ANDRZEJ EDWARD GODEK (Kraków)

ŚPIEWY PSEUDOCHORAŁOWE W XVIII-WIECZNYCH RĘKOPIŚMIENNYCH GRADUAŁACH ZGROMADZENIA XX. MISJONARZY[1]

Wstęp

W bibliotece Zgromadzenia w Krakowie znajdują się dwa rękopisy liturgiczne: *Graduale Pro Festis Solemnioribus* z 1769 r. oraz *Graduale In Fesits Solemnioribus* z 1746 r. Prowadzone przeze mnie od 2015 r. badania nad ich repertuarem i próba ustalenia jego pochodzenia wskazywały na znaczne podobieństwo i liczne konkordancje z graduałem z bazyliki św. Krzyża w Warszawie(z 1778 r.). Główną podstawą tych przypuszczeń było porównanie zawartości melodii Credo tych źródeł przez pryzmat katalogu ks. Tadeusza Miazgi[2]. Znana z tego opracowania była więc jedynie data i miejsce przechowywania w latach 60.

Dom Zgromadzenia w Warszawie do XIX w. był jednocześnie głównym ośrodkiem misjonarskim w Polsce. Niemożliwym więc wydaje się, aby za cały czas od sprowadzenia Misjonarzy do Polski w 1651 r. aż do kasaty w 1864 r. powstał dla tego ośrodka zaledwie jeden rękopis. Trudno jednak obecnie ustalić, jakie dokładnie księgi znajdowały się w warszawskim archiwum i bibliotece. Wśród materiałów zachowanych w zbiorach biblioteki Seminarium Metropolitalnego w Warszawie znajdują się druki, również księgi liturgiczne (przykład mogą tu stanowić dwa osiemnastowieczne graduały należące dawniej do kościoła św. Krzyża: pochodzący z 1740 r. z Krakowa Graduał Piotrkowski, jezuickie *Graduale pro exercitatione studentium* wydrukowane w 1742 roku

[1] Niniejszy artykuł jest wynikiem kontynuowanych badań nad repertuarem źródeł XX. Misjonarzy rozpoczętych w mojej pracy licencjackiej (pisanej pod opieką dra hab. Jakuba Kubieńca).

[2] T. M i a z g a, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz 1976.

„Nasza Przeszłość" t. 127: 2017, s. 109-160.

w Wilnie a także antyfonarz *Antiphonarium Romanum iuxta Breviarium* wydany w 1660 roku w Paryżu). Nasuwa się również pytanie o istnienie ewentualnych innych rękopisów muzycznych sprzed 1864 roku w zbiorach świętokrzyskich. Pewnym jest, że obejmowały one co najmniej *Śpiewy religijne kilkudźwiękowe*[3].

Wiedzę na temat pozostałych ksiąg liturgicznych uzupełnia inne opracowanie ks. Tadeusza Miazgi[4]. Odnotował w zbiorach Biblioteki Seminarium Metropolitalnego w Warszawie pasjonał z 1669 r. oraz antyfonarz z 1778 r. pochodzące z bazyliki św. Krzyża. Biblioteka ta posiadała ponadto własne rękopisy muzyczne, które zostały ujęte w indeksie melodii Credo ks. Miazgi. Zwróciłem się z prośbą o dostęp również do tych źródeł – zarówno ze względu na podobny okres powstania jak i bliskość kościołów mogłyby przedstawić praktykę wykonawczą jak i sam repertuar, który częściowo pokrywał się z misjonarskimi graduałami, ale zawierał też (według katalogu ks. Miazgi) liczne unikatowe kompozycje. Okazało się jednak, że fizycznie pozycji tych nie ma w miejscach oznaczonych sygnaturą, a posiadany przez bibliotekę inwentarz przy wszystkich z nich tym samym charakterem pisma wpisany ma w ewidencji *brak*[5]. Obok wymienionych sygnatur pozycji zaginionych (m.in. C.6.1 z roku 1672, K.3.5 z roku 1803, K.1.3 z roku 1827, A.8.2 z roku 1687) wzmiankowane są przez ks. Miazgę również pozycje bez sygnatur (np. Miazga 543 z roku 1852), które nie zostały zidentyfikowane na podstawie zachowanego inwentarza.

Zachowane w Krakowie rękopiśmienne źródła XX. Misjonarzy (w szczególności znane *Graduale Pro Festis Solemnioribus*) oraz ogólne zagadnienia dotyczące muzyki w Zgromadzeniu Misji były już przedmiotem zainteresowania badaczy (głównie samych Misjonarzy: ks. Karola Mrowca, ks. Mikołaja Żebrowskiego, ks. Hieronima Feich-

---

[3] W 1994 została obroniona praca magisterska na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim poświęcona temu rękopisowi. Zob. A. Ł a g u n a, *Repertuar autorski na chór męski w zbiorze „Śpiewy religijne kilkudźwiękowe" – rękopisie Księży Misjonarzy Warszawskich z 1848 roku.*

[4] T. M i a z g a, *Notacja gregoriańska w świetle polskich rękopisów liturgicznych*, Graz 1984, s. 231-234.

[5] Obecny Bibliotekarz rozpoznał charakter pisma identyfikując go z osobą poprzedniego bibliotekarza. Obecny stan poszukiwań nie pozwala na wskazanie rzeczywistej przyczyny nieobecności tych źródeł i ich aktualnego miejsca przechowywania. Wydaje się jednak, że okres zaginięcia źródeł zarówno seminarium jak i XX. Misjonarzy jest zbliżony.

ta, ks. Wojciecha Kałamarza). Jednakże żadna z prac powstałych na ten temat nie podejmuje próby identyfikacji i określenia genezy materiału w nawiązaniu do już częściowo znanych śpiewów reprezentujących praktyki pseudochorałowe.

Jakkolwiek niemożliwe jest w związku z aktualnym stanem badań określenie dokładnego pochodzenia poszczególnych śpiewów, porównanie wybranych źródeł przynosi częściową odpowiedź na pytanie o niektóre drogi rozprzestrzeniania się śpiewów i orientacyjnie wskazanie przedziału czasowego, w jakim znalazły się one w stradomskim kościele pw. Nawrócenia św. Pawła. Repertuar zapisany we wszystkich rękopiśmiennych graduałach XX. Misjonarzy stanowi przykład śpiewów zaliczanych na gruncie muzyki włoskiej do *canto fratto*, które w polskiej literaturze za sprawą ks. Feichta otrzymało lokalną nazwę *śpiewów pseudogregoriańskich*. Porównania z licznymi rękopisami przekazującymi podobny repertuar z II połowy XVIII w. skłaniają do zastąpienia tego terminu ogólniejszym – *śpiewy pseudochorałowe*. Wynika to w dużej mierze ze znacznego odejścia od idiomu chorału na rzecz czerpanych (zwłaszcza w dobie baroku) inspiracji z muzyki świeckiej a szczególnie koncertu instrumentalnego i opery neapolitańskiej.

Graduale In Festis Solemnioribus z 1746 r.

Graduale pochodzące z roku 1746 nie było dotychczas przedmiotem szczegółowych badań. Poddawane było licznym modyfikacjom, czego świadectwem jest jego obecny kształt – stanowi więc w pierwotnej formie rękopis, do którego dodane zostały drukowane karty. Jego uwzględnienie ma kluczowy charakter dla poznania repertuaru wykonywanego wkrótce po wzniesieniu kościoła pw. Nawrócenia św. Pawła w I połowie XVIII w. Wskazuje bowiem wyraźnie najstarszą grupę, która – jak można przypuszczać – znalazła się w źródłach XX. Misjonarzy za sprawą dwóch ważnych sąsiednich ośrodków – Archikatedry na Wawelu, a przede wszystkim klasztoru OO. Bernardynów na Stradomiu.

Przyjęta data wytworzenie źródła pochodzi z karty tytułowej: *Graduale In Festis Solemnioribus pro Domo Stradomiensis Congregationis Missionis ad Cracoviam Anno Domini 1746*. Data zawarta na dodanym przed kartą tytułową zapisie *Lauda Sion Salvatorem* (1772) odnosi się najprawdopodobniej do jednej z modyfikacji (najprawdopodobniej nie jedynej). Pośród dodanych kart umieszczone zostały też pojedyncze

paski zawierające kontynuacje śpiewów, które nie zmieściły się na poprzedniej stronicy. Z całej części rękopiśmiennej wskazać można na co najmniej czterech skryptorów. Porównanie poszczególnych śpiewów wskazuje, że część opatrzona zdobnymi inicjałami (zapisanymi czerwonym inkaustem) stanowi oryginalną zawartość źródła. Poniższa tabela przedstawia zawartość graduału. W nawiasach kwadratowych oznaczone zostały sposoby wykonania ([r]ękopis, [d]ruk) oraz numery skryptorów według kolejności wystąpienia od karty pierwszej.

Graduale 1746	**Strona**	**Miazga**	***Graduale Pro Festis Solemnioribus***
Prosa pro Festo Corporis Christi (*Lauda Sion Salvatorem*) [r] [1]	1		
Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei [r] [2]	4		Missa Sexta Primae Classis (Regia)
Kyrie (*In Festis primae Classis*) [d]	5		Ex Eodem Tono Kyrie
Aliud Kyrie in festis primae Classis [d]	6		Missa Tertia Primae Classis (Loviciensis)
Patrem in festis primae Classis [d]	7-12	35	Missa Secunda in festis secundae classis
Kyrie, Gloria (*ad libitum*) [r] [3]	12-14		Missa Quarta Secundae Classis
Patrem In Festis primae Classis B:M:V [d]	15-20	372	In Festis B.V.M. Primae Classis
Patrem In Adventu [d]	20-25	371	Missa In Adventu
In Nomine Iesu[6] [d]	25-26		
Credo Quadragesimale [d]	27-32	308	Missa In Quadragesima
Patrem In Festis secundae Classis [d]	33-37	512	Missa Prima In Festis Secundae Classis
Patrem In Dominicis per annum vel ad libitum [d]	37-41	137	Missa Tertia Secundae Classis

[6] Introit na Uroczystość Najświętszego Imienia Jezus jest różny od wersji gregoriańskiej.

Kyrie [r] [3]	42		Missa Secunda in Festis Secundae Classis
Introitus *In Festo septem. Dolor. B:V:M* (*Stabat juxta Crucem*/*Oculi mei semper ad Dominum*)[7] [d]	43-44		Introitus In Festo VII: Dolorum B:V:M (*Stabat juxta Crucem*)
Kyrie[8] [r] [2]	44		
Patrem In Dominicis de Nativitate Domini Nostri Iesu Christi [d]	45-49	534	Missa In Nativitate Domini
Kyrie, Gloria *in Festis Secundae Classis* [r] [3]	49-50		Missa Prima in Festis Secundae Classis
Patrem In Dominicis infra Octavas [d]	51-54	195	Missa Quarta Primae Classis
Introitus (*Justus ut palma*/ *Os justi meditabitur*)[9] [r] [3]	55-56		
Kyrie si placet [r] [3]	56		Missa Tertia Secundae Classis
Officium S. Vincentii a Paulo: [r] [3] Antiphona (*Egeni et pauperes*) Hymnus (*Qui mutare solet*) Hymnus (*Quis novus*) Antiphona (*Dispersit dedit*) *Ad missam*: Introitus (*Pauperes Sion*) Alleluia (*Quam pulchri*)	 57-59 60-61 62 63 64-65 65		 str. 402-407 str. 408-411 str. 413-416 str. 412 str. 8-11 str. 11-12
Gloria [r] [3]	66-68		Missa Prima in Festis Secundae Classis (Gloria II)
Sequentia Sanctissimi Nominis Iesu (*Lauda Sion Salvatoris*) [r] [3]	69		
Gloria, Sanctus [r] [3]	70-71		Missa Tertia Secundae Classis
Hymnus (*Qui mutare solet*)[10] [r] [3]	72		

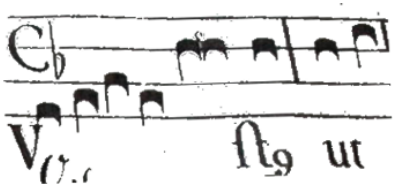
[7] Tekst *Oculi mei* został ręcznie dopisany nad drukowany zapis *Stabat juxta Crucem*.
[8] Kyrie to nie występuje w żadnym z omawianych w niniejszej pracy rękopisów.
[9] Tekst *Os justi* został dopisany pod tekstem *Justus ut palma*.

Pro Feria Quarta Cinerum (*Immutemur habitu*) [d]	73-75		Antiphona (*Immutemur habitu*)
Kyrie, Agnus Dei [d]	75-76		
Credo Lugubre tardissime decantandum [d]	77-83	261	Missa Imae vel II.dae clas. Quadragesimae
Sanctus, Agnus Dei [d]	83-85		
Sanctus, Agnus Dei [r] [2]	85		
Gloria [d]	86-87		
Patrem [d]	87-96	468	Missa in Festis Primae Classis
Sanctus, Agnus Dei [d]	96-97		Ex Eodem Tono Sanctus et Agnus Dei
In Solemnitate Conversione S. Pauli [r] [3] Apostoli: Antiphone (*Ego plantavi*) Hymnus (*Egregie Doctor Paule*) Antiphona (*Vade Anania*) Antiphona (*Sancte Paule*)	 98-100 101 102 103-104		 str. 385-389 str. 390-393 str. 393-395 str. 395-397
Sanctus, Agnus Dei [r] [2]	104		
Gloria, Sanctus, Agnus Dei [r] [3]	105-109		Missa Secunda Secundae Classis
Gloria [r] [4]	109-111		Missa Secunda Primae Classis
Gloria [r] [4]	112-113		Ex Eodem Tono Gloria
Gloria, Sanctus, Agnus Dei Quadragesimale [r] [4]	113-116		Gloria, Sanctus et Agnus Dei In Quadramesima
Gloria [r] [4]	117-118		Missa Tertia Primae Classis
Sanctus[11] [r] [4]	118		Ex Eodem Tono Sanctus
Kyrie, Gloria [r] [1]	119		Missa In Adventu

[10] Melodia różni się od przekazu z *Graduale Pro Festis Solemnioribus* oraz *Cantuale*.
[11] Sanctus obejmuje jedynie incipit, oba śpiewy znajdują się na karcie mniejszego formatu dodanej do graduału.

Graduale to ma nienumerowane karty, dlatego na potrzeby powyższej tabeli zostały one ponumerowane w kolejności występowania licząc od pierwszego utworu w nim zawartego. Po stronie 116 następują wycięte karty, a ponieważ nieznana jest ich dokładna ilość nie została zaburzona numeracja w indeksie. Wobec modyfikacji, jakim poddane zostało źródło znaczna część ordinariów mszalnych (a z nich najliczniej Patrem) ma zapis drukowany. Sposób przyporządkowania materiału do poszczególnych części cykli mszalnych jest w znaczącym stopniu nieuporządkowany, a elementy złożone w jeden cykl w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* są od siebie niekiedy odległe (np. *Missa Tertia Secundae Classis*). Wszystkie Patrem zawarte w graduale z 1746 roku znajdują się również w graduale z 1769 r. Nie uległy również zmianie przeznaczenia tychże części, za wyjątkiem *Patrem in Festis Primae Classis*, które zostało umieszczone w późniejszym rękopisie z przeznaczeniem na uroczystości drugiej klasy.

