

MAREK BEBAK

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

PRZEKAZY DZIEŁ FRANCISZKA LILIUSA ODNALEZIONE
W ZBIORACH POLSKICH I OBCYCH*

W pierwszym, przygotowanym przez Adolfa Chybińskiego w l. 1926–27 spisie utworów Franciszka Liliusa znalazło się dwadzieścia siedem dzieł, z czego jedenaście było zachowanych w całości, trzynaście zdekompletowanych, zaś trzy znane wyłącznie z tytułu (zaginione)¹. W „Katalogu tematycznym utworów Franciszka Liliusa” opublikowanym przez Zygmunta M. Szweykowskiego w 1989 r. znajdowało się już siedemdziesiąt pięć dzieł, z czego jedenaście zachowanych w stanie kompletnym, jedenaście zdekompletowanych, trzy tytuły dzieł literackich i pięćdziesiąt utworów znanych wyłącznie z tytułu – obecnie zaginionych². Dzięki przeprowadzonym w ostatnich latach badaniom w bibliotekach i archiwach polskich i zagranicznych, muzykologom udało się odnaleźć kolejne, wcześniej nieznanne lub zaginione przekazy kompozycji Liliusa. W 1999 r. Jūratė Trilupaitienė wprowadziła do naukowego obiegu *Album Sapiehów* zawierający anonimową *Toccatę* sygnowaną monogramem F.L., którą od 2004 r. przypisuje się Franciszkowi Liliusowi³. W 2000 r. Tomasz Jasiński

* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/N/HS2/02344. Autor składa serdeczne podziękowanie Pani Profesor Zofii Fabiańskiej za cenne uwagi, które wykorzystał w ostatecznej redakcji artykułu

- 1 Adolf Chybiński, *Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich. 1619–1657. I. Życie – działalność – dzieła*, Poznań 1927 (odbitka z *Przeglądu Muzycznego*), s. 34–38.
- 2 Zygmunt M. Szweykowski, „Katalog tematyczny utworów Franciszka Liliusa”, w: Franciszek Lilius, *Missa Brevisima*, wyd. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1989 (= Źródła do Historii Muzyki Polskiej 31), s. XXIII–LII.
- 3 Jūratė Trilupaitienė, *Rękopis Sapiehów – obraz muzyki barokowej w środowisku wileńskich bernardynów w XVII wieku*, w: *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa Z.M. Szweykowskiego*, red. Piotr Poźniak, Kraków 1999, s. 203–209. Wydanie źródłowo-krytyczne rękopisu ukazało się w 2004 r.: *Album Sapieżyńskie. Wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona*, wyd. Piotr Poźniak, Kraków 2004 (= Sub Sole Sarmatiae 9). We wstępie do wydania Jūratė Trilupaitienė zasugerowała, że inskrypcja F.L. może odnosić się do Franciszka Liliusa – zob. teże, *Album Sapiehów na tle życia kulturalnego i muzycznego w Wielkim Księstwie Litewskim w XVII wieku*, w: *Album Sapieżyńskie*, op. cit., s. XI–XII. Ze względu na niepewną atrybucję (monogram dopisany inną ręką, później niż spisano cały manuskrypt) oraz brak odpowiedniego materiału do porównania stylistycznego, to znaczy innych zachowanych kompozycji organowych Liliusa, w obecnej chwili nie można odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, czy kompozycja ta jest dziełem krakowskiego kapelmistrza.

ogłosił na łamach *Muzyki*, że niekompletnie zachowany utwór *Christus iam surrexit* jest kontrafakturą fragmentu *Credo* z *Missa Tempore Paschali*⁴. Badacz dokonał rekonstrukcji tej kompozycji, dzięki czemu obecnie może ona być bez przeszkód wykonywana. Od lat dziewięćdziesiątych uczonym udostępnia się tzw. zbiór Bohna, czyli zbiór materiałów nutowych z dawnej wrocławskiej Stadtbibliothek, który od czasów II wojny światowej uważany był za zaginiony⁵. W zbiorze tym znajdują się m.in. trzy koncerty Franciszka Liliusa: *Exultabit cor meum*, *Laudate Dominum* oraz *Mutetta super Nicolai Solemnia*. W 2008 r. Barbara Przybyszewska-Jarmińska opublikowała fotografie księgi partytur przechowywanej w Wolfenbüttel, w której odnaleźć można wcześniej nieznaną *Arię a 3* na dwoje skrzypiec, gambę i *basso continuo* Franciszka Liliusa⁶.

Podczas kwerend archiwalno-bibliotecznych przeprowadzonych w l. 2014–16 odnalazłem kolejne przekazy kompozycji Liliusa: w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej jako Kk) dwie nieznane wcześniej kopie mszy wielkanocnej i jeden rękopis zawierający *Missam pro defunctis*, natomiast w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu – kompletny przekaz motetu *Sacris solemniss*. Ponadto udało mi się odnaleźć wcześniej nieznaną utwory literackie, do których muzykę skomponował Lilius (muzyka się nie zachowała). Wobec powyższych odkryć postanowiłem przygotować nowy, uzupełniony katalog dzieł Franciszka Liliusa, który obejmuje dziewięćdziesiąt pięć pozycji katalogowych, w tym dziewięćdziesiąt kompozycji muzycznych i pięć tekstów poetyckich, które zostały stworzone przez Liliusa lub/i przez niego umuzycznione⁷. W katalogu wskazałem wszystkie dostępne obecnie źródła twórczości Franciszka Liliusa wraz z miejscem ich przechowywania i sygnaturą. Warto jednak bliżej przyjrzeć się nieznanym lub zaginionym przekazom dzieł Franciszka Liliusa.

