

MARCIN MIELCZEWSKI, KONCERTY  
WOKALNO-INSTRUMENTALNE / VOCAL-INSTRUMENTAL CONCERTOS,  
WYD. / ED. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

T. II/1: Warszawa 2018 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria / series A: Opera omnia),  
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ss. 420. ISBN 978-83-65630-49-0.

T. II/2: Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria / series A: Opera omnia),  
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ss. 425. ISBN 978-83-65630-72-8.

**B**adania nad życiem i twórczością Marcina Mielczewskiego (zm. 1651) prowadzone są od ponad stu lat przez kolejne generacje muzykologów<sup>1</sup>. Spuścizną kompozytorską Mielczewskiego zajmowali się najpierw nestorzy muzykologii polskiej, Zdzisław Jachimecki i Adolf Chybiński, później uczeń tego ostatniego – Zygmunt M. Szweykowski, który w l. 1976–2003 wydał w serii *Monumenta Musicae in Polonia* trzynomową edycję dzieł wszystkich kompozytora, obejmującą koncerty wokально-instrumentalne (t. II 1976), utwory instrumentalne oraz katalog tematyczny utworów (t. I, 1986), a także msze koncertujące (t. III, 2003). Od 1994 r. studia nad życiem i twórczością Mielczewskiego prowadzi również uczennica Zygmunta M. Szweykowskiego – Barbara Przybyszewska-Jarmińska. Badaczka jest wybitną znawczynią twórczości Mielczewskiego oraz innych muzyków zatrudnionych na dworach polskich Wazów w XVII stuleciu: w jej dorobku odnaleźć można, poza wieloma artykułami poświęconymi tej tematyce, monografię życia i twórczości Marcina Mielczewskiego oraz nowy, zaktualizowany katalog jego dzieł<sup>2</sup>. Uczona jest również bardzo doświadczonym edytorem źródeł muzycznych – przygotowała

i ogłosiła drukiem wiele opracowań źródłowo-krytycznych, m.in. utworów Kaspara Förstera juniora, Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego, Marca Scacchiego, Asprilia Pacellego i Luki Marenzia.

Od czasu ukazania się opracowania źródłowo-krytycznego *Dzieł Wszystkich* Marcina Mielczewskiego, przygotowanego przez Zygmunta M. Szweykowskiego, znacząco zmienił się stan wiedzy na temat dorobku kompozytora. W archiwach berlińskich Barbara Przybyszewska-Jarmińska odnalazła szereg kompozycji sygnowanych monogramem M.M., które w wyniku żmudnych badań muzykologicznych ostatecznie przypisała do dorobku Mielczewskiego<sup>3</sup>. Wobec

1 Szczegółowe omówienie historii badań nad życiem i twórczością Marcina Mielczewskiego zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 15–36.

2 B. Przybyszewska-Jarmińska, op. cit.; Marcin Mielczewski, *Opera omnia*, seria II, *Katalog tematyczny utworów*, wyd. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa 2013.

3 W świetle obecnego stanu źródeł, zachowany dorobek Mielczewskiego obejmuje największy korpus dzieł pochodzących z Rzeczypospolitej w XVII wieku. Na temat losów tzw. kolekcji Bohna, w której znajduje się wiele utworów sygnowanych monogramem M.M., zob. m.in.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu”, *Muzyka* 39 (1994) nr 2, s. 3–10; Richard Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, American Institute of Musicology 1999 (= Musical Studies & Documents 53). Próby weryfikacji atrybucji M.M. podejmowali m.in. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Tomasz Jasiński, Aleksandra Patalas, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Zygmunt M. Szweykowski oraz Piotr Wilk, zob. *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1999; Tomasz Jasiński, „Autorstwo Marcina Mielczewskiego udowodnione. O «berlińskich» koncertach wokально-instrumentalnych sygnowanych monogramem «M.M.»”, *Muzyka* 47 (2002) nr 2, s. 3–21; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii

tego muzykolożka podjęła się koniecznego uzupełnienia wydania *Opera omnia*. Obfitość znaleziska, w którym dominują koncerty kościelne, spowodowała, że nowe wydanie tomu drugiego (II seria), zawierającego tę grupę utworów, obejmować będzie aż pięć woluminów. W l. 2018 i 2019 ukazały się dwie pierwsze części. W pierwszym woluminie prezentowanych jest osiem koncertów wokalnie-instrumentalnych, z których cztery zachowały się do dzisiaj również w postaci niemieckojęzycznych kontrafaktur<sup>4</sup>, natomiast w drugim – czternaście koncertów, w tym jeden wyłącznie w wersji niemieckojęzycznej. Otrzymaliśmy zatem łącznie dwadzieścia sześć partytur, z których osiem prezentowanych jest po raz pierwszy.