Znaczna część drukowanych śpiewów dopełnia elementy rękopiśmienne, co pozwala sądzić, że ich pojawienie się w graduale związane może być z zastąpieniem oryginalnych (możliwe, że zniszczonych albo brakujących) kart. Bez wątpienia do grupy śpiewów znajdujących się w źródle oryginalnie należą śpiewy przeznaczone na uroczystość Świętego Wincentego oraz śpiewy opatrzone czerwonymi inicjałami. Wyróżniają się one również notacją muzyczną, której charakterystycznym elementem są wygięte zakończenia (np. *Justus ut Palma*).



Przykład oryginalnej notacji, *Graduale In Festis Solemnioribus* z 1746 r.

Graduale Pro Festis Solemnioribus

Graduale Pro Festis Solemnioribus pochodzące z 1769 roku stanowi bardzo cenne źródło ukazujące repertuar i praktykę wykonawczą w kościele pw. Nawrócenia Świętego Pawła. Działające przy nim seminarium, w którym przygotowywali się nie tylko alumni misjonar-

scy, ale również klerycy diecezjalni zapewniało stały zespół wykonujący śpiewy chorałowe, co poświadczają dokumenty badane przez ks. Karola Mrowca[12]. Stwierdzić można, że wykonawstwo stało na dobrym poziomie[13].

Cały rękopis sporządzony został czarnym inkaustem z czerwonymi inicjałami oraz tytułami. Bogato zdobiona karta tytułowa przekazuje informacje o przeznaczeniu i czasie powstania: *Graduale Pro Festis Solemnioribus Ad Usum Ecclesiæ Stradomiensis Congregationis Missionis Ad Cracoviam Perscriptum Diebus Decembris Anno MDCCLXVIII et Diebus Ianuari Anno Domini MDCCLXIX Finitum vero V Februari Anno Domini MDCCLXIX*. Niektóre inicjały są zdobione, większość kart rękopisu nie posiada jednakże żadnych dodatkowych zdobień. W niektórych miejscach dopisano ołówkiem oznaczenia (słowa lub pojedyncze litery), które są nieczytelne (np. str. 70, 72, 240).

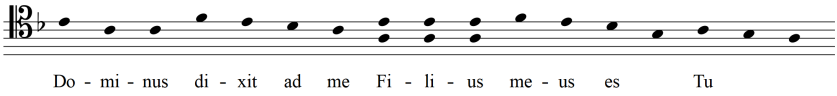
Materiał przekazany w omawianym rękopisie w sposób szczególny związany jest z kościołem stradomskim. Zawarte tu propria mszalne oraz nieszpory na uroczystości Św. Wincentego (głównego patrona i założyciela Zgromadzenia) a także na uroczystość Nawrócenia Świętego Pawła (wezwanie kościoła oraz główna uroczystość odpustowa) stanowią w dużej mierze reprezentatywne przykłady łączenia zróżnicowanych treści (zarówno muzycznych jak i tekstowych) i praktyk wykonawczych. Obok nich najobszerniejszy przekaz stanowią zawarte w graduale cykle mszalne. Wszystkie z nich zawierają zapis jednego głosu, za wyjątkiem *Missa Varsaviensis*. Wiemy jednakowoż z inskrypcji[14] na stronie 33, że oryginalnie istniała druga księga tegoż graduału – zawierająca drugi głos tenorowy. Na przełomie lat 50. oraz 60. poszukiwania tejże księgi z drugim głosem podjął ks. Karol Mrowiec. Niestety nie została odnaleziona[15].

Zgromadzony w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* repertuar daje jednak dobry obraz wykonywanej muzyki wielogłosowej. Obok *Missa Varsaviensis* również pięć innych dwugłosowych utworów utrzymanych jest w podobnym sposobie prowadzenia kontrapunktu (są skompo-

---

[12] K. M r o w i e c, *Liturgia i muzyka u Misjonarzy w Polsce*, „Nasza Przeszłość", Tom XIII, Kraków 1961, s. 204-206.
[13] Tamże, s. 190-193.
[14] *Notandum. Primo. Quod sequentes Missæ rarissime sunt cantandæ. Secundo. Quod habeant tenorem secundum seorsive in alio libro descriptum*.
[15] K. M r o w i e c, *dz. cyt.*, s. 197.

nowane w konsekwentnej fakturze *nota contra notam*). Warta odnotowania jest również praktyka stosowania w wybranych fragmentach utworów jednogłosowych dwugłosowego *divisi*.

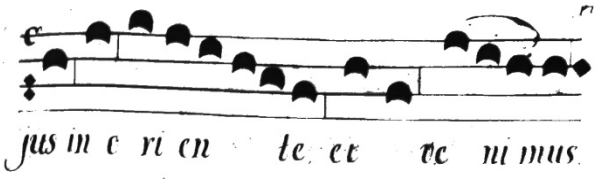


Przykład *divisi* w *Graduale Pro Festis Solemnioribus*, s. 13

Obok grupy śpiewów posiadających elementy dwugłosowe lub kompletny zapis dwóch głosów wymienić należy jeszcze jedną kompozycję – *Missa Prima In Festis Secundæ Classis*. Msza ta jest ciekawa głównie ze względu na zapisane w niej części składowe. Zawiera więc ona jedno Kyrie, dwa Gloria, jedno Credo oraz odpowiednio po dwa Sanctus i Agnus Dei. Nasuwa się zatem pytanie: czy zapis dwóch części niniejszej mszy stanowi kolejno pierwszy i drugi głos?

Przede wszystkim ewentualne głosy nie zostały tu w żaden sposób oznaczone jak to uczyniono w pozostałych śpiewach dwugłosowych. Również argumentem za odrzuceniem tej hipotezy jest sposób zapisu – nie zostały zapisane na sąsiadujących kartach, lecz na następujących, co nie sprzyja ich wykonywaniu z jednej księgi. Poczynione wcześniej porównanie zawartości z graduałem z 1746 roku również wskazuje, że taki pogląd nie jest słuszny. Jednoznacznie rozstrzyga, że są to różne kompozycje złożone na jeden cykl. Sama zaś melodyka poszczególnych podwójnych składowych cyklu wykazuje pewne podobieństwa, jednak mimo że ich nałożenie na siebie przynosi wiele konsonansowych brzmień, nie jest to ostatecznie harmonia współgrająca z idiomem dwugłosowości wynikającym z utworów badanego rękopisu.

Zasadnicza część propriów zapisana jest prostą notacją oddającą wysokość tonów. Najczęściej występujące wartości we wszystkich śpiewach zawartych w graduale stanowią z całą pewnością *nota quadrata* (dla repertuaru propriów). Zróżnicowanie wartości rytmicznych przez wykorzystanie znaków notacji menzuralnej występują jedynie w cyklach mszalnych. W przeciwieństwie jednak do typowych przykładów takiej formy zapisu, wartości nie są grupowane w ligatury. W wielu miejscach zaobserwować można charakterystyczne łuki – bez wątpienia dorysowane przez innego skryptora (np. *Alleluja in Epiphania Domini Nostri Iesu Christi*).



Alleluja in Epiphania – Vidimus stella ejus in oriente

Ks. Karol Mrowiec wyróżnia w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* trzy wartości: *ćwiartki, ósemki i szesnastki*[16]. W znacznej mierze rytm różnicuje się tu jednak na dwóch wartościach, wykazując z jednej strony silne związki z notacją chorałową, a z drugiej z notacją menzuralną. O ile więc intuicyjnie stworzona przez ks. Mrowca interpretacja wydaje się przekonująca, to po dokonaniu bardziej szczegółowej analizy porównawczej widać, że kluczową rolę odgrywa tu również trzecia (obok melodii i rytmu) płaszczyzna – grupowanie wartości.

W niektórych miejscach dostrzec można rzeczywiście próby różnicowania notacji (np. *Tractus*) poprzez upodobnienia do notacji menzuralnej. Wprowadzenie rombów łączonych belkami podwójnymi albo pojedynczymi tworzy pozornie jasną strukturę, którą chcielibyśmy rozpatrywać przez pryzmat notacji menzuralnej lub wręcz notacji współczesnej. Doskonałym punktem porównania i interpretacji tego zapisu jest Credo (Miazga 468), *Missa Varsaviensis* oraz propria posiadające zapis dwóch głosów.

Grupowanie wartości (omówione tu na podstawie *Missa Varsaviensis*) odbywa się przez dzielenie grup znaków pionową kreską o szerokości jednego pola między dwoma liniami pięciolinii i która nie znajduje się na stałej wysokości, lecz przemieszcza się wraz z rysem linii melodycznej. Przypisać można jej dwojaką funkcję. Pierwszą z nich jest wskazywanie podziału podług podłożenia tekstu, co w dużym stopniu zwiększa czytelność i ułatwia intuicyjność interpretacji zapisu (np. w Gloria: *Laudamus te*; w Credo: *Et incarnatus est*). Druga cecha związana jest z formowaniem stałych schematów rytmicznych powtarzających się w utworze. Za doskonały przykład posłużyć może grupowanie *szesnastek* w trójki, tak iż zdają się tworzyć rytm triolowy (np. w Patrem: *Amen*, II Kyrie, Sanctus: *Amen*). Zauważyć jednocze-

[16] Tamże, s. 199.

śnie należy, że stałym sekwencjom rytmicznym towarzyszy na ogół również stała melodyka w obu głosach. Warte odnotowania jest również, że omówione tu dzielenie wartości w grupy nie formuje stałych schematów na dłuższych odcinkach, w związku z czym nie jest możliwe określenie metrum oraz wyznaczenie taktów.

W większym stopniu charakterystyce przedstawionej przez ks. Mrowca odpowiada *Missa Tertia Primaæ Classis*, której struktura rytmiczna, jakkolwiek ulega modyfikacjom w poszczególnych częściach cyklu, pozwala na wyróżnienie nawet cztero- lub pięcioelementowej hierarchii. W samej jednak kwestii doboru kształtów główek, szczególną uwagę zwraca tu odejście od rombów na rzecz kropek. Łączone są one belkami w grupy po dwie lub trzy wartości, posiadają też pojedyncze laseczki. Istnieją jednak również pojedyncze wartości (*kropki*), które nie posiadają żadnych dodatkowych elementów (np. str. 240 na słowach *misere nobis*).

Porównanie wielu fragmentów Tenoru I oraz Tenoru II *Missa Varsaviensis* wskazuje jednak, że sam kształt nut nie wpływa jeszcze w sposób determinujący na wykonywany rytm. Liczne są bowiem fragmenty gdzie na odcinku tekstu (a relacja między oboma głosami *Missa Varsaviensis* to ścisłe *nota contra notam*) taka sama pozostaje ilość znaków a zróżnicowaniu następuje ich kształt. Nie wynika z tego jednak próba synkopowania rytmiki a zwykła niekonsekwencja zapisu (związana też zapewne w dużym stopniu z nieumiejętnością stosowania notacji menzuralnej[17]). Okazuje się więc, że romby łączone pojedynczą belką lub podwójną oraz romby z laską stanowią jedną z wartości (zobacz: *I grupa wartości*), a wartości oddane kształtami *brevis* oraz *semibrevis* stanowią drugą z nich (zobacz: *II grupa wartości*). Wymienne stosowanie wartości w ramach grup obserwować można

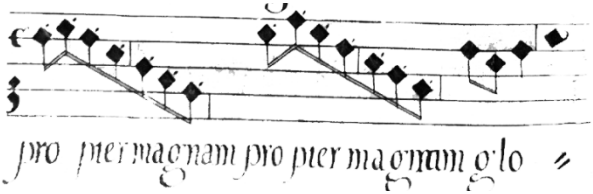
[17]Jest bardzo prawdopodobne, że notacja menzuralna nie była w dobrym stopniu znana i używana w XVIII wieku przez Zgromadzenie Misji. Myśl taka znajdować może silne uzasadnienie w organizacji seminarium i powierzaniem nauki śpiewu gregoriańskiego profesorom wykładającym inne przedmioty a także alumnom. Inaczej natomiast sprawa przedstawia się w rękopisach OO. Bernardynów. Konsekwentne wykorzystanie *nota quadrata* zapisanej na 5-liniach stanowi zapis precyzyjny i konsekwentny. W tej kwestii szczególnie interesujący wydaje się zapis *Mszy Hanackiej* w rękopisie RL 88. Powszechnie wykorzystywany w źródle klucz c^1 w przekazie tej mszy (tylko w tym jednym cyklu) choć wyglądem nie odbiega od pozostałych kluczy c^1, to w istocie został umiejscowiony na wysokości dźwięku „a", a na polu ponad nim znajduje się bemol. Zob. K. M r o w i e c, *dz. cyt*.

w toku kompozycji jednak niezbyt wiele razy. Przykładem na to, że *brevis* oraz *semibrevis* nie stanowią tu dwóch różnych wartości może być m.in. Patrem – *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*. Najczęściej wystąpienie oznaczenia typowego dla *semibrevis* wiąże się z zaburzeniem rytmu i błędem w zapisie mszy (np. I Christe, Patrem: *filoque procedit*).

I grupa wartości

II grupa wartości

Wśród niejasnych oznaczeń, które znaleźć można w misjonarskim graduale pojawiają się również kropki umieszczone po prawej górnej stronie nut.

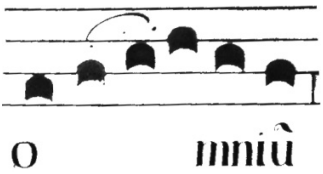


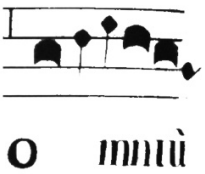
Powyższe oznaczenia napotykamy trzykrotnie. Pierwszy raz w Gloria (na słowach *propter magnam* zarówno w tenorze I jak i tenorze II – każdy z nich inaczej został pogrupowany). Drugi raz w Patrem (tylko w tenorze I na słowach *propter nostram salutem*). Porównanie drugiego wystąpienia nie przynosi jednak odpowiedzi na pytanie o znaczenie tych kropek, nie wpływa bowiem na zmianę stosunku wartości tenoru I do tenoru II. Analogicznie sytuacja przedstawia się w Agnus Dei, gdzie na słowach *miserere nobis* tenoru I grupowanie wartości oraz ich typ nie różni się od zapisu tożsamego odcinka w tenorze II. Można zadać sobie zatem pytanie o ewentualne zmiany artykulacyjne wynikające z ich zastosowania. Wydaje się wszakże, że raczej taka interpretacja jest mało prawdopodobna. Skoro w całej *Missa Varsaviensis* nie pojawiają się żadne oznaczenia agogiczne, dynamiczne ani wskazówki wykonawcze wątpliwym wydaje się, aby właśnie na tych wybranych z całego cyklu kilku słowach miało nastąpić takie

zróżnicowanie. Również przyjęcie albo odrzucenie tych oznaczeń nie wpływa na przydział tekstu do poszczególnych wartości.

