

Instytut Muzyki UMCS

TOMASZ JASIŃSKI

*Odkrywanie Mielczewskiego. Nowe spojrzenie na repertuar
rękopisu 10002 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*

Discovering Mielczewski. A New View of the Repertory of Manuscript 10002
of the Jagiellonian Library in Krakow

Muzykologiczne badania ostatnich kilkunastu lat pozwoliły wydobyć na światło dzienne wiele nowych faktów z dziedziny staropolskiej kultury muzycznej. Zidentyfikowano nieznanych dotąd twórców, odnaleziono liczne kompozycje rodzimego repertuaru i utrwalono je w edycjach nutowych oraz fonograficznych, poczyniono także postępy w zakresie ustalania autorstwa i tożsamości dzieła muzycznego, poprawności jego historycznego przekazu czy wreszcie źródłowo ugruntowanej rekonstrukcji utworów zdekompletowanych.¹ Szczególnie wartościowe są oczywiście te odkrycia, które w znaczącym stopniu wzbogacają zastany repertuar o nowe pozycje. Z pewnością, obok poznania Adama z Wągrowca (zm. 1628) i jego

¹ Dotyczy to na przykład dorobku kompozytorskiego Franciszka Liliusa, który wzbogacony został zarówno o utwory a cappella, jak i wokalno-instrumentalne. Por. D. Popinigis, *Dwie niekompletne msze Franciszka Liliusa zachowane w Bibliotece Gdańskiej PAN*, „Muzyka” 1992, nr 1, s. 59–66; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, „Muzyka” 1994, nr 2, s. 3–10; A. i Z. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997, s. 305–309; T. Jasiński, „*Christus iam surrexit*”. *Rekonstrukcja zdekompletowanej kontrafaktury Franciszka Liliusa*, „Muzyka” 2000, nr 1, s. 65–70. W odniesieniu do epoki renesansu wiele nowych konstatacji repertuarowych (m.in. związanych z kontrafakturami, kompletowaniem pełnego przekazu dzieła muzycznego, jego rekonstrukcją, ustalaniem pierwotnej dyspozycji głosowej etc.) poczynił P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalnej w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999.

stosunkowo obfitej twórczości organowej², największą zdobyczą ostatniego czasu stało się odnalezienie kilkudziesięciu utworów wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego.³ Dzieła te, należące do gatunku koncertu kościelnego, istotnie wzbogacają kompozytorski wizerunek Mielczewskiego, w poważnej też mierze — korzystnie — modyfikują stylistyczne proporcje polskiego repertuaru barokowego na rzecz utworów reprezentujących nurt koncertującego *stile moderno*. Ponadto, otwierają przed muzykologią nowe perspektywy badawcze, by przykładowo wspomnieć o znacznie większych teraz szansach analizy i typologii formy wczesno-barokowego koncertu religijnego.⁴ Naturalnie, odkrycia takie ze swej istoty stanowią rzadkość i nie wiadomo, kiedy nastąpi podobne wydarzenie, jakkolwiek, jeśli uwzględnić najnowsze sygnały badań źródłowych, dalszych tego rodzaju znalezisk należy się jednak chyba spodziewać. Opublikowany ostatnio na łamach kwartalnika „Muzyka” artykuł Aleksandry Patalas o muzycznych inwentarzach na Słowacji — inwentarzach rejestrujących obecność licznych utworów Marcina Mielczewskiego, Franciszka Liliusa, Jacka Różyckiego, Damiana Stachowicza czy Macieja Wronowicza⁵ — pozwala żywić realną nadzieję, że wydobyć

² Por. J. Trilupaitiene, *Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroż*, „Muzyka” 1993, nr 1, s. 97–102; M. Perz, *Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 3–18; id., *O twórczości organowej Adama z Wągrowca i projekcie jej edycji*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, M. Perz, A. Leszczyńska, Warszawa 1998, s. 123–132; A. M. Wyrwa, *Glosa do biogramu Adama z Wągrowca (Margonina) w świetle zapisek nekrologicznych*, „Muzyka” 1998, nr 1, s. 72–77. Edycja nutowa — Adam z Wągrowca (+1628), *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej*, wyd. I. Bieńkowska, M. Perz, Warszawa 1999. Warto odnotować także zidentyfikowanie — nieobecnego dotąd w polskiej leksykografii muzycznej — Ferdynanda Pankiewicza (1706–1773), autora koncertu utrzymanego w stylu Antonia Vivaldiego. Por. L. Kačič, *Italienische Konzerte aus der Musikaliensammlung der Piaristen in Podoliniec*, [w:] *Early Music. Context and Ideas*, Kraków 2003, s. 253–262.

³ Por. Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalale źródła...*, s. 3–10; id., *Nieznany zbiór religijnych utworów wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna...*, s. 193–214; T. Jasiński, *Autorstwo Marcina Mielczewskiego udowodnione. O „berlińskich” koncertach wokально-instrumentalnych sygnowanych monogramem „M.M.”*, „Muzyka” 2002, nr 2, s. 3–21. Edycja nutowa — M. Mielczewski: [28 utworów wokально-instrumentalnych]: *Laetatus sum, Plaudite manibus, Sub tuum praesidium, Ante thorum huius Virginis, Confitemini Domino, Currite populi, Ingredimini omnes, Iubilate Deo, Laudate Dominum in sanctis eius, O lumen Ecclesiae, Salve Virgo Puerpera, Victimae paschali laudes, Audite gentes et exsultate, Beata Dei Genitrix, Benedictus sit Deus, Credidi, Dixit Dominus primi toni, Gaudete omnes et exsultate, Iste cognovit, Lauda Jerusalem Dominum, Laudate pueri Dominum, Magnificat octavi toni, Magnificat primi toni, Magnificat tertii toni, Nisi Dominus aedificaverit domum, Quero terra, pontus, aethora, Virgo prudentissima, Vesperae dominicales II*, wyd. B. Przybyszewska-Jarmińska, [w serii:] *Pro Musica Camerata Edition*, red. S. Sutkowski, z. 1–28, Warsaw 1996–1999.

⁴ Zidentyfikowane dzieła Mielczewskiego pozwalają — w znacznie szerszym aniżeli wcześniej zakresie — podjąć zagadnienie koncertu rondowego w repertuarze staropolskim. Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *O jedność w różnorodności. Cztery religijne koncerty rondowe Marcina Mielczewskiego*, „Muzyka” 1997, nr 3, s. 5–26.

⁵ A. Patalas, *Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718*, „Muzyka” 2002, nr 2, s. 97–107.

z zapomnienia kolejnych dzieł naszych mistrzów stanie się kwestią nieodległego czasu.

Tymczasem zaś, nim ujawnione zostaną oczekiwane polonica, zatrzymajmy się przy dorobku Marcina Mielczewskiego w kontekście źródła już od dawna znanego, opisanego i opatrzonego muzykologiczną refleksją. Nie zostało ono bowiem — właśnie gdy chodzi o związki z naszym kompozytorem — wystarczająco dogłębnie przeanalizowane, a do ponownego nań spojrzenia skłaniają także niektóre rezultaty wspomnianych wcześniej odkryć i dokonań identyfikacyjnych, między innymi fakt coraz większej wiarygodności monogramu „M.M.” jako atrybucji Mielczewskiego. Owym frapującym źródłem, do którego chcemy w niniejszym studium powrócić, jest obszerny XVII-wieczny rękopis o sygnaturze 10002 (dawniej sygnatura 127/56) Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, opublikowany w całej swojej zawartości przed trzydziestoma pięcioma laty w ramach serii „Źródła do historii muzyki polskiej”.⁶

Jedną z najbardziej intrygujących kwestii, jakie przyniósł ze sobą repertuar manuskryptu, okazały się zbieżności i pokrewieństwa pomiędzy kilkoma anonimowymi utworami zbioru a fragmentami *Canzona prima a due violini con basso continuo* Marcina Mielczewskiego. Pieczołowicie odnotowali to i w pełni docenili wydawcy muzycznej „sylwy”, zamieszczając we wstępie do jej źródłowej edycji zarówno stosowne stwierdzenia analityczne⁷, jak i dokumentację nutową w postaci porównawczych zestawień materiału melodycznego wybranych odcinków *Canzony* i odnośnych pozycji rękopisu.⁸ Szczegółowe omówienie wskazanych powiązań muzycznych przedstawił w osobnym artykule Jan Stęszewski.⁹ Przy wyrażeniu rozmaitych wątpliwości i postawieniu licznych znaków zapytania, jakie zawsze wiążą się z badaniem filiacji repertuaru dawnych źródeł muzycznych, przestano na sformułowaniu dość jednobrzmiącej konkluzji: kompozytor wykorzystał w *Canzonie* popularne w pierwszej połowie XVII wieku „aktualia pieśniowe”¹⁰,

⁶ *Muzyczne silva rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej*, wyd. J. Gołos, J. Stęszewski, [w serii:] *Źródła do historii muzyki polskiej*, z. 16, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1970.

⁷ J. Gołos, J. Stęszewski, [Wstęp] [w:] *Muzyczne silva rerum...*, s. IV–XXII.

⁸ Odniesienia do *Canzony* Marcina Mielczewskiego, jakie widnieją w edycji źródłowej, wkomponowane są w szersze zestawienia porównawcze, w których uwzględnione zostały również inne źródła zawierające konkordancje utworów krakowskiego manuskryptu. Por. Z. Stęszewska, *Tablice. Zestawienie wariantów*, [w:] *Muzyczne silva rerum...*, s. XXIII–XXXVIII.

⁹ J. Stęszewski, *Canzona prima a 2 Marcina Mielczewskiego na tle rękopisu Biblioteki Jagiellońskiej sygn. 127/56*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 205–217 (zrewidowany przedruk artykułu z „Muzyki” 1967, nr 1, s. 27–36).

