Aleksandra Patalas

De Asprilio Pacello ac illius musica
Conterfectum adhuc non perfectum

Fontes Musicæ in Polonia

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

B/VI

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2016–2021

Projekt badawczy pt.:
Repertuar muzyczny Towarzystwa Jezusowego
w Rzeczpospolitej Obojga Narodów (1565–1773)

Aleksandra Patalas

De Asprilio Pacello ac illius musica Conterfectum adhuc non perfectum

Fontes Musicæ in Polonia

Warszawa 2021
Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

Fontes Musicæ in Polonia, B/VI

Fontes Musicæ in Polonia
www.fontesmusicae.pl
seria B, vol. VI

Redaktorzy serii | General Editors
Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż

Redaktor tomu | Volume Editor
Tomasz Jeż (0000-0002-7419-3672)

Rada Naukowa | Scientific Council
dr hab. Paweł Gancarczyk, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. Aleksandra Patalas, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego
dr hab. Danuta Popinigis, prof. Akademii Muzycznej w Gdańsku
dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
prof. dr hab. Marcin Szelest, Akademia Muzyczna w Krakowie
mgr Ewa Hauptman-Fischer, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (sekretarz | secretary)

Recenzent, konsultacja | Review, consultation
dr hab. Tomasz Jasiński, prof. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
(0000-0002-5916-6254)

Na okładce | Cover photo
Epitafium Asprilia Pacellego z kościoła św. Jana Chrzciciela w Warszawie,
zniszczone w 1944 r. (Narodowe Archiwum Cyfrowe, Zbiory NAC
on-line: https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/
00a65fef1403115e167a08e54b1fa54c/ [dostęp 30.04.2021])

Korekta językowa | Proofreading
Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout
Weronika Sygowska-Pietrzyk

© Aleksandra Patalas (0000-0003-0977-5323)

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa
ISBN: 978-83-66546-66-0

Wstęp

Asprilio Pacelli, *maestro di cappella* Zygmunta III Wazy przez ponad 20 lat, wprowadził królewski zespół muzyczny w okres jego największej świetności. Umocnił wpływy muzyki rzymskiej na polskim gruncie, tworząc tutaj wiele wspaniałych dzieł: zarówno na jeden, jak i wiele chórów.

Wszystkie te stwierdzenia przyjmujemy za prawdziwe lub wysoce prawdopodobne, choć w znacznej mierze nie jesteśmy w stanie ich dowieść. Stosunkowo liczne informacje z okresu działalności Pacellego w jego ojczyźnie ukazują go jako bardzo aktywnego kompozytora i kapelmistrza. Niestety, historia nie obeszła się łaskawie z muzyką pisaną przez niego na polskim dworze, przypuszczalnie w znacznej części utraconą wraz z muzykaliami należącymi do kapeli królewskiej. O życiu Pacellego w Rzeczpospolitej, w której spędził połowę swych lat twórczych, pozostały jedynie pojedyncze wzmianki, dlatego też portret artysty i obraz jego muzyki już na zawsze pozostanie niepełny.

W kolegiacie św. Jana Chrzciciela w Warszawie o kompozytorze przypominało przez wieki piękne epitafium, jednak w czasie II wojny światowej, gdy podjęto pierwsze poważne badania nad jego twórczością, zostało ono – o ironio – doszczętnie zniszczone.

Józefowi Reissowi zawdzięczamy pierwsze dwudziestowieczne wydanie utworu Pacellego[1], jednak sylwetkę muzyka na dobre wydobył z mroków hi-

[1] Zob. Asprilio Pacelli – Diomedes Cato, *Dwie pieśni wielogłosowe na cześć św. Stanisława*, red. Józef Reiss, Kraków: Nakładem Wydawnictwa „Muzyka i śpiew" 1929. Postać i dorobek Pacellego były wcześniej wzmiankowane m.in. w: Albert Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż: Nakładem Autora, Drukarnia E. Martinet 1874, s. 302–303; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, t. 4, Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckart (Constantia Sander) 1881, s. 79; Józef Surzyński, *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku: szkic historyczny oraz spis alfabetyczny starych muzyków polskich*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 16 (1889), s. 21–22, 35; Robert Eitner, *Biographisch-*

storii Mateusz Gliński (1892–1976), dyrygent, kompozytor i krytyk muzyczny. Lata 1939–1955 spędził on w Rzymie, współpracując m.in. z Radiem Watykańskim. Na Stolicy Piotrowej zasiadał wówczas papież Pius XII – Eugenio Pacelli. Niewielką, ale bardzo cenną monografię poświęconą kompozytorowi Gliński wydał pod znamiennym tytułem: *Asprilio Pacelli: insigne maestro di cappella della Corte reale di Polonia (1570-1623)* (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941). Kładł tym samym nacisk na rolę, jaką rzymski artysta odegrał poza granicami swej ojczyzny. Już po wojnie, w 1947 roku, Gliński opublikował drukiem wydanie krytyczne zbioru madrygałów muzyka z Vasciano, które z czasem zaowocowało pierwszymi nagraniami płytowymi. W kolejnych dekadach, na fali współpracy muzykologów włoskich i polskich, ukazał się artykuł Giuseppe Vecchiego, w którym badacz zwracał uwagę na solidny warsztat kompozytorski artysty[2]. W tym samym czasie pojawiły się pierwsze odkrycia źródłowe: Zygmunt Szweykowski odnalazł w Szwecji unikalne głosy mszy polichóralnych Pacellego, wydanych w Wenecji w 1629 roku. Muzykologowi temu zawdzięczamy syntetyczną charakterystykę twórczości kapelmistrza przeznaczonej na dwa i więcej chórów[3]. Od lat 90. XX wieku rozpoczęły się także intensywne studia dotyczące biografii i źródeł do twórczości artystów włoskich działających w Rzeczpospolitej. Szereg artykułów na ten temat, a także książka *Muzyczne dwory polskich Wazów* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper 2007), to owoc pracy Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej. Jej synteza *Historia muzyki polskiej*, tom III, cz. 1: *Barok (1595–1696)* z 2006 roku jest do dziś najważniejszym źródłem informacji o życiu i twórczości Pacellego. Również pisząca te słowa

-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, t. 7, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1902, s. 270––271; Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1: 1540–1640, Kraków: Akademia Umiejętności 1911, s. 169–171, 178, 191–195.

[2] Giuseppe Vecchi, *La 'docta schola' di Asprilio Pacelli*, w: *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: Dal rinascimento al barocco*, Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1974, s. 153–162; w polskiej wersji jako: *'Docta schola' Asprilia Pacellego*, w: *Pagine: Polsko-włoskie materiały muzyczne* 5, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1989, s. 181–192.

[3] Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków: Musica Iagellonica 1997, s. 141–143.

poświęciła Pacellemu teksty dotyczące jego *madrigali spirituali*[4], mszy z repertuaru kapeli rorantystów[5] i źródeł muzycznych zawierających jego twórczość[6]. Jednak kluczowe dla poznania i spopularyzowania dzieł królewskiego kapelmistrza są edycje krytyczne: 1) zbioru *Sacrae cantiones*, przygotowana przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską[7], 2) kolekcji *Chorici psalmi et motecta*, zredagowana przez Fabrizia Mastroianniego[8], 3) najwcześniejszej autorskiej publikacji Pacellego *Motectorum et psalmorum*, opracowanej przez Aleksandrę Patalas[9].

O Aspriliu stało się głośno w krajach anglosaskich dzięki badaniom Noela O'Regana, które systematycznie prowadzi na źródłach rzymskich. Ukazał on kluczową rolę Pacellego w życiu muzycznym tamtejszych konfraterni[10], pisał o jego wkładzie w rozkwit muzyki polichóralnej[11] oraz w kształtowanie techni-

[4] Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej – kompozycje Asprilia Pacellego*, „Muzyka" 48/4 (2003), s. 47–76.

[5] Aleksandra Patalas, *An Unknown 'Missa Ave Maris Stella' by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica" 1 (1995), s. 23–50.

[6] Zob. Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, w: *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikołaj Zieleński's "Offertoria" and "Communiones" (1611)*, red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2015, s. 235–260, https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/Italian_Music-Patalas-Asprilio-Pacelli-in-Poland-compositions-techniques--reception.pdf [dostęp 4.02.2021].

[7] Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, wyd. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia, B)*.

[8] Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum. Liber Primus*, red. Fabrizio Mastroianni, Stroncone: Associazione San Michele Arcangelo 2011.

[9] Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, red. Aleksandra Patalas, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIV). Por. także: Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, red. Aleksandra Patalas, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXVIII).

[10] Noel O'Regan, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650*, London: Royal Musical Association 1995 (*Royal Musical Association Monographs*, 7).

[11] Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music in Rome 1575–1621,* t. 1–2, dysertacja doktorska, University of Oxford 1988.

ki *concertato*[12]. Propagatorem twórczości Pacellego we Włoszech jest obecnie Fabrizio Mastroianni, mieszkający i działający na terenie, z którego wywodził się kompozytor[13]. Dla poznania środowiska, w jakim obracał się on we Włoszech, nieodzowne pozostają prace Thomasa D. Culleya[14] oraz Giancarla Rostirolli[15].

Przyszedł czas na to, by w przededniu czterechsetlecia śmierci Asprilia Pacellego (4 maja 2023 roku) zebrać w całość i zaprezentować wszystko, co wiemy obecnie o tym utalentowanym twórcy, człowieku ambitnym, który potrafił stawiać czoła kolejnym wyzwaniom. Niniejsza książka, w której wykorzystaliśmy częściowo materiał publikowanych wcześniej tekstów własnych[16], składa się z pięciu rozdziałów[17]. Pierwszy przedstawia w sposób możliwie najpełniejszy biografię Pacellego. Dalsze ustępy prezentują główne działy jego twórczości: utwory w języku włoskim, pochodzące z wcześniejszego okresu jego aktywności, dzieła polichóralne – najliczniejsze i zróżnicowane, kompozycje jednochórowe ukazujące solidny warsztat polifoniczny autora, a także pojedyncze dzieła, w których można dostrzec zalążki techniki koncertującej. Rozdział ostatni zwraca uwagę na charakterystyczne cechy procesu twórczego,

[12] Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman* Concerto Ecclesiastico, „Journal of Seventeenth-Century Music" 6/1 (2000), https://sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html [dostęp 4.02.2021].

[13] Fabrizio Mastroianni, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, w: *Musica sacra: tra rito e/o concerto: Riflessioni e testimonianze nello scenario contemporaneo, Atti del Convegno di studi, Terni, 26-27 aprile 2011*, red. Eleonora Simi Bonini, Fabrizio Mastroianni, „Ricerche Umbre. Rivista dell'Istituto per le ricerche storiche sull'Umbria meridionale" 2 (2013), s. 242–259.

[14] Thomas D. Culley, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970.

[15] Giancarlo Rostirolla, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, t. 1–2, Roma: Edizioni Capitolo Vaticano 2014; *id.*, *Appendice II* (*Online Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 13), http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html [dostęp 30.04.2021].

[16] Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady tekstów obcych na język polski pochodzą od autorki.

[17] W książce posłużono się siglami bibliotek stosowanymi w bazie RISM (zob. https://rism.info/community/sigla.html [dostęp 30.03.2021]).

w szczególności na przeróbki autorskie, a także rozpatruje kwestie atrybucji dzieł pozostających w rękopisach. Pomocą w lekturze są partytury wybranych, niepublikowanych współcześnie kompozycji prezentowane w aneksie.

Mamy nadzieję, że praca ta przyczyni się do upowszechnienia muzyki Pacellego i stanowić będzie dobry punkt wyjścia dla dalszych badań i interpretacji.

Kraków, 30 czerwca 2021 roku

Rozdział 1
Biografia Pacellego

Vasciano, wieś w gminie Stroncone, zatopioną wśród zielonych wzgórz Umbrii, zamieszkuje dziś około 40 osób, choć w okresie wakacyjnym miejscowość zaludnia się bardziej[18]. W średniowieczu zbudowano tutaj zamek warowny, z którego pozostały już tylko ruiny. W stojącym przy rynku kościółku San Biagio, po lewej stronie od wejścia, w płytkiej niszy znajduje się fresk pochodzący z lat 30. XVI wieku, przedstawiający Matkę Bożą Niepokalanego Poczęcia w glorii, adorowaną m.in. przez dwóch mężczyzn w strojach notariuszy, zapewne członków rodu Pacellich – fundatorów kaplicy. Poniżej malowidła, na podstawie niewielkiego ołtarza, umieszczono ich godło szlacheckie przedstawiające dłoń trzymającą gałązkę oliwną, z której wyrasta kwiat róży[19]. Mieszkańcy Vasciano, utrzymujący się głównie z uprawy roli i hodowli zwierząt, stale kultywują pamięć o swoim rodaku i o jego artystycznych dokonaniach. W 1923 roku – z okazji trzechsetnej rocznicy śmierci kompozytora – wmurowali na placu przykościelnym tablicę pamiątkową ku jego czci.

Niewiele wiadomo o pierwszych latach życia przyszłego kapelmistrza królewskiego, choć prowadzone stale badania archiwalne owocują nowymi informacjami. Przyjmując za poprawne daty i dane wykute na warszawskim epitafium artysty, przez lata sądzono, że urodził się on w 1570 roku, bowiem w chwili śmierci 4 maja 1623 roku miał już wejść w 53 rok życia[20]. Jednak Noel

[18] Rozdział 1 jest zmienioną, znacznie poszerzoną wersją biogramu Pacellego opublikowanego we wstępach do edycji krytycznych: Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, *op. cit.*; Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, *op. cit*.

[19] Godłu towarzyszy motto wpisane w otoku: „STA VIRGO: HOC VEXILLUM PACELLE DOMUS. PAX". Herb rodowy znalazł się także w warszawskiej kolegiacie św. Jana na epitafium poświęconym Aspriliowi Pacellemu, które ufundował król Zygmunt III Waza.

[20] Marmurową płytę upamiętniającą Pacellego umieszczono na jednej z kolumn świątyni, przodem do ołtarza głównego. Uległa ona zniszczeniu podczas II wojny światowej, lecz zachowały się

O'Regan, który zestawił ze sobą różne wydarzenia z życia Pacellego, zauważył, że w takim przypadku muzyk musiałby przejść mutację w wieku 11–12 lat, a odpowiedzialną funkcję kapelmistrza w Arciconfraternità del Gonfalone pełnić jako szesnastolatek[21]. Ostatecznie wysunął przekonującą hipotezę, że popełniono błąd podczas wykonywania epitafium w Warszawie, na którym zamiast „LVI" wykuto „LIII"[22]. Oznaczałoby to, że Pacelli przyszedł na świat między majem 1566 a wiosną roku następnego.

Rodzina, z której pochodził, należała do najważniejszych i najzamożniejszych w Vasciano. Fabrizio Mastroianni, w ostatnich latach badający biografię kompozytora, odnalazł w Archivio di Stato w Terni imiona i nazwiska około 40 Pacellich żyjących w okolicznych miejscowościach współcześnie z Aspriliem, właścicieli licznych nieruchomości i gruntów, a także urzędników[23]. No-

jej fotografie (zob. https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/00a65fef1403115e167a08e54b1fa54c/) [dostęp 30.04.2021]. Opublikowali je m.in.: Mateusz Gliński, *Asprilio Pacelli: insigne maestro di cappella della Corte reale di Polonia (1570-1623)*, Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, w: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, *op. cit.*, s. 21. Tekst umieszczony na płycie zamieścił, w nieco zniekształconej formie, Szymon Starowolski, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum…*, Cracoviae: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij 1655, k. 247. Jego treść, odczytana z zachowanego zdjęcia, jest następująca: „D.[eo] O.[ptimo] M.[aximo] Et memoriae Excellentis viri asprilii pacelli itali de oppido vasciano diaec.[esis] narnien.[sis] qvi professione mvsicvs ervditione ingenio inventionvm delectabili varietate, omnes eivs artis coaetaneos svperavit antiqviores aeqvavit et ser[enissi]mi atq[ve] victoriosissimi principis d[omi]ni. d[omi]ni. sigismvndi III. poloniae et svec[iae] regis capellam mvsicam toto christiano orbe celeberrimam vltra viginti annos mira solertia rexit, eadem sac[ra] m[aies]tas regia ob fidelissima obseqvia hoc benevolentiae monvmentvm poni ivssit. decessit [oryg.: delyt] die iiii. may an[n]o dom[ini] mdcxxiii. an[n]o. aetatis liii".

Zob. także Wiktor Czajewski, *Katedra św. Jana w Warszawie: w setną rocznicę zamienienia kolegiaty w katedrę*, Warszawa: P. Laskauer, W. Babicki 1899, s. 85–86.

[21] Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, s. 12, przyp. 13.

[22] Nie można jednak wykluczyć, że kamieniarz otrzymał błędne dane dotyczące wieku muzyka.

[23] Zob. Fabrizio Mastroianni, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, *op. cit.*; *id.*, *Ritrovata la data di nascita di Giovanni Francesco Anerio*, w: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, red. Giancarlo Rostirolla, Elena Zomparelli, Roma: Ibimus 2017, s. 159–166.

tariuszem w pobliskim Narni[24], ówczesnej siedzibie diecezji, do której należało Vasciano, był np. Pietro Pacelli, krewny Piery – matki kompozytora. Oboje występują w aktach notarialnych w imieniu mieszkającego już w Rzymie Asprilia[25]. To oryginalne imię[26], wyróżniające go spośród znanych dziś muzyków, staje się mniej zaskakujące w kontekście antykizujących imion nadawanych dziewczynkom w tej rodzinie: Daranizza, Paraninfa, Trusilla[27].

Edukację muzyczną mógł Pacelli rozpocząć jeszcze w rodzinnej miejscowości, mając 7–8 lat, jednak potwierdzony źródłowo jest dopiero jej dalszy etap. W wieku 13–14 lat został przyjęty jako dyszkantysta do słynnej watykańskiej Cappella Giulia, którą kierował wówczas (ponownie) mistrz Giovanni Pierluigi da Palestrina[28]. W księgach kapeli udokumentowane są comiesięczne wypłaty (po 3, a następnie 3,5 skuda), które „Asprilius Vascianus" albo „Asprilio Suprano" otrzymywał od 23 lutego 1581 roku do 31 sierpnia roku następnego[29]. Wybór miejsca kształcenia mógł być ułatwiony dzięki kontaktom Pacellich z mieszkającą wówczas w Rzymie rodziną Aneriów, z której wywodzili się znani kompozytorzy – Felice (ok. 1560–1614) i Giovanni Francesco

[24] Prowadzona przeze mnie przed ćwierćwieczem kwerenda w archiwum katedry San Giovenale w Narni, wówczas jeszcze nieuporządkowanym, mająca na celu ustalenie daty urodzenia Asprilia, nie przyniosła spodziewanych rezultatów. Jednak przegląd dostępnych ksiąg metrykalnych dowiódł obecności wielu innych osób o tym nazwisku mieszkających w tych czasach na terenie diecezji narnijskiej.

[25] Akty notarialne dotyczące Asprilia Pacellego znajdują się w Terni, Archivio di Stato, Not. Narni, t. 80, k. 118v; Not. Narni, t. 362, k. 212v.

[26] W jęz. łacińskim „asper" oznacza charakter nieokrzesany, dziki, surowy, okrutny; podobnie włoski przymiotnik „aspro" można w języku polskim oddać jako „ostry", „szorstki", „surowy", ale także „dowcipny" i „sprytny".

[27] Zob. https://de-de.facebook.com/105868828143/posts/biografia-di-asprilio-pacelli-vasciano--1567-varsavia-1623-uno-dei-compositori-de/10156167114728144/ [dostęp 6.06.2021].

[28] Por. Giancarlo Rostirolla, *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, w: *Atti del Convegno di studi palestriniani: 28 settembre – 2 ottobre 1975*, red. Francesco Luisi, Palestrina: Fondazione Pierluigi da Palestrina 1977, s. 99; *id.*, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro…*, *op. cit.*, t. 1, s. 301.

[29] Por. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 7, przyp. 2. Dokumenty potwierdzające wypłaty: Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro, Armadi XX–XXIII, Capp. Giulia 40, k. 37r, 38r, 39r, 39v, 40v, 41v, 42v, 43r, 44r, 45r, 46r, 71r; Capp. Giulia 41, k. 35r, 35v, 36v, 37v, 38v, 39v, 40v, 41v.

Fot. 1. Epitafium A. Pacellego z kościoła św. Jana Chrzciciela w Warszawie, zniszczone w 1944 r. (Narodowe Archiwum Cyfrowe, Zbiory NAC on-line: https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/00a65fef1403115e167a08e54b1fa54c/ [dostęp 30.04.2021])

Fot. 2. Vasciano, kościół San Biagio, ołtarz rodziny Pacellich (fot. A. Patalas)

Fot. 3. Vasciano, tablica upamiętniająca Pacellego
na placu przykościelnym (fot. A. Patalas)

Fot. 4. Marcin Zaleski, *Wnętrze katedry św. Jana w Warszawie* (1836–1840), Galeria Obrazów we Lwowie

(1569–1630). Wedle niektórych badaczy matka muzyków Fulginia, żona Maurizia Aneria z Borgarii koło Narni, wówczas puzonisty w kościele San Luigi dei Francesi, pochodziła z rodziny Pacellich z Narni, a zatem mogła być ciotką Asprilia[30], choć nie można mieć co do tego pewności[31].

Rzym w czasach młodości muzyka z Vasciano był bujnie rozwijającym się centrum katolickiego świata, a jednocześnie wspaniałym ośrodkiem muzycznym. Miasto zmieniało wówczas swoje oblicze. Podniosło się już po zniszczeniach, jakich doznało podczas *sacco di Roma* w maju 1527 roku. Odbudowa stała się okazją do wprowadzenia istotnych zmian urbanistycznych i architektonicznych, szczególnie licznych za pontyfikatu papieża Sykstusa V (1585–1590). Zmodyfikowano średniowieczną siatkę ulic i wytyczono szersze trakty łączące ze sobą bazyliki papieskie; rozbudowano pałace: watykański i laterański, przebudowywaną bazylikę św. Piotra zwieńczono kopułą wedle projektu Michała Anioła. Zmiany te, podobnie jak innowacje wprowadzone w muzyce religijnej, współgrały z postulatami odnowy kościoła katolickiego i wzmocnienia wiary, formułowanymi w trakcie Soboru Trydenckiego, który zakończył obrady w roku 1563[32]. Przestronne wnętrza nowo powstających kościołów, na czele z jezuickim Il Gesù budowanym w latach 1568–1584[33] i należącym do orato-

[30] Na możliwe pokrewieństwo obu rodzin jako pierwszy zwrócił uwagę Jonathan P. Couchman, *Felice Anerio's Music for the Church and for the Altemps Cappella*, dysertacja doktorska, University of California 1989, podaję za: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, s. 4, s. 13, przyp. 14.

[31] Powodem wątpliwości co do pochodzenia Fulginii są nieprecyzyjne zapisy archiwalne. Np. następujący wpis: „Mauritius Anerius Narniens[is] maritus honeste mulieris d[omi]ne Fulginie q. Pacelli Jacobelli eius uxoris" wskazuje na jej nazwisko rodowe „Jacobelli". Por. Rzym, Archivio di Stato, Archivio Notarile Capitolino, sezione I, prot. 74, k. 210; cyt. za: Fabrizio Mastroianni, *Ritrovata la data…*, *op. cit.*, s. 163–164.

[32] Zob. Chiara Bertoglio, *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin – Boston: De Gruyter 2017; Noel O'Regan, *Church Reform and Devotional Music in Sixteenth-Century Rome: The Influence of Lay Confraternities*, w: *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy. Catholic Christendom, 1300–1700*, red. Abigail Brundin, Matthew Treherne, Aldershot: Ashgate Publishing 2009, s. 215–232.

[33] Il Gesù nie był pierwszym kościołem zbudowanym w oparciu o nowe założenia architektoniczne. Wcześniej, bo już w pierwszej połowie XVI wieku, wpisywał się w nie kościół Santo Spirito in Sassia, którego przebudowę po *sacco di Roma* rozpoczęto w roku 1538 według projektu

rian Chiesa Nuova, przebudowanym w latach 1575–1577, zapewniające kontakt wizualny z kapłanem celebrującym mszę przy głównym ołtarzu, dawały wiernym możliwość pełniejszego uczestnictwa w liturgii. Miała im w tym pomóc także muzyka, mocno związana z tekstem słownym, zapewniająca jego czytelność i podkreślająca treść. W kościołach Rzymu, utrzymujących liczne kapele, nieustająco rozbrzmiewały różnorodne utwory[34]. Ogromną rolę w procesie zmierzającym do odnowy wiary odgrywał charyzmatyczny florentczyk Filippo de Neri (1515–1595), pomysłodawca spotkań modlitewnych w oratoriach, uznający kompozycje muzyczne za ważne elementy religijnej kontemplacji[35]. O kształcie edukacji, także muzycznej, w głównej mierze decydowały szkoły założone przez jezuitów w latach 50. i 70. W Seminario Romano jako nauczyciel zatrudniony był od 1566 do 1571 roku Giovanni Pierluigi da Palestrina; w Collegio Germanico do kierowania szkolną kapelą i kształcenia młodzieży w roku 1573 zaangażowano Tomása Luisa de Victoria, a następnie innych zdolnych kompozytorów, a zespół ten szybko stał się jednym z najlepszych w mieście[36]. Przytoczona tutaj garść znanych faktów pozwala wyobrazić sobie, jak bogate życie duchowe i artystyczne Rzymu II połowy XVI wieku mogło ukształtować osobowość Pacellego i jego warsztat kompozytorski.

Fundamentalne znaczenie dla muzycznej edukacji Asprilia z Vasciano miał kontakt z mistrzem Palestriną i z repertuarem Cappella Giulia. Był to zespół bazyliki św. Piotra, w hierarchii kapel rzymskich ustępujący miejsca tylko kapeli papieskiej (Cappella Sistina). Po reformie dokonanej w 1578 roku na

Antonia da Sangallo młodszego. Zob. Carla Keyvanian, *Hospitals and Urbanism in Rome, 1200–1500*, Leiden: Brill 2015, s. 134.

[34] O nadzwyczajnej mnogości świątyń rzymskich rozbrzmiewających muzyką pisał w roku 1581 ks. Gregory Martin, przebywający w Rzymie w latach 1576–1578, uczestniczący w zakładaniu Collegio Inglese. Zob. Gregory Martin, *Roma sancta (1581)*, red. George Bruner Parks, Roma: Edizioni di storia e letteratura 1969, s. 96: „It is the most blessed varietie in the world, where a man may goe to so many Churches in one day, chose where he wil, so heavenly served, with such musike, such voices, such instrumentes, al ful of gravitie and majestie, al moving to devotion and ravishing a mans hart to the meditation of melodie of Angels and Saintes in heaven".

[35] Zob. np. Daniele V. Filippi, *«Selva Armonica». La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turhnout: Brepols 2008, s. 3–15.

[36] Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 88.

polecenie papieża Grzegorza XIII w skład Cappella Giulia wchodziło dwunastu dorosłych śpiewaków (po trzech na jeden z głosów męskich) oraz sześciu chłopców sopranistów. Wszyscy oni wykonywali utwory polifoniczne na jeden chór oraz polichóralne (na dwa i trzy chóry). Pacelli w ich gronie spędził jedynie osiemnaście miesięcy i odszedł, zapewne z powodu mutacji. Nie wiadomo, co robił przez następne kilka lat. Być może poświęcił je nauce i przygotowaniom do stanu duchownego. Najprawdopodobniej przyjął niższe święcenia, co sugeruje zapis w dokumencie sporządzonym w 1602 roku, gdy „D.[ominus] Asprilius Pacellus clericus Narnien.[sis]" obejmował stanowisko kapelmistrza w tej samej Cappella Giulia, w której zaczęła się jego muzyczna działalność[37].

Ze względu na stale wzrastającą w II połowie XVII wieku w Rzymie liczbę kapel kościelnych, klasztornych, działających przy konfraterniach czy szkołach, zapotrzebowanie na muzyków również było coraz większe, choć aktywność owych zespołów bywała ograniczana brakiem dostatecznych funduszy. Wokalistów czy instrumentalistów często angażowano tylko okazjonalnie. Obok chorału i polifonii jednochórowej w większe święta wykonywano muzykę polichóralną, a więc wymagającą większych nakładów finansowych; wynajmowano wówczas dodatkowych wykonawców oraz kapelmistrzów, których w takich wypadkach w księgach rejestrujących wydatki określano również jako *maestri di cappella*. Być może tak właśnie należy traktować informację z 1586 roku dotyczącą niejakiego Asperino – którego można utożsamiać z Pa-

[37] „Die sabbati de mane, 2 martii 1602. Fuit Capitulum in loco solito, in quo interfuerunt infrascripti RR. DD. canonici […]. Et inter alia D. Asprilius Pacellus, clericus Narnien[sis], ob eius vitae, ac morum honestatem, artis musices scientiam, aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita, fuit communi omnium consensu in magistrum Capellae electus et deputatus, cum honoribus et oneribus annuis, salario, provisione, seu mercede 15 ac aliis facultatibus, et praerogativis solitis, et consuetis, sic ita etc. Ev[angelist]a Carbonesius canonicus secretarius". Por. *Liber decretorum* należącej do Cappella Giulia (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio XV, Decreti 10, k. 135r–v, wpis z 2 marca 1602 roku). Dokument cytują: Alberto Cametti (*Girolamo Frescobaldi in Roma 1604–1643. Con appendice sugli organi ed organisti della basilica vaticana nel secolo XVII*, „Rivista Musicale Italiana" 15 (1908), s. 713, przyp. 4) i Giancarlo Rostirolla (*Musica e musicisti nella basilica di San Pietro…*, *op. cit.*, t. 1, s. 301 oraz *Appendice II*, *op. cit.*, nr 0083, s. 14–15. Zob. też: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich*, „Muzyka" 65/2 (2020), s. 25–61.

cellim – prowadzącego zespół muzyczny podczas uroczystości Świętej Trójcy w jezuickim Collegio Inglese[38]. Nie można też wykluczyć, że Pacelli był jednak ściślej związany z wymienioną szkołą, tym bardziej że w latach 1584–1585 stanowisko kierownika nowo powstałej kapeli zajmował tam Felice Anerio. Asprilio miał wówczas około 20 lat, a więc osiągnął wiek, w którym ówcześni muzycy najczęściej rozpoczynali samodzielną karierę. Kolejne dziewięć lat poświęcił pracy w zespołach muzycznych utworzonych przy konfraterniach. Dziś informacje o nich są ograniczone ze względu na słaby stan zachowania dokumentacji archiwalnej, jednak uznaje się je za najważniejsze instytucje, które przyczyniły się do odnowy religijności w okresie potrydenckim[39].

Druga połowa XVI wieku to okres, w którym w Rzymie powołano do życia najwięcej nowych konfraterni[40]. Od czasów średniowiecza do około 1650 roku funkcjonowało tam około 120 tego typu organizacji, które – zrzeszone w większe struktury – zyskały status arcykonfraterni. Należało do nich bardzo wielu mieszkańców Wiecznego Miasta obojga płci, którzy z przynależności do bractw czerpali zarówno korzyści duchowe, jak i materialne. Modlitwa za zmarłych i wsparcie w potrzebie stanowiły wspólny cel tych organizacji. Zakres ich działalności był szeroki i zróżnicowany. Niektóre, jak Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, utrzymywały szpitale i troszczyły się o pielgrzymów, inne, jak Gonfalone czy Santa Maria dell'Orazione e Morte, zajmowały się opieką nad ubogimi i więźniami, grzebaniem zmarłych, fundowaniem posagów itp. Konfraternie takie jak Sant'Omobono dei Sarti czy

[38] „Et più scudi 2 moneta pagati a Ms. Asperino, per pagarli a cantori serviti alla festa della SS.ma Trinità", wypłata z 1 czerwca 1586 roku; cyt. za Raffaele Casimiri, *"Disciplina musicae" e "mastri di cappella" dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma*, „Note d'archivio per la storia musicale" 1–2 (1943), s. 10; zob. także Thomas D. Culley, *Musical Activity in Some Sixteenth-Century Jesuit Colleges, with Special Reference to the Venerable English College in Rome from 1579 to 1589*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, red. Friedrich Lippmann, Wolfgang Witzenmann, Köln: Volk Verlag 1979 (*Analecta Musicologica*, 19), s. 23.

[39] Zob. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, t. 1, s. 19.

[40] Zob. Noel O'Regan, *Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research*, w: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung" am Deutschen Historischen Institut in Rom, 28.–30. September 2004*, red. Markus Engelhardt, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011 (*Analecta Musicologica*, 45), s. 132–158.

Compagnia dei Musici di Roma pełniły też po części rolę związków zawodowych. Bractwa łączyły życie codzienne jej członków z ich praktykami religijnymi. Przynależność do nich umożliwiała nawiązanie kontaktów w ramach swojej grupy społecznej, ale i ponad podziałami klasowymi. Mieszkającym w Rzymie mniejszościom narodowym dawała okazję do podtrzymywania więzi z rodakami i kultywowania własnych obrzędów. Bogatsze konfraternie, wraz z funkcjonującymi przy nich oratoriami, dbały o celebrację ważniejszych dni roku kościelnego, a zwłaszcza świąt patronalnych oraz liturgii i obrzędów Wielkiego Tygodnia. Niektóre uroczystości, jak procesje Bożego Ciała, organizowano poza przynależnymi im świątyniami czy oratoriami – na ulicach i placach Rzymu. Konfraternie hiszpańska, niemiecka i francuska, które związane były z kościołami stojącymi przy Piazza Navona, często ze sobą konkurowały. W czasach Pacellego na ważniejsze okazje przygotowywano specjalną oprawę muzyczną, która swym pięknem i wystawnością przyciągała wiernych, zapewniała wzrost datków, a także podnosiła prestiż danej konfraterni, jej patrona czy nacji. Bogatsze bractwa zatrudniały wówczas jednorazowo kapelmistrza, który organizował uroczystość od strony muzycznej. Nieliczne konfraternie stać było na utrzymywanie przez pewien czas niewielkiego zespołu muzycznego, który w razie potrzeby wspierali wynajmowani okazjonalnie artyści.

Asprilio Pacelli w lipcu 1587 roku, a może już w grudniu roku poprzedniego, został zatrudniony w arcykonfraterni Gonfalone, gdzie na początku lat 80. sprawami muzycznymi zarządzał Felice Anerio[41]. Bractwo to, wraz z powstałym przy nim oratorium[42], związane było z kościołem Santa Lucia stojącym nieopodal Via Giulia, jednej z centralnych i najmodniejszych wówczas ulic, miejsca spacerów i spotkań osób przebywających w Rzymie. Jednoczyło swych członków m.in. wokół idei wykupywania chrześcijan z niewoli tureckiej. Budynek oratorium, stojący do dziś przy Via del Gonfalone odchodzącej od Via Giulia, jest niewielki, ale zdobią go przepiękne freski o tematyce pasyjnej, stworzone w latach 1569–1576. Pacelli mógł je na co dzień podziwiać, gdyż

[41] Zob. Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, s. 13, przyp. 17; Fabrizio Mastroianni, *Ritrovata la data…*, *op. cit.*, s. 164.

[42] Informację tę podał po raz pierwszy Noel O'Regan w książce *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome…*, *op. cit.*, s. 9.

podjął się prowadzenia tam zespołu złożonego z czterech śpiewaków, który we wzmocnionym składzie prezentował niekiedy repertuar polichóralny[43]. Na przykład w dniu św. Łucji roku 1587 kapelmistrz dyrygował wykonaniem pierwszych i drugich nieszporów oraz mszy na trzy chóry, za co otrzymał 12 skudów w gotówce. Brak bliższych informacji o tych kompozycjach, ale niewykluczone, że przynajmniej częściowo wyszły spod pióra samego Asprilia. Mimo że kapela Gonfalone z braku finansów uległa rozwiązaniu prawdopodobnie w 1589 roku, to Pacelli utrzymywał sporadyczne kontakty z bractwem jeszcze w roku 1595[44]. Na przykład w Wielki Czwartek 1589 roku poprowadził kapelę złożoną z trzech chórów, towarzyszącą członkom Gonfalone w procesji na Watykan[45]. Z kolei między wrześniem 1589 a wrześniem 1593 roku muzyk przygotowywał na większe święta kapelę działającą przy kościele Santa Maria di Monserrato należącym do społeczności aragońskiej[46]. Prowadził tam kapelę w święta Oczyszczenia Najświętszej Marii Panny (2 lutego 1590) i Narodzenia Matki Bożej (8 września 1589, 1591, 1592), a także nabożeństwo czterdziestogodzinne w 1593 roku[47]. Jednocześnie Pacelli współpracował z kilkoma innymi arcykonfraterniami, w których na specjalne okazje wykonywano dzieła na dwa lub trzy chóry[48]: Santa Maria dell'Anima, należącą do społeczności niemieckiej (w 1588 roku); Santa Maria dell'Orazione e Morte, opiekującą się ciałami

[43] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, „Performance Practice Review" 8/2 (1995), s. 109; *id.*, *Church Reform…*, *op. cit.*, s. 228.

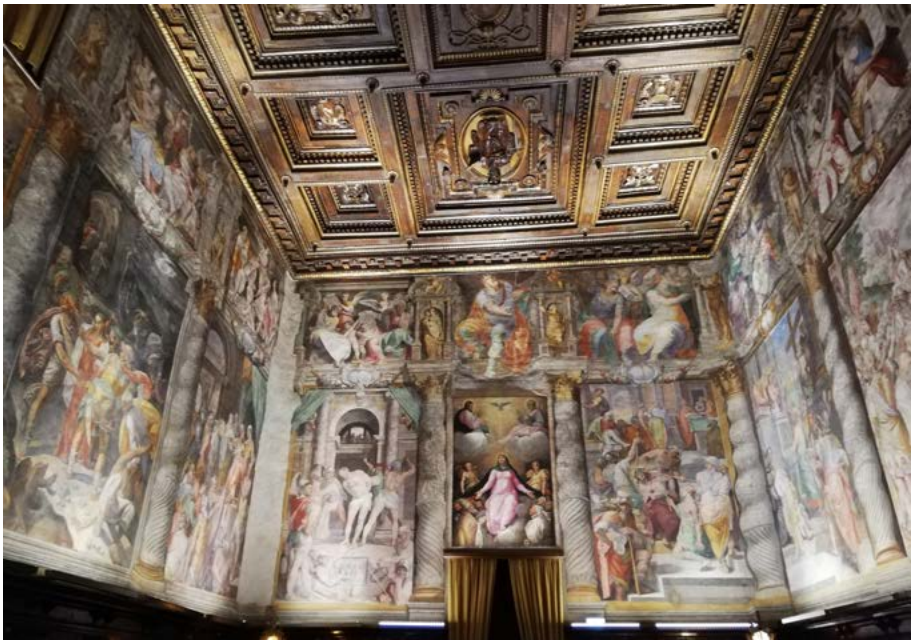
[44] Zob. dokumenty w Archivio Segreto Vaticano, Fondo Arciconfraternità del Gonfalone, 206, k. 37r; a także 193, k. 23v; 195, k. 32v, 38r; podajemy za: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 7, przyp. 4.

[45] Chóry różniły się między sobą obsadą: *coro piccolo* miał obsadę solową, a *coro grande* był liczniejszy. O chórze trzecim brak bliższych informacji. Pacelli otrzymał na wypłaty dla wykonawców łącznie 42 skudy, w tym 20 dla trzeciego chóru.

[46] Także i ten zespół wcześniej (w latach 1586–1589) prowadził Felice Anerio. Zob. Raffaele Casimiri, *"Disciplina musicae"…*, *op. cit.*, 1–2 (1939), s. 109 (*Libro de toda la Renta y Gastos* za lata 1565–1615, t. 196, fol. 239, z kościoła Santa Maria di Monserrato).

[47] Zob. Owen Rees, *Roman polyphony at Tarazona*, „Early Music" 23/3 (1995), s. 417.

[48] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 109. Wykonania dzieł trzychórowych są potwierdzone źródłowo w konfraterniach Santa Maria di Monserrato (1587) i San Giacomo degli Spagnoli (1594).



Fot. 5. Rzym, wnętrze budynku dawnej arcykonfraterni Gonfalone (fot. A. Patalas)

zmarłych (1590, 1593); Sant'Omobono dei Sarti, związaną z cechem krawców (1592); Santissima Resurrezione, zorganizowaną przez wspólnotę kastylijską przy kościele San Giacomo degli Spagnoli (1594). Pracując dla tej ostatniej, Pacelli wystąpił w roli kapelmistrza podczas procesji wielkanocnej przygotowywanej przez arcykonfraternię corocznie na Piazza Navona; dyrygował wówczas zespołem wykonującym kompozycje polichóralne, złożonym z 20 wokalistów i grupy instrumentalistów (o bliżej niezidentyfikowanej funkcji)[49]. Wydany

[49] Więcej o praktyce wykonawczej podczas procesji pisze Noel O'Regan, *Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome*, „Early Music" 22/2 (1994), s. 279–295. Na występ kapeli pod kierunkiem Pacellego arcykonfraternia Santissima Resurrezione przeznaczyła 32 skudy. Zob. także Giuseppe Fiorentino, *Musica e festa nella Roma barocca: il caso di Piazza Navona*, w: *La musique à Rome au XVIIe siècle: études et perspectives de recherche*, red.

w 1608 roku czterochórowy motet Pacellego *Christus resurgens*[50] doskonale pasowałby na tę uroczystość. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że w ramach współpracy z tą wspólnotą powstał jego dwuchórowy utwór, skomponowany do tekstu *Sanctus Jacobus gloria perenni*, wydany drukiem w 1613 roku[51], poświęcony patronowi Hiszpanii, którego wspomnienie przypada 25 lipca.

W maju 1591 roku, z miesięczną pensją w wysokości 6 skudów, muzyk został kapelmistrzem i organistą[52] w Arciconfraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, powstałej w 1548 roku m.in. dzięki zaangażowaniu Filippa de Neri, sprawującej opiekę nad pielgrzymami przybywającymi do Wiecznego Miasta[53]. Obok prowadzonego przez bractwo szpitala istniało oratorium, założone na wzór tego przy Gonfalone. Początek działalności Pacellego zbiegł się w czasie z założeniem stałego zespołu muzycznego, który w czerwcu 1591 roku był wyjątkowo liczny, bo dziesięcioosobowy. Jednak już w roku następnym został zredukowany do pięciu osób, a w roku 1594 uległ rozwiązaniu. Wówczas też, 1 października, swoje stanowisko opuścił kapelmistrz. Zanim do tego doszło, przygotowywał on, a częściowo zapewne komponował muzykę wykonywaną zarówno w należącym do konfraterni kościele Przenajświętszej Trójcy, jak i w oratorium (w szczególności w Wielkim Tygodniu)[54],

Caroline Giron-Panel, Anne-Madeleine Goulet, Roma: CNRS – École Française de Rome 2012, s. 55–72; Giancarlo Rostirolla, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro…*, *op. cit.*, t. 1, s. 301.

[50] Edycja krytyczna przygotowana przez Barbarę Przybyszewską-Jarmińską, zob. Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, *op. cit*., s. 334–360.

[51] Motet, z dodanym basem generalnym przygotowanym przez Caspara Vincentiusa, został wydany w antologii pod redakcją Abrahama Schadaeusa: *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. et VIII. vocum,* […] *pars tertia* […] *Collectore Abrahamo Schadaeo Senfftebergensi. Ad quam basin generalem accommodavit Caspar Vincentius Spirensium organaedus*, Strasbourg: Carl Kieffer 1613, RISM B/I 1613[2].

[52] Pacelli za grę na organach od 1 lutego 1592 do 1 października 1593 otrzymywał miesięcznie 1 skuda.

[53] Por. Noel O'Regan, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 79–106. Autor cytuje m.in. fragmenty dokumentów z archiwum konfraterni dotyczących wypłat.

[54] Podczas Wielkiego Postu 1592 roku zespół pod kierunkiem Pacellego wykonywał w oratorium utwory zamówione u Luki Marenzia, któremu wypłacono za to 100 skudów z dotacji uzyskanej od miłośnika sztuk i patrona artystów, kardynała Alessandra Perettiego-Montalto. Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 96.

a także podczas procesji ulicami Rzymu. Na przykład 15 czerwca 1593 roku, z okazji święta patronalnego, kapelmistrz poprowadził zespół, który wykonał mszę, nieszpory (pierwsze i drugie) i uczestniczył w procesji z uwolnionym więźniem[55]; 11 czerwca 1594 roku „M. Asprino" przygotował muzykę na procesję Bożego Ciała. Na te wydarzenia, rozgrywające się w przestrzeni publicznej Wiecznego Miasta, mające istotne znaczenie wizerunkowe, konfraternia kładła szczególny nacisk i wykładała najwyższe sumy. Warta odnotowania jest współpraca Santissima Trinità z Luką Marenziem, który w 1592 roku, a więc już w czasie zatrudnienia Pacellego, przygotował za 100 skudów muzykę na Wielki Post. Pieniądze wyłożył w tym przypadku kardynał Alessandro Peretti-Montalto, patron muzyków i ówczesny protektor wymienionej konfraterni[56].

Przy okazji większych świąt, takich jak niedziela Przenajświętszej Trójcy, Triduum Paschalne, Boże Ciało czy Boże Narodzenie, kapela konfraterni prezentowała najczęściej kompozycje na dwa lub trzy chóry[57]. Z tego też okresu może pochodzić opiewający Trójcę Świętą dwuchórowy motet Pacellego *Tres sunt*, wydany drukiem w 1597 roku[58]. Jak wynika z zapisów archiwalnych, kapelmistrz stale dbał o utrzymanie wysokiego poziomu wykonawczego i realizację ambitnego repertuaru, lecz wydatki z tym związane niekiedy przekraczały możliwo-

[55] Konfraternia uzyskała przywilej, by w dniu Przenajświętszej Trójcy uwalniano jednego więźnia, który uczestniczył następnie w uroczystej procesji.

[56] Alessandro Peretti de Montalto od 1589 roku był też kardynałem protektorem Polski.

[57] Nie zachowały się źródła muzyczne z notami proweniencyjnymi wskazującymi na arcykonfraternię Santissima Trinità. Noel O'Regan uznaje za pozostałość wykonywanego tam repertuaru rękopis przechowywany w Biblioteca Nazionale Centrale w Rzymie (I-Rn) pod sygn. Mss musicali 33–34, 40–46. Najprawdopodobniej rękopis ten w bliżej nieznanym momencie został włączony do zbioru muzykaliów z Chiesa Nuova. Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 65–67 oraz Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575––1644)*, dysertacja doktorska, University of Manchester 2018, s. 50–51. (https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/75066857/FULL_TEXT.PDF) [dostęp 30.04.2021]. Manuskrypt zawiera kompozycje na dwa i trzy chóry, w tym m.in. cztery sygnowane nazwiskiem Pacellego: *Genesi vir piissime*, *Pean agelatois*, *Factum est silentium*, *Cantate Domino* […] *omnis terra*. Ten ostatni utwór w zmienionej wersji wszedł w skład zbioru *Sacrae cantiones*, opublikowanego przez Pacellego w 1608 roku podczas jego pobytu na dworze Zygmunta III Wazy. Zob. krytyczna edycja zbioru: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, *op. cit.*, s. 137–146.

[58] Zob. Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur, Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1597, RISM A/I P 24.

ści arcykonfraterni. Jeden z dokumentów znajdujących się niegdyś w archiwum Santissima Trinità (obecnie zaginiony), spisany już po odejściu Pacellego, daje wyobrażenie o problemach przy organizacji oprawy muzycznej oraz o typie wykonywanego repertuaru. Podpisali go dwaj *maestri di cappella* w bazylikach papieskich, Francesco Soriano i Giovanni Andrea Dragoni, wyrażający poparcie dla roszczeń finansowych Pacellego związanych z przygotowaniem zespołu na dzień Przenajświętszej Trójcy oraz na Boże Ciało 1594 roku[59]:

> My, niżej podpisani *maestri di cappella*, z pełną i niezachwianą wiarą oświadczamy zgodnie z tym, co zaobserwowaliśmy i czego się powszechnie przestrzega na rzymskim dworze, że kiedy *maestro di cappella* śpiewa lub sprawia, że się śpiewa pierwsze i drugie nieszpory i mszę na trzy chóry głosów połączonych z niektórymi [głosami] z kapeli Naszego Pana [papieża] i instrumentami, to jest cynkami, puzonami, skrzypcami i lutniami, to owemu *maestro* zwyczajowo należy dać jako wynagrodzenie i opłatę za wynajęcie wspomnianych głosów i instrumentów 30 skudów. A za procesję z tymi samymi głosami, ale bez tych z papieskiej kapeli, zazwyczaj płaci się 10 skudów. A za procesję [w dniu] Bożego Ciała z trzema chórami muzycznymi zwykle płaci się 15 skudów. I wspólnie zaobserwowaliśmy, że to jest w zwyczaju i tego się przestrzega w Rzymie, nawet w przypadku zwykłej, kompetentnej służby. Dlatego stwierdzamy, że po odśpiewaniu i przygotowaniu śpiewu wyżej wymienionej mszy, nieszporów i procesji w dniach Trójcy Przenajświętszej i Bożego Ciała, Aspriliowi Pacellemu, *maestro di cappella* w Sant'Apollinare na jego wynagrodzenie i na zapłatę dla wspomnianych głosów i instrumentów należało się łącznie 55 skudów, i tak zgodnie z prawdą oświadczamy dzisiaj, 13 lipca 1595 roku.[60]

[59] Zdaniem Noela O'Regana (*Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 49), żądania Pacellego bywały jednak niekiedy nazbyt wygórowane w porównaniu z typowym wynagrodzeniem.

[60] „Noi Infrascritti Mastri di Capella facciamo piena et indubitata fede, che p[er] quanto habbiamo osservato, et visto comunemente osservare nella Corte di Roma, quando un' Mastro di Capella canta et fa cantare doi Vesperi et una Messa à tre Cori con unite voci con alunni di Capella di N[ostro] S[igno]re et instrumenti cioè Cornette Tromboni Violini et Liuti si suole dare al d[ett]o Mastro p[er] sua mercede et p[er] pagare le dette voci et instrumenti trenta scudi. Et p[er] una Processione fatta con dette voci senza però quelli di Capella si suol pagare scudi Dieci. Et p[er] una Processione del Corpus domini con tre Cori di Musica si suol pagare scudi 15 et cosi comunem[en]te habbiamo osservato, visto osservare et publicam[en]te in Roma si osserva, et anco p[er] ordinaria et competente Mercede si paga, Che però diciamo che havendo Cantato

W Santissima Trinità obsada wykonawcza utworów była zasadniczo pojedyncza, co stanowiło ówcześnie normę. Do pomocy wynajmowano muzyków z zewnątrz – najczęściej śpiewaków z kapeli papieskiej. Wokalistom towarzyszyła niekiedy niewielka grupa różnorodnych instrumentów (jak podano w cytowanym wyżej dokumencie), zapewne dublujących niektóre partie wokalne (chętnie łączono niskie głosy wokalne z wysoko brzmiącymi instrumentami)[61].

Repertuar polichóralny, który – jak przypuszczamy – Pacelli wówczas tworzył, mógł wprawdzie zachwycać uczestników religijnych uroczystości, lecz z braku stosownego mecenatu, a zatem i funduszy, nie miał szans na publikację drukiem. Prócz tego jednak kapelmistrz pisał utwory proste, krótkie, trzygłosowe, przeznaczone do wykonania zarówno przez profesjonalistów, jak i przez amatorów, w szkołach i klasztorach, do słuchania przez wiernych np. w czasie spotkań modlitewnych. Te z oratoriów, które hołdowały założeniom Filippa de Neri, preferowały muzykę z tekstem w języku włoskim (laudy, madrygały, canzonetty, *dialoghi*), z oczywistych względów lepiej trafiającym do każdego odbiorcy. Od początku lat 80. XVI wieku ogromnie wzrosło zapotrzebowanie na tego rodzaju utwory, a co za tym idzie – były one licznie publikowane. W tym nurcie mieszczą się cztery canzonetty religijne, które Pacelli wydał w antologiach przygotowanych i wydrukowanych metodą miedziorytu przez Simona Verovia w latach 1591 i 1592[62]. Oba zbiory stanowiły rezultat wspólnego projektu kompozytorskiego, w ramach którego poszczególni twórcy opracowali fragmenty

et fatto Cantare m[esser] Asprilio Pacelli m[aest]ro di Capella dell'Appolinare le sopradette Messe Vesperi et processioni nel giorno della s[antissi]ma Trinita, et del Corpus Domini se li devano debitam[en]te p[er] sua mercede et pagamento di sud[ett]e voci et instr[ument]i scudi Cinquanta cinq[ue] in tutto, et cosi p[er] la verità facciamo fede questo di 13 di luglio 1595". Cytat za: Georg Kinsky, *Schriftstücke aus dem Palestrina-Kreis*, w: *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Schülern und Freunden*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1926, s. 114; zob. także Noel O'Regan, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 48–49.

[61] Noel O'Regan (*The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 126) przypuszcza, że mimo użytej w tekście dokumentu liczby mnogiej chodziło raczej o pojedyncze instrumenty z każdego wymienionego rodzaju. Taki kwartet towarzyszył wokalistom podczas mszy i nieszporów w dniu Przenajświętszej Trójcy w 1593 roku. *Ibid.*, s. 96.

[62] *Canzonette spirituali a 3 voci composte da diversi eccellenti musici*, Roma: Simone Verovio [1591] (księga *Basso*), RISM B/I 1591[13], II wyd. RISM B/I 1599[7]; *Il devoto pianto della gloriosa*

większych utworów poetyckich poświęconych Jezusowi i Matce Bożej[63]. Pacelli znalazł się w gronie uznanych autorów, działających głównie w Rzymie (m.in. Felice Aneria, Ruggiera Giovanellego, Giovanniego Bernardina Nanina, Giovanniego Marii Nanina, Luki Marenzia), wśród których był najmłodszy, co może świadczyć o jego istotnej pozycji w środowisku muzycznym Wiecznego Miasta. Przypuszczenie to potwierdza fakt, że po odejściu z arcykonfraterni Santissima Trinità znalazł zatrudnienie na bardziej prestiżowym stanowisku.

Najpóźniej w maju 1595 roku Pacelli został *maestro di cappella* w Collegio Germanico i przylegającym doń kościele Sant'Apollinare. Pierwszą wzmianką dotyczącą pobytu muzyka w nowym miejscu jest notatka z 19 maja 1595 roku, informująca o tym, że szkoła dostarczyła choremu kapelmistrzowi lekarstwo[64] do miejsca zamieszkania w Consolato di San Giovanni de'Fiorentini[65]. Dom ten stał w rejonie Via Giulia, naprzeciw kościoła San Giovanni należącego do społeczności przybyłej z Florencji, w pobliżu siedziby arcykonfraterni Gonfalone. Dokumenty poświadczają pobyt kompozytora w Consolato od 1 grudnia 1593 do 30 sierpnia 1595. Później, zgodnie z zasadami obowiązującymi personel Collegio Germanico, artysta musiał przenieść się do budynków tej szkoły. Ułatwiło mu to realizację licznych i różnorodnych zajęć. Podobnie jak czynił to w arcykonfraterni Santissima Trinità, mógł grywać na organach kościoła św. Apolinarego odnowionych w 1581 roku. W Germanico przywiązywano wówczas dużą wagę do uroczystego sprawowania liturgii, dlatego też obowiązki kapelmistrza obejmowały przygotowywanie oprawy muzycznej rozlicznych nabożeństw, jak i codzienne szkolenie *putti soprani* oraz uczniów *collegium* (w zależności od ich uzdolnień) w zakresie śpiewu chorałowego, wielogłosowego, kontrapunktu i kompozycji[66]. W dni świąteczne śpiew (nie tylko chorał,

Vergine, et altre Canzonette spirituali à 3 voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici, Roma: In Parione nel collegio Nardino [Simone Verovio] 1592, RISM B/I 1592[5].

[63] Zob. Daniele V. Filippi, «*Selva Armonica*»…, *op. cit.*, s. 49–51.

[64] „A di 19 di Maggio … e più per maestro Asprilio … polipo … ante prandium…". Informacja zawarta w *Conti del spetiale* z Collegio Germanico; cyt. za Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 51.

[65] Zob. Raffaele Casimiri, *"Disciplina musicae"…*, *op. cit.*, 1–2 (1939), s. 110.

[66] O przepisach i dokumentach dotyczących muzyki i obowiązków kapelmistrza pisze Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 34–38, 70–76. Wśród uczniów Pacellego znalazł

ale i polifonia) miał towarzyszyć mszy, liturgii godzin, a także (w przepisanym czasie) litanii loretańskiej i litanii do Imienia Jezus[67]. Chór z Germanico brał również udział w prezentowanych w Seminario Romano przedstawieniach teatralnych, wśród których były dzieła Bernardina Stefonia[68], wykładowcy retoryki w Collegio Romano. Pacelli był jednym z kompozytorów, którzy napisali muzykę do fragmentów (głównie chórów) jego tragedii *Crispus* (1597)[69] oraz *Flavia* (1600)[70].

Okres pracy Asprilia w szkole jezuickiej, ze względu na utratę źródeł archiwalnych bardzo słabo znany, zbiegł się z publikacją aż trzech zbiorów jego kompozycji, zróżnicowanych pod względem obsady oraz gatunku: motetów i psalmów dwuchórowych[71], jednochórowych *Chorici psalmi et motecta*[72] oraz czterogłosowych madrygałów religijnych[73]. Wydania te świadczą o dobrze już wykształconym warsztacie kompozytorskim, dostosowanym do ówczesnych potrzeb repertuarowych w Rzymie (w szczególności – w kolegium), a zarazem charakteryzują

się między innymi Annibale Orgas, *putto soprano* przyjęty w lipcu 1594 roku, późniejszy kapelmistrz w Germanico, a następnie w kapeli katedralnej w Krakowie (od 1619) i prepozyt wawelskiego zespołu rorantystów (od 1628); *ibid*., s. 57–58, 67, 306. Por. Justyna Szombara, *Wstęp*, w: Annibale Orgas (ca. 1585–1629), *Sacrarum cantionum liber primus*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2019 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XII).

[67] *Ibid*., s. 27–31. W bulli *Ex Collegio Germanico* z 1 kwietnia 1584 roku papież Grzegorz XIII nakazał, by w kościele św. Apolinarego siłami studentów uroczyście (także z udziałem muzyki) celebrowano mszę i liturgię godzin we wszystkie święta, a przynajmniej te najważniejsze: niedziele Adwentu i Wielkiego Postu, święta Matki Boskiej, apostołów i aniołów. W święta maryjne śpiewano litanię loretańską, a we wszystkie piątki Wielkiego Postu – litanię do Imienia Jezus.

[68] Francesco Lucioli, *Stefonio, Bernardino*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 94, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio_%28Dizionario-Biografico%29/ [dostęp 4.12.2020].

[69] Pozostałymi autorami muzyki do tragedii *Crispus* byli Francesco Soriano i (Felice?) Anerio. Zob. Margaret Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, „Early Music History" 4 (1984), s. 101–134.

[70] Opracowany przez Pacellego na osiem głosów chór *Paean paean Age Latois*, kończący I scenę IV aktu tragedii *Flavia*, zachował się w rękopisie I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46.

[71] Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmorum…*, *op. cit.*

[72] Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum, liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599, RISM A/I P 26.

[73] Asprilio Pacelli, *Madrigali* […] *libro primo a quattro voci*, Venezia: Giacomo Vincenti 1601, RISM A/I P 30.

Pacellego jako twórcę wyrastającego wprawdzie ze szkoły Palestriny, lecz poszukującego nowszych rozwiązań technicznych i pogłębionych środków wyrazu[74].

Uwagę badaczy w ostatnich dekadach przyciągnął drugi z wymienionych zbiorów, przeznaczony na cztery głosy[75], będący swoistą „zapowiedzią" słynnych *Cento concerti ecclesiastici* (1602) Lodovica Grossiego da Viadana, reprezentujący stadium stopniowego przechodzenia od klasycznej polifonii do małogłosowego *concertato*. W przedmowie[76] Pacelli wskazywał różne możliwe sposoby śpiewania i grania tych utworów, zarówno w zmniejszonej, jak i w poszerzonej do ośmiu głosów obsadzie. Tym samym nawiązywał do rzymskiej praktyki wykonawczej końca XVI wieku. Ton przedmowy dowodzi, że kompozytor czuł się w Rzymie w pełni doceniony i szanowany nawet w kręgach osób wysoko urodzonych. Swoją uwagę twórczą skupiał na muzyce religijnej, która w tamtym środowisku nie tylko służyła liturgii, lecz także duchowej rozrywce, i wówczas przyjmowała formę wokalno-instrumentalnych *concerti*. Kolekcja *Chorici psalmi et motecta*, przeznaczona bardziej do prywatnej dewocji niż do liturgii, mogła mieć szerokie zastosowanie w życiu muzycznym i w edukacji w Collegio Germanico, ale także podczas spotkań w oratoriach czy konfraterniach, w środowiskach domowych czy klasztornych. Choć uczniowie *collegium* byli oczywistymi odbiorcami owych psalmów i motetów, to – jak wynika z treści dedykacji – część tych utworów mogła powstać wcześniej[77], może jeszcze w czasach, gdy Pacelli prowadził niewielki zespół w oratorium Gonfalone. Ze względu na charakter zbioru kompozytor dedykował go zaprzyjaźnionemu kanonikowi przy katedrach w Moguncji i Spirze, Johannowi Georgowi von Holdinghausen (zm. 1609)[78]. Był on absolwentem seminarium w Fuldzie, a studia

[74] Zob. w szczególności: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, passim; *id.*, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 74; Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej…*, *op. cit.*, s. 47–76.

[75] Współczesna edycja: Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta…*, *op. cit.*

[76] Przedmowę do zbioru *Chorici psalmi et motecta* w całości cytujemy w rozdziale 4. Por. także Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, s. 10–11.

[77] W dedykacji Pacelli pisze, że wydaje „i miei vecchi lavori".

[78] Otto Walde, *Bücher- und bibliotheksgeschichtliche Forschungen in ausländischen Bibliotheken*, „Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen" 17 (1930), s. 117. Druk Pacellego na karcie tytułowej prezentuje herb adresata dedykacji.

kontynuował w Collegio Germanico, gdzie spotkał Asprilia. Tam miał poznać i podziwiać jego utwory, a także zachęcać do ich publikacji. W przedmowie Pacelli zapowiadał niemal natychmiastową publikację drugiej księgi motetów i psalmów, z których większość stanowić miała muzyczne dopełnienie (polifonia w miejsce psalmodii) utworów z 1599 roku. Jeśli nawet to wydanie się ukazało, to wszelki słuch o nim zaginął. Wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że zmiana miejsca pracy, a następnie wyjazd do Polski odciągnęły Pacellego od przygotowania kolejnego zbioru.

Do tego samego grona odbiorców co *Chorici psalmi et motecta* adresowane były religijne madrygały mistrza z Vasciano[79], w subtelnej poetyckiej formie przywołujące wydarzenia z Pisma Świętego, odnoszące się do postaci Jezusa i Matki Boskiej, a także charakteryzujące przeżycia duchowe wiernych. Uczniowie mogli – zgodnie z wolą rektora – śpiewać je dla przyjemności lub ćwiczenia:

> […] Poza tym, stało się zwyczajem śpiewać czasami jakieś madrygały, dla ćwiczenia lub dla rekreacji, albo w pokoju *maestro di cappella*, albo gdzie indziej (albo rzeczywiście w winnicy), wedle uznania Ojca Rektora[80].

Wgląd w zakres lektur szkolnych omawianych w Germanico dałby zapewne odpowiedź na pytanie, czy znajdowały się wśród nich teksty wybrane przez Pacellego do umuzycznienia. Sięgnął on bowiem po współczesną sobie poezję religijną autorów działających głównie w środowiskach klasztornych, ogromnie wówczas popularną[81]. Zbiór kompozycji, który zatytułował po prostu *Madrigali*, bez eksponowania ich religijnego charakteru[82], określił jako księ-

[79] Współczesna edycja: Asprilio Pacelli, *Opera omnia I: Madrigali*, red. Matteo Glinski, Roma: Edizioni de Santis [1947].

[80] Cytat w tłumaczeniu na język angielski podaje Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 73.

[81] Liczba zbiorów zawierających religijne teksty poetyckie w II połowie XVI wieku lawinowo wzrosła względem pierwszej połowy stulecia. Lata 80. przyniosły publikację niemal 200 nowych tytułów. Zob. Amadeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, w: *Paradigmi e tradizioni*, red. Amadeo Quondam, „Studi (e testi) italiani" 16 (2005), s. 149.

[82] Treść karty tytułowej w księdze Canto unikalnego egzemplarza przechowywanego w Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc), sygn. BB.73: „Madrigali | di

gę pierwszą, na cztery głosy. Takie sformułowanie sugeruje, że już wówczas w planach mogło być wydanie drugiej księgi *madrigali* przeznaczonych na inną obsadę. Adresatem dedykacji był bliżej nieznany Antonio Benetti, który – jak z niej wynika – był wykształcony muzycznie i utrzymywał bezpośrednie kontakty z Pacellim (mógł go wspierać finansowo).

> Do Wielmożnego Pana Mego Najszacowniejszego, Pana Antonia Benettiego.
> Ta moja księga madrygałów pod nazwiskiem Pana z dwóch powodów się ukazuje. Jednym są moje wobec Pana zobowiązania, tak liczne, jak znaczne. Pragnąłem w ten sposób zapewnić o swojej pamięci, ponieważ na lepszą sposobność moje wątłe siły mi nie pozwalają. Dołącza się do tego właściwy osąd, który ma Pan względem tej profesji [muzycznej]. Dzięki temu będzie mógł Pan dobrze ocenić trud [skomponowania] tego dzieła; i jeśli się Waszmości spodoba, przyjmie je Pan z zadowoleniem; niech Nasz Pan Was zachowa.
> Z Wenecji dnia 15 marca 1601. Waszej Wielmożności oddany sługa Asprilio Pacelli.[83]

W przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych publikacji autorskich Pacellego, wydanych w Rzymie przez Nicolò Muziego, kolekcja obejmująca 21 madrygałów ukazała się w 1601 roku w Wenecji, w oficynie Giacoma Vincentiego. Można by sądzić, że zlecając edycję utworów w języku włoskim wydawcy spoza Rzymu, kompozytor unikał konfrontacji z cenzurą władz Wiecznego Miasta, tak czynili bowiem inni twórcy zbiorów madrygałów. Jednak biorąc pod uwagę pełną aprobatę przełożonych Germanico dla praktyki ich wykonywania na terenie szkoły, a także fakt, że na jakąkolwiek publikację kompozytor musiał wcześniej uzyskać ich zgodę, można łączyć zmianę wydawnictwa z chorobą

ASPRILIO PACELLI | MASTRO DI CAPELLA | Nel Colleggio Germanico di Roma, | LIBRO PRIMO. | A Quattro voci. | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. M D CI.".

[83] „ALL' ILLVSTRE SIGNOR MIO OSSERVANDISSIMO IL SIGNOR ANTONIO BENETTI. Qvesto mio Libro di Madrigali sotto il nome di Vostra Signoria, per dui cagioni comparisce. L'una è l'havere io con Lei oblighi e molti, e grandi. hò voluto in questa maniera mostrarmene ricordevole, poi che miglior occasione le mie deboli forze non mi permettono. Si aggiunge à questo il buon giuditio che tiene di questa professione. Potrà per tanto, ci ben stimare la fattica dell'opra; e se vi è cosa di bello l'aggradirà, che N. Sig., la conservi. Di Venetia il dì 15. Marzo M. D CI. Di V. Sig. Illustre Servitore Affettionatiss. Asprilio Pacelli".

i śmiercią Muziego w 1601 roku[84]. Niewykluczone, że kompozytor rzeczywiście udał się do Wenecji, gdzie 15 marca tego samego roku podpisał dedykację[85].

Znamy dziś wprawdzie jedynie zbiór czterogłosowych madrygałów Pacellego, ale wiadomo, że równocześnie pisał on także utwory przeznaczone na pięć (a może i osiem) głosów utrzymane w tym samym gatunku. Najprawdopodobniej ukazały się one drukiem już po wyjeździe muzyka z Rzymu (może w 1603 roku) jako druga księga madrygałów, która – niestety – zaginęła[86], a jej śladem są utwory znane obecnie z antologii *Musica de diversi eccellentissimi autori* z roku 1604[87] i *Hortus Musicalis* (księga trzecia) z 1609 roku[88].

Pierwsza z kolekcji autorskich Pacellego (1597) miała inne przeznaczenie od dwóch następnych, gdyż znalazły się w niej dzieła uświetniające bardziej uroczystą liturgię. Kompozytor prawdopodobnie włączył do zbioru nie tylko utwory nowe, ale także te powstałe przed okresem jego zatrudnienia w Germanico[89]. Wybór obsady dwuchórowej miał niewątpliwie związek z faktem, że tamtejsza kapela muzyczna była w końcu XVI wieku jedną z trzech rzymskich instytucji (obok dwóch kapel watykańskich) wykonujących stale i regularnie

[84] Zob. Saverio Franchi, *Muzi, Nicolò*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 77, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2012, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-muzi_%28Dizionario-Biografico%29/ [dostęp 30.04.2021].

[85] Podpis pod dedykacją nie stanowi dowodu obecności artysty w Wenecji. Pacelli mógł listownie zlecić wydawcy zamieszczenie stosownego tekstu.

[86] Zob. szerszą dyskusję na ten temat w rozdziale 3.

[87] *Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo; raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinense*, Venezia: Angelo Gardano 1604; RISM B/I 1604[8].

[88] *Hortus Musicalis, variis antea diversorum authorum italae floribus consitus, Iam verò Latinos fructus, mira suavitate & artificio, V. VI. VII. VIII. & pluribus Vocibus concinendos, piè & religiosè parturiens, authore R. P. Michaele Herrerio, ad s. Nicolai Strasburgi Præposito. Liber Tertius*, München: Adam Berg 1609; RISM B/I 1609[15].

[89] O'Regan przypuszcza, że Pacelli mógł skomponować motet *Tres sunt*, opiewający Trójcę Świętą, ósmy w zbiorze *Motectorum et psalmorum*, jeszcze w okresie zatrudnienia w Confraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, z przeznaczeniem na święto patronalne konfraterni. Dla tej samej instytucji mógł też napisać dwuchórowe nieszpory, skoro udokumentowane są polichóralne wykonania tego nabożeństwa pod kierunkiem Asprilia. Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 74, edycja motetu w: *ibid.*, Appendix 10, s. 108–114.

utwory polichóralne. Odbywało się to głównie siłami uczniów, których wspierali muzycy z zewnątrz. Brak bliższych danych na ten temat z czasów kapelmistrzostwa Pacellego, ale wiadomo, że w 1592 roku chór wykonujący polifonię obejmował dwadzieścia sześć osób, w tym siedemnastu uczniów (4 alty, 8 tenorów, 5 basów)[90]. Prócz nich w śpiewie uczestniczyły dwa chóry uczniowskie wykonujące wyłącznie chorał, co – zdaniem Noela O'Regana – stanowiło zachętę dla tamtejszych kapelmistrzów do komponowania utworów w opracowaniu *alternatim* (z chorałem bądź organami). Opisy wykonań utworów polichóralnych w Sant'Apollinare pochodzące z 1583 roku mówią o dwóch chórach śpiewających polifonicznie, stojących naprzeciw siebie w stallach wąskiego prezbiterium, co oznacza, że efekt akustyczny typowy dla *cori spezzati* był w tym miejscu ograniczony[91], natomiast korelacja rytmiki i intonacji obu chórów – ułatwiona. Wiadomo także, że w trakcie liturgii w większe święta prócz organów rozbrzmiewał też puzon i cynk, wspierające lub zastępujące głosy wokalne[92].

Pierwszy autorski zbiór Pacellego, na który kapelmistrz czekał dość długo, bo aż do trzydziestego roku życia, to *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus* (1597). Większą część karty tytułowej zajmuje herb arcyksięcia Ferdynanda Habsburga, którego imię wraz z licznymi tytułami pojawia się w nagłówku dedykacji[93]. Z tego konwencjonalnego tekstu wyłowić można kilka istotnych stwierdzeń. Wybór niemieckiego arcyksięcia

[90] Do wykonywania partii sopranowych angażowani byli *putti soprani* mieszkający w kolegium. Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 54, 70–71.

[91] Zob. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, t. 1, s. 53–54, 56–57. W przypadku utworów *alternatim* chór polifoniczny i choraliści stali praktycznie obok siebie – bądź przy organach na tylnej emporze, bądź przy stallach w prezbiterium.

[92] Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music…*, *op. cit.*, s. 87. Zdaniem O'Regana, powszechnie stosowaną praktyką w ówczesnym Rzymie było wykorzystywanie jednego instrumentu organowego jako akompaniamentu dla dwóch chórów. Przy ich większej liczbie dodawano organy przenośne. Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 123–125.

[93] Transkrypcja dyplomatyczna dedykacji w: *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770*, red. Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, JSCM Instrumenta 2 (2014), https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/ [dostęp 4.12.2020].

na adresata dedykacji miał oczywiście związek z ówczesnym miejscem zatrudnienia Pacellego i wynikającymi stąd powiązaniami ze środowiskiem niemieckim, a także z biografią młodego władcy. Ferdynand (urodzony w 1578 roku w Grazu) kształcił się przez pięć lat w Ingolstadt, w jezuickim kolegium i na uniwersytecie[94], który ukończył w grudniu 1594 roku. W 1595 roku przejął władzę nad swoim dziedzicznym terytorium[95], prowadząc tam od początku silną politykę antyprotestancką i umacniając pozycję jezuitów[96]. Władca znany był również ze swoich upodobań muzycznych: w 1596 roku reaktywował dworską kapelę w Grazu, w której zatrudnił wielu muzyków włoskich, a zwłaszcza weneckich[97]. Pacelli pragnął, by jego dar – skomponowany na głosy raz to rozdzielające się, a raz to łączące w *tutti* („sive disiuncte vocibus dumtaxat edantur: sive coniuncte flectantur…", czyli na sposób *cori spezzati*) – służył zarówno książęcej przyjemności, jak i pobożności. Można przypuszczać, że Pacelli poznał osobiście arcyksięcia podczas jego pobytu w Rzymie w maju 1598 roku, gdyż władca zatrzymał się wówczas w siedzibie nowicjatu jezuickiego na Kwirynale i odwiedził szkoły prowadzone przez Towarzystwo Jezusowe[98].

[94] Zob. Robert Bireley, *Ferdinand II, Counter-Reformation Emperor, 1578–1637*, New York: Cambridge University Press 2014.

[95] Oficjalnie niezależne rządy rozpoczął Ferdynand w grudniu 1596 roku w Grazu. *Ibid.*, s. 22.

[96] Ważnym wydarzeniem było przybycie jezuitów do Lublany (Laibach) w 1597 roku, gdzie otwarli swą szkołę. Zob. *Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773)*, red. Vincenc Rajšp, Janez Juhant, Ljubljana: Zgodovinski Inštitut Milka Kosa Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU – Provincialat slovenske province Družbe Jezusove – Inštitut za zgodovino Cerkve Teološke fakultete 1998 (*Redovništvo na Slovenskem*, 4); cyt. za: Metoda Kokole, *From Graz to Today's Central Slovenia: the Influence of Italian Polychoral Music in the Period c. 1595 to c. 1620*, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2012, s. 336.

[97] Najszerzej na ten temat pisze Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburghof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz: B. Schott's Söhne 1967.

[98] Ferdynand przebywał w Wiecznym Mieście w dniach 24–30 maja 1598 roku. Zob. Robert Bireley, *Ferdinand II…*, *op. cit.*, s. 29; por. także Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford: Clarendon Press 1995, s. 6–7.

W druku *Motectorum et psalmorum* Pacelli ograniczył się do najczęściej wykorzystywanej w praktyce obsady dwuchórowej. Jeśli chodzi o utwory polichóralne, to w Rzymie w XVI wieku drukiem wydawano niemal wyłącznie te na dwa chóry. Utwory na większy skład wykonawczy – dużo bardziej kosztowne – prezentowano rzadko, a zatem rynek odbiorców był ograniczony[99]. Wiemy jednak, że pracując w Collegio Germanico, Pacelli z pewnością sięgał także po skład trzy- i czterochórowy. Świadczy o tym rękopis (zachowany niekompletnie) sporządzony i używany przez śpiewaków *collegium* prawdopodobnie za czasów dyrygentury Pacellego, który zawiera cztery motety podpisane nazwiskiem Asprilia, w tym trzy na 12 głosów (*Super flumina Babylonis*[100], *Surge illuminare*, *Dixit paterfamilias*) i jeden na 16 głosów (*Salve Regina*)[101].

Pacelli odszedł z funkcji kapelmistrza w Germanico prawdopodobnie w lutym 1602 roku. Stanowisko to zajmował z pewnością jeszcze 15 marca 1601 r., gdy podpisał dedykację otwierającą druk *Madrigali*. Wydaje się, że jako dawny uczeń Palestriny otrzymał propozycję awansu ze strony kanoników watykańskich, którzy 2 marca 1602 roku powołali go na zaszczytne stanowisko kapelmistrza w Cappella Giulia[102], ze zwyczajową pensją 15 skudów miesięcznie[103]. Prócz prowadzenia tejże kapeli uczył śpiewu dwóch, a później trzech chłop-

[99] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 110–111.

[100] Utwór o spornej atrybucji, w kilku innych, późniejszych źródłach łączony z nazwiskiem Luki Marenzia lub Giovanniego Battisty Lucatella (Locatellego). Por. Marina Toffetti, *Structural variants and contrapuntal re-elaboration in the versions for two and three choirs of Luca Marenzio's motet* Jubilate Deo… cantate, w: *Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century*, red. Marina Toffetti, Kraków: Musica Iagellonica 2018, s. 178; wersja on-line: https://mi.pl/pl/p/file/7098f6494c7027531f4faa932a438ba1/Toffetti_Studies.pdf [dostęp 30.03.2021].

[101] Zachowały się trzy księgi (C, A, B) chóru trzeciego. Na pierwszych stronach z zapisem nutowym widnieją noty proweniencyjne, m.in.: „Cappellae Collegij Germ. Bassus 3 Cori". Por. *Thematischer Katalog der Musikhandschriften* 7. *Bibliothek Franz Xaver Haberl. Manuskripte BH 6001 bis BH 6949*, beschrieben von Dieter Haberl, Vorwort von Paul Mai, München: G. Henle Verlag 2000 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek*, 14/7), s. 42–44.

[102] Zob. przyp. 37, s. 19.

[103] Chcąc pozostawić po sobie dobre wspomnienie, Pacelli przed śmiercią przeznaczył 300 skudów na wykonanie złotego kielicha i pateny jako darów dla bazyliki św. Piotra w Rzymie. Dokument z Biblioteca Apostolica Vaticana (Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio 15, Decreti 12, 1622–

ców. Pracował tam jednak zaledwie siedem miesięcy, najpewniej do 7 października, a następnie – na życzenie Zygmunta III Wazy – wyjechał do Polski, by objąć stanowisko królewskiego *maestro di cappella*[104]. Nie wiadomo, dlaczego w zbiorach muzycznych kapeli watykańskiej nie zachowały się żadne kompozycje Pacellego. Dla tego zespołu mógł stworzyć takie utwory jak odnoszące się do św. Piotra i jego następców *Ecce sacerdos magnus* czy *Tu es pastor ovium*, które weszły do druku *Sacrae cantiones* (1608). Prawdopodobnie kapelmistrz opuścił Watykan niespodziewanie, gdyż zespół, którym kierował, przez następnych kilka miesięcy nie miał swojego *maestro*. Przypuszcza się, że tryb powołania Pacellego do kapeli polskiej był analogiczny do tego zastosowanego wobec Luki Marenzia i że przyczynił się do tego kardynał Pietro Aldobrandini, zwierzchnik Cappella Giulia[105]. Odmowa przyjęcia stanowiska w Polsce raczej nie wchodziła w grę.

Król Zygmunt szukał nowego *maestro di cappella* po tym, jak w połowie 1602 roku ze stanowiska odszedł Giulio Cesare Gabussi[106]. Na dwór królewski do Krakowa Pacelli przybył pod koniec tego samego roku wraz z dwoma innymi muzykami. Zachowała się wzmianka z początkowego okresu pobytu artysty na Wawelu, mówiąca o tym, jak w oktawie Bożego Narodzenia podczas nieszporów odmawianych w królewskiej komnacie wykonywał on wraz z kapelistami religijne „concerti" – być może własne psalmy nieszporne ze zbioru *Chorici psalmi et motecta*[107]. Wydaje się oczywiste, że zbiór ten, wraz z całym swym dotychczasowym dorobkiem, kompozytor przywiózł z Rzymu.

–1638, k. 14r) przytacza Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 8. Wcześniej źródło wymienił Alberto Cametti, *Girolamo Frescobaldi..*, *op. cit.*, s. 713, przyp. 4 (cd.).

[104] O swoim przybyciu do Polski Pacelli pisze w dedykacji do zbioru *Sacrae cantiones* (zob. niżej, s. 43).

[105] Zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczpospolitej czasów Wazów*, „Muzyka" 49/1 (2004), s. 33–52.

[106] Zob. Marina Toffetti, *Da Milano a Varsavia: di nouvo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, w: *La musica policorale…*, *op. cit.*, s. 168–197.

