Marek Bebak

# Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza*

W latach 1660–1682 kierownikiem kolegium rorantystów, działającego nieprzerwanie w katedrze na Wzgórzu Wawelskim w Krakowie od 1543 roku, był Maciej Arnulf Miskiewicz. Do jego licznych obowiązków, poza liturgicznymi, finansowo-gospodarczymi (np. zbieranie dziesięcin), przygotowaniem zespołu do występów muzycznych, należało także pozyskiwanie nowego repertuaru. W literaturze muzykologicznej Miskiewicz jest znany przede wszystkim jako skryptor, pierwszy kopista dzieł Bartłomieja Pękiela[1]. W niniejszym artykule podjąłem próbę spojrzenia na warsztat skryptorski roranckiego prepozyta z perspektywy metod wykorzystywanych w kryminalistyce.

## Skryptor i jego wytwory piśmienne jako przedmiot badań paleografii i neografii muzycznej

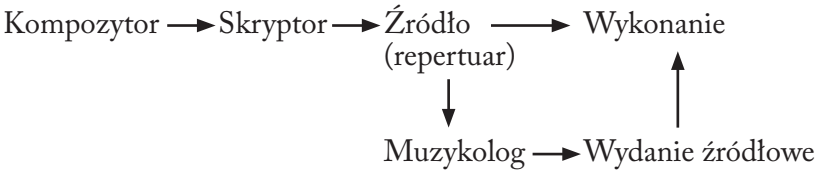
W polskiej muzykologii temat działalności skryptorów i szczegółowa analiza ich wytworów piśmiennych jako przedmiot badań jest niemal nieobecny. Informacje związane z tym zagadnieniem pojawiają się jedynie w monogra-

* Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem mojej pracy magisterskiej pt. *Życie i działalność Macieja Arnulfa Miskiewicza w kolegium rorantystów katedry krakowskiej. Studium źródłoznawczo-analityczne*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Zofii Fabiańskiej, prof. UJ, Instytut Muzykologii UJ, komputeropis, Kraków 2011. Zagadnienia podejmowane w artykule były także przedmiotem mojego referatu przedstawionego podczas II Ogólnopolskiego Naukowego Zjazdu Studentów Muzykologii we Wrocławiu w 2010 roku.

[1] Zob. Hieronim Feicht, *Kompozycje religijne Bartłomieja Pękiela*, w: idem, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 290–453.

ficznych opracowaniach konkretnych źródeł oraz w wydaniach źródłowo-krytycznych kompozycji. Dotąd nie powstała jednak żadna praca poświęcona specjalnie warsztatom skryptorskim w Polsce lub przedstawiająca działalność kopistów muzycznych znanych z nazwiska.

Skryptorzy jako pośrednicy między kompozytorem a wykonawcą byli bardzo ważnym ogniwem w procesie tworzenie–wykonanie, dlatego też ich aktywność powinna być uwzględniona w badaniach muzykologicznych. Często bowiem to właśnie od skryptorów zależało, jak dany utwór był wykonywany, czy został zanotowany w konkretnej księdze, a jeżeli tak, to jaka jego wersja przejdzie do historii. Miejsce skryptorów w kulturze muzycznej ilustruje schemat:




Polscy muzykolodzy zajmują się zarówno kompozytorami, źródłami, zagadnieniami wykonawczymi, jak i krytycznie spoglądają na źródło, by przygotować wydanie, informacje o skryptorze są jednak zminimalizowane. A przecież paleografia jako jedna z nauk pomocniczych historii[2] powinna zajmować się nie tylko badaniami nad rozwojem pisma, ale także osobą skryptora i osadzeniem w kontekście historycznym jego działalności[3]. Ponadto ma badać materiały i przybory, którymi posługiwali się pisarze oraz ich wytwory, czyli rękopisy.

Tymczasem w historiografii muzykologicznej istnieje niewiele studiów poświęconych działalności skryptoriów muzycznych oraz nie powstała dotąd spójna metoda postępowania badawczego nad wytworami piśmiennymi, zwłaszcza jeśli chodzi o wiek XVII i XVIII. Paleografia obejmuje bowiem badania nad pismem do XVI wieku włącznie, natomiast neografia, czyli nauka będąca rozwinięciem paleografii, nie została przeszczepiona na grunt muzykologii.

Być może wynika to z faktu, że notacja muzyczna w XVII wieku jest już bardzo podobna do tradycyjnej notacji współczesnej. Nie można jednak zapo-

[2] Zob. Paweł Gancarczyk, *Kodykologia, paleografia, tekstologia – nauki pomocnicze czy kanon współczesnej historiografii muzycznej?*, „Muzyka" 2002, nr 3–4, s. 77–89.

[3] Władysław Semkowicz, *Paleografia łacińska*, wyd. 2, Kraków 2007, s. 27–28.

minać, że w niektórych ośrodkach (np. w środowisku rorantystów wawelskich), zwłaszcza w muzyce utrzymanej w *stile antico* wciąż obowiązywały niektóre reguły menzuralne. Stosowano dawne oznaczenie menzury, pauzy menzuralne, ligatury *cum opposita proprietate*. W tego rodzaju muzyce nie ma jeszcze ścisłego podziału na takty. Pojawiają się co prawda w zapisie pionowe kreski przecinające pięciolinie, ale nie są regularne. Miały być one raczej pomocne śpiewakowi we właściwym podłożeniu tekstu słownego, który dość często zapisywany był nieprecyzyjnie. Z elementów nowszych w notacji XVII i XVIII wieku możemy wymienić głównie kształt znaków nutowych, akcydencji i fermat, które są zbliżone do tych stosowanych w tradycyjnej notacji współczesnej.

Wydaje się, że neografia powinna zajmować się cechami dystynktywnymi konkretnych przekazów, bo mimo uniwersalności zapisu, który wynika chociażby z cech psychomotorycznych człowieka, każdy skryptor wykształcił swój własny styl pisarski. W jaki sposób można więc dokładniej scharakteryzować konkretne przekazy, określić style pisarskie?

Nowe możliwości przyniesie, być może, wykorzystanie metod stosowanych przez pismoznawców – ekspertów sądowych. Wykorzystanie metod kryminalistycznych w badaniach paleo- i neograficznych pozwoli muzykologom na bardziej dokładny i wszechstronny opis analizowanego rękopisu, wyznaczenie cech skryptorskich, które rzadko są przedmiotem szczegółowych studiów. Wykorzystanie metod pismoznawczych może ponadto zunifikować postępowanie badawcze i uprościć możliwość porównywania pisma skryptorów działających w tym samym czasie w jednym bądź wielu ośrodkach lub aktywnych w różnym czasie w jednym lub wielu ośrodkach.

## Podobieństwa i różnice ekspertyzy pismoznawczej i neografii muzycznej

Pomimo wielu różnic ekspertyza pismoznawcza i neografia mają kilka cech wspólnych. Obie nauki dążą do obiektywizmu: biegły sądowy jest zobligowany do dążenia do prawdy przez przepisy kodeksu karnego, muzykolog dąży zaś do prawdy historycznej. Obie dyscypliny analizują pismo – analizie poddawane są teksty różnej długości (od bardzo długich dokumentów, testamentów, listów aż do podpisów, paraf i drobnych znaków graficznych). W muzykologii, w przeciwieństwie do ekspertyzy sądowej, bada się tekst złożony: słowny i pismo muzyczne. Tu zarysowuje się pierwszy problem – o ile zastosowanie metod

ekspertyzy pismoznawczej na gruncie tekstu słownego w dziele muzycznym jest możliwe (w zasadzie jest to proste przełożenie zasad), o tyle trudniej o bezpośrednie przełożenie zasad analitycznych na zapis nutowy (pismo muzyczne). Praca muzykologa-źródłoznawcy jest więc utrudniona tym bardziej, że wciąż brakuje odpowiedniej metodologii neografii muzycznej.

Przez szereg lat kryminolodzy i biegli sądowi proponowali różne metody ekspertyzy pisma ręcznego (zob. Tabela 1)[4]. Ogólnie możemy podzielić je na te, które analizują teksty dłuższe (dokumenty, testamenty, listy pożegnalne samobójców, listy grożące), oraz na te zajmujące się bardzo krótkimi tekstami, np. podpisami. Dla muzykologa przydatne okazać się mogą metody z pierwszej grupy, wśród których wyróżnić należy zwłaszcza dwie: kaligraficzną oraz graficzno-porównawczą.

**Tabela 1.** Metody wykorzystywane w ekspertyzach pisma ręcznego

| Teksty dłuższe | Teksty krótsze |
|---|---|
| metoda kaligraficzna | metoda Langenbrucha |
| metoda sygnalistyczna | metoda analizy zmienności |
| metoda grafometryczna | metoda systemu linii prosty Duystera |
| metoda Matwiejewa | metoda wyznaczenia wskaźnika podobieństwa kinetyczno-geometrycznego |
| metoda obliczania współczynnika integracji pisma | |
| metoda graficzno-porównawcza | |

## Metoda kaligraficzna

Muzykolodzy w komentarzach źródłowych do wydań muzyki dawnej najczęściej zwracają uwagę na: format, wymiary i liczbę kart w rękopisie, repertuar, który źródło przekazuje, proweniencję i datowanie zabytku, inskrypcje wewnątrz księgi oraz analizę „rąk pisarskich". Analiza duktu jest więc zazwyczaj tylko jednym z elementów opisu, często niedługim, mało precyzyjnym i bardzo ogólnym. Lakoniczne charakterystyki wynikają po pierwsze z przeznaczenia tekstu (wstęp do wydania nie może być zbyt rozbudowany), a po drugie z zastosowania w opisie metody kaligraficznej.

[4] Monika Całkiewicz, *Kryminalistyczne badania patologicznego pisma ręcznego*, Warszawa 2009, s. 13–69.

Metoda ta uznawana jest za jedną z najwcześniejszych metod identyfikacji pisma ręcznego[5]. Stosując ją, badacze porównują tylko kształty niektórych znaków pisarskich, co w zupełności wystarcza do odróżnienia „rąk". Biegli piśmoznawcy zwracają jednak uwagę na zawodność tej metody, jeśli posłużymy się nią przy dokładniejszej charakterystyce, gdyż nie bierze ona pod uwagę możliwości naśladownictwa ani maskowania własnego pisma. W badaniach muzykologicznych możliwości te są również istotne, uwzględniając fakt, że pismo w dawnych wiekach było uniwersalne[6], a skryptorzy uczyli się od siebie nawzajem, z pokolenia na pokolenie, często wykorzystując te same techniki pisarskie (inicjały, kształty liter, rozmieszczenie elementów na stronie itd.). Rozpoznanie więc różnic między materiałem autentycznym z porównywanym (hipotetycznym) i charakterystyka cech dystynktywnych danego pisarza przy zastosowaniu metody kaligraficzno-porównawczej jest w zasadzie niemożliwa.

Metoda kaligraficzna wystarcza jedynie przy ogólnym spojrzeniu na rękopis w celu wyodrębnienia materiału do charakterystyki duktu konkretnego skryptora. Niektóre cechy rzucają się przecież w oczy, np. specyficzne notowanie klucza basowego „z ogonkiem" przez Macieja A. Miskiewicza[7]. Nie ma więc konieczności przeprowadzania dokładniejszej analizy, żeby stwierdzić, że dany rękopis został przez niego sporządzony, chyba że pojawia się przypuszczenie o nieautentyczności zapisu (np. inne cechy pisma danego źródła znacznie odbiegają od cech przypisywanych Miskiewiczowi[8]). Na gruncie ogólnej analizy wystarcza metoda kaligraficzna, ale przy szczegółowych badaniach należy zastosować metodę graficzno-porównawczą.

---

[5] Ibidem, s. 13.

[6] Uniwersalność zapisu wynika z metodyki stosowanej przy nauce pisania. Jan Słowiński stwierdza, że „celem nauki szkolnej nie było bowiem wyuczenie jak dzisiaj pisania jako takiego, ale od razu zakładano opanowanie umiejętności kaligraficznych na poziomie zawodowego kopisty. Dotyczyło to w zasadzie wszystkich szkół nauczających na poziomie średnim [...]", zob. Jan Słowiński, *Dawna sztuka pisania a możliwości identyfikacji pisma*, w: „Res Historica", z. 3: *Kultura piśmienna średniowiecza i czasów nowożytnych. Problemy i konteksty badawcze*, red. Piotr Dymmel, Barbara Trelińska, Lublin 1998, s. 212.

[7] Zob. Il. 8.

[8] Zob. [*Missa*] *de Passione D*[*omi*]*ni* w zespole ksiąg rękopiśmiennych o sygnaturze Kk. I. 10/1–3 przechowywanych obecnie w AKKK, por. Marek Bebak, *A. P. Missa de Passione Domini – charakterystyka i problem atrybucji*, cz. 2: *Wydanie źródłowo-krytyczne*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Aleksandry Patalas w Instytucie Muzykologii UJ, komputeropis, Kraków 2009, s. 8.

**Metoda graficzno-porównawcza**

Metoda ta w kryminologii uważana jest za najbardziej wiarygodną z racji uwzględnienia w analizie większości cech, a także zwrócenia uwagi na aspekt językowo-treściowy. Metoda graficzno-porównawcza zakłada wszechstronność badań, choć w zamyśle przeznaczona jest do analizy tekstu słownego. Można ją jednak częściowo przenieść także na grunt analizy znaków muzycznych. Metoda polega na wykorzystaniu przy charakterystyce pisma katalogu cech, które trzeba wziąć pod uwagę, by opis był kompletny. Istnieją różne katalogi owych cech, ja natomiast w niniejszej pracy wykorzystuję głównie klasyfikację Anny Koziczak, która do podstawowych kategorii zalicza[9]:

1. **cechy syntetyczne** (typ pisma, stopień naturalności kreślenia, etap rozwoju pisma, klasa pisma, stopień staranności, czytelność, uzupełnienie, sposób wykonania);
2. **cechy topograficzne** (marginesy, wcięcia akapitowe, układ wierszy oraz znaków względem siebie, układ znaków, wyrazów i wierszy względem liniatury, linia wyrazów i wierszy, odstępy międzywierszowe i międzywyrazowe oraz między znakami, rozmieszczenie tytułów, nagłówków, podpisów, dat oraz inicjałów);
3. **cechy motoryczne** (tempo pisania, impuls, następstwo elementów graficznych, cieniowanie);
4. **cechy mierzalne** (pole pisma, cechy konstrukcyjne, budowa znaków, odmiany znaków);
5. **strukturę języka** (poziom fonetyczny, poziom morfologiczny, poziom leksykalny, poziom składniowy, poziom poprawnościowy, błędy mianownictwa, przeinaczenia itp.);
6. **zawartość treściową** (tematyka, stopień znajomości języka, błędy, treści pozawerbalne).

Charakterystyka pisma ręcznego w oparciu o podany wyżej zestaw cech pozwoli być może w dalszej kolejności odpowiedzieć na pytania natury bardziej ogólnej: na ile pismo danego skryptora jest uniwersalne, a na ile swoiste? Jakie jest jego znaczenie w historii zespołu, środowiska? Ponadto znajomość cech językowo-treściowych pisma pozwala na stawianie hipotez o wykształce-

[9] Anna Koziczak, *Metody pomiarowe w badaniach pismoznawczych*, Kraków 1997. Szczegółowe zagadnienia podane w nawiasach zostały częściowo zmodyfikowane i dostosowane do specyfiki badań rękopisów muzycznych.

niu skryptora. Błędy językowe mogą bowiem wynikać z biernego kopiowania danej kompozycji, bez zrozumienia tekstu zapisanego często w języku obcym (łacina, francuski, włoski, angielski).

### Wyodrębnienie rękopisów Miskiewicza

Miskiewicz zazwyczaj podpisywał swoje rękopisy za pomocą skrótu „MMPR", który rozwiązuję jako Matthias Miskiewicz Praepositus Rorantistarum. Pozostałe, niesygnowane rękopisy wyodrębniłem ze zbioru muzykaliów wawelskich za pomocą metody kaligraficznej. Metoda ta okazała się niewystarczająca w przypadku kilku przekazów kompozycji Pękiela. Pojawiło się przypuszczenie, że Miskiewicz jest jedynie autorem zapisu warstwy muzycznej, zaś tekst słowny wpisał inny skryptor. W tym momencie zastosowałem metodę graficzno-porównawczą, która potwierdziła owe przypuszczenia.

Analizie metodą graficzno-porównawczą poddałem ponadto wszystkie rękopisy, w których zaobserwowałem dukt pisma Miskiewicza. Jest to 6 zespołów rękopiśmiennych, przechowywanych obecnie w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej jako AKKK) pod sygnaturami: Kk. I. 2, 6, 7, 10, 11 oraz 16. Analiza ta miała na celu jak najdokładniejszą charakterystykę cech pisarskich skryptora.

### Cechy syntetyczne

W badaniach paleograficznych wyróżnia się trzy obszary, w których w czasach nowożytnych wykorzystywano pismo ręczne. Były to: (1) kancelarie sądowo-administracyjne oraz finansowo-gospodarcze, (2) sfera prywatnego użytku pisma oraz (3) sfera książki rękopiśmiennej[10]. Nałożenie powyższych kategorii na źródła muzyczne stanowi pewien problem. Rękopisy muzyczne zaliczamy do obszaru prywatnego użytku pisma, gdyż nie były one dokumentami kancelaryjnymi, choć dziś przechowywane są w archiwach. Czasami jednak, tak jak w przypadku muzykaliów roranckich, pojedyncze składki zawierające jedną lub kilka kompozycji, łączone były w większą całość i oprawiane jako książki.

[10] Jan Słowiński, *Rozwój pisma łacińskiego w Polsce XVI–XVIII wieku. Studium paleograficzne*, Lublin 1992, s. 20.

Należy więc uznać, że manuskrypty muzyczne powstawały w dwóch sferach, tzn. w sferze prywatnej i sferze książki rękopiśmiennej.

W księgach muzycznych z XVII wieku z AKKK nie spotykamy różnych typów pisma, tzn. rodzaj pisma nie jest stosowany w celu wyróżnienia jakiegoś fragmentu, zaznaczenia nowego typu wpisów, bądź dla podkreślenia chronologii. Pisarze roranccy posługiwali się najczęściej pismem naturalnym, choć w niektórych przypadkach można zaobserwować użycie pisma kaligraficznego.

Maciej Arnulf Miskiewicz posługiwał się pismem półkursywnym, czyli takim, w którym częstotliwość i zakres używania łączeń międzyliterowych jest średnia. Było to pismo użytkowe, które bez trudu mogły odczytać inne osoby. Pismo Miskiewicza możemy określić jako naturalne, dojrzałe i wyrobione. Charakteryzuje je duża płynność linii graficznej, swoiste rozwiązania budowy znaków (np. litery r, p, s, H oraz znaki nutowe, klucze), znaczna rozmaitość elementów powtarzalnych i duże tempo pisania. Te cechy pisma wskazują także na to, że Miskiewicz sporo pisał, gdyż wykształcił swój własny, charakterystyczny styl.

Warto zwrócić uwagę także na jakość zapisu – Miskiewicz pisał bardzo starannie, w zasadzie nie nanosił poprawek, retuszy, przekreśleń czy wstawek. Błędy dotyczą najczęściej przesunięcia pojedynczej nuty o tercję w górę lub w dół, lecz były od razu poprawiane przez skryptora. Kopista nie nanosił także na rękopisy żadnych grifonaży. Istniejące obecnie w manuskryptach uzupełnienia i poprawki zostały najczęściej dokonane przez późniejszych skryptorów, np. Józefa Benedykta Pękalskiego w XVIII wieku.

**Cechy topograficzne**

Analiza pisma ręcznego pod względem wybranych cech topograficznych składa się w zasadzie z trzech elementów. Charakteryzowany jest materiał i przybory pisarskie, którymi posługiwał się skryptor przy przygotowywaniu manuskryptu (opisujemy m.in. format kart, marginesy, liniowanie), następnie analizie poddane zostaje rozplanowanie poszczególnych elementów na stronie (układ tytułów, inskrypcji, układ znaków względem siebie), na końcu natomiast omawiane są elementy ozdobne (inicjały).

Zanim skryptor przystąpił do przepisywania konkretnej kompozycji, musiał przygotować materiał i przybory do pisania. Prawdopodobnie wszyscy polscy skryptorzy w XVII wieku wykorzystywali papier jako główny materiał

piśmienniczy. Papier bowiem pojawił się w Polsce dzięki papieskim kolektorom już w XIV wieku, lecz jego produkcja na terenie Rzeczpospolitej ruszyła dopiero pod koniec XV wieku. Najstarszą papiernię w okolicach Krakowa (na Prądniku Czerwonym) założył mieszczanin Fryderyk Szyling. Z biegiem czasu powstawało ich coraz więcej, tak że – w XVI wieku zanotowano ponad 30 papierni w Polsce[11].

Nowe kompozycje Miskiewicz zapisywał zarówno w księgach głosowych już istniejących i użytkowanych od jakiegoś czasu (np. zespół rękopisów o sygnaturze Kk. I. 2), jak i na pojedynczych kartach (por. dodatki w Kk. I. 16), które być może następnie łączył w zeszyty (casus: Kk. I. 7) i które prawdopodobnie w XIX wieku zostały zespolone w większe księgi głosowe i razem oprawione.

Papier, który wykorzystywał do pracy Maciej A. Miskiewicz, miał format zarówno leżący, jak i stojący. Księgi, w których znajduje się najwięcej kompozycji zanotowanych przez Miskiewicza (sygn. Kk. I. 7 i Kk. I. 2 przekazują w sumie 53 tytuły), mają format leżący i wymiary ok. 200 mm x ok. 280 mm, zaś księgi o formacie stojącym najczęściej liczyły ok. 210 mm x ok. 160 mm.

Niezwykle trudno ustalić, w jaki sposób Miskiewicz przygotowywał papier przed rozpoczęciem procesu kopiowania utworu. Prawdopodobnie na początku pracy zaznaczał mocno naostrzonym piórem ptasim (bez użycia atramentu) marginesy zewnętrzne za pomocą linijki, bowiem w kilku miejscach w księgach o sygn. Kk. I. 7 widoczne są ślady takiej praktyki. Rozmiar marginesów jest różny w poszczególnych zespołach rękopiśmiennych, ale zazwyczaj oba marginesy (prawy i lewy) mają taką samą szerokość (wyniki wahają się od 10 mm do 40 mm).

Kolejnym etapem w przygotowywaniu papieru do notowania muzyki było umieszczanie na kartach pięciolinii. Prawdopodobnie Maciej A. Miskiewicz nie używał rastrum do liniowania papieru, o czym świadczą zwężenia odstępów między liniami w ramach pięciolinii oraz nierówne zakończenia poszczególnych linii przy prawym marginesie.

Wysokość pięciolinii nie przekracza zwykle 20 mm. W księgach o sygn. Kk. I. 10 pierwsza kompozycja została wpisana przez Miskiewicza na pięciolinii o wysokości ok. 19 mm, natomiast kolejny utwór w źródle zanotowany został przez tego samego skryptora na pięciolinii o wysokości zaledwie 10 mm.

[11] Władysław Semkowicz, op. cit., s. 61.

Liczba pięciolinii umieszczanych na jednej stronie waha się między 5 a 7 i zależy od tradycji zapisu w danej księdze. Papier w księgach Kk. I. 2 został poliniowany w całości przed wpisywaniem utworów, więc nawet skryptorzy chronologicznie późniejsi (Miskiewicz i Pękalski) notowali kompozycje według początkowego rozplanowania. Natomiast sam Miskiewicz umieszczał na stronie zazwyczaj nie więcej niż 7 systemów. Dzięki temu manuskrypty wykonane jego ręką cechują się przejrzystością i regularnym zapełnieniem strony. Linia tekstu względem pięciolinii jest zazwyczaj równoległa, czasami lekko falista.

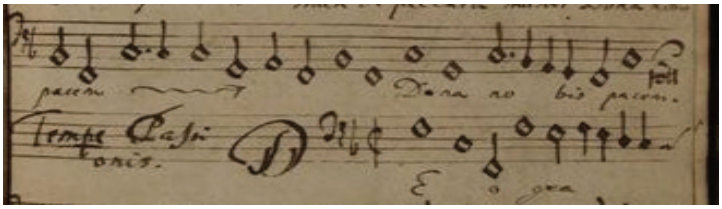
Tytuły kompozycji umieszczane były: (1) na początku pięciolinii tuż przed zapisem nutowym, (2) na końcu pięciolinii poprzedzającej zapis nutowy lub (3) nad pięcioliniami. Inskrypcje początkowe zawierają najczęściej tytuł, nazwisko kompozytora lub jego inicjały oraz obsadę głosową (np. „per 4 vocum" lub „ad voces aequales"). Informacje te są czasem zamieszczane w inskrypcji końcowej, gdzie dodatkowo bardzo często występuje dopisek „A[d] M[aiorem] D[ei] G[loriam]" lub „Laus Deo" albo „Sit Laus Deo". Wszystkie tego typu dodatkowe zapisy słowne umieszczane są: (1) na marginesie, (2) w wolnym miejscu na pięciolinii lub (3) pod pięciolinią.

Inicjały w dawnej książce spełniały dwie funkcje: (1) były elementem dekoracyjnym oraz (2) uwydatniały niektóre fragmenty tekstu. Z pewnością księgi używane przez rorantystów nie były tworzone z myślą o ich atrakcyjności, lecz miały służyć członkom kapeli przy codziennym wykonywaniu śpiewów w Kaplicy Zygmuntowskiej, a także pełnić funkcję depozytoriów muzycznych.

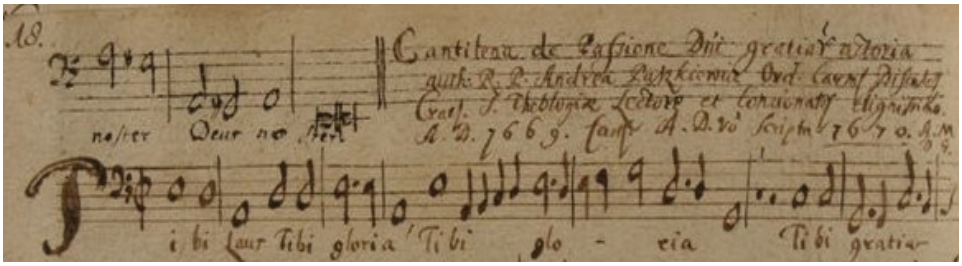
Od średniowiecza ozdabianiem rękopisu nie zajmował się jego główny skryptor, lecz iluminator, który w puste miejsca pozostawione przez kopistę wstawiał piękne, często bardzo ozdobne inicjały lub miniatury. W przypadku kodeksów roranckich sytuacja wyglądała odmiennie. Księgi głosowe wykorzystywane były przez kapelę przez wiele lat, były więc systematycznie uzupełniane przez kolejnych kopistów, którzy dopisywali w wolnych miejscach rękopisu nowe kompozycje. Nie wiemy dziś na pewno, czy każdy ze skryptorów sam przygotowywał nowy materiał, czy samodzielnie wpisywał do niego tekst muzyczny i słowny oraz czy tworzył inicjały. Analiza elementów graficznych pozwala stwierdzić, że tekst słowny w kilku kompozycjach, w których tekst muzyczny zanotował z pewnością Miskiewicz, dopisał później inny skryptor (por. Kk. I. 2/4 – kompozycje Pękiela).

**Ilustracja 1.** Inskrypcje początkowe umieszczone:

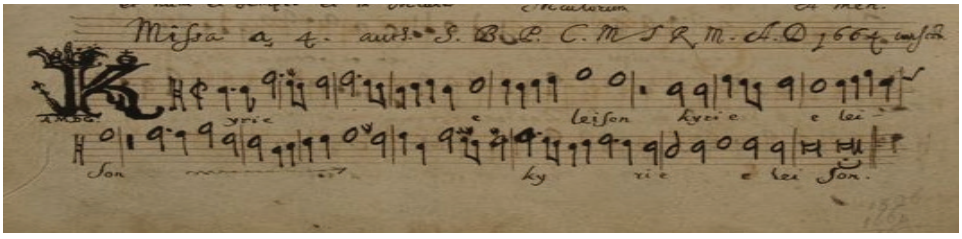
1. na początku pięciolinii tuż przed zapisem nutowym w Kk. I. 10/3, k. 3r



2. na końcu pięciolinii poprzedzającej zapis nutowy w Kk. I. 7/4, s. 122

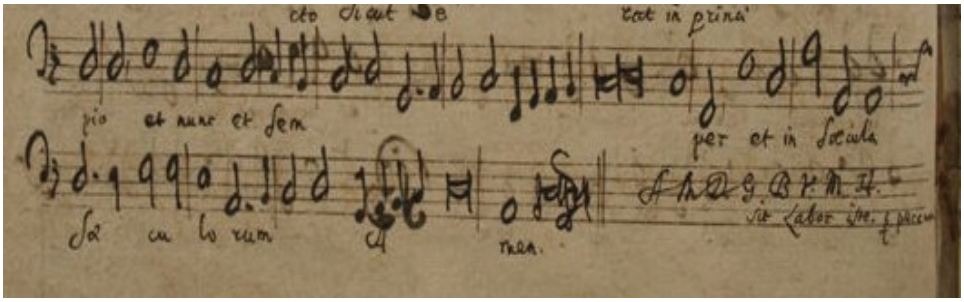


3. nad pięcioliniami w Kk. I. 7/1, s. 34

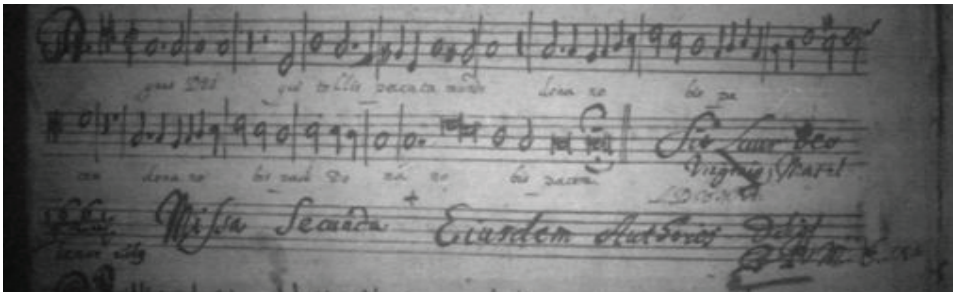


**Ilustracja 2**. Inskrypcje końcowe:

1. w Kk. I. 7/4, s. 34
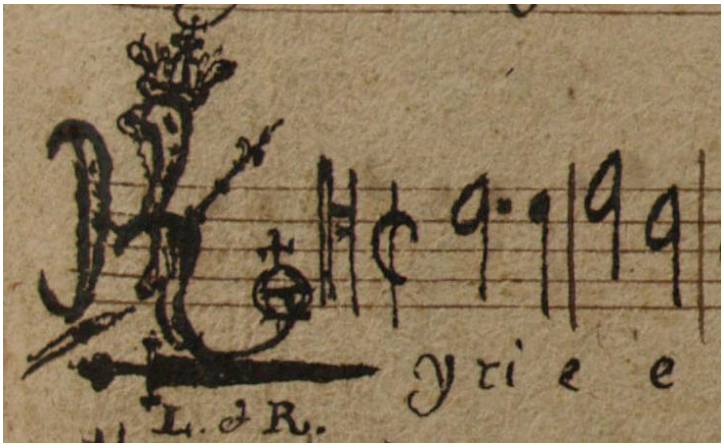


2. w Kk. I. 2/3, k. 87v



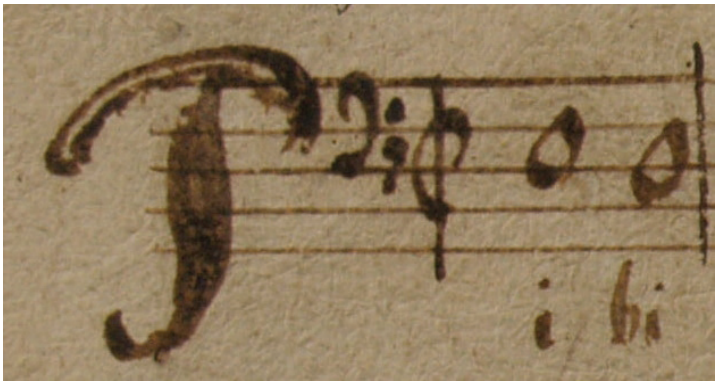
Wnioskując na podstawie zachowanych ksiąg wawelskich, tamtejsi kopiści starali się zanotować kompozycję w taki sposób, by można było ją bez problemu odczytać i wykonać. Podstawową zasadą była użyteczność i prostota zapisu. W żadnej z ksiąg roranckich nie znajdujemy więc elementów zbytecznych – miniatur, czy bardzo ozdobnych, barwnych inicjałów (choć w XVI wieku używany był czerwony inkaust).

Inicjały wykonywane przez Miskiewicza mają bardzo prostą formę i są zaprojektowane dość schematyczne. Skryptor zawsze wykonywał je tym samym inkaustem, którym przepisywał tekst nutowy i słowny. Inicjały miały więc przede wszystkim wskazywać początek kolejnej kompozycji.

**Ilustracja 3.** Ozdobna litera inicjalna na początku kopii *Missa ad 4 voces aequales* Bartłomieja Pękiela z Kk. I. 7/2, s. 33




**Ilustracja 4.** Prosta litera inicjalna na początku kopii *Cantilena de Passione Domini* Andrzeja Paszkiewicza z Kk. I. 7/4, s. 122



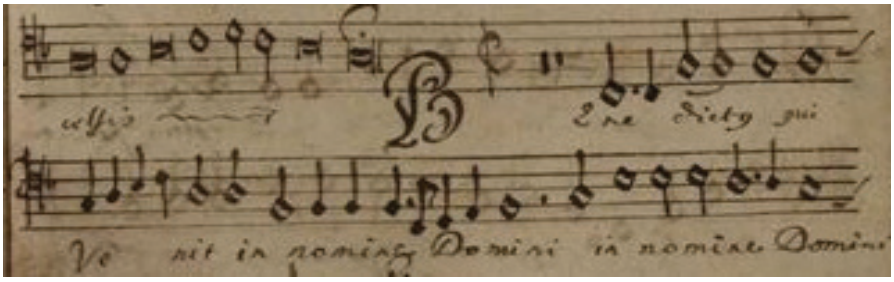
Wysokość pojedynczej litery inicjalnej wykonanej przez Miskiewicza waha się pomiędzy 13 mm a 25 mm, zaś jej szerokość między 18 mm a 25 mm. Inicjały notowane są na całej wysokości pięciolinii (A, B, C, D, E, G, K, Q, P, R, S, T) bądź na jej połowie (C, E). Każda z liter zbudowana jest w bardzo podobny sposób z kilku elementów. Na wszystkie składają się koła, półkola i owale. Brak tutaj ostrych rysów, kanciastych kształtów, cięć, czy ostrych kątów.

Niektórym inicjałom Miskiewicz nadawał bardziej kunsztowną formę. Były one zdobione dodatkowymi pogrubieniami, cieniowaniem, część z nich otrzymywała koronę, jabłko i miecz symbolizujące władzę królewską[12]. Te ostatnie spotykamy przy kompozycjach Barłomieja Pękiela. Bardzo rozbudowaną formę mają ponadto inicjały w zapisie *Rorate coeli* Asprilia Pacellego oraz przy anonimowym *Vulgare Off*[iciu]*m ad 4 voc*[es] *aequales*.

## Cechy motoryczne

Tempo pisania określane jest w badaniach pismoznawczych bezwzględnie: wyróżniamy tempo szybkie, średnie lub wolne. Tempo pisma Miskiewicza jest średnie, ponieważ nie występują tu w zasadzie łączenia międzysylabowe oraz przeważa impuls literowo-sylabowy. Impuls jest cechą ujawniającą się w częstotliwości odrywania narzędzia pisarskiego od podłoża.

**Ilustracja 5.** Brak łączeń międzywyrazowych i impuls literowo-sylabowy, Kk. I. 10/1, k. 2r



[12] Por. Kk. I. 7/1 s. 34: „Missa a 4 auth[ore] S[ignore] B[arholomeo] P[ekel] C[apellae] M[agistro] S[acrae] R[egiae] M[aiestatis] A[nno] D[omini] 1664 conscr[ipta]".

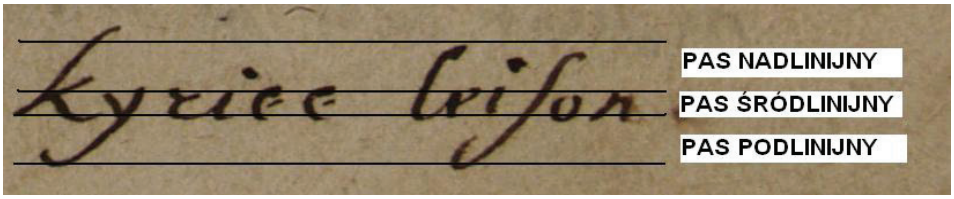
Wpisy zostały dokonane ze średnią siłą nacisku, przy czym równomierność nacisku należy określić jako stałą. Nacisk wzmożony jest przy górnym i dolnym fragmencie znaku. W manuskryptach w zasadzie nie występują przebitki na drugą stronę karty, które mogłyby utrudniać odczytanie tekstu.

### Cechy mierzalne

Analiza cech mierzalnych polega na szczegółowej charakterystyce obrazu pisma. Wyniki podawane są w zazwyczaj w milimetrach. Pomiarom poddawane są: pole tekstu i wiersza, wielkość pisma, szerokość znaków oraz nachylenie pisma.

Maciej A. Miskiewicz posługiwał się pismem średniej wielkości, czyli takim, które w pasie śródlinijnym osiąga wysokość od 2,5 do 4 mm.

**Ilustracja 6.** Schemat konstrukcyjny pisma minuskulnego




W tekście muzycznym badanych rękopisów wielkość poszczególnych znaków nie jest stała i zależy od formatu księgi i rozmieszczenia pięciolinii na stronie. Występuje zasada, że im więcej pięciolinii na stronie, tym mniejsze znaki. Na ogół wysokość główek całych nut i półnut mieści się w przedziale 4–6 mm, zaś ich szerokość oscyluje wokół 3–4 mm. Główki drobniejszych wartości są nieco mniejsze – ich wysokość nie przekracza zwykle 4 mm, zaś szerokość utrzymuje się na poziomie 2 mm.

Pismo Miskiewicza jest prawoskośne, ponieważ większość liter ma kąt nachylenia osi do linii podstawowej wyrazu mniejszy niż 80 stopni.
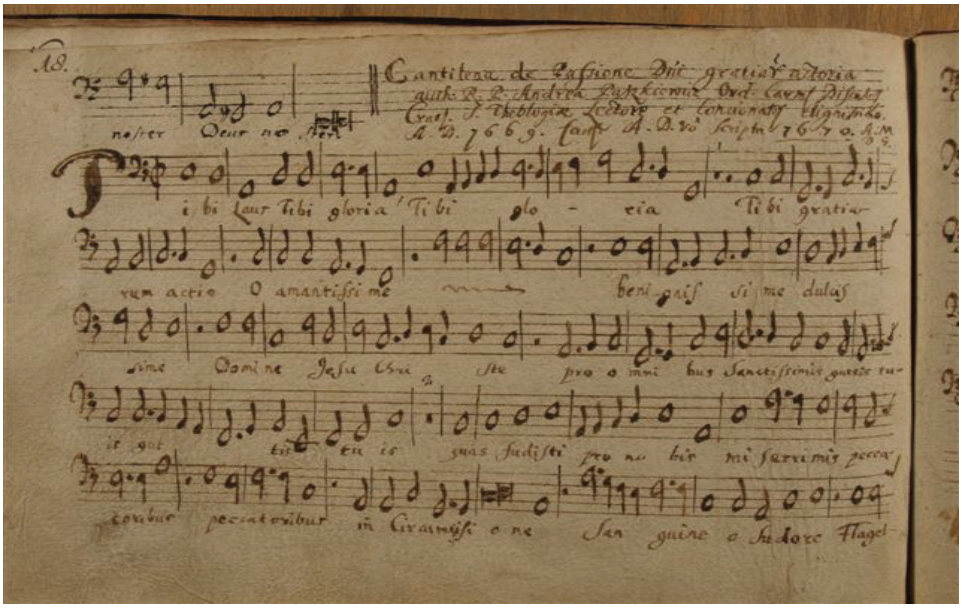
### Elementy analizy treściowo-językowej

Przystępując do analizy treściowo-językowej rękopisów muzycznych należy wziąć pod uwagę występowanie elementów notacji muzycznej starszego i nowszego typu, np. caudy, ligatury, znaki przykluczowe i przygodne, kształt

znaków nutowych, kluczy i znaków przygodnych oraz innych oznaczeń takich jak kropki, kreski, pauzy, kustosze, kształt znaku powtórzenia tekstu oraz sposób jego rozumienia (co należy powtórzyć). Trzeba także przeanalizować występujące w rękopisach błędy oraz tekst słowny. Błędy w tekście słownym są ważnym elementem analizy głównie w przypadku rękopisów autorskich (ktoś pisze list i robi błędy mianownictwa). W niniejszym studium możemy jedynie próbować odpowiedzieć na pytanie, czy skryptor rozumiał tekst słowny kopiowanego utworu.

Maciej A. Miskiewicz stosował nowszy typ pisma menzuralnego, w dużym stopniu przypominający tradycyjny zapis współczesny. Główki nut przyjmują w większości przypadków kształt owalno-okrągły, rzadziej romboidalny (Msza *de Passione Domini* z Kk. I. 10, *Gaude Dei Genitrix* Mielczewskiego z Kk. I. 16). Laski umieszczane są zawsze po prawej stronie i od trzeciej linii skierowane w górę. Skryptor stosował sporadycznie częściowo zaczernione ligatury *cum opposita proprietate*, jednakże w zmodyfikowanej formie: bez caudy z lewej strony. W niektórych przypadkach (np. *Missa paschalis* w Kk. I.10) nie używał częściowych zaczernień.

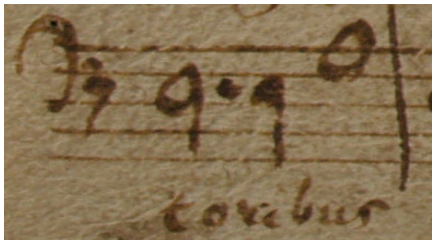
**Ilustracja 7.** Karta z rękopisu Kk. I. 7/4, s. 122



W niektórych kopiach pierwotny zapis muzyczny zawiera kreski przecinające pięciolinie, którym brak jednak regularności kresek taktowych. Kropki oznaczające przetrzymanie dźwięku o połowę jego wartości czasem notowane są po kresce. Pionowe znaki pauz nawiązują do notacji menzuralnej. Do rzadkości należą wskazówki cyfrowe bądź słowne ułatwiające wykonawcy właściwe ich wyliczenie, często są to dopiski późniejsze. Dodatkowo w manuskryptach występują pionowe kreski małej wielkości przecinające jedną z linii, które oznaczają oddechy i pomagają wykonawcy we właściwy sposób podłożyć tekst słowny. Kustosz wskazujący kolejny dźwięk na końcu każdej linii występuje konsekwentnie. Dodatkowo u dołu strony *recto* notowane jest pierwsze słowo z kolejnej strony.

W źródłach zastosowano klucze odpowiadające konkretnym głosom: dla głosu altowego klucz altowy ($C_3$), dla głosu tenorowego klucz tenorowy ($C_4$), dla głosu basowego klucz basowy ($F_4$). Uwagę zwraca sposób notowania klucza basowego z charakterystycznym ogonkiem.

**Ilustracja 8.** Kształt klucza basowego stosowanego przez Macieja A. Miskiewicza



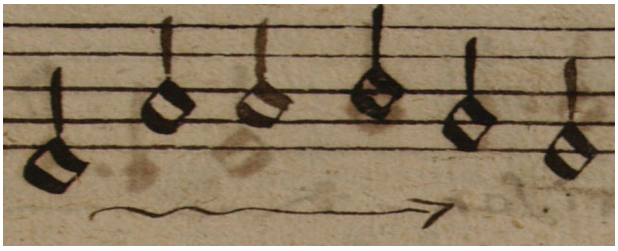
Wśród znaków akcydencyjnych stosowanych przez kopistę należy wymienić krzyżyki (stosowane przed nutą, nad nutą lub pod nutą i oznaczające podwyższenie dźwięku o pół tonu), bemole (przed nutą *h*), występujące w funkcji obniżenia dźwięku o pół tonu oraz kasownik pomiędzy dźwiękami *e* i *h* wskazujący na nuty niealterowane, który ma przypominać o konieczności wykonania kwinty czystej, a nie zmniejszonej.

Abrewiacje w tekście słownym są zjawiskiem powszechnym w rękopisach sporządzonych przez Miskiewicza, ale biorąc pod uwagę ilość abrewiacji w stosunku do liczby wszystkich słów, skróty występują ze średnim natężeniem. Najczęściej skracane są słowa: p (per), ppt (propter), semp (semper), desup (desuper).

Czasami słowa dzielone są na sylaby, ale niekiedy zapisywane w całości, co utrudnia podłożenie tekstu pod zapis nutowy. Skryptor rzadko używa kresek

łączących kolejne sylaby słów. Powtórzenia tekstu notowane są przez Miskiewicza za pomocą falowanej linii, zakończonej strzałką skierowaną w prawą stronę.

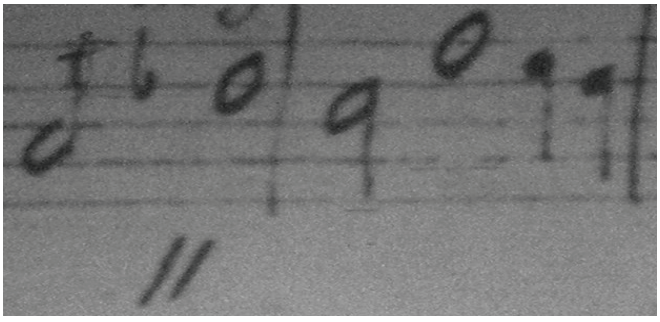
**Ilustracja 9.** Znak powtórzenia tekstu stosowany przez Macieja A. Miskiewicza



Najczęściej znak ten wskazuje, że należy powtórzyć tekst ostatniej zamkniętej frazy słowno-muzycznej, na którą zazwyczaj składają się jedno, dwa lub rzadziej trzy słowa.

W przypadku dwóch kopii kompozycji Bartłomieja Pękiela – *Missa brevis* i *Missa secunda* z manuskryptu Kk. I. 2, skryptor zaznaczył powtórzenie tekstu za pomocą innego znaku graficznego – dwóch pionowych kreseczek.
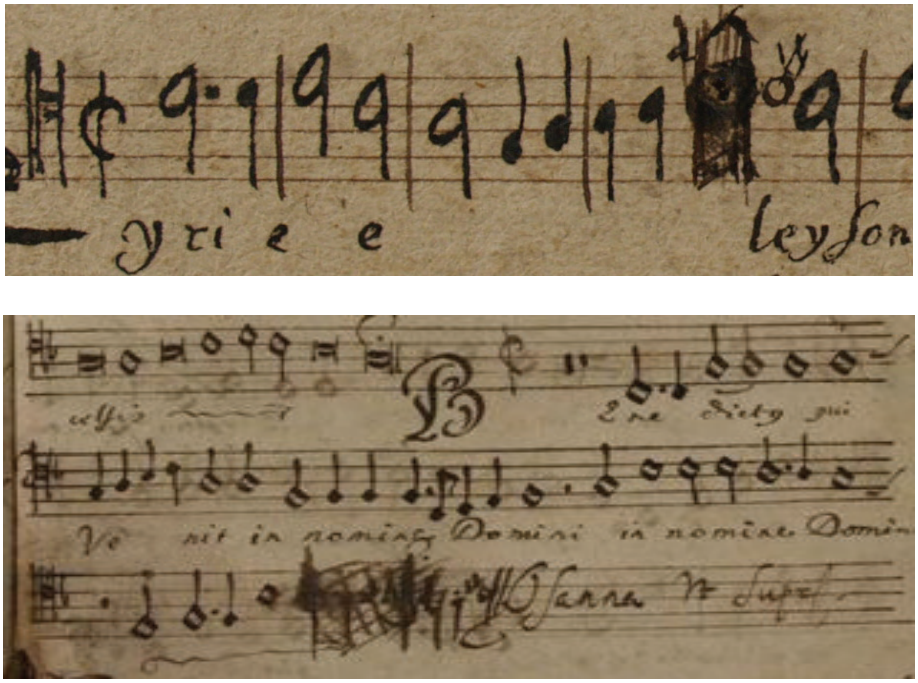
**Ilustracja 10.** Znak powtórzenia tekstu słownego zastosowany w kopii *Missa brevis* B. Pękiela w rękopisie Kk. I. 2/1, k. 81v



Zapis tekstu w tych kopiach jest bardzo staranny i dokładny. Miskiewicz notował te utwory posługując się naostrzonym piórem, o czym świadczy szerokość pojedynczych znaków.

W analizowanych rękopisach błędy są zjawiskiem wyjątkowym. Zdarzają się pomyłki wynikające z zapisania nuty na złym polu (przesunięcie – zamiast *g* jest *e*).

**Ilustracja 11.** Błędy w rękopisach sporządzonych przez Macieja A. Miskiewicza



Maciej A. Miskiewicz skopiował wyłącznie utwory z tekstem słownym w języku łacińskim. Z pewnością rozumiał tekst słowny, bo nie występują w nim zapisy fonetyczne i znaczące błędy.

Różnice w zapisie niektórych słów (np. eleison, eleyson) są w owym czasie typowe. Znaki „y" oraz „i" zarówno w rękopisach, jak i w drukach stosowane były zamiennie.

### Inni kopiści działający w II połowie XVII wieku w środowisku katedry krakowskiej

Maciej Arnulf Miskiewicz był bardzo dobrym skryptorem. Jego kopie charakteryzują się dużą przejrzystością i klarownością, spełniają także wymóg prostoty i użytkowości. Nie ma w nich elementów zbędnych, poważniejszych błędów, przekreśleń. Miskiewicz był bardzo rzetelnym kopistą, starannie wykonującym swoją pracę.

Prawdopodobnie nie planował wcześniej zawartości rękopisu. Kierował się głównie wygodą. Jeśli potrzebna była kompozycja na Wielki Piątek, to wpisy-

wał ją w zeszycie, który w tym momencie był w użyciu. Kopie wykonywał więc systematycznie według potrzeb, nie zaś „na zapas".

Jego kopie służyły z pewnością wielu pokoleniom rorantystów. Rękopisy noszą ślady częstego użytkowania (zabrudzenia w rogach kart, zniszczenia materiału, poprawki w tekstach, dopiski). Częste wykonywanie utworów skopiowanych przez Miskiewicza przyczyniło się do ponownego ich przepisywania przez kolejnych skryptorów.

W ten sposób powstał zespół rękopisów o sygn. Kk. I. 9, który zanotował skryptor aktywny w II połowie XVII wieku. Porównanie zawartości rękopisów Kk. I. 7 (z dużą liczbą kopii Miskiewicza) i Kk. I. 9 pozwala stwierdzić, że drugi zespół manuskryptów w dużej mierze przekazuje taki sam repertuar. Powiązania repertuaru ilustruje poniższa tabela:

**Tabela 2.** Porównanie zawartości zespołów rękopiśmiennych Kk. I. 7 i Kk. I. 9

| **Kk. I. 7** | **Kk. I. 9** |
|---|---|
| 7/47 | 9/2: Laurenty Ruth, *De Passione Domini* (incip.: *O Domine Iesu Christe*) |
| 7/58 | 9/3: A. Paskiewicz, *De Passione Domini* (incip.: *Tibi laus, tibi gloria*) |
| 7/56 | 9/4: Jan Krener, *De Passione Domini* (incip.: *Veni sponsa Christi*) |
| 7/57 | 9/5: Jan Krener, incip.: *Contere Domine* |
| 7/51 | 9/6: B. Pękiel, incip.: *Sub tuum praesidium* |
| 7/55 | 9/7: ?, incip.: *Confitebor tibi Domine* |
| 7/54 | 9/8: F[ranciszek] L[ilius], incip.: *Recordare Dne testamenti* |
| 7/1f | 9/9: B. Pękiel, incip.: *Ave Maria* |

W manuskrypcie Kk. I. 9 poza utworami Andrzeja Paszkiewicza, Jana Krenera, Barłomieja Pękiela i Franciszka Liliusa znajdują się kompozycje Jana Radomskiego, których nie ma w rękopisach Kk. I. 7. Jan Radomski był kompozytorem działającym w II połowie XVII wieku, w związku z tym być może kopista Kk. I. 9 chciał unowocześnić repertuar kapeli, wprowadzając do niego utwory tego twórcy.

Ten sam pisarz, który uzupełnił rękopis Kk. I. 9, skopiował ponadto w latach 1680–1682 kilka dzieł Różyckiego i Pękiela (zanotowanych w rękopisach sygn. Kk. I. 10), kompozycje M. Scacchiego, F. Liliusa znajdujące się w zeszycie o sygn. Kk. I. 13, zbiór motetów sygn. Kk. I. 15 (zbiór ten jest w całości anonimowy, część kompozycji zidentyfikowano jako motety Asoli), był także kopistą

zeszytu o sygn. Kk. I. 33 przekazującego *Missa de BMV. Sabbatho et Fer. Quarta* (k. 16).

Kopista ten działał z pewnością w drugiej połowie XVII wieku, o czym świadczą zamieszczone w rękopisach daty: w Kk. I. 10/1: 1680, 1682 (k. 17v--22v), w Kk. I. 13: 1685(6?). Prawdopodobnie był nim następca Miskiewicza na stanowisku prepozyta kapeli – Maciej Łukaszewicz. Jego dukt pisma, zbieżny z charakterem pisma zaobserwowanym w muzykaliach, odnaleźliśmy na dokumencie pergaminowym[13].

Być może, poza M. Łukaszewiczem, pod koniec XVII wieku w środowisku kolegium rorantystów funkcję skryptora pełnił także Daniel Fierszewicz – kompozytor i śpiewak, który zmarł w Warszawie w 1704 roku; przed 1670 był członkiem kapeli angelistów i kapeli katedralnej, później, po śmierci Bartłomieja Pękiela, został kapelmistrzem kapeli wokalno-instrumentalnej. Zdaniem Adolfa Chybińskiego, przy okazji koronacji Jana III, 22 lutego 1676 roku, gdy podczas uroczystości w katedrze krakowskiej Fierszewicz prowadził kapelę, „zapewne zetknął się – może nie po raz pierwszy – ze stale towarzyszącym królowi kapelmistrzem, kompozytorem i sekretarzem królewskim Jackiem Różyckim, którego dzieła (hymny) w muzycznych zbiorach wawelskich zdradzają tę samą rękę kopisty, która pisała kompozycje (hymny) Fierszewicza. Być może, iż to autograf tego ostatniego”[14]. Jest więc wysoce prawdopodobne, że jednym z kopistów muzycznych działających w II połowie XVII wieku w środowisku katedralnym na Wawelu był Daniel Fierszewicz, jednak należy przeprowadzić bardziej szczegółowe badania, by tę hipotezę potwierdzić.

Temat działalności skryptorów na Wawelu jest niezwykle ciekawy i wymaga dalszych studiów. Wciąż na opracowanie czekają rękopisy muzyczne z AKKK, otwarta pozostaje kwestia przynależności poszczególnych ksiąg do konkretnych kapel działających w katedrze. Mamy nadzieję, że dalsze badania przyniosą nowe fakty dotyczące życia muzycznego w katedrze w II połowie XVII wieku i później, a wydania źródłowo-krytyczne kompozycji anonimowych przechowywanych w zbiorach AKKK pozwolą na badania porównawcze i ich atrybucję, przez co być może będą częściej wykorzystywane przez współczesnych wykonawców.

---

[13] Por. inskrypcja na dokumencie AKKK, Kk. d. perg. 1079 z 1683 roku.

[14] Zob. Adolf Chybiński, *Daniel Fierszewicz. Przyczynek do dziejów muzyki krakowskiej w drugiej połowie XVII wieku*, „Przegląd Muzyczny” 1925, nr 17/18, s. 4.

**Abstract**

**Applying the graphical-comparative method in musicological research as illustrated by analysis of the scribing technique of Maciej Arnulf Miskiewicz**

Maciej Arnulf Miskiewicz, who from 1660 to 1682 was the head of the Rorantists' Chapel based on the Wawel Hill in Krakow, has been known in musicological literature chiefly as a scribe, and the first copyist of the works of Bartłomiej Pękiel.

This article is aimed at analysing the scribing skills of this Rorantist provost employing methods used in criminology. Applying them in paleographic and neographic research allows a musicologist to describe a manuscript under scrutiny in a more thorough and comprehensive way. It also enables defining the features that rarely become a subject of detailed studies.

Examinations were conducted on both the manuscripts which were signed by Miskiewicz and on those that were not, yet displayed typographic features characteristic of his work. Specifically, the style of his handwriting, the material and scribing tools he used while preparing the manuscripts, typical layout (including elements such as the titles, inscriptions, arrangement of characters), decorative elements (e.g. initials), motor qualities of his handwriting (speed and pressure), size of writing, elements of musical notation of older and more modern type, abbreviations, care, and precision were all taken into account.

Miskiewicz was a very thorough scribe, carefully fulfilling his duties. Not only are his copies characterised by lucidity and clarity, they also meet the requirements of simplicity and functionality. They are free from spare elements, errors and striking through.

**Keywords**: Maciej Arnulf Miskiewicz, Rorantists' Chapel in Krakow, musical paleography, music manuscripts.