¹⁰ J. Stęszewski, *op. cit.*, s. 217. Poglądów w tej materii nie zmieniono do dnia dzisiejszego. Zygmunta M. Szweykowskiego, przywołując omawiany rękopis w najnowszej edycji dzieł Marcina Mielczewskiego, pisze o interesującym nas źródle: „rękopis, w którym zanotowano melodie piosenek użytych przez Mielczewskiego jako materiał melodyczny w jego *Canzonie* (tak zwanej „pa-

a na temat autorstwa owych pieśni nie można się bliżej wypowiedzieć — tym bardziej zaś twierdzić, by mogły wyjść spod pióra Marcina Mielczewskiego. Zdaniem Jana Stęszewskiego, nie można też w tym wypadku mówić o bezpośredniej zależności między utworami „sylwy” a melodyką *Canzony*, najprawdopodobniej bowiem „pierwowzorem i dla Mielczewskiego, i dla autora (autorów?) rkp. BJ były jakieś nieznane dotąd źródła trzecie.”¹¹

Teoretycznie możliwy wreszcie wariant, aby to w rękopisie — jakimś zbiegiem okoliczności — zapisano selektywnie wybrany materiał z powstałej wcześniej *Canzony*, uznany został przez badacza — najzupełniej słusznie — za nieprawdopodobny.¹² Wszystkie te konstatacje nie budziłyby żadnych wątpliwości i nie byłoby potrzeby powracać do dyskusji sprzed lat, gdyby nie fakt, że zbieżności między utworami rękopisu a odcinkami *Canzony* dotyczą struktur dwugłosowych. Przypomnijmy: większość utworów zapisanych w „sylwie” to kompozycje dwugłosowe, i do takich właśnie należą te, w których stwierdzono konkordancje wobec odcinków *Canzony*. Nie chodzi zatem w naszym przypadku tylko o konkordancje pieśni w ich kształcie jednogłosowym, ale również — co niezwykle istotne — o zbieżności wspierających te pieśni linii melodycznych głosu basowego. Zjawisko odnotował Jan Stęszewski, interpretując je w kategoriach funkcjonowania określonych tendencji ówczesnego języka dźwiękowego i stylu, dystansując się natomiast od dalej idących definicji zaobserwowanych powiązań muzycznych. Porównania dwugłosowych utworów zanotowanych w rękopisie 10002 z przekazami opracowań tych samych melodii w kilku innych źródłach, w tym również z odpowiednimi fragmentami *Canzony* Mielczewskiego, pozwoliły bowiem na sformułowanie takiego oto poglądu:

„[...] można przyjąć, że melodie zestawione w przykładach powodują, jeśli pominiemy nieliczne odchylenia funkcyjne i nieznaczne odmiany w prowadzeniu basu, takie same, niemal automatyczne implikacje funkcyjne we wszystkich porównywanych źródłach. Nawet tam, gdzie melodie zostały zapisane w odmiennych metrach [...], poszczególnym, kolejnym nutom melodii odpowiada takie samo prowadzenie basu [...]”¹³

Daleko idące zbieżności, czy nawet identyczności między konfrontowanymi ze sobą opracowaniami dwugłosowymi byłyby tu zatem wyjaśniane — niemal wyłącznie — nader jednoznacznymi implikacjami tonalno-harmonicznymi płynącymi

ryskiej”) na dwoje skrzypiec i basso continuo.” Z. M. Szweykowski, *Wstęp*, [w:] M. Mielczewski, *Opera omnia III. Msze koncertujące*, wyd. Z. M. Szweykowski [w serii:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 2003, s. 17; podobnie B. Przybyszewska-Jarmińska, *The Baroque. Part 1: 1595–1696*, [w serii:] *The History of Music in Poland*, vol. III, red. S. Sutkowski, Warszawa 2002, s. 457–458.

¹¹ Stęszewski, *op. cit.*, s. 215.

¹² *Ibid.*, s. 214.

¹³ Stęszewski, *op. cit.*, s. 212–213.

z melodycznego kształtu określonej melodii (pieśni) ujętej w opracowaniu wielogłosowym. Teza taka nie ma jednak wystarczająco mocnych podstaw, jest mało przekonująca. Wprawdzie można by w ten sposób trafnie uzasadnić niektóre przypadki owych dwugłosowych pokrewieństw, ale założenia takiego nie da się utożsamić z generalną metodą analizy, która mogłaby doprowadzić do wyjaśnienia, jeśli nie całokształtu, to przynajmniej istotnego zakresu badanego zjawiska. Dodatkowych powodów do zweryfikowania dawnego poglądu — którego bynajmniej nie usuwamy z pola widzenia ani żadną miarą nie deprecjonujemy — dostarczają także zupełnie nowe konstatacje analityczne, będące plonem porównań spuścizny kompozytorskiej Marcina Mielczewskiego z repertuarem „sylwy”.

I

Dyskurs rozpoczynamy jednakże nie od *Canzony*, ale od zgoła innej kompozycji Mielczewskiego — koncertu *Benedictio et claritas*. Nie zauważono dotąd ewidentnej zbieżności zachodzącej między fragmentem tego dzieła a jednym z dwugłosowych utworów manuskryptu. Anonimowa *Intrada* — w edycji źródła figurująca pod numerem 186¹⁴ — okazuje się składnikiem wstępnej sonaty koncertu.¹⁵ Wierną postać dziewięciotaktowego dwugłosu *Intrady* odnajdujemy w partiach pierwszych skrzypiec i basso continuo koncertu.

Przykład 1a. Anonim, *Intrada* (nr 186), t. 1–9

¹⁴ *Muzyczne silva rerum...*, s. 69.

¹⁵ M. Mielczewski, *Opera omnia II. Koncerty wokalnoinstrumentalne*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1976, s. 31–33.

Przykład 1b. Marcin Mielczewski, *Benedictio et claritas*, t. 3–11

The image displays a musical score for Example 1b, Marcin Mielczewski's *Benedictio et claritas*, measures 3-11. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 3 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The instrumentation includes Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Trombone I (Tbne I), Trombone II (Tbne II), Trombone III (Tbne III), Trombone IV (Tbne IV), and Bassoon (B.c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, and 11 are indicated above the first staff of each system.

Nie ulega wątpliwości, że w *Benedictio et claritas* Mielczewski wykorzystał początkowy odcinek *Intrady*. Wydaje się, że kolejność odwrotna, tj. by to *Intrada* powstała z części wstępnej sonaty, nie wchodzi w rachubę. Przemawiają za tym najbardziej właściwości konstrukcji formalnych obu utworów. *Intrada* jest kompozycją stosunkowo jednorodną, w całym swoim przebiegu bazuje na ruchu ćwierćnut i ósemek, sonata natomiast to kompilacja rozmaitych pomysłów rytmiczno-melodycznych, które sąsiadują ze sobą na zasadzie kontrastu, nie są też powiązane jakimś wspólnym zamysłem strukturalnym.¹⁶ Niemal pewne więc, że pierwowzorem była *Intrada*, a zjawiskiem wobec niej wtórnym instrumentalny wstęp z *Benedictio et claritas*. Najistotniejsze jest wszakże to, że mamy tu do czynienia z wykorzystaniem utworu wielogłosowego. Nie chodzi zatem tylko o przejęcie linii melodycznej *Intrady*, ale o zacytowanie całej struktury głosowej, kompozycji jako takiej, która — wedle zapisu w rękopisie 10002 — obejmuje wiodący melodycznie głos górny (o niesprecyzowanej obsadzie) oraz basso continuo (głos pozbawiony cyfrowania i oznaczeń, tak jak w wypadku większości utworów manuskrytu). Z konstatacji naszej wyłania się oczywiście pytanie zasadnicze, o fundamentalnym dla nas znaczeniu: czy w sonacie koncertu *Benedictio et claritas* sięgnął Mielczewski do kompozycji własnej, czy też do utworu innego autora? Choć definitywną odpowiedź przyjdzie nam sformułować dopiero w podsumowującej partii naszych rozważań, kwestia ta bowiem ściśle wiąże się jeszcze z innymi utworami rękopisu, to już tu jednak wypada zastanowić się nad prawdopodobieństwem sytuacji, kiedy to twórca miałby cytować inicjalny odcinek utworu innego kompozytora w wewnętrznej partii swojego własnego dzieła, traktując ów odcinek jako rodzaj jednostkowej interpolacji. Fragment *Intrady* nie staje się — ani w sonacie, ani na przestrzeni całego koncertu — pretekstem do jakiegokolwiek pracy formotwórczej; nie podlega powtórzeniom, wariacyjnym przekształceniom, rozwinięciom itd. Jako segment pochodzący z dzieła innego kompozytora byłby całkowicie obcą, mało naturalną i — w istocie — kompletnie niezrozumiałą interwencją w powzięty przez twórcę zamysł artystyczny. Uzasadnianie przez nas sensowności takiego zabiegu kompozytorskiego oznaczałoby wejście w iście karkołomne rozważania, sytuujące się już na granicy racjonalnego wywodu. Bez porównania o wiele bardziej wiarygodna i umotywowana będzie supozycja, że Mielczewski wykorzystał w *Benedictio et claritas* fragment własnego utworu, skomponowanego najprawdopodobniej

¹⁶ Forma wstępnej sonaty przedstawia się jako mozaika pomysłów. Utwór rozpoczyna się quasi-kanconową homorytmiczną „inwokacją” (t. 1–3), po czym wprowadzony zostaje odcinek z *Intrady* (t. 3–11), zwieńczony wyrazistą kadencją (t. 11–12). Dopełnienie tej części stanowi 5-taktowy odcinek, oparty na nowym pomysle rytmicznym (t. 12–16). Następny segment to struktura pulsująca w takcie 3/1 (t. 17–31), pozostająca wobec poprzedniego toku w wielkim kontraście, nawiązująca zaś do rytmiki późniejszych partii wokalnych. Całość sonaty zamyka rozbudowany twór kadencyjny, na powrót utrzymany w tactus ♪, koncipowany linearnie (t. 32–39). Zob. M. Mielczewski, *Opera omnia II...*, s. 31 i n.

wcześniej aniżeli koncert albo w bezpośredniej z nim styczności czasowej, czyniąc to spontanicznie bądź też kierując się konkretnymi powodami, na przykład popularnością *Intrady*. W takim przypadku zresztą — gdyby autorem *Intrady* miał okazać się Mielczewski — należałoby wziąć pod uwagę i taką ewentualność, że to pomysł z koncertu *Benedictio et claritas* stał się bezpośrednim zaczynem *Intrady*, choć na pewno wariant taki wydaje się najmniej prawdopodobny.

