

Marek Bebak

 <https://orcid.org/0000-0001-8882-2858>

 marek.bebak@uj.edu.pl

Uniwersytet Jagielloński

 <https://ror.org/03bqmcz70>

Recepcja i adaptacja dzieł Giovanniego Pierluigiego da Palestrina w środowisku krakowskich rorantystów w okresie prepozytury ks. Józefa Pękalskiego

W katedrze wawelskiej od 1543 roku funkcjonowało kolegium rorantystów, ufundowane przez króla Zygmunta I Starego. Początkowo w jego skład wchodziło dziewięciu członków – prepozyt, siedmiu śpiewaków oraz kleryk, jednak w XVII i XVIII wieku liczba ta ulegała zmniejszeniu¹. Na czele kolegium stał prepozyt (*praepositus*), nazywany również proboszczem, który nie tylko dbał o kwestie liturgiczne, administracyjne i organizacyjne, ale także artystyczne, przygotowując repertuar przeznaczony do wykonania podczas liturgii. Prepozyt, którym mógł zostać tylko prezbiter, wybierany był przez członków kolegium, a wybór ten był zatwierdzany przez kapitułę katedralną i króla. Do obowiązków kierownika należało dbanie o porządek przy odprawianiu mszy roratnej w kaplicy Zygmuntowskiej, celebrowanie co tydzień trzech mszy, odprawianie requiem za fundatora, a ponadto mszy w święta i uroczystości, tj. Wielkanoc, Zesłanie Ducha Świętego i Boże Narodzenia, oraz w najważniejsze święta maryjne². Do jego zadań administracyjnych należało zarządzanie domem rorantystów i wszelkimi sprawami finansowymi, a także prowadzenie księgi majątkowej. Ponadto prepozyt miał co roku zwoływać „kapitułę” rorantystów i przedstawiać sprawozdanie dotyczące majątku

¹ Por. A. Chybiński, *Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny” 4 (1911) nr 17, s. 1–2.

² Por. T. Czepiel, *Music at the royal court and chapel in Poland, c. 1543–1600*, New York–London 1996, s. 26–27. Por. także: M. Bebak, *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka” 58 (2013) nr 2, s. 29–31.

kolegium. Przeprowadzał on również egzamin wstępny, podczas którego sprawdzano umiejętności wokalne kandydata do zespołu w zakresie monodii i polifonii³. Prepozyci dbali o poziom artystyczny zespołu, a także o jego repertuar, przygotowując rękopiśmienne kopie w postaci partesów. Repertuar musiał być rozległy, rorantysci zobowiązani byli bowiem do śpiewania w kaplicy Zygmuntońskiej przez cały rok kościelny, w tym do codziennego odprawiania mszy świętej roratnej, a także mszy i nabożeństw w czasie innych świąt i uroczystości. Wykonywali zatem zarówno części stałe mszy, jak i mszalne *proprium*, sięgając po czterogłosowe motety, pieśni i hymny.

Jednym z najbardziej zasłużonych prepozytów i skryptorów w dziejach kolegium był ks. Józef Tadeusz Benedykt Pękalski (ok. 1708–1758), który w czasie swej prepozytury w latach 1739–1753 sporządził setki odpisów – blisko 200 rękopisów muzycznych⁴. Z dotychczasowych badań wiadomo, że Pękalski szczególnie cenił muzykę minionych epok i przygotowywał na użytek zespołu kompozycje z XVI i XVII wieku, w tym kompozytorów lokalnych (Sebastiana z Felsztyna, Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego i innych), oraz twórców zachodnioeuropejskich (Josquina Despreza, Philippe’a de Monte, Orazia Vecchiego, Orlanda di Lasso, Tomása Luisa de Victoria, Asprilia Pacellego, Gianmatteo Asoli, czy Giovanniego Pierluigiego da Palestrina)⁵. Wiadomo również, że Pękalski wprowadzał do kopiowanego przez siebie repertuaru różnego rodzaju modyfikacje, tworzył adaptacje i kontrafaktury⁶.

W niniejszym artykule, przygotowanym w rocznicę 500. urodzin mistrza z Palestriny, chciałbym wskazać drukowane i rękopiśmienne przekazy kompozycji Giovanniego Pierluigiego zachowane w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej [dalej jako PL-Kk], które zostały przygotowane z myślą o praktyce

³ Członkami kolegium mogli zostać tylko „presbiterii, qui ex arte cantare et psallere sciunt cum bona et sonora voce” (A. Chybiński, *Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków 1910, s. 12). Organizowany był publiczny egzamin („sufficiens examen et probam ad instar vicariorum nostrae Cathedralis Ecclesiae”).

⁴ Liczba ta jest szacunkowa, nie przeprowadzono bowiem dotąd szczegółowych studiów w zakresie analizy pisma i identyfikacji kopistów w całym zasobie muzycznym Archiwum i Biblioteki Krakowskiej Kapituły Katedralnej.

⁵ Por. M. Bebak, *Józef Tadeusz Benedykt Pękalski i jego związki z Instytutem Księży Życia Wspólnego (bartolomitami), kapelą kolegiaty kieleckiej oraz kolegium rorantystów w krakowskiej katedrze*, „Muzyka” 69 (2024) nr 4, s. 92.

⁶ Temat ten jest coraz częściej podejmowany przez polskich muzykologów. Dotychczas do kwestii przeróbek i kontrafaktur w działalności Pękalskiego odnieśli się m.in. Zygmunt M. Szwejkowski, Tomasz Jasiński, Aleksandra Patalas, Magdalena Walter-Mazur, Maciej Jochymczyk i Marek Bebak. Szczegółowe odnośniki do literatury zamieszczono w: M. Bebak, *Józef Tadeusz Benedykt Pękalski i jego związki z Instytutem*, s. 81–103.

wykonawczej kolegium rorantystów w czasach prepozytury ks. Józefa Pękalskiego. Drugim celem jest ukazanie zmian, jakie skryptor wprowadził do tego repertuaru, dostosowując go z jednej strony do ówczesnej estetyki, a z drugiej – do warunków liturgicznych i możliwości wykonawczych śpiewaków. Tym samym spróbuję ustalić, jak mogła brzmieć muzyka szesnastowiecznego rzymskiego mistrza w przestrzeni katedry wawelskiej w I połowie XVIII wieku.

