

## O MUZYCE W OBRZĘDACH KORONACYJNYCH KRÓLÓW POLSKICH

*Agnieszka Leszczyńska*

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

*Katarzynie Dadak-Kozickiej  
w rocznicę Jej Jubileuszu*

Muzyka stanowiła niewątpliwie jeden z istotnych, chociaż niepierwszoplanowych elementów ceremonii koronacyjnych tak w Polsce, jak i w całej Europie. Chorał gregoriański, polifonia wokalna lub wokально-instrumentalna, a wreszcie utwory czysto instrumentalne w różnych proporcjach rozbrzmiewały nie tylko podczas samej mszy koronacyjnej, ale też w trakcie nabożeństw i innych zdarzeń składających się na celebrację tego wydarzenia. Trzeba jednak zaznaczyć, że precyzyjne określenie tego, co wówczas śpiewano i grano nie jest właściwie możliwe. Zachowane *ordines coronandi* niewiele dostarczają na ten temat informacji, a jeśli nawet zawierają jakiś zapis muzyczny, to nie można wykluczyć, że pełni on przede wszystkim funkcję normatywną. Z drugiej strony w licznych od XVI wieku opisach polskich koronacji znajdują się zazwyczaj jakieś wzmianki o muzyce, ale są na tyle ogólne, że nie pozwalają na stworzenie listy wykonywanego wówczas repertuaru. Znane są jednak tytuły kompozycji, niestety nielicznych, o których wiadomo, że powstały z okazji konkretnej koronacji – część z nich zachowała się do naszych czasów. Można też wskazać na inne utwory, które ze względu na tekst oraz czas powstania mogły, choć niekoniecznie musiały być wykorzystane w trakcie obrzędów koronacyjnych. Na podstawie tych wszystkich przesłanek można zarysować hipotetyczny szkic do obrazu muzyki towarzyszącej polskim koronacjom.

Koronacje królów europejskich już od czasów karolińskich miały charakter religijny, a ich przebieg porządkowany był przez specjalnie projektowaną liturgię sprawowaną przez najwyższego rangą na danym terenie duchownego – biskupa, arcybiskupa lub nawet papieża. Przebieg takie-

go nabożeństwa regulowały w sposób ogólny pontyfikaty, ale powstawały też bardziej szczegółowe scenariusze ceremonii koronacyjnej, związane przeważnie z konkretnym miejscem i czasem, wspomniane już *ordines coronandi*. Pierwsze tego typu *ordo* stworzył w IX wieku Hinkmar, arcybiskup Reims, miasta, w którym potem przez stulecia odbywały się koronacje królów francuskich<sup>1</sup>. *Ordo* Hinkmara stało się swoistym wzorcem dla późniejszych liturgii koronacyjnych w całej Europie. Oczywiście na przestrzeni wieków i w zależności od lokalnych tradycji ceremoniał koronacyjny ulegał licznym zmianom, niemniej pewne jego elementy zawsze się powtarzały. Muzyka – w postaci śpiewów chorałowych – w naturalny sposób towarzyszyła takiej liturgii, chociaż w *ordines coronandi* znaleźć można relatywnie mało wskazówek odnoszących się wprost do oprawy muzycznej, a jeszcze rzadziej pojawiają się tam zapisy nutowe. O rodzajach śpiewów przewidzianych do wykonania w trakcie danej ceremonii – na przykład konkretnych antyfon czy sekwencji – świadczą pośrednio teksty umieszczone w scenariuszu uroczystości.

W zachowanych ceremoniałach koronacyjnych sporządzonych na potrzeby polskich królów historycy odnajdują szereg zapożyczeń z ceremoniałów zagranicznych<sup>2</sup>. Początkowo polskie *ordines coronandi* były bez żadnych zmian kopiowane z obcych, najczęściej czeskich scenariuszy tego rodzaju. Pierwszym, w którym pojawiły się pewne elementy związane z polską tradycją, było tzw. *ordo* Władysława Warneńczyka, zachowane w XV-wiecznym rękopisie nr 17 z krakowskiej Biblioteki Kapitulnej. Zostało ono niemal w całości skopiowane z *ordo* praskiego, ale okoliczności właściwe dla realiów czeskich zastąpiono polskimi<sup>3</sup>. Pomimo nazwy, którą od ponad stu lat określa się ten dokument, nie znalazł on zastosowania w trakcie koronacji tego właśnie króla w roku 1434, a przypuszczalnie dopiero w 1501 roku, kiedy na tron wstępował Aleksander Jagiellończyk<sup>4</sup>. Tak sformułowany ceremoniał w ogólnym zarysie, po wprowadzeniu pewnych do-  
 raźnych modyfikacji znajdował zastosowanie także przy kolejnych koronacjach aż do intronizacji Stefana Batorego włącznie. W XVI wieku funk-

<sup>1</sup> JANET L. NELSON, *Hincmar of Reims on King-making: The Evidence of the Annals of St. Bertin, 861–882*, w: *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, red. János M. Bak, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, s. 16–34.

<sup>2</sup> Najpełniejszy zestaw tekstów polskich ceremoniałów koronacyjnych znajduje się w: STANISŁAW KUTRZĘBA (wyd.), *Ordo coronandi Regis Poloniae*, w: *Archiwum Komisji Historycznej* 11, Kraków 1909–1913, s. 133–216, w tym: ADOLF CHYBIŃSKI, *Dodatek. Śpiewy przy obrzędzie koronacyjnym*, s. 208–212.

<sup>3</sup> ZBIGNIEW DALEWSKI, *Ceremoniał koronacyjny królów polskich w XV i początkach XVI wieku*, *Kwartalnik Historyczny* 102 nr 3/4, 1995, s. 39.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 49.

cjonowały jeszcze inne *ordines*, m. in. odnoszące się do koronacji Henryka Walezego, ale przypuszcza się, że różne wersje mogły być wykorzystywane jednocześnie przy okazji tej samej uroczystości, a ich zróżnicowanie mogło wynikać z tego, że *ordo* Warneńczyka było instruktażem dla kleru, a warianty XVI-wieczne – dla świeckich uczestników ceremonii, w tym także dla króla<sup>5</sup>. Rozbieżności istniejące pomiędzy przekazami i niepewne ich datowanie nie pozwalają niestety na precyzyjne odtworzenie przebiegu poszczególnych uroczystości<sup>6</sup>.

Scenariusz ceremonii odnosił się nie tylko do samego aktu koronacji odbywającego się zawsze w niedzielę w kościele katedralnym, ale obejmował też poprzedzającą ją sobotę, kiedy to kandydat na króla pielgrzymował do miejsca w jakiś sposób ważnego dla danego kraju, np. we Francji był to grób św. Marcoula w Corbeny, w Czechach – Wyszehrad. Zgodnie z *ordo* Władysława Warneńczyka przyszli królowie Polski odbywali procesję z Wawelu do kościoła św. Stanisława na Skałce, czyli tam, gdzie – jak wierzone – z ręki Bolesława Śmiałego miał zginąć biskup Stanisław, późniejszy święty, a zarazem patron diecezji krakowskiej. Potem wracali do katedry wawelskiej, gdzie złożone były relikwie męczennika. Procesja taka stanowiła po części rodzaj aktu ekspiacyjnego za postępek Bolesława, ale też była symbolicznym oddaniem się nowego władcy pod opiekę świętego patrona. Pierwszym, który taką procesję odbył w ramach uroczystości koronacyjnych był Aleksander Jagiellończyk, a potem niemal wszyscy polscy królowie koronowani byli w Krakowie i w przeddzień głównej uroczystości udawali się na Skałkę. Jedynie koronacje Stanisława Leszczyńskiego i Stanisława Augusta Poniatowskiego odbyły się w warszawskiej kolegiacie św. Jana Chrzciciela. Aby tradycji stało się zadość Stanisław August w przeddzień głównej uroczystości wziął udział w procesji z zamku królewskiego do kościoła św. Krzyża, gdzie specjalnie z tej okazji umieszczono w głównym ołtarzu obraz przedstawiający św. Stanisława<sup>7</sup>.

