

Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance. Red. David J. Burn, Stefan Gasch. Turnhout 2011 Brepols Publishers (= Collection „Épitome musical”) ss. 438. ISBN 978-2-503-54249-2

W kwietniu 1508 r. kapituła katedralna Konstancji zamówiła u Heinricha Isaaca (ok. 1455–1517) – nadwornego kompozytora cesarza Maksymiliana I Habsburga – stworzenie wielogłosowych opracowań *proprium missae*. Najpóźniej w listopadzie następnego roku cesarski *Hofcomponist* ukończył realizację tego zlecenia, które razem z analogicznym repertuarem budowanym przez Isaaca na potrzeby kapeli cesarskiej zostało po upływie dalszych ponad czterdziestu lat wydane pośmiertnie jako *Choralis Constantinus*. Choć od wielu lat ta monumentalna kolekcja zmiennych części mszy, prawdziwy kamień milowy w dziejach muzyki, jest przedmiotem naukowych dociekań, nadal jednak skrywa wiele fascynujących tajemnic. Pięćsetną rocznicę konstańcańskiego zamówienia uświetniono w dniach 16–18 I 2009 r. na Katholieke Universiteit w Leuven międzynarodową konferencją „«...cantum ecclesiasticum ut ornaret...»: Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance”, prezentującą w świetle najnowszych badań genezę i długotrwałą recepcję pomnikowego dzieła Isaaca.

Wygłoszone wówczas referaty zostały opublikowane w kierowanej przez Philippe’a Vendrixa serii *Épitome musical* pod tytułem *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*. Pozycję tę, pod redakcją Davida J. Burna i Stefana Gascha, firmuje Centre d’études supérieures de la Renaissance przy Université François-Rabelais w Tours. Szesnastu autorów współtworzy tę książkę o spójnej koncepcji i wzajemnych wewnętrznych powiązaniach między kolejnymi artykułami (co rzadkie w publikacjach pokonferencyjnych). O ile cykle *ordinarium missae* Isaaca

doczekały się już trzytomowej monografii¹, o tyle dla *proprium missae* omawianą publikację można uznać za pozycję jeśli nie analogiczną (nie tak wyczerpującą ani nie monograficzną), to w ogóle dla bibliografii tego kompozytora istotną, ponieważ poza prezentacją wyników aktualnych badań upowszechniającą wiedzę dostępną jedynie w postaci niewydanych dysertacji lub rozproszonych artykułów. W tematykę książki wprowadza krótki artykuł redaktorów publikacji – Davida J. Burna i Stefana Gascha – „Chant Adorned: The Polyphonic Mass Proper in the Later Middle Ages and Renaissance” (s. 25–30), po którym następuje obszerny tekst Reinharda Strohma „The Medieval Mass Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe” (s. 31–57). Dalsze referaty zgrupowane są w trzy sekcje tematyczne: „Renaissance Portugal” (dwa eseje, s. 61–121), „Heinrich Isaac’s Choralis Constantinus” (sześć artykułów, s. 125–295) oraz „Tradition and Renewal” (również sześć artykułów, s. 299–415).

Eseje budują szeroki kontekst kulturowy wokół postaci tytułowego kompozytora i jego legendarnego dzieła. Kontekst szeroki pod względem chronologicznym, gdyż obejmujący historię gatunku *proprium missae* od jego polifonicznych średniowiecznych początków aż do XVII w. – dla ukazania długotrwałego rezonansu *Choralis Constantinus*. Szeroki pod względem konfesyjnym, bo uświadamiający, że czas powstania liturgicznych kompozycji Isaaca, daty ich pośmiertnego pierwszego wydania drukiem i wreszcie faza recepcji wypadły niemal dokładnie pomię-

¹ Martin Staehelin: *Die Messen Heinrich Isaacs*. Bern 1977 (= Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft. Serie II t. 28).

dzy epokowymi cezurami w historii religii – początkami reformacji i późniejszej kontrreformacji oraz ich skutkami – powstaniem liturgii protestanckiej i zainicjowanymi przez dyrektywy soboru trydenckiego przemianami w katolickiej muzyce liturgicznej. Kontekst szeroki wreszcie pod względem topografii, gdyż rozpoczynający od zaprezentowania genezy i przemian stylistycznych *proprium missae* w późnośredniowiecznych i wczesnorennesansowych: Francji, Niderlandach i Włoszech, zdążający następnie w czasy Isaaca ku obszarom niemieckojęzycznym (Wiedeń, Konstancja, Norymberga), by na koniec razem z wydanymi w Norymberdze² egzemplarzami *Choralis Constantinus* promieniować na obszary tak geograficznie oddalone, jak Portugalia, Anglia, Szwecja czy Polska.

Pierwszym z dwóch głównych celów konferencji w Leuven było zaprezentowanie najnowszych badań dotyczących bezpośrednio *Choralis Constantinus* oraz postaci Heinricha Isaaca – i tego dotyczy połowa artykułów omawianej książki. Pomysł monograficznego druku utrwalającego obszerną (wliczając utwory cesarskie i konstancjańskie) część spuścizny Isaaca pojawił się dwie dekady po jego śmierci. Ostateczna realizacja nastąpiła jednak po następnych niespełna dwudziestu latach i przyjęła u progu drugiej połowy XVI w. kształt trzytomowej edycji o majestatycznym tytule. Do dziś ostatecznie nie rozstrzygnięto, które *propria* w tej pośmiertnie zebranej kolekcji powstały dla dworu cesarza Maksymiliana I, a które dla katedry w Konstancji. Od lat pięćdziesiątych XX w.³ utrwalono się mniemanie, że konstancjański jest w *Choralis*

Constantinus tylko tom II, pozostałe zawierają zaś repertuar cesarski. Do badaczy modyfikujących w kolejnych dekadach tę hipotezę⁴ dołączył – jako ostatni – David J. Rothenberg, swym artykułem „Isaac’s Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis” (s. 125–140). Punktem wyjścia dla koncepcji Rothenberga były dwie tezy. Pierwszą było zainteresowanie się w *Choralis Constantinus* nie tym, co konstancjańskie, lecz tym, co mogło być śladem cesarskiego cyklu *propriów*. Drugą – nieobecna u wcześniejszych badaczy hipoteza, że *proprium missae* Isaaca nie musiały powstawać wyłącznie albo dla kapeli cesarza, albo dla katedry w Konstancji, lecz że część z opracowań zebranych w pośmiertnej edycji mogła być wykonywana i w jednym, i w drugim miejscu.

Rothenberg podważył sens wcześniejszych ustaleń, opartych na domniemanych różnicach między liturgią sprawowaną na dworze cesarskim, a liturgią katedry w Konstancji. W jego ocenie różnice były tak niewielkie, że dla wyjaśnienia genezy cyklu nie mogły być ani kluczowe, ani rozstrzygające. Autor przedstawił ponadto nową interpretację archiwalnych dokumentów katedry w Konstancji, w których zleceniodawcy zastanawiali się, czy Isaac „zechce, za niewielkie pieniądze, skomponować i skopiować trochę oficjów na najważniejsze święta”⁵. Zlecenie nie opiewało więc wyłącznie na specjalnie skomponowane *propria*, ale dopuszczało też możliwość odpisania z zasobów kapeli cesarskiej utworów wcześniej istniejących. Granice cesarskiej ko-

² *Choralis Constantinus* wydrukował Hieronymus Formschneider w roku 1550 (tom I) i 1555 (tomy II i III).

