

23
2025



Czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej

Pro Musica Sacra

ARTYKUŁY

Raimundo Pereira Martinez

A new edition of the complete works
of Giovanni Pierluigi da Palestrina

Marek Bebak

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

Joanna Maria Malczewska

Historical outline of the place of filiation and the circumstances
of the foundation of the Cistercian abbey in Paradyż
(Greater Poland) in the Middle Ages

Dawid Rzepka

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju
średniowiecznej polifonii liturgicznej

ks. Maciej Kępczyński

Analiza podwójnego zapisu antyfony introitalnej „Suscepimus Deus”
zawartego w krakowskim „Missale plenarium” Ms 3

Paulino Capdepón

The premiere of Ludwig van Beethoven's
“Missa solemnis” in Spain (Barcelona, 1906)

Pro Musica Sacra

Czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie
poświęcone muzyce kościelnej

ISSN 2083-4039

tom 23

2025

Redakcja (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków, Polska)
ks. prof. dr hab. Robert Tyrała (redaktor naczelny), prof. dr hab. Wiesław Delimat, s. dr hab. Susi Ferfogli
(prof. UPJP2 w Krakowie), dr Eliza Krupińska, dr Filip Presseisen, dr Dawid Kusz OP (sekretarz redakcji)

Rada Naukowa

o. prof. dr hab. Tomasz Maria Dąbek OSB, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Poland, doc. Josef Doeller, Kunstuniversität, Graz, Austria, prof. dr hab. Julian Gembalski, Akademia Muzyczna, Katowice, Poland, prof. dr hab. Bogusław Grabowski, Akademia Muzyczna, Gdańsk, Poland, prof. dr hab. Elżbieta Karolak, Akademia Muzyczna, Poznań, Poland, prof. dr (II st. kw.) Jerzy Kurcz, Akademia Muzyczna, Kraków, Poland, prof. Eberhard Lauer, Musikhochschule, Lubeka, Germany, prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech, Uniwersytet Wrocławski, Poland, ks. prof. dr hab. Antoni Reginek, Uniwersytet Śląski, Katowice, Poland, ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, Poland, prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak, Akademia Muzyczna, Wrocław, Poland, prof. dr hab. Paweł Łukaszewski, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, Poland, ks. dr hab. Jacek Bramorski, prof. AM w Gdańsku, Akademia Muzyczna, Gdańsk, Poland, dr hab. Michał Sławewski, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa, Poland, prof. Vincenzo de Gregorio, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rzym, Italy, ks. dr Marius Linnenborn, Niemiecki Instytut Liturgiczny, Trewir, Hochschule für Musik und Tanz, Kolonia, Germany, dr Dominik Jurczak OP, Papieski Instytut Liturgiczny „Anselmianum”, Papieski Uniwersytet „Angelicum”, Rzym, Italy, prof. Juan Carlos Asensio Palacios, Escuela superior de Catalunya, Barcelona, Spain, prof. Franz Karl Praßl, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rzym, Italy, prof. Johannes Berchmans Göschl, Schola Gregoriana Monacensis, Monachium, Germany

Recenzenci

ks. dr hab. Mariusz Białkowski (Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznań), o. dr Radosław Tomczak OFMconv (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław), dr hab. Jakub Kubieniec (Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii), ks. dr Dariusz Smolarek (Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II, Lublin), prof. Janka Bednarikova (Uniwersytet Katolicki, Ružomberk), prof. dr hab. Czesław Grajewski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa), ks. dr hab. Piotr Wiśniewski (Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II, Lublin), ks. dr Marcin Oleksy (Wyższe Seminarium Duchowne Diecezji Elckiej, Elk), ks. dr Bartosz Zygmunt (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Tłumaczenia artykułów

Joanna Malczewska (T. Malecka, S. Krawczyński, T. Szlachetka, M. Dolewka)

Redakcja językowa i korekta

Renata Komurka, Gabriela Sokołowska, Katarzyna Danilewicz

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

ISSN 2083-4039 (wersja drukowana) • ISSN 2391-6729 (wersja online, referencyjna)

Copyright © 2025 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Rocznik finansowany przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Wersja online czasopisma znajduje się na stronie <https://czasopisma.upjp2.edu.pl/promusicasacra>

Czasopismo jest indeksowane w międzynarodowych bazach danych: CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2391-6729?q=c2c9f34d-239e-4112-84a4-20e1eadfafe1>), Sherpa Romeo (<https://sherpa.ac.uk/id/publication/32886>), ERIH Plus (<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/info.action?id=501880>), BazHum (Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych, www.bazhum.icm.edu.pl), Arianta (naukowe i branżowe polskie czasopisma elektroniczne).

Adres redakcji

Instytut Muzyki Kościelnej • 31-002 Kraków, ul. Kanonicza 25
muzyka@upjp2.edu.pl

Wydawca

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie • 31-002 Kraków, ul. Kanonicza 25
<https://ksiegarnia.upjp2.edu.pl>

Spis treści

ARTYKUŁY

Raimundo Pereira Martinez

A new edition of the complete works
of Giovanni Pierluigi da Palestrina 7

Marek Bebak

Recepcja i adaptacja dzieł Giovanniego Pierluigiego da Palestrina
w środowisku krakowskich rorantystów w okresie prepozytury
ks. Józefa Pękalskiego 33

Joanna Maria Malczewska

Historical outline of the place of filiation and the circumstances
of the foundation of the Cistercian abbey in Paradyż
(Greater Poland) in the Middle Ages 51

Dawid Rzepka

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju
średniowiecznej polifonii liturgicznej 67

ks. Maciej Kępczyński

Analiza podwójnego zapisu antyfony introitalnej „Suscepimus Deus”
zawartego w krakowskim „Missale plenarium” Ms 3 91

Paulino Capdepón

The premiere of Ludwig van Beethoven's
“Missa solemnis” in Spain (Barcelona, 1906) 113

ARTYKUŁY

Raimundo Pereira Martinez

 <https://orcid.org/0009-0003-3100-7600>

 raimundopereiramartinez@gmail.com

Cappella Musicale Pontificia (Coro della Cappella Sistina)

A new edition of the complete works of Giovanni Pierluigi da Palestrina

As the universal Church commemorates the Jubilee Year in 2025, church musicians will observe two particularly significant anniversaries: the 500th anniversary of the birth of Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) and the 250th anniversary of the birth of Giuseppe Baini (1775–1844). It is noteworthy that the anniversaries of their deaths are also distant a quarter of a century. Baini, who served initially as a Pontifical Singer and subsequently as the director of the Pontifical Chapel, shared with Palestrina the roles of composer and pedagogue. He distinguished himself not only as Palestrina's first major biographer but also as the pioneer in transcribing Pierluigi's complete works into score, which were otherwise accessible solely through choral books and part-books, from which singers, due to practical constraints, read only their individual parts.

Palestrina, posthumously acclaimed as “*princeps musicæ*,” has been regarded by many over the past five centuries as a paradigm for sacred music composition. As early as 1592, in a collection of works by G. M. Asola and 13 other composers honoring Palestrina—who was still living—published in Venice by R. Amodino, they declared:

[Palestrina is] the Ocean that nourishes all waters, which, formed into rivers, return to the Ocean.¹

In the subsequent century, a passage from the conclusion of the motet *Veni, dilecte mi* (*Introduxit me rex in cellam vinariam*) was cited by Athanasius Kircher in his renowned encyclopedic treatise *Musurgia Universalis* as follows:

¹ Cf. L. Bandiera, *Palestrina*, Palestrina 1984, p. 383.

Paradigma affectus amoris.²

In the 18th century, Giovanni Battista Martini wrote:

Palestrina was able not only to purify the art of counterpoint of its imperfections but also to introduce the fullness of harmony, a refined elegance, and a truly pleasing melody in each part, without causing discomfort to the singer, thereby achieving a perfect whole.³

A century later, Giuseppe Verdi

invited by Boito to suggest which musicians should be studied in conservatories, he began the list with “Palestrina first and foremost.”⁴

Finally, a contemporary scholar, Marco Della Sciucca, succinctly summarizes Palestrina’s musical language:

It is the perpetual tension of humankind to seek transcendence over its terrestrial limitations.⁵

It is therefore understandable that numerous manuscript editions and transcriptions of his works were produced and continue to be produced worldwide today. Conversely, complete editions of his works have been few. Giuseppe Baini intended to publish them in 36 volumes, but this became a reality for the first time only between 1862 and 1907, under the initiative of Franz Xaver Haberl (1840–1910), concluding with volume 33. The second edition of the *Opera Omnia*, in 35 volumes (1939–1999), was planned and partially realized (up to vol. 15) by Raffaele Casimiro Casimiri (1880–1943). In our century, since 2002, a new Italian edition has begun, of which the first 6 of the planned 50 volumes have already been released.

² A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650, lib. 7, cap. 6, p. 599.

³ G. B. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna 1774, pp. 51–52.

⁴ I “*Copialettere*” di Giuseppe Verdi, ed. by G. Cesari, A. Luzio, Milano 1913, p. 632.

⁵ M. Della Sciucca, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palermo 2009, p. 335.

Don Giuseppe Baini's vision

As early as the 19th century, Baini had undertaken a significant project of collecting many of the editions and transcriptions of Palestrina's works. As his disciple Juste Adrien De La Fage explains:

A considerable collection of Palestrina editions, printed either during his lifetime or posthumously, was assembled. Baini formed this collection by gathering isolated parts from various sources, acquiring them or receiving them as gifts from their owners. He then transcribed the complete works of Palestrina into score. Baini had long planned to publish this collection.⁶

Baini concluded his significant biographical work on Palestrina by compiling, within the final two unnumbered pages at the end of vol. 2, corresponding to pages XXIII–XXIV,

An index of all the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina, transcribed by the author of these memoirs and adapted to modern notation, to form, when it pleases God, a complete edition useful not only to ecclesiastical musicians but also to scholars of every kind of music.⁷

Thus, with the declared intention of publishing the opera omnia “when it pleases God.” Unfortunately

The complete edition of Palestrina's works, as envisioned by Baini and the avid music enthusiast Bunsen, did not come to fruition; however, subsequent scholars, such as Pietro Alfieri and La Fage, began to engage in the publication of Palestrinian excerpts.⁸

⁶ J. A. De La Fage, *Essais de diphthérogaphie musicale ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, éd. O. Legoux, Paris 1864, pp. 42–43.

⁷ G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828.

⁸ A. Pachovsky, *Organizzazione e storia*, in: L. Kantner, A. Pachovsky, *Storia della Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento. Hortus musicus*, Palestrina 1998, p. 43.

The reason why this edition never came to fruition is explained by De La Fage:

In 1836, the Leipzig-based publishing house Breitkopf undertook the enterprise at the behest of Mr. Bunsen; the matter dragged on; a definitive agreement was finally reached in 1841, but nothing was initiated, and it must be acknowledged that the German publisher was not solely to blame. Baini, accustomed to the calculated delays and minutiae of the Roman court, failed to comprehend the necessity for prompt action in commercial matters.⁹

The “Palestrina Werke” edition¹⁰

This is the first complete edition of Palestrina’s works, published under the editorship of Theodor de Witt (vols. 1–3), Franz Espagne (vol. 4 [in conjunction with de Witt], and then vols. 5–8), Franz Commer (vol. 9), and Franz Xaver Haberl (vols. 10–33). It is credited with maintaining the original clefs and arranging the voices in the score, thus placing all parts on the same staff. Haberl chose to include bar lines on the staff while preserving the notation in its original values. Two aspects remain uncertain in some cases within Palestrinian editions, as they were not always indicated in the sources: the use of alterations and the distribution of text—perhaps because it was believed that singers could handle these autonomously and there was no need to burden the paper with additional ink—. ¹¹ Alterations not written in the sources are indicated by Haberl above the musical staff of each voice, and he completes the text using italics when it is not fully present in the sources. He tends to be more faithful to the sources, as seen in the example, where the soprano sings the text of the Gregorian antiphon of reference without the text of the *Kyrie*.

⁹ A. Pachovsky, *Organizzazione e storia*, p. 43.

¹⁰ Pierluigi da Palestrina’s Werke, vol. 1–33, ed. by F. Haberl et al., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1862–1907.

¹¹ With the increase in the number of singers, and thus of potentially divergent opinions regarding text disposition, reprints tend to fully write out text reiterations, cf. Luisi, 2002, p. XXXIV.

3

Missa: Ecce Sacerdos magnus.

Kyrie.

Cantus. Ec - ce Sa - cer - dos ma - gnus,

Altus. Ky - ri - e e - lei -

Tenor. Ky - ri - e e - lei - son,

Bassus. Ky - ri - e e - lei -

qui in di - e - bus su -

son. Ky - ri - e e - lei - son.

lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e

son. Ky - ri - e e - lei - son.

is pla - cu - it De - o,

Ky - ri - e e - lei - son.

e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

son. Ky - ri - e e - lei - son.

et in - ven - tus est ju - stus.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son.

son. Ky - ri - e e - lei - son.

son. Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Druck und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

15138

Fig. 1. First page of the *Missa Ecce sacerdos magnus* in Haberl's edition, vol. 10, p. 3.

The complete edition by Raffaele Casimiri

The first Italian edition, initiated by Raffaele Casimiri in 1938¹², who edited vols. 1–15, with vols. 16–17 prepared by him and completed by Lavinio Virgili, was subsequently continued by Knud Jeppesen (vols. 18–19) and Lino Bianchi (vols. 20–34, with the collaboration of Giancarlo Rostirolla for the last vol. 35). Being a later edition, it considers a greater number of sources. Like Haberl, the pieces are presented in the score. Conceived with the aim of disseminating the Palestrinian repertoire, it transposes the entire repertoire into treble and bass clefs, more familiar to modern musical chapels, while indicating the original clefs at the beginning of each piece. To facilitate reading, Casimiri halves the rhythmic value of the notes and adds bar lines to the staff. Furthermore, given that by the 20th century, the Renaissance practice of placing alterations extemporaneously in certain contexts was no longer familiar, he proposes alterations according to three modalities: adjacent to the notes, alterations present in the sources; above the notes when he considers them certain despite their absence in the original sources; and in parentheses in uncertain cases. The text is written in full, distinguishing reiterations absent from the sources through italics. This edition also lacks a critical apparatus. Casimiri intervenes in the transcription to make the repertoire more accessible, at the cost of being less faithful to the sources, as shown in Fig. 1, where he adds the *Kyrie* text to the soprano part.

¹² Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, vol. 1–35, ed. by R. Casimiri et al., Scalera, Roma 1939–1999.

Missa: Ecce sacerdos magnus.

4 VOCUM

Kyrie

PONTIFICIO ESTILIO
DA MÚSICA SACRA - ROM
BIBLIOTECA

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

6

Ec - ce sa - cer - dos ma -
Ký - ri - e - lé -

(4) KÝ - ri - e - lé -

Ký - ri - e - lé -

Ký - ri -

10

gnus,
son.

qui in di - e -
Ký - ri - e - lé -

- i - son. KÝ - ri - e - lé -

- i - son. KÝ - ri - e - lé -

- i - son. KÝ - ri - e - lé -

- i - son. KÝ - ri - e - lé -

15

bus su - is plá -
lé - i - son. KÝ - ri - e - lé -

son. KÝ - ri - e - lé -

KÝ - ri - e - lé -

Fig. 2. Beginning of the *Missa Ecce sacerdos magnus* in Casimiri's edition, vol. 1, p. 1.



Fig. 3. First page of the *Missa Ecce sacerdos magnus*, contained in the *Missarum liber primus* of the Anastatic Edition of Palestrinian Sources, 1975, pp. 30–31 (unnumbered)

The anastatic edition

To facilitate scholarly access to the manuscript and printed sources of Pierluigi's works, along with other non-musical documents, the Palestrina Foundation initiated the publication of the Anastatic Edition of Palestrinian Sources¹³ in 1975 with the *Missarum liber primus*, edited by Rostirolla. This was followed by *Il primo libro dei madrigali a quattro voci* (1989), edited by Giuliana Gialdroni, and *Il Codice 59* (1997), edited by Rostirolla. Once the new edition of the complete works, which also includes the facsimile, commenced, the publication of the anastatic editions continued, merging into this broader project.

¹³ Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum liber primus, Roma 1554*, ed. by G. Rostirolla, directed by L. Bianchi, Palestrina 1975, pp. 30–31 (Edizione Anastatica delle Fonti Palestriniane, 1, 1).

The genesis of the new national edition

Lino Bianchi, having completed the first Italian edition initiated by Raffaele Casimiri (the last 16 vols.), initially received the project of a new edition with a certain coolness, but given the novelties in the fields of musicology and semiology that were to be incorporated, he soon changed his mind. Thus began a fruitful collaboration between the Palestrina Foundation, with Bianchi and Rostirolla on one side, and the Ministry of Cultural Heritage on the other, which had a section dedicated to national editions, overseen by Raffaello Monterosso and Pierluigi Petrobelli. This office produced various editions, including the opera omnia of Paganini and Monteverdi—edited by Monterosso. Given the importance of the work and its international implications, world-renowned experts such as Richard Sherr from the United States, Noel O'Regan from the United Kingdom, Peter Ackermann from Germany, and Francesco Luisi from Italy were invited to join the commission. At the first meeting, Rostirolla presented a new edition of Josquin's complete works as a reference, and it was proposed to create a triple-format edition, encompassing the modern transcription, the semi-diplomatic edition, and the facsimile—a global first.¹⁴ In the case of the madrigals, individual parts have also been published, allowing singers to perform from the originals if desired.

Professor Rostirolla explains that

Haberl's version is highly respectable, his historical introduction reveals a profound knowledge of Roman sources. Haberl knew everything; it is important to remember that he compiled the first catalogue of musical sources in the Vatican archives. He was also familiar with the chronology of Palestrina's life and how his work fit within it. It must be said that both Haberl and Casimiri–Bianchi approached proportions in a practical manner, often without regard for the advancements in musicological scholarship. Furthermore, *ligature*, a distinctive feature of mensural notation, were interpreted using the modern slur, the curved line, without informing the performer—a sign that it would have been preferable to leave them as originally written.¹⁵

In the new edition, which is structured according to the theoretical dictates formulated by Francesco Luisi, a transcriber of extensive experience, these elements

¹⁴ G. Rostirolla, Chronicle of the preparatory meetings for the new national edition. Private interview, 18.02.2025.

¹⁵ G. Rostirolla, Chronicle of the preparatory meetings for the new national edition.

of the specific mensural language are considered. Luisi has proposed a set of guidelines that is included in every published volume. Professor Rostirolla further explains:

This set of guidelines resulted from mediation acceptable to the perspectives of various international musicological schools. The English, for example, tend to halve the rhythmic values when transcribing Palestrinian repertoire, while the Americans prefer the original values. The guidelines created by Luisi therefore aim to provide a common framework within which the various transcribers can carry out their work.¹⁶

The “*National Edition of Palestrina’s Works*”

The new edition is curated by the Giovanni Pierluigi da Palestrina Foundation in collaboration with the Directorate General for Libraries and Cultural Institutes of the Ministry for Cultural Heritage and Activities of the Italian Republic, and published by the State Library, affiliated with the Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. The scholarly work is conducted by a broad international committee comprising some of the world’s leading experts in the field: Giancarlo Rostirolla (President), Peter Ackermann, Maria Antonella Balsano, Bonifacio Baroffio, Lino Bianchi (†), Agostino Borromeo, Paolo Emilio Carapezza, Alain de Chambure, Michel Laplenie, Françoise Lasserre, Luciano Luciani (†), Francesco Luisi, Raffaello Monterosso, Jean Pierre Ouvrard (†), Noel O’Regan, Sergio M. Pagano, Armando Petrucci, Peter Phillips, Luigi Puliti (†), Amedeo Quondam, Richard Sherr, Anna Maria Vacchelli Monterosso, Agostino Ziino, Angela Adriana Cavarra, and Marco Angelini.

Its significance lies not only in the presence of a critical apparatus accompanying each volume and the updates resulting from two centuries of scholarly work, but also in its threefold presentation: it presents each composition in a modern edition, a semi-diplomatic edition, and a facsimile, rendering it unique and at the forefront of the international scene. The semi-diplomatic edition is a compromise between the original mensural notation and, for the practical necessity of the modern singer to view all parts simultaneously, their arrangement in score, thus restoring much of the original notation’s visual and conceptual aspects, as musical notation can significantly influence the performer and the performance.¹⁷

¹⁶ G. Rostirolla, Chronicle of the preparatory meetings for the new national edition.

¹⁷ The characteristics of the semi-diplomatic edition are described by Luisi in the general criteria and particular norms of the national edition in: *Missarum liber primus. Primo libro delle*

Tables of contents of the first volumes

National Edition of Palestrina's Works, vol. 1¹⁸.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions ¹⁹	
1.	Missa Ecce Sacerdos magnus, H 10, 3; C 1, 1; LORZ 1, 3
2.	Missa O Regem <i>Coeli</i> ²⁰ , H 10, 32; C 1, 35; LORZ 1, 48
3.	Missa Virtute Magna, H 10, 55; C 1, 66; LORZ 1, 105
4.	Missa Gabriel <i>Arcangelus</i> , H 10, 80; C 1, 93; LORZ 1, 146
5.	Missa Ad <i>coenam</i> Agni providi, H 10, 105; C 1, 125; LORZ 1, 187

messe a quattro voci, Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554, ed. by F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, pp. XVII–XXIV (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1, 1), and are reported in each volume.

¹⁸ *Missarum liber primus. Primo libro delle messe a quattro voci*, Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554, ed. by F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1); *Il libro primo delle messe a 4, 5 e 6 voci: secondo la edizione originale del 1554 e la ristampa del 1591*, ed. by R. Casimiri, Scalera, Roma 1939 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1); *Missarum liber primus*, ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1880 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 10).

Two Masses present in the 1591 reprint, which were included in the first two editions, have been excluded from LORZ, vol. 1, which, similarly to the 1975 anastatic edition, limits itself to the 1554 *editio princeps*. Therefore, the *Missa pro defunctis*, H 10, 138, C 1, 164, and the *Missa sine nomine*, H 10, 153, C 1, 182, are absent.

¹⁹ As an acronym for the three editions, we propose H (Haberl), C (Casimiri), and LORZ (Luisi, O'Regan, Rostirolla, Ziino, the members of the restricted Operational Committee of the Edizione Nazionale).

²⁰ Orthographic differences in the title: 2. H: Celi; 4. H: Arcangelus; 5. H: Cenam. The differences follow the 'most recent indications adopted in Solesmes editions,' cf. F. Luisi, 2002, p. XXXVI. Differences such as the use of commas, capital letters, or title length are not noted. Updates on the musical text are explained in the critical apparatus and in the General Criteria and Specific Norms reported in each volume and fundamentally concern proportions, alterations, and ligaturæ.

National Edition of Palestrina's Works, vol. 2²¹:

Title of the work, volume, and page in the three complete editions	
1.	Così la Fama scriva [Giovanni Pierluigi da Palestrina?], H 28, 71; C 31, 1; LORZ 2, 3
2.	S'un sguardo un fa beato [Alfonso d'Avalos], H 28, 4; C 31, 73; LORZ 2, 6
3.	Amor, ben puoi tu <i>horma</i> ²² , H 28, 75; C 31, 7; LORZ 2, 10
4.	Partomi, donna, e teco lascio il core, H 28, 77; C 31, 10; LORZ 2, 14
5.	Veramente in amore [Giovanni Pierluigi da Palestrina? Da Giovanni Guiduccioni], H 28, 80; C 31, 14; LORZ 2, 18
6.	Gioia m'abond'al cor tanta e sì pura [Pietro Bembo], H 28, 82; C 31, 17; LORZ 2, 21
7.	Donna gentil, quando <i>talhor</i> degnate, H 28, 85; C 31, 20; LORZ 2, 25
8.	Io dovea ben pensarmi, H 28, 87; C 31, 24; LORZ 2, 29
9.	Se 'l pensier che mi strugge [Francesco Petrarca], H 28, 90; C 31, 28; LORZ 2, 33
10.	Chi dunque fia, se voi, donna, non <i>sète</i> [Claudio Tolomei], H 28, 92; C 31, 31; LORZ 2, 36
11.	Mirate altrove, vita mia, ch'offende, H 28, 95; C 31, 34; LORZ 2, 40
12.	Si è debile il filo a cui s' <i>attiene</i> [Francesco Petrarca], H 28, 97; C 31, 37; LORZ 2, 43
13.	I vaghi fiori et l'amorose fronde [Claudio Tolomei], H 28, 100; C 31, 41; LORZ 2, 47
14.	Morì quasi, il mio core, H 28, 103; C 31, 44; LORZ 2, 51

²¹ *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, Errede di Girolamo Scotto 1586, a cura di F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2); *Il libro secondo dei madrigali a 4 voci: secondo la stampa originale del 1586*, a cura di L. Bianchi, Scalera, Roma 1965 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 31); *Libr. I et II. Madrigalium quatuor vocum necnon librum III Madrigalia ex diversis collectionibus 3, 4, 5 et 6 vocum*, ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1884 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 28).

²² Orthographic differences: 3. H: ormai; 7. H: talor; 10. H: sete; 12. H: s'attène; 13. H: e l'amorose; 16. H: fioria; 21. H: Deh! fuss'or; 23. C: perchè; 25. C: e dapresso, H: e dappresso. For the edition of the Italian texts of *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci* in LORZ, cf. F. Luisi, 2005, pp. XXXVII–XXXXIX.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions	
15.	Alla riva del Tebro, H 28, 105; C 31, 47; LORZ 2, 54
16.	Amor, quando <i>foriva</i> [Francesco Petrarca], H 28, 107; C 31, 50; LORZ 2, 57
17.	Beltà, se com'in ment'io t'ho scolpita, H 28, 110; C 31, 54; LORZ 2, 61
18.	La cruda mia nemica, H 28, 112; C 31, 57; LORZ 2, 64
19.	O che splendor de' luminosi rai [Marc'Antnio Epicuro], H 28, 115; C 31, 60; LORZ 2, 67
20.	Io sento qui d'intorno [Marc'Antonio Epicuro], H 28, 117; C 31, 62; LORZ 2, 70
21.	<i>Deh</i> , fuss'hor qui madonna [MarcAntonio Epicuro], H 28, 119; C 31, 65; LORZ 2, 73
22.	Se non fusse il pensier ch'a la mia donna [Pietro Bembo], H 28, 122; C 31, 68; LORZ 2, 77
23.	<i>Perché</i> s'annida Amore [Giovanni Pierluigi da Palestrina], H 28, 124; C 31, 70; LORZ 2, 80
24.	Ogni beltà, madonna, H 28, 126; C 31, 73; LORZ 2, 83
25.	Ardo lungi <i>et dapresso</i> , H 28, 129; C 31, 77; LORZ 2, 86

National Edition of Palestrina's Works, vol. 3²³:

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
1.	Dies sanctificatus, H 5, 3; C 3, 1; LORZ 3, 3	In festo Nativitatis Domini ²⁴
2.	Lapidabant Stephanum, H 5, 5; C 3, 4; LORZ 3, 9	In festo S. Stephanum
3.	Valde honorandus est, H 5, 8; C 3, 8; LORZ 3, 13	In festo S. Joannis Evangelistæ
4.	Magnum <i>hereditatis</i> ²⁵ mysterium, H 5, 11; C 3, 11; LORZ 3, 17	In die Circumcisionis Domini
5.	Tribus miraculis, H 5, 14; C 3, 15; LORZ 3, 21	In Epiphania Domini
6.	Hodie beata Virgo, H 5, 17; C 3, 19; LORZ 3, 26	In festo Purificationis Beatæ Mariæ
7.	Ave Maria, H 5, 20; C 3, 23; LORZ 3, 30	In Annunciatione Beatæ Mariæ
8.	Iesus <i>iunxit</i> se, H 5, 23; C 3, 26; LORZ 3, 34	In Resurrectione Domini
9.	O Rex gloriæ, H 5, 26; C 3, 30; LORZ 3, 39	In Ascensione Domini
10.	Loquebantur variis linguis, H 5, 29; C 3, 34; LORZ 3, 44	In die Pentecostes
11.	Benedicta sit sancta Trinitas, H 5, 33; C 3, 38; LORZ 3, 49	In festo Sanctæ Trinitatis
12.	Lauda Sion, H 5, 36; C 3, 42; LORZ 3, 54	In festo Corporis Christi
13.	Fuit homo, H 5, 38; C 3, 46; LORZ 3, 58	In Nativitate Joannis Baptistæ

²³ *Motecta festorum totius anni [...] quaternis vocibus [...], liber primus. Mottetti per le feste di tutto l'anno a quattro voci, libro primo*, Venice, Antonio Gardano 1564, ed. by P. Ackermann, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 3); *Il libro primo dei mottetti a 4 voci: secondo la ristampa originale del 1590*, ed. by R. Casimiri, Scalera, Roma 1939 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 3); *Motecta festorum totius anni [...] quaternis vocibus [...], liber primus*, ed. by F. Espagne, Breitkopf und Härtel, Leipzig (Pierluigi da Palestrina's Werke, 5) [Also includes the second book of motets for 4 voices].

