

DZIEŁO MIKOŁAJA ZIELEŃSKIEGO I ZAGINIONY RĘKOPIS 4713  
Z BIBLIOTEKI ORDYNACJI KRASIŃSKICH:  
SPOJRZENIE NA DWA STAROPOLSKIE ŹRÓDŁA  
Z PERSPEKTYWY LITURGICZNEJ

*Agnieszka Leszczyńska*

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

O użyteczności liturgiki w badaniach nad muzyką religijną nikogo przekonywać nie trzeba. Z wiedzy o liturgii korzysta zarówno muzykolog zajmujący się chorałem gregoriańskim, jak i badacz polifonii. Określenie potencjalnej funkcji liturgicznej utworu z tekstem sakralnym jest jednym z istotnych etapów jego analizy. Może być jednak także punktem wyjścia dla dalszych interpretacji, m.in. dotyczących okoliczności powstania danej kompozycji.

Potencjał poznawczy tkwiący w badaniu kontekstu liturgicznego widoczny jest na przykładzie studiów prowadzonych nad *Choralis Constantinus* Heinricha Isaaca. Przypomnijmy, że w 1508 roku kapituła katedralna w Konstancji zamówiła u kompozytora napisanie propriów mszalnych na najważniejsze święta roku liturgicznego, a on w roku następnym wywiązał się z tego zadania. Ponad trzy dekady po jego śmierci propria, zarówno te pisane dla Konstancji, jak też inne, komponowane dla kapeli cesarza Maksymiliana I, ukazały się drukiem w Norymberdze jako *Choralis Constantinus* — pierwszy tom w 1550 roku, dwa następne — w 1555. Nie wiadomo dokładnie, które z zamieszczonych tam utworów pisane były na zamówienie katedry, a które powstały w innych okolicznościach. Ten problem próbował już ponad pół wieku temu rozwiązać Gerhard-Rudolf Pätzig, który porównawszy utwory Isaaca z zawartością ksiąg liturgicznych z Konstancji oraz z Passawy (te ostatnie obowiązywały w Wiedniu) stwierdził, że tom drugi zawiera zamówione dla Konstancji propria, a pierwszy i trzeci

— kompozycje napisane dla kapeli cesarskiej<sup>1</sup>. Ustalenia Pätziga w ogólnym zarysie uznawane są do dzisiaj, ale też ulegają modyfikacjom, właśnie dzięki bardziej wnikliwej analizie kontekstu liturgicznego tych utworów. Całkiem niedawno David Rothenberg przedstawił nową interpretację genezy propriów Isaaca wykazując, że pierwotnie większość z nich powstała z myślą o dworze cesarskim, a jedynie cztery zestawy, a nie jak dotąd uważano 22 — zostały skomponowane specjalnie dla Konstancji<sup>2</sup>. Nie jest to zapewne ostatnie słowo w sprawie genezy *Choralis Constantinus*, niemniej wyniki studiów nad tym zbiorem są dowodem na to, że uwzględnienie aspektu liturgicznego może przybliżyć badaczy do odtworzenia okoliczności powstania i funkcjonowania niektórych utworów.

Na gruncie polskim pewną analogię do *Choralis Constantinus* stanowią dwa omawiane w tym artykule zbiory kompozycji: oba zestawione zostały w dużej mierze według klucza liturgicznego i w obu liturgiczny aspekt może wskazywać na ich genezę. Pierwszym jest druk *Offertoria i Communiones* Mikołaja Zieleńskiego (Wenecja 1611)<sup>3</sup>. O liturgicznym aspekcie zawartych tam utworów pisał Hieronim Feicht, który zwrócił uwagę na zaburzenia porządku roku kościelnego w układzie ofertoriów i komunii, a także Władysław Malinowski, który zamieścił wykaz wszystkich kompozycji Zieleńskiego z dokładnym określeniem ich funkcji liturgicznej<sup>4</sup>. Żaden z autorów nie komentował jednak umieszczonego na ostatnich kartach *Partitura pro organo*, nietypowego dla druków z muzyką polifoniczną wykazu zatytułowanego *Registrum offertorium et communionum secundum*

<sup>1</sup> GERHARD-RUDOLPH PÄTZIG, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs 'Choralis Constantinus'*, dysertacja doktorska, Eberhard Karls Universität, Tübingen 1956.

