

DZIEŁO MIKOŁAJA ZIELEŃSKIEGO. SPOJRZENIE WYDAWCY

Władysław Malinowski (Warszawa)

U samych narodzin dzieła Mikołaja Zieleńskiego kryje się zagadka. Wydrukowane w roku 1611 u Vincentiusa w Wenecji, nieobecne w bibliotekach włoskich, przetrwało w jednym tylko egzemplarzu. Nie wiadomo co stało się z nakładem. Czy którykolwiek egzemplarz trafił do zamku w Łowiczu, nieistniejącej już dziś siedziby prymasa Polski, który druk dzieła swego nadwornego kompozytora sfinansował? Dlaczego ani jeden egzemplarz nie przechował się w Gnieźnie, arcybiskupstwie prymasów? Jedyne znany komplet ksiąg głosowych znajdował się w Bibliotece Miejskiej we Wrocławiu, a obecnie jest przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego, jedyny egzemplarz partytury organowej – w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Prawdopodobnie nigdy nie wyjaśnimy losów tego druku.

Niewiele brakowało, a źródłowe wydanie Ofertoriów i Komunii stałoby się niemożliwe. Gdyby w czasie drugiej wojny światowej wojska niemieckie dłużej jeszcze broniły Wrocławia i postępowało rujnowanie miasta, księgi głosowe zostałyby bezpowrotnie stracone. Po ustaniu działań wojennych ratowali je wspólnie bibliotekarze niemieccy i polscy. Nie całkowicie to się powiodło. Ale po zabiegach konserwatorskich braki udało się w ogromnej większości uzupełnić na podstawie rękopiśmiennej kopii obu zbiorów. Wykonana przed uszkodzeniem oryginału, odegrała ona rolę dodatkowego źródła dla współczesnego wydania krytycznego. Autorami kopii było dwoje muzykologów polskich: Zdzisław Jachimecki i Maria Szczepańska. To im zawdzięczamy integralność dzieła, którym dysponujemy. Niekompletne są tylko trzy utwory: trzy fantazje instrumentalne na 113 utworów, jakie liczą oba zbiory. Chyba duch prymasa Wojciecha Baranowskiego, równie potężny jak on sam za życia, czuwał nad losem spuścizny swego kapelmistrza w złym czasie Europy.

Wiarygodność kopii Jachimeckiego i Szczepańskiej, określona przez porównanie z pierwodrukiem, okazała się wysokiej próby. Jest ona większa od druku Vincentiusa, który roi się od błędów (odnotowanych w komentarzu wydania zbiorowego)¹. Jest ich na ogół od kilku do

1 MIKOŁAJ ZIELEŃSKI, *Offertoria*, z pierwodruku i transkrypcji Zdzisława Jachimeckiego wydał Władysław Malinowski, Kraków, t. 1:1966, t. 2:1974, t. 3:1978, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Monumenta Musicae in Polonia, redaktor Józef M. Chomiński, sekretarz Krystyna Wilkowska-Chomińska, seria A: NICOLAUS ZIELEŃSKI, *Opera omnia*, I, II, III, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki. MIKOŁAJ ZIELEŃSKI, *Communiones*, z pierwodruku i kopii Marii Szczepańskiej wydał Władysław Malinowski, Kraków, t. 1:1989, t. 2:1991, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Monumenta Musicae in Polonia, redaktor Józef M. Chomiński, sekretarz Krystyna Wilkowska-

kilkunastu w każdym utworze. Które z nich to przeoczenia kompozytora, które są może wynikiem pomyłki kopisty, jeśli z jego usług Zieleński korzystał, które wreszcie powstały w procesie druku – tego nie da się rozstrzygnąć. Wiemy w każdym razie, że nie istniała merytoryczna korekta w procesie edytorskim, jaki w oficynie Vincentiusa przechodziły nieznane już dziś rękopisy Zieleńskiego.