Przejdźmy teraz do następnej kwestii, która łączy się już z inną kompozycją Mielczewskiego. Bezpośrednio po *Intradzie* zanotowano w rękopisie utwór *Ach, meczek* (nr 187)¹⁷, którego opracowanie, obok ujęć kilku innych utworów manuskrytu, odnajdujemy we wspomnianej wcześniej *Canzona prima a 2*¹⁸. Podobnie jak w przypadku *Intrady*, mamy tu do czynienia z wykorzystaniem kompozycji dwugłosowej, przeniesionej do *Canzony* niemal literalnie. Utwór — zachowany bez kilku końcowych taktów — cytujemy w całości, a dla analitycznej konfrontacji przytaczamy odnośny odcinek *Canzony*, obejmujący również fragment, którego brak w przekazie rękopiśmiennym.

Przykład 2a. Anonim, *Ach, meczek* (nr 187)

¹⁷ *Muzyczne silva rerum...*, s. 70.

¹⁸ M. Mielczewski, *Opera omnia I. Canzony instrumentalne*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1986, s. 50–51.

Przykład 2b. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, t. 36–55

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Bassoon (B.c.). The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system covers measures 37 and 38. The second system covers measures 39, 40, 41, and 42. The third system covers measures 43, 44, 45, and 46. The fourth system covers measures 47, 48, 49, and 50. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bassoon part features several trills and grace notes.

Szesnastkowe ornamenty w partii skrzypiec I (przykł. 2b t. 38, 42) oraz zamiana w basso continuo dwóch ćwierćnut tej samej wysokości na jedną półnutę (przykł. t. 37 i 41) absolutnie nie podważają faktu, że zbieżność dotyczy tu kompozycji jako takiej, a nie — co wcześniej sugerowano — jedynie linii melodycznej głosu górnego. Nie ma tu też żadnej wątpliwości co do kolejności powstawania utworów — pierwowzorem jest *Ach, meczek*, a ujęciem wtórnym struktura z *Canzony*. Warto w tym miejscu zauważyć, uprzedzając nasze późniejsze poczynania, że *Canzona* umożliwia przeprowadzenie bardzo wiarygodnej rekonstrukcji utworu *Ach, meczek*.

Stan rzeczy jest więc taki, że w bezpośrednim sąsiedztwie zanotowane zostały kompozycje, które znajdujemy w dwu różnych dziełach Mielczewskiego. Spostrzeżenie nasze należy dopełnić jeszcze jedną istotną obserwacją, związaną z wzajemną relacją *Ach, meczek* i *Intrady*. W strukturze melodycznej końcowych taktów *Intrady* uwydatniony jest pochod na trójdźwięku d''-fis''-a'', na którym opiera się także pierwsza faza *Ach, meczek* (por. przykł. 2a t. 1–8).

Przykład 3. Anonim, *Intrada* (nr 186), t. 20–24

Z kolei druga faza utworu *Ach, meczek* (przykł. 2a t. 8–10) bazuje na rytmie odcinka inicjalnego *Intrady* (przykł. 1a t. 1–5). Powiązania te bardzo wyraźnie i sugestywnie przemawiają za tym, iż *Intrada* stanowi wstęp do pieśni *Ach, meczek* (być może zarazem też do trzech następnych pozycji zapisanych w rękopisie, tj. nr 188, 189, 190). Taka obserwacja — bez wątpienia kluczowa dla wyjaśnienia rozpatrywanego problemu — skłania nas do przyjęcia konkluzji-supozycji, że obydwa utwory skomponował jeden i ten sam twórca, Marcin Mielczewski, a następ-

nie utwory te wykorzystał — odpowiednio — w koncercie *Benedictio et claritas* i w *Canzona prima a 2*.

Skoncentrujemy teraz nasze rozważania na samej już *Canzonie*. W kompozycji tej odnotowujemy jeszcze trzy inne fragmenty, które przedstawiają cytaty utworów pomieszczonych w „sylwie”. Ujęcia te pozostają mniej więcej na tym samym poziomie adaptacji, z jakim mamy do czynienia w przypadku *Ach, meczek*. Przyjrzyjmy się kolejnym zależnościom.

Dziesięciotaktowa miniatura nr 142¹⁹ została niemal wiernie przeniesiona do *Canzony*²⁰, przy zastosowaniu jedynie bardzo subtelnych zmian melodycznych oraz mało istotnych dla działań identyfikacyjnych modyfikacji formalnych związanych z repetycjami niektórych motywów.

Przykład 4a. Anonim, [utwór bez tytułu] (nr 142)

The image shows a musical score for a ten-measure miniature. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The third system contains measures 7, 8, 9, and 10. Above the first staff of each system, there are numbers 2, 3, and 4, indicating the number of measures in each system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

¹⁹ *Muzyczne silva rerum...*, s. 6.

²⁰ Mielczewski, *Opera omnia I...*, s. 56.

Przykład 4b. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, t. 163–170

Nieco inny sposób wykorzystania wzoru obserwujemy w wypadku *Tańca* nr 13²¹, który Mielczewski opracował ze zmianą rodzaju taktu i rytmu.²² Znamienne i niezwykle wymowne, że przy tego rodzaju modyfikacjach struktura meliczna wyjściowego dwugłosu zostaje niemal dokładnie zachowana. Odchylenia obserwujemy tylko na krótkim odcinku w partii generalbasu (por. przykł. 5a t. 11–13 i przykł. 5b t. 103–106), co w żaden sposób nie podważa wspólnej tożsamości kompozycyjnej porównywanych struktur.

²¹ *Muzyczne silva rerum...*, s. 6.

²² Mielczewski, *Opera omnia I...*, s. 53–54.

Przykład 5a. Anonim, *Taniec* (nr 13)

Musical score for 'Taniec' (nr 13) by Anonim. The score is in G major and 6/8 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 1 through 5, with measure numbers 2, 3, 4, and 5 written above the treble staff. The second system contains measures 6 through 11, with measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, and 11 written above the treble staff. The third system contains measures 12 through 16, with measure numbers 12, 13, 14, 15, and 16 written above the treble staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 16.

Przykład 5b. Marcin Mielczewski: *Canzona prima a 2*, t. 98–105

Musical score for 'Canzona prima a 2' (t. 98–105) by Marcin Mielczewski. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of three staves each (Vno I, Vno II, and B.c.). The first system contains measures 99 and 100, with measure numbers 99 and 100 written above the Vno I staff. The second system contains measures 101 and 102, with measure numbers 101 and 102 written above the Vno I staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 102.

Ewidentną sytuację przedstawia wreszcie trzecia para, gdzie większa część kompozycji nr 195²³ stała się segmentem *Canzony*.²⁴ Nie ma tu potrzeby dowodzić ani szerzej omawiać muzycznej identyczności obu fragmentów. Różnice między nimi to jedynie drobne detale.

Przykład 6a. Anonim, [utwór bez tytułu] (nr 195), t. 1–16

²³ *Muzyczne silva rerum...*, s. 72.

²⁴ *Mielczewski, Opera omnia I...*, s. 52.

Musical score for measures 11-16. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated above the staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps) appearing in measures 15 and 16.

Przykład 6b. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 2*, t. 67-82

Musical score for measures 67-82, labeled as Example 6b. The score is written for three staves: Vno I, Vno II, and B.c. (Bass continuo). Measure numbers 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, and 75 are indicated above the staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Vno I and Vno II parts are in treble clef, and the B.c. part is in bass clef. The score includes various rhythmic values and accidentals, with some fingerings (e.g., '6') and dynamics (e.g., '#') marked.

Dodajmy, że nie są to wszystkie związki między *Canzona prima a 2* a repertuarem „sylwy”. Zależności wszakże między trzema innymi utworami rękopisu (tj. nr 22, 59, 146) a odpowiednimi odcinkami *Canzony*, stwierdzone przez Zofię Stęszewską²⁵, przedstawiają się jako pokrewieństwa innego już rodzaju i w pełni odpowiadają wcześniej relacjonowanej interpretacji Jana Stęszewskiego. W odniesieniu do kanconowych konkordancji utworów nr 22, 59, 146 rzeczywiście bowiem można mówić tylko o zaczerpnięciu materiału pieśniowego i zdystansować się od dyskusji nad ewentualnym autorstwem Mielczewskiego, jakkolwiek — z pewnych względów — całkowicie jej jednak nie wykluczać.

Mamy więc sytuację następującą. Mielczewski wykorzystał w swojej *Canzonie* co najmniej cztery dwugłosowe kompozycje. Drobne i nieliczne modyfikacje melodyczne czy zmiany rytmiczne, a także odmienności dyspozycji głosowej (w rękopisie dwugłos, w *Canzonie* dwoje skrzypiec i basso continuo), absolutnie nie podważają faktu, iż w *Canzonie* zachodzi relacja muzycznego cytatu w pełnym tego słowa znaczeniu. Powtarzamy pytanie zadane wcześniej w innym kontekście: czy możliwe, aby Mielczewski zbudował *Canzonę*, posiłkując się utworami innych kompozytorów? Kwestię tę należy oczywiście najściślej powiązać z *Intrada* i sonatą koncertu *Benedictio et claritas*. Czyżby mianowicie i *Intrada*, będąca we-

²⁵ Stęszewska, *op. cit.*

dle wszelkiego prawdopodobieństwa formalnie połączona z utworem *Ach, meczek* wykorzystanym w *Canzonie*, miała być dziełem innego twórcy? Wydaje się to nieprawdopodobne. Wariant taki można by rozważać jako możliwość czysto teoretyczną, której eksplikowanie narażone byłoby na zarzut wyszukanej spekulacji (jaką skądinąd zawsze trzeba uwzględniać przy tego typu dylematach). Jedynie racjonalny i solidnie uzasadniony będzie wniosek, iż wskazane utwory wyszły spod pióra Mielczewskiego, a *Canzona prima a 2* to „zbiór” autocytatów, rodzaj autorского „potpourri”, w którym kompozytor zawarł kilka swoich miniatur — być może właśnie tych, które były w swoim czasie szczególnie dobrze znane, popularne. Można tu też posunąć się do znacznie dalej idącego przypuszczenia, zakładającego, że także i owe trzy inne wykorzystane w *Canzonie* melodie (wspomniane nr 22, 59, 146) miały swoje opracowania autorstwa Mielczewskiego, które można by z mniejszą lub większą dokładnością odtworzyć z muzycznej substancji *Canzony*.

