

„Magnificat a 8 voci e 2 violini” Giovanniego Rovetty we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny

—————

Ma r i a J a r o s i e w i c z

W ostatnim dwudziestoleciu można zaobserwować wzmożone zainteresowanie muzykologów polskich i niemieckich tematyką życia muzycznego w luterańskich środowiskach Wrocławia w XVI i XVII wieku. Odnalezienie lub ujawnienie podstawowych źródeł umożliwiło szerzej zakrojone badania. Chodzi zwłaszcza o udostępnienie¹ w Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz w Berlinie kolekcji śląskich rękopisów muzycznych z tego okresu, przed II wojną należących do Stadtbibliothek zu Breslau. Znane są one jako kolekcja Emila Bohna².

Przedmiotem niniejszego opracowania jest zawarty w jednym z tych manuskryptów³ z tego zbioru *Magnificat a 8 voci e 2 violini* Giovanniego Rovetty⁴, włoskiego kompozytora działającego w Wenecji w XVII wieku, następcy Claudia Monteverdiego na stanowisku kapelmistrza w bazylice Św. Marka. Rękopiśmienny przekaz utworu stanowi odpis z wydanego w 1639 r. w Wenecji zbioru *Messa, e salmi concertati* Rovetty, przygotowany na potrzeby luterańskiego kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu ok. połowy XVII w. Podczas jego sporządzania niemal na pewno skorzystano z egzemplarza, który niegdyś

¹ Po upadku muru berlińskiego.

² Emil BOHN, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890.

³ Sygn. Bohn Mus. ms. 193b.

⁴ Włoski kompozytor, śpiewak i instrumentalista. Urodził się między 1595 a 1597 r. w Veneto lub w Wenecji. Niemał przez całe życie związany z bazyliką św. Marka w Wenecji. Prawdopodobnie już jako chłopiec śpiewał sopranem w chórze bazyliki i uczył się muzyki u Claudia Monteverdiego, w późniejszym okresie jego nazwisko figuruje wśród opłacanych instrumentalistów kapeli. W 1626 r. ukazało się w Wenecji jego opus 1 zawierające koncertujące opracowania psalmów. i utwory *a capella*, takie jak Magnificat, hymny i antyfony maryjne, a także cztery canzony instrumentalne. 22 listopada 1627 r. Giovanni Rovetta zastąpił Alessandra Grandiego na stanowisku *vice maestro di capella*, a 21 lutego 1644 – po śmierci Claudia Monteverdiego przejął po nim posadę *maestro di capella*. Stanowisko to piastował do końca życia. Działał aktywnie także w wielu innych kościołach i ośrodkach życia muzycznego XVII-wiecznej Wenecji (m. in. Ospedale dei Derelitti, Ospedale dei Mendicanti kościołach Santo Spirito, Santi Giovanni e Paulo oraz San Francisco della Vigna). Dorobek kompozytorski Giovanniego Rovetty jest pokrewny stylistycznie twórczości Claudia Monteverdiego i Alessandra Grandiego. Trzon stanowią kompozycje religijne. Niektóre utrzymane są w *stile antico* (opracowania psalmów z op.9 i 12 oraz części mszalne), jednak Rovetta zdobył uznanie przede wszystkim jako kompozytor stosujący na szeroka skalę technikę koncertującą. Wśród kompozycji w *stile moderno* przeważają kompozycje 2-4 głosowe z basso continuo oraz dzieła przeznaczone na większą obsadę wokально-instrumentalną. Zalicza się do nich cztery księgi motetów, opracowania psalmów i części mszalnych. Z twórczości świeckiej kompozytor pozostawił trzy księgi madrygałów oraz operę *Ercole in Lidia*. Rovetta był z pewnością wybitną osobistością życia muzycznego Wenecji w XVII wieku, gdzie zmarł 23 października 1668 r.

również należał do biblioteki tego kościoła⁵, a obecnie znajduje się w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego (sygn. 50753Muz.)⁶. W wyniku przeprowadzanej w XIX wieku w Prusach sekularyzacji zbiorów kościelnych omawiany manuskrypt trafił, w ramach całej kolekcji biblioteki tego kościoła, do wrocławskiej Biblioteki Miejskiej⁷, gdzie przechowywany był do 1945 r. Dalsze jego losy – do czasu odnalezienia w Berlinie – pozostają słabo znane.

Już pobieżna analiza źródła wykazuje wprowadzenie przez skryptora w kompozycji daleko idących zmian konstrukcyjnych i melodycznych w stosunku do drukowanego pierwowzoru. Dalsza analiza, przeprowadzona z uwzględnieniem specyfiki kulturowej i wyznaniowej środowiska, w jakim kompozycja funkcjonowała, potwierdza hipotezę, że zmiany względem pierwowzoru mogły wynikać z prób dostosowania utworu, powstałego na użytek kościoła rzymskokatolickiego, do liturgii luterańskiej oraz ówczesnej praktyki wykonawczej muzyki w kościele św. Marii Magdaleny.

Życie muzyczne w XVII wiecznym Wrocławiu

Pierwsza połowa XVII wieku na kartach historii miasta to niechlubny czas wojny trzydziestoletniej, w którą miasto było bezpośrednio zaangażowane. Wywarło to duży wpływ na sytuację polityczną, kulturę, gospodarkę oraz kształtowanie się stosunków wewnętrznych stolicy Śląska.

Wojna przyniosła nie tylko zniszczenia, zmniejszenie się liczby ludności, nadszarpnięcie budżetu, ale także zmianę nastawienia cesarskich władz, które starały się ograniczyć polityczną samodzielność miasta. Habsburgowie popierali także kontrreformacyjną działalność kościoła katolickiego na terenie Śląska oraz dążyli do ograniczenia przywilejów wrocławskich protestantów. Działań kontrreformacyjnych nie prowadzono jednak we Wrocławiu z wielką intensywnością. Mieszkaństwo było zbyt silne ekonomicznie, żeby cesarzom, a jednocześnie królom Czech i Śląska, opłacało się ryzykować otwarty konflikt czy prześladowania. Stan, w którym społeczność zarówno katolicka jak i protestancka funkcjonowały obok siebie we względnej zgodzie był dla obu stron korzystny. Można wręcz zaobserwować swoistą rywalizację przedstawicieli obu tych wyznań, zwłaszcza na polu kultury. Świadczą o tym między innymi zachowane do dziś kolekcje muzykaliów. Inna rzecz, że choć działalność kulturalna katolików we Wrocławiu była zauważalna i wywierała pewien wpływ na życie miasta, wyznawcy tej konfesji stanowili nieznaczną mniejszość jego mieszkańców⁸. W XVII wieku we Wrocławiu dominowali

⁵ Egzemplarz ma pieczętkę biblioteki kościoła na stronie tytułowej.

⁶ Odnotowany również w katalogu druków Bohna. Por.: Emil BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Berlin 1883.

⁷ Aniela KOLBUSZEWSKA, *Legniccy kompozytorzy w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, w: *Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musikkultur-Orgellandschaft*. Tagungsbericht Liegnitz 1991, red. Jarosław STEPOWSKI, Helmut LOOS, Bonn 1994, ss. 263-283.

⁸ Przyjmuje się, że protestanci stanowili na początku XVII w. ok. 75 % ludności, ale pod koniec wieku, na skutek ożywionej działalności kościoła katolickiego, proporcje uległy zmianie; zob. Krystyn MATWIJOWSKI, *Uroczystości, obchody i widowiska w barokowym Wrocławiu*, w serii: *Monografie Śląskie Ossolineum* 18, red. Józef GIEROWSKI, Wrocław 1969, s. 77; Józef GIEROWSKI, *Dzieje Wrocławia w latach 1618-1648*, w: Wacław DŁUGOBORSKI, Józef GIEROWSKI, Karol MALECZYŃSKI, *Dzieje Wrocławia do r. 1807*, Warszawa 1958.

protestanci, przede wszystkim luteranie, i ich kultura. Był to czas wzmożonej działalności głównych wrocławskich ośrodków kultywowania muzyki kościelnej w kręgu protestanckim (prawdopodobnie dysponowali lepszym zapleczem finansowym, stąd skutki wojny nie dotknęły tego środowiska w tak dużym stopniu).