Stan badań nad recepcją twórczości Palestriny w katedrze wawelskiej

Dokładnie 100 lat temu, w 1925 roku, Adolf Chybiński na łamach „Przeglądu Muzycznego” opublikował artykuł poświęcony recepcji twórczości Palestriny w Krakowie⁷. Nestor muzykologii polskiej zauważył, że tytuły zbiorów mszy i motetów Giovanniego Pierluigiego odnotowano w inwentarzu Zacheusza Kesnera z 1602 roku⁸. Na podstawie dostępnych wówczas w PL-Kk druków i rękopisów muzycznych, a także zachowanych inwentarzy pochodzących z XVII–XIX wieku stwierdził ponadto, że w środowisku katedry wawelskiej, zwłaszcza zaś w kręgu kapeli królewskiej i kolegium rorantystów, wykorzystywano drukowane zbiory mszy (co najmniej księgi pierwszą, drugą, trzecią, piątą, ósmą i dziewiątą, nie zawsze pierwsze ich wydania), a także piątą księgę motetów (*Motectarum liber quintus*). Niektóre dzieła były znane krakowskim śpiewakom z antologii, w których zamieszczono utwory Palestriny⁹. Prepozyci odpowiedzialni za przygotowanie repertuaru dla kolegium rorantystów lub wyznaczeni przez nich członkowie zespołu sporządzali również rękopiśmienne odpisy z druków. Zdaniem Chybińskiego, jednym z największych miłośników twórczości Palestriny był Józef Tadeusz Benedykt Pękalski. Muzykolog uważał, że „żaden kompozytor obcy (niepolski) nie jest reprezentowany tyloma kopjami dzieł, jak Palestrina. Kopje te pochodzą z XVII i XVIII wieku, dochodząc wstecz może do ostatnich lat wieku XVI. One to dowodzą, że kult

⁷ A. Chybiński, *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie*, „Przegląd Muzyczny” 1 (1925) nr 23, s. 3–5; A. Chybiński, *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie* [cd.], „Przegląd Muzyczny” 1 (1925) nr 24, s. 1–3.

⁸ Więcej na temat inwentarza zob. T. Czepiel, *Zacheus Kesner and the music book trade at the beginning of the seventeenth century: an inventory of 1602*, „Musica Iagellonica” 2 (1997), s. 23–69.

⁹ W katedrze krakowskiej korzystano m.in. ze zbiorów: *Missae quinque, quinis vocibus, a diversis et aetatis nostrae praestantissimis musicis compositae...* (Norymberga 1590), *Selectissimarum missarum flores, ex praestantissimis nostrae aetatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum collecti...* (Antwerpia 1599), *Messe a quattro voci, le tre prime del Palestrina, cioè, di Papa Marcello ridotta à 4. da Gio. Francesco naerio, Iste Confessor, & Sine nomine: & la quarta della Battaglia, dell'istesso Gio. Francesco Anerio. Con il basso continuo per l'organo...* (Rzym 1646).

Palestriny na Wawelu był przez dwa wieki nie ustającym¹⁰. Rzeczywiście, niektóre kompozycje Giovanniego Pierluigiego znajdowały się w repertuarze przez kilka stuleci¹¹. Wydaje się jednak, że w rękopisach wawelskich nie było aż tylu odpisów dzieł Palestriny. Zagadnienie to wymaga wszakże dalszych pogłębionych studiów.

Na temat recepcji twórczości Palestriny w Polsce, w tym Krakowie, pisała również Alina Żórawska-Witkowska. Uczona w 1995 roku opublikowała tekst zatytułowany *Palestrina a Polska (1584–1865)*¹², który następnie ukazał się w języku włoskim w 1999 roku¹³. W artykule badaczka wymieniła druki i rękopisy zgromadzone w PL-Kk, zawierające kompozycje Palestriny. Dwa lata później, w 2001 roku, informacje na temat zachowanych w zbiorach PL-Kk materiałów poszerzyła i uporządkowała Marta Pielech w artykule pt. *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*¹⁴. Potwierdziła, że zaginęły niektóre druki, będące w posiadaniu muzyków wawelskich w XVII i XVIII stuleciu, wśród nich pięć zbiorów mszy Palestriny (księgi I, II, III, VIII, IX), a także niektóre antologie¹⁵. Do dziś w PL-Kk zachowały się tylko trzy druki autorskie rzymskiego mistrza: *Missarum liber quintus* (1590), *Mottetorum liber quartus* (1584), *Motetorum liber quintus* (1584) – wszystkie w stanie niekompletnym.

¹⁰ A. Chybiński, *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie*, „Przegląd Muzyczny” 1 (1925) nr 24, s. 1.

¹¹ Obecnie wiadomo, że w toku XVII wieku i w pierwszych latach XVIII wieku rorantysci mogli sięgać po druki, które ówczesnie przechowywano w zbiorze muzykaliów. Ponadto z rękopiśmiennych kopii wykonywali *Missa Papae Marcelli* w czterogłosowym opracowaniu Giovanniego Francesca Aneria, znanym z antologii z 1646 roku (PL-Kk, sygn. Kk.I.6, Kk.I.734). W środowisku wawelskim funkcjonowała ona znacznie dłużej, o czym świadczą odpisy poszczególnych głosów (Kk.I.99 – zachowany tylko Cantus). Znano i wykonywano także *Missa Inviolata* (Kk.I.6, kopia z 1689 roku) oraz *Missa Sine nomine* (Kk.I.100/2 – tylko Cantus, Kk.I.101 – tylko Bassus). Znana była też *Missa O admirabile commercium* zanotowana w rękopisie o sygn. Kk.I.12 (obecnie zachowane tylko Tenor i Bassus).