Cały obrzęd koronacyjny trwał w Polsce zazwyczaj kilka dni. Jeżeli kandydat na króla nie rezydował w Krakowie, to pierwszego dnia wjeżdżał do tego miasta w ceremonialnym orszaku<sup>8</sup>. Kolejny dzień, zazwyczaj

<sup>5</sup> S. KUTRZEBA, *Ordo coronandi*, op. cit., s. 144.

<sup>6</sup> Interpretacji średniowiecznych ceremonii koronacyjnych w Polsce dokonał ZBIGNIEW DALEWSKI w książce *Władza, przestrzeń, ceremoniał. Miejsce i uroczystość inauguracyjnego władcy w Polsce średniowiecznej do końca XIV wieku*, Warszawa 1996.

<sup>7</sup> S. KUTRZEBA, *Ordo coronandi*, op. cit., s. 109.

<sup>8</sup> Uroczyste wjazdy poprzedzały także koronacje królowych – jedną z pierwszych uroczystości tego typu opisywanych w historycznych relacjach była koronacja Bony Sforzy w roku 1518.

piątek, przeznaczony był na pochówek poprzedniego władcy w katedrze wawelskiej – niekiedy ciało zmarłego oczekiwało na ten moment przez kilka miesięcy, a zdarzało się, że przez parę lat. Sobota poświęcona była procesji na Skałkę<sup>9</sup>. W niedzielę odbywała się właściwa koronacja w katedrze wawelskiej, po której następowała zazwyczaj uczta, niekiedy połączona z tańcami lub występami teatralno-muzycznymi. W poniedziałek nowo obrany król udawał się na krakowski Rynek, gdzie spotykał się z zebrany ludem, dla którego na koszt nowego władcy przygotowywano liczne atrakcje.

Przyjrzyjmy się zatem muzyce towarzyszącej kolejnym kluczowym punktom programu koronacyjnego. Zasady uroczystego wjazdu kandydata na króla do Krakowa nie były regulowane przez *ordo coronandi*. Na temat przebiegu tego wydarzenia inaugurującego kilkudniowe uroczystości można jednak znaleźć sporo danych w licznych relacjach z koronacji poszczególnych władców. Wzmianki o muzyce wiążą się przeważnie z aktywną obecnością instrumentalistów w orszaku podążającym na Wawel. Dla przykładu można się powołać na wierszowaną relację Macieja Strykowskiego z wjazdu Henryka Walezego do Krakowa w roku 1574<sup>10</sup>. Autor wyraźnie zafascynowany był donośnością dźwięków towarzyszących orszakowi: „trąby i surmy brzmiały (że świat drży) z bębniami”, „ci w trąby, drudzy w bębny jak grom kołatali”, „tarantata wszędzie brzmi, a echo krzyczy”. Odnotował też powitanie, jakie zgotowali przyszłemu królowi mieszkańcy miasta: „Wnet też miejscy puszkarze działa wypróżniali, gromy, aże ziemia drży srogo powtarzali, z prochów dym, płomień straszny, trąby z wież i murów krzyczą, ludzie wołają jak w karczmie u gburów”, „a gdy w rynek wjechali i słuch zagłuszyły trąby, bębny, i działa zewsząd grom puściły”, a na bramie postawionej u wylotu ul. Grodzkiej „na wierchu trębacze urząd swój wypełniają, aże serce skacze”. Podobny opis można znaleźć u Jana Wojciecha Janickiego relacjonującego niemal sto lat póź-

<sup>9</sup> Zwyczaj odbywania procesji do kościoła św. Stanisława – przede wszystkim 8 maja (S. Stanisłai) i 27 września (Translationis S. Stanisłai), ale także w każdy piątek – powszechny był wśród ludności Krakowa na wiele lat przed wprowadzeniem tego elementu do ceremonii koronacyjnej. Wiadomo, że już wtedy królowie brali w tych praktykach udział. Por. Z. DALEWSKI, *Ceremoniał koronacyjny królów polskich*, op. cit., s. 52.

<sup>10</sup> MACIEJ STRYKOWSKI, *Przesławny wyjazd do Krakowa y pamięci godney koronaciey Henryka Walezyusa ... opisanie*, Kraków 1574, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=263084&from=FBC> (dostęp 2015-12-21). W cytatach zastosowano współczesną ortografię.

niej wjazd do Krakowa Michała Korybuta Wiśniowieckiego<sup>11</sup>. Pod samym miastem orszak przyszłego króla został godnie przywitany: „wydawały głośne echo trąby, huczały kotły, brzmiały bębny, dźwięczały janczarskie czyngi, dumały rolumbasy, a przeraźliwa surmaczów i szyposów melodia wojennymi dumami całe pole napełniła”<sup>12</sup>. Również w mieście przemarsz orszaku nie odbywał się w ciszy: „wszystkie te piechoty (...) przeraźliwych muzyk głosem cały Kraków napełniły; trębacze na ganku pierwszej bramy postawieni też nie próżnowali, ale różne wesołe wygrywali koncerty przy wdzięcznej dętej muzyki tamże będącej alternacie”. Tego typu opisów zachowało się z różnych czasów więcej – wszystkie one świadczą o tym, że głośna muzyka, niekiedy wspomagana salwami armatnimi i okrzykami ludu, zarówno przed, jak i po koronacji dodawała splendoru całej uroczystości i jej głównemu bohaterowi. Warto jeszcze powołać się na jedną z licznych relacji z wjazdu do Krakowa Anny Austriaczki przed połączonymi w jedno uroczystościami - ślubem arcyksiężniczki z Zygmuntem III i jej koronacją w roku 1592. Anna musiała wprawdzie wysłuchać przy wjeździe do miasta ogłuszającego dźwięku trąb, ale trzy bramy honorowe, pod którymi potem przejeżdżała rozbrzmiewały delikatną muzyką lutni i innych instrumentów, a na ostatniej z nich stało osiem dziewcząt grających pięknie na szalamajach i cynkach, co miało być przyjemne i dla oka, i dla ucha<sup>13</sup>. W podobny sposób opisują ten epizod inni świadkowie epoki<sup>14</sup>,

<sup>11</sup> JAN WOJCIECH JANICKI, *Akt koronatiey...Monarchy Michała z Bożej Łaski Króla Polskiego*, Kraków 1670, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=9010&from=FBC> (dostęp 2015-12-21). W cytatach zastosowano uwspółcześnioną ortografię.

<sup>12</sup> Nie wszystkie terminy w tej wylizcance są dzisiaj czytelne, do niejasnych należą „czynga” i „rolumbas”. „Szypos” to węgierski „sipos” czyli „piszczyk”.