Życie religijne i muzyczne koncentrowało się wokół trzech głównych kościołów - tzw. *Hauptkirchen*: św. Elżbiety i św. Marii Magdaleny na Starym Mieście i św. Bernardyna ze Sieny na Nowym Mieście. Podlegały im kościoły filialne: św. Elżbiecie - kościół św. Barbary, św. Marii Magdaleny - kościół św. Krzysztofa. Istniały też tzw. *Nebenkirche* - kościoły o mniejszym znaczeniu: św. Trójcy, 11.000 Dziewic i św. Zbawiciela. Przy głównych kościołach działały szkoły: *Elizabethgymnasium* i *Magdaleneische Gymnasium* oraz *Schola Neapolitana* - niższa rangą szkoła łacińska przy kościele św. Bernardyna.

W głównych kościołach organizacja zespołów muzycznych była podobna. Zespół składał się ze śpiewaków: chórzystów (*Chorknaben*) - 12-16 chłopców ze szkoły przykościelnej i tzw. choralistów (*Choralisten*) - ok. 7 bardziej doświadczonych śpiewaków, którym towarzyszył zespół instrumentalny złożony z 5-7 muzyków (*Musicanten*), organisty i drugiego organisty (*Positivschlager*), muzyka grającego na violone (*Bassgeige*), muzyka miejskiego (*Stadt Pfeiffer*) z kilkoma towarzyszami (*Gasellen*). Podstawowy skład kapeli mogli uzupełniać w razie potrzeby tzw. *Adjuvanten* - instrumentalisci rekrutujący się prawdopodobnie spośród mieszczan czy studentów gimnazjum.

Najważniejszą postacią był kantor, któremu podlegali: zbliżony rangą główny organista i *Signator*, który czuwał nad przygotowaniem śpiewaków. Kantor osobiście trzymał pieczę nad instrumentalistami⁹. Za muzykę kościołów filialnych odpowiadali kantorzy głównych ośrodków, z wyjątkiem kościoła św. Krzysztofa, w którym stanowisko to było obsadzone niezależnie¹⁰.

Zachowany repertuar, lub wzmianki o wykonywanych we wrocławskich kościołach protestanckich dziełach, wskazują na stosunkowo duży udział kompozycji polichóralnych. Sprzyjała temu wspaniała gotycka architektura i rozmiary trzech głównych kościołów. Ogromne przestrzenie wymagały instalacji więcej niż jednych organów i większej oprawy wokально-instrumentalnej. Wykonywanie małych koncertów w takim środowisku było mocno utrudnione.

Miasto, uważające się za protestancką enklawę na Śląsku, nie szczędziło nakładów finansowych na rozwój muzyki, zdając sobie sprawę ze szczególnego miejsca kościoła w życiu kulturalnym mieszczan i coraz bardziej zagrażającej jego pozycji konkurencji ze strony Kościoła katolickiego.

⁹ Zob.: Barbara WIERMANN, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, w serii *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, t.14, Göttingen 2005, s. 408-409; Paulina CWALIŃSKA, "Działalność Tobiasza Zeutschnera (1621-1675) w kościele św. Marii Magdaleny. Kariera kompozytorska w protestanckim środowisku dawnego Wrocławia", niepublikowany referat wygłoszony w Instytucie Sztuki PAN 5 kwietnia 2006 s. 4.

¹⁰ B. WIERMANN, op. cit., s. 401.

Recepcja twórczości Giovanniego Rovetty we Wrocławiu

XVII wiek przyniósł ogromną popularność religijnej twórczości włoskiej w stylu koncertującym, która rozprzestrzeniała się stopniowo w całej Europie. Muzyka ta, związana początkowo z liturgią kościoła rzymskokatolickiego, dotarła w I połowie XVII wieku także do Wrocławia, gdzie zajęła silną pozycję obok powstających w tym czasie utworów do tekstów niemieckich śląskich kompozytorów protestanckich. Świadectwem tych procesów są liczne zachowane lub znane z inwentarzy muzykalia. Bogatym źródłem wiedzy o obecności repertuaru włoskiego są zwłaszcza zgromadzone w II połowie XIX wieku w dawnej Stadtbibliothek zbiory trzech głównych luteranckich kościołów Wrocławia, skatalogowane przez Emila Bohna w latach 80. XIX stulecia¹¹.

Wśród nich szczególną uwagę zwracają prywatne kolekcje Daniela Sartoriusa i Ambrosiusa Profego. To w głównej mierze dzięki ich owocnej działalności kolekcjonerskiej i wydawniczej Wrocław miał okazję zapoznać się z dziełami mistrzów włoskich w stylu *concertato*.

Jako propagator szkoły weneckiej zasłynął przede wszystkim bogaty przedsiębiorca handlowy, ale i wszechstronnie wykształcony muzyk, Ambrosius Profe (1589 - 1661), od 1633 do 1649 organista przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu¹².

Wybrany repertuar Profe nierzadko przystosowywał do codziennego użytku w liturgii protestanckiej, przerabiając teksty – w miejsce tekstu włoskiego podkładając łacinę lub język niemiecki, wymieniał też teksty łacińskie na niemieckie czy okolicznościowe na uniwersalne¹³.

Publikował on kompozycje twórców działających we Włoszech, w tym związanych z wenecką bazyliką św. Marka: Alessandro Grandiego (15 utworów), Claudio Monteverdiego (16) czy Giovanniego Rovetty (27)¹⁴, oraz kompozytorów niemieckich, tworzących pod ich wpływem: Hieronymusa Praetoriusa czy Heinricha Schütza. Najliczniejszą grupę stanowią jednak kompozycje Giovanniego Rovetty, z którym Profe utrzymywał osobisty kontakt przynajmniej do 1649 r.¹⁵ Kapelmistrz bazyliki św. Marka musiał wysyłać mu odpisy swoich dzieł, być może nawet tych niedrukowanych, a także kompozycje Monteverdiego czy Grandiego¹⁶. Zatem korespondencja tych dwóch muzyków była „żywym pomostem”

¹¹ E. BOHN, *Die musikalischen Handschriften...*, op. cit.; tenże, *Bibliographie der Musik-Druckwerke...*, op. cit.

¹² Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg 2001, s.585-586.

¹³ Wolfram STEUDE, *Wrocławski organista Ambrosius Profius (1589-1661) jako edytor i wydawca muzyki wokalnej XVII wieku*, w: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t.VI, pod red. M. ZDUNIAK, Wrocław 1992, s. 55.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ W liście do Marca Scacchiego, przy okazji opinii na temat jego twórczości w związku ze sprzeczką między kapelmistrzem na dworze Władysława IV i organista kościoła Mariackiego w Gdańsku, Paulem Seifertem, z 4 stycznia tego roku pisze: „Otrzymałem od p. Rovetty bardzo piękne muzykalia, który zmarł i za którym noszę żalobę, ponieważ był wspaniałym w sztuce komponowania”. Por.: W. STEUDE, op. cit., s. 57. Tylko dlaczego Profe pisze o śmierci Rovetty, który żył jeszcze do 1668 roku? Wydaje się, że mógł otrzymać nieprecyzyjną wiadomość o śmierci jednego ze znanych mu kompozytorów weneckich, których utwory wydawał (w październiku 1648 roku zmarł w Wenecji Giovanni Antonio Rigatti, autor kompozycji obecnych w drukowanych antologiach Profego oraz w rękopiśmiennej kolekcji muzykaliów siedemnastowiecznych wrocławskich kościołów).

¹⁶ Loc. cit.

między ośrodkiem wrocławskim i weneckim, umożliwiającym napływ włoskiego repertuaru do Wrocławia. Stąd jej rola w rozwoju życia muzycznego we Wrocławiu jest nie do przecenienia.

Twórczość Giovanniego Rovetty z dużym prawdopodobieństwem była przez Profego silnie propagowana, a zatem z pewnością znana we wszystkich większych ośrodkach muzycznych Wrocławia ok. połowy XVII wieku. O tym, że utwory Rovetty znajdowały się w zbiorach bibliotek luterańskich kościołów świadczy ich obecność w katalogach Bohna. Starodruki reprezentowane są przez 11 kompozycji, przechowywanych obecnie w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego¹⁷ oraz 5 manuskryptów¹⁸, które znajdują się w Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz w Berlinie¹⁹. Nie wszystkie źródła zachowały się kompletnie.

