

BARTOSZ JAGIELLO

Wrocław, Instytut Muzykologii UW

**XVII-wieczne opracowania kantyku *Magnificat*
Sebastiana Lemlego
z kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu¹**

**17th-Century *Magnificat* settings by Sebastian Lemle
from St. Mary Magdalene Church in Wrocław**

Abstract

The article discusses two settings of *Magnificat* canticle from the first half of the 17th century, created for the purpose of liturgical celebrations in Protestant St. Mary Magdalene church in Wrocław. The author of the compositions is Sebastian Lemle associated with this temple. Presented settings are the example of how polychoral works were received in Silesia. Furthermore, they prove that *Magnificat* was preserved in Protestant communities' celebration, as well as performed in accordance with *alternatim* practice.

Keywords: Sebastian Lemle, polychoral music, *Magnificat*, Wrocław.

Abstrakt

W artykule omówione zostały dwa opracowania kantyku *Magnificat* powstałe w I połowie XVII wieku na potrzeby celebracji liturgicznej protestanckiego kościoła św. Marii Mag-

¹ Artykuł został napisany jako rezultat projektu badawczego „*Źródła do badań twórczości Sebastiana Lemle (I poł. XVII w.) z kolekcji Emila Bohna*” nr 0420/2875/18, finansowanego w ramach „Grantu Wewnętrznego” Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, realizowanego od 1 listopada 2018 r. do 31 października 2019 r.

daleny we Wrocławiu. Autorem kompozycji jest Sebastian Lemle związany wówczas z tą wrocławską świątynią. Przedstawione kompozycje stanowią przykład recepcji polichóralnej twórczości na Śląsku. Jednocześnie są świadectwem zachowania kantyku *Magnificat* w celebracji wspólnot protestanckich, a także potwierdzają zasadę jego wykonywania zgodną z praktyką *alternatim*.

Słowa kluczowe: Sebastian Lemle, polichóralność, *Magnificat*, Wrocław

Wstęp

Badania nad XVII-wiecznym repertuarem kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu mają już swoją historię. Szczególne wzmożenie zainteresowania tym ośrodkiem życia muzycznego przez muzykologów z różnych krajów nastąpiło po 1990 r. Wyniki prac badawczych wielu autorów, m.in. Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej² czy Barbary Wiermann³, pozwalają zauważyć, że zabytki muzyki związane z działalnością tej luterańskiej wówczas świątyni mają szczególne znaczenie nie tylko dla lokalnej historii muzyki, ale stanowią cenne źródło do odkrywania muzycznej przeszłości Śląska i regionów z nim związanych.

Znajdujące się dziś w *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* w Berlinie rękopisy muzyczne z XVI i XVII w., a skatalogowane w XIX w. przez Emila Bohna⁴, stanowią podstawę badań nad twórczością kompozytorów działających wokół kościoła św. Marii Magdaleny. Świątynia ta, obok kościoła św. Elżbiety, stanowiła w XVII w. centrum życia muzycznego środowisk protestanckich, a wraz z ośrodkami katolickimi, jak katedra św. Jana Chrzciciela, czy klasztory: Kanoników Regularnych, Premonstratensów oraz Krzyżowców z Czerwoną Gwiazdą, wpływała na całokształt kultury stolicy Śląska⁵.

² Barbara Przybyszewska-Jarmńska. 1994. „Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu”. *Muzyka* 39 (2): 3–10; Barbara Przybyszewska-Jarmńska. 2006. „Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu”. *Muzyka* 51 (1–2): 117–146.

³ Barbara Wiermann. 2005. *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; Barbara Wiermann. 2010. „Die deutsche Orgeltabulatur New York Public Library Mus. Res. MN T 131 und das Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts”. *Schütz-Jahrbuch* 32: 29–51.

⁴ Emil Bohn. 1890. *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau: Commissions-Verlag von J. Hainauer.

⁵ Charakterystykę życia muzycznego XVII-wiecznego Wrocławia syntetycznie opracował: Remigiusz Pośpiech. 2010. „Breslau als Zentrum der Musikkultur Schlesiens im 17. Jahrhundert”. *Schütz-Jahrbuch* 32: 7–16.

Wśród wielu twórców wymienionych w katalogu Bohna uwagę zwraca Sebastian Lemle – autor 37 kompozycji w większości wokalnie-instrumentalnych do tekstów niemieckich i łacińskich, działający we Wrocławiu w I połowie XVII w. Pod względem ilości rękopisów podpisanych jego imieniem i nazwiskiem, obok kompozycji Marcina Mielczewskiego i Martina Meyera, stanowi jeden z najliczniej reprezentowanych zbiorów utworów jednego kompozytora.