<sup>2</sup> DAVID ROTHENBERG, *Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis*, w: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, red. David J. Burn, Stefan Gasch, Turnhout: Brepols 2011, s. 125–140.

<sup>3</sup> Przedstawione tu rozważania stanowią skróconą i zmienioną wersję mojego artykułu *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński* (w druku).

<sup>4</sup> HIERONIM FEICHT, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: *Kultura staropolska*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1958, s. 106–108; WŁADYSŁAW MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1981, s. 26–29, 226–235. Nie odnoszę się w tej kwestii do książki DAMIANA J. SCHWIDERA, *Mikołaj Zieleński. Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts*, München: Herbert Utz 2009, ponieważ pozycja ta JEST PLAGIATEM. SCHWIDER opublikował jako własny tekst tłumaczenie niemal całej monografii W. MALINOWSKIEGO (op. cit.) oraz kilku rozdziałów z książek DANUTY POPINIGIS (*Muzyka Andrzeja Hakenbergera*, Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki 1997) i WOJCIECHA TYGIELSKIEGO (*Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa: Biblioteka „Więzi” 2005).

*ordinem Calendarij & Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem pro diebus Festis Solemnioribus per totum Annum occurrentibus in hoc Libro contentorum*<sup>5</sup>. Stanowi on unikatowe połączenie kalendarza liturgicznego z incipitami tekstowymi odpowiednich komunii i ofertoriów. Osobliwością tego kalendarza są daty podawane nie tylko przy świętach stałych, ale także przy ruchomych. Te ostatnie są jednak abstrakcyjne i wzajemnie nieskorelowane — zapewne służyły jedynie przybliżonemu umiejscowieniu konkretnych świąt w całym zestawie. *Registrum* odzwierciedla kalendarz liturgiczny obowiązujący wówczas w Polsce. Zawiera lokalne święta datowane inaczej niż w *Missale Romanum*, np. dzień św. Stanisława obchodzony zgodnie z polskim kalendarzem 8 maja, podczas gdy uroczystość ta według kalendarza rzymskiego przypada na 7 maja. Spośród świąt lokalnych, niewystępujących wówczas w mszale rzymskiej, w *Registrum* znalazły się m. in. takie jak: *Casimiri Confessoris* (4 marca, w miejsce uniwersalnego *Translatio S. Venecesai martyri*, które w polskich mszałach przesunięto na 5 marca), *S. Adalberti Episcopi & martyri* (23 kwietnia — zamiast wypartego *S. Georgii martyri*)<sup>6</sup>. Zestaw świąt i tekstów znajdujący się w *Registrum* został przypuszczalnie sporządzony w środowisku arcybiskupa Wojciecha Baranowskiego, sponsora weneckiej edycji, i zapewne miał stanowić punkt wyjścia dla dzieła Zieleńskiego. Obecność tego wykazu w *Partitura pro organo*, nie mająca raczej analogii w żadnych innych drukach muzycznych tego czasu, mogła być nawet efektem specjalnego życzenia tego hierarchy. Niewykluczone, że w czasach poreformacyjnego kryzysu liturgii katolickiej, dość swobodnego jej traktowania nawet przez osoby duchowne, tego typu kalendarium miało przypominać potencjalnym użytkownikom właściwe teksty wybranych propriów<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Reprodukacja *Registrum* znajduje się w: MIKOŁAJ ZIELEŃSKI, *Opera omnia* t. V: *Communiones* 2, red. Władysław Malinowski, Kraków: Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki-Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1991, s. 152–158 (*Monumenta Musicae in Polonia*, Seria ); a także w: W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, il. 7–13.

<sup>6</sup> Inne charakterystyczne dla polskiego kalendarza liturgicznego święta w tym wykazie: *Brigidae virginis* (1 lutego), *Translationis S. Stanislai Episcopi* (27 września), *Translationis S. Adalberti Episcopi* (20 października), *SS. Martyrum quinque Fratrum Polonorum* (12 listopada).

