa muzyki dawnej – płyty Bornus Consort / Ars Nova²³ i La Morry²⁴ dzieli dwadzieścia pięć lat i przez ten czas wiele się w tym zakresie zmieniło. Uważam, że mógłby ponadto nieco wyjść poza obiektywizm i pozwolić sobie na ocenę estetyczną (podpartą oczy-

Paris 1947 (= Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg 106), s. 93–126.

21 Diabolus in Musica, Antoine Guerber, *Carmina Gallica. Chansons latines du XII^e siècle*, ALPHA 037 (2003).

22 Walter Salmen, „Über das Nachleben eines mittelalterlichen Kanonmodells”, *Die Musikforschung* 7 (1954) nr 1, s. 56.

23 Bornus Consort, *Ars Nova, Petrus de Grudziądz (vers 1400–1470). Chansons et motets*, Accord 201412 (1991).

24 Zob. przyp. 2.

19 Zob.: Ryszard Lubieniecki, „*Epulemur in azimis* from the Manuscript D-TRs 322/1994: An Attempted Reconstruction in the Form of a Circular Canon”, *Muzyka* 64 (2019) nr 3, s. 94–97.

20 Yvonne Rokseth, „Danses cléricales du XIII^e siècle”, w: *Melanges 1945*, t. 3, *Etudes historiques*,

wiście ogromną wiedzą muzykologiczną), która mogłaby stać się istotnym punktem odniesienia dla muzyków²⁵. Kwestie związane z wykonawstwem muzyki środkowo-europejskiej poruszane są w literaturze muzykologicznej bardzo rzadko, a jedną z nich jest chociażby stosowanie *musica ficta*, czyli zazwyczaj nienotowanych zmian chromatycznych. Przykładowo La Morra wykonuje ten repertuar niemalże zupełnie diatonicznie, podobnie jest w kilku transkrypcjach autorstwa Pawła Gancarczyka zamieszczonych w monografii. Można przypuszczać, że ma to związek z popularną (a czasem wręcz ludyczną) proweniencją, jednak myślę, że chociażby ta kwestia wymaga w przyszłości usystematyzowania²⁶.

W „Epilogu” autor, przytaczając dokumenty i ówczesne relacje, przedstawia fascynującą historię początków recepcji Petrusa Wilhelmięgo w polskim środowisku artystyczno-naukowym. Naznaczona została ona przede wszystkim zmaganiem z narodową tożsamością kompozytora, argumentowaniem jego „polskości”, której (słusznie zapomnianym) symbolem stały się wykryte rzekomo w jego utworach rytmy mazurkowe. W tej części książki (oraz w zakończeniu) główny bohater monografii zestawiony zostaje z Mikołajem z Radomia, w powszechnym

przekonaniu funkcjonującym jako twórca bardziej zaawansowany (zob. s. 264–265 oraz 270–272). W pełni zgadzam się z wyrażoną przez autora potrzebą badań w kontekście nowych źródeł i opracowań, jednak tak jak Gancarczyk sugeruje, jeśli nie dewaluację, to demitologizację postaci Radomskiego, tak ja widzę potrzebę pogłębionej analizy repertuaru, śledzącej subtelności kontrapunktu i ewolucję materiału muzycznego. Tylko w ten sposób wartość dawnej twórczości będzie można oderwać od zupełnie współczesnych pojęć oryginalności i nowoczesności oraz powierzchownych rozważań w rodzaju „kto pierwszy zastosował *fauxbourdon*”. Jedną rzeczą za to jest pewna: Petrus Wilhelmi zdecydowanie przewyższa Radomskiego liczbą i jakością nagrań muzycznych – odnośnie drugiego twórcy widzę tu jeszcze sporo do nadrobienia (mimo iż raczej nie można liczyć na poszerzenie skromnego zasobu jego dzieł).

W aneksach, umieszczonych po podsumowującym monografię zakończeniu, znalazły się wspomniane wcześniej dokumenty związane z biografią Petrusa Wilhelmięgo, kompletny wykaz twórczości ze wskazaniem źródeł oraz teksty motetu *Probitate eminentem* wraz z tłumaczeniem, stanowiące uzupełnienie czwartej części czwartego rozdziału, które mogłyby być umieszczone w tamtym miejscu (korzystanie z tekstów byłoby wówczas wygodniejsze).