[107] Wpis w *Avvisi* z kancelarii Claudia Rangoniego, nuncjusza apostolskiego w Polsce w latach 1598–1606: „Cracovia 28 XII 1602 […] nelli giorni festivi, ne'quali [il Re] non suol andar in chiesa, ma farsi cantar il Vespro in camera, sí trattiene nella devotione fin a notte, con gusto anco particolare dell'inventione varie di concerti di musica, che le fa l'Aspriglio, Maestro di Capella nuovamente venuto", Rzym, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese III 52 CD,

Obecność Pacellego w Krakowie mogła być okazją do nawiązania kontaktów z tamtejszym środowiskiem muzycznym, a z pewnością przyczyniła się do rozsławienia nazwiska Włocha pod Wawelem[108]. Świadczą o tym zachowane źródła muzyczne lub informacje o muzykaliach obecnie zaginionych. Spisany około połowy XVII wieku inwentarz druków muzycznych należących do kapeli opactwa cysterskiego w Mogile pod Krakowem wymienia – obok dziesięciu innych tytułów – dwa zbiory dzieł Pacellego: *Motectorum et psalmorum* (1597) oraz *Psalmi, Magnificat et motecta* (1608)[109] będące drugim wydaniem publikacji *Chorici psalmi et motecta* (1599)[110]. Śladami związków królewskiego kapelmistrza z muzykowaniem na Wawelu są odpisy jego utworów sporządzone dla kapeli rorantystów. *Cappella Rorantistarum* ufundowana została w 1540 roku przez Zygmunta I Starego w celu śpiewania codziennych mszy roratnich w wybudowanym kilka lat wcześniej mauzoleum zwanym kaplicą Zygmuntowską[111]. Zespół, w skład którego wchodziło dziewięciu prebendariuszy, kleryk i stojący na ich czele prepozyt, wykonywał utwory *a cappella* przeznaczone na głosy męskie[112]. Tematyka maryjna, która zdominowała kompozycje

k. 324v–325r. Cytat wraz z tłumaczeniem zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 8.

[108] Zestawienie utworów skomponowanych i/lub opublikowanych przez Pacellego po przybyciu do Rzeczpospolitej podano w: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland…*, *op. cit.*, s. 238–239, 241–244, 247.

[109] Asprilio Pacelli, *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1608, RISM A/I P 27.

[110] Informację o inwentarzu podał Adolf Chybiński, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)*, „Wiadomości muzyczne" 8 (listopad 1925), s. 224.

[111] Konsekrowaną w 1533 roku kaplicę nazywa się także Królewską, Rorantystów bądź Jagiellońską. Zespół rorantystów, który ostatecznie rozpoczął działalność w roku 1543, muzykował także w przestrzeni katedry poza kaplicą Zygmuntowską, biorąc udział w nabożeństwach za zmarłych i uczestnicząc w innych większych uroczystościach liturgicznych.

[112] Por. Adolf Chybiński, *Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków: Główny skład w księgarni D.E. Friedleina 1910; *id., Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny" 4/14 (1911), s. 1–5; 4/15–16 (1911), s. 1–7; 4/17 (1911), s. 1–5; 4/18 (1911), s. 1–5; 4/19 (1911), s. 8–9; *id., Nowe materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, Lwów: [s.n.] 1925.

wykonywane przez rorantystów, miała ścisły związek z faktem poświęcenia kaplicy Wniebowzięciu Najświętszej Marii Panny. Mimo że Zygmunt Stary pragnął, by kapela działała jako fundacja wieczysta, zespół rozwiązano w latach 70. XIX wieku wskutek trudności finansowych, jakie przeżywała katedra wawelska po utracie przez Polskę niepodległości[113]. Po rorantystach pozostały dość liczne rękopisy i niewielka grupa druków muzycznych[114]. W repertuarze zespołu przez cały czas jego działalności utrzymywały się zarówno kompozycje XVI-wieczne, jak i nowsze, tworzone w kolejnych stuleciach. Wśród muzykaliów roranckich znajdujemy dwa dzieła Pacellego: opracowanie introitu *Rorate caeli*, które mogło być napisane specjalnie dla rorantystów, oraz pełen cykl *ordinarium* zatytułowany *Missa Ave Maris Stella*[115]. Obie kompozycje zostały dostosowane do możliwości wykonawczych zespołu, a także dopasowane pod względem stylistycznym do ówczesnego repertuaru tej kapeli. Wykonywano je na Wawelu co najmniej do połowy XVIII wieku, z lekka adaptując je do zmieniających się gustów.

Dowodem umiejętności przystosowania się Włocha do lokalnych warunków jest utwór skomponowany do tekstu w języku polskim, autorstwa znanego poety Stanisława Junoszy Grochowskiego (1542–1612)[116], poświęcony postaci świętego Stanisława biskupa – patrona Polski, którego prochy spoczywają w wawelskiej katedrze. Kompozycja ta, o incipicie *Boga w świętych jego chwalmy*[117], powstała jako rodzaj wotum wdzięczności złożonego przez Stanisława

[113] Por. Tadeusz Przybylski, *Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku* 23, 1984, s. 177–195; *id., Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku*, „Musica Galiciana" 1 (1997), s. 65–71.

[114] Por. Marta Pielech, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka" 46/2 (2001), s. 59–91.

[115] Utwory Pacellego przetrwały w rękopisach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), Kk.I.2, Kk.I.6 i Kk.I.7. Zob. Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, *op. cit.*

[116] Wiersze Grochowskiego posłużyły też Krzysztofowi Klabonowi (zmarł w roku 1616 lub później), z którym Pacelli zapewne współpracował na dworze królewskim, do skomponowania sześciu *Pieśni Kalliopy Słowieńskiey: na teraźnieysze pod Byczyną zwycięstwo*, Kraków: Jakub Siebeneicher 1588.

[117] Zob. Asprilio Pacelli, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi*, wyd. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki Pol-

Cikowskiego herbu Radwan (zm. 23 kwietnia 1617). Zleceniodawca był podkomorzym krakowskim, protestantem, który w późniejszym wieku nawrócił się na katolicyzm. W 1604 roku, na polecenie króla Zygmunta III, posłował do Anglii z okazji objęcia tronu przez Jakuba Stuarta. Podróż ta, jak wszelkie ówczesne dalsze wyprawy, niosła ze sobą ryzyko utraty zdrowia lub życia, dlatego też Cikowski złożył ślub mający mu zapewnić szczęśliwy powrót. Mówi o tym karta tytułowa druku kompozycji: „Bogu w Trojcy jedynemu i świętemu Stanisławowi, patronowi polskiemu, tablica obiecana, abo Pieśń o żywocie Jego. Na szczęśliwe zwrócenie z Anglijej posła Je[g]o Królewskiej M[ości], Je[g]o M[ości] Pana Stanisława Cichowskiego[…]”[118]. Choć data i miejsce wydania nie zostały w tej drobnej publikacji wskazane, to musiała się ona ukazać w roku 1604 lub nieco później[119].

Z 1604 roku pochodzą najwcześniejsze utwory Pacellego drukowane w Polsce – motety *Beatus vir qui non abiit* (pięciogłosowy) i *Iniquos odio habui* (siedmiogłosowy). Zostały one zamieszczone w antologii *Melodiae sacrae*, zredagowanej przez śpiewaka w kapeli Zygmunta III, Vincenza Gigliego (Wincentego Liliusa), wydanej w krakowskiej Oficynie Łazarzowej[120]. Opracowanie *Beatus vir qui non abiit* umieszczono w wymienionym druku na pierwszym miejscu, podkreślając tym samym kierowniczą rolę jej autora w ówczesnej kapeli królewskiej. Zastanawia tekst słowny drugiego z motetów, ten sam, do którego muzykę ułożył wcześniej Luca Marenzio, poprzednik (choć nie bezpośredni) Pacellego na stanowisku królewskiego *maestro di cappella*. Dwa motety trzychórowe Marenzia (*Iubilate Deo omnis terra*, *Laudate Dominum*), o największym składzie w tej an-

skiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B), t. 1: *Nuty i komentarze*, s. 191–192, 348, t. 2: *Teksty pieśni*, s. 163–164. Pierwodruk zachował się w Bibliotece Ossolineum pod sygnaturą VII–44. Ten sam tekst opracował także i wydał drukiem w Krakowie w 1607 roku Diomedes Cato.

[118] Asprilio Pacelli, *Tablica obiecana…*, *op. cit.*, t. 1, s. 348.

[119] W 1604 roku Grochowski wydał w oficynie Skalskiego *Stanisława św. krakowskiego biskupa i męczennika żywot.*

[120] *Melodiae sacrae, quinque, sex, septem, octo, & duodecem vocum* […] *Opera ac studio, Vincentii Lilii Romani*, Kraków: In Officina Lazari, Bazyli Skalski 1604. Z druku tego zachowały się jedynie trzy księgi głosowe przechowywane obecnie w Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie (D-Rp), RISM B/I 1604[2].

tologii – jakby dla przeciwwagi do czterogłosowej kompozycji *Beatus vir qui non abiit* – właściwie zamykają *Melodiae sacrae*; po nich jeszcze dodał Lilius swoje trzychórowe responsorium ku czci Matki Boskiej, *Congratulamini mihi omnes*. Redaktor zbioru, jak sądzimy, chciał uhonorować obu muzyków przybyłych na dwór polski z Rzymu. Warto dodać, że na karcie tytułowej antologii Liliusa, dedykowanej Ferdynandowi Habsburgowi, szwagrowi Zygmunta III, znalazł się herb cesarza stanowiący pod względem graficznym niemalże kopię tego umieszczonego na karcie tytułowej *Motectorum et psalmorum* (1597) Pacellego.

Asprilio, który w Krakowie przebywał głównie na początku swego pobytu w Rzeczpospolitej, w latach 1609–1612 najprawdopodobniej towarzyszył królowi podczas jego podróży do Wilna, a następnie na stałe zamieszkał w Warszawie, gdzie prowadził dość liczny zespół bardzo dobrze wyszkolonych muzyków[121]. Z okresu działalności kompozytora w Polsce zachowało się, prócz publikacji i rękopisów muzycznych, zaledwie kilka dotyczących go dokumentów, w tym dwa wpisy (z 1611 i 1614 roku) w księdze chrztów z warszawskiej kolegiaty św. Jana, wymieniające kapelmistrza „Asprila" jako ojca chrzestnego[122].

Jego twórczość, obok kontynuacji tradycyjnej polifonii, rozwijała się w kierunku monumentalnej polichóralności, szczególnie stosownej podczas uro-

[121] Najbardziej szczegółowa informacja na temat składu kapeli królewskiej, poprzedzająca przybycie muzyka do Polski, pochodząca z września 1599 roku, mówi o 35 muzykach (podajemy za Anną Szweykowską, *Włosi w kapeli…, op. cit.*, s. 36, dokument w Archiwum Głównym Akt Dawnych: Archiwum Skarbu Koronnego 1, Rachunki królewskie, 297, k. 243–244): 6 dyskantystów, 2 sopranistów (kastraci), 3 altystów, 5 tenorów, 3 basy, 2 organistów, 6 puzonistów, 3 grających na cynkach, 2 skrzypków, 2 instrumentalistów nieznanej specjalności i kapelmistrz. Liczba muzyków wzrosła później do 38. Zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Semper" 2007, s. 35.

[122] Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne. Archiwum Akt Dawnych, Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie (PL-Wa), sygn. 102: *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602*[–1615], s. 187: „1611 […] Dominica Quarta Adventus […] Feria 2da […] Eod(em) die B[aptisatus]. e(st) p[uer]. no(m)i(n)e Thomas [?] p(ate)r eius Ferens Szieniczkij m(ate)r Heduigis. Levan(tes) M(a)g(iste)r Capellae S.R.M. Anna długosowa"; s. 244: „1614 […] Dominica Nona post Pentecosten Fer[ia]. 2 Femella Magdalena no(m)i(n)e baptisata, filia Famati Sebastiani Pika, Musici S.R.M, et Elenae uxoris eius l(egi)tt(i)mae. Patrini fuer(unt) [?] D(omi)nus Aspril Magister Capellae S.R.M. cu(m) Honesta Ursula Waxmanowa".

czystości dworskich. W 1608 roku ukazał się drukiem zbiór Pacellego zatytułowany *Sacrae cantiones*[123]. Grunt dla tego rodzaju kompozycji był już w Polsce przygotowany, głównie przez innych twórców włoskich, by wspomnieć msze i motety Luki Marenzia czy Vincenza Bertolusiego *Sacrae cantiones* opublikowane w 1601 roku. Do tego kręgu zaczęli już dołączać twórcy lokalni, o czym przekonuje wspomniana wcześniej antologia *Melodiae sacrae*, zredagowana przez Vincentiusa Liliusa i wydana w Krakowie w 1604 roku, w której znalazł się dwuchórowy utwór Andrzeja Staniczewskiego.

Sacrae cantiones Pacellego wydała najlepsza pod względem jakości wypuszczanych druków wenecka oficyna Gardano, ta sama, w której ukazały się wcześniej *Sacrae cantiones* Bertolusiego. Niewykluczone, że wydawca zasugerował również tytuł zbioru, zróżnicowanego pod względem stylistyki i obsady utworów. Był to niewątpliwie dar (niemal obowiązkowy), który kapelmistrz złożył swemu pracodawcy, dlatego też na odwrocie karty tytułowej znalazł się pięknie wykonany herb Wazów. List dedykacyjny dla Zygmunta III podpisał autor „w Wenecji". Mogłoby to sugerować, że na krótko udał się do Italii[124], ale przeczy temu ton dedykacji. Układ i zawartość kolekcji wskazują, że była to publikacja podsumowująca pewien etap twórczości Pacellego. Znalazły się tu zarówno dzieła napisane już w Polsce, jak i starsze, dla których nie było miejsca w poprzednich jego zbiorach[125]. Kompozycje reprezentują dwa ważne nurty twórczości motetowej kapelmistrza: jednochórowy, zgodny z kanonami tradycyjnej polifonii, oraz polichóralny (od dwóch do pięciu chórów), szczególnie dobrze pasujący do oprawy uroczystości z udziałem monarchy[126].

[123] Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, & viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano e fratelli 1608, RISM A/I P 28. Współczesne wydanie kolekcji ukazało się w 2012 roku pod red. Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej.

[124] Zob. przyp. 85, s. 33.

[125] Utworem powstałym jeszcze w Rzymie, włączonym po przeróbkach do zbioru *Sacrae cantiones*, jest dwuchórowy *Cantate Domino* […] *omnis terra*, wpisany do rękopisu I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46.

[126] Polichóralność, zwłaszcza typu dwuchórowego, zyskała w Rzeczpospolitej na początku XVII wieku na znaczeniu, co potwierdza z jednej strony twórczość lokalna (w szczególności Mikołaja Zieleńskiego *Offertoria totius anni* […] *septenis, et octonis vocibus tam vivis, quam instrumentalibus accommodata. His accesserunt aliquot sacrae symphoniae cum Magnificat vocum*

Warto w tym miejscu przytoczyć wyimki z listu dedykacyjnego, ukazujące sposób zatrudnienia w Polsce, relację między muzykiem a monarchą (ze stosowną przesadą), tęsknotę za ojczyzną, jak i motywy doboru utworów w zbiorze:

> Najjaśniejszemu i Niezwyciężonemu Zygmuntowi III […] Panu memu Najłaskawszemu. Byłoby z pewnością rzeczą o wiele szczęśliwszą i wspanialszą wydać te symfonie, które we wzajemnym dialogu licznych cudownych głosów oraz instrumentów muzycznych rozbrzmiewają bez ustanku przed Twoim Świętym Królewskim Majestatem – jakiż bowiem zespół muzyków na tym świecie jest lepszy od chóru Twojej Wysokości? Odkładam to jednak na inne czasy, a tymczasem, skoro postanowiłem opublikować – na stosowny użytek jakiegokolwiek zespołu muzyków – te oto melodie, zwane motetami, komuż innemu powinienem był je poświęcić, jak nie Tobie, Najwspanialszy Królu Zygmuncie, pod którego opieką narodziły się one i wyrosły i z którego hojnej pomocy korzystają od dawna wszyscy najsławniejsi twórcy sztuki muzycznej? Jak bowiem widzimy, że Słońce wydaje z ziemi owoce, tak też doświadczamy – stwierdzając to zarówno na odległość, jak zwłaszcza z bliska – że łaska Władcy pobudza, wspiera i umacnia wybitne cnoty i umiejętności. Stąd też, choć z dala od Miasta [Rzymu], choć pozbawiony pociechy ze strony ukochanej ojczyzny, będącej teatrem cnót i domostwem świętości, to jednak ożywiony samym widokiem Twojego Majestatu i Twoją życzliwością wobec mnie wydaję się mniej dotkliwie odczuwać brak tych rozkoszy, które rodzi tamto niebo i tamta ziemia oraz wszelakie obcowanie ze sobą wybitnych mężów. Dlatego gdy Twój Majestat wezwał mnie z najwspanialszego na całym świecie kościoła świętego Piotra i wybrał dla mnie miejsce w tym tutaj świetle, zaprawdę zarówno wspomnienie owego minionego stanu sprawia mi przyjemność, jak i obecna radość przysparza mi znakomitości […].[127]

duodecim, Venezia: Giacomo Vincenti 1611, RISM A/I Z 199), z drugiej – import włoskich druków z muzyką polichóralną. Por. Aleksandra Patalas, *The inventory of the Krakow bookseller Franz Jakob Mertzenich: a testimony of the presence of Italian music in Poland ca. 1600*, w: *Denn Musik ist der größte Segen…: Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, red. Michael Pauser, Elisabeth Bock, Sinzig: Studio Verlag 2018, s. 139–145.

[127] Pełny tekst dedykacji cytują: Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, *op. cit.*, s. 235–236; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 13–15 – z tej pozycji pochodzi cytowany tutaj przekład na język polski; Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, *op. cit.*, s. 259.

Pobyt w Polsce wiązał się z oddaleniem od osób i spraw drogich sercu muzyka[128]. Zapewne nie służył mu specjalnie tutejszy klimat, na co narzekali także inni przybysze z Włoch, jednak zatrzymywać go mogła stabilność zatrudnienia, odpowiednio wysokie wynagrodzenie i kierownicza funkcja w zespole dobrze wyszkolonych muzyków, wśród których nie brakowało jego rodaków[129]. Jak wynika z dedykacji, stylistyka kompozycji Pacellego, wcześniej nieuwzględniająca samodzielnych partii instrumentalnych innych niż bas organowy, uległa zmianie już przed 1608 rokiem. Nowszy trend reprezentowały utwory wokalno-instrumentalne w typie dużego *concertato*, określone jako *symphonie*, które się nie zachowały. Wydaje się, że do zmiany sposobu komponowania mógł przyczynić się kontakt z muzyką Giovanniego Gabrielego, który ofiarował (niestety, nie wiadomo kiedy) polskiemu monarsze jakieś swoje kompozycje. Kapela królewska wykonywała je pod dyrekcją bardzo nimi zainteresowanego kapelmistrza[130], podobnie jak prezentowała utwory innych kompozytorów północnowłoskich działających na dworze Zygmunta III: Vincenza Bertolusiego czy Giovanniego Valentiniego. Pacelli próbował też swo-

[128] O rozterkach życia na obczyźnie dowiadujemy się również z opublikowanych niedawno listów Jacobellego, śpiewaka w kapeli królewskiej. Zob. Wojciech Tygielski, *Dylematy włoskiego emigranta. Giovanni Battista Jacobelli (1603–1679), śpiewak i kapelan nadworny, kanonik warmiński*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie 2019.

[129] Zob. także Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *El Dorado or exile? The Gains and Losses of Italian Musicians Active in the Courts of Polish Kings in the 17th Century*, w: *Glazbene migracije u rano moderno doba: Ljudi, tržišta, obrasci i stilovi / Music migrations in the early modern age: People, markets, patterns and styles*, Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo 2016 (*Muzikološki Zbornici*, 18), s. 131–141.

[130] Wspomniał o tym Kaspar Förster senior, kapelmistrz kościoła mariackiego w Gdańsku, w liście z 2 grudnia 1627 roku skierowanym do tamtejszej Rady Miasta. Dokument ten, obecnie zaginiony, cytuje Max Seiffert, *Paul Siefert (1586-1666). Biographische Skizze*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 7 (1891), s. 407: „So hat doch niemahln irkein Chori Magister Ihm wieder seinen willen eines andern Musici Compositiones aufdringen laßen, Weill solches […] dermaßen verkleinerlich, das auch woll die Cantores in privatschuelen sich damit ungerne despectiren laßen. […] dahero auch der Vortreffliche Musicus vndt Organist zu Venedig Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschaw seine Compositiones offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auff einer gewißen zeit dieselben zumachen nich begehret, sondern alles in des damahligen Capellae Magistri Herrn Asprilij Pacelli gefallen undt gutachten gestellet, Dergestalt es dan auch an allen Örtern vernunfftige Musici noch halten […]".

ich sił na polu małego *concertato*, którego zapowiedzią były już kompozycje z kolekcji *Chorici psalmi et motecta*, a którego jedynym, zachowanym fragmentarycznie przykładem jest utwór *Cantemus Domino*, przeznaczony na trzy koncertujące głosy basowe z towarzyszeniem organów[131].

Równocześnie z nowymi publikacjami, w latach 1607 i 1608, we Frankfurcie ukazały się przedruki zbiorów Pacellego wydane we Włoszech w 1597 i 1599 roku[132], a wyselekcjonowane motety i madrygały znalazły miejsce w antologiach wydawców niemieckich i włoskich[133]. Szybkie wejście utworów królewskiego kapelmistrza na rynek niemiecki miało najpewniej związek z jego wcześniejszym zatrudnieniem w Collegio Germanico i z faktem, że dedykował zbiory muzyki religijnej osobom z krajów niemieckojęzycznych. Trudno wyobrazić sobie, by królewski kapelmistrz, dotąd bardzo aktywny na niwie kompozytorskiej, ograniczył tę działalność, przebywając w Polsce. Należy raczej przyjąć, że jego dorobek z tego okresu bezpowrotnie zaginął. Zaskakujące, ale w tym kontekście prawdopodobne wydają się podane przez Fétisa informacje o dwóch zbiorach (albo dwóch edycjach jednego zbioru) Pacellego, które miały się ukazać w Niemczech: „1º *Cantiones sacrae* 5, 6, 8, 10–20 vocum, Francfort 1604, in-4º.", „3º *Cantiones sacrae* 5, 6, 7–20 vocibus concinnatae, ib., 1608, in-4º"[134]. Intrygujący jest także, pochodzący z katalogu ówczesnych targów książki we Frankfurcie nad Menem, wpis o sprzedaży następującego tytułu: *Sacrae cant*[*iones*]*., quae v*[*ulgo*]*. M*[*otecta*]*. app*[*ellantur*]*. 8. vocib. concinendae, tam voci quam instr. applicatae, Aut. A.P. Francof. ap. Nic. Stein (1608)*[135].

[131] Utwór zachowany w rękopisie przechowywanym w drezdeńskiej Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl), sygn. Mus. Löb. 56 (RISM ID no.: 211006343).

[132] Drugie wydania ukazały się pod nieco zmienionymi tytułami: *Motetae et Psalmi, qui octonis vocibus concinuntur*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1607, RISM A/I P 25; *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocibus*, Frankfurt: Nicolaus Stein, Wolfgang Richter 1608, RISM A/I P 27. Por. także: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland…*, *op. cit.*, s. 238.

[133] Antologie: RISM B/I 1604[8], 1609[15], 1612[3], 1613[2], 1617[1], 1621[2].

[134] Zob. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 7, Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie 1841, s. 110.

[135] Zob. Karl Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig: in Kommission bei C.F. Kahnt Nachf. 1902, reprint Hilversum: Frits A.M. Knuf 1965, s. 58.

Pacelli pozostał w Rzeczpospolitej do śmierci. O ile wiemy, wiódł dostatnie życie[136]. Przypuszczalnie czynił przygotowania do wydania zbioru mszy przeznaczonych na dwa, trzy i cztery chóry. Być może był to jeden z motywów jego planowanej podróży do Włoch na wiosnę 1623 roku. Innym, może ważniejszym, była sprawa wyegzekwowania dawnego, ale znacznego długu (1025 florenów, czyli 600 rzymskich dukatów), który zaciągnął u kapelmistrza nuncjusz papieski w Polsce Francesco Simonetta[137]. Plany wyjazdu pokrzyżowała śmierć artysty 4 maja 1623 roku. Dzięki przychylności Zygmunta III Wazy zbiór mszy jednak ukazał się drukiem – w 1629 roku w Wenecji, w oficynie Alessandra Vincentiego[138]. Wydawca dedykował msze polskiemu królowi, o czym informuje treść karty tytułowej, tym razem dość skromnej pod względem graficznym (jedyny ozdobnik to sygnet drukarski oficyny Vincentiego) w porównaniu z edycjami *Motectorum et psalmorum* (1597) czy *Sacrae cantiones* (1608). W liście dedykacyjnym widniejącym na rewersie karty tytułowej uwagę zwraca sformułowanie wskazujące na wykonywanie mszy Pacellego w obecności Zygmunta III, którego autor dedykacji sławi jako jednego z władców świata chrześcijańskiego[139]. Król uczcił pamięć swego kapelmistrza, fundując epita-

[136] Przekazał tuż przed śmiercią Bractwu Miłosierdzia w Warszawie legat w wysokości 700 florenów. Odsetki od tej sumy miały stanowić posag dla czterech ubogich niewiast. Zob. Andrzej Karpiński, *Pauperes: o mieszkańcach Warszawy XVI i XVII wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1983, s. 331.

[137] Szczegółowo sprawę tę omawia Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich…, op. cit.*, s. 36–39. Zob. także odpis listu króla Zygmunta III do Pacellego z 25 kwietnia 1612 roku w Warszawie, uznający zasadność jego starań o zwrot pożyczki, Biblioteka Kórnicka PAN, rękopis pod sygn. BK 325, s. 884: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=334454 [dostęp 01.10.2019].

[138] Asprilio Pacelli, *Missae* […] *concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629, RISM A/I P 29.

[139] Treść dedykacji (księga *Altus Primi Chori*, k. 1v): „SERENISSIMO, AC POTENTISSIMO | SIGISMVNDO TERTIO | POLONIAE, ET SVECIAE REGI, | Magno Duci Lituaniae; Russiae, Prussiae, Masouiae, | Samogitiae, Liuoniaeque Principi. | DOMINOQVE CLEMENTISSIMO. | NIhil in humanis immortale, nisi virtus à mortalitate | vindicarit. Asprillium Pacellum praecipua virtu-|tum Pietas sic caelo vindicauit, vt in terris meliore | sui parte nequaquam mortuus videatur. Inter alia | enim Artis Musicae opera, quibus Maiestati Tuae | studium, & industriam suam approbauit, Missa-|rum Officia eiusmodi sunt, vt statim templis consecrata, cum diuini | Sacrificij Sanctitate Deo dedicata, ad Caelos & immortalitatis sedem | transiuerint. Agnoscunt tamen

fium umieszczone w kolegiacie św. Jana w Warszawie. O wartości tej pamiątki świadczy fakt, że stanowiący część pomnika biust portretowy kompozytora, najprawdopodobniej dzieło Giovanniego Giacoma Tencalli, wykonany był ze szlachetnego i bardzo drogiego *marmo bianco statuario* z Carrary[140]. Epitafium wymienia najważniejsze przymioty Pacellego: wykształcenie, sztukę cechującą się różnorodnością pomysłów i będącą źródłem przyjemności, stojącą na wysokim poziomie („starożytnym dorównał"). Obejmujący aż dwadzieścia lat okres działalności muzyka na dworze Zygmunta III był jednocześnie czasem świetności królewskiej kapeli i z całą pewnością wpłynął na kształt ówczesnego życia muzycznego i utrwalenie wpływów włoskich w muzyce polskiej.

Maiestatem Tuam, & adhuc sub no-|mine eiusdem prodire in terris volunt, sub cuius olim auspicijs Coelo | digna erant, dum publica Sacra, dum thura, dum preces, dum Ange-|licos cantus (qui hic pars operis) artificiosae modulationis obsequio | comitantur, aut commendant. Non possunt post haec non grata esse | Maiestati Tuae, Minimè itaque timui ea rursus Maiestati Tuae offerre, | aut potius reddere. Cui iuxta tam gratos concentus summum animi | mei cultum deuotissimè addico. Viue Magne Rex, Lateque sonanti | nominis, ac virtutum tuarum gloria Orbem Christianum imple. | Venetijs Kal. Augusti. 1629. | Maiestatis Tuae Serenissimae, ac Potentissimae | Humillimus, & addiĉtissimus Seruus | Alexander Vincentius.".

Transkrypcja dyplomatyczna treści karty tytułowej oraz listu dedykacyjnego w: *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516–1770*, red. Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, JSCM Instrumenta 2 (2014), http://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/ [dostęp 16.12.2020].

[140] Płytę epitafijną wykonano z czarnego wapienia dębnickiego. Zob. Michał Wardzyński, Marmo bianco statuario *z Carrary oraz inne importowane gatunki marmurów włoskich w małej architekturze i rzeźbie na terenie dawnej Rzeczypospolitej od końca XVI do końca XVIII w.*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego" 13 (2014), s. 105–106; Michał Wardzyński, Hubert Kowalski, Piotr Jamski, *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa: Fundacja Hereditas, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy 2013, s. 58–59.

Rozdział 2
W kręgu utworów religijnych w językach wernakularnych

2.1. Canzonetty

Canzonetty religijne, najwcześniejsze z opublikowanych drukiem utworów Pacellego, wpisują się doskonale w repertuar, który w II połowie XVI wieku wykonywano głównie w oratoriach, a także w szkołach jezuickich, klasztorach czy w ramach prywatnej rekreacji[141]. Simone Verovio, redaktor i wydawca, w Rzymie pracujący od 1586 roku, od samego początku swej działalności wykazywał zainteresowanie kompozycjami religijnymi w języku włoskim, które ukazywały się zarówno w drukach autorskich, jak i w antologiach[142]. Pomijając reedycje, *Canzonette spirituali a 3 voci* z 1591[143] roku stanowią drugą publikację zbiorową, którą przygotował i wydał we własnej oficynie[144].

Cała kolekcja została zaplanowana jako wspólne dzieło dziewięciu autorów (Giovanni de Macque, Orazio Griffi, Ruggiero Giovannelli, Asprilio Pacelli, Felice Anerio, Paolo Santini, Giovanni Maria Nanino, Luca Marenzio, Marc'Antonio Ingegneri, Renato del Mel), którzy opracowali 24 strofy zaczerpnięte z włoskiej parafrazy hymnu *Iesu dulcis memoria*, przypisywanego Bernardowi z Clairvaux. W swej oryginalnej postaci łacińskiej modlitwę tę wykonywano w trakcie liturgii godzin święta Najświętszego Imienia Jezus, a także podczas wystawienia Najświętszego Sakramentu. W kolekcji Verovia znalazło się 12

[141] Zob. Daniele V. Filippi, «*Selva Armonica*»…, *op. cit.*, s. 32–33.

[142] *Ibidem*, s. 46–51. Więcej na temat działalności Verovia zob. Augusta Campagne, *Simone Verovio. Music printing, intabulations and basso continuo in Rome around 1600*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2018 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 13).

[143] RISM B/I 1591[1], II wyd. RISM B/I 1599[7].

[144] Pierwsze wydanie *Canzonette spirituali a 3 voci* z 1591 roku najprawdopodobniej pozbawione jest dedykacji (mogła znajdować się w zaginionej księdze *Canto*), ale drugie, z 1599 roku, zawiera dedykację dla księcia Mantui, Vincenza Gonzagi.

kompozycji o rozmiarach odpowiadających zwrotce, przy czym każde z opracowań powtarza się dla zwrotki następnej. Druk zamyka dziesięcioczęściowe *Stabat Mater* autorstwa Renata del Mel. Pacellemu przypadło w udziale opracowanie strof 7–8 z incipitem *Degli beati spirti* (oryginalnie: nr 45 *Te caeli chorus praedicat*, nr 47 *Iesus ad Patrem rediit*) oraz 19–20 z incipitem *Giesù, solo piacer* (zob. przykład 1, oryginalnie nr 25 *Iesu, summa benignitas*, nr 26 *Bonum mihi diligere*).

Przykład 1. Tekst canzonetty *Giesù solo piacer*

Giesù, solo piacer dell'alma mia	11A	Jezu, jedyna radości duszy mej,
Humil ti prega il core	7b	Pokornie Cię prosi serce,
Ch'i lacci del tuo amore	7b	By więzy Twej miłości
Lo stringan si che teco unita sia.	11A	Zacieśniły się tak, że z Tobą się zjednoczy.
Tal'in amar Giesù conforto io sento	11A	Taką w miłości do Jezusa pociechę czuję,
Ch'esser seco ogn'hor bramo	7b	że być z Nim każdej godziny pragnę.
Ed humilmente il chiamo	7b	I pokornie o to wołam,
Sol per viver à lui di vita spento.	11A	by żyć tylko dla Niego [będąc] dla życia umarłym.

Kolejne dwie canzonetty Pacellego znalazły się w następnym druku przygotowanym przez Verovia i wydanym w 1592 roku, zatytułowanym *Il devoto pianto della gloriosa Vergine, et altre Canzonette spirituali à 3 voci…*[145]. Adresatem dedykacji był młody książę Maksymilian Wittelsbach (1573–1651), następca tronu bawarskiego i wychowanek szkoły jezuickiej, który miał przybyć do Rzymu w kilka miesięcy po wydaniu omawianego zbioru. Jego ojciec Wilhelm V aktywnie wspierał reformy potrydenckie i działalność Towarzystwa Jezusowego. Kolekcja zawiera 14 utworów autorstwa niemal wszystkich tych kompozytorów, których canzonetty wydano w 1591 roku. Tym razem jednak we wspólnym przedsięwzięciu nie wzięli udziału Luca Marenzio, Orazio Griffi i Marc'Antonio Ingegneri (zm. 1 lipca 1592 roku). Tematyka zbioru odnosi się głównie do Matki Boskiej, a pierwszych dziesięć pieśni ma za podstawę 20 zwrotek włoskiej parafrazy sekwencji *Stabat Mater*. Pacelli stworzył muzykę do dwóch par zwrotek złożonych z wersów *settenario* o rymach okalających

[145] RISM B/I 1592[5].

5–6 z incipitem *Qual cor non piangeria* (zob. przykład 2, oryginalnie: *Quis est homo qui non fleret*, *Quis non posset*) oraz 7–8 z incipitem *Per suoi figli rubelli* (*Pro peccatis suae gentis*, *Vidit suum dulcem Natum*).

Przykład 2. Tekst canzonetty *Qual cor non piangeria*

Qual cor non piangeria	7a	Jakie serce nie zapłacze,
Se vedesse te Madre	7b	jeśli zobaczy Cię, Matko,
Fra l'infedeli squadre	7b	wśród niewiernych rzeszy
Post'in tanta agonia?	7a	stojącą w takim udręczeniu?
Chi potria non languire	7a	Któż zdoła nie współczuć,
Se con attento ciglio	7b	jeśli zalaną łzami
La Genitrice e'l figlio	7b	Rodzicielkę i Syna
Vedeste in tal martire?	7a	widzi w takiej męce?

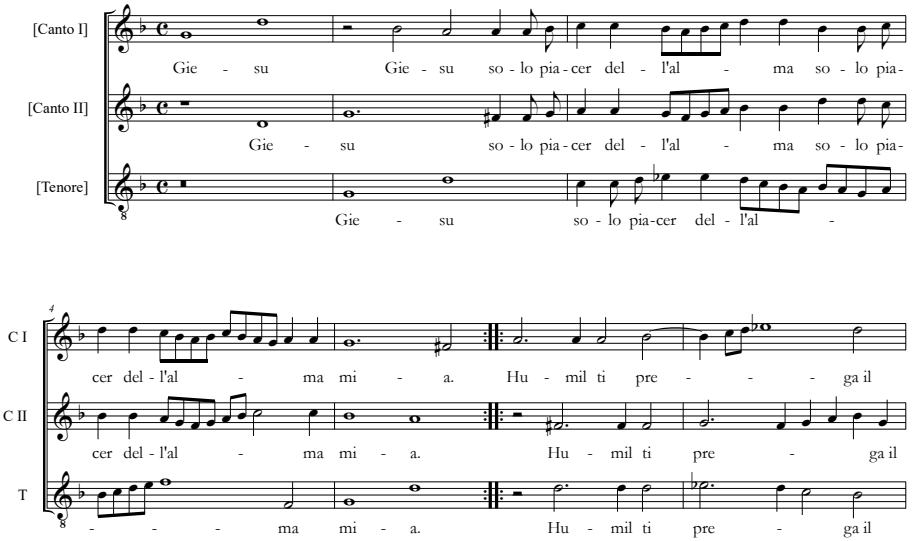
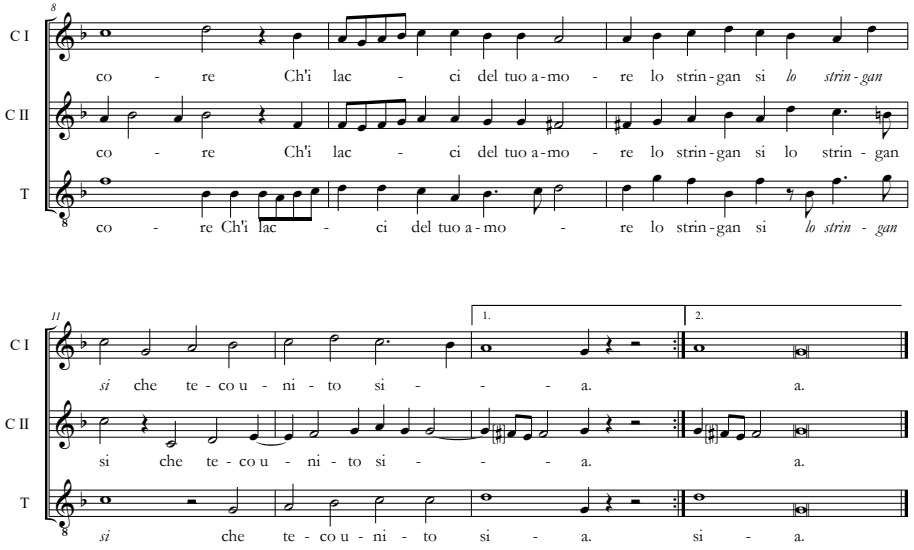
Pomiędzy obydwoma zbiorami Verovia widać wyraźny związek na poziomie autorstwa utworów, doboru i dystrybucji tekstów słownych (wykorzystanie parafrazy znanych modlitw), a także w warstwie opracowania muzycznego: trzygłosowej obsady, budowy formalnej, środków technicznych.

Podobnie jak we wszystkich innych utworach z omawianej kolekcji, także w canzonettach Pacellego obserwujemy zwięzłą formę AB zakładającą repetycję obu odcinków.

Tabela 1. Ogólne cechy obsadowe i formalne canzonett Pacellego

Incipit utworu	**Obsada (klucze)**	**Modus**	**Wersy w cz. A**	**Wersy w cz. B**
Giesù solo piacer	$G_2C_1C_3$	g-dorycki	1	2–4
Degli beati spirti	$C_1C_1C_4$	f-lidyjski	1–2	3–4
Qual cor non piangeria	$G_2C_1C_4$	a-hypoeolski	1–2	3–4
Per suoi figli rubelli	$G_2G_2C_3$	a-hypofrygijski	1–2	3–4

Zwraca uwagę dobór wysokich rejestrów, zapewne związany z przeznaczeniem tych utworów. Typowym dla ówczesnej canzonetty środkiem są dłuższe pochody tercjowe (lub sekstowe) par głosów (najczęściej CC), typowe dla

muzyki „lżejszej", nieobwarowanej ścisłymi regułami kontrapunktu. Na ów charakter składa się też żywsza rytmika i urokliwe, choć standardowe zdobnictwo. Stosując prostsze środki kompozytorskie, zapewniające łatwość wykonania, Pacelli postawił zarazem na zmienność faktury, na zróżnicowanie toku muzycznego wyraźnie podążającego za treścią modlitwy. Trzy z czterech utworków rozpoczynają się imitacją kojarzącą się z motetami, jak również z triciniami pisanymi w celach edukacyjnych, ale rozwiązanie to jednocześnie odpowiada warstwie słownej. W *Giesù solo piacer* (zob. przykład 3) wyrazista, dostojna eksklamacja „Giesù" poprzedza frazę żywą, nasyconą biegnikami ósemkowymi, o dość szerokim ambitus, odpowiadającą słowu „piacer". Spowolnienie ruchu, wprowadzenie quasi-homorytmii, dysonansu (*fis*^{1}–*b*^{1}) oraz *anabasis* ma podkreślać pokorę prośby; dalsze ujednolicenie rytmiczne głosów przy słowie „stringan", a następnie wprowadzenie ciągu synkop (t. 11–12) stanowią muzyczną interpretację pragnienia zespolenia w miłości z Jezusem. W celu podkreślenia tekstu słownego Pacelli sięgał nie tylko do warstwy melorytmicznej i kontrapunktycznej, ale również tonalnej. Dla opracowań wierszy opisujących cierpienie Matki Bożej wybrał modus frygijski i eolski, wówczas jednoznacznie kojarzone z afektem smutku.

Przykład 3. Asprilio Pacelli, *Giesu solo piacer*, w: *Canzonette spirituali a 3* (1591)

2.2. Czterogłosowe *madrigali spirituali*

Na przełom XVI i XVII wieku przypadł moment szczególnej popularności *madrigali spirituali* i bogatej twórczości w tym gatunku. Jako kapelmistrz w konfraterniach, a następnie w Collegio Germanico, Pacelli miał powody, by stale tworzyć kompozycje przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców, łączące w sobie elementy muzyki świeckiej z religijnym przesłaniem. Zbiór *Madrigali* […] *libro primo a quattro voci* wydał wprawdzie dopiero w 1601 roku, ale dzieła te powstawały zapewne już wcześniej[146].

Pierwodruk[147] nie dostarcza informacji dotyczących autorów tekstów wykorzystanych przez Pacellego, natomiast w przypadku części utworów wska-

[146] Szczegółowa charakterystyka zbioru zob. Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej…*, *op. cit.*; w niniejszym tekście wykorzystano częściowo informacje zawarte w cytowanym artykule, kładąc jednocześnie nacisk na nowe ustalenia.

[147] Zbiór *Madrigali* Pacellego przechowywany jest w I-Bc pod sygnaturą BB.73, wersja cyfrowa: http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=7737 [dostęp 19.06.2021].

zuje ich przynależność do bardziej rozbudowanych struktur poetyckich: canzony i sestiny. Dzięki porównaniom z wydaniami XVI-wiecznej poezji udało się ustalić pochodzenie większości wierszy użytych w omawianych opracowaniach muzycznych. Kompozytor sięgnął po teksty współczesne, pochodzące z lat 80. i 90. XVI wieku, ówcześnie popularne, typowe dla włoskiej twórczości potrydenckiej, w pełni odpowiadające celom edukacyjnym Collegio Germanico.

Tabela 2. Zawartość pierwszej księgi *Madrigali* (1601)

Lp.	Incipit, określenie w druku	Forma poetycka	Autor, źródło tekstu
1.	*Non giacinti o narcisi*	madrygał	Girolamo Casone, *Rime*, Treviso: Evangelista Deuchino 1598
2.	*Vaga serena,* Prima parte	sonet	Giuseppe Policreto, *I vivi interni affetti del core. Rime spirituali*, Venezia: Domenico Imberti 1587
3.	*Deh quando fuor*, Seconda parte		
4.	*Di teneri diamanti*	madrygał	Girolamo Ferricelli [?]
5.	*Chiare lucide stille*	madrygał	Girolamo Ferricelli [?]
6.	*Quand'il mio sol*	sestina (tylko pierwsza zwrotka)	Policreto (1587) – wersja przerobiona
7.	*Scendi dai colli eterni*, Prima parte	canzone / oda	Gregorio Comanini, *De gli affetti della mistica theologia*, Venezia 1590
8.	*Quest'a te*, Seconda parte		
9.	*Drizzala a la pastura*, Terza parte		

Wydanie, do którego odwołują się dalsze analizy, przygotowane przez Mateusza Glińskiego (Asprilio Pacelli, *Opera omnia I: Madrigali*, *op. cit.*), dostępne jest w wersji cyfrowej: https://books.google.pl/books?id=8pcAAQAAMAAJ&pg=PA6&dq=Gli%C5%84ski+Pacelli+Madrigali&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjmiOaao8XyAhWhAmMBHZIHA9UQ6wEwBnoECAoQAQ#v=onepage&q=Gli%C5%84ski%20Pacelli%20Madrigali&f=false [dostęp 10.06.2021].

Lp.	Incipit, określenie w druku	Forma poetycka	Autor, źródło tekstu
10.	*Mentre rumina l'herba*, Quarta parte	canzone / oda	Gregorio Comanini, *De gli affetti della mistica theologia*, Venezia 1590
11.	*Pensier che set'ai mali*, Quinta et ultima parte		
12.	*Tra la soave pioggia*, Prima parte	madrygał	autor nieznany
13.	*Indarn'hai madre*, Seconda parte		
14.	*Fuggi l'onda di Lete*	sestina (tylko 2 początkowe wersy)	Policreto (1587) – wersja przerobiona
15.	*Il di ch'apersi gl'occhi*, Prima parte	sestina	Policreto (1587)
16.	*Tra quanto vede*, Seconda parte		
17.	*La rimembranza*, Terza parte		
18.	*Ben lo stame*, Quarta parte		
19.	*Sciolta da rio timor*, Quinta parte		
20.	*Libera e sciolta*, Sesta parte		
21.	*Luce che di quest'alma*, Settima et ultima parte		

Niemal wszyscy autorzy opracowanych wierszy pochodzili ze środowisk klasztornych (zob. tabela 2). Wyjątkiem był Girolamo Casone (ok. 1528–1592), profesor filozofii i medycyny na uniwersytecie w Pawii, który tworzył poezję amatorsko, a mimo to wywarł znaczący wpływ na młodszą generację twórców takich jak Giovanni Battista Guarini czy Torquato Tasso. Wiersze Casone naj-

wyraźniej cieszyły się dość dużym uznaniem wśród kompozytorów przełomu XVI i XVII wieku, skoro stały się podstawą dla około 110 utworów muzycznych[148]. Cechą charakterystyczną tej poezji jest opiewanie miłości za pomocą opisu obiektów świata zewnętrznego. Wybrany przez Pacellego *Non giacinti o narcisi*, opublikowany w zbiorze *Rime* (Treviso 1598)[149], był pierwszym z cyklu pięciu wierszy, które Casone poświęcił kwiatom. W zbiorze *Madrigali* tekst ten został poddany drobnym przeróbkom nadającym mu bardziej uniwersalny wydźwięk, pasujący również do kontekstu religijnego (zob. przykłady 4a, 4b):

Przykład 4a. Tekst słowny *Non giacinti o narcisi*
z A. Pacelli, *Madrigali* (1601)

Tekst w *Madrigali*	**Tłumaczenie**
Non giacinti o narcisi Ma piccioletti fior siamo ch'il core Don'a voi, di beltà candido fiore Ma se'l ciel ne rimira E tepid'aura spira Saran vil Alghe poi E narcisi e giacinti a front'a noi.	Nie hiacyntami czy narcyzami, ale malutkimi kwiatami jesteśmy, które serce daje tobie, pięknem jaśniejący kwiecie. Lecz jeśli niebo na nas spojrzy, i ciepły wietrzyk powieje, staną się wówczas marnym zielskiem i narcyzy, i hiacynty w porównaniu z nami.

Przykład 4b. *Non giacinti o narcisi*
z G. Casone, *Rime* (1598)

Tekst w *Rime*	**Tłumaczenie**
Non Giacinti, e Narcisi, Mà piccioletti Fior siamo, ch'Amore Dona à voi di beltà candido Fiore: O, se'l Sol de'vostr'occhi Pur un poco ne tocchi, Saran vil'alghe poi E Narcisi, e Giacinti à fronte à noi.	Nie hiacyntami i narcyzami, ale malutkimi kwiatami jesteśmy, które Amor daje tobie, pięknem jaśniejący kwiecie. O, jeśli słońce twych oczu choć trochę ich dotknie, staną się wówczas marnym zielskiem i narcyzy, i hiacynty w porównaniu z nami.

[148] Zob. Elio Durante, Anna Martellotti, «*Amorosa fenice*»: *la vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo (c. 1528–1592)*, Firenze: Leo S. Olschki Editore 2015.

[149] Girolamo Casone, *Rime*, Treviso: Evangelista Deuchino 1598.

Sądzimy, że *Non giacinti o narcisi* został przez Pacellego zamieszczony jako pierwszy w zbiorze, ponieważ na tle innych wierszy wyróżnia się swoim przesłaniem – można go interpretować jako skromny, ale płynący z serca dar złożony Matce Bożej, a także adresatowi dedykacji.

Najwięcej, bo aż jedenaście madrygałów, ma za podstawę wiersze Giuseppe Policreta (ok. 1548–1623), bardzo popularnego w swoim czasie poety i pisarza, należącego do zakonu serwitów (servi di Maria), przebywającego w klasztorze w rodzinnym Treviso, członka tamtejszej Accademia dei Cospiranti o pseudonimie „Il Pellegrino"[150]. Pacelli mógł zainteresować się jego wierszami ze względu na fakt, że poeta był również kompozytorem i w latach 70. i 80. XVI wieku wydał w Wenecji trzy zbiory muzyki popularnej (własnej i innych autorów): trzygłosowe *napolitane*, *giustiniane* i *boscareccie*. Później skupił się już na samej poezji. Jego zbiorek zatytułowany *I vivi interni affetti del core. Rime spirituali* (Venezia: Domenico Imberti 1587) uznawany jest za jedno z najpopularniejszych źródeł tekstów z końca XVI stulecia, opracowywanych jako *madrigali spirituali*[151]. Z niego pochodzą wiersze umuzycznione przez Pacellego i zamieszczone w jego zbiorze *Madrigali*. Reprezentują różne gatunki poetyckie: sonet, canzonę i sestinę. Ta ostatnia wyróżnia się szczególnie wyszukaną formą. Zbudowana z sześciu zwrotek sześciowersowych i kończącej całość tercyny, czyli *commiato*, zawiera wyłącznie wersy *endecasillabo*. Wersy pierwszej zwrotki kończy 6 słów (oznaczonych poniżej liczbami I–VI), które powtarzają się w zakończeniu wszystkich dalszych zwrotek. W zwrotce x+1 porządek owych słów w stosunku do zwrotki x jest stały: VI, I, V, II, IV, III. W *commiato* wszystkie sześć wyrazów powtarza się już nie tylko na końcu, ale też w środku wersów, w kolejności: I, II, III, IV, VI, V. Być może właśnie owa kunsztowność formalna zadecydowała o umieszczeniu madrygałów stworzonych do sestiny *Il di ch'apersi gl'occhi* na końcu zbioru. Można by interpretować

[150] Zob. Pacifico Branchesi et al., *Bibliografia dell'Ordine dei Servi*, t. 2: *Edizioni del secolo 16. (1501––1600)*, Bologna: Centro Studi O.S.M. 1972, s. 176–196; Shawn Marie Keener, *Policreto, Giuseppe*, w: Grove Music Online, https://www-1oxfordmusiconline-1com-1fbiblksj0221.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022014 [dostęp 16.06.2021].

[151] Zob. Virginia Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2011, s. 35.

układ utworów w zbiorze jako zamknięty dwoma skontrastowanymi dziełami: pierwszym, podkreślającym prostotę i skromność, oraz finalnym – rozbudowanym i szczególnie kunsztownym w warstwie tekstowej. Prócz wierszy opracowywanych w całości Pacelli sięgnął także po fragmenty utworów Policreta: w madrygale 6 słyszymy tylko pierwszą strofę dłuższego wiersza w formie sestiny, w wersji zmienionej (eksponującej motyw cierpienia Chrystusa na krzyżu) względem znanej z druku *Rime spirituali* (zob. przykłady 5a, 5b); w madrygale 14. identyczne z sestiną Policreta są tylko dwa początkowe wersy.

Przykład 5a. Tekst słowny *Quand'il mio sol per liquefar il gielo* z A. Pacelli, *Madrigali* (1601)

Tekst w *Madrigali*	**Tłumaczenie**
Quand'il mio sol per liquefar il gielo Che rend'al ben'oprar sì pigr'il core Tal'hor un vivo raggio apre dal cielo E scopr'a gl'occhi miei novell'albore assai più vago del signor di Delo Gioisc'et ard'in amoroso ardore.	Kiedy moje słońce, aby stopić oziębłość i nakłonić do czynienia dobra tak leniwe serce, w takiej godzinie żywy promień wysyła z nieba i odkrywa przed oczami mymi nowy świt, jeszcze piękniejszy od pana z Delos [=Apollina], raduję się i płonę w miłosnym płomieniu.

Przykład 5b. G. Policreto, *Quando il mio sol per liquefar il ghiaccio* (1587)

Tekst w *Rime spirituali*	**Tłumaczenie**
Quando il mio sol per liquefar il ghiaccio, Che rende al ben oprar si pigra l'alma, Talhor m'apre dal cielo un vivo raggio; E scuopre a gli occhi miei novella luce Assai più chiara del lucente sole, Gioisco, e ardo in amoroso foco.	Kiedy moje słońce, aby stopić lód – i nakłonić do czynienia dobra tak leniwą duszę – w takiej godzinie wysyła mi z nieba żywy promień i odkrywa przed oczami mymi nowe światło, jeszcze jaśniejsze od świetlistego słońca, raduję się i płonę w miłosnym ogniu.

Autorem pięcioczęściowej ody *Scendi dai colli eterni* jest współczesny Policretowi Gregorio Comanini, pochodzący z Mantui członek zgromadzenia kanoników laterańskich. Ten ceniony poeta pisał w stylu nawiązującym do Marina, choć za jego największe osiągnięcie uznaje się traktat *Il Figino, overo del fine della pittura* (1591). Pracował m.in. dla mantuańskiego dworu Gonza-

gów, a księciu Ferrando Gonzadze dedykował zbiór *De gli affetti della mistica theologia*[152], w którym znalazł się wiersz fragmentarycznie opracowany przez Pacellego. Kompozytor wybrał pierwsze dziesięć z trzydziestu jeden zwrotek ody i oparł każdą z pięciu kompozycji na tekście dwóch strof. Madrygały do tekstów Comaniniego, parafrazujące wydarzenia z życia Jezusa i jego Matki, zachęcają słuchaczy do współcierpienia z Bogiem.

Madrygały *Chiare lucide stille* oraz *Di teneri diamanti* można łączyć z nazwiskiem działającego w Monachium jezuity z Neapolu, Girolama Ferricellego, lub z innymi przedstawicielami tego zakonu, ponieważ o ich pochodzeniu informuje przedmowa do *Il Terzo Libro de Madrigali spirituali a sei voci* (1590) Philippa de Monte[153]. Jego twórczość w tym gatunku od początku miała związek z Towarzystwem Jezusowym[154], a zatem mogła być znana Pacellemu.

Teksty poetyckie opracowane przez Pacellego podzielić można ze względu na ich tematykę na:

[152] Pełen tytuł zbioru odnosi czytelnika do idei potrydenckich i zwraca uwagę na pokrewieństwo poezji Comaniniego z księgami Starego Testamentu: *De gli affetti della mistica theologia tratti dalla cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di poesie. Ne quali favellandosi continuamente con Dio, et ispiegandosi i desiderii dun'anima innamorata della divina bellezza, s'eccita maravigliosamente lo spirito alla divotione. Composti et nuovamente mandati in luce, dal R. P. D. Gregorio Comanini* […] *Parte prima divisa in due libri*, Venezia: Giovanni Battista Somascho 1590.

[153] Oto fragment wspomnianej przedmowy: „[...] i versi non solo mi sono stati mandati di costì dal P. Hieronimo Ferricelli Napolitano parte composti da lui, parte da altri Padri della Compagna del Jesù tanto honorati et favoriti da lei...". Por. Daniele V. Filippi, *"Ask the Jesuits to Send Verses from Rome": The Society's Networks and the European Dissemination of Devotional Music*, w: *Exploring Jesuit Distinctiveness. Interdisciplinary Perspectives on Ways of Proceeding within the Society of Jesus*, red. Robert Aleksander Maryks, Leiden – Boston: Brill 2016, s. 62–80.

[154] Filippo de Monte, autor pięciu ksiąg *madrigali spirituali*; pierwszą z nich, wydaną w Wenecji w 1581 roku, dedykował ówczesnemu generałowi Towarzystwa Jezusowego, Claudiowi Acquavivie. Trzecią księgę religijnych madrygałów na 6 głosów opublikował Monte w związku z poświęceniem jezuickiego kościoła św. Michała w Monachium, a adresatem dedykacji był – finansujący jego budowę – książę Wilhelm Bawarski. Zob. Daniele V. Filippi, *"Ask the Jesuits to Send Verses from Rome"…*, *op. cit.*, s. 71–72; zob. także *id.*, *Earthly Music, Interior Hearing, and Celestial Harmonies. Philippe de Monte's First Book of Spiritual Madrigals (1581)*, „Journal of the Alamire Foundation" 3 (2011), s. 208–234.

a) grupę (liczniejszą) wierszy, głównie autorstwa Policreta (nr 2–6, 14–21), mówiących o rozterkach i nadziejach nurtujących ludzką duszę i serce, a więc skłaniających do osobistej refleksji nad kondycją wiary. W tekstach tych, nasyconych emocjonalnie, powraca przesłanie, że tylko wiara i łaska Boża są w stanie zapewnić szczęście i spokój na ziemi oraz zbawienie wieczne. W wierszach Policreta nie odnajdziemy emfazy charakterystycznej dla madrygałów świeckich początku XVII stulecia, jednak i tutaj pojawia się typowy dla religijnej poezji potrydenckiej *amor divino* wzniecający uczucia religijne („fiamma ch'accend'ogni gelato core", „del vostro foc'accesa […] l'ama", „Gioisc'et ard'in amoroso ardore");

b) grupę tekstów (nr 7–11 Comaniniego oraz 12–13 nieznanego autora) mówiących o Jezusie, Jego dzieciństwie, dalszym życiu i męce. Wśród nich do najpiękniejszych i najbardziej subtelnych należy *Tra la soave pioggia* (zob. przykład 6). Pacelli opracował ten wiersz jako madrygał dwuczęściowy (nr 12–13). W *prima parte*, będącej wprowadzeniem narratora, poeta kreśli obraz Dzieciątka Jezus, które pragnie przemówić do swej Matki-Dziewicy. Klimat utworu jest niemal idylliczny, a jednak niesie ze sobą zapowiedź smutku i cierpienia. *Seconda parte* to deklaracja bezgranicznej miłości Chrystusa do ludzi, wyrażona za pomocą słownictwa stosowanego w świeckich madrygałach (np. w *Dolcissimi legami* Claudia Monteverdiego).

Przykład 6. Tekst madrygału *Tra la soave pioggia*

Prima parte	**Część pierwsza**
Tra la soave pioggia Di liquefatte perl'in fresche rose Il fanciullin frapose un tacito sorriso Che lampeggiand'in viso Alla vergin dicea queste parole.	Wśród słodkiego deszczu płynnych pereł w świeżych różach, chłopczyk umieścił cichy uśmiech i rozświetlając twarz, do dziewicy mówił te słowa:
Seconda parte	**Część druga**
Indarn'hai madre sciolto *Li nod'ond'entr'a te mi stavo involto* *Novi legami io sento e già m'aviso* *Ch'o nel tuo ventr'o fuore* *Sempre sarò per l'huom prigion d'amore.*	*Na próżno, matko, rozwiązałaś* *węzły w sobie, którymi byłem związany.* *Nowe więzy czuję i już je widzę,* *bo, czy to w twoim łonie, czy na zewnątrz,* *zawsze będę dla człowieka więźniem miłości.*

Madrygały Pacellego z pierwszej księgi noszą cechy wspólne dla szesnastowiecznej twórczości rzymskiej tego gatunku, a zarazem wykazują związki z jego canzonettami. Może to wynikać zarówno z preferencji estetycznych kompozytora, jak i z przeznaczenia dla szerokiego kręgu wykonawców oraz słuchaczy, w szczególności uczniów Collegio Germanico. Nie ma w tych madrygałach rozbudowanego zdobnictwa i innych przejawów wirtuozerii wokalnej, eksperymentów fakturalnych czy harmonicznych, wreszcie – głębiej ukrytych zabiegów retorycznych. Nieodmiennie panuje diatonika, a typowe dźwięki alterowane (*cis*, *fis*, *gis*, *b*, *es*, *as*) jedynie upiększają zwroty kadencyjne lub zapewniają poprawne prowadzenie głosów. Zespół *a cappella*, traktowany homogenicznie, ograniczony jest do czterogłosu, choć w typie madrygałów *da tavolino* na przełomie stuleci panowała obsada pięciogłosowa i większa. Standardowy rejestr ($G–a^2$) i skorelowany z nim dobór modi zapewniają wygodę wykonawcom (zob. tabela 3). Na „klasyczność" madrygałów składa się także ich stabilność modalna, podkreślana odpowiednim ambitus głosów, kształtem fraz melodycznych i doborem *claves clausularum*. Łączy się z tym wręcz uderzająca konsonansowość. Dysonanse, wplatane głównie jako dźwięki przejściowe, zawsze odpowiednio przygotowane, przebiegają niemalże niezauważenie. Efekt końcowy to brzmienie, które możemy opisać jako „słodkie", „przyjazne", „klarowne".

Tabela 3. Obsada i tonalność madrygałów Pacellego

Nr utworu	Obsada (klucze)	Modus
1–4	$G_2C_2C_3C_4$ (*chiavi traspositi*)	g-miksolidyjski
5	$G_2C_2C_3C_4$ (*chiavi traspositi*)	a-eolski
6	$G_2C_2C_3F_3$ (*chiavi traspositi*)	f-lidyjski
7–11	$G_2C_1C_2C_3$ (głosy wysokie)	g-dorycki
12–13	$C_1C_3C_4F_4$ (*chiavi naturali*)	d-dorycki
14	$G_2C_2C_3C_4$ (*chiavi traspositi*)	g-miksolidyjski
15–21	$G_2C_2C_3F_3$ (*chiavi traspositi*)	g-dorycki

O silnym związku owych madrygałów z tradycją rzymską świadczy obecność rozbudowanych odcinków imitacyjnych (zwłaszcza w *exordium*) przywodzących na myśl motety. Jednak imitacja nie obejmuje całości kompozycji. Obok niej występują: kanon, imitacja inicjalna lub angażująca wybrane głosy, polirytmia, częściowa homorytmia, homorytmia *tutti*, a nawet quasi-polichóralność. Zmiana typu opracowania zachodzi najczęściej co wers, a odstępstwa od tej zasady mają miejsce wówczas, gdy kompozytor pragnie podkreślić spójność semantyczną kilku kolejnych wersów. Opisane zróżnicowanie typów polifonii, połączone ze zmienną obsadą, nierzadko zredukowaną do dwu- lub trójgłosu, zapewnia utworom Pacellego interesujący przebieg i w znacznym stopniu służy uwypukleniu treści wierszy, co jest przecież w madrygałach kluczowe. Zauważmy jednak, że tego samego rodzaju zabiegi zastosował już autor w swoich canzonettach. Podobieństwo między nimi i madrygałami rzuca się w oczy zwłaszcza ze względu na nader częste prowadzenie par głosów ruchem równoległym.

Kolejną po zmianach fakturalnych cechą charakterystyczną omawianych madrygałów jest kształtowanie fraz melodycznych służące podkreśleniu tekstu słownego. Dostrzegamy w tym zakresie zbieżności z melodyką zastosowaną przez Pacellego w canzonettach, polegające m.in. na częstym wprowadzaniu tzw. motywu canzonowego wywodzącego się z villanelli. Dominują tu frazy śpiewne, oparte na ruchu łącznym z elementami repetycji dźwięku, często rozpięte między finalis i dźwiękiem reperkusyjnym przyjętego modus; frazy łukowe, faliste lub prowadzone po skali, które pozostają w zgodzie z zasadami polifonii. Przeważa melodyka sylabiczna, w której zgłoski – podobnie jak w innych madrygałach tego czasu – łączą się z wartościami minimy lub semiminimy, i tylko wyjątkowo fusy – w celu interpretacji wybranych słów („piccioletti" [„malutkie"], „più veloci" [„szybsze"], „liquefatte" [„płynne"]). Pod względem rytmicznym wyróżniają się w madrygałach Pacellego dwa typy fraz odbiegające od wyżej opisanego standardu. Są to frazy o wzmożonym ruchu rytmicznym (zawierające fusy) oraz kontrastujące z nimi frazy zbudowane z długich wartości rytmicznych (minimy, semibreves). Głównym celem ich wprowadzenia jest chęć uwypuklenia kontrastu między sąsiadującymi wersami. Ponadto frazy o powolnym toku rytmicznym służą interpretacji słów: o treści negatywnej (np. w madrygale nr 8 „pensier dal fosco" [„myśli z ciemności grzechu"]) lub istotnej (madrygał nr 7: „Figlio del sommo Dio" [„Synu najwyższego Boga"]).

Wersom o wymowie radosnej przypisano frazy złożone z drobniejszych wartości rytmicznych (np. madrygał nr 16 „lieti giorni" [„radosne dni"]).

W zbiorze z 1601 roku Pacelli zastosował proste, ale za to łatwo zauważalne madrygalizmy. Dla przykładu: w utworze nr 7 ruch w górę (*anabasis*) odmalowuje słowa „colli eterni" („wzgórza wiekuiste"), podobnie jak głosy wstępujące kolejno od najniższego do najwyższego stanowią interpretację słów „dritta Verga" („prosta witka"). W madrygale nr 15 linia o wąskim ambitus, krążąca wokół jednego dźwięku, oddaje sens słowa „ho fisso" („zatrzymałem"). *Imitatio tubarum* w madrygale 10 przywołuje na myśl okrzyki pasterza nawołującego owce („Rendi gl'agni prudenti" [„zwołaj owce roztropne"]). Podkreślenie intonacji mowy stanowią eksklamacje łączone ze słowami w trybie rozkazującym (np. „Scendi" [„zstąp"]). Pauzy między powtórzeniami słów (np. „fuggi" [„ucieknij"], „impena" [„dodaj"]) lub po nich (np. „dorme" [„śpi"]) pomagają wyeksponować tekst.

Ozdobniki użyte przez Pacellego to typowe, jednorodne rytmicznie diminucje, na głównym lub (rzadziej) pobocznym akcencie w wersie, służące podkreśleniu zwrotów kadencyjnych i dodające utworom lekkości. Stosunkowo nieliczne pełnią równocześnie rolę ekspresyjną, gdyż stanowią amplifikację lub ilustrację: a) słów ważnych w tekście, np. „core" („serce"), „offerse" („ofiarowało"); b) piękna i radości: „beltà" („piękno"), „fiore" („kwiat"), „gioia" („radość"), „il piacer" („przyjemność"), „lampeggiando" („rozświetlając"); c) wysokości, wznoszenia się: „ciel" („niebo"); d) ruchu: „aura" („wiatr"), „scendi" („zejdź"), „dardo" („płomień") „drizza" („skieruj"), „guida" („prowadź"), „strali" („strzały"), „vola" („ulatuje"); e) upływu czasu, trwania: np. „eterni" („wieczni").

Opisane cechy czterogłosowych madrygałów Pacellego dowodzą, że kompozytor sięgnął przy ich tworzeniu po standardowe środki polifoniczne i wyrazowe, przez co uzyskał wdzięczne, nietrudne wykonawczo, ale wyraźnie podkreślające tekst utwory, nawiązujące po części do wcześniejszych jego canzonett. Można odnieść wrażenie, iż kapelmistrzowi Collegio Germanico w obu typach utworów z włoskim tekstem religijnym chodziło przede wszystkim o zachowanie i uwypuklenie przekazu semantycznego wierszy, bez przytłaczania ich zbyt wybujałym opracowaniem muzycznym. Dobrym przykładem jest jeden z ciekawszych madrygałów, *Indarn'hai madre*, będący drugą częścią utworu nr 12 (zob. przykład 6).

Exordium kompozycji (t. 1–4) tworzy – wyjątkowo u Pacellego – solowe wystąpienie głosu sopranowego; powtórzenie frazy inicjalnej prezentowane jest w homorytmicznym *tutti*, przy czym partię sopranu imituje bas. Wers 1 to początek wypowiedzi Dzieciątka Jezus skierowanej do Matki Bożej. Kluczowe słowo – „sciolto" („rozwiązałaś") – uzasadnia użycie głosu solowego, który jednak za chwilę (t. 7–15), powtarzając słowo „indarno" („na próżno"), zostaje powiązany imitacją z pozostałymi głosami. W wersie 2 (t. 15–23) Pacelli, odchodząc od zwykle stosowanej procedury, podzielił ustęp muzyczny odpowiadający wersowi na dwa odmienne fakturalnie odcinki. Pierwszy (t. 15–18), homorytmiczny w pełnej obsadzie, odznacza się brzmieniem skupionym, eksponującym środkowy rejestr utworu (oktawę a–a^1). W drugim (t. 18–23) imitujące się pary głosów (CA / TB), zespolone w ruchu równoległym (w tercjach), prowadzą frazy melizmatyczne (melizmat na słowie „involto" [„związany"]) w szerszym ambitus (łącznie od G do d^2). Całe opracowanie wersu 2 można więc uznać za symboliczną interpretację więzi łączących Matkę z Dzieciątkiem od momentu poczęcia do narodzenia. Wers 3 również został podzielony ze względów wyrazowych na dwa ustępy. Początek („Novi legami io sento" [„Nowe więzy czuję"], t. 23–32) przynosi w trzech wyższych głosach rytm synkopowany połączony z imitacją inicjalną. Więzy miłości Chrystusa do ludzi zostały więc muzycznie oddane w sposób inny niż w wersie 2. Druga część wersu 3 („i już je widzę", t. 32–33) jest ustępem homorytmicznym płynnie połączonym z wersem 4 kontynuującym wątek („bo, czy to w twoim łonie, czy na zewnątrz", t. 33–36). W niosącym główne przesłanie wiersza wersie ostatnim („zawsze będę dla człowieka więźniem miłości", t. 36–62), potraktowanym jako jedna całość, kompozytor skupił się na uwypukleniu słowa „więzień": stworzył ustęp imitacyjny, przeprowadzając temat dwukrotnie przez wszystkie głosy. W obu przeprowadzeniach dodatkowo powiązał po dwa głosy ruchem równoległym (CT – AB – CT). Jak widać, Pacelli interpretował tekst madrygału w sposób typowy dla kompozytorów XVI wieku; do odkodowywania związków słowno-muzycznych potrzebny był odbiorcom przede wszystkim intelekt.

2.3. *Madrigali – libro secondo a cinque voci*

Pacelli był również autorem madrygałów pięciogłosowych, a więc przeznaczonych na obsadę typową dla polifonicznych opracowań poezji włoskiej w końcu XVI stulecia. Do dziś przetrwały dwie tego typu kompozycje, ale kapelmistrz Collegio Germanico najprawdopodobniej nie ograniczył się tylko do nich, lecz wydał drukiem cały ich zbiór. Lakoniczna informacja o tej kolekcji znajduje się w leksykonie Fétisa: „6º *Madrigali a cinque voci, lib.* 2, ibid. [Frankfurt 1608], in-4º"[155]. Najwyraźniej miał on dostęp nie do pierwodruków Pacellego, ale do ich niemieckich reedycji, które – jak wiemy – wychodziły z frankfurckiej oficyny Nikolausa Steina. Prawdopodobnie źródłem wiedzy Fétisa był wpis zamieszczony w katalogu przygotowanym na targi książki we Frankfurcie nad Menem w roku 1609. Na liście tytułów wystawionych do sprzedaży znajdujemy kilka druków Pacellego, a wśród nich: „A.P. Regis Poloniae Musici Madrigaliorum libri duo 4. & 5. vocib. Nic. Stein"[156]. Wynika stąd, że dwie księgi madrygałów wydano w Niemczech w czasie, gdy Pacelli był już kapelmistrzem w Polsce. Reedycje ksiąg madrygałów, które wydano prawdopodobnie dopiero w końcu 1608 (jak wskazuje Fétis), były ostatnimi tytułami zbiorów Pacellego, jakie znalazły się w ofercie targów we Frankfurcie. Określono tam muzyka jako kapelmistrza polskiego króla, mimo że pierwsza księga madrygałów czterogłosowych ukazała się po raz pierwszy jeszcze podczas pobytu artysty w Rzymie. Możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, że zbiór madrygałów pięciogłosowych ujrzał światło dzienne najpierw we Włoszech, a dopiero później wydał go ponownie drukarz frankfurcki; nieustalona pozostaje jedynie data publika-

[155] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 7, Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie 1841, s. 110. Dane przytoczone przez niego odnośnie do biografii muzyka są poprawne, wiarygodny wydaje się też wykaz twórczości: „1º *Cantiones sacrae* 5, 6, 8, 10–20 vocum, Francfort 1604, in-4º. 2º *Psalmi et motetti octo vocum*, ibid., 1607, in-4º. 3º *Cantiones sacrae* 5, 6, 7–20 vocibus concinnatae, ibid., 1608, in-4º. 4º *Psalmi, motetti et magnificat quatuor voc.*, ib., 1608, in-4º. 5º *Madrigali a quattro voci, lib.* 1, ibid. 6º *Madrigali a cinque voci, lib.* 2, ibid., in-4º. Quelques morceaux de Pacelli ont été insérés dans le recueil de divers auteurs publié par Fabio Costantini (Rome, 1614); entre autres un beau motet à 8 voix sur les paroles: *Factum est silentium*".

[156] Karl Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen…*, *op. cit.*, s. 58.

cji pierwodruku. Pięciogłosowy madrygał Pacellego o incipicie *Lieve fiamma ch'ascenda* (zob. przykład 7), który odnajdujemy w antologii z 1604 roku[157], mógł wchodzić w skład owej zaginionej drugiej księgi. Być może więc opublikowano ją w roku 1603, gdy kompozytor był już w służbie Zygmunta III.

Wspomniana antologia zawiera kompozycje oparte na tekstach jednego tylko poety, genueńczyka Angela Grilla (zm. 1629)[158], pochodzących z jego publikacji *Pietosi affetti* (1601)[159]. Redaktorem wydania był benedyktyn z klasztoru na Monte Cassino, Massimiano Gabbiani. Grillo, również należący do tego zakonu, zyskał dużą popularność jako bardzo aktywny mistrz pióra. Utrzymywał przyjacielskie kontakty z wieloma poetami swoich czasów, między innymi z Tassem, Guarinim, Rinuccinim, Casonem, Chiabrerą. Był autorem ok. 20 zbiorów wierszy religijnych o wymownych tytułach, jak *Christo flagellato* (1580) czy *Lagrime del penitente ad imitatione de' sette salmi penitentiali di Davide* (1606). Koncentrował się na poezjach o tematyce pokutnej, odnoszących się zwłaszcza do męki Chrystusa, bardzo przychylnie przyjętych przez Kościół potrydencki. Jednak opracowany przez Pacellego wiersz Grilla ma charakter liryczny i utrzymany jest w swobodnej formie poetyckiego madrygału.

Przykład 7. Budowa tekstu madrygału
Lieve fiamma z *Musica de diversi* (1604)

Lieve fiamma ch'ascenda	7a	Lekki płomień, który się wzbija,
Oper'è di natur'e non stupenda	11A	Dziełem jest natury i nie zdumiewa.
Ma che dalla tua sfera	7b	Ale że z twej sfery [niebieskiej]
Al nostro centro scenda	7a	Do naszego centrum [= na ziemię] schodzisz,
E meraviglia altera	7b	To jest cud wspaniały.
Ch'infinita bontà divin valore	11C	Że nieskończona dobroć, boski klejnot
Orn'il Ciel di splendore	7c	Zdobi Niebo blaskiem,
Miracolo non è ma Signor mio	11D	To nie cud, lecz [cudem jest] że Pan mój
Ch'in terr'hor sia fanciul ch'in Ciel è Dio.	11D	na ziemi będzie teraz dzieckiem, który w Niebie jest Bogiem.

[157] *Musica de diversi eccellentiss. autori…*, *op. cit*.

[158] Elio Durante, Anna Martellotti, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano: poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze: S.P.E.S. 1989.

[159] Angelo Grillo, *Pietosi affetti et lagrime del Penitente*, Venezia: Giovanni Battista Ciotti 1601.

Poszukując innych pięciogłosowych *madrigali spirituali* mistrza z Vasciano, natrafiamy na trzytomową antologię zredagowaną przez działającego w klasztorach południowoniemieckich augustianina Michaela Herrera, wydawaną w latach 1606 i 1609 pod tytułem *Hortus Musicalis*. W trzecim tomie[160], w którym Herrer zamieścił kompozycje na pięć i więcej głosów, pośród 45 utworów znajdują się dwa sygnowane nazwiskiem Asprilia Pacellego (nr 3, 41): pięciogłosowy *Quam dulcia palato* i ośmiogłosowy *Qui ratione mundum*. Pozostałe dzieła stworzyło kilkunastu znanych twórców, Włochów lub artystów działających w Italii, w tym związanych z Rzymem – Luca Marenzio, Ruggiero Giovannelli i Giovanni Maria Nanino. Herrer, który określił się na karcie tytułowej antologii jako jej autor[161], był w istocie twórcą kontrafaktur: zastąpił teksty oryginalne ułożoną przez siebie łacińską prozą religijną; kompozycje w znacznej liczbie udało się zidentyfikować jako madrygały wcześniej wydane w drukach autorskich i zbiorowych[162]. Nie dotyczy to jednak utworów Pacellego, które najwyraźniej pochodzą z zaginionej lub zaginionych publikacji jego autorstwa[163].

Analiza madrygału *Lieve fiamma ch'ascenda*[164] dostarcza pozytywnej odpowiedzi na pytanie o jego podobieństwo do madrygałów czterogłosowych. Wymieńmy choćby takie elementy wspólne, jak: sposób prowadzenia głosów, ich wzorcowy ambitus, stałe podkreślanie modus, brzmienie konsonansowe. W celu interpretacji tekstu stosowane są rozwiązania znane z innych dzieł kompozytora z Vasciano: a) imitacyjne *exordium* i obecność imitacji w dalszych fragmentach utworu; b) operowanie rejestrem i kształtem linii melodycznej dla zilustrowania tekstu: ruchliwa fraza wznosząca się przy słowach „Lieve fiamma" („lekki płomień"), „sfera" (t. 12–15); opadanie frazy i silne obniżenie

[160] *Hortus Musicalis*…, *op. cit*.

[161] Zob. Susan Lewis Hammond, *Editing Music in Early Modern Germany*, Aldershot: Ashgate 2007, s. 24–26.

[162] Identyfikacji dokonał Julius Joseph Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, t. 1: *Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, München: In Commission der Palm'schen Hofbuchhandlung 1879 (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, 8), s. 138–140.

[163] Jak to często bywało, kompozycja ośmiogłosowa mogła trafić do księgi zawierającej zasadniczo utwory o mniejszej obsadzie, np. pięciogłosowe.

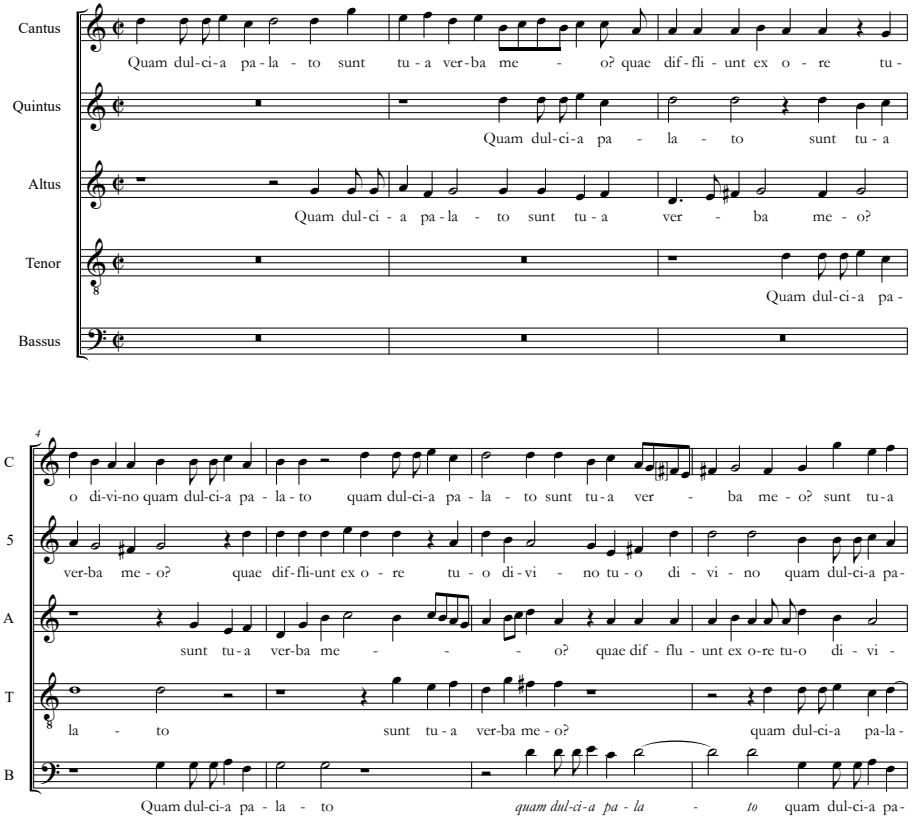
[164] Zob. aneks, utwór nr 1.

zakresu brzmieniowego przy „scenda" („schodzi", t. 14–17); c) kontrasty fakturalne: przejście do homorytmii dla podkreślenia słów odnoszących się do Chrystusa („Ch'infinita bontà divin valore" [„Że nieskończona dobroć, boski klejnot"], t. 18–20, „ma Signor mio" [„lecz Pan mój"], t. 23–24); quasi-polichóralne zestawianie grup głosów w celu przeciwstawienia słów „terra" („ziemia") i „ciel" („niebo") w finale utworu (t. 25–31). Podstawowe różnice względem madrygałów czterogłosowych to: gęstsza faktura, pełniejsze brzmienie, ale też nieco mniejsza czytelność tekstu słownego. W rozbudowanym pierwszym odcinku utworu ma miejsce przeprowadzenie dwutematowe (t. 1–7), zbliżające tę kompozycję do motetu. Mimo to – za pomocą wyżej wymienionych rozwiązań – Pacelli kreśli sugestywny obraz zstępującego na ziemię Chrystusa – Dziecka będącego Bogiem.