MISSA TEMPORE PASCHALI

Msza Wielkanocna była najchętniej wykonywanym utworem Liliusa w środowisku muzycznym katedry wawelskiej. W ciągu XVII i XVIII w. zanotowano ją aż pięciokrotnie. Najstarszy zachowany przekaz pochodzi z 1635 r. i został wpisany do

4 Tomasz Jasiński, „*Christus iam surrexit*. Rekonstrukcja zdekompilowanej kontrafaktury Franciszka Liliusa”, *Muzyka* 45 (2000) nr 1, s. 65–69. Kilka lat wcześniej Tomasz Jasiński uzupełnił częściowo niekompletny przekaz motetu *Domine Rex Deus*, zob.: Franciszek Lilius, *Domine Rex Deus*, wyd. Tomasz Jasiński, Warszawa 1996 (= Pro Musica Camerata Edition).

5 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; też: „Nieznany zbiór religijnych utworów wokalnie-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego”, w: *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji. Warszawa 18–20 października 1996*, red. Jolanta Guzy-Pasiakowa, Agnieszka Leszczyńska, Mirosław Perz, Warszawa 1998, s. 193–214.

6 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Rękopiśmienna księga partytur D-W Cod. Guelf 34.7 Aug 2° jako źródło muzyki instrumentalnej Franciszka Liliusa i innych twórców związanych w XVII wieku z Rzeczpospolitą”, *Muzyka* 53 (2008) nr 4, s. 139–150.

7 Katalog jest wynikiem realizacji projektu badawczego (zob. przyp.*) i stanowi część przygotowywanej rozprawy doktorskiej autora niniejszego tekstu.

zespołu rękopiśmiennego o sygnaturze Kk I.2⁸. Prawdopodobnie to właśnie ten rękopis posłużył do stworzenia kolejnych kopii pochodzących z II poł. XVII i XVIII w. – manuskryptów o sygn. Kk I.2b, Kk I.6, Kk I.116 oraz Kk I.21.

Adolf Chybiński we wspomnianym wyżej spisie dzieł Liliusa wskazał tylko dwa źródła tej mszy: rękopisy o sygn. Kk I.2 (w jego spisie nr A 1b) oraz Kk I.2b (w jego spisie nr Bf). Sześćdziesiąt dwa lata później Zygmunt M. Szweykowski uwzględnił cztery przekazy znajdujące się w rękopisach o sygn. Kk I.2, Kk I.6, Kk I.116 oraz Kk I.7. Należy odnotować, że do katalogu Szweykowskiego wkraść się błęd. W rzeczywistości muzykolog pisał bowiem o zespole rękopiśmiennym o sygnaturze Kk I.2, a nie Kk I.7, w którym nie zanotowano *Missae Tempore Paschali*. Szweykowski podał w katalogu poprawne datowanie przekazu – rok 1635, co jest zgodne z informacją zawartą w rękopisie sygn. Kk I.2, a nie Kk I.7. W tym samym katalogu pomyłono również manuskrypt o sygnaturze Kk I.2b, przekazujący wyłącznie głos *basso ripieno* z podpisanym tekstem, z rękopisem Kk I.2, który zawiera w czterech księgach głosowych kompletny przekaz utworu.

Kolejny, wcześniej nieznany przekaz znajduje się w rękopisie o sygn. Kk I.21, w którym zamieszczono dwa opracowania *Kyrie* – jedno autorstwa Franciszka Liliusa, drugie – Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Manuskrypt sporządził Józef Tadeusz Benedykt Pękalski (1739–61?), wielce zasłużony dla rorantystów kopista i prepozyt zespołu. Pękalski zanotował dla kolegium wiele utworów muzyki współczesnej i dawnej, w tym dzieła kapelmistrzów wawelskich Macieja Łukaszewicza (Kk I.357) i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (Kk I.7, Kk I.21) oraz dawnych mistrzów polifonii, m.in. Giovanniego Perluigiego da Palestrina. W kopiach Pękalskiego zaobserwować można interesujące modyfikacje niektórych utworów, w tym mszy *Tempore Paschali* Liliusa, które dobrze charakteryzują osiemnastowieczną praktykę wykonawczą środowiska muzycznego krakowskiej katedry. Skryptor dostosowywał bowiem repertuar do możliwości wykonawczych tamtejszych zespołów poprzez wprowadzanie zmian na poziomie zewnętrznym (np. skróty utworów) oraz wewnętrznym, ingerując w tekst muzyczny i słowny (zmiany obsady poprzez dodanie towarzyszenia organowego, zmiana układu głosowego z *a voce pari* na *a voce piena*, zmiany harmoniczne, dodatkowe akcydencje lub pominięcie istniejących akcydencji, zmniejszenie ambitus głosu poprzez wprowadzenie przeniesienia o oktawę w górę lub w dół, urozmaicenie linii

8 Data zamieszczona w źródle jest mało czytelna. Elżbieta Głuszc-Zwolińska odczytała ją w 1972 r. jako „1625”, natomiast Tomasz Jasiński w 1996 r. jako „1635”. Każda z interpretacji ma swoje uzasadnienie, bowiem pierwotny zapis „1625” został skorygowany później na „1635”. Franciszek Lilius objął kierownictwo zespołu katedralnego dopiero w 1630 r., mało prawdopodobne jest więc twierdzenie Elżbiety Głuszc-Zwolińskiej, że msza została zanotowana w rękopisach rorancich pięć lat wcześniej, gdy – jak wiemy – kompozytor nie był jeszcze związany z Krakowem i przebywał w Rzymie w domu Girolama Frescobaldiego, zob.: Elżbieta Głuszc-Zwolińska, *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej* (= Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce I/2), Kraków 1972, s. 19; Tomasz Jasiński, „Wstęp”, w: Franciszek Lilius, *Missa Tempore Paschali*, wyd. Tomasz Jasiński, Warszawa 1996 (= Pro Musica Camerata Edition), s. II.

melodycznej poprzez wprowadzenie skoków, głównie oktaowych w głosie basowym itd.). Zmiany dotyczą także formy zapisu i – przede wszystkim – unowocześnienia notacji poprzez wprowadzenie kresek pseudotaktowych, likwidacji ligatur *cum opposita proprietate* i zapisywanie nut powiązanych jako pojedynczych dźwięków. Poniżej zaprezentowano wybrane przykłady zmian.