<sup>7</sup> Zieleński w przedmowie do swego dzieła podkreślił — zapewne nie całkiem bezinteresownie — zasługi arcybiskupa Baranowskiego w porządkowaniu spraw liturgicznych: „Należy to przypisać Twojej gorliwości, która nie wygasając trwa w Tobie, gdy troszczysz się o powiększenie chwały Bożej i należyty porządek w sprawach kościelnych, ale także o jak najpilniejsze przestrzeganie obrzędów Świętego Kościoła Rzymskiego. Albowiem jak w owych diecezjach, którymi kierowałeś, tak i w tej, bardzo okazałej archidiecezji, w której jako Prymas i Arcybiskup nastałeś — wszystko przywróciłeś do dawnego porządku i blasku. Tak właśnie nakazałeś też, by ściśle przestrzegano

Zieleński opracował zaledwie część wybranych z *Registrum* tekstów, a co istotniejsze — nie trzymał się ściśle przedstawionego tam kalendarza liturgicznego. W nagłówkach utworów dedykowanych polskim świętym umieszczał imiona innych patronów, np. św. Stanisława zastąpił św. Mateuszem<sup>8</sup>. Podobnie uczynił w przypadku *communio* na dzień św. Wojciecha. Według *Registrum* w dniu tego patrona (23 kwietnia) wykonuje się *Ego sum pastor bonus*. W spisie treści pod nr 61 znalazł się tytuł, który wskazuje na wykorzystanie innego tekstu: *In festo S. Adalberti Episcopi & Martyris — Laetabitur iustus*. W samym utworze nie tylko został zastosowany ten inny tekst, ale też uległo zmianie jego przeznaczenie liturgiczne określone w nagłówku jako *In festo S. Marci Evangelistae*. Takie połączenie tekstu i funkcji zgodne było z zapisem odnoszącym się w *Registrum* nie do 23 kwietnia (dzień św. Wojciecha), a do 25 kwietnia (dzień św. Marka). Kontaminacja uroczystości dwóch patronów mogła być wprawdzie przypadkowym efektem pośpiechu przy kompletowaniu zbioru, ale wydaje się raczej, że stanowiła przemyślany zabieg. Umieszczając w spisie treści imię św. Wojciecha, patrona arcybiskupa Baranowskiego, kompozytor teoretycznie uhonorował swojego mecenasa, ale w praktyce uwzględnił potrzeby potencjalnych użytkowników zbioru, dla których zapewne utworu ku czci polskiego świętego był mniej przydatny, niż ten ku czci św. Marka.

Mikołaj Zieleński, selekcionując teksty do swojego zbioru, dokonał kilku nieoczywistych z perspektywy potrzeb liturgicznych rodzimego kościoła wyborów, a więc skomponował utwory dedykowane świętym Kościoła, którzy w Polsce otaczani byli stosunkowo niewielkim kultem. Należał do nich właśnie św. Marek — patron Wenecji, w której — jak wiadomo — wyszły drukiem *Offertoria* i *Communiones*. Z tym miastem można też łączyć inną nietypową dla polskiego Kościoła świętą — na jej dzień napisał Zieleński *communio Principes persecuti* (nr 9). Była to św. Łucja, mę-

---

ustalonego i właściwego dla określonych miejsc i świąt odśpiewywania ofertoriów i *communiones*”, tłum. Jerzy Mańkowski, w: W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, s. 208–209.

<sup>8</sup> Pod numerem 22 wpisane zostało ofertorium *Posuisti Domine*, które — wedle nagłówka — przeznaczone jest na święto *S. Matthiae Apostoli et Evangelistae*. Ta uroczystość obchodzona jest 21 września, tymczasem utwór znalazł się pomiędzy ofertoriami *Dextera Domini* (*In festo Sancte Crucis*, 3 maja) oraz *Ascendit Deus* (*In festo Ascensionis Domini*, według *Registrum* 22 maja). Tekst *Posuisti Domine* w tym czasie łączy się z dniem czczonego w Polsce św. Stanisława (8 maja). A zatem wspólne dla obu świąt ofertorium pojawiło się w miejscu kalendarza właściwym dla św. Stanisława, ale ze wskazaniem na dzień św. Mateusza, którego święto odbywa się w innym czasie. Dwa inne przypadki zastąpienia polskich świąt uroczystościami o bardziej uniwersalnym charakterze opisałam w artykule *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński* (w druku).

czennica z Syrakuz. Jej ciało zostało u progu XIII wieku sprowadzone do Wenecji i po pewnym czasie umieszczone w kościele siostr augustianek, który dzięki temu przyjął wezwanie Santa Lucia. W roku 1592 doczesne szczątki patronki zostały wyeksponowane na nowym, okazałym ołtarzu, a w latach 1609–11 cały kościół został gruntownie przebudowany<sup>9</sup>. A zatem w stosunkowo niedługim czasie poprzedzającym wydanie dzieła Zieleńskiego weneckie sanktuarium podlegało kosztownym przemianom podnoszącym jego prestiż, co pośrednio może wskazywać także na wzrost znaczenia lokalnego kultu św. Łucji. Być może ta sytuacja zainspirowała polskiego kompozytora.

