

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

*Ave florum flos Hyacinthe Marcina Mielczewskiego.
Problemy z rekonstrukcją oryginalnego kształtu kompozycji
zachowanej z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury*

Marcin Mielczewski's *Ave florum flos Hyacinthe*. Problems with
Reconstruction of the Original Form of the Composition Preserved with
the Text of Contrafacture in German

We wrześniu 2001 r. minęło 350 lat od śmierci Marcina Mielczewskiego, muzyka na dworze Władysława IV Wazy (być może już wcześniej w kapeli Zygmunta III), kapelmistrza w zespole biskupa płockiego i wrocławskiego Karola Ferdynanda Wazy, najszerzej znanego w siedemnastowiecznej Europie polskiego kompozytora.¹

Zgodnie z pozostawionym testamentem, sporządzonym 8 września 1651, a otwartym — po śmierci muzyka — 30 września tegoż roku, znajdującym się do II wojny światowej w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, a dziś znanym dzięki pracy Hieronima Feichta², życzeniem Marcina Mielczewskiego było, aby został pochowany w kościele oo. Dominikanów w Warszawie. Zapewne ostatnią wolę muzyka spełniono, choć — jak dotąd — nie udało się odnaleźć żadnych dokumentów potwierdzających ten

¹ Obecny stan badań nad biografią muzyka w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski — życie i dorobek*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 7–26.

² H. Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928, I, nr 1; 1929, II, nr 2; przedruk w: H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 280–282.

fakt.³ Na pewno można jedynie stwierdzić, że obecnie w podziemiach kościoła św. Jacka na warszawskim Nowym Mieście nie ma trumny ze zwłokami muzyka Wazów, a na ścianach i podłodze świątyni nie znajdziemy epitafium z jego nazwiskiem. Wypadki dziejowe mocno dotknęły klasztor i kościół dominikański. Niszczony i grabiony były one już w kilka lat po śmierci Mielczewskiego — podczas „potopu” szwedzkiego. Znaczna część archiwaliów i wyposażenia kościoła przepadła po przeprowadzonej przez władze carskie w ramach represji po powstaniu styczniowym kasacie zakonu. To co ocalało, zostało zebrane lub odtworzone po odzyskaniu niepodległości, zbombardowali podczas powstania warszawskiego hitlerowcy, w wyniku czego w kościele zawaliły się sklepienia i znaczna część murów, a pożar strawił doszczętnie wnętrze świątyni.⁴

Odbudowany z pietyzmem po wojnie kościół św. Jacka, w którym starano się zachować możliwie jak najwięcej z nielicznie ocalałych pamiątek przeszłości, pozostaje jednak symbolicznym miejscem spoczynku Marcina Mielczewskiego, miejscem, które inspiruje do badań nad życiem i twórczością tego świetnego kompozytora. W szczególności skłania do szukania śladów związków muzyka z warszawskim klaszturem kaznodziejskiego zakonu św. Dominika.

Poznane dotąd źródła historyczne pozwalają przypuszczać, że jednym z powodów specjalnego sentymentu Mielczewskiego dla kościoła św. Jacka był jego osobisty udział w odprawianych tam mszach i nabożeństwach. W ostatnich latach życia ułatwiała mu to bliskość zamieszkania, bowiem, gdy nie przebywał wraz z biskupem Karolem Ferdynandem w jego pozawarszawskich rezydencjach (w biskupstwie płockim — w Wyszku i Broku, zaś w biskupstwie wrocławskim — w Nysie i Opolu) i nie podróżował po innych rejonach kraju, mieszkał najpewniej we wniesionej mu w posagu przez drugą żonę, poślubioną nie później niż w 1649 r. Jadwigę Kołaczkową, kamienicy przy ul. Mostowej, sąsiadującej ze wznoszonymi wówczas murami klasztoru oo. Dominikanów. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że kompozytor, choć na niewielką skalę, wspierał finansowo budowany niejako na jego oczach ko-

³ Jeżeli w XIX wieku, jeszcze przed kasatą zakonu, były jakieś świadectwa pochówku Mielczewskiego w tym kościele, zostały zapewne pominięte przez badaczy, którym to nazwisko musiało być obce. W każdym razie tak można ewentualnie interpretować fakt, że żadnych wzmianek na temat muzyka nie znajdujemy w opisie kościoła św. Jacka zamieszczonym w: J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym przez Juliana Bartoszewicza. Wizerunki kościołów i cenniejsze w nich nagrobki rytował na drzewie Michał Starkman*, Warszawa 1855, s. 170–201.

⁴ Na temat dziejów klasztoru i kościoła św. Jacka w Warszawie zob. M. W. Urbanowski, *Architektura kościoła św. Jacka w Warszawie*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222–1972*, t. II, red. J. Kłoczowski, Warszawa 1975, s. 197–271.

ściół⁵ (mury ukończono w 1639 r., a konsekracja musiała odbyć się w latach 40. — w literaturze podawany jest bez udokumentowania rok 1646 — powtórzona zaś została w związku ze zbezczeszczeniem i zniszczeniem świątyni przez Szwedów w roku 1661⁶) oraz klasztor (ukończony w 1651 r.⁷).