Zmiany na poziomie zewnętrznym (zmiany ukształtowania formalnego)

Pękalski dokonywał w istniejących kompozycjach skrótów. Spisując rękopis Kk I.2B, pominął na przykład części *Gloria* i *Credo*, skopiował także dodatkowo w innym zeszycie wyłącznie część *Kyrie*. Wydaje się, że nie obowiązywała wówczas zasada wykonywania całego cyklu mszalnego jednego kompozytora, lecz można było swobodnie dobierać je z opracowań różnych twórców. Postępował w ten sposób m.in. Maciej Arnulf Miskiewicz, który zestawiał ze sobą części mszalne pochodzące z różnych cykli⁹. Dzięki takiej praktyce dysponujemy dziś dwoma (a w zasadzie trzema, jeśli doliczymy głos „pro organo”) przekazami głosu basowego części *Kyrie* z *Missae Tempore Paschali* Franciszka Liliusa, sporządzonymi przez jednego skryptora – Józefa T. Benedykta Pękalskiego.

Zmiany obsady i układu głosowego

Kiedy mówimy o zmianach obsady, należy rozpocząć od towarzyszenia instrumentalnego. Sądząc po najstarszym zachowanym rękopisie zawierającym mszę wielkanocną Liliusa, czyli manuskrypcie o sygn. Kk I.2, należy przyjąć, że pierwotnie *Missa Tempore Paschali* Liliusa funkcjonowała prawdopodobnie w repertuarze kolegium rorantystów jako utwór czysto wokalny, a przynajmniej w I poł. XVII w. nie odnotowano specjalnej partii dla towarzyszenia instrumentalnego. Natomiast w II poł. XVII w. lub w I poł. XVIII w., kiedy wpisywano mszę Liliusa do rękopisu o sygn. Kk I.116, anonimowy skryptor dopisał cyfrowanie, tworząc osobną składkę dla organisty.

Zgodnie z aktem fundacyjnym członkowie kolegium rorantystów zobowiązani byli do wykonywania polifonii *a cappella*, jednak już od samego początku działalności, podczas ważniejszych świąt i uroczystości współpracowali z instrumentalistami, o czym wspominał w swych pracach Adolf Chybiński¹⁰. Badacz ten stwierdził jednak,

9 Zob.: Marek Bebak, „Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682”, *Muzyka* 58 (2013) nr 2, s. 19–40.

10 „Znajdziemy wprawdzie w «E[lenchu]» oraz «RG» [rachunkach rorantystów] wskazówki, że współdziałał organista (około r. 1550, E 42v); za prepozytury zaś Marcina z Mielca, który po Mikołaju Zielińskim był prawdopodobnie, chronologicznie pierwszym zwolennikiem «stile concertato» w Polsce, spotykamy się w rachunkach rorancich z wzmiankami o «oprawie skrzypiec» i «strunach do skrzypiec» (r. 1626), lecz są to wzmianki jednorazowe, nie powtarzające się nigdy więcej”, cyt za: Adolf Chybiński, „Materiały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)”, *Przegląd Muzyczny* 4 (1911) nr 19, s. 8.

że „znajdujemy [...] w rękopisach wawelskich dowody, że śpiewano w XVII i XVIII wieku tylko *a cappella*. Mianowicie dowodzi tego ilość rękopisów utworów z reguły czterogłosowych; otóż wiele z nich, zachowanych w dubletach, nie ma basu cyfrowanego”. A dalej dodaje, że rękopisy z basem cyfrowanym „pochodzą [...] nie z biblioteki roranczej kapeli, lecz kapeli katedralnej, która mogła wykonywać utwory w «stile concertato», ponieważ skład jej był następujący: 3 soprany, 2 altys, 2 tenory, 2 basy, 1 organista i klawesynista, 3 skrzypków, 1 wiolista wzgl. kontrabasista i 5 do dętych instrumentów (2 puzony, fagot, waltornia i obój)”¹¹. Nie jest wykluczone, że zespół ten wykonywał także kompozycje utrzymane w *stile antico*.

Co ciekawe, kopia Józefa T. Benedykta Pękalskiego (Kk I.2B) datowana na połowę XVIII w., choć zatytułowana na karcie tytułowej „Basso ripieno”, nie zawiera cyfrowania, zaś ze względu na dokładne podpisanie tekstu słownego, mogła służyć śpiewakowi lub dyrygentowi. Wydaje się więc, że z rękopisu korzystali członkowie kolegium rorantystów.

Cyfrowanie dodane zostało natomiast do niekompletnego, bo zawierającego wyłącznie część *Kyrie* przekazu mszy zawartego w rękopisie o sygn. Kk I.21. Rękopis ten, obecnie w bardzo złym stanie, to zestaw pięciu kart sporządzonych również przez Józefa T. Benedykta Pękalskiego. Znajdują się w nim inskrypcje sugerujące nie tylko towarzyszenie organowe, lecz także innych instrumentów „continuo” – „Kyrie Paschale I Organo e Cymbalo” (k. 5r), „Kyrie Paschale III Organo e violone” (k. 5v). Wydaje się zatem, że *Missa Tempore Paschali* Franciszka Liliusa w połowie XVIII w. mogła być wykonywana w większej, wokalnie-instrumentalnej obsadzie, być może przez kapelę katedralną.

Warto zwrócić uwagę, że skryptyor najprawdopodobniej dostosował kompozycję do możliwości wykonawczych zespołu i zmodyfikował obsadę utworu z układu *a voce pari* na układ *a voce piena*. Głos „Cantus” jest bowiem przeniesionym o oktawę w górę i zapisanym w kluczu sopranowym głosem tenoru 1., który znamy z innych przekazów tej kompozycji. Najwyższy pierwotnie głos „Altus” w niniejszym przekazu

Przykł. 1. Początkowy fragment części *Kyrie* z rękopisu Kk I.2.

