

MARCIN SZELEST

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

NOWO ODKRYTE FRAGMENTY *LAMENTATIONES*  
 WACŁAWA Z SZAMOTUŁ:  
 PRZYCZYNEK DO ODCZYTANIA ŹRÓDŁA

Odnalezienie w Archiwum Archidiecezjalnym w Gnieźnie arkusza zawierającego fragmenty nieznanymi dotychczas dwóch głosów *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* Wacława z Szamotuł<sup>1</sup> jest bez wątpienia wydarzeniem bardzo doniosłym. Mimo iż mamy do czynienia z pojedynczymi kartami głosów altus i bassus, a więc stosunkowo niewielkim wycinkiem obszernego dzieła, znalezisko to pozwala na szereg obserwacji dotyczących zarówno techniki kompozytorskiej Wacława, jak i procesu wydawniczego w krakowskiej oficynie Łazarza Andrysowica. Wnikliwe uwagi na ten temat zawiera opublikowany w *Muzyce* artykuł Ryszarda J. Wieczorka i Michała Wysockiego<sup>2</sup>, a z odnalezionymi kartami pierwodruku można się zapoznać dzięki reprodukcjom zamieszczonym w edycji faksymilowej<sup>3</sup>.

Jak słusznie zauważają autorzy artykułu, wydrukowany arkusz *Lamentationes* został użyty jako materiał introligatorski, ponieważ nie mógł być wykorzystany w żadnym egzemplarzu edycji; na tych samych kartach odbito po jednej stronie fragment głosu bassus, po drugiej zaś – głosu altus. Autorzy przypuszczają, że był to swego rodzaju wydruk próbny, w dodatku zawierający błędy w zapisie nutowym, które następnie mogły być wychwycone w procesie korekty i poprawione, najpewniej przez samego kompozytora, przed wykonaniem właściwych odbitek<sup>4</sup>. Gdyby jednak pominąć kwestię ewentualnych błędów (zdarzają się one przecież i w edycjach, które ewi-

1 *Quatuor parium vocum Lamentationes Hieremiae Prophetiae, Tempore Quadragesimali in Templis cantari solitae, numeris Musicis redditae: A Venceslao Samotulino Polono, Serenis[simi] Regis Poloniae Sigismundi Augusti Musico. Quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum. Tristium. Tomus Primus. Cracoviae Lazarus Andreae excudebat. M. D. LIII., RISM A/I S 7277.*

2 Ryszard J. Wieczorek, Michał Wysocki, „*Lamentationes* Wacława z Szamotuł: fragmenty brakujących głosów odnalezione w Gnieźnie”, *Muzyka* 62 (2017) nr 2, s. 4–20.

3 Jakub Łukaszewski, Wiesław Wydra, *Fragmenty „Kota ze Lwem” Mikołaja Reja i innych druków z XVI w. odnalezione*, Poznań 2016, fot. 19 i 20.

4 R.J. Wieczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 9–13.

dentnie trafiły do sprzedaży), hipoteza ta ma dość kruche podstawy. Nawet w przywoływanym przez autorów przypadku zachowanych w tej samej oprawie dwóch kart dialogu Mikołaja Reja *Kot ze Lwem rozprawia o swobodzie a o niewoli* występujący tam brak jednego słowa, który zaburza ośmiozgłoskową budowę wersów, dokonana piórem poprawka oraz nie najlepsza jakość papieru<sup>5</sup> nie stanowią jednoznacznych dowodów na to, iż mamy do czynienia z próbną odbitką. Skoro odnalezione karty są jedyną pozostałością oryginalnego druku, nie wiemy, jakiego papieru ostatecznie w nim użyto, a błędy zauważone po wydrukowaniu części lub całości nakładu poprawiano piórem jeszcze przed skierowaniem druku do sprzedaży; przynajmniej wśród starych druków muzycznych znanych jest mnóstwo takich przypadków. W przypadku nowo odkrytego arkusza *Lamentationes* wykonanie próbnej odbitki mogłoby być uzasadnione przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, procesem korekty. Należy jednak zauważyć, że niefrasobliwe mieszanie w takim wydruku materiału muzycznego dwóch różnych głosów nie ułatwiałoby pracy edytorskiej, a odbijanie „na próbę” karty tytułowej zawierającej wyłącznie słowo „BASSVS” jawi się w tym kontekście jako czyste marnotrawstwo papieru. Nie można zatem wykluczyć, że arkusz ten jest nie „jakąś próbą składu, ćwiczeniem”<sup>6</sup>, ale częścią egzemplarza zdefektowanego, powstałego właśnie w wyniku omyłkowego przemieszania fragmentów dwóch różnych głosów<sup>7</sup>; analiza reprodukcji we wspomnianej edycji faksymilowej pozwala bowiem stwierdzić, iż w rzeczywistości zapis nutowy jest w nich bezbłędny.

