

MISSA PULCHERRIMA AD INSTAR PRAENERSTINI I PIEŚŃ O ROSS, SCHOENE ROSS

Opublikowana w 1979 r. przez Michaela Härtinga pieśń *O Ross, schoene Ross*¹ skłania do podjęcia kwestii tytułu *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, do dziś nierozstrzygniętej, rozważanej dotychczas głównie przez pryzmat intuicyjnych supozycji, nie zaś faktów².

Dotarcie do faktu – a jest nim właśnie wskazana pieśń – poprzedziły poszukiwania potencjalnie istniejącego archetypu muzycznego z tekstowym incipitem „Pulcherrima” (jedno- lub wielogłosowego), nicuwieńczone wprowadzić sukcesem, ale bardzo pomocne w dalszej kwerendzie. Napotkana u Drevesa późnośredniowieczna pieśń *Pulcherrima rosa* – zaprezentowana niestety bez melodii³ pozwoliła skierować uwagę na repertuar maryjny, przy tym specjalnie pod kątem znalezienia śpiewu, który miałby w swych pierwszych słowach wątek „najpiękniejszej róży”. Ślad ten doprowadził do pieśni *o Ross, schoene Ross*, wykazującej z dziełem Pękiela tak ścisły związek, iż możemy sformułować tu prawo mocną interpretację tytułu mszy.

¹ Friedrich Spee, *Die anonymen geistlichen Lieder vor 1623*, wyd. Michael Härtig, Berlin 1979, s. 104–105.

² Por. Hieronim Feicht, *Kompozycje religijne Bartłomieja Pękiela*, [w:] Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. Zofia Lissa, Kraków 1980, s. 412; tenże, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, tamże, s. 163.

³ Tekst pieśni:

1. Pulcherrima rosa	2. Virgo singularis	3. Esto nobis grata
De spina floruit,	Te nulla dignior	Tis apud filium
Flore germinosa	Fulgens stella maris,	Mater advocata
Lillium genuit.	Luna lucidior.	Post hoc exilium.
Servans pudorem	Sie succurristi,	Nos per juvamen
Et virgineo more	Regina, mundo tristi	Pater, natus [ac] flamen
Peperisti	Evae matris	Tuum, mater,
Factura factorem.	Noxem sie solvisti.	Solvat omnes, Amen.

Analecta Hymnica Medii Aevi, t. 1: *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13. 14. und 15. Jahrhunderts*. Wyd. Guido Maria Dreves. Leipzig 1886, s. 85.

Przykład 1

Notka. Pieśń *O Ross, schoene Ross* powstała przed 1621 r., pierwszy znany przekaz – druk Johanna Volmara, Würzburg 1621, następnie anonimowy druk Köln 1623. Tekst: anonimowo przekazany utwór Friedricha Spee, pieśń katolicka, na Narodzenie Najświętszej Marii Panny (Von Mariae Geburt), pięć zwrotek – każda z własnym afektem poetycko-religijnym⁴. Melodia: anonimowa, zaczerpnięta z opracowania wielogłosowego (głos zanotowany w kluczu tenorowym z inskrypcją Primus Chorus); forma a + b + c + d + e + a¹ + d + e + a¹ + a¹; modus dorycki plagalny transponowany do g.

⁴ Pełny tekst pieśni *O Ross, schoene Ross*:

[1.] *Virginis ortus admirabilis*

O ROß! schön-ne ROß!

In Sanct. ANNE Schoß/

Was ein Wunder Schoß ?

Was ein seltzam ROß /

Was ein Wunder Schoß /

Was ein seltzam ROß.

Kein Frühling [kein Mey]

Wie frölich er sey /

Hat bracht solche ROß /

Als Sanct. ANNE Schoß /

Vor dem Paradiß /

Hat ghr Schoß den Preiß.

O Frölicher Tag /

Da Sanct. Ann gelag /

Kompt jhr Kinder all /

Singt mit süssem Schall /

Wiegt und schawt die ROß

In Sanct. Anne Schoß.

