

MARCIN SZELEST

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

SANCTE SIMON MAGNO MUNDI:
NOWO ZIDENTYFIKOWANY MOTET
GIOVANNIEGO BATTISTY COCCIOLI

Przechowywana obecnie w Bibliotece im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka) tabulatura organowa o sygnaturze F15-284, prawdopodobnie rozpoczęta w roku 1619 i zwana we współczesnej literaturze przedmiotu oliwską, braniewską lub braniewsko-oliwską¹, zawiera, jak wykazują ostatnie badania², zapisy 311 kompozycji. Na tę liczbę składają się przede wszystkim liczne intawolacje utworów wokalnych, w większości

- 1 Jan Janca, *Zarys historii muzyki w klasztorze oliwskim w latach 1224–1831*, Gdańsk 1991 (= Kultura muzyczna północnych ziem Polski 5), s. 23–31; tegoż, „Oliwskie tabulatury organowe (ok. 1619 r.). Nowe źródła do historii muzyki w Gdańsku i na Warmii”, w: *Muzyka w Gdańsku wczoraj i dziś*, t. 2, Gdańsk 1992 (= Kultura muzyczna północnych ziem Polski 6), s. 63–92; tegoż, „Die Olivaer Orgeltabulaturen (ca. 1619). Neue Quellen zur Musikgeschichte Königlich-Polnisch-Preußens”, w: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993*, red. Ekkehard Ochs, Nico Schüler, Lutz Winkler, Sankt Augustin 1996 (= Deutsche Musik im Osten 8), s. 97–124; tegoż, „Konkordanzen zu bisher anonymen Instrumentalstücken in der Olivaer Orgeltabulatur, Vilnius, Sign. F 15-284”, w: *Musica Baltica. Danzig und die Musikkultur Europas*, red. Danuta Popinigis, Gdańsk 2000, s. 145–158; *Utwory z oliwskiej tabulatury organowej*, t. 1, Piotr Drusiński (*Petrus de Drusina, Diomedes Cato, Anonymi*), wyd. Jan Janca, Gdańsk 1992, t. 2, *Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Costanzo Antegnati, Hans Leo Hassler, Caspar Hassler, Anonymi*, wyd. Jan Janca, Gdańsk 1997; Jūratė Trilupaitytė, „Liber Tabulatura (XVIIa vargonų tabulatura)”, *Menotyra* 2 (1995) nr 1, s. 4–10; Aleksandra Pister, „Die Braunsberger Orgeltabulatur: eine Sammelhandschrift aus dem Preußen des 17. Jahrhunderts”, w: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, red. Annelie Kürsten, Sarah Brasack, Verena Ludorff, Stuttgart 2007, s. 207–223; Aleksandra Pister, „Braunsbergo vargonų tabulatura: intavoliacijos fenomenas XVII a. rankraštyje”, *Lietuvos muzikologija* 9 (2008), s. 6–41; Tomasz Jeż, „The musical culture of Jesuits on the Baltic Sea coast”, w: *Musica Baltica. Music-making in Baltic cities*, red. Danuta Popinigis, Danuta Szlagowska, Jolanta Woźniak, Gdańsk 2015, s. 93–108, tu s. 103–105.
- 2 Badania te prowadzone są w związku z przygotowaniem pełnej edycji źródłowo-krytycznej tabulatury F15-284 oraz zachowanego fragmentu spokrewnionej z nią tabulatury F15-286 w serii *C. Fontes Musicae in Polonia*. Wstępne ich rezultaty, w tym szczegółowe informacje dotyczące zarysowanego poniżej repertuaru tabulatury F15-284, znajdują się w innej pracy autora: Marcin Szelest, „The repertoire of the Braunsberg/Oliva organ tablatures and its sources”, w: *Universalis et Particularis. Ars et praxis Societatis Iesu in Polonia*, Warszawa 2018 (= *Fontes Musicae in Polonia B/III*), s. 149–197.

publikowanych w drukach muzycznych pochodzących z l. 1543–1617, oraz niewielka grupa canzon instrumentalnych autorstwa kompozytorów włoskich i niemieckich. Repertuar tabulatury wykazuje jednak również silne zabarwienie lokalne, głównie za sprawą zawartych w niej utworów Andreasa Hakenbergera, Giovanniego Battisty Coccioli, Petrusa de Drusina i Diomedesa Cato. Spośród sześćdziesięciu zapisanych w tym źródle tańców większość to *unica*, a nieliczne stwierdzone konkordancje pochodzą głównie z Prus i Pomorza. Również znaczna część anonimowych utworów na instrumenty klawiszowe utrzymanych w takich gatunkach, jak *praeambulum*, *canzona* czy *fuga*, do których konkordancji nie udało się dotąd odnaleźć, mogła powstać w środowiskach bliskich geograficznie miejscu powstawania tabulatury. To samo można powiedzieć o niewielkiej, ale bardzo interesującej grupie anonimowych utworów oznaczonych incipitem tekstu słownego, które przypuszczalnie są intawolacjami różnego rodzaju opracowań wokalnych. Są wśród nich zarówno motety, posiadające również anonimowe konkordancje w innych źródłach wokalnych lub organowych powstałych na północnych terenach Rzeczypospolitej, Pomorza lub w Szwecji, jak i krótkie, nieskomplikowane kompozycje, zazwyczaj czterogłosowe, których tytuły wskazują na kult czczony w Prusach bł. Doroty z Mątw, pieśni niemieckie znane wyłącznie ze śpiewnika wydanego w Braniewie lub na poezję łacińską kultywowaną przez jezuitów. Inne tego rodzaju utwory mają wprawdzie tytuły odnoszące się do pieśni spotykanych w innych regionach Rzeczypospolitej lub powszechnych w całej Europie, ale ich opracowania, jak wskazują konkordancje, powstały zapewne w samym Braniewie lub w którymś z pobliskich ośrodków.

MOTET *SANCTE SIMON MAGNO MUNDI* – USTALENIE AUTORSTWA

Wśród kompozycji zawartych w tabulaturze braniewsko-oliwskiej zwraca uwagę pomieszczona na k. 45v–46r intawolacja dwuchórowego motetu na dziewięć głosów, opatrzona zapisaną czerwonym atramentem inskrypcją „Sancte Si|mon magno | mundj a 9 | Joannis Bap|tistæ” (il. 1). Utwór o takim tytule nie figuruje w internetowych bazach danych ani w dostępnych katalogach muzykaliów. Nie odnalazł się także w żadnym z kilkuset włoskich, niemieckich i niderlandzkich druków muzycznych z lat ok. 1570–1625, które przejrzałem w poszukiwaniu wokalnych pierwowzorów kompozycji zapisanych w tabulaturze anonimowo. Nie można zatem na podstawie konkordancji ustalić kompozytora, którego dwa imiona zapisał główny skryptor źródła, studiujący wówczas w bursie muzycznej³ przy kolegium jezuickim w Braniewie Jacobus Apfell.

3 Na temat jezuickich burs muzycznych zob.: Jerzy Kochanowicz, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków 2002 (= Studia i materiały do dziejów jezuitów polskich 7/1).

Atrybucje w tabulaturze braniewsko-oliwskiej

Określenie kompozytora wyłącznie za pomocą imion, a nie nazwiska, jest w tabulaturze braniewsko-oliwskiej sytuacją wyjątkową. Skryptor ogranicza taką praktykę tylko do twórców dobrze znanych, nazwiska innych kompozytorów notując zawsze w pełnym brzmieniu (ewentualnie skracaając imiona). Spośród dwudziestu jeden dzieł pewnego autorstwa Orlanda di Lasso, kompozytora reprezentowanego w źródle największą liczbą utworów, aż czternaście nosi atrybucję „Orlandi” (lub wręcz „Orl:”); w czterech innych przypadkach skryptor dodał do imienia „di Lassi”. Orazio Vecchi, kilkakrotnie występujący w źródle pod nazwiskiem, jeden raz został określony samym tylko imieniem („Horatij”, k. 107r). Skracane, ale nie pomijane, bywają nazwiska Hansa Leona Hasslera, Andreasa Hakenbergera i Gemignana Capilupiego, przy czym przynajmniej raz pojawiają się one w źródle w pełnej postaci. Oprócz jednak rozpatrywanej tu atrybucji „Joannes Baptistae”, tylko raz skryptor oznaczył kompozytora samym imieniem, w żadnym innym miejscu źródła nie podając nazwiska: zapisane w dopełniaczu imię „Diomedis” (k. 52) odnosi się bez wątplenia do Diomedesa Cato. Praktyka ta dotyczyła więc przypuszczalnie wyłącznie twórców lokalnych; w źródle nie występuje – ani wśród twórców utworów atrybuowanych, ani wśród zidentyfikowanych kompozytorów dzieł zapisanych anonimowo – żaden słynny Giovanni Battista. Wydaje się zatem prawdopodobne, że kompozytor motetu *Sancte Simon magno mundi* był twórcą działającym w Rzeczypospolitej, na tyle dobrze znanym i rozpoznawalnym, że wystarczyło zapisać jego imiona, aby dokonać jednoznacznej atrybucji. Jedynym takim kompozytorem, a przy okazji jedynym Giovannim Battistą, którego utwory zawiera tabulatura braniewsko-oliwska, był w pierwszej kwarcie XVII w. Giovanni Battista Cocciola.

Giovanni Battista Cocciola – druki autorskie

Potwierdzone źródłowo pole działalności Coccioli obejmuje wyłącznie północno-wschodnie tereny Rzeczypospolitej. Jego zidentyfikowany do dziś dorobek kompozytorski obejmuje pięćdziesiąt osiem utworów⁴; tylko dwa z nich, znane z drukowanych siedemnastowiecznych antologii, zachowały się w postaci kompletnej, natomiast fragmentaryczny stan zachowania dwudziestu pięciu jego kompozycji uniemożliwia pełne rozpoznanie ich struktury muzycznej. Spośród trzech druków autorskich Coccioli, o których istnieniu było dotychczas wiadomo, zachowała się jedynie księga głosowa Bassus opublikowanego w Antwerpii zbioru *Concentus harmonici ecclesiastici*, będącego najprawdopodobniej reedycją niezachowanego, wcześniejszego

4 Giovanni Battista Cocciola, *Dziela zebrane*, wyd. Irena Bieńkowska, Warszawa 2004.

5 Irena Bieńkowska, „Wstęp”, w: G.B. Cocciola, *Dziela zebrane*, op. cit., s. 14; Irena Bieńkowska, „Religious works of G.B. Cocciola: The topography of sources”, w: *Musical culture of the Bohemian Lands and Central Europe before 1620*, red. Jan Bařa, Lenka Hlávková, Jiří K. Kroupa, Prague 2011 (= Clavis Monumentorum Musicorum Regni Bohemiae S/III), s. 309–321, tu s. 311.

Sancte Si-
mon magno
mundo a g
Joannis Bap-
tista

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the text 'Sancte Si- mon magno mundo a g Joannis Bap- tista' is written in a cursive hand. Below this, there are several staves of music. The notation includes various rhythmic symbols (vertical lines with flags) and letters (a, g, f, c, e, h) placed above and below the staves, representing a figured bass or a specific type of shorthand notation. The page is filled with these symbols across approximately 15 staves, with some larger, more complex symbols interspersed. The handwriting is dense and characteristic of 17th or 18th-century manuscript notation.

46

Singhant sich, ich, N. M. S. S.
 Ich mein mich, furcht mit, N. M. S. S.
 mich mit, damit, mich, N. M. S. S.
 Souds, die, furcht, bel, flichts

R
 Ich erin alt, mein glauben
 Wodt, mit, dem, gemin, dines, fur, augen
 Witten, kind, mit, recht, gericht
 fur, lichen, mit, gericht
 Ich, mein, mit, gutt, gall
 Do, furcht, ab, recht, in, aller, walt

Il. 1. Tabulatura braniewsko-oliwska (Wilno, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, F15-284), k. 45v–46r, zapis motetu *Sancte Simon magno mundi*.

wydania⁶. Pozostałe dwa druki Coccioli znane są tylko z siedemnastowiecznych katalogów.

Chronologicznie pierwszą z tych dwóch edycji była prawdopodobnie wydana w Gdańsku księga canzonett, wzmiankowana w inwentarzu ksiązek sporządzonym w roku 1613 po śmierci działającego w Krakowie księgarza Jacoba Mertzenicha⁷. Drugi zbiór, zawierający mszę i motety na osiem głosów z basso continuo, Cocciola opublikował w Wenecji; według leksykonu Ernsta Ludwiga Gerbera nastąpiło to w roku 1612⁸. Edycję tę wymienia również, w sekcji zatytułowanej „Messe a piú voci con il basso per sonar”, wydany w roku 1621 katalog druków muzycznych weneckiej oficyny Alessandra Vincentiego⁹. Ponieważ Gerber niezupełnie ściśle określił zawartość tej