²⁴ In all three editions, the motets are accompanied by a designation that places them within a specific liturgical festivity. As Ackermann explained, except for Advent, there are motets for most of the solemnities of the liturgical year, cf. Ackermann, 2008, p. XXXV.

²⁵ Orthographic differences: 4. H: hæreditatis; 8. H and C: junxit; 29. H and C: jugum.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
14.	Tu es pastor ovium, H 5, 41; C 3, 49; LORZ 3, 62	In die Sancti Petri Apostoli
15.	Magnus sanctus Paulus, H 5, 44; C 3, 53; LORZ 3, 66	In die Sancti Pauli Apostoli
16.	Surge propera amica mea, H 5, 47; C 3, 57; LORZ 3, 71	In Visitatione Beatæ Mariæ
17.	In diebus illis mulier, H 5, 50; C 3, 61; LORZ 3, 76	In die Sanctæ Mariæ Magdalenæ
18.	Beatus Laurentius, H 5, 54; C 3, 66; LORZ 3, 82	In festo Sancti Laurentij
19.	Quæ est ista quæ processit, H 5, 57; C 3, 70; LORZ 3, 86	In Assumptione Beatæ Mariæ
20.	Misso Herodes spiculatore, H 5, 60; C 3, 74; LORZ 3, 91	In Decollatione Sancti Joannis Baptistæ
21.	Nativitas tua, H 5, 63; C 3, 78; LORZ 3, 95	In festo Nativitatis Beatæ Mariæ
22.	Nos autem gloriari, H 5, 66; C 3, 82; LORZ 3, 100	In festo Sanctæ Crucis
23.	Salvator mundi, H 5, 69; C 3, 85; LORZ 3, 104	In festo Omnium Sanctorum
24.	O quantus luctus, H 5, 72; C 3, 90; LORZ 3, 108	In festo Sancti Martini Episcopi
25.	Congratulamini mihi, H 5, 74; C 3, 94; LORZ 3, 112	In festo Præsentationis Beatæ Mariæ
26.	Dum aurora finem daret, H 5, 77; C 3, 97; LORZ 3, 116	In festo Sanctæ Cæciliæ
27.	Doctor bonus, H 5, 80; C 3, 100; LORZ 3, 120	In festo Sancti Andreæ
28.	Quam pulchri sunt gressus tui, filia, H 5, 83; C 3, 104; LORZ 3, 125	In festo Conceptionis Beatæ Mariæ
29.	Tollite <i>iugum</i> meum, H 5, 87; C 3, 109; LORZ 3, 130	In festo Apostolorum
30.	Isti sunt viri sancti, H 5, 89; C 3, 113; LORZ 3, 133	In festo Evangelistarum
31.	Hic est vere Martyr, H 5, 92; C 3, 116; LORZ 3, 137	In festo unius Martyris
32.	Gaudent in coelis, H 5, 96; C 3, 121; LORZ 3, 142	In festo plurimorum Martyrum

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
33.	Iste est, qui ante Deum, H 5, 99; C 3, 125; LORZ 3, 146	In festo Confessorum Pontificum
34.	Beatus vir, qui suffert, H 5, 102; C 3, 129; LORZ 3, 151	In festo Confessorum non Pontificum
35.	Veni sponsa Christi, H 5, 105; C 3, 132; LORZ 3, 155	--, p. 132 In festo Virginum
36.	Exaudi Domine, H 5, 107; C 3, 135; LORZ 3, 159	--, p. 135 In Dedicatione Templi

National Edition of Palestrina's Works, vol. 4²⁶.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions	
1.	Missa De Beata Vergine, a quattro voci, H 11, 1; C 4, 1; LORZ 4, 3
2.	Missa Inviolata, a quattro voci, H 11, 21; C 4, 26; LORZ 4, 38
3.	Missa Sine nomine, a quattro voci, H 11, 41; C 4, 53; LORZ 4, 72
4.	Missa Ad fugam, a quattro voci, H 11, 57; C 4, 74; LORZ 4, 99
5.	Missa Aspice, Domine, a cinque voci, H 11, 71; C 4, 91; LORZ 4, 121
6.	Missa Salvum me fac, a cinque voci, H 11, 97; C 4, 126; LORZ 4, 169
7.	Missa Papæ Marcelli, a sei voci, H 11, 128; C 4, 167; LORZ 4, 225

²⁶ *Missarum liber secundus. Secondo libro delle messe a quattro e cinque voci*, Roma, Eredi di Valerio e Luigi Dorico 1567, ed. by F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 4); *Il libro secondo delle messe a 4, 5 e 6 voci* [according to the original 1567 print and the 1600 reprint], ed. by R. Casimiri, Scalera, Roma 1939 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 4); *Missarum liber secundus* [according to the 1567 edition], ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1881 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 11). C includes the *Gloria* of the *Missa de Beata*, 1600 edition, p. I, as an appendix.

National Edition of Palestrina's Works, vol. 5²⁷:

Title of the work, volume, and page in the three complete editions	
1.	Ad te levavi oculos meos ²⁸ , H 26, 139; C 35, 374; LORZ 5, 3
2.	Beati omnes qui timent ²⁹ , H 26, 153; C 35, 401; LORZ 5, 25
3.	Domine quis habitabit in tabernaculo ³⁰ , H 26, 166; LORZ 5, 46
4.	Ecce, nunc benedicite Dominum, H 7, 35; C 32, 1; LORZ 5, 64
5.	Et in terra pax hominibus ³¹ (Gloria); C 32, 84, 94; LORZ 5, 78
6.	Jubilate Deo omnis terra ³² , H 26, 178; LORZ 5, 88
7.	Laudate Dominum in tympanis, H 7, 25; C 32, 28; LORZ 5, 116
8.	Miserere mei deus, secundum magnam ³³ , H 32, 68; C 32, 56; LORZ 5, 131

²⁷ *Mottetti policorali: a dodoci voci in tre cori, da fonti manoscritte*, ed. by N. O'Regan, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2013 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 5); *Composizioni latine per 12 voci*, ed. by L. Bianchi, Roma, Scalera 1972 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 32); *Composizioni latine, composizioni italiane e non vocali*, ed. by L. Bianchi, G. Rostirolla, Scalera, Roma 1999 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 35); *Motecta inedita 4, 6, 8, 12 vocom*, ed. by F. Espagne, Breitkopf und Härtel, Leipzig n.d. (Pierluigi da Palestrina's Werke, 7); *Tres libros litaniarum IV–VIII vocom necnon sex motecta XII vocom*, ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1886 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 30); *Opera authentica et dubbia*, ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1891; *Opera authentica et dubbia*, ed. by F. Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1891 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 32).

²⁸ In H, the parts of Choir III were composed by M. Haller, while in C and LORZ, the original Palestrina parts, rediscovered by N. O'Regan, are reported.

²⁹ In H, the parts of Choir III were composed by M. Haller, while in C and LORZ, the original Palestrina parts, rediscovered by N. O'Regan, are reported.

³⁰ The parts of Choir III, absent in LORZ, are by M. Haller.

³¹ *Missa cantantibus organis Caecilia*: L. Bianchi and G. Rostirolla suggest that *Domine Deus* might also be by G. P. da Palestrina. The other parts of the mass are composed by Annibale Stabile, Francesco Soriano, Giovanni Andrea Dragoni, Ruggero Giovannelli, Prospero Santini, Curzio Mancini.

³² The parts of Choir III, absent in LORZ, are by M. Haller.

³³ The Altus part of Choir III was reconstructed by N. O'Regan in LORZ, by M. Haller in H, and by L. Bianchi in C.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions	
9.	Nunc dimittis servum tuum ³⁴ H 7, 44; C 32, 15; LORZ 5, 174
10.	O gloriosa Domina ³⁵ , H xxx, 181; C 32, 44; LORZ 5, 187
11.	O quam bonus et suavis est ³⁶ , H 26, 197; LORZ 5, 208
12.	Salve Regina ³⁷ , H 26, 211; C 35, 427; LORZ 5, 230
13.	Stabat Mater dolorosa, H 7, 130; LORZ 5, 261

Noel O'Regan discovered the complete redaction of the three choirs of *Ad te levavi*, *Beati omnes*, and *Salve Regina* in the 1980s within cod. 77–88 of the musical collection of the Vittorio Emmanuele National Library, cf. L. Bianchi and G. Rostirolla, *Introduction* in *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. 35, t. 1, p. XXVI.

A posteriori, a comparison of certain bars of the III choir of *Ad te levavi* in Haller's reconstruction contained in H and in the original Palestrina version, rediscovered and published in C and LORZ, may prove insightful:

³⁴ In H, Choirs I and II are inverted; C titles the motet *Secundum verbum tuum*, which is the text of the second verse.

³⁵ The Altus part of Choir III was reconstructed by N. O'Regan in LORZ, by M. Haller in H, and by L. Bianchi in C.

³⁶ The parts of Choir III, absent in LORZ, were composed by M. Haller.

³⁷ In H, the parts of Choir III were composed by M. Haller, while in C and LORZ, the original Palestrina parts, rediscovered by N. O'Regan, are reported.

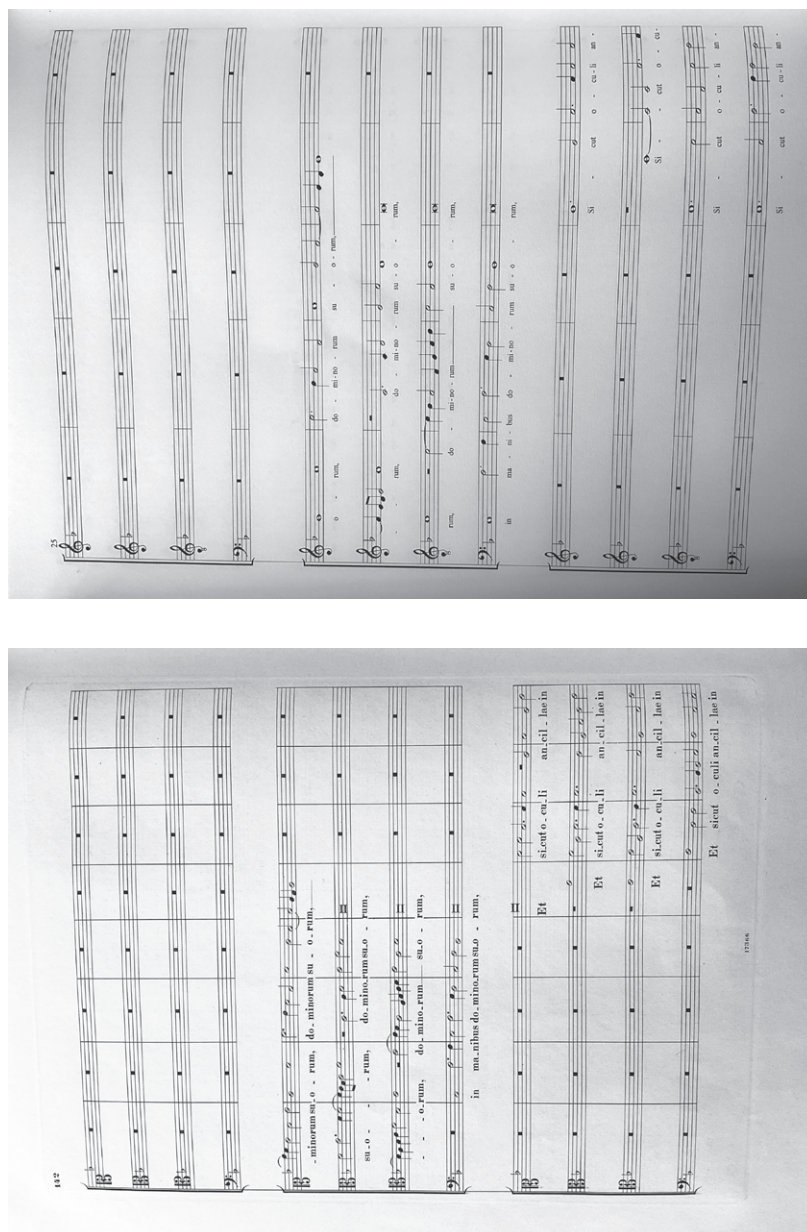


Fig. 4. Beginning of the III choir in M. Haller's reconstruction of the motet *Ad te levavi* and in the original rediscovered Palestrina version. H 26, 142; LORZ 5, 8.

National Edition of Palestrina's Works, vol. 6³⁸.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
1.	Ad te levavi ³⁹ , H 9, 3; C 17, 1; LORZ 5, 3	Dom. I Adv. – Dom. X post Pentec.
2.	Deus, tu <i>conversus</i> ⁴⁰ , H 9, 6; C 17, 5; LORZ 5, 9	Deus tu convertens Dom. II Adventus
3.	Benedixisti, Domine, H 9, 10; C 17, 10; LORZ 5, 15	Dom. III Adventus
4.	Ave Maria, H 9, 13; C 17, 14; LORZ 5, 20	Dom. IV Adventus – In Annuntiatione B.M.V.
5.	Tui sunt <i>cœli</i> , H 9, 16; C 17, 18; LORZ 5, 25	In Nativitate Domini ad tertiam Missam, et in Circumcisione
6.	Elegerunt <i>apostoli</i> Stephanum, H 9, 18; C 17, 22; LORZ 5, 30	In festo Sancti Stpehani protomartyris
7.	<i>Iustus</i> ut palma florebit H 9, 21; C 17, 26; LORZ 5, 35	In festo S. Joannis Apostoli
8.	Anima nostra, sicut passer, H 9, 24; C 17, 30; LORZ 5, 40	In festo sanctorum Innocentium
9.	Posuisti, Domine, H 9, 34; C 17, 27; LORZ 5, 45	In festo sancti Thomæ Archiepiscopi et martyris
10.	Deus enim firmavit orbem, H 9, 29; C 17, 38; LORZ 5, 49	Dominica infra oct. Nativitatis Domini

³⁸ *Offertoria totius anni, parte prima. Offertori per tutto l'anno a cinque voci*, Roma, Coattino 1593, ed. by R. Tibaldi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2018 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 6); *Offertori di tutto l'anno a 5 voci*, ed. by L. Virgili, Scalera, Roma 1952 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 17); *Offertoria totius anni quinque vocibus concinenda*, ed. by F. Commer, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1881 (Pierluigi da Palestrina's Werke, 9).

³⁹ In all three editions, the motets are accompanied by a designation that places them within a specific liturgical festivity. The text of some of these Offertories is not always entirely consistent with that of the Roman Missal reformed by Pope St. Pius V. In these instances, the composition may predate the reform (1570), cf.: Virgili, 1952, p. IX.

⁴⁰ Orthographic differences: 2. C: convertens; 5. H: cœli; 7. H and C: Justus; 12. H: Tarsis; 13. C: Jubilate; 14. C: Jubilate; 17. H and C: meos; 18. H: Benedictus Domine (title only); 21. C: Justitiæ; 40. C: Justitiæ; 45. C: Exspectans; 52. C: me (title only); 54. H and C: Justus; 60. H and C: cœli; 62. H and C: Justorum.

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
11.	Inveni David, H 9, 32; C 17, 41; LORZ 5, 53	In festo sancti Silvestri, Papæ et conf.
12.	Reges <i>Tharsis</i> , H 9, 35; C 17, 45; LORZ 5, 58	In Epiphania Domini
13.	<i>Iubilate</i> Deo omnis terra, H 9, 37; C 17, 49; LORZ 5, 63	Dom. infra oct. Epiphania
14.	<i>Iubilate</i> Deo universa terra, H 9, 40; C 17, 53; LORZ 5, 68	Dom. II post Epiphaniam
15.	Dextera Domini, H 9, 43; C 17, 57; LORZ 5, 74	Dom III, IV et V post Epiphaniam
16.	Bonum est confiteri Domino, H 9, 46; C 17, 61; LORZ 5, 78	Dom. in Septuagesima
17.	Perfice gressus <i>meus</i> , H 9, 48; C 17, 64; LORZ 5, 82	Dom. in Sexagesima – Dom. VI post Pentecosten
18.	Benedictus <i>es</i> , Domine, H 9, 51; C 17, 69; LORZ 5, 87	Dom. in Quinquagesima
19.	Scapulis suis, H 9, 54; C 17, 73; LORZ 5, 92	Dom. I Quadragesimæ
20.	Meditabor in mandatis tuis, H 9, 57; C 17, 77; LORZ 5, 97	Dom. II Quadragesimæ
21.	<i>Iustitiæ</i> Domini rectæ, H 9, 60; C 17, 81; LORZ 5, 102	Dom. III Quadragesimæ
22.	Laudate Dominum, H 9, 63; C 17, 85; LORZ 5, 107	Dom. IV Quadragesimæ
23.	Confitebor tibi, Domine, H 9, 66; C 17, 90; LORZ 5, 112	Dom. de Passione
24.	Improperium expectavit, H 9, 69; C 17, 94; LORZ 5, 117	Dom. Palmarum
25.	Terra tremuit, H 9, 72; C 17, 99; LORZ 5, 122	Dom. Resurrectionis Domini
26.	Angelus Domini, H 9, 75; C 17, 103; LORZ 5, 127	Dom. in Albis, in Oct. Paschæ
27.	Deus, Deus meus, H 9, 78; C 17, 107; LORZ 5, 132	Dom. II post Pascha
28.	Lauda anima mea Dominum, H 9, 81; C 17, 111; LORZ 5, 137	Dom. III post Pascha

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
29.	Benedicite gentes, H 9, 84; C 17, 115; LORZ 5, 142	Dom. V post Pascha
30.	Ascendit Deus, H 9, 87; C 17, 120; LORZ 5, 147	In die Ascensionis Domini
31.	Confirma hoc Deus, H 9, 90; C 17, 123; LORZ 5, 152	In Dom. Pentecostes
32.	Benedictus sit Deus Pater, H 9, 93; C 17, 128; LORZ 5, 157	In festo SS. Trinitatis
33.	Sacerdotes Domini, H 9, 96; C 17, 132; LORZ 5, 162	In solemnitate Corporis Christi
34.	Domine, convertere, H 9, 99; C 17, 136; LORZ 5, 168	Dom. II post Pentecosten
35.	Sperent in te omnes, H 9, 102; C 17, 141; LORZ 5, 173	Dom. III post Pentecosten
36.	Illumina oculos meos, H 9, 105; C 17, 145; LORZ 5, 178	Dom. IV post Pentecosten
37.	Benedicam Dominum, H 9, 108; C 17, 150; LORZ 5, p. 183	Dom. V post Pentecosten
38.	Sicut in holocaustis, H 9, 154; C 17, 111; LORZ 5, 188	Dom. VII post Pentecosten
39.	Populum humilem, H 9, 114; C 17, 158; LORZ 5, 193	Dom. VIII post Pentecosten
40.	<i>Iustitiæ</i> Domini rectæ, H 9, 117; C 17, 162; LORZ 5, 198	Dom. IX post Pentecosten
41.	Exaltabo te, Domine, H 9, 125; C 17, 167; LORZ 5, 203	Dom. XI post Pentecosten
42.	Precatus est Moyses, H 9, 128; C 17, 171; LORZ 5, 208	Dom. XII post Pentecosten
43.	In te speravi, Domine, H 9, 131; C 17, 175; LORZ 5, 213	Dom. XIII post Pentecosten
44.	Immittet angelus Domini, H 9, 134; C 17, 179; LORZ 5, 218	Dom. XIV post Pentecosten
45.	<i>Expectans</i> expectavi Dominum, H 9, 137; C 17, 183; LORZ 5, 223	Dom. XV post Pentecosten
46.	Domine in auxilium meum, H 9, 140; C 17, 187; LORZ 5, 228	Dom. XVI post Pentecosten

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
47.	Oravi ad Dominum Deum meum, H 9, 143; C 17, 191; LORZ 5, 233	Dom. XVII post Pentecosten
48.	Sanctificavit Moyses H 9, 146; C 17, 196; LORZ 5, 238	Dom. XVIII post Pentecosten
49.	Si ambulavero, H 9, 149; C 17, 200; LORZ 5, 243	Dom. XIX post Pentecosten
50.	Super flumina Babylonis, H 9, 152; C 17, 205; LORZ 5, 248	Dom. XX post Pentecosten
51.	Vir erat in terra Hus, H 9, 155; C 17, 209; LORZ 5, 252	Dom. XXI post Pentecosten
52.	Recordare <i>mei</i> , Domine, H 9, 158; C 17, 213; LORZ 5, 257	Dom. XXII post Pentecosten
53.	De profundis clamavi, H 9, 161; C 17, 217; LORZ 5, 262	Dom. XXIII et XXIV post Pentecosten
54.	<i>Iustus</i> ut palma florebit, H 9, 164; C 17, 221; LORZ 5, 267	In Nativitate S. Joan. Baptistæ
55.	Mihi autem nimis, H 9, 167; C 17, 225; LORZ 5, 272	In die S. Jacobi Apostoli – In festo S. Barteolomæi
56.	Confessio et pulchritudo, H 9, 170; C 17, 229; LORZ 5, 277	In festo S. Laurentii Martyris
57.	Assumpta est Maria, H 9, 173; C 17, 233; LORZ 5, 282	In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis
58.	Stetit angelus, H 9, 176; C 17, 237; LORZ 5, 287	In festo Dedicationis S. Michaelis Archang.
59.	Constitues eos principes, H 9, 179; C 17, 241; LORZ 5, 292	In die SS. Apostol. Petri et Pauli in edit. 1593 S. Matthiæ Apostoli
60.	Confitebuntur <i>cæli</i> , H 9, 182; C 17, 246; LORZ 5, 298	In festo SS. Apostol. Philippi et Jacobobi
61.	In omnem terram, H 9, 185; C 17, 250; LORZ 5, 303	In festo SS. Apostol. Simonis et Judæ
62.	<i>Iustorum</i> animæ, H 9, 187; C 17, 254; LORZ 5, 307	In die Commemorationis Omnium Sanctorum – in edit. 1593 S. Matthiæ Apostoli

Title of the work, volume, and page in the three complete editions		Sunday, solemnity, or liturgical feast
63.	Veritas mea, H 9, 190; C 17, 258; LORZ 5, 312	Commune Sanctorum
64.	Lætamini in Domino, H 9, 193; C 17, 262; LORZ 5, 317	Commune plurimorum Martyrum
65.	Afferentur Regi virgines, H 9, 195; C 17, 266; LORZ 5, 322	Commune Virginum
66.	Domine Deus, in simplicitate, H 9, 198; C 17, 269; LORZ 5, 326	In festo Dedicatione Ecclesiæ
67.	Diffusa est gratia, H 9, 200; C 17, 272; LORZ 5, 331	In festo Purificationis B. Mariæ Virginis
68.	Tu es Petrus, H 9, 203; C 17, 277; LORZ 5, 336	In festo Cathedræ Sancti Petri

National Edition of Palestrina's Works, vol. 7 (forthcoming release): *Missarum liber quartus. Quarto libro delle messe a cinque e sei voci*, Venezia, Antonio Gardano 1582, ed. by M. Della Sciucca.

National Edition of Palestrina's Works, vol. 8 (forthcoming release): *Missarum liber quintus. Quinto libro delle messe a cinque e sei voci*, Roma, Coattino 1590, ed. by A. Mammarella.

Conclusions

The new edition of the complete works of Giovanni Pierluigi da Palestrina is a landmark initiative in the field of musicology, aimed at enhancing the understanding of historical masterpieces. It distinguishes itself within the global publishing landscape by its meticulous consideration of all aspects of musicological research.

This work holds significant value not only for scholars and students but also for ecclesiastical musical chapels and the choral world in general. It provides performers with a profound comprehension of the objective value of Palestrina's compositions, a distinguished master of compositional techniques and the expression of spirituality through musical art.

Abstract

A new edition of the complete works of Giovanni Pierluigi da Palestrina

For nearly five centuries, Giovanni Pierluigi da Palestrina has been esteemed as a paradigmatic figure in the composition of sacred music. Consequently, numerous editions of his individual works have been produced. However, comprehensive editions have been comparatively rare. The inaugural complete edition was initiated by F. X. Haberl (1840–1910), followed by a second, planned and partially executed, by R. Casimiri (1880–1943). In the current century, the initial six volumes of a new critical edition have been released. This scholarly undertaking is conducted by a substantial international committee comprising leading experts in the field. The significance of this new edition extends beyond its critical apparatus and textual revisions; it distinguishes itself through its tripartite presentation. Each composition is rendered in a modern edition, a facsimile, and a semi-diplomatic edition. The semi-diplomatic edition, a hybrid format that mediates between the original notation and a unified score arrangement, facilitates a simultaneous overview for contemporary musicians, thereby rendering this edition unique and at the forefront of international musicological scholarship.

Keywords: Palestrina, music of the Renaissance, sacred music, polyphony

References

- Ackermann P., *Descrizione delle fonti e saggio critico-esegetico*, in: G. P. Palestrina, *Motecta festorum totius anni [...] quaternis vocibus [...] Liber primus. Mottetti per le feste di tutto l'anno a quattro voci, libro primo*, Venice, Antonio Gardano 1564, ed. by P. Ackermann, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008, pp. XI–XXXIX (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 3, 1).
- Baini G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma 1828.
- Bandiera L., *Palestrina*, Palestrina 1984.
- De La Fage J. A., *Essais de diphthérogaphie musicale ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, éd. O. Legoux, Paris 1864.
- Della Sciuca M., *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Palermo 2009.
- Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, vol. 1–6, ed. by F. Luisi et al., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, 2006, 2008, 2011, 2013, 2018.

- Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missarum liber primus*, Roma 1554, ed. by G. Rostirolla, directed by L. Bianchi, Palestrina 1975 (Edizione Anastatica delle Fonti Palestriniane, 1, 1).
- I “*Copialettere*” di Giuseppe Verdi, ed. by G. Cesari, A. Luzio, Milano 1913.
- Il secondo libro de’ madrigali a quattro voci*, Venezia, Errede di Girolamo Scotto 1586, a cura di F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2).
- Kircher A., *Musurgia universalis*, Roma 1650.
- Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, vol. 1–35, ed. by R. Casimiri et al., Scalera, Roma 1939–1999.
- Luisi F., *Edizione dei testi*, in: *Missarum liber primus. Primo libro delle messe a quattro voci*, Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554, ed. by F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, ed. by F. Luisi, Roma 2002, pp. XXVI–XXXVI (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1, 1).
- Luisi F., *General criteria and particular norms of the national edition*, in: *Missarum liber primus. Primo libro delle messe a quattro voci*, Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554, ed. by F. Luisi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2002, pp. XVII–XXIV (Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1, 1).
- Martini G. B., *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna 1774.
- Pachovsky A., *Organizzazione e storia*, in: L. Kantner, A. Pachovsky, *Storia della Cappella Musicale Pontificia nell’Ottocento. Hortus musicus*, Palestrina 1998, pp. 19–64.
- Pierluigi da Palestrina’s Werke, vol. 1–33, ed. by F. Haberl et al., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1862–1907.
- Virgili L., *Presentazione*, in: *Offertori di tutto l’anno a 5 voci*, ed. by L. Virgili, Scalera, Roma 1952 (Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 17).

Raimundo Pereira Martinez – pontifical singer, musicologist, and composer. At the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome, he earned the degrees of Doctor in Gregorian Chant (publication pending), Master in Sacred Composition, and Master in Gregorian Chant. He is a member of AISCGr – Polish section.

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 Zygmunto-wskiej, 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 admini-stracyjnych należało zarządzanie domem rorantystów i wszelkimi sprawami finan-sowymi, 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 Zygmunto- wskiej przez cały rok kościelny, w tym do codziennego odprawiania mszy świętej rorat- nej, a także mszy i nabożeństw w czasie innych świąt i uroczystości. Wykonywali zatem zarówno części stałe mszy, jak i mszalne proprium, sięgając po czterogłos- we motety, pieśni i hymny.