Nie ulega wątpliwości, że dla osób zajmujących się środkowoeuropejskim średniowieczem w muzyce *Petrus Wilhelmi de Grudencz i muzyka Europy Środkowej XV wieku* jest pozycją obowiązkową, stanowiącą nie tylko najbardziej obecnie kompletną monografię tego twórcy, lecz także związane podsumowanie kilku dziesięcioleci badań nad regionem. Autorowi udało się połączyć wysoce specjalistyczne podejście z niehermetycznym językiem. Wiele terminów z zakresu muzykologii i źródłoznawstwa zostało w książce pokrótce wytłumaczonych, dzięki czemu może ona trafić do szerszego grona odbiorców, również spoza kręgów muzycz-

25 Właściwie jedyny fragment, w którym autor zwraca uwagę na brzmieniowe wartości estetyczne, dotyczy zastosowania techniki *fauxbourdon* w pieśni *Prodigiis eximiis*. Jej brzmienie zostaje określone jako „pełne i nasyczone” (s. 214), co wydaje mi się raczej powtórzeniem pewnego powszechnego przekonania, znanego z literatury.

26 Pominięcie tej kwestii prowadzić może również do pewnych niejednoznaczności. Problem chromatyki pojawia się np. w przykładach muzycznych dwóch wersji *Pneuma eucaristiarum*: wersja z kancjonału Franusa (CZ-HKm II A 6) poprowadzona jest o kwintę wyżej względem rekonstrukcji z fragmentów getyńskich (D-Gs XXX,1). Brak bemola w wersji getyńskiej (bądź ewentualnie podwyższonego *f* w kadencji w wersji czeskiej) sprawia, że nie wszystkie relacje interwałowe zostały zachowane (zob. s. 223).

nych. Dla wykonawców poszukujących nowego repertuaru (nie tylko na podstawie cech muzycznych, ale też szerszego kontekstu) będzie to z pewnością praca niezwykle inspirująca (sam podczas lektury podjąłem decyzję o włączeniu jednego z opisanych utworów do nowo przygotowywanego programu).

Książka Pawła Gancarczyka formalnie i metodologicznie nie stanowi rewolucji w swojej dziedzinie. Jest to monografia dość klasyczna, skupiona na indywidualności, pojedynczej figurze kompozytora, niezwykle zresztą wdzięcznie nadającej się do reprezentowania twórczości środkowoeuropejskiej. Można w tym miejscu zadać pytanie, czy bardziej zasadna w tym przypadku nie byłaby historiografia bardziej „rozproszona”, oderwana od postaci twórcy (jako indywidualność niezbyt zresztą znanego w swoich czasach), śledząca powiązania i wpływy ponad kryteriami takimi jak chociażby współcześnie pojmowana oryginalność. Myślę jednak, że na to spojrzenie

jeszcze przyjdzie czas, gdyż obecnie historiografia zajmująca się tym regionem potrzebuje właśnie wyrazistej, reprezentacyjnej figury, dzięki której twórczość środkowoeuropejska będzie mogła zaistnieć w szerszej skali. Tym bardziej za konieczne uważam wysiłki zmierzające do tego, by monografia Pawła Gancarczyka została przetłumaczona na język angielski. Jako wykonawca czekam również na zapowiedzianą przez autora nową edycję krytyczną dzieł Petrusa Wilhelmięgo – edycja Černego²⁷ nie tylko wymaga aktualizacji, ale obecnie jest już po prostu trudno dostępna.

Ryszard Lubieniecki
Uniwersytet Wrocławski

²⁷ Jaromír Černý, *Petrus Wilhelmi de Grudencz. Magister Cracoviensis. Opera musica*, Kraków 1993.

Nowość wydawnicza Instytutu Sztuki PAN

Paweł Gancarczyk ***Petrus Wilhelmi de Grudencz i muzyka*** ***Europy Środkowej XV wieku***

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