O niektórych z nich wiemy także, że musiały funkcjonować w kilku egzemplarzach, jak na przykład omawiany zbiór *Messa, e salmi*, którego *doublette* znalazło się w zbiorach byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej, a obecnie przechowywane jest w bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie²⁰. Jest to kolejnym świadectwem żywej obecności kompozycji Giovanniego Rovetty w życiu muzycznym siedemnastowiecznego Wrocławia.

Omawiany *Magnificat* jest częścią zbioru *Messa, e salmi concertati*, który został zamówiony²¹ u Giovanniego Rovetty, wówczas vice-maestro bazyliki św. Marka, dla uświetnienia wydarzeń związanych z narodzinami przyszłego króla Francji – Ludwika XIV²². Rovetta nie szczędził sił i pieniędzy, by zebrać wszystkich najlepszych muzyków i instrumentalistów z weneckich zespołów. Muzyka, wykonana pod kierownictwem samego kompozytora w kościele Palladian na wyspie di San Giorgio, była częścią 4-dniowych uroczystości na cześć delfina i Francji, jakie odbyły się w październiku 1638²³.

Zbiór *Messa, e salmi concertati* op. 4 został wydany rok później w Wenecji²⁴, z dedykacją dla ówczesnego króla Francji Ludwika XIII oraz jego potomka. Edycja zawiera opracowanie trzech części mszalnych: *Kyrie, Gloria i Credo*²⁵ oraz 12 psalmów nieszpornych²⁶ i *Magnificat*.

¹⁷ Por.: E. BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke...*, op. cit., s. 342-344.

¹⁸ Bohn Mus. ms. 193: *In te Domine speravi*, Mus. ms. 193a: *In te Domine speravi*. Conc., Mus. ms. 193b: *Magnificat* I toni 10 v., Mus. ms. 193c: *Magnificat* I toni, Mus. ms. 193d: *Canzon*; por.: E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften...*, op. cit.

¹⁹ Richard CHARTERIS, *Newly discovered music manuscripts from the private collection of Emil Bohn*, American Institute of Musicology, Hanssler Verlag 1999.

²⁰ *Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej, przechowywanych obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, oprac. Aleksandra PATALAS, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 294-295.

²¹ Przez francuskiego ambasadora w Wenecji, Hamelota de la Houssaye; zob. Linda Maria KOLDAU, wstęp w: *Messa, e salmi concertati op. 4*, część I 2 serii *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 109, Middleton, Wisconsin 2001, s. 15.

²² Nie jest do końca wyjaśnione, czy propozycja nie była skierowana najpierw do Claudio Monteverdiego, ale 71-letni wówczas kompozytor wskazał swojego podwładnego; zob. L. M. Koldau, wstęp..., op. cit., s. 15.

²³ Zarówno muzykę Rovetty, jak i procesje z gondolami, wspaniałe bankiety, balety oraz sztuczne ognie opisał kronikarz wenecki Fausto Ciro; Por.: L. M. KOLDAU, wstęp..., op. cit., s. 7.

²⁴ Wydawcą tego zbioru był Alessandro Vincenti.

²⁵ *Kyrie* a 5 voci e 2 violini, *Gloria* a 6 voci e 2 violini, *Credo* a 7 voci e 2 violini. Zgodnie z ówczesną wenecką praktyką nie opracował *Sanctus* i *Agnus Dei*.

²⁶ *Dixit Dominus* Primo a 7 voci e 2 violini, *Confitebor tibi Domine* a 7 voci e 2 vilini, *Beatus vir* a 8 voci senza violini, *Laudate Pueri Dominum* Primo a 6 voci e 2 violini, *Laudate Dominum* a 6 voci a 2 violini, *Credidi* a 5

Analiza komparatystyczna

Odnotowany przez Emila Bohna²⁷ manuskrypt zawierający *Magnificat a 8 voci e 2 violini* Rovetty, znajdujący się obecnie w Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin pod sygnaturą Bohn Mus. ms. 193b, pochodzi, jak udowodniła Barbara Przybyszewska-Jarmińska²⁸, z numerowanej kolekcji należącej w XVII wieku do kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu. Jest to odpis sporządzony z wydanego w Wenecji w 1639 r. zbioru *Messa, e salmi* tegoż kompozytora. Niemal pewne jest, że egzemplarz, z którego korzystali skrypcy, należący wówczas do biblioteki kościoła (pieczęć na odwrocie strony tytułowej „Ex Bibl. ad aed. Mar. Magdal.”), przechowywany jest obecnie w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego pod sygnaturą 50753Muz.²⁹. Świadczą o tym obecne w starodruku nieliczne rękopiśmienne wskazówki wykonawcze, charakterem pisma przypominające „rękę” jednego z twórców manuskryptu³⁰. Na podstawie innego egzemplarza druku (znajdującego się obecnie w Civico Museo Bibliografico Musicale w Bolonii³¹), sporządzona została, wykorzystywana w pracy jako podstawa analizy komparatystycznej, nowa, opublikowana w 2001 r., edycja utworu, w opracowaniu Lindy Marii Koldau 2001³².

Poniżej przedstawiam wyniki badań, których celem było wskazanie odstępstw w tekście utworu z przekazu rękopiśmiennego w stosunku do autorskiej wersji znanej z wydania i wyprowadzenie na tej podstawie wniosków dotyczących praktyki wykonawczej w kościele św. Marii Magdaleny ok. połowy XVII w.

voci e 2 violini, *Memento Domine* a 6 voci e 2 violini, *Dixit Dominus* Secondo a 7 voci e 2 violini, *Laudate pueri Dominum* Secondo a 6 voci senza violini, *Laetatus sum* a 6 voci e 2 violini, *Nisi Dominus* a 5 voci e 2 violini, *Lauda Jerusalem* a 6 voci e 2 violini.

²⁷Bohn Ms., mus. 193b. Zob.: E. BOHN, *Die musikalischen Handschriften...*, s. 168.

²⁸Barbara PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*, „Muzyka” 2006 nr 1-2, s. 117-146.

²⁹Zbiór jest niekompletny – brakuje partii basso continuo.

³⁰W częściach mszalnych oraz psalmach: *Dixit Dominus* i *Laudate pueri*. W wielu miejscach podpisano dla ułatwienia orientacji liczbę taktów pauzowanych, poprawiono niewyraźnie wydrukowane znaki akcydencyjne czy ogonki nut oraz zaznaczono pauzę generalną. Pojawiły się także słowne oznaczenia odcinków solo i tutti.

³¹Kopie zbioru Rovetty znajdują się także w: Bibliothek der Hansestadt Lübeck (T1, B1, C2, Vn.2), Archivio musicale della Comunità Oratoriana dei Padri Filippini w Neapolu (jeden egz. kompletny, w drugim brakuje B1 i Vn.2), Archivio musicale del Duomo w Orvieto (C2, Vn.2); Zob. *Répertoire International des Sources Musicales: Einzeldrucke vor 1800*, t. 7, red. Karlheinz SCHLAGER, Bärenreiter Kassel Basel Tours London 1978, s. 266-268, wraz z *Addenda et Corrigenda*, t. 13, red. Ilse i Jürgen KINDERMANN, Kassel, Basel, London 1998, s. 408-409, oraz w Cathedral Museum Archive, Medina, Malta, Mus. Pr. 125 (kompletny, nie odnotowany w RISMie), por.: L.M. KOLDAU, komenatrz w: *Messa, e salmi concertati op.4*, część II, w serii *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 109, Middleton, Wisconsin 2001, s. 171. Jeszcze jeden kompletny druk, również nie odnotowany w RISMie, pominięty także przez autorkę edycji, znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest to zabytek wrocławskiej proveniencji, o czym świadczą stempel na stronie tytułowej: „Doublette der Stadtbibliothek zu Breslau”, „v. Rhedigersche Stadt=bibliothek zu Breslau”; zob. *Katalog starodruków...* op. cit., s. 294-295.

³²Giovanni Rovetta, *Messa, e salmi concertati op.4*, część II, wyd. L.M. KOLDAU, w serii *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 109, Middleton, Wisconsin 2001.