Odpowiedzi na powyższe pytanie nie przynosi również porównanie zapisu *Missa Varsaviensis* z *Missa Hanaticum cum Credo*. W źródłach OO. Bernardynów w żadnym z tych miejsc nie zapisano żadnych dodatkowych informacji. Różni się natomiast podłożenie tekstu w poszczególnych przekazach (tzn. w rękopisach RL 51 oraz RL 88 tekst został podłożony w taki sam sposób, a w RL 37 w inny – bliższy interpretacji wynikającej z *Graduale Pro Festis Solemnioribus*).

Oznaczenia o podobnym charakterze możemy napotkać również w Credo rozpoczynającym się na stronie 264. Zawarte w nim podobne kropki zostały dopisane do źródła oraz towarzyszą im łuki. Zaobserwować można trzy występujące grupy znaków: łuk oraz kropka nad ostatnią wartością pod nim, łuk oraz kropki nad pierwszą i ostatnią wartością, a także łuk oraz kropka nad każdą z wartości pod łukiem. Ponieważ jednak Credo posiada jeszcze jeden zapis w niniejszym graduale, porównanie tych miejsc przynosi częściową odpowiedź na pytanie o ich znaczenie. Wynika z tego, że każda z wartości oznaczonych kropką i łukiem następująca po pierwszej wartości takiej grupy w przekazie rozpoczynającym się na stronie 212 zawiera w tych miejscach drobniejsze wartości rytmiczne.





Mając jednak na uwadze różnice stylistyczne pomiędzy kropkami zawartymi w powyższym Credo a *Missa Varsaviensis* nie można jednoznacznie potwierdzić ani odrzucić takiej interpretacji. Rozpatrując omawiane fragmenty tylko i wyłącznie przez pryzmat meliki tenoru I wydaje się, że przyspieszenie na tych słowach byłoby możliwe i odbyłoby się płynnie – bez znaczących zaburzeń przebiegu frazy. Z analizy tenoru II nie wynikają tożsame wnioski, ponieważ jego linia melodyczna przecinana jest w wielu miejscach nagłymi skokami interwałowymi. Podobnie na niekorzyść takiej interpretacji przemawia fakt,

że Credo, które stanowiło materiał porównawczy opisane zostało w drugim zapisie jako wersja uproszczona[18].

Na podstawie omówionych przykładów, a także licznych źródeł badanych przez Michelę Manganelli[19] wyraźnie dostrzec można, że rytm stosowany w zapisie *canto fratto* jest mocno zróżnicowany. Obok stosunkowo prostego zawartego w omawianych rękopisach istnieją również bardzo rozbudowane pod względem rytmicznym przykłady (np. *Messa Jam lucis orto sidere*[20]), spośród których liczne zapisywane są przy użyciu metrum. Takiemu ujęciu formalnemu towarzyszy więc rytm synkopowany, punktowany i niekiedy bogatszy rys linii melodycznej. Wydaje się zatem, że klasyfikacja repertuaru pseudochorałowego tylko pod względem rytmiki, ze względu na tak duże jej zróżnicowanie, nie byłaby wystarczająco precyzyjna. Porównując inne elementy notacji w źródłach opisanych przez Marca Gozziego oraz Giulię Gabrielli[21] odnajdujemy również przykłady stosowania łuków, są one jednakowoż stosowane jednoznacznie do oznaczania melizmatów.

Repertuar graduału stradomskiego

Rozpoznanie źródeł zawierających repertuar tożsamy lub zbliżony do wykonywanego w XVIII wieku na Stradomiu stanowi kluczowy aspekt pracy nad niniejszym rękopisem, m.in. ze względu na istotny problem proweniencji śpiewów. Znacząca część melodii Credo zawartych w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* została uwzględniona przez Tadeusza Miazgę[22]. Zauważyć jednak należy, że niektóre z nich zostały w jego katalogu pominięte. Ich szczegółowe porównanie z repertuarem odnotowanym w indeksie przyczyniło się do wskazania konkordancji i przypisania w poniższej tabeli brakujących numerów. Zapewne przyczyn pominięcia niektórych śpiewów należy doszukiwać się już w samej koncepcji opracowania Tadeusza Miazgi. Dobie-

---

[18] *Primæ Classis ejusdem toni cum illo quod invenitur inter Missas Primæ Classis descriptum loco 212 sed illud est abbreviatum cui non placebit cantari cantet hoc quod sequit.*

[19] M. M a n g a n e l l i, *I Cistercensi e il canto fratto*, [w:] *Il canto fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006, s. 153-165.

[20] Tamże, s. 165-170.

[21] G. G a b r i e l l i, *Il manoscitto 327 della fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento*, [w:] *Il canto fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006, s. 107-117.

[22] T. M i a z g a, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz 1976.

rany przezeń repertuar obejmuje śpiewy jednogłosowe, a pominięte cykle mszalne są w znacznej części dwugłosowe[23]. Niektóre ze śpiewów dwugłosowych w rękopisie Księży Misjonarzy znajdują swoje odpowiedniki jednogłosowe w innych źródłach. W mniejszym stopniu wiedzę na temat rozpowszechnienia repertuaru zawartego w graduale poszerza katalog Giacomo Baroffia *Le melodie del Credo nelle fonti Italiane*[24]. Odnalezienie jednak kilku melodii w źródłach włoskich pozwoliło na dość jednoznaczne stwierdzenie obcego pochodzenia niektórych kompozycji.

Niewątpliwie największy problem z określeniem pochodzenia niesie *Missa Prima* z grupy *Missae Solemnes*. Nie została ona ujęta ani przez Tadeusza Miazgę, ani przez Giacomo Baroffia. Pełny zapis obu głosów znajduje się natomiast w misjonarskim *Graduale romanum* z 778 r. z bazyliki św. Krzyża w Warszawie (dwugłosowa *Missa in Nativitate Domini*). Dodatkowe konkordancje tej kompozycji odnotował w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Wilnie prof. Jerzy Morawski[25]. Przekaz ten znajduje się w rękopisie F45-49 pod nazwą *Missa VI toni*. Po porównaniu incipitów zawartych w bazie RISM udało się ustalić dodatkowo, że kompozycja ta tożsama jest z *Messa a Due Voci* z rękopisu Klasztoru OO. Franciszkanów w Chorwackim mieście Omiš[26].

Porównanie omawianego repertuaru ze śpiewami zawartymi w *Śpiewniku Kościelnym*[27] wykazało ponadto, że podobnie jak w większości znanych graduałów z XVIII w. tak i w misjonarskim graduale wskazać można liczne ordinaria, których tematy zaczerpnięte zostały z pieśni polskich. Patrem z *Missa In Nativitate Domini* (strona 127) oparte jest na pieśni *In natali Domini*, Patrem z *Missa in Adventu* (strona 104) na pieśni *Urząd zbawienia ludzkiego*, Kyrie z *Missa in Nativita-*

---

[23] Na tym polu wskazać można jednak pewną niekonsekwencję. Niektóre śpiewy dwugłosowe są pomijane, ale w przypadku rękopisów m.in. OO. Karmelitów uwzględnione zostały zapisy śpiewów nawet czterogłosowych.

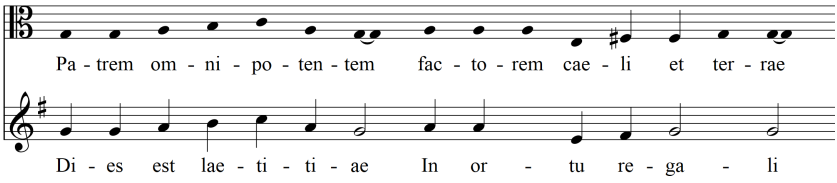
[24] G. B a r o f f i o, *La tradizione francescano-veneta del Credo in canto fratto*, [w:] *Il canto Fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006.

[25] J. M o r a w s k i, *Dwugłosowe msze na chór męski ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Wilnie*, „Muzyka" XLI 1996, s. 91-112.

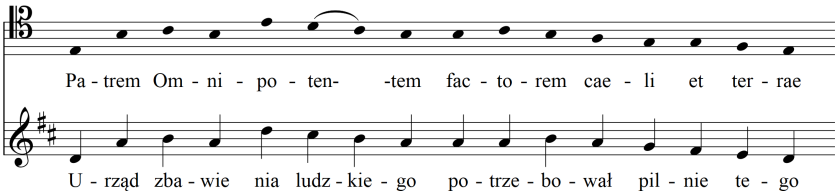
[26] Rękopis *Messa a Due Voci In Fefaut Venezia 1824* z przeznaczeniem na baryton oraz bas znajdujący się w klasztorze (Franjevački samostan) w Omiš. Siglum zaczerpnięte z bazy RISM podane zostało w tabeli.

[27] M. M i o d u s z e w s k i, *Śpiewnik Kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane* [...], Kraków 1838.

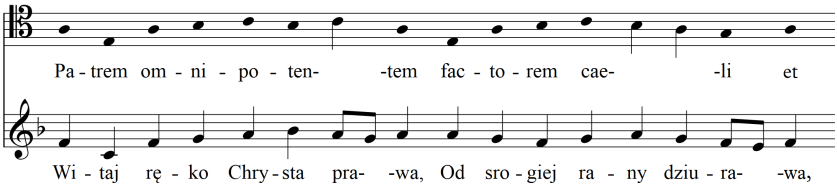
te Dominini Nostri Iesu Christi na kolędzie *Anioł pasterzom* (strona 111), *Missa in Quadragesima* na pieśni *Jezu Chryste Panie miły* (strony 137-147) a *Patrem* z *Missa Imae vel II.dae clas. Quadragesimae* (strona 153) na pieśni *Witaj ręko Chrysta prawa*. Ks. Karol Mrowiec zauważył ponadto[28], że Gloria zawarte na stronach 122a-b wykorzystuje elementy *Anioł pasterzom* (na słowach *Gratias agimus Tibi*) a Credo tejże mszy na stronach 122b-d opiera się na kolędzie *Dies est laetitiae*. Ordinaria składające się na tę grupę stanowią więc bezspornie śpiewy o pochodzeniu lokalnym.



Początek Credo (str. 122b)

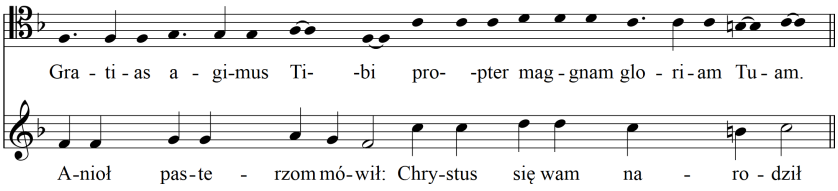


Początek Credo (str. 104)

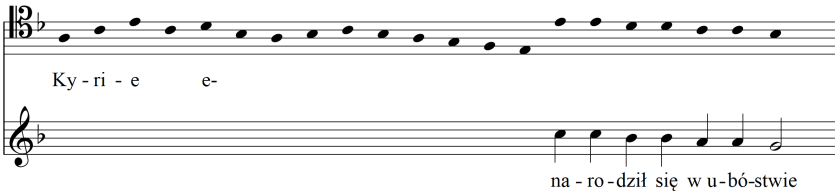


Początek Credo (str. 153)

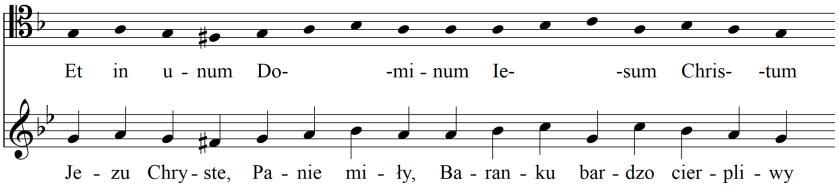
[28] AMS, ks. Karol Mrowiec, teczka personalna (brak sygnatury).



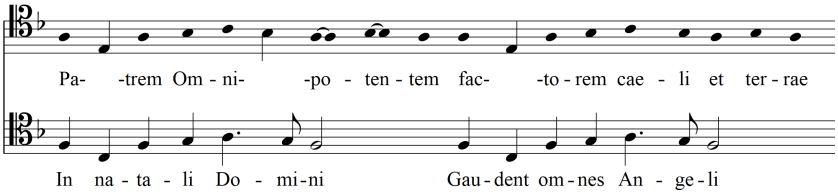
Fragment Gloria (str. 122a)



Początek Kyrie (str. 111)



Fragment Credo (str. 141)



Początek Credo (str. 127)

Wykorzystanie materiału prekompozycyjnego odbywa się w tych utworach w podobny sposób – wykorzystana zostaje początkowa fraza pieśni na słowach *Patrem omnipotentem*, niekiedy powracając. Pozostałe części dołączone do Credo nie zawsze wykorzystują główny temat. Wyjątek stanowi tu z całą pewnością Sanctus z *Missa in Nativitate Domini*, które również rozpoczyna się charakterystycznym dla *In natali Domini* skokiem o kwartę. Uprawnionym wydaje się również

stwierdzenie, że Patrem wpisane do *Missa in Nativitate Domini* w istocie nie przynależy do tego cyklu mszalnego, lecz do *Missa Regia* (msza ta pozostaje spójna pod względem stosowanej motywiki i jest oparta w znacznej części na pieśni *In natali Domini*). Takie połączenie ordinariów w cykl potwierdza *Missa Regia* w graduale świętokrzyskim z 1778 r.

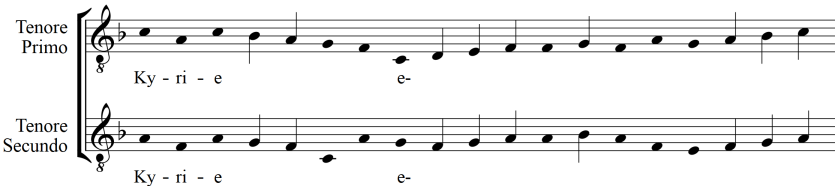
Zawartość *Graduale Pro Festis Solemnioribus* z roku 1769 została już wcześniej ogłoszona drukiem przez ks. Mrowca, dlatego poniższa tabela przedstawia wyłącznie wykaz ordinariów. Obok materiału zidentyfikowanego przez ks. Tadeusza Miazgę dopisane zostały przyporządkowane numery pominiętym cyklom (zarówno jednogłosowym jak i dwugłosowym) oraz numery śpiewów w katalogu Giacomo Baroffia. Wszystkie konkordancje przypisane do cykli mszalnych wskazują tożsamość tylko melodii Credo.