Przejdźmy teraz do tych utworów rękopisu, które sygnowane są monogramem „M.M.” Najpierw uwagę naszą przyciągnie dwugłosowa pieśń zatytułowana *Serce mi ubiegła* opatrzona owym monogramem (z domniemaniem drugiego „M”).²⁶ W pierwszym katalogu tematycznym utworów Marcina Mielczewskiego Zygmunt M. Szweykowski, umieszczając tę pieśń w rejestrze dzieł kompozytora, zaliczył ją do utworów wątpliwego autorstwa.²⁷ W nowym, o wiele obszerniejszym już katalogu tematycznym Barbara Przybyszewska-Jarmińska wyeliminowała jednak *Serce mi ubiegła* ze spisu kompozycji Mielczewskiego, uznała bowiem odczytanie drugiej litery monogramu jako „M” za błędne.²⁸ Powracamy do tej pieśni z uwagi na istotną okoliczność. Utwór zanotowany został dwukrotnie — najpierw z użyciem trzech ostatnich taktów (nr 95), a po krótkim trzygłosowym utworze o instrumentalnym charakterze (nr 96) ponownie w takim samym kształcie, niemal w całości, przy braku dwóch taktów w basie (nr 97). Ponieważ trzygłosowa instrumentalna miniatura utrzymana jest w tej samej tonacji co pieśń (modus dorycki transponowany do g), z całą pewnością koncipowana była jako ritornel przedzielający dwie zwrotki pieśni.²⁹ Dla naszych poczynań identyfikacyjnych najważniejsze jest wszakże to, że ów ritornel ujawnia daleko idącą zbieżność z fragmentem

²⁶ *Muzyczne silva rerum...*, s. 33.

²⁷ Z. M. Szweykowski, *Katalog dzieł Marcina Mielczewskiego*, [w:] Mielczewski, *Opera omnia I...*, s. 40.

²⁸ B. Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski — katalog tematyczny utworów*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia...*, s. 27.

²⁹ Na fakt występowania instrumentalnych ritorneli zwrócił uwagę Jerzy Gołos, pisząc, iż „część pieśni zaopatrzona jest w przygrywki przeznaczone do wykonania pomiędzy zwrotkami i łączące się melodycznie i rytmicznie z pieśnią, której służą”. J. Gołos, *Repertuar pieśniowy wieku XVII w świetle nowo odkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, „Muzyka” 1965, nr 2, s. 10.

innej, nieprzywoływanej dotąd kompozycji Mielczewskiego, mianowicie *Canzona prima a 3*. W końcowym jej odcinku³⁰ rozpoznajemy pieśniowy rytornel w nieco zmodyfikowanej postaci (por. przykł. 7a i 7b).

Jak widzimy, zmiany polegają na przekształceniu kontrapunktycznym i zwiększeniu liczby głosów. Dwa górne głosy wzoru przeniesione zostały na zasadzie kontrapunktu podwójnego w oktawie, natomiast partia fagotu — nowy element struktury — ornamentuje linię basso continuo na sposób izorytmiczny. Całość ujęta jest w takt trójdzielny, z czym już zetknęliśmy się wcześniej przy prezentowaniu zależności między utworem nr 13 a odcinkiem *Canzona prima a 2* (por. przykł. 5a i 5b). I jakkolwiek mamy tu dwie różne tonacje, co — trzeba być obiektywnym — nieco osłabia przytaczane argumenty, to jednakże — co równie bezsporne i obiektywne — daleko idąca zbieżność całej konstrukcji i substancji kontrapunktycznej jest nie do zakwestionowania.³¹ Powiązanie faktu wzajemnej zależności konfrontowanych fragmentów dodatkowo z kwestią monogramu — choć nie do końca wprawdzie jasną — pozwala uznać *Serce mi ubiegła* za kolejny utwór naszego kompozytora, reprezentujący formę pieśni z instrumentalnym rytornelem (tj. łącznie pozycje nr 95, 96, 97 w rękopisie). Niestety, nie znamy tekstu *Serce mi ubiegła*. Być może bardzo wyrazista konstrukcja rytornela — a tworzą ją ciągły *descensus*, permanentne *syncopationes*, kanon górnej pary głosów oraz opadający *climax* basu — ujawniłaby jego związki z pieśnią w warstwie interpretacji tekstu.

Monogramem „M.M.”, tym razem całkowicie bezspornym, sygnowane są dwa *Tańce* trzygłosowe, umieszczone w rękopisie bezpośrednio obok siebie (*Taniec M.M.* nr 10 i *Taniec M.M.* nr 11). Obydwie kompozycje figurują w katalogach dzieł Mielczewskiego jako utwory o wątpliwym autorstwie.³² W świetle czasu powstania rękopisu (I połowa XVII wieku), stwierdzonych filiacji między twórczością naszego kompozytora a zawartością „sylwy” oraz — najistotniejsze — coraz częściej i dobitniej potwierdzającej się atrybucji monogramu „M.M.” jako inicjałów Marcina Mielczewskiego³³ można by już na tej podstawie przyjąć, iż mamy

³⁰ Mielczewski, *Opera omnia I...*, s. 76.

³¹ Warto w tym miejscu podkreślić, że tego typu struktur kontrapunktycznych nie spotykamy często w ówczesnej muzyce polskiej. Jeśli chodzi o twórczość Mielczewskiego, to oprócz wskazanego odcinka z *Canzona prima a 3* podobnie upostaciowaną, choć nieco mniej rozbudowaną, strukturę znajdujemy w t. 38–41 *Canzona terza a 3*. Por. Mielczewski, *Opera omnia I...*, s. 85–86. Na tej podstawie trudno oczywiście stwierdzić, do jakiego stopnia takie prowadzenie głosów było charakterystyczne dla Mielczewskiego, ale znamienne, że w o wiele liczniejszej przecież spuściźnie instrumentalnej Adama Jarzębskiego nie spotykamy ani jednego tego rodzaju upostaciowania. Por. A. Jarzębski, *Opera omnia. Canzoni e concerti*, wyd. W. Rutkowska, [w:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1989.

³² Szwejkowski, *Katalog dzieł Marcina Mielczewskiego...*, s. 40–41; Przybyszewska-Jarmińska, *Marcin Mielczewski — katalog tematyczny utworów...*, s. 62–63.

³³ Oprócz znanych od dawna faktów, odnotowywanych w literaturze poświęconej Marciniowi Mielczewskiemu, najdobitniejszym świadectwem jest właśnie wspomniany, niedawno zidentyfiko-

Przykład 7a. Anonim, [utwór bez tytułu] (nr 96)

Musical score for Example 7a, showing two systems of a piano piece. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-6. The music is in a minor key and 3/4 time. The first system features a melody in the right hand with a second ending bracket over measures 2 and 3, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a final cadence in measure 6.

Przykład 7b. Marcin Mielczewski, *Canzona prima a 3*, t. 149–154

Musical score for Example 7b, showing two systems of a three-part setting. The first system contains measures 150-151, and the second system contains measures 152-154. The music is in a minor key and 3/4 time. The first system features three staves: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Bassoon (Fg). The second system features three staves: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Bassoon (Fg). The music is in a minor key and 3/4 time. The first system features a melody in the right hand with a second ending bracket over measures 2 and 3, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a final cadence in measure 6.

do czynienia z utworami Mielczewskiego.³⁴ Poszukujemy wszakże dodatkowych, jeszcze bardziej przekonujących dowodów i argumentów.

Do pierwszego *Tańca* (nr 10) nie udało się znaleźć w dziełach Mielczewskiego żadnego odpowiednika. Natomiast w przypadku wstępnych taktów drugiego *Tańca* (nr 11) stwierdzamy pewne podobieństwo w jednym z instrumentalnych rytoreli *Magnificatu z Vesperae Dominicales*³⁵.

Przykład 8a. M.M., *Taniec* (nr 11), t. 1–4

Przykład 8b. Marcin Mielczewski, *Vesperae Dominicales. Magnificat*, t. 32–37.

wany obszerny zespół kompozycji Mielczewskiego w kolekcji Emila Bohna, sygnowany monogramem „M.M.”

³⁴ W odniesieniu do rozszyfrowania monogramu „M.M.” Jerzy Gołos i Jan Stęszewski zachowywali bardzo dużą rezerwę i nie posunęli się nawet do przypisania Marcinowi Mielczewskiemu tak sygnowanych kompozycji: „W wypadku inicjału M.M. nasuwa się pokusa rozwiązania go jako Marcin Mielczewski, niestety poza podobieństwami stylistycznymi wynikającymi z tej samej epoki nie ma dowodów, że są to jego kompozycje.” Gołos, Stęszewski, *op. cit.*, s. XIV.

³⁵ Mielczewski *Opera omnia II...*, s. 191–192.

Nie chodzi tu naturalnie o taki typ pokrewieństwa, o jakim była mowa poprzednio, niemniej jednak — metoda prowadzenia głosów, zwroty melodyczne oraz tonalny dukt wiodący do kadencji na piątym stopniu tonacji sugerują, że obydwie struktury mogły wyjść spod jednej ręki.