1. Zmiany względem pierwowzoru

Szczegółowa analiza komparatystyczna pokazuje przede wszystkim, że zmiany względem pierwowzoru, znanego z druku, dotyczą z zaskakującą ścisłością tylko i wyłącznie połowy kompozycji. Tak więc z odejściem od tekstu muzycznego przepisywanego oryginału mamy do czynienia jedynie w przypadku 4 pierwszych wersetów: „Magnificat anima mea”, „Et exultavit”, „Quia fecit mihi magna” oraz „Fecit potentiam” (i pierwszych 2 taktów „Esurientes”). Zamykają się one w ramach 96 taktów z całości kompozycji liczącej w transkrypcji 224 takty.

1.1. Zakres muzycznego opracowania tekstu

Zasadniczym odstępstwem w utworze przekazanym w manuskrypcie od wersji pierwotnej jest opracowanie muzyczne jedynie co drugiego wersetu kantyku. Wynika to najpewniej z typowej wówczas dla kościoła św. Marii Magdaleny praktyki alternatim, zgodnie z którą kolejne wersy wykonują na zmianę chór i organista. Świadectwem obowiązującej w ośrodku praktyki była tabulatura, obecnie uważana za zaginioną, ofiarowana w 1653 r. Bernhardowi Beyerowi, organiście kościoła³³. Źródło – przechowywane we Wrocławiu jeszcze przed II wojną światową i opracowane przez Adolfa Sander³⁴ – zawierało schemat wykonywania nieszpórów, z podziałem na partie realizowane przez diakona, chór i organy, o następującej dyspozycji³⁵:

Organ., Magnificat

Chorus, Et exultavit

Organ., -----

Chorus, Quia fecit etc.

Organ., -----

Chorus, Fecit potentiam etc.

Organ., -----

Chorus, Esurientes

Organ., -----

Chorus, Sicut locutus etc.

Organ., -----

Chorus, Gloria patri et Filio, et spiritui Sancto, sicut erat in princ. Et n. et s. e. In saecula saeculorum, Amen.

³³ W latach 1634-55; por.: Reinhold STARKE, *Kantoren und Organisten zu St. Maria Magdalena zu Breslau*, cz. 1, „Monatshefte für Musik-Geschichte” XXXVI 1904, Berlin, s.92-94.

³⁴ Por.: Hans-Adolf SANDER, *Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*, w serii *Breslauer Studien zur Musikwissenschaft*, red. Arnold SCHMITZ, t. 1, Breslau 1937.

³⁵ Ibidem, s. 44 (z zachowaniem ortografii źródła).

Zgodnie z tymi przepisami we wrocławskim rękopisie znalazły się opracowane wokalnie-instrumentalnie jedynie parzyste wersy kantyku. Wyjątkiem jest dwugłosowe (A1 i T1) „Magnificat anima mea” w miejscu, gdzie – jak pokazuje przedstawiona wyżej dyspozycja – powinny grać organy.

Podstawową różnicą między wersją rękopiśmienną i drukowaną utworu Rovetty, skomponowanego na potrzeby katolickiego ośrodka weneckiego w latach 30. XVII wieku, jest więc brak w tej pierwszej muzycznego opracowania wersów „Quia respexit”, „Et misericordia”, „Deposuit potentes” i „Suscepit Israel”.

1.2. Obsada wykonawcza i zmiany melodyczne

W wersji drukowanej *Magnificat* Rovetty zawiera partie: Canto Primo, Canto Secondo, Alto Primo, Alto Secondo, Tenore Primo, Tenore Secondo, Basso Primo, Basso Secondo, Violino Primo, Violino Secondo i Basso Continuo.

Rękopis Bohn Mus. ms. 193b przekazujący ten utwór składa się z 13 kart głosowych:

-cantus 1 i 2, altus 1 i 2, tenor 1 i 2 i bassus 1 i 2

-*violin(i)* 1 i 2

-basso continuo

-głos zanotowany jako *cantus*

-basso pro violone.

Obsada została zwiększona w stosunku do przekazu znanego z druku o partię *basso pro violone* oraz *cantus*.

Głos *cantus* odpowiada fragmentom tutti głosu cantus drugiego chóru. Udział tej partii w kompozycji nie jest więc niezbędny. Obecność dodatkowego głosu wskazuje za to na praktykę zwiększania obsady wykonawczej w stosunku do jej wersji znanej z wydania. Prawdopodobnie istniały również „ripieni” dla pozostałych głosów wokalnych, jednak nie zachowały się.

Głosem nieobecnym w wydaniu jest też partia *basso pro violone* – w zakresie materiału dźwiękowego odpowiadająca dokładnie przekazowi *basso continuo*. Wiemy, że muzyk grający na *violone* należał do stałego składu instrumentalistów zatrudnianych w kapeli kościoła św. Marii Magdaleny. Obecność tego głosu w manuskrypcie jest kolejnym świadectwem miejscowej praktyki wykonawczej, inna rzecz, że zdwajanie podstawy basowej przez instrument smyczkowy o niskim rejestrze było powszechne w realizacji basso continuo w muzyce kościelnej XVII wieku.

Porównując rękopis z drukiem można zauważyć przede wszystkim liczne różnice w obsadzie wykonawczej. Zmiany tego typu pociągają za sobą daleko idące przekształcenia w warstwie dźwiękowej. Oba zagadnienia, jako ściśle powiązane ze sobą, zostaną więc omówione razem. Obsadę opracowań poszczególnych wersji obrazuje poniższa tabela.

Wers	Druk	Manuskrypt
“Magnificat anima mea”	A1, A2 ritornell	A1, T1 ritornell
“et exultavit spiritus meus”	C1, C2, T1, T2, B2 ritornell	tutti + violini -----
“Quia respexit”	tutti; tutti+ violini -----	-----
“Quia fecit”	soli: C1, C2, A1, A2, T1, T2, B1, B2. sinfonia	soli: C1, C2, A1, A2, T1, T2, B1, B2; tutti+ violini -----
“Et misericordia”	B1+ violini -----	-----
“Fecit potentiam”	Soli: C1, A1, T1, B1; tutti	soli: violini , C1, A1, T1, B1; tutti + violini -----
“Deposuit”	C1, C2 -----	-----
“Esurientes”	soli: T1, T2, B1, B2, violini tutti+violini	soli: T1, T2, B1, B2, violini tutti+ violini -----
“Suscepit Israel”	C1, C2, A2, T2 -----	-----
“Sicut locutus”	C1, C2, A2, T2, B1	C1, C2, A1, T1, B1
“Gloria Patri”	A1, T1	A1, T1
-“et in saecula saeculorum”	soli: B1, B2; tutti + violini.	soli: B1, B2; tutti + violini.

Tabela 1. (Źródło: opracowanie własne)

Odejście od wersji drukowanej kompozycji ma miejsce już w pierwszych taktach, gdzie intonację wersu „Magnificat anima mea Dominum” powierzono solistycznie potraktowanym głosom altowemu i tenorowemu pierwszego chóru, podczas gdy w oryginale pierwszy wers intonują dwa alt. Melodia nie zmienia się. Taki aparat wykonawczy nawiązuje wyraźnie do wersu „Gloria Patri” powierzonego tym samym solistom. Być może chodzi o uzyskanie większej spójności formy.

Najwięcej odstępstw zauważa się w muzycznym opracowaniu drugiego wersu. „Et exultavit” przez Rovettę powierzone dwóm sopranom, parze tenorów i drugiemu basowi, w odpisie przeznaczone jest dla kompletnej obsady. Ten fragment nie nosi żadnych cech oryginału: ani w warstwie konstrukcyjnej ani melodycznej. Jest to niezależnie skomponowany ustęp.

Konsekwencją tej zmiany są, przeznaczone na ten sam skład, cztery takty wstępne kolejnego wersetu – „Quia fecit mihi magna”, nieobecne w druku. Płynnie przechodzą następnie w wersję zgodną już z pierwowzorem – odcinek powierzony solistycznie potraktowanym wszystkim głosom, które w zakończeniu łączą się w kulminacyjne kadencyjne tutti, znane z oryginału, ale przez twórcę odpisu rozszerzone o 5 taktów. „Fecit potentiam” jest jednym z ostatnich fragmentów kompozycji, w których można zaobserwować ingerencje skryptora. Rozbudowuje on wstęp z 3 do 13 taktów, dokonującej

partię skrzypiec dialogującą z altem i tenorem pierwszego chóru. Skrzypce, zgodnie z jego wolą, wzmacniają też zespół wokalistów przez cały ten odcinek, by wybrzmieć w pierwszych dwóch taktach „Esurientes”. W dalszej części kompozycji, a więc opracowaniach wersów „Sicut locutus est”, „Gloria Patri” i „Sicut locutus est” kopista rezygnuje ze zmian, pozostając przy wersji znanej z druku.