¹¹ Ibid., s. 9.

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie. It consists of four staves: Cantor (Soprano), Alto, Tenor in Choral, and Bass. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son Ky. The Cantor part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The Alto part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The Tenor in Choral part starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Bass part starts with a whole note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2.

Przykł. 2. Początkowy fragment części *Kyrie* z rękopisu Kk I.21.

zie jest głosem środkowym. Zamiana dwóch najwyższych głosów powoduje nie tylko rozszerzenie ambitusu kompozycji, który wynika ze zmiany obsady z męskiej na mieszaną, lecz także zmianę brzmienia utworu (por. przykł. 1 oraz przykł. 2).

Modyfikacje linii melodycznej

Modyfikacje linii melodycznej szczególnie wyraźnie można zaobserwować w głosie basowym w rękopisie Kk I.2B. Kilkukrotnie Józef T. Benedykt Pękalski rozbił całą nutę na dwie półnuty, z których drugą przeniósł oktawę w dół, tworząc tym samym wzmocnienie klauzuli (zob. przykł. 3). Zbyt niskie dźwięki (np. *G*, *F* oraz *E*), najwidoczniej niemożliwe do osiągnięcia przez ówczesnego wykonawcę, zostały przez skryptora przeniesione o oktawę w górę (dźwięk *F* pojawia się w omawianym przekazie incydentalnie, wyłącznie przy pochodach gamowych – por. przykł. 4 oraz przykł. 5). Prawdopodobnie partię basu wykonywał w czasach Pękalskiego nieznany dziś z nazwiska baryton.

The image shows two versions of the bass line for the Sanctus. The top version is Kk.I.2 and the bottom version is Kk.I.2B. The lyrics are: in ex - cel - sis in - ce - les - tis. The Kk.I.2 version has a lower bass line, while the Kk.I.2B version has a higher bass line, indicating an octave shift.

Przykł. 3. Modyfikacje linii melodycznej basu w końcowym fragmencie *Sanctus*.

The image shows two versions of the bass line for the Agnus Dei. The top version is Kk.I.2 and the bottom version is Kk.I.2B. The lyrics are: no - bis mi - se - re - re no - bis. The Kk.I.2 version has a lower bass line, while the Kk.I.2B version has a higher bass line, indicating an octave shift.

Przykł. 4. Modyfikacje linii melodycznej basu w końcowym fragmencie *Agnus Dei*.



Przykł. 5. Modyfikacje linii melodycznej basu w końcowym fragmencie *Benedictus*.

Z powyższych rozważań wynika, że wokalne kompozycje Liliusa, o których do tej pory myśleliśmy jako o dziełach przeznaczonych wyłącznie dla zespołu rorantystów, najprawdopodobniej funkcjonowały w XVIII w. również w repertuarze kapeli katedralnej.

MISSA PRO DEFUNCTIS

Pisząc o mszy żałobnej, Adolf Chybiński wskazał dwa jej źródła – Kk I.6 (zaznaczając, że jest to prawdopodobnie autograf Liliusa) oraz Kk I.12. Obie kopie były niekompletne. Zygmuntovi M. Szweykowskiemu znane były już trzy przekazy tej kompozycji – rękopisy o sygn. Kk I.6, Kk I.12 oraz Kk I.95. Obecnie dysponujemy kolejnym, czwartym źródłem mszy żałobnej Liliusa, które zostało odnalezione w archiwum kapitulnym na Wawelu. Jest to księga rękopiśmienna o sygn. Kk I.17, która została spisana ok. 1757 r. przez wicedziekana katedry krakowskiej Jana Jurdzińskiego, o czym świadczy inskrypcja tytułowa: # | *In Tuo Nomine Dulcissime Jesu. | Incisiatur et finiaturo hoc opus | Conscriptus est hic liber per Joannem Cantium Jurdzinski Vice Decan | Ecclae Cath. Crac. Anno 1757mo*. Księga ta była prawdopodobnie rodzajem muzycznego depozytorium, ponieważ znajdują się w niej bezpośrednio po sobie różne głosy tych samych kompozycji, co wyklucza wykonanie utworów z jednej księgi (np. na karcie 17r znajduje się głos tenorowy, a na 17v głos basowy). Skryptor zanotował w niej utwory przeznaczone do wykonania podczas liturgii żałobnej – przekazany anonimowo żałobny cykl mszalny Liliusa, a także inne części requiem (m.in. conductus *Subvenite*, responsorium *Libera me Domino*) oraz głos sopranowy *Secundum Requiem ex G* („Canto secundo Choro” – k. 31v). Niestety także ten przekaz requiem Liliusa jest niekompletny, podobnie jak w pozostałych kopiach, także tutaj brakuje najwyższego głosu. Być może już w chwili spisywania rękopisu skryptor dysponował niepełnym przekazem.

SACRIS SOLEMNIIS

Pośród muzykaliów należących do sandomierskich benedyktynek, a przechowywanych obecnie w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu (PL-SA) odnaleźć można kancjonał o sygn. L 1642, w którym zachował się kompletny, anonimowy przekaz motetu, który jest przeróbką kompozycji Liliusa *Sacris solemniis*, znanej z niekompletnego

przekazu wawelskiego. Kancjonał tworzy osiem ksiąg głosowych o wymiarach ok. 175 x 217 mm i formacie poziomym. Dla każdego z czterech głosów (nazwanych na kartach tytułowych: *Canto Primo*, *Canto 2do*, 3. *Voce* oraz *Basso*) przeznaczone są po dwa tomy obejmujące śpiewy na Adwent, Boże Narodzenie, ku czci Matki Bożej i św. Benedykta (w pierwszym tomie) oraz śpiewy na Wielki Post, Wielkanoc, Boże Ciało, niedzielne i o świętych (w drugim tomie). Kompozycja Liliusa pt. *Sacris solemniis* wpisana została w drugim tomie. Wszystkie księgi tworzące sygnaturę L 1642 oprawione są w tekturę obłożoną skórą. Na okładkach znajdują się ślepe tłoczenia. Na karcie tytułowej księgi *Canto Primo* umieszczono inskrypcję: *Ad Maiorem Dei Gloriam | et Honorem S[an]cti Patris Benedicti | et Omnium Sanctorum | Anno D[omi]ni 1.7.21 | Canto Primo*.