Współczesny wydawca zmuszony był zatem do interwencji. Konieczne było dociekanie intencji autora. Już wymiana nuty w oczywisty sposób błędnej wymagała czasem dokonania wyboru spośród różnych możliwych rozwiązań (i to zostało oczywiście odnotowane w komentarzu). Ale przecież nawet bezbłędny zapis muzyczny, w różnych epokach, apelował do wiedzy i doświadczenia tego, kto miał z niego korzystać. W epokach tak szczególnych, jak epoka Zieleńskiego, wiedza i doświadczenie odbiorcy, jego myślenie muzyczne mogły być różne, rozpiętość między intencjami autora i możliwościami ich odczytania zwiększała się. Jim Samson, muzykolog angielski, nadał kiedyś książkę o muzyce z okresu około roku tysiąc dziewięćsetnego tytuł *Music in transition*. Tak samo można by zatytułować książkę o muzyce okresu około roku tysiąc sześćsetnego: „muzyka w przemianie”, „w przeistoczeniu”. Jakżeż różne przecież krzyżują się wówczas poglądy, jak ważne padają pytania, aż po najbardziej zasadnicze: czym w ogóle ma być muzyka?

Swoisty pluralizm epoki zaostrza jeszcze i tak istniejące niejasności systemu notacji menzuralnej. Bynajmniej nie tak jednoznacznej, jak to się przez pewien czas sądziło. Jako klucz porządkujący rytmikę i agogikę muzyki z okresu owych przeszło stu pięćdziesięciu lat historycy muzyki przyjęli w swoim czasie spekulatywną i zaledwie postulatywną teorię Sebalda Heydena z pierwszej połowy szesnastego wieku, teorię *integer valor*. Tymczasem liczne źródła mówią o sprzecznej z nią rzeczywistości muzycznej. Mamy takie relacje i z początku, i z końca XVI wieku, z różnych obszarów, z Niemiec południowych i z Niemiec północnych. Dwóch autorów, Johannes Cochlaeus i Eucharius Hoffmann, opisuje *tactus* diminuowany (zarówno *imperfectum* jak *perfectum*) jako właściwy dla tempa nie dwukrotnie, jakby to wynikało z owej teorii, a zaledwie, jak piszą, „trochę szybszego”. Są i doniesienia o sytuacji odwrotnej – większego niż dwukrotne przyspieszania toku muzyki w *tactus* diminuowanym. Glareanus pisze, iż tak właśnie czynią niekiedy śpiewacy, aby po prostu nie znudzić słuchaczy (*Dodecachordon*, III, 8). Ważna jest dla nas wypowiedź współczesnego Zieleńskiemu Michaela Praetoriusa, który pisze, że „oznaczenia *tempus imperfectum diminutum* i *tempus imperfectum non diminutum*, używane zamiennie, wprowadzają

Chomińska, seria A: NICOLAUS ZIELEŃSKI, *Opera omnia*, IV, V, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki.

tylko zamieszanie i nieporozumienia”². Ślady tego stanu rzeczy spotykamy w notacji Zieleńskiego. Utrzymanie proporcji tempa jakie wynikałoby ze zgodnego z teorią *integer valor* traktowania oznaczeń *tactus*, czyli jeden do dwóch, między *Magnificat* notowanym w *tempus imperfectum non diminutum* i poprzedzającym go utworem *Domine ad adiuvandum*, zanotowanym, jak większość utworów Zieleńskiego, w *tempus imperfectum diminutum* (czyli dwukrotnie wolniejszego dla *Magnificat*) nie wydaje się w ogóle możliwe.

Podobnie niejednoznacznie jak kwestie agogiczne i rytmiczne są rozumiane w czasach Zieleńskiego problemy stroju i intonacji, a więc poniekąd samego materiału dźwiękowego. Jednocześnie leżą one w centrum zainteresowania epoki. Niech zilustruje to prośba, jaką Girolamo Mei kieruje do Vincenzo Galileiego. Prosi go, by ten wsłuchiwał się w muzykę, aby przekonać się, czy śpiewacy rzeczywiście śpiewają w stroju pitagorejskim, jak obaj sądzili³. Idealem brzmienia harmonicznego były wszakże wówczas od stu pięćdziesięciu bez mała lat tercje nie pitagorejskie (o stosunku drgań 64 do 81), lecz czyste (o stosunku drgań 4 do 5). Znajdowały się one na ważniejszych stopniach skali w różnych strojach temperowanych, tzw. średnionowych, które od połowy piętnastego wieku stanowiły podstawę stroju instrumentów klawiszowych i – w ślad za nimi – prawdopodobnie praktyki wokalnej.