Generalnie jeżeli mają miejsce zmiany w obsadzie, to jest to jej zwiększenie w stosunku do druku. Nie ma fragmentów, w których skład zespołu byłby ograniczany. Zmiany w zakresie środków wykonawczych przyczyniają się do zwiększenia wolumenu brzmienia rękopiśmiennej wersji *Magnificatu*.

1.3. Udział instrumentów

Traktowanie partii instrumentalnych, w analizowanym przypadku są to głosy skrzypcowe, jest niezwykle charakterystyczne. Fizyczny udział instrumentów w wersji rękopiśmiennej utworu jest znacznie większy niż w pierwowzorze. Statystycznie 224 taktowy (takty liczone w transkrypcji) *Magnificat* w opracowaniu z kościoła św. Marii Magdaleny zawiera aż 84 takty z towarzyszeniem skrzypiec, podczas gdy dłuższa, 293 taktowa wersja drukowana³⁶ ma ich o jeden mniej.

Należałoby więc zastanowić się, jaką rolę spełniają skrzypce w omawianej wersji kompozycji. Wydaje się, że ich głównym zadaniem staje się przede wszystkim wzbogacanie i potęgowanie brzmienia utworu we fragmentach tutti.

Ograniczenie do jednego ustępów czysto instrumentalnych, tzw. *ritornelli* lub *sinfonii*, spowodowane jest opuszczeniem opracowania muzycznego nieparzystych wersetów kantyku. Lecz nie wiąże się to z dokonaniem takowych w wersji rękopiśmiennej, czego można by oczekiwać. Pojawiają się jednak dodatkowe, ale mniej samodzielne, wstawki instrumentalne w rozszerzonym wstępie do „Fecit potentiam”, gdzie wzorem konstrukcji „Esurientes” dochodzi do wymiany materiału motywicznego między dialogującymi głosami wokalnymi i instrumentalnymi.

Twórca rękopisu aż w dwóch ustępach: „Et exultavit” i „Fecit potentiam” poszerzył obsadę wykonawczą o pierwszego i drugiego skrzypka. W wersji drukowanej odcinki przeznaczone na pełny skład ograniczają się jedynie do kilkuktowych wstawek i uroczystego „Amen”, podczas, gdy w wersji znanej z rękopisu tworzą podstawę konstrukcji, rozciągniętej między trzema wystąpieniami monumentalnego tutti.

Ze strony techniczno-muzycznej partii skrzypcowe tracą swój solowy charakter, jaki miały np. w wydanej opracowaniu wersetów „Quia respexit” czy „Et misericordia”. W zdecydowanej większości są w metrum trójdzielnym, co pociąga za sobą mniejszą ruchliwość i urozmaicenie rytmiczne. Muzycznie oparte na motywach z głosów wokalnych są partiami niesamodzielnymi, zarówno względem siebie (zawsze występują w parach, najczęściej poruszając się w równoległych tercjach), jak i głosów wokalnych.

Podsumowując: niesamodzielną, mało urozmaiconą partią skrzypcową miała za zadanie jedynie spotęgować i wzbogacić brzmienie chóru. Wyciągając dalej idące wnioski na temat praktyki wykonawczej w kościele św. Marii Magdaleny można stwierdzić, że w tego typu wykonaniach znacznie ważniejsza była

³⁶ W edycji L.M. KOLDAU.

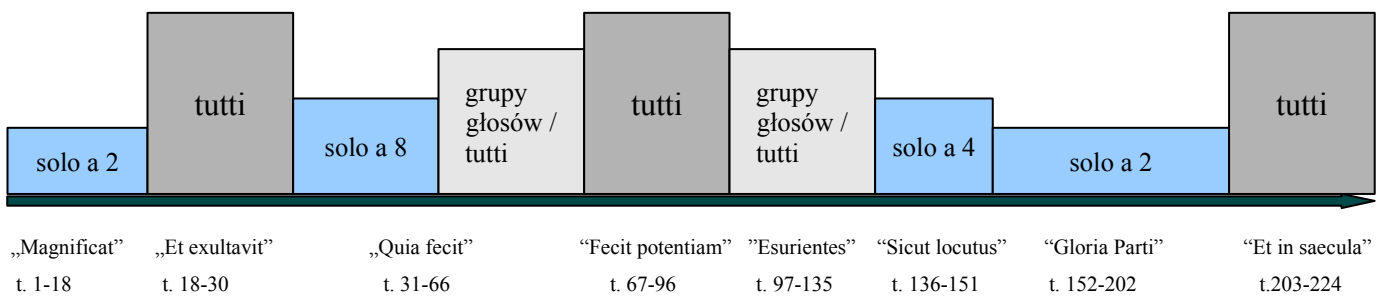
rola chóru i ostateczny efekt brzmieniowy, a skrzypce pełniły jedynie rolę drugoplanową. Być może wprowadzający zmiany skryptor nie chciał za mocno ingerować w warstwę melodyczną lub też nie czuł się po prostu na tyle kompetentny, by tworzyć bardziej wyrafinowane konstrukcje ze skrzypcami w roli koncertującej.

Trudno stwierdzić, bazując na tej jednej analizie, czy przełożenie punktu ciężkości na partie chóralsne jest cechą typową dla tego ośrodka. Jest to jednak na pewno przypadek wart odnotowania i wzięcia pod uwagę przy okazji szerszej zakrojonych badań nad praktyką wykonawczą w kościele św. Marii Magdaleny.

1.4. Kształtowanie formy

Całościowa analiza konstrukcji *Magnificatu* z wersji rękopiśmiennej pokazuje szczególną dbałość kopisty-interpretatora o jej zwartość i logikę po dokonaniu ingerencji w warstwie muzycznej i obsadowej. Ominięcie opracowania muzycznego parzystych wersów kantyku musiało rzecz jasna naruszać równowagę formalną kompozycji jako całości. Skryptor zapewne znakomicie zdawał sobie z tego sprawę. W swoim opracowaniu *Magnificatu* tworzy przemyślaną konstrukcję opartą na fragmentach tutti, utrzymanych w fakturze homorytmicznej, charakteryzujących się statyczną, wąskozakresową melodyką oraz prostą harmoniką. Tak kształtowane odcinki tutti obejmują 26 % liczby taktów kompozycji z przekazu rękopiśmiennego i tylko 14 % całego przebiegu utworu w drukowanej wersji autorskiej.

Architekturę kompozycji w wersji „wrocławskiej” ukazuje poniższy schemat:



Schemat 1. (Źródło: opracowanie własne)

Na wykresie widać symetryczność formy oraz wyraźną gradację wolumenu brzmienia poprzez zabiegi związane z obsadą.

Grupy tutti są budowane poprzez:

zmianę (zwiększenie) obsady w stosunku do wersji drukowanej: w części „Et exultavit” (t. 18-30) dokonano partii altów, pierwszego basu oraz skrzypiec, w ustępie „Fecit potentiam” (t. 80-96) dodano jedynie głosy instrumentalne.

dokomponowanie lub rozszerzanie zakończenia opracowań poszczególnych wersów na bazie kadencji, w której spotykają się wszystkie głosy uprzednio traktowane solistycznie. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wersji rozpoczynającym się słowami „Quia fecit mihi magna „.

Spójność formy opracowania kantyku maryjnego zapewniają w wypadku tej kompozycji nie cechy wspólne materiału muzycznego, ale przemyślane rozplanowanie odcinków w fakturze solowej i chóralnej.

1.5. Bas cyfrowany

Odnotować należy liczne nieścisłości w partii basso continuo we fragmentach przepisanych z druku bez zmian melodycznych. Dotyczą one ocyfrowania i zaznaczania akcydencji w ramach akordu.. Trudno jednak znaleźć algorytm tych różnic.