Jednym z najbardziej zasłużonych prepozytów i skryptorów w dziejach kole- gium 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, Gian- matteo 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 Pa- lestriny, chciałbym wskazać drukowane i rękopiśmienne przekazy kompozycji Gio- vanniego Pierluigiego zachowane w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapitu- ły 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 sonorosa voce” (A. Chybiński, *Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wa- welu. 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 Jo- chymczyk 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), *Motettorum 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 częstkach B i C zastosowano redukcję obsady. W ten sposób chciał być może ujednolicić i skrócić opracowanie tej części mszalnej. Należy dodać, że w częstce 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 Kyrie”		„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, zabrał 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*. Rorantysci 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 wokalnej 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. skryptor zmienił formę kompozycji na ABA, dokonując własne opracowanie drugiego Agnus i dodając uwagę „Agnus tertium ut primum”. Z kolei w przekazie *Missa Sicut liliū 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 skryptorzy. 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.

Joanna Maria Malczewska

 <https://orcid.org/0009-0009-6404-5367>

Pontifical University of John Paul II in Krakow

 <https://ror.org/0583g9182>

Historical outline of the place of filiation and the circumstances of the foundation of the Cistercian abbey in Paradyż (Greater Poland) in the Middle Ages

*Bernardus valles, montes Benedictus amabat, oppida Franciscus, celebres
Dominicus urbes* (a medieval proverb).

Historical background of the site

The former Cistercian abbey in Paradyż is located in one of the most beautiful parts of the Lubusz land. This charming valley, formed by a glacier, through which flows the Paklica river (whose name comes, nota bene, from the name of the Slavic goddess Pakla, who protected the statue of the pagan deity Swiatowid, standing in Międzyrzecz – later the place of martyrdom of the Hermit brothers, patrons of the Lubusz diocese) was almost an ideal place for the Cistercians, looking for a place for their new monastery¹. According to the statutes of the General Chapter of the Order, such a place should be ‘far from major human centres, in an area mostly neglected, lowland, among marshes, lakes and forests, and thanks to systematic and planned work will be transformed into a flourishing centre in a relatively short time’². To this day, the place breathes tranquillity and seems to be filled with the prayers recited by the monks over the centuries.

The area within which the abbey’s foundation took place has well-documented centuries-old links with the Catholic Church. In the Middle Ages, the whole area

¹ Cf. *Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, ed. J. Karczewska, Zielona Góra 2004, p. 5.

² G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, Kraków 1988, p. 5.

originally belonged to the Bishopric of Poznań, which in turn was subject to the Archdiocese of Gniezno. According to Tomasz Jurek, the bishopric of Poznań, established around 1075, stretched 'across the whole of Poland'. In the west, it must have included the Lubusz land, reaching beyond the Oder to the banks of the Spree³. In the reorganisation of church structures that took place in 1123/1124, it was decided to detach the castle of Lubusz, which, thanks to the papal legate Gilo of Tusculum, became the capital of the Lubusz bishopric, and the Diocese of Poznań, as compensation for the detachment of the above-mentioned lands, was then given the southern part of the Mazovian lands⁴. Due to its location, the Lubusz land was the subject of rivalry between the Piasts, Ascanians, Griffins and Brandenburgian rulers, and by virtue of pacts concluded, was often incorporated into neighbouring districts. Associated with Christianity since the time of St Ansgar's missions to Slavic lands⁵ in addition to Scandinavia, and with the state of Mieszko I from the very beginning of his reign, it owes its name to the now small town of Lubusz (German: Lebus) located near the mouth of the Warta River on the Oder. Nowadays, Lebus does not have any cultural, economic or political significance, but in the Middle Ages (around the 10th century), Lubusz was described by German sources as the 'biggest town of the tribe' of the Lubusz people, called by the Latin name *Leubuzzi*⁶. During the reign of the Piasts, the castle played an important role in the political, economic and ecclesiastical life of the Polish state, and by the 13th century, it was already a significant early urban agglomeration⁷. The location of the castle on the hills, the proximity of the rivers and its economic and political importance guaranteed the security of the bishop and his administration. For this reason, in 1123–1124, Cardinal Gilo of Tusculum, during his legation to Poland, established the Bishopric of Lubusz, the boundaries of which are the same as those of the present-day Lubusz Land⁸.

After the territorial changes that took place after 1123/1124, the Bishopric of Poznań bordered on the Lubusz Bishopric, which had been carved out of its own territory and was situated on both banks of the middle Oder, neighbouring Silesia to the south, Pomerania to the north, Greater Poland to the east and finally

³ T. Jurek, *Biskupstwo poznańskie w wiekach średnich*, Poznań 2018, p. 157.

⁴ Cf. T. Jurek, *Biskupstwo poznańskie*, p. 157.

⁵ Z. Lec, A. Put, *Wprowadzenie*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, ed. Z. Lec, A. Put, Szczecin 2008, p. 7.

⁶ Cf. R. Skarżyński, *Plemiona lubuskie i pomorskie*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, p. 9.

⁷ Cf. A. Put, *Powstanie diecezji lubuskiej i pomorskiej (wolińskiej)*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, p. 52.

⁸ Cf. A. Put, *Powstanie diecezji lubuskiej i pomorskiej (wolińskiej)*, p. 53.

Brandenburg to the west⁹. Over the centuries, the boundaries of the Lubusz region changed frequently, 'their course was still fluid in many sections'¹⁰ and the whole area was subject to the influence of the counts of Brandenburg or the count (Latin: *comes*) of Greater Poland. It should be emphasised, however, that the village of Gościkowo (Latin: Goscichowo, Gostekove), which was the location of the Cistercian abbey in Paradyż, remained at that time within the boundaries of Greater Poland and was subject to the decisions of Bishop Paul, then Bishop of Poznań (1211–1242).

Considering the ethnic character of the lands of Greater Poland, it is worth mentioning, following T. Jurek, that its territories were generally inhabited by Polish people, but 'on the whole western edge there lived a German-speaking population'¹¹. The author of 'Biskupstwo poznańskie w wiekach średnich' [The Poznań Bishopric in the Middle Ages] emphasises that 'Germans lived not only in the parts of the diocese already located in Silesia or Brandenburg, but also in the regions adjacent to the Polish side of the border, especially in the Wałcz County, located beyond the Noteć River, in the vicinity of Wschowa and Międzyrzecz'¹² (the latter is located 15 kilometres north of Paradyż). Jurek also mentions that German was the language of the bourgeoisie living in Poznań, Kościan, Wschowa, Śrem, Międzyrzecz or Szamotuły, so undoubtedly the medieval upper classes of Greater Poland.

Both Greater Poland and the above-described Lubusz land were from their beginning the object of interest of many medieval monasteries, which in turn were accepted and financially supported by local rulers not only as apostles of the Christian faith, although, as Bp A. Put points out, 'the population inhabiting the area [...] was often Christianised only superficially', retaining 'many pagan customs'¹³. The construction of new monasteries, especially Cistercian ones, was also seen as an opportunity for the economic development of the smaller centres of the Polish state and the economic and cultural revival of neglected areas¹⁴. In addition, the newly erected Cistercian monasteries, established by, among others, Duke Henry the

⁹ Cf. R. Kufel, *Zarys dziejów Ziemi Lubuskiej*, in: *Chrześcijańskie dziedzictwo Ziemi Lubuskiej. Konferencja naukowa z okazji 1050 rocznicy Chrztu Polski w Zielonogórsko-Gorzowskim Wyższym Seminarium Duchownym Gościkowo-Paradyż 2 czerwca 2016*, ed. R. Kufel, Zielona Góra 2016, p. 7.

¹⁰ T. Jurek, *Biskupstwo poznańskie*, p. 215.

¹¹ T. Jurek, *Biskupstwo poznańskie*, p. 232.

¹² Cf. T. Jurek, *Biskupstwo poznańskie*, p. 232.

¹³ A. Put, *Rola zakonów w szerzeniu chrześcijaństwa na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, ed. Z. Lec, A. Put, Szczecin 2008, p. 63.

¹⁴ Cf. G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, p. 5.

Bearded within the border belt of the Lubusz land and the abbeys founded by the count of Greater Poland with the consent of Duke Władysław Odonic, created a kind of barrier against enemy attacks coming from the territory of Brenna (Latin name of today's Brandenburg)¹⁵ due to the fact that the Cistercians who arrived in the Lubusz area in the 12th century were of German provenience and their presence was supported by their mother monastery in Lehnin, located in Brandenburg.

Circumstances of the foundation of the abbey and the arrival of the monks in Paradyż

The first Cistercian monasteries in Poland were founded while St Bernard of Clairvaux was still alive. The oldest of these are the monastery at Łekno in Wielkopolska (the foundation process began in 1143 or 1145 and was completed in 1153)¹⁶ and at Jędrzejów in Małopolska (the foundation documents date to 1153, but the consecration of the monastic church took place between 1166 and 1167). It should be noted that the 12th and 13th centuries in Europe were a very turbulent time: a time of power struggles, a time of local civil wars and looting. As Dr Kowalczyk points out, Cistercian monasteries, operating on the basis of the reformed Rule of St Benedict, could be seen as 'a sure refuge offering hope for a better tomorrow'. In his 'Cistercian ideas in the Roman-German Empire in the 12th-13th centuries'. Kowalczyk also sees the emergence of many abbeys as a consequence of 'people's longing for spiritual peace and a certain stability'¹⁷. Fr G. Dogiel, on the other hand, notes that 'during the 12th and 13th centuries alone, the Cistercians "flooded" almost all of Europe, as evidenced by the number of their monasteries scattered around'. The author of the study 'Paradyż. The post-Cistercian abbey and its historic complex' boldly posits that the first Cistercian abbeys and monasteries in Poland were founded in a period of great vigour, gaining momentum for expansion and dynamic development of the Cistercians¹⁸.

The foundation of the Cistercian abbey in Gościkowo on the river Paklica would not have taken place if it had not been for the efforts of the count Nicolaus Bronisz, probably of the Doliwa coat of arms, the voivode of Greater Poland

¹⁵ Cf. Z. Wielgosz, *Wielka własność cysterska w osadnictwie Śląska i Wielkopolski*, Poznań 1964, p. 169.

¹⁶ Cf. J. Swastek, *Opactwo w Paradyżu pod zarządem opatów polskiej narodowości (1558–1776)*, in: *Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, p. 64.

¹⁷ M. Kowalczyk, *Idee cysterskie na terenie Cesarstwa rzymsko-niemieckiego w XII–XIII w.*, in: *Pro animarum salute. Księga pamiątkowa z okazji siedemdziesiątych urodzin Księdza Profesora Tadeusza Rogalewskiego*, ed. E. Wiszowaty, Olsztyn 2007, pp. 300–318.

¹⁸ Cf. G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, p. 5.

(Poznan) and starost of Głogów. The foundation documents presented on p. 126 of the Diplomatic Codex of Greater Poland (*Codex Diplomaticus Maioris Poloniae*) and constituting the source material for the foundation state that: 'Bronissius comes Poloniae 1230 Jan. 29, Posnaniae; confert hereditatem suam dictam Gostekove Henrico abbati de Lehnin ad construendam abbatiam Ordinis Cisterciensis, nomine Paradisus'¹⁹.

In turn, the following pages (pp. 127 to 129) indicate that:

'Paulus episcopus Poznaniens. 1230 s. d. et l.; decimas de villa Goscichowo, ecclesiae quam comes Bronissius ibidem fundaverat confert' (p. 127)

'Comes Bronissius 1230 Jan. 29, s. l.; confert coenobio Paradisus, sive Gostichowo, omnia bona sua et uxoris suae mobilia et immobilia, nec non et hereditates' (p. 128)

and

'Paulus episcopus Posnaniensis 1230 Jan. 29, s. l.; confert monasterio novae fundationis, dicto Paradisus, omnem decimam villae Gostecove' (p. 129)²⁰.

From the above documents we learn that the count's initiative was supported by the Bishop of Poznan, Paul, who in 1230 granted the newly established abbey a tithe from the village of Gościkowo. In addition, S. Wiliński mentions the support of the Duke of Poland, Władysław Odonic²¹, specified in the same Diplomatic Code of Greater Poland (p. 183): 'fratres Ordinis Cisterciensis in loco qui vocatur Paradisus [...] in nostram recepimus protectionem simul et tutelam', while J. Swastek indicates that the foundation of the count Nicolaus Bronisz was supported by Pope Innocent IV in 1247²². It is also worth mentioning that the monastery to be established in Paradyż was the first branch of the Cistercian monastery in Lehnin (Brandenburg)²³.

¹⁹ *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, Poznaniae 1877, no. 126, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/12458/edition/20061/content>

²⁰ *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, no. 129.

²¹ Cf. S. Wiliński, *Gotycki Kościół pocysterskiego opactwa paradyjskiego w Gościkowie*, Poznań 1953, p. 7 (cf. *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*, p. 183).

²² Cf. J. Swastek, *Opactwo w Paradyżu pod zarządem opatów polskiej narodowości*, p. 65.

²³ Cf. S. Warnatsch, *Geschichte des Klosters Lehnin*, Berlin 2000, p. 150.

Following the foundation documents, the general chapter of the Cistercian order decides to send two abbots from Kołbacz and Łekno in 1232, whose task it is to familiarise themselves with the foundation conditions. Another source mentions an invitation sent by the general chapter to the abbots of Zinna, Sittichenbach and Kolbacz²⁴. The abbots did not fulfil their task in the time indicated, so the general chapter renewed the order in 1235, additionally requesting that – in accordance with the rules laid down by the general chapter – the abbots, having found the place suitable, send a convent ‘de domo de Lehnin’ to Gościkowo²⁵. It was not until 1236, after the chapter’s request had been complied with, that a group of 12 German monks, led by abbot Henry, appeared in Gościkowo and settled at the Church of Our Lady and St Martin consecrated by Bishop Paul of Poznań²⁶. Upon arrival, the monks, in accordance with Cistercian tradition, consecrate the place to the Virgin Mary, renaming Gościkowo *Paradisus Beatae Mariae Virginiae*, i.e. The Paradise of the Blessed Virgin Mary (some sources also refer to the name *Paradisus Matris Dei*), later known as Paradyż²⁷.

The argument related to the provenance of the Abbey of Paradyż is also interesting. The Cistercian abbey of Cîteaux (*Cistertium*) was the mother of all Cistercian monasteries, but between 1113 and 1115 the four oldest branches were founded: La Ferté, Pontigny, Clairvaux and Morimond. As the parent German monastery at Lehnin (a village about 20 km east of Brandenburg in Germany) is of Morimond provenance, the abbey of Paradyż is also an indirect branch of the abbey of Morimond²⁸.

The twelfth-century statutes of the general chapter of the Cistercians contain the commandment that ‘twelve monks accompanied by the thirteenth abbot may move to a new monastery, but may not be confirmed there until a place has been prepared for the books, dwellings and necessary things, at least for the mass books, rule, exercises, psalter, hymnbook, collector, dormitory, guest cell and curial friar and things necessary for worldly life, so that one can live there and immediately

²⁴ Cf. S. Warnatsch, *Geschichte des Klosters Lehnin*, p. 151.

²⁵ Cf. S. Wiliński, *Gotycki Kościół pocysterskiego opactwa*, p. 7; G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, p. 65.

²⁶ Cf. J. Swastek, *Opactwo w Paradyżu pod zarządem opatów polskiej narodowości*, p. 65.

²⁷ Cf. G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, p. 6; *Chrześcijańskie dziedzictwo Ziemi Lubuskiej*, p. 34.

²⁸ Cf. J. Swastek, *Opactwo w Paradyżu pod zarządem opatów polskiej narodowości*, p. 66; M. Kowalczyk, *Idee cysterskie na terenie Cesarstwa rzymsko-niemieckiego w XII i XIII w.*, pp. 300–318.

keep the rule'²⁹. S. Wiliński thus puts forward the thesis that, due to the requirements set out by the statutes of the general chapter of the order, count Bronisz had to settle the monks of Lehnin only after the buildings most needed by them had been built³⁰.

Due to the lack of sources stating the number of monks in the Abbey of Paradyż, one of the most valuable source texts allowing to assess the composition, organisation and functions of individual monks in the community were the *libri mortuorum* or obituaries. The Mortuary of Paradyż contains, among other things, a list of 54 abbots starting from Henry I of Lehnin (*Series Abbatum*) and the *Numerus Professorum Pardisiensium* with the names of about nine hundred monks of Paradyż: from the original convent coming from the abbey of Lehnin to the last three brothers joining the ranks of the Cistercians of Paradyż in 1816³¹. We know that in 1236 an abbot with twelve monks arrives in Paradyż from Lehnin, in accordance with the Cistercian rule. From the comparative research carried out by J. Kłockowski, it can be concluded that in the 13th century, the abbey consisted of an abbot (the first of whom, Henry, bore the title '*dominus*'), 12 monks (*fratres*) and about 18 converts – lay brothers living in the monastery, whose main task was manual labour³².

The abbot presided over the community of monks and was the spiritual father of the monks that were subordinate to him. His authority in the abbey was comparable to that of a bishop in a diocese. The second important member of the community was the prior of the convent, whose task was to look after the monastery, its condition and its property. He also directed the monastic life of the abbey. His deputy was the sub-deacon. Other important functions included *cellarius* (economic administrator), *bursarius* (treasurer), *magister conversorum* (a monk responsible for supervising the converts), *infirmarius* and *hospitarius* (caring for the sick and running the infirmary), curtail friar, treasurer, sacristan, kitchen manager, *refectarius*, cantor, book copyist and copyist working in the scriptorium³³. R. Tomczak states that 'the monks did not live in separate cells, but together in larger rooms. They all shared a refectory where they ate their meals while listening to devotional

²⁹ *Statuta Capitulum Generalium Ordo Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, ed. J. M. Canvez, vol. 1, Louvain 1933, no. 12, p. 15.

³⁰ Cf. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, p. 8.

³¹ Cf. K. Kaczmarek, *Nekrolog opactwa cystersów w Paradyżu*, in: *Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, pp. 15 and 19.

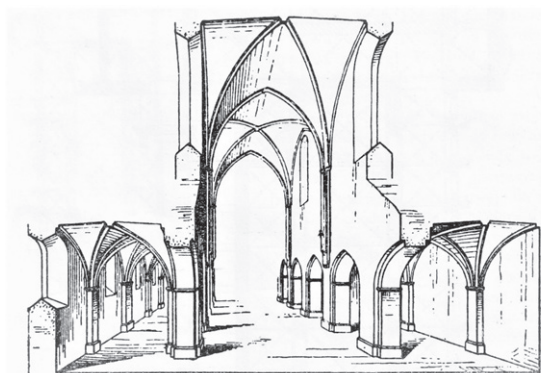
³² Cf. J. Kłockowski, *Zakony na ziemiach polskich w wiekach średnich*, in: *Kościół w Polsce*, vol. 1: *Średniowiecze*, ed. J. Kłockowski, Kraków 1968, pp. 428–432.

³³ Cf. O. Borkowski, *Powstanie i rozwój opactwa cysterskiego w Paradyżu-Gościkowie w XIII–XIV wieku*, „Rocznik Lubuski” 14 (1986), p. 195.

works read throughout the meal. The monks took solemn vows prescribing obedience, chastity and poverty'. Cistercian monks also took a vow called *stabilitas loci* – obedience of place³⁴.

As already mentioned in this thesis, the statutes of the Order's general chapter prescribed the search for desolate places, often marshy and surrounded by forests, in order to lead the life of monks and devote themselves to manual labour in seclusion. With the help of the converts living on the abbey grounds and in possession of suitable equipment, the Cistercians were practically self-sufficient. According to the prescribed rule, they could not extend spiritual care to the local population and the presence of natives in their churches in the Middle Ages was rather occasional. As Novinski describes, 'Officially, there was also no permission for pastoral service to them by the monks (e.g. the prohibition of confession to the laity), and the monastery church was basically a place for the liturgy and devotional practices of the monastic community'. However, the author of '*Ars Cisterciensis*' emphasises that from the second half of the 14th century onwards, the participation of the lay faithful in masses celebrated by the monks was permitted; from then onwards the laity (apart from the converts) were also allowed to move freely in the non-cloistered parts³⁵.

Fig. 1. The monastery church in Paradyż. Reconstruction of the spatial layout



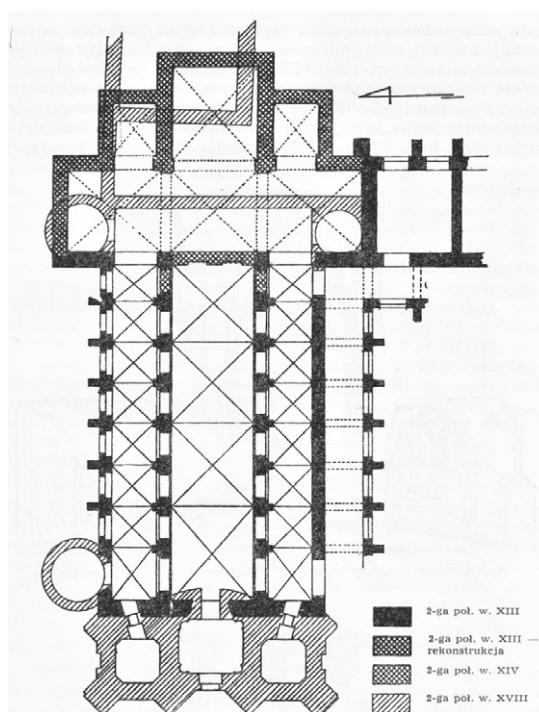
Source: S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, p. 24.

³⁴ Cf. *Diecezjalne Wyższe Seminarium Duchowne Gorzów Wlkp. – Paradyż: 1947–1997. Księga jubileuszowa*, ed. R. Tomczak, Paradyż 1997, p. 22.

³⁵ Cf. J. Nowiński, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016, p. 371.

The poetic description of the abbey from the second half of the 16th century by Achatius Curaeus entitled '*Paradisus Silesiae Cisterciensibus fratribus a Bronisio ... fundatus, Carmine illustratus ...*' mentions the monastery buildings such as the church, the monastery, the defensive tower called the archive, as well as the outbuildings: a brickyard, a lime kiln, a sawmill and a mill. Curaeus also provides information about the cloisters of the monastery and the frescoes and paintings inside them, the refectory supported by only one column and the church with a Gothic vault built according to the scheme of Clairvaux II³⁶, the temple of the Cistercian abbey of Fontenay (Burgundy)³⁷.

Fig. 2. The monastery church in Paradyż – ground plan



Source: S. Wiliński, *Gotycki Kościół pocysterskiego opactwa*, p. 23.

³⁶ Cf. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, p. 34.

³⁷ Cf. Z. Lec, *Z dziejów działalności cystersów w Paradyżu w latach 1230/36–1834*, in: *Diecezjalne Wyższe Seminarium Duchowne Gorzów Wlkp. – Paradyż*, p. 27.

According to the Cistercian statutes, stone bell towers were not allowed to be built; therefore, a bell tower rose on the roof of the upper nave of the monastery church. The church was designed as a basilica with a transept and apses, in a form resembling the church of the mother monastery and other Cistercian monasteries of Lesser Poland. It was built on a Latin cross plan according to the monastic regulations of the time. The body of the church was kept in the Gothic style, modest in its external decoration, in the spirit of poverty adopted back in the time of St Bernard. The west side of the church had a portal with a statue of the convent's patron saint, the Blessed Virgin Mary³⁸.

Both the church, the monastery and the other buildings were incastellated, i.e. defensive in nature. We do not know whether the incastellation was primary or secondary³⁹. Describing the 12th-century layout of the monastery buildings in Paradyż, Olgierd Borowski notes that 'the monastery buildings were quadrilateral in shape, one side was occupied by the church, which was connected to the chapterhouse. Then there was a passage to the refectory, and from it to the dormitory'⁴⁰. As St. Wilinski states that in the middle of the 18th century, the interior of the oriented church, built of brick on stone foundations, was baroqueised, replacing 'the pointed arches of the inter-nave arcades with semi-circular ones' and adding two towers in the new front elevation with a baroque character⁴¹.

Given the content of the statutes of the Order's general chapter, which speak of the need to provide newly arriving monks with housing, a temple and its furnishings, we can guess that the first liturgical books came from the mother abbey – in the case of the Paradyż abbey, from the abbey of Lehnin. We also know that each Cistercian abbey had its own library, but unfortunately we do not have many studies on their appearance and size, despite quite a number of sources referring to Cistercian abbeys in Poland⁴². Undoubtedly, the monks were equipped only with a basic book collection, necessary for the celebration of liturgy and *Officium Divinum*, which, as J. Grzeszewski states, became 'over-read' with time, so they had to face the problem by purchasing more books or setting up their own scriptorium, often with an illuminator's workshop, printing house and bookbindery. The possession of a large book collection may have indicated that there was a scriptorium in the abbey. Unfortunately, Grzeszewski draws attention to the fact that the destruction

³⁸ Cf. J. Kłockowski, *Zakony na ziemiach polskich w wiekach średnich*, pp. 428–432.

³⁹ Cf. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, p. 13.

⁴⁰ O. Borkowski, *Powstanie i rozwój opactwa cysterskiego*, p. 194.

⁴¹ Cf. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, pp. 13, 17 and 20.

⁴² Cf. J. Kaliszuk, "Codices deperditi". *Średniowieczne rękopisy łacińskie Biblioteki Narodowej utracone w czasie II wojny światowej*, vol. 1: *Dzieje i charakterystyka kolekcji*, Wrocław 2016, p. 301 (Dziedzictwo Kulturowe po Skasowanych Klasztorach, 8.1).

that occurred as a result of warfare, depleted the contemporary knowledge of some medieval Cistercian scriptoria: for example, during the Warsaw Uprising, a copy of Maria Hornowska's manuscript describing manuscript books found in several Cistercian monasteries was irretrievably lost: Koprzywnica, Łąd, Sulejów and Paradyż⁴³. However, citing the research cited in the study *Codices desperditi*. 'Medieval Latin manuscripts of the National Library lost during the Second World War', only in the collection of the above-mentioned library collected in the pre-war period were there 11 codices of Paradyż provenance⁴⁴. The scattered monastic book collection was handed over, among others, to the libraries of the PAU and PAN in Cracow, the Royal Library in Berlin, the Poznań Seminary Library, the Kórnik Library, and the Library of the Court of Appeal in Warsaw, from where it later found its way to the Public Library at the University of Warsaw. Some of the manuscripts also appeared on the antiquarian market in the 19th century in Greater Poland and were quite a morsel for collectors. 30 manuscripts from the 13th-14th centuries, such as a homily from 1275 (Ms. 1), two lectionaries from 1282 (Ms. 2 and Ms. 5), a Cistercian missal from the turn of the 13th-14th century (Ms. 67) and a two-volume gradual (Ms. 68 and Ms. 69) have found a safe haven in the Archdiocesan Museum in Ostrów Tumski in Poznań⁴⁵. Alicja Karłowska-Kamzowa, referring to the research conducted by Z. Rożanova presented by her in 'Katalog Zabytków Sztuki w Polsce' (vol. 7, part 1), puts forward a bold thesis that the above liturgical books were prepared in the Paradis scriptorium⁴⁶. For example, she claims that the two-volume Paradyż Gradual was written in 1297 and is an example of a typical Cistercian choir book from the 13th-14th centuries, due to the fact that it has no figural decoration, while the most common way of decorating the book is with filigree decoration. Unfortunately, the information is rather perfunctory and not supported by any source information. On the other hand, the argument of the existence of a scriptorium in Paradyż A. Karłowska-Kamzowa supports the thesis that some Paradyż books from the 13th-16th centuries have precise dates and places of their writing, such as the homilies, which are the oldest codex compiled in Paradyż as early as 1275 (Ms 1)⁴⁷.

⁴³ Cf. J. Grzeszewski, *Ze stanu badań nad księgozbiorem cysterskimi w Polsce*, "Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia" 2–3 (1998) issue 328, p. 336.

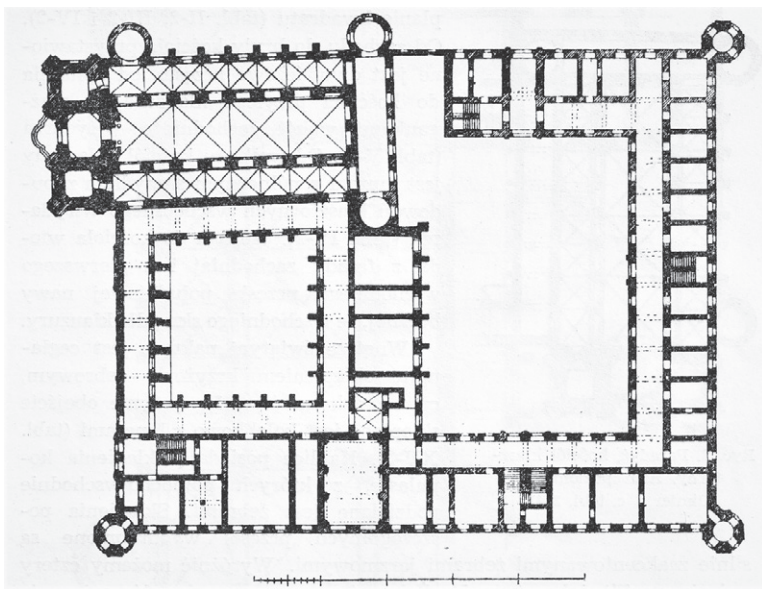
⁴⁴ Cf. J. Kaliszuk, "Codices desperditi". *Średniowieczne rękopisy*, p. 301.