Niektóre koncerty M.M. z tekstem łacińskim odnalezione w zbiorach berlińskich Barbara Przybyszewska-Jarmińska opublikowała pierwszy raz już w l. 1997–99 w serii *Pro Musica Camerata*<sup>5</sup>. Nowe, omawiane wydanie pozwoliło jednak na korektę błędów, które pojawiły się we wcześniejszych edycjach (np. koncert pt. *Ante thorum* został opublikowany omyłkowo bez partii Tenore II, z kolei utwory *Gaudete omnes et exultate* oraz *Ecce verus Israelita* zostały w pierwszym wydaniu zaprezentowane jako jedna kompozycja<sup>6</sup>). Zupełnie *novum* stanowi natomiast prezentacja niemieckich kontrafaktur dzieł Mielczewskiego. Dzięki omawianej edycji możemy zorien-

tować się, w jaki sposób repertuar katolicki był modyfikowany na potrzeby protestantów i funkcjonował w XVII w. w kościołach Wrocławia czy Gdańska. To tam bowiem dokonano niezbędnych modyfikacji, aby umożliwić muzykom włączenie pierwotnie katolickich utworów do nabożeństwa luteranckiego<sup>7</sup>.

Każdy przygotowany przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską wolumin obejmuje wykaz skrótów (w językach polskim i angielskim), wstęp monograficzny w języku polskim i jego tłumaczenie na język angielski, wstęp edytorski w języku polskim wraz z tłumaczeniem na angielski, a także ilustracje (fotografie wybranych źródeł). Część główną tomów stanowią partytury dwunastu utworów w tomie II/1 (s. 55–364) i czternastu w tomie II/2 (s. 63–357), a także obszerny, dwujęzyczny komentarz krytyczny (w t. II/1: s. 367–413, w t. II/2: s. 361–418) i przekłady tekstów łacińskich i niemieckich na język polski oraz język angielski (w t. II/1: s. 417–420, w t. II/2: s. 421–425).

We „Wstępie monograficznym” wskazany został cel wydania, którym jest prezentacja pełnego dorobku kompozytorskiego Marcina Mielczewskiego, a także omówiony stan zachowania źródeł (zachowały się przede wszystkim rękopiśmienne odpisy i opracowania oraz jedna drukowana antologia, zawierająca koncert pt. *Deus in nomine tuo*; nie dysponujemy ani jednym autografem). Dokonano tu również charak-

Magdaleny we Wrocławiu”, *Muzyka* 51 (2006) nr 1–2, s. 117–146.

4 W sumie zachowało się jedenaście kompozycji w wersji niemieckojęzycznej. Sześć utworów ma dwie wersje językowe (łacińską i niemiecką), a pięć zanotowanych zostało tylko z tekstem łacińskim.

5 W serii *Pro Musica Camerata*, która ukazywała się pod redakcją Stefana Sutkowskiego, wydano następujące koncerty Mielczewskiego, przygotowane przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską: w 1997 r. – *Ante thorum*, *Confitemini Domino*, *Currite populi*, *Ingrédimini omnes*, w 1998 r. – *Audite gentes et exultate*, *Beata Dei Genitrix, Maria*; *Benedictus sit Deus*, *Credidi*, *Dixit Dominus*, *Gaudete omnes et exultate*, *Iste cognovit*, w 1999 r. – *Beatus vir*, *Confitebor*, *Dixit Dominus*.

6 W ten sposób utwory wydała Barbara Przybyszewska-Jarmińska w serii *Pro Musica Camerata* w 1998 roku.

7 Marcin Mielczewski jako muzyk Władysława IV oraz Karola Ferdynanda najpewniej tworzył swoje dzieła na użytek kościoła katolickiego. W wyniku przemian konfesyjnych, we Wrocławiu zaczęto poszukiwać odpowiedniego repertuaru dla zespołów aktywnych w kościołach luteranckich, dlatego powszechną praktyką było tworzenie kontrafaktur. Dzieła Mielczewskiego, jak wynika z zachowanych źródeł oraz inwentarzy muzykaliów, były chętnie włączane do repertuaru różnych kapel w Rzeczpospolitej i poza nią. Dużym zainteresowaniem cieszyły się także na Śląsku, gdzie rezydował Karol Ferdynand Waza, w Krakowie oraz w Gdańsku, zob.: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem*, op. cit., s. 92–204.

terystyki prezentowanych utworów, zwracając uwagę na tekst słowny i obsadę głosową, formę, wykorzystane techniki kompozytorskie, a także kwestię przeznaczenia kompozycji dla kościoła katolickiego i problem kontrafaktury, jakiej dokonano w środowisku luterańskim.