³ Werner Heinz: *Isaacs und Senfls Proprium-Compositionen in Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, München*. Freie Universität Berlin 1952 (niepublikowana dysertacja). Po nim: Gerhard-Rudolf Pätzig: *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus”*. Eberhard Karls Universität Tübingen 1956 (niepublikowana dysertacja); tegoż: „Heinrich Isaacs «Choralis Constantinus»: Eine posthume Werksammlung”. W: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*. Red. Georg Reichert, Martin Just. Kassel 1963 s. 249–255.

⁴ Martin Bente: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*. Wiesbaden 1968 s. 117–139; Helmut Hell: „Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek”. *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 (1987) s. 65–137; Reinhard Strohm, Emma Kempson: „Isaac, Henricus”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Red. Stanley Sadie. Londyn 2001 t. XII s. 576–590; David J. Burn: *The Mass-Propers Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity*. University of Oxford 2002 (niepublikowana dysertacja); tegoż: „What did Isaac Write for Constance?”. *The Journal of Musicology* 20 (2003) s. 45–72.

⁵ „[...] ob er etlich officia In summis festivitibus zesingen in ringem sold, componiren und schriben lassen [...]”. Oryginalny tekst i przekład angielski na s. 129.

lekcji propriów Rothenberg poszerzył nie tylko o kompozycje z drugiego tomu *Choralis Constantinus*, lecz również o niewłączone do tej edycji dwie dalsze grupy utworów. Pierwsza z nich – tu autor artykułu podążył za hipotezą Reinharda Strohma⁶ – to sześciogłosowe propria Isaaca zachowane wyłącznie w postaci rękopiśmiennej w Monachium⁷. Druga zaś, to anonimowe propria z manuskryptu z Weimaru⁸ – uznane za dzieła Isaaca przez Davida J. Burna⁹. Nawet zrekonstruowany tym sposobem cykl cesarski nadal nie jest kompletny, gdyż z wielu przyczyn (nie tylko śmierci kompozytora) najprawdopodobniej w ogóle nie został w pełni zrealizowany, co zresztą było typowe dla wielu monumentalnych, na wpół propagandowych projektów spod mecenatu cesarza Maksymiliana. Rothenberg proponował własną hipotezę co do genezy cesarskiej kolekcji i wyróżnił w niej trzy warstwy chronologiczne (tabela na s. 137). Pomimo więc faktu, że *Choralis Constantinus* ma w tytule nazwę miasta i w swej części (mniejszej, będącej jakby cyklem w cyklu) faktycznie zawiera muzykę dla Konstancji, w rzeczywistości upamiętnia jednak służbę Isaaca na dworze cesarskim.

Kwestia przeobrażeń tytułu drukowanej edycji *magnum opus* Isaaca jest jednym z wątków artykułu „Commercialising the *Choralis Constantinus*: The Printing and Publishing of the First Edition” (s. 215–268) Roystona Gustavsona. Jest to najdłuższy esej w publikacji, mała monografia zmiennych losów przeobrażania się propriów Isaaca w trzypięciotomowy druk. Swoją relację rozpoczął Gustavson w Norymberdze w roku 1537, gdy księgarz i wydawca Hans Ott ogłosił zamiar opublikowania propriów. Następne rozdziały artykułu dokumentują kolejne przeszkody, coraz bardziej opóźniające termin wydania: ambitne (ale i merkantylne) rozszerzenie wyjściowego zbioru konstanckańskiego o cykl cesarski na początku lat czterdziestych, śmierć Otta w 1546 r.

i zwleknięcie z decyzją o realizacji projektu przez owdowiałą Elsbeth Ott, jej późniejsze zatargi z drukarzem Hieronymusem Formschneiderem skutkujące przestojem po opublikowaniu pierwszego tomu *Choralis Constantinus* w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych i wreszcie przekazanie rękopisów II i III tomu nowemu wydawcy, Georgowi Willerowi z Augsburga.

Ze zmianami koncepcji zmieniał się i tytuł projektu wydawniczego. Początkowe *Choralis cantus constantiensis* zmienił Hans Ott na *Choralis Cantus, in dominicas et festa per totum annum*, gdy w 1544 lub 1545 r. wystąpił z wnioskiem o przyznanie cesarskiego przywileju¹⁰ chroniącego jego prawa wydawnicze. Zmiana tytułu była skutkiem połączenia propriów konstanckańskich z cesarskimi oraz rozszerzenia się tak powstałego cyklu na cały rok liturgiczny. Usunięcie nazwy Konstancji z nowego tytułu mogło wynikać też z „poprawności politycznej”. Wniosek o przywilej kierowany był wszak do cesarza Karola V (następcy Maksymiliana I), który w połowie lat czterdziestych z powodu konfliktów religijnych nie był miastu przychylny¹¹. Druk otrzymał ostatecznie jeszcze inny tytuł – *Coralis Constantinus* – odbiegający (omyłkowo lub celowo) od niemieckiego „Konstanzer Choral”, gdyż chorał w prawidłowej łacinie to „choralis cantus”, a nie tylko „coralis” (do tego bez litery „h”), zaś *Konstanzer* jako „Constantinus” oznacza osobę (do miasta odnosiło się pierwotnie „constantiensis”). Dla tej ostatniej zmiany tytułu znalazł Gustavson dwa powody. Pierwszym mogła być chęć wyprzedzenia cenzorskich zapędów rady miejskiej Norymbergi, która z powodów politycznych mogła nie chcieć zgodzić się na odniesienia do Konstancji. Drugi powód mógł być komercyjny. „Chorały Konstantyna” – bo tak dosłownie tłumaczy się ostateczny tytuł druku – kojarzyły się z wielką postacią historyczną, Konstantynem I, pierwszym chrześcijańskim cesarzem starożytności.

⁶ Reinhard Strohm, Emma Kempson: op. cit.

⁷ Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, sygn. Mus. ms. 31.

⁸ Bibliothek der Evangelisch-Lutherischen Kirchengemeinde w Weimarze, sygn. Ms. A.

⁹ David J. Burn: *The Mass-Proper Cycles*, op. cit., t. I s. 156–160, 175–181 i 269–283.

¹⁰ Oryginalna dokumentacja zaginęła przypuszczalnie podczas II wojny światowej. Fotokopie dokumentacji odnalazł dopiero niedawno (w 1992 r.) autor artykułu. Kompletną transkrypcję i tłumaczenie angielskie zamieszczono na s. 263–265.

¹¹ Konstancja poparła reformację i przystąpiła do związku szmalkaldzkiego.

nego Rzymu. „Chorały Konstantyna” musiały więc oznaczać śpiewy uniwersalne, ponadczasowe, śpiewane w całej chrześcijańskiej Europie – i zapewne na tak rozległy rynek zbytu nastawili się wydawcy propriów Isaaca. Początkowy tytuł „Chorały Konstancji” – mógł zaś kojarzyć się zbyt lokalnie, jako oznaczający kompozycje pasujące tylko do rytu Konstancji i dlatego trudniejsze do rozpowszechnienia poza tym miastem.