Tytuł, części	**Katalog**	**Strona**
Missa I [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]		34-46
Missa II [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 112 Baroffio 434	47-59
Missa III [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 239	60-72
Missa Varsaviensis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 47	74-100
Missa In Adventu [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 371	101-111
Missa In Nativitate Domini nostri Iesu Christi [Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 397	111-122
Gloria, Credo	Miazga 469	122a-122d
Missa In Nativitate Domini [Introitus *Puer natus est nobis*, Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 534	123-134
Missa In Quadragesima [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	Miazga 308	137-147

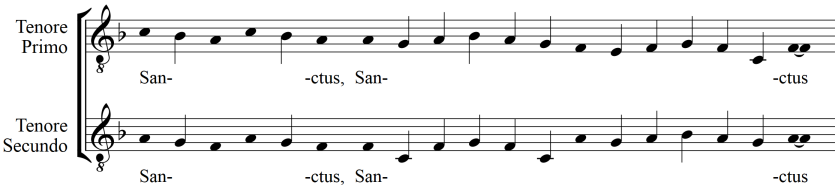
Missa Imae vel II.dae clas. Quadragesimae [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 261	149-162
Gloria, Sanctus et Agnus Dei In Quadragesima		163-166
Missa in Festis B.V.M. Primae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 372	197-208
Missa in Festis Primae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 468	208-219
Missa Secunda Primae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 466	220-232
Ex eodem Tono Gloria Kyrie Sanctus et Agnus Dei [Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]		232-237
Missa Tertia Primae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 239	237-251
Missa Quarta Primae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 195	252-264
Credo	Miazga 468	264-274
Missa Quinta Primae Classis [Kyrie, Patrem]	Miazga 405	275-280
Missa Sexta Primae Classis [Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]		281-291
Missa Prima In Festis Secundae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei][29]	Miazga 512	294-315
Missa Secunda Secundae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 35 Baroffio 489	317-334
Missa Tertia Secundae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei]	Miazga 137	335-349
Missa Quarta Secundae Classis [Kyrie, Gloria, Patrem]	Miazga 523 Baroffio 397	351-363
Missa Rorate [Introitus, Mittit ad Virginem]		425-428

[29] Msza ta w istocie posiada dwa opracowania *Gloria*. Istnieje pomiędzy nimi znaczne podobieństwo, aczkolwiek liczne melizmaty występujące w wersji pierwszej nie znajdują odzwierciedlenia w drugiej, natomiast ozdobniki przypisane wersji drugiej, nie znajdują się w tej pierwszej.

Zgodnie z podanymi wcześniej informacjami niektóre z cykli mszalnych zamieszczonych w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* posiadały prawdopodobnie zapis drugiego głosu w zaginionej księdze, którą bezskutecznie próbował odnaleźć ks. Karol Mrowiec. Podczas prac nad stradomskim rękopisem sporządził małego formatu notesik w pięciolinię (opatrzony tytułem *Księga Stradomska*), w którym odnotował incipity wszystkich śpiewów zawartych w graduale. Za szczególnie interesujący można uznać fakt, że w części zawierającej początkowe msze ks. Mrowiec podaje ich odmienne od oryginalnych tytuły opatrzone nawiasami kwadratowymi (opisane *jak w Tenorze II*) oraz przytacza incipit Kyrie drugiego głosu *Missa I*. Podobnie rzecz ma się z *Missa II*, której ponadto kompletny zapis Kyrie, Sanctus oraz Benedictus znajduje się na osobnej złożonej karcie włożonej do notatnika. Nie wiadomo na podstawie jakich źródeł ks. Mrowiec sporządził odpis – o ile w przypadku *Missa I* udało się ustalić dwugłosowe konkordancje, o tyle dla *Missa II* w żadnym z archiwów objętych kwerendą nie odnaleziono innych przekazów dwugłosowych. Cennym śladem w poszukiwaniach tego źródła jest adnotacja sporządzona na górze karty: *L. U. 47* (lub *L. M. 47*), dotychczas nie udało się jej jednak powiązać z żadną sygnaturą. Ponadto w przypadku obu mszy przy głosie II ks. Mrowiec przytacza numer karty, nie odnosząc go jednak do żadnego zidentyfikowanego źródła.



Początek Kyrie z *Missa Gallica* (*Missa II*)



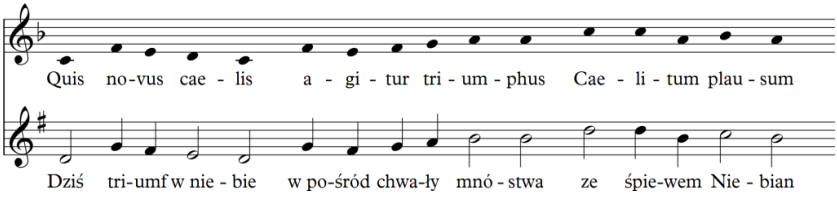
Początek Sanctus z *Missa Gallica* (*Missa II*)

Święty Wincenty á Paulo jako założyciel i zarazem główny patron Zgromadzenia Księży Misjonarzy otoczony jest szczególnym kultem we wszystkich kościołach i domach Zgromadzenia na całym świecie. Źródeł poświęconych mu śpiewów podobnie jak korzeni Zgromadzenia należy szukać w źródłach francuskich. Jednym z przykładów dbałości o muzykę w Zgromadzeniu Misji jest *Cantuale ad Usum Domus Parisiensis Congragations Missionis necnon Domus Principalis Puellarum Charitatis S. Vincentii A Paulo* wydane w roku 1927 Paryżu. Obecność tegoż druku w zbiorach Biblioteki Księży Misjonarzy w Krakowie poświadcza w pewnym stopniu rolę ośrodków misjonarskich we Francji jako głównego centrum, źródła oficjów oraz melodii do propriów mszalnych. Szczególnym wyrazem dbałości o zachowanie jedności tych śpiewów staje się porównanie wersji zawartej w graduale stradomskim z 1769 z paryskim cantuale z 1927 roku. Zawiera ono introit *Pauperes Sion* (*Cantus II*), hymn *Qui novus cælis,* antyfonę na drugie nieszpory *Pauperes Sion* (*Cantus III*), których melodia jest zbieżna z tą zawartą w krakowskich źródłach rękopiśmiennych. Ponadto w cantuale znajdują się również: sekwencja, responsorium oraz inne oficja niż nieszpory, nie ma ich natomiast w żadnym z omawianych graduałów. Pozostałe śpiewy, jak na przykład hymn *Qui mutare solet*, chociaż są zawarte zarówno w graduale jak i w cantuale mają różne melodie.

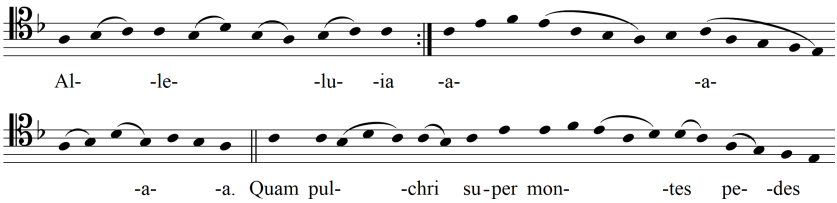
We wspomnianym wcześniej notatniku ks. Karol Mrowiec odnotował ponadto, że *Quis novus caelis* z *Graduale Pro Festis Solemnioribus* tożsame jest z pieśnią *Dziś triumf w niebie*, która stanowi tłumaczenie tegoż hymnu na język polski. W śpiewniku ks. Jana Siedleckiego[30] jako źródło melodii wskazany został śpiewnik ks. Mioduszewskiego. Na rzecz utożsamienia oryginału z tekstem łacińskim wskazuje podawana w śpiewniku ks. Siedleckiego data wykonania przekładu – *T: X. abp. Ign. Hołowiński, 1856*, podczas gdy najstarszy znany zapis tej melodii z tekstem łacińskim znajduje się w misjonarskim graduale z 1746 roku. Dodatkowo uwagę należy zwrócić na fakt, że św. Wincenty został kanonizowany w 1737 r., stosunkowo szybko więc śpiewy te pojawiły się w Krakowie. Nasuwa to uzasadnione przypuszczenie, jakoby śpiewy te mogły rzeczywiście pochodzić z Francji (graduał świętokrzyski przekazuje tylko alleluja na wspomnienie św. Wincen-

[30] J. S i e d l e c k i, *Śpiewnik Kościelny z Melodiami na 2 głosy – wydanie jubileuszowe (1878-1928)*, Kraków 1947, s. 288.

tego, jest ono jednak identyczne ze stradomskim). Wobec niewystarczającego materiału porównawczego na obecny stan badań pytanie to pozostać musi bez odpowiedzi.



Quis novus caelis z *Graduale Pro Festis Solemnioribus* oraz *Dziś triumf w niebie* ze *Śpiewnika Kościelnego* ks. Jana Siedleckiego (wyd. 1947 r.)



Alleluja na Uroczystość św. Wincentego, *Graduale Pro Festis Solemnioribus*

Praktyka wykonawcza w kościele
XX. Misjonarzy na Stradomiu

Bardzo dobre warunki służące kultywowaniu praktyki chorałowej w kościele pw. Nawrócenia Świętego Pawła związane były w dużej mierze z działającym przy nim seminarium, w którym obok *seminarium internum*, przeznaczonego dla kleryków misjonarskich, uczyli się również *eksterniści*, czyli klerycy diecezjalni. Między innymi za sprawą dekretu biskupa Szaniawskiego z 1732 roku 18 kleryków diecezjalnych zobowiązanych było do śpiewania podczas uroczystej sumy z aspersją w każdą niedzielę. Pewnym jest, co potwierdzają dokumenty wizytacyjne[31], że śpiew wielogłosowy nie odgrywał pierwszoplanowej roli, a miał miejsce jedynie okazjonalnie kilka razy

[31] K. M r o w i e c, *dz. cyt.*, s. 209.

w roku. Odzwierciedlenie praktyki wykonawczej można bez wątpienia odnaleźć w adnotacjach poczynionych w graduale.

Większość z repertuaru mszalnego nie zawiera informacji dotyczących dynamiki. Znaczący wyjątek stanowi w tym względzie *Missa* [*Prima*] *in Festis Primæ Classis* (Credo –Miazga 468), w której zanotowano liczne, nagłe zmiany dynamiczne (*piano* oraz *forte*), poświadczające możliwość stosowania na tym polu silnych kontrastów. Także praktyka wyróżniania solisty (*a duobus*) i przeciwstawiania go odcinkom śpiewanym zespołowo (*omnes*) jakkolwiek powszechna jest w rękopisach OO. Bernardynów, w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* nie pojawia się często tak iż pod tym względem wspomniana msza stanowi wyjątek.

Przekaz tejże mszy znajduje się również w graduale stradomskim z 1746 roku. Obejmuje *Gloria, Patrem, Sanctus* oraz *Agnus Dei*, nie zawiera natomiast *Kyrie*. Co szczególnie istotne, również zapisane w nim zostały liczne informacje dotyczące sposobu wykonywania. Różnią się one znacząco umiejscowieniem oraz nie zawierają informacji dotyczących dynamiki. Uwagę zwraca również bardziej rozbudowana warstwa melodyczna tego przekazu. Porównanie jasno wskazuje, że w wielu miejscach sekwencyjnie powtarzane motywy (np. opadający na słowie *descendit*, wznoszący na słowie *ascendit*) oraz rozbudowane melizmaty (np. na słowach *Patrem*, *gloria*, *conglorificatur*, *resurrectionem*) zostały zastąpione uproszczonym przebiegiem w *Graduale Pro Festis Solemnioribus*. Pominięte zostały również informacje agogiczne (*lentissime* na słowach *Ex Maria Virgine*), których zresztą rękopis z 1746 roku nie zawiera wiele. Warte odnotowanie jest również, że nie występują zmiany w płaszczyźnie wieloaspektowej, a każda część cyklu obejmuje zmianę jednego z elementów (Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei – kontrasty dynamiczne; Gloria oraz Patrem – zmiany obsadowe). Nie wyklucza to jednak ich różnicowania, można bowiem przypuszczać, że pewne zasady kształtowania materiału tych ordinariów były dla wykonawców znane i nie wymagały dodatkowego zapisu.

Podobne informacje wykonawcze zawierają ponadto *Missa II* (Credo – Miazga 112) – zmiany obsadowe wraz ze zmianą dynamiki w Patrem; *Missa III* (Credo – Miazga 239) – zmiany obsadowe w Gloria, Patrem; *Missa In Nativitate Domini Nostri Iesu Christi* (Credo – Miazga 397) – liczne zmiany obsadowe w Kyrie, Gloria,

Patrem, Sanctus, Agnus Dei, co więcej na słowach *et sepultus est*, *vivos et mortuos*, *mortuorum* w Patrem śpiew prowadzony jest w kwincie a na słowach *in exscelsis* w oktawie; *Missa Secunda Primæ Classis* (Credo – Miazga 466) – zmiany obsadowe w Patrem oraz Agnus Dei (dopisane jednakże innym charakterem pisma); *Missa Tertia Primæ Classis* (Credo – Miazga 239) – zmiany obsadowe w Gloria, Patrem; Credo ze strony 264 – zmiany obsadowe; *Missa Secunda Secundæ Classis* – zmiany obsadowe w Gloria, Benedictus oraz Agnus Dei.

W repertuarze tym mamy też do czynienia z zastosowaniem praktyki alternatim (dotyczy to części *Kyrie*, *Gloria, Sanctus* oraz *Agnus Dei* wszystkich cykli zawartych w graduale). Takie wykonywanie repertuaru w owym czasie było już możliwe, bowiem organy w kościele pw. Nawrócenia Świętego Pawła powstały około II kwarty XVIII wieku[32]. Aktualnie za pierwszą informację o organach w kościele Księży Misjonarzy przyjmuje się rok 1745[33]. Bez wątpienia liczne naprawy i wydatki poczynione na remont i konserwację instrumentu poświadczają jednoznacznie, że dbano o wykonawstwo muzyczne także i na tej płaszczyźnie.

Porównując ilość oraz konsekwencję występowania wszystkich omawianych powyżej oznaczeń z tymi zawartymi w źródłach bernardyńskich nie zdają się one odgrywać aż tak istotnej roli. W rękopisach RL 37, 51 oraz 88 znaczna ilość części *ordinarium missæ* posiada podział na odcinki *solo* (określane też jako *solo di cantore*) oraz *tutti*, poczynione są także uwagi dotyczące głośności (*forte*). Najznamienitszym przykładem będzie więc tu *Missa Hanacka cum Credo* z rękopisu RL 37. Zawiera ona wszystkie powyższe informacje dotyczące zarówno podziału na odcinki z określeniem wykonawcy, dynamikę a także opatrzona została na początku tempem *Tardissime*. Warto również odnotować, że w źródłach OO. Bernardynów określenia wykonawcze konsekwentnie pojawiają się w języku włoskim, natomiast w obu rękopisach misjonarskich regułą jest stosowanie języka łacińskiego.