Teoria i praktyka strojów temperowanych, mówiąc w największym skrócie, prowadziła od niedoskonałości brzmieniowych stroju pitagorejskiego do takichże niedoskonałości stroju równomiernie temperowanego. W obu przypadkach – przede wszystkim w odniesieniu do brzmienia tercji wielkiej. Jeszcze Marpurg pisał, że „pan Kapellmeister Johann Sebastian Bach” (jak zatytułował kompozytora) musiał z pewnością zauważyć, iż tercja jakiej używa w swych utrzymanych we wszystkich tonacjach preludiach i fugach jest okropnym (*abscheuliches*) interwałem i że w związku z tym nie rozumie, dlaczego autor tych utworów mówi przy ich okazji o dobrym stroju (*Versuch über musikalische Temperatur*, 1776)⁴.

Ów „okropny interwał”, tercja o siedem jedenastych komy większa od czystej, jeszcze za czasów Bacha nie pojawia się w organach Gottfrieda Silbermanna. Cóż mówić o przełomie szesnastego i siedemnastego wieku. Był to, jak się wydaje, wciąż jeszcze czas piękna brzmienia nieznanego późniejszym wiekom muzyki europejskiej, a w każdym razie ideału piękna jako punktu odniesienia. Jeśli my nie dostrzegamy już mankamentów naszego materiału dźwiękowego

2 CARL DAHLHAUS, *Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhundert*, w: *Geschichte der Musiktheorie*, red. Frieder Zaminer, t. 6: *Hören, messen und rechnen in der frühen Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1987, s. 348, 352, 359.

3 MARK LINDLEY, *Stimmung und Temperatur*, tamże, s. 174.

4 Jw., s. 286.

(zmieniając strój musielibyśmy usunąć całą właściwie naszą muzykę), to przecież nie jesteśmy całkiem na owo piękno niewrażliwi. Pojawia się ono w wielkich wykonaniach polifonii od Ockeghema po Lassa. Blasku tego piękna winniśmy życzyć niektórym motetom Zieleńskiego, tym przede wszystkim cztero-, pięcio- i sześciogłosowym, komponowanym w duchu polifonii a cappella szesnastego wieku, pomijając być może niekiedy wskazówki kompozytora dotyczące udziału w wykonaniu organów i instrumentów.

W roku 1610 John Dowland pisał, iż większość lutnistów stroi swe instrumenty „na słuch”, ale że istnieje też inna metoda: odmierzanie odcinków strun⁵. Ale jak miał się ów „słuch” do „miary”, jak kształtował się stosunek praktyki i teorii? Jaki był wpływ nowych stylów kompozytorskich i wykonawczych na słyszenie i decyzje dotyczące problemów intonacji i stroju? W dobie ekspansji muzyki instrumentalnej i kumulowania mas dźwiękowych sprawy te spędzały sen z powiek niejednemu teoretykowi i kapelmistrzowi.

Przyswajając dzieła epoki *in statu nascendi* nie możemy rozstrzygać jej własnych rozterek. Obowiązkiem wydawcy jest uprzystępnienie dzieła bez rozstrzygania kwestii otwartych. A sama notacja Zieleńskiego pozostawia ich wiele.

Nigdy nie dyskutowano u nas szerzej problemów związanych z wydawaniem muzyki dawnej. Ukazywanie się tomów *Opera omnia* Zieleńskiego nie stało się bodźcem do takiej dyskusji. Być może wpłynęła na to wyjątkowa ówczesnie pozycja naukowa Józefa Michała Chomińskiego, onieśmielająca potencjalnych dyskutantów.

Kuluarowo moje wydanie zbiorowe było krytykowane „z prawa i z lewa”: za zbyt swobodny stosunek do oryginału i za zbyt dosłowne się jego trzymanie. Oto zapis ofertorium *Iustorum animae* w księdze głosowej (Cantus pierwszego chóru), oraz początkowych jego fragmentów w partyturze organowej i w wydaniu zbiorowym⁶ (**przykl. 1a, 1b, 1c – por. ilustracje na końcu tekstu**). Wydanie zbiorowe nie drukuje partytury organowej, gdyż z nielicznymi wyjątkami (ograniczonymi do miejsc o fakturze imitacyjnej) powtarza ona tylko skrajne głosy chórów. Wydanie nie oddaje zatem oryginalnej formy zabytku wydawniczego. Oddaje to co konstytutywne dla dzieła muzycznego. Partytury organowe były drukami pomocniczymi, nie zawsze dołączanymi do wydań, służącymi wygodzie organistów, często sporządzanymi przez nich samych, szczególnie pożądanymi przy utworach o większej ilości głosów. Niekiedy była to tylko spisana linia basu. Czasem akompaniowali oni zresztą bez partytury, obstawieni księgami

⁵ Jw., s. 189.