Ofertorium *Laetentur omnes* (nr 43) na dzień św. Mikołaja z Tolentino skomponował Zieleński nie sugerując się *Registrum*, w którym takie święto nie zostało uwzględnione. Niewykluczone, że kompozytor chciał w ten sposób uczcić swojego patrona, ale bardziej prawdopodobne wydaje się, że i w tym przypadku brał pod uwagę zapotrzebowanie na taki utwór we Włoszech, gdzie w tym czasie powstało sporo kościołów pod wezwaniem św. Mikołaja, a jeden z nich konsekrowano w 1602 roku właśnie w Wenecji. Można zatem postawić hipotezę, że utwory dedykowane św. Markowi, św. Łucji i św. Mikołajowi z Tolentino napisał Zieleński z myślą przede wszystkim o weneckich odbiorcach. I chociaż nadal nie wiadomo, czy *Serenissima* gościła kiedyś tego muzyka, to warto zwrócić uwagę na fakt, że w dokumentach z 16 sierpnia 1604 roku, dotyczących muzycznej oprawy tamtejszych uroczystości ku czci św. Rocha, wymieniony został pomiędzy ośmioma śpiewakami solistami jakiś anonimowy bas z Polski<sup>10</sup>, co w kontekście szczególnej roli, jaką pełni głos basowy w dziełach Zieleńskiego także warte jest uwagi<sup>11</sup>.

Do zestawu nietypowych świętych uwzględnionych przez Zieleńskiego należy niewymieniony w *Registrum* św. Ignacy z Antiochii, któremu kompozytor dedykował aż dwa utwory: ofertorium *Gloria et honore* (nr 42) oraz motet *Ignem Ignatii iubar* (*Offertoria*, nr 49). Napisał też dwie kompo-

<sup>9</sup> FRANCESCO SANSONO, GIUSTINIANO MARTINONI, *Venetia, città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia: Stefano Curti 1663, s. 141.

<sup>10</sup> JONATHAN EMMANUEL GLIXON, *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities*, New York: Oxford University Press 2003, s. 284.

<sup>11</sup> W licznych ofertoriach Zieleńskiego partia basu schodzi do D lub nawet C, a w dwudziestu zastosowany został klucz subbasowy, zob. W. MALINOWSKI, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, s. 110. Z kolei aż szesnaście utworów z *Communiones* przeznaczonych na solowy głos basowy ma ornamentalny, wirtuozowski charakter mimo, że nie było to w tamtym czasie rozwiązaniem typowe, ibidem, s. 139–141. Tak wyróżniona partia sprawia wrażenie, że napisana została pod kątem możliwości konkretnego wykonawcy, niewykluczone, że kompozytor miał w tym kontekście na myśli samego siebie.

zycje przeznaczone na święta należące do kategorii *simplex*, a zatem niewymagające uroczystej oprawy: ofertorium *Gloriabuntur in te omnes* (nr 29; *In festo SS. Joannis et Pauli martyrum*) oraz *communio Gaudete iusti in Domino* (nr 65; *In festo SS. Tyburtii, Valeriani et Maximi martyrum*). Wszyscy ci święci byli męczennikami, którzy stracili życie w Rzymie. Relikwie św. Ignacego spoczywają w tamtejszym kościele San Clemente. W miejscu śmierci św. św. Jana i Pawła wybudowana została bazylika pod ich wezwaniem<sup>12</sup>. Z kolei relikwie św. św. Tyburcjusza, Waleriana i Maksyma przechowywane są w rzymskim kościele Santa Cecilia in Trastevere. Obecność w zbiorze Zieleńskiego utworów związanych ze świętymi czczonymi w Rzymie, a prawie nieznanymi w Polsce, nie wydaje się przypadkowa. W świetle tych kompozycji lekceważona trochę przez dzisiejszych badaczy wypowiedź Szymona Starowolskiego z roku 1625 na temat studiów tego muzyka w Wiecznym Mieście nabiera nowego znaczenia<sup>13</sup>. Kompozytor zapewne nie pisałby utworów ku czci mało znanych świętych, gdyby nie miał pewności, że zostaną one wykonane. Taką gwarancję mógł mieć tylko tam, gdzie ci święci otaczani byli kultem, gdzie istniały kościoły pod ich wezwaniem, gdzie czczone były ich relikwie. Wydaje się zatem prawdopodobne, że co najmniej kilka z wymienionych wyżej kompozycji Mikołaja Zieleńskiego powstało dla Rzymu lub nawet w Rzymie, nie można też wykluczyć, że muzyk towarzyszył kiedyś biskupowi Baranowskiemu w jakiejś jego podróży do tego miasta.