<sup>13</sup> *Königliche Heimführung in Polen darinnen ordentlicher Weise beschrieben welcher massen Frewlein Anna... Ertzhertzog Caroli in Oesterreich...Tochter in Polen ankommen*, s.l. 1592, <http://cbdu.id.uw.edu.pl/2390/1/Z239.djvu> (dostęp 2015-12-21): „Als man nun Königin mit ihrem städtlichen Geleite von fermen herzu kommene gesehen, hat der König die Heerdrummeln schlagen unnd zwölff Drommeten aufblasen lassen, daß einer schier nicht seine eigene stimme hat hören können”. „Es sind auch der Braut zugefallen drey schöne Ehrn Porten auffgerichtet worden, unnd auff einer jeden die liebliche Musica helle Lauttende stimme und Instrumenten gewesen, unnd sonderlich auff der letzten Ehrenport sind acht schöne gebutzte Jungfrauwen gestanden, welche schön Musiciert, Zincken und Schalmeyen zusammen geblasen, welchs wol zusehen und zuhören gewesen”.

<sup>14</sup> *Kronika mieszczanina krakowskiego*, wyd. HENRYK BARYCZ, Kraków 1930, s. 111–112 (dalej jako Anonim krakowski); *Joachima Bielskiego dalszy ciąg kroniki polskiej, zawierającej dzieje od 1587 do 1598 r.*, wyd. FRANCISZEK M. SOBIESZCZAŃSKI, Warszawa 1851, s. 165–168; MICHAEL HEBERER, *Aegyptiaca servitus: Das ist Warhafte Beschreibung einer Dreyjähigen Dienstbarkeit*, Heidelberg 1610, s. 547–548; ROMANO MORLUPINO, *Il [...] Successo delle Nozze di Sigismondo III [...] con la Principessa Anna*, Udine 1592. Za zwrócenie mi uwagi

przy czym z ich słów wynika, że panny grały również na puzonach, a także śpiewały<sup>15</sup>. Te relacje zdają się świadczyć nie tylko o tym, że przyszłą królową witano w nieco bardziej subtelny sposób niż kandydata na władcę, ale też o tym, że już wówczas edukowano dziewczęta w zakresie gry na nietrywnych pod względem technicznym instrumentach dętych.

Podobne, chociaż mniej spektakularne opisy zachowały się w odniesieniu do muzyki wykonywanej podczas uczty odbywającej się po koronacji lub muzyki towarzyszącej tradycyjnemu przejazdowi nowo obranego króla ulicami Krakowa.

Repertuar śpiewów liturgicznych wykonywanych w trakcie sobotniej procesji przysięgi króla na Skałkę nie był z góry szczegółowo określony. Kandydat na króla wraz ze swoją świtą i towarzyszącym im duchowieństwem przemierzał trasę z Wawelu do kościoła św. Stanisława na piechotę lub wolno poruszającą się karocą. Po drodze, zgodnie z XVI-wiecznym *ordo coronandi*, mogły być wykonywane jakieś antyfony stosowne do czasu liturgicznego (*antiphonas temporis*), natomiast w drodze powrotnej *responsoria de patronis*<sup>16</sup>, a zatem odnoszące się nie tylko do św. Stanisława, ale też innych świętych. Po powrocie do katedry miały być odprawiane nieszpory<sup>17</sup>. Z relacji uczestników takich procesji wynika jednak, że to nabożeństwo odbywało się już na Skałce.

Repertuar śpiewów wykonywanych podczas procesji przedkoronacyjnej można odtworzyć hipotetycznie na podstawie XVI-wiecznych edycji *Missale cracoviense*, gdzie przedstawiono przebieg dorocznej *processio ad*

---

na te i kilka innych wykorzystanych w tym artykule pozycji dziękuję pięknie Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej.

<sup>15</sup> Rozbieżności w relacjach mogą wynikać zarówno ze zmieniającej się w trakcie długiego przemarszu orszaku sytuacji, jak też z tego, że niektóre informacje czerpali kronikarze z drugiej ręki. Różnice w opisach dotyczą nie tylko środków wykonawczych (cynki, muty czyli cynki ciche, puzony i szałamaje wg Anonima krakowskiego, cynki i puzony wg Heberera, śpiew wg Morlupina), ale też wielkości ansamblu (8 dziewcząt wg Heberera, 10 wg Anonima krakowskiego i Bielskiego, 12 wg Morlupina) oraz jego pochodzenia (zespół kasztelanowej oświęcimskiej Jadwigi Padniewskiej wg Bielskiego lub ruskie dziewczęta czyli „panienki Moskiewki” wg Anonima krakowskiego i „Moscowitsche Jungfrauen” wg Heberera). Na temat muzyki towarzyszącej późniejszym uroczystościom weselnym i koronacyjnym zob. też ANNA SZWEJKOWSKA, *Widowska baletowa na dworze Zygmunta III (4 czerwca 1592, 13 oraz 18 grudnia 1605)*, „Muzyka” 111 nr 1, 1966, s. 27–36; BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Włoskie wesela arcyksiążąt z Grazu a początki opery w Polsce*, „Muzyka” 50 nr 3, 2005, s. 7.

<sup>16</sup> S. KUTRZEBA, *Ordo coronandi*, op. cit., s. 175.

<sup>17</sup> Ibidem.

*Rupellas* (8 maja)<sup>18</sup>. Wśród zalecanych w jej trakcie śpiewów znalazły się m.in. responsorium *Summe Trinitati* (na dzień Trójcy Św.), antyfony *Veni Sancte Spiritus* (ku czci Ducha Świętego), *Regina caeli* (maryjna), *Per merita sancti Adalberti* (ku czci św. Wojciecha), responsorium *Arae Dei* (z oficjum o św. Stanisławie, wykonywane w trakcie wchodzenia do kościoła na Skałce), antyfony *Virgo sancta Katherina* (ku czci św. Katarzyny), *Hedwigis sanctam inclyta* (ku czci św. Jadwigi) czy wreszcie śpiewane podczas wchodzenia do katedry responsorium o św. Wacławie *Beatus vir*<sup>19</sup>. Taki zestaw zdaje się potwierdzać zalecenie *ordo coronandi* dotyczące wykonywania śpiewów dedykowanych różnym patronom. Nie można wykluczyć, że oprócz zwyczajowego repertuaru procesyjnego wykonywano także inne śpiewy chorałowe ku czci św. Stanisława, np. hymn *Gaude mater Polonia*, czy też sekwencje *Jhesu Christe rex superne*, *Sancte Dei pontifex* lub *Laudes Dei Cracovia*<sup>20</sup>. Potencjalnie użyteczne w trakcie procesji koronacyjnej mogły być także motety do tekstów ku czci męczennika. Czterogłosowe opracowanie antyfony *Ortus de Polonia* autorstwa Jerzego Libana z Legnicy powstało, wedle jego własnych słów, w roku 1501<sup>21</sup>, a zatem utwór ten mógł być w jakiś sposób wykorzystany podczas uroczystości koronacyjnych Aleksandra Jagiellończyka, które miały miejsce w grudniu tegoż roku.