- 6 Giovanni Battista Cocciola, *Concentus harmonici ecclesiastici. Duabus, tribus, quatuor & quinque vocibus. Cum basso continuo ad organum*, Antwerpen, Pierre Phalèse 1625 (RISM A/I: CC 325I II, 1), zob.: Barbara Przybyszewska-Jarminińska, „Music-related contacts between the courts of the Polish king and the archdukes of Inner Austria and the dissemination of *musica moderna* in Central and East-Central Europe”, *De musica disserenda* 13 (2017) nr 1–2, s. 223–233, tu s. 226. Wydaje się, że pierwsza edycja niekoniecznie musiała różnić się od znanej nam reedycji. Użycie we wzmiankowanym przez B. Przybyszewską-Jarminińską inwentarzu z katedry w Gurk terminu „partitura” nie wyklucza, że głos w ten sposób opisany był w rzeczywistości partią continuo, nazwaną na karcie tytułowej druku „basso continuo ad organum”. W taki sposób w inwentarzu tym określano różne formy instrumentalnej podstawy basowej utworów, również te oznaczone w drukach muzycznych jako partie basso continuo; zob. Hellmut Federhofer, „Italienische Musik am Hofe des Fürstbischofs von Gurk, Johann Jacob von Lamberg (1603–1630)”, w: *Collectanea historiae musicae*, t. 2, Firenze 1956, s. 163–178, tu s. 172–177. W identycznym znaczeniu używa nazwy „partitura” Lodovico Grossi da Viadana w przedmowie (*A' benigni lettori*) do zbioru *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti ... opera duodecima*, Venezia, Giacomo Vincenti 1602 (RISM A/I: V 1360), k. [A₂v]–[A₃r], zob.: *Jak realizować basso continuo*, przekł. Anna Szwejkowska, Kraków 1997 (= *Practica musica* 4), s. 20–23. Adriano Banchieri pisze zaś w *Dialogo musicale* włączonym do reedycji traktatu *L'Organo suonarino* (Venezia, Ricciardo Amadino 1611), iż „coraz większa precyzja [zapisu] sprawia, że dziś to basso continuo stanowi dokładny zapis partytury całego *concerto*” („...ma sottigliezze augumentate, che hanno oggidi ridotto questo Basso continuo, un sicuro modello rapresentante la partitura di tutto il Concerto”), zob.: *Jak realizować basso continuo*, op. cit., s. 80–81.
- 7 Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/33/0/1.2.1/235, *Acta controversiarum officii advocatalis Cracoviensis*, s. 1584. O tym źródle oraz o wzmiankowanym w nim, nieznanym wcześniej druku Coccioli poinformowała Aleksandra Patalas, „Giovanni Battista Cocciola's activity in the Polish-Lithuanian Commonwealth and his concerto *Ave mundi spes Maria* from the *Parnassus Musicus Ferdinandaeus*”, *De musica disserenda* 13 (2017) nr 1–2, s. 135–145, tu s. 137.
- 8 „[Cocciola] ließ im J. 1612 zu Venedig eine Motette nebst einer 8 stimmigen *Missa cum B. C.* in 4 drucken”; zob. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, t. 1, Leipzig 1790, szp. 291.
- 9 „Messa mo[tet]ti Cociola a 8.”; zob. *Indice di tutte le opere di musica, che si trouano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti*, Venetia 1621, s. 14, w: *Indice delle opere di musica degli editori veneziani. Alessandro Vincenti*, wyd. faksymilowe, Bologna 1978 (= *Bibliotheca Musica Bononiensis* I/52). Podawana we wcześniejszej literaturze (I. Bienkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 10; I. Bienkowska, „Religious works of G.B. Cocciola”, op. cit., s. 310; A. Patalas, op. cit., s. 137–138) data 1619, pochodząca z przedruku tego katalogu („Indice di tutte le opere di musica, che si trovano nella stampa della pagina [sic!] di Alessandro Vincenti 1619, 1649”, red. Franz Xaver Haberl, *Monatshefte für Musikgeschichte* 15 (1883), Beilage), jest błędna; opublikowany przez Haberla katalog noszący datę 1619 jest, pominiawszy różnice ortograficzne, identyczny z katalogiem z roku 1621 (egzemplarz

publikacji (bardziej wiarygodny katalog Vincentiego wspomina o motetach w liczbie mnogiej), a wydrukowany w jego leksykonie biogram Coccioli zawiera również inny, ewidentny błąd¹⁰, Aleksandra Patalas zgłosiła wątpliwości odnośnie do podanej przez Gerbera daty wydania omawianego druku¹¹. Z jednej strony jednak wydaje się, że Gerber, chociaż najprawdopodobniej nie znał druku Coccioli z autopsji, musiał czerpać informacje o tej edycji ze źródła innego niż katalog Vincentiego, który nie podaje ani roku publikacji, ani formatu wydawnictwa. Z drugiej natomiast strony sam katalog pozwala dokładniej, niż dotychczas sądzono, określić *terminus ante quem* wydania druku Coccioli. Vincenti niemal zawsze grupuje edycje, które można zidentyfikować jako wydane w l. 1619–21, na końcu poszczególnych sekcji, opatrując je kwalifikatorem „novi”. Druki pochodzące z l. 1617 i 1618, również określane jako „novi”, znajdują się natomiast wewnątrz sekcji, przemieszane z wcześniejszymi, ale czasem zgrupowane po kilka. Taka sytuacja zachodzi w sekcji mszy z basso continuo (tab. 1), w której po wydaniach pochodzących w większości z l. 1611–16 (nr 1–3, 6–9) umieszczono razem pięć publikacji z roku 1617 (nr 11–15). W następnej kolejności pojawia się szereg druków z oficyny Ricciarda Amadina (nr 16–19, 22, 23, 25, 26), opublikowanych w l. 1597–1616, do których prawdopodobnie należy zaliczyć również zbiory Antonia Mortara (nr 20) i Bernarda Corsiego (nr 27); w tej grupie znajduje się też edycja mszy i motetów Coccioli. Na końcu listy widnieją ponownie druki z oficyny Vincentiego, wydane w l. 1619–21 (nr 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 39–42, 44, 45). Szczegółowe badanie całej zawartości katalogu przekracza ramy tego studium, ale konsekwentne grupowanie najnowszych publikacji na końcu każdej sekcji sugeruje, iż Alessandro Vincenti mógł korzystać z niezachowanego obecnie, wcześniejszego katalogu, być może rękopiśmiennego, sporządzanego etapami prawdopodobnie jeszcze za życia jego ojca Giacomina, dodając do niego własne edycje. Natomiast usytuowanie druku Coccioli w katalogu z roku 1621 pozwala przypuszczać, iż edycję tę wydano w oficynie Ricciarda Amadina. Ostatnie znane druki opublikowała ona w roku 1617 (Vincenti przejął prawdopodobnie sprzedaż egzemplarzy pozostałych po jej zamknięciu), przy czym cztery z ośmiu pochodzących z tego roku wydawnictw to reedycje, a pozostałe cztery przeznaczone są na stosunkowo niewielkie obsady, od jednego do pięciu głosów z basso continuo; dla porównania, w roku 1616 liczba edycji Amadina

zachowany w Museo internazionale e biblioteca della musica w Bolonii, sygn. D.66) i zawiera edycje wydane przez Vincentiego w l. 1620–21.

10 Wbrew twierdzeniu Gerbera („Auch findet man in des *Bergameno Parnasso music*. verschiedene Motetten von seiner Arbeit”, op. cit., szp. 291), zbiór *Parnassus musicus Ferdinandaeus* zawiera tylko jedną kompozycję Coccioli, zob.: *Parnassus musicus Ferdinandaeus in quo Musici nobilissimi, quò suavitate, quò arte prorsus admirabili, & diuina ludunt*: 1. 2. 3. 4. 5. *Vocum. A Ioanne Baptista Bonometti Bergomate Serenissimi Ferdinandi Archiducis Austriae, &c. Musico congestus, eidemque Serenissimo in grati animi symbolum dicatus, & consecratus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1615 (RISM B/I: 1615¹³); I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 9.

11 A. Patalas, op. cit., s. 138.

sięgnęła dwudziestu trzech¹². Wydaje się zatem, iż zbiór Coccioli z dużym prawdopodobieństwem ukazał się przed rokiem 1617, a podana przez Gerbera data 1612 może być poprawna.

| | | |
|-----|---|--|
| nr | Alessandro Vincenti, <i>Indice</i> (1621) | RISM A/I |
| 1. | Messe Viadana a 4. | Lodovico Viadana, <i>Missarum cum quattuor vocibus ... una cum basso generali pro organo, liber primus, nunc recens aeditus, atque diligenter recognitus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1612 (V 1346) [reedycja druku z 1596]. |
| 2. | Gio. Croce Chiozotto a 8. | Giovanni Croce, <i>Messe a otto voci ... in questa quarta impressione</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1612 (C 4445) [reedycja druku z 1596]. |
| 3. | Valerio bona a 16. a quattro chori | Valerio Bona, <i>Messa e vespro a quattro chori con il partito dell'i bassi ridotti in un solo basso generale, & doi continuati, per il primo, & secundo, & terzo, & quarto choro commodi per li organisti et maestri di capella nelle occasioni delle loro musiche ... opera decimanona</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1611 (B 3433). |
| 4. | Gio. Francesco Capello a 12. con Salmi, e motetti | – |
| 5. | Antonio Saueta a tre chori | – |
| 6. | Zuchino a 4. con Salmi. | Gregorio Zucchini, <i>Missa quatuor vocibus decantanda cum nonnullis psalmis integris, divisis, falsisbordonibus, Magnificat, & litanij Beate Virginis, cum sectione gravium partium pro organistis</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1615 (Z 363). |
| 7. | Zuchino a 5. | – |
| 8. | Prontuario Armonico del ditto, messe Salmi moti a 4. voci | Gregorio Zucchini, <i>Promptuarium harmonicum in quo haec nempe missa pro vivis, missa pro defunctis, Vespertini psalmi, qui, & integrae, & divisim cantari possunt (sunt enim versiculi duabus virgulis seiuncti), Magnificat, cum omnitonis falsis bordonibus, motecta, litaniae B. M. V., litaniae SS., et cantiones pro instrumentis, una, cum sectione gravium partium pro organistis omnia quatuor vocibus</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1616 (Z 364). |
| 9. | Armonia del ditto a 8.12.16. messe e motti e Salmi. | Gregorio Zucchini, <i>Harmonia sacra in qua motecta VIII. IX. X. XII. XVI. & XX. vocibus, missae autem VIII. XII. & XVI. contextae vocibus continentur, una cum sectione gravium partium ad organistarum usum, & commodum</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1602 (Z 360, ZZ 360). |
| 10. | Messa e moti Francesco maria Guaitoli a 8. libro secondo noui | – |
| 11. | Messe di Camillo Cortellini a 4.5.6.8. | Camillo Cortellini, <i>Messe a quattro, cinque, sei, et otto voci ... con il basso continuo per l'organo</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1617 (C 4169) [reedycja druku z 1609]. |
| 12. | – Idem a 8. noui. | Camillo Cortellini, <i>Messe a otto voci</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1617 (C 4171, CC 4171). |
| 13. | Gio. Battista Leonetti a 8. noue | Giovanni Battista Leonetti, <i>Missarum octonis vocibus liber primus, cum partitura pro organitorum commoditate</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1617 (L 1984). |

12 Dane na podstawie katalogów Répertoire International des Sources Musicales (RISM): druki autorskie (seria A/I) w katalogu internetowym (<https://opac.rism.info/index.php?id=15&L=0>, dostęp 23 II 2018), antologie (seria B/I) – *Recueils imprimés XVIe – XVIIe siècles. Liste chronologique*, red. François Lesure, München 1960.

| | | |
|-----|--|---|
| 14. | Gio. Valentini a 4.8. noue | Giovanni Valentini, <i>Missae concertatae ... quatuor, sex et octo vocum, una cum basso ad organum</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1617 (V 89). |
| 15. | Milleuile a 4.8. primo secondo libro noue | Francesco Milleville, <i>Il secondo libro delle messe, una a quattro in concerto, & due a otto ... opera sesta</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1617 (M 2805). |
| 16. | Agostin Agazari a 4.8. | Agostino Agazzari, <i>Missae quattuor tam organis, quam pleno choro accommodatae, quarum duae quattuor vocibus, altera quinque, postrema vero octo concinuntur. Cum basso ad organum, opus decimum septimum</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1614 (A 372). |
| 17. | Monteuerde con Salmi a 6. | Claudio Monteverdi, <i>Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus ac sacella sive principium cubicula accommodata</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1610 (M 3445, MM 3445). |
| 18. | Gastoldi a 8. | Giovanni Giacomo Gastoldi, <i>Messe et motetti a otto voci ... con la partitura per l'organo, libro primo ... opera XXX</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1607 (G 502). |
| 19. | Dominico Lauro a 8. | Domenico Lauro, <i>Missae tres octonis vocibus decantandae, ac omnium instrumentorum generis accomodate. Addite partes infimae pro organo</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1607 (L 1119). |
| 20. | Messa Salmi motetti mortaro a 12. a tre chori. | Antonio Mortaro, <i>Missa, motecta, cantica B. Mariae Vir. qui partim octonis, partimq. duodenis vocibus modulantur, liber secundus</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1608 (M 3742) [reedycja druku z 1595], lub <i>Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori</i> , Milano, eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi 1610 (M 3749) [reedycja druku z 1599]. |
| 21. | Gio. Battista Gnochì a 4. con basso. | – |
| 22. | Pietro Lapi a 4.5.6. | Pietro Lappi, <i>Missarum ... quaternis, quinis, & senis vocibus, ad organo concentum, liber primus</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1616 (L 686) [reedycja druku z 1613]. |
| 23. | Lutio billi a 8. | Lucio Billi, <i>Messa e motetti a otto voci ... con il basso generale ... primo libro</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1601 (B 2643), lub <i>Messa e motetti a otto voci ... con un basso generale ... libro secondo</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1603 (B 2644). |
| 24. | Messa moti Cociola a 8. | – |
| 25. | Stefano Nasinbeni a 8. | Stefano Nascimbene, <i>Messe a otto voci, con la partitura per l'organo, libro primo</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1612 (N 71, NN 71). |
| 26. | – Ditto a 12. a tre chori con motetti. | Stefano Nascimbene, <i>Concerti ecclesiastici a dodeci voci, divisi in tre chori ... nelli quali si contengono due messe, & li salmi per i vesperi di S. Syro, primo vescovo di Pavia, con il cantico della Beata Vergine, & il partito per sonare</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1610 (N 70). |
| 27. | Bernardo Corsi a 8.12. con metteti [sic!]. | Bernardo Corsi, <i>Missa cantica B. M. Virginis sacrae cantiones 8, 12 et 16 vocibus</i> , Venezia, Ricciardo Amadino 1597 (C 4134, CC 4134) lub <i>Missae ac sacrae cantiones quaternis octonis ac duodenis vocibus, con basso continuato concinendae ... opus undecimum</i> , Venezia, sub signo Gardani; appresso Bartolomeo Magni 1618 (C 4139). |
| 28. | Messa Gio. Chizolo a 5.9. con Salmi noui. | Giovanni Ghizzolo, <i>Messa, salmi, lettanie B. V., falsi bordonni et Gloria Patri concertati a cinque, o nove voci, servendosi del secondo choro a beneplacito, con il basso per l'organo ... opera decimaquinta</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1619 (G 1790, GG 1790). |
| 29. | Messa Iacobi Ganassi a 8.9. noui. | – |