Materiał tematyczny wywiedziony z obu – o niemal identycznej melice odcinków pieśni zajmuje centralne miejsce w przebiegu formy dzieła: rozpoczyna wszystkie części cyklu, w całości wypełnia substancję melodyczną Kyrie (tj. Kyrie–Christe–Kyrie), spełnia kluczową rolę w pozostałych ogniwach. W pewnych partiach konstytuuje całość struktury wielogłosowej na zasadzie realizacji określonego pomysłu kontrapunktowego. Przykładem może być tu fragment Credo, upostaciowany jako symultatycznie współdziałanie odcinka a i imitacyjnego przeprowadzenia odcinka a¹:

Przykład 4

Bartłomiej Pękiel, *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, Credo, t. 385–400.

Pozostałe frazy tematyczne mszy nie mają już tak jednoznacznego stosunku do wzorca pieśniowego. Niektóre z nich ujawniają zbieżności z *O Ross* (np. descendentalne pochodny sekundowe w ramach tetrachordu) inne zaś nie. W ogólności – ów drugoplanowy materiał tematyczny odznacza się już bardziej skonwencjonalizowanym obliczem (można tu wyłowić liczne pokrewieństwa z frazami innych mszy Pękiela), nie jest też eksponowany na tyle, by konkurować z główną myślą tematyczną. Stanowi to zresztą analogię do pieśni. Żaden z odcinków tworzących jej formę nie ma tak zdecydowanych rysów jak cząstka inicjalna (tj. a) – symetryczna, jednoznacznie definiująca modus, o najbardziej zaawansowanej pod względem formalnym linii melodycznej⁶.

Porównanie dowodzi genetycznego związku między meliką pieśni a mszą. Naturalnie pozostaje jeszcze bardzo ważne – leżące w gestii hymnologii – zadanie odnalezienia łacińskiej wersji pieśni jako bezpośredniego źródła melodyki. Są tu zasadniczo dwie możliwości: albo melodia pieśni *O Ross, schoene Ross* okaże się przejętą z melodii łacińskiej (niewykluczone, że funkcjonującej z tekstem *Pulcherrima rosa*⁷), albo – co nie mniej prawdopodobne – śpiewem proveniencji czysto niemieckiej, który później otrzymał tekst łaciński (z incipitem „*Pulcherrima*”) i w takiej już wtórnej wersji dotarł do Pękiela. Rozstrzygnięcie tego problemu definitywnie zakończy dyskusję nad pierwszym członem tytułowej inskrypcji mszy naszego kompozytora.

Drugi człon tytułu – *ad instar Praenestini* – nie wiąże się z genezą materiału melodycznego. Inskrypcja ta stanowi objaśnienie ogólnej koncepcji formalnej dzieła. *Missa Pulcherrima* – jednorodna w warstwie tektonicznej, pozbawiona nagłych kontrastów rytmicznych, interpolacji w tactus inaequalis, bazująca na idei wspólnej myśli muzycznej dla całości cyklu, niemal bez reszty zdominowana przez technikę przeimitowania – ewidentnie odbiega od wszystkich pozostałych mszy Pękiela, nawiązując wprost do tradycji Palestrinowskiej, a w koncepcji konsekwentnej „monotematyczności” – m.in. do słynnej *Missa Papae Marcelli*. W mikrostrukturze natomiast dzieło zawiera elementy jawnie niepalestrinowskie (m.in. kształtowanie melodyki, w tym i fraz tematycznych, z udziałem kwarty zmniejszonej). Nie jest więc to utwór w stylu Palestriny (stylu w ścisłym tego słowa znaczeniu, określającego dobór interwałów, współbrzmień itd.), lecz konstrukcja na wzór stylistyczno-formalnych właściwości mszy palestrinowskiej, co

⁶ Melodia omawianej pieśni funkcjonowała również – w nieco późniejszej kontrafakturze (1625) – z tekstem *O Lilgen schne weiss* ku czci świętych Ignacego i Ksawerego (*von den H. Ignatio vnd Xauerio*). Znamienne, że w sposób wierny przejęte zostały odcinki a i a¹ (szczególnie odcinek inicjalny), pozostałe natomiast uległy przekształceniom – przede wszystkim rytmicznym, niekiedy także interwałowym. Wydaje się, że pierwsza cząstka pieśni była dobrze już wykodowanym modelem melodycznym. Por. *Friedrich Spee...*, s. 256.