⁴⁵ Cf. J. Kaliszuk, "Codices desperditi". *Średniowieczne rękopisy*, pp. 326–328.

⁴⁶ Cf. J. Grzeszewski, *Ze stanu badań nad księgozbiorem*, p. 336.

⁴⁷ Cf. A. Karłowska-Kamzowa, *Znaczenie iluminatorstwa cysterskiego*, in: *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, p. 378.

Fig. 3. Floor plan of the church and monastic buildings of the abbey in Paradyż



Source: S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa*, p. 21.

Taking into account the works of other researchers, such as M. Bielińska⁴⁸, F. Sikora⁴⁹, A. Ciesielski⁵⁰ or K. Kaczmarek⁵¹, Jerzy Kaliszuk also makes a bold thesis that ‘the library in Paradyż, like the scriptorium, probably existed from the beginnings of the monastery itself’; however, little can be said about the location of the scriptorium, its size and shape in the Middle Ages⁵². On the other hand, the book by M. Bielińska entitled *Kancelarie i dokumenty wielkopolskie XIII wieku* [The Chancelleries and Documents of Greater Poland], Fr. F. Lenort emphasises that the author, based on available documents, was able to conclude that the Cistercian

⁴⁸ M. Bielińska, *Kancelarie i dokumenty wielkopolskie XIII wieku*, Wrocław 1967, pp. 186–187, 197–204.

⁴⁹ F. Sikora, *Dokumenty i kancelaria Przemysła I oraz Bolesława Pobożnego 1239–1279 na tle współczesnej dyplomatyki wielkopolskiej*, Wrocław 1969, pp. 85–87, 156–158.

⁵⁰ A. Ciesielski, *Materiały archiwalne do dziejów bibliotek w Wielkopolsce (biblioteki klasztorne cystersów)*, “Roczniki Biblioteczne” 8 (1964) issue 3–4, pp. 457–462.

⁵¹ K. Kaczmarek, *Z badań nad studiami uniwersyteckimi polskich cystersów w średniowieczu*, “Nasza Przyszłość” 79 (1993), pp. 77–88.

⁵² J. Kaliszuk, “*Codices deperditi*”. *Średniowieczne rękopisy*, p. 326.

monasteries located in Greater Poland (Łąd, Łekno, Obra, Ołobok, Owińska and Paradyż) 'did not have their own chancelleries as offices', but 'they were replaced to some extent by well-organised scriptoria, which, apart from transcribing books, dealt at the same time with writing down the documentation of legal actions'.⁵³

Leaving aside the theses put forward by the above-mentioned authors, but taking into account the size of the monastic complex, which is one of the largest and best preserved abbeys in the Lubusz land, as well as the momentum behind it, one can conclude that Paradyż was undoubtedly an intellectual and cultural centre of considerable size, whose intensive economic development lasted from the 13th to the 14th century. This economic boom was linked to the abbey receiving many donations from local nobles and, consequently, to a rapid increase in the number of monks arriving and settling permanently at the Paradyż monastery. This is evidenced, among other things, by the foundation of the first branch of the abbey in Wielen already ca. 1280.

The 15th century, on the other hand, was the peak of the intellectual and cultural flourishing of the abbey in Paradyż. The development of the theological and intellectual thought of the place is also evidenced by the figure of James of Paradise (1380–1464), an eminent philosopher, theologian and preacher. His scholarly legacy, i.e. works treating mysticism, asceticism and those calling for ecclesiastical reform, also point to the intellectual greatness of the abbey of Paradyż and, consequently, the possibility of having its own scriptorium. Nevertheless, its location – as a result of the confiscation of the abbey following the Second Partition of Poland and the multiple changes in the function of the monastic complex itself over the centuries – has not yet been discovered.

In the following centuries, the abbey of Paradyż experienced numerous difficulties. In the 16th century, it fell into debt, which led to the neglect of its buildings. In the 17th century, the material situation of the monks improved thanks to the development of the agricultural economy, but the development of the monastery was interrupted by the Thirty Years' War. In the 18th century, the abbey was rebuilt, giving it a Baroque style, but after the Second Partition of Poland, the monastery grounds fell under Prussian rule, which led to the confiscation of the property and the final liquidation of the abbey in 1834. After 600 years, the Cistercians left this place forever. Today, the monastery complex is owned by the Diocese of Zielona Góra and Gorzów and is the seat of the diocesan seminary.

⁵³ K. Kaczmarek, *Z badań nad studiami uniwersyteckimi polskich cystersów w średniowieczu*, pp. 77–88.

Abstract

Historical outline of the place of filiation and the circumstances of the foundation of the Cistercian abbey in Paradyż (Greater Poland) in the Middle Ages

The article explores the historical development, filiation connections, and foundational circumstances of the Cistercian abbey in Paradyż, located in Greater Poland, during the Middle Ages. The analysis begins with an examination of the abbey's origins, tracing its roots within the broader Cistercian monastic network and highlighting the role of its mother abbey in its establishment. It further investigates the socio-political, economic, and religious factors that influenced its foundation, including the patronage of local nobility and the interplay with regional ecclesiastical structures. By situating the abbey within the context of the medieval monastic expansion, the paper sheds light on its significance as a spiritual, cultural, and economic centre in Greater Poland, contributing to the broader narrative of monasticism in medieval Europe.

Keywords: Cistercians, Paradyż, Greater Poland, middle ages, count Nicolaus Bronisz, bishop Paul of Poznan, Poznan bishopric, Lubusz bishopric

References

- Bielińska M., *Kancelarie i dokumenty wielkopolskie XIII wieku*, Wrocław 1967.
- Borkowski O., *Powstanie i rozwój opactwa cysterskiego w Paradyżu-Góścikowie w XIII–XIV wieku*, „Rocznik Lubuski” 14 (1986), pp. 177–212.
- Ciesielski A., *Materiały archiwalne do dziejów bibliotek w Wielkopolsce (biblioteki klasztorne cystersów)*, „Roczniki Biblioteczne” 8 (1964) issue 3–4, pp. 457–462.
- Diecezjalne Wyższe Seminarium Duchowne Gorzów Wlkp. – Paradyż: 1947–1997. *Księga jubileuszowa*, ed. R. Tomczak, Paradyż 1997.
- Dogiel G., *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół*, Kraków 1988.
- Grzeszewski J., *Ze stanu badań nad księgozbiorami cysterskimi w Polsce*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 2–3 (1998) issue 328, pp. 331–348.
- Jurek T., *Biskupstwo poznańskie w wiekach średnich*, Poznań 2018.
- Kaczmarek K., *Nekrolog opactwa cystersów w Paradyżu*, in: *Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, ed. J. Karczewska, Zielona Góra 2004, pp. 15–22.
- Kaczmarek K., *Z badań nad studiami uniwersyteckimi polskich cystersów w średniowieczu*, „Nasza Przeszłość” 79 (1993), pp. 77–88.

- Kaliszuk J., „*Codices deperditi*”. *Średniowieczne rękopisy łacińskie Biblioteki Narodowej utracone w czasie II wojny światowej*, vol. 1: *Dzieje i charakterystyka kolekcji*, Wrocław 2016 (Dziedzictwo Kulturowe po Skasowanych Klasztorach, 8/1).
- Karłowska-Kamzowa A., *Znaczenie iluminatorstwa cysterskiego*, in: *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, ed. J. Strzelczyk, Poznań 1987.
- Kłockowski J., *Zakony na ziemiach polskich w wiekach średnich*, in: *Kościół w Polsce*, vol. 1: *Średniowiecze*, ed. J. Kłockowski, Kraków 1968.
- Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski*: www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/12458/edition/20061/content (Dec. 31, 2024).
- Kowalczyk M., *Idee cysterskie na terenie Cesarstwa rzymsko-niemieckiego w XII–XIII w.*, in: *Pro animarum salute. Księga pamiątkowa z okazji siedemdziesiątych urodzin Księdza Profesora Tadeusza Rogalewskiego*, ed. E. Wiszowaty, Olsztyn 2007.
- Kufel R., *Zarys dziejów Ziemi Lubuskiej*, in: *Chrześcijańskie dziedzictwo Ziemi Lubuskiej. Konferencja naukowa z okazji 1050 rocznicy Chrztu Polski w Zielonogórsko-Gorzowskim Wyższym Seminarium Duchownym Gościkowo-Paradyż 2 czerwca 2016*, ed. R. Kufel, Zielona Góra 2016.
- Lec Z., *Z dziejów działalności cystersów w Paradyżu w latach 1230/36–1834*, in: *Diecezjalne Wyższe Seminarium Duchowne Gorzów Wlkp. – Paradyż: 1947–1997. Księga jubileuszowa*, ed. R. Tomczak, Paradyż 1997.
- Nowiński J., *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016.
- Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, ed. J. Karczeńska, Zielona Góra 2004.
- Put A., *Powstanie diecezji lubuskiej i pomorskiej (wolińskiej)*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, ed. Z. Lec, A. Put, Szczecin 2008.
- Sikora F., *Dokumenty i kancelaria Przemysła I oraz Bolesława Pobożnego 1239–1279 na tle współczesnej dyplomatyki wielkopolskiej*, Wrocław 1969.
- Skarżyński R., *Plemiona lubuskie i pomorskie*, in: *Kościół na Pomorzu Zachodnim i Ziemi Lubuskiej w XII w.*, ed. Z. Lec, A. Put, Szczecin 2008.
- Statuta Capitulum Generalium Ordo Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, ed. J. M. Canvez, vol. 1, Louvain 1933.
- Swastek J., *Opactwo w Paradyżu pod zarządem opatów polskiej narodowości (1558–1776)*, in: *Opactwo cysterskie w Paradyżu. Jego rola w dziejach i kulturze pogranicza*, ed. J. Karczeńska, Zielona Góra 2004.
- Warnatsch S., *Geschichte des Klosters Lehnin*, Berlin 2000.
- Wielgosz Z., *Wielka własność cysterska w osadnictwie Śląska i Wielkopolski*, Poznań 1964.
- Wiliński S., *Gotycki Kościół pocysterskiego opactwa paradyjskiego w Gościkowie*, Poznań 1953.

Dawid Rzepka

 <https://orcid.org/0009-0001-1548-2204>

 dawid.rzepka@gmail.com

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju średniowiecznej polifonii liturgicznej

Bulla papieża Jana XXII *Docta sanctorum patrum* (1324/25)¹ to dokument o szczególnym znaczeniu dla dziejów muzyki kościelnej. Jest to pierwszy akt papieski tej rangi odnoszący się do zjawisk muzycznych z punktu widzenia liturgii². Dotyka on problemu stale powracającego w historii Kościoła, a aktualnego przecież do dziś – jaki jest stosunek tradycji do nowości w muzyce liturgicznej oraz jak Kościół powinien się ustosunkować do tych konwencji artystycznych, które powstały w środowisku świeckim, poza sferą jego bezpośredniego oddziaływania³. Pomimo

¹ Bulla jest datowana na dziewiąty rok pontyfikatu Jana XXII (1324/25). Niektóre odpisy datują ją na rok piąty (1320/21) albo nawet rok drugi (1317/18). Zob. M. Klapser, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung. Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes‘ XXII*,” *Archiv für Musikwissenschaft* 60. Jahrg. (2003) H. 1, s. 80. Jednak zdaniem Franza Körndlego, jest to tylko wynik błędnego odczytania skrótów przez kopistów. Zob. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*. *Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*, „Die Musikforschung” 63. Jahrg. (April–Juni 2010) H. 2, s. 152.

² Prawie pięć wieków wcześniej papież Leon IV (847–855) skierował bullę do Honoratusa, opata klasztoru w Farfa, w której napomina mnichów, aby śpiewali jedynie w taki sposób, jaki nakazał papież Grzegorz I. Jest to jednak dokument znacznie mniej szczegółowy pod względem muzycznym niż bulla Jana XXII. Nie pozwala on określić, na czym dokładnie polegała różnica między chorałem gregoriańskim a śpiewem wykonywanym w klasztorze w Farfa. Zob. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville 1979, s. 8–9.

³ Stosunek nowości do tradycji w muzyce liturgicznej może być też ujęty jako napięcie między jej funkcją ekspresyjną (muzyka wyrażająca to, jacy jesteśmy, z czym przyszliśmy na liturgię) a formacyjną (muzyka, która nas kształtuje, zbliża do tego, jacy powinniśmy być, musimy się zatem do niej dostosować). Por. E. Schaefer, *Catholic music through the ages*, Chicago 2008, s. 24–29.

to, tekst ten nie doczekał się dotąd w polskiej literaturze naukowej szczegółowego objaśnienia, a nawet precyzyjnego tłumaczenia na język polski. Jedyne pełne⁴ tłumaczenie, znajdujące się w książce abp. Antoniego Nowowiejskiego *Wykład liturgii Kościoła katolickiego* (1905)⁵, jest już archaiczne językowo, a miejscami niedokładne. Pozostałe tłumaczenia – Wacława Piotrowskiego⁶, Zbigniewa Skowrona⁷ i Ryszarda Lubienieckiego⁸ – są jedynie fragmentaryczne. Jednak nawet najlepsze tłumaczenie pozbawione komentarza nie jest wystarczające do wyjaśnienia sensu tego skomplikowanego i wieloznacznego tekstu⁹. Niniejszy artykuł jest skromną próbą przybliżenia tego zagadnienia. Analiza została oparta na tekście zaczerpniętym ze zbioru *Corpus iuris canonici* pod redakcją Emila Ludwiga Richtera i Emila Friedberga (pierwsze wydanie w 1881)¹⁰. Inne przekazy zostały potraktowane jedynie pomocniczo, szczegółowa analiza transmisji tekstu przekraczałaby bowiem znacznie ramy niniejszego opracowania.

Proste formy wielogłosowości (organum) towarzyszyły śpiewowi liturgicznemu już od najdawniejszych czasów. Najwcześniejszą wzmiankę, która może dotyczyć takiego sposobu śpiewania, można znaleźć w VII-wiecznym traktacie biskupa Aldhelma z Malmesbury, który opisuje użycie polifonii przy obchodach szczególnie radosnych i uroczystych. Źródła z IX i X wieku wspominają o śpiewie organum w sposób, który wskazuje na to, że już wtedy nie była to nowa praktyka¹¹. Przy wykonywaniu tego rodzaju muzyki zasadniczo nie było potrzeby posługiwania się zapisem nutowym, gdyż regułą było jej improwizowanie. Była ona tak zakorzeniona w tradycji i w tak niewielkim stopniu ingerowała w śpiew chorałowy, że w zasadzie nie uważano jej za właściwą polifonię, a jedynie za bardziej ozdobny i uroczysty sposób wykonania chorału, nie budzący większych kontrowersji. Jednak już nowsze formy wielogłosowości, która w XII wieku weszła w okres

⁴ Nowowiejski pominął jedynie krótki fragment dotyczący szczegółów nakładania kar za wykroczenia przeciw postanowieniom bulli w wypadku obowiązywania egzempcji (nr 3.3).

⁵ A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, Płock 1905, s. 249–251.

⁶ W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna” 1930 nr 4, s. 69.

⁷ W polskim wydaniu książki: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2015, s. 102–103.

⁸ R. Lubieniecki, „Musica” i „memoria” w XV-wiecznych traktatach muzycznych z regionu Europy Środkowej, Wrocław 2022, rozprawa doktorska, s. 98–99.

⁹ Przykład chybionej interpretacji tej bulli można znaleźć np. w rozprawie: F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936, s. 495–1.

¹⁰ *Corpus iuris canonici*, t. 2, ed. E. L. Richter, E. Friedberg, Graz 1959, kol. 1255–1257. Bulla występuje w tym zbiorze pod tytułem *De vita et honestate clericorum*.

¹¹ A. Seay, *Music in the medieval world*, Englewood Cliffs 1975, s. 79–80.

dynamicznego rozwoju, bywały przedmiotem krytyki pisarzy kościelnych, takich jak Jan z Salisbury (1120–1180) czy Aelred z Rievaulx (1109–1166). Ten drugi pisał: „Pomówmy teraz o tych, którzy swoją pożądlivość zmysłów kryją pod płaszczem pobożności. [...] Jeden śpiewa na swój sposób, drugi śpiewa przeciw pierwszemu, inny śpiewa nad nimi, kolejny niektóre środkowe nuty dzieli i urywa¹². To głos wysilają, to osłabiają, to znów [śpiew] przyśpieszają, albo rozwlekają”¹³. Zdaniem Aelreda z Rievaulx muzyka liturgiczna stała się rodzajem przedstawienia teatralnego, wzbudzającego sensację i służącego przyjemności słuchaczy, podczas gdy jej właściwym celem winno być wzbudzenie pobożności wiernych (zgodnie z ustanowieniem świętych Ojców – *sic quod S. Patres instituerunt*).

Krytycznie wobec uczonej wielogłosowości wyrażali się też późniejsi autorzy, tacy jak Roger Bacon (1220–1292), który zauważył, że w Paryżu stale szuka się nowości, co prowadzi niekiedy do nadużyć w liturgii¹⁴, albo Elias Salomon (*Scientia artis musicae*, 1274), który twierdził, że nowoczesny śpiew polifoniczny wykracza poza granice prawdziwej sztuki muzycznej i jest przejawem braku poszanowania dla śpiewu chorałowego. Jego zdaniem była to jedynie atrakcja obliczona na przyciągnięcie słuchaczy i zwiększenie ilości pieniędzy z ofiar, z zamiarem napelnienia nimi sakiewek śpiewaków, którzy wydadzą je na niegodziwe cele¹⁵.

Problem ten stał się szczególnie palący na początku XIV w., kiedy to – w obliczu wyraźnego przełomu stylistycznego – przemiany w muzyce nabrały tak szybkiego tempa, że różnica między starym a nowym stylem stała się dla współczesnych wyraźnie zauważalna. Świadczą o tym traktaty przedstawicieli nowego kierunku – Johanna de Muris (*Ars novae musicae*, 1321) i Philippe’a de Vitry (*Ars nova*, 1322–23) – z których drugi dał nazwę całej epoce w historii muzyki. Po raz pierwszy w historii muzyki mamy tu do czynienia ze starciem awangardy z konserwatystami¹⁶. Przedstawicielem tych drugich był m.in. Jacques de Liège, który w swoim traktacie *Speculum musicae* krytykował nową muzykę jako nadmiernie wysubtelnioną, o zbyt skomplikowanej harmonice i rytmice, utrudniającą zrozumienie

¹² Tłumaczenie tego zdania podaję za: R. Lubieniecki, „*Musica*” i „*memoria*”, s. 364–365. Jest to fragment kazania Johanna Hübnera z przełomu XIV i XV wieku, zapożyczony jednak niemal dosłownie ze *Speculum musicae* Aelreda z Rievaulx.

¹³ „De his nunc sermo sit, qui sub specie religionis negotium voluptatis obpalliant. [...] Hic succinit, ille discinit, alius supercinit alter quasdam medias notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusori sonitu dilatatur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, w: *Beati Aelredi [...] opera omnia [...]*, ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 571 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 195).

¹⁴ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 122.

¹⁵ Por. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 18.

¹⁶ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009, s. 163–165.

słów. Jego zdaniem, muzycy nowej szkoły „mnożą zbyteczne głosy, nie pozwalają już słyszeć konsonansów, rozdrabniają, dzielą [przebieg muzyczny] i przeskakują głosem na dźwięki nieodpowiednie, wyją i ujadają niczym psy i – jak gdyby mieli upodobanie w najdziwniejszych udrękach – posługują się harmoniami odbiegającymi daleko od natury. [...] Nie każde wyrafinowanie jest dowodem doskonałości, ani też większe wyrafinowanie nie oznacza większej doskonałości. Pogląd, że nowa muzyka jest trudniejsza od dawnej, nie czyni tej pierwszej doskonalszą, gdyż większa trudność nie oznacza koniecznie większej doskonałości. Prostota jest najdoskonalsza”¹⁷.

Miarą nasilenia sporu może być fakt, że głos zabrał nawet papież Jan XXII (1316–1334) (który zresztą rozciągnął swą energiczną działalność legislacyjną na niemal wszystkie dziedziny życia kościelnego i politycznego). Nie bez znaczenia musiał być fakt, że jego poprzednik Klemens V (1305–1314) przeniósł stolicę papieską z Rzymu do Awinionu. Tutaj, w kręgu oddziaływania kultury francuskiej, łatwiej było o orientację w najnowszych trendach francuskiej polifonii, niż w odległym Rzymie. Zastosowana w bulli *Docta sanctorum patrum* terminologia jest świadectwem dużej wiedzy specjalistycznej w zakresie muzyki wielogłosowej, której nie dorównuje – jak się zdaje – żaden późniejszy dokument papieski dotyczący muzyki liturgicznej. W owym czasie bulle papieskie były zazwyczaj odpowiedziami na petycje skierowane do papieża, zapewne jest to więc w dużej mierze zasługa autora takiej prośby, który wstępnie sformułował jej postulowaną treść. Tekst bulli jest podzielony na 3 sekcje – pierwsza (zawierająca tzw. arenę) jest ogólnym wprowadzeniem i uzasadnieniem obecności śpiewu w liturgii, druga (obejmująca tzw. narrację) jest diagnozą obecnego stanu muzyki liturgicznej, trzecia natomiast (w której zawiera się dyspozycja oraz sankcja) określa środki zaradcze mające ów stan poprawić¹⁸. Treść drugiej części prawdopodobnie w dużej mierze odpowiada tekstowi oryginalnej petycji¹⁹.

Na papieskiego konsultanta w tej sprawie typowany był Jacques de Liège, z racji podobieństwa niektórych sformułowań bulli *Docta sanctorum patrum* do użytych w *Speculum musicae*, jednak autorzy nowszych opracowań – po dokładnym przeanalizowaniu całego traktatu Jacquesa de Liège – wykluczają jego udział²⁰.

¹⁷ Cyt. za E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, s. 106.

¹⁸ Por. J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2006, s. 448–449.

¹⁹ Por. M. Klaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 77–80.

²⁰ Por. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 148. Zob. też. M. Klaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 91.

1.1.²¹ Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. 1.2. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. 1.3. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. 1.4. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent.	1.1. Rozumne rozporządzenie świętych Ojców nakazało, aby podczas oficjów, przez które oddaje się Bogu należną cześć i chwałę, pilnie uważano, by słów nie zniekształcać, a spokojne melodie psalmodii śpiewać z powściągliwą powagą. 1.2. Albowiem [jest napisane]: „w ich ustach słodki dźwięk rozbrzmiewał”. 1.3. Jednak ów pełen słodyczy dźwięk rozbrzmiewa w ustach śpiewających [jedynie] wtedy, kiedy, wypowiadając słowa, wznoszą [również] swe serca do Boga, i w ten sposób śpiewając do Niego rozpalają także pobożność [innych]. 1.4. I to właśnie w tym celu śpiew psalmów jest nakazany w kościołach Bożych, aby pobożność wiernych wzbudzić. Dlatego to kler i lud nieustannie śpiewa nocne i dzienne oficjum oraz msze, w sposób poważny, ale i urozmaicony, aby owa różnorodność i zarazem powaga śpiewu sprawiała przyjemność [wiernym].
---	---

Pierwsza część bulli pełni funkcję wprowadzenia – jest uzasadnieniem obecności śpiewu w liturgii katolickiej i określeniem jego roli. Papież powołuje się na autorytet poprzedników (*Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas*) oraz na teksty liturgiczne – słowa zaczerpnięte z drugiego responsorium w matutinum z liturgii dnia poświęcenia kościoła. Pełny tekst owego responsorium brzmi: *In dedicatione templi decantabat populus laudem. Et in ore eorum dulcis resonabat sonus*. (Podczas poświęcenia świątyni lud śpiewał pieśń chwały. I w ustach ich słodki dźwięk rozbrzmiewał)²². Jest to parafraza wersetu z Księgi Syracha 47, 11: *Et stare fecit cantores contra altare, et in sono eorum dulces fecit modos* (I postawił [król Dawid] śpiewaków przed ołtarzem, i mile płynął dźwięk ich głosów)²³.

Zdaniem Jana XXII śpiew chorałowy sam w sobie jest wystarczająco urozmaicony (*distincta gradatione*), aby nie potrzeba było szukać nowych rodzajów śpiewu w liturgii. Zarazem jest też odpowiednio poważny (*sub maturo tenore*), w przeciwieństwie do muzyki „nowej szkoły”. Osobliwe sformułowanie *sub maturo tenore* od zawsze sprawiało trudność interpretatorom omawianej bulli²⁴. Jednak część rękopiśmiennych przekazów bulli *Docta sanctorum patrum* posiada w tym miejscu lekcję:

²¹ Numeracja odzwierciedlająca wewnętrzny podział tekstu została dodana na potrzeby niniejszego artykułu.

²² *In dedicatione templi decantabat populus*, <https://cantusdatabase.org/chant/233430> (07.09.2024).

²³ *Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam*, ed. M. Tvveddale, Londini 2005, s. 821.

²⁴ Franz Körndle pisze: „Zu den Passagen der Bulle, die sich nicht leicht verstehen oder interpretieren lassen, gehört die merkwürdige Formulierung »sub maturo tenore« (F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*, s. 161).

sub tenore moroso, co należałoby przetłumaczyć jako: „z powolnymi melodiami”²⁵ lub „śpiewając powoli”. Warto pamiętać tutaj o specyfice późnośredniowiecznego ideału wykonawczego chorału gregoriańskiego – już w XIII w. preferowano śpiew w długich, równych wartościach, pozbawiony potoczności i lekkości typowej dla epoki karolińskiej²⁶. Ów pożądaný sposób śpiewu określano zwykle sformułowaniem *cum modesta morositate* („ze spokojną powolnością”). Nie znaczy to oczywiście, że wykonawcy zawsze stosowali się do tego ideału, choćby przez pośpiech i niedbałość. W historii prawodawstwa muzyki kościelnej zresztą stale powtarzają się napomnienia, aby śpiewano bez pośpiechu²⁷ (aktualne również w naszych czasach). W dalszej części omawianej bulli pojawia się analogiczny zarzut: wykonawcy nowej muzyki „śpieszą się i nie odpoczywają” (*currunt enim et non quiescunt*)²⁸.

2.1. Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur.

2.1. Lecz pewni uczniowie nowej szkoły, którzy skupiają się [głównie] na mierzeniu czasu [muzycznego], zamiast śpiewać stare, wolą wymyślać swoje śpiewy, wyrażone nowymi nutami. Używają semibreves i minim, a śpiew kościelny kaleczą drobnymi nutkami.

Rozpoczynając zasadniczą część bulli, jej autor trafia od razu w sedno – istotą nowego stylu były właśnie innowacje notacyjne, pozwalające precyzyjnie zapisywać względne wartości rytmiczne nut, w znacznie większej rozmaitości i bardziej dokładnie, niż przy użyciu dotychczasowego systemu.

W okresie działalności szkoły Notre-Dame (1160–1230) używano zasadniczo tylko *longi* i *brevis*, czyli nut długich i krótkich, przede wszystkim w stałych, powtarzających się trójdzielných układach rytmicznych (6 *modi*). W praktyce jednak system ten nie zawsze pozwalał na jednoznaczną interpretację zapisanego

²⁵ F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum“*, s. 151.

²⁶ Por. B. van Wye, *Ritual use of the organ in France*, „Journal of the American Musicological Society” 33 (Summer, 1980) no. 2, s. 289.

²⁷ Michael Bernhard w swoim artykule przytacza liczne źródła średniowieczne zawierające takie napomnienia. Zob. M. Bernhard, *Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, „Musik in Bayern” (1980) Nr. 20, s. 70–77.

²⁸ Na początku XX wieku ks. Bronisław Maryański zwracał uwagę: „Na początku niesporów śpiewamy: «Domine ad adiuvandam me festina», to jest: Panie ku wspomózeniu memu pospiesz, nie zaś «Domine ad festinandum me adiuvā» – Panie, do pośpiechu pomagaj mi” (B. Maryański, *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908, s. 59–60).

rytmu. Niekiedy ten sam zapis można było poprawnie odczytać na więcej niż jeden sposób²⁹.