Do czasu odnalezienia tego sandomierskiego przekazu, dysponowaliśmy wyłącznie zdekompletowanymi źródłami wawelskimi – rękopisem o sygn. Kk I.13 pochodzącym z II poł. XVII w., zawierającym wyłącznie głos altowy i sopranowy kompozycji, oraz manuskryptem o sygn. Kk I.376, datowanym na przełom XVII i XVIII wieku. Kompletny przekaz utworu *Sacris solemniis* z kancjonału benedyktynek stał się podstawą uzupełnienia brakujących głosów w wydaniu źródłowo-krytycznym dzieł wszystkich Franciszka Liliusa¹².

Nie jest jasne, jaką obsadę głosową przewidział Lilius, komponując motet *Sacris solemniis*. Przymuszczalnie utwór powstał dla krakowskiej kapeli katedralnej lub kolegium rorantystów, bowiem w muzykaliach pozostałych po tych zespołach zachowała się starsza, niekompletna wersja utworu, przekazująca głosy Cantus oraz Altus. Domyślać się zatem można, że obecnie brakuje głosów niższych – tenoru i basu. Odmienny kształt brzmieniowy, wynikający ze zmiany obsady głosowej, ma wersja znana z kancjonału benedyktynek sandomierskich. Skryptor tego muzycznego depozytorium dostosował bowiem kompozycję do potrzeb wykonawczych siostr poprzez przeniesienie o oktawę w górę głosu tenorowego i zamianę kolejności głosów (zob. tabela poniżej).

Tab. 1. Układ głosów w dwóch przekazach *Sacris solemniis* – wawelskim oraz sandomierskim.

Wersja wawelska (Kk I.13)	Wersja sandomierska (PL-SA L1642)
<i>Cantus</i> (c ₁)	<i>Cantus</i> 3 (c ₁)
<i>Altus</i> (c ₂)	<i>Cantus</i> 1 (c ₁)
[Tenor]	<i>Cantus</i> 2 (c ₁)
[Bassus]	<i>Bassus</i> (f _a)

Repertuar kancjonału PL-SA L1642 obejmuje siedemdziesiąt dziewięć pieśni czterogłosowych¹³ i zdaniem Grzegorza Trościńskiego, na którego badania powołała się

12 Franciszek Lilius, *Opera omnia II: Motetti, Concerti, Aria e Toccata*, wyd. Marek Bebak, Kraków 2016 (= Sub Sole Sarmatiae 28).

13 Spis tytułów zob.: Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014, s. 363–366.

Magdalena Walter-Mazur, większość tekstów pieśni należy do repertuaru znanego z innych śpiewników popularnych w XVII i XVIII w.¹⁴. Pieśni znane z sandomierskiego źródła można odnaleźć także we wcześniejszym, datowanym na XVII w. rękopisie wawelskim o sygn. Kk I.13.

UTWORY LITERACKIE

Franciszek Lilius był również autorem poezji, z czego do tej pory nie zdawaliśmy sobie sprawy. Zygmunt M. Szweykowski w „Katalogu tematycznym utworów Franciszka Liliusa” zamieścił wprawdzie incipity trzech panegiryków, z których dwa uważane były wówczas za zaginione: *Illustrissimo D[omi]no Vladislao, Dominico. Duci in Ostrog et Zastaw. Cum in Russiam proficisceretur* (nr 23) oraz „[...] *Musae symphonia, Nicolao Szyszkowski episcopo Varmiensi Cracoviae 1643. Francisci Lili Eccles. Cath. Crac. Magistri Capellae, concinentis...* (nr 51), natomiast trzeci – *Ode In laudem Artis Apollineae. A Ioanne Czechowicz secundae laureate Candidato concinnata. Faciebat Symphoniam Adm. Rendus Dnus D. Franciscus Lilius, Chori Ecclesiae Cathedr. Crac. Magister* zachował się w Bibliotece Jagiellońskiej (nr 57). W rzeczywistości dysponujemy dzisiaj pięcioma utworami literackimi związanymi z krakowskim kapelmistrzem. Są to trzy ody wzorowane na starożytnej poezji horacjańskiej, których autorem jest Franciszek Lilius – jedna poświęcona Władysławowi Dominikowi Zasławskiemu-Ostrogskiemu oraz dwie ofiarowane biskupowi Mikołajowi Szyszkowskiemu, a także teksty umuzycznione przez Liliusa („faciebat symphoniam”), które zostały dołączone do dwóch druków okolicznościowych powstałych w krakowskim środowisku uniwersyteckim.

Najwcześniejszy zachowany, opublikowany w 1632 r., druk Franciszka Liliusa za tytułowany *Illustrissimo D[omi]no Vladislao Dominico, Duci in Ostrog et Zastaw. Cum in Russiam proficisceretur* zawiera odę pochwalną na cześć Władysława Dominika Zasławskiego-Ostrogskiego (1618–56), wieloletniego mecenasa i protektora Franciszka Liliusa, napisaną najprawdopodobniej przez samego kompozytora¹⁵. Publikacja ta, przechowywana obecnie w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu w zbiorze „Rossica” pod sygnaturą 13.8.2.1065, obejmuje zaledwie trzy karty, przy czym pierwszą z nich stanowi frontysepis z kunsztownie wykonanym miedziorytem, który najprawdopodobniej został doklejony do publikacji w późniejszym czasie, na co wskazuje o kilka centymetrów mniejszy format karty¹⁶.