¹² A. Żórawska-Witkowska, *Palestrina a Polska (1584–1865)*, w: *Polska kultura muzyczna a Europa. Z badań nad recepcją muzyki*, Warszawa 1995, s. 5–32 (Prace Zakładu Powszechnej Historii Muzyki, 5).

¹³ A. Żórawska-Witkowska, *Palestrina e la Polonia (1584–1865)*, w: *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di R. Tibaldi, Lucca 1999, s. 237–261 (Strumenti della Ricerca Musicale, 6).

¹⁴ M. Pielech, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka” 46 (2001) nr 2, s. 59–91.

¹⁵ Za zaginioną uznaje się m.in. antologię pt. *Missae quinque, quinis vocibus...* z 1590 roku (por. przypis 10).

Recepcja twórczości Palestriny w czasie prepozytury Pękalskiego

Jak wspomniano, w czasie prepozytury ks. Józefa Pękalskiego w repertuarze kolegium rorantystów znajdowały się przede wszystkim utwory twórców aktywnych w II połowie XVI i XVII wieku. Pękalski rzadziej kopiował nowsze, jemu współczesne kompozycje. Dbał natomiast o utrwalenie lokalnych tradycji muzycznych, przygotowując odpisy dzieł kompozytorów związanych z krakowską kapelą katedralną, tj. Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela czy Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Pękalski przygotował również nowe kopie utworów wcześniej wykonywanych przez zespół, prawdopodobnie z powodu złego stanu technicznego starszych muzykaliów lub w celu dostosowania utworu do nowych oczekiwań, np. poprzez dodanie partii „Basso Ripieno”. Wśród takich kompozycji odnaleźć można kompozycje Giovanniego Pierluigiego da Palestrina. Świadectwem ich recepcji są zachowane do dzisiaj w zbiorach PL-Kk muzyczne starodruki oraz rękopisy, które zostaną niżej omówione.

Druki

Wiadomo, że Pękalski wraz z rorantystami korzystał z druku *Motettorum quinque vocibus liber quintus* Palestriny z 1584 roku. Obecnie w PL-Kk znajdują się tylko dwie z pięciu ksiąg wchodzących w skład tego zbioru (dla Cantus, sygn. RARA II-1878 oraz dla Altus, sygn. RARA II-1879). Brak rękopiśmiennych odpisów z tego zbioru w zasobie PL-Kk może świadczyć o tym, że śpiewacy korzystali bezpośrednio z druków. Potwierdzeniem recepcji zachowanego egzemplarza zbioru w czasach Pękalskiego są wykonane przez niego drobne odręczne dopiski o charakterze wykonawczym, takie jak: przypominające znaki akcydencyjne (kasowniki w motetach *Surge Petre* i *Ave Regina caelorum*), uwaga „Vertat” (na końcu *prima pars* motetu *Ave Regina caelorum*) oraz kreski pseudotaktowe, ułatwiające właściwe wyliczenie metro-rytmiczne (w motetach: *Domine secundum actum meum*, *Ave Trinitatis sacrarium*, *Orietur stella*, *Surge Petre*, *Ecce merces sanctorum*, *Ave Regina caelorum*, *Exultate Deo adiutori nostro*, *Tribulationes civitatum*, *Surge sancte*, *Salve Regina*). Ponadto w *Salve Regina* Pękalski zamazał incipit chorałowy, który być może różnił się od wersji wykonywanej w katedrze lub był intonowany przez prezbitera sprawującego liturgię.

Ciekawym świadectwem jednocześnie recepcji i adaptacji twórczości Palestriny w środowisku katedralnym jest egzemplarz druku pt. *Messe a quattro voci le tre prime del Palestrina, cioè di Papa Marcello ridotta à 4. da Gio[vanni] Francesco Anerio, Iste confessor, & Sine nomine: & la Quarta della Battaglia, dell'istesso Gio.[vanni] Francesco Anerio. Con il basso continuo per l'Organo. Di nuovo corrette,*

con l'aggiunta di una Messa di Pietro Heredia, et un'altra per i Defonti del medesimo (Roma: Lodovico Grignani, 1646¹⁶), przechowywany w PL-Kk pod sygnaturą Kk.I.734. W zbiorze zamieszczono trzy msze Giovanniego Pierluigiego (tzn. *Missa Papae Marcelli* i *Missa Sine nomine* z drugiej księgi mszy oraz *Missa Iste confessor* z księgi piątej), przy czym mszę *Papae Marcelli* w opracowaniu czterogłosowym Giovanniego Francesca Aneria¹⁷. Zbiór obejmował pięć ksiąg głosowych, lecz egzemplarz ze zbiorów wawelskich zawiera tylko cztery z nich (brak Organo), a księgę dla głosu Canto Pękalski sporządził własnoręcznie (w jego czasach musiała być już niedostępna), wprowadzając doń modyfikacje.

Różnice w partii głosu Canto zaobserwowane między oryginalnym drukiem¹⁸ a manuskrytem Pękalskiego w *Missa Papae Marcelli* dotyczą metrum, rytmiki oraz linii melodycznej. Pękalski w swojej kopii zastosował *tempus imperfectum diminutum* zamiast *imperfectum* (w pozostałych głosach w egzemplarzu wawelskim Pękalski dopisał ręcznie oznaczenie *diminutum*, lecz wartości rytmiczne musieli skrócić sami wykonawcy w czasie wykonania, gdyż nie dokonano stosownych korekt). Rorancki prepozyt wprowadził ponadto kreski pseudotaktowe, które mogły ułatwić śpiewakom śledzenie toku melodyczno-rytmicznego. Różnice w zakresie rytmiki i melodyki widoczne są już w pierwszej frazie (zob. Przykład 1). Wprowadzenie przez Pękalskiego odmiennej linii melodycznej doprowadziło jednak do powstania błędów kontrapunktycznych, nieobecnych zarówno w dziele Palestriny, jak i opracowaniu Aneria. Zmiana najwyższego głosu, zwykle najlepiej słyszalnego w tkance polifonicznej, jest zatem poważną interwencją w oryginalną strukturę dźwiękową. Jest wysoce prawdopodobne, że Pękalski w latach czterdziestych lub pięćdziesiątych XVIII wieku nie miał dostępu do drukowanej wersji partii *Canto*, dlatego – chcąc wykonać ten utwór w czasie liturgii w katedrze wawelskiej – samodzielnie dokomponował najwyższy głos. Zmiany nie wynikają bowiem z potrzeby

¹⁶ Pierwodruk ukazał się w 1619 roku. Duże zainteresowanie muzyków tym zbiorem doprowadziło do jego kolejnych wznowień (co najmniej ośmiu w XVII wieku). Por. Z. M. Szwejkowski, *Kilka uwag o twórczości mszalnej Giovanni Francesco Aneria związanej z Polską*, „Muzyka” 17 (1972) nr 4, s. 53–54.