Okazały architektonicznie budynek kościoła wzbudzał zainteresowanie i dumę ówczesnych mieszkańców Warszawy. Adam Jarzębski, „kolega” Marcina Mielczewskiego z kapeli Władysława IV Wazy i słynny twórca *Canzoni e concerti*, w swoim dziełku literackim *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy* (Warszawa 1643) w taki oto sposób przedstawił nowo zbudowaną świątynię oo. Dominikanów:

Tu swój kościół postawili,
Memoryją zostawili,
Wielki, zacny w szerokości,
Wesoły, Pański w jasności.
Jest wzdłuż coś na dwieście kroków,
Zmieści się w nim dość otroków.
W tym jest bractwo, dwie kaplice,
Naświętszej Panny tablice.
Ołtarz wielki, niepodobna
Wypisać, jak rzecz ozdobna.
[...]
Gdzie jest ganek, tam przejrzysto,
Dla muzyków otworzysto.
Z drugą stronę drugi taki,
Przez frambuży, jak jednaki.⁸

Wspomniane w opisie „ganki” były z pewnością wykorzystywane zgodnie z podanym przez Jarzębskiego przeznaczeniem. Kościół św. Jacka rozbrzmiewał bowiem muzyką i to nie tylko śpiewami chorałowymi zakonników. Chociaż władze zgromadzenia zakazywały dominikanom uprawiania muzyki figuralnej, skłaniając do pielęgnowania tradycji gregoriańskiej, kapituła prowincji polskiej z 1603 r. uczyniła wyjątek dla klasztorów mieszczących się w głównych ośrodkach Rzeczypospolitej, ograniczając co prawda z czasem możliwość wykonywania muzyki wielogłosowej do głównych świąt w roku

⁵ Jednak w zachowanym, pochodzącym z XVIII wieku, odpisie „Annales Conventus Varsaviensis Ordinis Praedicatorum” za lata 1603–1701 (rkps w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. 1165; dalej: BN, W-wa), gdzie zanotowano nazwiska wielu dobrodziejów klasztoru, na temat Marcina Mielczewskiego nie ma żadnej wzmianki. Muzyk nie występuje też wśród donatorów kościoła wymienionych w: J. Bartoszewicz, *op. cit.*, s. 171–181.

⁶ M. W. Urbanowski, *op. cit.*, s. 203–204.

⁷ *Ibid.*, s. 205.

⁸ A. Jarzębski, *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, wyd. nowe W. Tomkiewicz, Warszawa 1974, s. 181.

liturgicznym oraz uroczystości patronów zakonu.⁹ Wymienione w *Gościńcu* bractwo to bez wątpienia arcykonfraternia różańcowa, do której należał także Mielczewski.¹⁰ Podczas uroczystych świąt w kościołach dominikańskich występowały wynajmowane kapele wokalnie-instrumentalne, a z czasem — w ciągu XVII i XVIII wieku — przy szeregu klasztorów powstały własne zespoły muzyczne.

Za życia Mielczewskiego w kościele św. Jacka nie było ani kapeli, ani dużych organów. Był natomiast, co najmniej od 1612 r., pozytyw¹¹ i z wszelką pewnością istniały warunki do wykonywania muzyki wokalnie-instrumentalnej z basso continuo. Zazwyczaj zakonnicy wynajmowali potrzebnych muzyków. Zdarzało się też, że w uroczystych mszach w świątyni oo. Dominikanów brał udział król, a grała i śpiewała jego słynna kapela. Jest bardzo prawdopodobne, że jako kapelista Władysława IV Marcin Mielczewski występował w kościele dominikańskim na przykład w sierpniu 1641 r. podczas uroczystości ku czci św. Jacka. W rękopiśmiennych *avvisi*, przechowywanym w Biblioteca Apostolica Vaticana źródle mającym charakter siedemnastowiecznej gazety, przygotowywanej w kancelarii nuncjusów i wysyłanej na ogół co kilka dni z Polski do Rzymu, znajdujemy wiadomość datowaną w Warszawie 24 sierpnia 1641 r.:

„[La domenica] fu capella regia in S. Domenico per la festa di S. Hiacinto nella qual' intervennero tutti dalla M[aest]à del Re”.¹²

Niestety repertuaru wykonywanego podczas tych uroczystości nie znamy, ale nie można wykluczyć, że należały do niego m.in. utwory szczególnie cenionego na dworze królewskim za działalność kompozytorską Marcina Mielczewskiego.

Jedyną znaną — jak dotąd — kompozycją tego twórcy (w istocie mu przypisywaną, bowiem w źródle oznaczoną monogramem „M.M.”), wykazującą ewidentne związki z dominikańską liturgią, i to z liturgią lokalną prowincji polskiej, jest zachowany w tzw. kolekcji Emila Bohna, należącej

⁹ R. Świętochowski, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, „Muzyka” 1963, VIII, nr 4, s. 10–11.

¹⁰ Zob. „Catalogus fratrum et sororum Archiconfraternitatis Sacratissimi Rosarii Dulcissimi Nominis Iesu” (rkps w Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie, sygn. Wa 10), s. 22.