⁶ MIKOŁAJ ZIELEŃSKI, *Offertoria totius anni*, Venetiis 1611, Vincentius: *Cantus primi chori*; *Partitura pro organo*; ZIELEŃSKI, *Opera omnia*, III, *op. cit.*, s. 32.

głosowymi, wykazując sprawność dla nas już dziś niepojętą. Pominięcie partytury organowej to jedyna istotna zmiana w stosunku do pierwodruku. Pozostałe mają charakter czysto techniczny (transpozycja z użyciem powszechnie używanych kluczy, likwidacja nielicznych ligatur *cum opposita proprietate*, zmiana numeracji utworów w zbiorze).

Rozumiałem rozczarowanie tych, którzy po wydaniu źródłowym oczekiwali obrazu pierwodruku w jego oryginalnej postaci. Ale muzycy praktycy czuli się zniechęceni z odwrotnych powodów. Odstraszały ich duże (oryginalne) wartości rytmiczne, a przede wszystkim brak kreski taktowej. Co do redukcji wartości, np. w stosunku jeden do dwóch, to przemieniłaby ona semifusy (nasze szesnastki, a sporo ich u Zieleńskiego) w trzydziestodwójki. Wątpliwe, czy przyczyniłoby się to do przejrzystości partytury. Natomiast utracona zostałaby oryginalna postać głosów. Wydanie *Opera omnia* Zieleńskiego nawiązuje pod tym względem do tradycji pierwszych badaczy i wydawców, jak Ambros, czy Bellermann i do pierwszych wydań zbiorowych. Pozostaje zaś w opozycji do tendencji zmierzającej do maksymalnego uwspółcześnienia zapisu muzyki dawnej, reprezentowanej kiedyś przez takich uczonych jak choćby Willi Apel, a i dziś silnie obecnej w ruchu wydawniczym muzyki dawnej.

Podobne różnice w podejściu między różnymi szkołami edytorskimi dotyczą kreski taktowej. Dyskusje z redaktorem serii *Monumenta musicae in Polonia* Józefem Michałem Chomińskim dotyczyły głównie tego problemu. Kreska taktowa nie tylko dzieli przebieg muzyczny na odcinki. Wprowadza zhierarchizowaną strukturę akcentową, która staje się podstawą organizacji przebiegu muzyki w czasie. Struktura akcentowa jest istotą notacji taktowej. Zapis muzyki Zieleńskiego w systemie taktowym prowadziłby do jej istotnej modyfikacji, wręcz zniekształcenia. Wydania muzyki menzuralnej jako muzyki ujętej w takty pojmuję jako kompromis wobec wykonawców. Zachowane w wydaniu *Opera omnia* oryginalne, menzuralne oznaczenia *tactus* nie mają nic wspólnego z systemem notacji taktowej. *Tactus* to ruch. Ruch ręki dyrygenta i ruch dźwięków, a nie struktura akcentowa muzyki. *Continua motio praecentoris manu*, jak pisał Adam z Fuldy. A powtarzał Martin Agricola (1529), którego ujęcie zyskało pozycję definicji klasycznej: „eine stete und messige bewegung der hand des sengers durch welche [...] die gleichheit der stymmen und noten des gesangs recht geleitet und gemessen wird” [stały i równomierny ruch ręki śpiewaka [...] dzięki któremu zachowana jest i odmierzana prawidłowo jednoczesność głosów i dźwięków kompozycji] (*Musica figuralis deudsch*, cap. 6)⁷. Ruch ten dzielił czas, nie zaś ustanawiał strukturę akcentową. Nie tworzył tego, co Heinrich Bessler określił jako