¹⁷ Jak zauważyła Aleksandra Patalas, w wersji Aneria widoczne są duże ingerencje względem Palestrinowskiego oryginału, zwłaszcza w częściach Kyrie, Sanctus i Agnus Dei, w których Palestrina zastosował sześciogłosową polifonię, niedającą się w łatwy sposób przerobić na układ czterogłosowy. Ponadto Anerio dodał do swojego opracowania partię Organo, która miała pomóc organistom niepotrafiącym wykonać jej na podstawie zapisu głosów wokalnych. Por. A. Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010, s. 44–46.

¹⁸ W celach porównawczych wykorzystano kompletny przekaz druku z 1646 roku, zachowany w Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (sygn. T.324).

dostosowania partii *Canto* do warunków obsadowych kolegium rorantystów (ambitus głosu pozostało bez zmian – w druku *fs1–g2*, zaś w rękopisie *f1–g2*)¹⁹. Co ciekawe, w zbiorach PL-Kk nie zachowała się do dziś partia dla Organo, która albo mogła zaginąć, albo Pękalski chciał wykonać tę mszę a cappella, bez towarzyszenia instrumentalnego.

W pozostałych drukowanych partesach omawianego zbioru Pękalski wprowadził jedynie drobne modyfikacje, takie jak dodanie kresek pseudotaktowych, dopisanie cyfr nad pauzami, które ułatwiały odpowiednie wyliczenie wartości rytmicznych, czy zanotowanie fermat na zakończenie niektórych części mszalnych. Najpoważniejszą interwencją jest modyfikacja linii melodycznej głosu Alto w *Missa Papae Marcelli* (zob. Przykład 2). Zmiana wynika prawdopodobnie z chęci dostosowania tej partii do (nowo) skomponowanego głosu *Canto*.

Można zatem stwierdzić, że *Missa Papae Marcelli* Giovanniego Pierluigiego funkcjonowała w środowisku muzycznym katedry wawelskiej w I połowie XVIII wieku w formie istotnie zmienionej – po pierwsze w siedemnastowiecznej, czterogłosowej wersji Giovanniego Francesca Aneria, a po drugie – z osiemnastowiecznymi modyfikacjami melodyczno-rytmicznymi Pękalskiego.

¹⁹ Zygmunt M. Szweykowski uznał, że skoro msza *Papae Marcelli* w wersji Aneria przeznaczona była na zestaw głosów wyższych, to prawdopodobnie druk nie był własnością kolegium rorantystów, który dysponował głosami niższymi, lecz kapeli katedralnej. Zob. Z. M. Szweykowski, *Kilka uwag o twórczości mszalnej*, s. 55. Nie odnaleziono dotąd jednak dowodów na współpracę Pękalskiego z kapelą katedralną.

Przykład 1. *Missa Papae Marcelli*. Porównanie początku partii *Canto* (część *Kyrie*) w przekazach źródłowych:



a) fragment druku z 1648 roku ze zbiorów I-Bc, sygn. T.324 (s. 3),



b) fragment rękopisu Pękalskiego ze zbiorów PL-Kk, sygn. Kk.I.734 (k. 1r).

Źródło: skan zamieszczony na portalu *Dziedzictwo Muzyki Polskiej* w otwartym dostępie, <https://polish.musicsources.pl/pl/kolekcje/galeria/druki-muzyczne/18018-without-title/1> (26.03.2025).

Przykład 2. Fragment głosu *Alto* z egzemplarza przechowywanego w PL-Kk, sygn. Kk.I.734:



Źródło: fragment skanu zamieszczonego na portalu Dziedzictwo Muzyki Polskiej w otwartym dostępie, <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/druki-muzyczne/18018-without-title/16> (26.03.2025).

Rękopisy

Jak wspomniano wcześniej, rorantyści korzystali nie tylko z druków, ale również manuskryptów. Szereg rękopisów zawierających kompozycje Palestriny sporządzono już w XVII wieku, jednak w czasach Pękalskiego zaszła konieczność przygotowania nowych odpisów. Być może korzystanie z niektórych drukowanych ksiąg było niewygodne w praktyce (np. w przypadku drugiej księgi mszy, opublikowanej w formie *Chorbuch*, co powodowało konieczność czytania w półmroku z jednego pulpitu), lub potrzebne było zabezpieczenie niszczących muzykaliów.

Muzykalia z czasów Pękalskiego zawierające kompozycje Palestriny można podzielić na dwie główne grupy. Pierwszą stanowią dawniejsze rękopisy, zwłaszcza kodeksy w postaci antologii, z których nadal korzystano w I połowie XVIII wieku, i w których widoczne są zarówno drobne korekty, dopiski, jak i uzupełnienia większych fragmentów (np. dopisanie partii całego głosu) wykonane przez Pękalskiego. Drugą grupę tworzą rękopisy w całości skopiowane przez Pękalskiego.