Drugim staropolskim źródłem muzycznym stanowiącym przedmiot mojego artykułu jest nieistniejący już dziś rękopis 4713 Biblioteki Ordynacji Krasińskich, który przypuszczalnie został spalony przez Niemców w 1944 roku na warszawskim Okólniku wraz z innymi bezcennymi zbiorami tej ksiąźnicy. O bogatej zawartości manuskryptu daje wyobrażenie dokładny spis utworów sporządzony przez Adolfa Chybińskiego, a opublikowany przez Zygmunta M. Szweykowskiego<sup>14</sup>. Zbiór liczył 342 strony i składał się z ponad sześćdziesięciu anonimowych kompozycji, poza dwoma wyjątkami opatrzonych łacińskim tekstem. Chybiński skatalogował zawartość każdej pary stron (*verso* i *recto*) podając nie tylko incipity

<sup>12</sup> Tych dwóch patronów kojarzyć można też z Wenecją — tamtejszy dominikański kościół Santi Giovanni e Paolo (zwany przez miejscowych San Zanipolo) odgrywał szczególną rolę jako miejsce pochówku licznych dożów.

<sup>13</sup> [SZYMON STAROWOLSKI], *Simonis Starovolsci[i] Scriptorum Polonicorum 'Ekaton'ta'ε; Seu Centom Illustrium Poloniae Scriptorum, Elogia et Vitae*, Frankfurt: Jacob de Zetter 1625, s. 76.

<sup>14</sup> ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1958, s. 146–147.

całych utworów, ale też ich części, określił także rejestry głosów występujących w każdym segmencie takimi terminami jak: sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton i bas. Wiadomo więc, że kompozycje z tego źródła były — poza nielicznymi wyjątkami — czterogłosowe. Chybiński przytoczył także inskrypcje wskazujące na zastosowanie w niektórych utworach lub ich częściach kanonu dwugłosowego. Dzięki transkrypcji zrobionej przez Marię Szczepańską znany jest jeden utwór z tego źródła — beztekstowa *Duma*<sup>15</sup>. Niestety niewiele więcej da się na temat muzyki zawartej w tym rękopisie powiedzieć.

Na pierwszej stronie rękopisu znalazła się data 1589 oraz trudna do odczytania inskrypcja, którą Chybiński zinterpretował jako "Ex Bibliotheca Rsmi Mart [Marci?]. Epi[scoپی?]...[Varmiensis? ...[sacelli?] P...[?]]...donatus"<sup>16</sup>. Jeżeli odczyt badacza był poprawny, to nasuwa się oczywiste w tym kontekście przypuszczenie, że manuskrypt należał niegdyś do biskupa warmińskiego Marcina Kromera. Ten ostatni zmarł w roku 1589, zatem data wpisana na karcie tytułowej mogłaby wskazywać na rok zmiany właściciela rękopisu. Wobec niemożności weryfikacji tej inskrypcji hipotezę o powiązaniu źródła z Kromerem należy jednak przyjąć z ostrożnością. Zdaniem Marii Szczepańskiej zbiór powstał znacznie wcześniej, niż sugerowałaby zapisana na nim data, a więc w połowie XVI wieku<sup>17</sup>. Niestety zasłużona badaczka nie poparła swej tezy żadnymi argumentami, a próba datowania całego rękopisu na podstawie stylu dość amatorskiego utworu, jakim jest *Duma* nie ma sensu. Obecność tej zapewne instrumentalnej kompozycji w zbiorze wokalnym mogła być zresztą przypadkowa — niewykluczone, że jakiś użytkownik manuskryptu wykorzystał puste karty, aby dopisać utwór, który akurat miał pod ręką.