| | | |
|-----|---|---|
| 30. | – Bernardo Viadana a 8. noui. | Berardo Marchesi, <i>Messe brevi concertate a otto voci con il suo Basso Continuo, & un Motetto, & Te Deum laudamus nel fine ... opera terza</i> , Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 (M 478). |
| 31. | – Tomaso Cechino a 5. con Salmi noui. | Tomaso Cecchino, <i>Psalmi, missa, et alia cantica quinque vocibus, una cum gravi parte pro organo ... opus decimum quartum</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1619 (C 1675). |
| 32. | – Salmi messa Comp. Letanie Girardo galucci a 4. noui. | – |
| 33. | – Salmi motetti Giulio mussi a 2.3.4. noui. | Giulio Mussi, <i>Fasciculus armoniae, una cum missa, atque organica parte ... opus tertium</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1619 (M 8224). |
| 34. | – Motetti bentiuoglio Leua a 3.4. noui. | Bentivoglio Leva, <i>Messe, et motetti concertati a tre, & a quattro voci col suo basso continuo per sonar nell' organo, o altro simile instrumento</i> , Venezia, Giacomo Vincenti 1619 (L 2166). |
| 35. | – Francesco Colombini a 5.6.7.8.9.10. con motteti noui. | – |
| 36. | — Giouanni Valentini a 8.12. noui. | Giovanni Valentini, <i>Missae quatuor partim octonis partim duodenis vocibus, una cum basso generali ad placitum</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1621 (V 93). |
| 37. | — Con Salmi di Francesco pio a 8.9. noui. | Francesco Pio, <i>Il primo libro de salmi a nove concertati et a otto non concertati, con una messa a nove concertata, con il basso per l'organo</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1621 (P 2410). |
| 38. | — Gio. Battista Scolari a 4. noui. | – |
| 39. | — Antonio Bonelli con motteti a 4. noui. | Aurelio Bonelli, <i>Messe e motetti a quattro voci da capella, e da concerto</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1620 (B 2458). |
| 40. | — Liandro Galarano a 4.5. libro secondo noui. | Leandro Gallerano, <i>Il secondo libro delle messe a quattro, e cinque voci ... con il basso per l'organo, opera terza</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1620 (G 153). |
| 41. | — Del Radesca di foggia con motteti a otto noui. | Enrico Antonio Radesca di Foggia, <i>Messe et motetti a otto voci a doi chori con la partitura per l'organo ... Libro primo. Opera undecima</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1620 (RR 11a). |
| 42. | — Andriano [sic!] Banchieri a 3. con motteti noui. | Adriano Banchieri, <i>Primo libro delle messe e motetti concertato con basso e due tenori nell' organo, opera XXXXII</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1620 (B 811). |
| 43. | — Tomaso Cechino a sette noui. | – |
| 44. | — Lodouico Viadana a 4. ristampate noui. | Lodovico Viadana, <i>Missarum cum quattuor vocibus ... una cum basso generali pro organo, liber primus, octava aeditio</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1620 (V 1347) [reedycja druku z 1596]. |
| 45. | — Pietro Petrucci a 4. noui. | Santo Petrucci, <i>Liber primus missarum quatuor vocum cum basso generali ... quae hoc infrascripto decantantur modo in qualibet parte additur instrumentum ut in capite signatur ... opus primum</i> , Venezia, Alessandro Vincenti 1621 (P 1657). |

Tab. 1. *Indice di tutte le opere di musica, che si trouano nella stampa della Pigna di Alessandro Vincenti, Venetia 1621, sekcja „Messe a piú voci con il basso per sonar”, identyfikacja druków.*

O jeszcze innym, nieznanym dotąd druku autorskim Coccioli, który zawierał pięciogłosowe motety, został wydany najpóźniej w roku 1621 i nie zachował się do

naszych czasów, dowiadujemy się z inwentarza sporządzonego po śmierci Plautilli Franzini Carampelli, właścicielki rzymskiej księgarni należącej do rodziny Franzinich w l. ok. 1572–1686, i datowanego na 27 X 1621 roku. Edycję motetów Coccioli skatalogowano w tym inwentarzu jako „7. Gio. Batta Cociola motetti a cinque”, co oznacza, iż księgarnia posiadała ją w siedmiu egzemplarzach¹³. Druk ten najprawdopodobniej nie był tożsamy z zawierającym kompozycje na dwa do pięciu głosów *Concentus harmonici ecclesiastici*, kilka pozycji wyżej widnieje bowiem w inwentarzu zapis „1. Concentus del Grillo”¹⁴, świadczący o starannej identyfikacji przynajmniej niektórych wydawnictw na podstawie ich kart tytułowych, a wzmianki o obsadzie, niezbyt w tym źródle liczne w przypadku edycji motetów, nie są, na ile możemy stwierdzić, upraszczane¹⁵. Na temat miejsca wydania pięciogłosowych motetów Coccioli można wyłącznie spekulować; przeważająca większość oferowanych przez księgarnię druków muzycznych pochodziła z oficyn włoskich, w tym 45% z Wenecji i 40% z Rzymu¹⁶.

Giovanni Battista Cocciola – przekazy w tabulaturach pelplińskich i wzmianka w *Syntagma musicum* Michaela Praetoriusa

Głównym znanym dziś źródłem przekazującym utwory Coccioli są tabulatury pelplińskie¹⁷. Twórca zawsze występuje w nich pod nazwiskiem¹⁸, co prawdopodobnie wiąże się z faktem, iż – jak się przypuszcza – podstawą odpisów jego kompozycji zawartych w tym źródle były druki autorskie. Czternaście motetów ośmiogłosowych umieszczonych w Ms. 307 i 308 pochodzi najpewniej z weneckiej edycji wspomianej w katalogu Vincentiego i leksykonie Gerbera¹⁹, natomiast małoobsadowe koncerty kościelne, umieszczone w przeważającej większości w zwartej grupie odpisów na początku Ms. 304, zostały przypuszczalnie skopiowane z jeszcze innego niż wymienione dotychczas druku. Byłyby to już piąty druk kompozycji Coccioli, jednak

13 Patrizio Barbieri, „Music-selling in seventeenth-century Rome: Three new inventories from Franzini’s bookshops 1621, 1633, 1686”, *Recercare* 23 (2011) nr 1–2, s. 131–173; druk Coccioli wymieniony jest na s. 147, poz. 110.

14 Ibid., s. 147, poz. 101; wpis ten odnosi się do edycji: Giovanni Battista Grillo, *Sacri concentus ac symphoniae ... 6. 7. 8. 12. voc.*, Venezia, sub signo Gardani; appresso Bartolomeo Magni 1618 (RISM A/I: G 4620).

15 Por. np. P. Barbieri, op. cit., s. 148, poz. 124 i 148.

16 Ibid., s. 141.

17 Biblioteka Diecezjalna w Pelplinie, Ms. 304, 307 i 308, zob.: I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 14–23; I. Bieńkowska, „Religious works of G.B. Cocciola”, op. cit., s. 312–314.

18 Jedynym wyjątkiem jest zapisany anonimowo utwór *Dilectus meus loquitur mihi* (Pelplin, Biblioteka Diecezjalna, Ms. 304, k. 98v–99r). Atrybucję „Cocciola” przy kompozycji *Ego flos campi*, wpisanej w tym samym tomie na k. 97v–98r, dodano inną ręką, prawdopodobnie na podstawie odnoszącej do tego utworu inskrypcji na k. 6v: „Sequuntur Trici-|nia Eiusdem [Iohannis Baptistæ Cocciolæ]. Pri-|mum (v[|] de[|]lice)t Ego flos | campi quare fol. 98.”

19 I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 49; Irena Bieńkowska, „The polychoral works of G.B. Cocciola from the Pelplin Tablature within the context of the stylistic changes of the epoch”, w: *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den „cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk 2004 (= Prace specjalne 64), s. 45–59, tu s. 45; I. Bieńkowska, „Religious works of G.B. Cocciola”, op. cit. s. 312; A. Patalas, op. cit., s. 138.

istnienia takiej edycji, zawierającej małoobsadowe utwory sakralne kompozytora, nie udało się dotąd potwierdzić w żadnych znanych siedemnastowiecznych inwentarzach, katalogach bądź bazujących na nich późniejszych leksykonach. Aleksandra Patalas zwróciła uwagę na fakt, iż Michael Praetorius, dowodząc w III tomie traktatu *Syntagma musicum*, iż *motetti* i *concerti* w istocie niczym się od siebie nie różnią, umieścił nazwisko Coccioli na liście kompozytorów tytułujących w drukach swoje utwory „motetti” w grupie „Motetti à 1.2.3.4.5” (il. 2)²⁰. Wydaje się jednak, że wydrukowana przez Praetoriusa lista kompozytorów jest zbyt mało precyzyjnie ułożona, aby można było przypuszczać na jej podstawie, iż autorowi znany był druk małogłosowych utworów Coccioli. Praetorius pozornie wyznacza w ramach sekcji „Motetti” grupę kompozycji małoobsadowych i na pełną skalę obsad od jednego do dziewięciu głosów, ale już sekcja „Concerti” dzieli się na „Concerti à 1.2.3.4”, „Concerti” bez podania typu obsady (pod koniec tej grupy, przy nazwisku Adama Gumpelzhaimera, pojawia się jednak obsada „à 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.16”) i kolejne „Concerti” bez podania typu obsady, wśród których znajdujemy dość chyba przypadkowo odpisane z jakiejś karty tytułowej i niewiele mówiące „Diversorum Autorum”. W przypadku „motetti” musielibyśmy przyjąć, że podane typy obsad Praetorius traktuje schematycznie; nie wszyscy kompozytorzy w danej grupie drukowali utwory w każdej z tych możliwości obsadowych²¹, często też dopiero kilka publikacji danego twórcy składa się na pełniejszy przekrój obsad²². W szczególności umieszczenie kompozytora w którejś z dwóch grup obsadowych przypisanych do „motetti” niekoniecznie dowodzi, że pisał on utwory *a voce sola*²³. Nawet jednak w takim ujęciu nie mieści się ani Gabriele Fattorini, który motetami nazywał tylko utwory na większe obsady²⁴, ani wymieniony zaraz po Coccioli Guglielmo Arnone, z którego twórczości znamy wyłącznie motety na pięć, sześć i osiem

20 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 3, Wolfenbüttel 1619, s. 7–8; A. Patalas, op. cit., s. 137.

21 Np. z twórczości Benedetta Binago znane są dziś tylko druki *Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*, Milano, Agostino Tradate 1598 (RISM A/I: B 2696), oraz *Coronae divinarum laudum ... quae tribus concinitur vocibus, liber primus*, Milano, erede di Simon Tini & Filippo Lomazzo 1604 (RISM A/I: B 2697); żaden z nich nie używa na karcie tytułowej terminu „motetti”.

22 Tak jest np. w przypadku Giovanniego Battisty Stefaniniego, który poświęcił osobny druk dwu- i trzygłosowym „motetti” (*Motetti ... libro primo a due e tre voci*, Milano, Simone Tini, eredi & Filippo Lomazzo 1606, RISM A/I: S 4728), a dwa inne – motetom na większą obsadę (*Il secondo libro de motetti a cinque, sei, sette e otto voci, et le letanie della B. V. nell' ultimo, con il basso principale per l'organo*, Venezia, Alessandro Raverii 1608, RISM A/I: S 4729; *Motetti concertati all'uso di Roma a otto e nove voci, con le letanie della B. Vergine nel fine ... con il basso continuo per l'organo ... libro quarto, opera sesta*, Venezia, Giacomo Vincenti 1618, RISM A/I: S 4731).

23 Np. jedyny znany dziś zbiór utworów Girolama Bartei określanych mianem motetów jest przeznaczony na dwa głosy (*Liber primus sacrarum modulationum quae vulgo, motecta appellantur, duabus vocibus, cum basso ad organum accomodato*, Roma, Giovanni Battista Robletti 1609, RISM A/I: B 1062, B/I: 1609*).

24 Gabriele Fattorini, *Il secondo libro de motetti a otto voci con il basso generale per l'organo et nel fine una canzon francese a quattro voci... raccolti da D. Donato Beroaldi*, Venezia, Ricciardo Amadino 1601 (RISM A/I: F 133).

głosów²⁵, ani tym bardziej wyszczególnieni wśród kompozytorów wielkoobsadowych „motetti” Bartolomeo Barbarino²⁶, Girolamo Marinoni²⁷, Federico Calvene²⁸ czy Ludovico Torti²⁹, których znane zbiory przeznaczone są wyłącznie na małe obsady. Jeśli nawet weźmiemy pod uwagę, że Praetorius mógł częściowo odnosić się do edycji obecnie zaginionych, przypadków tego rodzaju niekonsekwencji jest zbyt dużo, aby uważać wydrukowaną przez niego listę za systematycznie ułożoną. Być może więc nielicznie podane przez Praetoriusa obsady nie odnosiły się do grup kompozytorów, lecz tylko do konkretnych twórców, przy których nazwiskach widniały, podczas gdy uszeregowanie innych kompozytorów było mniej lub bardziej przypadkowe. Obsady te zgadzają się w przypadku „motetti” Patta, w rzeczywistości nie noszących w druku tej nazwy³⁰, i „concerti” Viadany³¹. Nie są wprawdzie znane dzieła Gumpelzhaimera na więcej niż osiem głosów, ale druki Andrei Gabrielego i Antonia Il Verso takie utwory zawierały³², a podany zakres obsady odnosi się również do ich nazwisk. W takiej interpretacji listy kompozytorów wydrukowanej przez Praetoriusa brak obsady przy nazwisku Coccioli otwiera pole do spekulacji, do którego konkretnie druku autor mógł się odnosić; spośród pięciu zbiorów, o których wiemy lub których istnienia się domyślamy, można wykluczyć tylko wydane w Gdańsku canzonetty oraz, prawdopodobnie, *Concentus harmonici ecclesiastici*, ponieważ w tytule tej edycji nie pojawia się określenie „motetti” (choć i to, jak dowodzi przypadek Patta, nie stanowiło dla Praetoriusa przeszkody). Dodatkową komplikację stanowi fakt, że dwa wiersze poniżej nazwiska Coccioli widnieją na liście znajome imiona „Ioan Baptistæ” – tym razem bez nazwiska, ale

- 25 Guglielmo Arnone, *Partitura del secondo libro delli motetti à cinque, & otto voci*, Milano, erede di Simon Tini e Giovanni Francesco Besozzi 1599 (RISM A/I: A 2480); G. Arnone, *Sacrarum modulationum, quae vulgo motecta vocantur. Sex vocibus. Liber tertius*, Venezia, Ricciardo Amadino 1602 (RISM ID no. 00001000000018).
- 26 Bartolomeo Barbarino, *Il primo libro de mottetti ... decantarsi da una voce sola, ò in soprano, ò in tenore come più il cantante si compiacerà*, Venezia, Ricciardo Amadino 1610 (RISM A/I: B 873, BB 873); B. Barbarino, *Il secondo libro delli motetti ... da cantarsi à una voce sola, ò in soprano, ò in tenore come più il cantante si compiacerà*, Venezia, stampa del Gardano, appresso Bartolomei Magni 1614 (RISM A/I: B 874, BB 874).
- 27 Girolamo Marinoni, *Il primo libro de motetti a una voce et in fine una Salve Regina a doi, posti in musica per alfabeto*, Venezia, stampa del Gardano, aere Bartolomei Magni 1614 (RISM A/I: M 699).
- 28 Federico Calvene, *Sacre lodi. Il primo libro de' motetti a due, tre, & quattro voci, con la sua spartitura per l'organo*, Venezia, Ricciardo Amadino 1612 (RISM A/I: C 253); F. Calvene, *Il secondo libro delle lodi sacre a due voci, con la sua spartitura per l'organo*, Venezia, Ricciardo Amadino 1612 (RISM A/I: C 254).
- 29 Ludovico Torti, *De sacris, Christi eiusque Matris, Vespertinis horis, ac de reliquis cantionibus, binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinendis, una cum parte organica, opus octavum*, Venezia, Giacomo Vincenti 1615 (RISM A/I: T 1014).
- 30 Serafino Patta, *Sacrorum canticorum una, duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus ... liber secundus cui inseruuntur cantiones quaedam instrumentis tantum accommodatae, cum parte infima pro organo*, Venezia, Giacomo Vincenti 1613 (RISM A/I: P 1038).
- 31 Lodovico Grossi da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, op. cit. (zob. przyp. 6).
- 32 *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli ... continenti musica di chiesa, madrigali, & altro, per voci, & stromenti musicali, a 6. 7. 8. 10. 12. & 16 ... libro primo et secondo*, Venezia, Angelo Gardano 1587 (RISM B/I: 1587¹⁶) Antonio Il Verso, *Brevi concerti ... a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 12 voci con il suo spartimento per l'organo, libro secondo*, Palermo, Giovanni Battista Maringo 1606 (RISM A/I: I 3).