Do pierwszej grupy zaliczyć można zespół rękopiśmienny o sygnaturze Kk.I.6, obejmujący obecnie trzy księgi głosowe, zawierające m.in. *Missa inviolata* z *Missarum*

liber secundus Palestriny²⁰. Świadectwem używania manuskryptu przez Pękalskiego jest wykonany przez niego w księdze zatytułowanej „Bassus” na k. 62v dopisek z datą „1752” i cyfrą „63”, będącą obliczeniem lat, jakie upłynęły od momentu sporządzenia kopii przez innego skryptora (30 maja 1689) do 1752 roku, w którym utwór był oglądany (być może wykonywany przez rorantystów). Wcześniej po odpis ten sięgnął m.in. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, który uzupełnił brakujące karty w księdze dla tenoru (k. 61r-v i 66r; dopiski Gorczyckiego widoczne są także na k. 60v i 65v).

Rorancki prepozyt korzystał również z rękopisu noszącego obecnie sygnaturę Kk.I.98 i przekazującego *Missa ad fugam*, która pochodzi drugiej księgi mszy Palestriny. Msza przeznaczona była oryginalnie na cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas (klucze G2, C2, C3, F3). W czasach Pękalskiego rękopis Kk.I.98 musiał być niekompletny lub w złym stanie technicznym, prepozyt przygotował bowiem odpisy głosów dla Alto i Basso, a także dopisał kilka uwag do istniejących głosów. Sporządzając partie altu i basu, Pękalski wprowadził doń poważne zmiany strukturalne, m.in. pominął część Credo, co oznacza, że w jego czasach nie była ona śpiewana przez rorantystów²¹. Dokonał również modyfikacji w części Sanctus. Oryginalnie Palestrinowskie Sanctus-Benedictus zbudowane było z pięciu odcinków, tworzących formę ABCDC, gdzie A to czterogłosowe opracowanie tekstu „Sanctus” (CATB), B to trzygłosowe „Pleni” (ATB), C to czterogłosowe opracowanie słów „Hosanna in excelsis”, zaś D to trzygłosowe „Benedictus” (CAT). Pękalski, sporządzając partie altu i basu, początkowo zapisał fragment „Hosanna”, lecz następnie wykreślił ten fragment i dopisał uwagę „Osanna super Sanctus”, uzyskując ostatecznie formę reprzyzową ABACA, gdzie w częstotkach B i C zastosowano redukcję obsady. W ten sposób chciał być może ujednolicić i skrócić opracowanie tej części mszalnej. Należy dodać, że w częstotce B („Pleni”), gdzie Palestrina zastosował trzygłosowy kanon (wejścia głosów B: g, T: c¹, A: g¹), Pękalski wprowadził redukcję obsady do dwóch głosów (wejścia głosów B: g, T: c¹). Powiększył się zatem kontrast obsadowy – w kompozycji osiągnięto już nie tylko opozycję głosów wysokich i niskich, ale również zmianę barwy.

²⁰ W tej samej księdze znajduje się *Missa Papae Marcelli* (w księdze dla Canto na k. 26v-31r) – anonimowej przeróbki mszy Palestriny. Por. Z. M. Szwejkowski, *Kilka uwag o twórczości mszalnej*, s. 54–55.

²¹ Credo było zapewne wykonywane przez rorantystów w XVII wieku, gdyż zostało wpisane w składkach dla głosów Canto i Tenore. Pomijanie Credo przez Pękalskiego było częstym zjawiskiem; można je zaobserwować m.in. w jego odpisach mszy Liliusa. Por. M. Bebak, *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018, s. 126.

Tabela 1. Porównanie budowy formalnej części Sanctus-Benedictus w *Missa ad fugam* Palestriny w druku oraz w przekazie Pękalskiego z I połowy XVIII wieku

Cząstka	Wersja oryginalna (Palestrina)	Cząstka	Kk.I.98 – Canto	Kk.I.98 – Alto	Kk.I.98 – Tenore	Kk.I.98 – Basso	Kk.I.98 – Basso Ripieno
A	Sanctus (CATB)	A	Sanctus	Sanctus	Sanctus	Sanctus	Sanctus
B	Pleni (ATB)	B	[nie wpisano] „Pleni Tacet Osanna ut Sanctus”	[nie wpisano]	Pleni „a 2”, „In diatessaron a 2”	Pleni „a 2, in Diatessaron Canon”	Pleni
C	Hosanna (CATB)	A	[wpisano i wykreślono]	[wpisano i wykreślono]	[wpisano i wykreślono] „Osanna super Sanctus”	[wpisano i wykreślono]	„Osanna super Sanct(us) Benedictus Tacet Osanna ut Kyrie”, „NB. Benedictus ex A\$”
D	Benedictus (CAT)	C	Benedictus	Benedictus	Benedictus	[nie wpisano] „Benedictus Tacet”	
C	Hosanna ut supra	A	„Osanna super Kyrie”	„Osanna ut Kirie”		„Osanna super Kyrie”	

Część Agnus Dei w omawianej mszy Palestriny składała się z dwóch odcinków, z których pierwszy przeznaczony był na cztery, a drugi na pięć głosów (zdwojona została partia altu, wykonywana w kanonie w unisonie). Pękalski zrezygnował z drugiego altu, realizując obie części czterogłosowo.

Rorancki prepozyt sporządził ponadto dodatkowy egzemplarz z odpisem dla głosu basowego, który został nazwany „Basso Ripieno”. Powszechnie przyjmuje się, że była to partia realizowana na instrumencie klawiszowym, jednak nie mamy obecnie żadnych informacji źródłowych na temat wykorzystywania instrumentu w kaplicy Zygmuntowskiej. Wszystkie przejrane dotąd partesy dla Basso Ripieno, które sporządził Pękalski, posiadają natomiast podpisany tekst słowny i stanowią powtórzenie partii basu wokalnego. Przy obecnym stanie wiedzy na temat praktyki wykonawczej rorantystów trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Pękalski sam dysponował głosem basowym i tworzył takie odpisy dla siebie (z tekstem słownym, by wspomagać wokalnie innego śpiewaka – basa) i jednocześnie improwizował partię organową. Hipoteza ta wydaje się możliwa, gdyż w kilku rękopisach odnaleźć

można uwagi dotyczące wykonania instrumentalnego. Na przykład w omawianej partii Basso Ripieno do mszy *Ad fugam* Pękalski wpisał uwagę: „NB. Benedictus ex A\$”. Bas wokalny w tej części milczy, lecz być może organista akompaniował pozostałym śpiewakom, improwizując. W przebadanych dotychczas rękopisach nie odnaleziono jednak wielu tego typu uwag. Pękalski nie zapisywał również realnie najniżej brzmiącego głosu (nie jest to zatem partia w typie *basso seguente*, ani tym bardziej *basso continuo*, gdyż nie występuje cyfrowanie) – czy oznacza to, że wówczas ustawał akompaniament instrumentalny?

