

RYSZARD J. WIECZOREK, MICHAŁ WYSOCKI

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

LAMENTATIONES WACŁAWA Z SZAMOTUŁ:
FRAGMENTY BRAKUJĄCYCH GŁOSÓW ODNALEZIONE
W GNIEŹNIE

Od wiosny 2013 r. trwa w Archiwum Archidiecezjalnym w Gnieźnie katalogowanie zbiorów tej szacownej instytucji, prowadzone w ramach realizacji grantu „Inwentaryzacja zasobu Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie” finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki¹. W trakcie szeroko zakrojonych prac odnaleziono już blisko dwa tysiące dokumentów gnieźnieńskiego sądu kościelnego z XV i XVI w., fragmenty najstarszego kodeksu z klasztoru cystersów w Łeknie-Wągrowcu, inwentarz relikwii znajdujących się w kaplicy katedry na Wawelu i wiele innych niezwykle cennych pozycji. Również katalogowanie starych druków, pochodzących w większości z księgozbiorów poklasztornych, przynosi nader interesujące wyniki. W trakcie inwentaryzacji odnaleziono m.in. wenecki druk *Pontificale Romanum* z 1520 r. z biblioteki prymasa Macieja Drzewickiego, fragmenty jednego z najstarszych drukowanych kalendarzy w języku polskim na rok 1530, późniejszy o rok unikatowy kalendarz kieszonkowy, zawierający niezmiernie interesujące prognozyki, i szereg dalszych zabytków, o których zresztą uczestniczący w inwentaryzacji badacze informowali już przy okazji różnych konferencji. O gnieźnieńskich znaleziskach donosiły też serwisy internetowe oraz prasa².

1 Grant nr 11H 12 0179 81, kierowany przez dr. Piotra Pokorę z Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

2 Zob. m.in.: Szymon Zdziębłowski, „W Gnieźnie odkryto olbrzymi zbiór średniowiecznych dokumentów”, *Nauka w Polsce* z dn. 5 I 2016, strona <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,407907,w-gnieźnie-odkryto-olbrzymi-zbior-sredniowiecznych-dokumentow.html>, dostęp 21 V 2017; tegoż, „Skarb średniowiecznych dokumentów z Gniezna – wiemy coraz więcej”, *Nauka w Polsce* z dn. 17 III 2016, strona <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,408810,skarb-sredniowiecznych-dokumentow-z-gniezna--wiemy-coraz-wiecej.html>, dostęp 21 V 2017; B. Kruszyk, „Gniezno – skarby w makulaturze”, strona <http://www.e-gniezno.pl/gniezno-skarby-makulaturze/>, dostęp 21 V 2017 (informacja z czerwca 2016 r. na stronie internetowej Kurii Metropolitalnej w Gnieźnie); zob. też: Monika Białkowska, „Skarby na śmieciach”, *Przewodnik Katolicki* 24 (2016), strona <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2016/Przewodnik-Katolicki-24-2016/Kultura/Skarby-w-smieciach>, dostęp 21 V 2017; Paweł Brzeźniak, „Gniezno: Archiwum Archidiecezjalne z wyjątkowym odkryciem”, *NaszeMiasto.pl* z 6 I 2016 r., strona <http://gniezno.naszemiasto.pl/artukul/gniezno-archiwum-archidiecezjalne-z-wyjatkowym-odkryciem,3616566,art,t,id,tm.html>, dostęp 21 V 2017.

W trakcie poszukiwań natrafiono również na stare druki, których oryginalne oprawy zawierają powtórnie wykorzystane, jako introligatorska makulatura, fragmenty wcześniejszych druków, uznanych z różnych względów za nieprzydatne. Należy do nich wydana w 1554 r. w Lyonie książka *Consilia* Nicolasa Bohiera (sygn. BS 1909), pochodząca z dawnej Biblioteki Seminaryjnej w Gnieźnie. O tym intrygującym odkryciu jako pierwszy poinformował opinię publiczną mgr Jakub Łukaszewski, doktorant w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na niewielkiej konferencji doktoranckiej zorganizowanej w czerwcu 2016 r. przez tenże Instytut. W ślad za tym poznański badacz przygotował – wraz z historykiem literatury staropolskiej z tej samej uczelni, prof. dr. hab. Wiesławem Wydrą – zwięzłe komentowaną edycję faksymilową wszystkich fragmentów wyjętych z oprawy gnieźnieńskiego druku. Ujrzała ona światło dzienne w początkach 2017 r.³

Jak przypuszczają autorzy edycji, książka Bohiera trafiła do Gniezna z klasztoru benedyktyńskiego w Lubiniu bezpośrednio po kasacie zakonu (1836 r.)⁴. Podczas prac inwentaryzacyjnych w kwietniu 2016 r. dostrzeżono w szesnastowiecznej, mocno już uszkodzonej skórzanej oprawie woluminu fragmenty dziewięciu wcześniejszych druków. Wszystkie pochodziły z oficyn krakowskich i zostały wykorzystane zgodnie z powszechnie przyjętą w XVI w. praktyką: w lokalnych oficynach nabywano niepotrzebne lub uszkodzone fragmenty druków, by po ich sklejeniu ze sobą i obłożeniu skórą stworzyć twarde – i tańsze od drewnianych – oprawy kodeksów⁵.

Z pewnością największą uwagę historyków kultury i literatury staropolskiej przyciągnie fragmentarycznie zachowany druk (dwie karty) dialogu *Kot ze Lwem rozprawia o swobodzie a o niewoli* Mikołaja Reja – jedyny dziś ślad edycji tego interesującego dziełka, wydanego ok. 1554 r. w oficynie Szarffenbergów (drugi przekaz to nieco wcześniejszy odpis z anonimowego kopiariusza krakowskiego). Pozostałe zabytki ujawnione w oprawie gnieźnieńskiego woluminu to fragmenty siedmiu drukowanych w Krakowie książek⁶.

3 Jakub Łukaszewski, Wiesław Wydra, *Fragmenty „Kota z Lwem” Mikołaja Reja i innych druków z XVI w. odnalezione*, Poznań 2016.

4 Ibid., s. 8.

5 Ibid., s. 7.

6 Są to kolejno: drukowany w oficynie Macieja Szarffenberga (1531) łaciński podręcznik Aeliusa Donatusa z komentarzem Heinricha Glareana, następnie gramatyka łacińska włoskiego humanisty Andrei Guarna, pochodząca z drukarni Hieronima Wietora (1534), tamże wydana książeczka wykładającego w Krakowie węgierskiego humanisty Christophorusa Stratandera (1545) oraz gramatyka łacińska innego węgierskiego przybysza, Johannes Honterusa, wydana przez Macieja lub Hieronima Szarffenberga (1550?), dalej pochodzący również z drukarni Szarffenbergów modlitewnik *Hortulus animae* oraz krakowski kalendarz (rubrycel) z oficyny Łazarza Andrysowica (1553), wreszcie książeczka (przekład z niemieckiego na język polski) włoskiego działacza i teologa reformacyjnego Bernardina Ochina (*Krotkie uprawyenyje*), wydrukowana u Hieronima Wietora lub Łazarza Andrysowica (1550–55), zob. szczegółowy wykaz w: J. Łukaszewski, W. Wydra, op. cit., s. 8–11.

Historyków muzyki polskiej natomiast niezmiernie ucieszy odnalezienie fragmentów obu (a nie jednego)⁷ brakujących dotąd głosów z *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* Wacława z Szamotuł – cyklu wydrukowanego, podobnie jak odkryte w tej samej oprawie fragmenty książki Bernardina Ochina oraz krakowskiej rubryceli, w oficynie Łazarza Andrysowica⁸. Zważywszy na fakt, że mamy do czynienia z utworem jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów XVI w., a przy tym z najobszerniejszym dziełem z tego czasu ogłoszonym drukiem i przypuszczalnie największą polską inicjatywą edytorską przed ukazaniem się *Melodii na psalterz polski* Mikołaja Gomółki (1580), trzeba to odkrycie uznać za wydarzenie niezwykle ważne i znaczące, wręcz sensacyjne.

Identyfikacja Wacławowej kompozycji nie była trudna, gdyż zachowane karty opatrzone są rubrykami „LAMENTATIONES” oraz „FERIA QUARTA MAGNA”, a proveniencja pozostałych fragmentów wyjętych z oprawy gnieźnieńskiego woluminu wskazywała na krakowskie pochodzenie także i zapisów muzycznych. Analogicznie jak w przypadku innych fragmentów, przekaz *Lamentationes* ma postać niezłamanego jeszcze arkusza drukarskiego (sygn. AAGn. PL 489) o wymiarach 32,5 cm x 21,0 cm⁹. Dzięki faksymilowej edycji czytelnik ma obecnie możliwość oceny stanu zachowania zabytku, analizy czcionki drukarskiej i innych szczegółów typograficznych, a także prześledzenia linii obu głosów oraz sposobu podpisania pod nimi tekstu słownego.

Jak dobrze wiadomo, z obszernego, wydanego w 1553 r. dzieła Wacława znana była dotąd jedynie księga głosowa Tenoru, zachowana w Monachium (Bayerische Staatsbibliothek, sygn. 4 Mus. Pr. 145) oraz – odnaleziona w 1983 r. w Ratyźbonie – księga głosowa Cantus (Bischöfliche Zentralbibliothek, sygn. A.R. 327)¹⁰. Ponieważ oba te partesy zawierają po dwadzieścia osiem kart z zapisem nutowym, można sądzić, kierując się stylem opracowania muzycznego głosów odnalezionych w Gnieźnie, że tę samą – lub zbliżoną – liczbę kart zajmowały także pozostałe księgi. Pierwsza karta ujawnionego arkusza to strona tytułowa księgi głosu najniższego, z napisem „BASSVS”, oraz przeciwległa do niej strona z zapisem nutowym w kluczu F4; druga natomiast obejmuje zapisy nutowe na obu przeciwległych stronach, opatrzone kluczem C4. Na jednym z fragmentów z głosem altowym widnieje w lewym górnym

7 Autorzy edycji stwierdzają obecność tylko głosu basowego (ibid., s. 9) i wyrażają nadzieję, iż „może w przyszłości w jakiejś okładce odnajdzie się całość tego druku i wciąż brakujący altus” (ibid., s. 10).

8 *Quatuor parium vocum Lamentationes Hieremiae Prophetiae, tempore quadragesimali in templis cantari solitae, numeris musicis redditae a Venceslao Samotulino, Polono, Serenissimi Regis Poloniae Sigismundi Augusti musico Quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum. Tristium Liber Primus. Cracoviae Lazarus Andrae excudebat M.D.L. III*, zob. RISM S7277.

9 Autorzy artykułu składają podziękowanie pracownikom Archiwum Archidiecezjalnego w Gnieźnie za udostępnienie zabytku do wglądu.

10 Eugen C. Cramer, „Nowe spojrzenie na styl muzyczny Wacława z Szamotuł”, *Muzyka* 26 (1991) nr 2, s. 3–90.

rogu foliacja („Fol. 5”), a pod zapisem nutowym oznaczenie składu „bb”, co dowodzi, iż arkusze drukarskie z tym głosem sygnowano podwójnymi minuskułami, podczas gdy arkusze zachowanej księgi Cantus – minuskułami pojedynczymi, zaś Tenoru – wersalikami. Jak już odnotowali autorzy edycji faksymilowej¹¹, fragmenty księgi głosowej Bassus pod względem typograficznym naśladują wiernie druk Cantus – pierwsza strona również nie zawiera tytułu kompozycji ani informacji o autorze. O przyczynach potraktowania arkusza z fragmentami *Lamentationes* jako materiału introligatorskiego będzie mowa niżej.

Obydwa fragmenty głosu altowego opatrzone są tym samym kluczem co tenor (C4), co nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, że cała ta partia była napisana bardzo nisko – w rejestrze kontratenoru lub nawet tenoru; nisko zanotowany jest także głos Cantus (klucz altowy: C3). Ów charakterystyczny zestaw kluczy wskazuje, że Waclawowe lamentacje były przeznaczone na zespół głosów niskich. Jak zresztą wynika z samego tytułu (*Quatuor parium vocum Lamentationes*), kompozycja została napisana nie na zespół o pełnej obsadzie głosów (*a voce piena*), lecz – podobnie jak np. motety z paryskiej edycji Attaingnanta (1534) czy msze z weneckiej edycji Scotta (1542)¹² – na „głosy równe” (*a voci pari*), w tym przypadku na głosy męskie. Warto pamiętać, że w sporządzonych za życia Waclawa rękopisach roranckich partię altu również notowano w tym samym kluczu co tenor. Miało to rzecz jasna związek z męską obsadą wawelskiego kolegium. Jak ustaliła Elżbieta Głuszczy-Zwolińska, w repertuarze rękopisu roranckiego Kk I.1., powstałego najpewniej w l. 1552–55¹³, zestaw kluczy C3, C4, C4, F4 występuje najczęściej (35% ogółu utworów), przewyższając znacznie inne ich kombinacje (nie więcej niż 7% ogółu utworów)¹⁴. Z taką sytuacją mamy np. do czynienia w anonimowym *Credo* (Kk I.1), a także w sekwencji *Mittit ad Virginem* (Kk I.3 + Kk I.15)¹⁵ oraz w kompozycjach obu rorantystów – Tomasza Szadka i Krzysztofa Borka. Analogiczne zestawy kluczy mają wreszcie wawelskie odpisy cyklów mszalnych ze wspomnianego wyżej druku Scotta z 1542 r.¹⁶; ich wybór był, rzecz jasna, podyktowany chęcią pozyskania przez roranckich kopistów repertuaru *a voci pari*, odpowiedniego dla męskiego składu wawelskiego kolegium.

11 J. Łukaszewski, W. Wydra, op. cit., s. 10.

12 *Liber quartus XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulus habet* (Attaingnant, Paris 1534, RISM 1534/6), *Missae cum quatuor vocibus paribus decantandae* (Scotto, Venezia 1542, RISM 1542/3); szerzej na ten temat zob.: Frank Carey, „Composition for equal voices in the sixteenth century”, *Journal of Musicology* II (1991) nr 2, s. 300–342, zwł. s. 311.

13 Datowanie zmodyfikowane przez Tomasza M. Czepiela (*Music at the royal court and chapel in Poland*. New York–London 1996); wcześniej datowany jest rękopis rorancki Kk I.3., ale w zachowanym zestawie brak księgi głosowej altu.

14 *Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, t. I, *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zes. 1., wyd. Elżbieta Głuszczy-Zwolińska, Kraków 1969, s. 30.

15 Edycja w: Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, odpowiednio s. 224–235 i 211–223.

16 Zob. edycję: *Msze maryjne z druku Scotta w rękopisie Kk I.1. Ruffo, Jachet, Morales i anonimowe*, przygotował do wyd. Mateusz Solarz. Kraków 2015; warto na marginesie odnotować, że w roranckich odpisach zaobserwowano przypadki zamiany altu i tenoru, co potwierdza równe traktowanie obu tych głosów (op. cit., s. 17–18).

Z drugiej strony, niski rejestr głosu altowego nie był w szesnastowiecznych lamentacjach niczym wyjątkowym. Przeciwnie – jak pisał Pietro Cerone w swym *El Melopeo* (1613), podsumowując praktykę szesnastowiecznych opracowań lamentacji, ich styl wymagał, aby były śpiewane w niskim rejestrze przez głosy męskie – „con gravedad y modestia”¹⁷. Głos altowy notowany w kluczu C₄ – przez Pietro Aarona zwany wprost „contraltem”¹⁸ – występuje m.in. w opracowaniach Escribana, Carpentrasa, Festy i Claudina de Sermisy, a u tego ostatniego określony jest we wspomnianym wyżej druku Attaingnanta jako „contratenor” (z kluczem C₄ wszakże tylko w *Lectio III*)¹⁹. Warto pamiętać, że niski alt występuje również w licznych utworach z I poł. XVI w. o żalobnym czy lamentacyjnym charakterze, ale niebędących właściwymi lamentacjami, jak np. w słynnym motecie *De profundis* Josquina des Prez. Jakkolwiek więc nieodparcie nasuwa się przypuszczenie, iż Wacław, pisząc swe dzieło na niski rejestr głosów, kierował się męską obsadą kapeli rorantystów, to wydaje się równie prawdopodobne, że nawiązywał on – inaczej niż w swoich *Exclamaciones Passionum*²⁰ – do silnie ugruntowanej tradycji opracowań lamentacji²¹.

Lamentationes Hieremiae Prophetae Wacława z Szamotuł, poprzedzone obszernym poematem łacińskim jego autorstwa, opisującym bezmiar cierpienia narodów chrześcijańskich pod tureckim jarzmem, składają się z serii po trzy lekcje na trzy ostatnie dni Wielkiego Tygodnia²². Warto zauważyć, że ich układ wiernie odwzorowuje zestaw wersetów – z pominięciem jedynie *Lamentatio tertia* – ze sporządzonego w Krakowie *Passionale* z 1489 r. (tzw. „kancjonał Gosławskiego”)²³. Nawet rozpoczynająca cykl Wacławowych lamentacji fraza „Et factum est postquam” – w miejsce frazy „Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae”, typowej dla opracowań włoskich – została najprawdopodobniej przejęta z *Passionale*, co stawia pod dużym znakiem zapytania tezę o związkach kompozytora z muzyką hiszpańską²⁴.

17 F. Carey, op. cit., s. 313.

18 Pietro Aaron, *Toscanello de la musica*, Venezia 1523; zob. na ten temat: Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance music theory: hearing with the eyes*, Cambridge 2006, s. 47.

19 Zob.: Claudin de Sermisy: *Opera Omnia*, t. 1–6, wyd. Gaston Allaire, Isabelle Cazeaux, Rome 1970–86 (= CMM 52), zob. t. 2, s. 9.

20 Jak już zauważył Cramer (op. cit., s. 5), cantus i tenor w Wacławowej pasji są zapisane o kwartę wyżej niż w jego lamentacjach – odpowiednio w kluczu sopranowym (C₁) i altowym (C₃).

21 W opracowaniach lamentacji z II poł. XVI w. niska obsada głosów była na ogół nadal przestrzegana, zob.: John Betley, „La compositione lacrimosa: musical style and text selection in North-Italian lamentations settings in the second half of the sixteenth century”, *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993) nr 2, s. 167–202.

22 Zob. zestawienie poszczególnych wersetów w: Eugen C. Cramer, „Związki z muzyką hiszpańską w lamentacjach Wacława z Szamotuł”, *Muzyka* 26 (1979) nr 3, s. 35–36.

23 Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Ms. 58; zob. transkrypcję (z błędami w tekście słownym) w: Anita Pyrek-Nąckiewicz, „Lamentacje Jeremiasza z *Passionale* (akkk 58, 1489) z Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu”, *Pro Musica Sacra* 14 (2016), s. 223–240.

24 E.C. Cramer, „Związki z muzyką hiszpańską”, op. cit., s. 42–43. Zapewne także „hiszpański ton lamentacyjny” nie został przejęty od kompozytorów hiszpańskich, lecz z któregoś z dostępnych Wacławowi druków włoskich, występuje bowiem w kilku opracowaniach lamentacji powstałych w kręgu muzyków kapeli papieskiej.

Odkryte w Gnieźnie fragmenty zawierają zapis głosu basowego i altowego do pierwszej, drugiej i trzeciej lekcji na Wielki Czwartek – a ściślej, jak wskazują zamieszczone w Łazarzowym druku określenia (*Feria Quarta Magna, Feria Quinta Magna, Feria Sexta Magna*), na wigilię dnia poprzedniego²⁵. Obejmują one następujące odcinki: w partii basu od „*Vidua domina Gentium*” do „*ei inimici.*” (47 taktów, fragment nr 1), zaś w partii altu od „*[tribulan]tis. Vau.*” do „*subsequentis.*” (46 taktów, fragment nr 2) oraz od „*consolatorem*” do „*vidit Gentes ingres[sas]*” (18 taktów, fragment nr 3). We wszystkich fragmentach mamy niestety do czynienia z licznymi, spowodowanymi zniszczeniami papieru, ubytkami. Choć każdorazowo obejmują one przypuszczalnie nie więcej niż kilka nut (maksymalnie trzy takty), to w ogromnym stopniu utrudniają – w połączeniu z ewidentnymi błędami zapisu (o czym niżej) – rekonstrukcję całości. Łącznie jednak zawdzięczamy gnieźnieńskiemu znalezisku odzyskanie ponad stu taktów z obu zaginionych partesów (tab. 1).

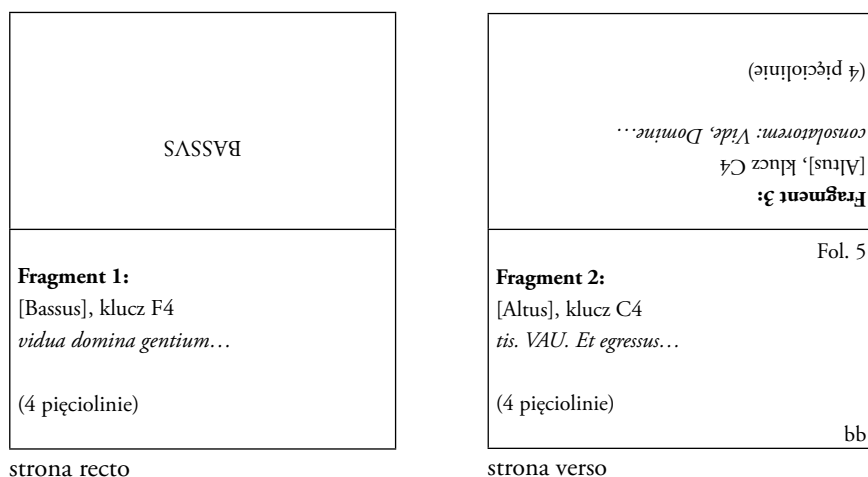
L.p.	Głos, fragment	Tekst
1	[Bassus] klucz F4 <i>Feria Quarta I</i> (I.1–2) 47 taktów	<i>ALEPH. Quomodo sedet sola Civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo. BETH. [Plo]rans ploravit in nocte, et lachrimae eius in maxillis eius: non est qui consoletur eam ex omnibus charis eius. Omnes amici eius [spreverunt eam] et facti sunt ei inimici.</i>
2	[Altus] klucz C4 <i>Feria Quarta II</i> (II.5–6) 46 taktów	<i>HE. Facti sunt hostes eius in capite, inimici eius locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum eius: parvuli eius ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis. VAU. Et egressus est a filia Sion omnis decor eius. Facti sunt principes eius velut arietes non invenientes pascua. Et abierunt absque fortitudine [ante faciem] subsequentis.</i>
3	[Altus] klucz C4 <i>Feria Quarta III</i> (III.9–10) 18 taktów	<i>TETH. Sordes eius in pedibus eius, nec recordata est finis sui: deposita est vehementer, non habens consolatorem. [Vide] Domine adfflictionem meam. Quoniam erectus est inimicus. IOD. Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia eius. Quia vidit gentes ingressas ad sanctuarium suum, de quibus praeceperas ne intrarent ecclesiam tuam.</i>

Tab. 1. Fragmenty gnieźnieńskie (AAGn. PL 489); tłustym drukiem zaznaczono odcinki tekstu słownego towarzyszące partii basu i altu (w klamry ujęto fragmenty wymagające rekonstrukcji).

²⁵ Jak przypomina Robert L. Kendrick (*Singing Jeremiah: music and meaning in Holy Week*, Bloomington–Indianapolis 2014, s. 2), rozpoczynanie cyklu lamentacji wieczorną porą w przeddzień Wielkiego Czwartku było w XVI w. częstą praktyką.

Przyczyny potraktowania wydrukowanego arkusza *Lamentationes* jako zbędnego materiału introligatorskiego nie są trudne do ustalenia. Na genezę tego znaleziska wiele światła rzuca już przeprowadzona przez autorów faksymilowej edycji analiza innego druku wydobytego z gnieźnieńskiej oprawy – dialogu *Kot ze Lwem*, a ściślej, analiza rozbieżności pomiędzy tym egzemplarzem a rękopiśmienną kopią Rejowego dzieła. Jak wskazują autorzy, „mamy tu do czynienia z jakąś próbną odbitką arkuszy”²⁶, co znajduje potwierdzenie w pominięciu jednej z sylab, skutkującego naruszeniem schematu wersyfikacyjnego, następnie w ręcznej, dokonanej przypuszczalnie w drukarni, poprawce korektorskiej, wreszcie w fakcie, iż Andrysowic wykorzystał papier nie najwyższej jakości. Również i fragmenty *Lamentationes* są „niewątpliwie tylko jakąś próbą składu, ćwiczeniem i dlatego potraktowane zostały potem jako makulatura”²⁷.

Przede wszystkim należy zauważyć, że strona verso karty tytułowej Bassus winna pozostać niezadrukowana, a tymczasem znajdujemy na niej fragment partii altu (nr 3), której tekst pojawia się zresztą w księdze Cantus dopiero na fol. 5v–6, a w księdze Tenoru na fol. 6–6v. Przypuszczalnie prawidłowo oznaczony jest natomiast – jako „Fol. 5” (z sygnaturą składu „bb”) – pierwszy fragment partii altu (nr 2), której tekst występuje w księdze Cantus na fol. 4v–5, a w księdze Tenoru na fol. 4–4v. Co znamienne jednak, na stronie verso tej samej karty, zamiast oczekiwanej kontynuacji altu, znajdujemy fragment partii basu (nr 1), której tekst w księdze Cantus pojawia się na fol. 2v–3, a w księdze Tenoru na fol. 1v–2. Tak zadrukowany arkusz nie mógł rzecz jasna wejść w skład żadnej księgi głosowej (rys. 1).



Rys. 1. Fragmenty gnieźnieńskie, sygn. AAGn. PL 489: rozmieszczenie zapisów na arkuszu, strona recto i verso.

26 J. Łukaszewski, W. Wydra, op. cit., fot. 19.

27 Ibid., s. 10.

Ponadto, ostateczny skład druku obu partesów powinien uwzględniać – dla realizacji wykonawczej dzieła nader istotny – moment przewrócenia kartki, tak, aby początkowa sylaba (sylaby) ostatniego słowa na stronie verso pozostawała, wraz z przynależnym jej zapisem nutowym, na tym samym rozkładzie kart, co następująca potem sylaba (sylaby) tego samego słowa, czyli na stronie recto²⁸. Ilustruje to rys. 2, na którym – dla większej przejrzystości – wpisano na odpowiednich stronach przykładową foliację „fol. 8” i „fol. 9”, nieistniejącą oczywiście w zachowanych fragmentach. I tak we fragmencie nr 2 na tym samym rozkładzie kart widnieje rozdzielone słowo „tribulan-” (verso) „-tis” (recto), a we fragmencie nr 3 analogicznie rozdzielone słowo „ingres-” (verso) „-sas” (recto). W przypadku odwrotnym pierwsze słowo tekstu na stronie verso winno być – na ile to możliwe – umieszczone w całości, jak we fragmencie nr 1 (słowo „vidua” na fol. 8v, poprzedzone niewidocznym tu słowem „quasi” na fol. 8) oraz we fragmencie nr 3 (słowo „consolatore” na fol. 8v, poprzedzone niewidocznym tu słowem „habens” na fol. 8). Można zatem przyjąć hipotetyczne założenie, że rozmieszczenie zachowanych zapisów w księdze Bassus i Altus było takie, jak przedstawiono na rys. 2, z fragmentami nr 1 i 3 na stronach verso, a fragmentem nr 2 na stronie recto²⁹.

Hipoteza, iż w przypadku gnieźnieńskiego znaleziska chodzi jedynie o „próbą odbitkę arkuszy”, znajduje dodatkowe potwierdzenie w analizie struktury kontrapunktycznej tych odcinków *Lamentationes*, których rekonstrukcja do trójgłosu jest obecnie, dzięki odnalezionym fragmentom, w dużym stopniu możliwa. Jak już wspomnieliśmy, w wydruku obu głosów mamy do czynienia z ewidentnymi błędami. Przede wszystkim zapis linii basu (fragment nr 1) obarczony jest usterką polegającą na prowadzeniu dłuższego, obejmującego aż pięć nut (z tekstem „eius”) fragmentu tej partii w równoległych oktawach w stosunku do cantus (ostatni odcinek, t. 3–4), a także w długotrwałej kolizji dysonansowej *d–e* obu tych głosów (przykł. 1a, t. 5). Wydaje się zupełnie nieprawdopodobne, aby ów rażący błąd mógł zostać popełniony przez tak doświadczonego kompozytora, jakim był wówczas Waclaw, którego motet *In te domine speravi* miał się w niedługim czasie ukazać drukiem w Norymberdze (1554). Należy raczej sądzić, że pomyłka powstała dopiero w oficynie Andrysowica, wskutek pominięcia przez zecera w t. 3 pauzy brevis lub odpowiadającej jej nuty/nut.

W przykł. 1b zaproponowano emendację interesującego nas fragmentu, z przesunięciem przejętego z Cantus motywu o jedną wartość brevis (w transkrypcji pół taktu). Można przyjąć hipotezę, że w drukarni Andrysowica albo nie zauważono

28 W dostępnej nam księdze Tenoru, na 28 kart z zapisem lamentacji i pasji zasada ta została złamana tylko pięć razy (fol. 2–2v, 5–5v, 6–6v, 11–11v, 14–14v); zob. <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/0003/bsb00031269/images/index.html?id=00031269&groesser=&fip=eayaenyztseayaxewqeyasdasqrseayafsdryzts&no=35&seite=20>, dostęp 12 IV 2017.

29 Trzeba tu jednak zastrzec, że fragment nr 1 mógł stanowić zarówno stronę verso, jak i recto, ponieważ ostatnie widniejące na stronie słowo („inimici”) zostało wydrukowane w całości.

Fragm. 1 [Fol. 8v] [Bassus] <i>vidua domina Gentium:.....</i> <i>sunt ei inimici.</i> verso	[brak] [Fol. 9] [Bassus] recto
[brak] [Fol. 4v] [Altus] <i>ante faciem tribulan-</i> verso	Fragm. 2 Fol. 5 [Altus] <i>tis tribulantis. VAU. Et egressus</i> <i>subsequentis.</i> recto bb
Fragm. 3 [Fol. 8v] [Altus] <i>consolatorem: Vide, Domine</i> <i>vidit Gentes ingres-</i> verso	[brak] [Fol. 9] [Altus] <i>sas ad Sanctuarium suum</i> recto

Rys. 2. Hipotetyczne rozmieszczenie zapisów w księdze Bassus (fragment nr 1) oraz Altus (fragment nr 2 i 3); strony przyciemnione się nie zachowały (przykładowa foliacja „Fol. 8” i „Fol. 9” w oryginale nie widnieje).

pauzy brevis, albo – co wydaje się mniej prawdopodobne – pominięto tej samej wartości nutę lub kilka nut (pomiędzy słowami „amici” a „eius”). W tym drugim jednak przypadku niełatwo byłoby wyjaśnić brak jakiegokolwiek tekstu, który miałyby towarzyszyć przeoczzonej nucie/nutom. Zauważmy bowiem, że trzysylabowe słowo „amici” podpisane zostało pod trzema repetowanymi nutami (*f-f-f*) i nie mogło należeć do następujących potem nut, zaś kolejne słowo związane jest już z nową frazą przejętą z głosu najwyższego („eius”). Dodać jednak trzeba, że również i w tym przypadku istniałaby możliwość stworzenia poprawnej konstrukcji: miejsce to mogła wypełniać jedna nuta brevis (osiągnięta skokiem oktawy w górę), której towarzyszyć mogła ostatnia sylaba słowa „[ami]ci”, „przeniesiona” z nuty poprzedniej. Łącznie tworzyłoby to zwrot może niezbyt wygodny do zaśpiewania, ale nierzadko spotykany w muzyce I poł. XVI wieku. Nie jest to zresztą jedyna usterka druku. Także w głosie

altowym (fragment nr 2) znajdujemy analogiczny błąd, polegający na pominięciu w t. 22 pauzy brevis (obie te usterki zostały w załączonej transkrypcji skorygowane).

1a

1b

The image displays two examples of musical notation, labeled 1a and 1b. Each example consists of three staves: a top staff for Cantus (soprano), a middle staff for Tenor, and a bottom staff for Bass. The lyrics are 'a - mi - ci e - - - - ius spre-ve - runt'. Example 1a shows the original source with a missing breve pause in the bass staff. Example 1b shows the emended version with the missing breve pause added to the bass staff.

Przykł. 1a (zapis w źródle) i 1b (emendacja), t. 2–6.

Reasumując, można hipotetycznie przyjąć, że wersja poprawna zarówno fragmentu głosu altowego, jak i basowego, w którym fraza muzyczno-tekstowa „*ius*” pojawia się o jedną brevis później niż w cantus (jak w przykł. 1b), znalazła się w ostatecznym, zatwierdzonym druku *Lamentationes* – tym samym, którego księgi Cantus i Tenor zachowały się w bibliotekach Monachium i Ratzybony.

Wyszczególnione powyżej błędy zostały zapewne w Łazarzowej drukarni szybko dostrzeżone, a nieprzydatny już arkusz – będący jednym z „próbnym wydruków” kilku stron obu partesów – znalazł się pośród materiałów przeznaczonych na introligatorską makulaturę. Nie sposób oczywiście dziś ustalić, komu Andrysowicz zawdzięczał wychwycenie tych usterek. Nieodparcie nasuwa się jednak myśl, iż osobą tą mógł być sam Wacław z Szamotuł. Choć już kilka lat wcześniej królewski „*compositor cantus*” został przyjęty na wileński dwór Zygmunta Augusta, to najprawdopodobniej w 1552 r. wraz z królewską kapelą przebywał w Krakowie. Jeśli nawet było inaczej i w marcu oraz kwietniu tego roku, gdy w drukarni przygotowywano skład *Lamentationes* (daty

naniesione w głosie tenorowym), królewska kapela znajdowała się w innym miejscu, to wydaje się mało prawdopodobne, aby kompozytor nie zechciał przybyć do stolicy i osobiście nadzorować wydania swego najobszerniejszego, dedykowanego królowi i ozdobionego własnym komentarzem poetyckim, dzieła.

ANEKS

Wacław z Szamotuł, *Lamentationes Hieremiae Prophetiae*:

Feria Quarta I (I.1–2), *Feria Quarta II* (II.5–6), *Feria Quarta III* (III.9–10).

W niniejszej transkrypcji, aby ułatwić jej porównanie z transkrypcją Eugene’a C. Cramera³⁰, zachowano numerację taktów oraz kreski taktowe. W odcinkach, w których dodano głos altowy, zaproponowano rekonstrukcję – wraz z przynależnym tekstem – głosu basowego (mniejszymi czcionkami nut), tak aby sens struktury kontrapunktycznej stał się czytelniejszy.

Fragment I: *Feria Quarta I* (I.1–2):

The musical score is presented in four staves: Cantus (Soprano), [Altus] (Alto), Tenor, and Bassus. The lyrics are written below the staves, with some words in smaller font for the Bassus part. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 5, and 10 marked at the beginning of each system. The lyrics are: "A - LEPH. Quo - mo - do se - det, se - det, [se - det] so - la Ci - vi - tas ple - na po - - pu - do, [quo - mo - do] se - det, [se - det] so - la Ci - vi - tas ple - na po - pu - - loc fa - cta est fa - cta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um prin - - vi - - du - a do - mi - na gen - ti - umc".

30 E. C. Cramer, „Nowe spojrzenie”, op. cit., s. 29–39.

20

ceps pro - vin - ci - a - rum fa - cta est sub tri - bu - - - to.

prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa - cta est sub tri - bu - - - to.

prinops pro - vin - ci - a - rum fa - cta est sub tri - bu - - - to.

1

BETH. Plo - rans plo - ra - vit in no - cte et lach - ri -

BETH. Plo - rans plo - ra - vit in no - - - -

BETH. Plo - rans plo - ra - vit in no -

5

mae, et lach - ri - mae e - - - ius, in ma - xil - lis e - ius, in ma - xil - lis e -

-cte et lach - ri - mae e - ius in ma - xil - lis e - ius, in ma - xil - lis e - ius: non

-cte et lach - ri - mae e - ius, in ma - xil - lis e - ius:

15

- ius non est qui con - so - le - tur e - - - am ex o - mni - bus cha - ris e - ius.

est qui con - so - le - tur e - - - am ex o - mni - bus cha - ris e - ius.

non est qui con - so - le - tur e - am ex o - mni - bus cha - ris e - ius.

1

Om - nes a - mi - ci e - - - ius spre - ve - runt e - am et fa -

Om - nes a - mi - - - ci e - ius spre - ve - runt e - am et

Om - nes a - mi - ci e - - - ius spre - ve - runt e - - -

10
-cti sunt e - i i - ri - mi - - - - - ci.
fa - cti sunt e - i i - ri - mi - - - - - ci.
-am et fa - cti sunt e - i i - ri - mi - - - - - ci.

Fragment 2: *Feria Quarta II* (II.5–6):

1
Cantus Par - vu - li e - - - - - ius, [par - vu - li e -
[Altus]
Tenor Par - vu - li e - - - - - ius, [par - vu - li e -
Bassus
10
- - - - - ius] du - cti sunt in cap - ti - vi - ta - - - - - tem,
- - - - - ius] du - cti sunt in cap - ti - vi - ta - - - - -
15
an - te fa - ci - em, [an - te fa - ci - em] tri - bu - lan - - - - -
20
- tem, an - te fa - ci - em, [an - te fa - ci - em] tri - bu - lan -
1
-tis, tri - bu - lan - - - - - tis, VAU,
-tis, tri - bu - lan - - - - - tis, VAU,
-tis, tri - bu - lan - - - - - tis, VAU,
-tis, tri - bu - lan - - - - - tis, VAU,

5 Et e - gressus est a fi - li - a si - on em -
 Et e - gressus est [et e - gressus est] a fi - li - a si - on em -
 Et e - - - gres - sus est a fi - li - a
 Et e - gressus est a fi - li - a si - on

10 - nis de - cor e - - - - - nis.
 - nis de - cor e - - - - [ins.] Fac - ti sunt prin - ci - pes e -
 si - on em - nis de - cor e - ius. Fac - ti sunt prin - ci - pes e -
 om - nis de - cor e - ius. Fac - ti sunt prin - ci - pes

15 non in - ve - ni - en - tes pa -
 - - ius ve - lut a - ri - e - - - - - tes non in - ve - ni - en - tes pa -
 - - ius ve - lut a - ri - e - - - - - tes non in - ve - ni - en - tes
 e - ius ve - lut a - ri - e - - - - - tes non in - ve - ni - en -

20 - scu - a. Et a - bi - e - runt, [et a - bi - e - runt]
 - - - - scu - a. Et a - bi - e - runt [a - bi - e - runt] ab - sque
 pa - scu - a. Et a - bi - e - runt, et a - bi - e - runt ab -
 - tes pas - cu - a. Et a - bi - e - runt, et a - bi - e - runt

30 ab - sque for - ti - tu - - - - di - ne an - te fa - ci - em sub -
 for - ti - tu - di - ne [for - ti - tu - di - - - - ne an - te fa -
 - sque for - ti - tu - - - - di - ne for - ti - tu - di - ne an - te fa - ci -
 ab - sque for - ti - tu - - - - di - ne an - te fa - ci - em

35
 se - quen - tis, [sub - se - quen - tis.]
 ci - em] sub - se - quen - tis, [sub - se - quen - tis.]
 em sub - se - quen - tis, [sub - se - quen - tis.]
 sub - se - - - - - quen - tis, sub - se - quen - tis.]

Fragment 3: *Feria Quarta III* (III.9–10):

Cantus
 [Altus]
 Tenor
 Bassus

1
 TETH.
 TETH.

5
 Sor - des e - - - ius in pe - di - bus e - ius, nec re - cor - da -
 Sor - - - des e - ius in pe - di - bus e - - - - - ius, nec re - cor - da -
 10
 15
 - ta est fi - nis su - i - - - - i de - po - si - ta est ve - he - men - ter, non
 - ta est fi - nis su - - - - - i de - po - si - ta est ve - he - men - ter, non ha - bens con - so -
 20
 ha - bens con - so - la - to - - - - - rem, [con - so - la - to - rem,] Vi - de Do - mi - ne
 con - so - la - to - - - - - rem. Vi - de Do - mi - ne ad - fli -
 la - to - rem, con - so - la - - - - - to - rem. Vi - de Do - mi - ne ad -
 [con - so - la - to - rem, con - so - la - to - rem. Vi - - - de Do - mi - ne ad -

25 30

ad - fli - cti - o - - - - - nem me - - - - - am. Quo - ni - am
 - cti - o - - - - - nem me - am, ad - - - - - fli - cti - o - - - - - nem me - - - - - am. Quo - ni - am
 - fli - cti - o - - - - - nem me - - - - - am. Quo -
 - fli - cti - o - - - - - nem me - am, ad - fli - cti - o - - - - - nem me - am. Quo - ni - am

35 1

e - re - ctus est i - ni - mi - - - - - cus. IOD.
 e - re - ctus est i - ni - mi - - - - - cus. IOD.
 - ni - am e - re - ctus est i - - - - - ni - mi - - - - - cus. IOD.
 e - re - ctus est i - ni - mi - - - - - cus. IOD.

5 10

Ma - num su - am mi - sit ho - stis, ma - num su - am mi - sit ho - stis ad
 Ma - num su - am mi - sit ho - stis
 Ma - num su - am mi - sit ho - stis, ma - num su - am mi - sit ho - stis ad om - ni -
 Ma - num su - am mi - sit ho - stis, ma - num su - am mi - sit ho - stis

1 5

om - ni - a de - sy - de - ra - bi - - - - - li - a e - ius.
 ad om - ni - a de - sy - de - ra - bi - li - a
 - a de - sy - de - ra - bi - li - a e - - - - - ius. Qui - a
 ad om - ni - a de - - - - - sy - de - ra - bi - - - - - li - a e - ius.

10

om - ni - a de - sy - de - ra - bi - - - - - li - a e - ius.
 ad om - ni - a de - sy - de - ra - bi - li - a
 - a de - sy - de - ra - bi - li - a e - - - - - ius. Qui - a
 ad om - ni - a de - - - - - sy - de - ra - bi - - - - - li - a e - ius.

15 Qui - a vi - dit gen - tes in - gres - - - - - sas ad san - ctu - a -
 e - - - - - ias. Qui - a vi - dit gen - tes in
 vi - dit gen - tes in - gres - - - - - sas ad san - ctu - a - - - -

20 Qui - a vi - dit gen - tes in - gres - sas]

25 - ri - um su - - - - - um, de quibus prae - ce - pe - ras ne in - tra - rent, [ne in -
 - ri - um su - - - - - um, de qui - - - - - bus prae - ce - pe - ras ne in - tra - rent, [ne in -

30 - tra - rent] ec - cle - - - - - si - am tu - - - - - am.
 in - tra - - - - - rent] ec - cle - si - am tu - am, tu - - - - - am.

35

‘LAMENTATIONES’ BY WACŁAW OF SZAMOTUŁ:

FRAGMENTS OF MISSING PARTBOOKS DISCOVERED IN GNIEZNO

As a result of the process of cataloguing the collections preserved in the Archdiocesan Archive of Gniezno, which started in 2013, old prints have been discovered with original bindings containing fragments of earlier prints, which had been discarded and reused as binding waste. The discovered old prints include Nicolas Bohier’s book *Consilia* (shelf-mark BS 1909), published in Lyon in 1554, originally preserved in the Benedictine monastery in Lubiń. First to reveal this important discovery in the public domain were Jakub Łukaszewski and Wiesław Wydra of Adam Mickiewicz University in Poznań, who prepared a facsimile edition, with a brief commentary, of all nine fragments of prints extracted from the binding of the Gniezno volume.¹

¹ Jakub Łukaszewski and Wiesław Wydra, *Fragmenty ‘Kota z Lwem’ Mikołaja Reja i innych druków z XVI w. odnalezione* [The discovery of fragments from Mikołaj Rej’s *Kot z Lwem* [Cat and lion] and other sixteenth-century prints] (Poznań, Wydawnictwo ‘Poznańskie Studia Polonistyczne’, 2016).

The discovered fragments originate from Cracow printing houses and date from the period 1531–55. Of particular value is a printed sheet from the firm of Łazarz Andryśowicz containing fragments of both the previously missing partbooks of *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* by Waclaw of Szamotuły (shelf-mark AAGn. PL 489), published in 1553. To date, the only known partbooks have been the Tenor, preserved in Munich, and the Cantus, discovered in Regensburg in 1983. The fragments extracted from the binding of the Gniezno volume contain passages of the bass and alto parts for the first, second and third reading on Maundy Thursday. Both passages of the alto part are in the tenor clef (C₄), which suggests that the *Lamentationes* were written for an ensemble of low voices. Although one is tempted to speculate that Waclaw of Szamotuły wrote the work with the male forces of the Capella Rorantistarum in mind, it seems equally likely that he was influenced by the strong tradition of lamentation settings, generally composed for low voices. Each of the three fragments contain numerous depletions, caused by the deterioration of the paper, but it has been possible to recover more than one hundred bars from both missing partbooks and to reconstruct three passages of *Lamentationes* in a three-part form.

The reasons why the sheet containing the composition by Waclaw of Szamotuły was used as binding waste are easy to identify. It turns out that the reused material was originally a test print of two parts, which could not be incorporated into a partbook, containing several misprints. Given that the discovered fragments are part of a composition by one of the most eminent Polish composers of the sixteenth century, and that the said composition was the largest work published in print in Poland during this period and also represented probably the greatest Polish publishing initiative prior to the edition of Mikołaj Gomółka's *Melodies for the Polish Psalter* (1580), this discovery must be regarded as being of great significance.

Translated by Paweł Gruchala

Prof. dr hab. Ryszard J. Wieczorek, kierownik Zakładu Badań nad Muzyką Dawną w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na kulturze muzycznej późnego średniowiecza i wczesnej nowożytności, w szczególności na repertuarze i transferze muzycznym w Europie Środkowej oraz na humanistycznych i społecznych kontekstach muzyki włoskiej. Jest autorem trzech książek, kilkudziesięciu artykułów publikowanych w Polsce, Niemczech i Włoszech oraz kilkudziesięciu haseł dla *Encyklopedii Muzycznej PWM*.
wieczory@amu.edu.pl

Michał Wysocki, doktorant w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół szesnastowiecznej polifonii wokalne, modalności i kontrapunktu. Prowadzi badania nad językiem muzycznym polskich kompozytorów renesansu, w tym Waclawa z Szamotuł, wcześniej zajmował się również pieśnią okolicznościową i historyczną okresu Zygmuntońskiego.
m_wysocki@outlook.com