Gustavson wyliczył niedociągnięcia pierwszego wydruku: nieścisłości określić techniczno-edytorskich w przedmowie do pierwszego tomu, oraz wydrukowania tego woluminu w dwóch odrębnych częściach, złożonych potem w niewłaściwej kolejności (dlatego okres adwentu, oczekiwany – jako początek roku liturgicznego – na pierwszych stronach tomu, przemieszczony został do jego dalszej części), co mogło wynikać z dwuczęściowej struktury rękopisu przeznaczonego do druku. Więcej edytorskiego szczyścia miały tomy II i III, chociaż ich nowy wydawca, Georg Willer, zlecił druk również Formschneiderowi, kierując się zapewne tym, by wszystkie woluminy miały spójną postać (małą zmianą było przywrócenie litery „h” w słowie „choralis” w tytule kolekcji). Wszystkie ze swych tez Gustavson poparł dokumentami archiwalnymi i analizą kodykologiczną zachowanych egzemplarzy druku. W aneksie umieścił też opisy bibliograficzne kolejnych tomów *Choralis Constantinus* (s. 258–262), tłumaczenia kart tytułowych i dedykacji z pierwszego wydania (s. 266–268) oraz oryginały (i przekłady angielskie) wniosku Hansa Otta o przywilej cesarski oraz przyznanego mu, zachowanego w szkicu, przywileju (s. 263–265).

Na swoją recepcję *Choralis Constantinus* nie musiał czekać aż do rozpowszechnienia w formie druku. Wyimki z dzieł Isaaca zaczęły pojawiać się w traktatach teoretycznych od 1537 r., by odegrać istotną rolę w rozprawach o notacji menzuralnej i rozślawić postać twórcy jako kompozytora i teoretyka w jednej osobie. Ekstrawaganckie oznaczenia menzuralne pojawiły się jednak tylko w kilkunastu propriach, stając się unikatami nie tylko w rozległej spuściźnie Isaaca, ale w ogóle w całej ówczesnej twórczości. Postanowiła się z nimi rozprawić Ruth I. DeFord („Who Devised the Proportional Notation in Isaac’s *Choralis*

Constantinus?”, s. 167–213). Wypunktowała (w licznych tabelach i przykładach nutowych) wszystkie ekscentryczne oznaczenia, wskazała stopień ich odchylenia od szesnastowiecznej normy (określiła je wręcz jako „specimens from another planet”¹²), ale nie znalazła przyczyn, dla których Isaac tylko tych parę razy (i już nigdy więcej) skorzystał z tak enigmatycznych rozwiązań. Nie mogąc niestety oprzeć się na źródłach (autografy Isaaca się nie zachowały), DeFord rozszerzyła swoje dochodzenie poza osobę kompozytora i czas jego życia.

Głównym podejrzanym stał się w eseju „Who Devised...” norymberski teoretyk muzyki Sebald Heyden, w którego traktacie *De arte canendi*¹³ te „cytaty z Isaaca” pojawiły się najwcześniej. Heyden mógł dla poparcia swoich koncepcji teoretycznych zmodyfikować prostszą zapewne notację oryginałów. DeFord nie dysponowała rękopisami Isaaca, ale znalazła w *De arte canendi* analogiczną poszlakę: „cytat z Josquina”, który w postaci oryginalnej ma jedną zmianę menzury, natomiast w traktacie rozkwita jednak różnymi znakami menzuralnymi zestawionymi w sześciu różnych kombinacjach¹⁴. DeFord uznała, że rewizje zapisu Isaaca mogły mieć miejsce w tym samym czasie, gdy na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVI w. Hans Ott zbierał i porządkował propria kompozytora w nadziei na ich rychłe wydrukowanie. Wydawcę uznała zresztą DeFord za drugiego z winowajców. Mógł on albo ulec sławie podziwanego Heydena, albo rozpoznać w przeintelektualizowanej notacji wprowadzonej na etapie przygotowania rękopisów do druku... narzędzie marketingowe, zdolne wokół edycji *Choralis Constantinus* wytworzyć aurę naukowości i – co za tym idzie – spowodowany prestiżem popyt. Na tym DeFord nie wyczerpała listy współwiny trwającego do dziś zafałszowania pierwotnego obrazu niektórych propriów Isaaca. Żadna

¹² Na s. 185.

¹³ W drugim i trzecim wydaniu, z lat odpowiednio 1537 i 1540.

¹⁴ Chodzi o „Benedictus” z mszy *Ad fugam* Josquina. W artykule zestawiono na s. 195–196 druk mszy z 1514 r. z jego modyfikacją z późniejszego traktatu Heydena.

ze współczesnych źródłowo-krytycznych edycji *Choralis Constantinus*¹⁵ nie jest bowiem dla autorki artykułu w pełni satysfakcjonująca, ponieważ wydawcy albo nie brali pod uwagę przekazów rękopiśmiennych, albo pomijali oryginalne znaki menzuralne, albo w transkrypcji wprowadzali niekonsekwentne modyfikacje prowadzące do całkowitego zniekształcenia zapisu oryginalnego. Niedoskonałości te punktowano zresztą jeszcze przed artykułem DeFord¹⁶.

Jeśli zgodzić się z hipotezą DeFord, rozumiejąc ją jako „utajnioną” recepcję *propriów* Isaaca przed rozpowszechnieniem ich drukiem, warto też zastanowić się nad recepcją „wewnętrzną”, tzn. nad tym, czy doświadczenia zgromadzone przy komponowaniu *propriów* mogły się stać impulsem dla przełomu stylistycznego w twórczości samego Isaaca. Pytanie takie, koncentrujące się na twórczości motetowej Isaaca, zadał w drugim zdaniu swojego artykułu Anthony M. Cummings („Isaac, the Mass Proper, and the Motet”, s. 155–166), by zaraz potem odpowiedzieć na nie twierdząco. Cummings postawił hipotezę, zgodnie z którą charakterystyczne dla wczesnych motetów Isaaca było albo wykorzystanie tekstów słownych nie pochodzących z liturgii, albo zestawienie kilku tekstów zaczerpniętych z różnych momentów liturgii. I w jednym, i w drugim wypadku motety nie mogły pełnić funkcji liturgicznej. Cechą zaś późnych motetów było – zdaniem autora artykułu – oparcie się na jednym tekście, pochodzącym z konkretnego momentu w litur-

gii. Motety takie mogły być wykonane podczas mszy dokładnie w tym miejscu, z którego pochodził tekst (stawały się niejako częściami mszalnymi). Czynnikiem wywołującym tę przemianę stylistyczną miał być, zdaniem Cummingsa, okres komponowania *propriów* – przypadający między motetami wczesnymi a późnymi.

Dla poparcia swej hipotezy Cummings porównał dwa motety: *Angeli, archangeli* (uznany za dzieło wczesne, do tego oparte na świeckim *cantus firmus* z pieśni *Comme femme desconfortée*) oraz *Tota pulchra es* (motet uznany za późny). Chronologia nie jest jednak atutem tego artykułu, ponieważ dyskutowane motety nie są precyzyjnie datowane, można ustalić jedynie czas powstania źródeł, do których zostały skopowane¹⁷, zaś lata pracy nad *propriami* z *Choralis Constantinus* również trudno jest określić precyzyjnie. Wykluczenie z użytku mszalnego motetu *Angeli, archangeli* musiało podczas konferencji spotkać się z polemiką Davida J. Rothenberga, który niedawno przekonywał o wykorzystaniu tego motetu w liturgii i subtelnych symbolicznych relacjach pomiędzy religijnym tekstem utworu, a jego świeckim *cantus firmus*¹⁸. Podziękowania dla Rothenberga, które Cummings zamieścił w przypisie pod artykułem, pozwalają się domyślać interesującej dyskusji po wygłoszeniu referatu, skutkującej udoskonaleniami wprowadzonymi do referatu podczas przygotowania go do druku.