W drugiej połowie XIII wieku pojawił się system tzw. notacji frankońskiej, bardziej precyzyjny od poprzedniego. Obok podziału trójdzielnego zaczęto sporadycznie używać dwudzielnego (jako swego rodzaju odstępstwa od reguły), pojawiają się też wartości drobniejsze – semibrevis.

W twórczości kompozytorów okresu *ars nova* (1320–1377) wartości rytmiczne ulegają dalszemu rozdrobnieniu – pojawiają się minimy (bulla *Docta sanctorum patrum* jest jednym z najstarszych przekazów potwierdzających stosowanie ich jako samodzielnych wartości³⁰), a semibrevis używa się coraz częściej³¹. Podział dwudzielnym zyskuje samodzielne znaczenie, jako równouprawniony z trójdzielnym. Nowa swoboda zapisu pobudziła wyobraźnię kompozytorów. Wkrótce zaczęli oni posługiwać się rytmiką o niespotykanej dotąd złożoności, którą – jeśli nie liczyć polifonii *ars subtilior* (1377–1420) – przewyższyły dopiero osiągnięcia kompozytorów XX wieku.

maxima	longa	brevis	semibrevis	minima	semiminima
					

Przykład 1. Wartości nut w notacji menzuralnej okresu *ars nova*.

Koncentracja kompozytorów na zagadnieniach rytmu przejawiała się również na poziomie konstrukcji utworu jako całości – najważniejszym gatunkiem tego okresu był motet izorytmiczny, oparty na wielokrotnych powtórzeniach i proporcjonalnych przekształceniach stałego schematu rytmicznego w głosie tenorowym, oraz na analogicznym, korespondującym z tymi przekształczeniami, przebiegu rytmicznym pozostałych głosów.

²⁹ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 99.

³⁰ Por. M. Kłaper, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*“, s. 78.

³¹ W traktatach *Speculum musicae* (Jacques de Liège) i *Ars nova* (Philippe de Vitry) wspomniane są nawet semiminimy. Mogą one być jednak późniejszym dodatkiem, jako że wartości tych w owym czasie nie było jeszcze w powszechnym użyciu. Zob. R. Hoppin, *Medieval music*, New York 1978, s. 356.

Trzeba więc docenić trafną uwagę autora tekstu bulli *Docta sanctorum patrum*, który zauważa, że przedstawiciele *ars nova* przywiązują szczególną wagę do ścisłego mierzenia czasu (*temporibus mensurandis invigilant*), które w monodycznym, niemenzurowanym śpiewie chorałowym nie miało wielkiego znaczenia, natomiast stało się niezmiernie istotne w muzyce polifonicznej, wymagającej koordynacji przebiegu wielu głosów w tym samym czasie.

Sformułowanie *notulis percutiuntur* jest jednym z tych, które sprawiają kłopot tłumaczom i interpretatorom. Zdaniem Roberta Hayburna chodzi tutaj o zastosowanie szybkiej reperkusji dźwięków na tej samej wysokości (neumy zwane *strophicus*, *bistrophica* i *tristrophica*)³². Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, jako że ten sposób śpiewu był właściwy dla chorału gregoriańskiego od najdawniejszych czasów (w istocie rzeczy ta praktyka wykonawcza z biegiem czasu zanikała i być może w XIV wieku była już całkowicie marginalna), bulla natomiast dotyczy najnowszych tendencji w dziedzinie śpiewu wielogłosowego. Część polskich tłumaczy skupia uwagę na zdrobnieniu *notulis*, w efekcie mówiąc o nutach „prawie niedostrzeżonych” (Nowowiejski) lub „zupełnie nieuchwytnych” (Skowron). W ten sposób unika się jednak tłumaczenia „niewygodnego” słowa *percutiuntur* (łac. *percutere* – uderzać, przebijać, ranić). Bardziej precyzyjne wydaje się więc tłumaczenie Ryszarda Lubienieckiego: „śpiewy kościelne ranione są drobnymi nutami”. Mielibyśmy tu zatem do czynienia z oryginalną metaforą – melodie chorałowe (w długich nutach) są jakby uderzane, atakowane przez nowe melodie (w nutach krótkich), rozbrzmiewające równocześnie z nimi (zob. Przykład 2)³³.

2.2. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo,

2.2. Melodie przerywają czkawką [hoquetis], swoimi dyskantami czynią je nieprzystwoitnymi, narzucają im drugi i trzeci głos w języku ludowym.

³² Zob. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 20.

³³ *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków* podaje ponadto m.in. następujące znaczenia tego słowa: gwałtownie trącać, powalić, przewrócić, kaleczyć, ostrzeliwać, wstrząsać, ogarniać, poruszać, opętać, przejąć, nękać. Por. J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2006, s. 731. Istnieje jednak możliwość tłumaczenia w sensie neutralnym, technicznym. Jako jedno ze znaczeń podawane bywa: tkać. Zob. Ch. T. Lewis, Ch. Shorta, *A latin dictionary*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059;entry=percutio> (31.03.2025). Śpiew kościelny byłby zatem w tym kontekście „utkany z drobnych nutek”.

Ky - ri - e, rex an - ge - lo - rum. Lux et sol iu - sti - ti - e, Pa - ter dul -

Cle - mens pa - - - - ter, con - di - tor sy - de -

- cis, pa - ter pi - e, Cum sis lu - mence - ui - e, De - us, iu -

- rum, Mun - di re - - - - ctor da - tor - que mu -

- dex e - qui - ta - tis Et mi - se - ri - cor - di - e, e - ley - - - son.

- ne - rum, Ve - rax de - us, de - stru - ctor sce - le - rum, e - ley - son.

Przykład 2. Melodii choroowej w dolnym głosie (*Kyrie XI Orbis factor*) towarzyszy drobnonutowy kontrapunkt dwóch górnych głosów (źródło: MS 16bis z Trésor de la Basilique Sainte-Anne w Apt: *Kyrie*, t. 1–20)³⁴.

W powyższym zdaniu można rozpoznać nagromadzenie specjalistycznych terminów dotyczących polifonii średniowiecznej. Hoquetus jest nazwą techniki polegającej na przerywaniu melodii przez pauzy, w ten sposób, że kiedy jeden z głosów śpiewa, drugi milczy (Przykład 3). Powstały w ten sposób efekt przypomina czkawkę, stąd jego nazwa (fr. *hoquet* – czkawka). Wprawdzie część rękopisów bulli *Docta sanctorum patrum* ma w tym miejscu lekcję „loquetis” (gadanina) zamiast „hoquetis”³⁵, jednak prawdopodobnie jest to efekt błędu wynikającego z nieznamośći muzycznej terminologii przez przepisującego skryptora.

³⁴ Cyt. za Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 217.

³⁵ F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 151.

The image displays a musical score for a Kyrie eleison chant, illustrating the technique of hocket. It consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass). The first system shows the beginning of the chant with the lyrics 'Ky - ri - e'. The second system continues the chant with the lyrics 'e - ley - son.'. The melody is characterized by frequent rests and rapid passages, typical of hocket technique. The lyrics are written below the staves.

Przykład 3. Technika hoketowa zastosowana w muzyce liturgicznej (źródło: MS 16bis z Trésor de la Basilique Sainte-Anne w Apt: *Kyrie*, t. 21–33)³⁶.

Określenie „discantus” oznacza najwyższy głos w utworze polifonicznym, który według wszelkiego prawdopodobieństwa był wykonywany falsetem. Główną zaletą tego rejestru jest rozszerzenie zakresu dostępnych dźwięków, co jest szczególnie użyteczne w muzyce wielogłosowej. Jego częstsze stosowanie można więc uważać za skorelowane z rozwojem polifonii. Już Aelred z Rievaulx, w cytowanym traktacie *Speculum charitatis* (1141–1142) oburzał się na użycie falsetu: „Głos [...] niekiedy, co aż wstyd powiedzieć, przypomina rżenie konia³⁷; a kiedy indziej, pozbawiony się męskiej siły, osiąga cienkość głosu kobiecego”³⁸.

W podobnym duchu reagował Jan z Salisbury, świadek kształtowania się organum we wczesnym stylu szkoły Notre-Dame, który w słynnym traktacie *Policraticus* (ok. 1159) pisał, że śpiewacy usiłują wnieść przed oblicze Boga „sprośność lubieżnego śpiewu” (*lascivientis vocis luxu*) wykonywanego „wydelikacjonem” (*prae-molles*) i „zniewieściałym sposobem” (*muliebribus modis*), aby „oszołomić oczarowane duszyczki” (*stupentes animas emollire*). Gdy się ich słyszy, ma się wrażenie,

³⁶ Cyt. za Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 217.

³⁷ Zdaniem Josepha Dyera głos „przypominający rżenie konia” może oznaczać efekt śpiewania z wysiłkiem, na granicy naturalnych możliwości. Zob. J. Dyer, *The voice in the Middle Ages*, w: *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge 2000, s. 175.

³⁸ „[Vox] aliquando quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur aliquando virili vigore deposito in femina vocis gracilitates acuitur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, s. 571).

że jest to „raczej śpiew syren, niż ludzi” (*sirenarum concentus credas esse non hominum*), pod wpływem sprawności śpiewaków uszy tracą władzę rozróżniania (*auribus iudicii fere subtrahatur auctoritas*), a intelekt, który poddaje się tak wielkiej przyjemności, nie jest w stanie rozważać istoty tego, co słyszy (*et animus, quem tantae suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit*). Gdy śpiewanie w ten sposób przekroczy miarę (*cum haec quidem modum excesserint*), może ono wzbudzić prędkiej podniecenie seksualne (*lumborum pruriginem*), niż pobożne myśli (*devotionem mentis*)³⁹. Krytyka Jana z Salisbury jest jednak przeprowadzona z nieco innych pozycji niż Aelreda z Rievaulx – nie próbuje on swoim czytelnikom „obrzydzić” muzyki wykonywanej nowym sposobem; przeciwnie, przyznaje jej wielką siłę oddziaływania. Owa siła jest jednak – jego zdaniem – zbyt wielka i w efekcie odciąga słuchaczy od modlitwy.

Angielski uczyony idzie tutaj śladem św. Augustyna, który tej kwestii poświęcił rozdział XXXIII dziesiątej księgi *Wyznań*. Wrażliwy na muzykę biskup Hippony pisze o przyjemności słuchania muzyki religijnej: „Przyznaję, że i teraz w jakiejś mierze ulegam słodczy kunsztownego śpiewu, któremu nadają życie wersety będące Twymi słowami, lecz nie aż tak się poddaję, bym nie był zdolny od tego się oderwać i odejść, gdy zechcę. [...] [Nie] należy pozwolić, aby ta zmysłowa rozkosz obezwładniała umysł. A ona mnie nieraz wodzi na bezdroża, gdyż nie zawsze chce się zgodzić na to, aby zajmować drugie miejsce po rozumie. Skoro ją dopuściłem, aby towarzyszyła rozumowi, ona próbuje wysunąć się naprzód i objąć przewodnictwo. [...] Waham się więc między wyczuleniem na niebezpieczeństwo, jakim jest uleganie przyjemności, a uznaniem zbawionego wpływu [muzyki], jakiego sam doświadczyłem. [...] Poczytuję to jednak sobie za karygodny grzech, ilekroć tak się zdarza, że bardziej mnie porusza sam śpiew niż to, o czym się śpiewa. W takich wypadkach lepiej by było, gdybym nie słyszał śpiewu”⁴⁰.

Śpiew „głosem zniewieściąłem” – między wieloma innymi nadużyciami wykonawczymi – odrzucał także wczesnotrzynastowieczny cysters, autor traktatu *Instituta patrum*, uznając go za przejaw raczej próżności i głupoty, a nie pobożności⁴¹. Przeciwni temu sposobowi śpiewu byli też dominikanie – kapituła generalna

³⁹ Zob. Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, w: *Joannis Saresberiensis [...] opera omnia [...]*, ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 402 (Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, 199).

⁴⁰ Św. Augustyn, *Wyznania*, Warszawa 1982, s. 204–205.

⁴¹ „Histrionicas voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes seu balantes quasi pecora; sive femineas, omnemque vocum falsitatem, iactatiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris, quia plus redolent vanitatem et stultitiam quam religionem” (cyt za. J. Dyer, *The voice in the Middle Ages*, s. 257).

zakonu w 1250 roku zaleciła, aby bracia śpiewali „non in octava”⁴², co – jak uważa C. T. Leitmeier – oznacza właśnie zakaz śpiewu falsetowego (wyższego o oktawę od normalnego głosu męskiego)⁴³. Natomiast Humbert z Romans w swoim komentarzu do konstytucji dominikańskich napominał, aby śpiewano głosem mocnym i męskim, nie zaś jak ci, którzy jawią się raczej jako kobiety niż mężczyźni (*potius videntur mulieres quam viri*)⁴⁴, a w *Questiones circa statuta Ordinis Praedicatorum* przytacza przepis mówiący o tym, że bracia nie powinni śpiewać falsetem (*fratres non cantent in falsa voce*), gdyż nie odpowiada to powadze religii (*gravitas religionis*)⁴⁵.

W punkcie 2.2. bulli *Docta sanctorum patrum*, wspominając o *triplis et motetis vulgaribus*, papież wskazuje na rozpowszechnioną – już od początku XIII wieku – praktykę dodawania do melodii chorałowych głosów kontrapunktujących, opatrzonych tekstem w języku francuskim. Owa praktyka dała początek motetowi, najważniejszemu gatunkowi średniowiecznej polifonii wokalne. Jej źródła były jednak znacznie starsze – już w IX wieku dodawano do śpiewów liturgicznych tzw. tropy, nowe melodie lub teksty, służące często jako rodzaj komentarza i objaśnienia do oryginalnego tekstu lub obchodu liturgicznego. Rodzajem tropu były np. sekwencje, które powstały przez dodanie tekstu do długich melizmatów kończących śpiew *Alleluja* przed Ewangelią. Za inny rodzaj tropu można uznać wszelkie wczesne formy wielogłosowości, oparte na jednoczesnym wykonywaniu oryginalnej melodii chorałowej (*vox principalis*), oraz melodii do niej dodanej (*vox organalis*). Wczesny motet był jedynie rozwinięciem tej koncepcji – jeden z głosów śpiewał wycinek śpiewu chorałowego (*tenor*), a pozostałe głosy wykonywały tekst łaciński będący parafrazą lub komentarzem do oryginalnego tekstu liturgicznego⁴⁶. W dalszym rozwoju gatunku głos drugi i trzeci (*motetus* i *triplum*) otrzy-

⁴² „Prohibemus, ne fratres nostri cantent nisi in ea voce, in qua cantus inchoatus est, non in octava” (cyt. za C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony: A reappraisal of a strained relationship*, w: *Breaking the rules: Discussion, implementation, and consequences of dominican legislation* ed. C. Linde, Oxford 2018, s. 64).

⁴³ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 64–66.

⁴⁴ „Sunt iterum aliqui qui adeo remissis contrafactisque vocibus psallunt, quod multitoties potius videntur muliere quam viri. Contra eos dicitur, Ps. 97: Psallate Domino in tubis ducilibus, et voce tubae corneae. Ista enim instrumenta non habent sonum mollem, sed fortem. Paptet ex iis quod ad cantandum disciplinate, sive modo debito, psallendum est cum laetitia, excitanda est pigritia, excutienda somnolentia, none est simulanda infirmitas, non est timendum gravamen sine causa, plene dicenda sunt omnia, et viriliter decantandum” (cyt. za C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 66).

⁴⁵ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 68.

⁴⁶ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 113.

mały tekst francuski, często o charakterze świeckim (francuskie określenie *le mot* oznaczało tekst pieśni świeckiej), aczkolwiek – jak dowodzi Agnieszka Budzińska-Bennett – jego związek z tekstem tenoru był wciąż zachowywany⁴⁷. Uchwycenie tego związku było jednak trudne i wymagało dużej erudycji słuchaczy, wobec czego motet średniowieczny uważany jest za gatunek muzyki świeckiej, a jego wykonywanie w ramach liturgii – na co dowodem jest choćby tekst omawianej buli – za nadużycie liturgiczne. Wspominał o tym Wilhelm Durandus (przyjaciół papieża Jana XXII) w traktacie *De modo Concilii celebrandi*, apelując o to, by w liturgii nie pojawiały się „niepobożne śpiewy i niezgodne z prawem motety” (*cantus indevoti, et inordinati motetorum*)⁴⁸. Do uznania tej praktyki za niedopuszczalną wystarczyłoby zresztą – jak wskazuje Jan XXII – już samo użycie języka lokalnego (*vulgaris*) w śpiewanej liturgii łacińskiej. Jeszcze w 1903 roku w motu proprio *Tra le sollicitudini* Pius X przypominał: „Język właściwy dla Kościoła Rzymskiego to język łaciński. Dlatego zakazuje się w uroczystych czynnościach liturgicznych⁴⁹ śpiewać cokolwiek bądź w języku ludowym, następnie, o wiele więcej jeszcze nie wolno śpiewać w języku ludowym części zmiennych lub ogólnych Mszy i Oficjum (Nieszpory, Jutrznia)”⁵⁰.

Źródłem szczególnej irytacji władz kościelnych musiały być teksty motetów zawierające ostrą krytykę duchowieństwa, jak np. przypisywany Filipowi Kancelarzowi trzygłosowy motet o wiele mówiącym tytule *Hypocrite pseudopontifices ecclesiae/Velut stelle firmamenti fulgent/Et gaudebit*⁵¹, anonimowy utwór *Cecitas arpie/Iohanne*⁵² czy motet *In veritate comperi/In veritate* autorstwa biskupa Wilhelma z Owerni, biskupa Paryża w latach 1228–1249. Podmiot liryczny duplum tego ostatniego utworu oznajmia, co następuje: „Zaprawdę odkryłem, iż cały kler skłonny jest do złego, iż zawiść panuje, a prawda została pogrzebana. Prałaci – dziedzice Lucyfera – pławią się w chwale. Szaleństwo w ich głowach rządzi i ujarzmia pozostałe członki. Ślepi i przewodnicy ślepych, zaślepieni są idolatrią rzeczy ziemskich

⁴⁷ Por. A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas. Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu „ars antiqua”*, Poznań 2012.

⁴⁸ Cyt. za F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, s. 41.

⁴⁹ Sformułowanie to wskazuje, że zakaz śpiewania w języku narodowym nie dotyczył mszy czytanej, podczas której pieśni z ludem w niektórych krajach były już od dawna dopuszczane.

⁵⁰ Pius X, motu proprio *Tra le sollicitudini*, nr 7, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 12.

⁵¹ Por. I. R. Schroeder, *A codicological and contextual analysis of Châlons-en-Champagne, Archives départementales de la Marne*, 3.J.250, ProQuest LLC 2018, s. 48–49.

⁵² Duplum tego motetu rozpoczyna się od stwierdzenia: „Zasłepienie harpii, męty hipokryzji, cuchnący trąd symonii wstępują na tron. Ścieżki fałszu codziennie prowadzą walkę przeciwko świętej prawdzie Chrystusa” (tłum. A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas*, s. 172, ze zmianami).

i szukają własnych zysków. Wyciągają tylko ręce, podczas gdy zasługi Krzyża pozostają w zapomnieniu. [...]”⁵³.

Jak przypuszcza C. T. Leitmeier, właśnie tego rodzaju teksty były główną przyczyną zwrócenia się dominikanów przeciwko motetom. Jeden z tego rodzaju utworów zawierał oskarżenie braci kaznodziejów o otrucie cesarza Henryka Luksemburskiego przy okazji przyjmowania przezeń Komunii św. (w rzeczywistości zmarł on na malarię 24 sierpnia 1313 roku). Nic więc dziwnego, że dotąd przychylni polifonii dominikanie zaczęli się wyrażać o niej krytycznie, o czym świadczą wypowiedzi takich postaci jak Pierre de Palu czy Pierre de Baume⁵⁴.

2.3. ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent, super quo aedificant,

2.3. W efekcie niekiedy lekceważą podstawy Antyfonarza i Graduału, nie wiedząc, na czym budują,

Powyższy passus można interpretować na co najmniej dwa sposoby. Być może jego autor chce raz jeszcze podkreślić, że melodie chorałowe (pochodzące z dwóch podstawowych ksiąg zawierających śpiewy liturgiczne – Antyfonarza dla liturgii godzin i Graduału dla mszy) poddane polifonicznemu opracowaniu stają się nierozpoznawalne pod warstwą dokończonymu kontrapunktu, co jest wyrazem ich lekceważenia przez śpiewaków. Jest faktem, że liturgiczną melodię niekiedy nawet zapisywano bez identyfikującego ją tekstu, opatrując jedynie adnotacją „Tenor”, lub „Neumes”. Możliwe jest też jednak, że chodzi tu o zarzucenie zwyczaju używania wyłącznie tenorów zaczerpniętych z chorału, na rzecz skomponowanych *ad hoc* lub pochodzących z muzyki świeckiej. Taka praktyka rozpowszechniła się w ostatnich latach XIII wieku, a więc na niedługo przed wydaniem bulli *Docta sanctorum patrum*⁵⁵.

2.4. tonos nesciant, quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscantur.

2.4. nie znają tonów, których nie odróżniają od siebie, lecz mieszają je ze sobą. Z powodu mnóstwa nut nie można usłyszeć powściągliwego wznoszenia i umiarkowanego opadania cantus planus, które pozwala odróżniać tony od siebie.

Opracowanie polifoniczne melodii chorałowej było modalnie bardziej niejednoznaczne, niż śpiew jednogłosowy. Ambitus zajmowany przez kilka głosów był

⁵³ Cyt. za A. Budzińska-Bennett, *Subtilitas*, s. 190–191.

⁵⁴ Zob. C. T. Leitmeier, *Dominicans and polyphony*, s. 85–88.

⁵⁵ Por. A. Seay, *Music in the medieval world*, s. 117.

szerszy, co powodowało, że muzyka rozbrzmiewała jednocześnie w tonie autentycznym i plagalnym, i to wraz z podwójnymi dźwiękami prowadzącymi do finalis każdego z tonów (zrezygnowano z podwójnych dźwięków prowadzących dopiero w połowie XV w.). Co więcej, obfitsze niż w polifonii *ars antiqua* zastosowanie akcydencji przyczyniało się do dalszego zatarcia obrazu modalnego.

2.5. Currunt enim et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. 2.6. Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.	2.5. Śpieszą się, a nie odpoczywają; upajają słuch, a go nie pokrzepiają. Gestami naśladują to, co śpiewają. Wskutek tego lekceważona jest pobożność, której należało szukać, a szerzy się swawola, której należało unikać. 2.6. Słusznie bowiem powiedział Boecjusz, że duch rozwiązyły chętnie słucha rozwiązyłych melodii, a gdy słucha ich często, przez to [jeszcze bardziej] słabnie i upada.
--	---

Gesty towarzyszące śpiewowi były istotnym i powszechnie występującym komponentem wykonań muzycznych w średniowieczu⁵⁶. Trudno jednak powiedzieć, na ile służyły one niezbędnej komunikacji między wykonawcami, pełniąc użyteczną funkcję synchronizacyjną i organizacyjną, a na ile ich rola była retoryczna, służąca większemu zaangażowaniu słuchaczy, nawiązaniu ściślejszego kontaktu między wykonawcami a odbiorcami. Gestykulacja mogła też wynikać po prostu z nieopanowanego „wczuwania się” śpiewaków w wykonanie, co, jak widać, przydarza się muzykom każdej epoki, szczególnie wykonującym muzykę opartą na stałym pulsie. Na nadużycia w tym zakresie wskazywał już Aelred z Rievaulx: „Całym ciałem wykonują teatralne ruchy, usta wykrzywiają w grymasie, wywracają oczami, żartobliwie poruszają rękami, a każdej nucie odpowiadają zgięciem palców. Takie śmieszne przekrzywianie się ma być niby oddaniem czci Bogu, a im ono pośpieszniej się czyni, tym Pan Bóg ma być lepiej czczony”⁵⁷.

⁵⁶ Por. R. Lubieniecki, „*Musica*” i „*memoria*”, s. 362.

⁵⁷ „Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitur, torquentur labia, rotant [oculi], ludunt humeri; et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et haec ridiculosa dissolutio vocatur religio; et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur” (Aelredus, *Speculum charitatis*, s. 571). Tłumaczenie drugiego zdania podaje za: A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, s. 249.

3.1. Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctio- ne indigere percepimus; hoc relegare, immo prorsus abdicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare effica- cius properamus. 3.2. Quocirca de ipsorum fratrum consilio distric- te praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his si- milis in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solennia celebrantur, attentare praesumat. 3.3. Si quis vero contra fecerit, per ordinarios lo- corum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per prae- positos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessuum huiusmodi vel si- milium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eis- dem, per suspensionem ab officio per octo dies auc- toritate huius canonis puniatur. 3.4. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae conson- antiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, qu- intae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesia- sticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, de- votionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Actum et datum. Avinion Pontificatus Nostri anno IX [1324/25].	3.1. Dlatego też my i bracia nasi [kardynałowie], widząc, że [ten stan rzeczy] od dawna już wyma- ga poprawy, spieszmy, aby [te nadużycia] usunąć oraz całkowicie i skutecznie z Kościoła Bożego wy- kluczyć. 3.2. W tym celu, za radą braci naszych, surowo na- kazujemy, aby odtąd nikt tych lub tym podobnych rzeczy, we wspomnianych nabożeństwach, zwłaszcza godzinach kanonicznych i mszach uroczystych, nie wazył się próbować. 3.3. Jeśli ktoś przeciw temu wykroczy, niech bę- dzie, mocą tego kanonu, zawieszony w obowiązkach na osiem dni przez ordynariusza miejsca, w którym wykroczenie zostało popełnione, lub przez jego za- stępcę, tam, gdzie nie obowiązuje egzemcja⁵⁸, zaś tam, gdzie obowiązuje egzemcja, przez przełożo- nych i prałatów, do których należy korygowanie i karanie win oraz przekroczeń tego rodzaju i tym podobnych, lub przez ich zastępców. 3.4. Jednak przez wydanie tego postanowienia nie zamierzamy bynajmniej zakazywać, aby od cza- su do czasu, przede wszystkim w dni uroczyste, to jest podczas mszy i wspomnianych oficjów, do- dać do prostego śpiewu kościelnego jakiś konso- nans, który pasuje do melodii, na przykład w okta- wie, kwincie, kwarcie, i tym podobne, tak jednak, aby integralność śpiewu chorałowego pozostała nie- naruszona, i nie było uczynione przeciwko za- sadam dobrze uporządkowanej muzyki, ponieważ tego rodzaju konsonanse są bardzo miłe dla ucha, pobudzają pobożność, a śpiewających Bogu strzegą od rutyny. Dan w Avinionie, w dziewiątym roku Naszego pon- tyfikatu [1324/25].
---	--

Końcowa część bulli zawiera zakazy i środki zaradcze, wraz z podaniem sankcji – zawieszenie w obowiązkach na osiem dni, co nie wydaje się zresztą karą nadzwyczajnie dotkliwą. Jednocześnie jednak papież zezwala, aby stosowano tradycyjne, starsze formy wielogłosowości – wzmianka o dodawaniu konsonansów „na przykład w oktawie, kwincie, kwarcie itp.” sugeruje raczej organum starszego typu, w fakturze nota contra notam (Przykład 4), niż organum melizmatyczne, które rozwinęło się dopiero w XII wieku (Przykład 5). Bulla *Docta sanctorum patrum* nie oznacza zatem zakazu wszelkiego śpiewu wielogłosowego. W zakończeniu papież pozwala sobie nawet na kilka ciepłych słów w odniesieniu do prostej polifonii: „tego rodzaju konsonanse są bardzo miłe dla ucha, pobudzają pobożność, a śpiewających Bogu strzegą od rutyny”.

⁵⁸ Egzemcja oznacza w prawie kanonicznym przeniesienie osoby lub zespołu osób (zazwyczaj zakonu) spod jurysdykcji przełożonego pod władzę innego, zazwyczaj wyżej postawionego. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2007, s. 153.