Brak oryginalnego tekstu utworu *Quam dulcia palato* uniemożliwia pełną ocenę jego walorów jako madrygału. W antologii utwór poprzedzony jest mottem pochodzącym z psalmu 118 (werset 50): „Eloquium tuum vivificavit me" („Słowo Twoje ożywiło mnie"). Tekst Herrera to hołd składany Bogu w podzięce za Jego słowa przynoszące odpuszczenie grzechów:

Przykład 8. Michael Herrer, *Quam dulcia palato* z *Hortus musicalis* (1609)

Quam dulcia palato sunt tua verba meo? quae diffluunt ex ore tuo divino Rex maxime caelorum infusor veritatis omnem pravitatis naevum extirpans: sic te caelo Tonantem clara voce citamus et poplite aduncto prosternimur tibi humiliati Cui perpetuus honor debetur.	Jak słodko smakują mi Twoje słowa, które wypływają z ust Twych boskich, Królu niebios największy, głosicielu prawdy wszelkie znamię grzechu usuwający. Tak Tobie Gromowładnemu czystym głosem obwieszczamy i na kolana upadamy pokorni przed Tobą, któremu należy się nieustająca cześć.

Warstwa muzyczna tej kompozycji wykazuje dalece idące podobieństwa do *Lieve fiamma ch'ascenda* (przykład 9 prezentuje rozbudowane *exordium*, początkowo jedno-, a następnie dwutematowe, i pierwszą frazę rozpoczętą motywem canzonowym), można zatem stwierdzić, że madrygały pięciogłosowe Pacellego były zbliżone stylistycznie do czterogłosowych. Obie grupy utworów, choć pozbawione rozwiązań awangardowych, odznaczają się logiczną konstrukcją i zręcznym wykorzystaniem polifonii w celach wyrazowych.

Przykład 9. Asprilio Pacelli, *Quam dulcia palato* (kontrafaktura nieznanego madrygału), t. 1–7

Druga z kompozycji zawartych w antologii Herrera, ośmiogłosowy *Qui ratione mundum*[165], prezentuje całkowicie odmienne oblicze. Poprzedza ją motto „Deus audit clamantes ad se" („Bóg wysłuchuje wzywających Go"), które wprowadza w treść tekstu słownego kompozycji. Utwór skomponował Pacelli w zasadzie tak, jak swoje dwuchórowe motety, choćby te wydane w zbiorze *Motectorum et psalmorum* z 1597 roku. Jednak kontrafaktura różni się od nich

[165] Zob. aneks, utwór nr 2.

znaczną redukcją imitacji czy polifonii swobodnej na korzyść homorytmii. Najprostszy wypływający stąd wniosek jest taki, że Pacelli, tworząc madrygał ośmiogłosowy, sięgnął po rozwiązania zastosowane w wyżej wspomnianych motetach. Rodzą się jednak pewne wątpliwości, czy rzeczywiście utwór Pacellego wykorzystany przez Herrera był madrygałem. Jak dotąd nie udało się odnaleźć wszystkich pierwowzorów dzieł zamieszczonych w trzeciej części *Hortus musicalis*, a zatem można założyć obecność wyjątków względem dotychczasowych ustaleń. Z całą pewnością Herrer wyrugował z kompozycji Pacellego tekst pierwotny[166], czy był to jednak tekst w języku włoskim – tego nie możemy obecnie stwierdzić.

Kontrafaktury utworów włoskiego mistrza świadczą o pewnym zainteresowaniu jego madrygałami z drugiej księgi. Tom pierwszy, który do dziś przetrwał w jednym egzemplarzu, prawdopodobnie nie cieszył się szerszą recepcją – był chyba nazbyt szkolny.

2.4. Pieśń o św. Stanisławie

Po przyjeździe do Rzeczpospolitej Pacelli zobowiązany był tworzyć w pierwszej kolejności dla kapeli królewskiej, co nie znaczy, że nie podejmował się komponowania w innym celu. Nie wiemy nic o jego ewentualnej współpracy w dziedzinie muzyki z tutejszymi licznymi bractwami, znamienne jednak, że warszawskiemu Bractwu Miłosierdzia przekazał pod koniec życia znaczną sumę na posag dla ubogich panien.

Pracując na Wawelu musiał zapoznać się z kultem patrona Polski, św. Stanisława, co – jak można się domyślać – pomogło mu przyjąć zamówienie na skomponowanie czterogłosowej pieśni *Boga w świętych jego chwalmy* ku czci sławnego biskupa i męczennika. Jak wspomniano wcześniej, utwór był wotum wdzięczności za opiekę Opatrzności i samego świętego. Napisany do tekstu w języku polskim, którego zapewne Pacelli nie znał, stanowi świadectwo jego umiejętności przystosowania się do nowych okoliczności, jest odpowiedzią na

[166] Tekst dodany przez Herrera, jak to często bywało w przypadku kontrafaktur, pod względem prozodii nie w pełni odpowiada rytmice pierwowzoru (np. dłuższe wartości pojawiają się na drugiej, zamiast na pierwszej sylabie słów: „Deus", „nostros").

lokalne zapotrzebowanie repertuarowe. W pewnym sensie stanowi paralelę dla utworów religijnych w języku włoskim powstających w Rzymie.

Leżący u podstaw pieśni tekst Stanisława Junoszy Grochowskiego, zbudowany z 24 zwrotek czterowersowych, opowiada historię życia św. Stanisława, jego cnót, męczeństwa, cudów i chwały. Pacelli skomponował muzykę w formie A^1A^2 z repryzą obu części[167] (pierwszej i drugiej zwrotki użył w pierwszej, a trzeciej i czwartej w drugiej części utworu). Budowa stroficzna, typowa dla polskich pieśni religijnych, została przez królewskiego kapelmistrza skojarzona z hymnicznym charakterem tekstu. Podobnie jak w dwuchórowym utworze *Paean paean Age Latois*[168], tak tutaj zastosował on homorytmię i wąskozakresowe frazy (z wyjątkiem głosu basowego); użył jedynie dwóch rodzajów wartości rytmicznych (breves i semibreves), by stworzyć wrażenie regularności rytmu właściwej hymnom. W każdej z części powtarzany jest w zasadzie jeden motyw rytmiczny, a ponadto między A^1 i A^2 zachodzi bardzo duże podobieństwo meliczne, zwłaszcza w głosie basowym, wyznaczającym następstwo współbrzmień; części różnią się oznaczeniami menzuralnymi (𝄵, 𝅗𝅥𝄞$^3_2$) implikującymi zmianę pulsacji z parzystej na nieparzystą, w sposób typowy dla tańców. A zatem pieśń o św. Stanisławie to podniosły, a zarazem dostojnie taneczny hymn, na tyle prosty, by nadawał się do wykonania przez szerokie grono śpiewaków, także nieprofesjonalnych[169]. W zachowanym do dziś egzemplarzu pierwodruku, noszącym ślady zmian i korekt, być może będących świadectwem przygotowywania drugiego wydania, występujące w tytule słowo „Tablica", czyli wotum, zastąpiono terminem „hymn"[170], trafnie oddającym naturę kompozycji Pacellego. Prawdopodobnie w tym przypadku najważniejszy był sam fakt powstania utworu i jego publikacji – w ten sposób został wypełniony ślub. Wykonanie hymnu stało się w tym kontekście kwestią drugorzędną.

[167] Zob. Asprilio Pacelli, *Tablica obiecana…*, *op. cit.*, t. 1, s. 191–192.

[168] Więcej o utworze z tragedii Stefonia *Flavia* piszemy w rozdziale 5.

[169] Opracowanie tego samego tekstu przez Diomedesa Catona, wydane w Krakowie w 1607 roku, zostało zrealizowane w zupełnie inny sposób niż u Pacellego, brak w nim bowiem podziału na części, a odcinki imitacyjne przeplatane są tam z homorytmicznymi. Cała kompozycja stanowi umuzycznienie tylko jednej zwrotki. Por. Diomedes Cato, *Pieśń o św. Stanisławie*, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, *op. cit.*, t. 1: *Nuty i komentarze*, s. 193.

[170] Zob. Asprilio Pacelli, *Tablica obiecana…*, *op. cit.*, t. 1, s. 348.

Rozdział 3
Od dwuchórowości do stylu monumentalnego

Pacelli należał do trzeciego już pokolenia kompozytorów rzymskich, którzy – idąc za przykładem Palestriny – tworzyli i publikowali dzieła na dwa chóry. Funkcje, które piastował, zarówno te stałe, jak i pełnione okazjonalnie, sprzyjały tworzeniu przez niego licznych dzieł polichóralnych. W Wiecznym Mieście w końcu XVI wieku były one już dość szeroko rozpowszechnione, ale ich popularność wciąż była ograniczona środkami finansowymi zainteresowanych nimi instytucji czy kapel muzycznych. Oratoria, konfraternie i kościoły traktowały repertuar polichóralny jako wyjątkowy, przeznaczony na szczególne okazje. Pacelli musiał kierować się tymi uwarunkowaniami, gdy zdecydował się w pierwszej kolejności na publikację skromniejszych, dwuchórowych kompozycji w zbiorze z 1597 roku, choć zapewne miał w swym dorobku utwory na trzy i cztery chóry (w Rzymie zaczęto je tworzyć na początku lat 80. XVI wieku)[171]. Można podejrzewać, że zebrał w tym celu utwory powstałe w różnych latach swojej działalności; kierował przecież wykonaniami dzieł polichóralnych co najmniej od czasu zatrudnienia w arcykonfraterni Gonfalone.

3.1. *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus* i ślady jej recepcji

Na kolekcję tę składa się dwadzieścia kompozycji[172] (zob. tabela 4), w większości tekstów modlitw wyjątkowo często opracowywanych polichóralnie[173]. Ich układ w druku jest dobrze przemyślany i dzieli utwory na dwie grupy. W czę-

[171] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 109.

[172] Charakterystka zbioru została zaprezentowana we wstępie do edycji: Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, *op. cit*. Do tego wydania odnoszą się dalsze analizy i przykłady utworów z druku wydanego w 1597 roku.

[173] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit.*, s. 115. W Rzymie w końcu XVI stulecia nieszpory (pierwsze i drugie) były obok mszy tymi ogniwami

ści pierwszej znalazły się motety zróżnicowane tematycznie, które można było wplatać w przebieg liturgii lub wykonywać poza nią (np. podczas procesji): opiewające Matkę Boską (utwór dwuczęściowy: nr 2–3), potęgę i chwałę Boga (utwory dwuczęściowe: nr 4–5, 6–7), Trójcę Świętą (nr 8) oraz Mesjasza (nr 9). Kompozycje te spięte są swoistą klamrą, którą tworzą dzieła odnoszące się do duchowości jezuickiej. Nieprzypadkowo kolekcję otwiera *In nomine Iesu* (nr 1) – introit z mszy na święto patronalne Towarzystwa Jezusowego. Z kolei ostatnia w tej grupie utworów (nr 10) XIV-wieczna modlitwa *Anima Christi* wiąże się ściśle z osobą Ignacego Loyoli. Założyciel zakonu jezuitów rozpoczął od niej swoje *Ćwiczenia duchowne*[174] i często się do niej odwoływał. Część drugą zbioru tworzą modlitwy wchodzące w skład liturgii godzin: pięć psalmów i kantyk z nieszporów na święta apostołów, ewangelistów, męczenników i wyznawców, uzupełnione o cztery główne antyfony maryjne kończące nabożeństwo komplety, ułożone w kolejności zgodnej z porządkiem roku liturgicznego.

Zapewne ze względu na wzmożone zapotrzebowanie na opracowania muzyczne antyfon maryjnych Pacelli tworzył różne ich wersje obsadowe. Trzy antyfony (nr 17–19) z 1597 roku dzielą wspólny materiał z wersjami czterogłosowymi opublikowanymi przez Pacellego w kolekcji *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum* (1599). Z kolei antyfona *Salve Regina* (nr 20) rozbudowana do czterech chórów znalazła się w rękopisie pochodzącym z Collegio Germanico, przechowywanym w Ratyzbonie pod sygnaturą BH 6296. Choć różnice pomiędzy wersjami wymienionych dzieł są wyraźne, to nie ulega wątpliwości, że Asprilio komponował je, korzystając z tego samego tworzywa muzycznego, a także powielał ogólny plan ich budowy.

W utworach opublikowanych w zbiorze z 1597 roku rodzaj głosów i ich ambitus dostosowane zostały do możliwości wykonawczych ówcześnie typowych kapel kościelnych. Większość kompozycji wykorzystuje niezbyt rozległy zakres dźwiękowy *F*–*f*^{2} (w utworach zanotowanych w *chiavi trasportate*: *B*–*a*^{2}), czym różni się zdecydowanie od dzieł polichóralnych pisanych w Wenecji

liturgii, podczas których najczęściej wprowadzano muzykę polichóralną. Tradycję wielochórowego opracowywania antyfon maryjnych obserwujemy także w konfraterni Santissima Trinità.

[174] Ignacy Loyola, *Ćwiczenia duchowne*, przekład Jan Ożóg SJ, red. Henryk Pietras SJ, Kraków: Wydawnictwo WAM, Księża Jezuici 1996, s. 7.

przez Giovanniego Gabrielego. Modi z finalis *G* dominują w pierwszej części kolekcji, a z finalis *F* przeważają w drugiej. Psalm *Dixit Dominus* rozpoczynający nieszpory oraz kończący je kantyk utrzymane są w modus f-(hypo)lidyjskim, dzięki czemu cykl nieszporny ujęty został w ramy modalne. Modalność opracowań niektórych utworów ma związek (szczególnie ścisły w przypadku antyfon) z odpowiadającymi im melodiami chorałowymi, wprowadzanymi zarówno w formie *cantus firmus* (jak na początku *Salve Regina*, por. przykład 10a), jak i w postaci sparafrazowanej, a także będącymi źródłem motywów wykorzystywanych w strukturach imitacyjnych (szczególnie w *Alma Redemptoris Mater*, por. przykład 10b)[175]. Chorał cytowany jest również we frazach inicjalnych *Laudate Dominum omnes gentes*, *Dixit Dominus* i *Magnificat*.

Tabela 4. Zawartość zbioru *Motectorum et psalmorum*

Lp.	Incipit utworu	Przeznaczenie utworu
1.	*In nomine Iesu*	motet do tekstu introitu z *Missa Sanctissimi Nominis Iesu*
2.	*Surge propera* (Prima pars)	motet maryjny
3.	*Veni electa* (Secunda pars)	motet maryjny
4.	*Exurgat Deus* (Prima pars)	motet do tekstu psalmu 68 (67)
5.	*Regna terrae* (Secunda pars)	motet do tekstu psalmu 68 (67) cd.
6.	*Cantate Domino* [...] *laus eius*	motet do tekstu psalmu 149
7.	*Iubilate Deo*	motet do tekstu psalmu 98 (97)
8.	*Tres sunt*	motet ku czci Trójcy Świętej
9.	*Quare fremuerunt*	motet do tekstu psalmu 2
10.	*Anima Christi*	motet do tekstu modlitwy łączonej z osobą św. Ignacego Loyoli
11.	*Dixit Dominus*	nieszpory: psalm 110 (109)

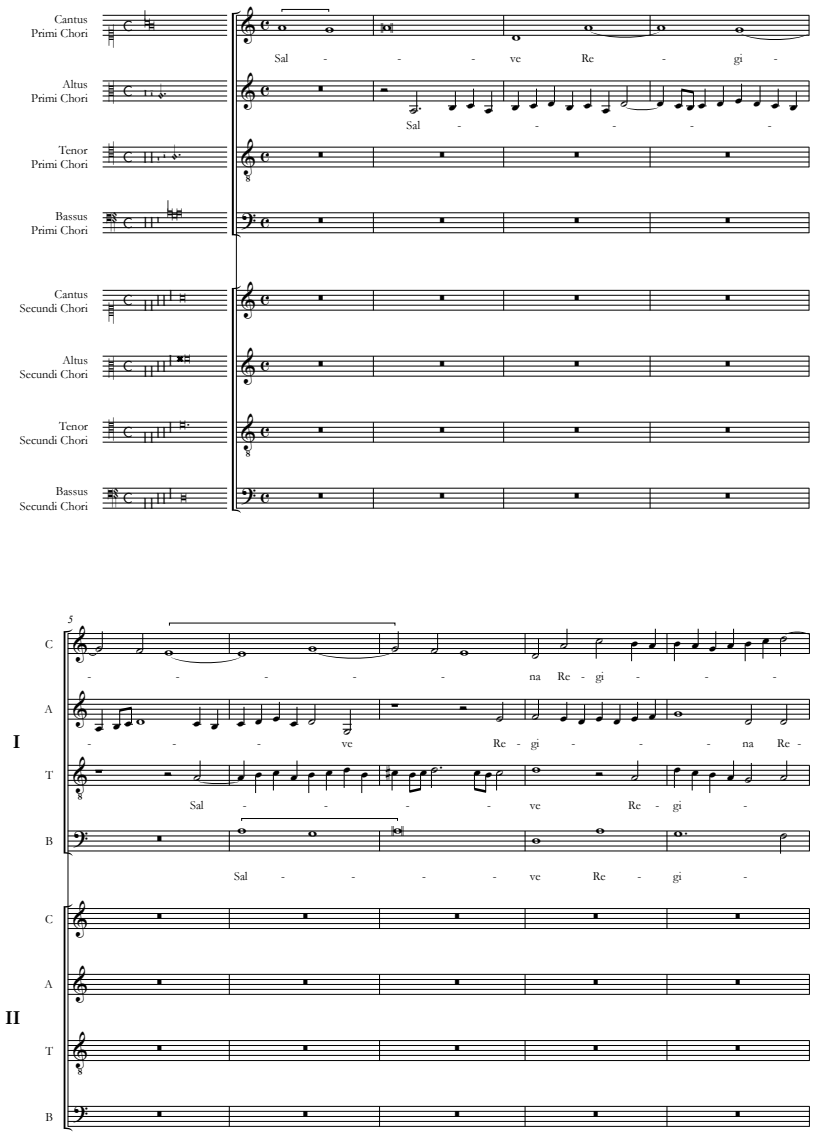
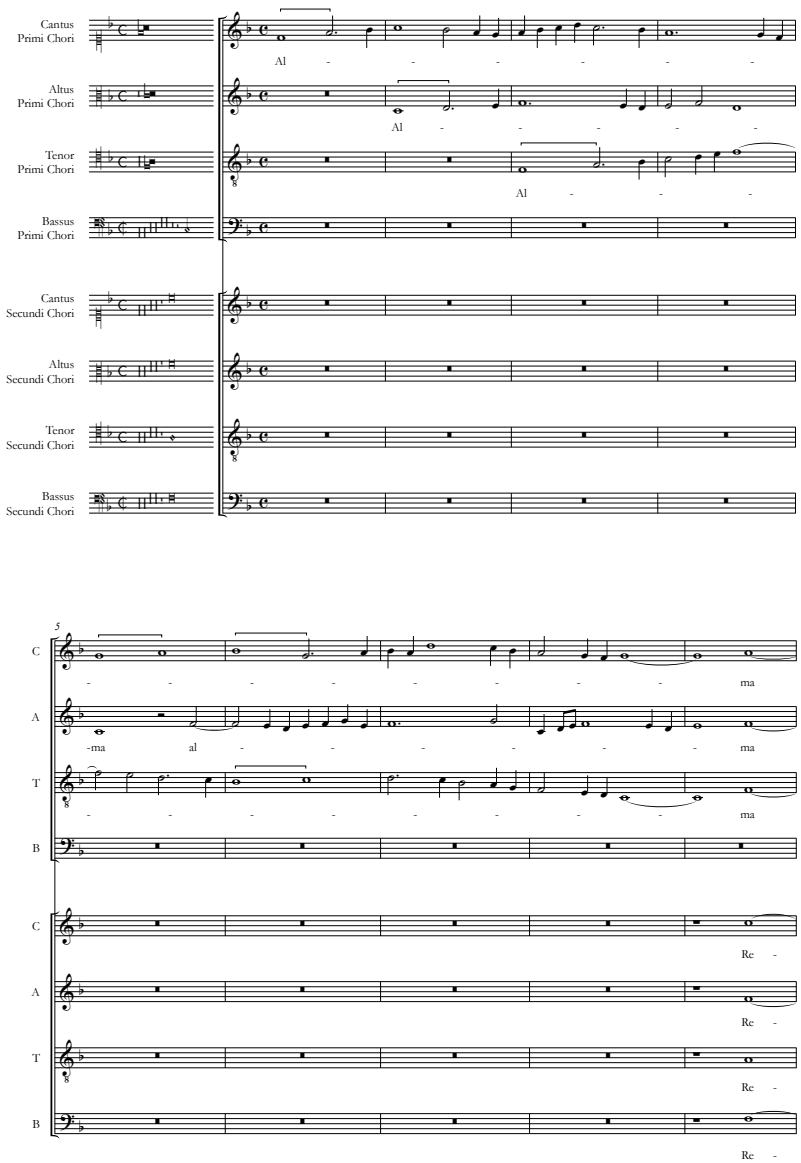
[175] Wyraźne powiązania z chorałem znajdujemy również w utworach Pacellego ze zbioru *Chorici psalmi…*, *op. cit.*, z których część opracowana jest w technice *alternatim*.

Lp.	Incipit utworu	Przeznaczenie utworu
12.	*Confitebor*	nieszpory: psalm 111 (110)
13.	*Beatus vir qui timet Dominum*	nieszpory: psalm 112 (111)
14.	*Laudate pueri*	nieszpory: psalm 113 (112)
15.	*Laudate Dominum omnes gentes*	nieszpory: psalm 117 (116)
16.	*Magnificat*	nieszpory: kantyk maryjny
17.	*Alma Redemptoris* [*Mater*]	antyfona maryjna
18.	*Ave Regina caelorum*	antyfona maryjna
19.	*Regina caeli*	antyfona maryjna
20.	*Salve Regina*	antyfona maryjna

Tabela 5. Obsada, typ tonalny i modus
utworów ze zbioru *Motectorum et psalmorum*

Incipit utworu	Zestaw kluczy	Typ tonalny	Modus
In nomine Iesu	$C_1C_1C_3F_3 \mid C_3C_4C_4F_4$	♮ – C_1 – E	III
Surge propera (I cz.)	$C_1C_1C_2C_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Veni electa (II cz.)	$C_1C_1C_2C_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Exurgat Deus (I cz.)	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Regna terrae (II cz.)	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Cantate Domino [...] *laus eius*	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Iubilate Deo	$G_2C_2C_3C_4 \mid G_2C_2C_3C_4$	♭ – G_2 – G	I transponowany
Tres sunt	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♮ – C_1 – G	VIII
Quare fremuerunt	$G_2C_2C_3C_4 \mid G_2C_2C_3C_4$	♮ – C_1 – c	VIII transponowany

Incipit utworu	Zestaw kluczy	Typ tonalny	Modus
Anima Christi	$C_1C_1C_3F_3 \mid C_3C_4C_4F_4$	♮ – C_1 – D	I
Dixit Dominus	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	V+VI
Confitebor	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♮ – C_1 – D	I
Beatus vir qui timet Dominum	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♮ – C_1 – G	VIII
Laudate pueri	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – G	II transponowany
Laudate Dominum omnes gentes	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	VI
Magnificat	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	V+VI
Alma Redemptoris Mater	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	V+VI
Ave Regina caelorum	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	VI
Regina caeli	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♭ – C_1 – F	V+VI
Salve Regina	$C_1C_3C_4F_4 \mid C_1C_3C_4F_4$	♮ – C_1 – D	I

Zgodnie z ówczesnymi tendencjami rzymskimi, Pacelli większość utworów skomponował na chóry nieróżniące się między sobą obsadą i pozbawione (w zapisie) akompaniamentu instrumentalnego (zob. tabela 5). Sięgnął po standardowy zestaw *a voce piena* ($C_1C_3C_4F_4$), choć zrobił wyjątek dla dwóch motetów – *Iubilate Deo* i *Quare fremuerunt* – w których występują pary chórów *a voci mutate*, zanotowane w *chiavi trasportate* ($G_2C_2C_3C_4$). Na tle innych wyróżniają się utwory przeznaczone na chóry skontrastowane pod względem rejestru (chór wyższy – chór niższy): dwa odnoszące się do duchowości jezuickiej (*In nomine Iesu*, *Anima Christi*) i dwa motety maryjne (nr 2, 3). Świadczą one o tym, że Pacelli nie traktował obsady złożonej z jednakowych chórów jako bezwzględnej normy (choć zwiększał w ten sposób szanse utworów na wykonanie), lecz rezygnował z niej w razie potrzeby. Zróżnicowanie obsadowe służyło bądź to podkreśleniu formy tekstów, bądź urozmaiceniu przebiegu muzycznego (jak w *Anima Christi*, konstrukcyjnie zbliżonym do litanii; zob. przykład 11), bądź wreszcie wyeksponowaniu określonych treści. W *Anima Christi* Pacelli wyraźnie

Przykład 10a. Asprilio Pacelli, *Salve Regina* (1597),
melodia chorałowa w C ICh i B ICh

Przykład 10b. Asprilio Pacelli, *Alma Redemptoris Mater* (1597), materiał chorałowy w *exordium*

dążył do przełamania jednostajności wynikającej z paralelnej budowy kolejnych zdań. Chóry wyższy i niższy prowadzą ze sobą dialog w sposób nieschematyczny, nieoczywisty, niekiedy nie pokrywający się z podziałem formalnym tekstu, lecz podkreślający jego znaczenie. Tak dzieje się w kulminacyjnym momencie motetu, gdy kontrast barwowy między chórami uwypukla słowa „Passio Christi" (śpiewa ciemno brzmiący chór drugi, operujący w zakresie A–e^1) dopełnione pełną nadziei prośbą „conforta me" (chór wyższy o oktawę, w zakresie c–e^2).

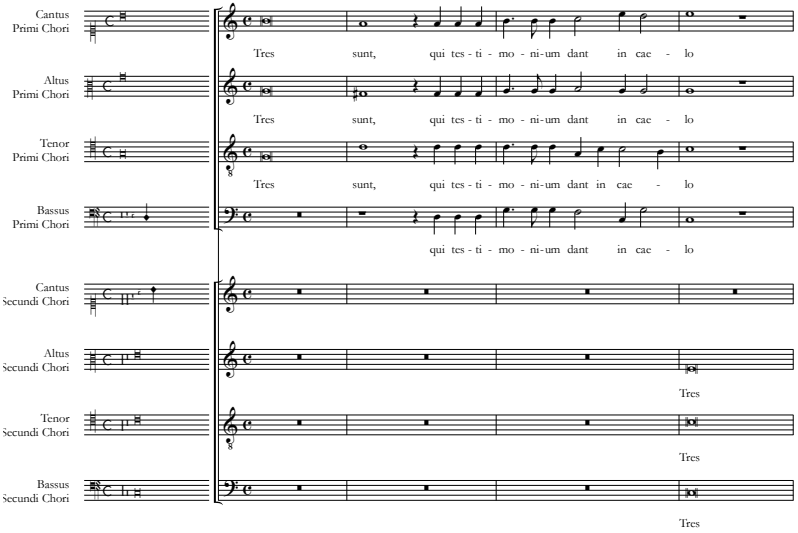
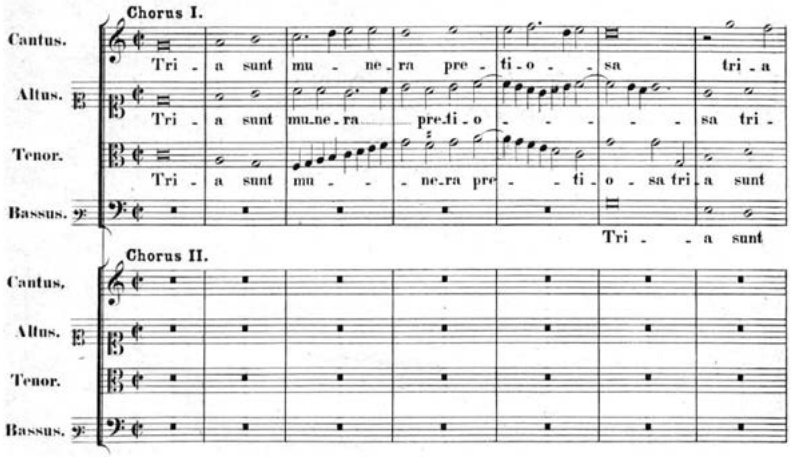
Przykład 11. Tekst motetu *Anima Christi*

Anima Christi, sanctifica me.	Duszo Chrystusowa, uświęć mnie.
Corpus Christi, salva me.	Ciało Chrystusowe, zbaw mnie.
Sanguis Christi, inebria me.	Krwi Chrystusowa, napój mnie.
Aqua lateris Christi, lava me.	Wodo z boku Chrystusowego, obmyj mnie.
Passio Christi, conforta me, nunc	Męko Chrystusowa, wzmocnij mnie, teraz
et in saecula saeculorum. Amen.	i na wieki wieków. Amen.

W *In nomine Iesu* kontrast obsady stał się środkiem malarstwa dźwiękowego, podkreślającym przeciwstawienie słów „caelestium, terrestrium et infernorum" („niebieskich, ziemskich i podziemnych"). W utworach maryjnych zróżnicowanie barwowe między chórami przyczynia się do wyeksponowania pierwiastka żeńskiego (chór wyższy przeważnie prezentuje słowa skierowane do Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami) i podkreślenia dialogowej formy tekstu:

chór I: Veni columba mea, formosa mea, perfecta mea, veni ut intueamur te. Specie tua et pulchritudine tua intende prospere procede et regna.	Przyjdź, gołębico moja, piękna moja, doskonała moja, przyjdź, abyśmy na cię patrzyli. W śliczności twojej i w piękności twojej nadciągnij, szczęśliwie postępuj i króluj.
chór II: Quae est ista, quae procedit velut regina in vestitu deaurato, in fimbriis aureis, circumamicta varietatibus.	Któraż to jest, która postępuje niczym królowa w ubiorze złoconym, w złotym okryciu, w szatach różnobarwnych.
chór I: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius	Niewiasta obleczona w słońce, a księżyc pod jej nogami
chóry w dialogu: et in capite eius coronam stellarum duodecim.	i na głowie jej korona z gwiazd dwunastu.

Operowanie chórami w utworach z omawianego zbioru odbywa się na sposób typowy dla kompozycji rzymskich końca XVI wieku, które przybierają formę odcinkową. Kolejne odcinki prezentowane są bądź to przez pojedynczy chór (pierwszy lub drugi), bądź przez dwa chóry dialogujące ze sobą, bądź przez *tutti*. Wyjątkami wskazującymi na chęć zróżnicowania przebiegu, ale też ściślejszego powiązania opracowania muzycznego z semantyką tekstu słownego, są krótkie fragmenty, w których Pacelli zmniejszył obsadę w ramach chóru lub wybrał głosy z obu chórów, tworząc z nich wyróżniające się zestawienia kolorystyczne, jak: 1) chór I: CA + chór II: CA (w *Cantate Domino* [...] *laus eius*, *Tres sunt*, *Beatus vir qui timet Dominum*, *Laudate pueri*, *Ave Regina*, *Regina caeli*); 2) chór I: CCA (w *Surge propera*, *Veni electa*, *Iubilate Deo*, *Beatus vir qui timet Dominum*, *Laudate pueri*, *Ave Regina*); 3) chór I: CAT (*Laudate Dominum omnes gentes*). Klasyczny przykład symboliki liczb znajdujemy w odcinku otwierającym motet *Tres sunt* (chór I: CAT / chór II: ATB; por. przykład 12a). Porównanie z *exordium* dwuchórowego motetu Palestriny *Tria sunt munera* (por. przykład 12b) ujawnia zastosowanie przez obu twórców analogicznego rozwiązania fakturalnego, a z drugiej strony pozwala dostrzec istotną różnicę między dziełami mistrza i jego ucznia, polegającą na wykorzystaniu deklamacji i większym zdynamizowaniu przebiegu w kompozycji Pacellego.

Pacelli w swoich dziełach szczęśliwie uniknął dość typowego dla XVI-wiecznych *cori spezzati* schematycznego powtarzania przez chóry kolejnych fraz słowno-muzycznych. Umiejętnie zestawił fragmenty o powolnym toku rytmicznym (częstsze zwłaszcza na początku utworów) z takimi, w których przebieg jest bardzo zdynamizowany (zwykle w środku lub w kulminacji odcinków), oparty na licznych repetycjach dźwięków. Przyspieszenie toku rytmicznego, a tym samym ożywienie przebiegu utworu, uwidacznia się w częstszym użyciu *note nere*, a także wielokrotnym nakładaniu na siebie krótkich fraz złożonych z drobniejszych wartości. Rytmika głosów postępuje za akcentuacją tekstu słownego i często wymyka się współczesnemu podziałowi taktowemu. Początki motetów i antyfon oparte są w większości na imitacyjnym wejściu głosów, ułatwiającym wokalistom prawidłową intonację; homorytmicznie rozpoczyna się większość psalmów nieszpornych, a ogniwa skrajne tego nabożeństwa (*Dixit Dominus* i *Magnificat*) poprzedza intonacja chorałowa. W opracowaniach psalmów opartych na dłuższych tekstach zdecydowanie

Przykład 12a. Asprilio Pacelli, *Tres sunt*, t. 1–4

Przykład 12b. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Tria sunt munera*, w: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, t. 7, red. Franz Espagne, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876, s. 76; wersja cyfrowa: https://imslp.org/wiki/Motettorum_II_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da) [dostęp 26.06.2020]

dominuje technika *nota contra notam*, sprzyjająca zwięzłości kompozycji, natomiast dość rozbudowane zakończenia prawie wszystkich utworów w zbiorze charakteryzuje udział polifonii niehomorytmicznej.

Opisane tutaj efektowne i budujące napięcie kontrasty rytmiczne były *novum* na gruncie rzymskiej polichóralności końca XVI wieku. Badający ów repertuar Noel O'Regan dostrzegł tę cechę w twórczości Ruggiera Giovannellego i Asprilia Pacellego, niemal rówieśników, co powiązał z ich zatrudnieniem w Collegio Germanico. Łączyło ich, jak również starszego od nich i pracującego tam wcześniej (między 1580? a 1591 rokiem) Annibalego Stabilego, szczególne uwrażliwienie na warstwę tekstową utworów[176]. Przekaz znaczeniowy kompozycji muzycznych musiał być czytelny, sugestywny, korespondujący z zasadami retoryki, której nauczano w jezuickiej szkole.

Zróżnicowanie przebiegu rytmicznego utworów ze zbioru *Motectorum et psalmorum* wiąże się na ogół ze zmianami menzuralnymi, które służą także podkreśleniu akcentuacji (w wyrazach z akcentem przypadającym na trzecią sylabę od końca, np. „egredimini filiae") i uwypukleniu słów o radosnym wydźwięku (jak „cantate", „psallite", „date gloriam") lub kojarzących się z ruchem (np. „surgere"). Dominujące *tempus imperfectum* (𝄵) co najmniej raz (częściej dwa lub trzy razy w utworze) ustępuje na krótko miejsca *tempus perfectum* zanotowanemu w dwóch formach: częstszej jako 𝅗𝅥𝅮 i rzadszej – 𝅝. Obie te postaci występują w kilku kompozycjach (*Veni electa*, *Regna terrae*, *Cantate Domino* [...] *laus eius*, *Iubilate Deo*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Regina caeli*) i zdają się być intencjonalnymi wskazówkami zróżnicowania tempa ustępów trójdzielnych, a nie nonszalancją autora czy pomyłką wydawcy. Ściśle rzecz biorąc, oba oznaczenia (*tempus perfectum diminutum* z proporcją *sesquialtera* oraz *tempus perfectum* połączone z *proportio tripla*) są tożsame i sygnalizują zmianę 𝅝 = 𝅗𝅥𝅮𝅗𝅥𝅮𝅗𝅥𝅮. Analiza utworów Pacellego zestawiona z teorią sformułowaną przez Michaela Praetoriusa wskazuje, że najprawdopodobniej oznaczenie 𝅝 w porównaniu z 𝅗𝅥𝅮 wiązało się z tempem nieco wolniejszym, bardziej „kołysankowym", a może także i z nieco cichszym wykonaniem[177].

[176] Zob. Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, t. 1, s. 231.

[177] Nicolaus Stein, redaktor drugiego wydania zbioru Pacellego (*Motetae et Psalmi…*, *op. cit.*), które przeznaczone było dla wykonawców z kręgu niemieckiego, przyjął nieco inną postać gra-

Zbiór *Motectorum et psalmorum* z 1597 roku ukazuje Pacellego jako kompozytora o nieprzeciętnym talencie i wysokim poziomie warsztatowym, umiejętnie i w sposób bardzo przemyślany posługującego się różnorodnymi technikami polifonicznymi. Widać to choćby na przykładzie motetu *In nomine Iesu*, którego tekst słowny ogranicza się do jednego, złożonego zdania:

In nomine Iesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium, et infernorum, et omnis lingua confiteatur quia Dominus Iesus in gloria est Dei Patris.	Aby na imię Jezusowe klękało wszelkie kolano [istot] niebieskich, ziemskich i podziemnych i żeby wszelki język wyznawał, że Pan Jezus jest w chwale Boga Ojca.

Kompozycję otwiera wyjatkowo majestatyczna fraza, przeprowadzona imitacyjnie przez głosy pierwszego chóru (CCAB) skupionego w środkowym rejestrze (t. 1–8), pozwalająca, by imię Jezusa wybrzmiało bardzo wyraźnie. Płynnie łączy się ona z nieco bardziej ruchliwą frazą drugą (t. 8–14), której kluczowym elementem jest melizmat w formie *katabasis* lub *circulatio*, interpretujący słowo „flectatur", przewijający się we wszytkich („omne") partiach pierwszego chóru. Następnie chór drugi (ATTB) powtarza całe to rozwiązanie od początku (t. 14–26). Dzięki kontrastowi rejestrów (sopran sięga do f^2), kolejne wejście chóru I pozbawionego basu silnie uwypukla znaczenie słowa „caelestium". Dwa soprany poruszają się przy tym w równoległych tercjach, tworząc przyjemne, konsonansowe brzmienia (t. 26–29). Wspomniane już zestawienie słów „terrestrium" i „infernorum" pociąga za sobą prezentację fraz kolejno przez pełny chór pierwszy w rejestrze środkowym

ficzną oznaczeń menzuralnych $O\frac{3}{2}$ i $\Phi\frac{3}{2}$), nie zawsze w pełni zgodną z notacją w pierwodruku, wskazującą jednak w sposób bardziej jednoznaczny na konieczność zróżnicowania tempa wykonania poszczególnych odcinków w takcie nieparzystym. Michael Praetorius (*Syntagmatis musici* […] *tomus tertius…*, Wolfenbüttel: Elias Holwein, In Verlegung des Autoris 1619, s. 79) definiował dwa rodzaje *tactus inaequalis*: *tardior* (wolniejszy, charakterystyczny dla zapisu madrygałów czy *concerti*), który sugerował notować w sposób uproszczony jako 𝅗𝅥 lub $\frac{3}{1}$ i *celerior* (szybszy, używany w motetach czy mszach), który proponował zapisywać jako $\frac{3}{2}$. Praetorius, podobnie jak teoretycy i kompozytorzy włoscy z XVI i początku XVII wieku (w tym Nicola Vicentino i Lodovico Zacconi), widział konieczność różnicowania tempa wykonania poszczególnych odcinków utworu w celu dostosowania do zmieniających się afektów zawartych w tekście oraz uniknięcia monotonii. Łączył te zmiany z cieniowaniem dynamicznym. Zob. Domen Marinčič, *"Now quickly, now again slowly". Tempo Modification in and around Praetorius*, „De musica disserenda" 15/1–2 (2019), s. 47–69.

(t. 29–31) i nisko brzmiący (*E*–*e*[1]) chór drugi, w melodyce głosów skrajnych dodatkowo zawierający *katabasis*. W t. 34–40, na zakończenie pierwszego członu tekstu, dochodzi do kumulacji obu chórów. Ich dynamiczny dialog (krótkie wartości, rytm punktowany, deklamacyjna linia melodyczna) przywodzi na myśl tłum stojący w dniu Sądu Ostatecznego przed obliczem Chrystusa. Wraz ze słowami „et omnis lingua", w nawiązaniu do początku motetu, powraca na moment spokój i dostojeństwo ekspresji (tym razem z fakturą bliską homorytmicznej), zaraz jednak powraca dynamizm skojarzony z kluczowym słowem „confiteatur" (ruch melodii w górę, t. 42–44). Tym razem kompozytor dość szybko sięga po obsadę *tutti* (t. 49–52), do czego zachęca słowo „omnis". Już w t. 52 wejściem pierwszego chóru rozpoczyna się rozbudowana konkluzja, będąca nośnikiem głównego przesłania tekstu: chwały Jezusa, obejmująca niemal jedną trzecią dzieła (łącznie 76 taktów). Istotą całego tego końcowego fragmentu jest stopniowe budowanie kulminacji polegające na skracaniu interwałów czasowych między wejściami chórów. Można tutaj wyróżnić trzy fazy: 1) chóry jeden po drugim wykonują dłuższy fragment (chór I: t. 53–57; chór II: t. 57–59; chór I: 59–63); 2) chóry na przemian prezentują kilkakrotnie dwutaktowy odcinek deklamacyjny zbudowany z krótszych wartości, a ich wystąpienia zazębiają się ze sobą (t. 63–68); 3) chóry łączą się w *tutti*, początkowo w układzie bliskim homorytmii, a następnie w polifonii przesyconej melizmatami, jakby głosy rozchodzące się w różnych kierunkach wszem i wobec obwieszczały Boską chwałę. Przy odpowiedniej interpretacji wykonawców utwór *In nomine Iesu* mógł wywrzeć na słuchaczach wielkie wrażenie.

Druk z 1597 roku pozbawiony jest osobnej partii przeznaczonej dla organów, choć – jak dowodzi O'Regan – ich użycie w końcu stulecia było sprawą oczywistą[178] i wymagało od organisty umiejętności opracowania odpowiedniego akompaniamentu. Mniej jednoznaczna jest kwestia użycia dodatkowych instrumentów melodycznych dublujących głosy, z których w źródłach wspomina się pojedyncze skrzypce, cynk, puzon, lutnię czy teorbę. Wzmacnianie partii wokalnych miało z pewnością sens w większych wnętrzach lub

[178] Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music…*, *op. cit*., s. 123. Utworowi dwuchórowemu zwykle towarzyszyły tylko jedne organy.

na otwartej przestrzeni, zwłaszcza że obsada głosowa była zwykle pojedyncza. W przypadku wykonywania utworów Pacellego trzeba wziąć pod uwagę także ich fakturę i rozważyć, czy szybkie dialogi między chórami z deklamacyjną linią melodyczną nie straciłyby na czytelności, gdyby włączyć w nie dodatkowe instrumenty.

Można przyjąć niemal za pewnik, że przybywając do Krakowa, Pacelli zabrał ze sobą egzemplarze druku z 1597 roku, a zawarte w nim utwory włączył do repertuaru kapeli królewskiej. Ponieważ nie zachował się po niej zbiór muzyczny, trudno o weryfikację owych domysłów. O obecności interesującego nas druku w zbiorach kapeli cysterskiej w Mogile pod Krakowem świadczy skromny inwentarz muzykaliów spisany w I połowie XVII wieku[179]. Spośród odnotowanych w RISM dziesięciu egzemplarzy pierwodruku *Motectorum et psalmorum* i dwóch egzemplarzy jego drugiego wydania żaden nie jest polskiej proweniencji[180]. Szczególnie cenne są dwie księgi głosowe (*Altus Primi Chori* i *Cantus Secundi Chori*) pochodzące – jak wskazuje nota proweniencyjna – z zestawu należącego niegdyś do zbiorów kapeli Collegio Germanico, obecnie przechowywane pod sygnaturą BH 6158 w Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung w Ratyzbonie (D-Rp)[181]. Franz Xaver Haberl pozyskał je, podobnie jak wspomniany wcześniej rękopis D-Rp BH 6296, w czasie swojej podróży do Rzymu, gdzie przebywał na przełomie 1867 i 1868 roku[182]. Egzemplarz ten mógł być wykorzystywany w Collegio Germanico w okresie, gdy Pacelli był tam kapelmistrzem.

[179] Zob. Adolf Chybiński, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej…*, *op. cit.*, s. 223.

[180] Dwa egzemplarze (RISM ID no.: 990047663) znajdujące się obecnie we Wrocławiu (PL-WRu, sygn. 50672 Muz.) i Krakowie (PL-Kj, sygn. Mus.ant.pract. P 40) pochodzą z dawnych zbiorów niemieckich. Inne woluminy przechowują biblioteki w Austrii, Francji, Hiszpanii, Niemczech, Włoszech i Wielkiej Brytanii.

[181] W obu księgach znajdują się noty proweniencyjne. Przykładowo w *Cantus II Chori* wpis jest następujący: „Coll. Germ.ci [Cantus] pro cappella superiorj". Pozostałe sześć ksiąg tego egzemplarza zaginęło.

[182] Po śmierci Haberla cała jego kolekcja (około 10000 jednostek) trafiła do biblioteki diecezjalnej w Ratyzbonie. Najpełniejsze i najnowsze informacje o zbiorze i działalności F. X. Haberla znajdziemy w: *Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7…*, *op. cit.*, s. XVII, XXI.

Omawiana kolekcja dzieł Pacellego doczekała się również drugiej edycji, którą przygotował w 1607 roku we Frankfurcie nad Menem Nicolaus Stein, a wydrukował tamże Wolfgang Richter. Choć przy tej okazji tytuł zbioru uległ drobnej zmianie (usunięto informację o tym, że jest to księga pierwsza), to dla wydawców Pacelli pozostał kapelmistrzem w Germanico (w instytucji rozpoznawalnej w środowisku niemieckim): *Asprilii Pacelli, in Alma Urbe Collegii Germanici musicae magistri, Motetae et psalmi, qui octonis vocibus concinuntur*. Była to już prawdopodobnie trzecia, po dwóch zbiorach madrygałów, reedycja dzieł rzymskiego twórcy, która wyszła z oficyny Steina. Nie zawiera ona dedykacji dla Ferdynanda Habsburga ani żadnej innej[183]. Zapis nutowy stanowi wierne powielenie tekstu muzycznego z pierwodruku, natomiast skróty oznaczające powtórzenia słów gdzieniegdzie wprowadzono w innych miejscach. Najistotniejszą różnicą względem pierwszego wydania jest odmienny, bardziej logiczny sposób notowania oznaczeń menzuralnych. W miejsce pierwotnego O_1^3 użyto O_2^3, pozostawiając bez zmian zapis Φ_2^3, a ponadto okazjonalnie wprowadzono ¢ zamiast oryginalnego C.

Zainteresowanie omawianym zbiorem widoczne było w krajach niemieckich, co wydaje się oczywiste ze względu na adresata dedykacji – regenta Styrii i przyszłego cesarza. Ze środowiskiem niemieckojęzycznym łączyć należy egzemplarze druku znajdujące się obecnie we Wrocławiu i Krakowie. Ten ostatni, jedyny egzemplarz zachowany jako kompletny, do II wojny światowej należał do zbiorów Preußische Staatsbibliothek w Berlinie, a obecnie przechowywany jest w Bibliotece Jagiellońskiej[184]. Jego losy związane są z osobą kapelmistrza w luterańskim kościele i szkole św. Anny

[183] Zob. RISM A/I P 25. Druk ten dotrwał do naszych czasów w postaci niekompletnej (zaginęła księga *Quinta Vox*); jest przechowywany w Bischöfliche Zentralbibliothek (Proskesche Musikabteilung) w Ratyzbonie (D-Rp, sygn. AN 13) oraz Grand Séminaire (Bibliothèque musicale) w Strasbourgu (F-Sgs, sygn. I 34-1D, 2D, 3D, 4D, 6D, 7D, 8D). Egzemplarz francuski był wcześniej własnością kolegium jezuickiego założonego w 1580 roku w Molsheim, na co wskazuje inskrypcja na karcie tytułowej *Sexta Vox*: „Seminarij Molshemensis".

[184] Zob. *Catalogue of Early Music Prints from the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow / Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, opr. Aleksandra Patalas, Kraków: Musica Iagellonica 1999, s. 257.

w Augsburgu, Adama Gumpelzhaimera (1559–1625), który nabył tę publikację, obok innych tytułów, w 1608 roku od augsburskiego księgarza (prawdopodobnie Georga Willera młodszego). Śladem włączenia druku do zbioru muzykaliów wymienionej świątyni są pieczęcie własnościowe o treści „SANA" (= „S[ancta] AN[n]A") umieszczone na kartach tytułowych ksiąg głosowych. Zbiór muzykaliów z kościoła św. Anny nabył śpiewak i kolekcjoner Johann Daniel Poelchau (1773–1836), który oznaczył wszystkie pozycje ekslibrisem: „Ex Bibliotheca Poelchaviana". Po jego śmierci całą kolekcję zakupiła w 1842 roku berlińska Königliche Bibliothek, później przemianowana na Preußische Staatsbibliothek[185].

Dwie kompozycje z *Motectorum et psalmorum* znalazły miejsce w niemieckich antologiach z lat 1613 (*Tres sunt*[186]) i 1621 (*Exurgat Deus*, *Tres sunt*[187]), o których piszemy dalej.

Odnotowane dotąd w RISM rękopiśmienne przekazy utworów wydanych w 1597 roku są stosunkowo nieliczne. Wśród nich jest odpis partyturowy całego zbioru, który sporządził w 1616 roku Caspar Flurschütz z opactwa benedyktyńskiego św. św. Ulricha i Afry w Augsburgu, przechowywany w tamtejszej Staats- und Stadtbibliothek (D-As, sygn. Tonkunst Schletterer 39)[188]. Z kościoła w Bardejovie (dawniej Bartfeld) pochodzą przekazy utworów *In nomine Iesu*, *Iubilate Deo*, *Cantate Domino* [...] *laus eius*, *Exurgat Deus*[189]. Szczególnie interesujący wydaje się odpis *Magnificat* zanotowany w obszernym rękopisie stwo-

[185] Zob. Richard Charteris, *An Early-Seventeenth-Century Collection of Sacred Vocal Music and its Augsburg Connections*, „Notes" 58/3 (March 2002), s. 511–535.

[186] *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. et VIII. vocum,* […] *pars tertia* […] *Collectore Abrahamo Schadaeo Senfftebergensi. Ad quam basin generalem accommodavit Caspar Vincentius Spirensium organaedus*, Strasbourg: Paul Ledertz, Carl Kieffer 1613, RISM B/I 1613[2].

[187] *Florilegii musici portensis…, Sacras Harmonias sive Motetas V. VI. VII. VIII. X. Vocum.* […] *pars altera* […] *cum adjecta Basi Generali ad Organa Musicaq*(*ue*) *instrumenta accommodata*, red. Erhard Bodenschatz, Leipzig: Abraham Lamberg, Caspar Closemann, Gottfried Gross 1621, RISM B/I 1621[2].

[188] Zob. Richard Charteris, *Further Manuscript Discoveries in the Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg*, „Musica Disciplina" 51 (1997), s. 179–230.

[189] Zob. Róbert Á. Murányi, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn: Gudrun Schröder Verlag 1991, utwory w katalogu pod nr. 1608, 1611–1613, s. 205–206.

rzonym około 1600 roku w Grazu[190], ówczesnej siedzibie arcyksięcia Ferdynanda, przez jego śpiewaka Georga Kuglmanna. Ten sam skryptor sporządził również kopie pięciu innych utworów z tego zbioru (*Quare fremuerunt*, *Exurgat Deus*, *Regna terrae*, *Cantate Domino* [...] *laus eius* i *Iubilate Deo*), wpisane do rękopisu przechowywanego w Wiedniu[191] (arcyksiążę przeniósł się do stolicy imperium Habsburgów po wstąpieniu na tron cesarski). Prawdopodobnie kluczem doboru utworów do skopiowania były ich teksty słowne pochodzące z psalmów niewchodzących w skład nieszporów. Dwa ostatnie źródła, sporządzone w formie ksiąg chórowych, to ślady bezpośredniej recepcji muzyki Pacellego na dworze arcyksięcia Ferdynanda.

Zainteresowanie dziełami Pacellego z 1597 roku pojawiło się ponownie w połowie XIX wieku w Ratyzbonie, w kręgu muzyków związanych z cecyliańskim ruchem odnowy muzyki kościelnej. W tamtejszej Bischöfliche Zentralbibliothek znajduje się kilka źródeł z muzyką ze zbioru *Motectorum et psalmorum*[192], w tym – dwie kopie całej kolekcji: jedna w formie zestawu głosów, sporządzona na podstawie egzemplarza pierwszego wydania przez jego posesora Karla Proskego (1852)[193], i druga – partyturowa – spisana przez Johanna Georga Mettenleitera[194].

[190] Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (Sl-Lnr), Ms 343, k. 215r–221r, dwie księgi chórowe, skryptor: Georg Kuglmann (fl. 1579–1609), RISM ID no.: 540200451. Zob. Metoda Kokole, *From Graz to Today's Central Slovenia …*, *op. cit.*, s. 335–374.

[191] Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn); księga chórowa o sygnaturze Mus. Hs. 16703 (k. 150v–199r). Zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Italian "Schools" of Polychorality from the Perspective of the Courts of the Polish Vasas and the Austrian Habsburgs*, „Musicology Today" 3 (2006), s. 53–74. Steven Saunders sądzi, że rękopis Mus. Hs. 16703 powstał w 1598 roku podczas podróży arcyksięcia Ferdynanda do Włoch. Zob. Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre…*, *op. cit.*, s. 7, 39.

[192] Odpisy pojedynczych utworów z tego zbioru przechowywane w Ratyzbonie (D-Rp) to: 1) partytura motetu *In nomine Iesu*, skopiowana w 1844 roku przez Johanna Georga Mettenleitera z rękopisu z Augsburga (Tonkunst Schletterer 39), sygnatura Pr.-M Paciotti 2; 2) głosy *Magnificat* przepisane (prawdopodobnie z rękopisu SM 1429, zob. przyp. 84) przez dwóch skryptorów – w większej liczbie egzemplarzy – na potrzeby wykonania, sygnatura SM 1428.

[193] D-Rp, Pr-M Paciotti 1. Na karcie tytułowej odpisu widnieje inskrypcja: „Ex propriis Originalibus impress. 4°. | in partitionem transscr. C. P | Ratisbonae, 11 Februar. 1852.".

[194] D-Rp, SM 1429. J. G. Mettenleiter (1812–1858) był kompozytorem i muzykiem kościelnym w Ratyzbonie, działającym w ruchu cecyliańskim wraz z Karlem Proske. Zob. Gabriela

O recepcji kompozycji z 1597 roku w pierwszej Rzeczpospolitej świadczą XVII-wieczne odpisy, których dokonano bezpośrednio lub pośrednio z pierwszego lub drugiego wydania albo (w przypadku *Exurgat Deus* i *Tres sunt*) – z antologii. Manuskrypty te sporządzono dla trzech ośrodków na północy kraju: kolegium jezuickiego w Rydze (*Tres sunt*[195]), luterańskiego kościoła św. Bartłomieja w Gdańsku (*Exurgat Deus* i *Regna terrae* z dodanym basso continuo[196]) i kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny przy opactwie cystersów w Pelplinie[197]. W tym ostatnim źródle, będącym obszerną tabulaturą organową, którą zaczęto spisywać od około 1620 roku, w tomie pierwszym i czwartym zanotowano pięć kompozycji Pacellego o tematyce maryjnej (*Surge propera*, *Veni electa*, *Ave Regina*[198], *Alma Redemptoris Mater*, *Magnificat*), cztery motety psalmowe z pierwszej części druku (*Regna terrae*, *Quare fremuerunt*, *Iubilate Deo*) oraz psalm *Laudate Dominum omnes gentes* z części drugiej (zob. tabela 6). Brak natomiast pozostałych psalmów nieszpornych i utworów z tekstami zdradzającymi wpływ jezuickiej duchowości, które mogły nie znaleźć zastosowania w pelplińskim opactwie. Zauważyć jednak wypada, że sama tabulatura pośrednio miała związek ze środowiskiem Towarzystwa Jezusowego poprzez osobę jednego

Krombach, *Mettenleiter, Johann Georg*, w: *Neue Deutsche Biographie Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, t. 17, Berlin: Duncker & Humbolt 1994, s. 232, https://www.deutsche-biographie.de/pnd116954787.html#ndbcontent [dostęp 4.12.2020].

[195] Akompaniament w formie *partitura pro organo* do utworu *Tres sunt* zanotowano w tabulaturze sporządzonej około 1620 roku, obecnie przechowywanej w Universitetsbibliotek w Uppsali (S-Uu), sygn. Vok. mus. i hs. 88, k. 56v–58r, RISM ID no.: 190025168. W tym samym źródle wpisano również *Veni Sancte Spiritus* Pacellego z *Sacrae cantiones*, k. 51v–53r.

[196] Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku (PL-GD), rękopisy Ms 4006 i Ms 4012 (tylko basso continuo).

[197] Sześciotomowa tabulatura przechowywana jest w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie (PL-PE) pod sygnaturami 304 (382), 305 (383), 306 (384), 307 (385), 308 (386), 308a (386a). Edycja faksymilowa utworów Pacellego w: *The Pelplin tablature: facsimile. Part 1, Part 4*, wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1964, 1965 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 2, 5).

[198] *Ave Regina caelorum* skopiowało dwóch skryptorów (A, B) do dwóch różnych części tabulatury.

z jej skryptorów, Feliksa Trzcińskiego[199], członka sodalicji jezuickiej w Braniewie na początku lat dziewięćdziesiątych XVI wieku[200]. Utwory Pacellego zostały wpisane przez dwie nieznane osoby: skryptora A w pierwszej części tabulatury i skryptora B w części czwartej. Kopista A podał przy utworze *Iubilate Deo* (k. 130v) poprawną formę nazwiska i funkcje pełnione przez kompozytora. Co warte podkreślenia, sktyptor ów zastosował oznaczenia menzury trójdzielnej zasadniczo odpowiadające tym obecnym w pierwodruku (występuje rozróżnienie na $\frac{3}{1}$ i $\frac{3}{2}$). Może to oznaczać, że do sporządzenia odpisu, prawdopodobnie jeszcze za życia Pacellego, posłużyło mu wydanie z 1597 roku. Kopista B podał nazwisko artysty czterokrotnie (k. 60v, 81v, 118v, 127v), za każdym razem w obocznym brzmieniu „Pecelij", a menzurę trójdzielną zapisał wyłącznie w formie $\frac{3}{2}$, co z kolei może sugerować użycie do skopiowania wydania z 1607 roku i słabą znajomość osoby kompozytora. Trudno rozstrzygnąć, czy kopista B nie zauważył, że utwór *Ave Regina caelorum* został już wpisany do pierwszej części tabulatury, czy celowo go zdublował.

Tabela 6. Rozmieszczenie utworów Pacellego w tabulaturze pelplińskiej

Numer i incipit kompozycji w pierwodruku	**Określenie utworu w tabulaturze**	**Umiejscowienie w t. I tabulatury**	**Umiejscowienie w t. IV tabulatury**
18. *Ave Regina*	t. I: *Ave Regina 1 Pars Asprili* t. IV: *De Beata V. 1ma Pars a 4*	74v–76r	128v–130r
16. *Magnificat*	*Asprilij*	77v–81r	

[199] Tezę o znacznym udziale Trzcińskiego w procesie kopiowania tabulatury podważa Czesław Grajewski, *Księgi liturgiczne brata Feliksa Trzcińskiego,* „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 51 (2020), s. 77.

[200] Zob. *Uczniowie – sodalisi gimnazjum jezuitów w Brunsberdze (Braniewie) 1579–1623*, oprac. Marek Inglot, Ludwik Grzebień, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego 1998, s. 300.

7. *Iubilate Deo*	*Asprilij Pacellij Summi Pont. Clementis 8. et postea Sigismundi 3.ij Regis Pol. M(a)g(ist)ri Capellae. Per Quartam.*	130v–132r	
15. *Laudate Dominum omnes gentes*	*Asprilij Pacelij*	134v–135r	
5. *Regna terrae*	*De Ascensio(ne) D(omi)ni Asprilij Pecelij à 8*		60v–62r
2. *Surge propera*	*In Assumptione B. Mariae Asprilij Pecelij à 8.*		81v–83r
3. *Veni electa*	*In eadem solennitate Eiusde(m) à 8*		82v–85r
9. *Quare fremuerunt*	*Asprilij Pecelij à 8. per Quintam*		118v–120r
17. *Alma Redemptoris* [Mater]	*De B. Virg. Asprilij Pecelij à 8.*		127v–129r

Zapis w źródle pelplińskim obejmuje wszystkie osiem głosów; pod najniższym, w wydzielonej linii, zanotowano tekst słowny. Kopiści A i B dokonali istotnej modyfikacji względem tekstu muzycznego z pierwodruku: zmienili zapis dłuższych wartości rytmicznych (breves, semibreves) umieszczonych na słabej części *tactus*, rozbijając je na wartości krótsze przetrzymane łukiem. W ten sposób uzyskali obraz regularnych pionów akordowych ułatwiający organiście wykonanie akompaniamentu dla partii wokalnych lub solową realizację uproszczonej wersji kompozycji. Oznacza to więc, że tabulatura pelplińska była nie tylko – jak się sądzi – repozytorium repertuaru, ale również (przynajmniej w odniesieniu do utworów Pacellego) książką dla organisty służącą wykonaniom muzycznym. Sugerują to również dopiski w tabulaturze mówiące o transpozycji motetów zanotowanych w *chiavi traspositi*: *Iubilate Deo* (o kwartę w dół) i *Quare fremuerunt* (o kwintę w dół).

3.2. Utwory polichóralne ze zbioru *Sacrae cantiones*

W kilka lat po przybyciu do Krakowa, w 1608 roku Pacelli wydał *Sacrae cantiones* zawierające – obok motetów na pięć, sześć i siedem głosów – szesnaście dzieł polichóralnych. Zastosował w tym zbiorze nie tylko obsadę najczęściej wówczas spotykaną – dwóchórową, sięgnął również po bardziej rozbudowany aparat wykonawczy, który w tym czasie nawet w Rzymie wykorzystywany był, o ile wiadomo, sporadycznie[201]. Zbiór ten można uznać za dopełniający, kontynuujący i rozwijający pomysły zawarte w kolekcji *Motectorum i psalmorum* (1597). Nie można jednak stwierdzić, czy rozwiązania nowe zostały przez Pacellego wprowadzone przed jego przybyciem do Polski, czy już po nim, z pewnością bowiem, przebywając we Włoszech, tworzył on kompozycje na cztery chóry; tam też powstała pierwsza wersja motetu psalmowego *Cantate Domino* […] *omnis terra*, który w *Sacrae cantiones* wydrukowano jako utwór 15. Daty wydań obu zbiorów Pacellego dzieli raptem dziewięć lat. Między wierszami listu dedykacyjnego z 1608 roku wyczytać można, że najnowszymi osiągnięciami warsztatowymi królewskiego kapelmistrza były wówczas utwory wokalno-instrumentalne, które nazywał sinfoniami, jednak – podobnie jak przy okazji druku pierwszej swojej kolekcji – i tym razem przy wyborze kompozycji do publikacji kierował się możliwościami wykonawczymi kapel (tylko siedem z 27 utworów wychodzi poza obsadę dwuchórową).

Zbiór *Sacrae cantiones*, w przeciwieństwie do wcześniejszych kolekcji Pacellego, jest bardzo zróżnicowany nie tylko pod względem obsady, ale też przeznaczenia kompozycji (podanego w pierwodruku, zob. tabela 7), co przemawia za tym, że mamy do czynienia z grupą dzieł zestawionych dość przypadkowo (co nie oznacza, że nieinteresujących), które w druku ułożono po prostu według liczby i jakości głosów (zob. tabela 5). Prawie wszystkie utwory mogły znaleźć

[201] Thomas Noel O'Regan (*Sacred Polychoral Music*…, t. 1, *op. cit.*, s. 66) dowodzi, że w Rzymie pierwsze, jeszcze okazjonalnie wykonywane utwory na pięć chórów powstały na początku lat 80. XVI w.

zastosowanie w liturgii godzin lub mszy[202], choć ich funkcja jako motetów była na przełomie XVI i XVII wieku znacznie szersza[203].

Tabela 7. Zawartość zbioru *Sacrae cantiones*

Lp.	Incipit utworu	Przeznaczenie kompozycji podane w pierwodruku	Źródło tekstu słownego
1.	*Iustorum animae a 5*	In Festo Martyrum	ofertorium
2.	*Iustus germinabit a 5*	In Festo Confessorum non Pontificum	responsorium
3.	*Iste sanctus a 5*	In Festo unius Martyris	antyfona
4.	*In medio Ecclesiae a 5*	In Festo Ecclesiae Rectorum	introit
5.	*Regnum mundi a 5*	In Festo Sanctarum Mulierum	responsorium bez wersetu
6.	*Veni sponsa Christi a 5*	In Festo Virginum	antyfona
7.	*Beata es Virgo Maria a 6*	In Festo Sanctissimae Virginis Mariae	ofertorium
8.	*Isti sunt triumphatores a 6*	In Festo Apostolorum	antyfona lub responsorium bez wersetu
9.	*Beatus iste sanctus pontifex a 6*	In Festo Confessorum Pontificum	antyfona

[202] Por. *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*, wersja cyfrowa: https://cantus.uwaterloo.ca/ [dostęp 30.03.2021]; *Global Chant Database*, wersja cyfrowa: http://www.globalchant.org/index.php [dostęp 30.03.2021]; *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English Edited by the Benedictines of Solesmes*, Tournai – New York: Desclee Company 1961. Niektóre teksty u Pacellego zostały skrócone lub rozbudowane względem liturgicznych.

[203] Przekonują o tym np. artykuły zawarte w książce *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, red. Esperanza Rodríguez-García, Daniele V. Filippi, London – New York: Routledge 2019. O szerokim zastosowaniu tekstów antyfon już przed niemal półwiekiem pisał James Armstrong, *The* Antiphonae, seu Sacrae Cantiones *(1613) of Giovanni Francesco Anerio: A Liturgical Study*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, red. Friedrich Lippmann, Köln: Volk Verlag 1974 (*Analecta Musicologica*, 14), s. 89–169.

Lp.	Incipit utworu	Przeznaczenie kompozycji podane w pierwodruku	Źródło tekstu słownego
10.	*In caelestibus regnis a 7*	In Festo Martyrum Tempore Paschali	antyfona
11.	*Conforta me rex a 7*	Ad placitum	responsorium
12.	*Veni Sancte Spiritus a 8* (I cz.)	In Festo Pentecostes	sekwencja
13.	*O lux beatissima a 8* (II cz.)		
14.	*O vere digna Hostia a 8*	In Festo Corporis Christi	hymn
15.	*Cantate Domino* […] *omnis terra a 8*	Ad placitum	psalm 149
16.	*Estote fortes in bello a 8*	In Festo Apostolorum	antyfona
17.	*Te Deum laudamus a 8*		hymn
18.	*Ecce sacerdos magnus a 9*	In Festo Confessorum Pontificum	antyfona
19.	*Ave Maria a 10*	In Festo Annunciationis Beatae Mariae	antyfona
20.	*Laudate Dominum in sanctis eius a 10*	In Festo Omnium Sanctorum	psalm 101 (100)
21.	*Beati estis a 12*	In Festo Apostolorum	responsorium
22.	*Tu es pastor ovium a 12*	In Festo Sancti Petri	antyfona
23.	*Gaudent in caelis a 12*	In Festo Plurimorum Martyrum	antyfona
24.	*Media nocte a 12*	In Festo Sanctarum Virginum	responsorium / Mt 25, 6–13
25.	*Mulierem fortem a 12*	In Festo Sanctarum Mulierum	lekcja
26.	*Christus resurgens a 16*		responsorium
27.	*Dum esset rex a 20*		antyfona

Sygnalizowana wyżej hipoteza, że część kompozycji w *Sacrae cantiones* należy do repertuaru stworzonego przez Pacellego przed przybyciem do Polski, znajduje potwierdzenie w doborze tekstów. Tytuły *Ecce sacerdos magnus* i *Tu es pastor ovium* nasuwają skojarzenie z osobą papieża, następcy św. Piotra, i z repertuarem charakterystycznym dla Cappella Giulia[204], a więc byłyby świadectwem twórczości Pacellego przeznaczonej dla tego zespołu. Wcześniejsza wersja *Cantate Domino* […] *omnis terra* przetrwała w rękopisie I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46, który omawiamy w innym miejscu tej książki[205]. Mniej oczywisty, ale prawdopodobny wydaje się związek motetu *O vere digna Hostia* z procesjami Bożego Ciała, na które Asprilio w Rzymie przygotowywał muzykę. Procesja wielkanocna, w której uczestniczył z kapelą San Giacomo degli Spagnoli, mogła być okazją dla prawykonania kompozycji *Christus resurgens*. Tekst *Ave Maria*, w wariancie zastosowanym przez Pacellego, zawierającym w dalszej części słowa „Sancta Maria, Regina caeli…", był od czasów Josquina Desprez opracowywany przez muzyków działających w Italii, m.in. pięciokrotnie przez Palestrinę[206], co oczywiście nie oznacza, że utwór musiał powstać przed 1603 rokiem.

Szereg dzieł wchodzących w skład *Sacrae cantiones* powiela ogólne cechy brzmieniowe kompozycji z *Motectorum et psalmorum*[207]. W obu zbiorach: 1) zastosowane zostały głównie chóry o jednakowej obsadzie, choć w sześciu przypadkach występuje między nimi kontrast (zob. tabela 8); 2) wyraźna jest predylekcja kompozytora do umiarkowanie wysokich rejestrów głosowych (zapisanych w kluczu C_1 lub G_2), odpowiednich nawet dla mniej wytrawnych

[204] Zob. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus*, w: *Missarum liber primus*, Roma: Valerio & Aloysio Dorico 1554; Ruggiero Giovannelli, *Ecce sacerdos magnus*, w: *Motecta quinque vocum* […] *liber secundus*, Venezia: Angelo Gardano 1604; Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Tu es pastor ovium a 5* (rękopis), w: *Pierluigi da Palestrina's Werke*, t. 6, red. Franz Espagne, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876, s. 21–24.

[205] Zob. podrozdział 5.2. Kompozycje Pacellego w rękopisie z rzymskiej Biblioteca Nazionale Centrale.

[206] Zob. Daniel E. Freeman, *On the Origins of the* Pater noster–Ave Maria *of Josquin Des Prez*, „Musica Disciplina" 45 (1991), s. 169–219.

[207] Ogólnej charakterystyki zbioru *Sacrae cantiones* dokonał Zygmunt M. Szweykowski w: Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej…*, *op. cit.*, s. 141–144.

wokalistów. Zwykle ambitus głosów zawiera się w przedziale od *F* lub *G* do e^2 lub f^2, a wzrasta nieco w utworach na więcej niż dwa chóry o mieszanym zestawie kluczy; np. w *Laudate Dominum in sanctis eius* zakres dźwiękowy sięga od *C* do g^2, a w *Dum esset Rex* od *D* do a^2. Obce jest jednak Pacellemu, spotykane w utworach Giovanniego Gabrielego z *Sacrae Symphoniae* (1597), stosowanie dźwięków bardzo niskich (np. *B* kontra w *Magnificat* na 12 gł.) i bardzo wysokich (c^3 w *Maria Virgo* na 10 gł.).

Tabela 8. Obsada, typ tonalny i modus utworów ze zbioru *Sacrae cantiones*

Incipit utworu	Obsada	Typ tonalny	Modus
Iustorum animae a 5	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♭ – G_2 – G	I transponowany
Iustus germinabit a 5	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♭ – G_2 – A	III transponowany
Iste sanctus a 5	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♮ – G_2 – A	IX+X
In medio Ecclesiae a 5	$G_2C_2C_3C_3F_3$	♭ – G_2 – F	V
Regnum mundi a 5	$G_2C_2C_3C_3C_4$	♮ – G_2 – D	I+II
Veni sponsa Christi a 5	$C_1C_1C_3C_4F_4$	♮ – C_1 – G	VIII
Beata es Virgo Maria a 6	$C_1C_1C_3C_4C_4F_4$	♮ – C_1 – D	I
Isti sunt triumphatores a 6	$C_1C_1C_3C_4C_4F_4$	♭ – C_1 – D	II transponowany
Beatus iste sanctus pontifex a 6	$G_2C_2C_2C_3C_3C_4$	♮ – G_2 – G	VII
In caelestibus regnis a 7	$G_2G_2C_2C_2C_3C_3F_3$	♮ – G_2 – G	VII
Conforta me rex a 7	$C_1C_1C_3C_3C_4C_4F_4$	♮ – C_1 – A	X
Veni Sancte Spiritus a 8 (I cz.)	$C_1C_1C_3F_3$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♭ – C_1 – G	II transponowany
O lux beatissima a 8 (II cz.)			
O vere digna Hostia a 8	$C_1C_1C_3C_4$ / $C_3C_4C_4F_4$, org	♮ – C_1 – G	VII

Incipit utworu	Obsada	Typ tonalny	Modus
Cantate Domino […] *omnis terra a 8*	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – G	VII
Estote fortes in bello a 8	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♭ – C_1 – F	V
Te Deum laudamus a 8	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – A	X
Ecce sacerdos magnus a 9	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – G	VIII
Ave Maria a 10	$C_1C_1C_3C_4F_4$ / $C_2C_3C_4C_4F_4$, org	♭ – C_1 – G	II transponowany
Laudate Dominum in sanctis eius a 10	$G_2C_1C_1C_3C_4$ / $C_3C_4C_4F_4F_5$, org	♮ – G_2 – G	VII+VIII
Beati estis a 12	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – G	VIII
Tu es pastor ovium a 12	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – G	VIII
Gaudent in caelis a 12	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♭ – C_1 – G	II transponowany
Media nocte a 12	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♮ – C_1 – D	I
Mulierem fortem a 12	$C_1C_1C_3C_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_3C_4C_4F_4$, org	♮ – C_1 – D	I
Christus resurgens a 16	$C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$, org	♭ – C_1 – F	VI
Dum esset rex a 20	$G_2C_1C_2C_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_1C_3C_4F_4$ / $C_3C_4C_4F_4$, org	♮ – G_2 – G	VII

Cztery spośród sześciu tekstów opracowanych na dwa chóry o kontrastującym rejestrze swoją formą zdają się sugerować ów kontrast, analogicznie do

Motectorum et psalmorum. W *Veni Sancte Spiritus* i *O vere digna Hostia* mamy do czynienia z regularnym rozkładem akcentów i rymów, w *Laudate Dominum in sanctis eius* i *Veni Sancte Spiritus* występuje paralelna budowa kolejnych wersów (zob. przykłady 13a, 13b). Regularny dialog między chórami podkreśla owe cechy, a kontrast barwowy pomiędzy zespołami wokalnymi stanowi czynnik urozmaicający tok muzyczny.

Przykład 13a. Fragment tekstu motetu *Veni Sanctae Spiritus* i jego podział między chóry

Lava quod est sordidum	chór I
Riga quod est aridum	chór II
Sana quod est saucium	chór I
Flecte quod est rigidum	chór II
Fove quod est frigidum	chór I
Rege quod est devium	chór II

Przykład 13b. Tekst motetu *Laudate Dominum in sanctis eius* – paralelizm składniowy

Laudate Dominum in sanctis eius
Laudate eum in firmamento virtutis eius
Laudate eum in virtutibus eius
Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius
Laudate eum in sono tubae
Laudate eum in psalterio et cythara
Laudate eum in tympano et choro
Laudate eum in cordis et organo
Laudate eum in cymbalis bene sonantibus
Laudate eum in cymbalis iubilationis
Omnis spiritus laudet Dominum.

Następna cecha łącząca oba zbiory Pacellego, zawierające utwory polichóralne, to znaczne urozmaicenie fakturalne, które pozwala uniknąć monotonii właściwej wielu tego typu utworom. Partie chóralne w *Sacrae cantiones* przybierają postać:

1) odcinków utrzymanych w technice zbliżonej do *nota contra notam*, zapewniającej czytelność tekstu i zwięzłość opracowania (np. *Cantate Domino* […] *omnis terra*, t. 1–11);

2) ustępów *nota contra notam* o szybkim toku rytmicznym odpowiadających akcentom tekstu słownego, opartych na krótkich frazach o wąskim ambitus i charakterze deklamacyjnym. Tego rodzaju chóry stanowią czynnik dynamizujący kompozycję, niekiedy dodatkowo uwypuklają sens słów (np. słowo „terribilis" w *Cantate Domino* […] *omnis terra*, t. 67–70). Szczególnym przykładem jest ośmiogłosowe opracowanie długiego hymnu *Te Deum laudamus*, niemal w całości oparte na bazie szybkich recytacji w obu chórach, dzięki czemu utwór stał się dynamiczny i zwarty[208];
3) *falsobordone*, w końcu XVI w. bardzo popularnego, jeśli chodzi o wykonywanie tekstów psalmowych. Pacelli wprowadzał ową pozorną wielogłosowość w czterogłosowych psalmach ze zbioru *Chorici psalmi et motecta* (1599), a także zastosował ją w *Te Deum laudamus* (t. 59–63);
4) polifonii niehomorytmicznej, często imitacyjnej, jakby wyjętej z XVI-wiecznego motetu jednochórowego, choć bywa, że imitacja nie obejmuje wszystkich głosów i ogranicza się do motywu inicjalnego (np. *Beati estis*, t. 1–16).

W zestawieniu z utworami ze zbioru *Motectorum et psalmorum*, które opierały się na pewnym wspólnym wzorcu fakturalnym i dla których (w większości) pierwotnym miejscem wykonania był stosunkowo niewielki kościół Sant'Apollinare, kompozycje polichóralne z *Sacrae cantiones* mają różne oblicza, jednak – co zaskakujące – zdecydowanie wzrósł w nich udział polifonii niehomorytmicznej. Niemal bez wyjątku opanowała ona początkowe takty kompozycji (poza *Cantate Domino* […] *omnis terra*, *Gaudent in caelis* oraz *Dum esset rex*), a także dużą część odcinków wewnętrznych. Drugą nieoczekiwaną różnicą jest wyraźnie mniejszy udział drobnonutowych, dynamicznych fragmentów homorytmicznych na korzyść tych bardziej standardowych, zbudowanych z dłuższych wartości rytmicznych. Utworem zupełnie pozbawionym owych szybszych dialogów chóralnych jest *Ave Maria*, antyfona o lirycznym wydźwięku. W opracowaniu Pacellego po początkowym odcinku, prezentującym melodię chorałową na zasadzie *cantus*

[208] Tekst *Te Deum* opracował kompozytor od drugiego zdania, pierwsze pozostawiwszy w wersji chorałowej.

firmus migrans[209], muzyka płynie równomiernym strumieniem imitujących się głosów, które spotykają się w homorytmii na kluczowych słowach: „Iesus", „Sancta Maria", „dulcis". Zupełnym przeciwieństwem *Ave Maria* jest pięciochórowy utwór *Dum esset rex*[210] – także antyfona – oparty na tekście Pieśni nad Pieśniami. Kompozytor położył tutaj nacisk nie tyle na znaczenie tekstu, co na efekty akustyczne możliwe do uzyskania przy tak dużej liczbie zespołów wokalnych. Patrząc na partyturę tego utworu, nie ma się wątpliwości, że chóry powinny być porozstawiane w przestrzeni świątyni, ponieważ często podają sobie „z ust do ust" ten sam materiał muzyczny w sposób zbliżony do szybkiej deklamacji. Gdy ich dialog się zagęszcza, dochodzi do kumulacji brzmienia. Kilkakrotnie ową konwersację przerywa nagłe i gwałtowne (jednosylabowe) *tutti* (np. „dum"), przynoszące potężny efekt brzemieniowy. Tę wyjątkową kompozycję można sobie wyobrazić w dostatecznie dużej przestrzeni ówczesnej bazyliki św. Piotra. „Kolosalny barok" rzymski[211] w XVII wieku podążył ścieżką, u której początków znalazły się takie utwory jak *Dum esset rex*[212].

Na podobną skalę, jak w zbiorze z 1597 roku, w polichóralnych *Sacrae cantiones* wprowadził Pacelli odcinki małogłosowe. Dwu-, trzy- i czterogłosowe zespoły służą urozmaiceniu brzmienia oraz uwypukleniu określonych treści. Zestaw głosów wyższych naśladuje np. śpiew aniołów (*Te Deum laudamus*, t. 10–13), dusz w Raju (*Gaudent in caelis*, t. 11–13) czy śpiew odnoszący się do świętej dziewicy (*Mulierem fortem*, t. 1–6). Głosy niższe podkreślają zwrot do św. Piotra (*Tu es pastor ovium*, t. 1–4) czy też wprowadzają w atmosferę nocy

[209] Innym utworem dwuchórowym z *Sacrae cantiones*, w którym Pacelli zacytował materiał chorałowy, jest *Estote fortes in bello*. Pierwsze sześć dźwięków pochodzących z antyfony prezentuje w długich wartościach *Cantus* pierwszego chóru na tle niezależnych melicznie, imitujących się głosów tego chóru.

[210] W *Dum esset rex* pierwsze cztery dźwięki frazy inicjalnej w głosie najniższym pierwszego chóru stanowią cytat melodii chorałowej.

[211] Zob. Graham Dixon, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, „Proceedings of the Royal Musical Association" 106 (1979–1980), s. 115–128.

[212] W Rzeczpospolitej technikę wielochórowości rozwijali później Giovanni Francesco Anerio i Marco Scacchi (m.in. *Missa sedecim choris* z 1634 roku), następcy Pacellego na stanowisku *maestro di cappella* warszawskiego dworu Wazów.

(*Media nocte*, t. 1–8). Nietypowy ze względu na obsadę dziewięciogłosową jest motet *Ecce sacerdos magnus*. Cantus dodany do dwóch chórów *a voce piena* nie należy właściwie do żadnego z nich, bowiem od czasu do czasu (w sumie ośmiokrotnie) włącza się w tok utworu ze swoją długonutową frazą ostinatową pochodzącą z chorału (z tekstem *Ecce sacerdos magnus*).

W okresie gdy Pacelli komponował dzieła polichóralne, teoretycy muzyki sformułowali już najważniejsze zasady odnoszące się do techniki pisania tego typu utworów[213]. Jednym z zaleceń było utrzymanie równowagi brzmieniowej między grupami wykonawczymi, związanej zarówno z ich liczebnością, jak i doborem głosów. Ponadto kompozytor winien był mieć na uwadze, by wszystkie chóry wykonujące utwór występowały na przemian, by powierzać im odcinki o zbliżonej długości, by prezentacja danej frazy nie była zbyt długa i aby – w konsekwencji – jej powtórzenia przez kolejny chór czy chóry nie były zbyt nużące[214]. W *Sacrae cantiones* poszczególne chóry zostały mniej więcej jednakowo wykorzystane, choć nieco bardziej uprzywilejowano chór pierwszy, zwykle rozpoczynający kompozycję. Po nim następuje prezentacja wszystkich zespołów po kolei, dzięki czemu słuchacz od początku orientuje się w ich liczbie i rodzaju[215]. Nie można jednak stwierdzić, by Pacelli był pod tym względem rygorystyczny: dla potrzeb wyrazu nie wahał się użyć na początku motetu głosów solowych, jak w *Media nocte*.

[213] Fundamentalne znaczenie w XVI stuleciu miały zasady sformułowane w traktacie Nicoli Vicentina, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma: Antonio Barre 1555, k. 85r–v.

[214] Informacje na ten temat pojawiają się w pismach Marka Scacchiego (list *Ad Excellenitissimum Dominum Ch. Wernerum*, k. 1v). Zob. Zygmunt M. Szweykowski, *Marco Scacchi and his Pupils on the Polychoral Technique*, „Musica Iagellonica" 2 (1997), s. 147: „Secundo. Responsiones inter choros mutuam habeant relationem, debita cum Proportione. Tertio. Cavenda est nimia in propositionibus prolixitas, ne responsiones taedium pareant".

[215] Por. Angelo Berardi, *Arcani musicali svelati della vera amicitia ne'quali appariscono diversi studii artificiosi, molte osservationi, e regole concernenti alla tessitura de componimenti armonici, con un modo facilissimo per sonare trasportato*, Bologna: Pier-Maria Monti, Marino Silvani 1690, s. 24: „Decima, Far sentire tutte le risposte de Chori realmente, il che si deve osservare particolarmente la prima volta, che cominciano a modulare, e queste devono caminare per ordine cominciando dal primo fino all'ultimo, acciò gl'uditori sentino distintamente come l'Artefice ha ordinato li detti Chori, nel mezzo poi si può variare a beneplacito".

Przedmiotem rozważań teoretycznych był również sposób komponowania głosów basowych w utworach z chórami rozstawionymi w przestrzeni kościoła (*cori spezzati*). Zarówno Nicola Vicentino w połowie XVI wieku, jak i Angelo Berardi[216] pod koniec następnego stulecia zwracali uwagę na właściwy sposób prowadzenia partii basów w odcinkach *tutti*. Nie powinny między nimi występować interwały inne niż pryma, oktawa i – ewentualnie, na krótko – tercja. Miało to zapobiegać niewłaściwej intonacji. Nie wszyscy twórcy polichóralnych dzieł stosowali się do tej zasady, ale kompozycje Pacellego są pod tym względem wzorcowe.

Oczywistą pomocą dla wokalistów było towarzyszenie organów. W zgodzie z XVII-wiecznymi standardami wydawniczymi i oczekiwaniami muzyków do utworów polichóralnych z *Sacrae cantiones* wydrukowano dodatkową (dziewiątą) księgę dla organisty, obejmującą jednogłosową linię typu *basso seguente*, pozbawioną cyfrowania, będącą punktem wyjścia dla improwizacji wielogłosowej.

Podobnie jak w przypadku druku *Motectorum et psalmorum*, także w *Sacrae cantiones* istotnym walorem utworów jest wykorzystanie techniki polichóralnej w sposób indywidualny, nieschematyczny, mający na celu zróżnicowanie przebiegu i uwypuklenie znaczenia tekstu. W przypadku modlitw szczególnie uroczystych, podniosłych w charakterze (np. *O vere digna Hostia* ku czci Najświętszego Sakramentu, t. 1–20) kompozytor przydzielił obu chórom dłuższe frazy o wolniejszym toku rytmicznym. Taki sposob pisania utworów był charakterystyczny dla polichóralnych kompozycji Palestriny, natomiast u Pacellego rzadko występuje w czystej postaci (w wyżej opisanym *Ave Maria*). Kompozycja, jakich więcej w *Sacrae cantiones* – motet *Media nocte* – pokazuje, w jaki sposób twórca zestawiał obok siebie różne typy faktur muzycznych, by dźwiękami zinterpretować fragment przypowieści o pannach mądrych i nieroztropnych z Ewangelii wg św. Mateusza (25, 6–13). W utworze tym, przeznaczonym na trzy jednakowe chóry, występują dwa typy faktury homorytmicznej (lub bliskiej homorytmii) – o żywszym i o powolniejszym toku rytmicznym – oraz obsada małogłosowa.

[216] Nicola Vicentino, *L'Antica musica…*, *op. cit.*, k. 85r–v; Angelo Berardi, *Arcani musicali…*, *op. cit.*, s. 23–24. Por. *Historia muzyki XVII wieku*, t. 2: *Technika polichóralna*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Musica Iagellonica 2000, s. 62–63, 68.

Incipit „media nocte" śpiewany wyłącznie przez głosy basowe, najpierw w nieco wyższym, a przy powtórzeniu w niższym rejestrze (bas III chóru schodzi do *D*), wprowadza słuchacza w atmosferę weselnej nocy. Tym większy kontrast powstaje (t. 6), gdy pełny dwunastogłos intonuje słowo „clamor" („hałas"). Popłoch zgromadzonych obrazują chóry początkowo postępujące w homorytmii opartej na *note nere*, a następnie przechodzące w dynamiczny dialog. Wrażenie narastającego chaosu („Ecce Sponsus venit, exite obviam ei", t. 12–21) wywołuje komplikacja rytmiczna głosów: rytm punktowany i liczne synkopy. Panny mądre („Prudentes Virgines ornaverunt suas lampades") i przygotowane na przyjście Oblubieńca reprezentowane są kolejno przez chóry homorytmiczne (t. 21–33) o spokojnej, deklamacyjnej melorytmice. Następny fragment utworu, traktujący o wejściu owych panien do domu weselnego wraz z Oblubieńcem (t. 34–39), przynosi zmianę menzury na trójdzielną, kojarzącą się z ruchem i tańcem, oraz zmianę obsady, tu ograniczonej do trzech głosów sopranowych i altu chóru drugiego. Po pauzie generalnej i powrocie pulsacji parzystej zespół *tutti* (niczym zgromadzeni weselnicy po przekroczeniu progu domu weselnego) podejmuje frazę „et intraverunt cum Sponso ad nuptias" (t. 40–46). Kolejna zmiana „obrazu", po kadencji w takcie 46, łączy się ze zmianą faktury. Chór drugi, występujący teraz w roli narratora, zapowiada wołanie panien nieroztropnych: „Fatuae autem clamabant". W ich role wcielają się wyższe głosy wszystkich trzech chórów (bez basów), a wystąpienie to (t. 49–55), w odróżnieniu od partii panien mądrych, przynosi wrażenie chaosu. Zostaje rozbita jedność rytmiczna chórów, a rozmijające się wejścia poszczególnych głosów oddają popłoch niewiast. Chór trzeci (t. 56–58), podobnie jak poprzednio chór drugi, zapowiada kwestię Oblubieńca prezentowaną przez pierwszy chór w „uporządkowanej" homorytmii (t. 59–71). Jego *memento*, wielokrotnie podejmowane dalej przez wszystkie chóry, kończy się ozdobnym *tutti*. *Media nocte*, jeden z najciekawszych utworów w *Sacrae cantiones*, jawi się jako kompozycja w sposób niemalże teatralny, zgodny z estetyką swoich czasów, prezentująca ważny religijny przekaz.

Zbiór *Sacrae cantiones* cieszyć się musiał szerszą recepcją, ponieważ zachowane do dziś egzemplarze pierwodruku pochodzą z terenów niemieckich, polskich, szwedzkich i włoskich[217]. Jeszcze wyraźniej zainteresowanie to po-

[217] Zob. RISM ID no.: 990047667.

twierdzają odpisy niektórych kompozycji w formie ksiąg głosowych i tabulatur organowych, powiększające krąg recepcji o Danię i obecną Słowację[218]. Utwory te znane były przede wszystkim w środowisku katolickim, w szczególności jezuickim[219], ale funkcjonowały też w protestanckim (np. w Lewoczy)[220], przy czym podstawą niektórych kopii był nie tyle pierwodruk, co antologie wydawane na początku XVII wieku.

3.3. Utwory polichóralne Pacellego znane z antologii

Niektóre utwory polichóralne Pacellego (a także dwa na jeden chór), pochodzące głównie z druku z 1608 roku, zyskały szerszy rezonans za pośrednictwem bardzo wówczas popularnych antologii niemieckich. Celem ich było dostarczanie odbiorcom niemieckojęzycznym dzieł atrakcyjnych pod względem muzycznym, w dużej mierze pisanych we Włoszech, a zarazem dostosowanych do lokalnych wymogów konfesyjnych i wykonawczych. W drugiej, trzeciej i czwartej części wydawnictwa zbiorowego *Promptuarii musici*[221], które zapoczątkował Abraham Schadaeus, a dokończył Caspar Vincentius, w sumie znalazło się dziewięć utworów Pacellego[222], w tym jeden z *Motecto-*

[218] Wszystkie znane obecnie odpisy utworów pochodzących z *Sacrae cantiones* (1608) wymienia Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, *op. cit.*, s. 11–12.

[219] Np. *Ecce sacerdos magnus*, zob. Elżbieta Zwolińska, *Fragmenty rękopiśmienne partesów z początku XVII wieku z Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie (PL-KrATJ 1631)*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków: Rabid 2003, s. 53–64.

[220] Zob. Marta Hulková, *Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region of Zips (Szepes, Spiš)*, „Studia Musicologica" 56/1 (2015), s. 10.

[221] *Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum,* […] *In Germania nusquam editis* […] *pars altera*, Strasbourg: Paul Ledertz, Carl Kieffer 1612, RISM B/I 1612[3]; *Promptuarii musici* […] *pars tertia*, *op. cit.*; *Promptuarii musici, sacras harmonias V. VI. VII. & VIII. vocum,* […] *in Germania nusquam editis* […] *pars quarta* […], Strasbourg: Paul Ledertz, Antonius Bertram 1617, RISM B/I 1617[1].

[222] W części II: *Cantate Domino* […] *omnis terra*, *Veni Sancte Spiritus*; w części III: *Isti sunt triumphatores* (6-gł.), *In caelestibus regnis* (7-gł.), *Beata es Virgo Maria*, *Estote fortes in bello*, *Sanctus Jacobus gloria perenni* (8-gł.), *Tres sunt*; w części IV: *Te Deum laudamus*.

rum et psalmorum (*Tres sunt*) oraz jeden niepochodzący z wcześniejszych publikacji (*Sanctus Jacobus gloria perenni*). Co ciekawe – Vincentius, który do wszystkich utworów (także tych na jeden chór) ułożył towarzyszenie organowe, nie posłużył się głosem instrumentalnym wydrukowanym w zbiorze Pacellego z 1608 roku, lecz dołączył własny, w typie *partitura pro organo*, złożony z basów obu chórów lekko zmodyfikowanych melicznie i rytmicznie, z dodanym cyfrowaniem[223]. Podobnie postąpił Erhard Bodenschatz, redaktor późniejszej antologii[224], w której znajdujemy utwory królewskiego kapelmistrza: *Cantate Domino* […] *omnis terra*, *Exurgat Deus*, *Tres sunt*. W tej edycji partia dla organów ma postać jednogłosową, bliską tej z wydania, ale lekko melodycznie zmienioną i ocyfrowaną oraz wytekstowaną (dla lepszej orientacji akompaniatora).

W 1614 roku w Rzymie Fabio Costantini[225], ówczesny *maestro di cappella* w katedrze w Orvieto, a wcześniej śpiewak w bazylice św. Piotra na Watykanie, chłopiec-sopranista kształcony tamże przez Pacellego w 1602 roku, wydał swoje opus 1 – antologię *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum Octonis vocibus*[226], której reprint ukazał się w 1621 roku w Antwerpii[227]. W zbiorze znalazł się m.in. utwór *Factum est silentium* na dzień św. Michała Archanioła, wydany pod nazwiskiem Asprilia Pacellego. Najprawdopodobniej Costantini znalazł ten motet w jakimś rzymskim rękopisie, gdyby bowiem sięgnął do druków, zorientowałby się, że wydaje utwór Costanza Porty, po raz pierwszy

[223] Zabieg ten potwierdza znane skądinąd obserwacje, że basso continuo (i jego odmiany) traktowane było jako głos dodatkowy, którego kształt mógł się zmieniać w zależności od wykonawcy czy redaktora wydania.

[224] *Florilegii musici portensis…*, *op. cit.*

[225] Zob. Mary Paquette-Abt, *A Professional Musician in Early Modern Rome: The Life and Print Program of Fabio Costantini, c. 1579–c. 1644*, dysertacja doktorska, The University of Chicago 2003.

[226] *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum Octonis vocibus concinendae. A Fabio Constantino Romano* […] *cum Basso ad Organum*, Roma: Bartolomeo Zannetti 1614, RISM B/I 1614[3].

[227] *Sacrae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus collectae a Fabio Constantino urbevetanae cathedralis musicae prefecto. Cum basso continuo ad organum*, Antwerpen: Pierre Phalèse 1621, RISM B/I 1621[1].

opublikowany w jego autorskim zbiorze z 1580 roku[228]. Fakt ten każe z ostrożnością podchodzić do tych nazwisk autorów podanych w *Selectae cantiones*, które nie znajdują potwierdzenia w innych źródłach. Co ciekawe – do antologii przygotowanej przez Abrahama Schadaeusa w roku 1613 *Factum est silentium* włączono z poprawną atrybucją.

Jedyną kompozycją polichóralną Pacellego znaną wyłącznie z antologii (1613), a nie z druku autorskiego, jest dwuchórowy motet *Sanctus Jacobus gloria perenni*[229]. Nie można wykluczyć, że był on częścią zaginionego zbioru, o którym wspominał Fétis w swoim leksykonie. Ze względu na temat i przeznaczenie utworu na dzień wspomnienia św. Jakuba Starszego łączymy tę kompozycję z okazjonalnym zatrudnieniem Asprilia w kapeli rzymskiego kościoła San Giacomo degli Spagnoli, tym bardziej, że język muzyczny motetu w zupełności odpowiada stylistyce dzieł wydanych w zbiorze *Motectorum et psalmorum*.

Nie udało się odnaleźć źródła tekstu opracowanego przez Pacellego. Ma on postać prozy z refrenem pochodzącym być może od samego kompozytora, w którym podkreśla się wiekuistą chwałę św. Jakuba Apostoła, patrona Hiszpanii i Portugalii, ale też pielgrzymów i zakonów rycerskich:

Sanctus Jacobus, gloria perenni triumphat.
Qui cum primis Apostolis vocatus relictis retibus parentibusque suis Christi obaudivit imperio.
Sanctus Jacobus, gloria perenni triumphat.
Eum dilectum Salvator esse voluit in monte Thabor transfigurationis testem et sudoris spectatorem in monte Oliveti,
Sanctus Jacobus, gloria perenni triumphat.
Quod Jesum Dei Filium constanter confitendo praecisionem capitis promeruit gloriose.
Meritas ergo laudes & resonamus gratias Christo nostro Domino. Nos triumphare facias Christe tuo in imperio; nos triumphare facias Christe in gloria tua.

Wydaje się prawdopodobne, że modlitwa ta była w XVI i XVII wieku znana czcicielom św. Jakuba, ponieważ opracowali ją po Pacellim (w nieco odmien-

[228] Costanzo Porta, *Liber quinquaginta duorum motectorum, quatuor, quinque, sex, septem, & octo vocum*, Venezia: Angelo Gardano 1580, RISM A/I P 5181.

[229] Zob. aneks, utwór nr 4. Jest to jedyna kompozycja w wymienionym druku przeznaczona „In festo S. Jacobi Apostoli"; a nazwisko kompozytora podano tu w pisowni niemieckiej: „Pazelli".

nych wersjach) dwaj inni kompozytorzy: Hieronymus Bildstein i Herman Hollanders. Pierwszy z nich włączył ją w 1624 roku do zbioru *Orpheus christianus*[230], opublikowanego z dedykacją dla księcia-biskupa Konstancji Jakoba Fuggera, drugi natomiast – do kolekcji *Parnassus ecclesiasticus*[231], dedykowanej kanonikowi w Bredzie Jacobowi Vrancxowi[232].

Refrenowa forma utworu wyróżnia go na tle całego znanego obecnie dorobku Pacellego. Hymniczny charakter tekstu stał się – jak w innych jego utworach o podobnym wyrazie (począwszy od *Te Deum laudamus*, a na pieśni o św. Stanisławie skończywszy) – powodem zastosowania niemal wyłącznie homorytmii, zarówno w jej spokojniejszej, jak i bardziej dynamicznej odmianie. Najistotniejszą rolę w kompozycji pełni refren, zbudowany na zasadzie gradacji obsady, stopniowego kumulowania brzmienia i dynamizowania przebiegu. Odcinki między refrenami przyjmują postać chóralnej recytacji powierzonej pojedynczemu chórowi i w zasadzie nie podlegającej powtórzeniom. Ostatni odcinek motetu (od t. 84), podkreśla – podobnie jak refren – afekt triumfu, dlatego jest skonstruowany w analogiczny sposób i daje wrażenie zamknięcia formy muzycznej.

3.4. Uwagi o polichóralnych mszach Pacellego

Z dużym prawdopodobieństwem przyjąć można, że nurt polichóralny utrzymał się w dorobku Pacellego także po 1608 roku. O potrzebie pisania dzieł wielochórowych w kolejnych dekadach XVII wieku przekonuje twórczość mszalna Giovanniego Francesca Aneria, Marka Scacchiego, Franciszka Liliusa czy Bartłomieja Pękiela. To właśnie do gatunku mszy polichóralnych

[230] Hieronymus Bildstein, *Orpheus christianus, seu symphonarium sacrarum prodromus 5. 6. 7. & –8. vocum, cum basso generali*, Ravensburg: Johann Schröter 1624, RISM A/I B 2641. Zob. Hieronymus Bildstein, *Orpheus christianus seu symphoniarum sacrarum prodromus: 5. 6. 7. & 8. vocum cum basso generali (1624), Erster Teil*, red. Walter Pass, Graz – Wien: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1971 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 122).

[231] Herman Hollanders, *Parnassus ecclesiasticus I. II. III. et IV. vocum cum basso continuo*, op. 1, Antwerpen: Pierre Phalèse, héritiers 1631, RISM A/I H 6326.

[232] Zob. Pieter M. Fischer, *Herman Hollanders muziekmeester aan de Lieve Vrouwekerk te Breda 1627–1637*, „Jaarboek De Oranjeboom" 48 (1995), s. 98–99.

należą kompozycje zawarte w najpóźniejszym ze zbiorów autorskich Pacellego, wydanym w Wenecji sześć lat po jego śmierci i do dziś zachowanym w szczątkowej postaci[233]. Z druku tego przetrwały dwie spośród co najmniej ośmiu ksiąg głosowych: *Altus Primi Chori* i *Tenor Primi Chori* przechowywane w Kungliga biblioteket w Sztokholmie[234]. Publikacja zawiera wszystkie znane obecnie opracowania cyklu mszalnego autorstwa królewskiego kapelmistrza. Z treści dedykacji skierowanej do Zygmunta III wynika, że kompozycje te wykonywane były w obecności monarchy i cieszyły się jego uznaniem, trudno jednak określić, kiedy i na jakie okazje powstały. Uwagę zwraca dwunastogłosowa *Missa Domine salvum fac Regem*, która mogła być wykonywana podczas uroczystości o charakterze państwowym lub nabożeństw odprawianych w intencji króla.

Publikacja obejmuje dziewięć utworów ułożonych według liczby głosów: od dwóch do czterech chórów. O ile wiemy, są to najwcześniejsze opracowania mszy powstałych prawdopodobnie na terenie Rzeczpospolitej, wykraczające poza obsadę dwuchórową[235].

Tytuły dzieł wskazują na użyty w nich materiał prekompozycyjny: jednogłosowy lub wielogłosowy, lecz szczątkowy stan zachowania mszy utrudnia ich jednoznaczne powiązanie z konkretnym *cantus prius factus*. Najprawdopodobniej w zbiorze mamy do czynienia z trzema odmianami opracowań mszalnych, częściowo krzyżującymi się między sobą. Typem hybrydowym jest *Missa Ave Maris Stella*, łącząca cechy mszy tenorowej (z długonutowym *cantus firmus*)

[233] Treść karty tytułowej: „Missæ Asprilii Pacelli Invictissimi Regis Poloniæ Musicæ Magistri; concinendæ Tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus. Consecratæ Serenissimo, atque Potentissimo Sigismundo III. Poloniæ & Sveciæ, Regi, Magno Duci Lituaniæ; Russiæ, Prussiæ, Masoviæ, Samogitiæ, Liuoniæque Principi. Venetiis, Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXIX.".

[234] S-Sk, Mus. Not. Koral RAR. Bliższy opis druku podaje Zygmunt M. Szweykowski (*Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego*, „Muzyka" 17/1 (1972), s. 74–88). Zob. także Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, *op. cit*., gdzie w aneksie zamieszczono transkrypcję głosów *Missa Ave Maris Stella* [II].

[235] Być może kompozycją Pacellego (jeśli nie dziełem karmelity Andrzeja Paszkiewicza) była *Missa Aut. A.P. a 12*, wymieniona obok *Litaniae A.P. a 5 4 Instrum* w inwentarzu po krakowskiej kapeli karmelitów trzewiczkowych. Zob. Tadeusz Maciejewski, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684*, „Muzyka" 21/2 (1976), s. 83.

Tabela 9. Zawartość druku *Missae* (1629) Asprilia Pacellego

Tytuł utworu	Liczba głosów	Głosy zachowane (klucze)
Missa Ave Maris Stella	8	C_3C_4
Missa Veni Sancte Spiritus	8	C_1C_3
Missa Brevis. Domine quid multiplicati sunt	8	C_2C_3
Missa Pro Defunctis	8	C_3C_4
Missa Domine salvum fac Regem	12	C_2C_3
Missa Super flumina Babilonis	12	C_3C_4
Missa Quando lieta sperai	12	C_3C_4
Missa Regina Caeli	16	C_3C_4
Missa Hodie nobis Caelorum Rex	18	C_3C_4

i parafrazowej (z urytmizowaną melodią stałą, która przenika materiał wszystkich głosów). Prawdopodobnie jej wtórną wersją jest czterogłosowe opracowanie *ad voces aequales* wykonywane przez kapelę rorantystów wawelskich[236]. Podobne rozwiązania znalazły miejsce w czterochórowej mszy *Regina Caeli*, w której materiałem prekompozycyjnym była ta właśnie chorałowa antyfona maryjna. Przypuszczenie to wysuwamy ze względu na brak związków motywicznych zarówno z dwuchórowym opracowaniem tej antyfony wchodzącym w skład zbioru *Motectorum et psalmorum* (1597), jak i z jednochórowym, zamieszczonym w *Chorici psalmi et motecta* (1599). Chorałowa msza za zmarłych leży u podstaw opracowania *Missa pro Defunctis*, w której znalazły się części: introit (*Requiem aeternam*) z wersetem (*Te decet hymnus*), *Kyrie*, trakt (*Sitivit anima mea*), ofertorium (*Domine Iesu Christe*), werset (*Hostias*), *Sanctus*, *Agnus Dei* oraz komunia (*Lux aeterna*) z wersetem (*Requiem aeternam*).

Typ *missa ad imitationem* reprezentują chyba wszystkie pozostałe opracowania *ordinarium*, na co wskazuje typowa dla parodii powtarzalność fraz

[236] Wersję tę charakteryzujemy w rozdziale 4. Zob. też Aleksandra Patalas, *Nieznana msza Asprilia Pacellego „Ave maris stella": traktowanie cantus firmus*, „Muzyka" 39/2 (1994), s. 11–26.

w obrębie cykli mszalnych. Wątpliwości biorą się stąd, że także polifoniczne modele mogły opierać się na chorale. Dylemat ten nie pojawia się w przypadku *Missa Quando lieta sperai*, która być może korzysta z materiału znanego utworu Cipriana de Rore[237]. Związki między modelem a mszą nie są (przy dwóch zachowanych głosach) łatwo wychwytywalne. Pierwsza fraza madrygału otwiera dopiero część *Patrem*. Można się dopatrzyć stosownej zależności między początkowymi taktami *Crucifixus* a odcinkiem w oryginale związanym ze słowami „Lagrime dunque". Bardziej klarownym przykładem parodii jest ośmiogłosowa *Missa Veni Sancte Spiritus*, oparta na dwuczęściowym, również ośmiogłosowym motecie Pacellego *Veni Sancte Spiritus* / *O lux beatissima* z *Sacrae cantiones*. Oba utwory sięgają do chorałowej postaci sekwencji. Najprawdopodobniej msza, podobnie jak motet, przeznaczona była na dwa skontrastowane rejestrowo chóry, skoro z chóru pierwszego zachowały się *Cantus II* i *Altus*. Ze względu na powtarzalność struktur muzycznych w motecie trudno jednoznacznie wskazać odcinki zacytowane we mszy. Zauważone zależności (przynajmniej niektóre) prezentuje tabela 10.

Tabela 10. *Missa Veni Sancte Spiritus* – cytaty z modelu

Odcinek motetu / Głos chóru I	**Takty motetu**	**Odcinek mszy / Głosy chóru I**
Veni Sancte Spiritus / C I	1–4	*Kyrie* (początek) / C II *Agnus Dei* (początek) / C II, A
et emitte caelitus / C I, A	11–15	*Kyrie* (środek) / C II, A
Veni lumen cordium / C I, A	29–32	*Gloria* („Laudamus te, Benedicimus te") / C II, A
in aestu temperies / A	51–54	„Osanna" („in nomine Domini") / A
O lux beatissima / A	1–5	*Christe* (początek) / A

[237] Pierwsze wydanie madrygału *Quando lieta sperai* w: *Musica di Cipriano de Rore sopra le stanze del Petrarcha in laude della Madonna, Et altri Madrigali a cinque voci, Con cinque Madrigali di due parte l'uno del medesmo autore* […] *Insieme quatro Madrigali nuovi a Cinque di Messer Adriano. Libro terzo*, Venezia: Antonio Gardano 1548, RISM B/I 1548[10].

Zbieżność materiału melodycznego, wyraźnie widoczna w pierwszej frazie, zachodzi pomiędzy trzychórową mszą *Super flumina Babilonis* a motetem o tej samej obsadzie i identycznym tytule, którego autorstwo jest sporne (w źródłach jako autorzy figurują Luca Marenzio, Asprilio Pacelli i Giovanni Battista Lucatello).

Na podstawie zachowanych głosów mszy Pacellego można zauważyć, że kompozytor najczęściej posługiwał się pełną obsadą, stosunkowo rzadko ją pomniejszając (jak w części „Crucifixus"). Bardziej urozmaicona pod tym względem jest *Missa Ave Maris Stella*, w której redukcja obsady widoczna jest w „Christe eleison" (*a 4*), „Crucifixus" (*a 4*, chór II[238]), „Et resurrexit" (*a 4*) i „Benedictus" (*a 5*). W czterochórowej *Missa Hodie nobis Caelorum Rex*, w której brzmienie „Crucifixus" skameralizowano do czterech głosów, pojawia się krótki fragment „Et resurrexit tertia die secundum scripturas" w obsadzie *a 3*; być może liczba partii wokalnych symbolizuje w tym miejscu liczbę 3. Niestandardowe rozwiązanie spotykamy w trzychórowej *Missa Super flumina Babilonis*: po redukcji brzmienia w „Crucifixus" następuje zwiększenie obsady początkowo tylko do ośmiogłosu („Et resurrexit"), a dopiero w „Et iterum" powraca *tutti*. Brak redukcji obsady ma miejsce we mszy *Domine quid multiplicati sunt*, co wynika z jej przynależności do typu *missa brevis*. Utwór ten rzeczywiście odznacza się zwięzłością opracowania i ograniczeniem melizmatów (zwłaszcza w *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*).

Możliwe, że w mszach Pacellego, podobnie jak w jego zaginionych *symphoniach*, pewien udział miała już technika koncertująca, ponieważ w *Missa Hodie nobis Caelorum Rex* (w której widoczne są nawiązania do chorałowej melodii responsorium na Boże Narodzenie), w obu zachowanych księgach głosowych znajdujemy określenie „Capella". Termin ten sugeruje, że – podobnie jak w utworach Giovanniego Gabrielego (np. w słynnym *In ecclesiis*) – pierwszy chór we mszy był czysto wokalny, a zatem – że w kompozycji użyto również instrumentów lub też że chór ten miał śpiewać w zwielokrotnionej obsadzie, w przeciwieństwie do chóru (chórów) solistów. Wydaje się, że omawiana msza mogła być najciekawszą w całym zbiorze. Z pewnością występowały w niej

[238] Oba zachowane głosy chóru pierwszego milczą w tej części, co może oznaczać, że kompozytor wprowadził tu wyłącznie chór drugi.

duże kontrasty rytmiczne: chóry ze spokojniejszych zmieniały się w dynamiczne bloki brzmieniowe (jak na słowach „vivificantem", „resurrectionem"), jak te po raz pierwszy wprowadzone przez Pacellego w zbiorze *Motectorum et psalmorum*.

Rozdział 4
Jednochórowe utwory religijne w języku łacińskim

Nurt tradycyjny, rozumiany jako bezpośrednia kontynuacja jednochórowych utworów szesnastowiecznej polifonii, z którą Pacelli mógł się w pierwszym rzędzie zapoznać w Cappella Giulia, podczas nauki u Palestriny, zajmował w twórczości Asprilia ważne miejsce. Obejmował przede wszystkim trzy- i czterogłosowe *Chorici psalmi et motecta* z 1599 roku, motety na większą liczbę głosów wydane w antologii Liliusa (1604) i w zbiorze *Sacrae cantiones* (1608), a ponadto utwory pisane dla kapeli rorantystów. W ich kontekście Pacelli jawi się jako dobrze wykształcony polifonista, swobodnie posługujący się wszystkimi klasycznymi rozwiązaniami, jak polifonia imitacyjna i przeimitowanie, technika *cantus firmus* czy technika parafrazy chorału. Choć utwory te nie zawierają partii *continuo*, to – jak dowodzi przedmowa do edycji z 1599 roku – mogły być wykonywane z udziałem organów.

4.1. Biegłość w sztuce kontrapunktu. Motety wydane w 1604 i 1608 roku

Spośród wymienionych wyżej kompozycji najbardziej kunsztowny typ polifonii prezentują motety z antologii Liliusa i ze zbioru *Sacrae cantiones*[239]. Dwa wcześniejsze utwory powstały do tekstów psalmów mówiących o celowości podporządkowania się Bożemu prawu (zob. tabela 11). Późniejsze zostały skomponowane do tekstów propriów mszalnych oraz liturgii godzin (zob. tabele 4, 5) i zanotowane zarówno w *chiavi naturali*, jak i *chiavi traspositi*. Utwory przyporządkowano do określonych świąt w sposób na tyle ogólny, że można je było wykonywać wielokrotnie, przy różnych okazjach, jak np. *Iustorum animae*, przeznaczone „na święto męczenników".

[239] Por. edycję krytyczną: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, *op. cit*.

Tabela 11. Utwory Pacellego w antologii *Melodiae sacrae* (1604)

Incipit utworu	Obsada	Zachowane głosy	Modus	Źródło tekstu
1. *Beatus vir qui non abiit*	*a 5*	C_2C_3	VII	Psalm 1, 1–2
10. *Iniquos odio habui*	*a 7*	$G_2C_2C_3$	VII	Psalm 119 (118), 113–117

Wymienione motety skonstruowane są w sposób typowy bardziej dla połowy niż dla końca XVI wieku. Uderza brak wyraźnych kontrastów wewnętrznych będący konsekwencją operowania głównie polifonią niehomorytmiczną, stosowania nieodmiennie menzury parzystej, niejednoczesnego kadencjonowania głosów. Dominuje imitacja o różnorodnym obliczu: obejmująca niekiedy wszystkie głosy, często jedynie niektóre, a nierzadko tylko inicjum frazy; w pewnych fragmentach jest na tyle konsekwentna i rozbudowana, że można ją określić mianem przeimitowania. Efektem jest continuum brzmieniowe pozbawione wyraźnych cezur. Tak koncypowane utwory mogły być inspirowane wcześniejszymi czterogłosowymi motetami Palestriny. Ponieważ nie hołdowały późnorenesansowej tendencji do eksponowania warstwy tekstowej kompozycji, w Rzymie około roku 1600 należały już do rzadkości[240]. Można odnieść wrażenie, że ów popis biegłości polifonicznej, jakim były motety z 1604 i 1608 roku, zarezerwował Pacelli dla kapel na najwyższym poziomie – papieskiej i królewskiej – bowiem wyraźnie prostszą postać mają jego motety i psalmy wydane w 1599 roku, pisane dla szerszego grona wykonawców.

Opracowane teksty są dość krótkie, najczęściej trzy-, czterozdaniowe, natomiast kompozycje poprzez powtórzenia materiału muzycznego uzyskały większe rozmiary i obejmują od ok. 70 breves w *In medio Ecclesiae* do 100 breves w *Iniquos odio habui*. Pacelli, czerpiąc z wzorców palestrinowskich, swoje motety kształtował już w odmienny sposób, co najwyraźniej uwidacznia się w ogólnym rozplanowaniu kompozycji. Gdy porównamy pięciogło-

[240] W generacji twórców współczesnych Pacellemu utwory nawiązujące do motetu przeimitowanego pisali Giovanni Andrea Dragoni, Ruggiero Giovannelli i Annibale Stabile. Por. Peter Ludwig, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 143), passim.

sowe opracowania ofertorium *Iustorum animae* autorstwa obu kompozytorów[241], dostrzegamy znaczne rozbudowanie utworu Pacellego względem wersji mistrza Palestriny (zob. tabela 12)[242]. Asprilio zwiększył liczbę pokazów każdej z fraz słowno-muzycznych, zwłaszcza tych początkowych oraz finalnych, prezentując je w różnych konfiguracjach głosowych. Powtórzył też (ze zmianami wariacyjnymi) większe struktury muzyczne, przez co jego dzieło przybrało postać ABCDC'D'.

Tabela 12. Podział formalny motetu *Iustorum animae* w opracowaniach Palestriny i Pacellego

Opracowanie Palestriny	**Takty**	**Takty**	**Opracowanie Pacellego**
1. Iustorum animae | in manu Dei sunt	1–17	1–30	1. Iustorum animae | in manu Dei sunt
2. Et non tanget illos	16–25	28–45	2. Et non tanget illos | tormentum mortis
3. Tormentum mortis	24–30		
4. Visi sunt oculis insipientium mori	29–44	45–55	3. Visi sunt oculis | insipientium mori
5. Illi autem sunt in pace	44–61	55–58	4. Illi autem sunt in pace
		58–71	3. Visi sunt oculis | insipientium mori
		71–91	4. Illi autem sunt in pace

Opisane cechy formalne *Iustorum animae* można odnieść do pozostałych jednochórowych motetów z 1604 i 1608 roku. Wśród nich największą grupę stanowią te zbudowane z czterech odcinków słowno-muzycznych (1608: nr 1,

[241] Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni*, Roma: Francesco Coattino 1593; por. *Pierluigi da Palestrina's Werke*, t. 9, red. Franz Commer, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1881, s. 187–190; wersja cyfrowa: https://imslp.org/wiki/Offertoria_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da) [dostęp 26.06.2020].

[242] Wypada dodać, że akurat ofertoria Palestriny z 1593 roku wyróżniają się na tle jego późnych motetów zarazem zwięzłością i wyrafinowaniem w zakresie operowania kontrapunktem.

3, 5, 7, 8, 9, 11; 1604: *Beatus vir qui non abiit*)[243]. W dwóch przypadkach (utwory nr 10 i 11) w wyniku powtórzenia odcinków doszło do zaokrąglenia formalnego (ABCC'B' i ABCDB'), w kolejnym (nr 4) powtórzony został ostatni człon utworu (ABCC').

Na wrażenie „klasyczności" omawianych utworów składa się w dużym stopniu ich melodyka – wyrastająca z zasad kontrapunktu zarlinowskiego. Modyfikacje wprowadzone w tym zakresie przez Pacellego są dość subtelne. Dotyczą przede wszystkim aktywności rytmicznej głosów i polegają na stosowaniu większej liczby melizmatów ornamentalnych, a także na okazjonalnym łączeniu sylab z semiminimami i – rzadko – fusami. W zakresie meliki mamy do czynienia z typowym doborem interwałów i przewagą ruchu sekundowego, na tle którego wyróżniają się nierzadko skoki kwartowe, kwintowe czy oktawowe, a także serie takich skoków. Nie bez znaczenia są cytaty i luźniejsze nawiązania do melodii chorałowych właściwych tekstom wybranym przez Pacellego. Bardzo silnie zaznacza się to zwłaszcza w motecie *Veni sponsa Christi*, w którym wszystkie cztery główne frazy[244] odpowiadające członom tekstu antyfony powielają (w całości lub w inicjum) rysunek ich odpowiedników chorałowych[245] (*nota bene* podobny zabieg znajdziemy wcześniej w czterogłosowym opracowaniu Palestriny opublikowanym w 1564 roku[246]). Wykorzystanie melodii lub motywów z chorału gregoriańskiego, obserwowane nie tylko w omawianych motetach, ale szerzej w twórczości Pacellego, obejmuje cały wachlarz rozwiązań znanych twórcom XVI wieku. Jednym z nich jest oparcie inicjalnej frazy kompozycji na materiale *cantus firmus* w dłuższych wartościach, jak w rozbudowanym *exordium* motetu *Conforta me rex*, gdzie obok cytatu z chorałowego responsorium (obejmującego pięć początkowych dźwięków) w kolejnych głosach ukazuje się też forma sparafrazowana oraz inwersja owego motywu

[243] Obok tego pojawiają się utwory trzyodcinkowe (1608: nr 2, 4, 10) oraz bardziej rozczłonkowane (1608: nr 6 – 5 odcinków; 1604: *Iniquos odio habui* – 6 odcinków).

[244] Fraza 1: A, t. 2–5; czoło frazy 2: A, t. 5–6; czoło frazy 3: T, t. 35; fraza 4: C, t. 50–52.

[245] Por. *Liber Usualis*…, *op. cit*., s. 262^{8}–262^{9}.

[246] Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Motecta festorum totius anni cum Communi Sanctorum* […] *quaternis vocibus* […] *liber primus*, Roma 1563 (zaginione); drugie wydanie: *Motectorum liber secundus*, Venezia: Antonio Gardano 1584; por. *Pierluigi da Palestrina's Werke*, t. 5, red. Franz Espagne, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1875, s. 105–107.

(t. 1–17). W *Ave Maria* udział materiału z *cantus prius factus* jest nieco większy. Pierwsza fraza chorałowa („Ave Maria"), długonutowa, migruje między głosami obu chórów (T I IICh, T II IICh, C II ICh, B ICh, T ICh, C I ICh), podczas gdy pozostałe głosy prezentują w imitacji melodię kontrapunktującą. W taktach 13–16 w C I ICh, odcinek zaczerpnięty z chorału („gratia plena") pojawia się w formie zróżnicowanej rytmicznie. W dalszym toku utworu nie ma już cytatów, ale czoła kilku fraz upodobnione są do motywów rozpoczynających frazy chorałowe: „benedicta tu" (t. 17–19, T II IICh), „in mulieribus" (t. 29–30, 31–32, C I ICh), „Sancta" (t. 46, różne głosy).

Podobne do opisanych oraz inne jeszcze zabiegi z udziałem chorału obecne są również u Pacellego w utworach polichóralnych (motetach i mszach) oraz czterogłosowych z *Chorici psalmi et motecta*. Z pewnością kompozytor chciał w ten sposób powiązać swoje dzieła z monodią liturgiczną śpiewaną w kościołach na co dzień. Wiadomo, że chorał stale towarzyszył Pacellemu w trakcie pracy z uczniami i sopranistami w Collegio Germanico. Stanowił fundament edukacji wokalnej i nauki kompozycji, której służyły takie dzieła jak Giovanniego Marii Nanina *Cento cinquantasette Contrapunti sopra del Canto fermo intitolato la Base di Constanzo Festa*[247] czy Francesca Soriana *Canoni e obligbi di cento e dieci sorte, sopra l'Ave maris stella*[248].

Charakterystycznym rysem wielu fraz melodycznych w motetach Pacellego, dostosowanych do imitacji (fug) dwutematowych, jest ich dwuczłonowa budowa: rozpoczynają się tokiem powolnym, sylabicznym, który płynnie przechodzi w nieco żywszy, melizmatyczny. Na przykład w *Beatus iste sanctus* melizmaty znajdujemy na słowach (wyróżnionych podkreśleniem) kończących struktury zdaniowe[249]: „Beatus iste sanctus Pontifex | Qui confisus est in Domino | Praedicavit praeceptum Domini | Constitutus est in monte sancto eius". Owe melizmaty to typowe dla XVI wieku diminucje, zbudowane najczęściej z nut jednakowej wartości, prowadzone bądź po

[247] Rękopis C.36(1) z 1602 roku, przechowywany w I-Bc.

[248] Druk wydany u Giovanniego Battisty Roblettiego w Rzymie w 1610 roku.

[249] Owe zdobienia mogą pełnić również rolę wyróżników słów. Inny przykład znajdujemy w *Veni sponsa Christi*, w którym rozbudowane melizmaty przypadły na słowa: „coronam" i „Dominus".

skali, bądź ruchem falistym, doskonale stapiające się z całym przebiegiem muzycznym.

Motety Pacellego rozpoczynają się dość majestatycznie, a więc zgodnie z ówczesną estetyką. Interesującym wyjątkiem jest początek sześciogłosowego *Isti sunt triumphatores* (t. 1–22), w którym *note nere* połączone ze słowem „triumphatores" tworzą przebieg dynamiczny i tym samym kreują afekt zwycięstwa. Warto podkreślić, że kompozytor uzyskał w tym miejscu efekt koncertowania, dość rzadki w jego zachowanych utworach, możliwy dzięki zastosowaniu frazy wewnętrznie skontrastowanej pod względem rytmicznym, zrywającej z wzorcami palestrinowskimi. Typ melodyki deklamacyjnej, opartej na drobnych wartościach rytmicznych, tak charakterystyczny dla kompozycji polichóralnych Pacellego, występuje na zasadzie wyjątku w środkowym fragmencie motetu *In medio Ecclesiae* (t. 42–59); ma tutaj znaczenie retoryczne, odpowiada bowiem słowom „iucunditatem et exultationem" (radość i wesele). Przypuszczalnie efektem nawyków kompozytorskich Asprilia zdobytych przy okazji tworzenia canzonett i *madrigali spirituali*, są – przeszczepione na grunt motetu – frazy rozpoczynające się tzw. motywem canzonowym, ujęte jednak w większe wartości rytmiczne: 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 lub 𝄽𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 (np. pierwsza fraza w *Iustorum animae* i *In medio Ecclesiae*).

Związki słowno-muzyczne na gruncie melodyki są, jak można się domyślać, stosunkowo nieliczne. Nie obejmują wszystkich omawianych motetów, dotyczą przeważnie wyrazów neutralnych emocjonalnie i należą do typu figur ilustracyjnych. Oto kilka przykładów. W *Iste sanctus* pierwsze słowo wyrażenia „supra firmam petram" („na litej skale") zinterpretowane zostało za pomocą powtórzenia w głosie sopranowym (t. 78–80) połączonego z przeniesieniem motywu do najwyższego rejestru w utworze (sięgając do a^2) i wyjściem poza podstawowy zakres (e^1–e^2) głównego modus eolskiego (*mixtio tonorum*). Z kolei początek utworu *In caelestibus regnis* charakteryzuje fraza gwałtownie wznosząca się w ramach oktawy. „Tormentum mortis" w *Iste sanctus* (t. 29–45) obowiązkowo wyróżnił powolny pochód *katabasis*. Wprowadzenie serii skoków we frazie „qui contemnentes iussa principum" (*Isti sunt triumphatores*, np. t. 24–27, *Cantus*) to zlekceważenie ustalonej normy („contemnere" – „gardzić, lekceważyć").

Tworząc omawiane motety, Pacelli skupił się przede wszystkim na ukazaniu polifonicznej gry głosów w różnych konfiguracjach. O ile w środkowej części

utworów dominuje polifonia swobodna połączona z imitacją inicjalną, o tyle w pełni rozwinięta imitacja towarzyszy często pierwszym frazom, niczym wizytówka kompozytora. W dwóch przypadkach (*Sacrae cantiones*, utwory nr 1, 4) została wzbogacona o prezentację tematu zarówno w wersji podstawowej, jak i w inwersji. Innym wyrafinowanym zabiegiem jest przekształcanie przeprowadzeń jednotematowych w dwutematowe. Te ostatnie powstają wskutek podziału – przy kolejnym powtórzeniu – fraz słowno-muzycznych na dwa człony[250], a jednocześnie ich symultanicznego zestawiania (por. *Iustorum animae*, t. 28–45: „Et non tanget illos | tormentum mortis"). Pomysł ten, znany z twórczości Palestriny, jego uczeń rozwinął na szerszą skalę. Gdy prezentował jednocześnie frazy skontrastowane rytmicznie, uzyskiwał niejednorodną fakturę, jak w *Conforta me rex* (t. 9–12)[251]. Tego typu rozwiązania nieco urozmaicają przebieg omawianych kompozycji, podobnie jak przyczyniają się do tego ustępy zbliżone do homorytmii i chwilowe zmiany liczby głosów skutkujące kontrastami barwy brzmienia. Czysta homorytmia, a zarazem retoryczna *noema*, znalazła zastosowanie w motecie *In caelestibus regnis*, na istotnym dla wymowy całej modlitwy słowie „requies" („odpoczynek"; t. 51–53, 64–66). Ogólnie faktura utworów jest gęsta, zwłaszcza w rejestrze środkowym, w którym dochodzi do częstego krzyżowania się głosów. W kompozycjach pięciogłosowych wyraźnie ponad nimi wznosi się sopran, bardziej dzięki temu słyszalny. Rozwiązanie to szczególnie mocno podkreśla upodobanie Pacellego (widoczne w całym jego dorobku) do eksponowania wyższych rejestrów.

Modelowa względem zasad ówczesnego kontrapunktu jest warstwa współbrzmieniowa omawianych motetów. Dysonanse wprowadzane są przede wszystkim jako dźwięki przejściowe w drobniejszych wartościach oraz jako odpowiednio rozwiązane synkopy. Wykraczające poza normy przyjęte w ówczesnej teorii muzyki, są – mające źródło w muzyce popularnej – dłuższe pochody równo-

[250] Podział pierwotnie jednorodnych fraz na dwa odrębne człony wskazujemy przykładowo w tabeli 12, w odniesieniu do motetu *Iustorum animae*.

[251] Faktura tego odcinka jest trzywarstwowa: w *Quintus* i później w A II prezentowana jest fraza zbudowana z dłuższych wartości, łagodnie wznosząca się po skali; w A I i *Sextus* – przebieg deklamacyjny w nieco żywszym rytmie; w A II i T – ruchliwy melizmat o niespokojnym rysunku.

ległych konsonansów niedoskonałych. Niekiedy można im przypisać funkcję wyrazową (jak w *Veni sponsa Christi* przy słowach „accipe coronam", t. 25–31). Szczególny przypadek stanowi sięgnięcie na krótko po *fauxbourdon*, w tradycji renesansowej kojarzony ze słowami o wydźwięku negatywnym, dla podkreślenia słów „tormentum" („cierpienie") oraz „insipientium" („głupców") w *Iustorum animae* (t. 30–31, 47–48).

Trudno ocenić, czy jednochórowe motety Pacellego opublikowane po jego przybyciu do Polski cieszyły się zainteresowaniem i były wykonywane poza kapelą królewską, ponieważ nie są znane żadne ich odpisy. Trzy z nich, włączone do trzeciej części antologii Schadaeusa *Promptuarium musicum* (1613)[252] – *Beata es virgo Maria*, *Isti sunt triumphatores* oraz *In caelestibus regnis* – mogły dzięki temu zyskać szerszą popularność. Jednak szansa na to w początkach XVII wieku znacznie zmalała, gdyż na rynku muzycznym pojawiły się małogłosowe *concerti*.

4.2. *Chorici psalmi et motecta* (1599) – w cieniu *concerti* Viadany

Całkowicie inny obraz polifonii Pacellego niż ten ukazany w *Melodiae sacrae* i *Sacrae cantiones* prezentują utwory ze zbioru wydanego w okresie działalności kompozytora w Collegio Germanico. *Chorici psalmi et motecta* na cztery głosy[253] przygotowała i opublikowała[254] ta sama oficyna Nicolò Muziego, która dwa lata wcześniej wydrukowała jego pierwszą księgę *Motectorum et psalmorum*. Również i teraz zaprezentowała przemyślany układ 22 kompozycji według pochodzenia i przeznaczenia tekstów: 1) psalmy nieszporne (nr 1–10), 2) kantyki z nieszporów i komplety (nr 11–14), 3) motety na Boże Ciało, na okres pasyjny i na święta maryjne (nr 15–18), 4) cztery główne antyfony maryjne (nr 19–22).

[252] *Promptuarii musici* […] *pars tertia*…, *op. cit*.

[253] Jedno z opracowań *Magnificat* [IV] skomponowane zostało na trzy głosy wysokie. Por. tabela 13, nr 14.

[254] Współczesną edycję przygotował Fabrizio Mastroianni, Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta*…, *op. cit*.

Tabela 13. Ogólne cechy kompozycji ze zbioru *Chorici psalmi et motecta*

Lp.	Inicipit utworu (opracowane wersety)	Głosy (klucze)	Pochodzenie tekstu słownego	Typ tonalny	Modus
1.	*Dixit Dominus* (parzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 110 (109)	♭ – C_1 – F	VI
2.	*Confitebor* (nieparzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 111 (110)	♭ – C_1 – G	II transponowany
3.	*Beatus vir qui timet Dominum* (nieparzyste)	$G_2C_1C_2F_4$	nieszpory: psalm 112 (111)	♭ – G_2 – F	VI
4.	*Laudate pueri* (nieparzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 113 (112)	♭ – C_1 – G	II transponowany
5.	*Laetatus sum* (parzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 122 (121)	♭ – C_1 – G	II transponowany
6.	*Nisi Dominus* (parzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 128 (127)	♮ – C_1 – E	IV
7.	*In convertendo* (parzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 126 (125)	♮ – C_1 – A	IV
8.	*Credidi propter* (nieparzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: psalm 116 (115)	♭ – C_1 – G	II transponowany
9.	*Laudate pueri* (nieparzyste)	$C_1C_1C_3C_4$	nieszpory: psalm 113 (112)	♮ – G_2 – G	VIII
10.	*De profundis* (nieparzyste)	$G_2C_2C_3F_3$	nieszpory: psalm 130 (129)	♭ – G_2 – F	VI
11.	*Nunc dimittis* (parzyste; nieparzyste *si placet*)	$C_1C_1C_3C_4$	kompleta: kantyk	♮ – C_1 – E	IV
12.	*Magnificat* (parzyste)	$C_1C_1C_3F_4$	nieszpory: kantyk maryjny	♭ – C_1 – G	II transponowany

Lp.	Inicipit utworu (opracowane wersety)	Głosy (klucze)	Pochodzenie tekstu słownego	Typ tonalny	Modus
13.	*Magnificat* (nieparzyste)	$G_2C_1C_3F_3$	nieszpory: kantyk maryjny	♭ – G_2 – F	VI
14.	*Magnificat* (nieparzyste)	$G_2C_1C_2$	nieszpory: kantyk maryjny	♮ – G_2 – G	VIII
15.	*O Sacrum convivium*	$G_2G_2C_1C_2$	antyfona, na Boże Ciało	♭ – G_2 – F	V
16.	*O vos omnes*	$G_2G_2C_2C_3$	antyfona, na Wielką Sobotę	♮ – G_2 – G	VII
17.	*Christus factus est*	$G_2G_2C_2C_3$	antyfona, na Wielki Czwartek	♮ – G_2 – G	VII
18.	*Foelix es sacra virgo*	$C_1C_1C_1C_3$	werset allelujatyczny, na święto Nawiedzenia Matki Bożej	♮ – C_1 – G	VIII
19.	*Alma Redemptoris Mater*	$C_1C_3C_4F_4$	antyfona, na Adwent i okres Bożego Narodzenia	♭ – C_1 – F	V+VI
20.	*Ave Regina caelorum*	$C_1C_3C_4F_4$	antyfona, na Wielki Post	♭ – C_1 – F	V+VI
21.	*Regina caeli*	$C_1C_1C_3F_3$	antyfona, od Wielkanocy do Zesłania Ducha Św.	♭ – C_1 – F	V+VI
22.	*Salve Regina*	$G_2G_2C_2C_3$	antyfona, na okres zwykły	♭ – G_2 – G	I+II transponowany

Związek utworów z modlitwą chórową, typową dla zgromadzeń zakonnych, której podstawą był śpiew psalmów, zaznaczony został w tytule zbioru słowem „chorici". Wszystkie psalmy i kantyki utrzymane są w technice *alter-*

natim[255]. Kompozytor pozostawił do wykonania chorałowego raz to wersety nieparzyste (w utworach nr 1, 6–8, 12), raz to parzyste (w utworach nr 2–5, 9, 10, 13, 14). W druku zamieszczono zresztą tony dla części psalmów (utwory nr 1, 5–7) oraz intonacje dla opracowań *Magnificat* (nr 13, 14). Motety i antyfony maryjne otrzymały wprawdzie formę przekomponowaną, ale niemal we wszystkie wplecione zostały (w różny sposób i w różnym stopniu) melodie chorałowe. Na przykład na początku *O sacrum convivium*[256] sparafrazowana fraza chorałowa rozbrzmiewa w partii C II (jest także podstawą imitacji, t. 1–4), a następnie C I (t. 5–8).

W obsadzie większości utworów, ówcześnie nietypowej (w *chiavi naturali* zanotowane zostały tylko dwa opracowania antyfon: nr 19, 20), znalazły się trzy, a nawet cztery głosy w rejestrze sopranowo-altowym, co może mieć także bezpośredni związek z siłami wykonawczymi uczniów szkoły jezuickiej.

Chorici psalmi et motecta budowane są z odcinków prezentujących różne odmiany polifonii: swobodną, imitacyjną, a zwłaszcza homorytmiczną lub do niej zbliżoną, z częstym prowadzeniem dwóch górnych głosów w tercjach równoległych. Rozwiązanie znane z muzyki lżejszej, obserwowane m.in. w canzonettach czy *madrigali spirituali*, ale także w innych dziełach Pacellego, skutkujące przyjemnym, eufonicznym brzmieniem, mogło stanowić też środek ułatwiający wykonanie.

Polifonia *nota contra notam* dominuje w opracowaniach psalmów i (w mniejszym stopniu) kantyków, co zapewnia im zwięzłość[257]. Sprzyja jej także brak powtórzeń tekstu słownego, tak charakterystyczny dla motetów jednochórowych z *Sacrae cantiones*. Homorytmia o dość wolnym przebiegu, tutaj również otwierająca kompozycje, tworzy zasadniczy szkielet konstrukcji muzycznej, wypełniony i ozdobiony od czasu do czasu melizmatami różnej długości i kształcie. Fakturze homorytmicznej towarzyszy niekiedy menzura trójdzielna w dwóch odmianach (jak to miało miejsce w *Motectorum et psalmorum*: Φ_2^3 i O_1^3), przynosząca – w celach retorycznych – większe lub mniejsze przy-

[255] Kantyk *Nunc dimittis* został opracowany w całości, ale w pierwodruku Pacellego przed wersetami nieparzystymi umieszczono uwagę, że można te fragmenty pominąć.

[256] Por. aneks, utwór nr 3.

[257] Por. *De profundis*. Analogicznie postąpił kompozytor w psalmach wydanych w 1597 roku.

spieszenie toku rytmicznego[258]. Podobnie jak w zbiorze z 1597 roku, tak i teraz Pacelli znacznie urozmaicił tok muzyczny, odmieniając (zwykle z odcinka na odcinek) rodzaje polifonii. Bywa, że dynamiczne struktury homorytmiczne o deklamacyjnej melodyce nagle przerywają spokojny dotąd tok dźwiękowy. Imitacja bądź polifonia swobodna przybrały tutaj swoją najprostszą postać, do czego przyczyniła się głównie melodyka nawiązująca do psalmodii: oparta na ruchu łącznym i kilkukrotnej repetycji dźwięku, wykorzystująca zasadniczo dwie-trzy wartości rytmiczne, których układ odpowiada rozkładowi akcentów w tekście słownym. Motety i opracowania antyfon maryjnych tym odróżniają się od jego psalmów, że opierają się na imitacji, przy niewielkim udziale homorytmii; są też bardziej rozbudowane, gdyż zawierają powtórzenia fraz słowno-muzycznych. Towarzysząca im zmienność barw brzmienia, obecna także w innych kompozycjach Pacellego, uzyskana została poprzez chwilową eliminację jednej lub dwóch partii wokalnych. Niekiedy operowanie kontrastującymi zestawami głosów bardzo przypomina rozwiązania znane z polichóralnych kompozycji z 1597 roku, zwłaszcza gdy łączy się to z dynamicznym tokiem rytmicznym (wprowadzeniem *note nere*), jak w *Christus factus est* na słowach odnoszących się do męki Zbawiciela na krzyżu: „exaltavit illum".

Do ciekawszych, choć jeszcze dość rzadkich wtedy rozwiązań, będących zapowiedzią techniki koncertującej, należy symultaniczne zestawienie skontrastowanych linii melodycznych, powodujące podział przestrzeni dźwiękowej. Przykładem jest odcinek psalmu *Beatus vir qui timet Dominum*, w którym – wbrew słowom „non commovebitur" – w części głosów (w opozycji do partii statycznych) znalazły zastosowanie przebiegi bardzo ruchliwe, melizmatyczne, oparte na progresji melodycznej[259]. Jak dało się już zauważyć, utwory z 1599 roku nie są pozbawione środków podkreślających znaczenie tekstu słownego. Zawierają rozwiązania znane z wcześniejszego zbioru autorskiego Pacellego, które nie

[258] Zob. omówienie tego zagadnienia w rozdziale 3.

[259] Por. aneks, utwór nr 5 (fragment psalmu *Beatus vir qui timet Dominum*). W utworze tym analogiczne rozwiązania pojawiają się jeszcze kilkakrotnie, bez związku z semantyką tekstu. Klaus Fischer uznaje je za nowatorskie i oryginalne na tle ówczesnej rzymskiej twórczości psalmowej, a ich źródło dostrzega w muzyce organowej. Zob. Klaus Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979, s. 191.

wychodzą poza reguły kontrapunktu i polegają głównie na kontrastach fakturalnych i rytmicznych oraz odpowiednim kształtowaniu linii melodycznej.

Wskazywane wielokrotnie cechy wspólne zbiorów z 1597 i 1599 roku biorą się po części z tego, że kilka opracowań tekstów obecnych w obu zbiorach czerpie w większym lub mniejszym stopniu z tego samego materiału muzycznego, o czym więcej piszemy w następnym rozdziale.

Bardzo interesująca okazuje się przedmowa do *Chorici psalmi et motecta*. Sformułowana i podpisana przez autora zbioru, daje wgląd w rzymską praktykę wykonawczą końca XVI stulecia, która przyczyniła się do przekształcenia utworów polifonicznych w koncertujące. Kluczowa rola Pacellego w tym procesie została doceniona przez muzykologów stosunkowo niedawno[260]. Z przedmowy wynika, że kompozytor tworzył z myślą o bardzo różnych wykonawcach, także nieprofesjonalnych, i o słuchaczach gromadzących się np. podczas spotkań modlitewnych w oratoriach lub w prywatnych komnatach[261]. Przewidywał realizację swoich utworów w różnych konfiguracjach głosów (z przeniesieniem do właściwych rejestrów) i z udziałem akompaniujących organów, a być może także innych instrumentów; ich brzmienie wzmagało wrażenia artystyczne, które z kolei miało – zgodnie z założeniami retoryki – pogłębić przeżycia duchowe słuchaczy. Pacelli za najlepsze rozwiązanie uznawał wykonanie trzygłosowe, z pominięciem rejestru środkowego, czyli postulował przekształcenie faktury w dwubiegunową, kojarzoną dziś ze stylem epoki baroku. Za oczywiste przyjmował dowolne transponowanie dzieł, podyktowane możliwościami wokalnymi aktualnie dostępnych śpiewaków. Odwołując się do własnych doświadczeń, pozostawiał wszelkie decyzje osądowi kapelmistrza lub wprawnego organisty. Swoją uwagę twórczą skupiał Pacelli na muzyce religijnej, w Rzymie służącej nie tylko liturgii, ale także duchowej rozrywce, która przyjmowała formę wokalno-instrumentalnych *concerti*. O tego rodzaju rzymskich praktykach wykonawczych w latach 90. XVI wieku pisał Lodovico Grossi

[260] O znaczeniu wymienionej przedmowy dla historii praktyki wykonawczej w Rzymie pisze Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*

[261] Klaus Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom…*, *op. cit.*, uznaje publikację Pacellego za wyjątkową także z tego względu, że inne drukowane psalmy, tworzone w Rzymie w końcu XVI wieku, nie były tak wyraźnie łączone z pozaliturgicznym kontekstem.

da Viadana w przedmowie do swoich *Cento concerti ecclesiastici*. Wiadomo jednak, że w Wiecznym Mieście początki muzykowania solowego z organami w oparciu o utwory polifoniczne sięgają jeszcze dziesięć lat wstecz i – co ważne – obserwujemy je szczególnie w odniesieniu do psalmów i hymnów wykonywanych w Collegio Germanico[262]. Oto treść przedmowy, którą Pacelli skierował do czytelników:

> Podobnie jak wszystkie inne szlachetne sztuki w pełni docenili i popierają dzisiaj książęta w całym chrześcijańskim świecie, a w Rzymie głównie, tak w szczególności aktywność w zakresie muzyki, której słodycz zawsze uwodziła książąt, cieszy się tak wysoką pozycją i szacunkiem, o jakich dawni muzycy mogli jedynie marzyć, a nie oczekiwać od książąt swoich czasów. I co jest najprawdę niezwykłe, obecnie – dzięki świętej władzy i przykładowi najlepszego i wielkiego papieża Klemensa VIII – z wielkim zdumieniem i zadowoleniem dostrzegamy, że [dotychczasowa] rozrywkowa działalność muzyków, teraz zwrócona ku bardziej poważnym tematom, porzucając próżność i słodyczą łagodnych pieśni podążając za pobożnością, daje tyleż szczerą co cudowną przyjemność. Stąd zdałem sobie sprawę, że bardzo wielu, zarówno przedstawicieli średniej szlachty i takiejże zamożności, jak i tych, którzy rzeczywiście zaliczają się do szlachetnych książąt – bardzo często ożywia swą wiarę dzięki tym najczystszym przyjemnościom dla uszu; tak więc, dzięki rozważnemu korzystaniu z pięknych rozrywek muzycznych i [słuchaniu] koncertów, co jakiś czas na nowo osładzają i uspokajają oni swe serca, nękane wcześniej ponurymi myślami, a także troskami ogólnymi i osobistymi. Ów szacunek [dla sztuki muzycznej], co potwierdza wiele innych [osób], przekonał mnie i zainspirował do podzielenia się z nimi tym, czego pragnęli: tymi dziełami, które – o ile się nie mylę – jeśli łączą głosy z instrumentami, to mają szczególną moc, by pomóc w modlitwie. I żeby choć raz wypełnić należne zobowiązanie, które – jak sądzę – mam wobec niektórych moich najbliższych przyjaciół, podjąłem się dostarczyć im oczekiwanych ode mnie utworów, którymi są te właśnie, które [niegdyś] skomponowałem i do tej pory zachowywałem do prywatnego użytku. Postanowiłem więc, ku zadowoleniu wielu, opublikować tę księgę psalmów i motetów ułożonych bardziej jako *concerti* z organami (jak to jest obecnie w Rzymie w zwyczaju) dla duchowej

[262] Więcej na ten temat zob. Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana…*, *op. cit.*, s. 4–6.

przyjemności, aby mogły pobożnie zabawiać, niż jako zwykłą muzykę dla kapel [kościelnych]. Dla nich zaraz po tej edycji wyślę do drukarza drugą księgę innych motetów i psalmów, z których większość to *risposte* względem tych obecnych. Wydaje mi się, że dobrze byłoby wyjaśnić w kilku słowach, jak można wykorzystać niniejszą publikację, ponieważ nie wszędzie są głosy odpowiednie do śpiewania tych utworów. Dajemy pod rozwagę wprawnemu organiście, że w zależności od tego, jakie znajdzie głosy, może prawie wszystkie te kompozycje bez trudności przetransponować w dół lub w górę, na różne sposoby, które uzna za wygodne, zgodnie z umiejętnościami śpiewaków będących do dyspozycji. I jeśli się da, będą [wykonane jako] czterogłosowe. Niektóre z nich jednak dadzą lepszy efekt, gdy będą śpiewane przez trzy osoby, jak np. dwa soprany i bas. Zwracam jednak uwagę, że jeśli transpozycja będzie bardzo niska, to tę samą partię basu może zaśpiewać o oktawę wyżej bas lub inny głos. Ponadto, jeśli transponując, [organista] dostrzeże, że wygodniejszy dla chóru będzie inny ton niż ten, w którym utwór jest utrzymany, wtedy może go zaintonować i w nim następnie będzie się śpiewać. Na przykład, jeśli utwór w szóstym tonie będzie transponowany o tercję niżej do D la sol re, a nawet o kwartę niżej do C sol fa ut, i ten ton okaże się bardzo niewygodny dla chóru, to ten sam utwór można zaśpiewać w ósmym tonie, jeśli okaże się bardziej odpowiedni; to samo dotyczy pozostałych utworów. Ponieważ jednak opracowania *Gloria Patri* i *Sicut erat* na osiem głosów stałyby się bardzo niewygodne w tych odległych transpozycjach, można je pominąć. Wszystko to można pozostawić osądowi doświadczonego i wnikliwego *maestro di cappella* lub zdolnego i rozsądnego organisty; przy ich wiedzy i zrozumieniu dalsze porady i przykłady są zbędne[263].

[263] Przedmowa do pierwszego wydania *Chorici psalmi et motecta* (s. 3): „A LETTORI. Come tutte l'altre arti nobili sono state meravigliosamente favorite, et accresciute da'Principi à i di nostri per tutto il Christianesimo, & in Roma principalmente: così molto particularmente la profession de'Musici, la cui dolcezza suol sempre corteggiare li Principi, è stata inalzata à tanto gran credito e stima; quanto i Musici de'tempi andati da'Principi dell'età loro poterono più tosto desiderare, che attendere. Et è cosa memorabile in vero, che à tempi nostri, mercè al santissimo governo, & essempio dell'ottimo, e massimo Pontefice CLEMENTE VIII con infinita meraviglia, e contentezza veggiamo pure una volta, che l'artificio gioconda de'Musici, rivolto à più degni oggetti, lasciate dietro le spalle, le vanità, e seguendo dietro la pietà con la dolcezza de'soavi canti n'arreca non men'honesto, che dilettevole piacere. La onde mi sono avveduto che moltissimi, tanto di quei di mezzana nobilità, è facoltà, quanto quei, che sono veramente fra Principi nobile annoverati, spessissime volte sogliono risvegliare la devotion loro con questi purissimi di-

Przyjmuje się, że zbiór *Chorici psalmi et motecta* stanowił kontrpropozycję dla *concerti* Viadany, które powstały w Rzymie w latach 1598–1599 i ostatecznie ukazały się drukiem jako *Cento concerti ecclesiastici* w 1602 roku[264].

letti dell'orecchie: all'hor che discretamente con qualche bello trattenimento, di sonoro, è Musico concerto, ritornano di quando in quando à raddolcirsi, e rallentarsi il cuore ristretto dianzi da'severi pensieri, e noie delle publiche, e private cose. Questo rispetto per avviso anche di molti mi ha confortato, & assicurato à compiacere, à molti che lo desideravano: la qual opera credo se io non m'inganno, che congionte le voci all'istrumenti, sia per arrecar aiuto alla divotione: & à disobligarmi una volta d'un debito giustissimo, che mi trovo havere con alquanti affettionatissimi miei, di renderle, come cosa da me dovutale una mia opera, che è la presente, la quale io haveva composte, & riserbatami per mio privato trattenimento. Mi sono risoluto dunque per sodisfattion di molti dar alla Stampa il presente Libro di Salmi & Mottetti fatti più per concerti con Organo, quali hoggidi si usano in Roma, è diletto spirituale, per potersi trattenere piamente; che per Musica ordinaria di Capella. Per la quale subito doppo questa editione, manderò anche alla Stampa il Secondo Libro, di altri Mottetti, e Salmi, la maggior parte de'quali sono composti per risposta di presenti. Nel che parmi bene con poche parole mostrare come si possino servire di questo Libro. E perche non per tutto sono voci appropriate per cantar detta opera: si mette in consideratione al valente organista, che secondo le voci, che si troverà, potrà quasi tutte queste compositioni trasportare facilissamente più basse, ò più alte, in diversi modi come giudicarà più conveniente, conforme all'habilità de'cantori che haverà. Et se bene, sono à quattro: alcune di esse per meglio effetto faranno, cantandosi à trè, come doi Soprani, & un Basso. Avvertendo però, che quando la trasportatione sia molto bassa: potrà il medesimo Basso esser cantato all'Ottava alta dal Basso, ò da altra voce. Et se nella trasportatione troverà quella sedia esser più commoda per il Choro d'un'altro tono di quello, che l'opera stessa porta seco; potrà quel medesimo Tono far intonare, & cantare seguitamente. Come per essempio: se una compositione del Sesto Tono, sarà trasportata, la Terza più Bassa, che sarà in D la sol re, ò vero la Quarta Bassa, che sarà in C sol fa ut; & che questo Tono sia molto scommodo, per il choro; si potrà far cantare la medesima compositione dell'Ottavo Tono, che riuscirà commodissima: & cosi nel resto dell'altre opere. Et perche li Gloria Patri, et Sicut erat à Otto, in queste lontane trasportationi riuscirebbono molto scommode, si potranno lasciare. Il che tutto si lascia in arbitrio del Dotto è svegliato Mastro di Capella, è dal valente, & giuditioso Organista: alla cui Dottrina, è valore: non fa di mestieri usare simili essemplificationi, & avvertimenti".

[264] O konkurencji dla swoich *concerti* w Rzymie pisał Viadana w przedmowie do *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti* […] *opera duodecima* (Venezia: Giacomo Vincenti 1602): „[…] alcuni di questi Concerti, che io composi cinque ò sei anni sono ritrovandomi in Roma […] trovorno tanto favore appresso a molti cantori, & musici, che non solamente furno fatti deghi di essere spessissime volte cantati in molti lochi principalissimi; ma alcuni ancora hanno pigliata occasione di imitargli felicemente, & darne alla stampa"

Rzeczywiście, kwestia redukcji obsady wykonawczej w połączeniu z akompaniamentem organowym (u Pacellego improwizowanym na podstawie głosów) łączy obie wymienione publikacje, jednak w przypadku kolekcji muzyka z Vasciano istotna jest ogólna zasada dużego udziału wykonawców w kreowaniu ostatecznego kształtu kompozycji i dostosowaniu jej do bieżących potrzeb i upodobań słuchaczy. Kapelmistrz w Collegio Germanico sugeruje, by w dogodnym momencie kończyć psalmy na sposób bardziej uroczysty, zwiększając obsadę do dwóch chórów. W umieszczonym w pierwodruku spisie treści przy wszystkich tytułach psalmów i kantyków zamieszczono wskazówki dotyczące ośmiogłosowych wersji doksologii, oczywiście z uwagą „si placet", nie ma tam jednakże stosownego materiału nutowego. Znalazł się on w dodatkowych dwóch woluminach, z których zachował się jeden, określony jako „2di Chori partes", zawierający wszystkie cztery głosy wokalne drukowane na rozkładzie[265]. Najwyraźniej woluminy te były drukowane już po wydaniu ksiąg głosowych, gdyż na karcie tytułowej wymienionego tomu widnieje data 1599, a w kolofonie na ostatniej stronie – 1600. Interesujące, że przedmowa, którą w głosach zaprezentowano w uniwersalnej łacinie, w partiach dla dwóch chórów ukazała się po włosku, jakby powstały one głównie z myślą o odbiorcach lokalnych. Wszystkie poszerzone do ośmiu głosów opracowania, z wyjątkiem kantyku *Nunc dimittis*, przeznaczone były na chóry skontrastowane barwowo, na co wskazuje zestaw *ad voces aequales* w drugim chórze (zob. tabela 14). Z wyjątkiem czterech utworów, Pacelli dokomponował muzykę do całego tekstu doksologii. Można sobie wyobrazić zarówno okoliczności liturgiczne, jak i pozaliturgiczne, do których pasowało owo efektowne zakończenie.

(„[…] niektóre z tych *Concerti*, które skomponowałem pięć czy sześć lat temu w Rzymie […] spotkały się z taką przychylnością wielu śpiewaków i muzyków, że nie tylko uznano je za godne częstego śpiewania w wielu najważniejszych miejscach, ale niektórzy rzeczywiście wykorzystali okazję, by je udatnie naśladować i dać to do druku"). Pełny tekst przedmowy w oryginale i w przekładzie na język polski autorstwa Anny Szweykowskiej zob. *Jak realizować basso continuo*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Musica Iagellonica 1997 (*Practica Musica*, 4), s. 15–27.

[265] Asprilio Pacelli, *2di Chori partes,* […] *quae octonis vocibus Choricis psalmis accessere. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599/1600; RISM A/I P 26. Druk ten przetrwał w dwóch kopiach: w zbiorach D-Rp i D-Fschneider; por. RISM ID no.: 990047665.

Tabela 14. Obsada w doksologii w psalmach i kantykach z *Chorici psalmi et motecta*

Lp.	Incipit utworu	Tekst doksologii *a 4*	Tekst doksologii *a 8*	Głosy II chóru
1.	*Dixit Dominus*	„Sicut erat… amen”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
2.	*Confitebor*	„Gloria Patri… sancto”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
3.	*Beatus vir qui timet Dominum*	„Sicut erat… amen”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
4.	*Laudate pueri 2 toni*	„Gloria Patri… sancto”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
5.	*Laudate pueri 8 toni*	„Gloria Patri… sancto”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
6.	*Laetatus sum*	„Gloria Patri… sancto”	„Sicut erat… amen”	$C_3C_4C_4F_4$
7.	*Nisi Dominus*	„Sicut erat… amen”	„Sicut erat… amen”	$C_3C_4C_4F_4$
8.	*In convertendo Dominus*	„Sicut erat… amen”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
9.	*Credidi propter*	„Gloria Patri… sancto”	„Sicut erat… amen”	$C_3C_4C_4F_4$
10.	*De profundis*	„Gloria Patri… sancto”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
11.	*Nunc dimittis*	całość	„Sicut erat… amen”	$C_1C_3C_4F_4$
12.	*Magnificat 2 toni*	„Sicut erat… amen”	całość jak w *Laudate pueri 2 toni*	$C_3C_4C_4F_4$
13.	*Magnificat 6 toni*	„Gloria Patri… sancto”	całość	$C_3C_4C_4F_4$
14.	*Magnificat 8 toni*	całość	całość jak w *Laudate pueri 8 toni*	$C_3C_4C_4F_4$

Zbiór Pacellego z 1599 roku ukazał się ponownie we Frankfurcie, drukowany u Wolfganga Richtera na koszt Nicolausa Steina. Było to w 1608 roku, a więc zaraz po drugim wydaniu *Motectorum et psalmorum* (1607). Niemiecki wydawca również tym razem wiernie oddał zawartość pierwodruku, wprowadzając tylko drobne modyfikacje[266]. Pierwszą i najbardziej zauważalną była zmiana tytułu na bardziej adekwatny względem zawartości kolekcji (*Psalmi, Magnificat et Motecta*), a także pozbawiony określenia „chorici", kojarzącego się nazbyt z muzyką klasztorną. Pacellego, ze względów komercyjnych i propagandowych, określono jako kapelmistrza w Collegio Germanico (jak w edycji Steina z 1607 roku). Nie ma w drugim wydaniu żadnej dedykacji – koszty druku poniósł wydawca niemiecki. Przedmowę w języku łacińskim przedrukowano niemal w całości, usuwając jedynie zdanie dotyczące planowanego wydania drugiej księgi psalmów i motetów. Wyeliminowano część rozwiązań, które w pierwodruku pozostawiono decyzji wykonawców: zlikwidowano wpisy dotyczące opcjonalnego wykonania wersetów parzystych w kantyku *Nunc dimittis*, a przede wszystkim pominięto zupełnie dwuchórowe opracowania doksologii. W ten sposób zbiór uzyskał bardziej jednolite oblicze; modyfikacje wielkości obsady dotyczyły wyłącznie jej redukcji.

Stein, wybierając do powtórnego wydania zbiór Pacellego, musiał się kierować swoją wiedzą i intuicją, która podpowiadała, że kolekcja zdobędzie uznanie szerszego grona odbiorców. Obecnie śladami recepcji tego repertuaru są przede wszystkim zachowane egzemplarze publikacji, zarówno z pierwszej, jak i drugiej edycji, przechowywane w bibliotekach we Włoszech (Fabriano), Hiszpanii (Pastrana), Francji (Strasbourg) i Niemczech (Ratyzbona, Frankfurt nad Menem, Berlin). Korzystanie z drugiego wydania w klasztorze cystersów w Mogile potwierdza wpis w inwentarzu pochodzącym z pierwszej połowy XVII wieku[267].

[266] Podobnie jak w drugim wydaniu zbioru *Motectorum et psalmorum* zmianie uległy oznaczenia menzuralne: w miejsce pierwotnego $O\frac{3}{1}$ użyto $O\frac{3}{2}$, pozostawiając bez zmian zapis $\dot{O}\frac{3}{2}$, a zamiast C okazjonalnie zastosowano ¢.

[267] Zob. Adolf Chybiński, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej…*, *op. cit.*, s. 224.

Dwa z wymienionych starodruków z edycji włoskiej mają szczególną wartość historyczną:

1) w zbiorach muzycznych Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie pod sygnaturą BH 6157 kryją się dwie księgi: *Cantus* oraz *2di Chori partes*, które pozyskał Franz Xaver Haberl podczas pobytu w Rzymie na przełomie 1867 i 1868 roku[268]. Na ich kartach tytułowych nieznany skryptor brunatnym atramentem dopisał (być może na przełomie XVI i XVII wieku)[269] proweniencję: „Coll.[egii] Germ[ani][ci]", a zatem mamy do czynienia z egzemplarzem wchodzącym w skład obecnie rozproszonej i w dużej części zaginionej kolekcji muzykaliów po kapeli, którą prowadził Pacelli.
2) Biblioteca Comunale w Fabriano przechowuje trzy księgi pierwodruku (brak *Altus*)[270], które – jak wskazuje inskrypcja na karcie tytułowej – Pacelli darował ojcu Venanzowi Bucciemu[271], przeorowi klasztoru św. Benedykta położonego nieopodal wymienionego miasta[272], a ten później przekazał je nieznanemu bliżej ojcu Giorgiowi Ciriaciemu.

Jak już zauważyliśmy, zawartość i przedmowa zbioru *Chorici psalmi et motecta* ukazują sposób przekształcania faktury polifonicznej, zakładającej równowagę partii wokalnych, w koncertującą, polegającą na opozycji i dialogu głosów. Pacelli, przebywając w Rzeczpospolitej, z pewnością dostrzegał potrzebę dalszego kroczenia tą drogą. Kompozytorzy dworu Zygmunta III, z którymi kapelmistrz współpracował, w szczególności Giovanni Valentini, rozwijali swą twórczość w kierunku małogłosowego *concertato*. Dysponujemy dziś zaledwie jedną i to fragmentarycznie zachowaną kompozycją Pa-

[268] Zob. *Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7…*, *op. cit.*, s. XVII.

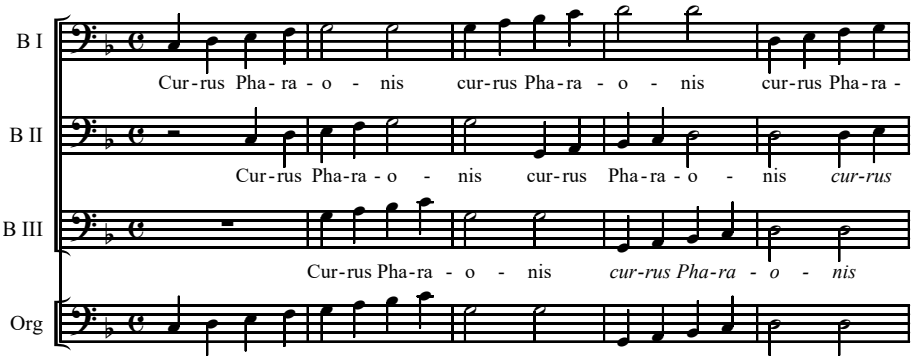
[269] Wskazuje na to typ atramentu i dukt pisma.

[270] I-FA XXV.II.13/10–12.

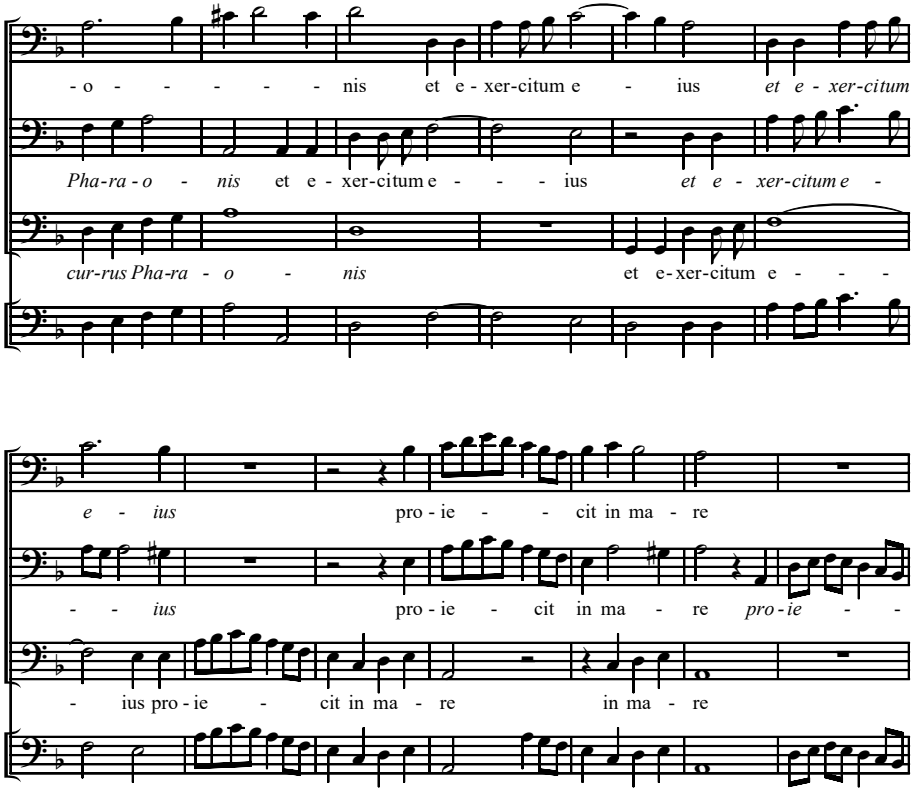
[271] Karta tytułowa księgi *Bassus*, poniżej kolofonu, być może ręką Pacellego z późniejszymi poprawkami: „Donati a D. Venanzo Bucci dall'Autore", poniżej inną ręką: „p.[oi] Redonati da D Venanzo Bucci a D. Giorgio Ciriaci". Por. też Fabrizio Mastroianni, Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta…*, *op. cit.*, s. XXX.

[272] Por. *L'Archivio Storico del Monastero di San Silvestro in Montefano di Fabriano. Inventario dei fondi della congregazione silvestrina*, red. Ugo Paoli, Roma: Scuola Tipografica Italo-Orientale „S. Nilo" 1990, s. 149; wersja cyfrowa: http://2.42.228.123/dgagaeta/pdf.php?file=Strumenti/5cae079fb73cd.pdf [dostęp 11.02.2021].

cellego, którą możemy zaliczyć do grupy utworów zawierających elementy koncertowania. W rękopiśmiennej antologii, pochodzącej z pierwszej połowy XVII wieku z terenu Łużyc, zanotowano pod nazwiskiem królewskiego kapelmistrza utwór *Cantemus Domino* na trzy basy i organy do tekstu pochodzącego z Księgi Wyjścia[273]. Utwór na pierwszy rzut oka ujawnia fakturalne i melodyczne podobieństwa do niektórych utworów z *Chorici psalmi et motecta*. *Novum* stanowi w pierwszym rzędzie obsada skoncentrowana w jednym rejestrze, którą przecież – jak chciałby Pacelli – można by dostosować do aktualnych możliwości wykonawczych, a także osobno zanotowana partia organowa typu *basso seguente*. Cechą typową dla późniejszego koncertu kościelnego, obecną w *Cantemus Domino*, jest sposób prezentacji na zasadzie dialogu głosów krótkiej, dynamicznej frazy do słów „proiecit in mare" (zob. przykład 14[274]): B III – B I i B II (oraz B III) – B II.



[273] D-Dl Mus. Löb. 56, por. przyp. 131, s. 45.

[274] W przykładzie 14 prezentujemy jedyny fragment kompozycji, który zachował się w komplecie głosów.

Przykład 14. Asprilio Pacelli, *Cantemus Domino* (fragment)

4.3. *Ad voces aequales* – utwory dla wawelskiej kapeli rorantystów

Wiele utworów wydanych przez Pacellego w zbiorach z 1597, 1599 i 1608 roku zawiera chorałowy materiał prekompozycyjny, zwykle sparafrazowany, czyli urytmizowany na podobieństwo pozostałych głosów i często wzbogacony dodatkowymi dźwiękami. W postaci długonutowej fragmenty chorału pojawiają się rzadko (jak w *Ecce sacerdos magnus*). Na tym tle wyjątek stanowi opracowanie *Rorate caeli*, które Pacelli skomponował już w Rzeczpospolitej,

najprawdopodobniej z myślą o królewskiej kapeli rorantystów[275]. Odpowiednio do jej składu osobowego pozbawionego sopranistów kompozycja Pacellego przeznaczona została na *voces aequales* (ATTB). Ze względu na zapisany w akcie fundacyjnym zespołu obowiązek codziennego śpiewania mszy wotywnych ku czci Najświętszej Marii Panny, rozpoczynających się introitem *Rorate caeli*, w repertuarze kapeli do dziś zachowało się wiele utworów napisanych do tego tekstu, z których część osnuta została wokół chorałowego *cantus firmus*. Kompozycja Pacellego wyraźnie wpisuje się w tę tradycję, prezentując materiał prekompozycyjny w formie długonutowej w drugim tenorze, w wersji tzw. germańskiej, a nie romańskiej[276]. Uznaje się to za główną przesłankę świadczącą o powstaniu dzieła w polskim okresie działalności mistrza z Vasciano.

Podział logiczny tekstu słownego wyznacza trzy wyraźnie wydzielone odcinki muzyczne, zaznaczone kadencjami wszystkich głosów (oznaczonymi |):

1: Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum: | aperiatur terra, et germinet Salvatorem. |
2: Benedixisti, Domine, terram tuam: | avertisti captivitatem Iacob. |
3: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. |

W swojej kompozycji Pacelli wplótł melodię stałą w tkankę polifoniczną ukształtowaną tak jak w jednochórowych motetach z *Sacrae cantiones*. Polifonia swobodna sąsiaduje z dwu- lub trzygłosową imitacją inicjalną, sporadycznie związaną wspólnym motywem z *cantus firmus* (t. 1–3, T II i B; t. 35–37, T II i A). Także typy fraz, rodzaj zdobnictwa i sposób prowadzenia głosów (zwłaszcza par w równoległych tercjach) łączą *Rorate caeli* z utworami z 1608 roku i sugerują datowanie utworu na pierwsze lata XVII wieku, choć jego zacho-

[275] Utwory Pacellego z rękopisów wawelskich wydano w: Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, *op. cit*. Wykorzystujemy tutaj, w formie zmodyfikowanej, prezentowaną w tejże edycji charakterystykę źródeł i kompozycji tworzonych dla kapeli rorantystów.

[276] Zob. Elżbieta Zwolińska, *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich*, „Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne" 2 (1974), s. 208. Obie wersje różni ambitus motywu inicjalnego: w wersji germańskiej obejmuje on interwał oktawy (w utworze Pacellego t. 1–3), w romańskiej – septymy.

wane odpisy są późniejsze. Kompozycja Pacellego wyróżnia się na tle innych opracowań introitu wykonywanych przez rorantystów, ponieważ była przez nich kopiowana trzykrotnie w ciągu XVII wieku i uzupełniana w XVIII stuleciu, a zatem stanowiła stałą pozycję w repertuarze kapeli przynajmniej przez 150 lat[277]. W najstarszym z zachowanych przekazów (rękopiśmienna antologia kompozycji liturgicznych o sygnaturze Kk.I.2) w głosie basowym wpisano nazwisko autora wraz z określeniem zajmowanego przez kompozytora stanowiska – kapelmistrza Najjaśniejszego Królewskiego Majestatu („Asprili Pacelli C. M. S. R. M."), co może oznaczać, że kompozytor żył jeszcze w chwili kopiowania dzieła. W drugim z przekazów (Kk.I.6), sporządzonym przez nieznanego kopistę około połowy XVII wieku, dodatkowy tekst introitu *Salve sancta Parens* z mszy wotywnej ku czci Matki Bożej dopisał później Grzegorz Gerwazy Gorczycki, który kierował wokalno-instrumentalną kapelą katedralną na Wawelu w latach 1696–1734. Najwyraźniej ów późnobarokowy twórca wysoko ocenił dzieło Pacellego, skoro wykorzystał je do stworzenia kontrafaktury.

Ponieważ w manuskrypcie o sygnaturze Kk.I.2 tuż po *Rorate caeli* Pacellego ten sam skryptor wpisał opracowanie pierwszej części *ordinarium missae*, przeznaczone oczywiście na obsadę *ad voces aequales*, zawierające analogicznie potraktowany *cantus firmus*[278], istnieje przypuszczenie, że także i ten utwór

[277] Obecnie zachowane odpisy *Rorate caeli* Pacellego, przechowywane w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, widnieją w następujących rękopisach: Kk.I.2, Kk.I.6 (wpis dokonano około połowy XVII w., uzupełniono w I poł. XVIII w.), Kk.I.7 (wpis ręką Macieja Arnulfa Miskiewicza, najprawdopodobniej z 1664 roku). Pełen opis rękopisów w: *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*, tom I: *Zbiory muzyczne proweniencji wawelskiej*, red. Zygmunt M. Szweykowski, zeszyt 2 opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, zeszyt 5 opr. Anna Sienkiewicz. zeszyt 6 opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972, 1982, 1983. Zob. także Marek Bebak, *Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza*, „Młoda Muzykologia" 2013, s. 7–28; *id*., *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka" 58/2 (2013), s. 19–40.

[278] Melodia stała tego opracowania to XIII-wieczny śpiew chorałowy *Kyrie Firmator sancte*, wykonywany tradycyjnie w okresie Adwentu. Zob. *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days. Latin and English Text Edited by the Benedictines of the Solesmes Congregation*, Paris – Tournai – Rome – New York: Desclee & Co 1957, s. 100–101.

mógł wyjść spod pióra królewskiego kapelmistrza[279]. Hipotezę tę osłabia fakt, że w dwóch późniejszych kopiach po *Rorate caeli* Pacellego wpisano już zupełnie inne utwory. Sposób opracowania *Kyrie* i introitu (utrzymanego w innym modus niż część *ordinarium missae*) są bardzo podobne, choć w pierwszej z kompozycji głosy wolne od chorału nie są tak wyraźnie powiązane imitacją ani ruchem równoległym. Rozwiązaniem upodabniającym oba utwory jest – widoczny w pierwszych taktach – podział faktury na dwie warstwy: głosów bardziej ruchliwych (A, T I) i utrzymanych w powolnym rytmie (T II, B). Kwestia autorstwa Pacellego w odniesieniu do *Kyrie* z tego źródła pozostaje więc otwarta.

Manuskrypt Kk.I.2 skrywa jeszcze jeden owoc pracy twórczej Pacellego, a mianowicie pełen cykl *ordinarium missae* zatytułowany *Missa Ave Maris Stella*, przeznaczony na cztery głosy męskie, który jednak nie został w źródle opatrzony nazwiskiem kompozytora i dlatego przez wiele lat nie był łączony z osobą królewskiego kapelmistrza. Identyfikację autorstwa przyniosło porównanie z drukowanym zbiorem polichóralnych mszy, które ukazały się w sześć lat po śmierci Pacellego. Otwierająca tę publikację *Missa Ave Maris Stella* na dwa chóry to pierwotna wersja czterogłosowego opracowania roranckiego[280]. Porównanie obu wersji dowodzi, że czterogłosowa postać mszy powstała poprzez scalenie odcinków, które pierwotnie występowały na przemian w pierwszym i drugim chórze. W związku z tym zmieniło się położenie początków i zakończeń niektórych fraz muzycznych oraz rozłożenie tekstu słownego, nie zawsze zgodne z jego prozodią. W dwóch częściach cyklu mszalnego, które charakteryzują się w druku zmniejszoną obsadą („Christe eleison" *a 4*, „Benedictus" *a 5*), obie wersje są niemal identyczne. Potrzeba dostosowania oryginalnej obsady do składu kapeli rorantystów pociągnęła za sobą konieczność zmiany położenia głosów w konstrukcji polifonicznej. Alt chóru pierwszego, a więc pierwotnie głos środkowy, stał się w wersji wawelskiej głosem najwyższym, podczas gdy tenor pierwszego chóru pozostał w swym dotychczasowym położeniu ponad basem, pełniąc rolę drugiego tenoru. Jak można się domyślić,

[279] Zob. Elżbieta Zwolińska, *Twórczość kompozytorów włoskich…*, *op. cit.*, s. 209.

[280] Por. Aleksandra Patalas, *Nieznana msza Asprilia Pacellego…*, *op. cit.*; *ead.*, *An Unknown 'Missa Ave Maris Stella' by Asprilio Pacelli*, *op. cit.*, passim.

tenor pierwszy w rękopisie powstał w drodze transpozycji pierwotnego głosu najwyższego o oktawę w dół. Odstępstwo od tych zasad dostrzegamy w odcinku „Et resurrexit", gdzie początkowo *Altus Primi Chori* i *Tenor Primi Chori* stają się w rękopisie tenorem drugim i basem, a później alt powraca do roli najwyższego głosu. Wszystkie opisane zabiegi powodują, że wersja wawelska stanowi zupełnie nową jakość brzmieniową względem postaci zamieszczonej w druku.

Missa Ave Maris stella z rękopisu roranckiego odznacza się, jak inne dzieła Pacellego, logiką konstrukcji formalnej, tutaj powiązaną z dyspozycją materiału prekompozycyjnego, czyli chorałowego hymnu maryjnego. Jego tekst składa się ze strof czterowersowych[281]. Melodia, zbudowana z czterech członów (ABCD) skorelowanych z długością wersów, utrzymana jest w modus d-doryckim. W jej przebiegu występują charakterystyczne skoki: kwintowy *d–a* na początku odcinka A i kwartowy *a–d* w odcinkach B i C. Pacelli wplótł w tok mszy cały hymn, operując jego cząstkami jako samodzielnymi całościami muzycznymi. Każda z nich pojawia się przynajmniej raz we wszystkich częściach *ordinarium missae*, jedynie w *Sanctus* (w wersji wawelskiej) brak członu C. Odcinek A znalazł się na początku każdej głównej części cyklu mszalnego, a ponadto w pierwszej frazie „Crucifixus" i „Benedictus". Odcinek D, zamykający melodię chorałową, występuje pod koniec *Kyrie*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*.

Pacelli, wielokrotnie posługujący się materiałem chorałowym w swoich utworach, w omawianej mszy dokonał syntezy kilku rozwiązań. Hymn pojawia się w utworze jako: 1) długonutowy *cantus firmus* wyróżniający się w strukturze polifonicznej w sposób charakterystyczny dla mszy tenorowych (np. w „Benedictus"); 2) melodia umieszczona w jednym z czterech głosów, dostosowana do nich rytmicznie, ale nie wpływająca na ich kształt meliczny; 3) melodia ujęta w różnorodne wartości rytmiczne i stanowiąca temat imitacji, a więc traktowana w sposób typowy dla mszy parafrazowych. W odcinkach wolnych od materiału prekompozycyjnego głosy prowadzone są na zasadzie swobodnej polifonii. Jedynie sporadycznie występuje imitacja obejmująca wszystkie partie, a homorytmia nie odgrywa niemal żadnej roli. *Missa Ave Maris Stella* z rękopisu roranckiego jest kompozycją utrzymaną w *stile antico*:

[281] Por. *Liber Usualis*…, *op. cit*., s. 1259–1260.

pozbawioną wewnętrznych kontrastów i wyraźnych cezur, bardziej kontemplacyjną niż porywającą słuchacza.

Nie można wykluczyć, że wersję wawelską stworzył na potrzeby kolegium rorantystów sam Pacelli, który lubił powtórnie wykorzystywać raz skomponowany materiał muzyczny, jednak za równie prawdopodobne uznać należy przygotowanie wersji jednochórowej przez jakiegoś doświadczonego muzyka działającego w *Cappella Rorantistarum*. Nieznany skryptor, który w źródle Kk.I.2 zanotował *Missa Ave Maris Stella* oraz *Rorate caeli* i *Kyrie* przypisywane Pacellemu, skopiował do tego samego rękopisu także utwory innych włoskich kompozytorów działających w Krakowie: trzy kompozycje Bernardina Terzaga (w latach 1623 i 1624) i jedną Annibale Orgasa (w roku 1626)[282]. Można przyjąć, że interesującą nas mszę spisał najpewniej również w latach 20. XVII wieku. Fakt, że nie umieścił przy niej tytułu ani nazwiska autora, sugeruje, iż wersja czterogłosowa nie była efektem pracy samego kompozytora. Tytuł i pewne uwagi wykonawcze dopisał dopiero Józef Pękalski, prepozyt kapeli rorantystów w latach 1739–1761. Sporządził on także dodatkowy odpis głosu basowego (*Basso Ripieno*) tej i kilku innych mszy wybranych z rękopisu Kk.I.2[283]. Choć nazwisko autora nie było mu znane, to właśnie owe dopiski świadczą o dłuższym utrzymywaniu się mszy Pacellego w repertuarze roranckim.

Missa Ave Maris Stella, choć zachowana w postaci przeróbki, daje nam próbkę stylu mszalnego Pacellego, a także pozwala wyobrazić sobie muzykę rozbrzmiewającą w kaplicy Zygmuntowskiej w XVII i XVIII wieku.

[282] Por. Annibale Orgas (ca. 1585–1629), *Angelus ad pastores ait. Hodie Christus natus est. Vir inclite Stanislae. Deus noster*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXI).

[283] W odpisach tych pominięto część *Credo*. *Basso Ripieno*, zanotowane w rękopisie o sygnaturze Kk.I.2b, wykazuje niewielkie różnice względem basu z rękopisu Kk.I.2.

Rozdział 5
Wersje autorskie i problemy atrybucji w twórczości Pacellego

5.1. Muzyczne autocytaty

Pacelli nie pozostawił po sobie listów, notatek ani wspomnień, z których wynikałoby, jak przebiegał w jego przypadku proces twórczy. Być może – jak Palestrina układający swoje utwory wokalne z lutnią w ręku – Asprilio zasiadał do organów. Z pewnością jednak nie lubił marnować dobrych pomysłów muzycznych i wykorzystywał je nierzadko dwu-, a nawet trzykrotnie. Jaskrawym tego dowodem są niektóre utwory zamieszczone w dwóch drukach autorskich, wydanych przez Pacellego w 1597 i 1599 roku, w mniejszym lub większym stopniu czerpiące z tych samych fraz czy struktur polifonicznych.

Porównując opracowania psalmów i *Magnificat* z obu kolekcji, zauważamy, że podobieństwa dotyczą ogólnego rozplanowania kompozycji (np. rozmieszczenia odcinków w menzurze trójdzielnej lub fragmentów z udziałem *note nere*, jak w *Laudate pueri secundi toni*), wykorzystania w analogicznym fragmencie takiego samego rysunku frazy (jak przy słowach „Quia respexit humilitatem" w *Magnificat sexti toni*). W przypadku trzech antyfon maryjnych – *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina*, *Regina caeli* – prócz wyżej wymienionych zależności mamy do czynienia z autocytatami obejmującymi początkowe odcinki. W dalszym przebiegu utwory na jeden i dwa chóry coraz bardziej się od siebie oddalają, ale nie znaczy to, że nie dzielą nadal niektórych identycznych rozwiązań na poziomie typu faktury i kształtu linii melodycznej.

Rozważmy przykład *Alma Redemptoris Mater*[284]. Takty 1–14 utworu z *Motectorum et psalmorum* są niemal identyczne, jak w wersji czterogłowej, tyle że struktury polifoniczne zostały rozdzielone pomiędzy dwa chóry. Odcinek „quae pervia caeli" (t. 14–20) przybiera w każdym z opracowań inną postać

[284] Numeracja taktowa odnosi się do wersji dwuchórowej. Zob. wydanie krytyczne w: Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, *op. cit*.

wielogłosową, ale bazującą na tej samej frazie muzycznej. W taktach 26–31 („et stella maris") znów mamy do czynienia z autocytatem, po którym w obu utworach występuje dynamiczny chór „succurre" (odmienny w szczegółach). Odcinek „tuum sanctum genitorem" (t. 50–62) Pacelli w obu dziełach ujął w menzurę trójdzielną i podobnie rozplanował pod względem harmonicznym, chociaż w antyfonie dwuchórowej fragment ten znacznie się rozrósł ze względu na dialogi zespołów wokalnych. Do końca obu utworów pojawia się jeden, drobny autocytat, ograniczony do rozbudowanego zwrotu kadencyjnego („ac posterius", t. 71–72). Dalej analogiczne są już tylko niektóre pomysły fakturalne: homorytmia na „Gabrielis" (t. 72–73) i spowolnienie ruchu głosów urozmaicone melizmatem w środkowym rejestrze („peccatorum miserere", t. 94–99).

Powyższe porównanie jedno- i dwuchórowego opracowania antyfony pokazuje, jak Pacelli potrafił stworzyć dwa różne dzieła wyrastające z pewnego wspólnego zamysłu. Trudno z całkowitą pewnością orzec, czy komponował najpierw utwory czterogłosowe, a następnie przerabiał ja na dwuchórowe, czy też tworzył je symultanicznie. Bardziej istotne jest to, że znając nawyki kompozytora, możemy próbować – odnajdując fragmenty zbieżne – przypisywać mu dzieła anonimowe lub weryfikować autorstwo utworów, które w rękopisach często błędnie atrybuowano.

5.2. Kompozycje Pacellego w rękopisie z rzymskiej Biblioteca Nazionale Centrale

Pewna grupa utworów Pacellego przetrwała do dziś wyłącznie w formie rękopisów i przypuszczalnie nie została wydana drukiem za życia kompozytora. Ich analiza rzuca nowe światło na jego dorobek.

Źródłem, które poszerza wiedzę o włoskim okresie twórczości muzyka z Vasciano, jest antologia dzieł przeznaczonych na dwa i trzy chóry, przechowywana obecnie w rzymskiej Biblioteca Nazionale Centrale. Według autorów katalogu muzykaliów wymienionej biblioteki[285], manuskrypt należał wcześniej

[285] *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, introduzione storica di Arnaldo Morelli*, Roma: Consorzio Iris per la valorizzazione dei beni librari 1989, s. 17, 53–58.

do archiwum Chiesa Nuova, ale jego pierwotna proweniencja nie jest znana. Z dwunastu ksiąg głosowych, którym mogła towarzyszyć księga basso continuo, przetrwało dziewięć: ATB chóru I, SATB chóru II i SA chóru III[286]. Manuskrypt spisało ośmiu anonimowych kopistów, którzy wiele utworów umieścili bez informacji o autorach (zob. tabela 15, kolejność utworów wg księgi A ICh).

Tabela 15. Zawartość rękopisu
I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46

Nazwisko kompozytora	**Incipit utworu (liczba głosów)**	**Informacje o utworze i kompozytorze w powiązaniu z oratorium SS. Trinità**	**Symbol kopisty, umiejscowienie w źródle**
[Bartolomeo Roy]	*Gloria sit tibi Trinitas* (8)	atrybucja wg antologii 1614[3]; komponował dla SS. Trinità w 1574 r.	A, 1r
Giovanni Battista Lucatello	*Laudate pueri* (8)		B, 1v–2r
Giovanni Maria Nanino	*Domine quis habitabit* (8)	w antologii 1614[3]; okazjonalnie zatrudniany przez SS. Trinità	C, 2v
Felice Anerio	*Voce mea ad Dominum clamavi* (8)		C, 3r
Giovanni Troiano	*Venite filii audite me* (8)		C, 3v
Asprilio Pacelli	*Genesi vir piissime* (8)	kapelmistrz w SS. Trinità (1591–1594) i Collegio Germanico (1595–1602)	C, 4r

[286] RISM ID no.: 850036506; źródło w formie cyfrowej, zob. http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&id=IT%5CICCU%5CMSM%5C0015756 [dostęp 30.03.2021].

Nazwisko kompozytora	Incipit utworu (liczba głosów)	Informacje o utworze i kompozytorze w powiązaniu z oratorium SS. Trinità	Symbol kopisty, umiejscowienie w źródle
Pacelli	*Paean paean Agelatois* [= *Paean paean Age Latois*] (8)	utwór z 1600 r.	C, 4r–v
R.[uggiero] Gio.[vannelli]	*Inter vestibulum* (12)		D, 5r
Anonim [**Pacelli**]	*Alma Redemptoris Mater* (12)	inna wersja utworu wyd. w 1597 r.	C, 5v
Anonim [Luca Marenzio]	*Laudate Dominum in sanctis eius* (12)	w antologii Liliusa 1604[2]; okazjonalnie zatrudniany przez SS. Trinità	E, 9v–10r
[Luca Marenzio]	*Jubilate Deo* (12)	w antologii Liliusa 1604[2]; w 1614[3] – na 2 chóry;	E, 10v–11r
Anonim	*Salve Regina* (12)	wg Fortunata Santiniego utwór Claude'a Goudimela (rkp. D-Müs SANT 3590)	E, 11r–v
Anonim	*Responde virgo* (12)		F, 12r
Ruggiero Giovannelli	*Duo seraphim* (12)	być może motet wykonany w Collegio Germanico przez kapelę SS. Trinità w 1592 roku	F, 12r–v
Anonim	*Confitemini Domino* (8)		G, 13r
Anonim [**Pacelli**]	*Salve Regina* (8)	inna wersja utworu wyd. w 1597 r.	G, 13v–14r
Anonim [**Pacelli**]	*Cantate Domino* […] *omnis terra* (8)	inna wersja utworu wyd. w 1608 r.	G, 14v–15r
Rinaldo Jallon?	*Qui vult venire post me* (8)		G, 15r–v

Nazwisko kompozytora	Incipit utworu (liczba głosów)	Informacje o utworze i kompozytorze w powiązaniu z oratorium SS. Trinità	Symbol kopisty, umiejscowienie w źródle
[Costanzo Porta]	*Factum est silentium* (8)	wydany w antologii 1614[3] jako utwór Pacellego	G, 15v–16r
Anonim	*Laudate Dominum in sanctis eius* (8)		G, 16v–17r
Giovanni Bernardino Nanino	*Cantate Domino* (8)	okazjonalnie zatrudniany przez SS. Trinità	G, 17v–18r
Stefano Nascimbeni	*Tantum ergo* (8)		G, 18r
Luca Marenzio [?]	*Egredimini filiae Sion* (8)		G, 18v–19r
Corrado Tudesco [Conrad Stuber?]	*Puer natus in Bethlehem* (8)	kapelmistrz w SS. Trinità w 1599 r.	G, 19r–20r
Giovanni Pierluigi da Palestrina	*Haec dies* (8)		G, 20r–v
Stefano Nascimbeni	*Benedicamus Domino* (8)		G, 20v
Giovanni Pieroni [Piccioni?]	*Hodie coelestis regna* (8)		G, 21r
Giovanni Pieroni [Piccioni?]	*Magnificat* (8)		G, 21v–22v
Giovanni Pieroni [Piccioni?]	*Cantate Domino* (8)		G, 22v–23r
Stefano Nascimbeni	*Ingeniosus amor* (8)		G, 23v
Giovanni Pieroni [Piccioni?]	*Vox de coelis* (8)		G, 24r
Giovanni Pieroni [Piccioni?]	*O crux splendidior* (8)		G, 24v

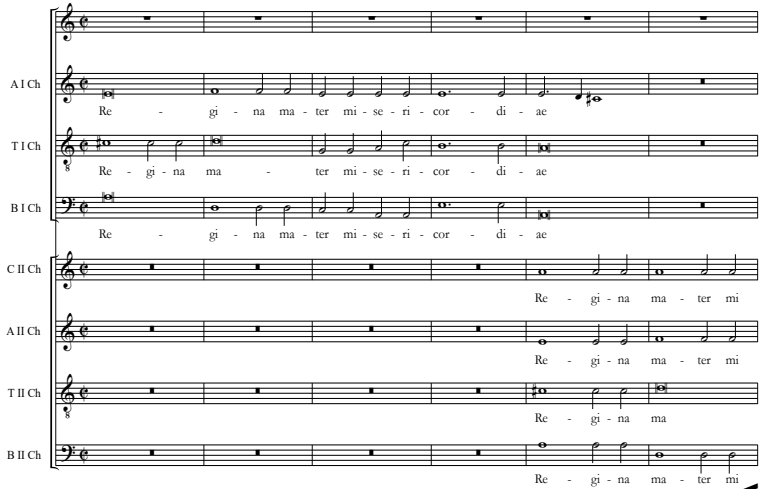
Nazwisko kompozytora	Incipit utworu (liczba głosów)	Informacje o utworze i kompozytorze w powiązaniu z oratorium SS. Trinità	Symbol kopisty, umiejscowienie w źródle
Giovanni Troiano	*Nativitas tua* (8)		H, 25r–v
Anonim	*Consolamini* (8)		H, 26r–v
[Stuber?]	*Puer natus in Bethlehem* (8)	druga kopia utworu wymienionego wyżej	H, 27r–28r

Noel O'Regan łączy ten rękopis z repertuarem wykonywanym w arcykonfraterni i oratorium Santissima Trinità dei Pellegrini[287]. W jego opinii przemawia za tym obecność dzieł kilku kompozytorów związanych z tą instytucją: braci Nanino, Luki Marenzia, Asprilia Pacellego, a zwłaszcza mało znanego i krótko przebywającego w Rzymie Conrada Stubera, którego badacz utożsamia z autorem obecnym w rękopisie pod imieniem Corrado Tudesco. Jak wiadomo, w konfraterni repertuar polichóralny był szczególnie mile widziany, a jako pierwszy zapisany został w tym rękopisie utwór poświęcony Trójcy Świętej. Źródło datowane jest na ostatnie lata XVI i pierwsze lata XVII wieku. Warto zauważyć, że pośród kompozycji trzychórowych znalazły się dwa utwory Luki Marenzia, które w 1604 roku wydał Lilius w antologii *Melodiae sacrae*. Najprawdopodobniej mistrz madrygału stworzył je przed 1595 rokiem i przywiózł ze sobą do Polski[288]. Cztery motety włączył do swojej antologii z 1614 roku Fabio Costantini, który kompozycję Costanza Porty *Factum est silentium*, w omawianym rękopisie przekazaną anonimowo, przypisał Pacellemu. Prócz mało dziś znanego Giovanniego Piccioniego[289], od lat 90. XVI wieku związanego z katedrą w Orvieto (gdzie potem działał Costantini), Pacelli jest w rzymskim rękopisie najliczniej reprezentowanym autorem. Skryptorzy C i G spisali łącznie pięć jego dzieł, w tym trzy bez od-

[287] Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage*…, *op. cit.*, s. 64–66.

[288] Kwestię tę omawia Marina Toffetti, *Structural variants*…, *op. cit.*, s. 173–210.

[289] W omawianym rękopisie czterokrotnie widnieje nazwisko nieznanego kompozytora Giovanniego Pieroniego (jak sądzimy – na skutek błędu skryptora), którego utożsamiamy z Giovannim Piccionim.

notowania autorstwa. W drodze analizy porównawczej z kompozycjami Pacellego wydanymi drukiem udało się stwierdzić, że do omawianego rękopisu wpisano inne wersje antyfon wydanych w 1597 roku (*Salve Regina* i *Alma Redemptoris Mater*) oraz motetu psalmowego *Cantate Domino* […] *omnis terra* ze zbioru *Sacrae cantiones*. Przykładowo w rękopiśmiennej wersji *Salve Regina* wykorzystano to samo tworzywo muzyczne i powielono ogólny plan kompozycji. W tych samych miejscach wprowadzono określone typy polifonii, kontrasty menzuralne i następstwa współbrzmień, a w kilku odcinkach wprost powtórzono całe struktury wielogłosowe[290]. Jednak na pierwszy rzut oka podobieństwo obu dwuchórowych wersji nie jest zauważalne, gdyż rozpoczynają się one zupełnie inaczej (por. przykłady 10a, 15).

Przykład 15. Anonim [Pacelli], *Salve Regina*, t. 1–6,
I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46

[290] Wersja z I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46 wykorzystuje dokładnie ten sam materiał polifoniczny co wersja z 1597 roku w następujących fragmentach (za każdym razem podano najpierw numer taktu źródła rękopiśmiennego, a następnie drukowanego): t. 62–74 = t. 66–75 (przy słowach: „illos tuos misericordes oculos ad nos converte"), t. 89–93 = t. 87–91 (przy słowach: „O clemens, o pia").

Można by mieć wątpliwości, czy za przygotowaniem wersji rękopiśmiennych stał sam Pacelli, gdyby nie zaobserwowane wcześniej zależności pomiędzy jego utworami drukowanymi w 1597 i 1599 roku. Oznacza to, że motet psalmowy *Cantate Domino* […] *omnis terra*, który ostatecznie kapelmistrz Zygmunta III wydał w roku 1608, w pierwszej wersji zrodził się w Rzymie. Późniejsze modyfikacje były w tym przypadku daleko mniejsze niż w antyfonach. Obie postaci utworu mają podobne rozmiary, ale utwór w druku uzyskał bardziej logiczny i ozdobniejszy przebieg, kończący się efektowną, dynamiczną kulminacją. Lepiej, bo w zgodzie ze składnią tekstu, są w nim rozmieszczone zmiany menzury; usunięte też zostały zbędne pauzy.

Dwie kompozycje, przy których widnieje nazwisko Pacellego, to dzieła nieznane z innych źródeł. *Genesi vir piissime* w warstwie tekstowej zawiera parafrazę tekstu hymnu o św. Marii Magdalenie, skierowaną do pobożnego męża, który dostąpił Nieba:

Przykład 16. Tekst motetu *Genesi vir piissime* i jego (hipotetyczny) pierwowzór

Hymn o św. Marii Magdalenie (zwrotka 6)	**Parafraza opracowana przez Pacellego**
Te quaesumus, **piissima**, **Pro nobis Deum rogita**, Ut dimittat peccamina **Suaque donet gaudia.**	Genesi vir **piissime** Qui coeli scandis sidera **ora pro nobis Deum**. Relaxet ut facinora **suaque donet gaudia**. Alleluia.

W opracowaniu muzycznym tego motetu, który miał najprawdopodobniej bardzo szerokie zastosowanie, odnajdujemy szereg cech właściwych dziełom ze zbioru *Motectorum et psalmorum*, choć brak mu dynamizmu, tak silnie wyróżniającego utwory z 1597 roku.

Wyjątkowo interesująco przedstawia się kwestia drugiej kompozycji przypisanej Pacellemu. Ze względu na nieprecyzyjnie zanotowany w źródle incipit tekstu (*Paean paean Agelatois*), który w tej postaci figuruje w dotychczasowej literaturze przedmiotu i bazach danych, utwór nie został wcześniej poprawnie zidentyfikowany. Jego obecność w rękopisie z Biblioteca Nazionale Centrale zdaje się podważać hipotezę O'Regana dotyczącą proweniencji źródła. Jak się okazuje, opraco-

wany przez zatrudnionego w Collegio Germanico Pacellego chór rozpoczynający się słowami „Paean paean. Age, Latois”[291], to wyimek z tragedii *Flavia*[292]. Napisał ją z okazji obchodów Roku Świętego 1600 Bernardino Stefonio, jezuita, który w latach 1591–1602 wykładał retorykę w Collegio Romano, gdzie dał się poznać jako autor łacińskich dzieł scenicznych i mniejszych utworów[293]. Utrzymywał zawodowe i przyjacielskie kontakty z największymi mistrzami pióra: Tassem, Guarinim, Marinem. Wyjątkowy sukces odniósł jego *Crispus*, zaprezentowany po raz pierwszy w Collegio Romano w 1597 roku i wielokrotnie drukowany, uznany za nową tragedię chrześcijańską, która nawiązywała do najlepszych wzorców antycznych. Rękopis tej sztuki, związany z premierą, informuje, że muzykę do niej skomponowali Francesco Soriano, Anerio (Felice?) i Asprilio Pacelli[294]. Wówczas zostały opracowane muzycznie, zaginione dziś, chóry na zakończenie aktów oraz pojedyncze wystąpienia solowe. Tak więc *Paean* jest śladem dłuższej współpracy Pacellego z jezuickim poetą i jedynym znanym obecnie utworem muzycznym związanym z wystawieniami tragedii Stefonia.

W tragedii *Flavia* jej autor, opierając się na klasycznych źródłach literackich i historycznych, opowiada o dramatycznym epizodzie w dziejach starożytnego Rzymu pod panowaniem Flawiuszy, by w ten sposób uczcić współczesny sobie Kościół. Sprawcą tragedii jest cesarz Domicjan, który doprowadza do ścięcia trzech chrześcijan: swoich adoptowanych synów i następców, Wespazjana i Domicjana, a także swego kuzyna, a ich ojca, Klemensa. Następuje upadek dynastii.

Sztuka ujęta została w pięć aktów dzielonych na sceny, które kończą wystąpienia chóru. Na koniec pierwszej sceny czwartego aktu, gdy śmiertelny wyrok

[291] Pean to starogrecka pieśń dziękczynna lub triumfalna, najczęściej skierowana do Apollina, syna Latony i brata Diany.

[292] Zob. Bernardino Stefonio, *Flavia. Tragoedia*, Roma: apud Haeredem Bartholomaei Zannetti 1621.

[293] Zob. Francesco Lucioli, *Stefonio, Bernardino*, *op. cit*.

[294] Rękopis zachowany w rzymskiej Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat), MS Barb. lat. 1658, fol. [1]: „Musici praestantissimi Sorianus, Nerius, Asprilius”. Podajemy za Margaret Murata, *Classical Tragedy…*, *op. cit*., s. 110–111. Por. także Marc Fumaroli, *Le* Crispus *et la* Flavia *du P. Bernardino Stefonio SJ: Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio romano (1597–1628)*, w: *Les fêtes de la Renaissance*, t. 3, red. Jean Jacquot, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1975, s. 505–524.

jeszcze nie zapadł, panuje nastrój radosny i wówczas oddział żołnierzy rzymskich pod wodzą generała śpiewa hymn, którego słowa odbijają się echem od siedmiu wzgórz Wiecznego Miasta:

Paean, paean.	Chwała, chwała.
Age, Latois,	Nuże, Diano,
Nexa corymbis,	Splataj pędy bluszczu,
Maiore sono	Gromkim głosem
Dicite mecum,	Mówcie ze mną:
Paean, paean,	„Chwała, chwała”,
Romula pubes.	Młodzieńcy Romulusa.
Nemorum Virgo,	Nimfa leśna, Echo,
Extrema brevi	[zamiast] odciętych
Resecuta modo,	Ostatnich krótkich [sylab]
Tota volutet	Niech całe pieśni
Carmina septem	Powtarza wśród
Collibus Echo.	Siedmiu wzgórz.
Paean, paean,	„Chwała, chwała”
Dicite mecum,	Mówcie ze mną,
Romula pubes,	Młodzieńcy Romulusa,
Romula pubes,	Młodzieńcy Romulusa,
Paean, paean,	„Chwała, chwała”
Dicite mecum.	Mówcie ze mną.
Strenua bello	Aby w zaciętej walce
Frangere gentes.	Unicestwiać ludzi.
Paean, paean,	„Chwała, chwała”
Dicite mecum.	Mówcie ze mną.
Regis ab Aula	Od królewskiej komnaty
Regis in Aulam	Do królewskiej komnaty
Omine cum bono	Z dobrą wróżbą,
Omina transfer.	Przekażcie [dobre] wróżby.
Ter cane mecum,	Po trzykroć zaśpiewajcie ze mną,
Martia pubes,	Młodzieńcy Marsa
Paean, paean,	„Chwała, chwała,
Paean, paean,	Chwała, chwała,
Paean, paean.	Chwała, chwała.
Io triumphe.	O triumfie!”[295].

[295] Przekład: Inga Grześczak.

Do tego hymnicznego tekstu Pacelli skomponował stosowną, podniosłą, a zarazem żywą muzykę na dwa chóry *a voce piena*[296]. Metryczna budowa tekstu słownego narzuciła kompozytorowi dobór wartości nutowych, które Pacelli ograniczył w poszczególnych frazach zasadniczo (pomijając ozdobniki) do dwóch: długiej i krótkiej (brevis i semibrevis, semibrevis i minimy). Tekst jest skandowany przez chóry traktowane homorytmicznie, opierające się na repetycjach współbrzmień. Pojawiające się w wierszu imię nimfy Echo stało się okazją do zastosowania muzycznego efektu echa polegającego na powtarzaniu słowa na przemian przez oba chóry. *Paean* został ułożony przez Pacellego z dużym wyczuciem sytuacji dramatycznej i – zapewne – możliwości wykonawców, czyli najpewniej uczniów *collegium*. Choć ośmiogłosowy, technicznie nie odbiegał on od chórów przeznaczonych na mniejszą obsadę (także z zastosowaniem efektu echa), włączonych przez Emilia de Cavalieri do *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, dzieła nowatorskiego, wykonanego w lutym 1600 roku w oratorium przy Chiesa Nuova[297].

Czy rzeczywiście istniały powody, by *Paean*, kompozycję świecką w charakterze, wpisywać do rękopisu należącego do kapeli arcykonfraterni Santissima Trinità? Bardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, że rękopis I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46 należał do kapeli Collegio Germanico, którą Pacelli prowadził w dniu premiery tragedii *Flavia*. Warto też zwrócić uwagę na obecność w źródle dwóch kompozycji Ruggiera Giovannellego, poprzednika Pacellego na stanowisku kapelmistrza w Germanico, który nie współpracował z Santissima Trinità. Skoro Corrado Tudesco działał w wymienionej arcykonfraterni, to zapewne znany był w nieodległym *collegium* niemieckim.

Paean, niemal na pewno skomponowany w 1600 roku, znalazł się na początku rękopisu, wpisany jako utwór siódmy, a zatem stanowi punkt odniesienia dla ustalenia chronologii źródła. Wydaje się, że w ogromnej większości spisano je w pierwszych latach XVII wieku.

[296] Zob. aneks, utwór nr 6.

[297] Anna Szweykowska, Zygmunt M. Szweykowski, *„Rappresentazione di anima e di corpo" Cavalieriego. Muzyka dla sceny*, „Muzyka" 28/1 (1983), s. 13–66.

5.3. O utworach Pacellego w rękopisie BH 6296

Za wyjątkowo cenny w odniesieniu do dorobku Pacellego uznać należy rękopis przechowywany w Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung w Ratyzbonie, pod sygnaturą BH 6296[298]. Źródło to jest z pewnością częścią zbioru nutowego będącego niegdyś własnością kapeli Collegio Germanico, który uległ rozproszeniu po 1798 roku[299]. Manuskrypt pozyskał Franz Xaver Haberl w trakcie tej samej podróży do Rzymu, z której przywiózł druki z muzyką Pacellego pochodzące z *collegium*. Wymieniony rękopis jest świadectwem potwierdzającym zainteresowanie kapeli Germanico repertuarem na większą liczbę chórów[300].

Źródło, na które pierwotnie składało się najprawdopodobniej dwanaście ksiąg głosowych, obejmuje obecnie jedynie trzy woluminy: *Cantus Tertij Chori*, *Altus tertij Cori*, *Bassus tertij Chori*. Widnieją na nich noty własnościowe współczesne względem tekstu muzycznego, np.: „Capellae Coll.[egi][i] Germ[ani][ci] Cantus 3 Cori". W opinii autorów katalogu zbioru Haberla[301] manuskrypt sporządzono w Rzymie w ostatniej ćwierci XVI wieku. W bliżej nieznanym czasie rękopis trafił do zbiorów prowadzonego przez jezuitów Seminario Romano, o czym świadczą granatowe pieczęcie z herbem uczelni i literami „S R", przybite na tych samych stronach, na których wpisano wspomniane noty.

[298] Zasadnicze treści tego podrozdziału znalazły się w artykule Aleksandry Patalas, *Rękopis BH 6296 z Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie w świetle badań nad twórczością Asprilia Pacellego*, w: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, Kraków: Musica Iagellonica 2021, s. 171–191.

[299] Mimo kasaty Towarzystwa Jezusowego w 1773 roku Collegio Germanico funkcjonowało w dalszym ciągu, prowadzone przez księży diecezjalnych. Jednak do ostatecznego upadku szkoły doprowadziły późniejsze decyzje: w 1781 roku cesarz Józef II zabronił młodzieży z podległych mu terytoriów studiować w Rzymie, a w 1798 roku okupujące Wieczne Miasto władze francuskie nakazały wydalenie wszystkich obcych duchownych. Por. https://www.cgu.it/it/nostro-collegio/storia/ [dostęp 30.03.2021].

[300] O rękopisie wspomina się głównie w kontekście twórczości Luki Marenzia. Zob. np. Marina Toffetti, *Structural variants…*, *op. cit.*, s. 178–179.

[301] Por. *Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7…*, *op. cit.*, s. 42–44.

BH 6296 to antologia utworów przeznaczonych na trzy chóry, zawierająca ponadto jedno dzieło czterochórowe[302]. Pierwotny układ manuskryptu został do dziś zachowany. Na podstawie duktów pisma siedmiu anonimowych kopistów (określonych niżej literami od A do G) można wydzielić kolejne etapy jego powstawania (zob. tabela 16). Już po skompletowaniu całej antologii w każdej księdze na karcie poprzedzającej zapisy nutowe skryptor G sporządził spis treści z nagłówkiem „Index Mottectoru(m)", jednak wypełnił ją treścią tylko w A IIICh (zob. tabela 17). Wszystkie utwory w niej wymienione można odnaleźć w zachowanych księgach głosowych. Przy żadnym utworze nie podano jego przeznaczenia liturgicznego.

Tabela 16. Podział wpisów w BH 6296 wedle duktów pisma skryptorów

Określenie skryptora	**Numery utworów spisanych przez skryptora**
A	1–12[303]
B	13
C	14–22
D	23–24
E	25
F	26

Trzon rękopisu sporządzili skryptorzy A (13 kompozycji) i C (9 kompozycji). Kompozycje są anonimowe, z wyjątkiem czterech sygnowanych nazwiskiem Asprilia Pacellego. Ten fakt pozwala na sformułowanie hipotezy, że skryptor C sporządził swoją część rękopisu (przynajmniej częściowo) w czasach, gdy wymieniony kompozytor był kapelmistrzem w Collegio Germanico

[302] Głosy chóru IV dla utworu *Salve Regina* zanotowano w C IIICh (C IVCh, T IVCh) i A IIICh (A IVCh, B IVCh). W B IIICh znalazły się A IIICh i B IIICh.

[303] Numeracja utworów zgodna z tabelą 17. Skryptor A spisał również, pominięty w spisie motetów, fragment chorałowego opracowania litanii do wszystkich świętych, z wezwaniem „Sanctae [sic!] Apollinaris ora pro nobis" (zob. niżej).

(1595–1602). Gdyby to stwierdzenie okazało się prawdziwe, to można by dalej przyjąć, iż wcześniejsze wpisy, zwłaszcza utwory nr 4 i 5 zidentyfikowane jako kompozycje Giovannellego, włączono do rękopisu w okresie, gdy to on kierował kapelą w Germanico (od 1 kwietnia 1591 do lutego 1594 roku).

W kolekcji znalazły się opracowania tekstów psalmów, kantyku maryjnego (tworzącego wraz z *Dixit Dominus* ramy cyklu nieszpornego), antyfon, hymnów i propriów mszalnych, przeznaczonych na różne okazje roku liturgicznego.

Tabela 17[304]. Spis utworów w BH 6296, A IIICh, k. 4r–v

Index		**Mottectoru(m)**	
[1.] Super flumina Babilonis	1.	[24.] Magnificat **(R. G.[iovannelli])**	
[2.] Ave Regina coelorum	2.	[25.] Pastores nisi… Dicite… Choros audivimus a 6 et 10[305]	
[3.] Dignare me, laudate [sic!]	3.		
[4.] Duo Seraphim **[R. Giovannelli]**	4.		
[5.] Omnes gentes plaudite **[R. Giovannelli]**	5.	[26.] O gloriosa Domina	à 9 voc.
[6.] Quanti mercenarii	7.		
[7.] Apollinaris praeclariss.(imus)	8.		
[8.] Decantabat populus	10.		

[304] Układ tabeli oraz incipity tekstów i nazwiska kompozytorów powtórzono za spisem utworów obecnym w źródle, poprzedzając incipity liczbami porządkowymi w nawiasach kwadratowych. W nawiasach okrągłych rozwinięto oczywiste abrewiacje oraz podano nazwiska kompozytorów występujące w partesach. W nawiasach kwadratowych wymieniono prawdopodobne nazwiska autorów, ustalone na podstawie porównania z bazą RISM.

[305] Ze względu na niepełny przekaz nie udało się zidentyfikować utworu, wykazuje on jednak cechy charakterystyczne dla opracowań pastoralnych znanych z późniejszego repertuaru kapeli Collegio Germanico. Chodzi przede wszystkim o elementy dialogu zawarte w tekście słownym i ich podkreślenie za pomocą zmian obsady. Zob. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music..*, t. 1, *op. cit.*, s. 263–264.

Index		Mottectoru(m)	
[9.] Hodie nata est	11.		
[10.] Veni s(an)cte Spiritus	12.		
[11.] Cantate D(omi)no **[G.F. Anerio]**	14.		
[12.] Ecce sac.(erdos) magnus	16.		
[13.] Angelus D(omi)ni desc.(endit) **[Prospero Santini]**	17.		
[14.] Salve Regina	19.		
[15.] Jubilate Deo **[L. Marenzio]**	21.		
[16.] Gaudeamus omnes	23.		
[17.] Ego sum radix	24.		
[18.] Sit nomen D(omi)ni	26.		
[19.] Super flum.(ina) Babyl.(onis) **Asprilius Pacellus** [*a 12*: **L. Marenzio /** *a 8*: **G.B. Lucatello**]			
[20.] Salve Reg.(ina) à 16 **Asp. Pacellus**			
[21.] Surge illuminare Hieru(salem) **(Asprilius Pacellus)**			
[22.] Dixit paterfamilias **(Asprilius Pacellus)**			
[23.] [Dixit Dominus] Donec pon.(am) inimicos tuos **Rugg.(iero) Giovan.(nelli)**			

Tabela 18. Konkordancje utworów z rękopisu BH 6296

Incipit utworu	**D-Rp BH 6296**	**I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46**	**I-Rn Mss. Mus. 117–121, I-Rsc Mss. G. 792–795**	**I-Rpa, *Collectio minor* = D-MÜs SANT Hs 873**	**RISM B/I 1614[3]**
[4.] Duo Seraphim	Anonim, *a 12*	Giovannelli, *a 12*			
[5.] Omnes gentes	Anonim, *a 12*		Giovannelli, *a 12*	Giovannelli, *a 12*, B.c.	
[11.] Cantate Domino	Anonim, *a 12*			G.F. Anerio / F. Anerio, *a 12*, B.c.	
[13.] Angelus Domini	Anonim, *a 12*				P. Santini, *a 8*
[14.] Salve Regina	Anonim, *a 12*	Anonim, *a 12*	Anonim, *a 12*		
[15.] Jubilate Deo	Anonim, *a 12*	Marenzio, *a 12*			Marenzio, *a 8*
[19.] Super flumina Babylonis	Pacelli, *a 12*			Marenzio / Lucatello, *a 12*, B.c.	Lucatello, *a 8*

Część repertuaru zawartego w antologii „krążyła" w rękopisach rzymskich przełomu XVI i XVII wieku, co potwierdzają konkordancje ujęte w tabeli 18[306]:

[306] Tabela 18 nie zawiera wszystkich znanych przekazów wymienionych w niej utworów, a jedynie te zamieszczone w źródłach rzymskiej proweniencji z czasów działalności Pacellego. Nowe dane wprowadzane systematycznie do bazy RISM mogą przynieść dalsze konkordancje, co jednak nie zmieni tezy o rozpowszechnieniu się wskazanej grupy kompozycji w Wiecznym Mieście.

siedem kompozycji z rękopisu BH 6296 występuje także w manuskryptach spisanych wówczas w Wiecznym Mieście lub w odpisach XIX-wiecznych dokonanych z tamtejszych źródeł.

Kompozycję *Cantate Domino* z dodanym basso continuo odnajdujemy w odpisie (D-MÜs SANT Hs 873)[307] sporządzonym przez Fortunata Santiniego (1777–1861)[308], rzymskiego kopistę i kompozytora. W pierwszych dekadach XIX wieku przepisywał on dzieła religijne przechowywane wówczas w różnych instytucjach Wiecznego Miasta, m.in. w bibliotece pojezuickiego Collegio Romano[309]. W 1815 roku były tam przechowywane manuskrypty zawierające utwory religijne, m.in. *Cantate Domino*, który zanotowano w 1605 roku pod nazwiskiem Felice Aneria[310]. W rękopisie SANT Hs 873 znalazły się również dwa inne utwory trzychórowe (z dodanym basso continuo) znane z manuskryptu BH 6296, tym razem wpisane już nie anonimowo, lecz wskazane jako dzieła Giovannellego (*Omnes gentes*) i Marenzia (*Super flumina*). Manuskrypty będące podstawą odpisów Santiniego przez

Analogiczne porównania rękopisów rzymskich zawierających dzieła polichóralne przeprowadził Noel O'Regan; ukazał również związki pomiędzy repertuarem zawartym w źródłach dawniejszych i kopiach XIX-wiecznych ze zbioru Santiniego. Por. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, zwłaszcza t. 1, s. 117–125; Noel O'Regan, *The Early Polychoral Music…*, *op. cit.*, s. 235–237; tenże, *Institutional Patronage…*, *op. cit.*, s. 66–67. O rękopisach wymienionych w tabeli 18 piszą także: Antonio Addamiano, Arnaldo Morelli, *L'archivio della cappella musicale di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma nella prima metà del Seicento. Una ricostruzione*, „Le fonti musicali italiane" 2 (1997), s. 37–67, wersja cyfrowa: https://www.academia.edu/3081455/Larchivio_della_cappella_musicale_di_Santa_Maria_in_Vallicella_Chiesa_Nuova_a_Roma_nella_prima_met%C3%A0_del_Seicento_Una_ricostruzione [dostęp 30.03.2021]; Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, *op. cit*.

[307] RISM ID no.: 451020706.

[308] Por. Andrea Ammendola, *Santini, Fortunato*, w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, Bärenreiter, Metzler, RILM 2018; https://www-1mgg-2online-1com-15gtzzd8w02ed.hps.bj.uj.edu.pl/mgg/stable/13158 [dostęp 30.03.2021].

[309] Collegio Romano i Seminario Romano były usytuowane bardzo blisko siebie, przy obecnym kościele Sant'Ignazio. Obie instytucje jezuickie ściśle ze sobą współpracowały, a seminarzyści uczęszczali na lekcje do *collegium*.

[310] Santini błędnie rozwinął inicjał „F." przy nazwisku Aneria jako „Francesco", przypisując tym samym utwór młodszemu z braci Aneriów – Giovanniemu Francescowi.

wiele lat minionego stulecia uznawane za zaginione, w latach 90. powróciły ostatecznie do miejsca, z którego pochodziły – do rzymskiego Palazzo Altemps położonego naprzeciw kościoła Sant'Apollinare. Rękopisy te, stworzone prawdopodobnie na potrzeby kapeli muzykującej w pałacowej kaplicy księcia Giovanniego Angelo d'Altemps (1586–1620), znamy dzisiaj pod nazwą *Collectio maior* i *Collectio minor*. Były one kompletowane od końca XVI w. do 1620 roku[311].

Autorstwo Giovannellego w odniesieniu do motetu *Omnes gentes*[312] potwierdza inne źródło rzymskie, obecnie zdekompletowane i rozdzielone między Biblioteca Nazionale Centrale (I-Rn Mss musicali 117–121) i bibliotekę konserwatorium Santa Cecilia (I-Rsc Mss. G. 792–795). W roku 1821, gdy jeszcze było kompletne, zostało odpisane przez Fortunata Santiniego (D-MÜs SANT Hs 3590[313]). W zdecydowanej większości skompilował je na początku XVII wieku dla kapeli filipinów Pompeo Pateri – członek założonej przez Filippa Neriego Congregazione dell'oratorio, zaangażowany także w budowę Chiesa Nuova na miejscu dawniejszego kościoła Santa Maria in Vallicella. Utwory z powyższego rękopisu, przeznaczone na jeden, dwa i trzy chóry, stanowią, zdaniem O'Regana, kompendium muzyki liturgicznej tworzonej lub znanej w Rzymie w ostatnich dwóch dekadach XVI i w pierwszych latach XVII wieku[314]. Związek między rękopisem Pateriego a BH 6296 dotyczy ponadto anonimowego opracowania antyfony *Salve Regina*, któ-

[311] Por. Luciano Luciani, *Le composizioni di Ruggero Giovannelli contenute nei due codici manoscritti ex Biblioteca Altaempsiana, detti „Collectio major" e „Collectio minor"*, w: *Ruggero Giovannelli „musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo". Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992)*, red. Carmela Bongiovanni, Giancarlo Rostirolla, Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1998, s. 281–318; Fabrizio Bigotti, *La biblioteca privata degli Altemps e la musica strumentale a Roma prima di Frescobaldi*, publikacja on-line: https://fabriziobigotti.files.wordpress.com/2012/04/bigotti-la-biblioteca-privata-degli-altemps3.pdf [dostęp 30.06.2021].

[312] Według Luciana Lucianiego w *Collectio minor* ze zbioru Altemps utwór ten figuruje pod nazwiskiem Felice Aneria. Por. Luciano Luciani, *Le composizioni di Ruggero Giovannelli…*, *op. cit.*, s. 308.

[313] RISM ID no.: 451018432.

[314] Por. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, t. 1, s. 124–125.

rą – z nieznanych przyczyn – Fortunato Santini w swoim odpisie opatrzył nazwiskiem „Godimell”[315].

Trzecim źródłem rzymskim mającym wspólne trzy kompozycje (*Duo Seraphim*, *Jubilate Deo*, *Salve Regina*) ze źródłem BH 6296 jest rękopis I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46, opisany w poprzednim podrozdziale.

W omawianej przez nas wcześniej antologii Fabia Costantiniego *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum*[316], w której Pacellemu błędnie przypisano motet *Factum est silentium*, znalazły się także trzy utwory zbieżne z rękopisem BH 6296 (*Angelus Domini*, *Jubilate Deo*, *Super flumina Babylonis*), wszystkie w mniejszej obsadzie, bardziej odpowiadającej szerszemu kręgowi odbiorców. Według redaktora zbioru, kompozytorami wymienionych motetów byli: Prospero Santini, Luca Marenzio i Giovanni Battista Lucatello (albo Locatello). Autorstwo Marenzia odnośnie do motetu-psalmu *Jubilate Deo* nie budzi wątpliwości. Potwierdza je antologia Liliusa *Melodiae sacrae* z 1604 roku[317]. Utwór ma w niej postać trzychórową, odpowiadającą wersji z rękopisu BH 6296[318]. Konflikt atrybucji ma natomiast miejsce w przypadku motetu *Super flumina Babylonis*, który wiązany jest z trzema autorami (o czym piszemy niżej). W kontekście pomyłki związanej z atrybucją *Factum est silentium*, także autorstwo Lucatellego trzeba traktować z pewną ostrożnością.

Część utworów zawartych w rękopisie BH 6296 znalazła się także w repertuarze innych zespołów rzymskich, jednak o tym, że manuskrypt ten był kompilowany specjalnie dla kapeli Collegio Germanico, świadczy obecność w nim motetu o incipicie *Apollinaris praeclarissimus*, poświęconego patrono-

[315] Należy zgodzić się z O’Reganem, że w przypadku tej kompozycji autorstwo zmarłego w Lyonie w 1572 roku Claude’a Goudimela wydaje się bardzo mało prawdopodobne, ponieważ kompozytor ten nigdzie w swojej pozostałej twórczości nie posługiwał się techniką polichóralną. Utworu *Salve Regina* nie uwzględniają w wykazie jego twórczości główne leksykony muzyczne, jak Grove czy MGG. Por. Thomas Noel O’Regan, *Sacred Polychoral Music*…, *op. cit.*, t. 1, s. 187; Noel O’Regan, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso: New Light from Roman Sources*, „Acta musicologica” 56/2 (1984), s. 236; *id.*, *Institutional Patronage*…, *op. cit.*, s. 66–67, przyp. 10, 11.

[316] *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum*…, *op. cit*. Egzemplarz tego druku pochodzący ze zbiorów Seminario Romano (jak wskazuje wpis na karcie tytułowej) znajduje się w zbiorze Santiniego w D-MÜs pod sygnaturą SANT Dr 266.

[317] *Melodiae sacrae*…, *op. cit.*, RISM B/I 1604[2].

[318] Por. Marina Toffetti, *Structural variants*…, *op. cit.*, s. 173–210.

wi kościoła, w którym muzykowali uczniowie *collegium*. Co więcej, w księdze A IIICh po utworze tym wpisano – zanotowane w kluczu sopranowym – chorałowe opracowanie fragmentu litanii do wszystkich świętych, do słów „Sanctae [sic!] Apollinaris ora pro nobis"[319]. Wymieniony wyżej motet powstał do tekstu, którego źródła nie udało się dotąd odnaleźć; nie ma również danych na temat żadnej innej kompozycji o tym incipicie.

Prawdopodobni autorzy utworów z rękopisu BH 6296 działali w Rzymie w ostatnich dekadach XVI oraz (część z nich) na początku XVII wieku: Giovanni Battista Lucatello w latach 1581–1590 (lub nawet do 1593) grał na organach w watykańskiej Cappella Giulia, której wokaliści nierzadko zasilali inne kapele (m.in. Santissima Trinità) przy okazji wykonań utworów na większą liczbę chórów. Luca Marenzio, znany przede wszystkim z twórczości madrygałowej, muzykę polichóralną pisał od lat 80. XVI wieku, głównie dla rzymskich oratoriów i konfraterni – Santissimo Crocifisso i Santissima Trinità dei Pellegrini[320] – zanim nie trafił na polski dwór królewski, gdzie kontynuował twórczość w nurcie sakralnym[321]. Prospero Santini był w latach 1593–1603 *maestro di cappella* w Chiesa Nuova, a motet *Angelus Domini* to jedna z jego dwóch znanych obecnie kompozycji w tym gatunku[322]. Z tym samym środowiskiem – z oratorium filipinów – był przez wiele lat (od około 1583 roku) związany Giovanni Francesco Anerio. Utwory wymienionych kompozytorów widnieją w rękopisie BH 6296 jako anonimowe. Jedyne wpisane do tego źródła nazwiska odnoszą się do kapelmistrzów Collegio Germanico: Ruggiera Giovannellego oraz Asprilia Pacellego[323], przy

[319] Melodia chorałowa powtórzona została siedmiokrotnie, a kolejne jej pokazy oddzielono dłuższymi pauzami. Ponieważ w Collegio Germanico śpiewano często w technice *alternatim*, wymieniony fragment litanii może być śladem owej praktyki wykonawczej.

[320] Por. Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music…*, *op. cit.*, t. 1, s. 231–236.

[321] Por. np. Roland Jackson, *Marenzio, Polska i późny sakralny styl polichóralny*, „Muzyka" 48/4 (2008), s. 129–143; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *„Missa super Iniquos odio habui a 8" – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka" 49/3 (2004), s. 3–39.

[322] Prospero Santini komponował głównie laudy i *canzonette spirituali*, a więc gatunki typowe dla repertuaru wykonywanego w oratorium Neriego. Por. Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova…*, *op. cit.*, s. 76–80.

[323] Dodajmy, że Giovannelli, podobnie jak Marenzio, w latach 80. i 90. XVI wieku okazjonalnie dostarczał muzyki wielu kapelom rzymskim, m.in. kapeli arcykonfraterni Santissima Trinità, a Pacelli dyrygował tym zespołem między 1593 a 1595 rokiem.

czym tylko nazwisko tego ostatniego zanotowano tu w pełnej formie. Biorąc pod uwagę przedstawioną charakterystykę rękopisu i jego proweniencję, można zawarte w nim atrybucje traktować jako wiarygodne. Jednak nawet one – jak uczy doświadczenie – wymagają weryfikacji, co jest znacznie utrudnione ze względu na stan zachowania jedynie trzech ksiąg głosowych z trzeciego chóru.

W manuskrypcie znalazły się, wpisane bezpośrednio po sobie, cztery motety sygnowane nazwiskiem Asprilia Pacellego: *Super flumina Babylonis*, *Salve Regina*, *Surge illuminare* i *Dixit paterfamilias*, przy czym opracowanie antyfony maryjnej to jedyna czterochórowa kompozycja w omawianej antologii. Porównanie incipitów zachowanych głosów z bazą RISM przyniosło rezultat wyłącznie w odniesieniu do opracowania fragmentu psalmu 137 (136), o czym piszemy dalej.

Nie udało się znaleźć konkordancji kompozycji *Surge illuminare*, ułożonej do tekstu zaczerpniętego z Księgi Izajasza (60, 1–3). W rzymskim okresie działalności Pacellego bardzo popularne było dwuchórowe opracowanie tejże modlitwy autorstwa Palestriny[324], które stało się podstawą dla *Missa Surge illuminare* skomponowanej przez Giovanniego Francesca Aneria[325]. Tekst motetu wskazuje na możliwość jego wykonywania podczas święta Objawienia Pańskiego[326]. Unikalny okazał się także przekaz utworu *Dixit paterfamilias*, którego warstwę słowną stanowi antyfona do *Magnificat* z nieszporów na niedzielę Septuagesimy rozpoczynającej okres Przedpościa (przygotowującego do Wielkiego Postu)[327]. Dające się wyodrębnić ogólne cechy obu utworów przypisywanych Pacellemu (takie jak jednakowa [przypuszczalnie] obsada *a voce piena* we wszystkich chórach, zmienność menzury, kontrasty

[324] Część pierwszą wydał Palestrina w zbiorze *Motettorum quae partim Quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius*, Venezia: Apud Haeredem Hieronymi Scoti 1575; część druga znana jest z rękopisu I-Rn Mss musicali 117–121, pochodzącego z Chiesa Nuova (RISM ID no.: 850037215).

[325] Por. Aleksandra Patalas, *Polichóralne msze G. F. Aneria. Technika parodii*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes" 2 (2004), s. 163–187.

[326] Przeznaczenie motetu Palestriny na święto Trzech Króli sugeruje Noel O'Regan, *Palestrina's mid-life compositional summary. The three motet books of 1569–75*, w: *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, *op. cit.*, s. 113.

[327] Tekst antyfony wykorzystuje ewangeliczną przypowieść o robotnikach w winnicy (por. Mt 20, 1–16).

rytmiczne) pozostają w zgodzie z rozwiązaniami stosowanymi w jego drukowanych kompozycjach polichóralnych. Obserwujemy ponadto chwilowe ograniczanie obsady do wybranych głosów z każdego chóru, stosowane również w dziełach ze zbiorów *Motectorum et psalmorum* (1597) i *Sacrae cantiones* (1608). Wszystkie te cechy nie są jednak na tyle charakterystyczne, by mogły dowieść autorstwa Pacellego.

W przeciwieństwie do rzadko opracowywanych muzycznie tekstów dwóch opisanych motetów, antyfona *Salve Regina*, śpiewana podczas nieszporów w okresie od niedzieli Trójcy Świętej do soboty poprzedzającej Adwent, należy do tych, po które kompozytorzy sięgali bardzo często. Sam Pacelli skomponował ją – jak się okazuje – co najmniej czterokrotnie, na trzy różne rodzaje obsady (*a 4*, *a 8*, *a 16*) odpowiadające zróżnicowanym możliwościom wykonawczym. Analiza *Salve Regina a 16* przypisanej Pacellemu wskazuje, że tym razem mamy do czynienia z nową, niezależną od poprzednich opracowań kompozycją (zob. przykład 17). W rękopisie BH 6296 kończy się ona przynależnym jej w liturgii wersem „Ora pro nobis sancta Dei Genitrix" opracowanym na 5 głosów wyższych[328] oraz responsem „Ut digni efficiamur promissionibus Christi" na 16 głosów. Mimo wszystko potwierdzenie autorstwa Pacellego jest możliwe i w tym przypadku, a to dzięki powtórzeniom kilku struktur polifonicznych z opracowania dwuchórowego z 1597 roku, z których najbardziej rozbudowane pojawia się na słowach „exules filii Evae" (zob. przykłady 18a, 18b)[329]. Być może więc *Salve Regina* zamieszczone w druku było w dorobku Pacellego dziełem pierwotnym, źródłem materiału muzycznego oraz ogólnego pomysłu na opracowanie tej antyfony[330].

Najbardziej problematyczna pod względem atrybucji okazuje się kompozycja *Super flumina Babylonis*, przypisana w różnych źródłach trzem twór-

[328] W D-Rp BH 6296 odcinek ten występuje w C IVCh oraz A IVCh.

[329] Pozostałe struktury zbieżne w obu opracowaniach dotyczą następujących fragmentów (za każdym razem podano najpierw numer taktu źródła rękopiśmiennego, a następnie drukowanego): „misericordiae" (t. 14–15 = t. 14–15), „et spes nostra salve" (t. 18–19, 21–22 = t. 18–19, 21–22), „ad te clamamus" (t. 33–34 = t. 27–28), „advocata nostra" (t. 90–91 = t. 64–66), „O clemens" (t. 136–138 = 87–89).

[330] O przeróbkach utworów polichóralnych piszą m.in.: Noel O'Regan, *The Early Polychoral Music…, op. cit.,* passim; Marina Toffetti, *Structural variants…*, *op. cit.*, s. 173–210.

com: Marenziowi, Lucatellemu[331] i Pacellemu (por. tabela 18). Badaczom zajmującym się dotąd tym dziełem nie była znana atrybucja z BH 6296, dlatego też Noel O'Regan przypuszczał, że dwuchórowy utwór Lucatellego Luca Marenzio przerobił na postać trzychórową[332], którą Roland Jackson włączył do edycji dzieł wszystkich tego kompozytora[333]. Sugestia O'Regana wydaje się prawdopodobna. Lucatello mógł skomponować muzykę jedynie do pierwszych pięciu wersetów psalmu 137 (136), podczas gdy w wersji trzychórowej opracowanie obejmuje dziewięć wersetów i jest tym samym prawie dwukrotnie dłuższe. Za owo rozbudowanie do trzech chórów oraz dokomponowanie znacznej części dzieła mógł być odpowiedzialny Luca Marenzio. Według danych z RISM i literatury przedmiotu, przekazy omawianego psalmu opatrzone nazwiskiem Marenzia to: 1) rękopis w formie ksiąg głosowych (brak A IIICh[334]) z przełomu XVI i XVII wieku, należący do wspomnianej wcześniej *Collectio minor*, z biblioteki książąt Altemps w Rzymie; jest to jedyny istniejący obecnie przekaz „z epoki" sygnowany nazwiskiem słynnego madrygalisty; był to najprawdopodobniej antygraf wspólny dla wszystkich wymienionych niżej odpisów XIX-wiecznych. Źródło to w odniesieniu do omawianego motetu ujawnia sporne atrybucje, ponieważ w spisie treści ksiąg głosowych w siedmiu przypadkach jako autora wpisano Girolama [sic!] Lucatella, a w pozostałych pięciu – Marenzia[335]; 2) odpis z ok. 1800–1810 roku,

[331] Jako kompozycja Lucatellego motet ten w wersji ośmiogłosowej widnieje w piątym tomie tabulatury pelplińskiej (s. 543); skryptor tego przekazu najprawdopodobniej odpisał utwór z antologii RISM B/I 1614[3] lub jej reedycji – RISM B/I 1621[1]. Por. *The Pelplin tablature. A thematic catalogue*, wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, t. 1, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1963 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 1).

[332] Thomas Noel O'Regan, *Sacred Polychoral Music*…, *op. cit.*, t. 1, s. 240; por. także Marina Toffetti, *Structural variants*…, *op. cit.*, s. 178.

[333] Luca Marenzio, *Opera Omnia*, t. 3: *Motets (a 5, 8, 9, 10, 12)*, wyd. Bernhard Meier, Roland Jackson, American Institute of Musicology – Neuhausen – Stuttgart: Hänssler-Verlag 1979 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 72/3).

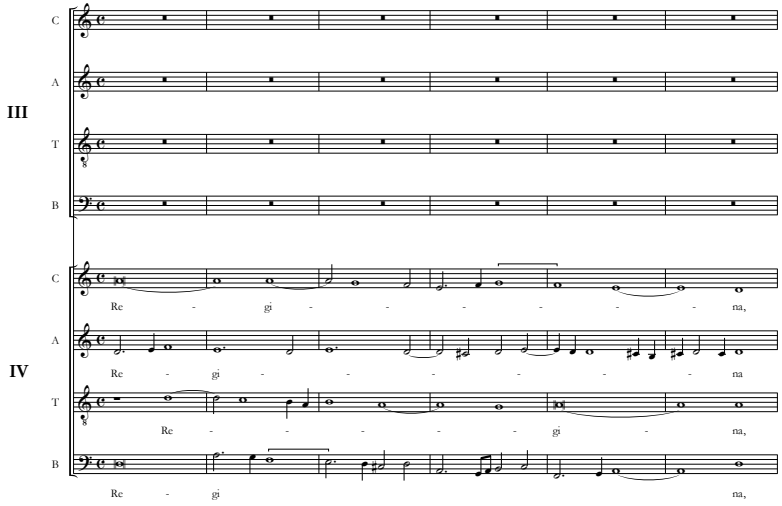
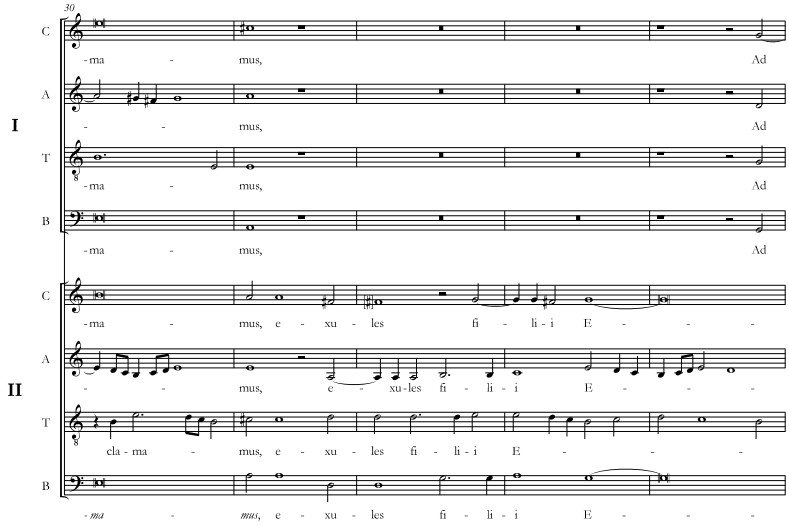
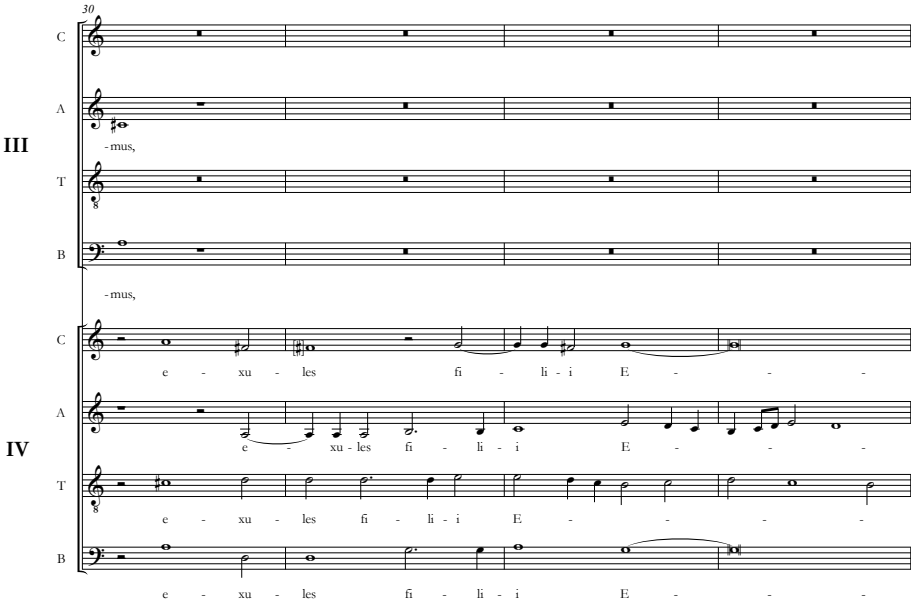
[334] Brakujący głos A IIICh, do tej pory istniejący w formie uzupełnionej przez Jannacconiego, można obecnie uzupełnić w oparciu o D-Rp BH 6296.

[335] Ponadto wewnątrz ksiąg głosowych wpisano nazwiska różnych muzyków, które logicznie należałoby wiązać z procesem kopiowania partii; figurują tam – w C ICh: „Girolamo Lucatello";

należący do Giuseppe Bainiego (ucznia Giuseppe Jannacconiego, kapelmistrza w bazylice św. Piotra), pozbawiony A IIICh (RISM ID no.: 850015888); 3) odpis Fortunata Santiniego z 1815 roku, bez A IIICh, ale z dodanym basso continuo (SANT Hs 873; RISM ID no.: 451020706); 4) drugi odpis wykonany przez Santiniego ok. 1855 roku (brakujący głos A IIICh dokomponował w 1814 roku Giuseppe Jannacconi, nauczyciel Santiniego; SANT Hs 874, RISM ID no.: 451004305); 5) rękopis sporządzony między 1843 a 1858 rokiem przez Santiniego, obecnie w zbiorach Moskiewskiego Państwowego Konserwatorium im. P. Czajkowskiego (RISM ID no.: 310002419).

Autorstwo Pacellego, mimo obecności jego nazwiska tylko w jednym źródle, wydaje się bardzo prawdopodobne, ponieważ manuskrypt BH 6296 sporządzono w środowisku, w którym kompozytor ten działał; wpisu psalmu 137 (136) dokonano być może za czasów jego kapelmistrzostwa w Collegio Germanico. Dalszego argumentu wspierającego powyższą hipotezę dostarcza *missa-parodia Super flumina Babylonis* na 12 głosów Pacellego wydana w 1629 roku. Wykazuje ona (słaby) związek z materiałem motywicznym motetu z BH 6296. Stylistyka umuzycznionego psalmu nie kłóci się z rozwiązaniami stosowanymi gdzie indziej przez Asprilia. Oczywiście mógł, jako następca Marenzia na stanowisku kapelmistrza na dworze Zygmunta III, wziąć za model dla swojej mszy utwór wybitnego starszego kolegi, będący (hipotetycznie) w repertuarze tego zespołu, dlatego wątpliwości dotyczące autorstwa motetu pozostają.

Rękopis BH 6296 pochodzący z Collegio Germanico to cenne i w pewnym sensie unikalne źródło do dziejów muzyki polichóralnej w tym ważnym ośrodku pod koniec XVI i na początku XVII wieku. Manuskrypt wskazuje na istotną rolę Pacellego w procesie tworzenia tego repertuaru; uzupełnia jego twórczość o nieznane dotąd utwory; demonstruje przykład wykorzystywania gotowego materiału muzycznego do tworzenia nowych utworów; potwierdza procedurę przekształcania dzieł dwuchórowych na kompozycje o jeszcze większej obsadzie wykonawczej (lub odwrotnie).

w A ICh: „Giulio Romano"; w C IICh: „Ascanio di Pianti"; w A IICh: „Tic S. Tad."; w T IICh: „Ascanio di Pianti"; w C IIICh: „Girol Lucatello"; w A IIICh: „Gir Lucatello"; w B IIICh: „Ascanio di Pianti". Na podstawie tego źródła Karl Proske sporządził też odpis w formie partytury 26 IX 1835 roku w Ratyzbonie. Zob. Luca Marenzio, *Opera Omnia*, t. 3, *op. cit*., s. X.

Przykład 17. Asprilio Pacelli, *Salve Regina a 16*, t. 1–6, rękopis D-Rp BH 6296

Przykład 18a. Asprilio Pacelli, *Salve Regina a 8*, t. 30–34,
w: *Motectorum et psalmorum* (1597)

Przykład 18b. Anonim [Pacelli],
Salve Regina a 16, t. 31–35, rękopis D-Rp BH 6296

5.4. Kompozycje Pacellego w rękopisach z Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku

Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku (PL-GD) przechowuje m.in. cenne siedemnastowieczne rękopisy muzyczne pozostałe po kapelach działających przy tamtejszych świątyniach. Dla badań nad twórczością Pacellego znaczenie mają dwa, częściowo ze sobą spokrewnione manuskrypty, oznaczone sygnaturami Ms 4006 i Ms 4012[336]. Są to obszerne antologie repertuaru religijnego zawierające motety, msze, opracowania *Magnificat* oraz kompozycje z tekstem niemieckim. Pierwsze ze źródeł zawiera 98 utworów, natomiast drugie – 272 utwory autorów z różnych krajów, najwięcej jednak dzieł włoskich

[336] Odpowiednio: RISM ID no.: 305000459 i 305000112.

(33 utwory), w znacznej części polichóralnych (ponad 180). Niejednokrotnie były one już przedmiotem badań muzykologów, w szczególności Karla-Günthera Hartmanna[337], Elżbiety Wojnowskiej[338], Danuty Szlagowskiej[339] i Danuty Popinigis[340]. Naukowcy ci zgodnie stwierdzają, że oba rękopisy pochodzą ze zbiorów kościoła św. Bartłomieja i rzeczywiście służyły wykonawcom. Ms 4006 ma postać ksiąg głosowych, przy czym z kompletu ośmiu przetrwało sześć, natomiast Ms 4012 to książka dla organisty. Między innymi znalazł się w niej akompaniament do licznej grupy utworów zanotowanych w Ms 4006, ale także do kompozycji zawartych w innych gdańskich rękopisach, dziś częściowo zaginionych. Jak wiadomo, na przełomie XVI i XVII wieku kompozycje wokalne,

[337] Karl-Günther Hartmann, *Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek*, „Die Musikforschung" 27/4 (1974), s. 387–412.

[338] Elżbieta Wojnowska, *Zwischen Druck und Handschrift: Ein 'abschreibender' Danziger Musiker des 16./17. Jahrhunderts*, w: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn: Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, red. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, Bonn: Schröder 1994 (*Deutsche Musik im Osten*, 6), s. 37–60; *ead.*, *Studien zum Verbindungsnetz der Danziger Handschriften der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Ms.4006 und Ms.4012)*, w: *Musica Baltica: Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, *Konferenzbericht (Greifswald – Gdańsk, 28. November bis 3. Dezember 1993)*, red. Ekkehard Ochs, Sankt Augustin: Academia Verlag 1996 (*Deutsche Musik im Osten*, 8), s. 209–228.

[339] Danuta Szlagowska, *A seventeenth-century organ book from Gdańsk: Manuscript Ms 4012 of the Polish Academy of Sciences Library*, w: *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, red. Matthias Schneider, Walter Werbeck, Frankfurt am Main – New York: Peter Lang 2006, s. 71–87.

[340] Danuta Popinigis, *Muzyka w kościele św. Bartłomieja w Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku w świetle rękopisu Ms 4005 Biblioteki Gdańskiej PAN*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku* 21–22, red. Janusz Krassowski, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 1983, s. 255–284; *ead.*, *Die Musikalien der PAN Bibliothek in Gdańsk*, w: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Symphonik – Musiksammlungen, Tagungsbericht (Chemnitz 1995)*, red. Helmut Loos, Sankt Augustin: Academia Verlag 1997 (*Deutsche Musik im Osten*, 10), s. 331–336; *ead.*, *Die mehrchörige Musik in Danzig um die Wende des 16./17. Jahrhunderts*, w: *Die Musik der Deutschen im Osten*, *op. cit.*, s. 27–31; zob. także Danuta Popinigis, Barbara Długońska, Danuta Szlagowska, Jolanta Woźniak, *Music Collection from Gdańsk*, t. 1: *Thematic Catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Sciences Gdańsk Library*, Kraków: Musica Iagellonica – Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2011.

a w szczególności utwory polichóralne zaczęto wykonywać z towarzyszeniem organowym. Jeśli w swojej pierwotnej postaci utwory nie zawierały takiego akompaniamentu, był on uzupełniany przez organistów bądź dodawany przez redaktorów kolejnych wydań dzieł wokalnych. Świadectwem tej właśnie praktyki wykonawczej jest Ms 4012, sporządzony prawdopodobnie przez organistów z kościoła św. Bartłomieja.

Szczegółową charakterystykę tego źródła przedstawiła Danuta Szlagowska[341]. Analizując kwestię datowania Ms 4012, autorka wskazuje, że rękopis ten zawiera kilka dat (1619, 1620, 1621 i 1626), które sugerują, że zaczęto go spisywać przed 1619, a ukończono nie wcześniej niż w 1626 roku. Rękopis Ms 4006 stworzono wcześniej niż stanowiący jego uzupełnienie Ms 4012. Daty publikacji, z których odpisywano utwory zanotowane w pierwszym źródle, wskazują, że najprawdopodobniej jego kopiowanie rozpoczęto tuż po roku 1600, a ukończono w trzeciej dekadzie XVII wieku. Ms 4006 jest sporządzony bardzo starannie. Wyszedł spod ręki kilku skryptorów, jednak kompozycje numerowane od 1 do 17 spisał jeden kopista. Niemal wszystkie utwory są opisane nazwiskami kompozytorów, jednak atrybucje te wymagają weryfikacji.

Kompozycją wpisaną do Ms 4006 pod numerem 3 jest dwuchórowy motet *Exurgat Deus*. W pięciu z zachowanych sześciu ksiąg głosowych jest on sygnowany nazwiskiem Andrei Gabrielego, a dane autora zanotował ten sam skryptor, który zapisał nuty. Do niedawna literatura muzykologiczna włączała ów motet – nie bez wątpliwości – do dorobku starszego z Gabrielich. W spisie treści księgi organowej, gdzie tytuł *Exurgat Deus* również figuruje, za autora uznano Giovanniego Gabrielego i dlatego także katalog tematyczny jego dzieł uwzględnia omawiany motet. W miejscu wpisu głosu organowego nazwisko kompozytora przybrało formę „Andr: Gabriel:", którą później korygowano (nieczytelnie). Owe rozbieżności ostatecznie wyjaśniła Justyna Szombara[342], która zauważyła, że w słynnym zbiorze *Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli* z 1587 roku znajduje się wprawdzie dwuchórowy utwór Andrei Gabrie-

[341] Danuta Szlagowska, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki 2005.

[342] Justyna Szombara, *Music by Andrea and Giovanni Gabrieli in the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk*, „Musica Iagellonica" 8 (2017), s. 117–138.

lego o tym samym tytule, jest to jednak zupełnie inna kompozycja niż w kopii gdańskiej. Z porównań z drukami innych twórców wynikło, że gdański utwór to motet Asprilia Pacellego wydany w zbiorze *Motectorum et psalmorum*, uzupełniony o głos organowy. Mógł on zostać odpisany z pierwszego bądź drugiego wydania albo z antologii Bodenschatza z 1621 roku, ale istotne błędy rytmiczne, jak i fałszywa atrybucja sugerują, że podstawą opisu było jakieś źródło pośrednie, z którego pochodzą pomyłki. Kopista Ms 4012 wykorzystał jako podstawę stworzenia partii organowej zapis motetu *Exurgat Deus* w księgach głosowych Ms 4006 i na tej podstawie wpisał przy głosie niewłaściwe nazwisko autora.

Bliższa analiza zawartości Ms 4012 ujawnia jeszcze dalsze związki z twórczością Pacellego. Głos organowy anonimowej kompozycji *Regna terrae*, mający formę *basso seguente*, odpowiada przebiegowi partii basowych kompozycji Pacellego ze wspomnianej kolekcji *Motectorum et psalmorum*. Warto zauważyć, że w druku dwuchórowych motetów kompozytora z 1597 roku *Exurgat Deus* i *Regna terrae* zajmują sąsiednie pozycje jako dwie części jednego psalmu, które mogły zostać jednocześnie skopiowane – pośrednio – z druku. Niestety, rękopis gdański, w którym znajdowałyby się partie wokalne utworu *Regna terrae*, zaginął.

Zastanawiające, że z dwóch kompozycji Pacellego wydanych w 1597 roku i wykonywanych w gdańskim kościele św. Bartłomieja żadna nie była skojarzona z nazwiskiem jej autora. W tym kontekście może zaskakiwać fakt, że w Ms 4006 utwór nr 2, *Vulnerasti cor meum*, który poprzedza *Exurgat Deus* przypisany Gabrielemu, opatrzony został właśnie nazwiskiem Pacellego. Manuskrypt gdański jest jedynym znanym dzisiaj przekazem tej kompozycji. Autorstwo królewskiego kapelmistrza można zatem rozważyć w oparciu o analizę stylistyczną i porównawczą.

Vulnerasti cor meum pełen afektu tekst, pochodzi z Pieśni nad Pieśniami (4, 9–10), dobrym punktem odniesienia dla jego opracowania byłyby zatem dwa motety z *Motectorum et psalmorum* sięgające do tej samej księgi biblijnej: *Surge propera* i *Veni electa*. Uderzająco odmienny od nich jest utwór z rękopisu gdańskiego. W miejsce kontrastów fakturalnych, zróżnicowanych typów polifonii, podkreślania muzyką wyrazu tekstu, prezentuje on jednolity rytmicz-

nie i fakturalnie, homorytmiczny przebieg, wolny od rozwiązań retorycznych. Owa monotonia zderzona z emocjonalnym tekstem byłaby nie do pomyślenia w dziele Pacellego, dlatego – w połączeniu z błędami atrybucji opisanymi wyżej – sugeruje eliminację tej kompozycji z listy utworów królewskiego kapelmistrza[343].

[343] W celu wsparcia tej hipotezy motet *Vulnerasti cor meum* zamieszczamy w aneksie, nr 7.

Zakończenie

Asprilio Pacelli, któremu rodzice nadali dziwne, nietypowe imię, uczeń Palestriny żyjący w czasach ważnych i konstruktywnych przemian społecznych, kulturalnych, duchowych i artystycznych, pozostawił po sobie dobre wspomnienia. Aktywny i pewny siebie, choć nie najlepszego zdrowia, był ceniony przez pracodawców. Piął się systematycznie po stopniach zawodowej kariery, obejmując coraz to ważniejsze funkcje, ale u szczytu tej drogi został wyrwany ze swego macierzystego środowiska. Pozostając w Rzymie, odniósłby być może większy sukces, stałby się artystą szerzej rozpoznawalnym w świecie. Miałby możliwość drukowania na bieżąco swoich utworów. Wyjazd na daleką Północ, do nieznanego sobie kraju o niesprzyjającym klimacie z pewnością był dla niego wyzwaniem. Jednak w Polsce również spotkał się z przychylnością, która trwała nawet po śmierci artysty.

Był niewątpliwie dobrze wykształconym kompozytorem. W pierwszych dwudziestu latach swej pracy zawodowej sięgnął po wszystkie główne gatunki muzyki religijnej, jakie komponowano w jego czasach w Rzymie. Muzyki świeckiej nikt u niego nie zamawiał, a i on sam, jak się wydaje, nie był nią szczególnie zainteresowany. Choć nie należał do muzycznej awangardy, tworzył zgodnie z duchem czasu, był otwarty na różne rozwiązania kompozytorskie, których oczekiwali od niego wykonawcy i odbiorcy. Jako jeden z pierwszych w Rzymie sięgnął po utwory w monumentalnej obsadzie trzy- i czterochórowej. Interesowały go efekty dynamiczne uzyskiwane poprzez gwałtowne przyspieszanie toku rytmicznego. Sprawnie posługiwał się całym ówczesnym wachlarzem rozwiązań polifonicznych. Być może stanął w szranki z Viadaną i jako pierwszy opublikował rzymską kolekcję utworów w typie pseudomonodii. Rozumiał rolę muzyków w procesie tworzenia ostatecznego kształtu utworu. Jego dzieła zdradzają przemyślaną formę i potrafią na swój sposób przemawiać do słuchaczy. Madrygały są może nazbyt uładzone, przykrojone wedle obowiązujących reguł, jednak pozostałe utwory, zwłaszcza polichóralne, zaskakują rozwiązaniami fakturalnymi i efektami brzmieniowymi.

Potrafił dostosować się do lokalnych wymogów i potrzeb, nawet jeśli miało to oznaczać komponowanie do tekstu w języku polskim. O dwudziestu ostatnich latach Pacellego, latach, których owocem mogły być utwory bardziej zindywidualizowane, w pełni koncertujące, nie wiemy właściwie nic. Już w tym czasie Pacelli musiał dostrzegać wyraźną zmianę gustów muzycznych i sposobu komponowania, co uświadamiali mu zapewne inni twórcy aktywni na dworze królewskim. Czy może dwór ten był dla niego swoistą niszą, w której mógł tworzyć po swojemu?

Alfabetyczny spis kompozycji Asprilia Pacellego

Incipit utworu	Obsada	Źródło*
Alma Redemptoris Mater [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Alma Redemptoris Mater [II]	CATB	1599, [2]1608
Anima Christi	CCAT / ATTB	1597, [2]1607
Ave Maria	CCATB / AATTB, org	1608
Ave Regina caelorum [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Ave Regina caelorum [II]	CATB	1599, [2]1608
Beata es Virgo Maria	CCATTB	1608, 1613[2]
Beati estis	CATB / CATB / CATB, org	1608
Beatus iste sanctus pontifex	CAATTB	1608
Beatus vir qui non abiit	*a 5*	1604[2]
Beatus vir qui timet Dominum [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Beatus vir qui timet Dominum [II]	CCAB	1599, [2]1608
Ben lo stame (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, IV cz.)	CATB	1601
Boga w świętych jego chwalmy	CATB	1604?
Cantate Domino […] *laus eius*	CATB / CATB	1597, [2]1607
Cantate Domino […] *omnis terra*	CATB / CATB, org	1608, 1612[3], 1621[2]
Chiare lucide stille	CATB	1601

* Podano daty edycji w zbiorach autorskich i w antologiach. Dla utworów zachowanych wyłącznie w rękopisach podano siglum biblioteki przechowującej manuskrypt.

Incipit utworu	Obsada	Źródło
Christus factus est	CCAT	1599, [2]1608
Christus resurgens	CATB / CATB / CATB / CATB, org	1608
Confitebor [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Confitebor [II]	CCAB	1599, [2]1608
Conforta me rex	CCAATTB	1608
Credidi propter	CCAB	1599, [2]1608
De profundis	CATB	1599, [2]1608
Degli beati spirti	CCA	1591
Deh quando fuor (zob. *Vaga serena*, II cz.)	CATB	1601
Di teneri diamanti	CATB	1601
Dixit Dominus [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Dixit Dominus [II]	CCAB	1599, [2]1608
Dixit paterfamilias	*a 12*	D-Rp BH 6296
Drizzala a la pastura (zob. *Scendi dai colli eterni*, III cz.)	CCAT	1601
Dum esset rex	CCAT / CATB / CATB / CATB / ATTB, org	1608
Ecce sacerdos magnus	CATB / CCATB, org	1608
Estote fortes in bello	CATB / CATB, org	1608, 1613[2]
Exurgat Deus (I cz.)	CATB / CATB	1597, [2]1607, 1621[2]
Foelix es sacra virgo	CCCA	1599, [2]1608
Fuggi l'onda di Lete	CATB	1601
Gaudent in caelis	CATB / CATB / CATB, org	1608

Incipit utworu	Obsada	Źródło
Genesi vir piissime	CA[A]T / ATTB	I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46
Giesù solo piacer	CCT	1591
Il di ch'apersi gl'occhi (I cz.)	CATB	1601
In caelestibus regnis	CCAATTB	1608, 1613[2]
In convertendo	CCAB	1599, [2]1608
In medio Ecclesiae	CATTB	1608
In nomine Iesu	CCAT / ATTB	1597, [2]1607
Indarn'hai madre (zob. *Tra la soave pioggia*, II cz.)	CATB	1601
Iniquos odio habui	*a 7*	1604[2]
Iste sanctus	CATTB	1608
Isti sunt triumphatores	CCATTB	1608, 1613[2]
Iubilate Deo	CATB / CATB	1597, [2]1607
Iustorum animae	CATTB	1608
Iustus germinabit	CATTB	1608
La rimembranza (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, III cz.)	CATB	1601
Laetatus sum	CCAB	1599, [2]1608
Laudate Dominum omnes gentes	CATB / CATB	1597, [2]1607
Laudate Dominum in sanctis eius	CCCAT / ATTBB, org	1608
Laudate pueri [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Laudate pueri [II]	CCAB	1599, [2]1608
Libera e sciolta (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, VI cz.)	CATB	1601
Lieve fiamma ch'ascenda	CCATB	1604

Incipit utworu	Obsada	Źródło
Luce che di quest'alma (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, VII cz.)	CATB	1601
Magnificat [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Magnificat [II]	CCAB	1599, [2]1608
Magnificat [III]	CCAB	1599, [2]1608
Magnificat [IV]	CCA	1599, [2]1608
Media nocte	CATB / CATB / CATB, org	1608
Mentre rumina l'herba (zob. *Scendi dai colli eterni*, IV cz.)	CCAT	1601
Missa Ave Maris Stella [I]	ATTB	PL-Kk Kk.I.2, Kk.I.2b
Missa Ave Maris Stella [II]	*a 8*	1629
Missa Brevis. Domine quid multiplicati sunt	*a 8*	1629
Missa Domine salvum fac Regem	*a 12*	1629
Missa Hodie nobis Caelorum Rex	*a 18*	1629
Missa Pro Defunctis	*a 8*	1629
Missa Quando lieta sperai	*a 12*	1629
Missa Regina Caeli	*a 16*	1629
Missa Super flumina Babilonis	*a 12*	1629
Missa Veni Sancte Spiritus	*a 8*	1629
Mulierem fortem	CCAT / CATB / ATTB, org	1608
Nisi Dominus	CCAB	1599, [2]1608
Non giacinti o narcisi	CATB	1601
Nunc dimittis	CCAB	1599, [2]1608

Incipit utworu	Obsada	Źródło
O lux beatissima (zob. *Veni Sancte Spiritus*, II cz.)	CCAT / ATTB, org	1608
O Sacrum convivium	CCCA	1599, [2]1608
O vere digna Hostia	CCAT / ATTB, org	1608
O vos omnes	CCAT	1599, [2]1608
Paean paean Age Latois	[C]ATB / CATB	I-Rn Mss musicali 33–34, 40–46
Pensier che set'ai mali (zob. *Scendi dai colli eterni*, V cz.)	CCAT	1601
Per suoi figli rubelli	CCA	1592
Qual cor non piangeria	CCT	1592
Quam dulcia palato	CCATB	1609
Quand'il mio sol	CATB	1601
Quare fremuerunt	CATB / CATB	1597, [2]1607
Quest'a te (zob. *Scendi dai colli eterni*, II cz.)	CCAT	1601
Qui ratione mundum	CATB / CATB	1609
Regina caeli [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Regina caeli [II]	CCAB	1599, [2]1608
Regna terrae (zob. *Exurgat Deus*, II cz.)	CATB / CATB	1597, [2]1607
Regnum mundi	CATTB	1608
Rorate caeli	ATTB	PL-Kk Kk.I.2, Kk.I.6, Kk.I.7
Salve Regina [I]	CATB / CATB	1597, [2]1607
Salve Regina [II]	CCAT	1599, [2]1608
Salve Regina [III]	*a 16*	D-Rp BH 6296
Sanctus Jacobus gloria perenni	CATB / CATB, org	1613[2]

Incipit utworu	Obsada	Źródło
Scendi dai colli eterni (I cz.)	CCAT	1601
Sciolta da rio timor (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, V cz.)	CATB	1601
Surge illuminare Hierusalem	*a 12*	D-Rp BH 6296
Surge propera (I cz.)	CCAT / CATB	1597, [2]1607
Te Deum laudamus	CATB / CATB, org	1608, 1617[1]
Tra la soave pioggia (I cz.)	CATB	1601
Tra quanto vede (zob. *Il di ch'apersi gl'occhi*, II cz.)	CATB	1601
Tres sunt	CATB / CATB	1597, [2]1607, 1613[2], 1621[2]
Tu es pastor ovium	CATB / CATB / CATB, org	1608
Vaga serena (I cz.)	CATB	1601
Veni electa (zob. *Surge propera*, II cz.)	CCAT / CATB	1597, [2]1607
Veni Sancte Spiritus (I cz.)	CCAT / ATTB, org	1608, 1612[3]
Veni sponsa Christi	CCATB	1608
Utwory niepewnego autorstwa		
Kyrie	ATTB	PL-Kk Kk.I.2
Super flumina Babylonis	*a 12*	D-Rp BH 6296
Vulnerasti cor meum	CCAT / ATTB	PL-GD Ms 4006

Sigla bibliotek i archiwów

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek
D-Rp	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung
I-Bc	Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica
I-FA	Fabriano, Biblioteca comunale
I-Ras	Roma, Archivio di Stato
I-Rasv	Roma, Archivio Segreto Vaticano
I-Rc	Roma, Biblioteca Casanatense
I-Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Rpa	Roma, Palazzo Altemps – Museo nazionale romano
I-Rsc	Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia
I-Rvat	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana
PL-GD	Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk
PL-Kk	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej
PL-PE	Pelplin, Biblioteka Diecezjalna im. Biskupa Jana Bernarda Szlagi
PL-Wa	Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie. Archiwum Akt Dawnych
PL-Wagad	Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych
RUS-Mk	Moskwa, Naučnaja muzykal'naja biblioteka im. S. I. Taneeva Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Čajkovskogo
S-Uu	Uppsala, Universitetsbibliotek
Sl-Lnr	Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka

Źródła

Archiwalia

Kórnik, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kórnicka
BK 325, s. 884, http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=334454.

Roma, Archivio di Stato (I-Ras)
Archivio Notarile Capitolino, sezione I, prot. 74, k. 210.

Roma, Archivio Segreto Vaticano (I-Rasv)
Fondo Arciconfraternità del Gonfalone, 193, k. 23v; 195, k. 32v, 38r; 206, k. 37r.
Fondo Borghese III 52 CD, k. 324v–325r.

Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (I-Rvat)
Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio XV, Decreti 10, k. 135r–v; Decreti 12, k. 14r; Armadi XX-XXIII, Capp. Giulia 40, k. 37r, 38r, 39r, 39v, 40v, 41v, 42v, 43r, 44r, 45r, 46r, 71r; Capp. Giulia 41, k. 35r, 35v, 36v, 37v, 38v, 39v, 40v, 41v.
MS Barb. lat. 1658, fol. [1].

Terni, Archivio di Stato
Not. Narni, t. 80, k. 118v; t. 362, k. 212v.

Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne Warszawskie. Archiwum Akt Dawnych (PL-Wa)
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie 102: *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602*[–1615], s. 187, 244.

Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych (PL-Wagad)
Archiwum Skarbu Koronnego 1, Rachunki królewskie, 297, k. 243–244.

Rękopisy muzyczne

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek (D-As)
Tonkunst Schletterer 39, partytura wokalna, zawiera m.in.: Pacelli Asprilio, *Motectorum et psalmorum* (1597).

Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica (I-Bc)
C.36(1): Giovanni Maria Nanino, *Cento cinquantasette Contrapunti sopra del Canto fermo intitolato la Base di Constanzo Festa*.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (D-Dl)
Mus. Löb. 56: 4 księgi głosowe, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Cantemus Domino*, C: s. 30–31; A: s. 21–23; T: s. 28–29; B.c.: s. 56–57.

Gdańsk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk (PL-GD)
Ms 4006: 6 ksiąg głosowych, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Vulnerasti cor meum* (atrybucja wątpliwa), *Exurgat Deus* (błędna atrybucja: Andrea/Giovanni Gabrieli), C ICh: k. 6v–7v, 7v–8v; A ICh: 6v–7r, 7v–8v; T ICh: 7v–8r, 8v–9v; B ICh: 6v–7r, 7v–8v; C IICh: 7v–8r, 8v–9v; B IICh: 6v–7r, 7v–8v.

Ms 4012: księga basu organowego, zawiera m.in.: Pacelli Asprilio, *Exurgat Deus* (błędna atrybucja: Andrea Gabrieli), *Regna terrae* (jako Anonim), k. 96r, 109v–110r.

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung (D-Hs)
ND VI 5573, zawiera m.in. Marco Scacchi: list „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum".

Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk)
Kk.I.2: 4 księgi głosowe, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Rorate caeli*, Anonim [Pacelli?], *Kyrie*, [Pacelli Asprilio] *Missa Ave Maris Stella.*
Kk.I.2b: 1 księga (Basso Ripieno), zawiera m.in.: [Pacelli Asprilio], *Missa Ave Maris Stella* (z wyjątkiem / except for *Credo*).
Kk.I.6: 3 księgi głosowe (brak księgi Altus), zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Rorate caeli* (drugi tekst / second text: *Salve sancta Parens*).
Kk.I.7: 4 księgi głosowe, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Rorate caeli*, Anonim [Pacelli?], *Kyrie.*

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (Sl-Lnr)
Ms 343: 2 księgi chórowe, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Magnificat*, k. 215r–221r.

Moskwa, Naučnaja muzykal'naja biblioteka im. S. I. Taneeva Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Čajkovskogo (RUS-Mk)
XI-441: zawiera m.in. Marenzio Luca, *Super flumina Babylonis.*

Münster, Santini-Bibliothek (D-MÜs)
SANT Hs 873, Hs 874: zawierają m.in. Marenzio Luca, *Super flumina Babylonis.*
SANT Hs 3590

Pelplin, Biblioteka Diecezjalna im. Biskupa Jana Bernarda Szlagi (PL-PE)
organowa tabulatura tzw. „pelplińska", t. 1–6, zawiera m.in. t. 1: Pacelli Asprilio, *Ave Regina, Magnificat*, *Iubilate Deo*, *Laudate Dominum omnes gentes*; t. 4: *Surge propera*, *Veni electa*, *Alma Redemptoris Mater*, *Regna terrae*, *Quare fremuerunt*, *Ave Regina*.

Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung (D-Rp)
BH 6296: 3 księgi głosowe, zawierają m.in.: Pacelli Asprilio, *Super flumina Babylonis*, *Salve Regina*, *Surge illuminare*. *Dixit paterfamilias*, C IIICh: k. 17v–22v; A IIICh: k. 18r–22v; B IIICh: k. 18v–19r, 19v–21r, 22v–22r, 22v.
Pr.-M Paciotti 1: 8 ksiąg głosowych, zawierają: Pacelli Asprilio, *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus*, odpis z 1852 r.
Pr.-M Paciotti 2: partytura wokalna, zawiera: Pacelli Asprilio, *In nomine Iesu* z *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus*, 4 k., odpis z 1844 r.
SM 1428: 8 partesów wokalnych, zawierają: Pacelli Asprilio, *Magnificat* z *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus*, odpis z ok. 1850 r.
SM 1429: partytura wokalna, zawiera: Pacelli Asprilio, *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus*, odpis z ok. 1850 r.

Roma, Biblioteca Casanatense (I-Rc)
Mss. 2852

Roma, Biblioteca del Conservatorio di Musica Santa Cecilia (I-Rsc)
Mss. G. 792–795

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale (I-Rn)
Mss musicali 33–34, 40–46: 9 ksiąg głosowych, zawierają m.in.: Anonim, *Alma Redemptoris Mater*, Pacelli Asprilio, *Genesi vir piissime*, *Paean paean Age Latois*; Anonim, *Salve Regina*, *Cantate Domino* […] *omnis terra* (utwory anonimowe przypisano Pacellemu w drodze porównań z jego kompozycjami wydanymi drukiem), Mss musicali 33, 34: k. 1v; Mss musicali 40, 46: k. 4r–v, 5v–6r, 13v–15r, 15v–16r; Mss musicali 41, 42, 45: k. 4r–v, 5v, 13v–15r, 15v–16r; Mss musicali 43: k. 5r–v, 14v–16r, 16v–17r; Mss musicali 44: k. 2v, 4v, 5v, 13v–15r, 15v–16r.
Mss musicali 117–121, zawiera m.in. Palestrina Giovanni Pierluigi da, *Surge illuminare*.

Roma, Palazzo Altemps – Museo nazionale romano (I-Rpa)
Collectio minor, zawiera m.in. Marenzio Luca / Lucatello Girolamo, *Super flumina Babylonis*.

Uppsala, Universitetsbibliotek (S-Uu)
Vok. mus. i hs. 88: tabulatura organowa, zawiera m.in. Pacelli Asprilio, *Veni Sancte Spiritus*, k. 51v–53r; *Tres sunt*, k. 56v–58r.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A-Wn)
Mus. Hs. 16703: księga chórowa, zawiera m.in. Pacelli Asprilio: *Quare fremuerunt*, *Exurgat Deus*, *Regna terrae*, *Cantate Domino* [...] *laus eius*, *Iubilate Deo*, k. 150v–199r.

STARODRUKI

Berardi Angelo, *Arcani musicali svelati della vera amicitia ne'quali appariscono diversi studii artificiosi, molte osservationi, e regole concernenti alla tessitura de componimenti armonici, con un modo facilissimo per sonare trasportato*, Bologna: Pier-Maria Monti, Marino Silvani 1690.

Bildstein Hieronymus, *Orpheus christianus, seu symphonarium sacrarum prodromus 5. 6. 7. & 8. vocum, cum basso generali*, Ravensburg: Johann Schröter 1624.

Canzonette spirituali a 3. voci composte da diversi eccellenti musici, Roma: Simone Verovio [1591].

Casone Girolamo, *Rime*, Treviso: Evangelista Deuchino 1598.

Comanini Gregorio, *De gli affetti della mistica theologia tratti dalla cantica di Salomone, et sparsi di varie guise di poesie. Ne quali favellandosi continuamente con Dio, et ispiegandosi i desiderii dun'anima innamorata della divina bellezza, s'eccita maravigliosamente lo spirito alla divotione. Composti et nuovamente mandati in luce, dal R. P. D. Gregorio Comanini* […] *Parte prima divisa in due libri*, Venezia: Giovanni Battista Somascho 1590.

Comanini Gregorio, *Il Figino, overo del fine della pittura*, Mantova: Francesco Osanna 1591.

Il devoto pianto della Gloriosa Vergine, et altre canzonette spirituali à 3. voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici, Roma: Simone Verovio 1592.

Florilegii musici portensis, Sacras Harmonias sive Motetas V. VI. VII. VIII. X. Vocum. […] *pars altera* […] *cum adjecta Basi Generali ad Organa Musicaq*(*ue*) *instrumenta accommodata*, Leipzig: Abraham Lamberg, Caspar Closemann, Gottfried Gross 1621.

Giovannelli Ruggiero, *Motecta quinque vocum* […] *liber secundus*, Venezia: Angelo Gardano 1604.

Grillo Angelo, *Christo flagellato, et le sue Essequie celebrate co'l pianto di Maria vergine*, Venezia: Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni 1607.

Grillo Angelo, *Lagrime del penitente ad imitatione de' sette salmi penitentiali di Davide*, Bergamo: Comino Ventura 1593.

Grillo Angelo, *Pietosi affetti et lagrime del Penitente*, Venezia: Giovanni Battista Ciotti 1601.

Grochowski Stanisław, *Stanisława św. krakowskiego biskupa i męczennika żywot*, Kraków: Bazyli Skalski 1604.

Hollanders Herman, *Parnassus ecclesiasticus I. II. III. et IV. vocum cum basso continuo*, op. 1, Antwerpen: Pierre Phalèse, héritiers 1631.

Hortus Musicalis, variis antea diversorum authorum italae floribus consitus, Iam verò Latinos fructus, mira suavitate & artificio, V. VI. VII. VIII. & pluribus Vocibus concinendos, piè & religiosè parturiens, authore R. P. Michaele Herrerio, ad S. Nicolai Strasburgi Praeposito. Liber Tertius, München: Adam Berg 1609.

Klabon Krzysztof, *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej: na teraźnieysze pod Byczyną zwycięstwo*, Kraków: Jakub Siebeneicher 1588.

Melodiae sacrae, quinque, sex, septem, octo, & duodecem vocum, quatuor celeberrimorum musices moderatorum […] *Regis, Sigismundi Tertii* […] *Opera ac studio, Vincentii Lilii Romani*, Kraków: Oficyna Łazarzowa, Bazyli Skalski 1604.

Monte, Philippe de, *Il Terzo Libro de Madrigali spirituali a sei voci*, Venezia: Angelo Gardano 1590.

Musica di Cipriano de Rore sopra le stanze del Petrarcha in laude della Madonna, Et altri Madrigali a cinque voci, Con cinque Madrigali di due parte l'uno del medesmo autore […] *Insieme quatro Madrigali nuovi a Cinque di Messer Adriano. Libro terzo*, Venezia: Antonio Gardano 1548.

Musica de diversi eccellentiss. autori. A cinque voci. Sopra i pietosi affetti, del M. R. P. D. Angelo Grillo; raccolta per il padre D. Massimiano Gabbiani da Brescia, monaco cassinense, Venezia: Angelo Gardano 1604.

Pacelli Asprilio, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum, liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599.

Pacelli Asprilio, *Madrigali* […] *libro primo a quattro voci*, Venezia: Giacomo Vincenti 1601.

Pacelli Asprilio, *Missae* […] *concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629.

Pacelli Asprilio, *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1597.

Pacelli Asprilio, *Motetae et psalmi, qui octonis vocibus concinuntur*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1607.

Pacelli Asprilio, *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1608.

Pacelli Asprilio, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, & viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano e fratelli 1608.

Pacelli Asprilio, *2di Chori partes,* […] *quae octonis vocibus Choricis psalmis accessere. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599/1600.

Pacelli Asprilio, *Bogu w Trojcy jedynemu i świętemu Stanisławowi, patronowi polskiemu, tablica obiecana, abo Pieśń o żywocie Jego*, s.l., s.n.

Palestrina Giovanni Pierluigi da, *Missarum liber primus*, Roma: Valerio & Aloysio Dorico 1554.

Palestrina Giovanni Pierluigi da, *Offertoria totius anni*, Roma: Francesco Coattino 1593.

Palestrina Giovanni Pierluigi da, *Motettorum quae partim Quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius*, Venezia: Apud Haeredem Hieronymi Scoti 1575.

Policreto Giuseppe, *I vivi interni affetti del core. Rime spirituali*, Venezia: Domenico Imberti 1587.

Porta Costanzo, *Liber quinquaginta duorum motectorum, quatuor, quinque, sex, septem, & octo vocum*, Venezia: Angelo Gardano 1580.

Praetorius Michael, *Syntagmatis musici* […] *tomus tertius…*, Wolfenbüttel: Elias Holwein, In Verlegung des Autoris 1619.

Promptuarii musici, sacras harmonias V. VI. VII. & VIII. vocum, […] *in Germania nusquam editis* […] *pars quarta* […], Strasbourg: Paul Ledertz, Antonius Bertram 1617.

Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, […] *In Germania nusquam editis* […] *pars altera*, Strasbourg: Paul Ledertz, Carl Kieffer 1612.

Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. et VIII. vocum, […] *pars tertia* […] *Collectore Abrahamo Schadaeo Senfftebergensi. Ad quam basin generalem accommodavit Caspar Vincentius Spirensium organaedus*, Strasbourg: Paul Ledertz, Carl Kieffer 1613.

Starowolski Szymon, *Monumenta Sarmatarum, viam universae carnis ingressorum…*, Cracoviae: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij 1655.

Sacrae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus collectae a Fabio Constantino urbevetanae cathedralis musicae prefecto. Cum basso continuo ad organum, Antwerpen: Pierre Phalèse 1621.

Selectae cantiones excellentissimorum auctorum Octonis vocibus concinendae. A Fabio Constantino Romano […] *cum Basso ad Organum*, Roma: Bartolomeo Zannetti 1614.

Soriano Francesco, *Canoni e oblighi di cento e dieci sorte, sopra l'Ave maris stella*, Roma: Giovanni Battista Robletti 1610.

Stefonio Bernardino, *Flavia. Tragoedia*, Roma: apud Haeredem Bartholomaei Zannetti 1621.

Viadana Lodovico Grossi da, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti* […] *opera duodecima*, Venezia: Giacomo Vincenti 1602.

Vicentino Nicola, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma: Antonio Barre 1555.

Zieleński Mikołaj, *Offertoria totius anni* […] *septenis, et octonis vocibus tam vivis, quam instrumentalibus accommodata. His accesserunt aliquot sacrae symphoniae cum Magnificat vocum duodecim*, Venezia: Giacomo Vincenti 1611.

Bibliografia

Ambros August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, t. 1–5, Leipzig: Verlag von F.E.C. Leuckart (Constantia Sander) 1887–1911.

Ammendola Andrea, *Santini, Fortunato*, w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, Bärenreiter, Metzler, RILM 2018, https://www-1mgg-2online-1com-15gtzzd8w02ed.hps.bj.uj.edu.pl/mgg/stable/13158.

L'Archivio Storico del Monastero di San Silvestro in Montefano di Fabriano. Inventario dei fondi della congregazione silvestrina, red. Ugo Paoli, Roma: Scuola Tipografica Italo-Orientale „S. Nilo" 1990.

Armstrong James, *The* Antiphonae, seu Sacrae Cantiones *(1613) of Giovanni Francesco Anerio: A Liturgical Study*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IX*, red. Friedrich Lippmann, Köln: Volk Verlag 1974 (*Analecta Musicologica*, 14), s. 89–169.

Bebak Marek, *Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza*, „Młoda Muzykologia" 2013, s. 7–28.

Bebak Marek, *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka" 58/2 (2013), s. 19–40.

Bertoglio Chiara, *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin – Boston: De Gruyter 2017.

Bigotti Fabrizio, *La biblioteca privata degli Altemps e la musica strumentale a Roma prima di Frescobaldi*, https://fabriziobigotti.files.wordpress.com/2012/04/bigotti-la-biblioteca-privata-degli-altemps3.pdf.

Bildstein Hieronymus, *Orpheus christianus seu symphoniarum sacrarum prodromus: 5. 6. 7. & 8. vocum cum basso generali (1624), Erster Teil*, red. Walter Pass, Graz – Wien: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1971 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 122).

Bireley Robert, *Ferdinand II, Counter-Reformation Emperor, 1578–1637*, New York: Cambridge University Press 2014.

Branchesi Pacifico et al., *Bibliografia dell'Ordine dei Servi*, t. 1–3, Bologna: Centro Studi O.S.M. 1971–1973.

Cametti Alberto, *Girolamo Frescobaldi in Roma 1604–1643. Con appendice sugli organi ed organisti della basilica vaticana nel secolo XVII*, „Rivista Musicale Italiana" 15 (1908), s. 702–752.

Campagne Augusta, *Simone Verovio. Music printing, intabulations and basso continuo in Rome around 1600*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag 2018 (*Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 13).

Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant, https://cantus.uwaterloo.ca/.

Casimiri Raffaele, *"Disciplina musicae" e "mastri di cappella" dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma*, „Note d'archivio per la storia musicale" 15/3 (1938), s. 97–112; 19/4–5 (1942), s. 102–129; 20/1–2 (1943), s. 1–17.

Catalogo del fondo musicale della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma, *introduzione storica di Arnaldo Morelli*, Roma: Consorzio Iris per la valorizzazione dei beni librari 1989.

Catalogue of Early Music Prints from the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow / Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, opr. Aleksandra Patalas, Kraków: Musica Iagellonica 1999.

A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770, red. Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, „JSCM Instrumenta" 2 (2014), https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/.

Cato Diomedes, *Pieśń o św. Stanisławie*, wyd. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B), t. 1: *Nuty i komentarze*, s. 193.

Charteris Richard, *An Early-Seventeenth-Century Collection of Sacred Vocal Music and its Augsburg Connections*, „Notes" 58/3 (March 2002), s. 511–535.

Charteris Richard, *Further Manuscript Discoveries in the Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg*, „Musica Disciplina" 51 (1997), s. 179–230.

Chybiński Adolf, *Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków: Główny skład w księgarni D.E. Friedleina 1910.

Chybiński Adolf, *Materyały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny" 4/14 (1911), s. 1–5; 4/15–16 (1911), s. 1–7; 4/17 (1911), s. 1–5; 4/18 (1911), s. 1–5; 4/19 (1911), s. 8–9.

Chybiński Adolf, *Nowe materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, Lwów: [s.n.] 1925.

Chybiński Adolf, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)*, „Wiadomości muzyczne" 8 (listopad 1925), s. 218–224.

Couchman Jonathan P., *Felice Anerio's Music for the Church and for the Altemps Cappella*, dysertacja doktorska, University of California 1989.

Cox Virginia, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2011.

Culley Thomas D., *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970.

Culley, Thomas D., *Musical Activity in Some Sixteenth-Century Jesuit Colleges, with Special Reference to the Venerable English College in Rome from 1579 to 1589*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, red. Friedrich Lippmann, Wolfgang Witzenmann, Köln: Volk Verlag 1979 (*Analecta Musicologica*, 19), s. 1–29.

Czajewski Wiktor, *Katedra św. Jana w Warszawie: w setną rocznicę zamienienia kolegiaty w katedrę*, Warszawa: P. Laskauer, W. Babicki 1899.

Darby Rosemarie, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, dysertacja doktorska, University of Manchester 2018, https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/75066857/FULL_TEXT.PDF.

Dixon Graham, *The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'*, „Proceedings of the Royal Musical Association" 106 (1979–1980), s. 115–128.

Durante Elio, Martellotti Anna, «*Amorosa fenice*»: *la vita, le rime e la fortuna in musica di Girolamo Casone da Oderzo (c. 1528–1592)*, Firenze: Leo S. Olschki Editore 2015.

Durante Elio, Martellotti Anna, *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano: poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze: S.P.E.S. 1989.

Eitner Robert, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 1–10, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1900–1904.

Federhofer Hellmut, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburghof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz: B. Schott's Söhne 1967.

Fétis François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 1–8, Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie 1835–1844.

Filippi Daniele V., *"Ask the Jesuits to Send Verses from Rome": The Society's Networks and the European Dissemination of Devotional Music*, w: *Exploring Jesuit Distinctiveness. Interdisciplinary Perspectives on Ways of Proceeding within the Society of Jesus*, red. Robert Aleksander Maryks, Leiden – Boston: Brill 2016, s. 62–80.

Filippi Daniele V., *Earthly Music, Interior Hearing, and Celestial Harmonies. Philippe de Monte's First Book of Spiritual Madrigals (1581)*, „Journal of the Alamire Foundation" 3 (2011), s. 208–234.

Filippi Daniele V., «*Selva Armonica*». *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turhnout: Brepols 2008.

Filippi Daniele V., Patalas Aleksandra, *Pacelli, Asprilio*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 80, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2014, http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_(Dizionario-Biografico)/.

Fiorentino Giuseppe, *Musica e festa nella Roma barocca: il caso di Piazza Navona*, w: *La musique à Rome au XVIIe siècle: études et perspectives de recherche*, red. Ca-

roline Giron-Panel, Anne-Madeleine Goulet, Roma: CNRS – École Française de Rome 2012, s. 55–72.

Fischer Klaus, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570–1630)*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1979.

Fischer Pieter M., *Herman Hollanders muziekmeester aan de Lieve Vrouwekerk te Breda 1627–1637*, „Jaarboek De Oranjeboom" 48 (1995), s. 96–112.

Franchi Saverio, *Muzi, Nicolò*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 77, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2012, https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-muzi_%28Dizionario-Biografico%29/.

Freeman Daniel E., *On the Origins of the* Pater noster–Ave Maria *of Josquin Des Prez*, „Musica Disciplina" 45 (1991), s. 169–219.

Fumaroli Marc, *Le* Crispus *et la* Flavia *du P. Bernardino Stefonio SJ: Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio romano (1597–1628)*, w: *Les fêtes de la Renaissance*, t. 3, red. Jean Jacquot, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1975, s. 505–524.

Gliński Mateusz, *Asprilio Pacelli: insigne maestro di cappella della Corte reale di Polonia (1570-1623)*, Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941.

Global Chant Database, http://www.globalchant.org/index.php.

Göhler Karl Albert, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig: in Kommission bei C.F. Kahnt Nachf. 1902, reprint Hilversum: Frits A.M. Knuf 1965.

Grajewski Czesław, *Księgi liturgiczne brata Feliksa Trzcińskiego,* „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 51 (2020), s. 71–82.

Hartmann Karl-Günther, *Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek*, „Die Musikforschung" 27/4 (1974), s. 387–412.

Historia muzyki XVII wieku, t. 1–5, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Musica Iagellonica 2000–2005.

Hulková Marta, *Central European Connections of Six Manuscript Organ Tablature Books of the Reformation Era from the Region of Zips (Szepes, Spiš)*, „Studia Musicologica" 56/1 (2015), s. 3–37.

Jachimecki Zdzisław, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1: *1540–1640*, Kraków: Akademia Umiejętności 1911.

Jackson Roland, *Marenzio, Polska i późny sakralny styl polichóralny*, „Muzyka" 48/4 (2008), s. 129–143.

Jak realizować basso continuo, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Musica Iagellonica 1997 (*Practica Musica*, 4).

Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773), red. Vincenc Rajšp, Janez Juhant, Ljubljana: Zgodovinski Inštitut Milka Kosa Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU –

Provincialat slovenske province Družbe Jezusove – Inštitut za zgodovino Cerkve Teološke fakultete 1998 (*Redovništvo na Slovenskem*, 4).

Karpiński Andrzej, *Pauperes: o mieszkańcach Warszawy XVI i XVII wieku*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1983.

Keener Shawn Marie, *Policreto, Giuseppe*, w: *Grove Music Online*, https://www-1oxford-musiconline-1com-1fbiblksj0221.hps.bj.uj.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022014

Keyvanian Carla, *Hospitals and Urbanism in Rome, 1200–1500*, Leiden: Brill 2015.

Kinsky Georg, *Schriftstücke aus dem Palestrina-Kreis*, w: *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Schülern und Freunden*, red. Karl Weinmann, Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1926, s. 108–117.

Kniseley S. Philip, *The Masses of Francesco Soriano: A Style-Critical Study*, Gainesville: University of Florida Press 1967 (*University of Florida Monographs. Humanities*, 26).

Kokole Metoda, *From Graz to Today's Central Slovenia: the Influence of Italian Polychoral Music in the Period c. 1595 to c. 1620*, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2012, s. 335–374.

Krombach Gabriela, *Mettenleiter, Johann Georg*, w: *Neue Deutsche Biographie Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, t. 17, Berlin: Duncker & Humbolt 1994, s. 232, https://www.deutsche-biographie.de/pnd116954787.html.

Lewis Hammond Susan, *Editing Music in Early Modern Germany*, Aldershot: Ashgate 2007.

The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English Edited by the Benedictines of Solesmes, Tournai – New York: Desclee Company 1961.

Loyola Ignacy, *Ćwiczenia* d*uchowne*, przekład Jan Ożóg SJ, red. Henryk Pietras SJ, Kraków: Wydawnictwo WAM, Księża Jezuici 1996.

Luciani Luciano, *Le composizioni di Ruggero Giovannelli contenute nei due codici manoscritti ex Biblioteca Altaempsiana, detti „Collectio major" e „Collectio minor"*, w: *Ruggero Giovannelli „musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo". Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12–14 giugno 1992)*, red. Carmela Bongiovanni, Giancarlo Rostirolla, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1998, s. 281–318.

Lucioli Francesco, *Stefonio, Bernardino*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 94, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio_%28Dizionario-Biografico%29/.

Ludwig Peter, *Studien zum Motettenschaffen der Schüler Palestrinas*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 143).

Maciejewski Tadeusz, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684*, „Muzyka" 21/2 (1976), s. 77–99.

Maier Julius Joseph, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen*, t. 1: *Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, München: In Commission der Palm'schen Hofbuchhandlung 1879 (*Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis, 8*).

Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era, red. Esperanza Rodríguez-García, Daniele V. Filippi, London – New York: Routledge 2019.

Marenzio Luca, *Opera Omnia*, t. 1–7, wyd. Bernhard Meier, Roland Jackson, American Institute of Musicology, Neuhausen – Stuttgart – Holzgerlingen: Hänssler Verlag 1976–2000 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 72/1–7).

Marinčič Domen, *"Now quickly, now again slowly". Tempo Modification in and around Praetorius*, „De musica disserenda" 15/1–2 (2019), s. 47–69.

Martin Gregory, *Roma sancta (1581)*, red. George Bruner Parks, Roma: Edizioni di storia e letteratura 1969.

Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days. Latin and English Text Edited by the Benedictines of the Solesmes Congregation, Paris – Tournai – Rome – New York: Desclee & Co 1957.

Mastroianni Fabrizio, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, w: *Musica sacra: tra rito e/o concerto: Riflessioni e testimonianze nello scenario contemporaneo, Atti del Convegno di studi, Terni, 26-27 aprile 2011*, red. Eleonora Simi Bonini, Fabrizio Mastroianni, „Ricerche Umbre. Rivista dell'Istituto per le ricerche storiche sull'Umbria meridionale" 2 (2013), s. 242–259.

Mastroianni Fabrizio, *Ritrovata la data di nascita di Giovanni Francesco Anerio*, w: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, red. Giancarlo Rostirolla, Elena Zomparelli, Roma: Ibimus 2017, s. 159–166.

Murányi Róbert Á., *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Bonn: Gudrun Schröder Verlag 1991.

Murata Margaret, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, „Early Music History" 4 (1984), s. 101–134.

Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce, t. 1: *Zbiory muzyczne proweniencji wawelskiej*, t. II: *Zbiory muzyczne proweniencji podkrakowskiej*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972–1983.

O'Regan Noel, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman* Concerto Ecclesiastico, „Journal of Seventeenth-Century Music" 6/1 (2000), https://sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html.

O'Regan Noel, *Church Reform and Devotional Music in Sixteenth-Century Rome: The Influence of Lay Confraternities*, w: *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy. Catholic Christendom, 1300–1700*, red. Abigail Brundin, Matthew Treherne, Aldershot: Ashgate Publishing 2009, s. 215–232.

O'Regan Noel, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso: New Light from Roman Sources*, „Acta musicologica" 56/2 (1984), s. 234–251.

O'Regan Noel, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650*, London: Royal Musical Association 1995 (*Royal Musical Association Monographs*, 7).

O'Regan Noel, *Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research*, w: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung" am Deutschen Historischen Institut in Rom, 28.–30. September 2004*, red. Markus Engelhardt, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011 (*Analecta Musicologica*, 45), s. 132–158.

O'Regan Noel, *Palestrina's mid-life compositional summary. The three motet books of 1569–75*, w: *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, red. Esperanza Rodríguez-García, Daniele V. Filippi, London – New York: Routledge 2019, s. 102–122.

O'Regan Noel, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, „Performance Practice Review" 8/2 (1995), s. 107–146.

O'Regan Thomas Noel, *Sacred Polychoral Music in Rome 1575–1621,* dysertacja doktorska, t. 1–2, University of Oxford 1988.

O'Regan Noel, *Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome*, „Early Music" 22/2 (1994), s. 279–295.

Orgas Annibale (ca. 1585–1629), *Angelus ad pastores ait. Hodie Christus natus est. Vir inclite Stanislae. Deus noster*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXI).

Orgas Annibale (ca. 1585–1629), *Sacrarum cantionum liber primus*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2019 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XII).

Pacelli Asprilio, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum. Liber Primus*, red. Fabrizio Mastroianni, Stroncone: Associazione San Michele Arcangelo 2011.

Pacelli Asprilio, Cato Diomedes, *Dwie pieśni wielogłosowe na cześć św. Stanisława*, red. Józef Reiss, Kraków: Nakładem Wydawnictwa „Muzyka i śpiew" 1929.

Pacelli Asprilio (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, red. Aleksandra Patalas, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIV).

Pacelli Asprilio (ca. 1567–1623), *Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, red. Aleksandra Patalas, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXVIII).

Pacelli Asprilio, *Opera omnia I: Madrigali*, red. Matteo Glinski, Roma: Edizioni de Santis [1947].

Pacelli Asprilio, *Sacrae cantiones*, wyd. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B).

Pacelli Asprilio, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi*, wyd. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B), t. 1: *Nuty i komentarze*, s. 191–192, 348, t. 2: *Teksty pieśni*, s. 163–164.

Paquette-Abt Mary, *A Professional Musician in Early Modern Rome: The Life and Print Program of Fabio Costantini, c. 1579–c. 1644*, dysertacja doktorska, The University of Chicago 2003.

Patalas Aleksandra, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, w: *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikołaj Zieleński's "Offertoria" and "Communiones" (1611)*, red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2015, s. 235–260, https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/Italian_Music-Patalas-Asprilio-Pacelli-in-Poland-compositions-techniques-reception.pdf.

Patalas Aleksandra, *Il fenomeno della policoralità in Polonia e le composizioni policorali di Marco Scacchi*, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2012, s. 281–333.

Patalas Aleksandra, *The inventory of the Krakow bookseller Franz Jakob Mertzenich: a testimony of the presence of Italian music in Poland ca. 1600*, w: *Denn Musik ist der größte Segen…: Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, red. Michael Pauser, Elisabeth Bock, Sinzig: Studio Verlag 2018, s. 139–145.

Patalas Aleksandra, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczpospolitej – kompozycje Asprilia Pacellego*, „Muzyka" 48/4 (2003), s. 47–76.

Patalas Aleksandra, *Nieznana msza Asprilia Pacellego „Ave maris stella": traktowanie cantus firmus*, „Muzyka" 39/2 (1994), s. 11–26.

Patalas Aleksandra, *Polichóralne msze G. F. Aneria. Technika parodii*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes" 2 (2004), s. 163–187.

Patalas Aleksandra, *Rękopis BH 6296 z Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie w świetle badań nad twórczością Asprilia Pacellego*, w: *Muzykolog humani-*

sta wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz, Kraków: Musica Iagellonica 2021, s. 171–191.

Patalas Aleksandra, *An Unknown 'Missa Ave Maris Stella' by Asprilio Pacelli*. „Musica Iagellonica" 1 (1995), s. 23–50.

The Pelplin tablature. A thematic catalogue, wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1963 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 1).

The Pelplin tablature: facsimile. Part 1–6, wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1964–1965 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 2–7).

Pielech Marta, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka" 46/2 (2001), s. 59–91.

Pierluigi da Palestrina's Werke, t. 1–33, red. Theodor de Witt, Franz Espagne, Franz Xaver Haberl, Franz Commer, Johannes N. Rauch, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862–1907, https://imslp.org/wiki/Opera_omnia_Ioannis_Petraloysii_Praenestini_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da).

Popinigis Danuta, *Die mehrchörige Musik in Danzig um die Wende des 16./17. Jahrhunderts*, w: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn: Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, red. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, Bonn: Schröder 1994 (*Deutsche Musik im Osten*, 6), s. 27–31.

Popinigis Danuta, *Die Musikalien der PAN Bibliothek in Gdańsk*, w: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Symphonik – Musiksammlungen, Tagungsbericht (Chemnitz 1995)*, red. Helmut Loos, Sankt Augustin: Academia Verlag 1997 (*Deutsche Musik im Osten*, 10), s. 331–336.

Popinigis Danuta, *Muzyka w kościele św. Bartłomieja w Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku w świetle rękopisu Ms 4005 Biblioteki Gdańskiej PAN*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku* 21–22, red. Janusz Krassowski, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 1983, s. 255–284.

Popinigis Danuta, Długońska Barbara, Szlagowska Danuta, Woźniak Jolanta, *Music Collection from Gdańsk*, t. 1: *Thematic Catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Sciences Gdańsk Library*, Kraków: Musica Iagellonica – Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2011.

Przybylski Tadeusz, *Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku*, w: *Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku* 23, 1984, s. 177–195.

Przybylski Tadeusz, *Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku*, „Musica Galiciana" 1 (1997), s. 65–71.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *El Dorado or exile? The Gains and Losses of Italian Musicians Active in the Courts of Polish Kings in the 17th Century*, w: *Glazbene migracije u rano moderno doba: Ljudi, tržišta, obrasci i stilovi / Music migrations in the early modern age: People, markets, patterns and styles*, Zagreb: Hrvatsko Muzikološko Društvo 2016 (*Muzikološki Zbornici*, 18), s. 131–141.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich*, „Muzyka" 65/2 (2020), s. 25–61.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Italian "Schools" of Polychorality from the Perspective of the Courts of the Polish Vasas and the Austrian Habsburgs*, „Musicology Today" 3 (2006), s. 53–74.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *„Missa super Iniquos odio habui a 8" – warszawska msza w formie echa Luki Marenzia?*, „Muzyka" 49/3 (2004), s. 3–39.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczpospolitej czasów Wazów*, „Muzyka" 49/1 (2004), s. 33–52.

Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Semper" 2007.

Quondam Amadeo, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, w: *Paradigmi e tradizioni*, red. Amadeo Quondam, „Studi (e testi) italiani" 16 (2005), s. 127–211.

Rees Owen, *Roman polyphony at Tarazona*, „Early Music" 23/3 (1995), s. 411–419.

Rostirolla Giancarlo, *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, w: *Atti del Convegno di studi palestriniani: 28 settembre – 2 ottobre 1975*, red. Francesco Luisi, Palestrina: Fondazione Pierluigi da Palestrina 1977, s. 99–283.

Rostirolla Giancarlo, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, t. 1–2, Roma: Edizioni Capitolo Vaticano 2014; *Appendici* (*Online Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 13), http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html.

Saunders Steven, *Cross, Sword and Lyre. Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)*, Oxford: Clarendon Press 1995.

Seiffert Max, *Paul Siefert 1586-1666. Biographische Skizze*, „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" 7 (1891), s. 397–428.

Sowiński Albert, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż: Nakładem Autora, Drukarnia E. Martinet 1874.

Surzyński Józef, *Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku: szkic historyczny oraz spis alfabetyczny starych muzyków polskich*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego" 16 (1889), s. 1–44.

Szlagowska Danuta, *Repertuar muzyczny z siedemnastowiecznych rękopisów gdańskich*, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki 2005.

Szlagowska Danuta, *A seventeenth-century organ book from Gdańsk: Manuscript Ms 4012 of the Polish Academy of Sciences Library*, w: *Orgelbau, Orgelmusik und Organisten des Ostseeraums im 17. und 19. Jahrhundert*, red. Matthias Schneider, Walter Werbeck, Frankfurt am Main – New York: Peter Lang 2006, s. 71–87.

Szombara Justyna, *Music by Andrea and Giovanni Gabrieli in the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk*, „Musica Iagellonica" 8 (2017), s. 117–138.

Szweykowscy Anna i Zygmunt M., *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków: Musica Iagellonica 1997.

Szweykowska Anna, Szweykowski Zygmunt M., *„Rappresentazione di anima e di corpo" Cavalieriego. Muzyka dla sceny*, „Muzyka" 28/1 (1983), s. 13–66.

Szweykowski Zygmunt M., *Marco Scacchi and his Pupils on the Polychoral Technique*, „Musica Iagellonica" 2 (1997), s. 131–150.

Szweykowski Zygmunt M., *Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego*, „Muzyka" 17/1 (1972), s. 74–93.

Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7. Bibliothek Franz Xaver Haberl. Manuskripte BH 6001 bis BH 6949, beschrieben von Dieter Haberl, Vorwort von Paul Mai, München: G. Henle Verlag 2000 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek*, 14/7).

Toffetti Marina, *Da Milano a Varsavia: di nouvo su Giulio Cesare Gabussi e altre presenze italiane nella Polonia del primo Seicento*, w: *La musica policorale in Italia e nell'Europa centro-orientale fra Cinque e Seicento / Polychoral Music in Italy and in Central-Eastern Europe at the Turn of the Seventeenth Century*, red. Aleksandra Patalas, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2012, s. 168–197.

Toffetti Marina, *Structural variants and contrapuntal re-elaboration in the versions for two and three choirs of Luca Marenzio's motet* Jubilate Deo… cantate, w: *Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century*, red. Marina Toffetti, Kraków: Musica Iagellonica 2018, s. 173––210; wersja on-line: https://mi.pl/pl/p/file/7098f6494c7027531f4faa932a438ba1/Toffetti_Studies.pdf.

Tygielski Wojciech, *Dylematy włoskiego emigranta. Giovanni Battista Jacobelli (1603––1679), śpiewak i kapelan nadworny, kanonik warmiński*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie 2019.

Uczniowie – sodalisi gimnazjum jezuitów w Brunsberdze (Braniewie) 1579–1623, oprac. Marek Inglot, Ludwik Grzebień, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego 1998.

Vecchi Giuseppe, *La 'docta schola' di Asprilio Pacelli*, w: *Primo incontro con la musica italiana in Polonia: Dal rinascimento al barocco*, Bologna: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1974, s. 153–162; w polskiej wersji jako: *'Docta schola' Asprilia Pacellego*, w: *Pagine: Polsko-włoskie materiały muzyczne* 5, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1989, s. 181–192.

Walde Otto, *Bücher- und bibliotheksgeschichtliche Forschungen in ausländischen Bibliotheken*, „Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen" 17 (1930), s. 75–148.

Wardzyński Michał, Kowalski Hubert, Jamski Piotr, *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa: Fundacja Hereditas, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy 2013.

Wardzyński Michał, Marmo bianco statuario *z Carrary oraz inne importowane gatunki marmurów włoskich w małej architekturze i rzeźbie na terenie dawnej Rzeczypospolitej od końca XVI do końca XVIII w.*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego" 13 (2014), s. 91–135.

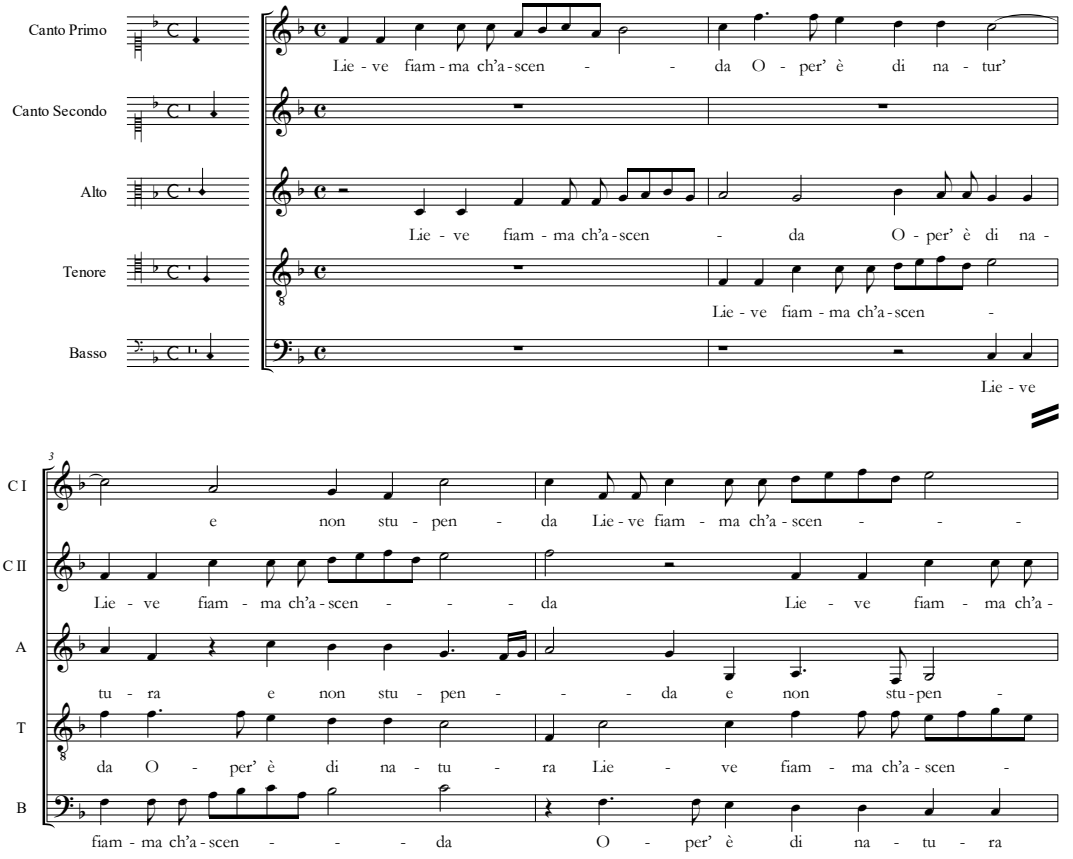
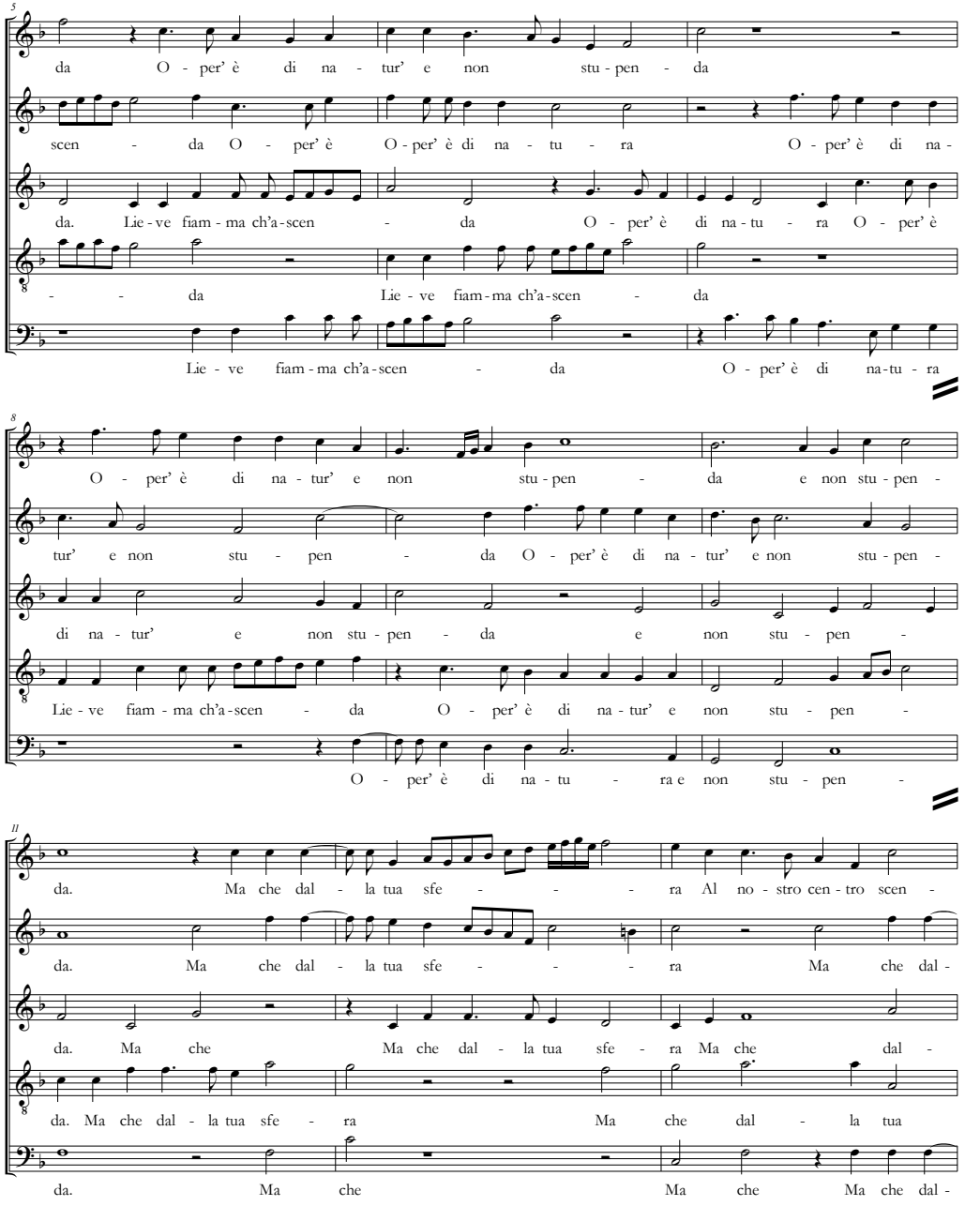
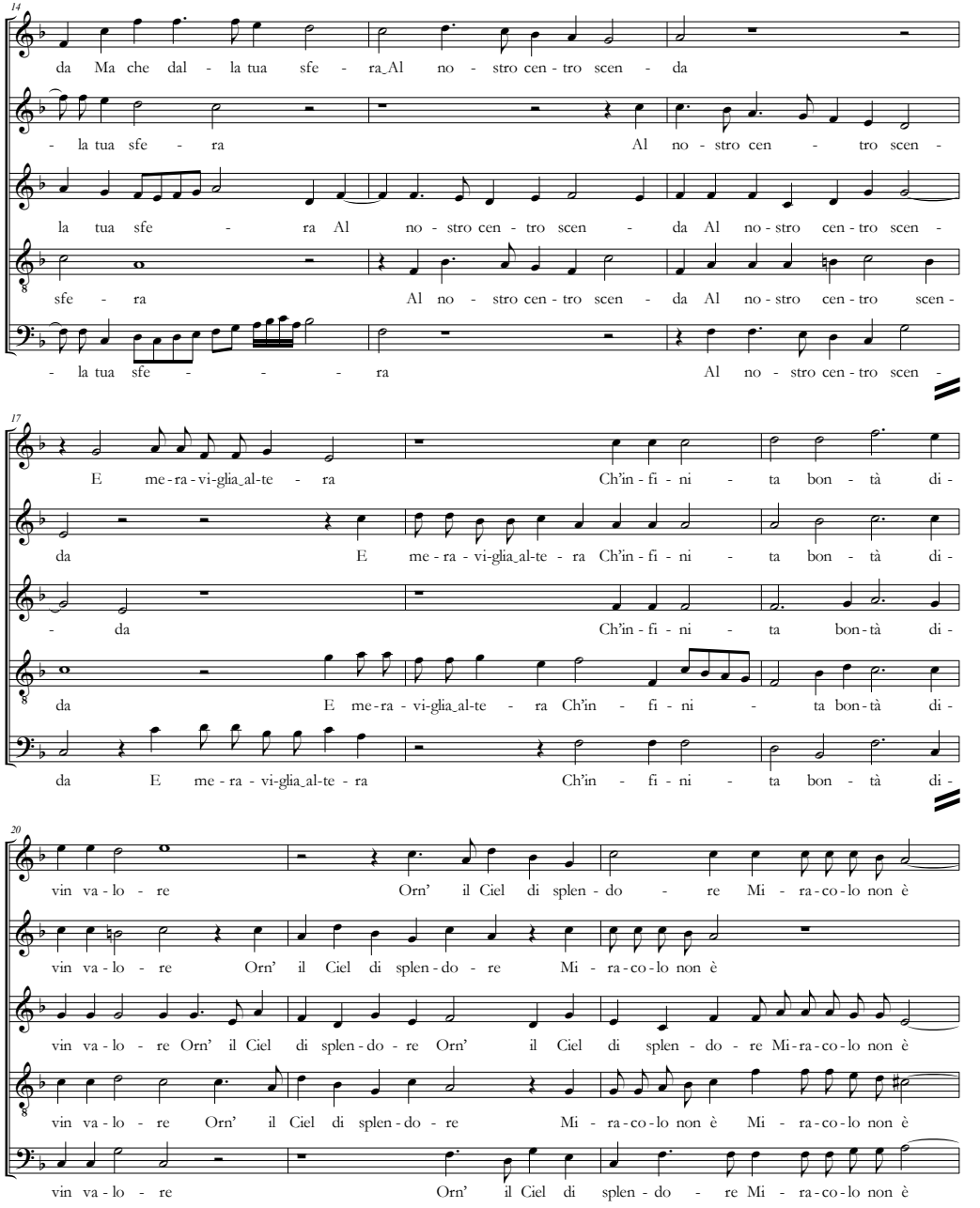
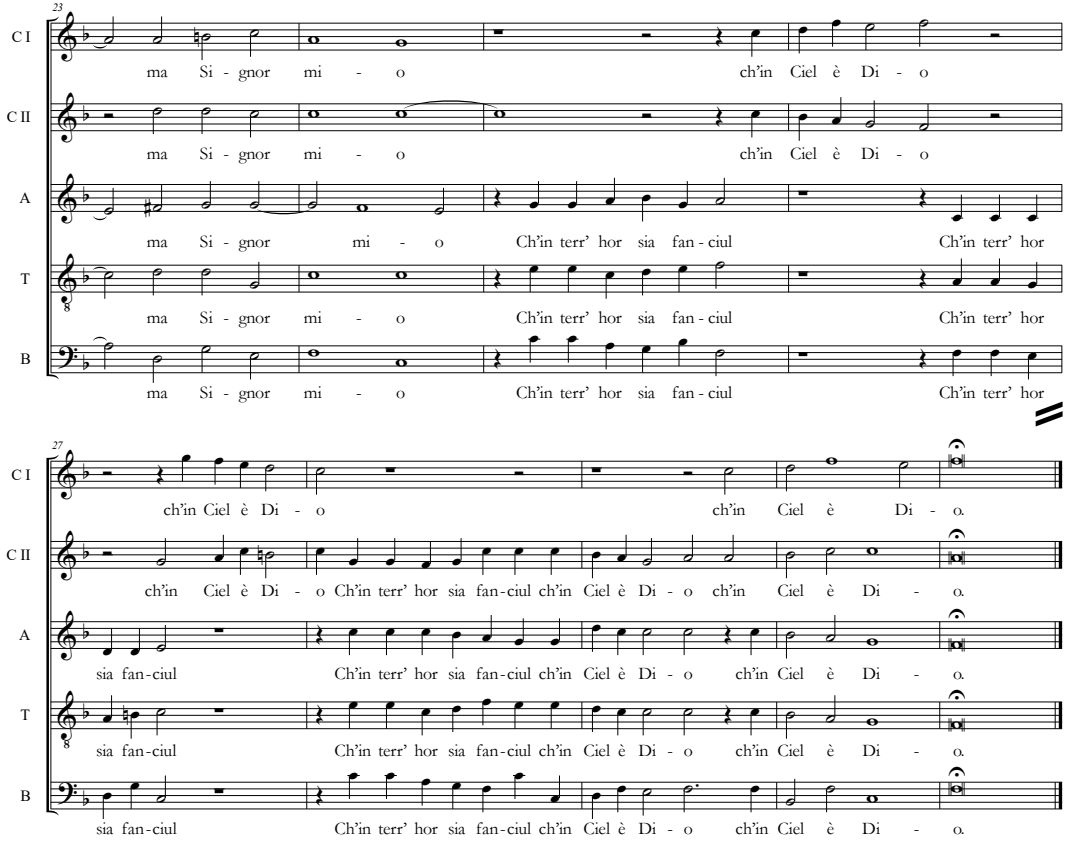
Wojnowska Elżbieta, *Studien zum Verbindungsnetz der Danziger Handschriften der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Ms.4006 und Ms.4012)*, w: *Musica Baltica: Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, *Konferenzbericht (Greifswald – Gdańsk, 28. November bis 3. Dezember 1993)*, red. Ekkehard Ochs, Sankt Augustin: Academia Verlag 1996 (*Deutsche Musik im Osten*, 8), s. 209–228.

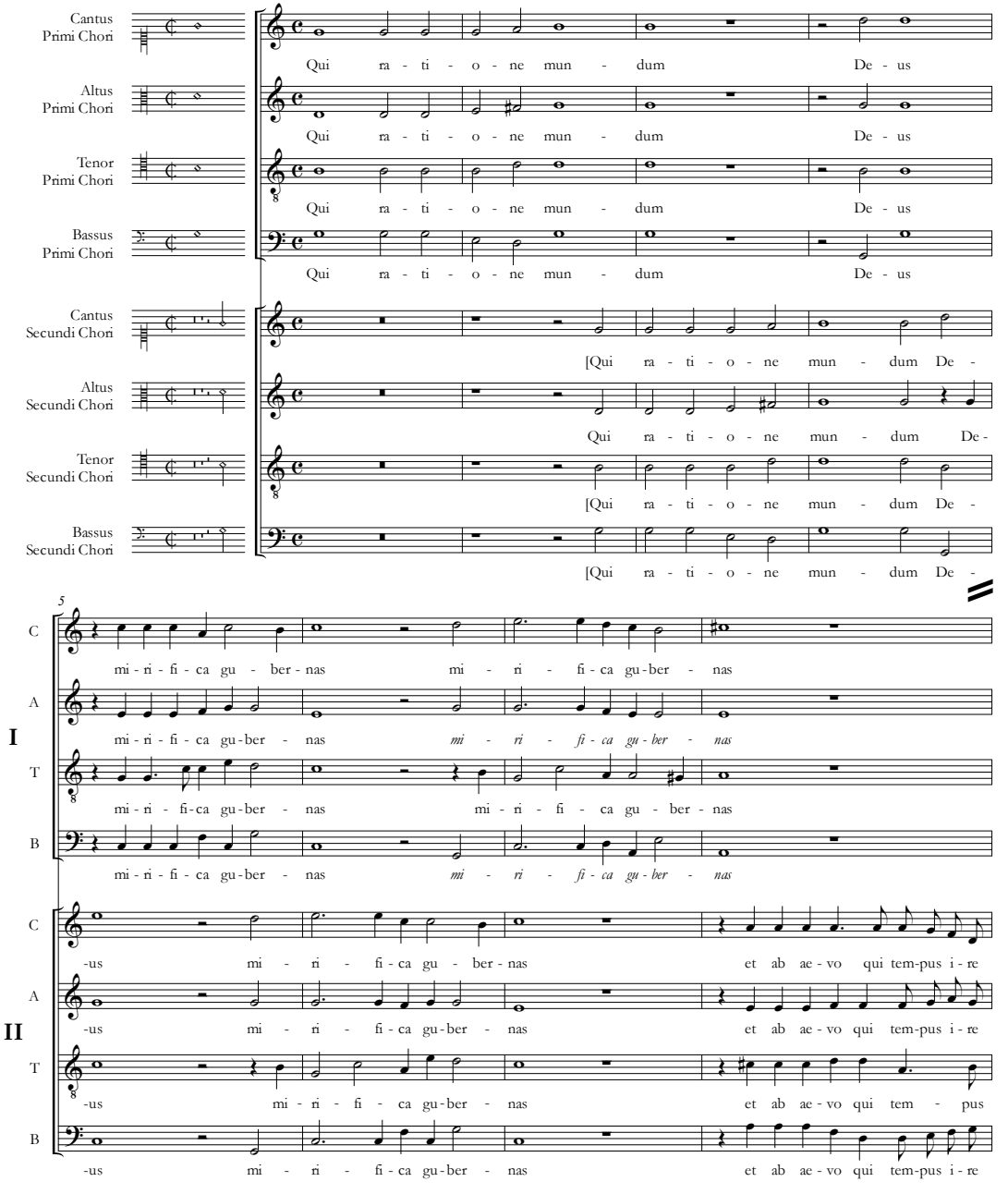
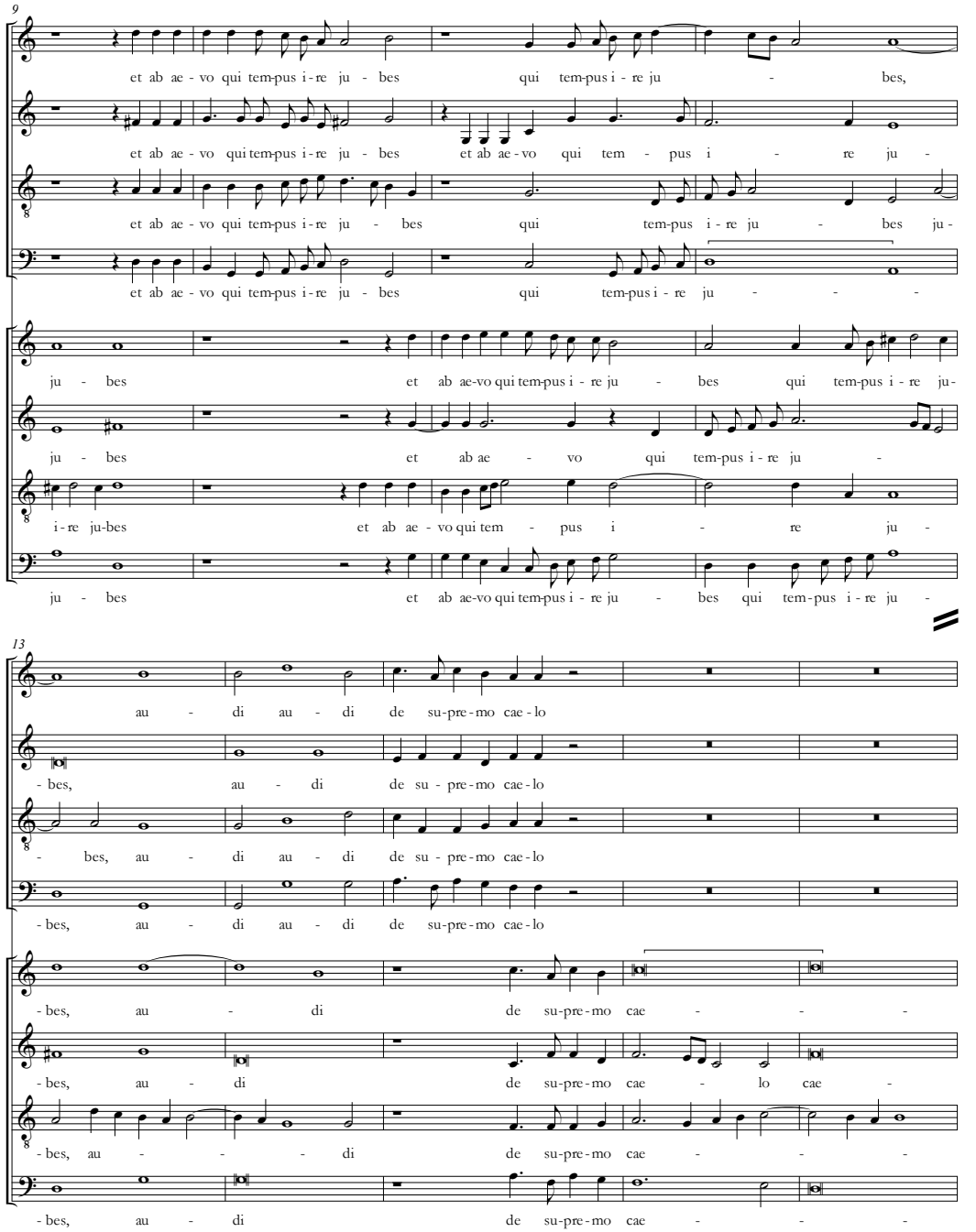
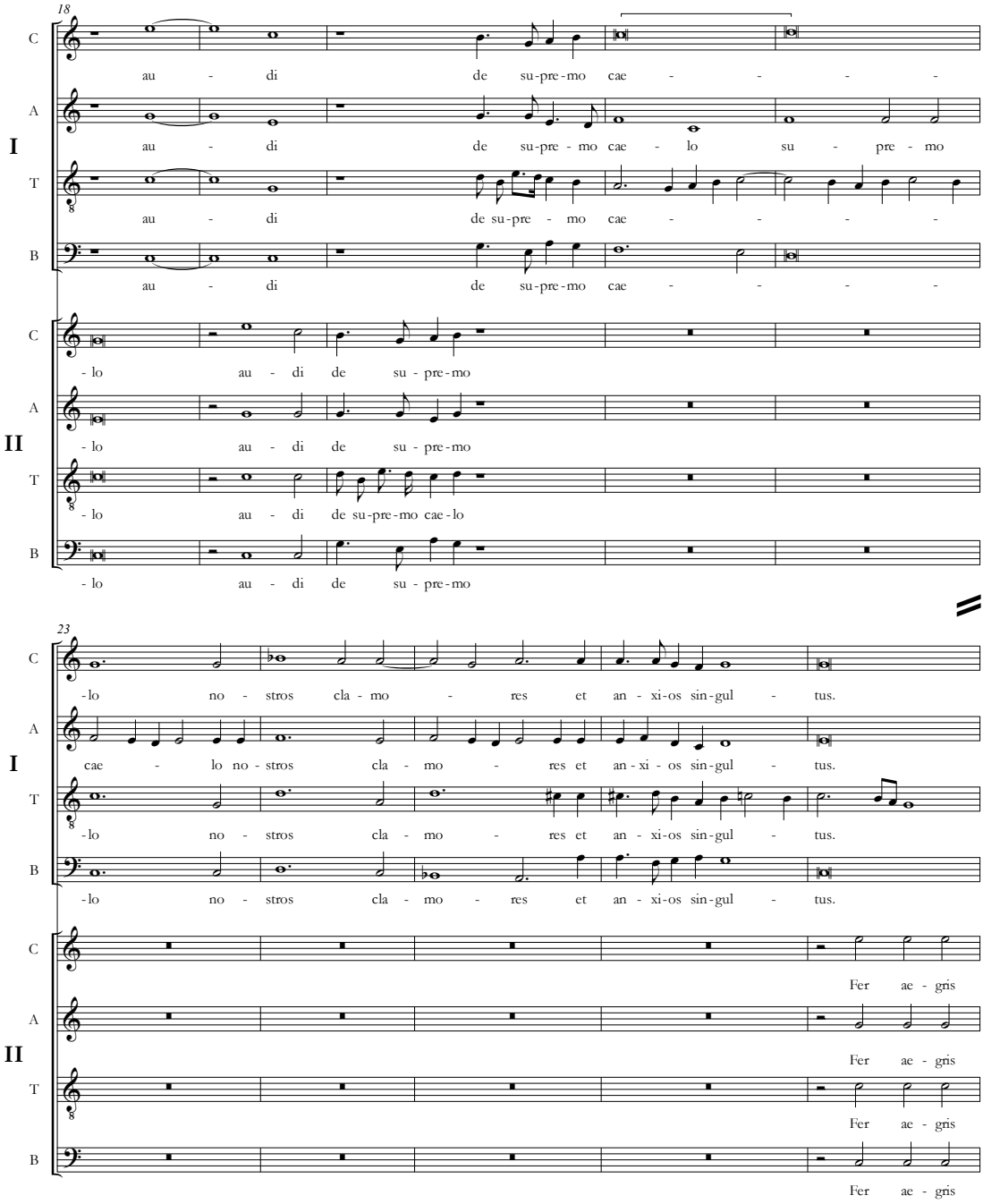
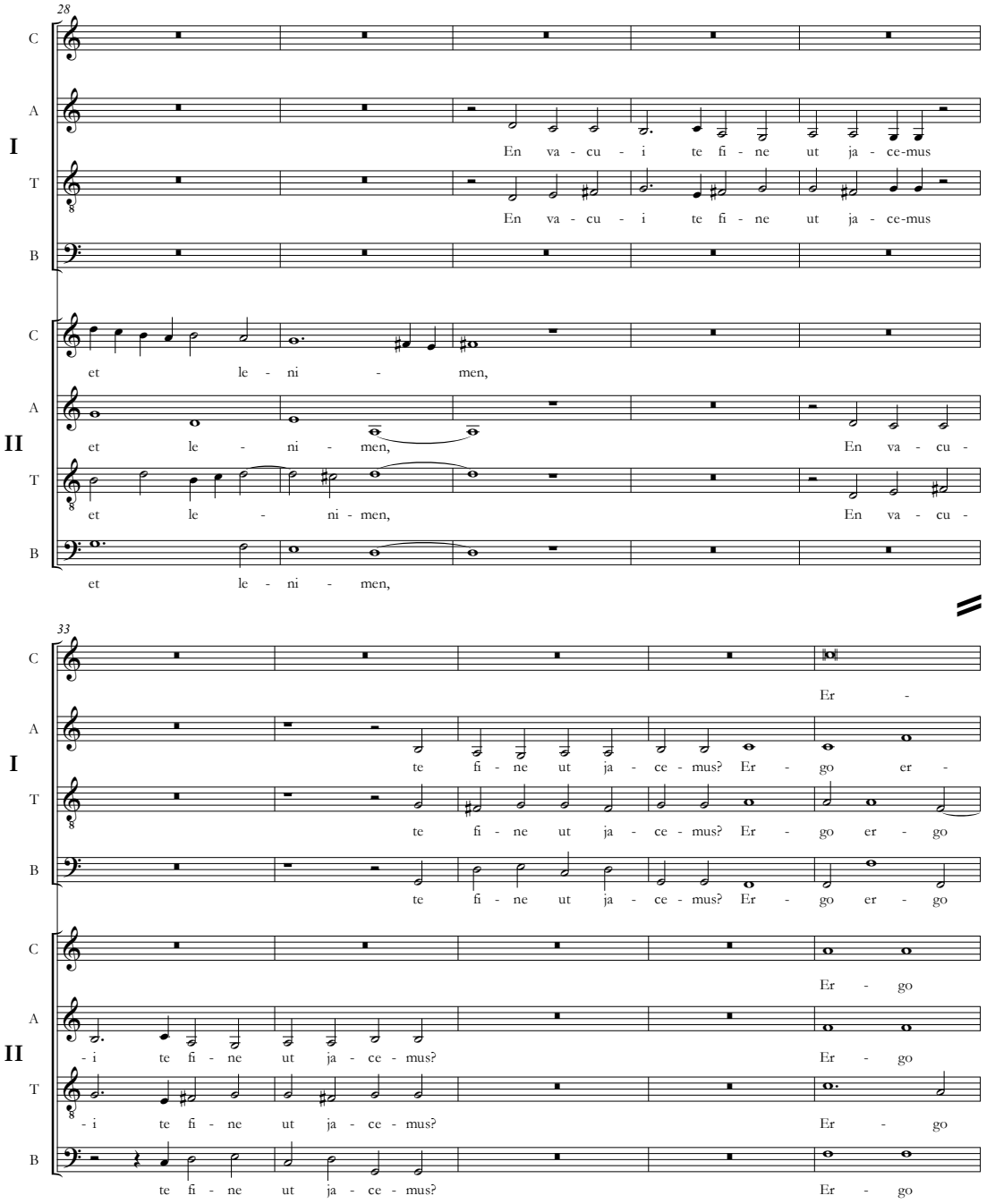
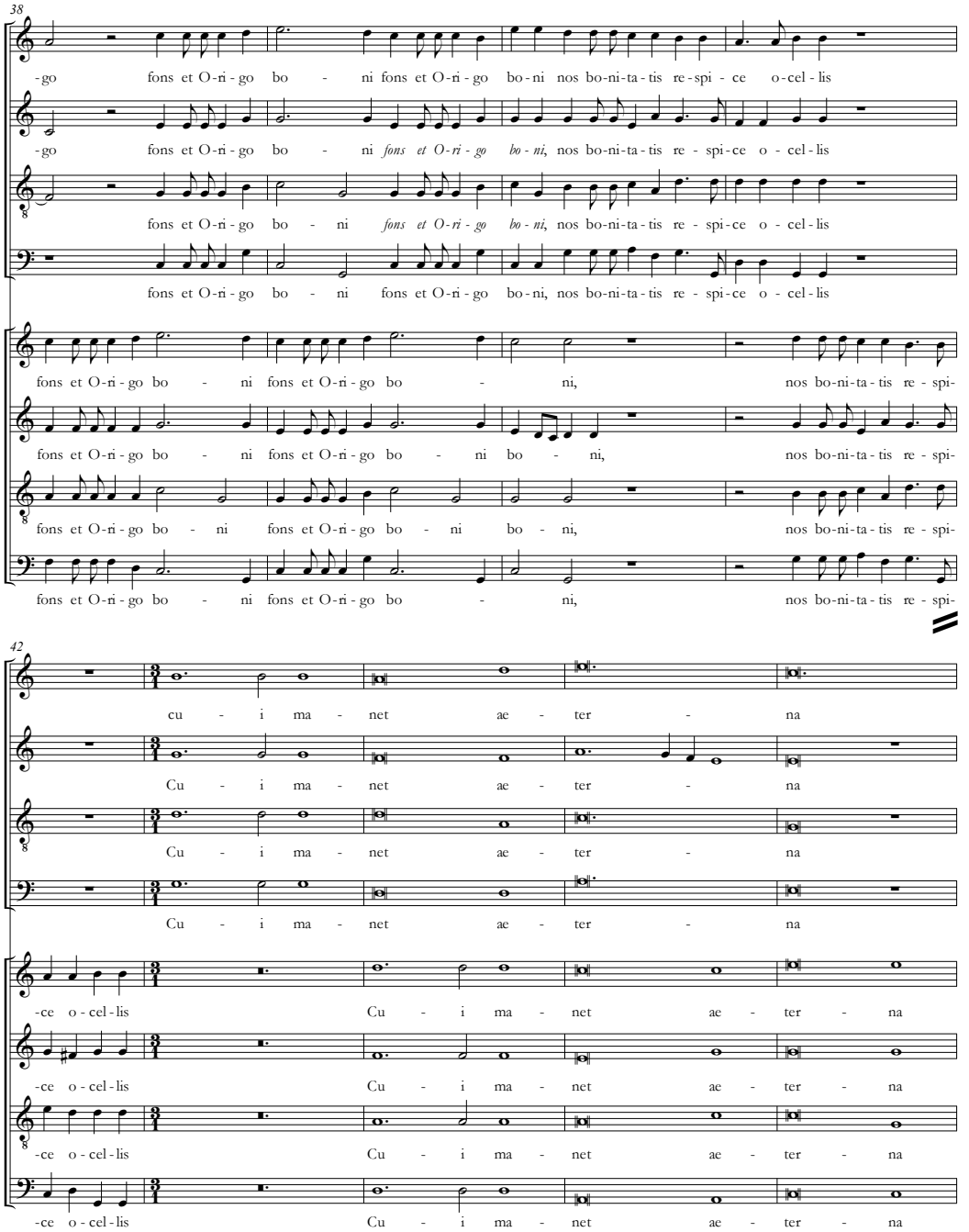
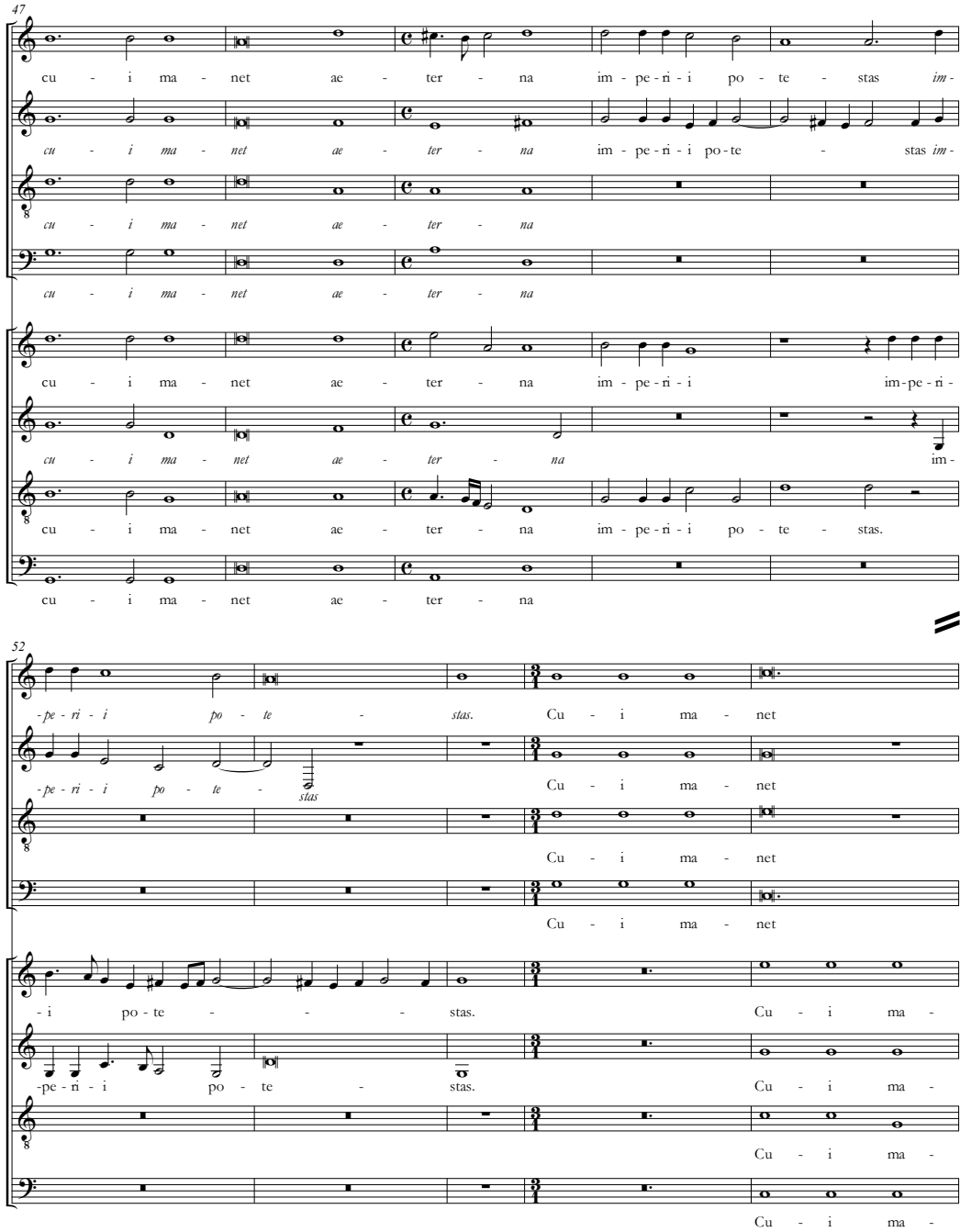
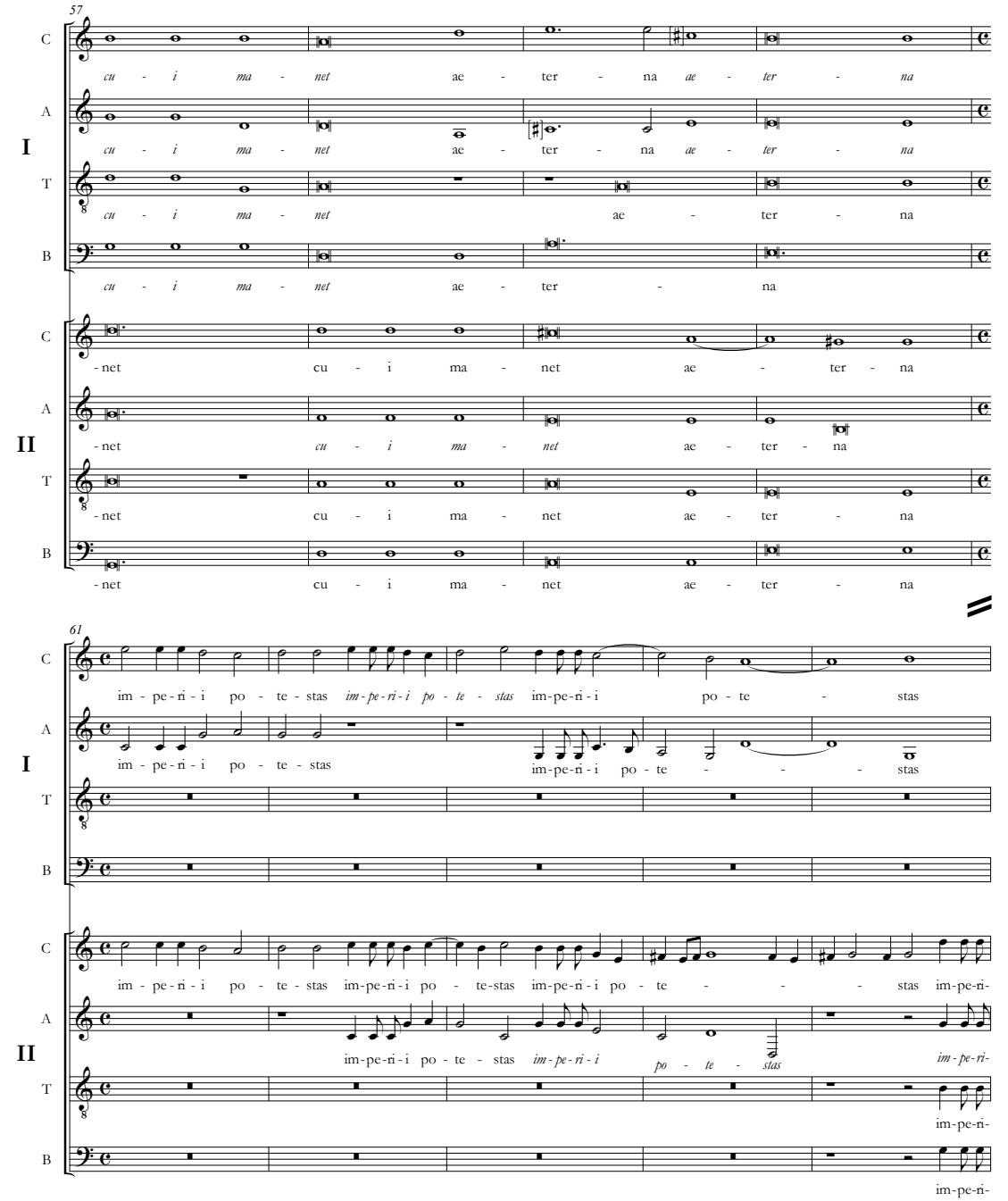
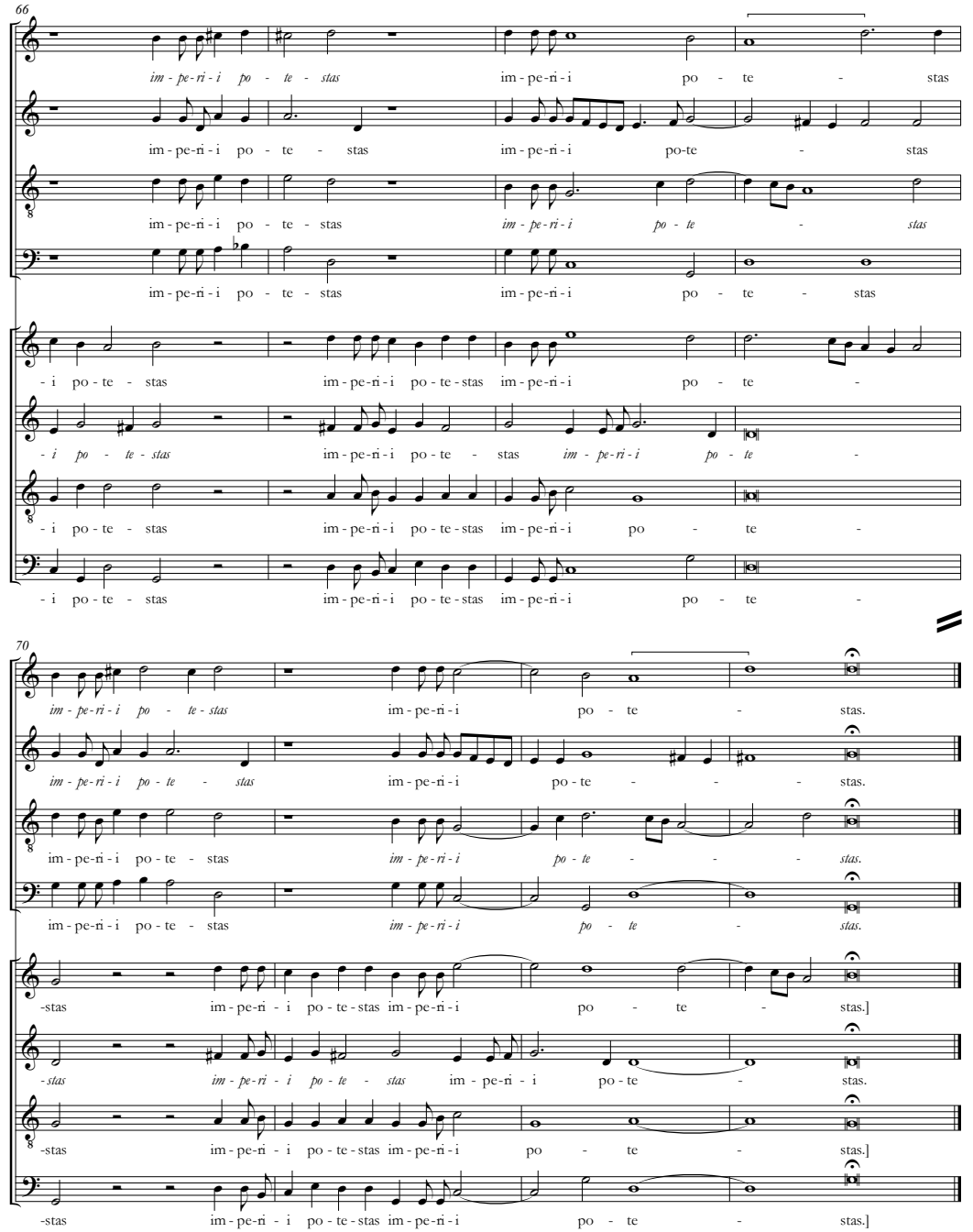
Wojnowska Elżbieta, *Zwischen Druck und Handschrift: Ein 'abschreibender' Danziger Musiker des 16./17. Jahrhunderts*, w: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn: Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, red. Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos, Bonn: Schröder 1994 (*Deutsche Musik im Osten*, 6), s. 37–60.

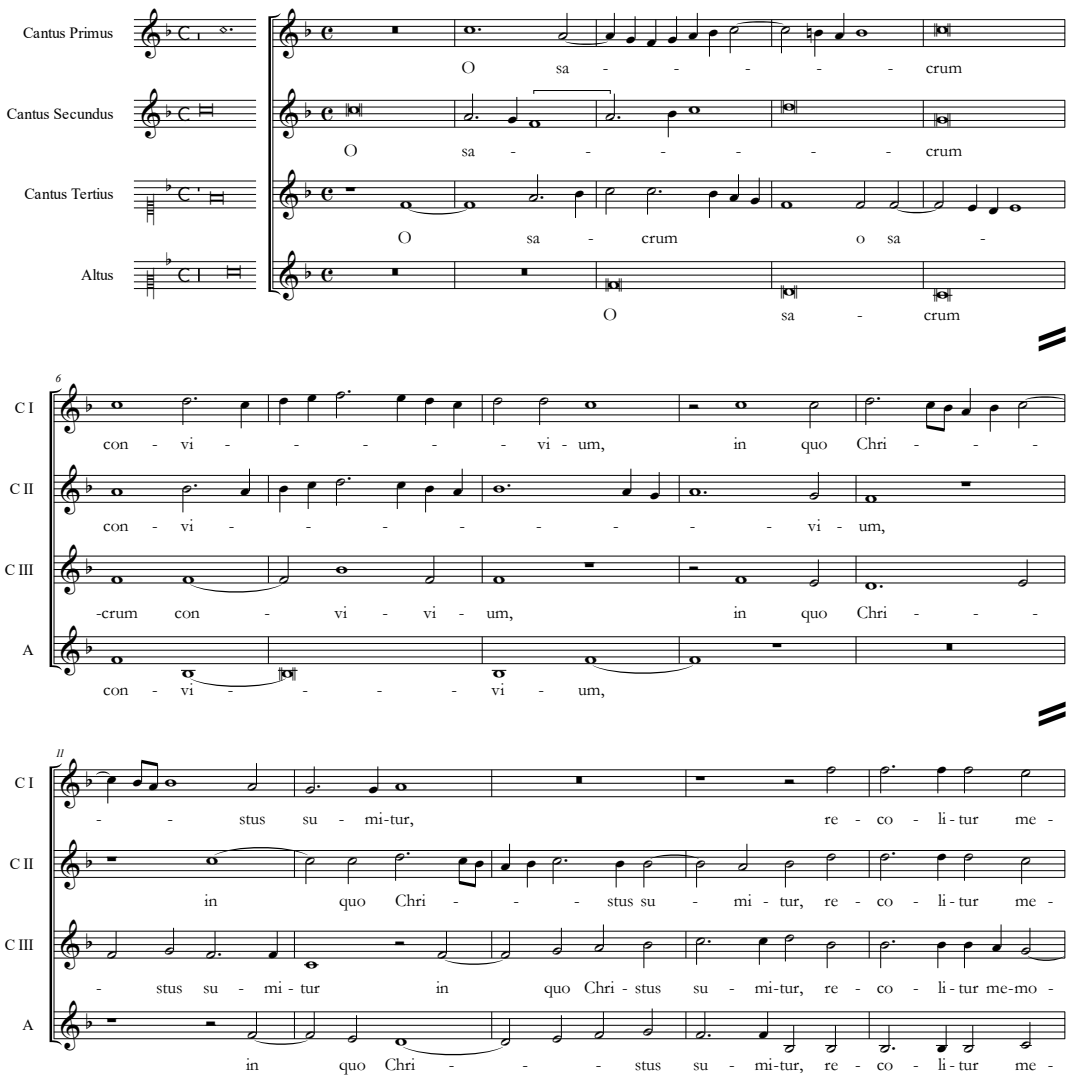
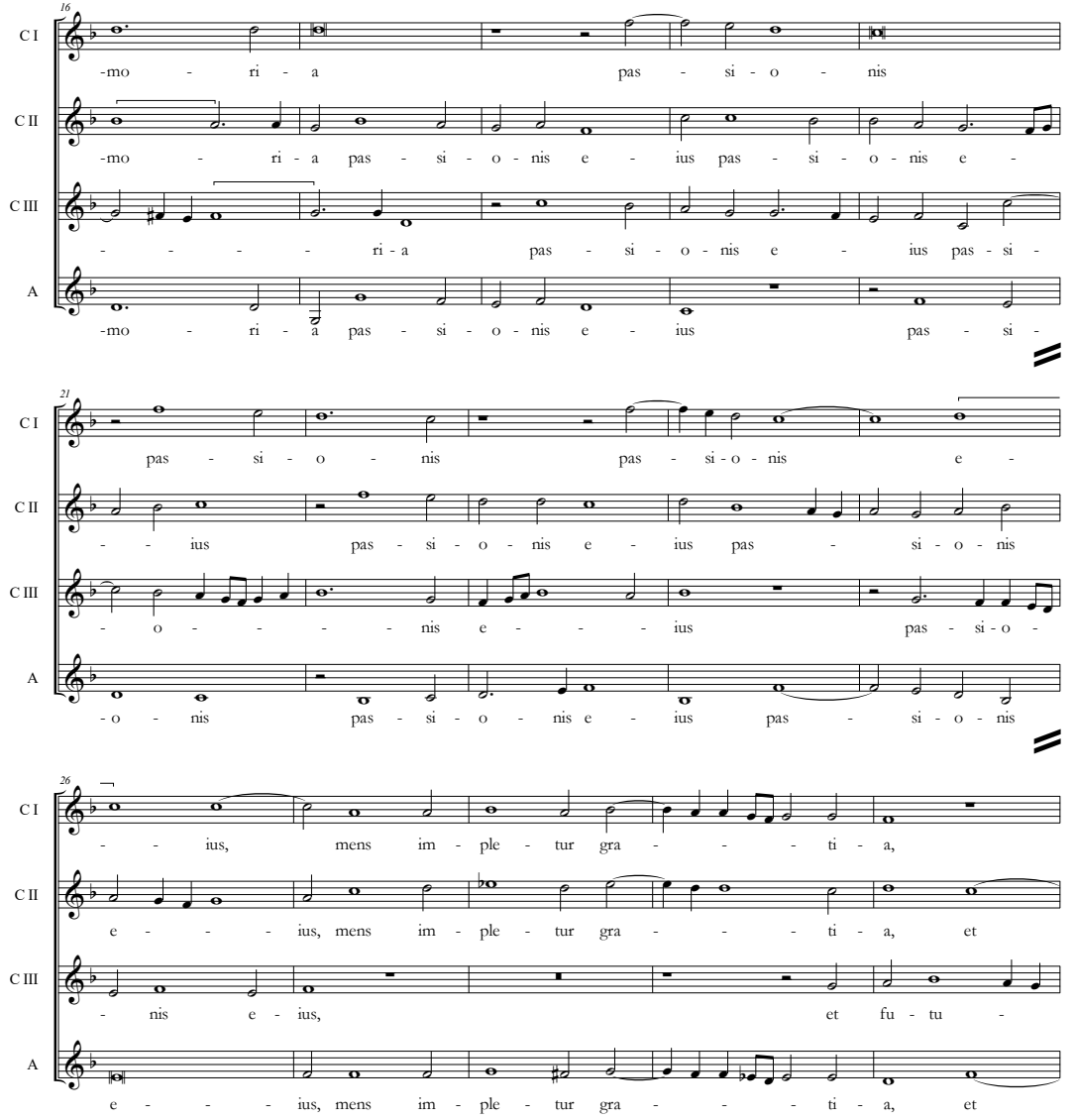
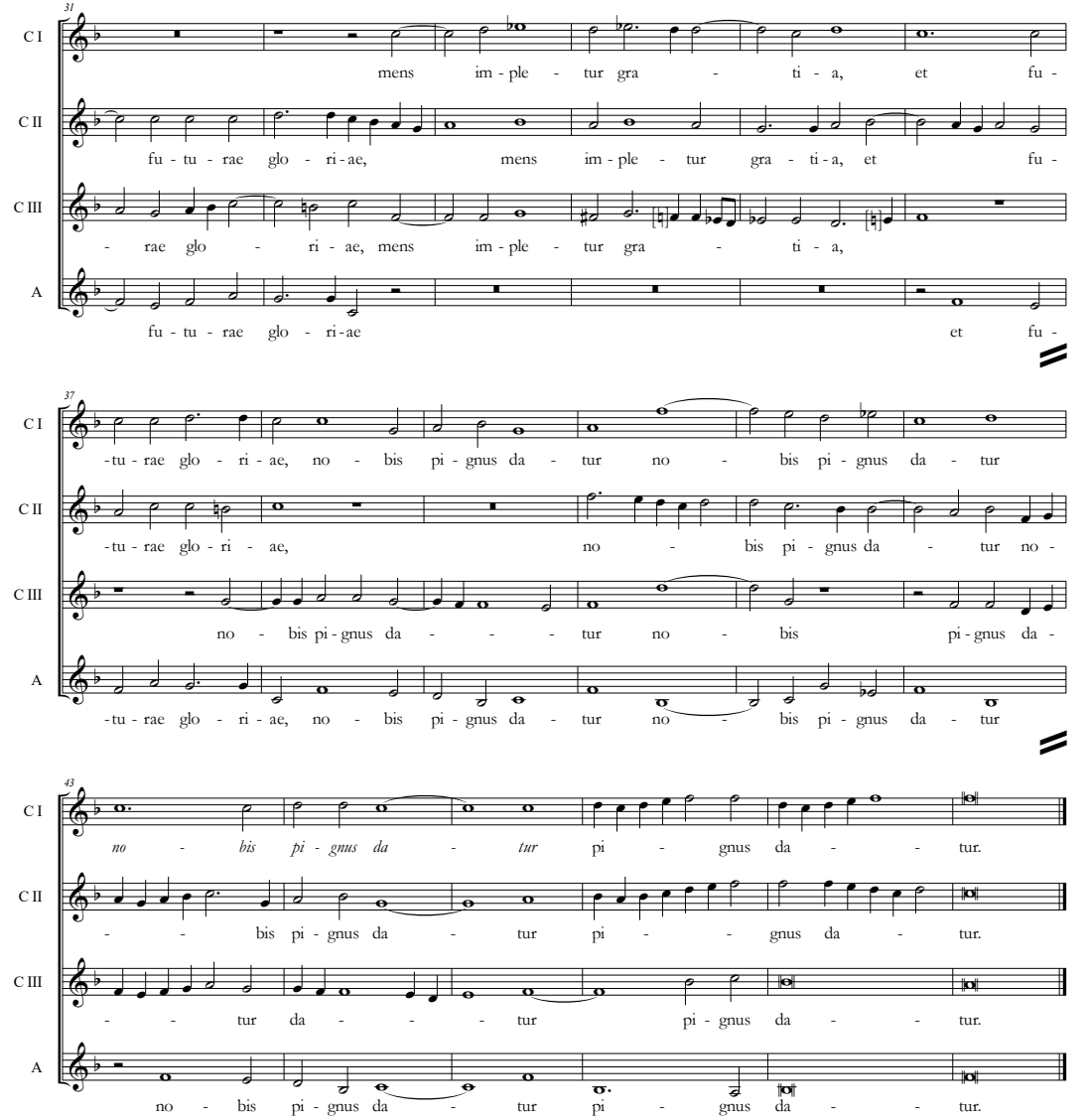
Zwolińska Elżbieta, *Fragmenty rękopiśmienne partesów z początku XVII wieku z Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie (PL-KrATJ 1631)*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków: Rabid 2003, s. 53–64.

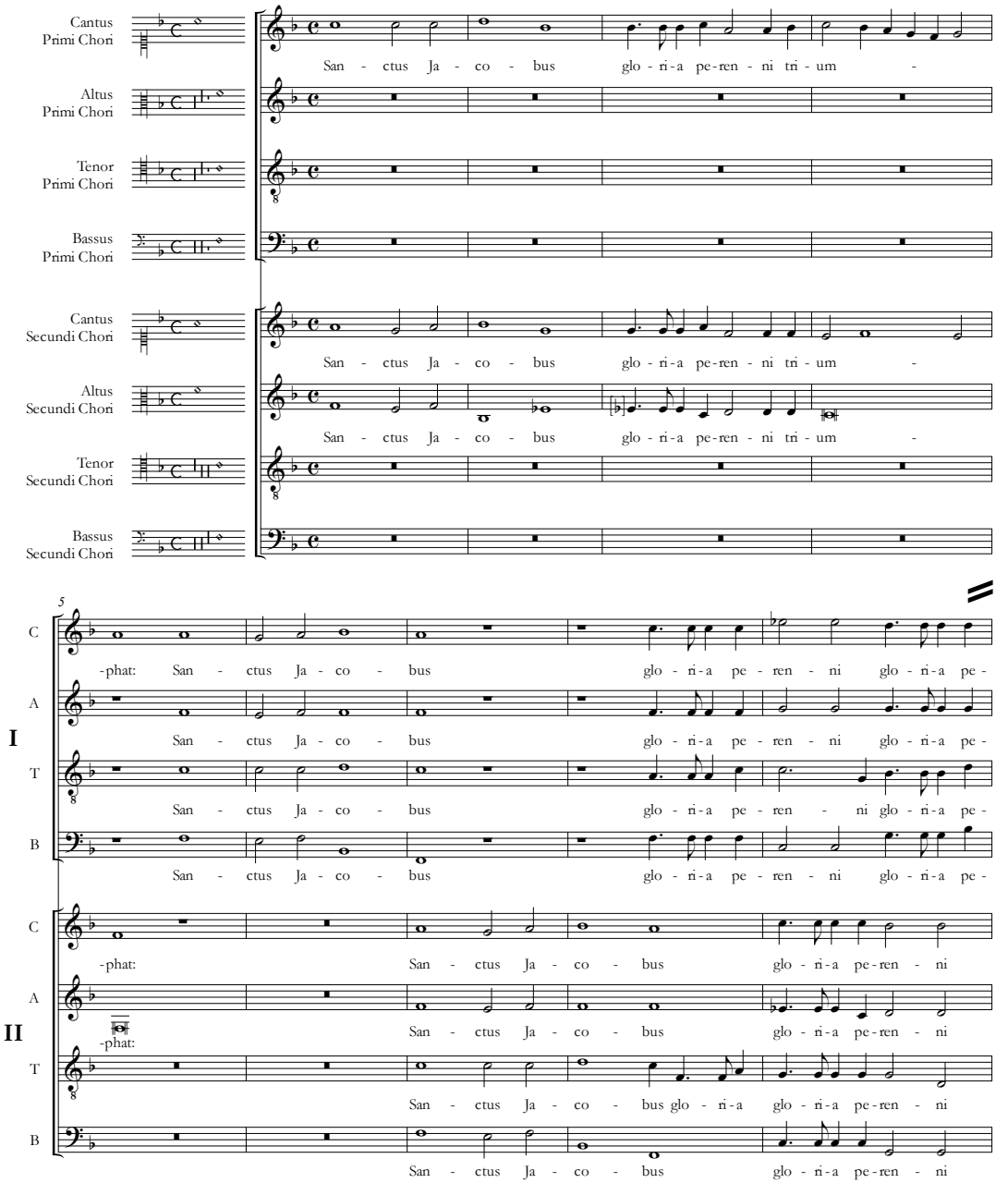
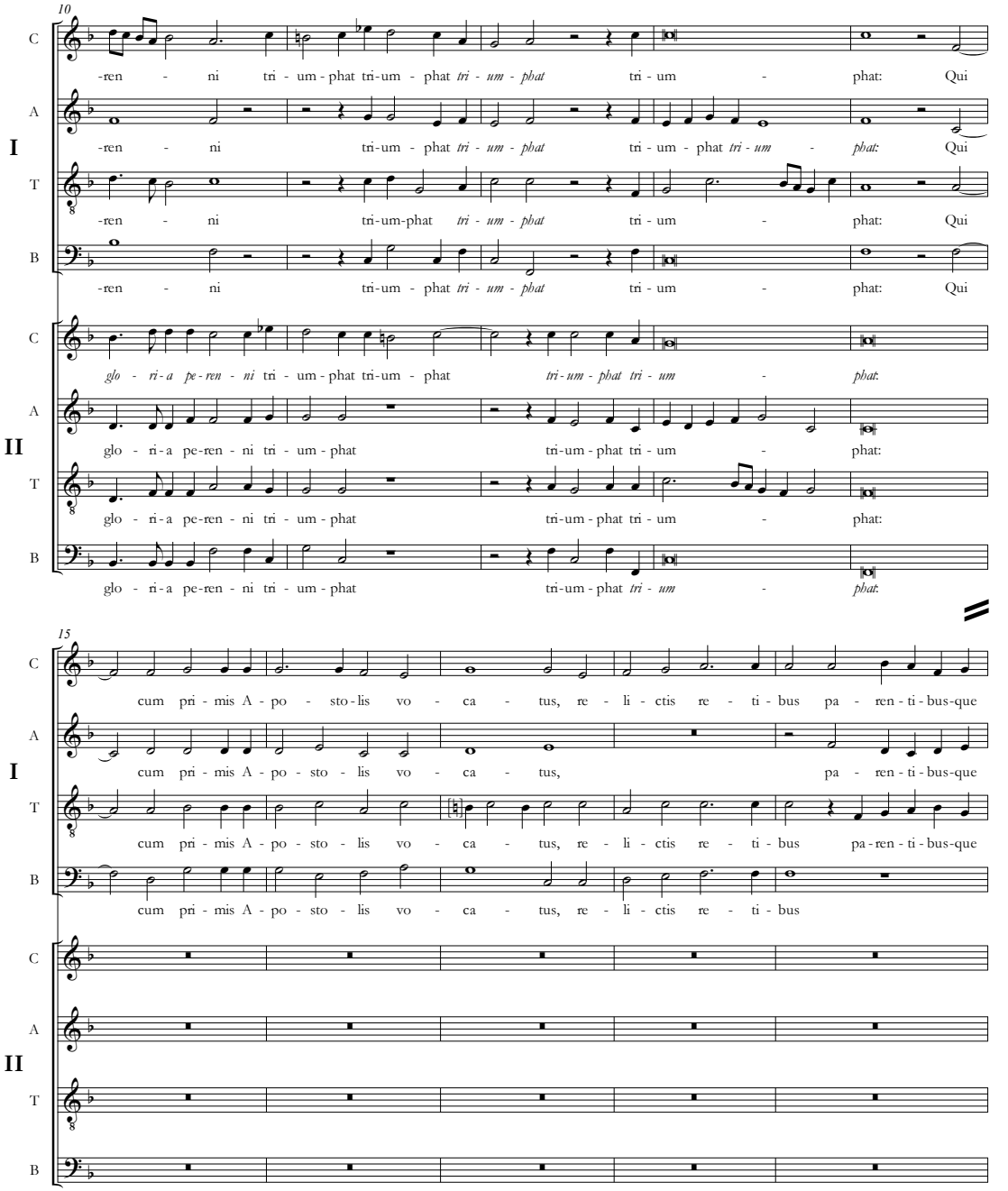
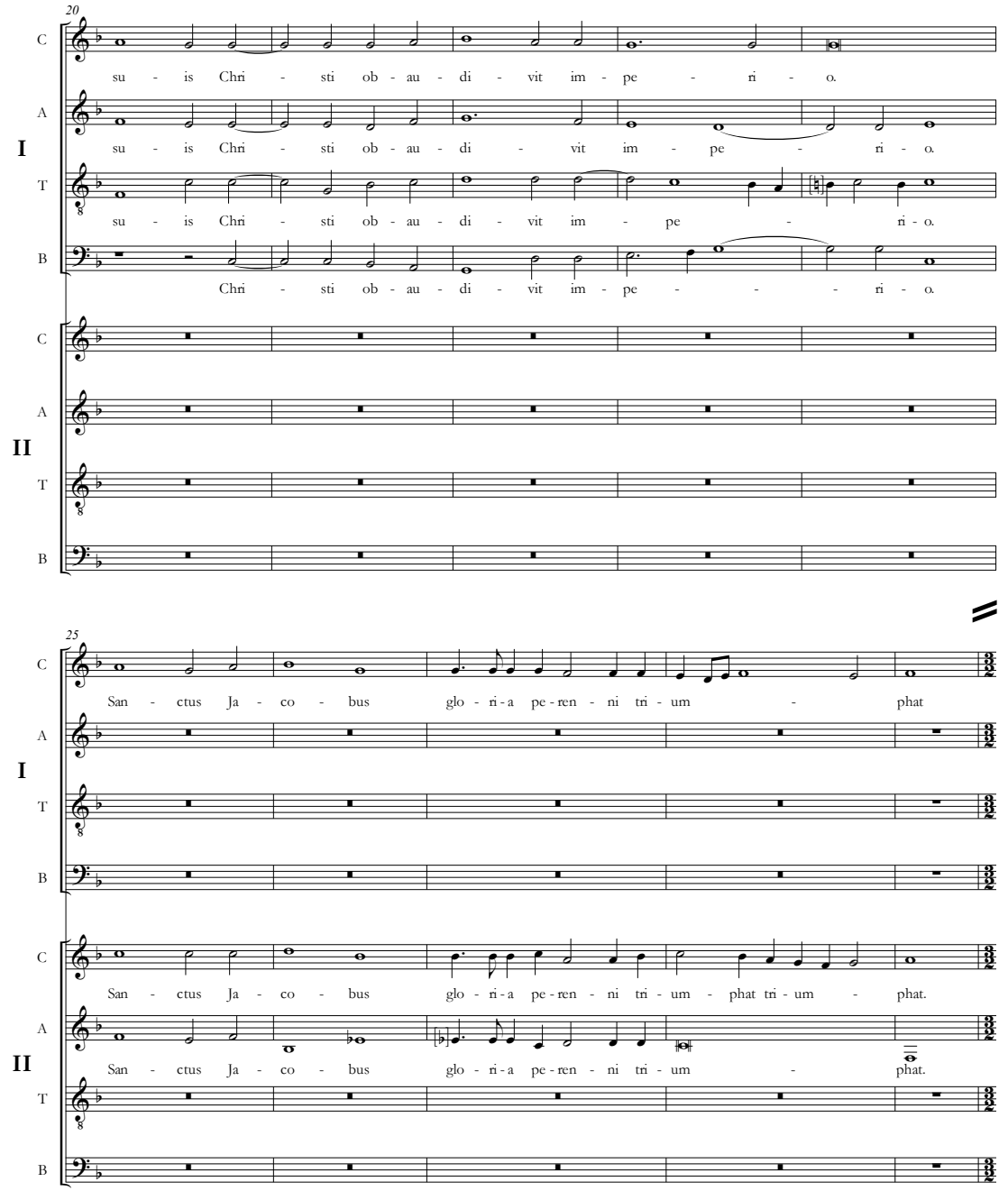
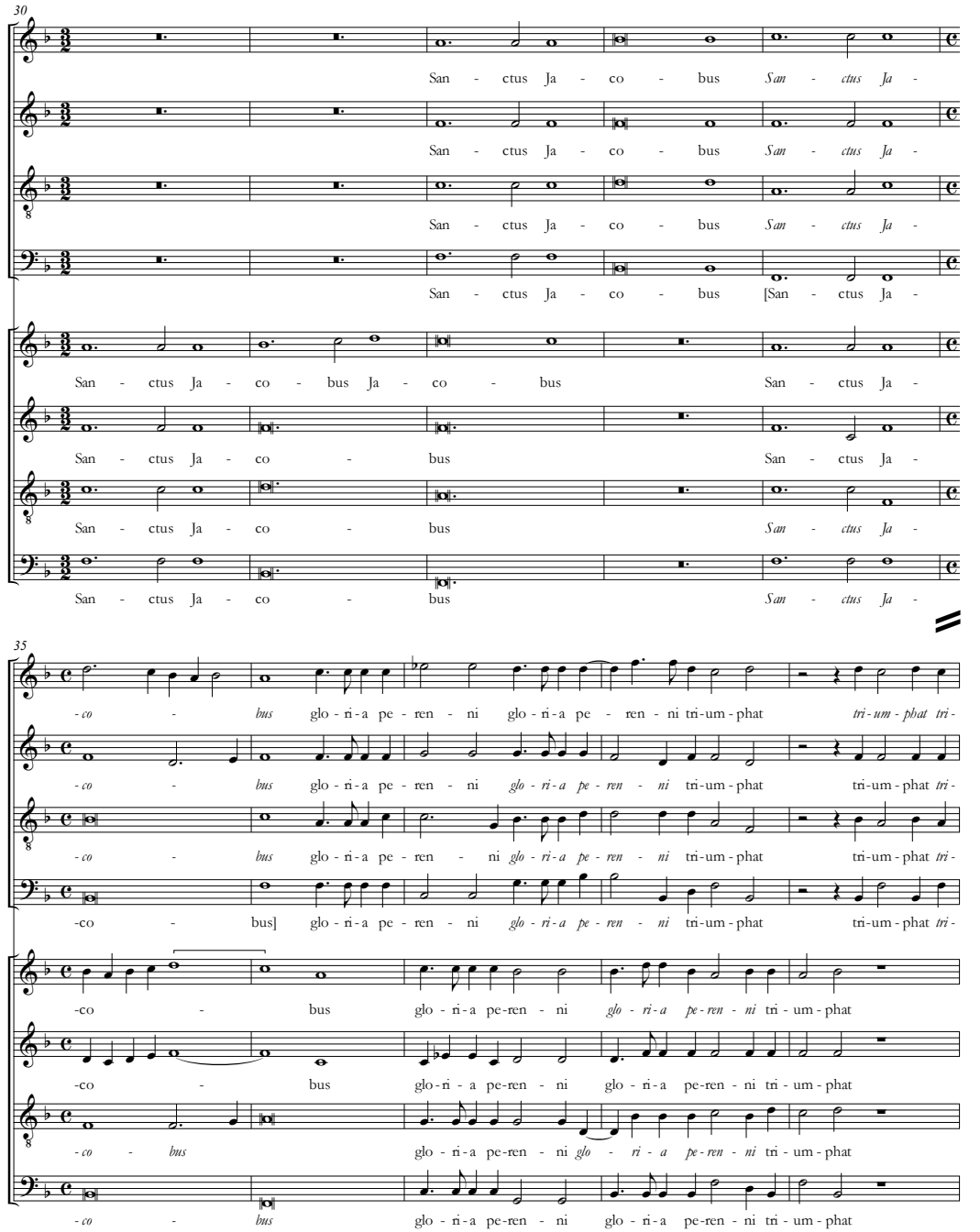
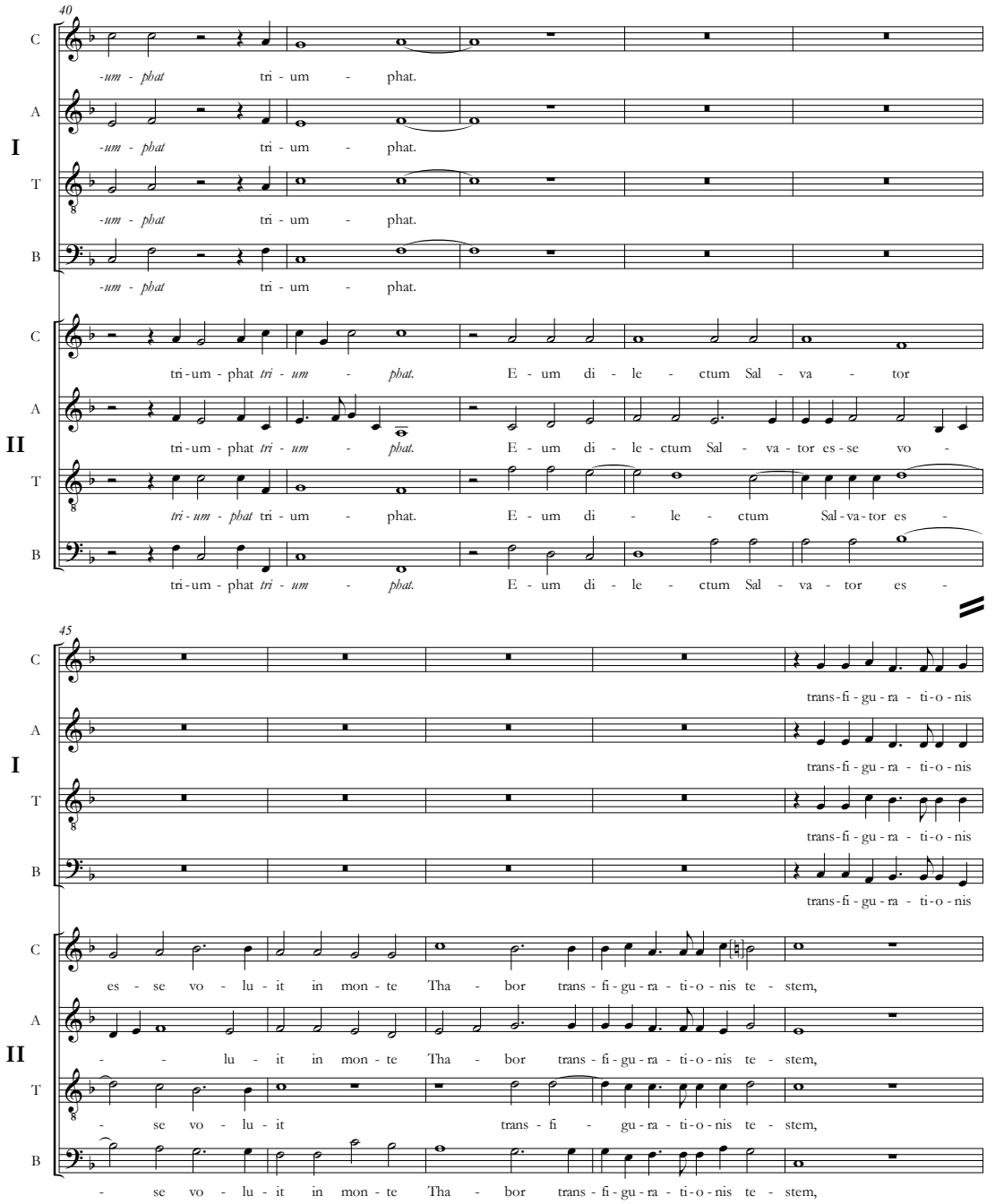
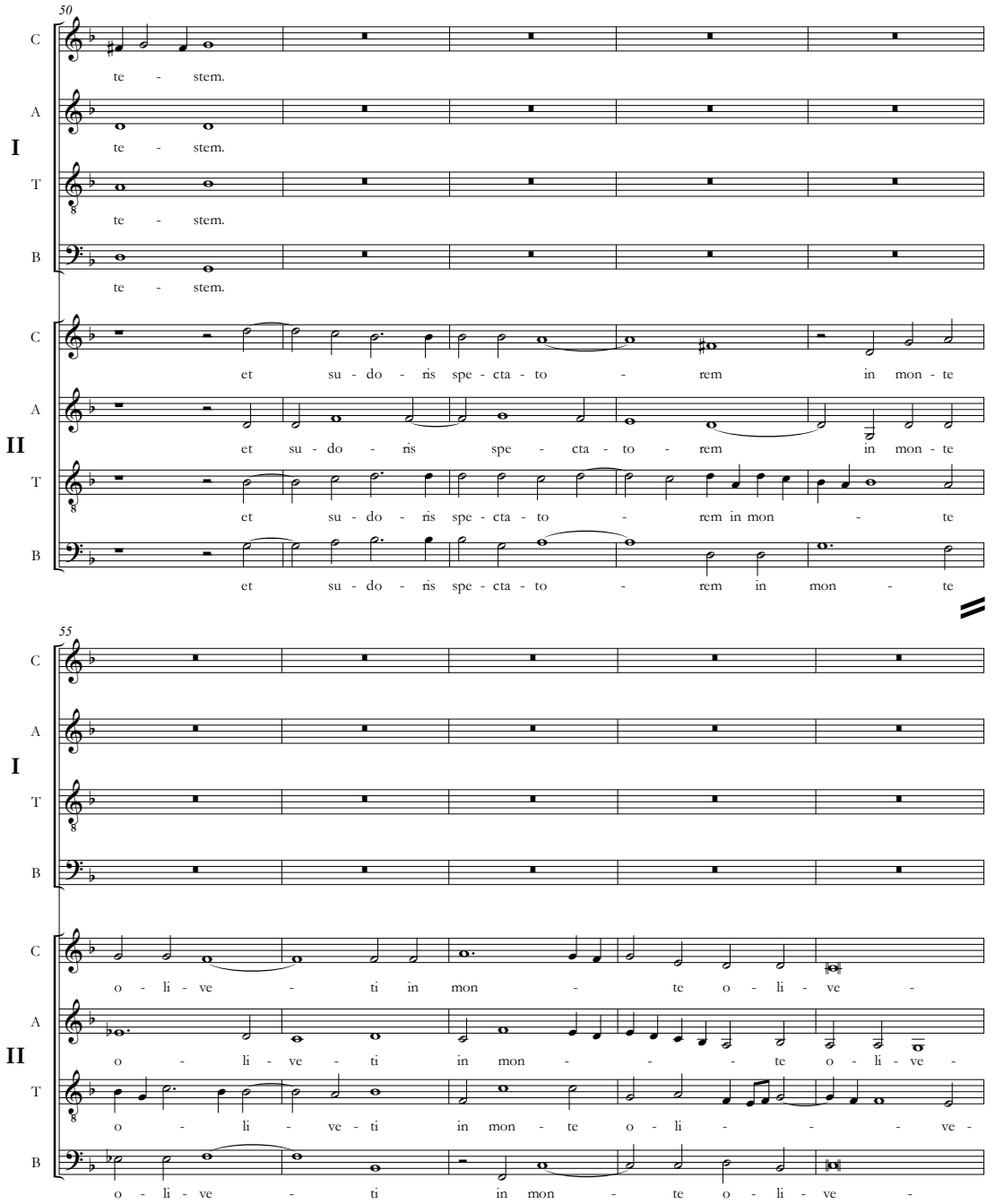
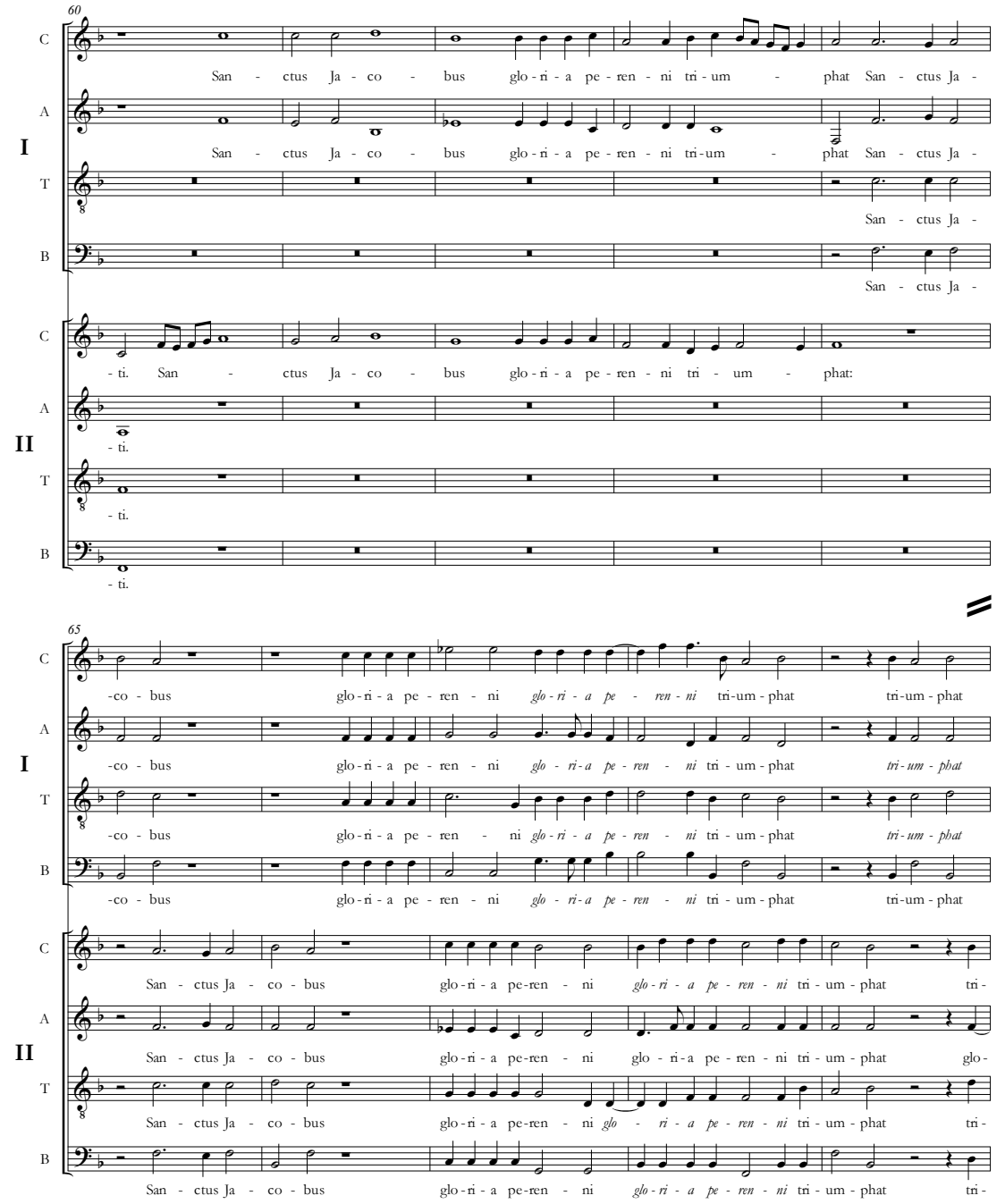
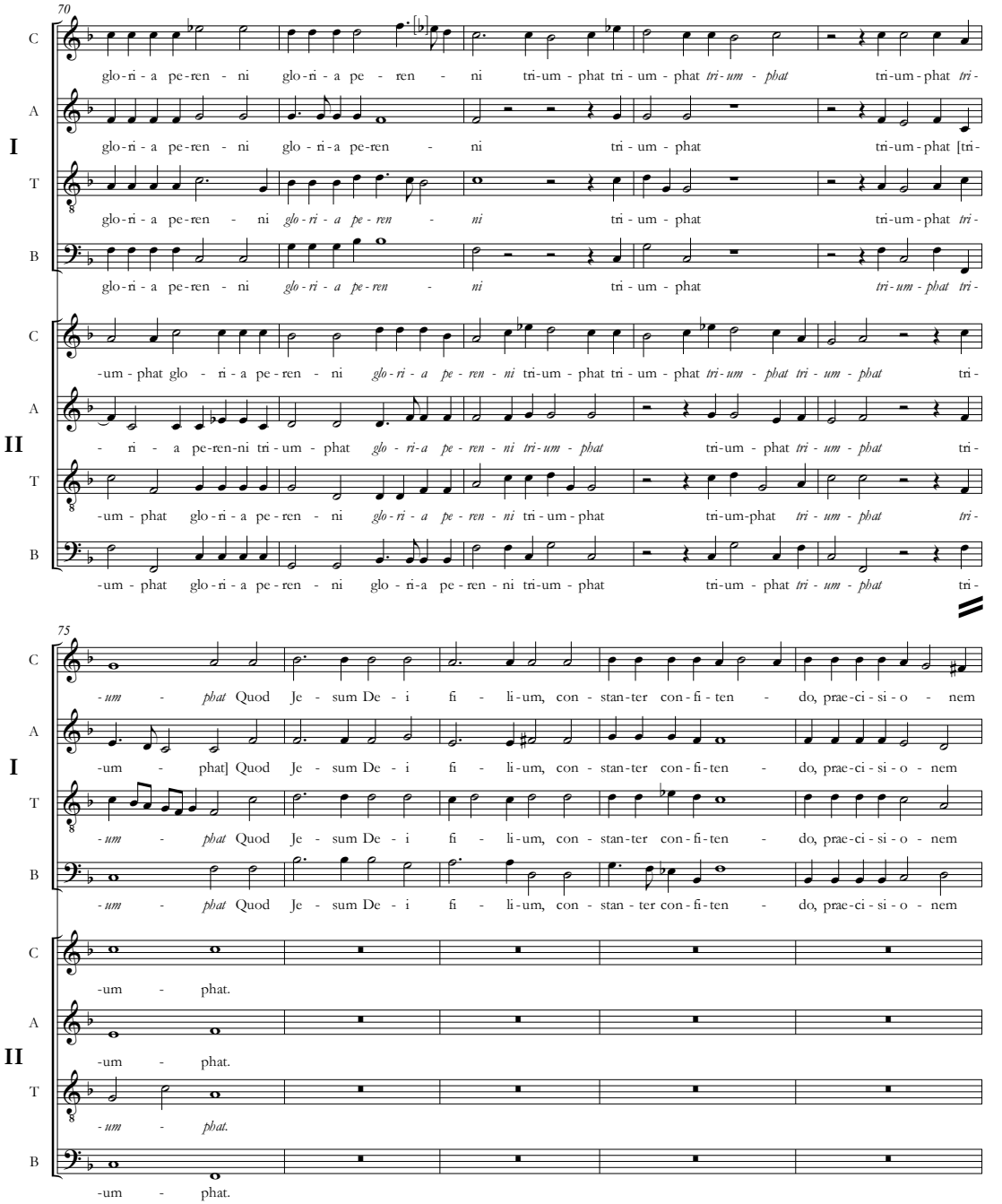
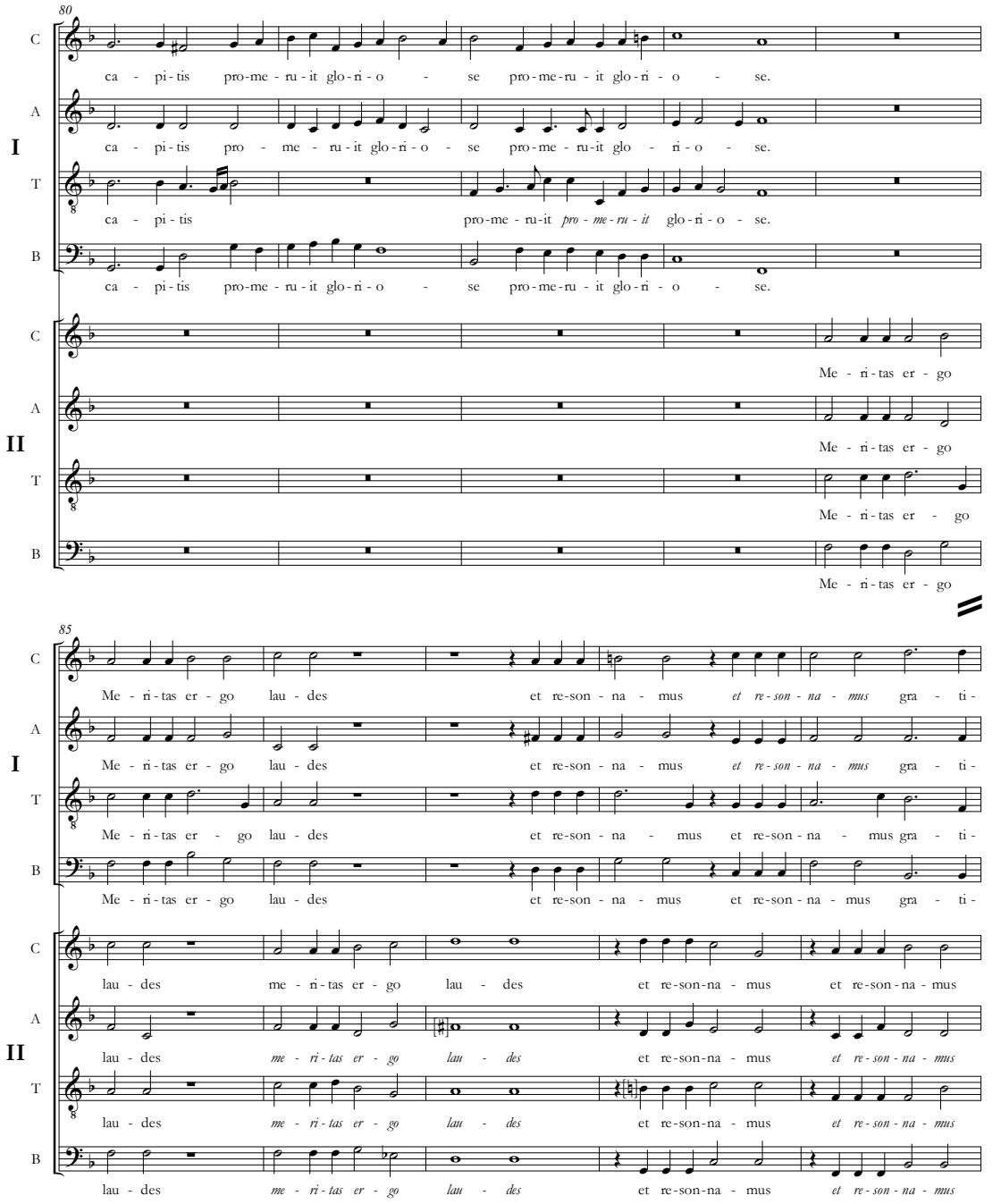
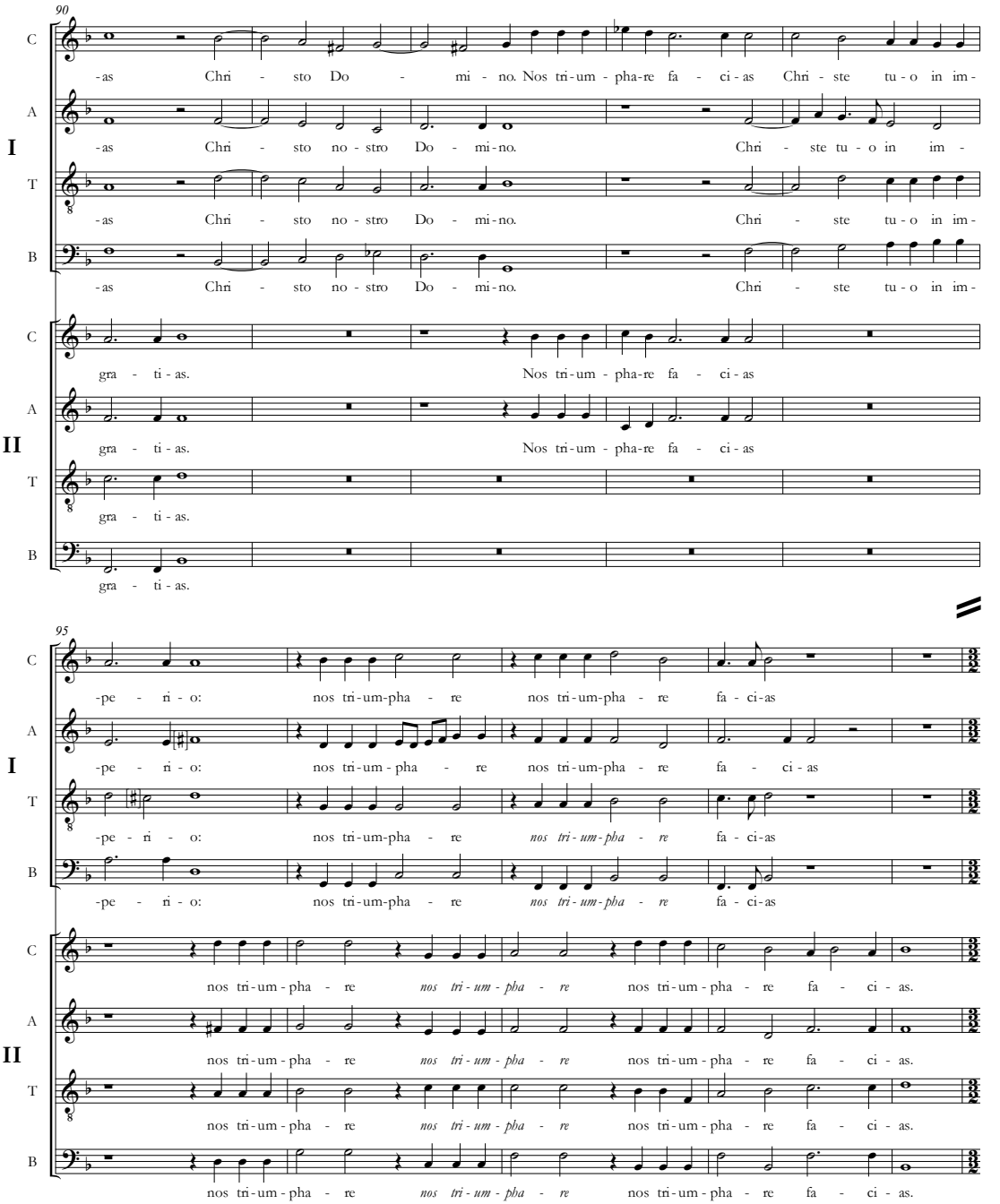
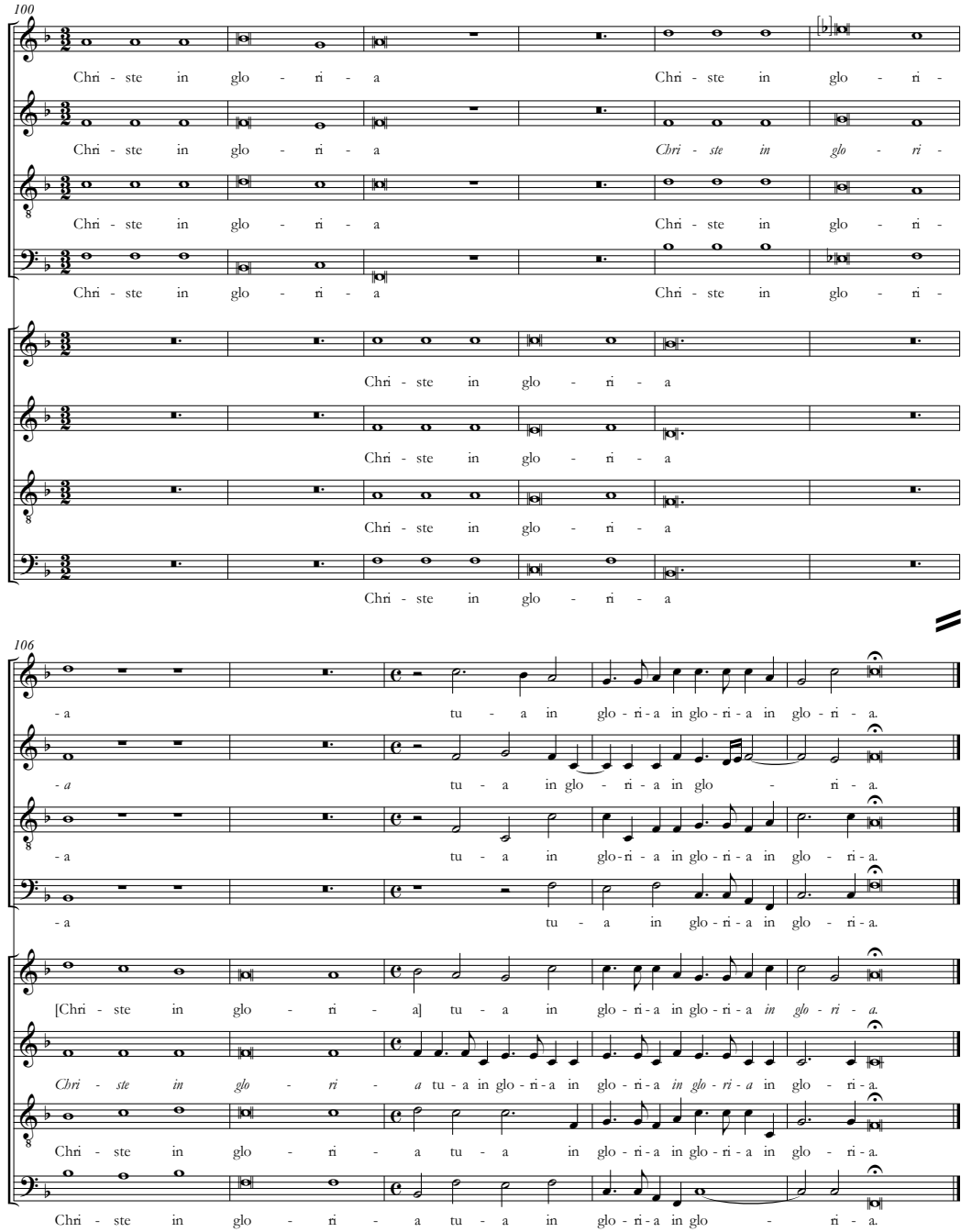
Zwolińska Elżbieta, *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich*, w: *Pagine: Polsko-włoskie materiały muzyczne* 2, Warszawa: Polskie Centrum Muzyczne 1974, s. 203–215.

Aneks

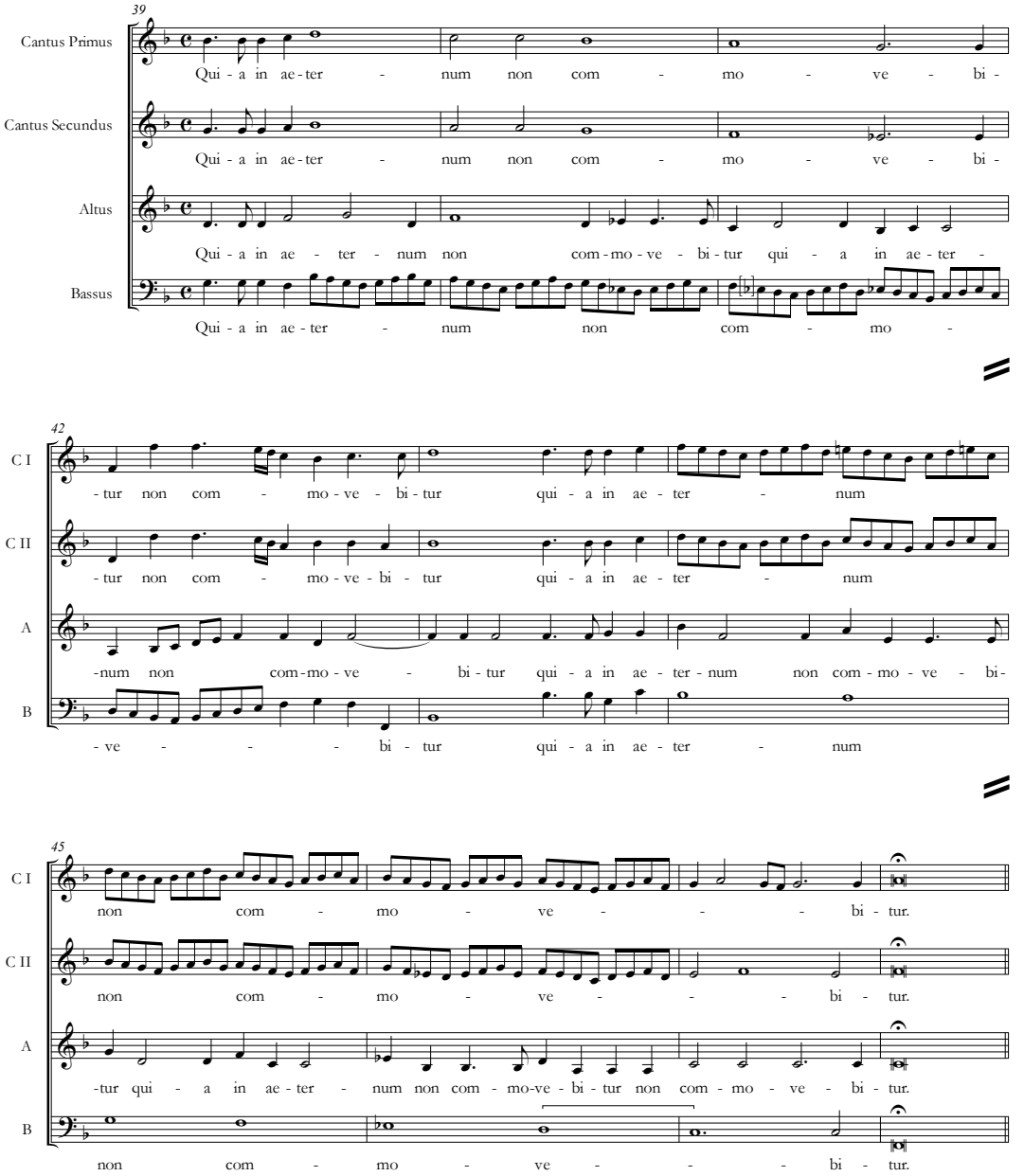
1. Lieve fiamma ch'ascenda

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

5
C I
da O - per' è di na - tur' e non stu - pen - da
C II
scen - da O - per' è O - per' è di na - tu - ra O - per' è di na -
A
da. Lie - ve fiam - ma ch'a - scen - da O - per' è di na - tu - ra O - per' è
T
- - da Lie - ve fiam - ma ch'a - scen - da
B
Lie - ve fiam - ma ch'a - scen - da O - per' è di na - tu - ra
8
C I
O - per' è di na - tur' e non stu - pen - da e non stu - pen -
C II
tur' e non stu - pen - da O - per' è di na - tur' e non stu - pen -
A
di na - tur' e non stu - pen - da e non stu - pen -
T
Lie - ve fiam - ma ch'a - scen - da O - per' è di na - tur' e non stu - pen -
B
O - per' è di na - tu - ra e non stu - pen -
11
C I
da. Ma che dal - la tua sfe - - - ra Al no - stro cen - tro scen -
C II
da. Ma che dal - la tua sfe - - - ra Ma che dal -
A
da. Ma che Ma che dal - la tua sfe - ra Ma che dal -
T
da. Ma che dal - la tua sfe - ra Ma che dal - la tua
B
da. Ma che Ma che Ma che dal -

14
C I
da Ma che dal - la tua sfe - ra_Al no - stro cen - tro scen - da
C II
- la tua sfe - ra Al no - stro cen - tro scen -
A
la tua sfe - ra Al no - stro cen - tro scen - da Al no - stro cen - tro scen -
T
sfe - ra Al no - stro cen - tro scen - da Al no - stro cen - tro scen -
B
- la tua sfe - - - ra Al no - stro cen - tro scen -
17
C I
E me - ra - vi - glia_al - te - ra Ch'in - fi - ni - ta bon - tà di -
C II
da E me - ra - vi - glia_al - te - ra Ch'in - fi - ni - ta bon - tà di -
A
- da Ch'in - fi - ni - ta bon - tà di -
T
da E me - ra - vi - glia_al - te - ra Ch'in - fi - ni - ta bon - tà di -
B
da E me - ra - vi - glia_al - te - ra Ch'in - fi - ni - ta bon - tà di -
20
C I
vin va - lo - re Orn' il Ciel di splen - do - re Mi - ra - co - lo non è
C II
vin va - lo - re Orn' il Ciel di splen - do - re Mi - ra - co - lo non è
A
vin va - lo - re Orn' il Ciel di splen - do - re Orn' il Ciel di splen - do - re Mi - ra - co - lo non è
T
vin va - lo - re Orn' il Ciel di splen - do - re Mi - ra - co - lo non è Mi - ra - co - lo non è
B
vin va - lo - re Orn' il Ciel di splen - do - re Mi - ra - co - lo non è

23
C I
ma Si - gnor mi - o ch'in Ciel è Di - o
C II
ma Si - gnor mi - o ch'in Ciel è Di - o
A
ma Si - gnor mi - o Ch'in terr' hor sia fan - ciul Ch'in terr' hor
T
ma Si - gnor mi - o Ch'in terr' hor sia fan - ciul Ch'in terr' hor
B
ma Si - gnor mi - o Ch'in terr' hor sia fan - ciul Ch'in terr' hor
27
C I
ch'in Ciel è Di - o ch'in Ciel è Di - o.
C II
ch'in Ciel è Di - o Ch'in terr' hor sia fan-ciul ch'in Ciel è Di - o ch'in Ciel è Di - o.
A
sia fan-ciul Ch'in terr' hor sia fan-ciul ch'in Ciel è Di - o ch'in Ciel è Di - o.
T
sia fan-ciul Ch'in terr' hor sia fan-ciul ch'in Ciel è Di - o ch'in Ciel è Di - o.
B
sia fan-ciul Ch'in terr' hor sia fan-ciul ch'in Ciel è Di - o ch'in Ciel è Di - o.