Jeśli podążymy dalej tropem różnych stadiów recepcji *propriów* Isaaca, pewnym paradoksem historii okaże się moment, w którym *Choralis Constantinus* pojawił się na rynku. Zawierał bowiem kompozycje stylistycznie przestarzałe, powstałe niemal pół wieku wcześniej. Trafił jednak w okres zainteresowania *propriami* na fali kształ-

¹⁵ Są to w zasadzie pojedyncze i odrębne edycje poszczególnych tomów *Choralis Constantinus*, wydawane pod różną redakcją i w różnych miejscach. Pierwszy tom został opracowany przez Emila Bezecego i Waltera Rabla, zaś drugi przez Antona Webera, oba ujęte w serii *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Wiedeń, odpowiednio 1898 i 1909). *Propria* z trzeciego tomu zostały wydane pod redakcją Louise Cuyler (Ann Arbor 1950).

¹⁶ Gerhard-Rudolf Pätzig: *Liturgische Grundlagen*, op. cit.; tegoż: „Das Chorbuch Ms. 40024 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin: Eine wichtige Quelle zum Schaffen Isaacs aus der Hand Leonhard Pämingers”. W: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*. Red. Georg von Dadelen, Andreas Holschneider. Wolfenbüttel 1964 s. 122–142, zwł. s. 128–140. Także Philip Gosset: „The Mensural System and the «Choralis Constantinus»”. W: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*. Red. Robert L. Marshall. Kassel 1974 s. 71–107.

¹⁷ Najwcześniejszy przekaz pierwszego z motetów, tzw. kodeks Apl (Lipsk, Universitätsbibliothek, sygn. Ms. 1494) datowany jest na rok ok. 1490–1504. Drugi motet znalazł się w rękopisie spisywanym ok. 1516–1521 r. (Florencja, Biblioteca Nazionale Centrale, sygn. Ms. II.I.232 *olim* Magliabechi XIX.58). Przypomnijmy, że Isaac zmarł w roku 1517.

¹⁸ David J. Rothenberg: „Angels, Archangels, and a Woman in Distress: The Meaning of Isaac’s *Angeli archangeli*”. *The Journal of Musicology* 21 (2004) s. 514–578.

tującej się równocześnie kontrreformacji. Recepcję druku w południowoniemieckich klasztorach w II poł. XVI w. prześledzili w swych referatach Barbara Eichner i Tobias Rimek. Eichner („Getting Properly Started: Heinrich Isaac's *Choralis Constantinus* and the Introduction of Polyphonic Mass Propers in South-German Monasteries”, s. 269–295) wzięła pod lupę opactwa w Augsburgu, Ottobeuren i Neresheim. Rimek („Mass Propers in the Choirbooks of the Benedictine Abbey of SS. Ulrich and Afra in Augsburg (1575–1614): Between Tradition and Reform”, s. 345–367) skupił się na klasztorze augsburskim. Z obu artykułów wynikają dość podobne konkluzje. Ponieważ wszystkie opactwa w tym samym czasie i na tym samym gruncie (*Choralis Constantinus*) zaczęły budować swoje repertuary propriów mszalnych, autorzy pokusili się o znalezienie przyczyn fenomenu trwałej atrakcyjności utworów Isaaca, które w tym okresie osiągnęły już słuszny wiek lat sześćdziesięciu. Przyczyny te – wypunktowane i przez Barbarę Eichner i Tobiasa Rimka – można ująć w trzy główne, wzajemnie ze sobą powiązane, kategorie: czysto muzyczną, wyznaniową i polityczną.

Muzycznym walorem propriów Isaaca mogła być ich prosta czterogłosowa faktura, nie stawiająca zbyt wysokich wymagań wykonawczych przed kapelami śpiewaczymi o skromniejszych możliwościach wokalnych od habsburskiej *Hofkapelle*. Przejrzysta polifonia i wykorzystanie chorałowych *cantus firmi* korespondowały ponadto z kontrreformacyjnymi postulatami soboru trydenckiego. Eichner i Rimek przypomnieli jednak, że nie wszystkie dyrektywy potrydenckie respektowano jednakowo (stąd długie utrzymywanie się w repertuariach sekwencji wykluczonych przez sobór z liturgii). Samą kolekcję *Choralis Constantinus* traktowano w klasztorach swobodnie – dopasowywano ją do kultu lokalnych świętych, modyfikowano tekst słowny i nutowy, uzupełniano o utwory nowocześniejsze. Postrzegany w II poł. XVI w. jako archaiczny, styl opracowań Isaaca mógł nieść ze sobą przesłanie symboliczne, kojarzył się bowiem z czasami lepszymi, czasami jedności wyznaniowej, czasami sprzed głębokich podziałów religijnych. Taki punkt widzenia nie był właściwy jedynie dla katolików, gdyż propria Isaaca były

chętnie śpiewane również przez tych protestantów, którzy pozostali wierni liturgii łacińskiej. Ostatnim przywołanym przez Eichner i Rimka atutem Isaaca była jego prestiżowa ranga, wiążąca się z posadą nadwornego kompozytora cesarskiego. Miała ona niebagatelne znaczenie dla opactw, które, by zapewnić sobie w niespokojnych czasach względną niezależność prawną i polityczną, ubiegały się o status wolnych klasztorów cesarskich.

Grupę referatów skupionych wokół *Choralis Constantinus* zamyka tekstem „Leonhard Paminger's Manuscript of Mass Propers” (s. 299–318) David J. Burn – postać kluczowa w bibliografii Isaaca, gdyż odwołania do jego wcześniejszych związanych z Isaakiem hipotez i publikacji pojawiają się w większości pozostałych referatów¹⁹. Tym razem Burn zajął się mniej znanym kompozytorem, poetą i teologiem Leonhardem Pamingerem (1495–1567) i spisana jego ręką kolekcja *proprium missae*²⁰. Manuskrypt został sporządzony przed opublikowaniem monumentalnego druku i należy w przypadku wielu propriów razem z edycją Formschneidera do jedynych zachowanych przekazów utworów z III tomu *Choralis Constantinus*. Burn ustalił nowe datowanie rękopisu, przesuwając przypuszczalnie najwcześniejszy czas jego sporządzenia na rok 1540 lub nawet 1545. Dowiódł ponadto, że rękopis został skopiowany z manuskryptów będących podstawą dla druku (ale nie z samego druku). Przywołał interesujący przypadek wydrukowanego w III tomie *Choralis Constantinus* wersu z introitu *Ne timeas Zacharia / exaudita ex oratio*, będącego zaskakującym brzmieniowo (najpewniej przez pomyłkę wydawcy) *tricinium* discantu, altu i basu, którego nietypowe współbrzmienia pustych kwint i oktaw – obce stylistyce Isaaca – pozwalają domyślać się pominięcia tenoru. W zbiorze Pamingera defekt ten nie występuje, zaś domysły, że mógł on sam dokomponować brakującą partię tenoru, rozwiewa inny

¹⁹ Poza wymienionymi we wcześniejszych przypisach, należy jeszcze wspomnieć artykuł Davida J. Burna „Mass-Propers by Henricus Isaac Not Included in the *Choralis Constantinus*: The Case of Two Augsburg Sources”. *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003) s. 186–220.