W zbiorach berlińskich zachowały się czasami dwa przekazy tej samej kompozycji Mielczewskiego – jeden z oryginalnym tekstem łacińskim, drugi z tekstem niemieckim. W przypadku koncertu pt. *Ave, florum flos, Hyacinthe*, zamieszczonego w tomie II/1, znana jest wyłącznie wersja kontrafakturowana z tekstem niemieckim, chociaż utwór najpewniej powstał dla środowiska warszawskich dominikanów (oryginalna wersja z tekstem łacińskim zaginęła)<sup>8</sup>. Z tego powodu autorka opracowania zdecydowała się dokonać rekonstrukcji pierwotnego tekstu słownego, tak uzasadniając włączenie jej do wydania: „Decyzja o jej [tzn. rekonstrukcji – przyp. M.B.] zamieszczeniu jest uzasadniona znaczeniem tego efektownego utworu, jednego z dwóch, obok *Virgo puerpera*, w znanym dorobku Mielczewskiego przeznaczonych na cztery chóry, w których obok chórów jednorodnych (wokalnych i instrumentalnych) został wprowadzony chór wokalnie-instrumentalny, a także faktem, że w wersji kontrafakturowanej kompozycja wykazuje niedoskonałości prozodyczne, które mogą negatywnie rzutować na jej odbiór. Publikowana w tomie partytura utworu z tekstem łacińskim jest jednak tylko propozycją” (t. II/1, s. 23). Dzięki zabiegowi rekonstrukcji, w moim przekonaniu w pełni udanemu i możliwie wiarygodnemu, kompozycja może być teraz bez przeszkód włączona do repertuaru koncertowego<sup>9</sup>.

8 Zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*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 Podobny problem edytorski pojawił się w trakcie publikacji koncertu pt. *Mutetta super Nicolai Solem-*

nia Do wydania nie wszedł utwór pt. *Ave Regina* (nr w katalogu: I.8), gdyż podczas prac edytorskich autorka omawianej edycji podważyła autorstwo Mielczewskiego<sup>10</sup>. Z kolei do wydania włączyła jedną kompozycję o niepewnym autorstwie, zatytułowaną *Halleluja. Jesus ist der Anfang und das Ende* (t. II/2). Za uznanie tej kompozycji za dzieło Mielczewskiego, zdaniem Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, przemawia sytuacja źródłowa oraz styl utworu. Dwa kompletne przekazy utworu z tzw. zbioru Bohna są anonimowe, natomiast w trzecim, zdekompilowanym przekazie z bibliotek w Berlinie i Dreźnie, w trzech głosach kopiści zanotowali monogram „M.M.”, zaś w jednym głosie (w basie) skryptor wpisał nazwisko „M. Marini”, co badaczka uznała za błąd kopisty. Analiza porównawcza *Halleluja. Jesus ist der Anfang und das Ende* z utworami Mielczewskiego wykazała wiele cech wspólnych, np. podobnych rozwiązań w zakresie techniki kompozytorskiej i szeregu analogii melodycznych). Przedstawiona we wstępie argumentacja jest przekonująca, lecz należy w dalszym ciągu poszukiwać innych przekazów kompozycji, zwłaszcza że nieznanymi pozostaje oryginalny, łaciński tekst utworu.