Ale jeszcze ważniejsza jest tu inna okoliczność, wiążąca się mianowicie z rozmieszczeniem wskazanych utworów w rękopisie. Otóż, zaraz po obu *Tańcach M.M.* (nr 10, 11) wpisany został utwór bez tytułu (nr 12), istotnie zdekompletowany w swoim pierwszym odcinku i przez to niezmiernie trudny do identyfikacji, a bezpośrednio po nim pojawia się *Taniec* (nr 13), który Mielczewski wykorzystał w *Canzona prima a 2*. Następna kompozycja — to *Taniec* nr 14, który w ewidentny sposób wiąże się motywicznie z poprzednim (tj. z utworem nr 13).³⁶ Takie usytuowanie wskazanych utworów wnosi niezwykle istotne naświetlenie prowadzonych dociekań, albowiem dochodzi tutaj do wzajemnego potwierdzania się dwóch naszych konstatacji. Z jednej strony monogram „M.M.” przy *Tańcach* nr 10 i 11 jako potencjalna atrybucja Mielczewskiego mógł odnosić się do bezpośrednio następujących potem w źródle utworów, a zatem w takim przypadku kopista rękopisu faktu tego już nie musiał odnotowywać, a równocześnie z drugiej strony — sformułowany przez nas, mocno przecież uargumentowany wniosek, iż *Taniec* nr 13 to kompozycja Mielczewskiego, pozwala z jeszcze większą pewnością zdecydować się na rozwiązanie wcześniej występującego monogramu „M.M.” (tj. przy nr 10 i 11) właśnie jako Marcin Mielczewski.

W tym miejscu warto nieco uzupełnić i rozwinąć wątek, który dotyczy usytuowania utworów w rękopisie. Naszą uwagę przyciąga przede wszystkim to, że w bezpośrednim sąsiedztwie utworów wykorzystanych przez Mielczewskiego w *Canzona prima a 2* i koncercie *Benedictio et claritas* zapisano takie kompo-

³⁶ Drugi odcinek *Tańca* nr 13 staje się podstawą pierwszego odcinka *Tańca* nr 14. Por. *Muzyczne silva rerum...*, s. 6–7.

zycje, które ujawniają w stosunku do nich niezwykle głęboką więź strukturalną. W istocie nie można oprzeć się wrażeniu, iż są dziełem tego samego autora.

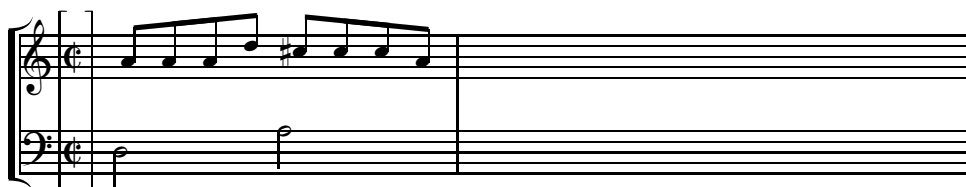
I tak, o czym wspomniano wyżej, zaraz po *Tańcu* nr 13 wykorzystanym przez Mielczewskiego w *Canzona prima a 2*, a zapisanym w źródle po obu *Tańcach M.M.* (nr 10 i 11), zapisano kolejny *Taniec* (nr 14)³⁷, którego pierwsza część to jawny wariant drugiej części utworu poprzedniego, tj. pozycji nr 13 (por. przykł. 5a t. 9–16).

Przykład 9. Anonim: *Taniec* (nr 14), t. 1–8



Tuż przed innym utworem (nr 142), zacytowanym przez Mielczewskiego w *Canzona*, znajdujemy kompozycję (nr 141)³⁸, której początek bardzo wyraźnie koresponduje z pierwszymi taktami właśnie utworu nr 142 (por. przykł. 4a t. 1–2).

Przykład 10. Anonim, [utwór bez tytułu] (141), t. 1



Z kolei przed *Intradą* (nr 186), którą Mielczewski wprowadził do sonaty w koncercie *Benedictio et claritas*, znajdujemy utwór (nr 185)³⁹, który w drugim swoim odcinku ujawnia ewidentne pokrewieństwo pod względem rytmicznym z pierwszymi taktami *Intrady* (por. przykł. 1a t. 1–5).

³⁷ *Muzyczne silva rerum...*, s. 6–7.

³⁸ *Ibid.*, s. 46.

³⁹ *Ibid.*, s. 68–69.

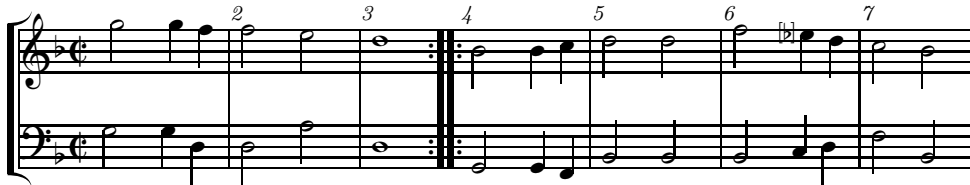
Przykład 11. Anonim, [utwór bez tytułu] (nr 185), t. 8–11



A przypomnijmy, że bezpośrednio po *Intradzie* pojawia się utwór *Ach, meczek* (nr 187), wykorzystany przez kompozytora w *Canzona prima a 2*.

Powiązania te są niezwykle sugestywne. Nie mogą wprawdzie stanowić dowodu na to, że i owe „sąsiednie” utwory wyszły spod pióra tego samego kompozytora, a więc Marcina Mielczewskiego, ale hipotezę taką czynią nad wyraz racjonalną i wielce prawdopodobną.

Pokrewieństwa między nowo zidentyfikowanymi utworami Mielczewskiego i anonimowymi kompozycjami „sylwy” odnoszą się również do tych pozycji, które zapisano w zupełnie innych segmentach rękopisu. Przykładem — relacja identyczności, jaką stwierdzamy w przypadku pierwszego odcinka pieśni *Serce mi ubiegła* (nr 95–97), uznanej przez nas za utwór Mielczewskiego, i kadencyjnego odcinka pierwszej części anonimowej pieśni *Nie zaczynay wojnij, Kupido Swowolnij* (nr 51).⁴⁰ Obie pieśni mogą być dziełem jednego autora.

Przykład 12a. Anonim, *Serce mi ubiegła M.[M.]* (nr 95 i 97), t. 1–7Przykład 12b. Anonim, *Nie zaczynay wojny, Kupido Swowolnij* (nr 51), t. 1–7

⁴⁰ *Ibid.*, s. 18.

Na zakończenie partii analitycznej wskaźmy też i na to, że dość liczne i wyraźne powiązania materiałowe odnajdujemy między różnymi utworami manuskrytu a innymi, pomijanymi dotąd dziełami naszego twórcy. Nie mamy przy tym na myśli podobieństw struktur, które byłyby wyszukane w sposób arbitralny, specjalnie dla poparcia naszej tezy, ale zbieżności kształtów *par excellence* tematycznych. Jeden z najlepszych na to przykładów widzimy w koncercie *Laudate pueri Dominum*⁴¹, którego wstępne takty zdradzają wykorzystanie anonimowej pieśni *Na bliskich tąka[ch]* (nr 125)⁴².

Przykład 13a. Anonim, *Na bliskich tąka[ch]* (nr 125), t. 1–8

Przykład 13b. Marcin Mielczewski: *Laudate pueri Dominum*, t. 1–9

⁴¹ M. Mielczewski, *Laudate pueri Dominum*, wyd. B. Przybyszewska-Jarmińska, [w:] *Pro Musica Camerata Edition*, red. S. Sutkowski, Warszawa 1998.

⁴² *Muzyczne silva rerum...*, s. 42.

5 6 7 8 9

da - te lau - da - te no - men Do - mi - ni

da - te lau - da - te no - men $\frac{6}{5}\text{Do} - \frac{4}{3}\text{mi} - \text{ni}$

Nie można wykluczyć, że i samą pieśń skomponował Mielczewski, ale oczywiście brak w tym przypadku wystarczających przesłanek do wysunięcia aż tak śmiałej supozycji. Co najwyżej można przyjąć, iż kompozytor wyzyskał w swoim koncercie melodię wskazanej pieśni, a zatem, poprzestać na podobnej konkluzji, jaką sformułowali w odniesieniu do kilku powiązanych z *Canzona prima a 2* utworów wydawcy i pierwsi badacze rękopisu.

II

Analiza odsłania ewidentne i daleko idące związki między repertuarem zgromadzonym w rękopisie 10002 a twórczością Marcina Mielczewskiego. Najistotniejsze oczywiście, że aż osiem kompozycji — mianowicie: *Taniec M.M.* nr 10, *Taniec M.M.* nr 11, *Taniec* nr 13, *Serce mi ubiegła M.[M.]* nr 95–97, *Intrada* nr 186, *Ach, meczek* nr 187 oraz utwory bez tytułu nr 142 i 195 — możemy śmiało uznać za utwory Mielczewskiego.