7

| Motetti, | | |
|-------------------------|------------------------------|--------------------------|
| Seraphini Patzæ | à 1. 2. 3. 4. 5. | Andræ Gimæ |
| Biancheri | | Archangeli Gotti |
| Antonij Fabri | | Antonij Torniołi |
| Hieronymi Bartei | | Archangeli Burfaij, |
| Fattorini. | | Antonij Cifræ |
| Benigni Fontanzæ | | Antonij Mortarij |
| Severi Bonini | | Bernardi Corfi |
| Alessandri Gualtherij | | F. Bernhardi Viadanæ |
| Iosephi Vecchi | | Bernhardi Borlaszæ. |
| Benediçti Binaghi | | Benediçti Regij |
| Cocciolæ. | | Bernhardi Strozzi |
| Guilielmi Arnoni | | Constantini Baselli |
| Ioan Baptistæ | à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. | Caroli Philaghij |
| Gio: Croce | | Catharinæ Asfandrezæ. |
| Francisci Anetij | | Christiani Erbacchij |
| Bernhardi Strozzi | | Donati de Benedictis |
| Simonis Molinarij | | Francisci Pappi |
| Francisci Capelli | | Felicis Gasperini |
| Ioannis Steffanini | | Francisci Polsidoni |
| Andræ Bianci | | Finetti. |
| Petri Pauli Lavenfis | | |
| Petri Pace | | Concerti |
| Bartholomei Barbarini | | Gio: Croce. |
| Girolamo Marinoni | | Gabrielis Polluti |
| Friderici Calvene | | Gio: Steffanini Fontanzæ |
| Ludovici Torti. | | Gio: Ghizzolo |
| Aurelij Signoretti | | Hercoli Porta |
| Michaëlis Angeli Amadri | | Hortensij Pollidori |
| Iosephi Galli, &c. | | Iacomo Moro Viadana |
| | | Ignatio Donati |
| Concerti | | Iosephi Guami |
| Ludovici Viadanæ | à 1. 2. 3. 4. | Mezregorri |
| Antonij Burlini | | Michaëlis Maleherba |
| Amanti Franzoni. | | Martini Casare |
| | | Philippi Albini |
| | | Raphaelis Rontani |

Vicen-

8.

| | | |
|-----------------------|------------------|-------------------------|
| Vincentij Putei | | Fregusij |
| Vincentij Passermi | | Fabio Biccari |
| Adami Gumpelzhaimeri, | à 1. 2. 3. 4. 5. | Felicis Anerij |
| Andræ Gabrielis | 6. 7. 8. 9. 10. | Francisci Suarini |
| Antonij Verfi | 11. 12. 16. | Gio: Damasçeni |
| Augustini Agazzarij | | Gio: Francisci Ramelli. |
| Augustini Sodorini. | | Geminiani Capi Lupi. |
| | | Iulij Radini |
| Concerti | | Leo Leoni |
| Andræ Pevernage | | Ludovici Balbi |
| Benediçti Magni | | Nicolai Parma |
| Biasij Tomasi | | Osculati. |
| Chrysofomi Rubiconi | | Petri Lappi |
| Curtij Mancini Romani | | Pauli Quagliati |
| Diverforum Autorum | | Piccioni, &c. |

Il. 2. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 3, Wolfenbüttel 1619, s. 7–8, lista kompozytorów tytułujących swoje utwory „motetti” i „concerti”.

z nową kategorią obsady: „à 1.2.3.4.5.6.7.8.9.”. Praetorius kilkakrotnie opuszcza lub skraca imiona kompozytorów, nigdy jednak, poza tym jednym przypadkiem, nie podaje imion bez nazwiska³³. Nie można całkowicie wykluczyć, że chodzi tu o błąd w druku, w wyniku którego imiona Coccioli zostały oddzielone od jego nazwiska. Wówczas mielibyśmy do czynienia z odniesieniem do jeszcze innej edycji utworów kompozytora, reprezentującej pełny zakres obsad od jednego do dziewięciu głosów. Inne, być może bardziej prawdopodobne rozwiązanie sugeruje umieszczony przez Praetoriusa na końcu tomu indeks autorów³⁴. Indeks ten, mimo iż daleki od kompletności, wymienia dwóch autorów o imionach „Ioan. Baptista”; Bovicelli nie może być brany pod uwagę jako kompozytor motetów, natomiast Fergusio istotnie wydał druk, który pasuje do zakresu obsad figurującego w tym miejscu na liście³⁵. Praetorius jednak umieszcza Fergusia wśród kompozytorów „concerti” („Fregusij”), mimo że nie jest znany żaden inny druk tego twórcy; w dodatku jedynym kompozytorem, który pojawia się zarówno w sekcji „motetti”, jak i w sekcji „concerti”, jest daleko bardziej znany i uniwersalny Giovanni Croce. Wynika stąd, że nie można dziś rozstrzygnąć, który druk Coccioli, wydany najpóźniej w roku 1618³⁶, znany był Praetoriusowi, i do kogo należą pozostawione przez niego bez nazwiska imiona „Ioan. Baptistæ”.

Giovanni Battista Cocciola – atrybucje w innych przekazach rękopiśmiennych

Przegląd innych źródeł rękopiśmiennych z północnych terenów Rzeczypospolitej przynosi dużo bardziej jednoznaczne rezultaty. We fragmentarycznie zachowanej tabulaturze organowej, wyjętej z okładki trzeciego tomu tabulatury pelplińskiej (Ms. 306) i noszącej obecnie sygnaturę Ms. 306adl³⁷, kopista określa kompozytora mianem

33 Eduard Bernoulli, autor opatrzonej komentarzem edycji III tomu *Syntagma musicum*, sugeruje (powołując się przy tym bezpodstawnie na leksykon Eitnera), iż chodzi tu o Giovanniego Battistę Bonomettiego, zob. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, t. 3, red. Eduard Bernoulli, Leipzig 1916, s. 20. Bonometti jednak nie jest znany jako kompozytor utworów na podany przez Praetoriusa zakres obsady, a przygotowany przez niego do druku zbiór *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (zob. przyp. 10) zawiera kompozycje na 1–5 głosów. Bonometti nie jest również wzmiankowany w żadnym innym miejscu trzeciej części traktatu Praetoriusa, w tym w indeksie autorów („*Nomina Autorum*, so in diesem Tomo Tertio angezogen werden”, M. Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 3, Wolfenbüttel 1619, s. 243). Błąd ten powtarzają autorzy angielskich przekładów dzieła Praetoriusa, zob.: Hans Lampl, *A translation of „Syntagma Musicum” III by Michael Praetorius*, University of Southern California 1957 (niepublikowana dysertacja), s. 31; Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, przekł. i red. Jeffery Kite-Powell, Oxford 2004, s. 21.

34 M. Praetorius, *Syntagma musicum*, t. 3, Wolfenbüttel 1619, s. 243.

35 Giovan Battista Fergusio, *Motetti e dialogi per concertar a una sino a nove voci, con il suo basso continuo per l'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti 1612 (RISM A/I: F 249, FF 249).

36 W roku 1618 ukazało się pierwsze wydanie III tomu traktatu Praetoriusa, zob.: M. Praetorius, *Syntagma Musicum III*, op. cit., s. XXI.

37 Elżbieta Wojnowska, „Tabulatury pelplińskie w sieci repertuaru muzyki wokalne”, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 75–90, tu s. 76–77.

„Joannes (lub Johannes) Baptista”, przy żadnym z pięciu zawartych w tym źródle utworów Coccioli nie podając jego nazwiska³⁸. Inny ważny rękopis przekazujący dzieła Coccioli, pochodząca prawdopodobnie z Warmii lub Pomorza księga głosowa przechowywana obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej pod sygnaturą Berol. Mus. ms. 40063³⁹, zawiera czternaście jego utworów, w tym jeden dwuczęściowy⁴⁰. Sześć z nich to przekazy anonimowe⁴¹; w jednym przypadku kompozycja Coccioli, zidentyfikowana na podstawie druku, przypisana jest Lodovikowi da Viadana⁴²; pięć utworów oznaczonych jest imionami i nazwiskiem Coccioli⁴³. Umieszczony pod numerem 8 utwór *Dilectus meus loquitur* (k. 6rv) nosi natomiast atrybucję „Joannis Baptistæ”⁴⁴. Irena Bieńkowska tłumaczy brak nazwiska kompozytora bliskością pełnej, chociaż później, zgodnie ze stanem faktycznym, poprawionej na nazwisko Giacomina Finettiego atrybucji widniejącej przy utworze nr 6, *Vox dilecti mei* (k. 5v)⁴⁵. Charakterystyczne jednak, że skryptor ograniczył się do skrótovej informacji w jeszcze tylko jednym przypadku znanego kompozytora działającego w Rzeczypospolitej: przy utworze nr 136, *Sancta et im[m]aculata* (k. 50rv), zanotował „R. Fratris Adami”, atrybucję, która w pełniejszej postaci pojawia się przy utworze nr 138, *Da pacem* (k. 50v, „F[ra]t[r]is Adami Wągrowicen[is]”)⁴⁶. Wszystkie inne atrybuowane w rękopisie utwory opatrzone są nazwiskiem i przynajmniej skrótem imienia kompozytora, nawet jeśli wiele utworów tego samego twórcy pojawia się kolejno po sobie, jak w przypadku grupy osiemnastu kompozycji Finettiego odpisanych na k. 44r–48v (numery 114–131). Dotyczy to również dwóch lokalnych, ale nieznanych z innych źródeł muzycznych, a więc prawdopodobnie nieuznawanych za wystarczająco rozpoznawalnych, kompo-

38 *In Dedicatione | templi decantabat a 2 Voc | Joa [...] Baptista* (s. 20–21); *Super fluminas | Joanne Baptiste* (s. 20–21); *[La]uda Sion | [Sa]lmatorem | [Jo]anne Baptiste* (s. 22–23); *Veni Dilectemius | Johannis Baptiste* (s. 24–25); *Gloriosus Deus | a. 3 Voc. | Joan. Baptiste* (s. 40, zapis zachowany w postaci niekompletnej). Oczywiście nie wyklucza to możliwości, iż pełna atrybucja mogła pojawiać się na innych, niezachowanych dziś kartach tego źródła. Odpisy inskrypcji tytułowych na podstawie kopii cyfrowych mikrofilmu źródła w Bibliotece Narodowej w Warszawie, mf. 94652.

39 Mirosław Perz, „Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)”, *Muzyka* 41 (1996) nr 3, s. 3–18, tu s. 7–12; I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 24–25, 41.

40 I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 40–41; I. Bieńkowska, „Religious works of G.B. Cocciola”, op. cit., s. 316.

41 *Dominus fortitudo plebis suae* (nr 46, k. 19r); *Quae est ista* (nr 92, k. 35r); *Psallite Deo nostro* (nr 157, k. 57v–58r); *Super flumina* (nr 172, k. 63v–64r); *In dedicatione templi* (nr 179, k. 66v–67r); *Exurge quare obdormis* (nr 225, k. 85v–86r).

42 *Hodie Christus natus est* (nr 171, k. 63rv).

43 *Apparuerunt Apostolis dispartitae linguae* (nr 73, k. 28v–29r); *Duo Seraphim* (nr 162, k. 59v–60r); *Tibi laus tibi gloria* (nr 195, k. 74v–75r); *Exultate Deo adiutori nostro* (nr 196, k. 75r); *Ave verum corpus* (nr 197, k. 75v).

44 Jest to utwór znany również z anonimowego przekazu w pierwszym tomie tabulatury pelplińskiej (zob. przyp. 17). Tu występuje w parze z kompozycją *Tota pulchra es* (nr 9, k. 6v), oznaczoną inskrypcją „2da Pars” i skreśloną atrybucją „Lodovici Viadanae”.

45 I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 19.

46 Atrybucję przy utworze nr 136 dodano później, o czym świadczy bardziej wyblakły kolor atramentu, nie można jednak wykluczyć, że uczynił to główny skryptor rękopisu. Źródło to, mimo cennych przyczynków M. Perza i I. Bieńkowskiej (zob. przyp. 38), nie zostało dotychczas systematycznie zbadane.

zytorów utworów nr 178, *Surrexit pastor bonus* („R. P[at]ris Joannis Grūnerberg”)47 i nr 185, *Ein Ros entsprang* („Gregory Kirsten Allensteinensis”)48, oraz innego Giovanniego Battisty, Baccinettiego, którego utwór *Beatus Andreas* (nr 28) zapisano na k. 13r z adnotacją „Joan: Bapt: Baccinati”.