7 Cyt. za: DAHLHAUS, *op. cit.*, s. 346.

„Akzentstufentakt” i co przeciwstawiał nieprzerwanemu, płynnemu ruchowi muzyki XV i XVI wieku⁸. Nawet powtarzalność figury rytmicznej, jaką przynoszą utrzymane w szybszym tempie, wszechobecne u Zieleńskiego fragmenty w rytmie trójdzielnym (konwencjonalne w jego formacji stylistycznej), nie wprowadzają metryki taktowej. Istotą tej metryki jest bowiem wspólny model akcentowy organizujący właśnie różne przebiegi rytmiczne⁹. Jako wydawca nie miałem zatem wyboru. Wprowadzenie kreski taktowej byłoby głębokim zniekształceniem samej muzyki. Tzw. kreski menzuralne, wprowadzone w *Opera omnia* między pięcioliniami dokumentują jedynie kreski występujące w *Partitura pro organo*. Tam jednak nie oznaczają taktów. Pomagają tylko organiście w orientacji zakreślając wspólne (obszerne) pola dla dźwięków przynależnych do siebie w czasie. Dziś sądzę, że niedobrze się stało, że zostały w ogóle uwidocznione w wydaniu. Podobnie żałuję zdania pojawiającego się w przedmowach do niektórych tomów *Opera omnia* o „kreskach taktowych”, wprowadzonych rzekomo w partyturze organowej. Z dzisiejszego, odmiennego już punktu widzenia, to rzeczowy błąd. Mogą one wpływać w niepożądany sposób na ujmowanie przebiegu rytmicznego przez wykonawców.

Czas jednak zdać sobie sprawę, że praca wydawców i wykonawców muzyki dawnej przynosi zaledwie względne rezultaty. Możemy tylko zbliżać się do rozumienia muzyki dawnych wieków. Nie zrozumiemy jej naprawdę. Nie dlatego, że wciąż za mało wiemy o właściwym sposobie jej odczytywania czy wykonywania. Przyczyna jest głębsza: nasze zakorzenienie w innej kulturze. Pierwszy postawił chyba ten problem z całą ostrością Heinrich Bessler w 1959 roku w pracy *Das musikalische Hören der Neuzeit*. I nie wywołał powszechnej dyskusji. Problem wymknął się uwadze, ponieważ muzyka dawna sama stała się częścią owej innej, współczesnej kultury. I jako taka wydała się zrozumiała. Paradoksalnie: nie rozumiemy jej, ponieważ ją zaadoptowaliśmy. A dotyczy to w pierwszym rzędzie dawnej muzyki religijnej wyrwanej z jej kontekstu duchowego i socjologicznego. Jako repertuar koncertowy staje się ona częścią konsumpcyjnego mechanizmu kultury współczesnej, czasem wręcz mechanizmów kultury ludycznej, gdyż kultura wysoka i masowa stopniowo zbliżają się do siebie.

Formy uprawiane przez Zieleńskiego – krótkie utwory o określonej funkcji liturgicznej – wyjątkowo źle znoszą tę nową rolę repertuaru koncertowego. Szeregowane po sobie układają się,

⁸ Jw., s. 360.

⁹ Dojrzewanie tego rodzaju poczucia rytmu trwało długo, sięga jak wiadomo drugiej połowy XVII wieku. Pierwszy opis ruchów ręki podobnych do współczesnego taktowania „na cztery” pochodzi dopiero z 1679 roku (Lorenzo Penna). Wprawdzie w końcu XVI wieku pojawiają się w twórczości Giovanniego Giacomo Gastoldiego zjawiska torujące drogę nowemu poczuciu rytmicznemu, ale są one niezmiernie odległe od myślenia muzycznego Mikołaja Zieleńskiego i kompozytorów zbliżonej formacji stylistycznej.

czy tego chcemy czy nie, w nową, niezamierzoną przez kompozytora formę wyższego rzędu, nie tworząc zarazem całości jako następstwo tekstów. Jakżeż więc właściwie mamy słuchać tej muzyki? Oddajmy się marzeniom. Jesteśmy oto w katedrze gnieźnieńskiej. Boże Narodzenie, może Wielkanoc? W czasie mszy rozbrzmiewa ofertorium i komunie skomponowane przez najwybitniejszego z kapelmistrzów tej świątyni. Pojawiają się te utwory także w inne święta i w innych kościołach. („Aby każdy mógł je mieć w dużym wyborze pod ręką [...] dokonałem tego skromnego dzieła” napisał wszak autor). Ale to oczywiście utopia, wizja innej kultury i innego Kościoła w Polsce.