Wniosek, sformułowany przede wszystkim na podstawie analizy porównawczej, wymaga dodatkowego naświetlenia i spojrzenia z nieco innej jeszcze perspektywy. Patrząc bowiem na repertuar źródła przez pryzmat istniejących zbieżności określonych kompozycji z fragmentami dzieł Marcina Mielczewskiego, mimowolnie, implicite, stawialiśmy rękopis 10002 w roli źródła, z którego twórca nasz miałby czerpać wybrane utwory. Byłoby to oczywiście założenie błędne i ewentualność taką trudno jest przyjąć nawet czysto teoretycznie. Dlatego trzeba teraz spojrzeć na rzecz z zupełnie innej strony — tak, aby respektować prymarną rolę poczynań autorów manuskryptu. Zgromadzili oni różnorodny repertuar, na który składają się pieśni świeckie i religijne, tańce, utwory instrumentalne zespołowe, kompozycje organowe (zapewne też i klawesynowe), partie basu cyfrowanego, pojedyncze głosy z utworów o nieznannej dyspozycji, zdekompletowane śpiewy cerkiewne, krótkie niezidentyfikowane fragmenty. Niemal całość owego zestawienia, liczącego 221 pozycji (według numeracji wydawców), to materiał anonimowy. Wyjątkami są: jednorazowe odnotowanie imienia i nazwiska kompozytora — Piotra Żelechowskiego (*Fantasio* nr 93), dwukrotne odnotowanie skrótu imienia i nazwiska Stan.[isława?] Bodo (*Currant* nr 173, utwór bez tytułu nr 191), trzy mono-

gramy „M.M.” (*Taniec* nr 10, *Taniec* nr 11 i z domniemaniem tej inskrypcji przy *Serce mi ubiegła* nr 95), pięć monogramów „M.B.” (utwór bez tytułu nr 8, *Serce mi wzięła* nr 22, *Taniec* nr 41, utwór bez tytułu nr 42, *Taniec* nr 62) oraz jednoliterowy inicjał „N.” (*Dobranoc* nr 73). To oczywiście niezwykle mało i przy kwestii tej należy się nieco zatrzymać. Wypada przypomnieć, że wobec melodii wielu utworów pomieszczonych w „sylwie” stwierdzono dość dużą liczbę konkordancji w kilku innych XVII-wiecznych źródłach.⁴³ Autorzy rękopisu 10002 zebrali więc kompozycje znane, w ich czasach na pewno bardzo popularne, funkcjonujące w innych ośrodkach. Jednocześnie w zdecydowanej większości są to utwory krótkie, proste, o walorach muzyki pieśniowej lub tanecznej, służące rozrywce, spełniające funkcje użytkowe. Nic dziwnego, iż nie przywiązywano tu specjalnej wagi do odnotowywania autorstwa, wzięwszy pod uwagę, że postępowano tak również wobec kompozycji o niepomiernie wyższym prestiżu gatunkowym — mszy, koncertów, motetów etc. Dlaczego więc, przy generalnej praktyce pomijania nazwisk twórców niektóre z nich jednak odnotowano? Obok wyjaśnienia najbardziej oczywistego, nasuwającego się w pierwszej kolejności, które zakładałoby, że autorzy rękopisu w prosty sposób odwzorowali stan wiedzy wynikający z utrwalenia atrybucji w źródłach, z jakich przyszło im korzystać, należałoby wziąć pod uwagę także i inne okoliczności. Być może chciano pośród wielu pozycji popularnego, po części chyba nawet najzupełniej obiegowego, repertuaru odnotować występowanie utworów autorstwa dobrze wówczas znanych kompozytorów. W stosunku do Marcina Mielczewskiego wystarczyło wpisanie jego monogramu, całkowicie czytelnego dla ówczesnego środowiska muzycznego, nie tylko zresztą w Polsce. Daleko posunięta fragmentaryczność w nanoszeniu nazwisk i monogramów kompozytorów zdaje się wynikać też i z tego, że pewne atrybucje mogły odnosić się do całej grupy utworów, a nie tylko do tej pozycji, przy której figurują. W przypadku skrótu „M.M.” wolno przypuszczać, że twórcy rękopisu po odnotowaniu autorstwa dwóch trzygłosowych utworów na początku zbioru (nr 10 i 11) zaniechali sygnowania dalszych utworów Mielczewskiego. Do monogramu powrócili tylko przy pieśni *Serce mi ubiegła* (nr 95), usytuowanej tuż po *Fantazji* Piotra Żelechowskiego (nr 93) i kilkutaktowym jednogłosowym fragmencie melodycznym (nr 94). Warto zastanowić się nad tym w kontekście występowania także innych atrybucji. Zauważamy bowiem, że inskrypcje „M.B.” oraz „Stan.[isław?] Bodo” pojawiają się każdorazowo po grupie utworów, które zdradzają niezwykle silne pokrewieństwo z utworami uznanymi przez nas za kompozycje Marcina Mielczewskiego. Nie można oprzeć się wrażeniu, jakby kopista — po spisaniu pewnej grupy utworów tego kompozytora — pragnął odnotować, iż oto w danym miejscu zbioru mamy już do czynienia z utworem pochodzącym od innego autora. Jest to wrażenie w du-

⁴³ Por. Stęszewska, *op. cit.*

zym stopniu subiektywne, niemniej jednak sugestywnie inspirowane stylistyczną „mapą” rękopisu.

Dodajmy tu jeszcze jedną refleksję, stawiając zarazem ostatnie już pytania. W trzech różnych kompozycjach Marcina Mielczewskiego (*Benedictio et claritas*, *Canzona prima a 2*, *Canzona prima a 3*) stwierdziliśmy obecność kilku utworów, które zanotowano w rękopisie 10002. Są to zbieżności o fundamentalnym znaczeniu dla formułowania konstatacji z zakresu działań identyfikacyjnych. Nie można też całkowicie bagatelizować faktu, że w dziełach naszego twórcy odnaleźliśmy także mniej lub bardziej wyraźne pokrewieństwa w stosunku do kilku innych utworów „sylwy”. Przyjmijmy na chwilę, przekornie, wariant „negatywny” — że wskazane przez nas kompozycje (tj. nr 10, 11, 13, 95–97, 142, 186, 187, 195) nie wyszły spod pióra Marcina Mielczewskiego. Przy takim założeniu badana sytuacja będzie wyglądała już nader osobliwie. Oto w jednym rękopisie zapisane zostają utwory różnych kompozytorów, rozmieszczone przez autorów zbioru już to w bezpośrednim sąsiedztwie (*Intrada*, *Ach*, *meczek*), już to w pobliżu kompozycji sygnowanych monogramem „M.M.” (*Taniec* nr 13, utwór bez tytułu nr 96), które dziwnym zbiegiem okoliczności przedostają się do trzech różnych dzieł jednego twórcy: występując wewnątrz wstępnej sonaty koncertu wokalnie-instrumentalnego, w roli epizodycznej struktury końcowej partii kompozycji instrumentalnej, wreszcie — jako podstawa substancji muzycznej — w ramach dzieła instrumentalnego o cechach daleko posuniętej kompilacji formalno-konstrukcyjnej. Czyżby zatem ów twórca — Marcin Mielczewski — upodobał sobie jako jedną z metod komponowania postępowanie polegające na wyszukiwaniu miniatur innych autorów, następnie zaś na interpolowaniu tych miniatur — w całości lub we fragmentach, przy tym podług różnych zasad — w strukturę własnych dzieł muzycznych? Byłby to wariant całkowicie nieprawdopodobny, sprzeczny z racjonalnym podejściem i pozbawiony jakiegokolwiek logiki. Można by go rozważać jedynie w wypadku, gdyby rzecz dotyczyła tylko i wyłącznie utworu *Canzona prima a 2*. W utworze tym moglibyśmy wówczas widzieć tego rodzaju kompozycję, która byłaby — w świadomym zamierzeniu kompozytora — osobliwym „konglomeratem”, zbiorem cytatów muzyki innego twórcy (albo twórców), dobranych według określonego klucza, na przykład zaczerpniętych z repertuaru szczególnie dobrze znanego w danym środowisku muzycznym. Ewentualność taką — przyznać trzeba, samą w sobie dość kruchą i mało prawdopodobną — wyklucza niemal całkowicie sytuacja z *Intradą* i *Benedictio et claritas*, która dowodzi, że problem wykorzystywania utworów-modeli u Mielczewskiego jest szerszy i bynajmniej nie wiąże się wyłącznie z jednym specyficznym dziełem. Toteż wytłumaczenie całego zagadnienia może być w istocie tylko jedno. To właśnie Mielczewski skomponował owe pieśniowe i taneczne miniatury, po czym wykorzystał je w swoich innych kompozycjach — instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych. Zapewne sięgnął do tych swoich utworów, które cie-

szyły się popularnością, wzięciem, bądź też były mu z jakichś względów szczególnie bliskie.

Wskazując na owych osiem utworów jako nowo zidentyfikowanych kompozycji Marcina Mielczewskiego, ograniczamy się wyłącznie do tych pozycji, w stosunku do których udało się przedstawić wiarygodny „materiał dowodowy”. Szereg innych utworów krakowskiego rękopisu, zarówno wzmiankowanych przez nas, jak i pominiętych, wydaje się zdradzać rękę tego samego twórcy. Niemal pewne, że są wśród nich utwory stanowiące kompozytorski dorobek Mielczewskiego. W tym wypadku jednak musimy zatrzymać się jedynie na domysłach, być może problem ten bliżej naświetlą przyszłe badania.

Jakiego rodzaju repertuar reprezentują zidentyfikowane utwory, jaka jest ich ranga? Warto w tym miejscu przywołać jedną z hipotez Jerzego Gołosa, który — charakteryzując zawartość rękopisu 10002 od strony gatunkowej i funkcjonalnej — pisał:

„[...] nie jest wykluczone, że tytuły: Człowiek, Służalec, Szere mała, Tarapata, Fatalia błazeńska, Ciura, Triton, Garwoliia są numerami muzycznymi do jakiejś komedii z muzyką.”⁴⁴

W pełni podziеляjąc zdanie badacza zaznaczmy, że hipotezę tę można rozciągnąć również na kompozycje Mielczewskiego, a zwłaszcza na parę *Intrada* i *Ach, meczek*. Być może właśnie wraz z nowo zidentyfikowanymi utworami mamy okazję zetknąć się z tym — dotąd w ogóle przecież nieznanym — rozdziałem muzyki naszego twórcy, który w jakiś sposób łączył się ze sferą widowisk teatralnych, przedstawień scenicznych. Pomieszczone w rękopisie pieśni, tańce oraz miniatury instrumentalne, włącznie z tymi, które wyszły spod pióra Mielczewskiego, mogły powstawać w takich właśnie okolicznościach — dla potrzeb przedstawienia jakiejś akcji dramatycznej z udziałem muzyki; najpewniej utrwalono szczególnie dobrze znane i cieszące się popularnością pozycje takiego repertuaru.