Można zatem przypuszczać, że na terenach geograficznie bliskich miejscom działalności Coccioli w Rzeczypospolitej inskrypcje „Joannis Baptistæ”, pojawiające się w źródłach muzycznych powstałych w pierwszych dekadach XVII w., rozumiano jako jednoznaczne odwołanie do tego właśnie kompozytora49. W samej tabulaturze braniewsko-oliwskiej określenie takie pojawia się jednak tylko jeden raz, w związku z utworem *Sancte Simon magno mundi*. Pięć spośród sześciu pozostałych kompozycji Coccioli źródło to przekazuje anonimowo50, natomiast utwór *Veni dilecte mi* (k. 47v) nosi dodaną później atrybucję „Cocciolæ. G.” (tym razem odnoszącą się do włoskiej wersji pierwszego imienia kompozytora). Utwór ten umieszczony jest zresztą w bezpośredniej bliskości motetu *Sancte Simon magno mundi*. Obydwa dzieła przedzielone są tylko zapisaną anonimowo intawolacją motetu Michele Varotta *Laudate Dominum de caelis*, chociaż tabulatura w tej części nie nosi śladów uporządkowania materiału, a pozostałe kompozycje Coccioli są w źródle rozproszone.

Incipit tekstowy motetu *Sancte Simon magno mundi* – św. Szymon apostoł, biskup Szymon Rudnicki i kolegium jezuickie w Braniewie

Występowanie w kilku źródłach takich niepełnych, ograniczonych tylko do imion atrybucji nie byłoby wystarczające, aby uznać motet *Sancte Simon magno mundi* za nierozpoznane dotąd dzieło Giovanniego Battisty Coccioli, gdyby nie incipit tekstu, który dostarcza dodatkowych argumentów przemawiających za tą hipotezą. Wspomniane w nim imię mogłoby pozornie odnosić się zarówno do dwóch apostołów,

47 Kompozytor być może tożsamy z wychowankiem kolegium jezuitów w Braniewie, przyjętym do sodalicii mariańskiej ok. 1622 r., lub/i proboszczem w Mingajnach od roku 1645, prezentowanym 6 IV 1646 r. na probostwo w Sątupach, zmarłym tam ok. roku 1655, zob.: *Uczniowie – sodalisi gimnazjum jezuitów w Brunsberdze (Braniewie) 1579–1623*, opr. Marek Inglot, Ludwik Grzebień, Kraków 1998 (= *Studia i materiały do dziejów jezuitów polskich* 1), s. 119 (pozycja 670: Grunenbergl Joannes); Andrzej Kopiczko, *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1525–1821*, cz. 2, *Słownik*, Olsztyn 2000, s. 104 (Grunenberg Jan).

48 Kompozytor być może tożsamy z wychowankiem kolegium jezuitów w Braniewie, przyjętym do sodalicii mariańskiej w roku 1617, zob. *Uczniowie – sodalisi*, op. cit., s. 150 (pozycja 946: Kirsten Gregorius. Prutenus, Alensteinensis).

49 Według hipotezy Ireny Bieńkowskiej, również zapisy w rachunkach królewskich z l. 1598 i 1599, które wymieniają niejakiego Johanna Baptistę, altystę, mogą odnosić się do Coccioli, zob. I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 11.

50 *Omnes sitientes venite ad aquas* (k. 33r); *Cantabant sancti* (k. 40v–41r); *Veni sponsa Christi* (k. 82v–83r); *Dilectus meus loquitur mihi* (k. 102v, pod błędnym tytułem „Dilectus meus mihi et ego illi”); *Gloriosus Deus* (k. 108v–109r).

jak i do czterech innych świętych Szymonów⁵¹. Tę ostatnią możliwość można jednak wykluczyć, ponieważ żaden z nich nie cieszył się na tyle uniwersalnym kultem, by już w pierwszych słowach inwokacji wspominać o nim w kontekście „wielkiego święta”. Apostoł Piotr nosił wprawdzie pierwotnie imię Szymon, ale nadane mu przez Chrystusa nowe imię wiązało się z jego misją głowy Kościoła, rozumiałe więc, iż był czczony wyłącznie pod nim. Użycie imienia Szymon w odniesieniu do Piotra ogranicza się do cytatów biblijnych będących podstawą tekstów liturgicznych. Najpewniej zatem tekst rozpatrywanego tu motetu odnosił się do apostoła Szymona, zwanego Kananejczykiem lub Gorliwym. Liturgiczne wspomnienie tego świętego w Kościele zachodnim przypada 28 października; czczony jest wówczas wraz z innym apostołem, Judą Tadeuszem. Liturgia tego dnia jest bardzo uboga w teksty własne (żaden z nich nie odnosi się bezpośrednio i wyłącznie do św. Szymona) i wymaga korzystania z tekstów wspólnych o apostołach. To połączenie kultu obydwu świętych sprawiło, iż rzadko można się spotkać z przejawami oddzielnego kultu św. Szymona⁵², w związku z czym również kompozycje odwołujące się do tej postaci, jeśli pominąć opracowania tekstów liturgicznych, praktycznie nie są znane⁵³. Wydaje się zatem, iż musiała istnieć jakaś szczególna okoliczność inspirująca powstanie nieznanego skądinąd, rozpoczynającego się inwokacją do św. Szymona tekstu, opracowanego muzycznie w wystawnej formie dwuchórowego, dziewięciogłosowego motetu, który został następnie skopiowany do tabulatury organowej spisywanej w ośrodku jezuickim w Braniewie.

Okolicznością tą mógł być fakt, iż św. Szymon apostoł był patronem Szymona Rudnickiego, biskupa warmińskiego w l. 1605–21, który z braniewskim kolegium utrzymywał ścisłe kontakty. Jeszcze przed objęciem przez niego rządów w diecezji, prawdopodobnie na początku 1605 r., w braniewskiej oficynie Georga Schönfelsa ukazał się druk zawierający łacińskie wiersze gratulacyjne i dedykacje na cześć nowo wybranego biskupa, złożone przez uczniów kolegium⁵⁴. Zaledwie w tydzień po ingresie do katedry fromborskiej, który miał miejsce w Wielki Wtorek, 5 IV 1605 r.⁵⁵, Rudnicki złożył pierwszą swoją wizytę właśnie w Braniewie. Przybył tam zaraz po Wielkanocy, 11 kwietnia; następnego dnia celebrował liturgię w kościele jezuitów,

51 Szymon I bar Sabba (zm. 341), Szymon Słupnik starszy (386–459), Szymon Słupnik młodszy (521–592 lub 597), Szymon Stock (1175–1265); zob. *Encyklopedia Katolicka*, t. 19, Lublin 2013, szp. 221–227.

52 Zofia Pałubska, „Szymon Apostoł”, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 19, Lublin 2013, szp. 221–222.

53 Motet Database Catalogue Online, <http://legacy.arts.ufl.edu/motet/default.asp> (dostęp 3 II 2018), wymienia w związku z występującym w tekście imieniem „Simon” wyłącznie kompozycje odnoszące się do św. Piotra apostoła. Również w bazie RISM-OPAC, <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism> (dostęp 3 II 2018), nie udało mi się odnaleźć żadnych motetów z tekstami, które mogłyby się odnosić do św. Szymona apostoła.

54 *In primo felicissimo optatissimoq. Illustrissimi ac Reverendissimi Patris & Domini D. Simonis Rudnicki Dei gratia Episcopi Varmiensis in svvm eppiscopatum Aduentu. Gratulationes a studiosa iuventute Collegii Brvnnsbergen. Societatis Iesu, factae & oblatæ*, Brunsbergae, Georg Schönfels 1605.

55 Halina Kowalska, „Rudnicki Szymon”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 32, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, s. 649–655, tu s. 650.

a 13 kwietnia odebrał hołd od magistratu⁵⁶. Spotkał się też z wychowankami kolegium, odpowiadając na ich powitanie piękną mową⁵⁷. Przed biskupem przyjechali jego dworzanie, prawdopodobnie w celu przygotowania przebiegu wizyty, co odnotowuje rękopiśmienna kronika uczniowskiej Kongregacji Mariańskiej działającej przy kolegium⁵⁸. 8 kwietnia, w Wielki Piątek, byli oni obecni podczas adoracji Grobu Pańskiego w kościele parafialnym, poprzedzonej procesją sodalisów; podczas adoracji rozbrzmiewała muzyka, przy tej okazji po raz pierwszy wspomniana na kartach kroniki. Biskup Rudnicki odwiedzał później braniewskie kolegium m.in. w l. 1606, 1608 i 1611⁵⁹; w Wielki Piątek roku 1609, 17 kwietnia, obecny był natomiast w Braniewie jego kamerariusz (*camerarius*) Serafin Łódziński⁶⁰. W roku 1613 wychowankowie bursy ubogich poświęcili biskupowi zbiór wierszy łacińskich odnoszących się do jego herbu⁶¹, a Johann Hagnau, wybrany 21 września tegoż roku prefektem Kongregacji⁶², wydał w oficynie Schönfelsa druk z okazji imienin biskupa, zawierający wiersze łacińskie na cześć solenizanta i jego świętego patrona⁶³. Podobny druk, tym razem autorstwa Simona Meltzera, członka Kongregacji od roku 1614⁶⁴, ukazał się w roku 1617⁶⁵. Rudnicki otaczał kolegium opieką, doprowadził do rozwiązania kwestii finansowania potrzeb remontowych⁶⁶ i wspomagał

56 Anton Eichhorn, „Geschichte der ermländischen Bischofswahlen”, *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands* I (1858), s. 93–190, 269–383, 460–600, tu s. 471.

57 *Ibid.*, s. 478.

58 *Annales Congregationis B.M. Virginis in Collegio Braunsbergensi 1590–1615*, rkp. Uppsala, Universitätsbibliothek H-170, k. 82rv; Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały)*, Kraków 2002 (= Studia i materiały do dziejów jezuitów polskich 10/4), s. 12.

59 *Annales Congregationis*, op. cit., k. 95v, 114r, 148r.

60 *Ibid.*, k. 126v. Było to jedno z podrzędnych stanowisk w grupie zarządców zamku biskupiego; piastujący je dworzanie zaliczały się do domowników pierwszej rangi (*familia primaria*), zob.: Alojzy Szorc, „Życie codzienne na dworze biskupów warmińskich (na przykładzie dworów Stanisława Hozjusza i Marcina Kromera)”, w: *Życie codzienne na dawnych ziemiach pruskich. Materiały z sesji naukowej, Olsztynek, 10 października 1996 r.*, red. wydawnicza Daniela Lewicka, Olsztyn 1997 (= Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie 165), s. 7–30, tu s. 23, 25–26. Moją uwagę na tę publikację zwrócił ks. prof. dr hab. Andrzej Kopiczko z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, za co składam mu serdeczne podziękowanie.

61 *Stemma Illustrissimi Domini Reverendissimi Patris Clementissimi Patroni Simonis Rudnicki D. G. Episcopi Varmiensis. Honori Consecratum. Nobilissime Familie Rudniciorum Dedicatum. à domo pauperum, Braunsbergæ*, [Georg Schönfels 1613].

62 *Uczniowie – sodalisi*, op. cit., s. 121–122 (pozycja 693: Hagnau (Hagenau) Joannes. Prut[enus]).

63 *D. Simoni Zeloti, Apostolici Collegii luminum, & Reverendissimo atque illustrissimo D^{no} D. Simoni Rudnicki Dei gratia Episcopo Varmiensi feliciter annuum Patroni sui diem peragenti. Domino suo ac macenati Ioannes Hagnau à M. Humillimus Cliens. Votum*, [Braunsbergæ, Georg Schönfels] 1613.

64 *Uczniowie – sodalisi*, op. cit., s. 198 (pozycja 1360: Meltzer Simon. Prut[enus]).

65 *Illustrissimo Principi, Reverendissimo Antistiti, Observandissimo Mecenati. Simoni Rudnicki. Dei Gratia Varmiensi Episcopo Auspicatum Divi. Simonis et Jude Apostol. Diem Anniversarium Apprecatur Humill. Cliens. Simon Melcerus in Collegio Brunsbergensi Auditor Philosophiæ*, Braunsbergæ, Georg Schönfels 1617.

66 Alojzy Szorc, *Kolegium jezuickie w Braniewie i jego księgozbiór 1565–1626*, Olsztyn 1998 (= Suplement Hozjański 3), s. 75–76.

hojnymi darowiznami⁶⁷. Swoich kapelanów wybierał głównie spośród jezuitów⁶⁸; w roku 1618 zapewnił kapitule katedralnej jezuickiego spowiednika⁶⁹. Braniewscy zakonnicy występowali również w diecezji w charakterze ekspertów w dziedzinie teologii czy prawa kanonicznego⁷⁰. Kiedy ciało zmarłego w Lidzbarku Warmińskim biskupa przewożono do katedry we Fromborku, Braniewo przyłączyło do orszaku dwieście koni okrytych kirem⁷¹. Na pogrzebie Rudnickiego kazanie wygłosił jezuita Stanisław Tomisławski⁷². Oficyna Schönfelsa ponownie wydała zbiór wierszy łacińskich autorstwa uczniów kolegium, tym razem opiewających zmarłego biskupa⁷³. Autor drukowanego żywotu Rudnickiego⁷⁴, Jan Rywocki był wychowankiem braniewskiego kolegium, a od 1624 r. członkiem Towarzystwa Jezusowego⁷⁵. Wobec tak ścisłych związków biskupa Rudnickiego z leżącym na terenie jego diecezji ośrodkiem jezuickim, obecność kompozycji napisanej ku uczczeniu jego świętego patrona w spisywanej tam tabulaturze organowej byłaby uzasadniona. Utwór ten mógł zostać skopiowany pomiędzy rokiem 1619, kiedy Apfell rozpoczął sporządzanie źródła, a 1621, rokiem śmierci biskupa, co pozwala zawęzić okres powstawania zapisów w początkowej części tabulatury, dotychczas niemożliwy do ustalenia.

67 Jan Rywocki, *Vita Illustrissimi ac Reverendissimi Domini, D. Simonis Rudnicki Episcopi Varmiensis, Brunsbergae*, Caspar Weingärtner, s.a., k. Dr–D₂; A. Eichhorn, op. cit., s. 478; H. Kowalska, op. cit., s. 654; Andrzej Kopiczko, *Ustrój i organizacja diecezji warmińskiej w latach 1525–1772*, Olsztyn 1993 (= Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie 132) s. 137–138; A. Szorc, *Kolegium jezuickie w Braniewie*, op. cit., s. 76. Ze swojej strony w roku 1609 jezuita dali Rudnickiemu plac pod budowę spichrza na swoim polu pod Braniewem; zob. A. Szorc, *Kolegium jezuickie w Braniewie*, op. cit., s. 84.