¹¹ BN, W-wa, „Annales Conventus Varsaviensis Ordinis Praedicatorum”, sygn. 1165, s. 7.

¹² W niedzielę kapela królewska była u św. Dominika [!] z okazji święta św. Jacka, w którym uczestniczyli wszyscy, począwszy od Jego Królewskiej Mości (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 6598, k. 216). Sformułowanie „da S. Domenico” może oznaczać, że piszący *avvisi* włoski sekretarz nie znał wezwania kościoła oo. Dominikanów w Warszawie lub też, iż chciał jednoznacznie wskazać rodzaj zgromadzenia.

do II wojny światowej do Stadtbibliothek we Wrocławiu, a obecnie znajdującej się w Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz w Berlinie¹³, utwór zanotowany w manuskrypcie o sygnaturze Bohn Mus. ms. 170, 15.

Sporządzony w formie głosów rękopis zawiera następującą inskrypcję tytułową:

Ave Florum Flos Hyacinthe a 18/
 Cum Instrumentis/
 M. M./
 Halleluja./
 Nun freudt euch Gottes Kinder all,
 der Herr fehrt auff mit grossem Schall./
 Tempore/
 Ascensionis Christi./
 No. 222.

Zanotowano w nim głosy czterech chórów (instrumentalnego, dwóch wokalnych i wokально-instrumentalnego), a mianowicie: Chorus I: Violino I, Violino II, Violino III, Violino IV (w kluczach odpowiednio: g^2 g^2 c^1 c^1); Chorus II i Chorus III o składach: Cantus, Altus, Tenor, Bassus (w kluczach: c^1 c^3 c^4 f^3); Chorus IV: Cantus¹⁴, Altus Trombone, Tenor I Trombone, Tenor II Trombone, Bassus Trombone (w kluczach: c^3 c^3 c^4 f^3 f^4) oraz Bassus pro Violono (f^4) i [Bassus pro Organo] (f^4).

Biorąc pod uwagę wielkość obsady tej, należącej do gatunku wokально-instrumentalnego polichóralnego koncertu kościelnego, kompozycji, można mieć pewność, że powstała ona z okazji jakiejś szczególnie ważnej uroczystości. W klasyfikacji utworów polichóralnych Marcina Mielczewskiego, stworzonej — już przy uwzględnieniu kompozycji pochodzących z kolekcji Bohna — przez Zygmunta M. Szweykowskiego¹⁵, należałoby ją umieścić wraz z *Virgo prudentissima* wśród utworów na cztery chóry, częściowo jednorodne, a częściowo mieszane (czwarty chór występuje zarówno w obsadzie czysto instru-

¹³ Szerzej na temat tej kolekcji w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Nieznaný zbiór religijnych utworów wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa 1998, s. 193–214; R. Charteris, *Newly Discovered Music Manuscripts from the Private Collection of Emil Bohn*, [w:] „Musical Studies and Documents” 1999.

¹⁴ Głos, omyłkowo potraktowany jako ripieno w: B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski — katalog tematyczny utworów*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 32, nr 8, zanotowany w kluczu c^3 i wykorzystujący dźwięki od c^1 do b^1 , jakkolwiek określony w źródle jako Cantus, był zapewne wykonywany przez alt, i to — jeżeli respektowano wskazówkę w rękopisie — *voce bone*.

¹⁵ Z. M. Szweykowski, *Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 125–137.

mentalnej — czterech instrumentów dętych, jak i w obsadzie wokально-instrumentalnej, gdy zespół ten zwiększany jest do pięciu głosów poprzez dodanie partii wokálnego Cantus). Kompozycja obejmuje 203 takty, na które składają się:

1. *Sinfonia* — Chorus I, Chorus IV (bez Cantus), Violone, Organo (tt. 1–22).
2. *Halleluja* — Cantus Chori II, Cantus Chori III, Violone, Organo (tt. 23–36).
3. *Ritornel* — Chorus I, Chorus IV (bez Cantus), Violone, Organo (tt. 37–45).
4. *Nun freudt euch Gottes Kinder all* — Tenor Chori III, Violone, Organo (tt. 46–59).
5. *Der Herr hat uns die Stedt bereit* — tutti (tt. 60–145).
6. *Halleluja II* — tutti (tt. 146–203).

Wszystkie wymienione ustępy stanowią wyraźnie wydzielone, zamknięte kadencjami, całości. W ramach ustępów 5 i 6, realizowanych przez tutti, można wyodrębnić odcinki wykonywane przez mniejsze zespoły, w tym przez głosy wokalne solo z towarzyszeniem instrumentów (np. Tenor Chori II, instrumentalny Chorus I, Violone i Organo — tt. 100–107, czy Chorus IV — Cantus i instrumenty — Violone i Organo — tt. 107–115, 119–127).