14 Ibid., s. 215; Zob. także: Grzegorz Trościński, „Rękopiśmienne wierszowane litteraria od średniowiecza do końca XVIII wieku w zbiorach benedyktynek sandomierskich. Część pierwsza: pieśni z kancjonału L 1642”, *Tematy i Konteksty* 3 (2014) nr 4 (9), s. 220–244.

15 Druk został sygnowany nazwiskiem Liliusa na ostatniej karcie druku: „Franciscvs Lilius Magister Capellae Ecclesiae Cathedr. & seruitor S. R. M.”.

16 Niestety nie miałem możliwości zobaczenia oryginału źródła, posługiwałem się wyłącznie skanami, które łaskawie ofiarowała mi pani Anastasia Novikowa, za co składam jej w tym miejscu serdeczne podziękowania.

Odę na cześć księcia na Zaslawiu i Ostrogu wprowadził do obiegu naukowego Karol Estreicher w swojej monumentalnej *Bibliografii Polskiej* w 1906 r.¹⁷. Kiedy ukazywała się bibliografia Estreichera, druk okolicznościowy Liliusa znajdował się już w Petersburgu, mógł trafić tam więc jeszcze w XVIII w., niewykluczone, że razem z Biblioteką Załuskich lub w innych okolicznościach¹⁸.

Oda utrzymana jest w metrum strofy alcejskiej. Podmiot liryczny, odnosząc się do postaci i krain znanych z mitologii rzymskiej oraz z legend staropolskich, wymienia przymioty adresata udającego się w swe rodzinne strony (na Ruś), by przygotować się do walk wojennych. W tekście podkreślane jest szlacheckie pochodzenie adresata, jego mocny charakter i waleczność, dzięki którym ma stać się pomocą i podporą dla swego kraju – Rzeczypospolitej.

Rok po ukazaniu się ody poświęconej Władysławowi Dominikowi Zasławskiemu-Ostrogskiemu, w 1633 r. wyszedł w oficynie Cezarego w Krakowie kolejny druk zawierający tym razem dwie ody napisane z okazji nominacji Mikołaja Szyszkowskiego na biskupa warmińskiego¹⁹. Ody te, zatytułowane *Na Księżycę* oraz *Na Miecz* (dwa główne elementy herbu Ostoja, którym posługiwał się Szyszkowski), utrzymane są w metrum strofy alcejskiej. W odach opisane zostały okoliczności powołania Szyszkowskiego na tron biskupi. Adresat przedstawiony został jako ten, który oświeci i nawróci na katolicyzm pruskie miasta.

Podobnie jak w poprzednim przypadku, autorem owych utworów może być Franciszek Lilius. Druk zachował się pośród innych wydawnictw okolicznościowych, publikowanych m.in. z okazji śmierci króla Zygmunta III Wazy, zwycięstwa Władysława IV pod Smoleńskiem i innych wydarzeń z 1632 i 1633 roku. Obecnie zbiór przechowywany jest w Bibliotece Gdańskiej PAN pod sygnaturą NL 51, a druk Liliusa stanowi jego trzydziesty piąty adligat.

17 Karol Estreicher, *Bibliografia Polska*, cz. III, t. 10, *L-Lz*, Kraków 1906, s. 280.

18 Zbiory zgromadzone w Bibliotece Załuskich po insurekcji kościuszkowskiej zostały zrabowane przez Rosjan i w ciągu dwóch miesięcy, od grudnia 1794 do stycznia 1795 r., zostały wywiezione na polecenie carycy Katarzyny do Petersburga, stając się zaczątkiem Cesarskiej Biblioteki Publicznej (obecnie: Rosyjska Biblioteka Narodowa). Zbiór został częściowo rewindykowany po I wojnie światowej i przekazany do Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie spłonął po upadku powstania w 1944 roku. Pozostała część księgozbioru, która jest w dużej mierze rozproszona, ocalała. Egzemplarz interesującego nas druku nie posiada jednak żadnych pieczęci ani zapisów proveniencyjnych. Na temat historii Biblioteki Załuskich zob. m.in.: Joanna Płaza, Bożena Sajna, *Pamiętki dziejów Biblioteki Załuskich*, Warszawa 1997; *Corona urbis et orbis – Biblioteka Załuskich. Wystawa w 250. rocznicę otwarcia Biblioteki Załuskich w Warszawie*, opr. Halina Tchorzewska-Kabata, Warszawa 1998.

19 Wydawnictwo w formacie 8° liczy cztery karty, które nie są numerowane. Na karcie tytułowej czytamy: „Illustrissimo: ac Reuerendissimo Dno. D. Nicolao Szyszkowski, Episcopo Varmiensi Nominato. Abbatiae Czeruinensis Administratori, Secretario Regni Maiori etc. etc. Domino suo ac Meconati amplissimo. Urbem Principem Diaecesis suae adeunti, Concinentis Musae Symphoniam Demissae venerationis ergo Franciscvs Lilius Ecclesiae Cathedralis Cracouien: Magister Capellae. Seruus Obsequentissimus, D. D. Cracoviae, In Officina Francisci Caesarj, Anno Domini, 1633”.

Jako pierwszy o panegiryku tym wspomniął Karol Estreicher w *Bibliografii Polskiej*. Zamieścił on następujący zapis: „Francisci Liliæ eccles. Cath. Crac. Magistri Capellæ, Concinentis Musæ Symphonia, Nicolao Szyszkowski episcopo Varmiensi. Cracoviæ 1673. W 4ce.”²⁰. Nie wiadomo dokładnie, dlaczego Estreicher wskazał jako datę wydania publikacji rok 1673 i inny format druku. Być może korzystał z innego wydania, choć jest mało prawdopodobne, że okolicznościowy druk, który powstał z okazji konkretnego wydarzenia, był później wznawiany.