W wersji rękopiśmiennej skryptor najwyraźniej uzupełniał niezbędne, a nie zamieszczone w druku znaki akcydencyjne, ale robił to z pewną niekonsekwencją. Zdarzało się, że mniej lub bardziej świadomie pomijał niektóre znaki obecne w druku, a które wydają się być konieczne dla zgodności harmonicznego przebiegu (podobną prawidłowość zauważyć można zresztą i w pozostałych głosach). Część akcydencji odnoszących się do tercji akordu została umieszczona nad pięciolinia, podczas gdy w druku tego typu znaki zaznaczane są wyłącznie na pięciolinii w odpowiednim miejscu. W zakresie ocyfrowania twórca rękopisu posłużył się mniejszym zasobem środków, ograniczając się jedynie do oznaczeń: 3 4, 5 6 i 6, podczas gdy w druku można odnaleźć także 6 2, 6 3 czy 7 6.

Zatem pod względem harmonicznym wersja kompozycji z rękopisu, powstałego co najmniej kilkanaście lat później niż wydany oryginał, nie różni się od niego istotnie, a w szczególności nie wykorzystuje bardziej wyszukanych środków.

Na karcie głosowej przeznaczonej dla realizatora basu cyfrowanego nie zamieszczono żadnych oznaczeń dynamicznych, chociaż w druku spotykamy zarówno „forte”, jak „pian(o)”. Brakuje też oznaczeń tempa, jak obecne w wydaniu „presto”. Pozostaje pytanie, dlaczego kopista, lub nadzorujący wykonanie odpisu, w tym wypadku najprawdopodobniej kantor, zdecydował się na pominięcie tych oznaczeń?

W badanym manuskrypcie tak zapisana partia basu zawierała wszystkie niezbędne wskazówki pomocnicze dla jej realizatora, jak na przykład wskazanie obsady wykonawczej w danym miejscu („tutti”, „violin[i]”, „cant[o] e bass[o]” itd.). Być może pominięcie dynamiki i agogiki dawało więcej swobody nadzorującemu wykonaniem kantorowi, co może być świadectwem jego ważnej pozycji w kapeli.

2. Skryptorzy

W badaniach prowadzonych nad manuskryptami z kolekcji Bohna zwraca się szczególną uwagę na skryptorów. Identyfikacja osób, które rękopisy sporządzały, opisywały czy opatrywały uwagami, oraz odtworzenie ich związków z różnymi ośrodkami niejednokrotnie umożliwia, drogą pośrednią, określenie proveniencji muzykaliów. Szczegółowe badania muzykologów³⁷ nad rękopisami należącymi niegdyś

³⁷ Matthias HERMANN, *Bemerkungen zur Schütz Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten“ der Auferstehungshistorie* SWV 50. „Schütz-Jahrbuch“ XII 1990, s. 83-111; Greta KONRADT, *Die*

do kościoła św. Marii Magdaleny pozwoliły ustalić z dużym prawdopodobieństwem, że pojawiające się w niektórych z nich inicjały „M.B.V.” mogą odnosić się do Michaela Büttnera – kantora przy tym kościele w latach 1634-62. Za rozwiązaniem tym przemawia fakt, że dukt pisma M.B.V(M[ichael] B[üttner] V[ratislaviensis]³⁸) jest taki sam, jak ten, z którym mamy do czynienia w nielicznie zachowanych w tym zbiorze utworach Büttnera (jedynych świadectwach jego działalności kompozytorskiej). Ten właśnie charakter pisma odpowiada większości inskrypcji tytułowych liczącego prawie trzysta rękopisów, numerowanego zbioru należącego niegdyś do kościoła św. Marii Magdaleny³⁹.

W przebadanych dotąd rękopisach z dawnej biblioteki zboru liczne są partie pisane jego ręką (w dalszej części pracy będzie on określany jako skryptor 1). Jednak przygotowywanie repertuaru i sporządzanie niezbędnych rękopisów należało tylko w części do obowiązków kantora. Miał on przecież do dyspozycji swoich pomocników, którym mógł zlecić tę żmudną pracę. Większy jest więc udział innego skryptora, przez Barbarę Wiermann⁴⁰ określanego jako Hautkopist” (skryptor 2)⁴¹, który pozostaje do tej pory wciąż niezidentyfikowany⁴².

Według Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej⁴³ bardzo prawdopodobne jest, że był nim Bernhard Beyer, organista kościoła w latach 1634-1655, działający przez przeszło dwadzieścia lat u boku Büttnera (pod uwagę brani są również dwaj „signatores” w kościele św. Marii Magdaleny – Cristian Sagittarius i Tobias Sartorius). Jak zauważyła wyżej wymieniona autorka, stosunkowo często można zaobserwować współpracę dwóch skryptorów przy sporządzaniu jednego rękopisu, a nawet jednego głosu. Zwłaszcza w przypadku kompozycji, które były opracowywane i w ten sposób dostosowywane do miejscowej praktyki wykonawczej.

Taka właśnie sytuacja ma miejsce na kartach odpisu *Magnificatu a 8 voci e 2 violini* Giovanniego Rovetty, gdzie partia każdego z głosów składa się z fragmentów wyraźnie zapisanych dwoma różnymi charakterami pisma.

Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit. „Schütz-Jahrbuch“ XIX 1997 s.21-36; B. WIERMANN, op. cit.

³⁸ Por. G. KONRADT, op. cit., s.23.

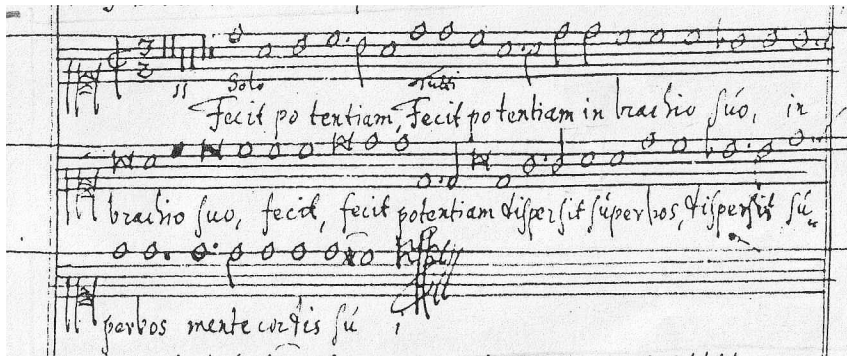
³⁹ B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, op. cit., s. 121.

⁴⁰ Por.: B. WIERMANN, op. cit.

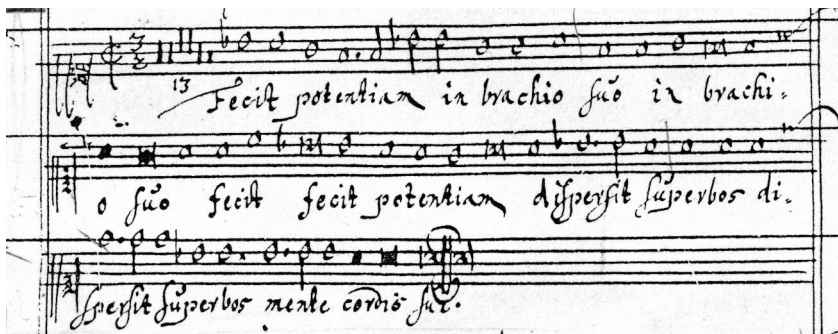
⁴¹ Ibidem, s.124.

⁴² Problem ten wymaga szerzej zakrojonych i całościowych badań nad muzykami z kolekcji kościoła św. Marii Magdaleny.

⁴³ B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, op. cit., s. 124-125.

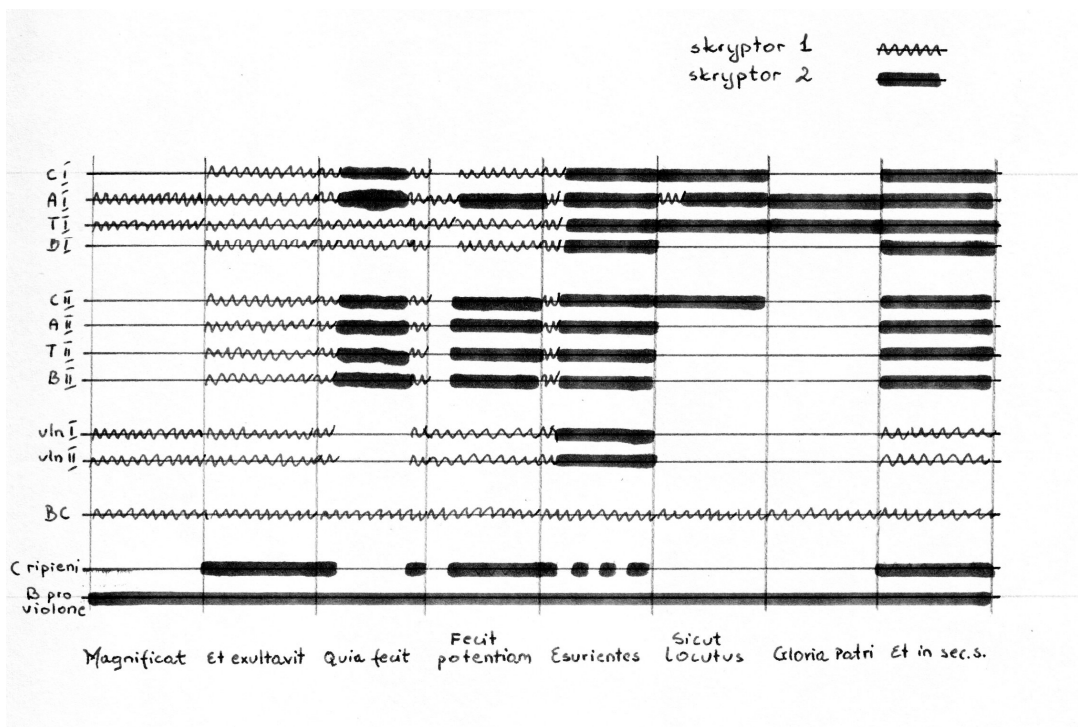


Cantus I. Fragment zapisany przez skryptora 1.



Cantus II. Ten sam wers zapisany przez skryptora 2.

Udział skryptora 1 i skryptora 2 w sporządzeniu odpisu *Magnificatu* obrazuje kolejny schemat 2:

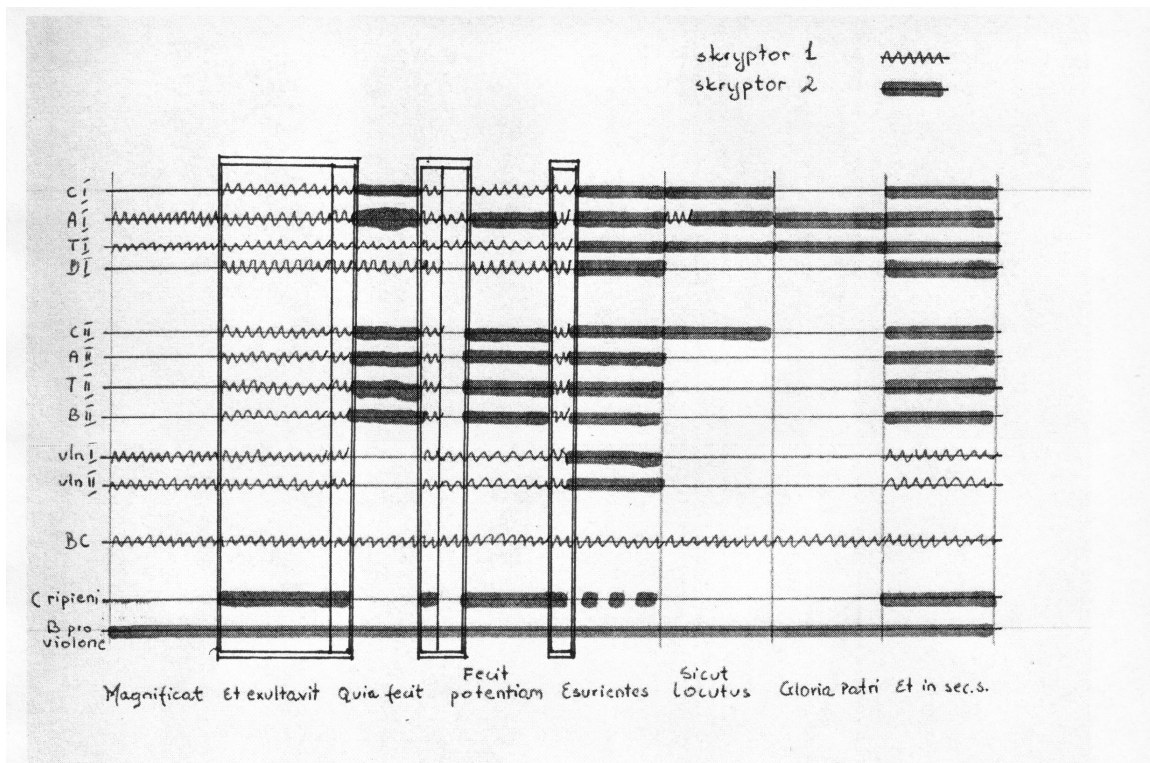


Schemat 2. (Źródło: opracowanie własne)

Jak można zauważyć, w przypadku analizowanego rękopisu udział skryptora 2 jest objętościowo nieznacznie większy. Jego ręką zostały zapisane w całości (łącznie z incypitami i wpisaniem tytułu i wykonawcy) partie *basso pro violone* i *cantus* (ripieni). Aktywność skryptora 2 wzrasta zwłaszcza w drugiej części kompozycji: to on przepisał opracowania wersetów „Esurientes”, „Sicut locutus est” oraz doxologii.

Ważniejszą rolę w pracy nad rękopisem przyznać należy skryptorowi 1. Do niego należało podpisanie kart głosowych i przepisanie pierwszego wersu we wszystkich głosach. Przygotował także partię *basso continuo* i niemal całą partię skrzypiec (z wyjątkiem fragmentu towarzyszącego opracowaniu „Esurientes” – w transkrypcji takty 104-110 i 118-125). Jego pismo odnajdujemy we wszystkich głosach w opracowaniu wersetów „Magnificat”, „Et exultavit”, w części „Quia fecit” (t.31-34 i 62-66) i „Fecit potentiam” (t. 67-78 oraz partie CI, TI i BI w całości tego odcinka - do t.96), jak również w początkowych taktach „Esurientes” (t.97-98). Zatem to jego ręką zostały zapisane wszystkie fragmenty kompozycji, które różnią się od drukowanego przekazu *Magnificatu*.

Zaznaczono je na kolejnym schemacie.

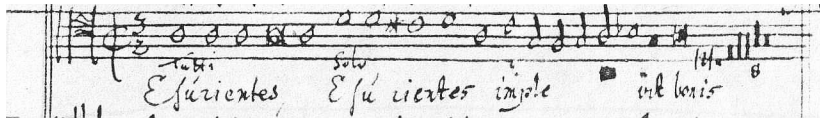


Schemat 3. (Źródło: opracowanie własne)

Jeżeli zatem trafna jest hipoteza, według której skryptorem 1 był Michael Büttner, wtedy należy stwierdzić, że to właśnie on jest odpowiedzialny za dokonane opracowania i dokonane części *Magnificatu* w wersji rękopiśmiennej⁴⁴.

⁴⁴ Do takiego wniosku, dochodzi też Barbara Wiermann na podstawie przeprowadzonych przez nią analiz rękopisów ze zbiorów kościoła św. Marii Magdaleny. Por.: tejże, op. cit., s. 362-371.

Manuskrypt powstawał przy ścisłej współpracy obu muzyków. Niejednokrotnie zapis, dokonany ręką pierwszego, urywa się nagle w połowie wyrazu, który dokończy już drugi kopista. Co widać na poniższym przykładzie:



Tenor I.

Najczęściej po wprowadzeniu zmian i zanotowaniu taktów pauzowanych skryptor 1 wpisuje jedynie pierwszy dźwięk kolejnego odcinka lub pierwszą sylabę tekstu. Czyni tak zapewne dla ułatwienia orientacji w tekście drugiemu, który z tego miejsca kontynuuje przepisywanie do czasu kolejnych zmian, kiedy to pióro wraca do ręki głównego skryptora.

Najwyraźniej zakres przekształceń przepisywanej kompozycji został przez obu uzgodniony przed rozpoczęciem pracy nad manuskrytem. Ale też nie była to ich pierwsza współpraca tego typu. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że sporządzanie odpisów z jednoczesnym dostosowaniem ich do miejscowej praktyki wykonawczej było zabiegiem stosunkowo często stosowanym w środowisku muzycznym kościoła Św. Marii Magdaleny we Wrocławiu ok. połowy XVII wieku, a odpowiedzialnym za zmiany w warstwie muzycznej był kantor tegoż ośrodka.

Podsumowanie

Przedstawione wyniki analizy komparatystycznej potwierdzają wstępną hipotezę, że przyczyną różnic między wydaną wersją *Magnificatu a 8 voci e 2 violini* Giovanniego Rovetty a jej odpisem rękopiśmiennym, sporządzonym na potrzeby luterańskiego kościoła św. Marii Magdaleny była próba dostosowania kompozycji do ówczesnej praktyki wykonawczej tego ośrodka.

Zjawisko wykonywania repertuaru katolickiego w środowiskach protestanckich, po niewielkich korektach, było niezwykle charakterystyczne dla muzyki religijnej siedemnastowiecznego Wrocławia.⁴⁵ Taka otwarta postawa sprzyjała rozprzestrzenianiu się nowych tendencji w muzyce, w tym okresie zwłaszcza nowego stylu *concertato*, oraz zapewniała równomierny i zgodny rozwój muzyki na gruncie obu tych wyznań.

Magnificat Rovetty, opracowanie kantyku maryjnego stworzone na użytek katolickiego środowiska Wenecji w latach 30. siedemnastego wieku, zaadaptowane we Wrocławiu około połowy tego stulecia przez protestantów, był niewątpliwie nośnikiem nowych prądów w muzyce tego czasu. Jego odpis rękopiśmienny, pochodzący z dawnych zbiorów kościoła św. Marii Magdaleny, stał się przedmiotem badań w niniejszej pracy.

⁴⁵ Por.: Remigiusz POŚPIECH, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII w.*, Opole 2004, s. 108.

Przeanalizowanie zmian, jakim została poddana kompozycja by móc funkcjonować w liturgii jednego z głównych luterzańskich kościołów stolicy Śląska, dostarcza ciekawych wniosków na temat praktyki wykonawczej tego ośrodka. Podstawową różnicą między wersją rękopiśmienną i drukowaną utworu Rovetty jest brak w tej pierwszej muzycznego opracowania nieparzystych wersów kantyku. Przyczyną tego stanu rzeczy, prostą do wyjaśnienia, były obowiązujące w kościele św. Marii Magdaleny przepisy nakazujące muzyczną realizację tego tekstu w praktyce alternatim. Do tych zaleceń musieli się dostosować skrypcy pracujący nad odpisem. Nie ograniczyli się, jednak, do pominięcia opracowania polifonicznego nieparzystych wersów. Zmiany sięgają znacznie głębiej.

W ich wyniku kompozycja otrzymała nowy układ formalny, stworzony z dużą dbałością o jego logikę i symetrię. Najbardziej zauważalną i słyszalną zmianą staje się spotęgowanie masy brzmieniowej całości utworu, poprzez zwiększenie udziału fragmentów tutti, utrzymanych w fakturze homorytmicznej. Wzrasta także aparat wykonawczy, do którego dołączają *basso pro violone* – zdwajający partię basso continuo, a we fragmentach tutti wokalne *ripieni*. Tego typu praktyka była dość powszechna w muzyce kościelnej omawianego okresu.

Zwiększenie obsady wykonawczej dowodzi, że chętnie korzystano z możliwości angażowania dużego zespołu muzyków, którym ten ośrodek dysponował. Kompozycje wieloobsadowe, a zwłaszcza polichoralne w najlepszy sposób wykorzystywały także walory przestrzenno-akustyczne wielonawowego kościoła⁴⁶ św. Marii Magdaleny, toteż tym chętniej po nie sięgano.

Głosy wokalne, na które – jak się wydaje – zwracano szczególną uwagę, w kluczowych momentach wzmocniono w wersji rękopiśmiennej poprzez dokomponowanie dodatkowej partii skrzypcowej. Instrument ten pełni tu rolę drugoplanową, ma za zadanie głównie wzbogacać koloryt i potęgować brzmienie, tracąc swój solowy charakter z wersji drukowanej *Magnificatu*.

Analiza udziału skrypców w procesie sporządzania rękopisu i modyfikowania kształtu utworu oraz próba ich identyfikacji doprowadzają do wniosku, że za zmiany odpowiedzialny był działający przy kościele św. Marii Magdaleny kantor Michael Büttner. Świadczy to o jego dużym i bezpośrednim zaangażowaniu w rozwój muzyki i utrzymanie jej na europejskim poziomie, z uwzględnieniem praktyki lokalnej, a także o staraniach w celu zapewnienia odpowiedniego przepychu oprawy muzycznej nabożeństw, jakie odbywały się w tym kościele. Jest to dowodem na dużą żywotność ośrodka w okresie rozkwitu kulturalnego Śląska, jak nastąpił po zakończeniu wojny trzydziestoletniej.

Prezentowane opracowanie wpisuje się we współczesny nurt badań nad repertuarem i praktyką wykonawczą w kościele św. Marii Magdaleny oraz w luterzańskim środowisku muzycznym siedemnastowiecznego Wrocławia, prowadzonych zarówno przez muzykologów polskich⁴⁷,

⁴⁶ Por. B. WIERMANN, op. cit., s. 410-413.

⁴⁷ Z badaczy polskich wrocławskimi muzykaliami z interesującego nas czasu zajmują się m.in.: Barbara PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Ocalale źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, „Muzyka” XXXIX 1994 nr 2, s. 3-10; teże, *Odpisy oraz opracowania*, op.cit., s.117-146; teże, *Nieznanym zbiór religijnych utworów wokально-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego*, w: *Staropolszczyzna muzyczna*. Księga konferencji. Warszawa 18-20 października 1996, pod red. Jolanty GUZY-PASIAKOWEJ, Agnieszki LESZCZYŃSKIEJ, Mirosława PERZA, Warszawa 1998, s.

jak i działających poza granicami naszego kraju⁴⁸. Wnioski z przeprowadzonej analizy komparatystycznej potwierdzają hipotezę, że dokonane opracowania miały na celu dostosowanie kompozycji dla potrzeb liturgii luterańskiej i ówczesnie obowiązującej praktyki wykonawczej⁴⁹. Wynikały też z troski o odpowiedni dobór repertuaru, wykorzystanie możliwości obsadowych ośrodka i pełne blasku realizacje muzyki w czasie uroczystości kościelnych. Miało to niewątpliwie ważne znaczenie w czasach, gdy muzyka była jednym z istotniejszych narzędzi „propagandowych” w ramach rywalizacji między dwoma głównymi środowiskami wyznaniowymi stolicy Śląska. Odpis *Magnificatu a 8 voci e 2 violini* Giovanniego Rovetty jest przykładem recepcji we Wrocławiu muzyki najbardziej aktualnej stylistycznie około połowy XVII wieku oraz cennym świadectwem ówczesnej praktyki wykonawczej w tamtejszym luterańskim kościele św. Marii Magdaleny.

193-214; Tomasz JEŹ, *Łacińska twórczość muzyczna w ewangelickim Wrocławiu. Kwestia trwałości tradycji w czasach przemian konfesyjnych*. „Barok” XI/2 (22) 2004, s.198-199; 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-Bohmen/Mahren-Donauraum vom 23. bis 26. September 1992 in Köln*, w serii *Deutsche Musik im Osten*, t. 6, red. Klaus W. NIEMÖLLER, Helmut LOOS, Bonn 1994, s. 37–60; P. CWALIŃSKA, op.cit.; R. POŚPIECH, m.in. op.cit.

⁴⁸ Z muzykologów zachodnich na źródłach wrocławskich bazują prace: Barbary WIERMANN - op.cit; tejsze, *Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*. w: *Early music – context and ideas. International Conference in Musicology*, Kraków, 18-21 September 2003, Kraków 2003, s. 306-311, czy Charlotte A. LEONARD, *Hammerschmidt's Representation In the Bohn Collection: the Capella tradition in practice*, w: *Early music – context and ideas. International Conference in Musicology*, op. cit., s. 282-305.

⁴⁹ Por.: B. PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Odpisy oraz opracowania...*, op. cit, s. 126-130.