Oprócz ingerencji w budowę formalną i obsadę głosową mszy Palestriny, Pękalski wprowadził do utworu kilka mniej poważnych zmian, tzn. dokonał drobnych modyfikacji melodyczno-rytmicznych (np. wypełnienie tercji dźwiękiem przejściowym i zmiana ćwierćnuty na dwie ósemki w Benedictus w głosie altu; kilkukrotne rozdrobnienie całej nuty na półnutę z kropką i ćwierćnutę w partii Basso Ripieno), uzupełnił niektóre akcydencje (w głosie altu), wprowadził określenie agogiczne *Lento* w części Kyrie (w partii Basso Ripieno).

Jak wspomniano, Pękalski wzbogacał wcześniej istniejące manuskrypty o partię Basso Ripieno. Mowa tu na przykład o trzech mszach Palestriny, tj. *Missa Iste confessor* zanotowanej w rękopisie o sygnaturze Kk.I.71 oraz *Missa Primi Toni* i *Missa Sacerdos et Pontifex*, zamieszczonych w manuskrypcie o sygnaturze Kk.I.40. Pierwszy z wymienionych rękopisów jest przykładem partii sporządzonej w celach użytkowych, na pojedynczych, nieużywanych skrawkach papieru. Przekaz tworzą dwie sklejone ze sobą karty w formacie poziomym. Na odwrocie drugiej karty znajduje się list datowany na 25 sierpnia 1736 roku, kierowany prawdopodobnie do kolegium wikariuszy kolegiaty kieleckiej, w którym Pękalski posługiwał do 1739 roku²². Z kolei rękopis o sygnaturze Kk.I.40, zawierający partię Basso Ripieno do dwunastu mszy, pierwotnie opublikowanych w antologiach *Missae quinque, quinis vocibus, a diversis et aetatis nostrae praestantissimi musici composita...* (Norymberga 1590) oraz *Selectissimarum missarum flores, et praestantissimis nostrae aetatis authoribus quatuor, quinque, sex et plurium vocum collecti...* (Antwerpia 1599), jest przykładem manuskryptu sporządzonego z myślą o zgromadzeniu w jednym miejscu większego repertuaru. W tych antologiach znalazły się m.in. msze Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, a także Philippe’a de Monte, Rudolpha de Lasso, Mathia’e Pottiera czy Orlanda di Lasso. Miał to być zatem

²² W latach 1733–1738 ks. Józef Pękalski był notariuszem kapituły kieleckiej. Przenosząc się do Krakowa w pierwszym kwartale 1739 roku, zabral ze sobą część korespondencji, którą wykorzystał następnie do sporządzenia muzykaliów. Zob. M. Bebak, *Józef Tadeusz Benedykt Pękalski i jego związki z Instytutem*, s. 87, 91.

zeszyt wykorzystywany przez organistę, bo księgi głosowe dla śpiewaków (drukowane) były dostępne w bibliotece rorantystów.

Do drugiej grupy muzykaliów, obejmującej rękopisy zawierające utwory Palestriny w całości skopiowane przez Pękalskiego, należy zespół rękopiśmienny o sygnaturze Kk.I.7, będący największym wawelskim depozytorium repertuaru; cztery księgi głosowe zawierają blisko 100 kompozycji, głównie mszy i motetów, z których połowę wpisał Pękalski²³.

W kodeksach o sygnaturze Kk.I.7 można wyróżnić dwie warstwy chronologiczne. Starsza pochodzi z II połowy XVII wieku (przed 1 grudnia 1663, gdyż taka data widnieje przy dziewiątej kompozycji w księdze), druga z I połowy XVIII wieku. Każda z ksiąg głosowych powstała z połączenia dwóch mniejszych zeszytów rękopiśmiennych – pierwszą część rękopisu wypełniał Maciej Arnulf Miskiewicz, drugą – Józef Tadeusz Benedykt Pękalski. Prawdopodobnie w założeniu miał to być zbiór śpiewów wykorzystywanych przez rorantystów podczas porannych nabożeństw, w starszej części znajdują się bowiem przede wszystkim opracowania Ordinarium i Prorium Missae na okres Adwentu i Bożego Narodzenia. Pękalski kontynuował wypełnianie tego manuskryptu w XVIII wieku – zapisywał głównie cykle mszalne (m.in. Carla Luythona, Pierre’a Cadéaca, Vulfrana Samina, Claude’a Goudimela) oraz motety (m.in. Gorczyckiego). Zapisał również trzy msze Palestriny: *Missa de Beata Virgine Maria* (poz. 30) i *Missa Inviolata* (poz. 37), obie z *Missarum liber secundus*, a także *Missa Aeterna Christi munera* (poz. 31; Pękalski zapisał tę kompozycję pod tytułem *Missa de Sanctis Apostolis*) z *Missarum liber quintus*. Rorantysty nie wykonywali jednak tych dzieł a cappella, lecz najprawdopodobniej z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego. Organista (może sam Pękalski) korzystał z partii Ripieno, zapisanej w zeszycie o sygnaturze Kk.I.39.

Do powyższych utworów Pękalski wprowadził szereg modyfikacji w zakresie obsady, formy i struktury melodyczno-kontrapunktycznej. Do wszystkich trzech mszy skryptor dodał głos Basso Ripieno, który każdorazowo jest otekstowany. Partia ta niemal nie różni się od głosu basu wokalnego. Gdy w partii wokalne znajdują się pauzy, tak samo dzieje się w partii Basso Ripieno. Podobnie jak w przypadku wcześniej omawianych rękopisów, Pękalski w swoich kopiach, w odcinkach o zredukowanej obsadzie nie zamieścił żadnych uwag, które sugerowałyby towarzyszenie instrumentalne, chociażby w postaci improwizowania partii aktualnie najniżej brzmiącego głosu.