⁷ Mimo pewnych wspólnych akcentów w *Pulcherrima rosa* i *O Ross, schoene Ross* (zob. przyp. 3 i 4) obydwa teksty dzieli zasadnicza różnica i nie można ich łączyć jako oryginału i parafrazy.

oczywiście dziś może być odnoszone do osiągnięć kompozytorskich innych twórców XVI w., nie tylko do mistrza z Rzymu. Formułowany tu wniosek – obecny implícite w analizach ks. Feichta⁸ – prowadzi do stwierdzenia, że Pękielowi nie chodziło o stworzenie wiernej repliki stylu Palestrinowskiego, ale o twórcze połączenie własnego języka dźwiękowego z formą alla Palestrina⁹, całkowicie różną od tej którą widzimy w mszach *brevis, paschalis, secunda, a quatuor vocibus aequales* i *in defectu unius contraaltus*. Uwaga *ad instar Praenestini* wyjaśnia zatem przesłankę, dla której *Missa Pulcherrima* – najprawdopodobniej ostatnia msza Bartłomieja Pękiela – tak bardzo odbiega w swoim całościowym obrzędzie od pozostałych ujęć formy *ordinarium missae*, jakie wyszły spod pióra naszego kompozytora.

Tytuł dzieła *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini* pochodzi najpewniej od samego Pękiela, nie zaś, jak się sugeruje, od pierwszego kopisty, Macieja Arnułfa Miskiewicza. To kompozytor bowiem znał wykorzystane przez siebie źródło melodyki, mając oczywiście pełną świadomość własnej wizji artystycznej – projektu i rezultatu.

Alina Żórawska-Witkowska

WŁOSKI TEATR MUZYCZNY W WARSZAWIE W CZASACH AUGUSTA II MOCNEGO (1697–1733)¹

Podobnie jak w wypadku wielu innych polskich ośrodków muzycznych, także w odniesieniu do warszawskiego dworu Augusta II sprawą następczą największe trudności badawcze jest odtworzenie repertuaru. Wśród zachowanych dokumentów informacje odnoszące się do wykonywanych dzieł stanowią ogromną rzadkość, nie dysponujemy też żadnym inwentarzem królewskich muzykaliów ani tym bardziej biblioteką muzyczną. Tak więc przy rekonstrukcji repertuaru niejednokrotnie zdani jesteśmy na hipotezy lub analogie ze znacznie lepiej udokumentowanym repertuarem drezdeńskiego dworu tego władcy.

Problem repertuaru na warszawskim dworze Augusta II był już częściowo podejmowany przez badaczy², ale zagadnienie to można dziś przedstawić w świetle nowych badań, które pozwalają na poszerzenie, a czasami i korektę dotychczasowego stanu wiedzy. Dotyczy to przede wszystkim repertuaru teatralnego, który w omawianym czasie stanowił najważniejszą część dworskiego życia muzycznego, a zatem i udokumentowany został stosunkowo najlepiej, co wcale oczywiście nie znaczy, iż dobrze.

Dotychczas znano jedynie 12 tytułów dzieł wykonanych w warszawskim teatrze za panowania Augusta II. Obecnie można do nich co prawda dorzucić jeszcze 15 dalszych, ale i tak stanowi to jedynie bardzo skromny wycinek ówczesnej rzeczywistości. Mimo czasowych tylko pobytów dworu królewskiego w Warszawie, zsumowanie efektywnych sezonów teatralnych daje około 42 miesiące dzia-

¹ Prezentowany tekst jest nieco tylko zmienioną wersją fragmentu książki autorki *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997.

² M.in. J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964; A. Chodkowski, *Repertuar muzyczny teatru saskiego w Warszawie*, [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich*, red. J. Lewański, Wrocław 1973; tenże, *Muzyka religijna na dworze Augusta II*, [w:] *Tradycje muzyczne katedry wawelskiej*, Kraków 1985; M. Drabecka, *Choreografia baletów warszawskich za Sasów*, Kraków 1988.

⁸ Por. Feicht..., *op.cit.*, s. 409–453.

⁹ Spostrzeżenia dotyczące problemu palestrinowskiego należałoby poprzeć szczegółową analizą, dla której brak tu miejsca. Opieram się na badaniach Feichta w cytowanych pracach i własnych analizach (por. Tomasz Jasiński, *Polifonia a cappella mistrzów polskiego baroku. Wiek XVII*. Lublin 1995, s. 172–176, 191–200 (mps pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Karola Mrowca w Instytucie Muzykologii KUL).