Zygmunt M. Szweykowski w „Katalogu tematycznym utworów Liliusa” dzieło o zbliżonym tytule (nr 51 katalogu) „[...] Musæ symphonia. Nicolao Szyszkowski episcopo Varmiensi Cracoviæ 1643. Francisci Liliæ eccles. Cath. Crac. Magistri Capellæ, concinentis...” uznał za zaginionie²¹. Zdumienie wzbudza fakt, że zarówno w bibliografii Estreichera, jak i w katalogu Szweykowskiego podane są dwie różne daty publikacji – obie niezgodne z zachowanym drukiem.

Dopiero w 1999 r. Tomasz Jasiński, opierając się na notkach biograficznych dotyczących Franciszka Liliusa, które zostały zamieszczone w rozprawie Samuela Joachma Hoppego z 1711 r. oraz w leksykonie Christiana Gottlieba Jöchera (właściwie w kontynuacji leksykonu opublikowanej w 1810 r. przez Heinricha Wilhelma Rotermunda), stwierdził, że „symphonia” powstała w 1633 r., natomiast publikacja mogła zostać wznowiona w 1643 r. z powodu śmierci biskupa Szyszkowskiego²².

Franciszek Lilius nie tylko pisał ody, lecz zajmował się również ich umuzyycznianiem. Pierwszym tego typu zachowanym utworem jest „Ode In laudem Artis Apollineæ. A Ioanne Czechowicz secundæ laureæ Candidato concinnata. Faciebat Symphoniam Adm. Rendus Dnus D. Franciscus Lilius, Chori Ecclesiæ Cathedr. Crac. Magister”. Oda Jana Czechowicza, do której muzykę ułożył Franciszek Lilius, została najprawdopodobniej dołączona w późniejszym czasie do druku przygotowanego przez Andrzeja (Jędrzeja) Jacka Wolfowicza z okazji ukończenia studiów i otrzymania dyplomu Akademii Krakowskiej przez jego brata – Marcina Stanisława Wolfowicza²³. Świadczy o tym drugi zachowany egzemplarz druku przechowywany w Ossolineum²⁴ oraz nota dotycząca *10 Gratulatorium w Bibliogra-*

20 K. Estreicher, op. cit., s. 280.

21 Z.M. Szweykowski, op. cit., s. XLV.

22 Zob.: Tomasz Jasiński, „Kompozytorzy staropolscy w leksykonie Christiana Gottlieba Jöchera”, *Muzyka* 44 (1999) nr 1, s. 101–107.

23 *10 Gratulatorium, quod Venerabili Domino, Martino Stanislao Wolfowicz: Clarissimi et Doctissimi Viri, Philosophiæ et Medicinæ Doctoris Filio. Cum In Alma Academia Crac. Prima Artium Liberalium ac Philosophiæ Laureæ insigniretur. Andreas Hyacinthus Wolfowicz, Fratri suo optatissimo. Nec non Nobilis & praeclara Iuuentus Acad. Lvsit & Dedicavit*, BJ, sygn. 17300 I. Drugi egzemplarz przechowywany jest w BZNO, sygn. 8025, zob. *Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Polonica wieku XVII*, t. 8 T–Z, opr. Wiesław Tyszkowski, Wrocław 1996, s. 175.

24 W egzemplarzu przechowywanym w Ossolineum pod sygn. XVII-158-III nie odnalazłem tekstu ody umuzyycznionej przez Liliusa. Wrocławski egzemplarz w formacie 4° liczy pięć kart i nie występują w nim żadne noty proweniencyjne.

fi Estreichera. Chociaż w druku nie wskazano ani daty publikacji, ani drukarza, Karol Estreicher przyjął, że dzieło Wolfowicza ukazało się w Krakowie w 1636 r., choć obaj Wolfowiczowie ukończyli Uniwersytet w 1633 r.²⁵. Krakowski egzemplarz druku ma format 4° i liczy siedem nienumerowanych kart. Oda Jana Czechowicza znajduje się na ostatniej karcie. Do literatury naukowej wprowadził ją Józef Reiss. Muzykolog przyjął, że utwór ukazał się około 1643 r.²⁶, a więc kilka lat później niż druk Wolfowicza.

Ostatnim drukiem zawierającym informację o umuzyczeniu tekstu ody przez Franciszka Liliusa jest *Epos Spectabili* Jana Ratułowskiego²⁷, który ukazał się w Krakowie w 1647 r., a przechowywany jest obecnie we wrocławskim Ossolineum pod sygnaturą XVII-3745²⁸. Jest to publikacja w formacie 4° obejmująca pięć nieliczbowanych kart. Nie zawiera żadnych inskrypcji wewnętrznych, które wskazywałyby poprzednich właścicieli druku. Jako pierwszy źródło wskazał Karol Estreicher, jednak późniejsi badacze spuścizny Franciszka Liliusa nie wykorzystali tej informacji²⁹. Na ostatniej karcie publikacji umieszczona została „Ode in laudem Musicae a Joanne Racki Secundae Laureae Candidato. Symphoniam faciebat Franc. Lilius chori eccles. Cathedr. Crac. Magister”³⁰.

Nie sposób dziś stwierdzić, jaki charakter mogła mieć muzyka tworzona przez Liliusa do wspomnianych ód – czy była improwizowana, czy wcześniej zanotowana, czy była to muzyka czysto instrumentalna, czy wokalnie-instrumentalna, czy towarzyszyła recytacji od początku do końca, czy był to tylko instrumentalny wstęp i zakończenie lub krótkie muzyczne przerywniki, a może tekst był śpiewany. Choć nie zachowały się ani żadne źródła pisane mówiące o sposobie wykonania ód, ani materiały nutowe, wspomniane druki stanowią istotne źródło wiedzy na temat twórczości Franciszka Liliusa i są śladem współpracy krakowskiego muzyka ze środowiskiem szkolno-universyteckim.