We „Wstępie edytorskim” przedstawiono zasady, jakimi kierowano się podczas przygotowywania wydania źródłowo-krytycznego dzieł Mielczewskiego (są one zgodne z założeniami całej serii). Warto podkreślić, że edycje

<sup>10</sup> Franciszka Liliusa, który zachował się w wersji kontrafakturowanej (z tekstem niemieckim) wśród muzykologów z tzw. zbioru Bohna. Do edycji źródłowo-krytycznej *Dzieł wszystkich* Liliusa zdecydowałem się włączyć – poza przekazem źródłowym – również wersję zrekonstruowaną, z tekstem łacińskim, zob.: Franciszek Lilius, *Mutetta super Nicolai Solemnia*, w: Franciszek Lilius, *Opera omnia II: Motetti, Concerti, Aria e Toccata*, wyd. Marek Bebak, Kraków 2016 (= Sub Sole Sarmatiae 28), s. 178–202. Zob. również: Marek Bebak, „Próba rekonstrukcji pierwotnego tekstu słownego w koncercie *Mutetta super Nicolai solemnia* Franciszka Liliusa”, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 33 (2017) nr 2, s. 5–23.

<sup>10</sup> Mowa tu o przekazie kompozycji sygnowanej monogramem M.M., przechowywanej w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygn. PL-SA 275 / A VII 35.

ukazujące się w serii *Monumenta Musicae in Polonia*, założonej w 1951 r., a od 2005 r. prowadzonej przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską, są wzorcowe, dlatego zasady edytorskie w niej obowiązujące dość chętnie przejmowane są do innych polskich serii wydawniczych.

Wydanie ma charakter źródłowo-krytyczny, toteż interwencje w tekst źródła ograniczono do minimum. Wszystkie najważniejsze informacje dotyczące samych źródeł, jak i interwencji edytorskich, przedstawiono w komentarzu krytycznym, którego konstrukcja jest bardzo czytelna. Zawiera on zwięzły opis źródła podstawowego, obejmujący informacje o stanie fizycznym, użytym papierze, inskrypcjach zamieszczonych w manuskrypcie, a także o skryptorach. W komentarzu wskazano również poprzednie edycje utworu oraz w formie skrótowej wymieniono najważniejszą literaturę przedmiotu. Następnie umieszczono wykaz korektur dokonanych przez wydawcę.

W obu woluminach prezentowane są zarówno kompozycje solowe, małołosowe, jak i wielkoobsadowe, w tym polichóralne. Uporządkowanie tak dużego korpusu utworów stanowi niemały problem edytorski, można bowiem dokonać podziału nie tylko ze względu na obsadę (od kompozycji małołosowych, przez wielkoobsadowe, do polichóralnych), ale też język (osobno z tekstem łacińskim, osobno kontrafaktury) itd. W omawianej edycji przyjęto porządek zgodny z numeracją utworów nadaną w *Katalogu tematycznym* z 2013 r., czyli układ alfabetyczny utworów według incipitu<sup>11</sup>. W przypadkach, w których zachowały się dwie wersje utworu – z tekstem łacińskim oraz tekstem niemieckim – autorka opracowania zdecydowała się zestawzić obok siebie obydwie przekazy, umożliwiając czytelnikowi ich porównanie. Takie uporządkowanie materiału ma swoje plusy i minusy. Z jednej strony

umieszczenie obok siebie utworów diametralnie różnych pod względem obsadowym i stylistycznym zobrazowało wszechstronność kompozytora. Z drugiej strony, równie ciekawe byłoby zestawienie kompozycji o zbliżonej obsadzie głosowej. Wówczas typografowi prawdopodobnie udało się uniknąć zestawiania na sąsiednich stronach partytur „dużych” i „małych”, zawierających pięciolinię o różnej wysokości, i ujednolicić pod tym względem szatę graficzną.

W dwóch pierwszych woluminach zawarte są wyłącznie utwory zachowane kompletnie. Zgodnie z zapowiedzią redaktorki, „utwory niekompletne zostaną opublikowane osobno, w piątym woluminie drugiego tomu drugiej serii dzieł wszystkich kompozytora” (t. II/1, s. 33 i t. II/2, s. 43).

Materiał nutowy został przygotowany bardzo starannie. Zgodnie z ogólnie panującym zwyczajem, klucze i ortografia muzyczna zostały uwspółcześnione. Oryginalne klucze zaprezentowano jedynie w incipitach. Akcydencie, których nie ma w źródłach, ale zgodnie z regułami dotyczącymi konstrukcji współbrzmieniowej i prowadzenia głosów powinny pojawić się w wykonaniu, zostały zanotowane w nawiasach kwadratowych, podobnie jak inne znaki uzupełnione przez wydawcę, których ewidentnie brakowało w manuskryptach.