Cytowany przez Szweykowskiego za Chybińskim spis nie zawiera żadnych informacji na temat funkcji liturgicznej poszczególnych utworów, a nawet nie precyzuje, które incipity tekstowe odnoszą się do początków, a które do wewnętrznych części kompozycji, co niezorientowanemu czytelnikowi może utrudniać rozpoznanie zawartości tego źródła. Ponad pół wieku temu Zygmunt M. Szweykowski określił cały zbiór mianem kan-

<sup>15</sup> Utwór ukazywał się drukiem kilkakrotnie w latach 1930–1978, po raz pierwszy jako ANONYMUS, *Duma na cztery instrumenty*, wyd. Maria Szczepańska, Warszawa: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie [1930] (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).

<sup>16</sup> Z. M. SZWEYKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, s. 146.

<sup>17</sup> Wstęp do: ANONIM, *Duma*, wyd. Maria Szczepańska, Kraków 1978, s. 3 (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 8).

tyczki katolickiej<sup>18</sup>, ale dzisiaj trudno taką kwalifikację, wskazującą na popularny charakter zawartego tam repertuaru, podtrzymać. Manuskrypt był starannie zaplanowanym zestawem kompozycji głównie o przeznaczeniu liturgicznym, uzupełnionym o Nieliturgiczne cantiones, związane jednak z określonymi porami roku kościelnego. W zbiorze tym można wyodrębnić pięć części, różnych pod względem zawartości — umowne granice pomiędzy nimi stanowią grupy kolejno pięciu, siedmiu, dwóch i czternastu pustych kart, przeznaczonych może do uzupełniania zestawów o dalsze utwory. W części pierwszej (s. 2–51) znajdowały się hymny, głównie nieszporne, w drugiej (s. 62–157) — magnifikaty, w trzeciej (s. 172–283) — m.in. wielkie antyfony maryjne, w czwartej (s. 286–305) cantiones oraz sekwencje i antyfony, natomiast w najkrótszej piątej (s. 334–341) utwory, które można łączyć z okresem Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy. Zdaniem Chybińskiego rękopis do strony 283 sporządzony został przez jednego kopistę, a dalszy jego ciąg pisany był „może nie inną [ręką], lecz nie tak starannie, nadto inną ręką od strony 296”<sup>19</sup>. Co ciekawe, przypuszczalna zmiana kopisty po stronie 283 pokrywa się z cezurą pomiędzy kompozycjami o wyraźnie liturgicznym przeznaczeniu a repertuarem o bardziej zróżnicowanym pod względem funkcji charakterze, nadającym się do kultuwowania także prywatnej pobożności. Być może rękopis w trakcie powstawania zmienił nawet swojego użytkownika.

Spośród 24 polifonicznych hymnów składających się na pierwszą część zbioru większość rozpoczynała się od drugiej strofy (zob. tabela 1), ale przypuszczalnie wszystkie przeznaczone były do wykonania w technice *alternatim* polegającej na śpiewaniu zwrotek chorałowych na przemian z wielogłosowymi. W zestawie tym uwzględnione zostały ważniejsze święta roku kościelnego, chociaż z niejasnych względów zabrakło utworów związanych z Wielkanocą. Kolejność kompozycji odpowiadała właściwie porządkowi roku liturgicznego, cykl rozpoczynał się i kończył hymnami śpiewanymi w oktawie przed Bożym Narodzeniem — *Veni redemptor gentium* i *Veni, O Sapientia*. W tym ostatnim zastosowano kanon w kwincie pomiędzy tenorem i altem<sup>20</sup>, zabieg niezbyt częsty w opracowaniach hymnów, mogący świadczyć o profesjonalizmie kompozytora. Po tej kompozycji wpisano jeszcze — inną ręką, jak zaznacza Chybiński — hymn *Pange lingua*, który można w tym kontekście łączyć z kilkoma różnymi świętami.

<sup>18</sup> Z. M. SZWEJKOWSKI, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, s. 147.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>20</sup> „Altus post longam in epidiapente tenorem fugans”, *ibidem*