Co do ustępów czysto instrumentalnych, ich obsada odpowiada niemal dokładnie tej, jaką znajdujemy w innym polichóralnym utworze Mielczewskiego (notabene zachowanym w rękopisie Archiwum Zamkowego w Kromierzu również wyłącznie z monogramem „M.M.”) *Triumphalis dies*.¹⁶ W obu przypadkach zespół składa się z czworga skrzypiec, puzonu altowego i dwóch tenorowych, a jedynie dęty instrument basowy jest wskazany inny — tu puzon basowy, w *Triumphalis dies* — fagot (na podstawie analizy źródeł twórczości Mielczewskiego można jednak stwierdzić, że w kompozycjach wielkoobsadowych fagot i puzon basowy były używane wymiennie). Dokładnie zgodne są użyte w przekazach obu kompozycji chiavetty ($g^2 g^2 c^1 c^1 c^3 c^4 f^3 f^4$), bardzo podobna jest zastosowana technika kompozytorska, a nawet motywika.

W partiach wokально-instrumentalnych kompozytor wykorzystał różne środki *stile concertato* dostępne na gruncie polichóralności. Szczególną uwagę zwracają ustępy 2 i 4, w których tekst literacki realizowany jest w całości przez duet wokalny (ustęp 2) lub głos solo (ustęp 4) z towarzyszeniem instrumentalnej podstawy basowej. Wprowadzanie ustępów monodycznych

¹⁶ M. Mielczewski, *Opera omnia II: Koncerty wokально-instrumentalne*, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, wyd. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1976.

w kompozycjach polichóralnych nie było w Rzeczypospolitej czasów Mielczewskiego zjawiskiem nowym. Takie rozwiązania znajdujemy na przykład w najpewniej powstałych podczas pobytu na dworze Zygmunta III Wazy utworach Giovanniego Francesca Aneria, znanych obecnie z XIX-wiecznych odpisów Karla Proske.¹⁷ Spotykamy je także w innych kompozycjach samego Mielczewskiego, żeby wymienić — być może powstałe pod wpływem Aneria — opracowanie prozy *Victimae paschali laudes*.¹⁸ W pozostałych ustępach wokально-instrumentalnych (5 i 6) wykorzystane zostały zarówno środki techniki polichóralnej znane już od XVI wieku (traktowanie chórów jako całości — kolejne ich prezentowanie, przeciwstawianie, łączenie), jak i bardziej typowe dla rozwiniętego koncertu kościelnego XVII stulecia (wyłanianie z chórów głosów solowych czy duetów, zestawianie na zasadzie kontrastu zespołów solowych lub małogłosowych i tutti, partii instrumentalnych i wokalnych).

Pomimo zamieszczonego w cytowanej wyżej inskrypcji łacińskiego tytułu utworu, stanowiącego pierwszy wers antyfony o św. Jacku, wykonywanej w klasztorach dominikańskich prowincji polskiej co najmniej od XVII wieku do naszych czasów w oktawę uroczystości ku czci św. Jacka i w każdą środę w ramach komplety, w miejscu, w którym zgodnie z porządkiem godzin kanonicznych zakonu kaznodziejskiego śpiewa się antyfonę o św. Dominiku *O lumen Ecclesiae*, kompozycja zanotowana została wyłącznie z tekstem niemieckiej kontrafaktury. W ten sposób dostosowano ją do potrzeb liturgicznych luterańskich kościołów wrocławskich, gdzie mogła być wykonywana podczas uroczystości Wniebowstąpienia Jezusa Chrystusa.

Tekst niemieckojęzyczny, chorał znany z anonimowego druku z 1546 r., opracowywany muzycznie także później¹⁹, tworzy sześciowiersz o regularnych wersach ośmiozgłoskowych i rymach aab ccd, uzupełniony występującym na początku, na końcu, a także — co burzy symetrię konstrukcji poetyckiej — w ramach drugiego trójwiersza (pomiędzy wersem piątym i szóstym) zawołaniem *Halleluja, Halleluja*. Całość tekstu, którego poszczególne wersy

¹⁷ Zob. A. Patalas, *Utwory concertato w twórczości Giovanniego Francesca Aneria*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Poźniak, Kraków 1999, s. 143–152.

¹⁸ Zob. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Monodia w polichóralności. Proza „Victimae paschali laudes” w realizacji Marcina Mielczewskiego*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Poźniak, Kraków 1999, s. 171–181. Edycja utworu, *Pro Musica Camerata Edition*, Warszawa 1997.

¹⁹ Opracowanie Jana Sebastiana Bacha — BWV 387, wyd. w: *Bach — Gesamtausgabe*, red. Bach Gesellschaft zu Leipzig, t. XXXIX, nr 134.

i mniejsze całości znaczeniowe są w przebiegu utworu powtarzane, przedstawia się następująco:

Halleluja, Halleluja.
 Nun freudt euch Gottes Kinder all.
 Der Herr fehrt auff mit grossem Schall.
 Lob singet ihm mit lauter Stimm.
 Der Herr hat uns die Stedt bereit,
 da wir sollen bleibn in Ewigkeit.
 Halleluja, Halleluja.
 Lobet den Herrn im heilig Thumb.
 Halleluja, Halleluja.