68 H. Kowalska, op. cit., s. 654.

69 A. Szorc, *Kolegium jezuickie w Braniewie*, op. cit., s. 29.

70 Ibid., s. 29–30.

71 J. Rywocki, op. cit., k. [E₁].

72 Stanisław Tomisławski, *Kazanie Na pogrzebie Przeswieconego Y Przewielebnego w Chrystwie Oycá y Páná Simona Rudnickiego, Biskupa VVarmińskiego, Primàsá Xięstwva Pruskiego, Miane Przez Jednego Kapłana è Societate Iesu, W Kościele Kátbedralnym Warmińskim 12. Augusti 1621*, Braunszberk, Georg Schönfels 1622.

73 ΛΟΓΙΟΝ *Episcopale Jllustrissimi Principis & Reuerendis. Domini D. Simonis Rudnicki Dei Et Apostolicae Sedis Gratia Episcopi Varmien. A luctuosa Morte Convolutum, A studiosa Iuuentute Collegij Brunsbergen. Societ. Iesu in funere eiusdem Reuerendis. Evolutum, Qua Emblematicis qua Epigraphicis &c. consignatum notis Anno Quo DeposVIIt VestIMenta ornatVs PontflicII*, Brunsbergae, Georg Schönfels 1621.

74 J. Rywocki, op. cit. Wydaje się, iż druk ten miał przynajmniej dwie edycje. Jedną, datowaną na rok 1645, wspomina Jan Daniel Andrzej Janocki, *Nachricht von denen in der hochgräflich-Zalusksischen Bibliothek sich befindenen raren polnischen Büchern*, cz. 3, Breslau, Johann Jacob Korn 1753, s. 63–65. Inna, zapewne wcześniejsza (zbadane egzemplarze: Biblioteka Jagiellońska St. Dr. 23768 II, Biblioteka Gdańska PAN N1 4 8° adl. 25) nie nosi drukowanej daty, przy czym w egzemplarzu gdańskim dopisano datę 1624, poprawioną następnie na 1621. Data ta jest z pewnością błędna, ponieważ Weingärtner przejął braniewską oficynę w roku 1634, a działalność drukarską rozpoczął najprawdopodobniej dopiero w roku 1636, zob.: Joseph Bender, „Geschichte des braunsberger Buchhandels und Bücherdrucks in früherer Zeit bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, nebst bibliographischen Notizen über die in Braunsberg erschienenen Bücher”, *Der neuen Preußischen Provinzial-Blätter dritte Folge* 10 (1864), s. 421–478, tu s. 436–438.

75 Ludwik Grzebień, „Rywocki h. Prus Jan”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 33, zesz. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991–92, s. 593–595.

Niestety, w żadnym ze wspomnianych tu starodruków ani w innych drukach związanych z Rudnickim nie udało się odnaleźć tekstu o incipicie *Sancte Simon magno mundi*, chociaż wyrażenie „Magne SIMON” pojawia się dwukrotnie (raz w odniesieniu do biskupa, drugi raz – do świętego Apostoła) w imieninowych wierszach Hagnaua⁷⁶. Być może jednak takich okolicznościowych, zazwyczaj ni-skonakładowych druków ukazało się więcej, niż przetrwało do naszych czasów, a i sam tekst nie musiał przecież pojawić się w żadnym zbiorze; mógł powstać na specjalne zamówienie, z myślą o jego umuzyczeniu, co w świetle dalszych rozważań wydaje się najbardziej prawdopodobne.

Giovanni Battista Cocciola – muzyk biskupa Rudnickiego i prawdopodobny kompozytor motetu *Sancte Simon magno mundi*

Powracając do kwestii kompozytora motetu *Sancte Simon magno mundi*, Giovanni Battista Cocciola był w roku 1606 muzykiem biskupa Rudnickiego, co wiadomo na podstawie inskrypcji w rękopiśmiennym dodatku do klocka druków Teodora Riccia, będącego niegdyś własnością braniewskiego kolegium, a przechowywanego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Uppsali (vok. mus. i tr. 394–399)⁷⁷; w księdze głosowej Tenor (vok. mus. i tr. 396)⁷⁸ przed zapisem utworu *Tribulationes cordis mei* (k. 11rv) zanotowano atrybucję: „Joan. Battistæ | Gozzolæ Mus. | R^s: Episc. Varmien. | Ao. 1606.”. Nie można obecnie ustalić, jak długo kompozytor pozostawał w służbie Rudnickiego. Irena Bieńkowska przypuszcza, że już w roku 1612 mógł być kapelmistrzem nadwornym Lwa Sapiehy, kanclerza wielkiego litewskiego w l. 1587–1623⁷⁹; nie ma jednak pewności, że informacja o tym stanowisku, którą podaje Ernst Ludwig Gerber, pochodziła z zaginionego obecnie druku kompozycji religijnych Coccioli na osiem głosów, o którym autor ten wspomina⁸⁰.

76 D. *Simoni Zeloti, Apostolici Collegii luminari*, op. cit., k. [A₄v], [B₂r].

77 I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 12, 42–43; I. Bieńkowska, „Religious works of G.B. Cocciola”, op. cit., s. 314–315; A. Patalas, op. cit., s. 136. Na temat mecenatu muzycznego Szymona Rudnickiego zob.: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Applausus musicalis* (Braniewo 1615) Severina Möllera. O szcztkowo zachowanym jedynym znanym zbiorze małogłosowych koncertów kościelnych wydanych w Rzeczypospolitej”, *Muzyka* 57 (2012) nr 3, s. 25–34; teźże, „Music in Poland under the patronage of bishops at the turn of the seventeenth century”, w: *Italian music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zieleński's „Offertoria” and „Communiones” (1611)*, red. Tomasz Jeź, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia 2015, s. 13–29, tu s. 19–21.

78 Nie Altus, jak podaje dotychczasowa literatura. Zawarty w księdze Tenor głos kompozycji Coccioli jest wprawdzie zapisany w kluczu altowym, ale wynika to stąd, iż utwór ten zanotowano przy użyciu zestawu wysokich kluczy (Altus: G₂, Tenor: C₃, Quintus: C₃, Bassus: F₃; głos Discantus, zapewne zapisany również w kluczu G₂, nie zachował się), co w wykonaniu wymaga transpozycji o kwartę w dół.

79 I. Bieńkowska, „Wstęp”, op. cit., s. 10.

80 E.L. Gerber, op. cit., szp. 291. Należy wziąć pod uwagę, że Gerber, o czym sam pisze we wstępie do leksykonu (op. cit., s. VIII–IX), świadomie dozwalał ilość podawanych informacji, nawet tych dotyczących „geniuszy pierwszej wielkości”, ograniczając się tylko do najważniejszych ich dzieł, ale i tak jedynie w nielicznych przypadkach był w stanie zebrać wszystkie pożądane wiadomości. Ponieważ w biografii Coccioli opublikowanym przez Gerbera wzmianka o zajmowanym przez kompozytora

Być może publikacja utworu *Ave mundi spes Maria* w zbiorze *Parnassus musicus Ferdinandaeus*⁸¹ była związana ze staraniami Coccioli o posadę w Grazu, jak przypuszcza Aleksandra Patalas⁸². W świetle nowych ustaleń Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej wydaje się natomiast pewne, że już przed rokiem 1622 kompozytor związany był z dworem Sapiehy, przy czym nie jest jasne, czy – jak dotąd uważano – wciąż pełnił tam funkcję kapelmistrza w roku 1625⁸³. Mogło być zatem i tak, że Cocciola zmienił patrona dopiero po śmierci Rudnickiego w roku 1621. Niezależnie jednak od długości okresu pobytu na dworze biskupa warmińskiego, Cocciola jest najbardziej prawdopodobnym kandydatem na kompozytora motetu *Sancte Simon magno mundi*.

MOTET SANCTE SIMON MAGNO MUNDI – KONSTRUKCJA I GENEZA

Motet ostinatowy

Jak wynika z intawolacji zawartej w tabulaturze braniewsko-oliwskiej, motet *Sancte Simon magno mundi* został napisany na dwa chóry czterogłosowe oraz dodatkowy głos o rejestrze sopranowym. Ów dziewiąty głos, zapisany w tabulaturze jako najwyższy, prezentuje siedmiokrotnie tylko jedną frazę, zaczerpniętą z gregoriańskiej melodii litanii do Wszystkich Świętych; ze względu na incipit tekstu można przypuszczać, że głos ten śpiewał ją do słów wezwania „Sancte Simon ora pro nobis”. Najbardziej znanym utworem cytującym tę frazę jest *Sonata sopra Sancta Maria* Claudia Monteverdiego z jego druku z roku 1610 zawierającego m.in. słynne nieszpory⁸⁴. Kompozytor ten użył jej również w koncercie kościelnym na dwa sopran i basso continuo *Sancta Maria succurre miseris*⁸⁵. Jeffrey Kurtzman, podsumowując historyczne tło *Sonaty* Monteverdiego, wspomina o utworach wokально-instrumentalnych

stanowisku poprzedza szczegóły dotyczące daty i miejsca wydania oraz zawartości edycji jego dzieł, nie można wykluczyć, że informacje te pochodzą z niezależnych od siebie źródeł.

81 *Parnassus musicus Ferdinandaeus*, op. cit. (zob. przyp. 10), nr 38, zob.: A. Patalas, op. cit., s. 141–142.

82 A. Patalas, op. cit., s. 139.

83 B. Przybyszewska-Jarmińska, „Music-related contacts”, op. cit., s. 226.

84 Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vespere pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus ac sacella sive principium cubicula accommodata*, Venezia, Ricciardo Amadino 1610 (RISM A/I: M 3445, MM 3445).

85 Giovanni Battista Ala, *Primo libro di concerti ecclesiastici a una, due, tre, e quattro voci con partitura per organo*, Milano, Filippo Lomazzo 1618 (RISM A/I: A 552), nr 7; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos CCLXXXVI. selectissimos, II. III. & IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato, e diversis et praestantissimis Germaniae Italiae et aliis aliarum terrarum musicis collectos exhibens, pars tertia... Opera et studio Joannis Donfrid, scholae Neccaro Rottenburgicae, nec non ad D. Martini ibidem musices moderatoris*, Strasbourg, Paul Ledertz 1627 (RISM B/I: 1627¹), nr 145.

Arcangela Crottiego⁸⁶ i Amante Franzoniego⁸⁷ z ostinatowo cytowaną przez solowy głos wokalny frazą litanii do Wszystkich Świętych, a także zwraca uwagę na dwa motety z początku XVII w., w których kompozytorzy zastosowali ten sam zabieg⁸⁸. Jeden z nich to pięciogłosowy *Beatus vir qui inventus est Ignazia Donatiego*⁸⁹; drugi, chronologicznie wcześniejszy, to motet Antonia Gualtieriego *Beatissimus Marcus*, wydany w autorskim druku tego kompozytora z roku 1604⁹⁰.

Gualtieri i Cocciola – traktowanie ostinata

Obsada tej ostatniej kompozycji jest identyczna z obsadą *Sancte Simon magno mundi*; niewykluczone też, o ile można wywnioskować z organowej intawolacji, że Cocciola, podobnie jak Gualtieri, zastosował zróżnicowaną dyspozycję chórów (u Gualtieriego klucze C1; C1, C3, C4, F4; C3, C4, C4, F4), co uczynił również w kilku innych swoich utworach polichóralnych⁹¹. Porównanie obydwu kompozycji ujawnia też wiele dalszych analogii. Utwory Gualtieriego i Coccioli utrzymane są w tonacji g-miksolidyjskiej i ujęte w całości w *tempus imperfectum*. Ostinato, prezentowane przez najwyższej położony głos każdej z tych kompozycji (w druku Gualtieriego zapisany w księdze Bassus secundi chori z tekstem wezwania „Sancte Marce ora pro nobis”), pojawia się w toku obydwu utworów siedem razy w równych odstępach. W motecie Gualtieriego (il. 3) ostinato, prezentowane w równych semibreves, liczy ich dziewięć, a pomiędzy kolejnymi jego wejściami występują pauzy o długości dziesięciu semibreves. W kompozycji Coccioli (przykł. 1) zastosowanie innego wariantu

86 Arcangelo Crotti, *Il primo libro de' concerti ecclesiastici a 1. a 2. a 3. a 4. & a 5. parte con voci sole, & parte con voci, & instrumenti*, Venezia, Giacomo Vincenti 1608 (RISM A/I: C 4552), nr 20: *Sancta Maria. Soprano voce, & tre Instrumenti*.

87 Amante Franzoni, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, motetti, & letanie della Beata Vergine, a otto voci, con la partitura de bassi ... opera quinta ... libro primo*, Venezia, Ricciardo Amadino 1613 (RISM A/I: F 1813), *Santa Maria, Concerto a cinque da suonarsi con quattro Tromboni cioè tre bassi, un Tenore, & il Soprano sempre canta*.

88 Jeffrey G. Kurtzman, „Some historical perspectives on the Monteverdi Vespers”, w: Jeffrey G. Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston 1978 (= Rice University Studies 64/4), s. 123–182, tu s. 150–151. Melodię tę wykorzystał jako ostinato również Marcin Mielczewski w czterochórowym koncercie *Virgo prudentissima*, zob.: Zygmunt M. Szwejkowski, „Z problemów techniki polichóralnej Mielczewskiego”, w: *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1999 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 7), s. 125–137, tu s. 133–135.

89 Ignazio Donati, *Sacri concentus unis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus, una cum parte organica*, Venezia, Giacomo Vincenti 1612 (RISM A/I: D 3379), nr 52.