Niezależnie zaś od tego, czy nowo zidentyfikowane kompozycje rzeczywiście mają po części teatralny rodowód, stwierdzić trzeba, że poznajemy w nich Mielczewskiego od nieco innej, nieznannej dotąd strony — nie w sensie stylu muzycznego, ale formy. Zasadniczą nowością jest mianowicie to, że możemy wreszcie zaobserwować, jak jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego baroku wypowiadał się na polu miniatury — w pieśni z basso continuo, utworze tanecznym czy swobodnej formie instrumentalnej. Zarazem możemy zobaczyć, jak utwory owego nurtu przedostawały się u tego samego kompozytora na grunt twórczości muzycznej o zdecydowanie odmiennym profilu gatunkowym.⁴⁵ Z tym zaś wiąże

⁴⁴ Gołos, *op. cit.*, s. 10.

⁴⁵ Dotychczas w repertuarze staropolskim rozpoznano kilka przykładów międzygatunkowych powiązań w twórczości jednego i tego samego kompozytora, gdzie w jednym dziele wykorzystany jest inny utwór lub jego fragment. Tak jest właśnie w przypadku dwu kompozycji Mielczewskiego

się inne jeszcze zagadnienie, które dotyczy muzykologicznych ocen stylu Mielczewskiego. Podkreśla się, zwłaszcza — co zrozumiałe — w odniesieniu do *Canzona prima a 2*, że w swojej twórczości Mielczewski ulegał wpływom muzyki ludowej, funkcjonującej w powszechnym repertuarze pieśniowo-tanecznym; słowem, że nawiązywał do zgoła odmiennego żywiołu dźwiękowego aniżeli ten, który stanowi o stylu jego koncertów religijnych, mszy czy motetów. Wprawdzie tezy tej nie należy całkowicie negować, zauważyć jednak trzeba — a badania nasze tego dowodzą — że Marcin Mielczewski sam był twórcą owego „lżejszego” repertuaru. Dlatego też „ludowe” zabarwienie niektórych jego kompozycji instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych zdaje się wynikać — przynajmniej w pewnej części — z praktyki cytowania przez twórcę jego własnych kompozycji.

III

Zaprezentowanie nowych kompozycji Marcina Mielczewskiego winno być poprzedzone uwagami, które dotyczą zagadnienia dyspozycji głosowej ogółu utworów pomieszczonych w rękopisie 10002. Nie jest to, wbrew pozorom, sprawa oczywista. Chodzi przede wszystkim o dominujące w zbiorze kompozycje dwugłosowe, a ściślej rzecz ujmując — o utwory zapisane jako konstrukcje dwugłosowe. Czy są to pełne kompozycje dwugłosowe, czy też głos dolny należy traktować jako partię basso continuo? Jerzy Gołos, zastanawiając się nad tym problemem w odniesieniu do repertuaru pieśniowego rękopisu, opowiadał się za tym, iż są to kompozycje dwugłosowe, które nie wymagają dopełnienia akordowego, jakie wynikałoby z suponowania obecności basu cyfrowanego.⁴⁶ Z wnioskiem tym trudno się zgodzić. W licznych pieśniach, a także i w innych utworach o strukturze dwugłosowej, widzimy bardzo często współbrzmienia konsonansów doskona-

(koncert *Audite gentes et exsultate* i *Missa super „O gloriosa Domina”*) i Franciszka Liliusa (pieśń wielogłosowa *Christus iam surrexit* i *Credo* z *Missa Tempore Paschali*). Por. T. Jasiński, *Autorstwo Marcina Mielczewskiego...*; id., „*Christus iam surrexit*”... Tego rodzaju powiązania mają jednak inny charakter z uwagi na fakt znacznie większego pokrewieństwa gatunkowego między modelem a jego wtórnym upostaciowaniem, tj. zachodzącego między polifoniczną pieśnią religijną lub koncertem kościelnym a mszą. Nie możemy wszelako tracić z pola widzenia samego faktu, że w przypadku koncertu *Audite gentes et exsultate* i *Missa super „O gloriosa Domina”* Mielczewski zbudował jedną kompozycję w oparciu o drugą. Praktyka sięgania do własnych dzieł nie była więc naszemu kompozytorowi obca, a to kolejny ważny argument na poparcie naszej tezy.

⁴⁶ Jerzy Gołos tak interpretował problem dyspozycji głosowej pieśni zamieszczonych w rękopisie 10002: „poza nielicznymi wyjątkami są one podane w dwugłosowym opracowaniu klawiszowym. Duża rozpiętość między partią basową a sopranową sugeruje czasem możliwość traktowania takiego opracowania jako swoistego «wyciągu fortepianowego». Ponieważ brak w tych pieśniach śladów basu cyfrowanego, a faktura ich nie jest bynajmniej szkieletowa, można je traktować jako kompletne kompozycje dwugłosowe, jakich wiele w ówczesnej literaturze klawesynowej.” Gołos, *op. cit.*, s. 10. Zapewne jest to spostrzeżenie trafne w odniesieniu do niektórych tylko kompozycji, nie zaś do ogółu utworów omawianego zbioru.

łych (oktawy, kwinty), nierzadko bezpośrednio sąsiadujące ze sobą i zachodzące na długich wartościach rytmicznych, które bezwarunkowo wymagają harmonicznego dopełnienia.⁴⁷ Wszystko to odnosi się również do utworów uznanych przez nas za kompozycje Mielczewskiego. Stąd też przy każdorazowej ich prezentacji ponad partią głosu basowego wprowadzone zostaną oznaczenia i cyfry.

Druga ważna kwestia związana z obsadą wykonawczą, także nasuwająca pytania, to ustalenie liczby głosów, na jaką napisane zostały prezentowane kompozycje. Przeprowadzona wcześniej analiza porównawcza, konfrontująca utwory te z odpowiednimi fragmentami dzieł Mielczewskiego, a także i dokładny ogląd całości repertuaru omawianego manuskryptu, pozwalają sformułować tezę, że w wypadku bardzo wielu pozycji rękopisu — w tym też większości nowo zidentyfikowanych utworów Mielczewskiego — należy upatrywać jednak kompozycji pierwotnie trzygłosowych, składających się z dwóch głosów, prowadzonych najczęściej w równoległych konsonansach niedoskonałych, z których to głosów zanotowano jedynie wyższy oraz partii basso continuo.⁴⁸

Uzupełnienia ubytków głosowych naniesione przez wydawców rękopisu 10002, umieszczone we wcześniejszych naszych przykładach — śladem edycji źródłowej — w nawiasach kwadratowych, tutaj nie będą już graficznie odnotowywane. Nawiasy rezerwujemy wyłącznie dla proponowanej przez nas rekonstrukcji, z wyjątkiem oznaczeń basu cyfrowanego.

1. *Taniec M.M.* (nr 10)

Taniec przeznaczony jest na dwa instrumenty melodyczne i basso continuo. Wymóg harmonicznego dopełnienia basu nie podlega dyskusji. Niemal pewne, że partie głosów górnych, pod względem rejestru i aktywności najzupełniej równorzędne, koncipowane były z myślą o parze skrzypiec.

⁴⁷ O konieczności wprowadzenia harmonicznego uzupełnienia przekonują nie tylko „puste” współbrzmienia, ale również i niektóre dysonanse umieszczone na długich wartościach nutowych. Przykładem ostro brzmiące septymy i nony w dwugłosowej strukturze pieśni *Ucieszy fila* (nr 83, t. 5, 12), które z całą pewnością musiały być pomyślane jako składniki akordów. Por. *Muzyczne silva rerum* . . . , s. 28.

⁴⁸ Można tu zaryzykować pogląd, że autorzy rękopisu wpisywali utwory trzygłosowe w ich pełnym zapisie tylko wtedy, gdy oba górne głosy wykazywały wobec siebie pewną niezależność melodyczną. W wypadkach zaś, kiedy wskazane głosy związane były prostą zasadą pochodzenia równoległych tercji czy sekst, rezygnowano z notowania partii głosu środkowego.

The image displays a musical score for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Bassoon (B.c.), and piano accompaniment. The score is organized into four systems, each containing three staves. The first system shows the beginning of the piece with measures 1 and 2. The second system covers measures 3 through 5. The third system covers measures 6 through 9, featuring a repeat sign at the end of measure 8. The fourth system covers measures 10 through 12. The piano accompaniment includes various fingering numbers (e.g., 3, 4, 5, 6, 7, 6, 4, 6, 5) and dynamic markings (e.g., $\#$, \flat). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

2. *Taniec M.M.* (nr 11)

Taka sama sytuacja jak przy poprzednio prezentowanej kompozycji.

3. *Intrada* (nr 186)

Intrada wymaga najwięcej działań rekonstrukcyjnych, najbardziej zarazem ryzykownych. W utworze tym brak jest kilku ostatnich taktów, a wewnątrz kompozycji pojawia się najprawdopodobniej 8-taktowa⁴⁹ luka (po t. 17). Ubytki te pozostawiamy bez ingerencji, rezygnując z projektów rekonstrukcyjnych, bo ewentualne uzupełnienia mogłyby się pojawić jedynie na prawach niezobowiązującej hipotezy z dużą dozą „twórczości” własnej. Nie do końca jasno przedstawia się kwestia dyspozycji głosowej utworu. Gdy porównamy początkowy odcinek *Intrady* z odnośnym odcinkiem sonaty koncertu *Benedictio et claritas*, równocześnie zestawimy tę zależność z wzajemnymi relacjami między wzorami a ich wtórnymi ujęciami z *Canzona prima a 2*, to stwierdzamy, że najbardziej prawdopodobną obsadą dla *Intrady* jawi się dyspozycja triowa — dwoje skrzypiec i basso continuo. Odcinek, który pokrywa się z fragmentem sonaty koncertu (tj. t. 1–9 w *Intradzie*), dopełniamy niemal wiernie podług jego kształtu z *Benedictio et claritas*, pozostały zaś tok na zasadzie wykorzystywania analogii wobec wstępnego odcinka *Intrady* oraz adaptacyjnych pokrewieństw zachodzących w przypadku utworów pojawiających się w *Canzona prima a 2*.