Jedyne, co możemy dziś powiedzieć o biografii Sebastiana Lemlego, powołując się na badania Barbary Wiermann, to tyle, że w latach 1616–1619 był stypendystą Rady Miejskiej Wrocławia. W tym czasie, dzięki temu wsparciu, studiował prawo – najpierw na Uniwersytecie w Wittenberdze, a następnie w Lipsku⁶. Był autorem 37 wielkoobsadowych koncertów wokalnie-instrumentalnych (odnotowanych w katalogu Bohna)⁷, oraz skrytorem tabulatury organowej Mus. Res. MN T 131 przechowywanej obecnie w *New York Public Library*. Pośród 242 kompozycji z tej tabulatury znajdują się tańce sygnowane monogramem S. L.⁸

Dwa spośród 37 przekazów rękopiśmiennych, *Magnificat Quinti Toni*⁹ oraz *Magnificat Octavi Toni*¹⁰, autorstwa S. Lemlego, będące przedmiotem niniejszego opracowania, stanowią świadectwo zachowania łacińskiego kantyku *Magnificat* w celebracji liturgicznej Kościoła luterańskiego oraz praktyki wykonawczej świątyni św. Marii Magdaleny we Wrocławiu.

Tab. 1. Zestawienie opracowań *Magnificat*

Sygnatura	Tytuł	Obsada	Datowanie
D–B Bohn Ms. mus.166.28	<i>Magnificat Quinti Toni</i>	16 głosów	19 grudnia 1634
D–B Bohn Ms. mus.166.29	<i>Magnificat Octavi Toni</i>	13 głosów	3 czerwca 1634

⁶ Tomasz Jeż. 2008. „Stypendia wrocławskiej Rady Miejskiej jako instytucja kształcenia kadr muzycznych w latach 1550–1650”. *Śląska Republika Uczonych* 3: 155–181.

⁷ Wiermann. 2005. *Die Entwicklung*, 359–360.

⁸ Wiermann. 2010. „Die deutsche Orgeltabulatur”, 31.

⁹ D–B Bohn Ms. mus.166.28.

¹⁰ D–B Bohn Ms. mus.166.29.

1. Charakterystyka źródeł

1.1. D-B Bohn Ms. mus. 166.28

Przekaz *Magnificat Quinti Toni* zawiera zapis kompozycji w dwóch postaciach: nowoniemieckiej tabulatury organowej oraz kart głosowych. Karty zawierające tabulatury złożone zostały w formie zeszytu oprawionego w tekturową okładkę z ciemnozielonym grzbietem w formacie stojącym o wymiarach 32,5 × 22 cm (po rozłożeniu – 32,5 × 44 cm). Wewnątrz znajduje się 5 kart z zapisem tabulaturowym w formacie stojącym o wymiarach 32,5 × 21 cm. Na pierwszej stronie widnieje inskrypcja tytułowa, na kolejnych dziewięciu – zapis z tabulaturą, s. 10 jest bez zapisu. Na kartach znajdują się słabo widoczne znaki wodne w kształcie herbu; brak jest foliacji.

Pierwsza strona zeszytu (il. 1) zawiera następującą inskrypcję tytułową: 29 [niebieską kredką] | *Tempora 60.* | *Anno. M. DC. XXXIV.* | *d. 19. Decemb.* | *Magnificat anima mea Dominum.* | *Quinti Toni* | *In Tribus Choris. a. 16. Voci.* | *Systema.* | [trzy następujące po sobie pięciolinie z określeniem chóru, kluczy i obsady] | 13.

Poza zeszytem źródło zawiera 22 luźne karty, w tym:

- a) kartę z zapisem tabulaturowym w formacie leżącym o wymiarach 20,5 × 33,5 cm; po obróceniu karty o 90° (zgodnie z ruchem wskazówek zegara) u góry widnieje inskrypcja *CLXVI,28* (ołówkiem) oraz 29 zapisane niebieską kredką i przekreślone ołówkiem. Karta zapisana jest po obu stronach; dukt pisma różni się od pozostałych kart z tabulaturą, a także nie zawiera w pełni zgodnego z nimi zapisu;
- b) siedemnaście luźnych kart głosowych w formacie stojącym o wymiarach 21 × 33 cm, zawierające poszczególne partie głosowe:
 - I chór:
Voce. e Violin. Canto I. I Chori; Voc. e Violino Canto 2di. I Chori; Voc. e Violino. Canto 3. I Chori; Viola. Alto I Chori; Voce e Violono Basso I Chori; Theorba Bass. I chori [zapisane po stronie *recto*, na karcie *Canto I* znak wodny – forma XVII-wiecznego herbu z napisem „BENSEN”; na karcie *Basso* znak wodny – litera „W” z koroną z perłami];
 - II chór:
Cornetto et Voce Canto I. II chori.; Cornetto et Voce Canto II. II chori; Voce. Alto II Chori; Voce. Tenore I. II Chori; Voce. Tenore 2di. II Chori; Voce. Basso. II chori; [zapisane po stronach *recto* i *verso*; na karcie *Basso* znak wodny – litera „W” z koroną z perłami; podpis „Sebastian Lemle” jaśniejszym odcieniem inkaustu];