Zgodnie z zasadami współczesnego edytorstwa, w omawianych woluminach nie uzupełniono cyfrowania. Jeden raz zasadę tę złamano: w przypadku koncertu pt. *Nun höret alle* (I.6a), w źródle nie było cyfrowania, które autorka opracowania uzupełniła na podstawie innego przekazu – wersji łacińskojęzycznej zatytułowanej *Audite gentes et exsultate* (I.6), zamieszczając odpowiednią uwagę w komentarzu rewizyjnym.

W partyturach pominięto głosy, które zostały uznane przez redaktorkę tomu za wtórne. Były to przede wszystkim głosy ripieni (np. Cantus Capella, Altus Capella), a także zdublowany głos basowy (np. Basso Pro Violone). Partie te nie pochodzą od kom-

<sup>11</sup> Marcin Mielczewski, *Opera omnia*, seria II: *Katalog tematyczny utworów*, wyd. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa 2013 (= *Monumenta Musicae in Polonia*).

pozytora, lecz zostały dopisane przez skryptorów wrocławskich, aktywnych zwłaszcza w środowisku muzycznym kościoła św. Marii Magdaleny w II poł. XVII w., gdzie zwielokrotniano obsadę w odcinkach tutti.

Zapis tekstu słownego kompozycji, w języku łacińskim lub niemieckim, został ujednolicony i znormalizowany, a wszelkie odstępstwa odnotowano skrupulatnie w komentarzu krytycznym. W wydaniu użyto konsekwentnie antykwy dla tekstu słownego pochodzącego ze źródła, nawiasów kwadratowych dla zaznaczenia tekstu brakującego i uzupełnionego przez wydawcę, natomiast kursywę zastosowano w dwóch różnych sytuacjach: za jej pomocą oznaczono (1) rozwinięte przez wydawcę abrewiacje w tekście słownym, a także (2) fragmenty tekstu, które w źródle zapisane zostały za pomocą graficznego znaku powtórzenia. O ile wykorzystanie kursywy dla zobrazowania fragmentów tekstu zanotowanych w rękopisie skrótowo za pomocą znaku graficznego jest powszechną praktyką i nie wzbudza moich wątpliwości (gdyż jest propozycją rozwiązania skrótu przez Wydawcę), to graficzne wyróżnianie rozwiązań skrótu pojedynczego słowa, zwykle stereotypowego, jest w moim odczuciu zbędne. Otrzymujemy wówczas wyrazy do połowy zapisane antykwą, a od połowy kursywą. Z pewnością jest to wynik wielkiej skrupulatności autorki opracowania. Warto byłoby jednak zastanowić się, czy istnieje potrzeba graficznego oznaczania rozwiązywania abrewiacji, skoro w rzeczywistości dane słowo jest zapisane (tyle że w formie skróconej). Na ogół w wydaniach tekstów nowożytnych

abrewiacje rozwiązuje się milcząco. Jeśli natomiast wydawca chciał koniecznie zilustrować to zjawisko, mógł użyć nawiasów okrągłych, które w wydaniach słownych tekstów źródłowych są stosowane na ogół jedynie w sytuacji silnych ściągnięć słów, których rozwiązanie wzbudza wątpliwość.

Omawiana edycja jest dopracowana pod względem składu i grafiki. Na podkreślenie zasługuje bardzo dobra jakość ilustracji: w sumie w tomie II/1 zamieszczono dziesięć, a w tomie II/2 jedenaście reprodukcji, przedstawiających zarówno karty tytułowe, jak i fragmenty głosów, które pozwalają dobrze zorientować się w jakości źródła i poznać cechy notacyjne poszczególnych skryptorów.

Na koniec należy jeszcze raz podkreślić, że Barbara Przybyszewska-Jarmińska przygotowała omawianą edycję koncertów kościelnych Marcina Mielczewskiego z wielkim zapałem i godną podziwu dokładnością. Nowe, pełne wydanie koncertów kościelnych Marcina Mielczewskiego to ważne przedsięwzięcie edytorskie, z pewnością wyczekiwane nie tylko przez wykonawców, którzy będą mogli włączyć kolejne dzieła Mielczewskiego do repertuaru, lecz także przez muzykologów interesujących się muzyką staropolską. Utwory Mielczewskiego są bowiem doskonałym materiałem porównawczym i punktem odniesienia dla twórczości innych kompozytorów aktywnych w Rzeczypospolitej i Europie Środkowej w połowie XVII stulecia. Z niecierpliwością oczekuję kolejnych tomów.

*Marek Bebak*  
Katolicki Uniwersytet Lubelski