Na przeciwnym biegunie pozostaje pragmatyczna kapitulacja. Przed laty, opracowując do wykonania prawie godzinny przegląd twórczości Zieleńskiego, wobec nieuchronności „formy” powstającej w takim przypadku, nadałem temu wyborowi utworów formę muzyczną świadomie ukształtowaną, próbując zarazem zachować, na ile to było możliwe, ideową spójność w następstwie tekstów – formę jakby oratorium w stylu koncertującym na solistów, chór i zespół instrumentalny. Pomysł podchwycił jeden z wybitniejszych polskich dyrygentów tamtych lat, Andrzej Markowski, który w 1971 roku wykonał dwukrotnie to opracowanie z muzykami Filharmonii Narodowej: na festiwalu *Wratislavia Cantans* i w Filharmonii w Warszawie. Tak oto rzecz przeszła próbę przed publicznością: przecież wprowadzoną w błąd, ale i przeżywającą tę muzykę w dostępny jej, nowy sposób. Jakżeż drobną część problemów związanych z zaistnieniem dawnej muzyki we współczesnym świecie przychodzi rozwiązać wydawcy!

Jednak przecież nie od wydawców i wykonawców wszystko się zaczęło. To historycy odkrywali dla kultury europejskiej muzykę dawną. Przed stuleciem odkrywał dla nas Mikołaja Zieleńskiego Zdzisław Jachimecki¹⁰. Ale ta rola historyków wydaje się już dziś nieco tracić na znaczeniu. Otwarte pozostaje rozumienie przeszłości. Spoglądaliśmy na dzieło Zieleńskiego poprzez jego epokę. Można też poprzez jego dzieło spojrzeć na epokę.

Zieleński uprawiał cztery główne gatunki muzyczne: polichoralizm, monodię, motety w stylu dawnej polifonii i tricinia. O utworach polichoralnych i monodycznych pisze kompozytor w przedmowie do dzieła, iż są „po raz pierwszy przez Polaka nowym sposobem ułożone” – „primum a Polono novo modo concinnata”, o monodycznych ponadto – w tytule zbioru *Communiones* – że to utwory „ze zdobieniem głosów, które Włosi nazywają gorgią” – „cum vocis resolutione, guam Itali gorgia vocant, decantande”.

Świadomość uczestniczenia w historycznych przemianach, świadomość istnienia centrum i

10 ZDZISŁAW JACHIMECKI, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, Kraków 1911.

peryferii, i świadomość korzystania z inspiracji płynących z owego centrum – nie ulegają tu wątpliwości. Ale nie jest pewne, czy kompozytor zdawał sobie sprawę, że przyswajając muzykę polskiej oba te włoskie gatunki uczestniczył w dwóch różnych procesach historycznych: włączał się w kulminacyjną falę dojrzałego gatunku spajającego dwa stulecia, które zwykliśmy rozdzielać (w polichoralizmie) i oddawał eksperymentom wokół novum, które sprawia, że w historycznym spojrzeniu te stulecia rozdzielamy (w monodiach).

Zieleński był pierwszym i zarazem najwybitniejszym przedstawicielem polichoralizmu w Polsce. Pojawienie się tego stylu od razu w tak dojrzałej postaci również w Europie Północnowschodniej, w Polsce, nie tylko na terenie Niemiec, nie byłoby możliwe, gdyby styl ten nie miał za sobą przeszło półwiecznego rozwoju w swej ojczyźnie. Polichoralny dorobek Zieleńskiego jest potwierdzeniem historycznej ciągłości między wiekiem szesnastym i siedemnastym w rozwoju muzyki europejskiej.

Określenie „monodia” w odniesieniu do twórczości Zieleńskiego, owego drugiego z uprawianych przez kompozytora włoskich gatunków, to raczej skrót myślowy. W istocie mamy tu wirtuozowską figurację wokálną implantowaną w przeznaczoną do organowego wykonania wielogłosową formę instrumentalną o imitacyjno-koncertującej fakturze, pokrewną canzonie, w której ozdobione zostają jeden lub dwa głosy skrajne. A więc monodię pozorną, w której „monodyczny” jest tylko aparat wykonawczy złożony z głosu solowego (lub dwóch) i organów. Oto Zieleńskiego „muzyka pogranicza”, w której krzyżują się style i gatunki, przeszłość i przyszłość. Owe Zieleńskiego monodie pozorne, pseudomonodie, jak je kiedyś określiłem¹¹, to komentarz do epoki rozumianej jako epoka przemian. Zatem dzieło Zieleńskiego: dwa różne świadectwa – ciągłości i zmiany. Każą one myśleć o odmienności epoki Zieleńskiego jako epoki przełomu wobec innych takich momentów w dziejach muzyki i o zwodniczości historycznej periodyzacji, która zaciera wzajemną odmienną punktów granicznych w dziejach.