Konstatacja ta wydaje się o tyle ważna w odniesieniu do monumentalnego, a niestety wciąż znanego tylko częściowo dzieła czołowego polskiego kompozytora epoki renesansu, że istotnie, jak stwierdzają autorzy artykułu, ubytki spowodowane zniszczeniem papieru utrudniają korelację fragmentów odnalezionych głosów ze znanymi z kompletnych przekazów głosami cantus i tenor<sup>8</sup>. Chciałbym zatem zaproponować alternatywne względem opublikowanej przez autorów transkrypcji<sup>9</sup> odczytanie niektórych odcinków *Lamentationes* wraz z uzasadnieniem przyjętych rozwiązań. Mam nadzieję, że przyczyni się ono do bardziej wnikliwego spojrzenia na cechy warsztatu

5 J. Łukaszewski, W. Wydra, op. cit., s. 16.

6 Ibid., s. 10; R.J. Wiczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 9.

7 W związku z tą możliwością nasuwają się liczne pytania, na które nie można dziś odpowiedzieć, nie uciekając się do spekulacji. Czy przemieszanie materiału głosów altus i bassus dotyczyło tylko odnalezionego arkusza, czy większej partii druku? Jaką część nakładu wydrukowano z defektem? Czy miało to wpływ na ostateczną wysokość nakładu? Czy defekt ten zdołano poprawić, zanim nakład trafił do sprzedaży? Czy tylko przypadkiem jedyne zachowane dziś w całości księgi głosowe druku *Lamentationes* to cantus i tenor, w których nie pomieszano zawartości? Na marginesie należy zauważyć, że w unikatowym egzemplarzu księgi głosowej tenor (zob. przyp. 10) również nie uniknięto błędów w składzie: k. A<sub>3</sub>, zawierająca początek wiersza autorstwa Wacława, znajduje się w nim przed k. A<sub>2</sub>, na której wydrukowano wiersz Andrzeja Trzecieckiego (współczesna, ołówkowa foliacja obydwu kart to odpowiednio 2 i 3; dokończenie poematu Wacława znajduje się na k. 4 = [A<sub>1</sub>]).

8 R.J. Wiczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 8.

9 Ibid., s. 13–19.

kompozytora i pozwoli na możliwie pełne poznanie dzieła w obecnym stanie jego zachowania<sup>10</sup>.

Szeroko komentowane w artykule miejsce w odnalezionym fragmencie głosu bassus (fragment I, odcinek „Omnes amici eius”, t. 3)<sup>11</sup>, które autorzy uznali za błędne, w istocie błędu nie zawiera. Gdyby w transkrypcji nie pominięto drugiej nuty ligatury *cum opposita proprietate* występującej w źródle na ostatniej sylabie słowa „Omnes” (il. 1), nie byłoby konieczności uzupełniania w edycji pauzy, a korelacja głosu bassus z głosami cantus i tenor nie powodowałaby żadnych trudności (zob. przykł. I, t. 1–2)<sup>12</sup>.



Il.1. Fragment I, bassus, odcinek „Omnes amici eius”, t. 1–14.

<sup>10</sup> Reprodukcyjne głosu cantus nie były mi dostępne (poza facsimile k. 2r w: Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, s. 123), dlatego korzystałem z transkrypcji w: Eugene C. Cramer, „Nowe spojrzenie na styl muzyczny Wacława z Szamotuły”, *Muzyka* 26 (1991) nr 2, s. 3–90, tu s. 25–90. Zachowane fragmenty głosów altus i bassus na podstawie edycji faksymilowej w: J. Łukaszewski, W. Wydra, op. cit., fot. 19 i 20. Głos tenoru według egzemplarza w Bayerische Staatsbibliothek, sygn. 4 Mus. pr. 145, dostępnego w bibliotece cyfrowej (<http://daten.digital-sammlungen.de/-db/0008/bsb00087592/images/?viewmode=1>, dostęp 15 XI 2017). Z tych dwóch źródeł pochodzą również wszystkie ilustracje. W przykładach nutowych, które odwołują się do trzech fragmentów opublikowanych w: R.J. Wiczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 13–19, zachowuję numerację taktów i zasady transkrypcji Cramera przejęte przez Wiczorek i Wysockiego, z wyjątkiem oznaczeń powtórzenia tekstu słownego, które rozwiązuję kursywą dla odróżnienia od fragmentów tekstu słownego nieobecnych w źródłach, które uzupełniam w nawiasach prostokątnych. Nie proponuję również uzupełnień w zakresie akcydencji.

<sup>11</sup> R.J. Wiczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 10–11.

<sup>12</sup> Przetranskrybowana poprawnie, ale nieoznaczona w transkrypcji ligatura łączy również dwie nuty głosu altus we fragmencie 3, odcinek „IOD”, t. 9 (il. 4, górna pięciolinia).

8

C: et facti sunt e - i - i - ni - mi - - - - - ci.