Na koniec, należy rozważyć jeszcze czy *Missa Varsaviensis* zalicza się (podobnie jak kilka innych cykli z *Graduale Pro Festis Solemnioribus*)

---

[32] P. M a t o g a, *Organy w kościele Księży Misjonarzy pw. Nawrócenia św. Pawła Apostoła w Krakowie na Stradomiu*, „Nasza Przeszłość", t. CXX, Kraków 2013.

[33] Ks. Karol Mrowiec podaje prawdopodobny przedział czasu w jakim powstały organy (1742-1745) por. K. M r o w i e c, *dz. cyt*., „Nasza Przeszłość", Tom XIII, Kraków 1961, s. 238.

do grupy repertuarowej, w której najstarszym elementem jest Credo, a pozostałe części zostały dopisane w późniejszym okresie. Przede wszystkim wszystkie znane przekazy zawierają kompletne cykle – występujące pomiędzy nimi różnice dostrzec można we wszystkich częściach i nie przynoszą one odpowiedzi na powyższe pytanie. W przeciwieństwie do większości mszy zawartych w graduale, ta wyróżnia się konsekwentną spójnością motywiczno-tematyczną. Na obecny stan badań niemożliwe jest wskazanie również jednego (jak w przypadku niektórych cykli mszalnych) źródła materiału prekompozycyjnego. Nie wynikają więc z tego jednoznaczne wnioski, skłaniają one jednak do postrzegania *Missa Varsaviensis* w kategoriach jednolitego i spójnego dzieła.

Missa Varsaviensis – Missa Hanaticum

Msza zamieszczona w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* pod tytułem *Varsaviensis* nasuwa silne skojarzenia z bazyliką św. Krzyża w Warszawie. Wobec roli tego kościoła do XIX w. rozważania takiej tytulatury mszy zawartej w misjonarskim rękopisie wydają się mieć silne podstawy. Możliwość powiązania ośrodków krakowskiego i warszawskiego wydaje się tym pewniejsza, że odnaleźć i wskazać można liczne dowody przepływu źródeł i dokumentów między kościołem stradomskim a bazyliką Św. Krzyża. Osobnym zagadnieniem pozostaje natomiast historia *Gorzkich żali* – nabożeństwa pasyjnego ułożonego początkiem XVIII wieku właśnie przy bazylice Św. Krzyża w Warszawie, które najprawdopodobniej stanowi jeden znajznamienitszych przykładów oddziaływania tego centralnego ośrodka misjonarskiego na całą Polskę[34].

Znaczący zbiór repertuaru (*zbiór stradomski*) został przekazany w I połowie XIX wieku, czyli gdy badane rękopisy już istniały, za sprawą księży Mioduszewskiego oraz Dąbrowskiego. Sześć tek zawierających ten materiał było nadto przedmiotem zainteresowania ks. Karola Mrowca, które stwierdził[35], że: „Brak dokładniejszych danych nie pozwala jednak z całą pewnością orzekać, które z tych utworów są pochodzenia warszawskiego, a które powstały w Krakowie".

---

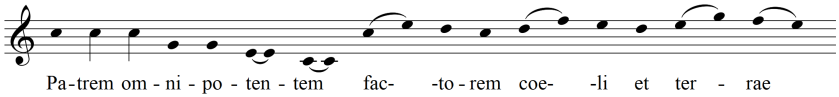
[34] M. C h o r z ę p a, *Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny*, „Nasza Przeszłość", Tom XII, Kraków 1961, s. 221-258.
[35] K. M r o w i e c, *dz. cyt.*, s. 218.

Znajdujący się w warszawskim *Graduale romanum* z 1778 roku przekaz badanej mszy stanowi najpóźniejszy znany jej przekaz, co nie przynosi odpowiedzi na pytanie o ewentualne pochodzenie związane z bazyliką św. Krzyża, nie rozstrzygający jest również jej tytuł w tym źródle – *Missa in festis primae classis*. Ponadto ks. Tadeusz Miazga przypisał Patrem tej mszy osobny numer w swoim katalogu – 48 (prawdopodobnie ze względu na drobne różnice przytaczanych incipitów). Dodatkowo w przeciwieństwie do dwugłosowego przekazu stradomskiego zapis warszawski jest jednogłosowy.

Najstarszym znanym źródłem zawierającym przekaz omawianej mszy jest bernardyński graduał RL 37 (z 1744 r.). W tymże rękopisie przekaz znajduje się na stronach 161-163. Opatrzony został tytułem zapisanym na doklejonym w górnej części karty pasku papieru – *Missa Hanacka Cum Credo*. Zapis *Patrem* poprzedza zapis tego cyklu i rozpoczyna się na stronie 153. Różnice w sposobie zapisu nasuwają przypuszczenie, że oryginalnie Patrem to występować mogło samodzielnie, choć żaden taki zapis nie jest na obecny stan badań znany. Pod takim tytułem msza ta występuje jeszcze w rękopisach RL 51 oraz RL 62 (bez Patrem). Liczne przykłady zapisu tej mszy pod innymi tytułami napotkać można w rękopisach z II połowy XVIII w. pochodzących z wielu klasztorów bernardyńskich. Są to więc dwa rękopisy z klasztoru w Zasławiu: RL 53 oraz RL 54, gdzie towarzyszą im zupełnie różne Patrem (odpowiednio: Miazga 441+22, Miazga 643) czy też z RL 29 z klasztoru w Leżajsku (bez Patrem). Co ciekawe w tych źródłach msza występuje pod tytułem *Missa Cracoviensis*. Za bardzo prawdopodobne uznać należy, że jej przekazy znajdują się również w rękopisach przechowywanych obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie. Badający je prof. Jerzy Morawski odnotował jedynie w formie przypisu, że znajduje się tam rękopis o niespotykanym tytule *Hanaticum* (F45-61) – przypuszczać można, że zaczerpnięty on został właśnie od omawianej *Missa Hanaticum*. Pod tytułem *Missa* [*in festis*] *Secundae Classis* kompozycja ta zapisana została w krakowskim graduale OO. Augustianów (przechowywanym obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. Przyb. 146/54).

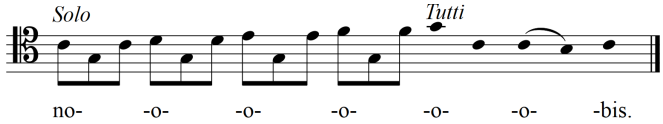
Kolejnym cennym świadectwem rozpowszechnienia tej mszy na ziemiach polskich jest zapis pochodzący z zasławskiego RL 48, gdzie temat główny tej mszy i jej charakterystyczne motywy posłużyły za podstawę opracowania nowego jednogłosowego Patrem (podpisanego

jako *Patrem Cracoviense P*[*at*]*ris Justini Shejbal*), wprowadzającego trzygłosowy odcinek na słowach od *Et incarnatus est* do *passus et sepultus est* (głosy nazywane są w sposób typowy dla klasztoru w Zasławiu: *choro primo, choro secundo, choro tertio*).

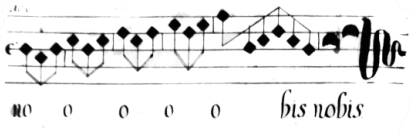


Incipit *Patrem Cracoviense* z bernardyńskiego rękopisu RL 48

W warstwie melodycznej *Missa Varsaviensis* dostrzec można jej cząstkową trywializację w stosunku do zapisów Bernardyńskich, co pozostaje zgodne z ogólną praktyką pseudochorałową w XVIII w. miedzy jego pierwszą a drugą połową. Objawia się to w głównej mierze rezygnacją z figuracyjnego prowadzenia linii melodycznej z powtarzaniem stałego dźwięku na rzecz ułatwienia wykonania przebiegu. Elementy sposobu prowadzenia takich odcinków w źródłach jednogłosowych można jednakże dostrzec we fragmentach głosu drugiego *Missa Varsaviensis*.



Zakończenie Agnus Dei, RL 37



Zakończenie *Agnus Dei*, *Graduale Pro Festis Solemnioribus*

Wobec nieprzekonujących i niewystarczających dowodów na powiązanie pochodzenia tej mszy z bazyliką św. Krzyża szczególnego znaczenia zdaje się nabierać pytanie o pochodzenie nazwy *Missa Hanaticum*. Hanakowie zamieszkujący środkowe Morawy otwierają zatem następny wątek w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie.

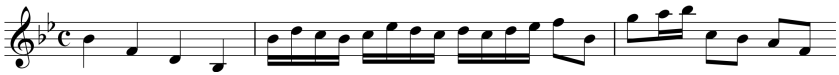
Na początku wspomniana została geneza *canto fratto* i praktyka czerpania materiału melodycznego z muzyki niesakralnej. Jakkolwiek wskazanie konkretnego materiału prekompozycyjnego w muzyce Hanaków wydaje się być obecnie niemożliwe, powstała w 2013 roku praca obejmująca kulturę i historię regionu Haná[36] pozwala na wstępne określenie idiomu muzyki hanackiej. Szczególnie istotne dla niniejszych rozważań jest więc z całą pewnością utożsamianie samej nazwy z muzyką. Pod licznymi słowami (np. *hanatica*, *hanak*, *hanacco*, *villana hanatica*, *alle hanacha*, *hanaque*[37]) obok znaczenia geograficznego i etnicznego kryje się również nazwa tańca. Wykorzystywanie hanaka obserwować można już od panowania Leopolda I, kiedy to taniec ten zaczął być wykonywany na dworze cesarskim[38]. Przejawy inspiracji tą muzyką dostrzec można również u Georga Telemanna[39]. Nie wykluczone zatem, że zgodnie ze znaną w repertuarze *canto fratto* praktyką wykorzystano w tym przypadku popularne tańce kojarzone z muzyką hanacką.

Istotną rolę w formowaniu materiału muzycznego w *Missa Varsaviensis* odgrywa unisono. Prowadzenie głosów w taki sposób odbywa się w początkowych i często również końcowych frazach poszczególnych odcinków. Znacząca część z wykorzystanych motywów opiera się na bardzo prostej budowie – najczęściej powracającym jest bezspornie ten, który otwiera całą kompozycję – motyw opadający lub wznoszący się po rozłożonym akordzie ze zdwojoną w oktawie prymą. Pozostałe motywy konstruowane są ruchem sekundowym lub, najczęściej, tercjowym. Zwraca również uwagę sekwencyjne i figuracyjne powtarzanie ich na kolejnych stopniach skali.

W melodyce mszy widać wyraźnie wpływy muzyki instrumentalnej i ukształtowania typowe dla stylu koncertującego. Zarówno od strony formalnej jak i od strony melodycznej *Missa Varsaviensis* pozostaje daleka od idiomu chorału gregoriańskiego. Dobrym przykładem wykorzystywania melodyki i motywiki typowej dla muzyki instrumentalnej może być znaczące podobieństwo otwierającego tematu Kyrie do początku *Allegro* z koncertu RV 374 Vivaldiego:

---

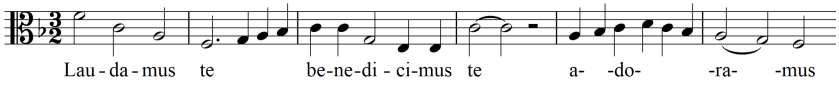
[36] S. P a v l í č k o v á, *Region Haná a její taneční determinace v oblasti lidové kultury v historicko-společenských souvislostech*, Brno 2013.
[37] Tamże, s. 13.
[38] Tamże.
[39] K. P. K o c h, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Magdeburg 1982.



I vn princ., *Allegro*, A. Vivaldi RV 374

Nie jest to jednak jedyny przykład wskazujący na szersze konkordancje i wykorzystanie materiału muzycznego, które znajdujemy w niniejszej mszy. Innym przykładem może być *Messa a quattro* Giovanniego Battisty Borriego, której zachowany w źródłach angielskich zapis Gloria również rozpoczyna się identycznie jak *Missa Varsaviensis*.

Ks. Karol Mrowiec już w pierwszych frazach mszy wyróżnił *kwinty przejściowe*[40] jako element typowy dla muzyki instrumentalnej XVIII wieku. Niewątpliwie przekonanie o takich wpływach wzmacnia rytmika oraz bardzo duży ambitus tenoru I (c – g1), przekraczający średni ambitus decymy typowy dla śpiewów pseudochorałowych w XVIII w.



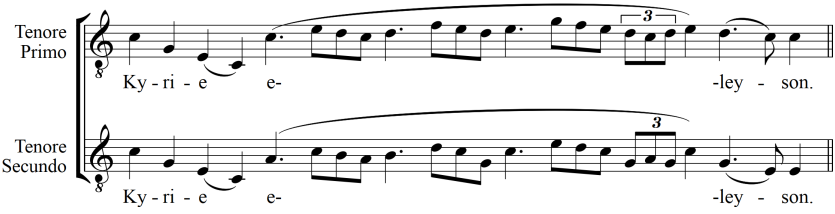
Gloria z *Missa quinti toni*, RL 48

Wykorzystanie rozłożonego akordu jako jednego z głównych motywów dostrzec można również w innych cyklach mszalnych zawartych w rękopisach bernardyńskich. Za reprezentatywny przykład posłużyć może Gloria z *Missa quinti toni*[41]. Cała kompozycja opiera się w znacznej mierze na sekwencyjnym powtarzaniu prostych motywów budowanych ruchem sekundowym, wśród których znaleźć można liczne podobieństwa do motywiki *Missa Varsaviensis* (np. w *Credo quinti toni* na słowach *factorem coeli et terrae*).

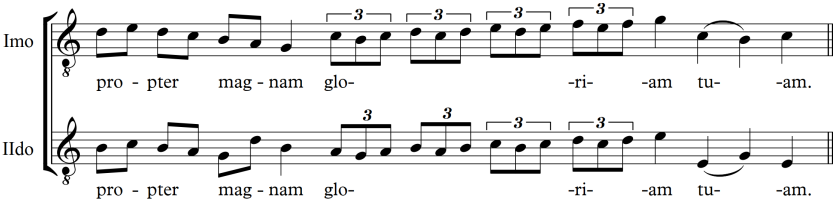
---

[40] Nie do końca wiadomo, co ks. Karol Mrowiec rozumie przez określenie *kwinty przejściowe*. Nazywa je jednak również *waltorniowymi*. Nasuwa to więc silne skojarzenia z wykorzystanym w wielu miejscach sposobem prowadzenia drugiego głosu: seksta, kwinta oraz tercja złożona z dźwięków pierwszego współbrzmienia w przewrocie. Por. K. M r o w i e c, *dz. cyt*., s. 199.