A co mówią nam o epoce dwa pozostałe, uprawiane przez Zieleńskiego, gatunki? Tricinia, w liczbie pięciu – trzech wokalnych i dwóch instrumentalnych, są ciekawym przykładem niezależnego od nowej tonalności, wcześniejszego kształtowania się faktury triowej, która w drugiej połowie siedemnastego wieku stanie się właśnie oparciem dla dojrzewania tej tonalności. Najwięcej wszakże o świadomości twórcy i świadomości epoki mówią motety na cztery, pięć i sześć głosów, te spośród nich, które utrzymane są w stylu polifonii palestrinowskiej. Chronologia powstawania utworów Zieleńskiego nie jest znana, ale jest wysoce wątpliwe, aby styl tych utworów

11 WŁADYSŁAW MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1981.

wynikał z wcześniejszego czasu powstania. Świadczy o tym nie tylko ich dojrzałość i doskonałość. Komponując ofertoria i komunie na cały rok kościelny, Zieleński wykonywał zlecenie swego mecenasa, o czym jest mowa w przedmowie do dzieła. Było to jedno przedsięwzięcie twórcze, w którym sięgał do tak różnych stylów i wykorzystywał tak różne techniki kompozytorskie. Jest to szczególne potwierdzenie żywotności *prima prattica*, ponieważ uprawianej tu na równych prawach ze stylami powstałymi później. Co najważniejsze: nie wykluczyła takiego postępowania świadomość uczestniczenia w historycznych przemianach. W przyszłości nie będzie to już możliwe. W epoce Zieleńskiego przeszłość i teraźniejszość muzyki pojmowane są jako sumujące się dobro. *Music in transition* – jakżeż odmienną treść ma to krótkie zdanie zastosowane do różnych „przeistoczeń” muzyki. Czy na rozumienie owych dawniejszych przeistoczeń – jako przełomów bezwzględnych nie mają wpływu doświadczenia przemian nam bliższych? Epoka Mikołaja Zieleńskiego, również w kontekście tego pytania, wydaje się wciąż otwartym polem refleksji dla historyków.

Nieznacznie uzupełniony wstępny referat muzykologiczny wygłoszony po niemiecku podczas konferencji *Europa Środkowowschodnia wobec włoskiej „musica moderna”. Recepcja, adaptacja, integracja. Międzynarodowa konferencja z okazji 400-lecia wydania zbioru Offertoria et Communiones Mikołaja Zieleńskiego (Wenecja 1611)*, Warszawa, 12–15 października 2011.

Przykład 1a

A 8. In Feste Omnium Sanctorum 38 CANTUS Primi Chori

Vtrorum animarum in manu Dei sunt Iu-
 storum animarum in manu Dei sunt & non tanget illos tor-
 mentum mortis tormentum mor- tis & non tanget illos tormentum
 mor- tis Visi sunt oculis iis infipientium mo-
 ri Visi sunt iis oculis Visi sunt iis oculis
 infipientium ii mo- ri illi autem sunt
 in pa- ce illi autem sunt in pa- ce illi autem sunt in pa-
 ce illi autem sunt in pace sunt in pace.

Przykład 1b

This musical score is for the hymn "In festo Omnium Sanctorum" by A. B. It is written for a full choir (SATB) and includes a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the choir and the piano accompaniment. The second system contains the next two staves of the choir and the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro" and the key signature has one sharp (F#).

Przykład 1c

39. In festo Omnium Sanctorum

This musical score is for the hymn "39. In festo Omnium Sanctorum" by A. B. It is written for a full choir (SATB) and includes a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the choir and the piano accompaniment. The second system contains the next two staves of the choir and the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro" and the key signature has one sharp (F#).