Tekst ten, poza cechami ortografii charakterystycznymi dla języka staroniemieckiego, zawiera szereg skrótów, wprowadzonych dla zapewnienia regularności ósmiozłogowca. Stąd zamiast *mit lauter Stimme* jest *mit lauter Stimm*, zamiast *die Stedte bereitet* — *die Stedt bereit*, zamiast *da wir sollen bleiben* — *da wir sollen bleibn*, a przy niektórych powtórzeniach *da wir solln bleibn*. Liczne repetycje fragmentów tekstu, zwłaszcza *Halleluja* i *Lob singet ihm mit lauter Stimm*, w różnym, nie zawsze zgodnym z akcentami metrycznymi tekstu, opracowaniu muzycznym niweczą rytmiczność i spójność sześciowersza.

Przywrócenie utworowi łacińskiego tekstu poświęconego św. Jackowi Odrowążowi, szczególnie czczonemu przez warszawskich dominikanów, których klasztor został ufundowany bezpośrednio po kanonizacji świętego (miała ona miejsce w 1594 r.²⁰), w czasie nasilenia się kultu świętego²¹, a kościół był pierwszą w świecie świątynią pod tym wezwaniem, jest zadaniem frapującym, ale wiąże się z wieloma trudnościami. Trzeba sobie z nich zdawać sprawę podejmując prace rekonstrukcyjne, których wynik może mieć jedynie charakter hipotetyczny.

Główne powody trudności z rekonstrukcją utworu można ująć w dwie grupy.

1. Brak pełnej informacji o oryginalnym kształcie tekstu łacińskiego (wskazanie w źródle słownego incipitu antyfony o św. Jacku nie musi oznaczać, że przedmiotem opracowania była niezmieniona, pełna wersja tego tekstu, i tylko tego tekstu; z uwagi na wprowadzenie przez kompozytora własnej melodii nie jest możliwe identyfikowanie tekstu poprzez poszukiwanie cytatów melodii antyfony).

²⁰ T. Manteuffel, *Jacek*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. X, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962–1964, s. 263–264.

²¹ Por. W. Gramatowski, *Polonika liturgiczne w Kongregacji Obrzędów 1588–1632. Studium z dziejów Kurii Rzymskiej*, „Bobolanum” 1988, 13, s. 148 i n.

2. Brak pełnej wiarygodności i jednoznaczności rytmicznej utworu w zachowanej obecnie wersji:

a) istnienie prawdopodobieństwa wprowadzenia przez osobę dokonującą adaptacji utworu zmian rytmicznych uzasadnionych odmiennymi akcentami w nowym (= niemieckojęzycznym) tekście²²,

b) znaczny udział w utworze partii melizmatycznych, które często zacierają strukturę akcentową słów i utrudniają podłożenie tekstu.

Przez analogię do dokonanego przez Marcina Mielczewskiego opracowania innego poetyckiego tekstu należącego do godzin kanonicznych — prozy *Victimae paschali laudes*, która została wykorzystana w polichóralnym utworze o tym samym tytule w całości, z wyraźnym odzwierciedleniem w architektonice kompozycji struktury tekstu (podobnie jak w tym przypadku bez wprowadzenia w realizacji muzycznej wyraźnych nawiązań do melodyki sekwencji), jako punkt wyjścia dla rekonstrukcji koncertu *Ave florum flos Hyacinthe* przyjęte zostało założenie, że muzycznie zinterpretowany został pełny tekst antyfony, a zatem zbudowana z pięciu dystychów konstrukcja poetycka o następującym kształcie:

Ave, florum flos, Hyacinthe,
omni flore purior.
Ave, gemma pretiosa,
cunctis gemmis clarior.
Ave, protector omnium
ad te confugientium.
Ave, caelestis incola,
succurre prece sedula.
O Hyacinthe sanctissime,
o Confessor dulcissime.
Alleluia.²³

Podobnie jak w tekście niemieckojęzycznej kontrafaktury podstawowy jest tu ósmiozgłoskowiec, jednak ze świadomie wprowadzonymi zaburzeniami metrycznymi w pierwszym, trocheicznym czterowerszu, w którego

²² Wśród rękopisów należących do kolekcji Bohna przekazujących utwory Marcina Mielczewskiego znajdują się dwa, w których pod nutami zanotowano zarówno tekst łaciński, jak i tekst niemieckiej kontrafaktury (Bohn Mus. ms. 170, 4: *Beata Dei Genitrix*, z tekstem niemieckim *Diß ist vom Herrn geschehen*, oraz Bohn Mus. ms. 170, 36a: *Quem terra, pontus, aethera*, z tekstem niemieckim *Kom höchsten Gutt vom Himmelsthron*). Na tych przykładach można obserwować praktykę wprowadzania niezbędnych zmian rytmicznych, dokonywanych najczęściej poprzez łączenie łukiem sąsiednich nut lub rozdrabnianie wartości rytmicznej jednej nuty.