²³ *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, red. Z. M. Szweykowski, t. 1: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, z. 6, oprac. E. Głuszczyńska, Kraków 1983.

Wszystkie skopiowane przez Pękalskiego msze Palestriny zostały pozbawione części Credo. Ponadto skrypta dokonywał innych istotnych zmian. Warto odnotować, że w Palestrinowskiej mszy *Inviolata*, podobnie jak w wielu innych opracowaniach mszy tego kompozytora, część Agnus Dei zbudowana jest z dwóch części, tworząc formę AB. W drugiej z nich, stanowiącej finał całego cyklu, obsada wykonawcza ulega często rozszerzeniu. Pękalski, kopiując mszę *Inviolata*, pominął jednak drugie opracowanie Agnus, które pierwotnie przeznaczone było na pięć głosów, i w którym Palestrina wykorzystał technikę kanoniczną. Zamiast tego rorantysta wpisał całkowicie inne względem druku i przekazu z Kk.I.6 czterogłosowe opracowanie Agnus (możliwe, że własnego autorstwa), utrzymane w prostym kontrapunkcie. Co więcej, dodał uwagę „Agnus tertium ut supra”, co ostatecznie spowodowało powstanie odmiennej formy Agnus, tzn. ABA1 (przy założeniu, że w trzecim Agnus zmieniano zakończenie tekstu na „donna nobis pacem”).

Najpoważniejsze, jak się wydaje, zmiany w zakresie formy i struktury dźwiękowej poczynił Pękalski jednak w części Gloria mszy *de Beata Virgine Maria*, pomijając całe frazy oryginalnej kompozycji, w których powtarzany był tekst słowny. Najprawdopodobniej prepozyt chciał znacząco skrócić przebieg śpiewu, nie rezygnując wszakże z tekstu mszalnego, który był niezbędny do wypowiedzenia w trakcie liturgii. Tak silna ingerencja w muzyczną tkankę poskutkowała jednak koniecznością dopasowania do siebie pozostawionych fragmentów. Na pierwszy rzut oka można nie zauważyć dokonanych skrótów, dopiero skonfrontowanie tekstu z oryginalnym przekazem z druku ukazuje ingerencje skryptora.

Inne modyfikacje mają mniejszy wpływ na odbiór dzieła. Należą do nich m.in. wprowadzenie tercji wielkiej w końcowym akordzie w części Kyrie w mszy *de Beata Virgine Maria* (zamiast akordu bez tercji, który występuje u Palestriny), przeniesienie kilku dźwięków o oktawę w górę lub w dół (np. w partii basu w mszy *Aeterna Christi munera*), czy wprowadzenie rytmu punktowanego, którego nie było w druku.

Na koniec warto wspomnieć o innych rękopisach, które również należy zaliczyć do drugiej grupy muzykaliów, ale które nie mają formy kodeksów oprawnych. W zasobie PL-Kk zachowały się bowiem trzy odpisy mszy z piątej księgi Palestriny, które funkcjonowały w postaci pojedynczych papierowych składek (bez oprawy), zawierających partie dla poszczególnych głosów (Canto, Alto, Tenore, Basso, Basso Ripieno). Są to manuskrypty o sygnaturach Kk.I.102 (msza *Iam Christus astra ascenderat*, zatytułowana przez Pękalskiego *Missa de ascensione Domini*; oryginalny tytuł pojawia się w partii Basso Ripieno), Kk.I.103 (*Missa Panis quem ego dabo*) oraz Kk.I.104 (*Missa Sicut lilium inter spinas*). Wszystkie one, podobnie jak wyżej omówione cykle mszalne, nie zawierają części Credo, dodano do nich głos Basso Ripieno, a także wprowadzono zmiany w zakresie formy. Uwagę zwracają zwłaszcza

części Agnus Dei – w mszy *Missa Panis quem ego dabo* doszło do takiej samej sytuacji, jak w mszy *Inviolata*, tzn. skryptyor zmienił formę kompozycji na ABA, dokonując własne opracowanie drugiego Agnus i dodając uwagę „Agnus tertium ut primum”. Z kolei w przekazie *Missa Sicut lilium inter spinas* z partesów wawelskich odnajdziemy trzy części Agnus Dei, podczas gdy Palestrina skomponował tylko pierwszą z nich. Drugie opracowanie zostało stworzone przez innego autora (prawdopodobnie Pękalskiego), na końcu zaś kopista ponownie umieścił uwagę „Agnus tertium ut primum”.

Wnioski i dalsze perspektywy badań

Podsumowując, w czasach prepozytury Pękalskiego zainteresowaniem kolegium rorantystów cieszyły się msze Palestriny opublikowane pierwotnie w *Missarum liber secundus* (1567) oraz w *Missarum liber quintus* (1590), a następnie także w antologiach. Z analizy zachowanych muzykaliów wynika, że kompozycje Palestriny, które skopiował Pękalski, funkcjonowały w katedrze wawelskiej w zmodyfikowanej formie. Prepozyt nie tylko dodał do nich partię Basso Ripieno, lecz także ingerował zarówno w formę cyklu mszalnego, pomijając Credo, jak i w strukturę dźwiękową niektórych części, zwłaszcza tych z dłuższym tekstem słownym. W Palestrinowskich opracowaniach drugiego, finałowego Agnus Dei, bardzo często odnaleźć można rozszerzenie obsady o jeden głos. Pękalski kilkakrotnie zdecydował się na pominięcie tego fragmentu utworu, w zamian proponując prostsze, utrzymane w *contrapunctus simplex*, opracowania części, których prawdopodobnie sam był autorem.