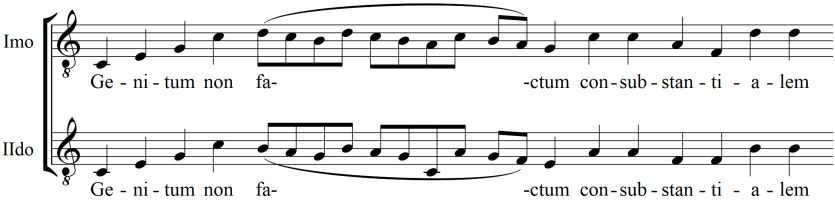
[41] Tadeusz Miazga przypisał Credo tej mszy numer 388, w innych źródłach (np. RL 37, RL 62, RL 88) występuje ono pod nazwą *Patrem Podgurskie* [!].



Przykład interpretacji rytmicznej Kyrie z *Missa Varsaviensis*, *Graduale Pro Festis Solemnioribus* 1769 r.



Przykład interpretacji rytmicznej Gloria z *Missa Varsaviensis*, *Graduale Pro Festis Solemnioribus* 1769 r.



Przykład interpretacji rytmicznej Patrem z *Missa Varsaviensis*, *Graduale Pro Festis Solemnioribus* 1769 r.

Graduale romanum kościoła św. Krzyża w Warszawie

Przeprowadzone dotychczas kwerendy nie ujawniły miejsca przechowywania graduału świętokrzyskiego. Ostatnim badaczem wzmiankującym ten rękopis jest ks. Tadeusz Miazga, co dowodzi, że źródło przetrwało zniszczenie kościoła św. Krzyża w Warszawie podczas II wojny światowej i zaginęło (najprawdopodobniej) w latach 70. lub 80.,

a więc już w okresie po śmierci ks. Hieronima Feichta. Jest to w istocie dosyć paradoksalna sytuacja, ponieważ na przestrzeni ostatnich 50 lat wiele źródeł (zarówno internetowych jak i drukowanych) powołuje się na tę księgę przytaczając zaledwie krótki akapit napisany na jej temat przez ks. Hieronima Feichta. Wiąże się to bezpośrednio z powtarzaniem kilku tytułów jak np. *Msza Rzymska*, *Msza Wiedeńska*, *Msza Łowicka* etc. jednak bez podania jakichkolwiek informacji na temat kompozycji kryjącymi się pot tymi nazwami. Nie ulega zatem wątpliwości, że tak rozsławione przez ks. Feichta źródło zasługuje na głębszą refleksję, tym bardziej, że według ks. Tadeusza Miazgi wiele melodii Credo pochodzących z tego rękopisu posiada unikatowy przekaz właśnie w tym cennym źródle. Całą więc wiedzę o nim dotychczasowi badacze czerpali z następującej informacji podanej przez ks. Feichta: „Poza tym są w tym graduale całe ordinaria wysnute z tematów pieśni adwentowych (*Urząd zbawienia ludzkiego*), z tematów kolęd (aż trzy *Patrem* z pieśni: *In natali Domini*, *Anioł pasterzom* i z cząstki pieśni *Nuż my dziatki zaśpiewajmy*), wreszcie z tematów pieśni wielkopostnych. Dalej obok mszy Stradomskiej, rzymskiej, wiedeńskiej i francuskiej z prawdziwego chorału jest jedynie Kyrie czasu wielkanocnego (pierwszy schemat edycji watykańskiej) przeznaczone tu na czas postny oraz 3. *Patrem* (edycji watykańskiej), wchodzące w skład mszy zwanej *Brevis*. Z powyższego wynika, że w początkach XVII w., jak zresztą i w XVI w., śpiewano *Patrem*, a nieco później już całe ordinaria na tematy pieśni polskich. O ile te *Patrem* pochodzące z początku XVI w. (a może i wcześniejsze) są jeszcze znośnymi kompozycjami […], o tyle dorobione później do nich całe ordinaria są zaprzeczeniem chorału i wnoszą do niego elementy rozkładowe”[42].

Przełom w badaniach nad źródłami bazyliki św. Krzyża przyniosła kwerenda w Archiwum XX. Misjonarzy przy Stradomiu. Okazało się bowiem, że ks. Feicht sporządził odpis rękopisu w czterech zeszytach w pięciolinię, opatrując niektóre śpiewy swoimi uwagami. Notatki te więc jako pierwsze dopiero pozwalają z całą pewnością ustalić jaki jest tytuł tego zaginionego źródła. W większości znanych materiałów powołujących się na ten graduał powtarza się zwykle data 1778 oraz

[42] H. F e i c h t, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 178-179.

krótkie *Graduale romanum kościoła św. Krzyża w Warszawie*[43]. W jednym tylko miejscu przytacza ks. Feicht łaciński zapis tytułu choć również nie podaje go w całości (*Graduale… ad usum ecclesiae parochialis Varsoviae S. Crucis accomodatum*)[44]. Także wspomniane zeszyty nie przytaczają tytułu w całości. Dokładny odpis ich zawartości przedstawia poniższa tabela:

Nr zeszytu	Tytuł
I	*Graduale romanum de… ad usum eccl. parochialis Varsov. S. Crucis accomodatum AD. 1778* *Intoity. Grad. alleluja i 2 advent offert.*
II	*Graduale rom… ad us. eccl. paroch. Varsov. S. Crucis 1778 Offertoria, Communiones*
III	*Graduale romanum ad usum Eccl. Varsov. S. Crucis Ordinarium missae (Kyrie…)*
IV	*Fugi, kanony i Ordinarium missæ z Graduału Ś-to Krzyskiego Warsaw z r. 1778 & Missa Loviciana*

Z powyższego wynika więc, że tytuł rękopisu to *Graduale romanum ad usum ecclesiæ parochialis Varsovia S. Crucis accomodatum AD. 1778*. Informacje o źródle uzupełnia krótka adnotacja zeszytu IV, gdzie przy zapisie *Missa Loviciana* ks. Feicht odnotował datę (prawdopodobnie pochodzącą z karty tytułowej): *2 V 1778*. Ponadto informacje przekazane przez ks. Krzysztofa Goneta[45] na temat zbiorów dawnej biblioteki przy bazylice Św. Krzyża w Warszawie pozwalają przypuszczać, że rękopis ten może mieć wpisany stosowny exlibris. Hipotezę taką potwierdzają księgi liturgiczne zachowane do dziś w świętokrzyskim archiwum parafialnym. Prawdopodobnie jak wszystkie księgi pochodzące z tego okresu, wykonany on został łacińską minuskułą, podobną do tego, który przedstawia poniższa fotografia.

---

[43] Tamże, s. 178.
[44] Tamże, s. 531.
[45] K. G o n e t, *Warszawska biblioteka Misjonarzy*, „Nasza Przeszłość", t. LXXXVI, Kraków 1996, s. 109-110.

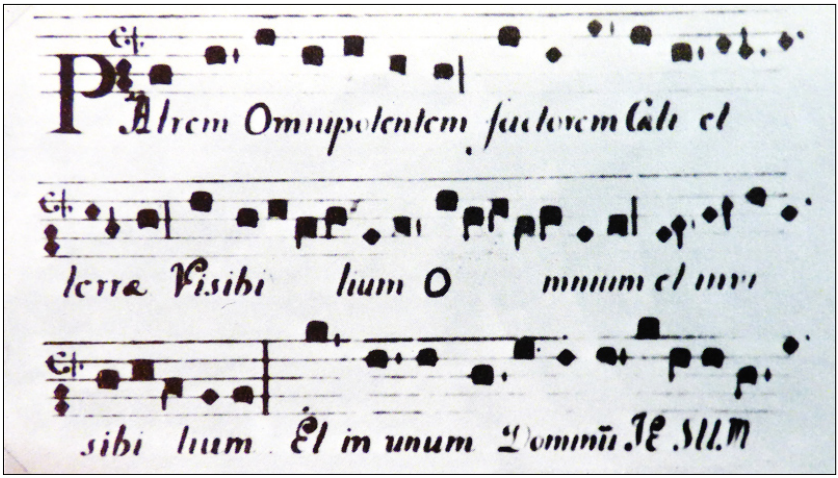
Fragment karty tytułowej z *Missae Defunctorum, juxta usum Ecclesiae Romanae cum Ordine et Canone extensae. Ex ducali Campidonensi typographeo, per Andream Stadler*, Anno Domini MDCCLXIII

Żaden z zeszytów nie pozwala jednak na sporządzenie kompletnego opisu fizycznego źródła. Wiadomo, że posiada co najmniej 300 numerowanych stron oraz że strony 283 oraz 284 zostały z rękopisu usunięte[46]. Dodatkowo strony 181a-d zostały do rękopisu dodane, prawdopodobnie na podobnej zasadzie jak do rękopisu stradomskiego z 1769 r.

Co się zaś tyczy notacji, sposób zapisu poczyniony przez ks. Feichta oparty jest na notacji współczesnej – bazuje na samych czarnych główkach nut i oznacza jedynie melizmaty przy pomocy łuków. Jedynym fragmentem, który pozwala na przedstawienie bliżej notacji tegoż graduału świętokrzyskiego jest zeszyt IV, gdzie przy zapisie *In missa sequenti valor notarum In Dominicis post nativ. DNIC* podaje ks. Feicht wartości: *longa*, *simplex*, *caudata lingui simplici*, *brevis*, *brevissima*, *coniunctio*. Liczne fragmenty zapisów pochodzących z I zeszytu znacz-

[46] Informację tą potwierdza ks. Tadeusz Miazga przytaczając melodię Patrem zapisaną od słów *pultus est* (jest to drugie *Patrem Viennensis*) z tego graduału. Por. T. M i a z g a, *dz. cyt.,* s. 109.

nym stopniu wskazują jednak na podobieństwo tej notacji do pochodzącej z graduału stradomskiego, a więc *nota quadrata* z pewnymi podobieństwami do notacji menzuralnej. Hipotezę taką potwierdza zamieszczona na końcu katalogu ks. Miazgi fotografia, jedna z dwóch[47] znanych, dokumentująca wygląd rękopisu[48]:



Znaczna część śpiewów przytoczonych przez ks. Hieronima Feichta posiada adnotację w postaci numeru strony, na którym rozpoczyna się dany cykl mszalny czy proprium. Niektóre z nich nie posiadają jednakże zapisu takiej informacji (np. dwugłosowa *Missa in Nativitate DNI ad tertiam missam* czy Offertorium *Ad Te levavi animam meam*). Poniższa tabela oparta została w znacznej mierze na numerach stron podanych przez ks. Feichta oraz indeksie melodii ks. Miazgi[49]. Znamiennym jest, że w przeciwieństwie do obu stradomskich graduałów XX. Misjonarzy (z 1746 oraz 1769 r.), w których śpiewy ułożone są grupami (tzn. osobno znajdują się cykle mszalne, osobno poszczególne propria), w graduale świętokrzyskim połączone są w kompletne zestawy śpie-

[47] Drugie zdjęcie przedstawia Sanctus oraz Agnus Dei z *Missa In Ascensionis Domini*, a także początek Introitu *Exaudi Domine vocem meam qua clamavi ad te alleluia*, który nie został zapisany przez ks. Feichta w żadnym ze znanych czterech zeszytów. Zob. T. M i a z g a, *Notacja…*, *dz. cyt*., s. 233.
[48] Tamże, s. 368.
[49] Tamże.

wów (propriów i ordinariów) z przeznaczeniem na daną mszę. Inaczej natomiast zostały one uporządkowane w czterech zeszytach ks. Feichta., gdzie zostały pogrupowane według przeznaczenia na poszczególne części mszy. Większość śpiewów znajduje pełny przekaz w notatkach ks. Feichta, jednak część zawiera jedynie odnotowaną informację o tym, że śpiew taki znajduje się w graduale (niekiedy bez incipitu muzycznego). Z analizy poszczególnych śpiewów wydaje się, że zaledwie jedna msza nie została w ogóle zapisana przez ks. Feichta (*Missa gallica*), stąd nie wiemy jakie jej części znajdowały się w rękopisie (choć niemal pewne jest, że był to kompletny cykl), a ogólne umiejscowienie i incipit Credo znany jest dzięki ks. Miazdze. Indeks ordinariów zawartych w graduale świętokrzyskim przedstawia poniższa tabela. Oprócz nich rękopis zawiera bogaty zasób innych śpiewów[50]: 6 sekwencji, 84 alleluja (m. in. na wspomnienie liturgiczne św. Wincentego a Paulo, św. Filipa Neri, św. Joachima), 27 introitów, 11 offertoriów, 3 antyfony (*Asperges me*, *Exaudi nos*, *Immutemur in habitu*), 4 tractus oraz 12 communiones.

Zawartość	Strony	Miazga
Missa in Adventu de BMV [I][51] [Kyrie, *aliud* Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei, *aliud* Sanctus, *aliud* Agnus Dei]	2-	369
Dominica Missa Advento [II] [Kyrie, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	?	?
Kyrie Dominica tertia adventu [III]	17	
Missa in Nativitate Domini ad Missam Primam [IV] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	20-	397+1
Missa in Nativitate Domini ad Tertiam Missam[52] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	?	-
Missa infra octavam Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi [V] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	40-	534+4
Missa Dominicis post Nativitatem Domini [VI] [Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei]	52-	-

[50] Wyliczenie obejmuje wyłącznie śpiewy wymienione przez ks. Hieronima Feichta.
[51] Numeracja w nawiasach kwadratowych odnosi się do numeracji ordinariów w notatkach ks. Feichta.
[52] Jedyny dwugłosowy utwór w rękopisie.

Missa Dominica in Septuagesima [VII] [Kyrie, Sanctus, Agnus Dei]	61-	-
Missa in Feria IV (*In Cineres*) [VIII] [Kyrie, Sanctus, Agnus Dei]	69-	-
Credo Dominica Prima in Quadragesima	75	308+2
Kyrie in Quadragesima [IX]	85	-
Missa in Dominica de Passione [X] [Kyrie, Sanctus, Agnus Dei]	87-	-
Missa in Coena Domini [XI] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	96-	261+2
Missa Sabbato Sancto ad Missam Solemnem [XII][53] [Kyrie, Gloria, Sanctus]		-
Missa Feria Secunda Post Pascha (*Missa Stradomiana*) [XIII] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	110-	406
Missa in festo Ascesionis Domini (*Missa alta*) [XIV] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	129-	468+5
Missa Dominicalis [XV] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	148-	531+62
Missa Quadragesimale [XVI] [Kyrie, Patrem]	181a-	448
Credo Primi Toni [XVII]	181c-	576+46
Missa Romana [XVIII] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus]	184-	35+21
Missa in Festis BMV [XIX] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	190-	399
Missa Regia [XX] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	209-	137
Missa Loviciana [XXI] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	238-	512+81
Missa Brevis [XXII] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	258-	194+45

[53] Brak zapisu Kyrie w notatkach ks. Feichta.