²⁰ Przechowywany w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, sygn. Mus. ms. 40024.

szczęśliwie zachowany rękopiśmienny przekaz tego introitu²¹, w którym głos tenorowy jest także obecny. Na s. 307 Burn zamieścił rekonstrukcję pełnej czterogłosowej postaci tej kompozycji.

Następną wartą uwagi cechą przedstawianego manuskryptu są poza *propriami* Isaaca i utworami przypuszczalnie innych twórców²² własne opracowania *proprium missae* Pamingera. Ponieważ nie istniały one przed sporządzaniem rękopisu, lecz zostały stworzone w odpowiedzi na *propria* cesarskiego kompozytora, autor artykułu uznał je za przejaw indywidualnej recepcji stylu kompozytorskiego Heinricha Isaaca. Być może w dziele Isaaca przemawiała też do Pamingera – który z pewnością nie mógł znać artykułu Ruth DeFord – wirtuozeria „naukowo” skomplikowanych oznaczeń menzuralnych. Pamingier był podobno autorem niezachowanego traktatu poświęconego tym zagadnieniom teoretycznym i sam chętnie wprowadzał podobnie niekonwencjonalne rozwiązania do swoich utworów.

Drugim z centralnych obszarów tematycznych konferencji w Leuven było ukazanie przeobrażeń gatunku *proprium missae* i zaprezentowanie jego muzyczno-symbolicznej funkcji w kulturze późnego średniowiecza i renesansu. Celem było tu zbudowanie szerszej perspektywy dla ukazania, że monumentalny *Choralis Constantinus*, choć największy w swoim gatunku, nie był dziełem odosobnionym, lecz wrósł w trwającą od wieków, silną i stale rozwijającą się tradycję. Przedstawił ją jako panoramę dziejów polifonicznych opracowań zmiennych części mszy w średniowieczu, Reinhard Strohm („The Medieval Mass Proper, and the Arrival of Polyphonic Proper Settings in Central Europe”, s. 31–57). Autor nie miał ła-

twego zadania ze względu na przyjęcie dla swojej syntezy dość długiego przedziału czasowego i konieczność rekonstrukcji obrazu ewolucji *propriów*, który z powodu powszechności praktyki śpiewania zmiennych części mszy w polifonii improwizowanej (z oczywistych względów niezapisywanej) udokumentowany jest w znacznej części – w porównaniu z dziejami *ordinarium missae* – fragmentarycznie.

Strohm podjął jednak wyzwanie i odtworzył dzieje gatunku poczynając od chorałowych początków i ich polifonicznej kontynuacji, a skończywszy na geograficznym wędrowaniu *propriów* z Europy Południowej do Środkowej. Wskazał wyraźną cezurę w XIV w. (gdy liczba zachowanych kompozycji w sposób istotny się zmniejszyła, może na skutek częstego improwizowania polifonii *super librum*) oraz rozkwit gatunku w XV stuleciu. Skupił się tutaj na najsłynniejszym *plenarium* przed Isaakiem – mszy *Sancti Iacobi* Guillaume’a Dufaya – a potem głównie na bogatym repertuarze kodeksów trydenckich²³ i wybranych manuskryptów związanych z terytoriami północnych Włoch i Europy Środkowej (jak np. kodeks St. Emmeram²⁴ i rękopis z Modeny²⁵).

Analizą pojedynczych źródeł *proprium missae* z Portugalii zajęli się Bernadette Nelson („Fragments of Fifteenth-Century Northern Proper in Portugal”, s. 61–80) oraz João Pedro d’Alvarenga i Manuel Pedro Ferreira („The *Liber Introitus* of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model”, s. 81–121). Nelson²⁶ wzięła na warsztat pergaminowe bifolio z fragmentami trzygłosowych *propriów* mszalnych z Biblioteca Pública e Arquivo Distrital w Leirii²⁷.

²¹ Bayerische Staatsbibliothek w Monachium, sygn. Mus. ms. 37.

²² Karta tytułowa rękopisu informuje, że zawiera on także kompozycje Ludwiga Senfla. Zaden z utworów nie jest jednak podpisany jego nazwiskiem. Wśród dzieł Isaaca i Pamingera odnaleźć można jeszcze trzy opracowania *propriów* podpisane kolejno: „G. Schach:”, „Georg: Slaconius eps” oraz „Georg: Block”. O ile drugą z postaci można utożsamić z biskupem Wiednia (od r. 1513) Georgiem Slatkonią, o tyle dwie pozostałe osoby nie zostały zidentyfikowane. Atrybucje są tym bardziej zagadkowe, że wszystkie trzy *propria* zostały wydrukowane w III tomie *Choralis Constantinus* jako utwory Isaaca.

²³ Rozważania Strohma dotyczą głównie rękopisów sygn. 1375 (*olim* 88), 1377 (*olim* 90), 1379 (*olim* 92) z Castello del Buonconsiglio w Trydencie (Monumenti e Collezioni Provinciali) oraz sygn. 93* (*olim* B.L.) z tamtejszej Biblioteca dell’Archivio Capitolare.

²⁴ Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, sygn. Clm 14274.

²⁵ Biblioteca Estense Universitaria, sygn. α.X.1.11 (Lat. 471, *olim* VI.H.15).

²⁶ Niektóre aspekty tego eseju zostały opublikowane w artykule autorki „The Leiria Fragments: Vestiges of Fifteenth-Century Northern Polyphony in Portugal”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 14–15 (2004–2005) s. 79–100.

²⁷ Sygn. Doc. 2-B-38.

Rękopis zachował się wprawdzie w fatalnym stanie (fotografie na s. 63–64), ale ma istotne znaczenie ze względu na niewielką liczbę znanych obecnie źródeł polifonii końca XIV i całego XV w. w Portugalii. Bifolio należało kiedyś do wielkoformatowej, liczącej przynajmniej 120 kart księgi chórowej z repertuarem liturgicznym. Badania nad nim pozwoliły autorce postawić dwie ważne hipotezy. Pierwsza – wysnuta z przesłanek stylistycznych – to przekonanie, że bifolio może być reliktem serii propriów Gilles’a Binchois’a (na s. 73 Nelson zestawiała fragment graduálu *Beata gens* z karty z Leirii i niemal identyczny odcinek z opracowania psalmu *In exitu* Binchois’a). Druga hipoteza wiąże się z wypatrzonym w antyfonie *Asperges me* dopiskiem „corue” („chór”), wskazującym – jak się zdaje – na alternacyjną praktykę wykonawczą.