Przedkoronacyjna procesja na Skałkę trwała zazwyczaj kilka godzin. Jan Kazimierz odbył ją 17 stycznia 1649 – rozpoczęła się o pierwszej po południu, a jej uczestnicy rozeszli się do swoich domów z Wawelu „circa primam noctis” czyli około godziny 17 lub 18<sup>22</sup>. Biorąc pod uwagę stosunkowo niewielkie oddalenie celu pielgrzymki od zamku królewskiego można się domyślać, że czasochłonność całego przedsięwzięcia wynikała z bogatego programu modlitewnego, który zresztą w dużej mierze wypełniany był śpiewem. Jana Kazimierza przywitał na Skałce prymas, który zaraz zaintonował nieszpory, a wedle relacji świadków „muzyka królewska śpiewała”<sup>23</sup>. Skoro do wykonania zaangażowano królewskich muzyków, to zapewne nie ograniczano się do chorału, lecz wykonywano jakiś

<sup>18</sup> Np. *Missale cracoviense*, Kraków 1509, k. CCXXVII v; <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=12443&from=FBC> (dostęp 2015-12-21).

<sup>19</sup> Takie wyróżnienie św. Wacława wiązało się z tym, że był on obok św. Stanisława patronem katedry wawelskiej.

<sup>20</sup> Pełne teksty tych i kilku innych sekwencji ku czci św. Stanisława znalazły się w różnych XVI-wiecznych edycjach *Missale cracoviense*.

<sup>21</sup> Por. JERZY LIBAN, *Pisma o muzyce*, opr. i przekł. ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, Kraków 1984, s. 128–130.

<sup>22</sup> STEFANIA OCHMANN, *Koronacja Jana Kazimierza w roku 1649*, w: „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 28 (1983), s. 150–151.

<sup>23</sup> Ibidem.

utwór polifoniczny. Hipotetycznie mogłyby to być *Vesperae dominicales* lub inne nieszpory Marcina Mielczewskiego<sup>24</sup>. Muzyk ten nie pełnił już wówczas od kilku lat służby na dworze królewskim, ale wciąż przez swego chlebobawcę, biskupa Karola Ferdynanda, był związany ze środowiskiem Wazów. Według Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej Mielczewski niemal na pewno brał udział w uroczystościach koronacyjnych Jana Kazimierza<sup>25</sup>. Co ciekawe, był w owym czasie mocno zadłużony, a jednak w kilka miesięcy później cały dług spłacił, nie wiadomo z jakich pieniędzy<sup>26</sup>. Można zatem wysunąć ostrożną hipotezę, że z okazji koronacji Jana Kazimierza użył swoich nieszporów muzykom królewskim, za co dostał stosowną do okoliczności gratyfikację.

Kulminacja obrzędów koronacyjnych następowała w niedzielę. Z samego rana duchowni udawali się do komnaty królewskiej i wobec spoczywającego jeszcze w łóżu przyszłego monarchy odmawiali modlitwę zaczynającą się od słów *Omnipotens sempiternus Deus, qui famulum tuum N. regni fastigio dignatus*<sup>27</sup>. Według niektórych formularzy koronacyjnych modlitwy o incipicie *Omnipotens sempiternus Deus* powtarzały się wielokrotnie w trakcie trwania obrzędu. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na podobny tekst opatrzony nutami, umieszczony przez Jerzego Libana w jego traktacie *De accentum ecclesiasticorum* (Kraków 1540)<sup>28</sup>. Treść tej modlitwy – prośba o mądre, pokojowe i zgodne z Bożymi prawami sprawowanie władzy – odnosi się do króla Zygmunta, zapewne Starego<sup>29</sup>. Opracowanie muzyczne ogranicza się do zastosowania tonu recytacyjnego. Nie można wykluczyć, że właśnie taka modlitwa, może autorstwa samego Jerzego Libana, towarzyszyła 24 stycznia 1507 roku koronacji Zygmunta I, a ponad 30 lat później została włączona jako przykład do traktatu.

Kolejnym etapem uroczystości było procesjonalnie wprowadzenie przyszłego króla do katedry w asyście biskupów i innych duchownych.

<sup>24</sup> Marcin Mielczewski jest jedynym znanym twórcą polifonicznych nieszporów w Polsce pierwszej połowy XVII w.

<sup>25</sup> BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 74.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>27</sup> Z. DALEWSKI, *Ceremoniał koronacyjny*, op. cit., s. 48.

<sup>28</sup> Por. J. LIBAN, *Pisma o muzyce*, op. cit., s. 55–56.

<sup>29</sup> „*Omnipotens sempiternus Deus, in cuius manu cuncta sunt posita, corda Regum et omnia Regna, da famulo tuo Sigismundo Regi nostro cum inclyta prole sua sedium tuarum assetricem sapientiam, ut tecum sit et tecum laboret, ut sciat, quid apud te acceptum sit omni tempore, ut vias tuas custodiat, inimicorum suorum insidias declinet et populum sibi comissum Te adiutore, Te duce in pace conservet. Per Christum Dominum nostrum.*”



W trakcie tego wejścia mogła być śpiewana antyfona *Domine salvum fac regem*. W samej katedrze w początkowej fazie uroczystości odśpiewywano zazwyczaj Litanię do Wszystkich Świętych. W tym czasie przyszedł król leżał krzyżem na posadzce kościoła. Potem arcybiskup zwracał się do zgromadzonych z prośbą o akceptację nowego władcy, a po jej uzyskaniu (na przykład poprzez okrzyki „Radzi, radzi, radzi!”) władca składał obietnicę sprawiedliwych rządów i wówczas zostawał namaszczonej przez arcybiskupa krzyżmem, co od czasów karolińskich stanowiło najważniejszy moment obrzędu. Potem przekazywano mu insygnia władzy – w tym miecz (Szczerbiec), berło, jabłko i wreszcie koronę. Następnie sadzano go na tronie i wówczas arcybiskup intonował hymn *Te Deum*. Dopełnieniem uroczystości była msza.

Rola muzyki nie ograniczała się do wspomnianej litanii i *Te Deum*. Duża część innych tekstów była także śpiewana. Ale zapis muzyczny specjalnie na tę uroczystość skomponowanych śpiewów można znaleźć jedynie w *ordo* Warneńczyka. Są to trzy chorałowe utwory: responsorium *Ecce mitto angelum meum*, antyfona *Firmetur manus* oraz antyfona *Unxerunt Salomonem*<sup>30</sup>. Nie wiadomo, skąd kopista je przepisał, bo nie ma ich w tym formularzu praskim, na którym się wzorował<sup>31</sup>.

Responsorium *Ecce mitto* wykonywane było najczęściej w trakcie wprowadzania przyszedłego króla przez biskupów do katedry<sup>32</sup>. Śpiew ten występował w liturgii także poza obrzędem koronacyjnym jako element jutrzni przeznaczony na czwartą niedzielę postu. Krakowskie źródło zawiera tekst różniący się od kanonicznej wersji tym, że na początku wersu pomija słowo „Israel” (zamiast „Israel, si me audieris...” jest „Si me audieris...”).

Antyfona *Firmetur manus* to śpiew towarzyszący albo koronacjom albo wizytacjom biskupim<sup>33</sup>, przy czym melodie powiązane z tymi słowami w zależności od przeznaczenia śpiewu były różne<sup>34</sup>. W trakcie koronacji wykonywano antyfonę *Firmetur* zazwyczaj po obrzędzie poświęcenia in-

<sup>30</sup> Ich facsimile, a także transkrypcje oraz krótki komentarz zob. ADOLF CHYBIŃSKI, *Dodatek. Śpiewy przy obrzędzie koronacyjnym*, op. cit., s. 208–212.