Missa in Festis Duplicibus et Octavis SS. Cor. Jesum [XXIII] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	263-	113+63
Missa in Duplicibus et Octavas Virginum [XXIV] [Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei]	?	-
Missa Viennensis [XXV] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei, *aliud* Patrem, *aliud* Sanctus, *aliud* Agnus Dei]	277-	335 521
Missa Primae classis [XXVI][54] [Kyrie, Gloria, Patrem]	289-	48
Missa [XXVII] [55] [Kyrie, Gloria, Patrem]	294-	511
Missa in Dominicis post Nativitatem [XXVIII] [Kyrie, Gloria, Patrem, Sanctus, Agnus Dei]	300-	486
Missa Gallica [XXIX][56]	299-	145

Zgodnie z przytaczanym wcześniej fragmentem opisu tego rękopisu ze *Studiów nad muzyką polskiego baroku* poniższa tabela zawiera również informację o ordinariach, których tematy zaczerpnięte zostały z pieśni religijnych. Ustalenia poczynione przez ks. Feichta na marginesach zeszytów zawierających odpis graduału świętokrzyskiego zostały uzupełnione o własne ustalenia na podstawie wcześniejszych badań nad graduałem stradomskim.

Msza	**Część**	**Pieśń**
Missa in Adventu de BMV	Kyrie	*Urząd zbawienia ludzkiego* *Zdrowaś bądź Maryja*
	Gloria	*Po upadku człowieka grzesznego* *Zdrowaś bądź Maryja*
	Patrem	*Urząd zbawienia ludzkiego* *Zdrowaś bądź Maryja* *Po upadku człowieka grzesznego*
	Sanctus	*Po upadku człowieka grzesznego*

[54] Brak zapisu Sanctus oraz Agnus Dei.
[55] Ks. Hieronim Feicht nie podaje zapisu melodii Gloria, przytacza natomiast zapis z rękopisu: *Gloria ut alibi*, co opatruje komentarzem o braku precyzyjnego wskazania innej melodii w źródle.
[56] Cały cykl nie został odpisany, w zeszycie znajduje się jedynie tytuł i pusta strona.

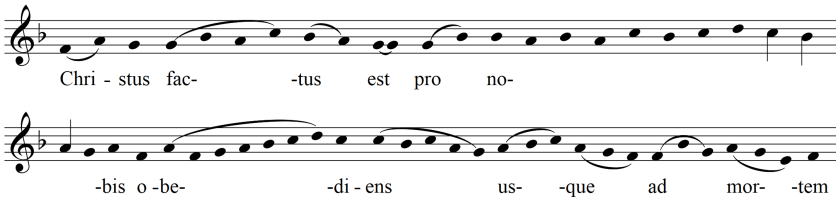
	aliud Sanctus	*Archanioł Boży Gabryjel*
In Nativatem Domini Ad Missam Primam	Kyrie	*Anioł pasterzom mówił*
Missa infra octavam Nativitatis Domini	Patrem	*In natali Domini*
Missa Feria IV in Cineres	Sanctus	*Jezu Chryste Panie miły*
	Agnus Dei	*Jezu Chryste Panie miły*
Credo Dominica Prima in Quadragesima	Credo	*Jezu Chryste Panie miły*
Credo Lugubre	Credo	*Witaj ręko Chrysta prawa*
Missa Stradomiana	Kyrie	*Adeste fideles*? *Idzie, idzie Bóg prawdziwy*
	Gloria	*Adeste fideles*? *Boscy posłowie o święci anieli*
	Credo	*Boscy posłowie o święci anieli*
Missa Regia	Kyrie	*In natali Domini*
	Credo	*In natali Domini*
Missa in Dominicis post Nativitatem DNIC	Kyrie	*Nużmy wszyscy zaśpiewajmy*
	Credo	*Anioł pasterzom*
	Sanctus	*Nużmy wszyscy zaśpiewajmy*

Szczególną uwagę zwraca fakt, że wszystkie wymienione powyżej pieśni występują jako źródło tematów bardzo powszechnie w rękopisach zawierających repertuar *canto fratto*. Jednak o ile dla znaczącej liczby poszczególnych cykli mszalnych bez trudu można odnaleźć liczne konkordancje (zwłaszcza w źródłach OO. Bernardynów), o tyle inaczej rzecz ma się ze śpiewami *proprium missae*. Tu (pomijając śpiewy własne na Uroczystość św. Wincentego) nawet pomiędzy znanymi rękopisami Zgromadzenia XX. Misjonarzy w grupie propriów trudno napotkać jakiekolwiek pokrewieństwo. Zresztą materiał porównawczy jest znacząco okrojony, bowiem poza graduałem świętokrzyskim ani graduał z 1746 r., ani graduał z 1769 r. nie zawiera tak licznej grupy śpiewów *proprium missae*, przy czym istotna część propriów z graduału z 1769 r. przekazuje śpiewy w prostej dwugłosowej harmonii.

Za ciekawe można uznać grupy śpiewów Introitów, Communiones oraz Offertoriów, wśród których nieliczne śpiewy występują w wersji chorałowej (np. *Rorate coeli* pokrywa się z melodią graduału piotrkow-

skiego, introit *Exurge quare* pokrywa się z melodią edycji watykańskiej). Większe zainteresowanie wzbudza jednak rozpoznanie przez ks. Feichta licznych śpiewów stanowiących połączenie autorskiej melodii z chorałem gregoriańskim. Wyróżnić można niewątpliwie kilka wariantów w tej grupie. Są to mianowicie: rozpoczęcie melodią zaczerpniętą z chorału a następnie przejście do *kompozycji*[57], zakończenie *kompozycji* chorałem albo wprowadzenie (w cyklu mszalnych) całej części z chorału (np. Kyrie z Miss*a Sabbato S. ad Missam Solemnem*). Obok tej zróżnicowanej grupy znajdują się w graduale świętokrzyskim jeszcze uproszczone wersje wybranych śpiewów chorałowych (np. Offertorium *Deum tu convertens nos* na drugą niedzielę adwentu) powstałych przez redukcję długości melizmatów oraz zastąpienie wybranych interwałów mniejszymi (np. zastąpienie kwarty tercją).

Szczególnie z grupy śpiewów częściowo bazujących na chorale warto wyróżnić Tractus *Christus factus est pro nobis obediens*. Rozpoczyna się motywem charakterystycznym dla *Missa Stradomiensis*, po czym na słowach *obediens usque ad mortem* wskazać można znaczące podobieństwo do graduału *Christus factus est pro nobis* z edycji watykańskiej (skoki tam występujące zostały wypełnione w graduale świętokrzyskim dźwiękami przejściowymi, tak iż konsekwentnie dominuje ruch sekundowy).



Tractus *Christus factus est pro nobis*, *Graduale romanum* kościoła św. Krzyża

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o tym, że ks. Hieronim Feicht dostrzegł podobieństwo poszczególnych ordinariów z graduału świętokrzyskiego do innych znanych mu kompozycji[58]. Niektóre z nich,

---

[57] Takiego sformułowania używa w swoich notatakch ks. Hieronim Feicht na określenie śpiewów uznanych przezeń za niegregoriańskie. Por. AMS, ks. Hieronim Feicht, teczka CXIII.

[58] Np. przy *Missa Romana* w zeszycie III ks. Feicht zapisał takie słowa:
[...] *żywo przypomina Dumont Henri (1610-1684) kanonik*

opatruje odniesieniem do konkretnego utworu na podstawie podobieństwa stylistycznego albo motywicznego. Nie sposób jednak wszystkich takich pokrewieństw wyliczyć choćby ze względu na charakter tej muzyki. Prostota oraz wplecione liczne elementy typowe dla muzyki ludowej (zarówno świeckiej jak i religijnej) przenikają te kompozycje na wskroś a przyozdobione dodatkowo progresjami i bogatym ruchem sekundowym zdają się utrwalać u odbiorcy wrażenie znajomości wykonywanego śpiewu.

Z tego też powodu w powyższej przy wyróżnionym wielokrotnie w notatkach ks. Feichta motywie *Venite adoremus* z kolędy *Adeste fideles*, który często pojawia się w *Missa Stradomiensis* (przeznaczonej na okres wielkanocny) został dopisany znak zapytania. Budzi ten fakt tym większe wątpliwości, że kilkunastodźwiękowy motyw pokrywa się również z melodią innej kolędy: *Boscy posłowie*. Msza ta występuje tylko w dwóch rękopisach wzmiankowanych przez ks. Tadeusza Miazgę (w graduale świętokrzyskim z r. 1778 i stradomskim *Graduale Pro Festis Solemnioribus* z r. 1769), i choć przypisał im on osobne sygnatury (istnieją kilkudźwiękowe odcinki na przestrzeni których melodia się nie pokrywa) można uznać msze te za jeden utwór.

W swojej krótkiej refleksji nad chorałem zawartym w graduale świętokrzyskim[59] ks. Feicht zwrócił uwagę, że Kyrie (pochodzące z edycji watykańskiej a dołączone do cyklu pseudochorałowego) przeznaczone w edycji watykańskiej było na okres wielkanocny

---

5 Mszy królewskich (5 Messes Royales en plain chant)
3 Kyrie patetyczne (skok małej seksty w górę poczym d schodzi w dół na prymę)
Gloria pozostaje w związku z Kyrie [...]

Rzeczywiście, porównanie Kyrie I Mszy z *Cinq messes en plein-chant musical* (porównano z wyd. IV z 1701 r.) wykazuje bardzo duże podobieństwo, jednak ciężko uznać te utwory za jedno dzieło. Patrząc na całość śpiewów zgromadzonych w wydaniu Dumonta nadmienić należy, że choć zaledwie jedno Patrem znajduje odzwierciedlenie w rękopisach (*Patrem Cinquesiesme Ton.* – Miazga 326 – dostępne w dwóch rękopisach XVIII w *Bologna Archivio di San Petronio*), to podejrzenie, że repertuar ten miał wpływ na kształtowanie cykli mszalnych zawartych w graduale świętokrzyskim może okazać się bardzo trafne. Hipotezę taką może potwierdzić przestudiowanie zawartości Biblioteki Warszawskiej XX. Misjonarzy będącej od 1864 r. w posiadaniu Biblioteki Seminarium Metropolitalnego w Warszawie. Zob. K. G o n e t, *Warszawska biblioteka Misjonarzy*, „Nasza Przeszłość", t. LXXXVI, Kraków 1996, s. 109-110.

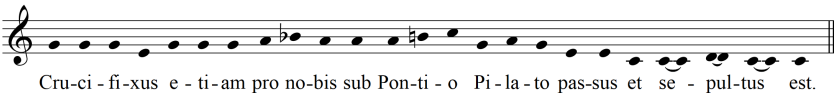
[59] H. F e i c h t, *dz. cyt.*

a w misjonarskim graduale oznaczone zostało jako przynależące na okres wielkiego postu. Gloria tej mszy znajduje się również w graduale stradomskim z 1769 r. (jako 2. gloria w *Missa Prima in Festis Secundae Classis*), jednak towarzyszące jej Sanctus nie przystaje do przekazanego przez ks. Feichta a porównanie Kyrie jest znacząco utrudnione, bowiem ks. Feicht go nie przytacza, a jedynie podaje informację: „Kyrie = Vaticana I, Paschale, ze zmianami". Bazując zatem na melodii Kyrie przypisanej do wspomnianej glorii w *Graduale Pro Festis Solemnioribus*, uzasadnionym wydaje się przypuszczenie, że to właśnie ono również zapisane było w graduale świętokrzyskim. Jeżeli jednak istotnie tak jest, zauważyć trzeba, że zaledwie ogólnym rysem zdaje się ono przypominać Kyrie z mszy *Lux et origo* edycji watykańskiej, jednak zmiany są bardzo daleko idące. Rozpatrując zagadnienie to szczegółowo trudno uznać więc śpiew ten za *prawdziwy chorał*[60].

Ze szczególnym zainteresowaniem warto pochylić się jeszcze nad *Missa Viennensis*. Wymieniana przez ks. Feichta jako reprezentatywny przykład zawartości warszawskiego graduału XX. Misjonarzy zdaje się być również bardzo prostą kompozycją opartą na rozłożonym tonicznym akordzie durowym. Motyw ten zarówno w wersji opadającej jak i wznoszącej przenika wszystkie części cyklu, dopełniając go wieloma skokami kwartowymi oraz kwintowymi pomiędzy dźwiękami c – g oraz g – c^1. Cała zresztą linia melodyczna oscyluje tylko wokół tych tonów dopełniając ustępy pomiędzy motywem bazującym na wspomnianym akordzie tonicznym różnej długości melizmatami o dominującym ruchu sekundowym, który z rzadka tylko nie zatrzymuje się na dźwiękach c albo g lecz konsekwentnie do nich dąży. Na tą mszę składają się: Kyrie, Gloria, dwa Patrem, dwa Sanctus oraz dwa Agnus Dei. Wszystkie one poddają się powyższym uwagom o kształtowaniu materiału melodycznego. Pomiędzy wersjami Patrem niemożliwe jest wskazanie wszystkich różnic, ze względu na fakt, że brakujące karty przypadają zgodnie z oznaczeniami ks. Feichta właśnie po „Amen" pierwszego Patrem. Stąd też *alius Patrem* rozpoczyna się dopiero od strony 285 i słów *pultus est*. Porównanie zachowanego fragmentu wykazuje, że w istocie jest to inne Patrem, jednak kształtowane na tych samych wzorcach motywicznych. Nie różni się także ambitus

[60] Tamże.

poszczególnych części, mieszcząc się w granicach decymy c – e^1. Ostatecznie porównanie obu Patrem do towarzyszących im pozostałych części cyklu uzupełnić należy o obserwację, że wprowadzają one liczne odcinki, na których linia melodyczna jest mniej ruchliwa a jej statyczne prowadzenie oparte jest o powtórzenia obranego tonu (najczęściej c, e, g lub c^1). Patrem te są również niezwykle mało melizmatyczne (porównując zwłaszcza z przyległymi Kyrie, Sanctus oraz Agnus Dei), jednak wykorzystanie wprowadzonych melizmatów odnotowuje się raczej w miejscach najczęściej wyróżnianych – również w źródłach i śpiewach bernardyńskich (np. melizmaty na słowach *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*).



Fragment pierwszego Patrem z *Missa Viennensis*

Powracając jednak do pochodzenia poszczególnych śpiewów: niektóre z nich są śpiewami bez wątpienia chorałowymi. Zaliczenie do tej grupy ks. Feicht przyznał w swoich notatkach na podstawie zgodności z edycją watykańską, medycejską lub graduałem piotrkowskim następującym śpiewom: *Ad Te levavi animam meam, Rorate caeli*, *Exurge quare, Esto mihi in Deum, Misereris omnium Domine, Invocabit me et ego exaudiam eum,* tractus *Deus Deus meus respice, Alleluia Novus relinquam,* offertorium *Ad te Domine levavi animam meam*, offertorium *Deus tu convertens vivificabis nos,* offertorium *Seapulis suis obumbrabit*, communionem *Dominus dabit benignitatem*, communionem *Jerusalem surge*, communionem *Ecce Virgo concipiet*, communionem *Intelligo clamorem meum*, communionem *Dominus Jesus postquam coenavit*. Niektóre z powyższych śpiewów oznaczył jako *możliwe*, a niektóre po prostu jako *chorał*. Wszystkie one jednak zgodnie z przyjętymi oznaczeniami ks. Feichta stanowią zaledwie ułamek repertuaru zapisanego w graduale świętokrzyskim.