João Pedro d’Alvarenga i Manuel Pedro Ferreira przedstawili o stulecie młodszą portugalską księgę chórową *Liber introitus* z Arquivo Distrital w Bradze²⁸. Poza *Agnus Dei III* z mszy *L’homme armé super voces musicales* Josquina des Prez zawiera ona osiemdziesiąt cztery propria (wbrew tytułowi księgi są to głównie pary introitów i communiones), z których trzydzieści trzy przypisane są Miguelowi da Fonseca. Jest on – zdaniem autorów artykułu – twórcą wszystkich pozostałych kompozycji zapisanych w tym źródle z drugiej połowy lat czterdziestych lub początku pięćdziesiątych XVI wieku. D’Alvarenga i Ferreira zestawili rękopis z wydaną w Lizbonie w 1535 r. rozprawą teoretyczną – *Tractado de canto mēsurable: y contrapūcto* Mateusa de Aranda. Przywołali główne tezy traktatu, skupiając się na definicji i zasadach kontrapunktu, który dla Mateusa de Aranda był improwizowanym śpiewem na bazie chorału, „opracowywanym w pamięci i z tego powodu nazywanym *musica memorativa*, czyli muzyką uporządkowaną w pamięci i w pamięci opracowaną”²⁹ – co mogło być świadc-

twem praktyki improwizowanej wielogłosowości. D’Alvarenga i Ferreira wskazali na dużą zbieżność propriów Miguela da Fonseca z zasadami kontrapunktu i przykładami ich zastosowania w *Tractado* Mateusa de Aranda. Autorzy artykułu uznali więc, że mogła odcisnąć na nich swe piętno polifonia improwizowana. *Liber introitus* nie może oczywiście konkurować z *Choralis Constantinus*, jednak – jak się wydaje – zdaje się uzupełniać obszar, który wydawał się Reinhardowi Strohmowi w jego zwięzłej syntezie dziejów propriów nie do odzyskania – obszar nieutrwalanej w zapisie polifonii improwizowanej. Zarówno bowiem dzieła Miguela da Fonseca, jak i traktat Mateusa de Aranda demonstrują, że polifoniczne propria i kontrapunkt improwizowany były zjawiskiem rozpowszechnionym i trwałym. Artykuł uzupełniają cztery transkrypcje utworów Miguela da Fonseca z opisywanego manuskryptu, dokonane przez João Pedro d’Alvarenga³⁰ (s. 107–121).

Istotnemu elementowi niemieckiej liturgii, jakim była rozbrzmiewająca w alternacji ze śpiewem gra na organach, poświęcił swój artykuł „*The Choralis Constantinus and the Organ*” (s. 141–156) William P. Mahrt. Autor umieścił wokalne ordinarium i propria Isaaca w kontekście organowej mszy *alternatim* – uświadamiając, że zbiór *Choralis Constantinus* to dopiero połowa muzycznego opracowania liturgii, wymagająca uzupełnienia muzyką organową. Odwołał się w tym celu do działalności słynnych, działających w czasach Isaaca organistów-kompozytorów: zatrudnionego na dworze cesarskim Paula Hofhaimeira i związanego z katedrą w Konstancji Hansa Buchnera. Reprezentująca tradycję liturgiczną Konstancji organowa *Fundamentbuch* Buchnera³¹ jest, według Mahrta dzięki zbieżności czasu (powstała przypuszczalnie dekadę lub później po złożeniu u Isaaca wielokrotnie tu wspomnianego konstancjańskiego zamówienia), niemal ideal-

²⁸ Sygn. Ms. 967. Szczegółowy opis fizyczny i opis zawartości manuskryptu zamieszczono w aneksie na s. 98–104.

²⁹ „contrapunto es [...] obrandose de memoria: lo qual se dize musica memoratiua silicet musica ordenada en la memoria: y memoralmēte obrada”, zob.: Mateus de Aranda: *Tractado de canto mēsurable: y contrapūcto: nueuamēte cōpuesto*. Lizbona 1535, fol. e [i]r.

³⁰ Są to kolejno: introit *Dominus dixit ad me*, communio *In splendoribus sanctorum*, introit *De Beata Virgine* i communio *De Beata Virgine*.

³¹ Hans Buchner: *Sämtliche Orgelwerke I. Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a*. Red. Jost Harro Schmidt. Frankfurt am Main 1974 (= Das Erbe deutscher Musik 54).

nym źródłem komplementarnym dla wokalnych opracowań Isaaca. W odniesieniu do *ordinarium missae* autor przypomniał swoje wcześniejsze ustalenia³², w których stałą zasadą – wywiedzioną przez Mahrta z archaicznych praktyk antyfonalnych i responsorialnych – było pierwszeństwo organów (gra na nich rozpoczynała i najczęściej kończyła wykonanie utworu) przed zespołem wokalnym (który nigdy nie śpiewał na początku, rzadko też zamykał wykonanie kompozycji).

Modele alternacyjne propriów były bardziej różnicowane. Po przesłaniu z osobna każdej ze zmiennych części mszy i porównaniu, werset po wersecie, opracowań organowych w *Fundamentbuch* Buchnera z odpowiadającymi im wokalnymi z *Choralis Constantinus*, autor artykułu uchwycił powtarzający się wzorzec, stały dla konkretnych propriów: albo alternowany organowo-wokalny (introit i sekwencja), albo niealternowany organowy (graduał i offertorium), albo wreszcie niealternowany wokalny (alleluia i communio). Mahrta postawił tym samym hipotezę o nadrzędnym układzie makroformalnym alternowanego mszalnego *plenarium*, w którym naprzemienne gra i śpiew, poza uświetnieniem liturgii, miały dodatkowo zadanie podkreślenia splendoru instytucji takich, jak katedra w Konstancji czy cesarska kapela Maksymiliana I.

Heinrich Isaac nie był oczywiście jedynym twórcą propriów w pierwszej połowie XVI w., choć trzeba przyznać, że *Choralis Constantinus* usunął w niesłuszny cień dokonania pozostałych ówczesnych kompozytorów. Ciekawym przykładem mogą tu być dzieła Ludwiga Senfla (ok. 1486–1542/43) – ucznia, kopisty i współpracownika Isaaca. Działał on od 1523 r. na dworze księcia Wilhelma IV w Monachium, gdzie do jego głównych zadań należało komponowanie utworów liturgicznych. Książę był zwolennikiem katolicyzmu od samego początku ruchu reformacyjnego, a jako że w swojej osobie widział potencjalnego sukcesora tronu cesarskiego, w kontynuowaniu tradycji polifonicznych propriów upatrywał możliwość szczególnego wyróżnienia swojego dworu. Choć *proprium missae* Senfla

tworzą główny korpus jego twórczości liturgicznej, a powstałe głównie w Monachium rozpowsechniły się później szeroko w środkowych Niemczech i obecnej Słowacji, nie były jednak dotąd przedmiotem pogłębionej refleksji naukowej. Aktualny stan badań wypełniających tę lukę zaprezentował Stefan Gasch („Beyond Munich: Senfl's Propers in Prints and Manuscripts”, s. 319–343), członek zespołu naukowego mającego na celu stworzenie kompleksowego katalogu wszystkich dzieł Senfla i ich źródeł (strona www.senflonline.com). Autor przedstawił drobiazgowo zagadnienia związane z zachowanym materiałem źródłowym, drogami jego rozpowszechnienia oraz znaczeniem propriów Senfla poza miejscem ich powstania.