<sup>31</sup> Z. DALEWSKI, *Ceremoniał koronacyjny*, op. cit., s. 39.

<sup>32</sup> „Ecce mitto angelum meum qui precedet te at custodiat semper. Observa et audi vocem meam et inimicis tuis et affligentes te affligam. Et precedet te angelus meus. Versus. Si me audieris, non erit in te dedus recens Ecce mitto neque adorabis deum alienum. Ego enim dominus. Observa et”

<sup>33</sup> „Firmetur manus tua et exaltetur dextera tua iusticia et iudicium preparacio sedis tue, misericordia et verotas precedant faciem tuam. Alleluia”.

<sup>34</sup> ANDREW HUGHES, *The Origins and the Descent of the Fourth Recension of the English Coronation*, w: JÁNOS M. BAK (red.), *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, s. 203.

sygniów królewskich. W przeciwieństwie do dwóch pozostałych śpiewów z *ordo* Władysława Warneńczyka ten trudny jest do znalezienia w standardowych księgach liturgicznych. Ale jego tekst był chyba z wszystkich trzech opatrzonych nutami najistotniejszy dla ceremoniału koronacyjnego, bowiem pojawiał się niemal we wszystkich polskich *ordines coronandi*. Na szczególną rolę tych słów wskazuje także to, że ich wygłaszanie przez prowadzącego celebry biskupa potwierdzają relacje z koronacji Władysława IV i Jana Kazimierza<sup>35</sup>. Świadczenia te mówią wprawdzie o odmawianiu, a nie śpiewaniu modlitwy, ale nie można wykluczyć, że był to rodzaj recytacji chorałowej.

Antyfona *Unxerunt Salomone* znajduje się w licznych europejskich, w tym także polskich księgach liturgicznych i najczęściej związana jest z mszą za króla (*de Regum*)<sup>36</sup>. Według *ordo* Warneńczyka powinna być wykonywana wielokrotnie podczas namaszczenia monarchy krzyżem, aż do zakończenia tej czynności<sup>37</sup>. Ostatni fragment jej tekstu zawiera okrzyk „*Vivat rex*”, który zgodnie z większością polskich i zagranicznych *ordines coronandi* powinien pojawić się trzykrotnie na zakończenie mszy koronacyjnej. W Polsce inicjowany był na ogół przez prymasa i potem podchwytywany przez zgromadzonych, a z zachowanych relacji wiadomo, że często dodawano do tych słów imię nowego króla.

Dwa inne rodzaje śpiewów wspomniane już wcześniej – Litania do Wszystkich Świętych i hymn *Te Deum* – pojawiają się we wszystkich polskich formularzach koronacyjnych. Obecność tego drugiego utrwaliła się w tradycji od czasów Hinkmara z Reims, który opisując koronację Karola II Łysego w 836 roku odnotował, że po złożeniu przysięgi przez króla biskup zwrócił się do zgromadzonych wiernych z zachętą, aby okrzykami wyrazili aprobatę dla władcy, a gdy tak uczyniono, biskup (czyli sam Hinkmar) wezwał do wspólnego dziękczynienia Bogu poprzez śpiew *Te Deum laudamus*, po czym dokonano aktu koronacji<sup>38</sup>. Według polskich formularzy hymn ten wykonywany był z reguły pod koniec mszy koronacyjnej, ale też i we wcześniejszych fazach uroczystości; niekiedy bywał śpiewany w trakcie ceremonii więcej niż dwa razy. *Te Deum* wykonywano też w inne dni

<sup>35</sup> WŁODZIMIERZ KACZOROWSKI, *Koronacja Władysława IV w roku 1633*, Opole 1992, s. 40; S. OCHMANN, *Koronacja Jana Kazimierza*, op. cit., s. 154.

<sup>36</sup> „*Unxerunt Salomone Sadoch sacerdos et Nathan propheta regem in Sion et ambulantes leti dixerunt: vivat rex in aeternum, alleluia*”.

<sup>37</sup> S. KUTRZEBA, *Ordo coronandi*, op. cit., s. 167.

<sup>38</sup> J.H. NELSON, *Hincmar*, op. cit., s. 24.

koronacyjnej celebry<sup>39</sup>. W *ordines coronandi* pojawiają się też informacje o innych wymienianych z tytułu śpiewach, najczęściej responsoriach i antyfonach. Nuty żadnego z nich nie były jednak wpisywane do formularzy, co zapewne wynikało z tego, że ich melodie były powszechnie znane.

Niektóre teksty przeznaczone zgodnie z ceremoniałem do chorałowego śpiewania mogły być wykonywane wielogłosowo. Po intronizacji króla Władysława IV według jednego ze świadków prymas Jan Węzyk zaintonował *Te Deum laudamus*, które potem wszyscy chorałem śpiewali<sup>40</sup>. Inny uczestnik tej uroczystości twierdził, że hymn ten został zagrany przez kapelę<sup>41</sup>, co sugeruje instrumentalne lub wokalnie-instrumentalne wykonanie, z pewnością wielogłosowe. Rozbieżność relacji może wynikać z tego, że dotyczą one zapewne dwóch różnych momentów celebry – środka i końca mszy. Nie ulega natomiast wątpliwości, że wokalnie-instrumentalne, a zatem wielogłosowe wykonanie *Te Deum laudamus* miało miejsce w warszawskiej kolegiacie 19 października 1670 roku podczas koronacji królowej Eleonory Habsburżanki, żony Michała Korybuta Wiśniowieckiego<sup>42</sup>.

Znanych jest kilka polifonicznych opracowań *Te Deum*, które trafiły na polskie dwory królewskie. Hymn ten pełnił jednak funkcję uniwersalną – należał do utworów najczęściej wykonywanych podczas różnego rodzaju oficjalnych uroczystości, nie tylko koronacyjnych. W roku 1563 sześciogłosową kompozycję z tym tekstem przesłał królowi Zygmuntowi Augustowi Johannes Wircker z Oschatza, osiadły we Wrocławiu nadworny kopista cesarza Maksymiliana II<sup>43</sup>. Asprilio Pacelli, kapelmistrz króla Zygmunta III, opublikował w 1608 roku w weneckiej oficynie Gardana swoje *Sacrae cantiones*, które zadedykował polskiemu monarsze. Wśród utworów z tego zbioru znalazło się ośmiogłosowe *Te Deum* na dwa chóry<sup>44</sup>. Giovanni Paisiello w październiku 1791 roku przesłał królowi Stanisławowi Augu-

<sup>39</sup> *Te Deum* rozbrzmiewało z reguły w sobotę na Wawelu po powrocie przyszłego króla ze Skalki, na co wskazują relacje z różnych koronacji; wykonywano je także na ulicach miasta podczas przejazdu królewskiego.

<sup>40</sup> W. KACZOROWSKI, *Koronacja Władysława IV*, op. cit., s. 40

<sup>41</sup> ALBRYCHT STANISŁAW RADZIWIŁŁ, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, t. 1: 1632–1636, przeł. i opr. Adam Przyboś i Roman Żelewski, Warszawa 1980, s. 481.