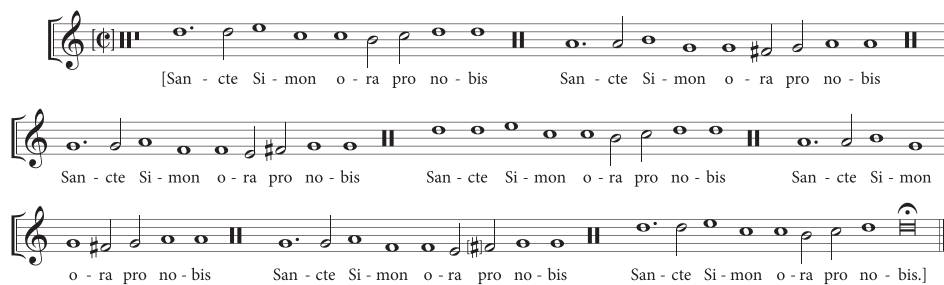
90 Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus ... liber primus*, Venezia, Giacomo Vincenti 1604 (RISM A/I: G 4791, B/I: 1604⁶), nr 17, zob.: Franco Colussi, „Tracce di musica policorale in alcuni centri del Friuli storico tra Cinque e Seicento”, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia 2012, s. 101–158, tu s. 120–121 i 136–157 (edycja motetu *Beatissimus Marcus*); Chiara Comparin, „I *Motecta octonis vocibus* (Venezia, 1604) di Antonio Gualtieri sullo sfondo della produzione policorale tra Padova e Venezia”, w: *Italian music in Central-Eastern Europe*, op. cit., s. 183–196.

91 *Ave sanctissima Maria, Jubilate Deo (i secunda pars – Populus eius) i Vocem iucunditatis*; zob. G.B. Cocciola, *Dzieła zebrane*, op. cit., kompozycje oznaczone numerami 23, 27, 28 i 33.

rytmicznego⁹² skraca ostinato do ośmiu semibreves; tyleż semibreves liczą sobie zawsze pauzy pomiędzy jego wejściami. Gualtieri prezentuje ostinato na przemian na dwóch stopniach skali (schemat G D G D G D G), natomiast Cocciola rozszerza zakres tonalny swojej kompozycji, wprowadzając ostinato na trzech różnych stopniach (schemat D A G D A G D). Pokaz ostinatowej frazy w obydwu przypadkach kończy utwór, co wiąże się z przedłużeniem ostatniej nuty ostinata: u Gualtieriego o pięć dodatkowych semibreves, a u Coccioli – o jedną (w każdym przypadku licząc ostatnią nutę pozostałych głosów jako semibrevis). Pierwszy pokaz ostinata poprzedza stonunkowo obszerny wstęp, liczący w motecie Gualtieriego siedemnaście semibreves, a w utworze Coccioli – dziesięć.



Il. 3. Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus ... liber primus*, Venezia 1604, nr 17: *Beatissimus Marcus*, głos [Nonus], księga Basso secundi chori, k. [D₉ v].



Przykład 1. Giovanni Battista [Cocciola], *Sancte Simon magno mundi*, przypuszczalny zapis najwyższego głosu wokalnego, na podstawie tabulatury braniewsko-oliwskiej, k. 45v–46r.

92 Równe semibreves na początku czwartego pokazu ostinata mogą być błędem skryptora, który w wielu podobnych sytuacjach w innych utworach skopiowanych do tabulatury wyrównywał rytm punktowany do jednolitych wartości rytmicznych.

Utworki ostinatowe innych kompozytorów

W pozostałych utworach wykorzystujących jako ostinato melodię litanii do Wszystkich Świętych, pominiawszy nawet fundamentalne różnice wynikające z odmiennej obrazy, nie obserwujemy ujawnionej w motetach Gualtieriego i Coccioli rozplanowania konstrukcji całej kompozycji wokół ostinata, cytowanego w niezmienniej postaci, w równych odstępach i według z góry przyjętego, regularnego planu tonalnego. Monteverdi, Donati i Franzoni wprowadzają ostinatową frazę w nieregularnych odstępach; u Monteverdiego i Donatego bywa też ona przerywana pauzami pomiędzy pierwszą a drugą częścią melodii. Monteverdi w *Sonacie* umieszcza ostinato wyłącznie na piątym stopniu skali (D), ale w różnych ujęciach rytmicznych, co wynika również z zastosowania w kolejnych odcinkach utworu różnych menzuracji. W utrzymanym w tonacji *d*-doryckiej koncercie *Sancta Maria succurre miseris* melodia litanii, umieszczona w partii drugiego sopranu, pojawia się w całości tylko dwukrotnie, w pierwszym odcinku, do słów „Sancta Maria succurre miseris” i „Sancta Maria ora pro populo”, za każdym razem od *a*¹, po czym pierwsza część frazy („Sancta Maria”) staje się podstawą imitacji pomiędzy dwoma sopranami; następująca potem tripla nie zawiera już cytatów ostinata. Donati w swoim motecie (przykł. 2), utrzymanym w tonacji *f*lidyjskiej, wprowadza ostinato w najwyższym głosie (do słów „Sancte N. ora pro nobis”; w nagłówku znajduje się następujące wyjaśnienie: „Questo Motetto serve per ogni festa di Santo o Santa”) od *c*² i *g*¹, ale w drugiej połowie utworu odstępkuje od regularności, powtarzając najpierw część „Sancte N.” bez odpowiedzi „ora pro nobis”, a następnie samą część „ora pro nobis”, która zresztą w przebiegu utworu wykazuje trzy różne warianty melodyczne.

Przykł. 2. Ignazio Donati, *Sacri concertus*, Venezia 1612, nr 52: *Beatus vir qui inventus est*, głos Cantus.

Crotti (przykł. 3) cytuje wprawdzie ostinato w jednolitym kształcie melodycznym i rytmicznym, wprowadzając je w równych odstępach, ale kolejne jego pokazy, umieszczone bardzo blisko siebie, utrzymane są cały czas na jednym stopniu (G) i umieszczone w głosie położonym wewnątrz czterogłosowej faktury. Franzoni (il. 4) powierza ostinato najwyższemu głosowi i wprowadza je na dwóch stopniach skali (trzy razy od c^2 i raz od g^1), frazę litanii cytuje jednak w trzech różnych wariantach melodyczno-rytmicznych. Wśród znanych szesnastowiecznych motetów ostinatowych również nie spotykamy realizacji, która byłaby zbliżona do konstrukcji motetu *Sancte Simon magno mundi* w stopniu podobnym do kompozycji Gualtieriego. Dla przykładu, analizowany przez Edwarda E. Lowinsky'ego motet Jacoba Clemensa non Papa *Fremuit spiritu Jesu* wykorzystuje różne warianty rytmiczne ostinatowej frazy „Lazare veni foras”⁹³, a Andrea Gabrieli w motecie *Judica me Deus*⁹⁴, mimo utrzymania ostinata w równych odstępach i w niezmiennym kształcie melodyczno-rytmicznym, ukrywa je w głosie Quintus siedmiogłosowej faktury (il. 5).

San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis

San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis San - cta Ma -

- ri - a o - ra pro no - bis San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis San - cta Ma - ri - a

o - ra pro no - bis San - cta Ma - ri - a o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis.

Przykł. 3. Arcangelo Crotti, *Il primo libro de' concerti ecclesiastici*, Venezia 1608, nr 20: *Sancta Maria*, głos Soprano.

93 Edward E. Lowinsky, *Secret chromatic art in the Netherlands motet*, New York 1946, s. 16–26.

94 *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli*, op. cit., nr 12.



Il. 4. Amante Franzoni, *Apparato musicale*, Venezia 1613, *Santa Maria*, Concerto a cinque, głos solowy, księga głosowa Canto Primo Choro, k. [A₁₀r].



Il. 5. Andrea Gabrieli, *Concerti di Andrea, et di Gio: Gabrieli*, Venezia 1587, nr 12: *Judica me Deus*, głos Quintus, księga głosowa Quinto, k. [B₃v].

Konstrukcja motetów Gualtieriego i Coccioli

Liczne analogie konstrukcyjne pomiędzy kompozycjami Gualtieriego i Coccioli, należącymi do ilościowo marginalnego nurtu motetów ościnatowych wykorzystujących melodię litanii do Wszystkich Świętych, przy stwierdzonej jednocześnie odmienności rozwiązań w utworach innych autorów, sugerują, iż Cocciola znał motet Gualtieriego i świadomie oparł swoją kompozycję na zasadach w nim rozpoznanych. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że było to zarazem naśladownictwo i współzawodnictwo; Cocciola zdaje się wyszukiwać środki, za pomocą których może prześcignąć Gualtieriego w zakresie kunsztowności rozwiązań kompozytorskich. Świadczy o tym nie tylko wprowadzenie dodatkowego stopnia skali, na którym prezentowane

jest ostinato, oraz zrównanie długości samego ostinata i pauz pomiędzy kolejnymi jego pokazami. Gualtieri rozpoczyna swój motet od dialogu dwóch chórów (przykł. 4, s. 93–94). Pierwszy chór prezentuje słowa „Beatissimus Marcus” niemal homorytmicznie; dopiero słowa „omnium generum cruciatibus” (t. 9–17) wiążą się z imitacją, przeprowadzoną parami głosów (A–B, T–C) w swobodnie potraktowanym raku. Chór drugi nie wprowadza już imitacji; na tle jego wejścia pojawia się pierwszy pokaz ostinata od g^1 , a więc w niskiej pozycji, zbliżonej do najwyższego głosu drugiego chóru, która powoduje kilkakrotne zbieganie się obydwu głosów na tych samych wysokościach. Przy słowach „omnium generum cruciatibus” (t. 25–32) chór pierwszy dołącza do drugiego, już niemal na początku utworu tworząc pełny ośmiogłos. Cocciola, mimo mniejszych rozmiarów kompozycji (115 semibreves; u Gualtieriego 145 semibreves), wynikających ze skrócenia ostinata, pauz pomiędzy jego kolejnymi pokazami i wstępu przed pierwszym jego wejściem oraz skromniejszego przedłużenia jego ostatniej nuty, wyraźnie unika pełnego ośmiogłosu, rezerwując go dla ostatniej fazy utworu. Wprawdzie w organowej intawolacji prowadzenie głosów jest na tyle zaburzone, że nie można definitywnie stwierdzić, który konkretnie głos kompozycji wchodzi w danym momencie, ale nie ulega wątpliwości, że Cocciola rozpoczyna swój utwór imitacyjnie (przykł. 5, s. 95). Czoło tematu czerpie przy tym z melodii litanijnego wezwania, korzystając z faktu, iż incipit tekstu, zwrócony – inaczej niż w przypadku Gualtieriego – bezpośrednio do świętego Szymona, jest zbieżny z tekstem wezwania. W ten sposób kompozytor nie tylko dokonuje integracji materiału muzycznego, ale również kamufluje rzeczywistą rolę najwyższego głosu: kiedy wchodzi on po raz pierwszy w t. 11, słuchacz sądzi, iż ma do czynienia z kolejnym pokazem tematu, ponieważ materiał muzyczny i tekst są identyczne; różnica staje się oczywista dopiero cztery takty później, przy słowach „ora pro nobis”. Imitacja w pierwszej fazie utworu rozgrywa się między parami sąsiadujących pod względem rejestru głosów, zawsze wprowadzanych w odstępie semibrevis. Pierwszy pokaz ostinata ma miejsce po wprowadzeniu pierwszych czterech głosów (prawdopodobnie pierwszego chóru), natomiast drugi, w t. 27, po kompletnej ekspozycji, która jednak nie osiąga pełnego ośmiogłosu, ponieważ kompozytor stopniowo wyłącza głosy, które wprowadził był w pierwszej kolejności⁹⁵.

95 W dotychczas znanej twórczości Coccioli imitacyjna ekspozycja obydwu chórów pojawia się w *Laetetur bodie, Vulnerasti cor meum, O quam suavis i Veni sponsa Christi*, zob.: G.B. Cocciola, *Dziela zebrane*, op. cit., kompozycje oznaczone numerami 21, 29, 30 i 31. Natomiast w ośmiu z dziewięciu znanych dotąd dwuchórowych motetów Coccioli, które rozpoczynają się imitacją przeprowadzoną przynajmniej w pierwszym chórze, kompozytor stosuje technikę wprowadzania głosów parami w bliskim odstępnie; oprócz wymienionych wyżej utworów (poza *O quam suavis*, w którym głosy wprowadzane są w równych odstępach) są to: *Cantabant Sancti, Dies sanctificatus, Laetentur caeli, O Maria Dei Genitrix, Cantate Domino canticum novum*, zob.: G.B. Cocciola, *Dziela zebrane*, op. cit., kompozycje oznaczone numerami 20, 22, 24, 26 i 32. Na częste stosowanie tej techniki przez Cocciolę zwróciła uwagę Irena Bieńkowska, „The polychoral works of G.B. Cocciola”, op. cit., s. 47–48.

[Nonus]

Cantus
Be - a - tis - si - mus Mar - cus

Altus
Be - a - tis - si - mus Mar - cus o - mni -

Primus
chorus

Tenor
Be - a - tis - si - mus Mar - - - - - cus

Bassus
Be - a - tis - si - mus Mar - - - - - cus o -

Cantus

Altus

Secundus
chorus

Tenor

Bassus

10

[9]

C I
o - mni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

A I
- um ge - ne - rum cru - - - - - ci - a - ti - bus

T I
o - mni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

B I
- mni - um ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

C II
Be -

A II
Be -

T II
Be -

B II
Be -

18

[9] 

San - cte Mar - ce o - ra pro no - bis.

o - mni - um

o - mni - um

o - mni - um

o - mni - um

o - mni - um

a - tis - si - mus Mar - cus o - mni - um

a - tis - si - mus Mar - cus Mar - cus o - mni - um

a - tis - si - mus Mar - cus o - mni - um

a - tis - si - mus Mar - cus o - mni - um

a - tis - si - mus Mar - cus o - mni - um

27

[9] 

ge - ne - rum cru - ci - a - tis - bus ve - [lut]

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus ve - [lut]

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus ve - [lut]

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

ge - ne - rum cru - ci - a - ti - bus

Przykł. 4. Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus ... liber primus*, Venezia 1604, nr 17: *Beatissimus Marcus*, t. 1–33.

The image shows a musical score for a motet by Giovanni Battista Cocciola. It is divided into three systems, each containing four staves. The first system (measures 1-11) features a vocal line in the top two staves and a lute tablature in the bottom two staves. The second system (measures 12-20) continues the vocal and lute parts. The third system (measures 21-30) concludes the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Przykł. 5. Tabulatura braniewsko-oliwska, Giovanni Battista [Cocciola], *Sancte Simon magno mundi*, t. 1–30⁹⁶.

96 W przykł. 5, 7 i 9 zamieszczono wyedytowany tekst źródła. Wertykalny porządek głosów w przykładach nutowych odpowiada porządkowi rzędów liter w tabulaturze; w przypadku umieszczenia dwóch głosów na jednej pięciolinii krzyżowanie głosów zaznaczono kierunkiem kaud. Nie uzupełniano brakujących pauz. Poprawiono lekcje uznane za błędne. Uzupełnione akcydencje dodano w nawiasach prostokątnych. Wobec zamieszczenia kompletnej reprodukcji źródła (zob. il. 1) nie podajemy komentarza rewizyjnego, ponieważ wprowadzone w tekście nutowym korekty nie mają związku z przedstawianym tu wywodem.