²³ Tekst zaczerpnięto z: *Commune de Sanctis iuxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum... Anno Domini 1753* (rkps, Biblioteka Uniwersytetu w Wilnie, sygn. F 45–60, s. 39–40).

wersach parzystych występuje kataleksa (w przypadku zastosowania w kompozycji muzycznej melodyki sylabicznej, konsekwencją powinna być w takim przypadku mniejsza liczba nut w wersji łacińskojęzycznej niż niemieckojęzycznej). Narzucającą się cechą tekstu antyfony jest ponadto jej regularność i paralelność — trzy ostatnie dystychy o wersach ośmiozłogówkowych mają rymy parzyste (dd ee ff), a występujące anafory — *Ave, flore... Ave, gemma... Ave, protector... Ave, caelestis...*, jak również *O Hyacinthe... o Confessor...* — sugerują zastosowanie odpowiednich środków muzycznych, które by te poetyckie paralelizmy zaznaczyły i uwypukliły.

Wydaje się, że z sugestii tej Marcin Mielczewski skorzystał, opracowując struktury paralelne za pomocą wykazujących wyraźne podobieństwo formuł melodycznych lub rytmicznych. Jego starania zostały jednak zatarte poprzez wprowadzenie nowego tekstu. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w ustępach 2 i 4, a więc stanowiących w przypadku kontrafaktury opracowanie tekstu:

Halleluja, Halleluja.
 Nun freudt euch Gottes Kinder all.
 Der Herr fehrt auff mit grossem Schall.
 Lob singet ihm mit lauter Stimm.

W ustępie 2 duet sopranów (z drugiego i trzeciego chóru) z basso continuo przedstawia niżej podany materiał muzyczny.

Przykład 1. *Halleluja. Nun freudt euch Gottes Kinder all*

The image shows a musical score for a duet of sopranos (Cantus Chori II and Cantus Chori III) with basso continuo (Violone and Organo). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja". The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines and the basso continuo line. The second system shows the vocal lines and the basso continuo line. The lyrics are: "Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja".

- lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
 Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
 3 4 3

Partia sopranu chóru trzeciego jest powtarzana, oktawę niżej i z innym tekstem, w ustępie 4 przez tenor z tego chóru, z towarzyszeniem basu instrumentalnego o niezmienionym — w porównaniu z ustępem 2 — kształcie (zmiany rytmiczne w tenorze w tt. 46, 49, 50, 53, 55 oraz artykulacyjne w tt. 56–57 stanowią wynik dostosowania warstwy muzycznej do innej struktury metrycznej tekstu).

Przykład 2. *Halleluja. Nun freudt euch Gottes Kinder all*

Tenor
 Chori III
 46
 Nun freudt euch Got - - tes Kin - der all,
 6 5 6

der Herr feht auff mit gros - sem Schall.
 6 5 6

Lob sin-get ihm mit lau - - ter Stimm.
 3 4 3

Podstawowym powodem zatarcia przyczyn wprowadzenia takiej paralelności opracowania muzycznego w ustępach 2 i 4 jest nieadekwatność nowego materiału literackiego. Podstawienie w jego miejsce pierwszych czterech wersów antyfony o św. Jacku ukazuje, w jaki sposób kompozytor zamierzał prawdopodobnie podkreślić tkwiące w nich podobieństwa i różnice.

Przykład 3.

23

Cantus
Chori II

A - ve, flo - rum flos Hya - cin - the

Cantus
Chori III

A - ve, flo - - rum flos Hya - cin - the

46

Tenor
Chori III

A - ve, gem - - ma pre - ti - o - sa

a - ve, flo - - rum flos Hya - cin - the, om - ni

a - ve, flo - rum flos Hya - cin - the,

a - ve, gem - ma pre - ti - io - sa,

flo - re om - ni flo - re pu - ri - or.

om - ni flo - re pu - ri - or.

cunc - tis gem - mis cla - ri - or.

W powyższym przykładzie dokonano w porównaniu z wersją niemieckojęzyczną drobnych zmian rytmicznych. Niektóre z nich są niezbędne, jak w tt. 35, 46, 49, 50, 53, 55, gdzie wynikają one z konieczności dostosowania liczby nut do liczby sylab, inne (jak w t. 31) wydają się logicznym następstwem przyjętego założenia, że powtarzanym formułom melodycznym przyporządkowywał kompozytor ten sam tekst (lub odwrotnie, temu samemu tekstowi te same formuły melodyczne). Zgodne z tym założeniem byłoby także dokonanie modyfikacji rytmicznej w pierwszym wokalnoinstrumentalnym takcie utworu (t. 23) i odpowiednio w pierwszym takcie ustępu 4 (t. 46). Analogicznie do t. 27 słowo *Ave* mogłoby być oddane nie przez *brevis* i *semibrevis*, ale przez dwie *semibreves* po pauzie o wartości *semibrevis*, a zatem utwór w części wokalnoinstrumentalnej rozpoczynałby się, jak w poniższym przykładzie:

Przykład 4.

The musical score for Example 4 is written in 3/4 time. It features four staves: Cantus Chori II (top), Cantus Chori III, Violone, and Organo (bottom). The lyrics are: A - ve, flo - rum flos Hya - cin - the. The notation includes a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the instruments. The number 23 is written above the first measure of the vocal parts.

Identyczna byłaby jego struktura rytmiczna w pierwszym takcie ustępu 4 (t. 46). Tego rodzaju ingerencja w inicjalny motyw kompozycji, jakkolwiek wydaje się muzycznie logiczna, może jednak skłaniać do postawienia pytania o zakres dopuszczalnych zmian wprowadzanych w procesie rekonstrukcji utworu.