<sup>42</sup> *Außführliche Relation mit was Solennitäten und Ceremonien Ihr. Maytt. der Königin in Pohlen Cröhnung...in Warschau den 19. Octobr. des jetztlauffenden 1670., s.l., s.a., <http://cbdu.id.uw.edu.pl/8910/1/Z891.djvu> (dostęp 2015-12-21): „Inmittelst erschallte die Music und wurd das *Te Deum Laudamus* auff den Chor mit allerhand Musicalischen Instrumenten auff's lieblichste angestimme”.*

<sup>43</sup> ELŻBIETA GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1978, s. 78.

<sup>44</sup> Współczesna edycja: ASPRILIO PACELLI, *Sacrae cantiones*, wyd. BARBARA PRZYBYSCZEWSKA-JARMIŃSKA, Warszawa 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia*, Seria B).

stowi świeżo przez siebie skomponowane *Te Deum*, którego warszawskie prawykonanie odbyło się w trakcie obchodów pierwszej rocznicy Konstytucji 3 maja<sup>45</sup>. Żaden z tych trzech utworów nie został jednak napisany z myślą o uroczystościach koronacyjnych, chociaż nie można wykluczyć, że dwa pierwsze mogły być w późniejszych latach podczas tego typu ceremonii wykorzystywane<sup>46</sup>.

Nie zachowały się żadne polifoniczne opracowania Litanii do Wszystkich Świętych, które można by łączyć z polskimi koronacjami. Ale to nie oznacza, że takie utwory nie istniały. W XVII-wiecznych inwentarzach muzykaliów – karmelickim z Krakowa oraz franciszkańskich ze Lwowa, Przemysła i Drohiczyzna – zostało wyszczególnionych w sumie około dziewięćdziesięciu przekazów wielogłosowych litanii. Wśród ich autorów znaleźli się między innymi tacy kompozytorzy jak: Jan Gostyński, Stanisław Jankowski, Maksymilian Kozdras, Władysław Leszczyński, Bartłomiej Pękiel, Stanisław Podolski, Jacek Różycki, Gabriel Witowski czy Maciej Wronowicz<sup>47</sup>. W inwentarzu karmelickim wymieniona została także Litania a 5 sygnowana inicjałami M.S., co można interpretować jako utwór Marca Scacchiego<sup>48</sup>. Nie wiadomo wprawdzie, czy wśród odnotowanych w inwentarzach utworów znalazły się też litanie do świętych, bo jedynymi bardziej szczegółowo tam określonymi były *Litaniae de BMV*„, ale sam gatunek niewątpliwie cieszył się wśród kompozytorów tego czasu niemałą popularnością. Zachowało się też ponad pięćdziesiąt XVIII-wiecznych litanii autorstwa kompozytorów związanych z Polską (w tym Grzegorza

<sup>45</sup> ALINA ŻÓRAWKA-WITKOWSKA, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s.104–106.

<sup>46</sup> Dziękienny charakter tego hymnu sprawiał, że miał on niemal uniwersalne zastosowanie w trakcie szczególnie ważnych uroczystości, tak o charakterze religijnym, jak i państwowym. Na temat różnych jego funkcji pisze m. in. PAULINA HALAMSKA, *Wielogłosowe opracowania hymnu „Te Deum laudamus” w kościołach protestanckich siedemnastowiecznego Wrocławia. Przyczynek do historii gatunku w epoce baroku*, „Muzyka” 56 nr 3, 2011, s. 51–81.

<sup>47</sup> TADEUSZ MACIEJEWSKI, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1664-1684*, „Muzyka” 21 nr 2, 1976, s. 86–87; MIROSLAW PERZ, *Inwentarz przemyski (1677)*, „Muzyka” 22 nr 4, 1977, s. 59–60; ALICJA DACEWICZ, *Franciszkańskie inwentarze muzyczne z II połowy XVII wieku*, „W nurcie franciszkańskim” 19, 2012, s. 156, 158, 166. Ponieważ repertuary różnych ośrodków przynajmniej po części się pokrywały, to biorąc pod uwagę największy znany zbiór litanii – z inwentarza krakowskiego – można założyć, że w XVII-wiecznej Polsce funkcjonowało nie mniej niż pięćdziesiąt wielogłosowych utworów tego typu.

<sup>48</sup> ALEKSANDRA PATALAS, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi: życie. muzyka, teoria*, Kraków 2010, s. 431.

Gerwazego Gorczyckiego), ale żadna z nich nie jest Litanią do Wszystkich Świętych<sup>49</sup>.

Kilka utworów Marca Scacchiego powstało z myślą o uroczystościach koronacyjnych, np. *Missa a 16 Vivat Rex Noster*, którą przypuszczalnie należy wiązać z intronizacją króla Władysława IV, Motetto trium contraltorum przeznaczone na koronację królowej Marii Ludwiki, czy też trzychórowa *Missa omnium tonorum pro electione Regis Polon. Casimiri*<sup>50</sup>. Nie byłoby zatem nic dziwnego, gdyby przypisywana Scacchiemu litania napisana została w podobnym celu. Nie jest jasne, jaką kompozycję skomponowaną przez włoskiego kapelmistrza na koronację króla Władysława ćwiczyli muzycy królewscy w warszawskiej katedrze świętojańskiej już w czerwcu 1632, a więc na przeszło pół roku przed samą uroczystością<sup>51</sup>. Piotr Bielecki, autor listu informującego o tych próbach muzycznych, nazwał utwór „sztuką”, a wydaje się mało prawdopodobne, aby takim mianem określał mszę. Można więc przypuszczać, że nie była to *Missa Vivat Rex noster*, a jakiś inny utwór, na przykład zaginiony *Vivat Vladislaus* lub inna, nieznana obecnie nawet z tytułu kompozycja.

O tym, że mszy koronacyjnej towarzyszyła bogata, polifoniczna oprawa muzyczna można wnioskować nie tylko na podstawie zachowanych utworów, ale też XVII- i XVIII-wiecznych relacji. Wiadomo na przykład, że w trakcie koronacji Władysława IV śpiewał chór z towarzyszeniem dwunastu trębaczy<sup>52</sup>. Ten zestaw wykonawczy być może należałoby łączyć właśnie z zaginioną szesnastogłosową mszą *Vivat Rex noster* Marca Scacchiego. Świadkowie obrzędu koronacyjnego Jana Kazimierza kilkakrotnie wspominają o śpiewakach i instrumentalistach biorących udział w uroczystości, a na szczególną uwagę zasługuje fragment, w którym mowa jest o tym, że podczas czytania Ewangelii przez króla „muzyka na trzech gankach śpiewała i grała, na czwartym dobosz z trębaczami finał trzymał”<sup>53</sup>. Ten opis może się odnosić do wykonania trzychórowej *Missa omnium tonorum* Scacchiego. Koronacja Stanisława Leszczyńskiego i jego żony Katarzyny w roku 1705 była jedną z nielicznych odbywających się w warszawskiej kolegiacie świętojańskiej. Z relacji świadków wynika, że podczas wchodzenia

<sup>49</sup> Zob. ALINA MĄDRY, *Barok. 1697–1795 (Historia Muzyki Polskiej, red. Stefan Sutkowski, t. 3, cz. 2)*, Warszawa 2014, rozdz. IV 3. „Litania”.

<sup>50</sup> A. PATALAS, *W kościele, w komnacie*, op. cit., s. 423, 432.

<sup>51</sup> Por. ibidem, s. 90.

<sup>52</sup> W. KACZOROWSKI, *Koronacja Władysława IV*, op. cit., s. 37.

<sup>53</sup> S. OCHMANN, *Koronacja Jana Kazimierza*, op. cit., s. 154.

orszaku do kościoła wykonywana była muzyka na dwa chóry<sup>54</sup>. Na podstawie tych szczytkowych informacji można się domyślać, że kompozycje polichoralne należały do stałych elementów repertuaru koronacyjnego.

Zasób utworów, które można by łączyć z konkretnymi polskimi koronacjami jest stosunkowo skromny. O istnieniu części z nich wiadomo jedynie z relacji współczesnych. Powiązania innych z daną ceremonią bywają hipotetyczne. Niemniej jednak na podstawie badań polskich i zagranicznych muzykologów można sporządzić wstępny, z pewnością niekompletny zestaw tego typu kompozycji.

Rok koronacji	Król / królowa	Kompozytor	Tytuł	Uwagi
1518	Bona Sforza	Girolamo Balbi	<i>Hymnus in coronatione Bonae Aragonae Sfortiae regine Poloniae</i>	utwór zaginiony <sup>55</sup>
1530	Zygmunt August	Arnold von Bruck	<i>Fortitudo Dei regnantis</i>	druk 1537 <sup>1</sup> ; utwór przypuszczalnie związany z tą koronacją <sup>56</sup>
1550	Barbara Radziwiłłówna	Mikołaj z Chrzanowa	utwór organowy?	muzyk grał podczas koronacji na organach <sup>57</sup>
1553	Katarzyna Habsburżanka	Wacław z Szamotuł	tytuł nieznan	utwór zaginiony <sup>58</sup>
1633	Władysław IV Waza	Marco Scacchi	<i>Missa a 16 Vivat Rex noster</i>	utwór zaginiony <sup>59</sup>
1633	Władysław IV Waza	Marco Scacchi	<i>Vivat Vladislaus</i>	utwór zaginiony <sup>60</sup>
1637	Cecylia Renata	Marco Scacchi	Oficjum (msza?)	utwór zaginiony <sup>61</sup>

<sup>54</sup> Kurtze Relation vom Verlauff der Cröhnung Stanislai des Ersten Königs in Pohlen und dessen Gemahlin Königin Catharinae, welche in der Stadt Warschau angesetzt und vollenzogen worden am 4. Oktobris. ft. n. Anno 1705, s.l., s.a. <http://cbdu.id.uw.edu.pl/13480/1/Z1348.djvu> (dostęp 2015-12-21): „Wie die erstern dieses Comitats zur Kirchen kamen sieng die Musique an auf zweyen Chören und wurde gegen die nähere Ankunfft des Königs immer stärke damit continuiert und fortgefahen”.

<sup>55</sup> E. GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Muzyka nadworna*, op. cit., s. 78. O śpiewaniu tej kompozycji Balbiego miał wspomnieć Decjusz w liście do Piotra Tomickiego dołączonym do drukowanej relacji z uroczystości. Zob. SEBASTIANO CIAMPI, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali*, Firenze 1834, s. 18. Girolamo Balbi był jednak pisarzem, a nie kompozytorem i niewykluczone, że jego *Hymnus in coronatione* był po prostu utworem poetyckim, do którego została doraźnie zaimprovizowana jakaś melodia.

<sup>56</sup> E. GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Muzyka nadworna...*, op. cit., s. 79–80.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 78–79.

<sup>59</sup> A. PATALAS, *W kościele, w komnacie*, Kraków 2010, s. 432.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 434.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 433.

1646	Ludwika Maria	Marco Scacchi	<i>Omnes gentes.</i> Concerto a tre voci	D-B Ms. Mus. 197 <sup>62</sup>
1646	Ludwika Maria	Marco Scacchi	<i>Motetto trium contraal- torum</i>	utwór zaginiony <sup>63</sup>
1649	Jan Kazimierz	Marco Scacchi	<i>Osanna Alleluja Vivat et floreat rex Casimirus</i>	S-Uu, vok. mus. i hs. 80:104 <sup>64</sup>
1649	Jan Kazimierz	Marco Scacchi	<i>Missa omnium tonorum pro electione Regis Polon. Casimiri</i>	D-B Ms. Mus. 30307 <sup>65</sup>
1676	Jan III Sobieski Maria Kazimie- ra		Balet	utwór zaginiony <sup>66</sup>
1734	August III Mocny	Jan Sebastian Bach	Serenada	utwór zaginiony <sup>67</sup>
1734	August III Mocny	Jan Sebastian Bach	<i>Blast Lärmen. ihr Fein- de! Verstärket die Macht</i> (BWV 205a).	parodia kantaty <i>Der zufriedengestellte Aeolus</i> (BWV 205) wykonana w Lipsku 19 lutego 1734 <sup>68</sup>

Do powyższego zestawienia być może należałoby dodać jeszcze jeden utwór, dedykowany królowi Stefanowi Batoremu i dotychczas niewzględniany w publikacjach polskich muzykologów. Jego tekst składa się z wątków typowych dla ceremonii koronacyjnej, ale okoliczności powstania tej kompozycji nie są jasne. Napisał ją Paulus Bucenus Philorhdus, pełniący funkcję kantora najpierw w Toruniu (1570–1571), a potem w szkole katedralnej w Rydze (co najmniej od 1578 do śmierci w 1586). Pod koniec życia sporządził rękopis zatytułowany *Musicum opus ecclesiae rigensis*, w którym zawarł 155 utworów stanowiących przypuszczalnie dorobek całej jego drogi twórczej<sup>69</sup>. Pierwsza kompozycja w tym zbiorze nosi tytuł *Votum pro salute regia*. Każdy z zachowanych dwóch głosów ma inny tekst. Cantus o incipicie *Domine salvum fac regem* opatrzony został słowami zaczerpniętymi z psalmów 20 (19) i 21 (20):

[20,10] Domine salvum fac regem et exaudi nos. [21,2] Domine in  
virtute tua laetabitur Rex et exultabit vehementer. [21,3] Desiderium

<sup>62</sup> Ibidem, s. 427.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 432.

<sup>64</sup> ibidem, s. 427.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 423.

<sup>66</sup> BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, *Barok. 1565–1696 (Historia Muzyki Polskiej, red. Stefan Sutkowski, t. 3, cz. 1), Warszawa 2006, s. 411.*

<sup>67</sup> CHRISTIAN WOLFF, *Jan Sebastian Bach. Muzyk i uczyony*, tłum. Barbara Świdorska, Warszawa 2011, s. 422.

<sup>68</sup> SZYMON PACZKOWSKI, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 334–336.

<sup>69</sup> Znajduje się w berlińskiej Staatsbibliothek jako Ms. Mus. 40074. Jest niekompletny – zachowały się dwa głosy z pierwszego tomu i trzy z drugiego.

cordi eis tribuisti et voluntate labiorum eius non fraudasti eum. [21,5]  
 Vitam petiit a te et tribuisti ei longitudinem dierum in saeculum et  
 in saeculum saeculi. [21,7] Laetificabis ei in gaudio cum vultu tuo.  
 [20,10] Domine salvum fac Regem.

Krótsza wersja tekstu *Domine salvum fac regem* występuje w większości formularzy koronacyjnych jako antyfona wykonywana z reguły na początku uroczystości, w trakcie wejścia przyszłego króla do świątyni. Głos tenorowy motetu Bucenusa utrzymany w długich wartościach (breves i longach) zawiera sześciokrotnie powtórzone słowa: „Vivat Stephanus Rex Poloniae, pater Patriae”.