W środkowej fazie motetów Gualtieriego i Coccioli poczesne miejsce zajmuje żywy dialog chórów. O ile jednak Gualtieri nie wychodzi poza poziom rytmiczny ćwierćnut z okazjonalnym rytmem punktowanym, o tyle Cocciola osiąga większe zróżnicowanie dzięki wprowadzeniu licznych ugrupowań składających się z ćwierćnuty i dwóch ósemek, niemal zawsze położonych na tej samej wysokości i nawiązujących przez to do motywiki charakterystycznej dla instrumentalnych canzon. Gualtieri rozbudowuje tę fazę przez prawie dosłowne powtórzenie t. 56–83 w t. 94–121 (z zamianą chórów), podczas gdy Cocciola unika powtórnego wykorzystywania tego samego materiału muzycznego.

Przykł. 6. Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus ... liber primus*, Venezia 1604, nr 17: *Beatisimus Marcus*, t. 56–64.

Przykł. 7. Tabulatura braniewsko-oliwska, Giovanni Battista [Cocciola], *Sancte Simon magno mundi*, t. 55–66.

Efektywność końcowej kulminacji również różni obydwu kompozytorów. Gualtieri, decydując się na wprowadzenie ostatniego pokazu ostinata od *g'*, ukrywa je w środku faktury pierwszego chóru, natomiast Cocciola, dzięki zastosowaniu odmiennego schematu prezentacji ostinata, zachowuje je w zakończeniu w pozycji najwyżej brzmiącego głosu.

The image displays a musical score for a motet, divided into three systems. The first system includes the vocal parts for the 'Nonus' (a single voice) and the 'Primus chorus' (Cantus, Altus, Tenor, Bassus). The second system includes the 'Secundus chorus' (Cantus, Altus, Tenor, Bassus). The third system, starting at measure 7, includes parts for 'CI', 'AI', 'TI', 'BI', 'CII', 'AII', 'TII', and 'BII'. The lyrics are Latin, with some words in brackets indicating specific vocalizations or groupings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*.

[Nonus]
San - cte Mar - ce o - ra

Cantus
[multipl]-ces fru - ctus per - ce - ptu -

Altus
fru - ctus per - ce - ptu -

Primus chorus
Tenor
[multipl]-ces fru - ctus per - ce -

Bassus
[multipl]-ces fru - ctus per - ce - ptu -

Cantus
[fru] - ctus fru - ctus per -

Altus
[mul] - ti pli - ces fru - ctus per -

Secundus chorus
Tenor
[mul] - ti pli - ces fru - ctus per - ce -

Bassus
[mul] - ti pli - ces fru - ctus per - ce -

[9]
pro no - bis.

CI
- rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

AI
- rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

TI
- ptu - rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

BI
- rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

CII
- ce - ptu - rus per - ce - ptu - rus.

AII
- ctus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

TII
- ptu - rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

BII
- ptu - rus fru - ctus per - ce - ptu - rus.

Przykł. 8. Antonio Gualtieri, *Motecta octonis vocibus ... liber primus*, Venezia 1604, nr 17: *Beatissimus Marcus*, t. 132–145⁹⁷.

97 W pierwodruku ostatnią nutą we wszystkich głosach jest longa.



Przykł. 9. Tabulatura braniewsko-oliwska, Giovanni Battista [Cocciola], *Sancte Simon magno mundi*, t. 107–115.

Hipotetyczna geneza motetu *Sancte Simon magno mundi*

Jeśli uznalibyśmy, że zaprezentowana tu zależność między motetami Gualtieriego i Coccioli nie jest przypadkowa, to zapewne nieprzypadkowa byłaby również zbieżność okoliczności ich powstania. Gualtieri poświęcił swój pierwszy zbiór Markowi II Cornaro (1557–1625), biskupowi Padwy od roku 1594, któremu – jak czytamy w dedykacji – zawdzięczał swoje studia muzyczne⁹⁸. Motet *Beatissimus Marcus*, umieszczony na ostatniej pozycji, jest zatem hołdem dla świętego patrona biskupa, który był patronem kompozytora⁹⁹. Analogia z przedstawioną tu hipotezą dotyczącą genezy motetu *Sancte Simon magno mundi* jest więc wyraźna. W tym kontekście można by tę hipotezę ostrożnie posunąć jeszcze nieco dalej, w stronę weneckiego druku mszy i motetów Coccioli, który, jak podaje Gerber, został opublikowany w roku 1612. Niewykluczone, że w chwili wydania tego zbioru kompozytor wciąż pozostawał w służbie biskupa Rudnickiego. Naturalne byłoby wówczas nie tylko dedykowanie publikacji patronowi, który zapewne ją sfinansował, ale również umieszczenie w niej utworu, który dodatkowo go uczy poprzez osobę jego świętego patrona. Pomysł ten, podobnie jak sposób realizacji, przypuszczalnie zaczerpnął Cocciola z druku Gualtieriego. Specjalnie napisany na tę okazję tekst mógł być w swoich zarysach wzorowany na tekście użytym przez Gualtieriego, również nieliturgicznym i nieznanym z innych źródeł¹⁰⁰. W muzycznej realizacji tekstu ku czci patrona biskupa Rudnickiego działający na Warmii kompozytor miałby natomiast możliwość publicznie udowodnić, iż potrafi skomponować utwór znacznie kunsztowniejszy od pierwowzoru. To oczywiście przypuszczenia, które mógłby zweryfikować dopiero odnaleziony egzemplarz zaginionego druku. Nie przeczy im jednak fakt, że zarówno Vincenti, jak

98 F. Colussi, op. cit. (zob. przyp. 90), s. 121; Ch. Comparin, op. cit. (zob. przyp. 90), s. 189–190.

99 Ch. Comparin, op. cit., s. 194.

100 Ibid., s. 191.

i Gerber piszą o ośmio-, a nie dziewięciogłosowej obsadzie utworów pomieszczonych w publikacji; karta tytułowa druku Gualtieriego również o takim wariantcie obsady nie wspomina, łatwo go zatem przeoczyć, nie studiując zawartości zbioru.

UWAGI KOŃCOWE

Na zakończenie podsumujemy przedstawione rozważania. W powstającej od roku 1619 w Braniewie organowej tabulaturze braniewsko-oliwskiej, której repertuar jest częściowo międzynarodowy, a częściowo lokalny, wpisano intawolację nieznanego z innych przekazów dwuchórowego motetu na dziewięć głosów. Najwyższy głos kompozycji prezentuje ostinato zaczerpnięte z melodii litanii do Wszystkich Świętych. Incipit tekstowy tego motetu odnosi się najprawdopodobniej do niecieszącego się zindywidualizowanym kultem św. Szymona apostoła, a utwór przypisano w źródle kompozytorowi określonym wyłącznie za pomocą imion „Joannes Baptista”. Św. Szymon apostoł był patronem ówczesnego biskupa warmińskiego Szymona Rudnickiego, który utrzymywał żywe kontakty z kolegium jezuickim w Braniewie, a kompozytorem związanym z hierarchą był Giovanni Battista Cocciola, w przynajmniej dwóch innych geograficznie nieodległych źródłach określany imionami występującymi bez nazwiska. Motet *Sancte Simon magno mundi* wykazuje bliskie pokrewieństwo obsadowe i konstrukcyjne, szczególnie w zakresie wykorzystania identycznego ostinata, z motetem *Beatissimus Marcus Antonia* Gualtieriego, zawartym w jego druku z roku 1604, który autor dedykował swojemu patronowi, biskupowi Markowi II Cornaro. Mimo iż żaden z tych argumentów nie jest sam w sobie decydujący, wydaje się, że ich szczególny splot, przy jednoczesnym braku przesłanek wskazujących na prawdopodobieństwo innej atrybucji, silnie przemawia za tym, by istotnie autorstwo motetu *Sancte Simon magno mundi* przypisać Giovanniemu Battistie Coccioli, z zaznaczeniem, iż z konieczności pozostanie ono hipotetyczne do momentu ewentualnego odnalezienia innego, atrybuowanego przekazu tego utworu.

Rewokalizacja motetu *Sancte Simon magno mundi* nie jest dziś oczywiście możliwa ze względu na brak źródła tekstu słownego. Ryzykowna wydaje się nawet próba rekonstrukcji pierwotnej struktury polifonicznej, ponieważ, jak już wspomniano, skryptor tabulatury braniewsko-oliwskiej, korzystając zapewne z jakiejś wcześniej sporządzonej intawolacji, nie odzwierciedlił w swojej kopii dokładnego prowadzenia głosów pierwowzoru, dość swobodnie – szczególnie w odcinkach imitacyjnych i w tutti obydwu chórów – przenosząc głosy do sąsiednich rzędów liter lub nawet, jak można przypuszczać, czasami je dublując w dwóch różnych rzędach (przykł. 5), a w zakończeniu ewidentnie opuszczając jeden głos (przykł. 9). Niektóre przypadki tego rodzaju są oczywiste, w innych możliwych jest kilka hipotetycznych rozwiązań, które z kolei wpływają na postrzeganie dalszego przebiegu kompozycji i zwiększają ryzyko błędnego odtworzenia wersji pierwotnej. Uznając rozpatrywany utwór za

kompozycję Giovanniego Battisty Coccioli, dodajemy zatem do znanych jego dzieł kolejne, które zachowało się, jak większość z nich, w postaci niekompletnej, a konkretnie w postaci partii organowej, służącej przede wszystkim do akompaniowania zespołowi wokalnemu lub wokalno-instrumentalnemu. Funkcja tabulatury braniewsko-oliwskiej jest tu identyczna z funkcją tabulatur pelplińskich, w tym starszej tabulatury pelplińskiej (Ms. 306adl), oraz rozpatrywanej wyżej księgi głosowej zachowanej w Bibliotece Jagiellońskiej (Berol. Mus. ms. 40063). Źródła te różnią się bardzo pomiędzy sobą stopniem szczegółowości informacji dostarczanych organście, a w związku z tym również zakresem, w jakim są przydatne do odtworzenia kompozycji wokalnych Coccioli nieznanymi z innych przekazów. Mimo jednak, iż żadne z nich nie transmituje kompletnych wersji utworów w nich zawartych¹⁰¹, stanowią one niezwykle cenny i do dziś w niewielkim stopniu wykorzystany materiał badawczy w zakresie różnorodności praktyk akompaniamentu organowego w pierwszych dekadach XVII stulecia.

SANCTE SIMON MAGNO MUNDI: A NEWLY IDENTIFIED MOTET
BY GIOVANNI BATTISTA COCCIOLA

The article deals with a two-choir motet for nine voice-parts with the incipit *Sancte Simon magno mundi*, preserved in the form of an organ intabulation included in the Oliwa (Braniewo) Tablature, started in 1619 (Vilnius, the Wróblewski Library of the Lithuanian Library of Sciences, F 15-284, f. 45v-46r), and attributed to a “Joannis Baptistæ”. In this source, and in similar sources from the northern territories of the First Polish Republic, such concise attributions referred only to composers well-known locally; also, in the case of two manuscripts, the names “Joannes Baptista” were used with reference to Giovanni Battista Cocciola, a composer based in Warmia and the Grand Duchy of Lithuania (years of activity confirmed in the sources: 1606-25). The author offers a summary of available knowledge about the composer’s artistic legacy, adding new information, including the previously unnoticed reference to the existence of another authorial print that has not survived (*Motetti a cinque*, ed. before 1621). The text of the motet *Sancte Simon magno mundi* has not been found. The text certainly refers to the apostle Simon the Zealot, who was not worshipped individually on a large scale, but was the patron saint of Szymon Rudnicki, Bishop of Warmia in the years 1605-21. Rudnicki maintained close contacts with the Jesuit College in Braniewo, where the source of the motet discussed here originated, and Cocciola was recorded as a musician in the bishop’s service

101 W odniesieniu do przekazów utworów małogłosowych Coccioli zwróciły na to uwagę Irena Bieńkowska i Aleksandra Patalas, zob.: Irena Bieńkowska, „Ukształtowania drobnoodcinkowe w małogłosowych kompozycjach religijnych Giovanniego Battisty Coccioli”, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 373-382, tu s. 373-375; A. Patalas, op. cit., s. 140-141.

in 1606. This remarkable coincidence lends credibility to the speculation that the motet *Sancte Simon magno mundi* could have been authored by Cocciola, who probably dedicated the composition to his patron.

The motet belongs to a relatively small group of compositions in which the melody of the appeal from the Litany of Saints was used as an *ostinato*. The piece reveals a close affinity to Antonio Gualtieri's motet *Beatissimus Marcus* for the same set of performers, published in an authorial print in 1604. In both compositions, the *ostinato* in the highest voice-part is repeated seven times without variations and at equal intervals. Gualtieri's motet is also about a saint with the same name as the composer's patron, Bishop Marco II Cornaro, to whom the collection was dedicated. It seems highly probable that Cocciola consciously modelled his composition on Gualtieri's motet, while applying more sophisticated artistic devices: an *ostinato* performed at three different levels of the scale, an opening in imitative technique, greater variation of rhythm, the absence of repeated material and a more impressive culmination at the end.

Translated by Paweł Gruchala

Słowa kluczowe/keywords: muzyka polska/Polish music, muzyka XVII wieku/seventeenth-century music, Giovanni Battista Cocciola, tabulatura braniewsko-oliwska/Braunsberg/Oliva tablature, Szymon Rudnicki, Antonio Gualtieri, motet ostinatowy/ostinato motet

Prof. dr hab. Marcin Szelest jest wykładowcą w zakresie gry na organach w Akademii Muzycznej w Krakowie. Występuje jako solista, z prowadzonym przez siebie zespołem muzyki dawnej Harmonia Sacra oraz z innymi zespołami historycznych instrumentów (m.in. Concerto Palatino, Wrocławska Orkiestra Barokowa, The Bach Ensemble). Jest organistą kościoła św. Krzyża w Krakowie i dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. Jego praca habilitacyjna uzyskała nagrodę Prezesa Rady Ministrów (2008). Przygotował do druku dzieła zebrane Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego w serii *Monumenta Musicae in Polonia* (2016).
szelest.marcin@gmail.com

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/czasopisma
isnydawnictwo@ispan.pl