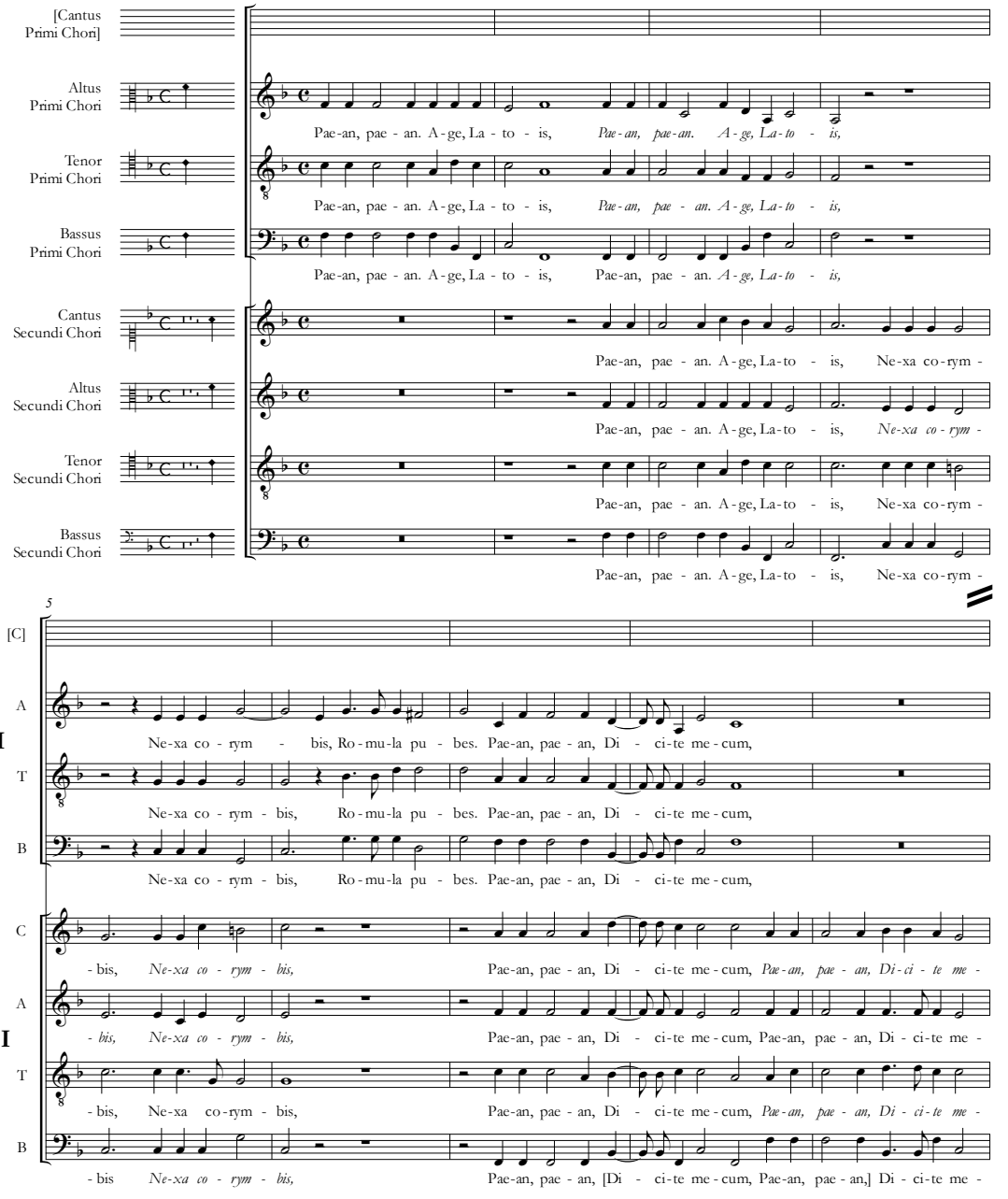
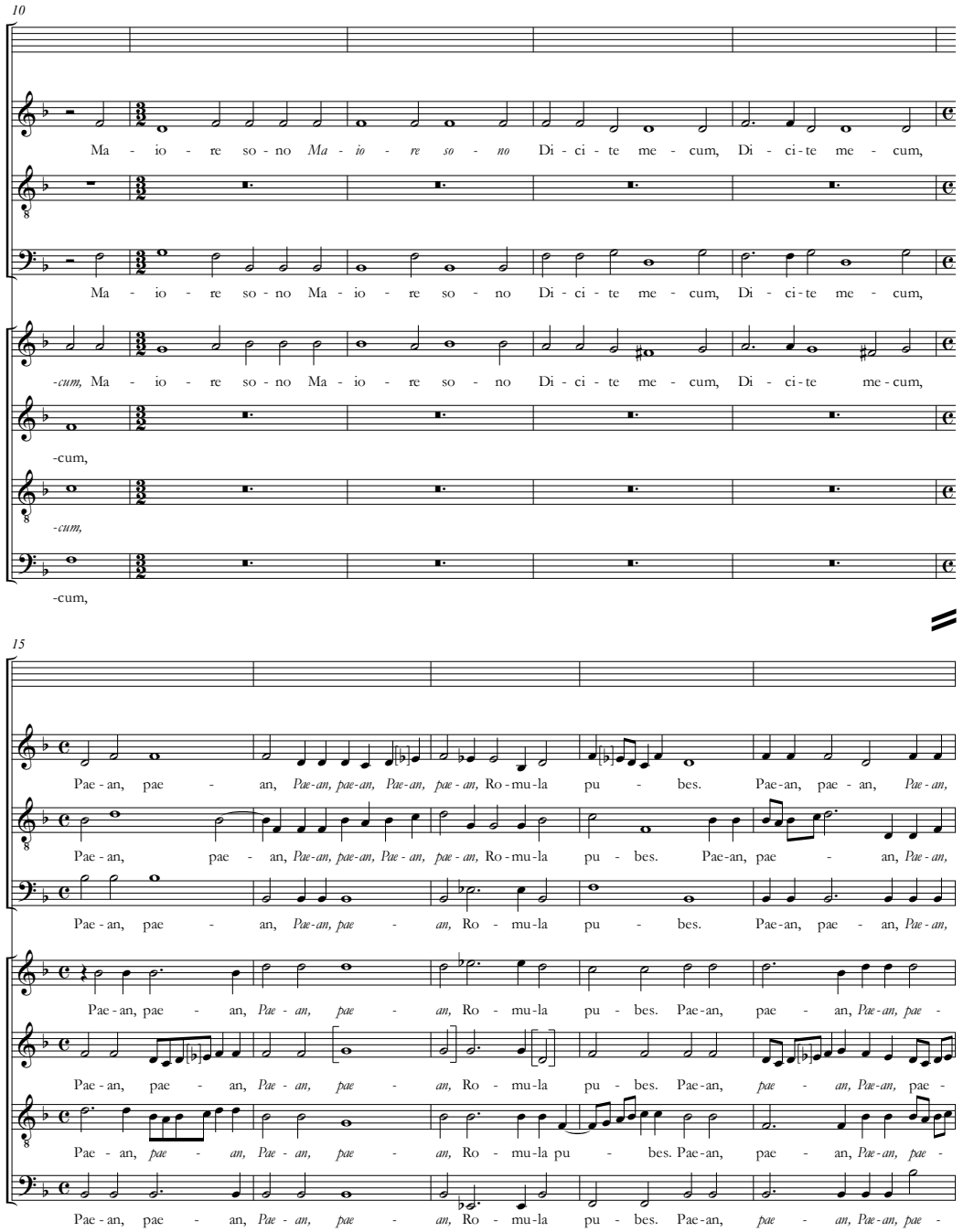
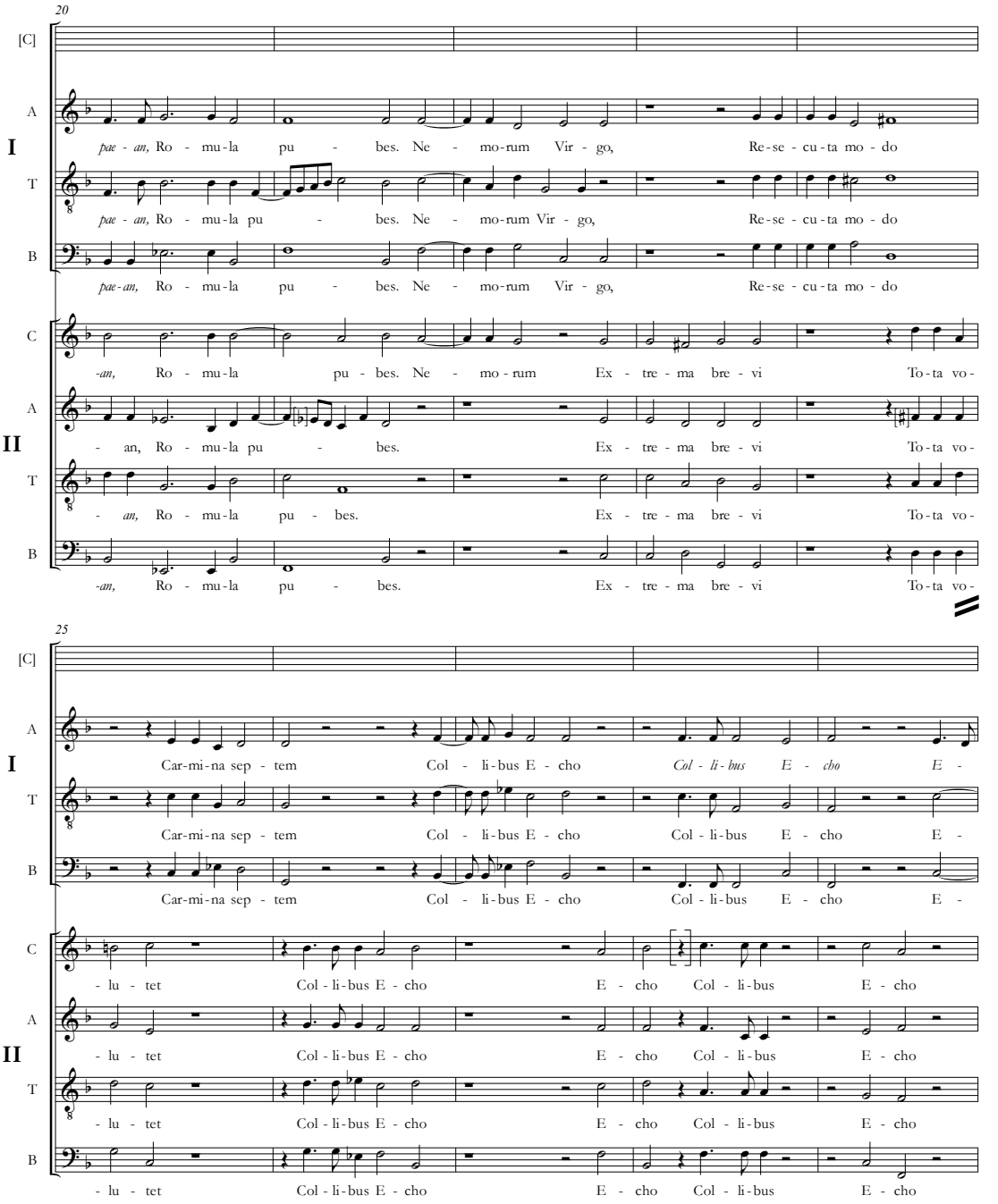
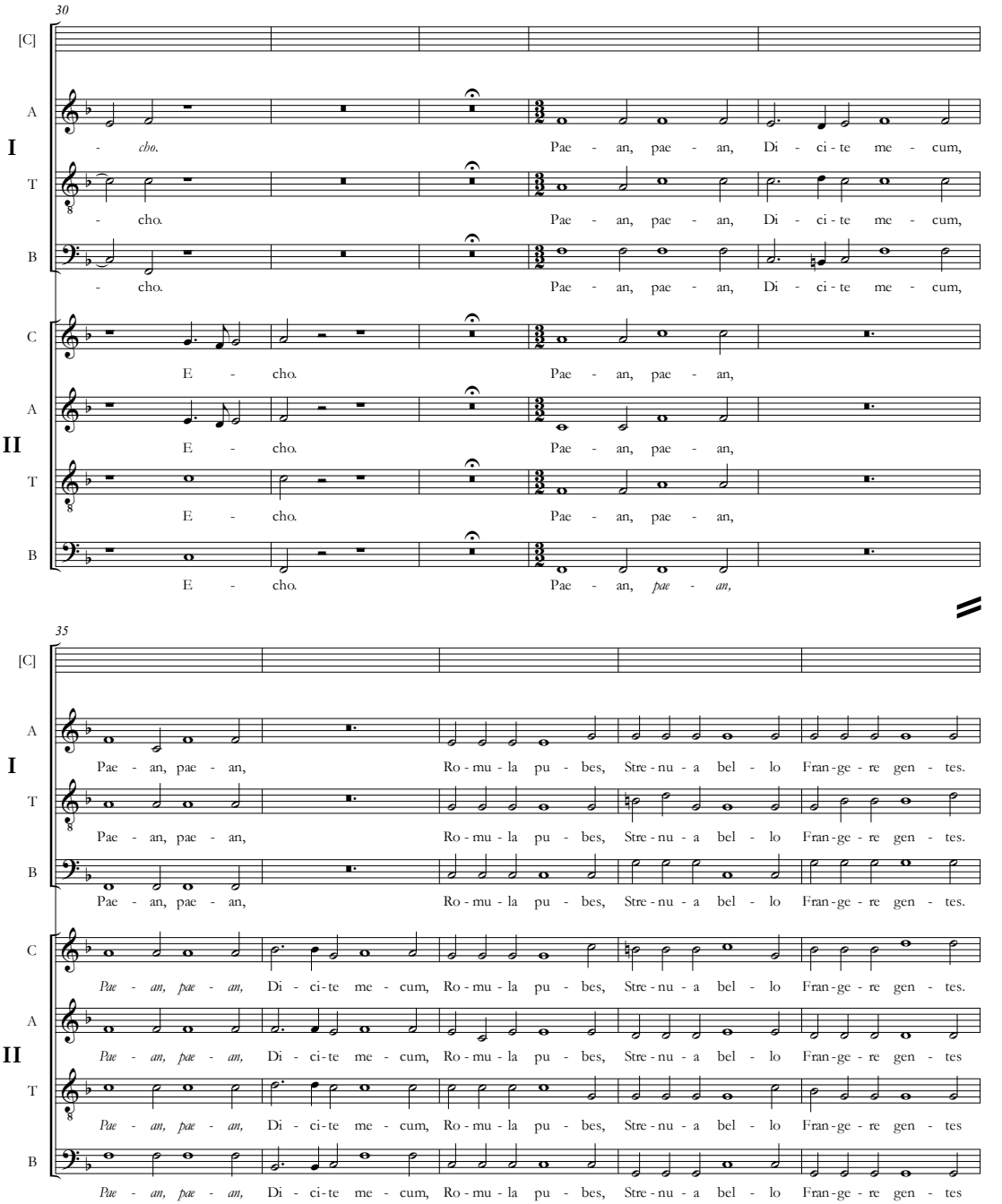
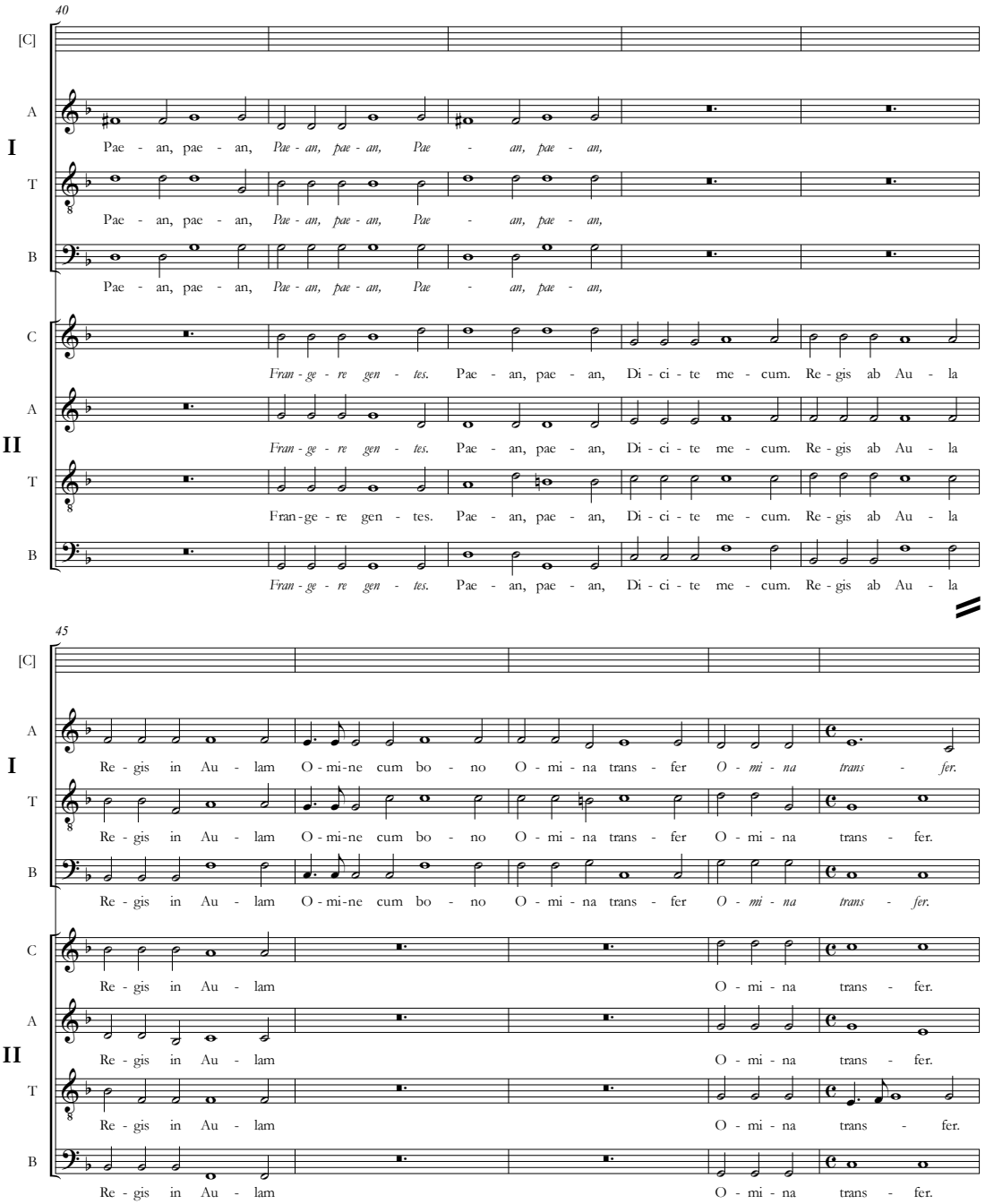
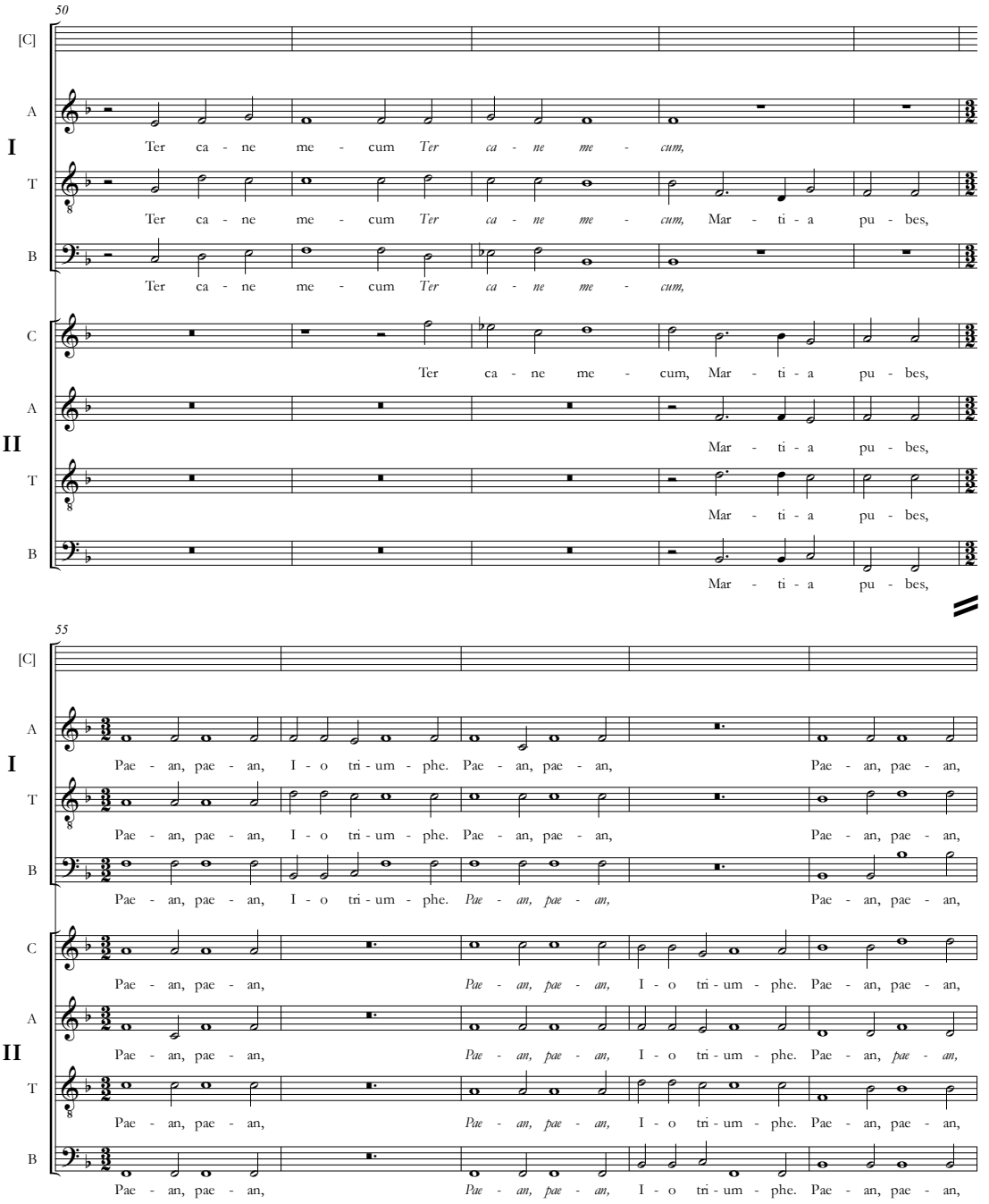
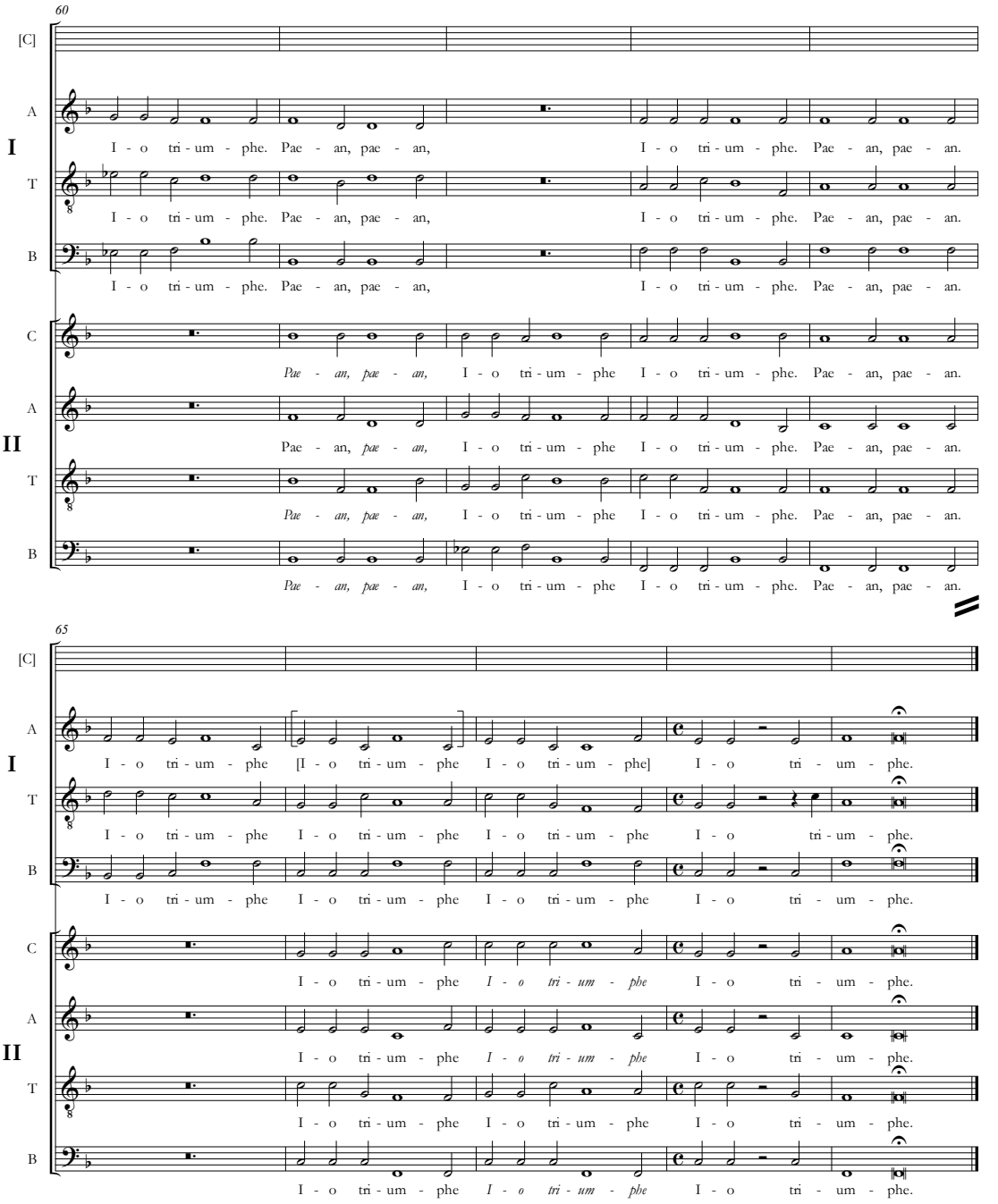
2. Qui ratione mundum

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

9
C
A
I
T
B
et ab ae - vo qui tem-pus i - re ju - bes
et ab ae - vo qui tem-pus i - re ju - bes
et ab ae - vo qui tem-pus i - re ju - bes
et ab ae - vo qui tem-pus i - re ju - bes
qui tem-pus i - re ju
qui tem - pus i - re ju -
qui tem-pus i - re ju - bes ju -
qui tem-pus i - re ju
C
A
II
T
B
ju - bes
ju - bes
i - re ju-bes
ju - bes
et ab ae-vo qui tem-pus i - re ju - bes qui tem-pus i - re ju-
et ab ae - vo qui tem-pus i - re ju -
et ab ae - vo qui tem - pus i - re ju -
et ab ae-vo qui tem-pus i - re ju - bes qui tem-pus i - re ju -
13
C
A
I
T
B
au - di au - di de su-pre-mo cae-lo
- bes, au - di de su - pre-mo cae-lo
- bes, au - di au - di de su - pre-mo cae-lo
- bes, au - di au - di de su-pre-mo cae-lo
C
A
II
T
B
- bes, au - di de su-pre-mo cae - - -
- bes, au - di de su-pre-mo cae - lo cae -
- bes, au - - - di de su-pre-mo cae - - -
- bes, au - di de su-pre-mo cae - - -

18
C
au - di de su-pre-mo cae - - - -
A
au - di de su-pre - mo cae - lo su - pre - mo
I
T
au - di de su-pre - mo cae - - - -
B
au - di de su-pre-mo cae - - - -
C
- lo au - di de su - pre-mo
A
- lo au - di de su - pre-mo
II
T
- lo au - di de su-pre-mo cae-lo
B
- lo au - di de su - pre-mo
23
C
-lo no - stros cla - mo - res et an - xi-os sin-gul - tus.
A
cae - lo no - stros cla - mo - res et an - xi - os sin-gul - tus.
I
T
-lo no - stros cla - mo - res et an - xi-os sin-gul - tus.
B
-lo no - stros cla - mo - res et an - xi-os sin-gul - tus.
C
Fer ae - gris
A
Fer ae - gris
II
T
Fer ae - gris
B
Fer ae - gris

28
C
A
I
T
B
En va - cu - i te fi - ne ut ja - ce-mus
En va - cu - i te fi - ne ut ja - ce-mus
et le - ni - men,
C
A
II
T
B
et le - ni - men,
En va - cu -
et le - ni - men,
En va - cu -
et le - ni - men,
33
C
A
I
T
B
Er -
te fi - ne ut ja - ce - mus? Er - go er -
te fi - ne ut ja - ce - mus? Er - go er - go
te fi - ne ut ja - ce - mus? Er - go er - go
C
A
II
T
B
Er - go
- i te fi - ne ut ja - ce - mus?
Er - go
- i te fi - ne ut ja - ce - mus?
Er - go
te fi - ne ut ja - ce - mus?
Er - go

38
C
A
I
T
B
-go fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo-ni nos bo-ni-ta-tis re-spi-ce o-cel-lis
-go fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo-ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-ce o-cel-lis
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo-ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-ce o-cel-lis
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo-ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-ce o-cel-lis
C
A
II
T
B
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo - ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo - ni bo - ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo - ni bo - ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-
fons et O-ri-go bo - ni fons et O-ri-go bo - ni, nos bo-ni-ta-tis re-spi-
42
C
A
I
T
B
cu - i ma - net ae - ter - na
Cu - i ma - net ae - ter - na
Cu - i ma - net ae - ter - na
Cu - i ma - net ae - ter - na
C
A
II
T
B
-ce o-cel-lis Cu - i ma - net ae - ter - na
-ce o-cel-lis Cu - i ma - net ae - ter - na
-ce o-cel-lis Cu - i ma - net ae - ter - na
-ce o-cel-lis Cu - i ma - net ae - ter - na

47
C
A
I
T
B
cu - i ma - net ae - ter - na im - pe - ri - i po - te - stas im -
cu - i ma - net ae - ter - na im - pe - ri - i po - te - stas im -
cu - i ma - net ae - ter - na
cu - i ma - net ae - ter - na
C
A
II
T
B
cu - i ma - net ae - ter - na im - pe - ri - i im - pe - ri -
cu - i ma - net ae - ter - na im - pe - ri - i
cu - i ma - net ae - ter - na
cu - i ma - net ae - ter - na
52
C
A
I
T
B
- pe - ri - i po - te - stas. Cu - i ma - net
- pe - ri - i po - te - stas Cu - i ma - net
Cu - i ma - net
Cu - i ma - net
C
A
II
T
B
- i po - te - stas. Cu - i ma -
- pe - ri - i po - te - stas. Cu - i ma -
Cu - i ma -
Cu - i ma -

57
C
A
I
T
B
cu - i ma - net ae - ter - na ae - ter - na
cu - i ma - net ae - ter - na ae - ter - na
cu - i ma - net ae - ter - na
cu - i ma - net ae - ter - na
C
A
II
T
B
-net cu - i ma - net ae - ter - na
-net cu - i ma - net ae - ter - na
-net cu - i ma - net ae - ter - na
-net cu - i ma - net ae - ter - na
61
C
A
I
T
B
im - pe - ri - i po - te - stas im-pe-ri-i po - te - stas im-pe-ri-i po - te - stas
im - pe - ri - i po - te - stas im-pe-ri-i po - te - - - - stas
C
A
II
T
B
im - pe - ri - i po - te - stas im-pe-ri-i po - te-stas im-pe-ri-i po - te - - - - stas im-pe-ri-
im-pe-ri-i po - te - stas im-pe-ri-i po - te - stas im-pe-ri-
im-pe-ri-
im-pe-ri-

66
C
A
I
T
B
im - pe-ri - i po - te - stas
im - pe-ri - i po - te - stas
im - pe-ri - i po - te - stas

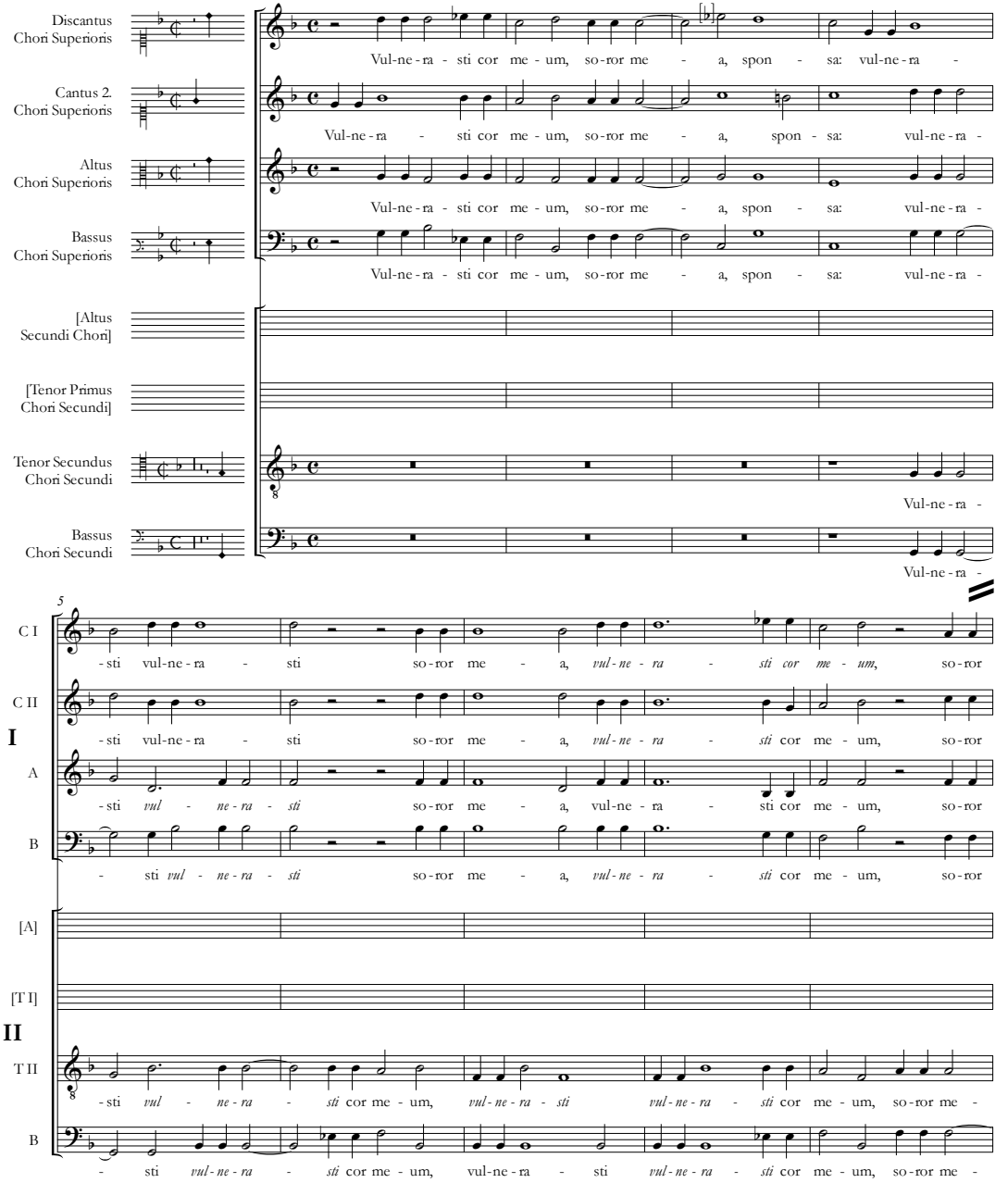
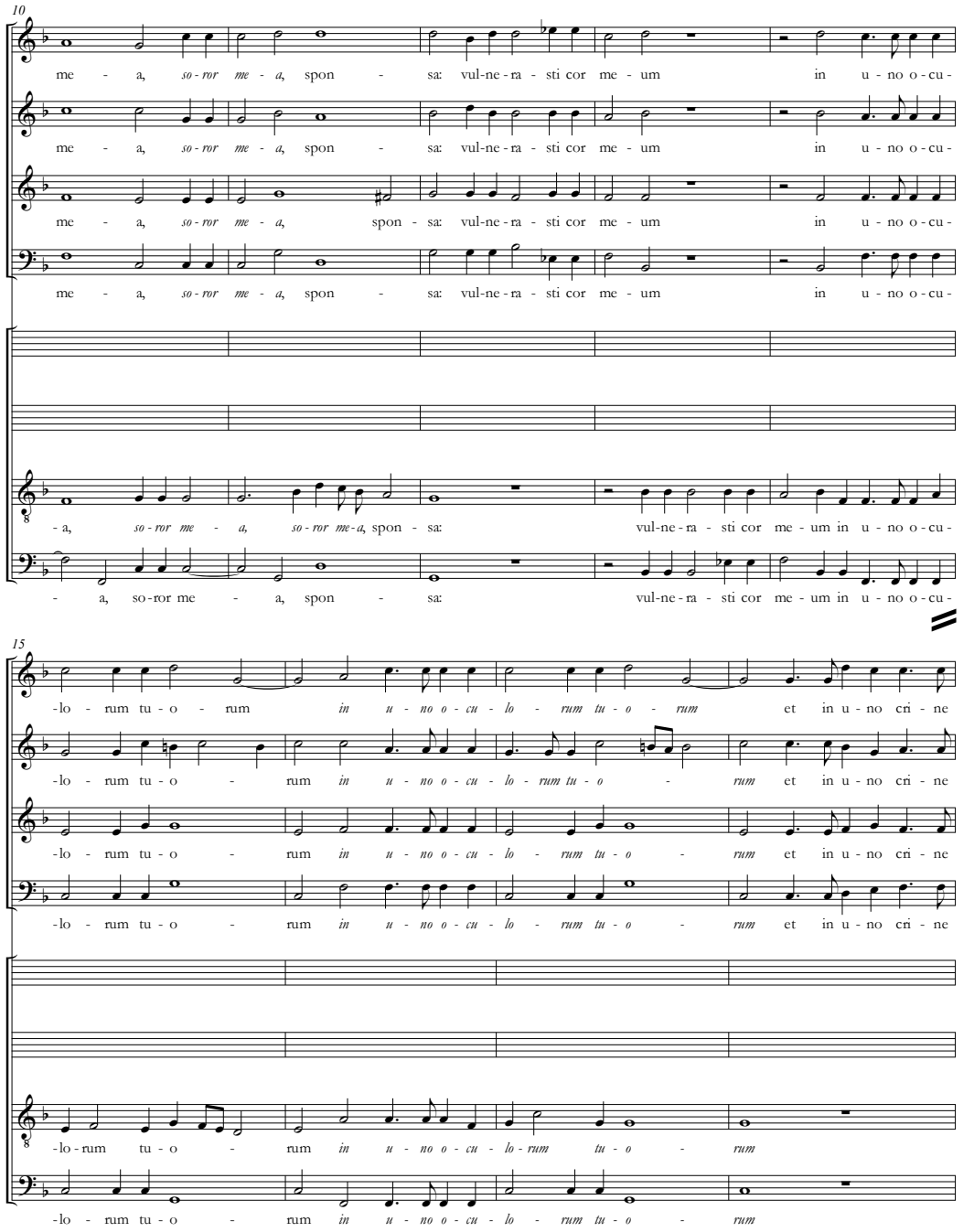
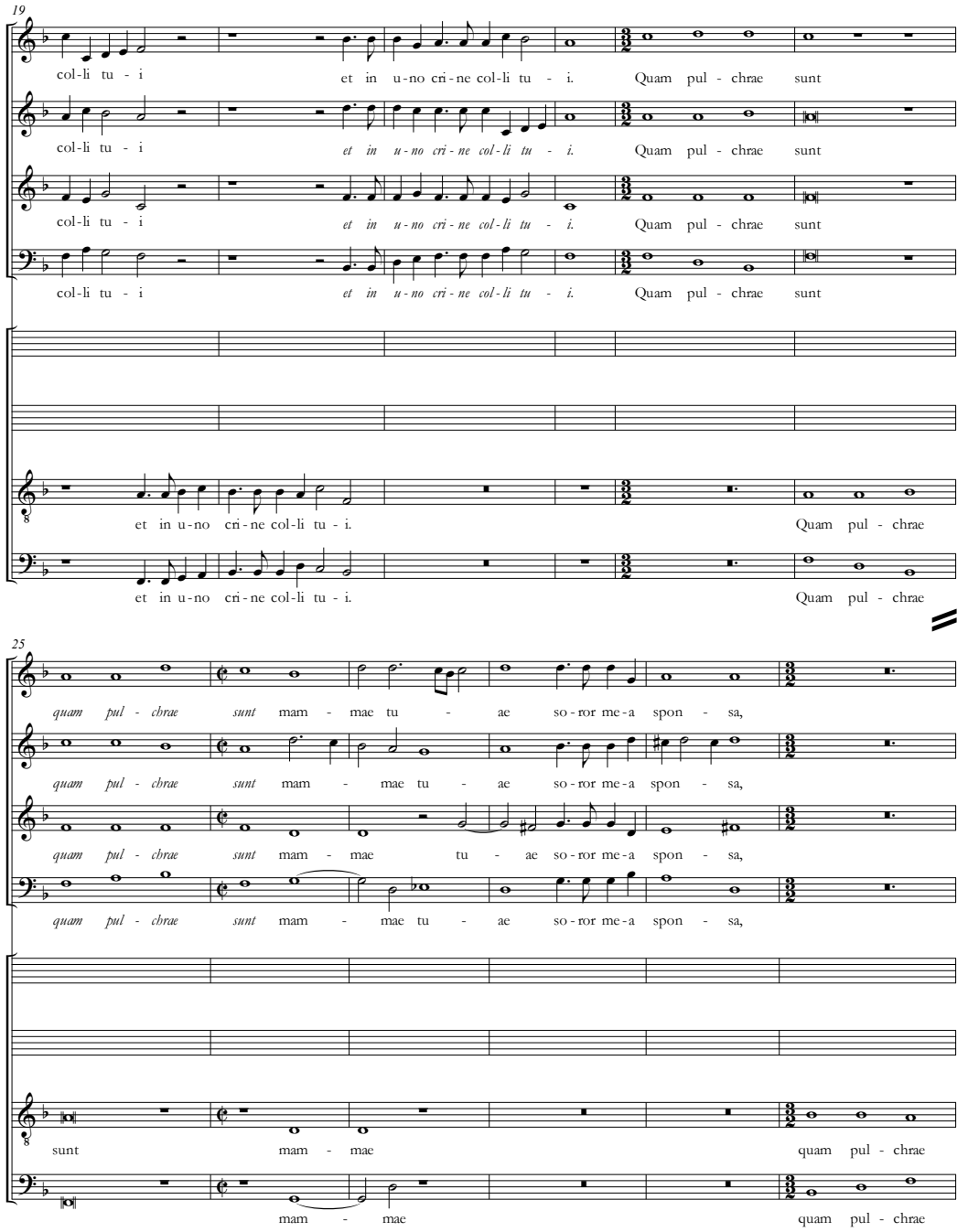
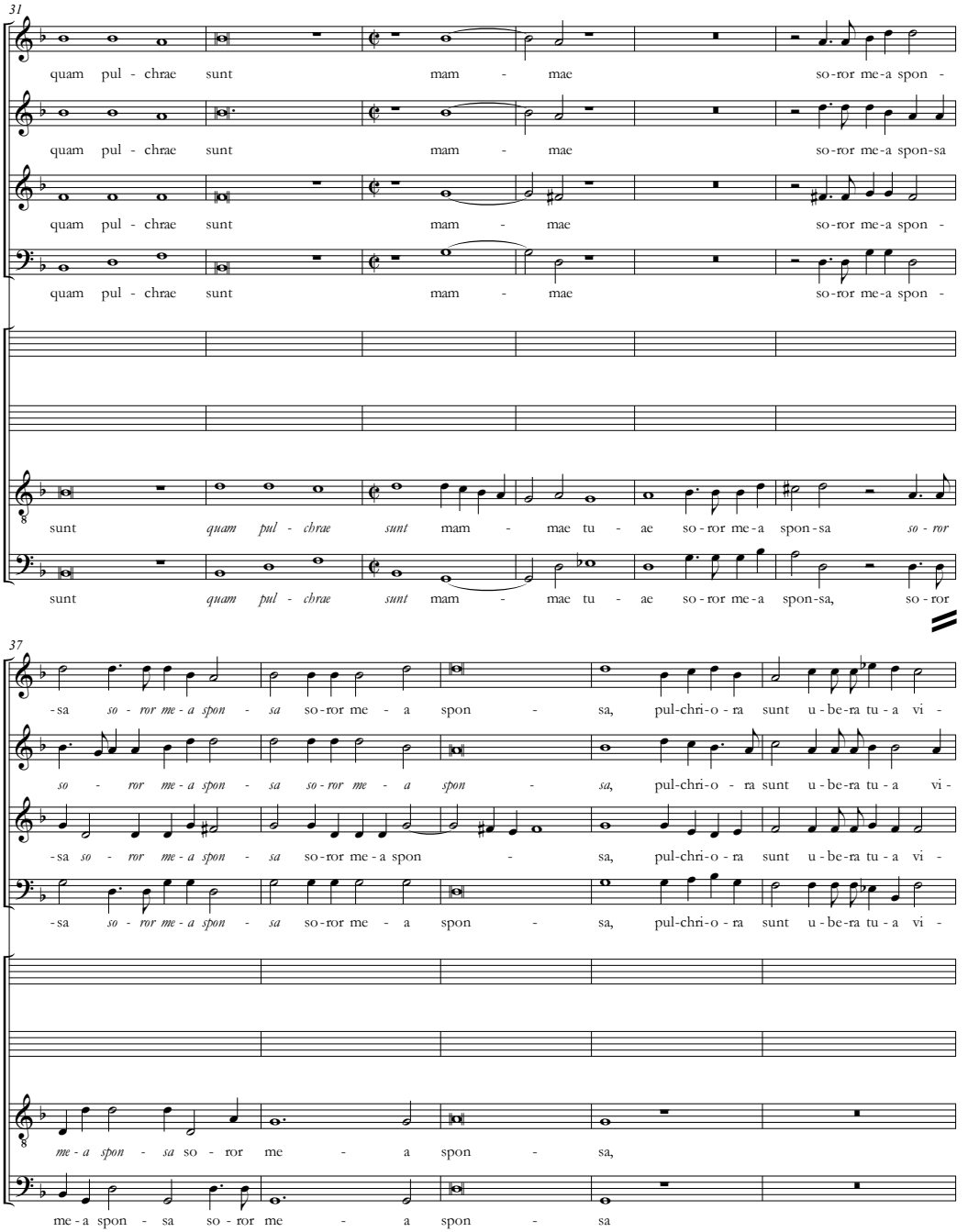
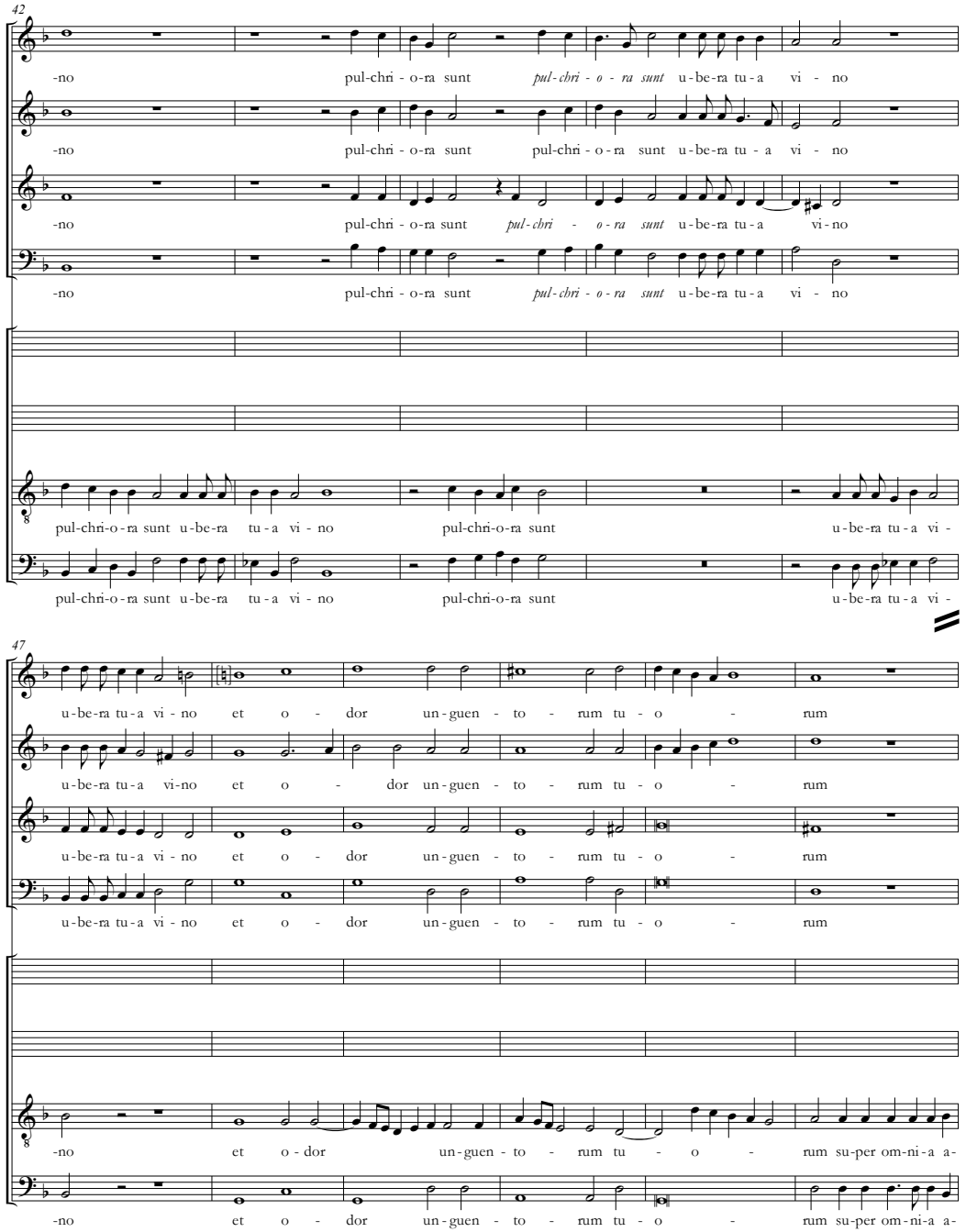
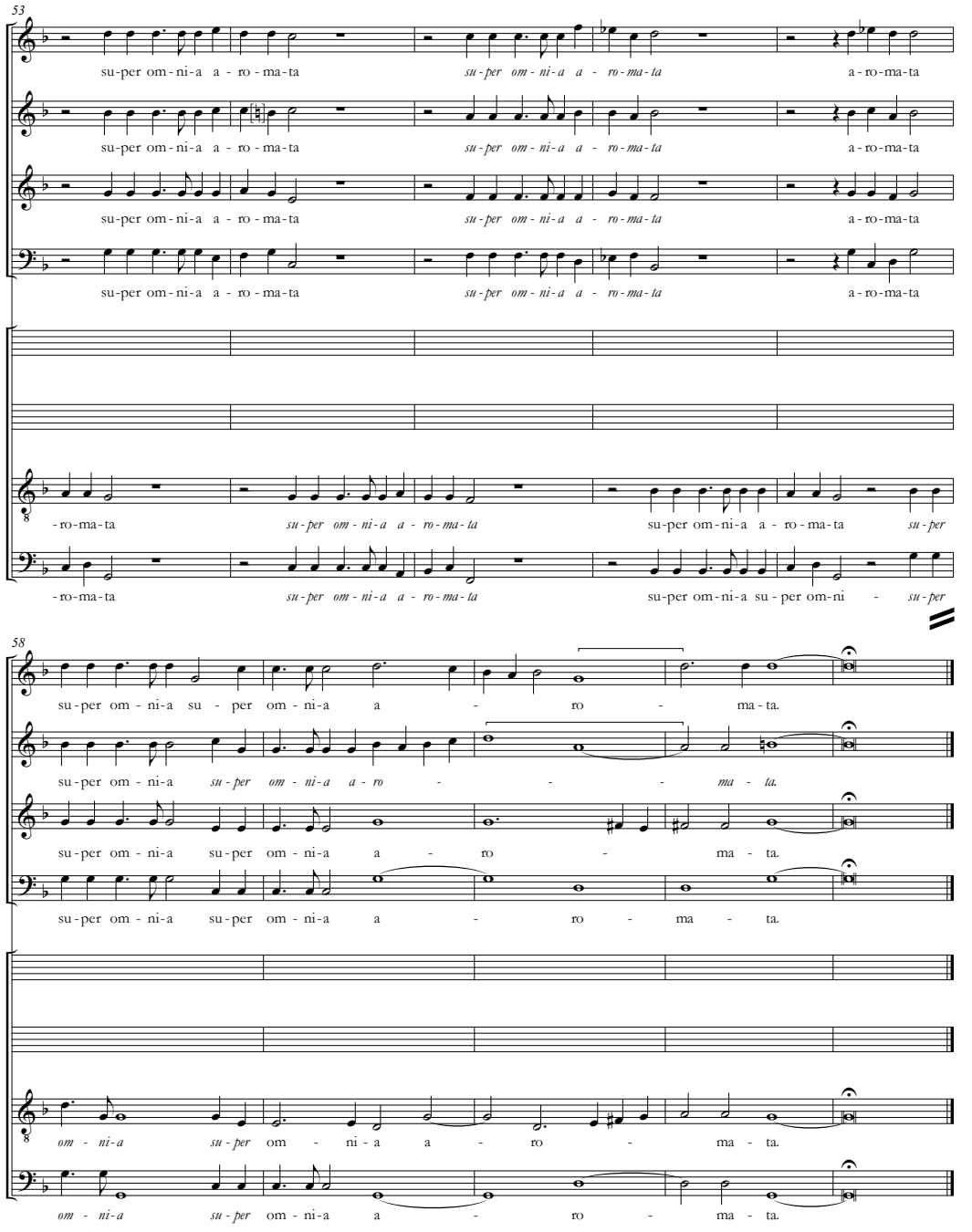
3. O sacrum convivium

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

16
C I
-mo - ri - a pas - si - o - nis
C II
-mo - ri - a pas - si - o - nis e - ius pas - si - o - nis e -
C III
- - - - - ri - a pas - si - o - nis e - ius pas - si -
A
-mo - ri - a pas - si - o - nis e - ius pas - si -
21
C I
pas - si - o - nis pas - si - o - nis e -
C II
- - ius pas - si - o - nis e - ius pas - si - o - nis
C III
- o - - - - nis e - - - - ius pas - si - o -
A
- o - nis pas - si - o - nis e - ius pas - si - o - nis
26
C I
- - ius, mens im - ple - tur gra - - - - ti - a,
C II
e - - - - ius, mens im - ple - tur gra - - - - ti - a, et
C III
- nis e - ius, et fu - tu -
A
e - - - - ius, mens im - ple - tur gra - - - - ti - a, et

31
C I
mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu -
C II
fu - tu - rae glo - ri - ae, mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu -
C III
- rae glo - ri - ae, mens im - ple - tur gra - ti - a,
A
fu - tu - rae glo - ri - ae et fu -
37
C I
- tu - rae glo - ri - ae, no - bis pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus da - tur
C II
- tu - rae glo - ri - ae, no - bis pi - gnus da - tur no -
C III
no - bis pi - gnus da - - - tur no - bis pi - gnus da -
A
- tu - rae glo - ri - ae, no - bis pi - gnus da - tur no - bis pi - gnus da - tur
43
C I
no - bis pi - gnus da - tur pi - gnus da - - tur.
C II
- - bis pi - gnus da - tur pi - - gnus da - tur.
C III
- - tur da - - - tur pi - gnus da - - tur.
A
no - bis pi - gnus da - tur pi - gnus da - - tur.

4. Sanctus Jacobus

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

10
C
A
I
T
B
-ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat tri - um - phat: Qui
-ren - ni tri - um - phat tri - um - phat tri - um - phat tri - um - phat: Qui
-ren - ni tri-um-phat tri - um - phat tri - um - phat: Qui
-ren - ni tri - um - phat tri - um - phat tri - um - phat: Qui
C
A
II
T
B
glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat: tri - um - phat tri - um - phat:
glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat:
glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat:
glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat:
15
C
A
I
T
B
cum pri - mis A - po - sto - lis vo - ca - tus, re - li - ctis re - ti - bus pa - ren - ti - bus - que
cum pri - mis A - po - sto - lis vo - ca - tus, pa - ren - ti - bus - que
cum pri - mis A - po - sto - lis vo - ca - tus, re - li - ctis re - ti - bus pa - ren - ti - bus - que
cum pri - mis A - po - sto - lis vo - ca - tus, re - li - ctis re - ti - bus
C
A
II
T
B

20
C
A
I
T
B
su - is Chri - sti ob - au - di - vit im - pe - ri - o.
su - is Chri - sti ob - au - di - vit im - pe - ri - o.
su - is Chri - sti ob - au - di - vit im - pe - ri - o.
Chri - sti ob - au - di - vit im - pe - ri - o.
C
A
II
T
B
25
C
A
I
T
B
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat
C
A
II
T
B
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri - um - phat.
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat.

30
I
II
C
A
T
B
San - ctus Ja - co - bus San - ctus Ja -
San - ctus Ja - co - bus Ja - co - bus San - ctus Ja -
35
-co - bus glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri - um - phat tri -
-co - bus glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri - um - phat tri -
-co - bus] glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri - um - phat tri -
-co - bus glo - ri - a pe-ren - ni glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat
-co - bus glo-ri - a pe-ren - ni glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat
-co - bus glo - ri - a pe-ren - ni glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat
-co - bus glo - ri - a pe-ren - ni glo - ri - a pe-ren - ni tri - um - phat

40
C
A
I
T
B
-um - phat tri - um - phat.
C
A
II
T
B
tri - um - phat tri - um - phat. E - um di - le - ctum Sal - va - tor
tri - um - phat tri - um - phat. E - um di - le - ctum Sal - va - tor es - se vo -
tri - um - phat tri - um - phat. E - um di - le - ctum Sal - va - tor es -
45
trans - fi - gu - ra - ti - o - nis
es - se vo - lu - it in mon - te Tha - bor trans - fi - gu - ra - ti - o - nis te - stem,
- se vo - lu - it in mon - te Tha - bor trans - fi - gu - ra - ti - o - nis te - stem,

50
C
A
I
T
B
te - stem.
te - stem.
te - stem.
te - stem.
C
A
II
T
B
et su - do - ris spe - cta - to - rem in mon - te
et su - do - ris spe - cta - to - rem in mon - te
et su - do - ris spe - cta - to - rem in mon - te
et su - do - ris spe - cta - to - rem in mon - te
55
C
A
I
T
B
C
A
II
T
B
o - li - ve - ti in mon - te o - li - ve -
o - li - ve - ti in mon - - - te o - li - ve -
o - li - ve - ti in mon - te o - li - - - ve -
o - li - ve - ti in mon - te o - li - ve -

60
I
II
C
A
T
B
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat San - ctus Ja -
- ti. San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat:
65
-co - bus glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri - um - phat
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat glo -
San - ctus Ja - co - bus glo - ri - a pe - ren - ni glo - ri - a pe - ren - ni tri - um - phat tri -

70
C
A
I
T
B
glo-ri-a pe-ren - ni glo-ri-a pe - ren - ni tri-um - phat tri - um - phat tri-um - phat tri-um-phat tri-
glo-ri-a pe-ren - ni glo - ri-a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um-phat [tri-
glo-ri-a pe-ren - ni glo-ri - a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um-phat tri-
glo-ri-a pe-ren - ni glo-ri - a pe-ren - ni tri - um - phat tri-um - phat tri-
C
A
II
T
B
-um - phat glo - ri-a pe-ren - ni glo-ri - a pe-ren - ni tri-um - phat tri - um - phat tri-um - phat tri - um - phat tri-
- ri - a pe-ren-ni tri - um - phat glo - ri-a pe - ren - ni tri-um - phat tri-um - phat tri - um - phat tri-
-um - phat glo - ri-a pe-ren - ni glo-ri - a pe - ren - ni tri-um - phat tri-um-phat tri - um - phat tri-
-um - phat glo - ri-a pe-ren - ni glo - ri-a pe - ren - ni tri-um - phat tri-um - phat tri - um - phat tri-
75
C
A
I
T
B
-um - phat Quod Je - sum De - i fi - li-um, con - stan-ter con-fi-ten - do, prae-ci-si-o - nem
-um - phat] Quod Je - sum De - i fi - li-um, con - stan-ter con-fi-ten - do, prae-ci-si-o - nem
-um - phat Quod Je - sum De - i fi - li-um, con - stan-ter con-fi-ten - do, prae-ci-si-o - nem
-um - phat Quod Je - sum De - i fi - li-um, con - stan - ter con-fi-ten - do, prae-ci-si-o - nem
C
A
II
T
B
-um - phat.
-um - phat.
-um - phat.
-um - phat.

80
C
A
I
T
B
ca - pi - tis pro-me - ru - it glo-ri - o - se pro-me-ru - it glo-ri - o - se.
ca - pi - tis pro - me - ru - it glo-ri - o - se pro-me - ru-it glo - ri - o - se.
ca - pi - tis pro-me - ru-it pro - me - ru - it glo-ri - o - se.
ca - pi - tis pro-me - ru - it glo-ri - o - se pro-me-ru - it glo-ri - o - se.
II
Me - ri-tas er - go
Me - ri-tas er - go
Me - ri-tas er - go
Me - ri-tas er - go
85
Me - ri-tas er - go lau - des et re-son - na - mus et re-son - na - mus gra - ti-
Me - ri-tas er - go lau - des et re-son - na - mus et re-son - na - mus gra - ti-
Me - ri-tas er - go lau - des et re-son - na - mus et re-son - na - mus gra - ti-
Me - ri-tas er - go lau - des et re-son - na - mus et re-son - na - mus gra - ti-
lau - des me - ri-tas er - go lau - des et re-son-na - mus et re-son-na - mus
lau - des me - ri-tas er - go lau - des et re-son-na - mus et re-son - na - mus
lau - des me - ri-tas er - go lau - des et re-son-na - mus et re-son - na - mus
lau - des me - ri-tas er - go lau - des et re-son-na - mus et re-son - na - mus

90
C
A
I
T
B
-as Chri - sto Do - mi - no. Nos tri-um - pha-re fa - ci - as Chri - ste tu - o in im -
-as Chri - sto no - stro Do - mi-no. Chri - ste tu - o in im -
-as Chri - sto no - stro Do - mi-no. Chri - ste tu - o in im -
-as Chri - sto no - stro Do - mi-no. Chri - ste tu - o in im -
C
A
II
T
B
gra - ti - as. Nos tri-um - pha-re fa - ci - as
gra - ti - as. Nos tri-um - pha-re fa - ci - as
gra - ti - as.
gra - ti - as.
95
C
A
I
T
B
-pe - ri - o: nos tri-um-pha - re nos tri-um-pha - re fa - ci-as
-pe - ri - o: nos tri-um - pha - re nos tri-um-pha - re fa - ci - as
-pe - ri - o: nos tri-um-pha - re nos tri-um-pha - re fa - ci-as
-pe - ri - o: nos tri-um-pha - re nos tri-um-pha - re fa - ci-as
C
A
II
T
B
nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re fa - ci - as.
nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re fa - ci - as.
nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re fa - ci - as.
nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re nos tri-um - pha - re fa - ci - as.

100
C
A
I
T
B
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri -
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri -
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri -
C
A
II
T
B
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri - a
Chri - ste in glo - ri - a
106
C
A
I
T
B
- a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
- a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
- a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
- a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
C
A
II
T
B
[Chri - ste in glo - ri - a] tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
Chri - ste in glo - ri - a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
Chri - ste in glo - ri - a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a in glo - ri - a.
Chri - ste in glo - ri - a tu - a in glo - ri - a in glo - ri - a.

5. Beatus vir qui timet Dominum

(fragment)

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

6. Paean paean Age Latois

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

10
[C]
A
I
Ma - io - re so - no Ma - io - re so - no Di - ci - te me - cum, Di - ci - te me - cum,
T
Ma - io - re so - no Ma - io - re so - no Di - ci - te me - cum, Di - ci - te me - cum,
B
Ma - io - re so - no Ma - io - re so - no Di - ci - te me - cum, Di - ci - te me - cum,
C
-cum, Ma - io - re so - no Ma - io - re so - no Di - ci - te me - cum, Di - ci - te me - cum,
A
II
-cum,
T
-cum,
B
-cum,
15
[C]
A
I
Pae - an, pae - an, Pae-an, pae-an, Pae-an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae - an,
T
Pae - an, pae - an, Pae-an, pae-an, Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae - an,
B
Pae - an, pae - an, Pae-an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae-an,
C
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae-an, pae -
A
II
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae-an, pae -
T
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae-an, pae -
B
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes. Pae-an, pae - an, Pae-an, pae -

20
[C]
A
I
pae - an, Ro - mu-la pu - bes. Ne - mo-rum Vir - go, Re-se - cu-ta mo - do
T
pae - an, Ro - mu-la pu - bes. Ne - mo-rum Vir - go, Re-se - cu-ta mo - do
B
pae-an, Ro - mu-la pu - bes. Ne - mo-rum Vir - go, Re-se - cu-ta mo - do
C
-an, Ro - mu-la pu - bes. Ne - mo - rum Ex - tre - ma bre - vi To-ta vo-
A
II
- an, Ro - mu-la pu - bes. Ex - tre - ma bre - vi To-ta vo-
T
- an, Ro - mu-la pu - bes. Ex - tre - ma bre - vi To-ta vo-
B
-an, Ro - mu-la pu - bes. Ex - tre - ma bre - vi To-ta vo-
25
[C]
A
I
Car-mi-na sep - tem Col - li-bus E - cho Col - li-bus E - cho E -
T
Car-mi-na sep - tem Col - li-bus E - cho Col - li-bus E - cho E -
B
Car-mi-na sep - tem Col - li-bus E - cho Col - li-bus E - cho E -
C
- lu - tet Col - li-bus E - cho E - cho Col - li-bus E - cho
A
II
- lu - tet Col - li-bus E - cho E - cho Col - li-bus E - cho
T
- lu - tet Col - li-bus E - cho E - cho Col - li-bus E - cho
B
- lu - tet Col - li-bus E - cho E - cho Col - li-bus E - cho

30
[C]
I
A
- cho.
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum,
T
- cho.
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum,
B
- cho.
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum,
II
C
E - cho.
Pae - an, pae - an,
A
E - cho.
Pae - an, pae - an,
T
E - cho.
Pae - an, pae - an,
B
E - cho.
Pae - an, pae - an,
35
[C]
I
A
Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes.
T
Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes.
B
Pae - an, pae - an, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes.
II
C
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes.
A
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes
T
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes
B
Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum, Ro - mu - la pu - bes, Stre - nu - a bel - lo Fran - ge - re gen - tes

40
[C]
A
I
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
T
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
B
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
C
Fran - ge - re gen - tes. Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum. Re - gis ab Au - la
A
II
Fran - ge - re gen - tes. Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum. Re - gis ab Au - la
T
Fran - ge - re gen - tes. Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum. Re - gis ab Au - la
B
Fran - ge - re gen - tes. Pae - an, pae - an, Di - ci - te me - cum. Re - gis ab Au - la
45
[C]
A
I
Re - gis in Au - lam O - mi-ne cum bo - no O - mi - na trans - fer O - mi - na trans - fer.
T
Re - gis in Au - lam O - mi-ne cum bo - no O - mi - na trans - fer O - mi - na trans - fer.
B
Re - gis in Au - lam O - mi-ne cum bo - no O - mi - na trans - fer O - mi - na trans - fer.
C
Re - gis in Au - lam O - mi - na trans - fer.
A
II
Re - gis in Au - lam O - mi - na trans - fer.
T
Re - gis in Au - lam O - mi - na trans - fer.
B
Re - gis in Au - lam O - mi - na trans - fer.

50
[C]
A
I
Ter ca - ne me - cum Ter ca - ne me - cum,
T
Ter ca - ne me - cum Ter ca - ne me - cum, Mar - ti - a pu - bes,
B
Ter ca - ne me - cum Ter ca - ne me - cum,
C
Ter ca - ne me - cum, Mar - ti - a pu - bes,
A
II
Mar - ti - a pu - bes,
T
Mar - ti - a pu - bes,
B
Mar - ti - a pu - bes,
55
[C]
A
I
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
T
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
B
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an,
C
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an,
A
II
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an,
T
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an,
B
Pae - an, pae - an, Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an,

60
[C]
A
I
I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
T
I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
B
I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
C
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
A
II
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
T
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
B
Pae - an, pae - an, I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe. Pae - an, pae - an.
65
[C]
A
I
I - o tri - um - phe [I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe] I - o tri - um - phe.
T
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.
B
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.
C
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.
A
II
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.
T
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.
B
I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe I - o tri - um - phe.

7. Vulnerasti cor meum

Fontes Musicae in Polonia, B/VI, © 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

10
C I
C II
I
A
B
me - a, so - ror me - a, spon - sa: vul-ne-ra - sti cor me - um in u - no o - cu -
[A]
[T I]
II
T II
- a, so - ror me - a, so - ror me-a, spon - sa: vul-ne-ra - sti cor me - um in u - no o - cu -
- a, so-ror me - a, spon - sa: vul-ne-ra - sti cor me - um in u - no o - cu -
15
-lo - rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in u - no cri - ne
-lo - rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in u - no cri - ne
-lo - rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in u - no cri - ne
-lo - rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum et in u - no cri - ne
-lo-rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo-rum tu - o - rum
-lo - rum tu - o - rum in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum

19
C I
col-li tu - i et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae sunt
C II
col-li tu - i et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae sunt
I
A
col-li tu - i et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae sunt
B
col-li tu - i et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae sunt
[A]
[T I]
II
T II
et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae
B
et in u-no cri-ne col-li tu - i. Quam pul - chrae
25
C I
quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon - sa,
C II
quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon - sa,
I
A
quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon - sa,
B
quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon - sa,
[A]
[T I]
II
T II
sunt mam - mae quam pul - chrae
B
mam - mae quam pul - chrae

31
C I
quam pul - chrae sunt mam - mae so-ror me-a spon -
C II
quam pul - chrae sunt mam - mae so-ror me-a spon-sa
I
A
quam pul - chrae sunt mam - mae so-ror me-a spon -
B
quam pul - chrae sunt mam - mae so-ror me-a spon -
[A]
[T I]
II
T II
sunt quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon-sa so - ror
B
sunt quam pul - chrae sunt mam - mae tu - ae so-ror me-a spon-sa, so - ror
37
C I
-sa so - ror me - a spon - sa so-ror me - a spon - sa, pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi -
C II
so - ror me - a spon - sa so-ror me - a spon - sa, pul-chri-o - ra sunt u-be-ra tu-a vi -
I
A
-sa so - ror me - a spon - sa so-ror me-a spon - sa, pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi -
B
-sa so - ror me - a spon - sa so-ror me - a spon - sa, pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi -
[A]
[T I]
II
T II
me - a spon - sa so - ror me - a spon - sa,
B
me-a spon - sa so - ror me - a spon - sa

42
C I
C II
I
A
B
-no pul-chri - o-ra sunt pul-chri - o - ra sunt u-be-ra tu-a vi - no
-no pul-chri - o-ra sunt pul-chri - o-ra sunt u-be-ra tu - a vi - no
-no pul-chri - o-ra sunt pul-chri - o - ra sunt u-be-ra tu-a vi-no
-no pul-chri - o-ra sunt pul-chri - o - ra sunt u-be-ra tu-a vi - no
[A]
[T I]
II
T II
B
pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi - no pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi -
pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi - no pul-chri-o-ra sunt u-be-ra tu-a vi -
47
C I
C II
I
A
B
u-be-ra tu-a vi - no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum
u-be-ra tu-a vi-no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum
u-be-ra tu-a vi - no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum
u-be-ra tu-a vi - no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum
[A]
[T I]
II
T II
B
-no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum su-per om-ni-a a-
-no et o - dor un-guen - to - rum tu - o - rum su-per om-ni-a a-

53
C I
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
a-ro-ma-ta
C II
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
a-ro-ma-ta
I
A
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
a-ro-ma-ta
B
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
a-ro-ma-ta
[A]
[T I]
II
T II
-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per
B
-ro-ma-ta
su-per om-ni-a a-ro-ma-ta
su-per om-ni-a su-per om-ni
su-per
58
C I
su-per om-ni-a su-per om-ni-a a-ro-ma-ta.
C II
su-per om-ni-a
su-per om-ni-a a-ro
ma-ta.
I
A
su-per om-ni-a su-per om-ni-a a-ro-ma-ta.
B
su-per om-ni-a su-per om-ni-a a-ro-ma-ta.
[A]
[T I]
II
T II
om-ni-a
su-per
om-ni-a a-ro-ma-ta.
B
om-ni-a
su-per
om-ni-a a-ro-ma-ta.

Spis treści

Wstęp 5
Rozdział 1. Biografia Pacellego 10
Rozdział 2. W kręgu utworów religijnych w językach wernakularnych 48
2.1. Canzonetty 48
2.2. Czterogłosowe *madrigali spirituali* 52
2.3. *Madrigali – libro secondo a cinque voci* 64
2.4. Pieśń o św. Stanisławie 69
Rozdział 3. Od dwuchórowości do stylu monumentalnego 71
3.1. *Motectorum et psalmorum* […] *Liber primus* i ślady jej recepcji 71
3.2. Utwory polichóralne ze zbioru *Sacrae cantiones* 91
3.3. Utwory polichóralne Pacellego znane z antologii 103
3.4. Uwagi o polichóralnych mszach Pacellego 106
Rozdział 4. Jednochórowe utwory religijne w języku łacińskim 112
4.1. Biegłość w sztuce kontrapunktu. Motety wydane w 1604 i 1608 roku 112
4.2. *Chorici psalmi et motecta* (1599) – w cieniu *concerti* Viadany 119
4.3. *Ad voces aequales* – utwory dla wawelskiej kapeli rorantystów 133
Rozdział 5. Wersje autorskie i problemy atrybucji w twórczości Pacellego 139
5.1. Muzyczne autocytaty 139
5.2. Kompozycje Pacellego w rękopisie z rzymskiej Biblioteca Nazionale Centrale 140

5.3. O utworach Pacellego w rękopisie BH 6296 150
5.4. Kompozycje Pacellego w rękopisach z Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku 164
Zakończenie 169
Alfabetyczny spis kompozycji Asprilia Pacellego 171
Sigla bibliotek i archiwów 177
Źródła. 178
Bibliografia 185
Aneks
1. *Lieve fiamma ch'ascenda* 199
2. *Qui ratione mundum* 203
3. *O sacrum convivium* 211
4. *Sanctus Jacobus* 214
5. *Beatus vir qui timet Dominum* (fragment) 225
6. *Paean paean Age Latois* 226
7. *Vulnerasti cor meum* 233

Fontes Musicae in Polonia

series A: *Catalogi*

A/I Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017).

A/II Sonia Rzepka, *Tabulatura Organi ex Bibliotheca Ecclesiae Fraustadiensi ad Praesepe Christi* (2018).

A/III Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).

A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Iesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).

A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).

A/VI Bogna Bohdanowicz, Jolanta Byczkowska-Sztaba, *Musicalia manuscripta Chori Sacro-Lindensis* (2021).

series B: *Facsimilia et Studia*

B/I *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. facs. Jūratė Trilupaitienė (2016).

B/II *Liber organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, ed. facs. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė (2017).

B/III *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż (2018).

B/IV *Simon Maychrowicz (1717–1783). Nauka zbawienna na missyi Societatis Jesu zwyczayna* (Lwów 1767), ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).

B/V *Georgius Elger (1585–1672). Geistliche Catholische Gesänge… (Braunsberg 1621)*, ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).

B/VI Aleksandra Patalas, *De Asprilio Pacello ac illius musica. Conterfectum adhuc non perfectum* (2021).

series C: *Editiones*

C/I *Martinus Kretzmer (1631–1696). Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeterne rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).

C/II *Georgius Braun (1658–1709). In nomine Jesu, O caelitum Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).

C/III *Anonim (I poł. XVIII w.). Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bieńkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska (2017).

C/IV *Nicolaus Franciscus Frölich († 1708). Viaticum mortuorum, O Maria Virgo pia, Salve Regina*, ed. Tomasz Jeż (2018).

C/V *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaniae in C*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).

C/VI *Motecta scripta in Collegio Braunsbergensis Societatis Jesu (S-Uu Utl.vok. mus.tr. 394–399)*, ed. Jacek Iwaszko (2018).

C/VII *Joannes Faber (1599–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum a 10*, ed. Tomasz Jeż (2018).

C/VIII *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Missa Emmanuelis*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).

C/IX *Nicolaus Dylecki (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum*, ed. Irina Gierasimowa (2018).

C/X *Gabriel Götzl (II poł. XVII w.). Missa Sancti Andreae*, ed. Maciej Jochymczyk (2019).

C/XI *Johann Thamm (1719–1787) / Anton Weigang? (1751–1829). Opella de Passione Domini*, ed. Tomasz Jeż (2019).

C/XII *Annibale Orgas (ca. 1585–1629). Sacrarum cantionum liber primus*, ed. Justyna Szombara (2019).

C/XIII *Tomasz Szewerowski (1646/1647?–1699). Vesperae*, ed. Irina Gierasimowa (2019).

C/XIV *Melchior Fabricius (1576–1653). Magnificat Primi Toni a 8*, ed. Jędrzej Mróz (2020).

C/XV *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, ed. Václav Kapsa (2020).

C/XVI *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*, ed. Marta Pielech (2020).

C/XVII *Antonius Swoboda (1709 – po 1746). Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).

C/XVIII *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*, eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020).

C/XIX *Amandus Ivanschiz (1727–1758). Lytania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).

C/XX *Carolus Pelicanus (1642–1702). Ad festa venite*, *Adoro te devote*, ed. Václav Kapsa (2020).

C/XXI *Annibale Orgas (1585–1629). Angelus ad pastores ait*, *Hodie Christus natus est*, *Vir inclite Stanislae*, *Deus noster*, ed. Justyna Szombara (2021).

C/XXII *Carolus Göbel (1721–1764). 3 Alma Redemptoris Mater, 4 Salve Regina*, ed. Maciej Jochymczyk (2021).

C/XXIII *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).

C/XXIV *Asprilio Pacelli (1570–1623). Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas (2021).

C/XXV *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).

C/XXVI *Carolus Rabovius (1619–1686). O Domine Jesu, Salutemus Matrem, Surgamus eamus properemus*, ed. Václav Kapsa (2021).

C/XXVII *Simon Praunstein (1571–1624). Litaniae et Hymni*, ed. Katarzyna Spurgjasz (2021).

C/XXVIII *Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623). Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, ed. Aleksandra Patalas (2021).

C/XXIX *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).

C/XXX *Wilhelm Adolph (1729–1781). Vesperae in F*, ed. Jakub Strużyński (2021).

C/XXXI *Quarta Tabulatura Collegii Rigensis Societatis Jesu*, ed. Zofia Chankowska (2021).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:
www.fontesmusicae.pl

ISBN 978-83-66546-66-0

Fontes Musicæ in Polonia B/VI