Jeszcze poważniejsze wątpliwości rodzą się przy próbach podkładania łacińskiego tekstu w dalszych partiach koncertu. Technika zastosowana w polichóralnym ustępie 5, stanowiącym opracowanie niemieckiego tekstu:

Der Herr hat uns die Stedt bereit,
da wir sollen bleibn in Ewigkeit.
Lob singet ihm mit lauter Stimm.
Halleluja, Halleluja,

nie ułatwia rekonstrukcji utworu, choć i tu wprowadził kompozytor charakterystyczne formuły melodyczne i rytmiczne, odpowiadające prawdopodobnie paralelnym wersom łacińskim:

Ave, protector omnium
ad te confugientium.
Ave, caelestis incola,
succurre prece sedula.

Uzyskane dotąd efekty prac zmierzających do wprowadzenia powyższego tekstu w miejsce tekstu niemieckiego nie są satysfakcjonujące i — zwłaszcza w przypadku struktur melizmatycznych — mogą być uznane za dokonane z nadmierną arbitralnością, skoro istnieją poprawne rozwiązania alternatywne.

Ostatni, ustęp 6 utworu zawiera zarówno partie, w których — przy założeniu trafnego odczytania intencji kompozytora — można przedstawić uargumentowaną propozycję rekonstrukcji, jak i takie, w których niezbędny jest udział znacznej dozy własnej „twórczości”.

Jest wysoce prawdopodobne, że w miejsce powtarzanych niemieckich słów:

Halleluja, Halleluja,
Halleluja, Halleluja

należy wprowadzić dystych:

O Hyacinthe sanctissime,
o Confessor dulcissime.

Także i w tym przypadku kompozytor zdawał się bowiem zabiegać o odzwierciedlenie środkami muzycznymi zarówno struktury metrycznej tekstu, jak i innych występujących w nim środków poetyckich. Paralelnym wersem odpowiadałyby formuły melodyczno-rytmiczne wyraźnie zaznaczające anafory *o Hyacinthe* i *o Confessor* oraz iloczasy i rym słów *sanctissime* i *dulcissime*, przy jednoczesnym zróżnicowaniu tych struktur poprzez wprowadzenie w pierwszej formule po dwóch dźwiękach repetowanych skoku o tercję i melizmatu (o zmiennym kształcie w kolejnych powtórzeniach tego tekstu; w jednym przypadku, o którym niżej, melizmat nie występuje), a w drugiej formule poprzez zastosowanie melodyki sylabicznej i recytacji trzech pierwszych sylab na repetowanym dźwięku:

Przykład 5.

The musical score consists of two systems. The first system is for Tenor and Chori II, starting at measure 146. The melody for 'O Hyacinthe sanctissime' features a melizmat (a melisma) on the word 'cin' in 'Hyacinthe', which is a melisma on the syllable 'cin'. The second system is for Tenor and Chori III, starting at measure 170. The melody for 'O Confessor dulcissime' features a melizmat on the word 'sor' in 'Confessor', which is a melisma on the syllable 'sor'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

W partii sopranu czwartego chóru (tt. 173–176) — jedyne w tym fragmencie głosu wokalnego, występującego z towarzyszeniem czterech puzonów i basso continuo — formuła odpowiadająca słowom *o Hyacinthe* nie zawiera melizmatu. Fakt ten można by ewentualnie tłumaczyć chęcią zapewnienia słyszalności i zrozumiałości tekstu prezentowanego przez śpiewaka, który musiał „przekrzyczeć” charakteryzujący się silnym wolumenem zespół instrumentów dętych.

Przykład 6.

The musical score is divided into two main sections: Chorus I and Chorus II. Chorus I consists of four violin staves (Violino I, II, III, IV) and a Violone/Organo staff. Chorus II consists of four vocal staves (Cantus, Altus, Tenor, Bassus). The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The page number 158 is indicated at the top of the first staff. The lyrics are: Hal - le - lu - - - ja Hal - le - lu -
O Hya - cin - - - the o Hya - cin -

The musical score is divided into three systems. The first system consists of four staves of music. The second system consists of five staves, with the third staff containing the lyrics. The third system consists of one staff of music.

Lyrics:

- ja Hal - le - lu -
- the sanc - tis - si -

Four empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are arranged vertically and are currently blank.

Musical score for vocal parts with lyrics. The score consists of five staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth is a basso continuo line. The lyrics are: Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja. o Con - fes - sor dul - cis - si - me. The score includes musical notation with notes, rests, and slurs. The basso continuo line has figured bass notation: 6, 7b, 5b.

Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
o Con - fes - sor dul - cis - si - me.

Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
o Con - fes - sor dul - cis - si - me.

- ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
- me, o Con - fes - sor dul - cis - si - me.

Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
o Con - fes - sor dul - cis - si - me.