25 Martinus Andreae Wolfowicz, d. Crac. oraz Andreas Andreae Wolfowicz są notowani w metrykach uniwersyteckich w 1633 r., zob. *Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis*, t. 4, 1607–1642, red. Jerzy Zathej, Henryk Barycz, Kraków 1950, s. 148, por.: K. Estreicher, op. cit., cz. III, t. 33, *Wil-Y*, Kraków 1939, s. 268.

26 Józef Reiss, *Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*, cz. II, Kraków 1934, s. 28.

27 Jan Ratułowski, *Epos Spectabili Ac Magnifico Domino, D. Andreae Palocai de Paloca Libero Baroni In Wodzisław & Fridman Domino Ac Haeredi Die Natalivum Sev D. Andreae Apostoli Patroni Eiusdem. In vim grati animi ergo suum Patronu mac Munificum Benefactorem per Emblematum Anagrammaticorum Expositione A M. Joanne Ratulowski Philos: Doctore: Eccle: Fridman: Directore cum Parergis factum oblatumque. Chronostichon Ter Deno Phaebo botros portante noVeMbre ArgVtas nerVIIs tangIt ApoLLo Lyras*, Cracoviae, In Officina Valeriani Piątkowski, 1647.

28 Za życzliwe udostępnienie źródła dziękuję Pani dr Agnieszce Franczyk-Cegle z Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

29 K. Estreicher, op. cit., cz. III, t. 26, R, wyd. Stanisław Estreicher, Kraków 1915, s. 134.

30 *Ibid.*, s. 9.

PODSUMOWANIE

Niniejszy artykuł miał na celu przede wszystkim przedstawienie nieznanych przekazów dzieł Franciszka Liliusa oraz zaktualizowanie informacji na temat jego dorobku twórczego. Dzięki przeprowadzonym badaniom źródłowym odnaleziono nieznane dotąd przekazy mszy wielkanocnej, requiem oraz motetu *Sacris solemniis*. Możliwe stało się odtworzenie sposobu wykonywania niektórych utworów Liliusa w środowisku kapel wawelskich oraz kapeli benedyktynek z Sandomierza. Okazało się, że msze Liliusa były chętnie wykonywane nie tylko za życia kompozytora, lecz także wiele lat po jego śmierci – w II poł. XVII w. oraz w wieku XVIII, a także, że jego kompozycje modyfikowano, dostosowując je do aktualnych potrzeb wykonawczych.

Drugim celem artykułu było zwrócenie uwagi na inny, dotychczas pomijany, kierunek twórczy Liliusa – poezję okolicznościową. Twórczość panegiryczna była niezwykle popularna w epoce staropolskiej³¹. Druki okolicznościowe wydawane były z okazji różnych wydarzeń, zarówno państwowych i politycznych, jak i prywatnych. Autorami tych tekstów byli nie tylko wprawni poeci, lecz także amatorzy, którzy na co dzień nie zajmowali się słowem. Publikowanie przez Franciszka Liliusa w pierwszych latach kapelmistrzostwa druków okolicznościowych, panegiryków sławiących ważne wówczas postaci, było prawdopodobnie zabiegiem celowym – miało pomóc młodemu kapelmistrzowi wejść w łaski możnych, a także ustabilizować pozycję w środowisku artystycznym. Być może w przyszłości odnajdą się kolejne utwory literackie Liliusa?

SOURCES OF WORKS BY FRANCISZEK LILIUS DISCOVERED
IN COLLECTIONS IN POLAND AND ABROAD

This article was written as part of the research project 'Franciszek Lilius: His life and work in the context of his times', financed by the National Science Centre on the basis of decision no. DEC-2013/09/N/HS2/02344. The author's aim is to present unknown sources containing compositions by the Cracow chapel-master Franciszek Lilius and to update the available information about the composer's legacy. In the article, musical and literary sources hitherto not widely known are presented and analysed within the context of Lilius' legacy in Polish music historiography. Searches conducted in church and secular libraries (in Poland and

31 Istnieje bogata literatura naukowa poświęcona twórczości okolicznościowej, zob. m.in.: Edmund Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1993; Michał Kuran, *Marcin Paszkowski poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*, Łódź 2012. Tam wskazana dalsza bibliografia.

abroad) in the years 2014–16 led to the discovery of previously unknown sources of an Easter Mass, a requiem and the motet *Sacris solemniis* by Franciszek Lilius. A comparative analysis of various sources has also made it possible to recreate the manner in which some compositions by Lilius were performed within the environment of the ensembles at Wawel Cathedral in Cracow and the ensemble of the Benedictine Nuns in Sandomierz. It has been discovered that masses and motets by Lilius were popular not only during the composer's lifetime, but also for many years after his death, in the second half of the seventeenth century and in the eighteenth century, and also that his compositions would often be modified depending on the current needs of an ensemble. The analyses revealed that Lilius' compositions in *stile antico* were performed not solely – as hitherto believed – by the Rorantists College, but also by ensembles of mixed forces (CATB) and by Benedictine nuns (CCCB).

In addition, the article brings to light another hitherto ignored part of Lilius' artistic legacy, namely, occasional poetry: on one hand, he set poetry by other writers; on the other, he himself wrote odes, which he dedicated to his patrons.

Translated by Paweł Gruchala

Marek Bebak – muzykolog, bibliotekarz i archiwista. Od 2011 r. jest doktorantem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół kultury muzycznej Krakowa w XVI–XVIII wieku.
marek.bebak@gmail.com

Nowe tomy „Monumenta Musicae in Polonia”

Stanisław Sylwester Szarzyński. Opera omnia
redakcja Marcin Szelest

~

Tabulatura Joannis de Lublin.
Ad faciendum cantum choralem. Fundamentum. Ad faciendam correcturam
redakcja i przekład polski Elżbieta Witkowska-Zaremba
przekład angielski Anna Maria Busse Berger

www.ispan.pl/nydawnictwa/ksiazki
isnydawnictwo@ispan.pl