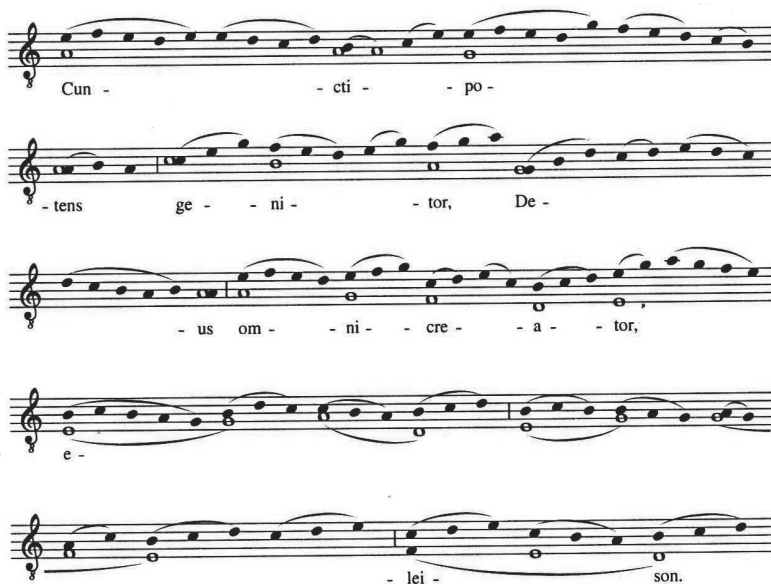
W podobnym tonie pisał Jan z Salisbury: „Gdy jednak [taki śpiew] jest utrzymany w granicach skromnego umiaru, odpędza od duszy troski i doczesne zmartwienia, sprowadza wesele, pokój i Bożą radość, a umysły ludzi przenosi pomiędzy aniołów”⁵⁹.

Przykład 4. Organum ściste w fakturze nota contra notam



Źródło: M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 63.

Przykład 5. Organum melizmatyczne (ok. 1125 r.)



Źródło: M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, s. 64.

⁵⁹ „Si vero moderationis formula limitantur, animum a curis redimunt, exterminant temporalium sollicitudinem, et quadam participatione letitiae et quietis, et amica exultatione in Deum, mentes humanas traiciunt ad societatem angelorum” (Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, s. 402–403).

Trudno jest jednoznacznie stwierdzić, jaki wpływ na praktykę muzyczno-liturgiczną wywarł papieski dokument. Zdaniem części badaczy, miał on wpłynąć hamująco na rozwój muzyki sakralnej i spowodować zwrócenie zainteresowań kompozytorów w stronę muzyki świeckiej⁶⁰. Między innymi Jerzy Morawski wyraża opinię o „negatywnej roli” dekretu w dziejach muzyki religijnej⁶¹. Efektem jego oddziaływania mogły być ograniczenia nałożone na niektóre sposoby śpiewu polifonicznego w katedrze w Rouen (XIV w.)⁶² czy regulamin szkoły muzycznej przy katedrze Notre-Dame w Paryżu z 1408 roku, dopuszczający jedynie prostsze formy wielogłosowości⁶³. Fakt, że kompozytorzy XIV wieku rozwijali bardziej polifonię świecką, niż religijną, uważano często za wynik oddziaływania bulli Jana XXII, jednak w rzeczywistości taka tendencja panowała już w XIII wieku⁶⁴. Nie należy więc papieskiemu dokumentowi przypisywać zbyt wielkiego znaczenia z punktu widzenia powszechnej historii muzyki – jego myśl szła pod prąd ogólnego kierunku rozwoju i nie wpłynęła na niego w sposób zasadniczy.

W 1334 roku Jan XXII – który już 18 lat wcześniej, w chwili wyboru na stolicę Piotrową, był w podeszłym wieku 72 lat – zakończył swój pontyfikat. Zaledwie osiem lat później tron papieski objął Klemens VI (1342–52) – wszechstronnie wykształcony, znany z ogłady i umiejętności dyplomatycznych. Był człowiekiem szerokich horyzontów⁶⁵, hojnym patronem nauki i sztuki. Pod jego rządami dwunastoosobowa papieska kapela – założona w 1334 roku, jeszcze przez Benedykta XII – zyskała sławę najlepszego zespołu wokalnego w Europie. Klemens VI systematycznie angażował najwybitniejszych śpiewaków (przede wszystkim z północnej Francji), oferując im atrakcyjne uposażenie⁶⁶. Już wkrótce posiadanie podobnego zespołu stało się punktem honoru większości ważniejszych kościołów Europy.

⁶⁰ Por. R. Hayburn, *Papal legislation on sacred music*, s. 22–23.

⁶¹ Zob. J. Morawski, *Jan XXII*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, Kraków 1993, s. 406–407.

⁶² Por. F. Körndle, *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”*, s. 156.

⁶³ „Porro Magister cantus statutis horis doceat pueros, planum cantum principaliter et contrapunctum et aliquos discantus honestos; non cantilenas dissolutas, impudasque, nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in grammatica profectum. Attento maxime, quod in Ecclesia nostra, discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quae mutatae dicuntur” (F. L. Chartier, *L’ancien Chapitre de Notre Dame de Paris*, Paris 1897, s. 67–68).

⁶⁴ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 375–377.

⁶⁵ Między innymi udzielił zezwolenia na przeprowadzanie sekcji zwłok, a Żydów energicznie bronił przed prześladowaniami w okresie epidemii czarnej śmierci. Zob. B. Tuchman, *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękane XIV stulecie*, Katowice 1993, s. 110–118.

⁶⁶ Por. N. Sansarlat, A. Guerber, *Music in the chapel of the popes in Avignon in the XIVth century*, <https://www.palais-des-papes.com/en/musique-au-temps-des-papes/> (04.09.2024).

Światło na repertuar kapeli papieskiej w Awinionie rzuca Kodeks z Ivrea, sporządzony ok. 1360 roku. Zawiera on m.in. 25 opracowań *ordinarium missae* – a zatem repertuar z całą pewnością wykorzystywany w liturgii – utrzymanych w konwencji typowej dla okresu *ars nova*. Pośród nich można odnaleźć opracowanie tekstu Gloria w stylu motetowym, w którym głos triplum śpiewa zwyczajowy tekst liturgiczny, natomiast głos duplum w tym samym czasie wykonuje łaciński poemat pochwalny ku czci papieża Klemensa VI⁶⁷. Niekiedy zestawiane są ze sobą nawet trzy teksty równocześnie: tekst liturgiczny oraz teksty dwu różnych tropów⁶⁸. Nadzwyczaj obficie używana jest technika hoketowa. Z kolei manuskrypt z Apt zawiera repertuar awinioński mniej więcej o 25 lat późniejszy, jednak stylistycznie podobny. Składają się na niego m.in. 34 opracowania *ordinarium missae* i 10 opracowań hymnów liturgii godzin.

To właśnie w Awinionie po raz pierwszy w dziejach muzyki europejskiej zaczęto na dużą skalę opracowywać polifonicznie teksty *ordinarium*⁶⁹, znacznie bardziej uniwersalne w użyciu niż *proprium*, oznaczające zatem początek znacznie częstszego stosowania wielogłosowości w liturgii. Pod koniec XIV wieku muzyka polifoniczna była wykonywana podczas wszystkich mszy papieskich z wyjątkiem okresu Wielkiego Postu. I to właśnie z Awinionu zwyczaj wielogłosowego śpiewania *ordinarium* rozprzestrzenił się na całą Europę⁷⁰.

W latach 1402–1404 biskup Awinionu Gilles Bellemère (Aegidius de Bella-mera), w jednym ze swoich komentarzy do prawa kanonicznego, omawiając bullę *Docta sanctorum patrum*, napisał krótko: „Takie oto rozporządzenie o śpiewie kościelnym wydał Jan XXII, ale nie jest ono przestrzegane, sam więc o tym przeczytaj [ponieważ nie ma potrzeby komentować go dokładniej]” (*Hic ordinat Iohannes XXII de cantu ecclesiastico sed non servatur et ideo vide per ipsum*).

A zatem w ciągu niedługiego czasu po śmierci Jana XXII dwór papieski stał się ośrodkiem, w którym kwitła najnowocześniejsza, najbardziej finezyjna polifonia liturgiczna, dokładnie taka, jakiej ów papież starał się zakazać. Co więcej, na przełomie XIV i XV wieku działający m.in. w Awinionie kompozytorzy okresu *ars subtilior* osiągnęli wyrafinowanie dochodzące do manieryzmu, zwiększając jeszcze bardziej niezależność głosów, mnożąc rytmiczne komplikacje aż do zaniku

⁶⁷ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 380.

⁶⁸ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 215.

⁶⁹ Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, s. 215.

⁷⁰ Nicolas Sansarlat i Antoine Guerber piszą: „At the end of the century, the polyphonic mass had become a very important genre which would quickly spread from its almost unique center of creation: the papal chapel. The manuscripts that transmit this mass music to us almost all come indirectly from the chapel, even if many of the pieces copied and transmitted in Avignon may in fact have been created elsewhere” (N. Sansarlat, A. Guerber, *Music in the chapel*).

poczucia menzury, nie szczędząc zaskakujących akcydencji i ostrych tarć dysonansowych między głosami.

W pierwszej połowie XV w. nastąpiło jednak przesilenie stylistyczne i przezwyciężenie komplikacji *ars subtilior*. Już w pierwszych latach stulecia można zaobserwować powiększanie się obsady zespołów, co wpłynęło na uproszczenie i uspokojenie toku rytmicznego, który stał się bardziej miarowy i jednorodny (wykonanie złożonych przebiegów rytmicznych typowych dla poprzedniej epoki było możliwe w zasadzie tylko w solistycznej obsadzie)⁷¹. Porzucono również ekstrawagancje harmoniczne, a w połowie XV wieku zanikła praktyka opatrywania poszczególnych głosów różnymi tekstami⁷². Zaniechano też techniki hoketowej. Można więc powiedzieć, że większość postulatów zawartych w bulli *Docta sanctorum patrum* doczekała się realizacji, stało się to jednak ponad 100 lat po jej ogłoszeniu, a sama bulla prawdopodobnie nie miała na to niemal żadnego wpływu. Warto jednak zauważyć, że sam śpiew wielogłosowy w liturgii nie tylko przetrwał, pomimo krytyki tak wielu autorytetów kościelnych, ale – począwszy od XVII wieku – pod postacią tzw. polifonii palestrinowskiej został uznany za wzorową formę muzyki kościelnej, ustępującą jedynie samemu chorałowi gregoriańskiemu.

W XVI wieku dokument ten przeżył swoistą drugą młodość, kiedy w atmosferze humanizmu oraz reformy trydenckiej domagano się większej zrozumiałości śpiewanych tekstów liturgicznych. Na przeszkodzie stał temu niezależny ruch wielu głosów, stąd muzyka polifoniczna znalazła się w ogniu krytyki reformatorów. Jednocześnie dążono do większej centralizacji Kościoła (cel, w którego realizacji Jan XXII miał duże osiągnięcia) i zwiększenia władzy papieża, m.in. w zakresie regulowania liturgii. Naturalne było więc odwoływanie się do XIV-wiecznego precedensu w tym zakresie, jakim była bulla *Docta sanctorum patrum*. Stała się ona dokumentem często przywoływanym i dyskutowanym⁷³, pomimo że w warstwie szczegółowych zaleceń odnosiła się w większości do zjawisk już dawno przebrzmiałych. Bulla papieża Jana XXII pozostała bowiem w swym zasadniczym przesłaniu aktualna aż do naszych czasów, przypominając o tym, jakie jest właściwe ukierunkowanie oraz cel liturgii – chwała Boża i uświęcenie wiernych.

⁷¹ Por. R. Hoppin, *Medieval music*, s. 383.

⁷² Por. J. M. Chomiński, *Motet*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1981, s. 644.

⁷³ Por. M. Klapert, „*Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz*”, s. 89–90.

Abstrakt

Bulla „Docta sanctorum patrum” w kontekście rozwoju średniowiecznej polifonii liturgicznej

Bulla papieża Jana XXII „Docta sanctorum patrum” (1324/25) to tekst o szczególnym znaczeniu dla dziejów muzyki kościelnej. Jako pierwszy dokument papieski dotyka on tak szczegółowo problemu tradycji i nowości w muzyce sakralnej, oraz tego, co stosowne w liturgii. Są to zagadnienia aktualne również w naszych czasach. Próba zinterpretowania tego trudnego i wieloznacznego tekstu naraża jednak licznych problemów już na etapie translacji. Niektóre z nich dają się rozwikłać na podstawie zestawienia różnych tekstów z epoki, traktujących o zbliżonych zagadnieniach. Nasuwa się jednak pytanie o realny wpływ papieskiego dokumentu na praktykę muzyczno-liturgiczną. Wbrew opinii dawniejszych badaczy, wydaje się on znikomy, a ewolucja muzyki liturgicznej następująca bezpośrednio po promulgowaniu bulli „Docta sanctorum patrum” podążyła w kierunku wprost przeciwnym do postulowanego przez papieża. Mimo tego, dokument Jana XXII pozostał ważnym punktem odniesienia dla późniejszych polemik dotyczących muzyki kościelnej, poczynając od XVI-wiecznych dyskusji kontrreformacyjnych.

Słowa kluczowe: muzyka, liturgia, prawo kanoniczne, chorał gregoriański, organum, polifonia, motet, Jan XXII, Klemens VI

Abstract

The bull “Docta sanctorum patrum” in the context of the development of medieval liturgical polyphony

Pope John XXII's bull “Docta sanctorum patrum” (1324/25) is a text of particular importance for the history of church music. It is the first papal document to touch so thoroughly on the problem of tradition and novelty in sacred music, as well as what is appropriate in the liturgy. These are issues that are also relevant in our times. However, an attempt to interpret this difficult and ambiguous text poses numerous problems already at the translation stage. Some of them can be solved on the basis of a comparison of various texts from the period that deal with similar issues. However, the question arises about the real influence of the papal document on musical and liturgical practice. Contrary to the opinion of earlier scholars, it seems to have been negligible, and the evolution of liturgical music immediately following the promulgation of the bull “Docta sanctorum patrum” went in the direction directly opposite to that advocated by the pope. Despite this, John XXII's document remained an important point of reference

for later polemics concerning church music, starting from the 16th-century Counter-Reformation discussions.

Keywords: music, liturgy, canon law, gregorian chant, organum, polyphony, motet, John XXII, Clement VI

Bibliografia

- Aelredus, *Speculum charitatis*, w: *Beati Aelredi [...] opera omnia [...]*, ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 505–620 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 195).
- Augustyn św., *Wyznania*, Warszawa 1982.
- Bernhard M., *Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, „Musik in Bayern“ (1980) Nr. 20, s. 63–77.
- Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam*, ed. M. Tvveedale, Londini 2005.
- Budzińska-Bennett A., *Subtilitas. Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu „ars antiqua”*, Poznań 2012.
- Chartier F. L., *L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris*, Paris 1897.
- Chomiński J. M., *Motet*, w: *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1981, s. 644–645.
- Dobrzańska-Fabiańska Z., *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009.
- Dyer J., *The voice in the Middle Ages*, w: *The Cambridge Companion to singing*, Cambridge 2000, s. 165–177, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521622257.015>.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2015.
- Hayburn R., *Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville 1979.
- Hoppin R., *Medieval music*, New York 1978.
- In dedicatione templi decantabat populus*, <https://cantusdatabase.org/chant/233430> (07.09.2024).
- Joannes Saresberiensis, *Polycraticus*, w: *Joannis Saresberiensis [...] opera omnia [...]* ed. J.-P. Migne, Parisiis 1855, kol. 379–822 (Patrologiae Cursus Competus. Series Latina, 199).
- Joannes XXII, *De vita et honestate clericorum*, w: *Corpus iuris canonici*, t. 2, ed. E. L. Richter, E. Friedberg, Graz 1959, kol. 1255–1257.
- Klaper M., „Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz“ oder belanglose Augenblickseingebung? *Zur Constitutio Docta sanctorum patrum Papst Johannes' XXII*, „Archiv für Musikwissenschaft“ 60. Jahrg. (2003) H. 1, s. 69–95.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 2007.
- Körndle F., *Die Bulle „Docta sanctorum patrum”. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung*, „Die Musikforschung“ 63. Jahrg. (April–Juni 2010) H. 2, s. 147–165.
- Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.

- Leitmeir C. T., *Dominicans and polyphony: A reappraisal of a strained relationship*, w: *Breaking the rules: Discussion, implementation, and consequences of dominican legislation*, ed. C. Linde, Oksford 2018, s. 64–66.
- Lewis Ch. T., Short Ch., *A latin dictionary*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=percutio> (31.03.2025).
- Lubieniecki R., „Musica” i „memoria” w XV-wiecznych traktatach muzycznych z regionu Europy Środkowej, Wrocław 2022, rozprawa doktorska.
- Maryański B., *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908.
- Morawski J., *Jan XXII*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 4: *hij*, Kraków 1993, s. 406–407.
- Nowowiejski A., *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, Płock 1905.
- Piotrowski W., *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna” 1930 nr 4, s. 68–69.
- Romita F., *Ius musicae liturgicae*, Turin 1936.
- Sansarlat N., Guerber A., *Music in the chapel of the popes in Avignon in the XIVth century*, <https://www.palais-des-papes.com/en/musique-au-temps-des-papes/>.
- Schaefer E., *Catholic music through the ages*, Chicago 2008.
- Schroeder I. R., *A codicological and contextual analysis of Châlons-en-Champagne, Archives départementales de la Marne, 3.J.250*, ProQuest LLC, 2018.
- Seay A., *Music in the medieval world*, Englewood Cliffs 1975.
- Sondel J., *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2006.
- Szymański J., *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2006.
- Tuchman B., *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękanie XIV stulecie*, Katowice 1993.
- Wye B. van, *Ritual use of the organ in France*, „Journal of the American Musicological Society” 33 (Summer, 1980) no. 2, s. 287–325.

Dawid Rzepka – pierwszą edukację muzyczną odebrał w chórze katedralnym Pueri Cantores Tarnovienses. Naukę gry na organach rozpoczął w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Tarnowie, którego dyplom uzyskał w 2006 roku. W 2011 roku ukończył z wyróżnieniem studia magisterskie w klasie organów s. dr hab. Susi Ferfolgia w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej i UPJPII w Krakowie. Umiejętności wykonawcze doskonalił w ramach studiów podyplomowych na Akademii Muzycznej w Katowicach pod kierunkiem prof. Juliana Gembalskiego, ukończonych w 2014 roku. W latach 2012–2017 studiował w Instytucie Muzykologii UJ w Krakowie. W 2019 roku ukończył studia magisterskie na Akademii Muzycznej w Krakowie (klasa organów prof. Marcina Szelesta). Występował jako solista m.in. podczas Letnich Koncertów organowych we Władysławowie i Jastrzębiej Górze, a także

w ramach cyklu „Wieczory Organowe u Bożej Opatrzności” we Wrocławiu oraz podczas koncertów organizowanych przez Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej w Krakowie. Jest laureatem III Festiwalu Organistów Diecezji Tarnowskiej (III miejsce oraz wyróżnienie). Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez Daniela Rotha, Davida Titteringtona, Lorenzo Ghielmiego, Emmanuela Le Divellec i Oliviera Latry. Kilkukrotnie prowadził kursy improwizacji i akompaniamentu liturgicznego dla organistów Archidiecezji Krakowskiej. Od 2020 roku jest pracownikiem Instytutu Muzyki Kościelnej UPJPII w Krakowie. Na co dzień pełni funkcję organisty kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie-Nowym Prokocimiu.

ks. Maciej Kępczyński

 <https://orcid.org/0000-0002-3687-2420>

 kempare@gmail.com

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

 <https://ror.org/04x60fh82>

Analiza podwójnego zapisu antyfony introitalnej „Suscepimus Deus” zawartego w krakowskim „Missale plenarium” Ms 3

Jednym z czynników gwarantujących poprawną komunikację międzyludzką jest język, a w nim głównie słowo. Nawet w odniesieniu do Boga, człowiek także posługuje się słowem, zwłaszcza śpiewanym. „Il canto gregoriano è la Parola cantata”¹, słynna definicja wybitnego semiologa o. Eugène’a Cardine’a przypomina wszystkim pasjonującym się „pierwszym śpiewem Kościoła”² o ogromnym znaczeniu duchowym śpiewu gregoriańskiego. Wagę monodii liturgicznej odczuwano już od jej zarania, stąd rozpoczęto starania o to, aby ten śpiew nie zaginął. Śpiewane Słowo było przez wieki spisywane i dzięki wysiłkom poprzedników przetrwało do dzisiaj w liturgicznych księgach muzycznych. Muzyczny skarb Kościoła tworzą zarówno wczesne księgi, zawierające zapis adiastratyczny, jak i te późniejsze, w których zastosowano zapis na liniach³.

Niewątpliwie przykładem bogatej i starannie wypracowanej księgi jest pochodzący z XIV wieku krakowski rękopis *Missale plenarium* Ms 3 przechowywany w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej [dalej: AiBKKK]. Celem niniejszego artykułu jest przebadanie wersji melodycznej i neumatycznej antyfony introitalnej *Suscepimus Deus* zapisanej w dwóch miejscach wspomnianego rękopisu wawelskiego. Analizując wybraną *antiphona ad introitum*, autor

¹ „Śpiew gregoriański jest Słowem śpiewanym” – tłum. własne.

² Por. Sobór Watykański II, Konstytucja *Sacrosanctum concilium*, 4.12.1963, nr 116.

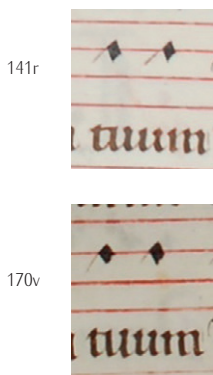
³ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 139.

odwołał się także do dwóch źródeł adiasmatycznych: Laon 239 (Lan)⁴ oraz Einsiedeln 121(Ein)⁵. Badana antyfona składa się z 54 sylab, z czego 40 jest tożsamy, a 14 wykazuje różnice.

Tożsamości melodyczno-neumatyczne

Notator krakowskiego zabytku w obu różnych miejscach rękopisu w zapisie tej samej antyfony posługuje się jedną neumą jednodźwiękową – *punctum*, która w swym *ductusie* przypomina ruch *uncinusa*. Obserwacja kształtów tej neumy zwraca uwagę na różną intensywność początkowej kreski, a nawet wielkości romboidalnego *punctum*. Niektórzy badacze notacji całego rękopisu stawiają tezę, że wielkość końcowego kształtu wynika z jakości sylab – akcentowane są nieco większe⁶. Badane *punctum* nie zawiera informacji rytmicznych, a jedynie melodyczne – usytuowane na czterolinii precyzyjnie wyznaczają pochod interwałowy melodii. W przypadku tej neumy zachodzi identyczność melodyczna w obu wersjach tej samej antyfony.

Rys. 1 – *Punctum* występujące w badanych fragmentach



⁴ *Graduel de Laon*, Ville de Laon, Bibliothèque Municipale, Ms 239, f. 27, <https://bibliotheque-numerique.ville-laon.fr/viewer/1457/?offset=#page=1&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&q=> (5.01.2025).

⁵ *Graduale – Notkeri Sequentiae*, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms 121, f. 73, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0121/73> (5.01.2025).

⁶ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, w: *Konferencja międzynarodynarodowa „Recepcja rękopisu Missale plenarium AKKK Ms 3”. Ad fontes cathedralis cracoviensis. Materiały pokonferencyjne*, red. S. Ferforgia, Kraków 2022, s. 221.

Analiza porównawcza dwóch zapisów introitu zawartych w AiBKKK Ms 3 wykazuje dwie neumy dwudźwiękowe, wyrażające ruch melodyczny *pes* i *clivis*. Obie neumy posiadają warianty charakterystyczne dla krakowskiego kopisty.

Zestawione ze sobą zapisy *Suscepimus Deus* wykazują trzykrotnie neumę *pes*, wyrażającą poprzez dwa dźwięki relację wznoszącą. Rękopis krakowski notuje neumę w nachyleniu, rozpoczynając od charakterystycznej cienkiej kreski. Pierwszy dźwięk, zapisany jako *punctum* (często falistego), kieruje się ku dźwiękowi wyższemu skierowanemu ku kolejnemu *punctum*. W badanych fragmentach napotkano przypadki egzemplifikujące drugą odmianę graficzną stosowaną wobec tej samej neumy. Subtelna różnica zauważalna jest przy pisaniu pierwszego dźwięku, który zostaje przedłużony, aby ostatecznie skierować się ku drugiemu dźwiękowi⁷. Oba przedstawione powyżej warianty *pes* posiadają w rękopisie wawelskim także formę likwescencyjną⁸. Podobnie jak w przypadku *punctum* wersja krakowska nie zawiera wskazówek rytmicznych odnoszących się do *pes*.

Rys. 2 – Porównanie *pes*



Kolejna neuma dwudźwiękowa *clivis* przedstawia następstwo dźwięków w kierunku descendentalnym. Omawiana neuma odzwierciedla graficznie pochylenie się dźwięku wyższego ku dźwiękowi niższemu. *Clivis* występujące w *Missale plenarium* rozpoczyna poprzedzona cienką linią falistą kreską stanowiącą *punctum* (pierwszego elementu zmierzającego) ku drugiemu – *virgde*, niższemu dźwiękowi. *Virga* łącząca oba dźwięki bywa nachylona w lewą stronę i zakończona delikatną, włosowatą kreską⁹. W obu wersjach badanego utworu *clivis* potwierdzające zgodność melodyczną występuje tylko raz na sylabie końcowej przymiotnika *plena*.

⁷ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 223–224.

⁸ Por. Ch. Hönerlage, *Likwescencje w krakowskim „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, w: *Konferencja międzynarodowa „Recepcja rękopisu Missale plenarium AKKK Ms 3”*, s. 290–291, <https://doi.org/10.57637/ty.n.1222.287328>.

⁹ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 223.

Po przeprowadzeniu ogólnej analizy rękopisu należy stwierdzić, że skryba konsekwentnie posługuje się jednym znakiem odzwierciedlającym *clivis*. Stosowana w krakowskim manuskrypcie neuma, w odróżnieniu do zapisów adiafematycznych, nie zawiera znaków interpretacyjnych.

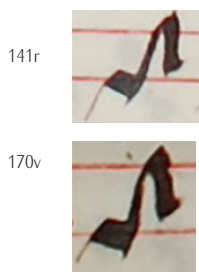
Rys. 3 – Porównanie *clivis*



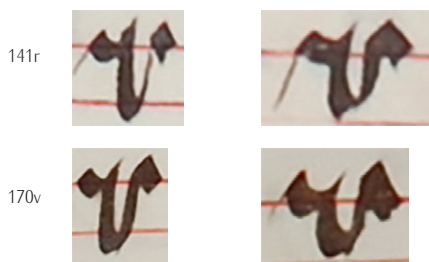
Badania przeprowadzone nad antyfoną introitalną pozwalają na stwierdzenie obecności neum trzydźwiękowych. Są nimi: *torculus*, *porrectus* i *scandicus*.

Torculus jest neumą, w której dźwięk środkowy jest wyższy niż poprzedzający go i następujący po nim. W przypadku rękopisu krakowskiego omawiana neuma stanowi według badaczy zestawienie *pes* wraz z elementem schodzącym ku dołowi w celu podkreślenia ostatniego dźwięku – *virgę*. W badanych przypadkach element środkowy znajduje się zawsze wyżej niż w rzeczywistej wysokości, a występująca na nim kumulacja bywa mniej lub bardziej zaokrąglona. Ostatni z elementów neumy charakteryzuje delikatne nachylenie prowadzonego w dół pióra¹⁰. *Torculus* odzwierciedlający tożsamość melodyczną obu wersji antyfony występuje w utworze tylko raz. W pozostałych przypadkach pisarz posługuje się tym samym znakiem, z którego nie można wyczytać wskazówek interpretacyjnych obecnych w Lan i Ein.

¹⁰ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 224.

Rys. 4 – Porównanie *torculus*

Neuma *porrectus* przedstawia ruch przeciwny do *torculusa*, drugi dźwięk jest położony niżej niż pierwszy i trzeci. *Porrectus* napotkany w manuskrypcie AiBKKK Ms 3 zbudowany jest z neumy *clivis* oraz z *virgi*. *Virga* bierze początek z drugiego dźwięku i zmierza do elementu ostatniego, położonego nieco wyżej niż stanowiłby zapis klasyczny. W rękopisie krakowskim połączenie dwóch ostatnich elementów nie zawsze zachodzi w sposób płynny¹¹. Podczas analizy tożsamy pod względem melodyczno-neumatycznym *porrectusów* zauważa się różnice. Pierwszą z nich stanowi grubość *virgi*, wynikająca z prowadzenia ręki. Drugą różnicą jest kształt neumy, wynikający z odległości interwałów między dźwiękami. *Antiphona ad introitum* zawiera dwa przykłady tożsamy *porrectusów*, przedstawiające dwie wersje neumy. Stosowanie opisanego znaku występuje konsekwentnie w całym rękopisie, nie przekazując informacji podawanych w źródłach adiastratycznych.