6 7b 5b

Rekonstrukcja końcowej partii utworu wymaga niestety rozwiązań w większym stopniu obarczonych piętnem subiektywizmu. W tekście antyfony nie występuje bowiem zwrot, który z uwagi na treść utworu i poprawność akcentów słownych można by było w uzasadniony sposób wprowadzić w miejsce niemieckiego tekstu *Lobet den Herrn*, powtarzanego wielokrotnie w czterodźwiękowym motywie (tylko jeden raz i w jednym głosie — tenorze drugiego chóru — występującego w pełnym brzmieniu: *Lobet den Herrn im heilig Thumb*).

Wydaje się, że łacińskojęzyczna podstawa utworu nie ograniczała się do tekstu antyfony *Ave, florum flos Hyacinthe* i następującego po nim wersetu *Alleluia*. Jakim tekstem była uzupełniona, nie wiadomo. W rekonstrukcji zaproponowane zostało wprowadzenie zwrotu pochwalnego *Laudamus te, dulcissime*, jako części zdania: *O Hyacinthe sanctissime, laudamus te, dulcissime, alleluia*. Jakkolwiek propozycja ta pozwala na zachowanie poprawności metro-rytmicznej struktury słowno-muzycznej i mieści się w tradycji oficjów ku czci świętych Kościoła katolickiego, może być traktowana wyłącznie jako uzupełnienie niezbędne dla celów wykonawczych. Na ile jest ono bliskie lub odległe od oryginału, trudno stwierdzić (por. przykład 7).

Wskazane problemy, z jakimi trzeba się zmierzyć w przypadku podjęcia próby rekonstrukcji *Ave florum flos Hyacinthe* Marcina Mielczewskiego, nie mają charakteru jednostkowego. Podobne występują w przypadkach wielu utworów, przede wszystkim kompozytorów włoskich (w tym związanych z Rzeczpospolitą) lub polskich zachowanych w źródłach proveniencji śląskiej. Dla historii polskiej kultury muzycznej szczególne znaczenie miałyby rekonstrukcja madrygałów kapelmistrza Władysława IV, Marca Scacchiego, których wydanie — z tekstem włoskim — zachowało się niekompletnie²⁴, a kompletny rękopiśmienny odpis, znajdujący się w kolekcji Emila Bohna, przekazuje utwory z tekstami niemieckojęzycznych kontrafaktur o odmiennej treści. Nie jest to zadanie łatwe z uwagi na polifoniczną konstrukcję tych utworów, ale możliwe do zrealizowania w tych przypadkach, kiedy dwie zachowane księgi druku (*Canto primo* i *Canto secondo*) zawierają pełny tekst włoski. Większą trudność musi sprawić rekonstrukcja utworów, których oryginalne teksty są w źródłach wskazane w sposób niekonkretny, jak na przykład w przekazie motetu *Super Nicolai Solemnia* Franciszka Liliusa z tekstem niemieckim *Kompt last uns betrachten* z kolekcji Bohna. Jeszcze gorzej jest wówczas, gdy tego, że teksty podpisane pod nutami są kontrafakturami, możemy się jedynie domyślać. Bez żadnych wskazówek co do oryginalnych

²⁴ *Madrigali a cinque, concertati da cantarsi sú gli stromenti. Di Marco Scacchi Romano [...] In Venetia MDCXXXIII.*

tekstów podejmowanie prób rekonstrukcji pierwotnego kształtu utworów nie jest bowiem możliwe. Dlatego jeżeli nie znajdzie się przekazów bliższych oryginałom lub chociaż jakichś informacji pozwalających zidentyfikować teksty literackie, jakimi posługiwał się Marcin Mielczewski tworząc koncerty *Jesu du bist unser Leben*, *Jesu meine Freudt und Wonne* i *O seelig ist der Tag*, utwory te będą musiały pozostawać w jedynym obecnie znanym kształcie, czyli tym nadanym im w siedemnastowiecznym Wrocławiu.

SUMMARY

Marcin Mielczewski (died in September 1651), one of the best-known and most highly regarded composers active in the courts of the Polish Vasa Kings, was to be buried, according to his last will, in the Warsaw Dominican church of St. Hyacinth. In the church, repeatedly ruined and pillaged over the centuries there are no records of the burial of the musician. The author seeks evidence of the relationships with this milieu of Mielczewski, who lived for several years in the street adjacent to the Warsaw Dominican monastery. She indicates sources confirming the appearance of King Ladislaus IV Vasa's band in St. Hyacinth church, when Mielczewski was a band member; she also adduces a hitherto omitted source informing about Mielczewski's membership of the local rosary fraternity, and finally she also finds among his productions a piece that must have been composed with the Polish Dominican friars in mind. In the so-called Emil Bohn collection (housed in the Stadtbibliothek in Wrocław until the World War II, now in Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin) there is a notation record of a vocal-instrumental polychoral church concerto, signed with the M.M. monogram, which the author deciphers as Marcin Mielczewski (manuscript file no. Bohn Mus. Ms. 170, 15). The work is titled with the first words of the antiphony about St. Hyacinth: *Ave florum flos Hyacinthe*, which is still played in Polish Dominican cloisters, but it was recorded, most certainly on account of being intended for Silesian Lutheran churches, exclusively with the text of a contrafacture in German with different contents. The papers presents the ways of reconstructing of the original form of the work (by substituting the Latin text) and related problems.