Z powyższego wynika, że w czasach Pękalskiego rzadziej można było usłyszeć kompozycje Giovanniego Pierluigiego da Palestrina w wersji oryginalnej niż opracowania i adaptacje jego dzieł. *Missa Papae Marcelli* funkcjonowała w postaci dwukrotnie zmienionej – po pierwsze w czterogłosowej wersji Aneria, a po drugie ze zmianami, które wprowadzili kolejni wawelscy skrypcy. Ile zatem jest Palestriny w dziełach zapisanych w muzykaliach wawelskich? W jaki sposób, gdzie i kiedy je wykonywano? W kaplicy Zygmuntowskiej czy w innym miejscu katedry? Czy msze skopiowane przez Pękalskiego weszły do repertuaru kolegium rorantystów czy kapeli katedralnej? Czy podczas wykonania utworów Palestriny korzystano z instrumentu klawiszowego, a jeśli tak, to z którego? Wydaje się, że odpowiedź na te pytania będzie możliwa dopiero po przeprowadzeniu bardziej szczegółowych badań źródłowych.

Abstrakt

Recepcja i adaptacja dzieł Giovanniego Pierluigiego da Palestrina w środowisku krakowskich rorantystów w okresie prepozytury ks. Józefa Pękalskiego

Dzieła Palestriny były znane i wykonywane w środowisku muzycznym katedry krakowskiej w XVII i XVIII wieku, szczególnie w kręgu kolegium rorantystów. Na czele kolegium stał prepozyt, który był odpowiedzialny m.in. za dobór repertuaru oraz przygotowanie muzykaliów. Jednym z najwybitniejszych prepozytów i skrybów tego zespołu był ks. Józef Pękalski (ok. 1708–1758), który sporządził kilkaset kopii utworów, w tym dzieł Palestriny. Co ważne, dokonywał zmian w kopiowanym przez siebie repertuarze. W artykule wymieniono dzieła Palestriny, które były wykonywane w czasie działalności Pękalskiego (tj. w latach 1739–1753), wskazano z których druków korzystał do sporządzenia kopii, a także które utwory i w jaki sposób zostały przez niego modyfikowane. Dzięki analizie porównawczej ustalono, że Pękalski kopiował nie tylko z druków autorskich Palestriny, ale również z antologii, które były dostępne na Wawelu, a wprowadzone przez niego zmiany dotyczyły zarówno formy kompozycji, jak i obsady głosowej. W konkluzji zasugerowano prowadzenie dalszych badań nad tym zagadnieniem, które mogą przynieść nowe informacje dotyczące praktyki wykonawczej rorantystów w XVIII wieku.

Słowa kluczowe: kolegium rorantystów, Pękalski, Palestrina, adaptacje

Abstract

Reception and adaptation of the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina in the circle of the Cappella Rorantistarum in Cracow during the provostship of Rev. Józef Pękalski

The works of Palestrina were known and performed in the musical circle of the cathedral in Cracow in the 17th and 18th centuries, especially in the Cappella Rorantistarum. The college was headed by a provost, who was responsible for the selection of the repertoire and preparation of musical materials. One of the most outstanding provosts and scribes was Rev. Józef Pękalski (ca. 1708–1758), who made several hundred copies of works, including Palestrina's works. Importantly, he made changes to the repertoire he copied. The article lists Palestrina's works that were performed during Pękalski's activity (i.e. in the years 1739–1753), indicates which prints he used to make copies, as well as which works and how he modified them. Thanks to comparative analysis, it is known that Pękalski copied not only from collection of works by Palestrina, but also from anthologies that were avail-

able at Wawel, and the changes he introduced concerned both the form and the scoring of the composition. In conclusion, it was suggested to conduct further research on this issue, which could provide new information on the performance practice of the Cappella Rorantistarum in the 18th century.

Keywords: Cappella Rorantistarum, Pękalski, Palestrina, adaptations

Bibliografia

- Bebak M., *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018.
- Bebak M., *Józef Tadeusz Benedykt Pękalski i jego związki z Instytutem Księży Życia Wspólnego (bartolomitami), kapelą kolegiaty kieleckiej oraz kolegium rorantystów w krakowskiej katedrze*, „Muzyka” 69 (2024) nr 4, s. 81–103.
- Bebak M., *Życie i działalność skrypcy Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka” 58 (2013) nr 2, s. 19–40.
- Chybiński A., *Materiały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny” 4 (1911) nr 17, s. 1–5.
- Chybiński A., *Materiały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków 1910.
- Chybiński A., *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie*, „Przegląd Muzyczny” 1 (1925) nr 23, s. 3–5,
- Chybiński A., *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie* [cd.], „Przegląd Muzyczny” 1 (1925) nr 24, s. 1–3.
- Czepiel T., *Zacheus Kesner and the music book trade at the beginning of the seventeenth century: an inventory of 1602*, „Musica Iagellonica” 2 (1997), s. 23–69.
- Czepiel T., *Music at the royal court and chapel in Poland, c. 1543–1600*, New York–London 1996.
- Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, red. Z. M. Szweykowski, t. 1: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, z. 6, oprac. E. Głuszczyńska-Zwolińska, Kraków 1983.
- Patalas A., *Wkościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010.
- Piech M., *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka” 46 (2001) nr 2, s. 59–91.
- Szweykowski Z. M., *Kilka uwag o twórczości mszalnej Giovanni Francesco Aneria związanej z Polską*, „Muzyka” 17 (1972) nr 4, s. 53–64.
- Żórawska-Witkowska A., *Palestrina a Polska (1584–1865)*, w: *Polska kultura muzyczna a Europa. Z badań nad recepcją muzyki*, Warszawa 1995, s. 5–32 (Prace Zakładu Po-wszechniej Historii Muzyki, 5).

Żórawska-Witkowska A., *Palestrina e la Polonia (1584–1865)*, w: *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di R. Tibaldi, Lucca 1999, s. 237–261 (Strumenti della Ricerca Musicale, 6).

Marek Bebak – muzykolog, adiunkt w Instytucie Muzykologii UJ. Jego zainteresowania badawcze obejmują muzykę religijną XVII i XVIII w., kulturę muzyczną dawnego Krakowa oraz muzykę w kręgu karmelitów w Polsce i Europie.