- III chór:

Voce. Canto III Chori; Trombono Alto III Chori; Trombono Tenore I. III Chori; Trombono Tenore II. III Chori; Trombono Basso 3. Chori; [C, T II B zapisane po stronach *recto* i *verso*; *Alto* i *Tenore I* tylko *recto*; na karcie *Alto* znak wodny – litera „W” z koroną z perłami; na karcie *Tenore I* znak wodny – forma XVII-wiecznego herbu z napisem „HVZ”];

- c) cztery luźne karty z zapisem tabulatury organowej.

Na każdej karcie głosowej oraz z zapisem tabulatury widnieje podpis „Sebastian Lemle” z wyjątkiem karty opisanej w podpunkcie a. Karty noszą ślady użytkowania (postrzępione krawędzie).

1.2. D-B Bohn Ms. mus. 166.29

Rękopis z *Magnificat Octavi Toni*, w przeciwieństwie do *Magnificat Quinti Toni*, nie zawiera zapisu w postaci zeszytu z tabulaturą organową, choć obejmuje luźną kartę z inskrypcją tytułową, której treść sporządzona jest w takiej samej formie, jaka występuje w innych manuskryptach z opracowaniami Sebastiana Lemlego. Taka karta w znacznej części rękopisów tego autora stanowi integralną część zeszytów z zapisem tabulatur organowych, co może wskazywać, że w przypadku *Magnificat Octavi Toni* również mogła niegdyś istnieć taka postać zapisu, na co może także wskazywać widoczny ślad rozdarcia z lewej strony karty (il. 2). Postać, w jakiej rękopis przetrwał do naszych czasów, obejmuje następujące luźne karty głosowe:

- a) kartę tytułową zapisaną po stronie *recto* o wymiarach 32,5 × 20 cm, zawierającą następującą inskrypcję: 30 [niebieską kredką; przekreślone czterema poziomymi kreskami ołówkiem] | CLXVI [ołówkiem] | 29 [ołówkiem] | 114. *Tempora.* | 3. *Junij. Ad. 1634.* | *Magnificat anima mea Dominum.* | *Octavi Toni.* | *In Tribus Choris a. 13. Voc.* | *Systema* | [dwie następujące po sobie pięciolinie z określeniem chórów, kluczy i obsady] | 14;
- b) kartę z partią *Baſo pro Violono ad 1 et 2 chor.*, oryginalnie w formacie leżącym o wymiarach 31,5 × 40 cm, złożona do formatu stojącego o wymiarach 31,5 × 20 cm. Na pierwszej stronicy widnieje inskrypcja: 28 [niebieska kredka, przekreślona ołówkiem] | CLXVI [ołówkiem] | 29 [ołówkiem] | 4 | 15. Zapis partii znajduje się na drugiej i trzeciej stronicy;
- c) 26 kart w formacie stojącym o wymiarach 19,5 × 32 cm, zawierające poszczególne partie głosowe:

- I chór:

Violino. I et Voce. Cantus I. Chori; Violino. II et Voce. Alto I. Chori; Viola. Tenore. I. Chori; Viola Basso I. Chori; oraz cztery karty *Basso continuo pro Thiorba ad I Chori* [karty zapisane po stronach *recto* i *verso*; na kartach C, T znaki wodne – forma XVII-wiecznego herbu z napisem „BENSEN”];

- II chór:

Canto II Chori; Alto II Chori; Tenore II Chori; Baŝo II Chori; Basso superfluo pro Fagotto ad Chor. II [karty zapisane po stronach *recto* i *verso*, z wyjątkiem *Basso superfluo pro Fagotto* zapisanej po stronie *recto*; na kartach C, A, T znaki wodne – forma XVII-wiecznego herbu z napisem „BENSEN”];

- III chór:

Canto III Chori; Trombone. Alto III Chori; Trombone Tenore I. III Chori; Trombone Tenore II. III Chori; Trombone Basso III Chori [karty zapisane po stronach *recto* i *verso*; na karcie TII znak wodny – forma XVII-wiecznego herbu z napisem „BENSEN”];

- *Capella*:

Voce pro Organo. Alto pro Capella Chori 3; Tenore I pro Capella Chori 3; Voce pro Organo Tenore II pro Capella. Chori 3; Voce pro Organo. Basso pro Capella Chori 3;

- cztery karty bez zapisu okreŝleń głoŝów i obsady, dublujące odpowiednio głoŝy *Capella* zapisane w kluczach: C3, C4, C4, F4.