Kompozycje te występują w niemal czterdziestu źródłach – w Monachium i na protestanckich terenach środkowych Niemiec. Przekazy monachijskie pochodzą z I poł. XVI w., pozostałe (w większości) – z drugiej połowy stulecia. Dla tak niewielkiego rozpowszechnienia propriów poza dworem książęcym w I poł. XVI w. znalazł Gasch dwa wytłumaczenia. Pierwszym mogła być chęć sprawowania przez Senfla kontroli nad losem własnych kompozycji przez ograniczenie kopiowania ich bez jego zgody. Drugim – chyba istotniejszym – była reprezentacyjna rola muzyki na dworze Wilhelma IV, który mógł zazdrośnie strzec wyłączności repertuaru swojej kapeli. Sytuacja ta zmieniła się po śmierci kompozytora, bo wówczas jego muzyka zaczęła być znana coraz szerszemu audytorium. Najwyraźniejszy jest kierunek transmisji propriów Senfla dodanych po jego śmierci do Isaakowskiego *Choralis Constantinus* na ostatnim etapie produkcji druku. Drogi, którymi krążyły pozostałe propria, nie są tak łatwo uchwytne – mogły tu odegrać rolę powiązania Senfla z kręgami protestanckimi. Rozpowszechnienie propriów w II poł. XVI w. akcentuje też charakterystyczną przemianę rangi tego gatunku. Na początku stulecia jedynie ważne kapituły katedralne (jak w Konstancji) lub świeccy władcy (jak cesarz Maksymilian I lub książę Wilhelm IV) mogli sobie pozwolić na luksus wzbogacenia liturgii polifonicznymi propriami mszalnymi – wykorzystywanymi propagandowo dla podkreślenia instytucjonalnego

³² William Peter Mahr: *The „Missae ad Organum” of Heinrich Isaac*. Stanford University 1969 (niepublikowana dysertacja).

splendoru i potęgi. Od połowy wieku jednak także mniejsze kościoły parafialne i szkoły łacińskie zaczęły pozyskiwać polifoniczne *propria*, zarówno do użytku podczas nabożeństw, jak i do celów edukacyjnych. Jednak wśród gromadzonych wówczas kolekcji *propriów* utwory Senfla pojawiają się wyjątkowo rzadko, co prowadzi Gascha do przekonania, że albo inne *propria* były łatwiej dostępne, albo kompozycje Senfla uznano za przestarzałe.

Trzy ostatnie artykuły przemieszczają narrację książki na odleglejsze terytoria Polski, Szwecji i Anglii. Choć zagadnienia poruszane są w tej części publikacji bardziej wybiórczo, wydaje się, że mogą się przyczynić do bliższego zainteresowania *propriami* mszalnymi i zainspirować przyszłe badania w tym zakresie. Agnieszka Leszczyńska („Polyphonic Mass Propers from the Braunschweig Jesuit Collegium and their Local Context”, s. 369–391) przebadła kolekcję *proprium missae* nie będącą dziełem jednego kompozytora, ale efektem przemyślanego zbierania utworów z różnych źródeł. Podstawą eseju³³ jest niekompletny (bez głosu basowego) zbiór trzech ksiąg głosowych przechowywanych obecnie w Uppsali³⁴, będących niegdyś własnością Kolegium Jezuickiego w Braniewie. Artykuł szkicuje dzieje tej instytucji i podkreśla jej rolę w rekatolicyzacji Prus Książęcych i Królewskich, Skandynawii oraz Anglii. W Kolegium nauczano muzyki i czynnie ją uprawiano, czego dowodzi zrabowany przez wojska szwedzkie w 1626 r. braniewski rękopis.

Wśród ponad osiemdziesięciu kompozycji liturgicznych zawiera on sześćdziesiąt osiem *propriów*, przeznaczonych głównie na najważniejsze święta z *proprium de tempore* i wybrane z *proprium sanctorum* – w tej grupie dominują kompozycje związane ze świętami maryjnymi (mogły się łączyć z działalnością sodalicii mariańskich w Kolegium) oraz aż dwa zestawy *propriów* de-

dykowanych św. Wawrzyńcowi (zapewne ślad szczególnego kultu tego świętego). Dotychczas wśród wszystkich anonimowo przekazanych utworów udało się zidentyfikować autora tylko jednej kompozycji – mszy *Quem dicunt homines*³⁵, Leszczyńska powiększyła jednak liczbę konkordancji i przypisała kilka innych utworów takim kompozytorom, jak Thomas Stoltzer, Heinrich Finck, Johannes Galliculus i Conrad Rein. Utwory tych dwóch ostatnich pochodzą z protestanckiego wittenberskiego druku Georga Rhaua *Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini* z 1539 roku. Jaką zaś drogę przebyły do Braniewa dzieła Fincka i Stoltzera, kompozytorów aktywnych setki kilometrów od Warmii, popularnych na Śląsku i w Saksonii, pozostaje zagadką. Zdaniem Leszczyńskiej, kopista rękopisu mógł mieć koneksje z tymi regionami, jak również z Pomorzem, na co wskazują występujące w źródle znaki wodne papieru w Legnicy, Świdnicy i Gdańsku. Tożsamość skryby pozostaje nieznana, autorka przypuszcza jednak, że mógł nim być pochodzący ze Złotoryi kantor braniewskiego chóru kościelnego Balthasar Debitz.

Do osobliwości manuskryptu z Braniewa należy występowanie licznych sekwencji (mimo że rękopis sporządzono i użytkowano po soborze trydenckim) oraz utworów luteranckich. Innowiercze pochodzenie tej części repertuaru nie było jednak dla przeciętnego użytkownika oczywiste ze względu na anonimowość przekazu. Chociaż manuskrypt sprawia wrażenie chaotycznego, w jego strukturze Leszczyńska wyznaczyła siedem kolejnych cykli rocznych i taką liczbę lat przyjęła jako czas potrzebny do sporządzenia rękopisu. Istotne dla datowania źródła są też wytropione przez autorkę artykułu w braniewskich *propriach* aluzyjne odniesienia do dwóch biskupów warmińskich II poł. XVI w. – Marcina Kromera i jego następcy, Andrzeja Batorego. Okres, w którym Marcin Kromer był biskupem warmińskim (1579–89), autorka uznała za

³³ Część ustaleń była już wcześniej prezentowana przez autorkę w artykule „Recepcja XVI-wiecznych protestanckich druków muzycznych w Braniewskim Kolegium Jezuickim”. W: *Muzyka wobec tradycji. Idee – dzieło – recepcja*. Red. Szymon Paczkowski. Warszawa 2004 s. 191–197.

³⁴ Universitätsbibliothek, sygn. Vokalmusik i Handschrift 76f.

³⁵ Przypisaną Johannesowi Moutonowi w *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*. Red. Charles Hamm, Herbert Kellmann. Stuttgart 1984 t. III s. 263.

prawdopodobny czas sporządzenia rękopisu³⁶. W aneksie artykułu umieszczono zawartość braniewskich ksiąg głosowych (s. 379–382) i katalog tematyczny incypitów wszystkich głosów (s. 383–391).