T: e - am, et facti sunt e - i - i - ni - mi - - - - - ci.

B: - - - - - am, et facti sunt e - i - i - ni - mi - - - - - ci.

Przykł. 1. Fragment 1, *Feria Quarta I*, odcinek „Omnes amici eius”, t. 1–14.

Drugi błąd, który zdaniem autorów artykułu występuje w odnalezionych fragmentach starego druku, dotyczy braku w głosie altus (fragment 2, odcinek „Et egressus est”, t. 22) pauzy o wartości brevis (*recte*: semibrevis – w transkrypcji, w której zastosowano redukcję wartości rytmicznych o połowę, odpowiada jej wartość półnuty)<sup>13</sup>. W związku z tym dodali oni w t. 22 ujętą w nawias prostokątny pauzę półnutową. Jednocześnie w miejscu ubytku papieru na końcu trzeciej pięciolinii karty oznaczonej „Fol. 5” (il. 2, górna pięciolinia) autorzy uzupełnili, również w nawiasie, półnutę *b* (t. 24). Uzupełnienie tylko tej jednej nuty budzi jednak wątpliwości. Widniejące w źródle pod pięciolinia oznaczenie powtórzenia tekstu musi się przecież odnosić do słów „et abierunt” (następują one po kropce kończącej w pierwodruku poprzednie zdanie, oddzielone od następnego pauzą o wartości minimy), a nie tylko do słowa „abierunt”. Wynika z tego, iż w miejscu ubytku brakuje dwóch nut. Ponieważ ubytek ten jest niewielki i obejmuje tylko mały fragment pięciolinii, możemy mieć pewność, że chodzi o dwie umieszczone blisko siebie semibreves (kaudy, gdyby występowały, byłyby widoczne) na wysokości *a* i *b* (zob. przykł. 2, t. 24). Zauważmy, że takie uzupełnienie zbliża kształt frazy głosu altus do analogicznej frazy głosu tenor (t. 23–26). Dodana w transkrypcji pauza staje się zbędna, a wejście frazy „et abierunt” przesuwa się do t. 22. Konsekwencją tego przesunięcia jest tryton między głosami cantus i altus na początku t. 23. Nie jest on błędny sam w sobie (identyczne współbrzmienie obserwujemy np. we fragmencie 1, odcinek „Quomodo sedet”, t. 13), ale wymaga podparcia basowym *g* lub *G*, wskutek czego linia basowa, zaproponowana przez autorów jako rekonstrukcja mająca na celu uczynienie sensu struktury kontrapunkcyjnej<sup>14</sup>, staje się niemożliwa. Inne poprowadzenie basu jest w rzeczywistości konieczne już wcześniej, w przedstawionej bowiem przez autorów wersji półnuta *G* na początku t. 20 powoduje, iż kwarta *c'* w głosie cantus staje się nierozwiązanym dysonansem, a dwie półnuty *A A* w t. 21 sprawiają, że *clausula cantizans* w głosie altus w t. 21 nie znajduje dopełnienia formułą kadencyjną żadnego innego głosu.

<sup>13</sup> R.J. Wieczorek, M. Wysocki, op. cit., s. 11–12.

<sup>14</sup> Ibid., s. 13.

Zasugerowana w przykł. 2 inna możliwa wersja basu pozwala również wprowadzić frazę „et abierunt” w znanym z pozostałych głosów kształcie pomiędzy wejściami altu i tenoru, przez co uzyskujemy pożądane *G* na początku t. 21.



Il. 2. Fragment 2, altus, fol. 5, odcinek „Et egressus est”, t. 13–39.

A musical score for a vocal ensemble. The vocal parts are Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The instrumental parts are C (Cello), A (Viola), T (Trumpet), and B (Bass). The lyrics are in Latin. The score is divided into three systems, with measures 17-24, 25-33, and 34-39. The lyrics are: "non in-ve-ni-en-tes pa-scu-a: et a-bi-e-runt", "ab-sq;e for-ti-tu-di-ne an-te fa-ci-em sub-sequen-tis", "ab-sq;e for-ti-tu-di-ne an-te fa-ci-em sub-sequen-tis", "ab-sq;e for-ti-tu-di-ne an-te fa-ci-em sub-sequen-tis".

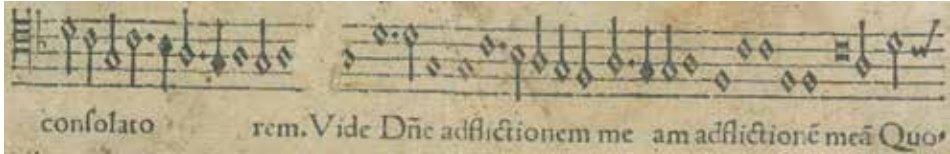
Przykł. 2. Fragment 2, *Feria Quarta II*, odcinek „Et egressus est”, t. 17–39

Na podstawie odnalezionych fragmentów dwóch nieznanych dotąd głosów *Lamentationes* można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że tam, gdzie Wacław stosuje technikę imitacji ścisłej lub swobodnej, przenika ona do wszystkich głosów kompozycji (poza chorałowym tonem recytacji, jeżeli akurat jest cytowany – ale wówczas często imitowane w innych głosach motywy wywodzą się z chorałowych zwrotów). Jest to ważna wskazówka do rekonstrukcji nie tylko linii basowej, ale również braków w tekście nutowym spowodowanych ubytkami papieru. W t. 32–33 fragmentu 2 (odcinek „Et egressus est”) kształt rytmiczny frazy związanej ze słowami „ante faciem” można odtworzyć nie tylko w basie, ale i w alcie (zob. przykł. 2), co jest tym bardziej prawdopodobne, że tuż przed następującą po dużym ubytku semibrevis *a* (półnuta *a* w drugiej połowie t. 34) na reprodukcji wyraźnie widać dwa końce kaud (najprawdopodobniej minim; zob. il. 2, dolna pięciolinia). Wychodzą one ok. 2,5 mm ponad pięciolinię, podobnie jak wszystkie kaudy minim umieszczonych na trzeciej linii (w kluczu tenorowym położenie dźwięku *a*). Zważywszy zaś na to, że w poprzedniej, niemal w całości widocznej frazie (t. 30–31), w której zresztą należy powtórzyć obydwie słowa „absque fortitudine” występujące uprzednio w związku z frazą oddzieloną z dwóch stron pauzami, ewidentnie brakuje tylko jednej nuty, przed wymagającą rekonstrukcji frazą „ante faciem” musi pojawić się przynajmniej jedna pauza, ponieważ w przeciwnym wypadku tekst słowny (wydrukowany pod nutami i dlatego niewymagający ujęcia w nawiasy prostokątne) byłby za bardzo przesunięty na prawo, a pomiędzy nutami widniałaby trudna do wy tłumaczenia luka. Ostatnie słowo omawianego odcinka, „subsequentis”, wiąże się z melizmatem o kierunku wznoszącym. Jest on obecny w trzech górnych głosach (t. 33–35) i z dużym prawdopodobieństwem powinien pojawić się również w basie.

Swobodna imitacja pomiędzy skrajnymi głosami w odcinku „Omnes amici eius” fragmentu 1 (t. 3–4) skłania do zastanowienia, czy w miejscu ubytku w głosie bassus (t. 6–8; zob. il. 1) nie powinniśmy powiązać ze słowem „spreverunt” motywu obecnego w głosie cantus (t. 6), inspirowanego zresztą skokiem tercji w formule recytacyjnej cytowanej w tenorze (zob. przykł. 1). Gwoli ścisłości, główka pierwszej nuty t. 9 w basie jest z powodu ubytku niewidoczna, ale jej położenie na drugim polu (odgadnięte, chociaż nieoznaczone nawiasem prostokątnym w transkrypcji autorów) jest możliwe do wywnioskowania na podstawie umiejscowienia widocznej kaudy względem pięciolinii.

Problem z korelacją głosu altus z innymi głosami w t. 18–21 odcinka „Sordes eius” we Fragmentie 3 można również rozwiązać przy założeniu imitacji motywu związanego w głosie cantus ze słowami „vide Domine” (t. 22–24). Autorzy uzupełnili wprawdzie widoczny w alcie ubytek (zob. il. 3) półnutą *a* w drugiej połowie t. 21, ale zaproponowane umiejscowienie początkowych nut zachowanego fragmentu w połowie t. 18 skutkuje postępowaniem dwóch równoległych sekund pomiędzy dwoma najwyższymi głosami (t. 18), po czym alt wymusza odskok od dysonansu (*c<sup>1</sup>-g*). Dużo lepszy rezultat przynosi wprowadzenie tego materiału w t. 17 (zob. przykł. 3).

Przesuwa to kadencję kończącą w alcie słowo „consolatore” o takt wcześniej, co powoduje konieczność podparcia jej w basie za pomocą *clausula tenorizans*. Ubytek urasta zatem do rozmiaru półtora taktu, ale jednocześnie stwarza możliwość uzupełnienia zarówno pauzy rozdzielającej zdania, jak i, co istotniejsze, całej nuty *c'* rozpoczynającej wspomniany motyw „vide Domine”, która zapewnia ściśłą imitację pomiędzy górnymi głosami. Analogicznie, motyw ten można również zastosować w basie.



Il. 3. Fragment 3, altus, odcinek „Sordes eius”, t. 17–31.

Przykł. 3. Fragment 3, *Feria Quarta III*, odcinek „Sordes eius”, t. 16–24.