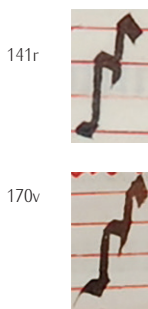
Rys. 5 – Porównanie *porrectus*

Scandicus stanowi neumę wykazującą ruch melodyczny ascendentálny. Pochód dźwięków tworzących neumę charakteryzuje ukierunkowanie w stronę najwyższego z nich. Po przebadaniu krakowskiego zabytku odnotowuje się liczne przykłady *scadicusa*, przybierającego różne formy graficzne. Analizowane karty zawierają

¹¹ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 224.

jeden przykład *scandicusa* zbudowanego z trzech połączonych dźwięków powstałych z dwukrotnego użycia *virgi*. Opisywany przypadek jest dla krakowskiego kopyisty klasycznym przykładem występującym przy opisywaniu *scandisusa*, którego tworzą interwał kwinty czystej i dźwięk wyższy¹². Zestawione powyżej przykłady są tożsame pod względem melodyczno-neumatycznym. Jedyną dostrzegalną różnicą jest zastosowanie charakterystycznych włosowatych kresek. W odróżnieniu do starszych zapisów, neuma nie zawiera wskazówek artykulacyjnych.

Rys. 6 – Porównanie *scandicus*



Zwiększenie liczby dźwięków w opisanych powyżej neumach skutkuje powstaniem ich kolejnych odmian. Analiza badanej antyfony ukazuje ich obecność w *Missale plenarium*¹³.

Porrectus flexus należy do grupy neum fleksyjnych, czyli takich, w których ruch melodii od przedostatniego elementu kieruje się ku dołowi. Introit *Suscepimus Deus* zawiera jeden przykład *porrectus flexus*. Zestawione ze sobą neumy są tożsame w obrębie antyfony. Różnica zawarta w odmiennym wyglądzie *virgi* wynika z prowadzenia *ductusu*. Stosowany w rękopisie znak mimo swej spójności ze źródłami adiastrmatycznymi nie przekazuje wskazówek interpretacyjnych.

¹² Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium”* AKKK Ms 3, s. 225–226.

¹³ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium”* AKKK Ms 3, s. 227.

Rys. 7 – Porównanie *porrectus flexus*

Ascendentalny ruch *scandicusa* czterodźwiękowego zdąża do miejsca kulminacyjnego opisywanego słowa. W porównywanych zapisach, zawartych w krakowskim zabytku, opisywana neuma zbudowana z dwóch następujących po sobie *pes* została użyta jeden raz na sylabie akcentowanej przymiotnika *plena*. Warto zaznaczyć, że przeprowadzone nad rękopisem badania odnotowują także przypadek *scadicusa* czterodźwiękowego składającego się z trzech elementów połączonych *virgami* oraz z oddzielnego czwartego dźwięku¹⁴. Wersja krakowska nie znajduje zgodności z zapisami zawartymi w Lan i Ein.

Rys. 8 – *Scandicus* czterodźwiękowy

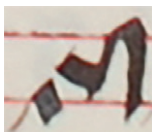
Scandicus flexus można zidentyfikować w przypadku, gdy najwyższy dźwięk *scandicusa* opada ku dźwiękowi ostatniemu. Charakterystycznym miejscem występowania neumy jest sylaba toniczna słowa, istnieją także inne przypadki jej zastosowania. Analizowane fragmenty rękopisu krakowskiego zawierają *scandicus flexus* w zwrocie kadencyjnym na końcu utworu. Pośród wielu wariantów graficznych, użytych w *Missale plenarium*, wyżej zaprezentowane przykłady

¹⁴ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 226.

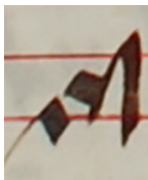
pojawiają się najczęściej. W obu wersjach introitu zapisano zgodnie pod względem melodycznym i neumatycznym *scandicus flexus*, stosowany w miejsce *torculus* kończącego poszczególne części lub cały utwór. Współcześni badacze określają ten rodzaj neumy jako *scandicus flexus* z artykulacją początkową¹⁵. Zapis adiaSTEMATYCZNY stosuje w tym miejscu jeszcze bardziej precyzyjną neumę *scandicus quilismaticus flexus*.

Rys. 9 – *Scandicus flexus*

141r



170v



Cephalicus jako neuma likwescencyjna może przybierać dwie formy: likwescencji augmentacyjnej *virgi* lub likwescencji diminucyjnej *clivis*. Obie wersje badanego introitu przekazują jeden raz diminucyjny *cephalicus* na sylabie akcentowanej przymiotnika *secundum*, stosując zapis charakterystyczny dla krakowskiego kopisty. Pośród występujących w *Missale plenarium* trzech rodzajów likwescencji, można wyróżnić unisoniczne podwojenia ze znakiem likwescencji, które w zapisie są zwrócone ku dołowi. *Cephalicus* występujący w całym manuskrypcie jest zakończony cienką, włosowatą linią zmierzającą ku dołowi w lewą stronę, która zakręcając w prawo, kończy swój bieg na dolnej linii ostatniego dźwięku¹⁶. Przeprowadzone analizy wskazują na zgodność melodyczno-neumatyczną występującą nie tylko między dwoma wersjami krakowskimi, ale także tożsamy ze źródłami adiaSTEMATYCZNYMI. Kolejny raz źródła średniowieczne wykazują wskazówki interpretacyjne, których nie można odnaleźć w rękopisie wawelskim.

¹⁵ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium”* AKKK Ms 3, s. 227–228.

¹⁶ Por. Ch. Hönerlage, *Likwescencje w krakowskim „Missale plenarium”* AKKK Ms 3, s. 289–290.

Rys. 10 – *Cephalicus*

Grupy neumatyczne stosowane w zabytku krakowskim towarzyszą zwrotom melodycznym bardziej rozwiniętym, nie zawsze jednak odpowiadają pierwotnym zapisom zawartym w starszych dziełach rękopiśmiennych¹⁷. Porównywane zapisy antyfony introitalnej *Suscepimus Deus*, zawarte na kartach 141r i 170v manuskryptu AiBKKK Ms 3, zgodnie przekazują jedną grupę neumatyczną. Sylaba akcentowana rzeczownika *terrae* w obu przypadkach stosuje grupę zbudowaną z *punctum*, *pes subbipunctis* i *clivis*. Przedstawione poniżej przykłady potwierdzają zgodność zarówno pod względem melodii, jak i użytych neum. Analizując zapis pod względem graficznym, zauważa się delikatne różnice wynikające z prowadzenia pióra. Notator mniej lub bardziej precyzyjnie stosuje charakterystyczne linie włosowate, a w niektórych przypadkach zauważa się różnice w dokładnym odwzorowaniu kształtu neum (*punctum*, *clivis*). Opisywana grupa neumatyczna nie stanowi odzwierciedlenia notacji adiaSTEMATYCZNEJ, stosującej złożenie: *pes subbipunctis* i *clivis* wraz z zaznaczeniem artykulacji neumatycznej.

Rys. 11 – Porównanie grupy neumatycznej



¹⁷ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 234.

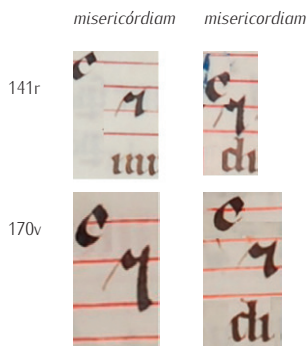
Różnice pomiędzy dwoma notacjami

Analiza obu wersji introitu, zawartych w AKKK Ms 3, wykazuje różnice dotyczące nie tylko zmian melodycznych, ale także te, które odnoszą się do użycia różniących się od siebie neum. Zapisem stanowiącym punkt odniesienia jest wersja zamieszczona na karcie 141r, ze względu na całkowity przekaz antyfony. Karta 170v zawiera *lacunę* uniemożliwiającą kompleksowe przebadanie materii melodyczno-neumatycznej.

Różnice melodyczne z tożsamością neumatyczną

Porównywane ze sobą zapisy introitu *Suscepimus Deus* wykazują użycie neumy *clivis* ze zmianą wysokości dźwięków. Omawiane przypadki napotkano przy rzeczowniku *miseriórdiam*: na sylabie rozpoczynającej (141r SOL-FA; 170v LA-FA), oraz na sylabie poakcentowej (141r LA-FA; 170v SOL-FA). Użyta neuma, występująca w całym rękopisie, nie przekazuje wskazówek interpretacyjnych. Jak wynika z poniższego zestawienia, w obu przypadkach różnice pomiędzy wersjami ograniczają się do sekundy. Graficzny wygląd neum wskazuje, że nie można mówić o różnych rękach notatora. Dlatego może chodzić o swego rodzaju rozproszenie pisarza podczas prac nad rękopisem.

Rys. 12 – Różnice dźwiękowe przy użyciu *clivis*



Różnice melodyczne i neumatyczne

Interesującymi przypadkami wykazującymi dość charakterystyczne zachowanie notatora, czyni fakt dodania dźwięku unisonicznego. Zastosowana terminologia „dodania” wskazywałaby na chronologię pracy pisarza: w pierwszym miejscu

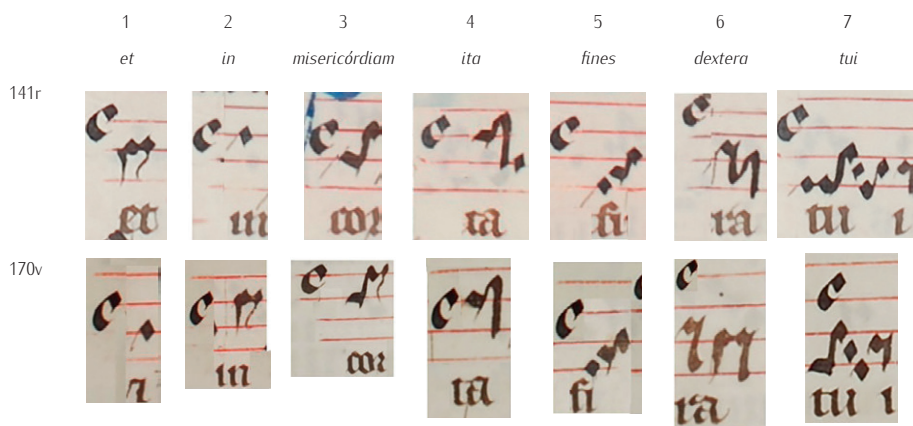
(karta 141r) zawierałaby wersję uboższą; dodawany dźwięk byłby w późniejszym miejscu (170v). Termin został wybrany na potrzeby artykułu, jednak z analizy przedstawionych przypadków ta reguła nie zachodzi. Nie należy wykluczyć, że neumy w krakowskim *Missale* niekoniecznie były wpisywane przez skrybę w porządku zgodnym z numeracją kart.

Jak wynika z zamieszczonej poniżej tabeli, pierwsza grupa przypadków (numery 1–5) wykazuje dodanie unisonicznego dźwięku na końcu neumy, w przypadku numer 6 widoczne jest dodanie wewnątrzneumatyczne, z kolei w numerze 7 na początku grupy oraz wewnątrz.

W grupie przypadków 1–3 dodany dźwięk z charakterystyczną włoskową końcową linią świadczy o likwescencji, którą wywołuje tekst literacki – na styku sylab dwóch spółgłosek. Różne zachowanie pisarza wskazywałoby na większą wrażliwość podczas sporządzania rękopisu. Warto jednak zaznaczyć, że sam zabytek w momencie pisania nie „pamiętał” już tak silnie tego zjawiska. Z kolei kodeksy wcześniejsze są bardziej precyzyjne, co potwierdzają powyższe przypadki.

Grupę przypadków 4–7, w których podwojenie dźwięku następuje na końcu, na początku lub wewnątrz neumy, należałoby uznać za chęć ugruntowania danego stopnia melodycznego. W przypadku numer 4 cały odcinek „*ita et laus tua*” jest usytuowany na stopniu LA, który wzmacnia właśnie przystawione *punctum*. Przypadki numer 5, 6 i 7 to wzmocnienie stopni pośrednich w danym miejscu, które pełnią funkcję często przejściowych dźwięków prowadzących do kadencji. Trudno ustalić ambiwalentne zachowanie skryby krakowskiego. Być może jest to „chwila wrażliwości” momentu sporządzania rękopisu.

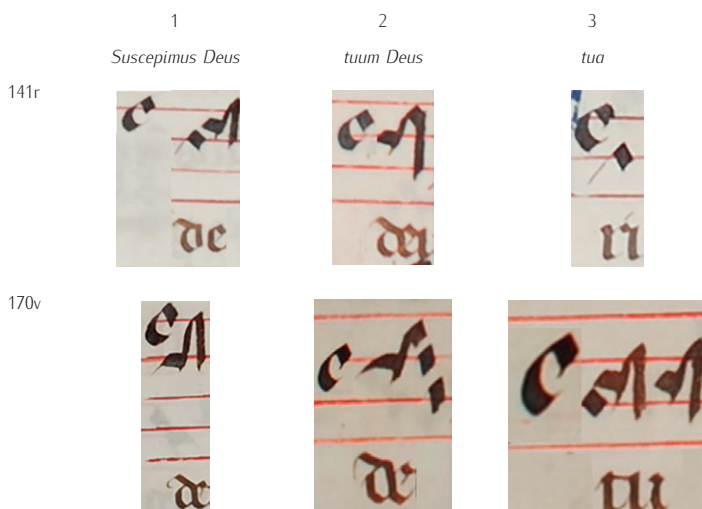
Rys. 13 – Zestawienie przypadków unisonicznego dodania dźwięku



Interesującymi okazują się także przypadki wypełniania przebiegu interwałowego melodii o dużych skokach dźwiękami przejściowymi. Także w tym przypadku określenie „wypełnienie” jest tylko wyborem na potrzeby artykułu, co jednak ostatecznie nie przesądza kolejności pisania krakowskiego zabytku.

W analizowanych przypadkach daje się zauważyć styl kompozytorski pisarza krakowskiego. W pierwszym przypadku tercja LA-DO zachodzi pomiędzy pierwszym a drugim elementem *torculusa* (170v) i jest wypełniona dźwiękami LA-SI-DO – *scandicusem* (141r). W drugim przypadku kwarta RE-LA na ostatnich dwóch elementach *torculusa* (141r) zostaje w późniejszym miejscu wypełniona dźwiękiem DO, co staje się elementem *subbipunctis* nowej neumy (170v). W trzecim przypadku również zachodzi powyższa logika notatora. *Clivis* DO-LA (141r) zostaje poprzedzona LA-SIB, co w efekcie daje *scandicus resupinus* (170v). Natomiast druga tercja LA-DO *torculusa* (170v) zostaje wypełniona SIB, tworząc element *subbipunctis* neumy (141r).

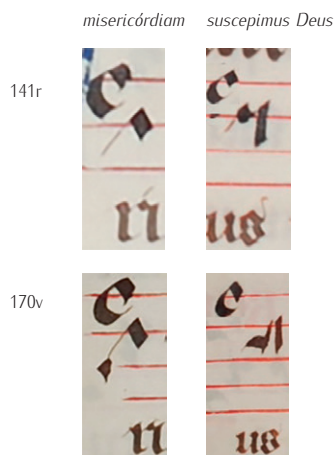
Rys. 14 – Zestawienie przypadków wypełniania skoków melodycznych dźwiękami pośrednimi



W zestawieniu synoptycznym dwa przypadki można sklasyfikować jako dodanie dźwięku nieunisonicznego. Jak wynika z poniższego zestawienia, oba miejsca na karcie 170v mają o jeden dźwięk więcej w stosunku do miejsca na karcie 141r. Zachowanie skryby jest trudne do wytłumaczenia. Dlatego i tym razem niewykluczona jest dystrakcja. W szerszym kontekście melodycznym wersja bez *pes* z karty 141r rzeczownik „*miser cordiam*” natychmiast prowadzi do DO sylaby akcentowanej, natomiast z *pes* FA-LA nad sylabą przedakcentowaną bardziej utrwała

stopień FA, zanim melodia podniesie się na DO. Natomiast w przypadku „*Deus*” pierwsze SOL *torculusa* już zapowiada stopień zamknięcia pierwszego, inicjalnego odcinka introitu. Termin „dodanie” dźwięku wskazuje na logikę kompozytora, a nie na kolejność pisania krakowskiego zabytku.

Rys. 15 – Zestawienie dodania dźwięku



Zakończenie

Zaprezentowane powyżej wyniki badań, dotyczące obu wersji antyfony introitalnej *Suscepimus Deus* z krakowskiego *Missale plenarium* AiBKkk Ms 3, wykazały występujące między wersjami tożsamości (40) jak i różnice melodyczno-neumatyczne (14). Szczegóły zawarte w sposobie notowania zdradzają wysoką wrażliwość skryby. Dokładna analiza obu utworów nie potwierdza hipotezy twierdzącej, że zabytek został spisany przez więcej niż „jedną rękę”¹⁸, ale przede wszystkim przybliżyła „technikę kompozytorską” wyrażającą się sposobami w przekazywaniu wersji melodycznych. Na podstawie powyższych badań nie można jednoznacznie stwierdzić, która z wersji jest wcześniejsza, a która późniejsza. Z dokładnych obserwacji można wywnioskować obecność w jednej księdze wersji uboższej (karta 141r) i bogatszej (karta 170v) zarówno pod względem graficznym, jak i melodycznym.

Ciekawe zjawisko, odróżniające oba przekazy, stanowi pojawiająca się na karcie 170v *lacuna*. Zdaniem autora luka obejmująca osiem sylab powstała wskutek niefortunnego umieszczenia inicjału „S”, zachodzącego na dwie górne linie,

¹⁸ Por. J. C. Asensio Palacios, *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, s. 216.

co uniemożliwiło kopiście zapisanie fragmentu melodii antyfony. Nieprzebadane dotychczas źródła zachęcają do podejmowania pracy umożliwiającej dotarcie do autentycznego śpiewu gregoriańskiego¹⁹.

Powyższy artykuł wykazuje obecność unikatowych zbiorów także w środowisku rodzimym.

Artykuł oparty na pracy dyplomowej *Relacje melodyczno-rytmiczne wersji antyfony introitalnej „Suscepimus Deus” pochodzących z „Missale plenarium” AiBKKK Ms 3* napisanej przez autora w roku 2024 pod kierunkiem ks. dr. hab. Mariusza Białkowskiego, prof. AMP, w ramach Podyplomowych Studiów z Monodii Liturgicznej na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.

¹⁹ Por. E. Cardine, *I limiti della semiologia nel canto gregoriano*, “Bollettino dell’Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano” 10 (1985), s. 17.

ANEKS²⁰

Rys. 16 – Tablice porównawcze

Intr.1 <i>Suscipimus Deus</i> (1)	
GrN 280	
AKKK 141r	
AKKK 170v	
Lan 27	
Ein 73	

Intr.1 <i>Suscipimus Deus</i> (2)	
GrN 280	
AKKK 141r	
AKKK 170v	
Lan 27	
Ein 73	

Źródło: Opracowanie własne.

²⁰ Karty 141r i 170v z rękopisu AiBKKK Ms 3 zostały udostępnione przez dyrektora Archiwum i Biblioteki Krakowskiej Kapituły Katedralnej ks. dr. Wojciecha Barana.

Rys. 18 – Karta 170v, antyfony introitalne *Suscipimus Deus* z *Missale plenarium* Ms 3

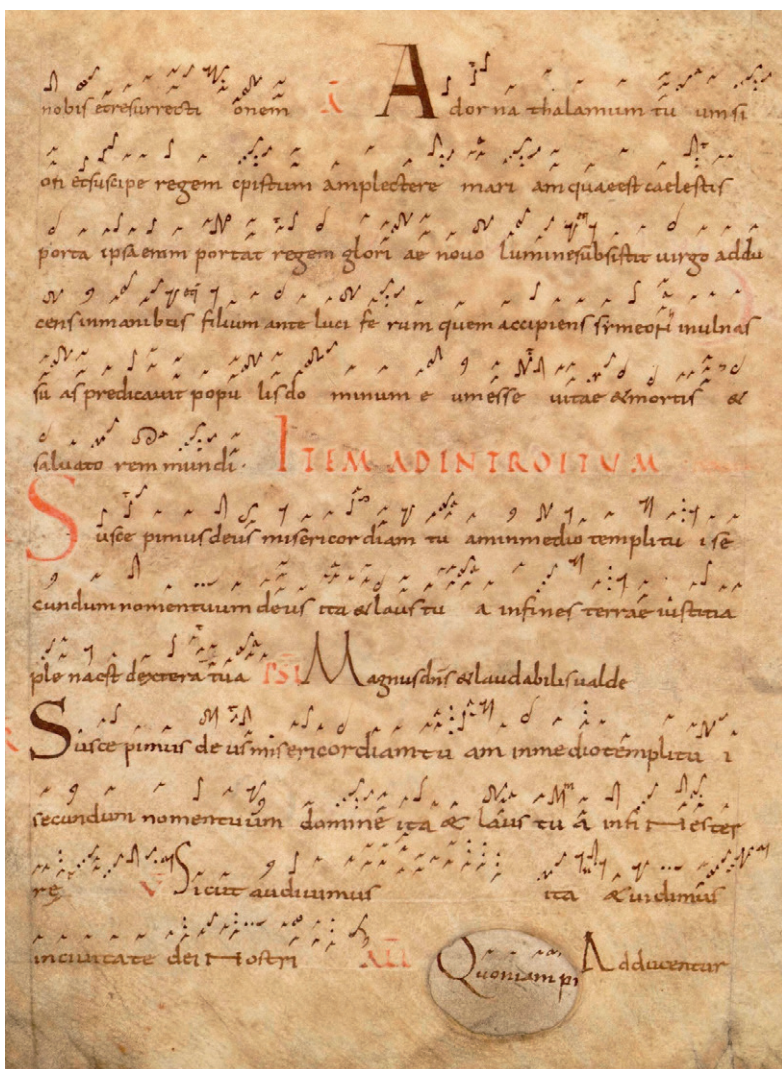
The image shows a double-page spread of a medieval manuscript, specifically folio 170v. The page contains two columns of text in Latin, written in a Gothic script. The text is accompanied by musical notation on red staves. A large, ornate initial 'S' in red and blue is visible on the left page, marking the beginning of a section. The text is from the 'Suscipimus Deus' antiphona, a part of the Mass. The right page shows the continuation of the text, with a large initial 'O' in blue and red. The manuscript is identified as 'Missale plenarium Ms 3'.

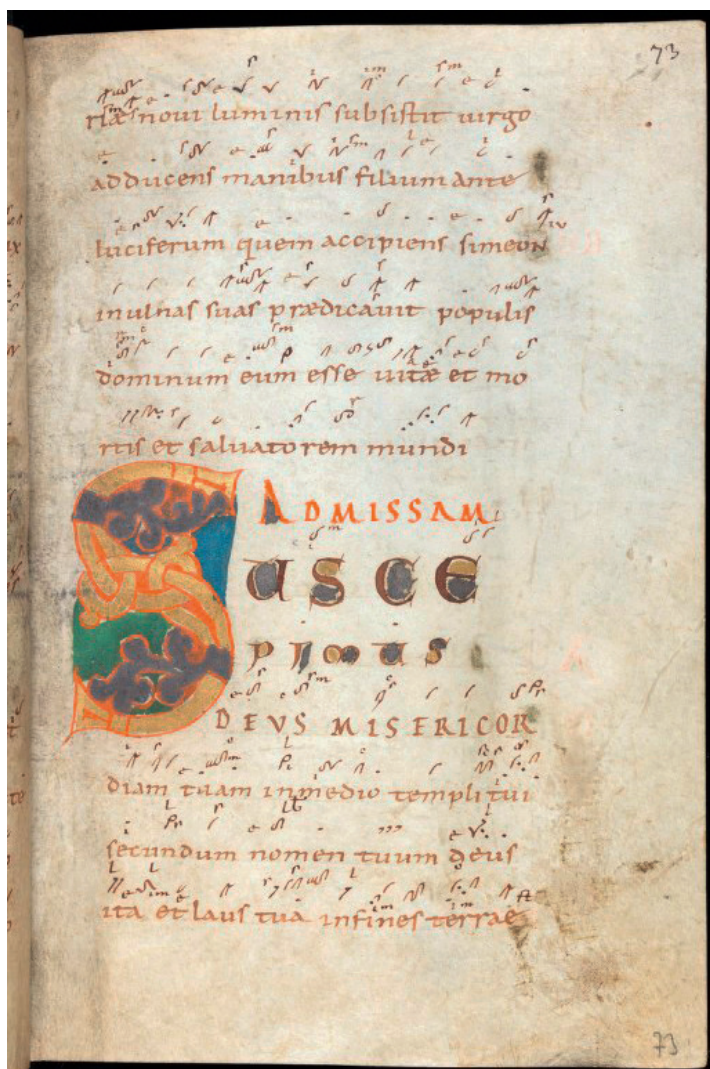
Left Column (Left Page):

in mare
Endi q̄s domine plebe uia dō
 r que ex multis annis de
 tribus deuocōne ueniam ueneris
 assequi q̄r tūc dona concede **hum**
troua
dua **H**odie trina uirgo mana pu
 erum uisum p̄stauit uirginitati et
 simeon repletus spiritu sancto acce
 pit
 cum matris suas et benedixit dñi me
 a cū **h**odie s̄cō ad
 terram alleluia dñe **missa m̄c**
Suscipimus
 deus nūc
 cordiam
 in an in me dñs templi tui i secundum
 nomen tuum deus nā i laus tui a m̄
 nos ter re iusticia plena est de terra
 tu a **p** **M**agnus dominus

Right Column (Right Page):

Omnis sempiternus deus uia ozo
 statem uiam supplices erom
 nus ut fiat uirginitas filius
 uis uideri a carnis nre sū
 standia i tēplo p̄uans uia nos
 facias purificatus i uenit p̄sū
Hic dicit dominus dñs. Ecce
 ego mitto angelum meum qui i p̄p̄at
 inam uiam faciat tūc. Ista nē
 mer ad templū s̄cū sūm dñi uia dñs
 minus quē uos queritis i anḡl
 testam quē uos uultis. Ecce ne
 mer dicit dñs ex tūc. Et quis
 p̄uic agnare diem ad uenire tūc
 Aut quis stabit ad uenire tūc
 hē enī quasi ignis cor tūc
 lēba sūllonit. Et s̄cō uia s̄cō
 emundans argenti i purgabit
 filios leui. Et colabit eos q̄i am̄
 i argenti. tēnit dñs offēses fac
 tūc i iusticia. Et placebit dñs sa
 crificium iuda i iustitiam s̄cō
 s̄cō i iustitiam argenti. Dicit dñs om̄
Suscipimus de us nūc iusticia
 tu am in meo templi tui i s̄cō
 nomen tuum de us nā i laus tui

Rys. 19 – Karta 27, antyfony introitalna *Suscepimus Deus* z rękopisu Laon 239

Rys. 20 – Karta 73, antyfony introitalna *Suscepimus Deus* z rękopisu Einsiedeln 121

Abstrakt

Analiza podwójnego zapisu antyfony introitalnej „Suscepimus Deus” zawartego w krakowskim „Missale plenarium” Ms 3

W artykule przedstawiono relacje melodyczno-rytmiczne obu wersji antyfony introitalnej „Suscepimus Deus” zawartych w rękopisie „Missale plenarium” Ms 3 (XIV wiek) przechowywanym w Archiwum i Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej. Przeprowadzając analizę obu zapisów diastematycznych, odwołano się także do starszych źródeł zawierających zapis adiastratyczny (metzeński i sanktgalleński). W przeprowadzonych badaniach uwzględniono także warstwy: melodyczno-rytmiczną oraz melodyczno-słowną. Opisano elementy tożsame dla obu zapisów, wykazano występujące różnice z próbą ich wyjaśnienia oraz postawiono hipotezę odnoszącą się do *lacuny* występującej w jednej z porównywanych wersji utworu.

Słowa kluczowe: antyfony introitalne, Suscepimus Deus, relacje melodyczno-rytmiczne, Kraków, Missale plenarium, analiza

Abstract

The neumatic-melodic analysis of the double notation of the introital antiphon “Suscepimus Deus” as found in the Kraków “Missale plenarium” Ms 3

The article presents melodic and rhythmic relations of both versions of the antiphon “Suscepimus Deus” found in the Krakow manuscript “Missale plenarium” (14th century) kept in the Archives and Library of the Krakow Cathedral Chapter. While analyzing both diastematic notations, reference was also made to older sources containing adiastratic notation (Metz and St. Gall). The study also considers melodic-rhythmic and melodic-textual layers. Elements common to both notations were described, differences were identified with an attempt to explain them, and a hypothesis regarding the lacuna in one of the compared versions of the piece was presented.

Keywords: introital antiphon, Suscepimus Deus, melodic-rhythmic relationships, Kraków, Missale plenarium, analysis

Bibliografia

- Asensio Palacios J. C., *Notacja w „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, w: *Konferencja międzynarodowa „Recepcja rękopisu Missale plenarium AKKK Ms 3”. Ad fontes cathedralis cracoviensis. Materiały pokonferencyjne*, red. S. Ferfaglia, Kraków 2022.
- Cardine E., *I limiti della semiologia nel canto gregoriano*, „Bollettino dell’Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano” 10 (1985), s. 17-25.
- Graduale – Notkeri Sequentiae*, Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms 121, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/sbe/0121/73> (5.01.2025).
- Graduel de Laon*, Ville de Laon, Bibliothèque Municipale, Ms 239, <https://bibliotheque-numerique.ville-laon.fr/viewer/1457/?offset=#page=1&viewer=picture&o=bookmarks&n=0&q=> (5.01.2025).
- Hönerlage Ch., *Likwescencje w krakowskim „Missale plenarium” AKKK Ms 3*, w: *Konferencja międzynarodowa „Recepcja rękopisu Missale plenarium AKKK Ms 3”. Ad fontes cathedralis cracoviensis. Materiały pokonferencyjne*, red. S. Ferfaglia, Kraków 2022, <https://doi.org/10.57637/tyn.1222.287328>.
- Konstytucja o liturgii świętej*, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 2002.
- Missale plenarium*, XIV w., Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Ms 3.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.

Maciej Kępczyński – kapłan diecezji toruńskiej, gregorianista, badacz liturgicznych rękopisów muzycznych. W latach 2005–2008 słuchacz Studium Muzyki Kościelnej Diecezji Toruńskiej. Absolwent Wydziału Teologicznego UMK w Toruniu. Absolwent Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Wykładowca w Wyższym Seminarium Duchownym w Toruniu oraz w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Wykładowca i dyrektor Studium Muzyki Kościelnej Diecezji Toruńskiej. Od 2021 członek Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. W roku 2024 ukończył studia podyplomowe z zakresu Monodii Liturgicznej na Papieskim Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie. W latach 2019–2021 asystent w zespole Schola Sacerdotum. Dyrygent Chóru Studium Muzyki Kościelnej Diecezji Toruńskiej, dyrygent i założyciel Chóru Wydziału Teologicznego UMK, Chóru Bielawskiej Pani w Toruniu oraz Scholi Gregoriańskiej Liquor Pacis. Od 2025 roku Kantor Bazyliki Katedralnej w Toruniu oraz przewodniczący Komisji Muzyki Kościelnej Diecezji Toruńskiej.

Paulino Capdepón

 <https://orcid.org/0000-0001-6509-3496>

 Paulino.capdepon@uclm.es

University of Castilla–La Mancha (Spain)

 <https://ror.org/05r78ng12>

Center for Musical Research and Documentation
(Associated Unity of CSIC)

The premiere of Ludwig van Beethoven's “Missa solemnis” in Spain (Barcelona, 1906)

In 2024, the bicentennial of the premiere of Beethoven's *Ninth Symphony* in Vienna will be commemorated. However, it is passing more unnoticed that in that same Viennese concert on May 7, 1824, three fragments (Kyrie, Gloria and Agnus) of the *Missa solemnis* were heard for the first time. The slowness in the composition of this mass and its late Viennese premiere could be due, according to Kerman, to the German composer's determination to approach the religious text with the utmost seriousness and conceive the composition as a kind of personal testament¹. Beethoven began composing the *Missa solemnis* in the spring of 1819 when the Bonn composer learned that Archduke Rudolph was to be appointed the new Bishop of Olomouc, which was a direct stimulus to begin composing his mass. An annotation in the conversation book from early April 1819 alludes to the first bars of the Kyrie, and this date would be the most reasonable to date the beginning of the composition of the *Missa solemnis*². However, this mass was not completed in time for the enthronement of Archduke Rudolph (scheduled for March 9, 1820). Instead was sung Hummel's *Mass op. 77*. Beethoven was only able to finish his mass in 1823 after an extensive process of elaboration, which has already been studied in detail by authors such as Friesenhagen³ and Hiemke⁴, among others.

¹ Cf. J. Kerman et al., *Beethoven, Ludwig van*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> (September 24, 2024).

² W. Drabkin, *Beethoven: Missa solemnis*, Cambridge 1991, p. 11.

³ A. Friesenhagen, *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung*, Bergheim 1996.

⁴ S. Hiemke, *Ludwig van Beethoven. Missa solemnis*, Kassel 2003.



Fig. 1. Original manuscript of the *Missa solemnis*

1. The Barcelona historical context

Since the late 19th century, an unparalleled renewal of the Catalan musical landscape has been taking place, characterized, according to Aviñoa⁵ by the regularity of public concerts, by allowing the public to come into contact with the work of great masters and performers, and by the desire to promote an increasingly

⁵ X. Aviñoa, *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4: *Del modernisme a la guerra civil (1900–1939)*, *Historia de la música catalana, valenciana i balear. IV. Del Modernisme a la Guerra Civil (1900–1939)*, Edicions 62, Barcelona 1999, p. 59.

rigorous criterion. Cortés⁶ also refers to this when he states that Catalonia adopts more Central European parameters, founding professional orchestras to interpret the new symphonic repertoire in order to educate the public in a new type of concert. It is in this context of renewal, which coincides with the emergence of the modernist movement in Catalonia, that we can situate the Spanish premiere of the great German genius's symphonic-choral work, without forgetting an emblematic event in 1900: the premiere of the complete cycle of Beethoven's symphonies at the Gran Teatro del Liceo during the spring of that year (from March 8 to April 5), performed by the Liceo orchestra and the Orfeó Català, under the direction of Antoni Nicolau⁷. Just six years later, the absolute premiere of the *Missa solemnis* would take place in Barcelona (the first occasion in Spain).

2. The Spanish premiere of the "Missa solemnis" in Barcelona (1906)

Studies on the reception of Beethoven's music in Spain have gained renewed momentum since the celebration of the 250th anniversary of his birth in 2020: since then, two important collective contributions on this subject have been published⁸. One of the milestones of Hispanic music was marked by the premiere of the *Missa solemnis* in Spain (with a delay of 82 years) by the orchestra and choir of the Barcelona Musical Association, conducted by Joan Lamote de Grignon (1872–1949)⁹, an event that took place at the Teatro Principal in the Catalan capital with the participation of a total of 150 musicians.

⁶ F. Cortés, *Història de la música a Catalunya*, Barcelona 2011, p. 134.

⁷ About Nicolau see L. Millet, *Nicolau, Antonio*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares, vol. 7, Madrid 2000, pp. 1026–1028; A. Benavides, "Antonio Nicolau", in: *Diccionario biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/6967/antonio-nicolau> (September 25, 2024).

⁸ *Beethoven desde España: estudios interdisciplinares y recepción musical*, ed. by P. Capdepón, J. J. Pastor, Madrid 2021; *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, ed. T. Casado, Granada 2021.

⁹ About Lamote de Grignon see F. Bonastre, *Joan Lamote de Grignon (1872–1949): biografía crítica*, Barcelona 1998; F. Bonastre, *Lamote de Grignon, Joan*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares, vol. 6, Madrid 2000, pp. 727–729; X. Aviñoa, *Joan Lamote de Grignon*, in: *Diccionario biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/11589/joan-lamote-de-grignon-i-bocquet> (September 25, 2024).



Fig. 2. Teatre Principal de Barcelona (Spain)

Two weeks before the premiere, the Barcelona press announced the start of rehearsals: a brief news item attested to this for the first time in February 1906, alluding to its novelty and that this premiere would take place over three different concerts between March 5 and 29 of that year:

With great activity, rehearsals continue for Beethoven's *Missa solemnis*, which the Barcelona Musical Association is studying. This work, written for soloists, choir and orchestra, is, after the *Ninth Symphony*, the most interesting of all those left by the great composer. The Musical Association will introduce it in its Lent concerts, combined with the "Dramatic Mondays" company of the Teatre Principal. These concerts, in which other first auditions will be performed, will take place on March 5, 20 and 29¹⁰.

¹⁰ "Con grande actividad continúan los ensayos de la *Missa solemnis* de Beethoven, que tiene en estudio la Asociación Musical de Barcelona. Esta obra, escrita para solistas, coro y orquesta, es, después de la *Novena Sinfonía*, la más interesante de cuantas dejó el gran compositor. La Asociación Musical la dará a conocer en sus conciertos de Cuaresma, combinados con la empresa de «Dilluns Dramàtics» del Teatre Principal. Estos conciertos, en los cuales se ejecutará otras primeras audiciones, tendrán lugar el 5, 20 y 29 de marzo próximo" (*Espectáculos*, "Diario de Barcelona", Februar 17, 1906, p. 2078).

The expectation of such an announcement led to a prediction of "great success" in "El Noticiero universal" three days before the premiere:

Those who have heard the last rehearsals of Beethoven's *Missa solemnis* that the Barcelona Musical Association has been preparing for its concerts on the 5th, 20th and 29th of this month, assure that this work will be a great success and so that it can be judged in detail, Kyrie and Gloria will be performed in the first concert, Credo in the second and Sanctus benedictus and Agnus in the last, which will occupy the entirety of the second part of each program¹¹.



Fig. 3. Joan Lamote de Grignon, director of the premiere

¹¹ "Los que han oído los últimos ensayos de la *Misa solemnis* de Beethoven que la Asociación musical de Barcelona viene preparando para sus conciertos del 5, 20 y 29 del actual, aseguran que esa obra tendrá un gran éxito y para que pueda ser juzgada con detención se ejecutará Kyrie y Gloria en el primer concierto, Credo en el segundo y Sanctus benedictus y Agnus en el último, que ocuparán la totalidad de la segunda parte de en cada programa" (*Noticias locales*, "El Noticiero universal", March 2, 1906, p. 686).

The first two parts (Kyrie and Gloria) of Beethoven's *Missa solemnis* were performed on March 5. Critic F.S.B. wrote an extensive article, in which he consciously expresses the historic moment that Spain and Barcelona are experiencing with the first partial audition of one of the emblematic works of the German colossus, not hesitating to equate it with other works by the German author himself and Bach:

The Barcelona Musical Association can boast from last night the title of honor of having been the first choral society to introduce Beethoven's *Missa solemnis* in Spain, one of those few works in which the cultured world summarizes the most excellent and grandiose of musical art, sister of the Ninth Symphony, of the St. Matthew Passion, and of the Mass in B minor by Johann Sebastian Bach, a work that Beethoven himself, always so dissatisfied with his things, declared as the most complete and finished that had come from his pen...¹².

The critic then narrates the origin and process of creation of the work and alludes to the difficulties for both performers and listeners: "The work is colossal: a first audition suspends more than it moves, and admires more than it enthuses, and if the demands of execution are very great, those of comprehension in the listener are no less."¹³ F.S.B. continues to explain the interpretative challenges of the work and carries out an exhaustive analysis of the first two parts of the mass: thus, of the Kyrie he affirms that it possesses "A character of sentiment and grave supplication. The change of rhythm and expression in the *Christe eleison* is of great effect,"¹⁴ while he defines the Gloria as follows: "In the Gloria the choirs burst into lively song of jubilation; the voices rise one above the other, and the orchestra rises

¹² "La Asociación Musical de Barcelona puede ostentar desde anoche el título de honor de haber sido la primera sociedad coral que ha dado a conocer en España la *Missa solemnis* de Beethoven, una de esas pocas obras en que el mundo culto compendia lo más excelente y grandioso del arte musical, hermana de la *Novena Sinfonía*, de la *Pasión según San Mateo*, y de la *Misa en si menor*, de Juan Sebastian Bach, obra que el mismo Beethoven, tan descontentadizo siempre de sus cosas, declaraba como la más completa y acabada que había salido de su pluma..." (F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, "Diario de Barcelona", March 6, 1906, p. 2027).

¹³ "La obra es colosal: una primera audición suspende más que conmueve, y admira más que entusiasma, y si las exigencias de la ejecución son grandísimas, no son menores las de comprensión en el oyente" (F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, p. 2027).

¹⁴ "Un carácter de sentimiento y de grave súplica. El cambio de ritmo y de expresión en el *Christe eleison* es de grande efecto" (F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, p. 2027).

in competition with them... it closes the composition with a hymn of joy.”¹⁵ The review ends by certifying the notable success that the premiere of the first two fragments of the mass achieved: the praise for Lamote also extended to the soloists Ángeles L. Soler, Dolores Franch (it is actually Dolores Frau) and the male singers Dorca and Segura, emphasizing that they would deserve applause “just for having stayed firm in intonation and tempo, without getting lost in the labyrinth of voices...”¹⁶. This historic concert was completed with Beethoven's *Egmont* overture, *Diáblech* by Mas y Serracant, *Psyche et Eros* by Franck and the overture to Wagner's *Die Meistersinger*.

The second review also appeared that same day in “La Vanguardia,” written by Marc Jesús Bertrán, who acknowledges that he lacks elements of judgment to assess the mass, postponing a more extensive evaluation, so he limits himself to saying that “the work was unknown to us and in yesterday's concert we only had the opportunity to savor the two mentioned parts, lacking the Credo, Sanctus, Benedictus and Agnus to be able to form an approximate concept of its worth.”¹⁷ However, he does establish a comparison with other works by the German author, not feeling particularly enthusiastic about the mass, but in relation to the performers:

The fragments we heard last night do not have that grandeur of the choruses of the last symphony nor in general is the musical concept as elevated as in other works by Beethoven. To seek public success perhaps the Musical Association would have started with the Credo, but by doing it as it has done, it introduces the work to us in three sessions and without altering it. The execution was careful, with Miss Soler and Frau standing out, and Messrs. Dorcas, Segura and the organist Mr. Daniel; also deserving applause were the choir master Mr. Argelaga and, very especially, Mr. Lamote de Grignon...¹⁸.

¹⁵ “En el Gloria prorrumpen los coros en vivo canto de júbilo; las voces se remontan unas sobre otras, y la orquesta sube en competencia con ella... cierra la composición con un himno de alborozo” (F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, pp. 2027–2028).

¹⁶ “solo con haberse mantenido firmes en la entonación y el compás, sin perderse en el laberinto de las voces...” (F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, p. 2028).

¹⁷ “la obra nos era desconocida y en el concierto de ayer solo tuvimos ocasión de saborear las dos partes citadas, faltando el Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus para poder formar concepto aproximado de su valía” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, “La Vanguardia”, March 6, 1906, p. 9).

¹⁸ “No tienen los fragmentos que anoche oímos aquella grandiosidad de los coros de la última sinfonía ni en general el concepto musical es tan elevado como en otras obras de Beethoven. Para buscar un éxito de público acaso la Asociación musical la habría empezado por el Credo, pero haciéndolo como lo ha hecho, nos da a conocer la obra en tres sesiones y sin alterarla.

Regarding the second of the concerts, which will take place on March 20, it is announced on March 15 in “La Vanguardia” and the third movement of the *Missa solemnis* (Credo) will be performed: “This fragment, along with the Benedictus, are considered the two most valuable in the entire work, and according to the repeated rehearsals that the Association has been doing, an even greater success is expected, if possible, for this second concert.”¹⁹ In addition, “Diario de Barcelona” reports on the works that will accompany the performance of the Credo: *Leonora* Overture no. 3, by Beethoven; *Minuet*, by Borrás de Palau; *Iphigenia in Tauris* (aria, for mezzo-soprano, choir and orchestra), by Gluck; *Psyche et Eros*, by Franck; *Melodías*, by Morera; and the “Idyll” from *Siegfried*, “Wotan’s Farewell” and “Magic Fire Music” from *Die Walküre*, all pieces by Wagner. It should be noted that the works by Borrás de Palau and Morera also presented the character of absolute premieres²⁰.

Once the second concert was held, Bertrán spoke more extensively in one article, defining the “colossal” mass as “one of the greatest works in the repertoire of all time...” and described the audience’s reaction stating that its end

produced an explosion of enthusiasm in the audience... the public, who with true devotion listened to the work, had shown surprise at the sober and sincere grandiosity of the Incarnatus and Crucifixus, but where the public’s admiration grew was in penetrating that masterful way in which Beethoven fuses the voices, moving and combining them with inexhaustible resources. We do not remember ever having attended the audition of something so exceptional²¹.

La ejecución fue esmerada sobresaliendo la señorita Soler y Frau, y los señores Dorcas, Segura y el organista señor Daniel; mereciendo también aplausos el maestro de coro señor Argelaga y, muy especialmente, el señor Lamote de Grignon...” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, “La Vanguardia”, March 6, 1906, p. 9).

¹⁹ “Este fragmento, con el *Benedictus*, son los dos considerados de más valía en toda la obra, y según van los repetidos ensayos que de ella viene haciendo la Asociación, es de esperar, si cabe, un mayor éxito para este segundo concierto” (*Notas locales*, “La Vanguardia”, March 15, 1906, p. 2).

²⁰ Cf. *Espectáculos*, “Diario de Barcelona”, March 17, 1906, pp. 3302–3303.

²¹ “produjo en el auditorio una explosión de entusiasmo... el público, que con verdadera devoción escuchaba la obra, se había mostrado sorprendido ante la grandiosidad sobria y sincera del Incarnatus y Crucifixus, pero donde la admiración del público creció de punto fue al irse penetrando de aquella manera magistral como Beethoven funge las voces, moviéndolas y combinándolas con recursos inagotables. No recordamos haber asistido nunca a la audición de algo tan excepcional” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. II concierto de la Asociación Musical*, “La Vanguardia”, March 22, 1906, p. 8).

Fig. 4. Joseph Karl Stieler, *Portrait of Beethoven*, 1820 (in his hand, the manuscript of the *Missa solemnis*)



Source: https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven

In line with his previous chronicle, Beltrán praises the performances of the conductor and soloists, but in reference to the former he notes that he strove “to achieve all the homogeneity of that fragment, in which Beethoven’s genius wanted to detach itself from all ties to rise in rapid flight towards the high, towards the immovable and eternal.”²² Bertrán feels so moved by the musical experience that he does not hesitate to recognize the “frank and magnificent success” and concludes his article saying that “last night’s concert was of the select, something that will always be remembered with admiration, and at the same time a guarantee of the success of the next session.”²³

²² “por lograr toda la homogeneidad de aquel fragmento, en el que el genio de Beethoven quiso desligarse de toda trabazón para elevarse en raudo vuelo hacia lo alto, hacia lo incommovible y eterno” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. II concierto de la Asociación Musical*, “La Vanguardia”, March 22, 1906, p. 8).

²³ Cf. M. J. Bertrán, *Teatro Principal. II concierto de la Asociación Musical*, “La Vanguardia”, March 22, 1906, p. 9.

The third and final concert, held on March 29, included the remaining parts (Sanctus-Benedictus and Agnus Dei) and was reviewed in an anonymous article in “*Diario de Barcelona*” with the following words:

Without having the imposing aspect of the Credo, the beauties of expression, the grandiose effects, although without the slightest shadow of showiness, succeed each other in these fragments: in them also, as in those previously heard, Beethoven delights in using the highest combinations of art, of that art which he had known how to expand and perfect to such a degree, to splendidly dress and adorn the sacred words of the text²⁴.

However, and for the first time in the Barcelona press, a negative aspect was mentioned when pointing out the “insecurity in the execution, very natural given the nature of the work”²⁵. Bertrán writes again in a praising manner without the slightest hint of the negative criticism of the “*Diario*’s” chronicle: the two fragments of the mass “produce both admiration and delight. It would not be easy for us to study this genial conception with just one audition, certainly given with accuracy and through study and enthusiasm, but, necessarily transferred to a medium that is not the one for which it was created.”²⁶ He also refers to the impression of the attendees by citing

the deep and sincere effect that the revelation of something very great and very severely august that this work suggests has produced on the public, which does not detract one iota from the deep emotion of those so battered aridity of pantheistic convictions of Beethoven... The combination of voices and the part that the orchestra takes in the expression of the sacred mystery,

²⁴ “Sin tener el aspecto imponente del Credo, las bellezas de expresión, los efectos grandiosos, aunque sin la menor sombra de efectismo, se suceden en estos fragmentos: en ellos también, como en los anteriormente oídos, Beethoven se complace en servirse de las más altas combinaciones del arte, de esa arte que él había sabido ensanchar y perfeccionar en tanto grado, para vestir espléndidamente y adornar las sagradas palabras del texto” (*Barcelona*, “*Diario de Barcelona*”, March 31, 1906, p. 3917).

²⁵ “inseguridad en la ejecución, muy natural dada la naturaleza de la obra” (*Barcelona*, “*Diario de Barcelona*”, March 31, 1906, p. 3917).

²⁶ “producen a la par admiración y deleite. No nos habría de ser fácil un estudio de esa concepción genial con sólo una audición, dada ciertamente con acierto y a fuerza de estudio y de entusiasmo, mas, forzosamente trasladada a un medio que no es para el que fue creada” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, “*La Vanguardia*”, March 31, 1906, p. 4).

are something so elevated and so great that its effect on the audience is of undeniable transcendence²⁷.



Fig. 5. Marc Jesús Bertrán (1872–1934)

²⁷ “el efecto hondo y sincero que en el público ha producido la revelación de algo muy grande y muy severamente augusto que sugiere esa obra, a la que no resta ni un ápice de honda emoción aquella tan zarandeada «aridez de las convicciones panteístas» de Beethoven... La combinación de las voces y la parte que la orquesta toma en la expresión del misterio sagrado, son algo tan elevado y tan grande que su efecto sobre el auditorio es de una trascendencia innegable” (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, “La Vanguardia”, March 31, 1906, p. 4).

This third concert was completed with the performance of Bach's Cantata 78, the final scene of *Die Walküre* as well as the overture to *Die Meistersinger* by Wagner, as well as *Cuatro Melodías* by the orchestra and choir conductor, Lamote de Grignon. Bertrán ends his chronicle by reaching the following conclusion: "The Barcelona Musical Association can be satisfied with having carried out a good work: a work of artistic culture, in which we wish it to persevere."²⁸

Beethoven's *Missa solemnis* will have to wait six years to be performed again in Barcelona, specifically on April 21 and 28, 1912 by the Schola Orpheonica.

3. Conclusion

Before 1906, Beethoven's symphonies had already been heard by the Spanish public, despite the delay compared to other European countries. The fact that the *Ninth Symphony* was offered in Madrid (1882) and Barcelona (1900) late is symptomatic of the situation of Spanish music, which was mediated by the public's preferences towards Italian opera. The premiere of Beethoven's *Missa solemnis* in Barcelona in March 1906 meant for Spanish music a culminating moment in the path of musical renewal of the symphonic-choral repertoire thanks to the adoption of the Germanic canon since the last decades of the 19th century. It is understood this canon as a compendium of high moral, spiritual and artistic values and as the only possible way to modernize the outdated musical structures of Spain at the end of the 19th and beginning of the 20th century. It is no coincidence that Barcelona, immersed in the full vortex of the modernist movement, was the city that hosted this historic premiere. The enthusiasm of critics and the public that the mentioned premiere aroused, attested by the hemerographic sources consulted, has allowed to demonstrate the acceptance of the Viennese classics by the Spanish public. This tendency will be fully confirmed on the occasion of the commemoration of the first centenary of Beethoven's death in 1927: precisely in that year the *Missa solemnis* will be premiered in Madrid.

²⁸ "Puede estar satisfecha la Asociación Musical de Barcelona de haber realizado una buena obra: obra de cultura artística, en la que deseamos perseverar" (M. J. Bertrán, *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, "La Vanguardia", March 31, 1906, p. 4).

Abstract

The premiere of Ludwig van Beethoven's "Missa solemnis" in Spain (Barcelona, 1906)

After 82 years of being unknown in Spain, Ludwig van Beethoven's "Missa Solemnis" was premiered in Barcelona by the orchestra and choir of the Barcelona Musical Association under the direction of Joan Lamote de Grignon (1872–1949). This historic event took place at the Teatro Principal with the participation of 150 performers. However, due to difficulties in preparing the work, the mass had to be performed over three concerts between March 5 and 29, 1906. Critics of that time took the opportunity to delve into the religious significance of Beethoven's work and to analyze the mass from a formal and stylistic point of view. They also mentioned its complexity for the listener, who was not accustomed to the symphonic-vocal grandeur of the German composer. Both the specialized critics and the public were enthusiastic about the first performance, which has since become part of the repertoire of Spanish orchestras and choirs throughout the 20th century.

Keywords: Barcelona, Beethoven, mass, liturgy, premiere, reception

References

- Aviñoa X., *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, vol. 4: *Del modernisme a la guerra civil (1900–1939)*, Barcelona 1999.
- Aviñoa X., *Joan Lamote de Grignon*, in: *Diccionario biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/11589/joan-lamote-de-grignon-i-bocquet> (September 25, 2024).
- Barcelona*, "Diario de Barcelona", March 31, 1906, p. 3917.
- Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, ed. by P. Capdepón, J. J. Pastor, Madrid 2021.
- Benavides A., *Antonio Nicolau*, in: *Diccionario biográfico electrónico*, <https://dbe.rah.es/biografias/6967/antonio-nicolau> (September 25, 2024).
- Bertrán M. J., *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, "La Vanguardia", March 6, 1906, p. 9.
- Bertrán M. J., *Teatro Principal. Asociación Musical de Barcelona*, "La Vanguardia", March 31, 1906, p. 4.
- Bertrán M. J., *Teatro Principal. II concierto de la Asociación Musical*, "La Vanguardia", March 22, 1906, p. 8.
- Bonastre F., *Joan Lamote de Grignon (1872–1949): biografía crítica*, Barcelona 1998.
- Bonastre F., *Lamote de Grignon, Joan*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares, vol. 6, Madrid 2000, pp. 727–729.

- Cortés F., *Història de la música a Catalunya*, Barcelona 2011.
- Drabkin W., *Beethoven: Missa solemnis*, Cambridge 1991.
- Espectáculos*, “Diario de Barcelona”, February 17, 1906, p. 2078.
- Espectáculos*, “Diario de Barcelona”, March 17, 1906, pp. 3302–3303.
- F. S. B., *La Missa solemnis de Beethoven*, “Diario de Barcelona”, March 6, 1906, p. 2027.
- Friesenhagen A., *Die Messen Ludwig van Beethovens. Studien zur Vertonung des liturgischen Textes zwischen Rhetorik und Dramatisierung*, Bergheim 1996.
- Hiemke S., *Ludwig van Beethoven. Missa solemnis*, Kassel 2003.
- Kerman J. et al., *Beethoven, Ludwig van*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026> (September 24, 2024).
- Millet L., *Nicolau, Antonio*, in: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares, vol. 7, Madrid 2000, pp. 1026–1028.
- Notas locales*, “La Vanguardia”, March 15, 1906, p. 2.
- Noticias locales*, “El Noticiero universal”, March 2, 1906, p. 686.
- Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, ed. T. Cascudo, Granada 2021.

Paulino Capdepón – My current position is Full Professor [Catedrático] of Music History at the University of Castilla-La Mancha (Facultad de Letras de Ciudad Real, Spain). I have a Bachelor’s degree in History, Art History, Musicology, and Piano. Ph. D. in Musicology at the University of Hamburg (1991). Since 1988, I have been a university teacher, working in some music conservatories, such as the Real Conservatorio Superior de Música de Madrid and the Escuela Superior de Canto de Madrid. I have been awarded several prizes and fellowships for my work on piano performance and music research, and I am a member of the Royal Academy of History, the Royal Academy of Doctors and the Instituto de Estudios Madrileños. I have conducted over 100 music research projects. I have published 50 books and chapter books and more than 300 articles in national and international music journals, encyclopedias and dictionaries. As a Visiting Professor and Visiting Scholar, I have researched in some foreign universities. I have given 30 university courses and have taken part in 60 national and international music congresses. I am the Director of the Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC, at the University of Castilla-La Mancha. Director of the music journal “Cuadernos de Investigación Musical.” I have 6 “sexenios” of research and transfer. Founder of the music series Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical (editorial Academia del Hispanismo), Investigación y Patrimonio Musical (editorial Alpuerto), Euterpe Música (editorial Tirant lo Blanc), Música para la escena (editorial Museo Nacional de Teatro), and Musicology and Culture (Peter Lang). I have collaborated since 2015 with Oxford Bibliographies in Music (Oxford University Press) and since 2022 with Peter Lang Publishing (Lausanne, New York, Oxford). Awarded the “Prize in Research and Innovation (Arts and Humanities)” of the Regional Government of Castilla-La Mancha (2023).