2. Zakres muzycznego opracowania tekstu

Zarówno w *Magnificat Quinti Toni*, jak i *Magnificat Octavi Toni* wokalnie-instrumentalnemu opracowaniu podlegają parzyste wersy kantyku. Takie traktowanie tekstu zgodne jest z praktyką *alternatim*, stosowaną w ówczesnym kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu¹¹. Wedle niej wersy parzyste, a mianowicie:

¹¹ Na taką praktykę wskazali: Hans-Adolf Sander. 1937. *Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*. Breslau: Priebatsch, 44; Maria Jarosiewicz. 2008. „Magnificat a 8 voci e 2 violini Giovanniego Rovetty we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny”. *De Musica* 14. Nuove Pagine 3: (20.08.2019). <http://docplayer.pl/29606821-Magnificat-a-8-voci-e-2-violini-giovanniego-rovetty-we-wroclawskim-kosciele-sw-marii-magdaleny.html>; Przybyszewska-Jarmńska Barbara. 2011. *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 172.

Et exultavit, Quia fecit, Fecit potentiam, Esurientes implevit, Sicut locutus oraz doksologia *Gloria Patri*, miały być realizowane chóralnie. Pozostałe wersy, poczynając od *Magnificat*, wykonywać miał organista.

Przykładami takiej praktyki we wrocławskiej świątyni, opisanymi w literaturze muzykologicznej, jest odpis kompozycji Giovanniego Rovetty – *Magnificat a 8 voci e 2 violini* (D–B Bohn Ms. mus. 193b)¹², oraz rękopis *Magnificat III Toni* (D–B Bohn Ms. mus. 170.27a) Marcina Mielczewskiego¹³.

Występuje jednak różnica między *Magnificat Octavi Toni* a *Quinti Toni* polegająca na tym, że w obu kompozycjach doksologia *Gloria Patri* została opracowana muzycznie w różnym zakresie. Przyjmując wersetową budowę doksologii, w *Magnificat Quinti Toni* wybrzmiewa cała doksologia, podczas gdy w drugiej kompozycji zostaje pominięty pierwszy półwerset, a opracowaniu podlega jedynie fragment: *Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum. Amen.*

Tekst kantyku podlegający opracowaniu (Łk 1,46-55):

<i>Magnificat Quinti Toni</i>	<i>Magnificat Octavi Toni</i>
<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo</i>	<i>Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo</i>
<i>Quia fēcit qui potens est et sanctum nomen eius</i>	<i>Quia fecit qui potens est et sanctum nomen eius</i>
<i>Fēcit potentiam in bráchio suo dispersit superbos mente cordis sui</i>	<i>Fecit poténtiam in brachio suo dispérsit superbos mente cordis sui</i>
<i>Esurientes implevit bonis et divites dimísit inanes</i>	<i>Esurientes implevit bonis et divites dimísit inanes</i>
<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula</i>	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula</i>

¹² Jarosiewicz. 2008. „Magnificat a 8 voci e 2 violini Giovanniego Rovetty”.

¹³ Przybyszewska-Jarmńska. 2011. *Muzyka pod patronatem polskich Wazów*, 172.

<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.</i>	–
<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum. Amen.</i>	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum. Amen.</i>

3. Charakterystyka kompozycji

3.1. *Magnificat Quinti Toni*

Kantyk *Magnificat* stał się od XIV–XV w. inspiracją wielogłosowych opracowań muzycznych¹⁴. Szczególny rozkwit tej twórczości przypada na XVI w., a po 1600 r. staje się wyrazem nowych tendencji w ówczesnej muzyce, w które wpisują się polichóralne opracowania Sebastiana Lemlego, jak *Magnificat Quinti Toni*.

Zgodnie z zapisem karty tytułowej kompozycja ma fakturę szesnastogłosową. Obsadę stanowią trzy zespoły wokально-instrumentalne o zróżnicowanej liczbie głosów, aparacie wykonawczym oraz ich rejestrze. Pierwszy chór to grupa pięciogłosowa w składzie: głos wokalny i zestaw czterech *viol* odpowiednio w kluczach: G2, G2, C1, C3, F4. Drugi chór składa się z sześciu głosów: dwa *cornety* wspólnie z głosami wokalnymi i cztery partie wokalne w kluczach: G2, G2, C3, C4, C4, F4. Ostatni zespół przewidziany został na głos wokalny i zestaw czterech *trombone* w kluczach: C3, C3, C4, C4, F4.

Na wszystkich kartach głosowych określone zostały także rodzaje głosów. Chór I stanowią: *Canto I, II i III, Alto i Basso*. Sześciogłosowy chór II obejmuje: *Canto I i II, Alto, Tenore I i II* oraz *Basso*. Chór III – pięciogłosowy – składa się z: *Canto, Alto, Tenore I i II* oraz *Basso*.

Tab. 2. Zestawienie *chiavi* chórów

Chór I	Chór II	Chór III
G2 G2 C1 C3 F4	G2 G2 C3 C4 C4 F4	C3 C3 C4 C4 F4

¹⁴ Zob. Violetta Przeremska. 1999. „Kantyk *Magnificat* jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych”. *Liturgia Sacra* 5 (2): 365–379.

Tab. 3. Dyspozycja głosów

Chór I	Chór II	Chór III
CI CII CIII A B	CI CII A TI TII B	C A TI TII B

Ponadto na kartach głosowych zwracają uwagę inskrypcje¹⁵ sporządzone innym charakterem pisma niż w przeważającej części tekstu nutowego i słownego. Tak jest w przypadku określeń obsady wykonawczej, do których dopisane zostały inne niż na karcie tytułowej nazwy instrumentów lub głosów wokalnych, a także w przypadku tekstu podłożonego pod nuty.

W chórze I na karcie z zapisem partii *Canto I* dopisane zostało *Violino*, natomiast na kartach z partiami *canto II* i *III* oraz *Basso – Voce*. Inskrypcji takiej brak w przypadku altu, choć – tak jak w pozostałych głosach – został tu podłożony tekst. W chórze II i III określenia instrumentów są zgodne z informacją karty tytułowej, ale i tu na niektórych kartach tekst słów kantyku zapisany został, jak w przypadku głosów basowych, inną ręką.

Omawiana kompozycja jest polichóralnym opracowaniem kantyku *Magnificat*. Charakteryzuje się typowymi dla tego rodzaju utworów środkami organizacji materiału muzycznego, czyli jego podziałem pomiędzy niezależne zespoły występujące naprzemiennie lub razem.

Pod względem prowadzenia głosów basowych w ustępach *tutti* kompozytor stosuje wskazaną przez teoretyków zasadę. Współbrzmienia pomiędzy najniższymi brzmiącymi głosami występują w relacjach unisonowo-oktawowych (przykł. 1, t. 12–15), co umożliwia przestrzenne wykonanie utworu.

W zakresie faktury zasadniczą techniką organizacji materiału muzycznego wykorzystaną przez Sebastiana Lemlego jest homorytmia – zarówno w odcinkach, w których następuje wymiana pomiędzy głosami, jak i w *tutti*. Zaznaczyć należy, że w odcinkach z pełną obsadą zespołu oprócz homorytmii można mówić o fragmentach o charakterze polirytmicznym (przykł. 1, t. 12–15). Kompozytor w omawianym opracowaniu nie zastosował imitacji.

Łączenie chórów w ich wymianie odbywa się w trojaki sposób. Dominującą zasadą jest wprowadzanie kolejnego zespołu w połowie ostatniej wartości chóru poprzedzającego (przykł. 1, t. 18, oraz przykł. 2, t. 85–88). Występują jednak odcinki, w których kolejny chór kontynuuje wykonanie już po pełnym wybrzmieniu

¹⁵ Ustalenie skryptorów (kopistów) podjęte zostanie na dalszym etapie badań twórczości Sebastiana Lemlego.

5	Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula Abraham et semini eius in saecula	150–159 160–162 162–168 168–171 171–177	2/2	I–II–III <i>tutti</i> I–II–I II–III– <i>tutti</i> III– <i>tutti</i>
6	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.</i> <i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum.</i> <i>Amen.</i>	178–190 190–199 199–215	3/1 2/2	II–III wielokrotnie I–II–III I–II– <i>tutti</i>

4.1. Magnificat Octavi Toni

Zapis karty tytułowej informuje, że jest to kompozycja trzynastogłosowa, przeznaczona do wykonania przez trzy chóry. Pierwszy chór stanowią *I i II Violino, Viola i Violone*. Chór II obejmuje cztery głosy wokalne, z tym że w opisie drugiego systemu nad określeniem pierwszego *Voce* dopisane zostało, prawdopodobnie później, *Cornetto*. Trzeci system przedstawia obsadę ostatniego chóru rozpisanego na głos wokalny i cztery *Trombone*. Podobnie jak w drugim chórze i tu do głosu wokalnemu zostało dopisane *Cornetto*.

Tab. 5. Zestawienie *chiavi* chórów

Chór I	Chór II	Chór III
G2 C1 C2 F4	G2 C3 C4 F4	G2 C3 C4 C4 F4

Tab. 6. Dyspozycja głosów

Chór I	Chór II	Chór III
C A T B	C A T B	C A T I T I I B

Tak samo, jak w *Magnificat Quinti Toni* i tu na poszczególnych kartach głosowych znajdują się inskrypcje modyfikujące w stosunku do zapisu karty tytułowej skład wykonawczy utworu.

W chórze I na kartach partii *Canto* i *Alto* realizowanych przez *Violino* dopisane zostało inną ręką określenie *Voce*. Na kartach z partiami *Tenore* i *Basso* z obsadą *Viola* i *Violone* został podłożony pod zapis nutowy tekst kantyku bez dodatkowego określenia *Voce*. W chórze II i III nie wprowadzono dodatkowych określeń obsady, ale został dopisany tekst kantyku w chórze III w głosach: *Alto*, *Tenore I i II* oraz *Basso* realizowanych przez *Trombone*.

Ważną różnicą w stosunku do wcześniej omówionego opracowania *Magnificat* jest wprowadzenie partii *Basso continuo* w I chórze, realizowanej przez *Thiorbo*, oraz *Basso superfluo* w II chórze, obsadzonej przez *Fagotto*. Partie te nie zostały zapisane na karcie tytułowej, a jedynie na osobnych kartach głosowych. Choć w odniesieniu do nich zastosowane zostało określenie *Basso continuo*, nie posiadają cyfrowania oraz powielają partie basu każdego z chórow. Stanowią tym samym składnik kolorystyczny, różnicujący jakość brzmienia między I i II chórem.

W *Magnificat Octavi Toni* Sebastian Lemle kontrast między chórami uzyskał poprzez zróżnicowanie obsady wykonawczej. Każdy z zespołów reprezentuje odmienny zestaw instrumentów. W chórze I zastosowane zostały instrumenty smyczkowe, w II dominują głosy wokalne, przy czym głos najwyższy wykonuje *Cornetto*. Chór III to cztery puzony i *Cornetto* w najwyższej partii. Należy zaznaczyć, że inskrypcje na kartach głosowych wskazują na możliwość zmiany obsady poprzez dołączenie głosów wokalnych.

Relacje występujące pomiędzy najniższymi partiami chórow w odcinkach *tutti* wskazują, że kompozytor przewidział możliwość przestrzennego wykonania utworu. Zgodnie ze wskazaniem teoretyków z epoki (np. Vincentino) najniższe partie prowadzone są we współbrzmieniach unisonowo-oktawowych, z tym że interwał oktawy występuje tu sporadycznie (przykł. 6).

Zasadniczym rodzajem faktury zastosowanej przez kompozytora jest homorytmia lub zbliżona do homorytmii. Dominuje ona w *tutti*, ale także w odcinkach, w których następuje wymiana pomiędzy chórami (przykł. 4 i 5). Sporadycznie pojawiają się fragmenty, w których część głosów wykazuje się większą samodzielnością rytmiczną, co ma miejsce prawie wyłącznie w odcinkach *tutti* (przykł. 6). Najmniejszą jednostką wykonawczą w *Magnificat Octavi Toni* jest chór.

Najczęstszą zasadą, według której następuje wymiana chórow, jest ich ząębienie się w taki sposób, że kolejny zespół wykonawczy wprowadzany jest w połowie wartości ostatniego współbrzmienia chóru poprzedzającego (przykł. 4, t. 60–61).

Występują też fragmenty, w których chóry zazębiają się na dłuższych odcinkach (przykł. 5).

Tak samo, jak w przypadku *Magnificat Quinti Toni* opracowany tekst kantyku obejmuje jego parzyste wersety. Mamy zatem do czynienia z sześcioodcinkową konstrukcją kompozycji. Różnica, jaka tu jednak występuje, dotyczy ostatniej części, czyli doksologii. Pominięto tu fragment tekstu: *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto*. Także w tym opracowaniu każdy odcinek stanowi odrębną i samodzielną część. Cezurami są tu kadencje opatrzone fermatą. Równowaga pod względem rozmiarów każdej z części wyraża się w zbliżonej liczbie taktów. Potęgowanie brzmienia poprzez stopniowe nagromadzenie wystąpień poszczególnych chórów prowadzące do *tutti* odbywa się w podobny sposób, jak to ma miejsce w *Magnificat Quinti Toni*.

Tab. 7 Podział formalny

	Tekst	Takt	Metrum	Obsada
1	<i>Et exsultavit spiritus meus Et exsultavit spiritus meus Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo</i>	1–5 6–8 9–12 13–15 16–19 20–25 25–50	3/1 2/2	II + III– <i>tutti</i> –I <i>tutti</i> I <i>tutti</i> I <i>tutti</i> I–III–II–I–III–II– <i>tutti</i>
2	<i>Quia fecit mihi magna Qui potens est et sanctum nomen eius</i>	51–60 60–70 71–78	2/2	II–I–III I + II + III wielokrotnie <i>tutti</i>
3	<i>Fecit potentiam in brachio suo dispersit superbos mente cordis sui</i>	79–85 85–92 92–99 100–109	2/2	III–I I + II + III naprzemiennie <i>tutti</i> <i>tutti</i>
4	<i>Esuriētes implēvit bonis et divites dimisit inānes</i>	110–122 122–134 135–153	3/1 2/2	I + III–II wielokrotnie– <i>tutti</i> I–III–I– <i>tutti</i> <i>tutti</i> –II–III–II–III– <i>tutti</i>

5	<i>Sicut locútus est ad patres nostros</i> <i>ad patres nostros</i> <i>Abráham</i> <i>et semini eius in saécula</i>	154–170 170–176 177–178 179–192	3/1-2/2 2/2	III–I–III–I–III– <i>tutti</i> I–II–III–II <i>tutti</i> II + III– <i>tutti</i>
6	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper</i> <i>et in saecula saeculorum.</i> <i>Amen.</i> <i>saeculorum. Amen.</i>	193–204 204–220 221–234	2/2	<i>tutti</i> –I–III–I–III I + III–II + III I–II–III– <i>tutti</i>

Zakończenie

Opracowania *Magnificat Quinti Toni* oraz *Magnificat Octavi Toni* Sebastiana Lemlego stanowią potwierdzenie liturgiczno-rzymskiej praktyki wykonawczej w luterzańskim kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu w I połowie XVII w. Zarówno omówione kompozycje, jak i inne przykłady znane z literatury muzykologicznej wykazują, że w ośrodku tym zasadą było opracowywanie muzyczne co drugiego wersu kantyku, zgodnie z praktyką *alternatim*.

Omówione kompozycje oraz ich praktyczny charakter wskazują na silne zakorzenienie na Śląsku nowych prądów muzycznych, napływających z zachodnich regionów Europy, w szczególności z Włoch.

Wielkość obsady wykonawczej *Magnificat Quinti Toni* oraz *Magnificat Octavi Toni* potwierdza, że w kościele pw. św. Marii Magdaleny chętnie korzystano z repertuaru wielkoobsadowego, a w szczególności polichóralnego. Kompozycje te przeznaczone zostały do wykonania przestrzennego, co możliwe było dzięki architektonicznym walorom świątyni.

Jako zabytki muzyki, opracowania S. Lemlego nie tylko stanowią świadectwo zachowania kantyku *Magnificat*, ale także wyraz żywego jego udziału w celebracji liturgicznej wspólnot protestanckich.

Bibliografia

Źródła

Lemle Sebastian, *Magnificat Quinti Toni*. D–B Bohn Ms. mus.166.28.

Lemle Sebastian, *Magnificat Octavi Toni*. D–B Bohn Ms. mus.166.29.

Opracowania

Bohn Emil. 1890. *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau: Commissions-Verlag von J. Hainauer.

Jarosiewicz Maria. 2008. „Magnificat a 8 voci e 2 violini Giovanniego Rovetty we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny”. *De Musica* 14. Nuove Pagine 3: (20.08.2019). <http://docplayer.pl/29606821-Magnificat-a-8-voci-e-2-violini-giovanniego-rovetty-we-wroclawskim-kosciele-sw-marii-magdaleny.html>.

Jeż Tomasz. 2008. „Stypendia wrocławskiej Rady Miejskiej jako instytucja kształcenia kadr muzycznych w latach 1550–1650”. *Śląska Republika Uczonych* 3: 155–181.

Pośpiech Remigiusz. 2010. „Breslau als Zentrum der Musikkultur Schlesiens im 17. Jahrhundert”. *Schütz-Jahrbuch* 32: 7–16.

Przeremska Violetta. 1999. „Kantyk Magnificat jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych”. *Liturgia Sacra* 5 (2): 365–379.

Przybyszewska-Jarmńska Barbara. 2011. *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Przybyszewska-Jarmńska Barbara. 1994. „Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu”. *Muzyka* 39 (2): 3–10.

Przybyszewska-Jarmńska Barbara. 2006. „Odpisy oraz opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu”. *Muzyka* 51 (1–2): 117–146.

Wiermann Barbara. 2010. „Die deutsche Orgeltabulatur New York Public Library Mus. Res. MN T 131 und das Breslauer Musikleben des 17. Jahrhunderts”. *Schütz-Jahrbuch* 32: 29–51.

- Wiermann Barbara. 2005. *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sander Hans-Adolf. 1937. *Beiträge zur Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchenmusik in Breslau. Die lateinischen Haupt- und Nebengottesdienste im 16. und 17. Jahrhundert*. Breslau: Priebatsch.

BARTOSZ JAGIEŁŁO – absolwent muzykologii i filozofii na Uniwersytecie Wrocławskim, doktorant w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na XVII-wiecznej kulturze muzycznej Wrocławia oraz estetyce muzycznej. E-mail: bartosz.jagiello@uwr.edu.pl

29

Tempora 60.

Anno. M. DC XXXIV.
d. 29. Decemb.

Magnificat anima mea Domini.

(*Quinti Toni*)

In tribus C. Soris. d. 16. Voc.

Systema.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes parts for Violins (Viol.) and Violas (Viol.), with a first section marked '1. Essor.'. The second system includes parts for Cornets (Cornet), Trombones (Tromb.), and Voices (Voc.), with a section marked '2. Essor.'. The third system includes parts for Trombones (Tromb.) and Voices (Voc.), with a section marked '3. Essor.'. The notation includes clefs, time signatures, and various musical symbols.

13.

Il. 1: D-B Bohn Ms. mus. 166.28:
Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni*, inskrypcja tytułowa

CLXVI
29

30

114. Tempora.

3. Boj. A. 1634.

Magnificat anima mea Dominum.
Octavi Toni.

In Tribu' Chor. i. 13. Voc.

Systema.

1. Chor.

2. Chor.

3. Chor.

17.

Il. 2: D-B Bohn Ms. mus. 166.29:
Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni*, inskrypcja tytułowa

10 11 12 13 14 15 16 17 18

C I
e Vno I
spi - ri-tus me - - - us in De-o

C II
e Vno II
spi - ri-tus me - - - us in De-o

C III
e Vno III
spi - ri-tus me - - - us in De-o

Vla
spi - ri-tus me - - - us in De-o

B
e Vne
spi - ri-tus me - - - us in De-o

Thb.
spi - ri-tus me - - - us in De-o

Cnto I
et C I
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

Cnto II
et C II
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

A
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

T I
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

T II
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

B
spi - ri-tus me - - - us in De-o sa-lu - ta - ri me - o

C
Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us

Tbne
A
Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us

Tbne
T I
Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us

Tbne
T II
Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us Spi - ri-tus me - us

Tbne
B
Spi - ri - tus me - us Spi - ri-tus me - - - - us

Przykł. 1: Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni* (opracowanie własne), t. 10–18

79 80 81 82 83 84 85 86 87 88

C I
e Vno I
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

C II
e Vno II
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

C III
e Vno III
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

Vla
Fe - cit po - te - n - ti - am in bra - chi - o

B
e Vne
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

Thb.
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

Cnto I
et C I
am in bra - chi - o su - o in

Cnto II
et C II
am in bra - chi - o su - o in

A
am in bra - chi - o su - o in

T I
am in bra - chi - o su - o in

T II
am in bra - chi - o su - o in

B
am in bra - chi - o su - o in

C
Fe - cit po - ten - ti - am Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o

Tbne
A
Fe - cit po - ten - ti - am Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o

Tbne
T I
Fe - cit po - ten - ti - am Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o

Tbne
T II
Fe - cit po - ten - ti - am Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o

Tbne
B
Fe - cit po - ten - ti - am Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o

Przykł. 2: Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni* (opracowanie własne), t. 79–88

117 118 119 120 121 122 123 124 125 126

C I
e Vno I
su - i im - ple - vit

C II
e Vno II
su - i im - ple - vit

C III
e Vno III
su - i im - ple - vit

Vla
su - i im - ple - vit

B
e Vnc
su - i im - ple - vit

Thb.
su - i im - ple - vit

Cnto I
et C I
su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

Cnto II
et C II
su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

A
su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

T I
su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

T II
cor - dis su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

B
su - i E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

C
su - i E - su - ri - en - tes

Tbne
A
dis su - i E - su - ri - en - tes

Tbne
T I
i E - su - ri - en - tes

Tbne
T II
cor - dis su - i E - su - ri - en - tes

Tbne
B
su - i E - su - ri - en - tes

Przykł. 3: Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni* (opracowanie własne), t. 117–126

55 56 57 58 59 60 61

Vno I
et C I
- a fe-cit mi - hi ma - gna

Vno II
et A
- a fe-cit mi - hi ma - gna

Vla
- a fe-cit mi - hi ma - gna

Vne
- a fe-cit mi - hi ma - gna

Cnto
et C
qui po-tens est

A
qui po-tens est

T
qui po-tens est

B
qui po-tens est

C
et Cnto
Qui - a fe-cit mi - hi mag - na qui

Tbne
A
Qui - a fe-cit mi - hi mag-na qui

Tbne
T I
Qui - a fe-cit mi - hi mag - na qui

Tbne
T II
Qui - a fe-cit mi - hi mag - na qui

Tbne
B
Qui - a fe-cit mi - hi mag - na qui

Przykł. 4: Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni* (opracowanie własne), t. 55–61

88 89 90 91 92 93

Vno I
et C I
in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Vno II
et A
in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Vla
in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Vne
in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Cnto
et C
o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

A
o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

T
o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

B
o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

C
et Cnto
bra - hi-o su - o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Tbne
A
bra - hi-o su - o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Tbne
T I
bra - hi-o su - o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Tbne
T II
bra - hi-o su - o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Tbne
B
bra - hi-o su - o in bra - hi-o su - o dis - per - sit dis -

Przykł. 5: Sebastian Lemle, *Magnificat Quinti Toni* (opracowanie własne), t. 88–93