Jak już wcześniej zostało powiedziane okrzyk „vivat rex!” (czasem uzupełniony o imię króla) bywał wznoszony pod koniec obrzędu koronacyjnego najpierw trzy razy przez biskupa, potem tyleż razy przez pozostałych zgromadzonych. Ta podwojona trzykrotność miała swoje uzasadnienie w zakorzenionym zwyczaju, który przez długi czas nie był regulowany przez *ordines coronandi* (choć pośrednio z nich wynikał), a pojawił się dopiero w formularzu koronacyjnym Stanisława Augusta<sup>70</sup>. Na uwagę zasługuje także dodanie przez Bucenusa do standardowego zwrotu określenia „pater Patriae”. Takie samo można znaleźć w kilku sekwencjach o św. Stanisławie, gdzie odnosi się do tego właśnie patrona. Wydaje się, że Bucenus mógł zetknąć się z takimi sekwencjami i świadomie do nich nawiązać. Zapewne orientował się także w tekstach stosowanych podczas obrzędu koronacyjnego, skoro połączył w swoim motecie dwa wątki słowne pochodzące z różnych, oddalonych od siebie momentów ceremonii.

Powstaje pytanie, w jakich okolicznościach kompozytor mógł zapoznać się z tymi specyficznymi tekstami. Jedną z prawdopodobnych odpowiedzi jest taka, że muzyk znalazł się w Krakowie podczas koronacji Stefana Batorego, która miała miejsce 1 maja 1576 roku. O życiu Bucenusa w latach 1572–1577 nic nie wiadomo. Niskie wynagrodzenie i nadmiar obowiązków na stanowisku kantora, na które narzekał w liście z grudnia 1571 roku do rady miejskiej Torunia<sup>71</sup> mogły skłonić go do opuszczenia tego miasta. Może próbował znaleźć jakąś posesję w Krakowie? W roku 1572 pojawił się w rachunkach królewskich tympanista Paulus, który był potem zatrudniony na dworze także po śmierci Zygmunta Augusta<sup>72</sup>. Utożsamianie tej postaci z Bucenusem jest wysoce hipotetyczne, ale nie całkiem niemożliwe. Gdyby rzeczywiście toruński ekskantor należał przez

<sup>70</sup> S. KUTRZEBA, *Ordo coronandi*, op. cit., s. 203.

<sup>71</sup> Toruń, Archiwum Państwowe, Cat II X/2, s. 167.

<sup>72</sup> E. GŁUSZCZ-ZWOLIŃSKA, *Muzyka nadworna* op. cit., s. 116.



kilka lat do zespołu królewskich muzyków, to jego udział w koronacjach najpierw Henryka Walezego, a potem Stefana Batorego byłby naturalny. Motet *Domine salvum fac regem*, wykorzystujący wątki tekstów koronacyjnych mógł powstać albo na samą koronację Stefana Batorego, albo zostać nią zainspirowany. Niemal na pewno kompozycja ta została wykonana w Rydze 12 marca 1582 roku, kiedy to polski król po wyzwoleniu Inflant spod carskiej okupacji przybył do tego miasta doświadczając tam nader ciepłego przyjęcia<sup>73</sup>. Przy bramie miejskiej miał go witać miejscowy kantor śpiewający wraz z chłopcami i z towarzyszeniem instrumentalnym skomponowany przez siebie utwór<sup>74</sup>. Pomimo radości wyrażanej początkowo z przyjazdu Batorego luterkańska ludność Rygi nie odniosła się z entuzjazmem do ujawnionych wkrótce rekatolizacyjnych zapędów polskiego króla, których efektem było oddanie jezuitom kościoła św. Jakuba, a w kilka miesięcy później erygowanie jezuickiego kolegium<sup>75</sup>. Te zdarzenia nie przeszkodziły jednak Bucenusowi, kantorowi katedry św. Piotra, a zarazem gorliwemu przedstawicielowi wyznania augsburskiego w umieszczeniu na pierwszym miejscu jego monumentalnego zbioru *Musicum opus ecclesiae rigensis* motetu poświęconego właśnie Stefanowi Batoremu. W dalszej od Krakowa Rydze kompozytor nie miał chyba motywacji, żeby w ten sposób pochlebiać kontrowersyjnemu z punktu widzenia ryskich luteran polskiemu władcy. Względy komercyjne, czyli nadzieja na to, że król sfinansuje publikację *Musicum opus*, raczej też nie odegrały w tym przypadku roli, bo cały zbiór zadedykowany został miejscowym rajcom, którzy przypuszczalnie mieli pełnić rolę sponsorów. Jednym z powodów umieszczenia tego motetu na tak eksponowanym miejscu mogły być zatem jakieś osobiste kontakty Bucenusa ze Stefanem Batorym – niewykluczone, że sięgające właśnie koronacji w 1576 roku. Nawet jeżeli motet *Domine salvum fac regem* nie powstał z myślą o tej uroczystości, to mógł być nią inspirowany, zatem utwór ten można by dołączyć do hipotetycznej listy kompozycji związanych z polskim koronacjami.

<sup>73</sup> JERZY BESALA, *Stefan Batory*, Warszawa, wyd. 2, 2010, s. 358.

<sup>74</sup> PAUL MADGWICK, *Music in Riga Towards the End of the 16th Century and Paulus Bucenus Philorodus*, w: *Music History Writing and National Culture*, Tallinn 1995, s. 44–53, <https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/filearea.cgi?LMGT1=MED-AND-REN-MUSIC&a=get&f=/riga.txt> (dostęp 2015-10-20).

<sup>75</sup> J. BESALA, *Stefan Batory*, op. cit., s. 258–359.

## SUMMARY

European coronations since the Carolingian times were religious ceremonies and usually were organized according to special rules specific for every country. In mediaeval Poland there were used initially Czech patterns of coronation but the new project containing local elements, principally connected to the cult of St. Stanislaus, was formed in the 15th century. This new kind of the ceremony, including the procession from Wawel to the St. Stanislaus church on the eve of the coronation day, was held probably for the first time in 1501 when the King Alexander I Jagiellon was crowned. *Ordo coronandi* used there is the only one including notated music: Gregorian responsory *Ecce mitto angelum meum*, antiphon *Firmetur manus* and antiphon *Unxerunt Salomonem*. Among other important chants in Polish coronations were *Te Deum* and the *Litany of the Saints*. Polyphonic works were also performed during ceremonies, at least from the 16th century. Usually their identification is difficult, but some compositions or their titles are preserved. Among them there are mostly works by Marco Scacchi composed for the coronations of the kings and queens of the Vasa dynasty. One of the possible coronation works is *Domine salvum fac regem* written by Paulus Bucenus for the King Stephen Báthory.

SŁOWA KLUCZOWE: Wawel, Skalka, procesja, *Te Deum*, Litania do Wszystkich Świętych, Jerzy Liban, Paulus Bucenus, Marcin Mielczewski, Marco Scacchi

KEYWORDS: Wawel Royal Castle, Church on the Rock, procession, *Te Deum*, *Litany of the Saints*, Georgius Libanus, Paulus Bucenus, Marcin Mielczewski, Marco Scacchi