Z tych samych powodów rekonstrukcja głosu bassus w t. 27–31 odcinka „Et egressus est” we fragmencie 2 powinna prawdopodobnie uwzględnić imitację którejś formy motywu powiązanej ze słowami „absque fortitudine” w głosach wyższych. Możliwe są tu różne rozwiązania (zob. przykł. 2; można sobie również wyobrazić wejście w t. 27 o tercję wyżej), natomiast w zawierającej wyłącznie swobodny materiał wersji zamieszczonej przez autorów bas kroczy równoległymi kwintami czystymi z tenorem na przełomie t. 28 i 29.

Uzupełnienia, chociaż tym razem bez związku z techniką imitacyjną, wymaga też ostatnia, niewidoczna z powodu ubytku papieru, nuta głosu altus na stronie pierwodruku (il. 4, dolna pięciolinia) przetranskrybowanej we fragmencie 3 (odcinek „Manum suum misit hostes”, t. 19). O jej pierwotnym istnieniu w tym miejscu świadczy część ostatniego słowa tekstu, „īgres-”, dla którego drugiej sylaby brakuje nuty. Ponieważ ubytek jest bardzo niewielki i obejmuje tylko fragment pięciolinii, w grę może wchodzić semibrevis *a* albo semibrevis lub brevis *g*. Pierwsza z tych możliwości zdecydowanie lepiej pasuje do głosów cantus i tenor oraz do rysunku linii basowej, który można sobie wyobrazić w poprzednim takcie (*A* jest najbardziej prawdopodobną nutą na początku t. 19). Znamy również dzięki kustoszowi na końcu pięciolinii wysokość kolejnej nuty altu (również *a*).



Il. 4. Fragment 3, altus, odcinek „IOD”, t. 4–10; odcinek „Manum suum misit hostes”, t. 1–19.

Na zakończenie powróćmy do problematyki korelacji tekstu słownego z muzyką w druku Łazarza Andrysowica. Spostrzeżenia Eugene’a C. Cramera i Piotra Poźniaka<sup>15</sup> pozwalają odnieść wrażenie, że troska o precyzyjne podłożenie tekstu sąsiaduje w krakowskiej edycji z licznymi niedociągnięciami, szczególnie w zakresie oznaczania repetycji słów. Cramer opisuje nawet przypadek umieszczenia pod nutami błędnego fragmentu tekstu. Obydwaj badacze zwracają uwagę na troskliwe oznaczanie melizmatów przez rozdzielenie sylab odpowiednich słów, co jednak nie przeszkadza Cramerowi we wprowadzaniu melizmatów do transkrypcji również tam, gdzie pierwodruk nie wskazuje na ich występowanie. Podobnie postępują autorzy transkrypcji odnalezionych fragmentów, przejmując rozwiązania Cramera i wprowadzając szereg własnych melizmatów w głosach altus i bassus.

Przeanalizowanie całego dostępnego materiału *Lamentationes* pod tym kątem przerastałoby ramy tego komunikatu, ale na podstawie fragmentów, które są przedmiotem moich rozważań, daje się zauważyć, iż sposób korelacji tekstu z muzyką w druku Łazarzowym podlegał regułom, które z jednej strony pozwalały na dość precyzyjne powiązanie poszczególnych sylab z konkretnymi nutami, a z drugiej – realizowane były na tyle, na ile pozwalały możliwości techniczne w krakowskiej oficynie.

Wątpliwości budzi już podłożenie pierwszych dwóch słów w odnalezionym fragmencie głosu bassus (fragment 1, odcinek „Quomodo sedet”, t. 14–16). W opublikowanej transkrypcji autorzy przyjmują, zgodnie z umiejscowieniem sylab w pierwodruku (il. 5), że środkowa sylaba słowa „vidua” przypada na początek t. 15. W druku jednak następane słowo, „domina”, skrócone zresztą przez kontrakcję do „dña”, przypada na ostatnią, nie przedostatnią nutę t. 15. Wydaje się, że to właśnie precyzyjne umiejscowienie początku tego słowa było priorytetem drukarza (motyw *c-A-A* związany ze słowem „domina” wywodzi się zresztą z formuły chorałowej i pojawia się zaraz potem, w t. 16–17, o oktawę wyżej w tenorze), a konieczność wyraźnego oddzielenia poszczególnych słów od siebie spowodowała zarówno zastosowanie abrewiatury (bez niej kolejne słowo,

<sup>15</sup> E.C. Cramer, op. cit., s. 19–21; P. Poźniak, op. cit., s. 123.



„gentium”, nie miałyby szansy rozpocząć się pod trzecią nutą t. 16), jak i przesunięcie w lewo końcowych sylab słowa „vidua”, które mimo to muszą w rzeczywistości przypadać na drugą i trzecią nutę t. 15, uzyskując w ten sposób prawidłową akcentuację dzięki wykorzystaniu przez Wacława rytmu punktowanego.



Il. 5. Fragment 1, bassus, odcinek „Quomodo sedet”, t. 14–18.

W tym samym fragmencie 1 sylabiczne umuzycznienie końcowego fragmentu tekstu odcinka „Omnes amici eius” spowodowało, że w głosach tenor i bassus tekst wydrukowany pod nutami ulega stopniowemu przesunięciu w prawo względem nut odpowiadających kolejnym sylabom (il. 1 i 6). Eugene C. Cramer, nie znając sytuacji w głosie bassus, wprowadził w tenorze dodatkowy melizmat na pierwszej sylabie słowa „facti”<sup>16</sup>, który przejęli autorzy transkrypcji (t. 9), mimo że prawidłowo odczytując rozdzielenie słowa „inimi ci” w basie jako jedyny sygnał melizmatu, potraktowali słowa „et facti sunt ei” sylabicznie. W rezultacie identyczny materiał muzyczny otrzymuje w transkrypcji różne podłożenie tekstu, chociaż w obydwu głosach sytuacja wygląda tak samo, a rozwiązanie przyjęte dla basu powinno znaleźć się również w tenorze (zob. przykł. 1).



Il. 6. Fragment 1, tenor, fol. 2, odcinek „Omnes amici eius”, t. 1–14.

Jeżeli tę samą prawidłowość zastosujemy do partii altu we fragmencie 2 (odcinek „Et egressus est”), fraza związana z tekstem „Facti sunt principes eius” (t. 10–13; il. 7, ciąg dalszy na il. 2) zostanie potraktowana sylabicznie aż do pierwszej sylaby słowa „eius”, która w pierwodruku przypada dokładnie pod trzecią nutą t. 12 (czyli o jedną nutę za późno, ponieważ inaczej tekst nie zmieściłby się pod nutami, a nie – jak sugerują autorzy transkrypcji – o jedną nutę za wcześniej; rozstrzelenie słów w druku nie stanowiło problemu technicznego).

16 E.C. Cramer, op. cit., s. 31.



Il. 7. Fragment 2, altus, fol. 5, odcinek „Et egressus est”, t. 2–13.

W zakończeniu tego samego odcinka problematyczne jest potraktowanie trzech ostatnich sylab słowa „subsequentis” (pierwsza, jak pamiętamy, wiąże się z melizmatem) i umiejscowienie oznaczenia powtórzenia słowa. W głosie altus drukarz nie mógł zapewnić jakiegokolwiek precyzji, ponieważ musiał przede wszystkim postarać się o zmieszczenie wszystkich nut kończącego się odcinka na ostatniej pięciolinii tej strony (il. 2). W rezultacie, mimo abrewiatury („-sequētis”), sylaby następujące po melizmacie zabierają zbyt dużo miejsca i oznaczenie powtórzenia tekstu uległo przesunięciu o jedną nutę w prawo, co dla śpiewaka jest oczywiste, skoro musi zmieścić czterosylabowe słowo przed końcem odcinka. Czy jednak umiejscowienie sylaby „-se-” pod ostatnią nutą t. 35, jak zgodnie z pierwodrukiem proponują autorzy, jest prawidłowe? W głosie tenor na pozór sytuacja jest podobna, ale tu odstęp wprowadzony pomiędzy trzecią a czwartą nutą t. 35 pozwolił drukarzowi na umiejscowienie oznaczenia powtórzenia tekstu pod pierwszą nutą t. 36, a i sylaba „-tis” wydrukowana jest niemal idealnie pod nutą poprzednią (il. 8). Znowu zatem mamy do czynienia z priorytetowym potraktowaniem początku słowa (w tym wypadku oznaczenia jego powtórzenia), koniecznym ze względu na zastosowany w jego umuzyczeniu melizmat, i pozostawieniem zakończenia poprzedniego słowa w takiej pozycji, na jaką pozwalała technika drukarska. Ponieważ jednak rozdzielenie sylab w druku („subsequentis”) sugeruje, iż jedyny melizmat związany jest z pierwszą sylabą, kolejne powinny przypadać na drugą, trzecią i czwartą nutę t. 35. Takie odczytanie zakresu melizmatu, w którym do tej samej sylaby przynależy również następująca po semiminimach dłuższa wartość, potwierdza głos cantus, w którym bardziej rozbudowane melizmaty pozwoliły na precyzyjne umiejscowienie poszczególnych sylab. Rozwiązując zatem niejasną sytuację w alcie, powinniśmy niejako postępować od strony prawej do lewej: najpierw odliczyć cztery nuty od końca odcinka na powtórzenie słowa „subsequentis”, następnie trzy kolejne na sylaby „-sequentis”, a długość melizmatu okaże się identyczna z rozpoznaną w tenorze (zob. przykł. 2).



Il. 8. Fragment 2, tenor, fol. 4v, odcinek „Et egressus est”, t. 33–39.

Rozmieszczenie słów pod nutami pomaga też zidentyfikować melizmaty w głosie altus fragmentu 3. W odcinku „Sordes eius” autorzy transkrypcji proponują podpisanie pierwszej sylaby słowa „adfflictionem” pod dwie nuty t. 27. Na karcie pierwodruku widać jednak, że sylabicznie potraktowany dalszy tekst mimo abrewiatur z trudem mieści się pod nutami do końca tej pięciolinii, natomiast rozdzielenie sylab słowa „me am” (t. 26) jest jedyną sugestią melizmatu (il. 3). Ponieważ alt ma tu formułę kadencyjną, której *ultima* przypada na *a* na początku t. 27, logiczniejsze wydaje się podpisanie sylaby „-am” w tym właśnie miejscu, co powoduje, że następne słowa melizmatów już nie wymagają. Podobna sytuacja występuje w pierwszych taktach odcinka „Manum suam misit hostes” w tym samym fragmencie 3. W pierwodruku, mimo umiejscowienia początku tekstu już pod pauzami rozpoczynającymi partię altu, pierwsza sylaba słowa „hostis”, na której przewidziany jest dłuższy melizmat, nie mogła się zmieścić pod ostatnią nutą t. 4, gdzie wypadalaby z uwagi na sylabiczne potraktowanie pierwszych trzech słów (il. 4, górna pięciolinia).

Z przytoczonych przykładów wynika, że melizmaty występujące wewnątrz słów w *Lamentationes* oznaczane były zawsze przez graficzne rozdzielenie sylab, natomiast dokładne umiejscowienie sylaby bądź sylab czasami było technicznie możliwe lub/i konieczne ze względu na kontekst muzyczny, a czasami nie. Jeżeli było to wykonalne lub pożądane, precyzyjnie podpisywano początek kolejnego słowa (a niekoniecznie zakończenie melizmatu), natomiast dokładny zakres melizmatu podlegał prawdopodobnie domyślnym, chociaż niepisanym regułom „śpiewaj każdą nutę z osobną sylabą, aż napotkasz przerwę w słowie” i „zakończ melizmat tak, żeby dalej śpiewać każdą nutę z osobną sylabą do pauzy, końca linijki lub następnej przerwy w słowie”<sup>17</sup>. Jeżeli spostrzeżenia te potwierdziłyby się jako zasada w odniesieniu do

17 Żaden szesnastowieczny tekst teoretyczny rozpatrujący zagadnienia korelacji tekstu słownego z muzyką nie omawia bezpośrednio kwestii praktycznego wykorzystania środków typograficznych stosowanych w drukarstwie muzycznym w kontekście zakresu informacji możliwych do przekazania wykonawcy. Zapropozowane tu zasady odnoszące się do tej kwestii są jednak implikowane przez ówczesnych teoretyków. Z jednej strony, szereg reguł adresowanych do kompozytorów miał zapewnić prawidłowe wykorzystanie tekstu, przy czym kładziono nacisk na konieczność precyzyjnego podpisywania sylab pod odpowiednimi nutami. Już anonimowy autor (Antonius de Leno?) rękopiśmiennego fragmentu z ok. 1480 r., dotyczącego tej problematyki (Wenecja, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. 336 [coll. 1581]), uważa, że „nie ma innej logiki w dopasowywaniu słów do melodii niż intelekt tego, kto ją notuje” („non è reson nessuna in dever assetar le parole a nullo canto altro che l’intellecto de coluy che l’ha a notare”), a śpiewaków zapewnia, że należy wypowiadać sylaby pod tymi nutami, pod którymi są zapisane („Dey sapere che sempre conven proferir la sillaba sotto quella nota che y è per mezo”). Joachim Burmeister w traktacie *Musica poetica* (Rostock 1606, s. 55) postuluje, aby dana sylaba była zawsze przyporządkowana graficznie do odpowiedniej nuty („[...] ut Syllaba directè sit Notae subposita, cui propriè competit”), a nuty zapisywane z takimi odstępami, które umożliwiłyby precyzyjne podpisanie sylab („[...] in Notarum conspicuâ distantiâ, ut syllaba textus cuique illarum commodè attribui possit”). Wydaje się zatem zasadne założenie, iż w procesie składu druków muzycznych starano się stosować zasady, które umożliwiłyby odczytanie intencji kompozytora w tym zakresie (dotyczy to oczywiście przede wszystkim utworów wykorzystujących dłuższe, przeważnie sylabicznie traktowane teksty i prezentowanych w drukach, w których widoczna jest dbałość o korelację tekstu z muzyką). Z drugiej strony, ograniczenia

całego materiału w księgach cantus i tenor (w analizowanych fragmentach nie napotkałem żadnego wyjątku), można byłoby we współczesnych transkrypcjach i edycjach odejść od arbitralnego wprowadzania melizmatów<sup>18</sup> i przyjąć taką metodologię korelacji tekstu z muzyką, która byłaby ugruntowana w rozpoznanych zwyczajach krakowskiego drukarza.

NEWLY DISCOVERED FRAGMENTS OF WAĆLAW OF SZAMOTUŁY'S *LAMENTATIONES*:  
A CONTRIBUTION TO INTERPRETING THE SOURCE

This research report concerns newly discovered fragments of the original print of the previously unknown Altus and Bassus partbooks of Waćław of Szamotuły's *Lamentationes Hieremiae Prophetiae*, presented in an article by Ryszard J. Wiczorek and Michał Wysocki (*Muzyka* 62/2 (2007), pp. 4–20) and available in the form of a facsimile edition prepared by Jakub Łukaszewski and Wiesław Wydra (Poznań 2016, photos 19 and 20). The author argues the possibility that the discovered sheet is not a trial print, but part of a defective copy and that – contrary to the claims made by Wiczorek and Wysocki – the musical material preserved in the discovered folios does not contain mistakes. The author presents and justifies examples of alternative interpretations of some passages in *Lamentationes*, particularly in cases where notes illegible due to paper loss had to be supplemented and where the bass part had to be reconstructed; the author assumes that imitation technique was employed by Waćław of Szamotuły consistently in all parts of the composition, except for quotations

---

techniki drukarskiej były zapewne jednym z powodów, dla których formułowano również reguły dla śpiewaków. W kontekście postulowanego tu w odniesieniu do *Lamentationes* Waćława z Szamotuł zasadniczo sylabicznego traktowania tekstu istotny wydaje się prezentowany przez wielu teoretyków pogląd, iż wszystkie nuty dłuższe od semiminimy, z wyjątkiem ligatur, powinny otrzymywać osobne sylaby. Giovanni Maria Lanfranco (*Scintille di musica*, Brescia 1533, s. 68) pisze, iż „w muzyce menzuralnej każda pojedyncza nuta (z wyjątkiem, niemal zawsze, semiminim) ma przypisaną własną sylabę, jak to ma miejsce w chorale” („Nel canto Misurato adunque ogni nota distinta (eccettuando quasi sempre la Semiminima) porta la sua sillaba, come fa quella del Fermo”). Zasadę tę powtarza m.in. Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, Wenecja 1558, cz. IV, s. 341). Kiedy natomiast liczba nut w ramach frazy przekracza liczbę sylab, melizmat powinien pojawić się na przedostatniej sylabie, na którą przypadają wszystkie „niewykorzystane” nuty z wyjątkiem ostatniej (G.M. Lanfranco, op. cit., s. 69; G. Zarlino, op. cit., s. 341; Gaspar Stoquerus, *De musica verballi libri duo*, rękopis, Madryt, Biblioteca Nacional de España 6486, f. 30v–31r). Tak najczęściej postępuje Waćław, chociaż nie stroni również od melizmatów na ostatnich sylabach, co odnotowali E.C. Cramer (op. cit., s. 19) i P. Poźniak (op. cit., s. 122–123). Wszystkie odniesienia do źródeł i cytaty w tym przypisie za: Don Harrán, *Word-tone relations in musical thought: from antiquity to the seventeenth century*, Neuhausen–Stuttgart 1986 (= Musicological Studies & Documents 40), Appendix, s. 360–460.

18 Ponieważ w efekcie większe, niż dotychczas sądzono, partie tekstu byłyby traktowane sylabicznie, praktyka ta musiałaby również znaleźć odzwierciedlenie w sposobie rekonstrukcji brakujących głosów lub ich fragmentów.

from the reciting tone. Also, the author analyses the way in which the text is correlated with the music in the discussed fragments of the original print, shaped by conflicting influences: on the one hand, the care shown by the Cracow printer Łazarz Andryśowicz in marking melismas by graphically separating syllables in the text; on the other, the technical restrictions caused by the need to match syllables and notes correctly. If the observed principles were confirmed in relation to the entire available material of *Lamentationes*, the author would propose abandoning the practice of the arbitrary placement of melismas in transcriptions and editions, and adopting instead a methodology for the correlation of text and music based on the identified practices of a given printer.

*Translated by Paweł Gruchala*

**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 też organistą kościoła św. Krzyża w Krakowie i dyrektorem artystycznym Starosądeckiego Festiwalu Muzyki Dawnej. Jego praca habilitacyjna *Przemiany stylistyczne we włoskiej muzyce organowej przełomu XVI i XVII stulecia* uzyskała nagrodę Prezesa Rady Ministrów (2008). Przygotował do wydania tom *Stanisław Sylwester Szarzyński. Opera omnia* w serii *Monumenta Musicae in Polonia* (2016).  
szelest.marcin@gmail.com

---

***Nowa seria wydawnicza Instytutu Sztuki PAN  
„Muzyka polska za granicą”***

***Tom 1: Twórcy – źródła – archiwa***  
*red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak*

*iswydawnictwo@ispan.pl*

---