Proces adaptacji *proprium missae* do ewoluującej liturgii Kościoła luterańskiego ujął w swym artykule „The Proper of the Mass in Sixteenth- and Early-Seventeenth-Century Lutheran Liturgies and its Relationships with Other Types of *De Tempore* Cycle” (s. 393–406) Matthias Lundberg. Konstancjańskie zamówienie *propriów* u Isaaca zbiegło się bowiem w czasie z ożywieniem twórczości w tym gatunku w Wittenberdze. W stałym użyciu były *propria* przeznaczone do liturgii katolickiej, które musiały w liturgii protestanckiej przejść szereg istotnych modyfikacji. W *propriach* nowo komponowanych przez twórców luterańskich zauważyć można zaś pewne aspekty stylistyczne i funkcjonalne, które zapowiadają późniejsze odrębności w protestanckiej muzyce i liturgii. Do grupy polifonicznych *propriów* opracowanych przez kompozytorów luterańskich należały znaczące cykle zarówno pojedynczych twórców (np. Johann Knöfel czy Christoph Demantius), jak i kolekcje obejmujące *propria* różnych kompozytorów (np. wydawane przez Georga Rhaua w Wittenberdze). Lundberg prześledził proces przemian w obrębie każdej ze zmiennych części mszy (introitów, gradualów, sekwencji i komunii) i ich makaroniczne łączenie się z odpowiednikami w językach narodowych. Przykłady wybrane z dzieł duńskiego kompozytora dworskiego Mogensa Pedersøna (ok. 1580–ok. 1623) i porządków mszalnych szwedzkich diecezji w Västerås oraz Växjö z przełomu XVI/XVII w. pozwoliły autorowi uchwycić ogólny fenomen, polegający na wprost proporcjonalnej zależności między odległością geograficzną i kulturową od Wittenbergi, a stopniem odchylenia od rozpowszechnianych drukami porządków liturgicznych. Lundberg zamknął swoje rozważania wprowadzeniem

nowego gatunku wykształconego w II poł. XVI w. – *Spruchmotette*, wskazującym na szczególne uprzywilejowanie czytań ewangelii w teologii protestanckiej. Sami bowiem twórcy sięgali po takie określenia dla swoich *Spruchmotetten*, jak „*gemmulae evangeliorem musicae*” („muzyczne klejnoty ewangelii” – Melchior Franck) czy „*corona*” („korona” – Christoph Demantius).

Obszerna książka dobiega końca w momencie przełomowym dla historii *proprium missae*. Przez wiele stuleci zmienne części mszy cechowały bowiem silne symboliczno-liturgiczne związki między tekstami słownymi, a przyporządkowanymi im melodiami chorałowymi, zachowanymi jako *cantus firmus* w polifonicznych opracowaniach. Sytuacja ta uległa zmianie pod koniec XVI w., kiedy to poczyniono pierwsze kroki w stronę uniezależnienia się od tego prekompozycyjnego materiału melodycznego. Stało się tak u angielskiego kompozytora Williama Byrda (ok. 1540–1623), na którego *propria* wydanych w zbiorze *Gradualia*³⁷ skupiła się Kerry McCarthy w ostatnim artykule omawianej publikacji, „Byrd and the Mass Proper Tradition” (s. 407–415). Twórca słynął z konserwatyzmu, oddania archaicznym technikom opracowania *cantus firmus* i nieufności wobec przemian stylistycznych początku XVII wieku. Tym bardziej zaskakujące są jego *Gradualia* – w niemal każdym aspekcie zrywające z ustaloną tradycją gatunku. Ideał jedności modalnej i afektywnej wzięł w nich prymat nad potęgą chorału. McCarthy nie zajęła się jednak w artykule tym, co w *Gradualiach* przełomowe (wolne od chorału), ale wzięła na warsztat nieliczne utwory związane jeszcze z chorałem, uznane przez autorkę za chronologicznie wcześniejszą warstwę kolekcji. Podała analizę metody, jakimi Byrd eksperymentował z tradycyjną techniką *cantus firmus* i wyróżniła w *Gradualiach* cztery grupy utworów różniące się sposobem opracowania chorału: jeden utwór oparty na rzeczywistym *cantus firmus* utrzymanym w równych wartościach rytmicznych (antyfona *Christus resurgens*), jedno *proprium missae* rozpoczęte ewidentną intonacją chorałową (introit *Puer natus*), grupę

³⁶ Gdyby zaś potwierdziła się identyfikacja kopisty, to fakt przybycia Balthasara Debitza do Braniewa w 1583 r. mógłby opóźnić dolną granicę czasową i tym samym zamknąć czas powstawania źródła rzeczywście na przestrzeni siedmiu lat.

³⁷ Dwa tomy, wydane kolejno w 1605 i 1607 roku.

propriów nawiązujących pozornie do techniki *cantus firmus*, w których materiał melodyczny chorału został swobodnie przekształcony (*propria* na święto Matki Boskiej Gromnicznej) i kilka utworów alternujących, zaplanowanych do naprzemiennego śpiewu chorałowego i polifonicznego (np. sekwencja *Lauda Sion*, hymn *Pange lingua* i inne). Wszystkie te metody opracowania *cantus firmus* Byrd potem zarzucił, skłaniając się ku nowszej stylistyce kompozytorskiej. Ostatni artykuł w będącej przedmiotem niniejszego sprawozdania książce dociera zatem do punktu przełomu stylistycznego, zachęcając tym samym do kontynuacji badań nad gatunkiem *proprium missae* i podjęcia się opisu ich dziejów w późniejszych stuleciach.

Lektura opisywanej publikacji – poszerzającej horyzonty wiedzy o kulturze muzycznej XVI stulecia – sprawia prawdziwą przyjemność intelektualną. Autorzy nie operują chłodnym i nadmiernie erudycyjnym stylem naukowym, lecz dzielą się z czytelnikiem tym, co ich autentycznie zafrapowało. Dodajmy, że walorem książki jest estetyczny układ graficzny, czytelnie rozplanowane tabele oraz duża liczba ilustracji i przykładów nutowych. Poruszania się po imponującej publikacji nie ułatwia jednak brak indeksu osób (może i nazw geograficznych), ponadto, opisując cytowane źródła (rękopisy i druki muzyczne, także księgi liturgiczne oraz pisma teoretyczne), piszący operują siglami zgodnymi raz z *Census-Catalogue*, a kiedy indziej – z *Répertoire*

International des Sources Musicales (w jednym z artykułów sigla są nawet ze sobą przemieszane). Na końcu książki znajdują się wprawdzie zestawienia cytowanych źródeł (s. 417–429), ale rozdzielone są według powyższego kryterium, skutkiem czego, by ustalić, który z autorów na dane źródło się powołuje, należy przeszukać dwie tabele ułożone według odmiennych zasad. Ujednolicenia mogłyby też dotyczyć pisowni nazwisk i nazw własnych – w jednych referatach np. najsłynniejszy burgundzki kompozytor to Dufay, w innych – Du Fay (inne przykłady: Päminger i Päminger, oraz Ottobeuren i Ottbeuren). Czasami każą się nad sobą zastanowić takie drobne niejasności, jak ta, czy schematem formalnym w artykule Mahrta dla jednego z *Kyrie* zamiast „A-B-A/D-E-D/E-D-EED” nie powinno być „A-B-A/C-D-C/E-D-EED” (s. 145), oraz czy w śródtytułie artykułu Lundberga „*De tempore cycles of Gospel periscope settings*” nie chodziło o „pericope” (s. 403). Może wskrzesił się tu – pomimo że publikacja *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance* została przygotowana z wykorzystaniem pozornie niezawodnych cyfrowych technologii wydawniczych – duch złośliwych chochlików drukarskich odległych lat edycji *Choralis Constantinus*?

Grzegorz Kos

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina