

MARCIN KONIK
Warszawa, NIFC

KANCJONAŁ PEŁEN NUT — REPERTUAR PIEŚNI KANCJONAŁÓW BENEDYKTYNEK STANIĄTECKICH¹

1. Źródła

Repertuar kancjonałów benedyktynek z opactwa św. Wojciecha w Staniątkach od lat skupia zainteresowanie badaczy — w szczególności muzykologów, ale także językoznawców i historyków liturgii. Klasztor ten, położony w okolicach Krakowa, jest najstarszym żeńskim klasztorem benedyktyńskim na ziemiach polskich. Zgodnie z tradycją został ufundowany w 1216 r. Pierwszym badaczem, który zwrócił uwagę na zachowane w Staniątkach kancjonały, był ks. Józef Surzyński, który w 1901 r. w miesięczniku „Muzyka Kościelna”² pisał o kancjonale Anny Kiernickiej z 1754 r.³ W 1980 r. ks. Wendelin Świerczek opublikował katalog kancjonałów, w którym ustalił liczbę zachowanych pieśni na 612 utworów (jedno- i wielogłosowych, z czego spora część posiada jedynie tekst, bez nut)⁴. Jest to zatem ogromny zbiór, w większej części niepublikowanych kompozycji. Bliższą charakterystykę wielogłosowego repertuaru kancjonałów staniąteckich dał Stanisław Dąbek, przy czym autor skupił się raczej na analizie zawartości repertuarowej, niż analizie samej muzyki⁵.

Kolekcja kancjonałów staniąteckich obejmuje piętnaście rękopisów, tradycyjnie oznaczanych literami w przedziale A–P. W artykule niniejszym zajmę się charakterystyką repertuaru kancjonału „E” z 1705 r. z wykorzystaniem metod skomputeryzowanej analizy muzycznej⁶. Kancjonał ten jest niezwykle interesujący z wielu

¹ Powstanie artykułu było możliwe dzięki uczestnictwu autora w rocznym stażu naukowym na Uniwersytecie Stanforda w ramach programu „Mobilność Plus III Edycja” finansowanemu przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

² „Muzyka Kościelna” (1901), nr 8/9, s. 60.

³ Kancjonał ten, wypożyczony prawdopodobnie przez Surzyńskiego, nie wrócił już nigdy do Staniątek i obecnie przechowywany jest w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu, sygn. MS 1051.

⁴ W. ŚWIERCZEK, *Katalog kancjonałów staniąteckich i pieśni*, Lublin 1980 (nadbitka z: „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. XLI).

⁵ S. DĄBEK, *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI–XVIII w.)*, Lublin 1997.

⁶ W analizie wykorzystuję narzędzia *Humdrum Toolkit* oraz rozwijane przez Craiga Sappa z Uniwersytetu Stanforda narzędzia *Humdrum Extras*.

powodów. Jego twórcą — kopistą był staniątecki organista, Kazimierz Boczkowski, który pod kilkoma utworami podpisał się jako ich autor. Wendelin Świerczek stawia tezę, że Boczkowski jest autorem większości opracowań ujętych w kancjonale „E”, z czym jednak trudno się zgodzić. W kancjonale zapisano 117 kompozycji, z czego część jest niekompletna z uwagi na brak kart, część to jednogłosowe zapisy chorałowe, do części zaś wpisano jedynie tekst słowny bez nut. Po dokonaniu transkrypcji kompletnych utworów wielogłosowych uzyskujemy 86 kompozycji, co stanowi pokaźny zbiór pieśni. Problemem, na jaki natrafiamy przystępując do analizy tego repertuaru, jest kwestia jego datowania. Jest rzeczą oczywistą, że data powstania rękopisu to jedynie granica *ante quem*, bowiem w kancjonale ujęto pieśni, których poszczególne głosy znajdują się m.in. w kancjonale „A” z 1586 r.⁷ Warto zatem zastanowić się, na ile narzędzia skomputeryzowanej analizy muzycznej mogą okazać się pomocne w datowaniu poszczególnych pieśni, nie wspominając już o rozwiązaniu problemu atrybucji utworów anonimowych. Jesse Rodin oraz Clare Bokulich w wystąpieniu prezentowanym podczas spotkania *American Musicological Society* w Nowym Orleanie w 2012 r. wykazali, że tego typu analiza może być niezwykle przydatna⁸. Wykorzystując niezwykle bogatą bazę danych utworów renesansowych tworzoną na Uniwersytecie Stanforda⁹, autorzy wykazali, że za pomocą narzędzi dostępnych w *Josquin Research Project* (JRP) można opisać różnice stylistyczne pomiędzy opracowaniami mszalnymi Ockeghema i Josquina. Niestety z uwagi na brak analogicznych do JRP projektów w Polsce nie mam możliwości odniesienia zawartości kancjonału „E” do równie szerokiego spektrum repertuaru polskich pieśni religijnych XVI i XVII stulecia. Materiałem porównawczym w analizie będzie dla mnie zatem kolekcja utworów z kancjonału „L 1642” z Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu¹⁰. Kancjonał składa się z ośmiu ksiąg głosowych, z których po dokonaniu transkrypcji uzyskałem 57 kompozycji. Całość omawianego materiału dostępna jest w bazie danych, którą tworzyłem w ramach stażu na Uniwersytecie Stanforda pod kierunkiem Jesego Rodina oraz Craiga Sappa¹¹.

2. Analiza

Większość utworów znajdujących się w kancjonale „E” zapisana została w układzie partyturowym. Bynajmniej nie rozwiązuje to tak podstawowego problemu, jak

⁷ Są to np. opracowania *Po upadku człowieka grzesznego*, *Largum vesper*, *Surrexit Dominus valeteluctus*.

⁸ C. BOKULICH, J. RODIN, *A Large Mass of Facts*, AMS 2012 (New Orleans), 31 October 2012.

⁹ Zob. *Josquin Research Project* (JRP), <http://josquin.stanford.edu/> (30.11.2016).

¹⁰ Bliższa charakterystyka kolekcji w: M. WALTER-MAZUR, *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*, „*Hereditas Monasteriorum*” (2013), t. II, s. 57–80.

¹¹ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/> (30.11.2016).

wskazanie ilości głosów w danym utworze. Nie zawsze jasne jest, czy najniższy głos utworu można uznać za partię akompaniamentu organowego, czy integralny głos wokalny kompozycji. Dla uzyskania konsekwencji przyjmuję zatem, że liczone są wszystkie głosy kompozycji. Robię tak także w przypadku tzw. *basso seguente*, gdzie głos akompaniamentu organowego pokrywa się całkowicie z najniższym głosem wokalnym. Innymi słowy: w poniższym zestawieniu podaję absolutną ilość głosów danej kompozycji.

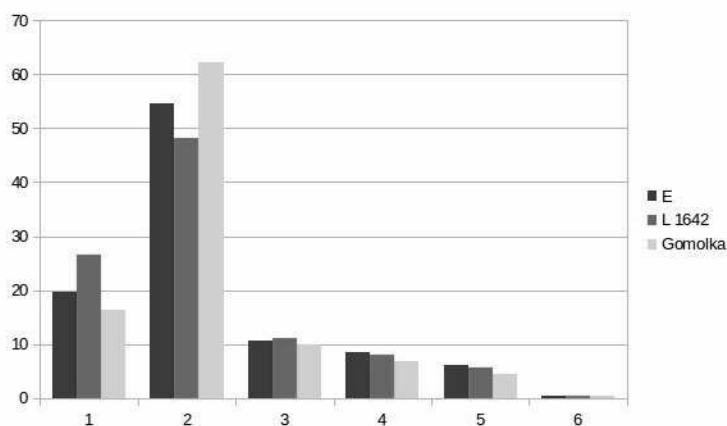
Tabela 1. Kancjonały „E” oraz „L 1642” — liczba głosów poszczególnych kompozycji.

Kancjonał „E”			Kancjonał „L 1642”	
Ilość utworów	Liczba głosów		Ilość utworów	Liczba głosów
69	3		43	4
8	4		14	3
6	2			
2	6			
1	5			

W kancjonał „E” wyraźnie dominuje repertuar 3-głosowy, podczas gdy dla kancjonału „L 1642” dominującym typem obsadowym jest czterogłos wokalny.

Spróbujmy teraz ogólnie scharakteryzować sposób prowadzenia głosów w obydwu kolekcjach. Policzmy zawartość interwałów melodycznych dla wszystkich głosów, aby sprawdzić, czy pojawiają się jakieś zauważalne różnice pomiędzy dwoma zbiorami.

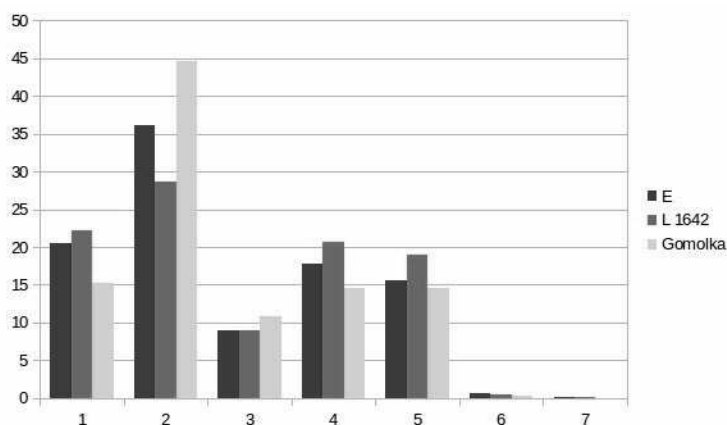
Wykres 1. Zawartość interwałowa głosów



W zasadzie brak wyraźnych różnic w zakresie zawartości interwałowej. Jedyne co może zastanawiać, to nieznaczna różnica w operowaniu repetycją dźwięku oraz

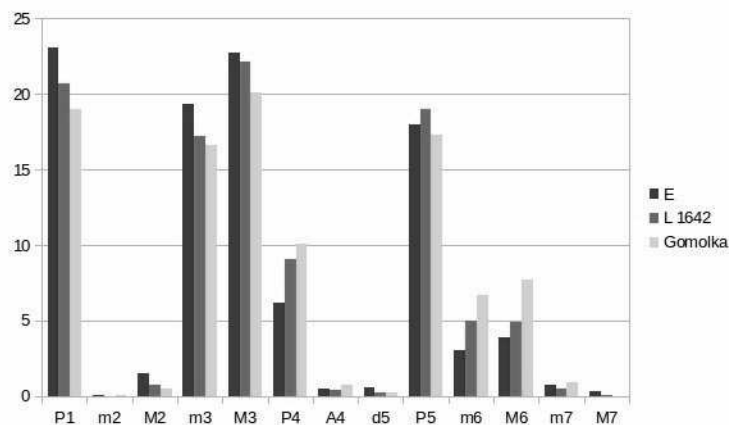
krokami sekundowymi. W kancjonale „L 1642”, o którym wiemy skądinąd, że powstał nieco później (ok. 1721 r.), repetycje występują częściej. Częste powtórzenia dźwięków zakazane były przez teoretyków polifonii, przy jednoczesnym zaleceniu prowadzenia linii melodycznej w sposób ciągły, czyli właśnie krokami sekundowymi. Dla porównania do wykresu dołączono podobną analizę dla psalmów Mikołaja Gomółki, opublikowanych w Krakowie w 1580 r. Tutaj tendencja do unikania repetycji przy jednoczesnym preferowaniu ciągłego prowadzenia głosów ujawnia się jeszcze wyraźniej. Jeżeli przyjąć, że sposób prowadzenia głosu może stanowić argument w dyskusji o datowaniu utworu, podobna analiza powinna się potwierdzić także dla poszczególnych głosów rozpatrywanych osobno. My zrobimy to dla głosu najniższego.

Wykres 2. Zawartość interwałów dla głosu najniższego



W porównaniu do wykresu poprzedniego widać wyraźnie, że w głosie najniższym we wszystkich kolekcjach większy udział mają interwały kwarty i kwinty. Wynika to ze sposobu, w jaki budowane są kadencje w głosie najniższym — *finalis* osiąganę jest za pomocą skoku kwinty lub kwarty. Także w przypadku analizy głosu najniższego potwierdza się wcześniejsza obserwacja o tendencji do prowadzenia głosu w sposób ciągły i unikania repetycji w źródłach, które — jak tymczasem zakładam — zawierają repertuar wcześniejszy. Podobne wyniki uzyskałem dla głosów najwyższych.

W analizie mającej na celu choćby przybliżone datowanie utworu oprócz samego sposobu w prowadzeniu głosów, ważna jest zawartość interwałów harmoniczych. Istotna jest zwłaszcza obecność współbrzmień, które przez teoretyków były zakazywane bądź niezalecane, jak kwarta zwiększona czy septyma. Interwały liczymy pomiędzy wszystkimi głosami oraz sprowadzamy interwały złożone do prostych (np. decyma traktowana jest jak tercja, a oktawa jak unison).

Wykres 3. Statystyka interwałów harmoniczych¹²

Współbrzmienia unisonu/oktawy pojawiają się najczęściej w repertuarze pieśni w kancjonale „E”. Fakt ten znajduje swoje proste uzasadnienie. Wśród pieśni ze Stańiątek w obsadzie większej niż trzy głosy sporo jest takich, w których zespołowi wokalnemu towarzyszy organowe *basso continuo*. W takim przypadku niemal bez wyjątków jest to właśnie wspomniane wcześniej *basso seguente*, gdzie partia organów pokrywa się z partią najniższego głosu wokalnego. Ponadto w przypadku opracowań prostszych (których również duża ilość znajduje się w tym zbiorze) niejednokrotnie interwał oktawy pojawia się pomiędzy głosami częściej, niż tylko w kadencjach.

Przykład 1. Początek *Pange lingua* z kancjonale „E”

Anonim

Canto

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si glo - ri - o - si

Alto

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si glo - ri - o - si

Basso

Zgodnie z oczekiwaniami interwały kwarty zwiększonej i kwinty zmniejszonej pojawiają się rzadko, przy czym nieco częściej w kancjonale „E” niż „L 1642”. Podobnie rzecz się ma z septymą i sekundą wielką. Zanim spróbujemy zastanowić się dlaczego tak się dzieje, warto zwrócić uwagę na jeszcze kilka faktów. W większości „słupków” widać, że największe różnice występują pomiędzy kancjonalem „E” a psalmami Gomółki, podczas gdy kancjonał „L 1642” stanowi swoiste ogniwo po-

¹² Oznaczenia interwałów: P – *perfect*, A – *augmented*, d – *diminished*, m – *minor*, M – *major*.

średnie. Także przewaga współbrzmień tercjowych w kancjonale „E” wydaje się mieć znaczenie. Mogłoby to sugerować raczej tendencję do budowania współbrzmień w oparciu o interwał tercji, co z kolei sugeruje raczej późniejszy typ harmonii, osadzony mocno na strukturze trójdźwiękowej. W tym kontekście tym bardziej zauważalny jest duży udział współbrzmień seksty i kwarty w utworach Gomółki. Czy zatem wnioski wynikające z analizy interwałów melodycznych wykluczają się z wnioskami opartymi na analizie interwałów harmonicznych? Czy też może same narzędzia szwankują przy analizie kancjonałów?

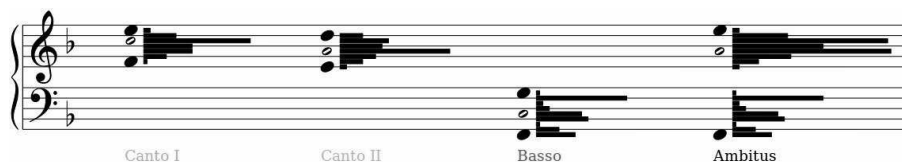
Zanim spróbuję przedstawić wnioski, postarajmy się wziąć pod uwagę nieco więcej czynników. W muzyce wokalne XVII w. obserwujemy tendencję do poszerzania zakresu głosów przy jednoczesnym ich podwyższaniu. Teoretycznie zatem repertuar późniejszy powinien mieścić się w nieco wyższych rejestrach o szerszym zakresie. Czy tak rzeczywiście jest? W przypadku omawianego materiału analiza taka pozbawiona byłaby sensu z uwagi na specyfikę repertuaru. Większość pieśni z kancjonału „L 1642” napisana została na zestaw głosów wysokich, o czym świadczą zastosowane klucze. Jest to prostą konsekwencją faktu, że miały być wykonywane w klasztorze żeńskim. Dość typowe zakresy głosów reprezentuje utwór *O Jezu jakoś ciężko skatowany*.

Przykład 2. Zakres głosów *O Jezu jakoś ciężko skatowany* [„L 1642”]

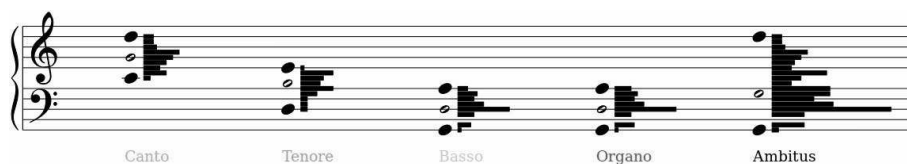


Słupki przy nutach ukazują częstość występowania danego dźwięku, zaś półnuta wskazuje na medianę. Wykres zatytułowany „Ambitus” pokazuje podsumowanie dla wszystkich głosów. Widać wyraźnie „niezagospodarowaną” przestrzeń pomiędzy głosem najniższym a kolejną partią. Rozwarstwienie takie jest jeszcze bardziej wyraźne w utworach na trzy głosy.

Przykład 3. Zakres głosów *Ave Regina caelorum* [„E”]



Jednak wśród utworów znajdujących się w kancjonale „E” pewna liczba nie wykazuje wspomnianej dysproporcji. Dystrybucja głosów jest tam bardziej równomierna i wypełnia pełny zakres pomiędzy głosami skrajnymi.

Przykład 4. Zakres głosów *Bądź wesola Panno czysta* [„E”]

Moim zdaniem może to świadczyć o chęci inkorporacji repertuaru pierwotnie nieprzeznaczonego do wykonania przez zakonnice, który jednak był na tyle atrakcyjny, że został włączony do staniąteckich kancjonałów. Tak się składa, że utwory o wspomnianej mniej typowej obsadzie i zakresach głosów można zaliczyć do bardziej udanych. Są one bardziej zaawansowane kontrapunktycznie, charakteryzują się ciekawszą melodyką. Do tej grupy bez wątpienia należy zaliczyć wspomniane *Bądź wesola Panno czysta*¹³, *Martine Sancte Pontifex*¹⁴ czy *Largum Vesper*¹⁵.

W XVII w. obserwujemy tendencję do rozluźnienia zasad kontrapunktu. Wynikało to poniekąd z pojawienia się nowej stylistyki *seconda pratica*, na gruncie której dysonans stał się środkiem wyrazu. Jednak równie istotne znaczenie miało odchodzenie od systemu skal kościelnych i kształtowanie się nowych zasad harmoniczných. Jedną z konsekwencji następujących wtedy przemian było swobodniejsze podejście do problemu równoległych konsonansów doskonałych. W szczególności dotyczy to kwint równoległych. W twórczości polskich kompozytorów XVII w. można zaobserwować dość dużą tolerancję dla tego typu współbrzmień. Czy zachodzą istotne różnice pomiędzy repertuarem badanych kancjonałów w pod względem ilości kwint równoległych?

Dla repertuaru pieśni trzygłosowych, których — przypomnijmy — w kancjonale „L 1642” jest 14, analiza wykazuje obecność 13 kwint równoległych w 7 utworach. Dla 44 pieśni czterogłosowych jest to odpowiednio 103 równoległości w 29 kompozycjach. Najwięcej, bo aż 16 kwint równoległych odnajdujemy w kompozycji *Benedicam Dominum*¹⁶, przy czym jest to dość obszerny (jak na tę kolekcję) utwór liczący 68 taktów. Co ciekawe, w najdłuższym utworze, *Hodie Christus natus est*¹⁷ zawierającym 113 taktów, jest tylko jedna kwinta równoległa. Tymczasem w krótkim, bo zaledwie 32-taktowym *I któż jest tak bardzo* odnajdujemy aż 9 kwint równoległych. W kancjonale „E” w repertuarze czterogłosowym udało się odnaleźć 6 kwint równoległych w 4 utworach (spośród wszystkich 8 kompozycji na tą obsadę). Wśród utworów na trzy głosy (których jest najwięcej, bo aż 69), odnalazłem

¹³ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/105> (30.11.2016).

¹⁴ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/91> (30.11.2016).

¹⁵ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/129> (30.11.2016).

¹⁶ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/48> (30.11.2016).

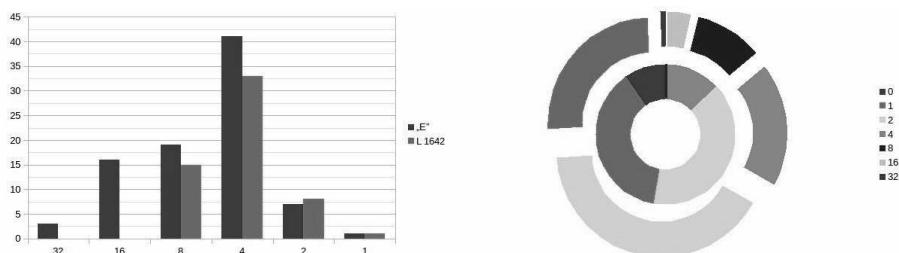
¹⁷ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/76> (30.11.2016).

99 kwint równoległych w 52 kompozycjach. Najwięcej (11) w najdłuższym utworze — 322-taktowym *Magnificat*¹⁸.

Podsumujmy: na 77 kompozycji trzy- lub czterogłosowych znajdujących się w kancjonale „E” odnaleźliśmy 105 kwint równoległych, podczas gdy dla 58 analogicznych utworów z kancjonau „L 1642” równoległości jest 116. Czy można stąd wyciągnąć wniosek, że kancjonał „L 1642” zawiera repertuar późniejszy w stosunku do kancjonau „E”? Nie sądzę. Zauważmy, że proporcje utworów „skażonych” kwintami równoległymi są jednak korzystniejsze dla kancjonau „L 1642”. Spośród wszystkich analizowanych kompozycji niemal 38% w ogóle ich nie zawiera, podczas gdy dla kancjonau „E” jest to odpowiednio 27%, czyli wyraźnie mniej.

W swoim tekście Rodin i Bokulich zwracają uwagę na istotną rolę analizy ukształtowań rytmicznych oraz metrum. Ciekawym aspektem w naszej analizie może być zbadanie doboru wartości rytmicznych. Dobór raczej drobnych wartości świadczyć może o późniejszej proveniencji dzieła. Teoretycy renesansu wyraźnie krytykowali zwłaszcza zestawianie skrajnych wartości rytmicznych, co prowadziło do poszatkwania tkanki dźwiękowej. Sprawdźmy teraz, jakie najmniejsze wartości rytmiczne pojawiają się w naszych utworach.

Wykres 4. Najmniejsze wartości rytmiczne oraz statystyka wartości rytmicznych.



Widzimy, że w kancjonale „L 1642” w ogóle nie pojawiają się trzydziestki dwójki ani szesnastki. Różnice pomiędzy badanymi źródłami okażą się jeszcze wyraźniejsze, jeśli sporządzimy statystykę wystąpień poszczególnych wartości rytmicznych (gdzie 0 to nuta *brevis*, 1 — cała nuta itd.). Krąg wewnętrzny to statystyka dla kancjonau „L 1642”. Dla wszystkich utworów tego źródła największe wartości, jak *brevis*, cała nuta oraz półnuta stanowią 87% wszystkich wartości rytmicznych, gdy tymczasem dla kancjonau „E” jest to niecałe 67%. Można zatem postawić tezę, że repertuar pieśni w kancjonale „L 1642” reprezentuje bardziej tradycyjny typ pod względem doboru wartości rytmicznych.

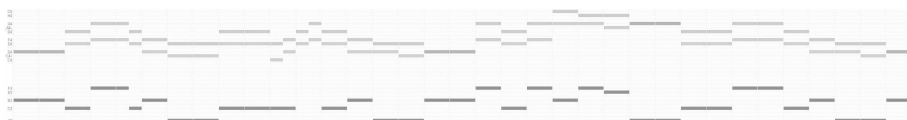
Przyjrzyjmy się jeszcze strukturze analizowanych utworów. Na gruncie badanego repertuaru można wyróżnić kilka typów opracowań. Najliczniejsze są stosunkowo

¹⁸ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/85> (30.11.2016).

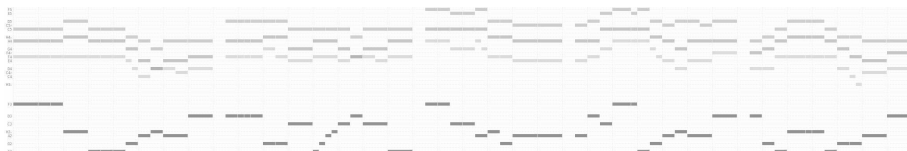
proste opracowania, w których głosy poruszają się homorytmicznie. Homorytmia bywa z rzadka zaburzona, szczególnie w kadencjach. Ten typ jest charakterystyczny dla dwu najbardziej rozpowszechnionych typów obsady, czyli na cztery i na trzy głosy (niezależnie od tego, czy głos najniższy to głos wokalny, czy organowe *basso continuo*). Struktury takie najłatwiej zilustrować za pomocą wykresu tzw. „rolki pianolowej”.

Przykład 5. Struktura utworu uwidoczniiona za pomocą „rolki pianolowej”.

Zdrowaś od Anioła [„E”]¹⁹



O Jezu jakoś ciężko skatowany [„L 1642”]²⁰



Głosy wyższe prowadzone są równolegle (najczęściej w tercjach) oraz występują dość liczne repetycje dźwięków. Charakterystyczne dla tego typu jest ścisłe powiązanie formy tekstu słownego z opracowaniem muzycznym. Kadencje pojawiają się w miejscu cezur formalnych w tekście słownym. Dobrym tego przykładem jest kompozycja *Ave Stella Matutina*²¹.

Przykład 6. *Ave Stella Matutina* [„E”]

Canto I
A - ve stel - la ma - tu - ti - na, Pec - ca - to - rum me - di - ci - na,

Canto II
A - ve stel - la ma - tu - ti - na, Pec - ca - to - rum me - di - ci - na,

Basso

C I
Mun - di es prin - ceps prin - ceps Re - gi - na, An - ge - lo - rum - que Do - mi - na.

C II
Mun - di es prin - ceps prin - ceps Re - gi - na, An - ge - lo - rum - que Do - mi - na.

B

¹⁹ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/102> (30.11.2016).

²⁰ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/10> (30.11.2016).

²¹ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/107> (30.11.2016).

Drugi typ kompozycji, jaki możemy wyróżnić z uwagi na strukturę w badanym repertuarze, to opracowania z chorałowym *cantus firmus*. Opracowania takie są jednak spotykane niezwykle rzadko w omawianych kancjonałach. Zdarzają się oczywiście cytaty pieśni bądź melodii chorałowych, jednak zwykle są to krótkie motywy wplątane w strukturę utworu. Dokładne cytaty dłuższych fragmentów chorału pojawiają się jedynie w przypadku najbardziej znanych melodii, jak np. *Veni Creator Spiritus*²². W obydwu omawianych źródłach znajdujemy opracowania tego tekstu z chorałowym *cantus firmus*.

Przykład 6. Struktura utworu uwidoczniiona za pomocą „rolki pianolowej”.

Veni Creator Spiritus [„E”]

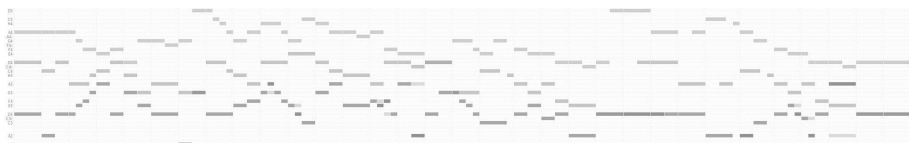


Na powyższym wykresie możemy dostrzec melodię chorałową (linia środkowa), dla której kontrapunktem jest partia organów. Całości dopełnia głos najwyższy w kontrapunkcie swobodnym — jest to swoisty *contrapunctus floridus* ozdabiający głos środkowy.

Wreszcie ostatni typ opracowania, z jakim mamy do czynienia w naszym zbiorze, to utwory bardziej zaawansowane z punktu widzenia zasad kontrapunktu. Kompozycje te charakteryzują się większą niezależnością głosów, które prowadzone są także ruchem przeciwnym, pojawiają się imitacje, a kadencje wewnętrzne raczej mają podkreślić ciągłość tekstu słownego.

Przykład 7. Struktura utworu uwidoczniiona za pomocą „rolki pianolowej”.

Bądź wesola Panno czysta [„E”]²³



Utworów trzeciego typu jest w naszym zbiorze niezbyt wiele. Jeśli przyjrzeć się dokładniej całości omawianego repertuaru, to jest ich więcej w kancjonał „E” ze Staniątek niż w stanowiącym materiał porównawczy kancjonał „L 1642”. Jakże więc wnioski wypływają z przedstawionych powyżej analiz?

²² <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/171>; <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/30> (30.11.2016).

²³ <http://biblioteka.benedyktynki.eu/#/item/105> (30.11.2016).

3. Wnioski

W swoim tekście Rodin oraz Bokulich wyraźnie sugerują, że narzędzia wypracowane na gruncie JRP²⁴ mogą okazać się niezwykle pomocne w badaniu muzyki renesansu, ale także pozwalają udzielić konkretnych odpowiedzi na pytania stawiane od dawna. Autorzy piszą: *As scholars of Renaissance music, we can not only draw up a list of (...) questions, but, with the help of tools such as the Josquin Research Project, we can actually begin to answer them*²⁵. W badaniach, które prowadziłem przebywając na stażu na Uniwersytecie Stanforda, starałem się stworzyć bazę transkrypcji repertuaru pieśni benedyktynek polskich w celu przetestowania narzędzi używanych na gruncie JRP i zastosowania ich do repertuaru późniejszego. Moim celem było sprawdzenie, na ile tego typu analiza może okazać się pomocna w dokonywaniu atrybucji dzieł anonimowych, datowaniu, czy sporządzaniu bliższej charakterystyki większych kolekcji oraz poszczególnych kompozycji. Podsumujmy zatem w jednym miejscu wnioski z przedstawionej uprzednio analizy, aby spróbować odpowiedzieć na postawione wyżej pytania.

W artykule niniejszym starałem się zbadać, czy można podjąć próbę zbliżonego datowania repertuaru na podstawie skomputeryzowanej analizy wybranych elementów kompozycji. Moim roboczym założeniem było przyjęcie, że kancjonał „E” ze Staniątek zawiera zasadniczo repertuar starszy niż kancjonał „L 1642” z Sandomierza. Czy teza taka dała się zweryfikować pozytywnie?

Pierwszy z aspektów, jaki wziąłem pod uwagę, był sposób prowadzenia głosów. Okazało się, że brak bardzo wyraźnych różnic pomiędzy obydwooma źródłami rozpatrywanymi globalnie, choć zastanawiająca była większa ilość repetycji dźwięków w „L 1642”. Także analiza zawartości interwałów melodycznych głosu basowego raczej zbliżała kancjonał „E” do wcześniejszego repertuaru (m.in. Psalmów Mikołaja Gomółki). Tymczasem analiza interwałów harmoniczných zdawała się wskazywać raczej na rozbieżności pomiędzy kancjonałem „E” a twórczością Gomółki, sytuując kancjonał „L 1642” pośrodku. Próba przyjrzenia się zakresom głosów wokalnych okazała się mało konkluzyjna. Od razu przypomnę, że wynika to z samej specyfiki repertuaru kopiowanego (a czasem tworzonego) dla klasztorów żeńskich. Kolejnym krokiem było zbadanie obecności kwint równoległych w opracowaniach. Okazało się, że w kancjonale „E” odsetek utworów całkowicie wolnych od równoległości jest nieco mniejszy, przy jednoczesnej ilościowej przewadze kwint równoległych w „L 1642”. W tym ostatnim kancjonale jest po prostu grupa utworów, w których jest nagromadzenie takich współbrzmień. Interesujące wnioski przyniosła analiza wartości rytmicznych. Okazało się, że kancjonał „L 1642” repre-

²⁴ <http://josquin.stanford.edu/> (30.11.2016).

²⁵ C. BOKULICH, J. RODIN, *A Large Mass of Facts*, s. 13.

zentuje wyraźnie bardziej zachowawczy typ pod tym względem. Ostatnim wziętym pod uwagę aspektem była struktura badanych utworów. Pod tym względem repertuar pieśni ze Staniątek [„E”] wydaje się bardziej różnorodny i — generalnie — ciekawszy.

Gdyby zrobić teraz krótki ranking, okazałoby się, że każde ze źródeł otrzymało tyle samo głosów na „tak”, co i na „nie”. Jak uzasadnić ten fakt, i czy oznacza on, że zastosowana metodologia jest niekonkluzywna w przypadku badanego repertuaru?

Moim zdaniem pewne problemy wynikają z faktu, że w zasadzie brak repertuaru porównawczego dla repertuaru polskich pieśni religijnych z okresu od XVI do XVIII w. Wyrażając się precyzyjniej: brak komputerowych transkrypcji zachowanego materiału, w efekcie czego w analizie zmuszeni jesteśmy opierać się na o wiele skromniejszych zasobach. W JRP Rodin oraz inni badacze muzyki renesansu mają do dyspozycji ponad 700 kompozycji, z czego spora część to pełne opracowania mszalne²⁶. Niestety baza JRP stanowić może punkt odniesienia jedynie dla niezbyt licznie zachowanego repertuaru muzyki polskiej XVI w. Tymczasem interesujące nas muzykalia pochodzą głównie z XVII i XVIII stulecia. Zgoda — zawierają także repertuar wcześniejszy, niemniej z pewnością większa jego część wykracza poza XVI w. Porównywanie kancjonałów, którego dokonałem, to jednak operowanie w ramach mocno zawężonego paradygmatu. Badania takie przynosić mogą dane, które niezwykle ułatwiają samą analizę oraz pozwalają dokładniej opisać dzieła. Pamiętajmy jednak, że operujemy na materiale, który niemal w całości przekazany został anonimowo. Stąd należy zachować bardzo daleko idącą ostrożność w formułowaniu ostatecznych wniosków.

Odpowiedzi domaga się także fakt uzyskanych w trakcie analizy rozbieżności. Uważam, że wynikają one z kilku przyczyn. Jak wspomniałem na początku, autor katalogu staniąteckich kancjonałów, Wendelin Świerczek, postawił tezę, że autorem większości opracowań w kancjonale „E” jest jedna osoba — organista Kazimierz Boczkowski. Choć trudno zgodzić się z tym poglądem, można jednak przyjąć, że większa część repertuaru kancjonału „E” pochodzi z XVII w. oraz — w mniejszej części — okresów wcześniejszych. Można to stosunkowo łatwo zweryfikować, szukając konkordancji ze starszymi kancjonałami staniąteckimi, w tym z kancjonałem „A” z 1586 r. Tymczasem opracowania, jakie znajdujemy w kancjonale z Sandomierza „L 1642”, to w większości proste utwory *nota contra notam* o nieskomplikowanej fakturze, typowej formie i niezbyt zaawansowanej harmonii. Wszystkie te cechy wzięte razem powodują, że z perspektywy analizy skomputeryzowanej utwory te mogą zdradzać cechy typowe dla muzyki wcześniejszej. W tym przypadku elementem, który „zdradza” te opracowania, jest np. częsta repetycja dźwięków.

²⁶ Owych ponad 700 utworów to ponad milion nut, które dają ok 75 godzin muzyki i niemal 6000 stron partytur.

Zawartość interwałów harmoniczných ujawnia raczej prostotę opracowań, a nie ich archaiczność. W tym kontekście znacząca okazuje się analiza wartości rytmicznych — potwierdza ona XVII-wieczną proveniencję kancjonału „E”, nie mówi jednak wiele o „L 1642” poza tym, że są to proste opracowania.

Na stronie podręcznika narzędzia „cint” do analizy modułów polifonicznych²⁷ możemy przeczytać: *The density of parallel 5ths decreases from 0,21% for Ockeghem to 0,11% for Josquin to 0,02% for J. S. Bach chorales. This ordering is also chronological.* Pomijając fakt, że zestawienie takie mogłoby budzić pewne wątpliwości²⁸, trudno zgodzić się z ogólną tezą o eliminacji kwinty równoległej wraz z chronologią. W muzyce polskiej można zaobserwować wręcz odwrotną tendencję. Z pewnością zaś dotyczy to badanego repertuaru. Trzeba także pamiętać, że z pewnością wiele z analizowanych pieśni pisanych było przez kompozytorów o lokalnym znaczeniu, którzy z dużą swobodą podchodzili do zasad kontrapunktu.

Konkludując: uważam, że narzędzia, o których mowa, pozwalają lepiej zrozumieć i opisać badany repertuar. Niemniej wnioski wynikające z takiej analizy jako argument w dyskusji, np. o datowaniu, stosowane mogą być jedynie w szerszym kontekście i z dużą dozą ostrożności. Uważam jednak, że w miarę rozwoju tego typu badań na gruncie muzyki polskiej takie podejście będzie zyskiwało na znaczeniu, ponieważ rosnąca baza dostępnych kompozycji będzie w większym stopniu uprawomocniać wnioski płynące ze skomputeryzowanej analizy. Pomijam tutaj oczywisty fakt niezwyklej przydatności narzędzi *Humdrum Toolkit* oraz *Humdrum Extras* oraz JRP w samym procesie analitycznym. To właśnie możliwość nieporównanie szybszej (niż robiona „ręcznie”) analizy dużego korpusu dzieł jest najmocniejszą stroną tego projektu, pozwalającą uzyskać odpowiedzi na pytania, które bez zastosowania komputera pozostałyby nierozstrzygnięte.

STRESZCZENIE

Repertuar kancjonałów benedyktynek z Opactwa św. Wojciecha w Staniątkach od lat skupia zainteresowanie badaczy — w szczególności muzykologów, ale także językoznawców, historyków liturgii. Klasztor ten, położony w okolicach Krakowa, jest najstarszym żeńskim klasztorem benedyktyńskim na ziemiach polskich. Zgodnie z tradycją został ufundowany w 1216 r. W artykule niniejszym zajmuję się charakterystyką repertuaru kancjonału „E” z 1705 r., z wykorzystaniem metod skomputeryzowanej analizy muzycznej. Starałem się zbadać, czy można podjąć próbę zbliżonego datowania repertuaru na podstawie skompu-

²⁷ <http://extras.humdrum.org/man/cint/>.

²⁸ O ile porównania Josquina i Ockeghema są jak najbardziej uzasadnione, o tyle obecność Bacha w tym zestawieniu nieco zaskakuje.

teryzowanej analizy wybranych elementów kompozycji. Moim roboczym założeniem było przyjęcie, że kancjonał „E” ze Staniątek zawiera zasadniczo repertuar starszy, niż kancjonał „L 1642” z Sandomierza. Pierwszy z aspektów, jaki wziąłem pod uwagę, był sposób prowadzenia głosów. Okazało się, że brak bardzo wyraźnych różnic pomiędzy obydwoma źródłami rozpatrywanymi globalnie, choć zastanawiająca była większa ilość repetycji dźwięków w „L 1642”. Także analiza zawartości interwałów melodycznych głosu basowego raczej zbliżała kancjonał „E” do wcześniejszego repertuaru (m.in. Psalmów Mikołaja Gomółki). Tymczasem analiza interwałów harmoniczných zdawała się wskazywać raczej na rozbieżności pomiędzy kancjonalem „E” a twórczością Gomółki, sytuując kancjonał „L 1642” pośrodku. Próba przyjrzenia się zakresom głosów wokalnych okazała się mało konkluzyjna. Od razu przypominę, że wynika to z samej specyfiki repertuaru kopiowanego (a czasem tworzonego) dla klasztorów żeńskich. Kolejnym krokiem było zbadanie obecności kwint równoległych w opracowaniach. Okazało się, że w kancjonale „E” odsetek utworów całkowicie wolnych od równoległości jest nieco mniejszy, przy jednoczesnej ilościowej przewadze kwint równoległych w „L 1642”. W tym ostatnim kancjonale jest po prostu grupa utworów, w których jest nagromadzenie takich współbrzmień. Interesujące wnioski przyniosła analiza wartości rytmicznych. Okazało się, że kancjonał „L 1642” reprezentuje wyraźnie bardziej zachowawczy typ pod tym względem. Ostatnim wziętym pod uwagę aspektem, była struktura badanych utworów. Pod tym względem repertuar pieśni ze Staniątek [„E”] wydaje się bardziej różnorodny i — generalnie — ciekawszy.

Słowa kluczowe: analiza skomputeryzowana, Humdrum Toolkit, kancjonał, benedyktynki, pieśń religijna.

A Hymnbook Full of Notes.

The Repertoire of Songs in the Hymnbooks of Benedictine Nuns of Staniątki

Summary

The repertoire of the hymnbooks of Benedictine nuns from St Adalbert's Monastery in Staniątki has been an object of research for years, particularly on the part of musicologists, but also on the part of linguists or historians of liturgy. The monastery, located near Cracow, is the seat of the oldest Benedictine nunnery on the Polish lands. The tradition has it that it was founded in 1216. The collection of hymnbooks of Staniątki covers fifteen manuscripts, traditionally marked by letters from A to P. In the present article, I characterized the repertoire of the hymnbook “E” from 1705, with the use of a method of computerized musical analysis.

In the present article, I tried to examine whether it is possible to attempt any approximated dating of the repertoire on the basis of a computerized analysis of the compositions' selected elements. My working assumption was that the hymnbook “E” of Staniątki contains essentially older repertoire than the hymnbook “L 1642” of Sandomierz. Has this assumption been positively verified?

The first of the aspects that I took into account is the manner in which the parts are led. It turned out that there is no distinct difference between both sources considered globally

although the bigger amount of sound imitations in “L 1642” is symptomatic. Also an analysis of the contents of the melodic intervals of the bass part positioned the hymnbook “E” closer to the earlier repertoire (e. g. Mikołaj Gomółka’s Psalms). Meanwhile, an analysis of the harmonic intervals seemed rather to indicate discrepancies between the hymnbook “E” and the work of Gomółka, positioning the hymnbook “L 1642” in the middle. The attempt to analyse the ranges of the vocal parts was hardly conclusive. Let me remind that this is due to the specific nature of the copied (and sometimes created) repertoire for nunneries. The next step was to analyse the presence of parallel fifths in the specific editions. It turned out that in the hymnbook “E” the percentage of pieces totally free of parallels is slightly smaller, and is accompanied by a quantitative predominance of parallel fifths in “L 1642”. In the latter, it is simply a group of pieces in which there is an accumulation of such consonances. Interesting conclusions were drawn on the basis of the analysis of rhythmic values. It turned out that the hymnbook “L 1642” is far more conservative in this respect. The final considered aspect was the structure of the examined pieces. In this respect, the repertoire of the hymns of Staniątki [“E”] seems more diversified and — generally — more interesting.

Key words: computer-assisted analysis, Humdrum Toolkit, hymnbook, Benedictines, religious song.

Bibliografia

- BOKULICH C., RODIN J., *A Large Mass of Facts*, AMS 2012 (New Orleans), 31 October 2012.
DĄBEK S., *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI–XVIII w.)*, Lublin 1997.
WALTER-MAZUR M., *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*, „Hereditas Monasteriorum” (2013), t. II, s. 57–80.
ŚWIERCZEK W. (Ks.), *Katalog Kancjonałów Staniąteckich*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, t. XLI, Lublin 1980.

ŹRÓDŁA ELEKTRONICZNE:

<http://josquin.stanford.edu/>
<http://extras.humdrum.org/>
<http://www.humdrum.org/>

MARCIN KONIK (1980) — posiada doktorat z zakresu historii filozofii średniowiecznej, jest także absolwentem muzykologii. Pracownik Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina (kierownik biblioteki). Od lat zaangażowany w prace Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasno-górskich Muzykaliów. Stażysta Uniwersytetu Indiany w Bloomington oraz Uniwersytetu Stanforda. W kręgu jego zainteresowań znajduje się muzyka polskiego baroku, muzyka religijna oraz nowatroskie metody skomputeryzowanej analizy muzykologicznej.