⁴⁹ Wydawcy rękopisu szacowali, że wewnętrzny ubytek obejmuje 8 taktów i tyleż samo brakuje w zakończeniu utworu. Por. *Muzyczne silva rerum...*, s. 113.

Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), and Cello/Double Bass (B.c.) score. The score is written in treble clef for Vno I and Vno II, and bass clef for B.c. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-6, the third system covers measures 7-9, and the fourth system covers measures 10-12. Measure numbers are indicated above the first staff of each system. The notation includes various note values, rests, and fingerings.

Measures 1-3: Vno I starts with a quarter rest, then a quarter note G4, followed by a quarter note A4. Vno II starts with a quarter rest, then a quarter note F#4, followed by a quarter note G4. B.c. starts with a quarter rest, then a quarter note F#3, followed by a quarter note G3.

Measures 4-6: Vno I continues with a quarter note A4, followed by a quarter note B4. Vno II continues with a quarter note G4, followed by a quarter note A4. B.c. continues with a quarter note G3, followed by a quarter note A3.

Measures 7-9: Vno I continues with a quarter note B4, followed by a quarter note C5. Vno II continues with a quarter note A4, followed by a quarter note B4. B.c. continues with a quarter note A3, followed by a quarter note B3.

Measures 10-12: Vno I continues with a quarter note C5, followed by a quarter note D5. Vno II continues with a quarter note B4, followed by a quarter note C5. B.c. continues with a quarter note B3, followed by a quarter note C4.

Measures 13, 14, and 15. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13 features a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign. Measure 14 continues with similar rhythmic patterns. Measure 15 shows a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign.

Measures 16, 17, and 18. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 16 features a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign. Measure 17 continues with similar rhythmic patterns. Measure 18 shows a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign.

Measures 19, 20, and 21. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 19 features a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign. Measure 20 continues with similar rhythmic patterns. Measure 21 shows a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign.

Measures 22, 23, and 24. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 22 features a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign. Measure 23 continues with similar rhythmic patterns. Measure 24 shows a treble staff with eighth notes and a sharp sign, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with eighth notes and a sharp sign.

4. *Ach, meczek* (nr 187)

Utwór zachował się w postaci niekompletnej. Brak jest dłuższego, bo kilkutaktowego odcinka.⁵⁰ Można go odtworzyć na podstawie odpowiedniej struktury *Canzona prima a 2*. Najprawdopodobniej również i tu przewidziana była obsada dla dwojga skrzypiec i basso continuo. Kształt dopisanego głosu środkowego opiera się na linii melodycznej skrzypiec drugich odnośnego odcinka *Canzony*.

⁵⁰ Według wydawców rękopisu brak jest odcinka o rozmiarach równych rozmiarom części zachowanej. Por. *ibid.*, s. 113.

Musical score for measures 6, 7, and 8. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 6 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line in the Bass staff. Measure 7 continues the melodic line with a slight variation. Measure 8 features a more complex melodic line in the Treble staff and a bass line with a dotted note.

Musical score for measures 9, 10, and 11. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 9 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 10 features a melodic line with a rest in the Treble staff and a bass line. Measure 11 continues the melodic line in the Treble staff and the bass line.

Musical score for measures 12, 13, and 14. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 12 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line with a rest. Measure 13 features a melodic line in the Treble staff and a bass line with a dotted note. Measure 14 continues the melodic line in the Treble staff and the bass line.

Musical score for measures 15, 16, and 17. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 15 shows a melodic line in the Treble staff and a bass line. Measure 16 features a melodic line with a rest in the Treble staff and a bass line. Measure 17 continues the melodic line in the Treble staff and the bass line.

5. *Taniec* (nr 13)

To również utwór najprawdopodobniej napisany na obsadę triową. Strukturę głosową zasilamy partią skrzypiec drugich z *Canzona prima a 2*, dokonując jedynie bardzo drobnych modyfikacji melodycznych, porównywalnych do tych, jakie obserwujemy między głosami skrajnymi przy konfrontacji *Tańca* i odnośnego fragmentu *Canzony*.

Musical score for a single instrument, likely piano, consisting of three systems of staves. The first system covers measures 7, 8, 9, and 10. The second system covers measures 11, 12, and 13. The third system covers measures 14, 15, and 16. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

6. [Utwór bez tytułu] (nr 142)

Sytuacja niemal identyczna jak poprzednio. Pewne odmienności wobec konstrukcji z *Canzona prima a 2* wiążą ze zmodyfikowaniem struktury formalnej.

Musical score for two violins (Vno I and Vno II) and a basso continuo (B.c.). The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). It shows the first two measures of the piece, with a second ending bracket over measure 2. The Vno I part has a melodic line, Vno II has a rhythmic accompaniment, and B.c. provides harmonic support.

The image displays a musical score for a piece titled 'Utwór bez tytułu' (nr 195). The score is presented in four systems, each consisting of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The first system covers measures 3 and 4, the second system covers measures 5 and 6, the third system covers measures 7 and 8, and the fourth system covers measures 9 and 10. The music is written in a single melodic line across the three staves, with various rhythmic values and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 10.

7. [Utwór bez tytułu] (nr 195)

Kompozycja wymaga wielu działań rekonstrukcyjnych, dokonywanych jednakże w podobny sposób jak przy pozostałych utworach wykorzystanych w *Canzona prima a 2*. Ponieważ utwór został wykorzystany w *Canzonie* nie w całości,

ale jedynie we fragmencie (t. 1–16), to w rekonstrukcji „brakującego” w *Canzonie* odcinka (t. 17–24) musimy oczywiście odwoływać się już do pewnych rozwiązań o znamionach hipotezy, co nie oznacza, że nadmiernie arbitralnych, bowiem dość łatwo jest odczytać ogólną manierę fakturalną całej kompozycji.

The image displays a musical score for three parts: Vno I, Vno II, and B.c. (Bass continuo). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves, each system containing three staves. The first system shows measures 1 and 2. The second system shows measures 3, 4, and 5. The third system shows measures 6, 7, 8, and 9. The fourth system shows measures 10, 11, and 12. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure 8 features a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The bass line includes figured bass notation (e.g., 6, 5, #).

The image displays a musical score for the piece "Serce mi ubiegła M. (nr 95-97)". The score is written for voice and basso continuo in G major (one sharp). It consists of four systems of music, each with three staves: a vocal line in the top staff, a tenor line in the middle staff, and a basso continuo line in the bottom staff. The piece is in 3/4 time. The first system covers measures 13-15, the second system measures 16-18, the third system measures 19-21, and the fourth system measures 22-24. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, and 9. A repeat sign is present at the beginning of measure 17. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 24.

8. *Serce mi ubiegła M. (nr 95-97)*

Serce mi ubiegła jest najpewniej pieśnią solową z basso continuo. Poza incipitem słownym (nieznanego nam dziś tekstu) przemawia za tym wokalna, śpiewna melodyka głosu górnego, jednoznacznie sugerująca tok sylabiczny i zdecydowanie

odcinająca się od instrumentalizmów prezentowanych wcześniej utworów, a nadto też i inskrypcja „*Do tego Cantu*” umieszczona przy powtórnym zapisie pieśni (tj. nr 97).⁵¹ Ritornel był według wszelkiego prawdopodobieństwa realizowany przez instrument klawiszowy (klawesyn), ten sam, który służył do realizacji basso continuo w fazie pieśniowej. Uzupełnienia wymagały trzy ostatnie takty basu w drugim zapisie pieśni (nr 97). Na tej podstawie odtworzono również trzy ostatnie takty dwugłosu pierwszego zapisu pieśni (nr 95).

The image shows a musical score for two systems of a piece. The first system (measures 1-4) includes vocal parts (C and B.c.) with lyrics '[Ser - ce mi u - bie - gła]'. The second system (measures 5-13) continues the vocal parts. The third system (measures 15-16) is for Cembalo. The fourth system (measures 17-19) continues the instrumental parts.

⁵¹ Głosy w drugim przekazie utworu nr 97 zostały zapisane na jednej pięciolinii: najpierw głos górny, pod którym widnieje dopisek „*Do tego Cantu*”, a potem głos dolny, pod którego partia dopisano „*To Bassu[s]*”. Por. *ibid.*, s. 108.

SUMMARY

The repertory of the 17th-century manuscript with catalogue number 10002 (formerly 127/56) of the Jagiellonian Library in Krakow was published in its entirety almost thirty years ago and also aroused interest of some researchers (inter alia Jan Stęszewski, Zofia Stęszewska, Jerzy Gołos). The new analysis in the present study, this time with a narrow scope, of the repertory preserved in this invaluable historic manuscript permits us to enrich the composing achievements of the eminent representative of Polish Baroque, Marcin Mielczewski (d. 1651). The results of the comparative analyses, which cover — on the one hand — the long established pieces by this composer (inter alia *Canzona prima a 2*, concerto *Benedictio et claritas*, *Canzona prima a 3*) and on the other, anonymous compositions and those signed with the monogram “M.M.”, recorded in the manuscript no. 10002, show that as many as eight items in the aforesaid manuscript can be safely regarded as pieces composed by Marcin Mielczewski: three *Tańce* [Dances] (two of them signed with the M.M. monogram), *Intrada*, Ach, meczek, a song *Serce mi ubiegła* [She stole my heart] and two untitled compositions. They represent the instrumental, dancing and song tendency, some of them may have even been associated with some kind of stage music.

Some of the newly identified works by Mielczewski required the performing of all manner of restoration procedures. They are not, however, the kind of complements that would be debatable or arbitrary. Only one piece, i.e. *Intrada* shows greater losses in the musical structure and currently has to remain an incomplete piece.