Postrzeganie repertuaru oraz metody analizy ks. Feichta

Przez dłuższy okres czasu repertuar *canto fratto* znajdował się na uboczu zainteresowania muzyką religijną w muzykologii zarówno polskiej jak i europejskiej. O ile prowadzone obecnie badania i poszu-

kiwania źródeł zdają się poświęcać coraz więcej uwagi temu zagadnieniu (zwłaszcza we Włoszech), a sama ilość źródeł jasno pokazuje, że śpiewy te w XVII i XVIII wieku pełniły ważną rolę w kościołach i klasztorach, o tyle pod koniec I połowy XX. wieku zagadnienie to nie było podejmowane.

Mając na uwadze powyższe, nie sposób przemilczeć fakt, że jest pewnym ewenementem, że najznamienitszy badacz dziejów chorału gregoriańskiego w Polsce w XX. wieku poświęcił temu zagadnieniu wiele uwagi. Zeszyty, w którym znajdują się odpisy poszczególnych śpiewów z graduału świętokrzyskiego zawierają liczne uwagi ks. Feichta. Wielokrotnie w swoich wypowiedziach daje się on poznać jako wielki miłośnik chorału i choćby w jednej z czołowych myśli[61], którą formułuje na temat powstawania poszczególnych cykli mszalnych, tj. wskazuje jako pierwszy (najstarszy) element melodię Credo, do której następnie zostały dokomponowane pozostałe części cyklu, opatruje od razu komentarzem o wątpliwej wartości estetycznej późniejszych części. Wobec postawienia przezeń mocnej tezy o tym, że takie zabiegi „wniosły elementy rozkładowe do chorału gregoriańskiego"[62], zrozumiała staje się jego metoda analityczna. Opiera się ona w znacznej mierze na bardzo szczegółowym porównaniu poszczególnych śpiewów *ordinarium* i *proprium missae* z edycją watykańską oraz z graduałem piotrkowskim. Dopiski na marginesach wskazują, że znane były mu bardzo liczne rękopisy o podobnych charakterze (np. rękopisy OO. Bernardynów z Leżajska, rękopisy Kolegiaty w Łowiczu etc.). Zwracał mianowicie uwagę na każdą nutę odbiegającą od wzorca obranego w edycji watykańskiej, co opatrywał krótkim komentarzem. Niezwykle ciekawy jest fakt, że spośród wszystkich wzmiankowanych na marginesach rękopisów żaden poza świętokrzyskim nie należy do XX. Misjonarzy. Jest to tym bardziej ciekawe, że niektóre z cykli mszalnych znajdują się również w stradomskim *Graduale Pro Festis Solemnioribus* z 1769 roku[63]. Wśród takiej grupy śpiewów wspomnieć należy nie-

---

[61] H. F e i c h t, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980, s. 178-179.

[62] Tamże.

[63] Nie ulega jednak wątpliwości, że rękopis stradomski był ks. Feichtowi znany. Powołuje się m. in. na niego przy wyliczaniu źródeł zawierających *wielogłosowe śpiewy chorałowe*. Zob. H. F e i c h t, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, „Roczniki teologiczno-kanoniczne" 1965, t. XII zeszyt 4, s. 35.

wątpliwie o *Missa Stradomiana*, *Missa primae classis* czy też ordinariach przeznaczonych na Boże Narodzenie oraz na Wielki Post.

Niestety nieprzychylne zapatrywanie się na zastępowanie różnorodnych śpiewów chorałowych prostymi (*banalnymi*) i opartymi na prostych interwałach lub wręcz rozłożonych akordach motywach przyczyniło się zapewne do częściowego zaniechania sporządzenia kompletnego odpisu niektórych śpiewów (np. *Missa primae classis*), co nie pozwala dziś z całą pewnością określić jakie elementy tego cyklu znajdowały się w rękopisie. Alternatywne jednak wytłumaczenie dla niesporządzenia takiego odpisu można wskazać w odnalezieniu konkordancji (np. w rękopisie RL 29 pochodzącym z klasztoru w Leżajsku, przechowywanym obecnie w Bibliotece OO. Bernardynów w Krakowie).

Wielogłosowość w misjonarskich graduałach

Zastosowanie w muzyce liturgicznej polifonii o prostym i improwizowanym charakterze ma wielowiekową tradycję[64]. O ile nie ulega wątpliwości, że typ wielogłosowości w rękopisie stradomskim nie jest tożsamy z organum, o tyle jego prosta forma oparta jest na wykorzystywaniu stałych połączeń interwałowych. Hipoteza jakoby śpiewy pseudochorałowe zawarte w *Graduale Pro Festis Solemnioribus* wykonywane były wraz z towarzyszeniem basso continuo została odrzucona przez ks. Karola Mrowca[65].

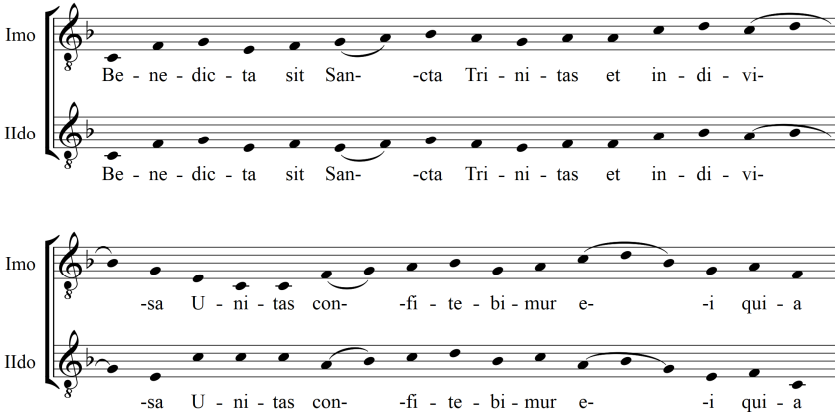
Głosy prowadzone są na 3 zasadnicze sposoby: w unisonie, w równoległych tercjach, rzadziej w równoległych sekstach. Dłuższe fragmenty monotonnego prowadzenia tenoru II w równoległych tercjach przerywa skok o kwintę (czasami o kwartę) w dół, a następnie powrót do tercji z tenorem I (np. w *Missa Varsaviensis*: II Kyrie, *Laudamus te*, *Fili unigenite*, *visibilium omnium*). Przekonanie o absolutnym podporządkowaniu tenoru II tenorowi I wzmaga fakt, że aspekt harmoniczny staje się dominującym, co prowadzi do powstawania w wielu odcinkach tenoru II melodycznego trytonu (np. w Credo na słowach: *invisibilium*, *consubstantialem*, *apostolicam*) lub też innych dużych skoków interwałowych (np. w Credo: skok o septymę a zaraz potem o nonę na słowie [*Iesu Christum*] *Filium*). Zaledwie kilka myśli

---

[64] Z. D o b r z a ń s k a - F a b i a ń s k a, *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009, s. 10-12.
[65] K. M r o w i e c, *Liturgia i muzyka u Misjonarzy w Polsce*, „Nasza Przeszłość", Tom XIII, Kraków 1961, s. 199.

muzycznych stanowi źródło dla całego cyklu mszalnego i spaja go w warstwie melodycznej wraz z niezmienną w dużej mierze dla poszczególnych motywów harmonią. Także wiążące się bezpośrednio z aspektem współbrzmieniowości kadencje powtarzają się w znacznej mierze, tak iż wśród nich najczęściej dostrzec można następujące formuły: pryma-tercja-seksta, seksta-tercja-seksta, a także tercja-kwinta-oktawa. Obok tych wyróżnić można jeszcze zakończenie frazy na kwincie, co jednak stanowi ewenement i jest prawdopodobnie wynikiem błędu w zapisie (np. *et sepultus est*).

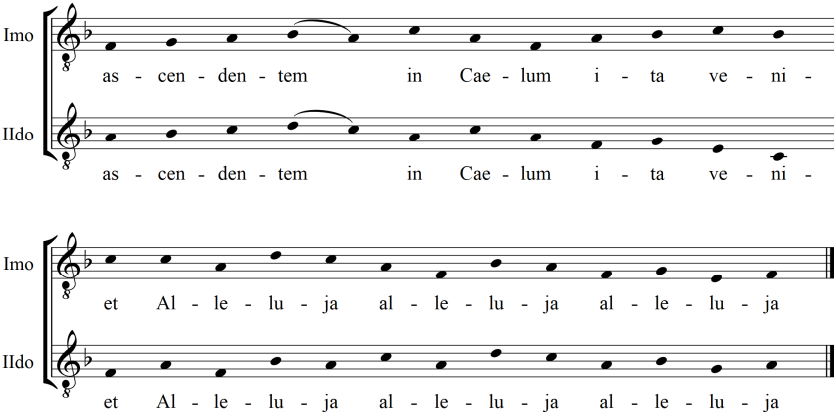
W wielu miejscach zauważyć można, że głosy ulegają krzyżowaniu. Jakkolwiek zdecydowana większość takich przypadków to odcinki jedno lub dwu nutowe, wyróżnić można też wprowadzanie *Stimmtausch Technik*. Przykładem takiego traktowania faktury może być *Confiteor unum baptisma* gdzie tenor II wychodzi ponad tenor I przejmując temat tenoru I występującego na słowach *in remisionem*, a następnie kontrapunktuje go melodią tenoru I ze słów *Confiteor unum baptisma*.



Początek Introitu na Niedzielę Przenajświętszej Trójcy,
Graduale Pro Festis Solemnioribus

W powyższym fragmencie introitu *Benedicta sit Sancta Trinitas* zaobserwować można wszystkie typowe cechy wielogłosowości obecne w opracowaniu *Missa Varsaviensis*. Widać więc rozpoczynanie w unisonie, liczne równoległe tercje, sekwencyjne powtarzanie motywów oraz krzyżowanie się głosów. Analogiczne wnioski wynikają zresztą z analizy wszystkich zawartych w rękopisie śpiewów dwu-

głosowych. Wyróżnić warto spośród stradomskich śpiewów również introit *Viri Galilæi*, w którym odcinki w ramach których tenor II wychodzi ponad I są dłuższe, tenor II natomiast kształtowany jest miejscami zgodnie z akordem w pierwszym przewrocie. Nie oznacza to jednak większej samodzielności drugiego głosu. Podobnie jak w *Missa Varsaviensis* tak i w alleluja dostrzec można wymianę materiału melodycznego pomiędzy głosami (Stimmtausch).

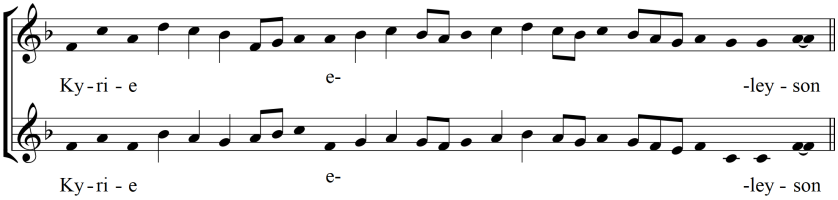


Zakończenie *Viri Galilæi*, *Graduale Pro Festis Solemnioribus*

Missa in Nativitate Domini ad tertiam missam stanowi jedyny przekazany przez ks. Feichta zapis śpiewu dwugłosowego zawartego w graduale świętokrzyskim (jest to jedyny odnaleziony przekaz tej kompozycji przeznaczony na Boże Narodzenie). We mszy tej bezwzględnie dominuje ruch w równoległych tercjach pomiędzy głosami, z rzadka jedynie wprowadzając dysonanse (np. septyma na słowach *factorem coeli et terra*) czy oktawę osiąganą ruchem przeciwnym głosów, podczas gdy *Missa Varsaviensis* zdaje się operować szerszym wachlarzem środków formotwórczych i harmonicznych: liczne prowadzenia głosów również w sekstach czy śpiew w unisonie rozpoczynający lub kończący większość odcinków wszystkich części cyklu, których to cech próżno szukać w *Missa in Nativitate Domini*.

Odpis tej mszy w notatkach ks. Feichta jest niepełny – za wyjątkiem Patrem, które zapisane zostało dwugłosowo do słów *et invisibilium* (pierwszy głos został zapisany do słów *Deum verum* i na tym

odpis kompozycji się urywa, choć pozostawione miejsce pozwala przypuszczać, że jego dokończenie mogło być intencją ks. Feichta), wszystkie pozostałe części cyklu są kompletne. Oba głosy zostały zapisane na jednej pięciolinii stosując niekonsekwentnie zasadę oznaczania głosu drugiego mniejszymi główkami nut oraz laseczkami skierowanymi w dół.



Fragment Kyrie z dwugłosowej *Missa in Nativitate Domini*

Dysonansy w *Missa in Nativitate Domini* należą do rzadkości, zawsze przynajmniej w jednym głosie wprowadzane są przez ruch sekundowy (w Patrem wspomniana harmoniczna septyma na słowach *factorem coeli* w pierwszym głosie osiągana jest ruchem sekundowym a w drugim przez skok o kwartę w dół, po czym następuje zejście się głosów do dalszych równoległych tercji). Osiąganie kwinty skokiem z tercji i powrotem na nią (jak w powyższym przykładzie nutowym) ma miejsce w zwrotach kadencyjnych i jest dosyć często wykorzystywanym środkiem (wyjątkiem jest Sanctus rozpoczynające się skokiem z tercji na kwintę i z powrotem na tercję). Ambitus we wszystkich fragmentach przekazanych przez ks. Feichta jest stosunkowo niewielki, bowiem oba głosy oscylują pomiędzy dźwiękami c oraz d^1, co, zestawiając choćby z *Missa Varsaviensis* o rozpiętości głosów duodecymy, stanowi dowód na prostotę tej mszy[66].

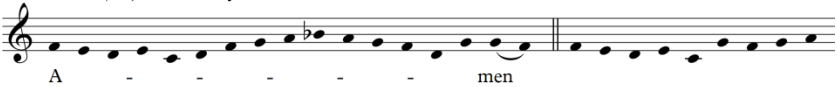
Sekwencje

Największy zasób sekwencji spośród wszystkich graduałów misjonarskich znajduje się w graduale świętokrzyskim. Na temat co najmniej dwóch z nich niewiele można powiedzieć bez odnalezienia rę-

[66] Warto zwrócić tu uwagę, że konsekwentnie realizowane *Missa Varsaviensis* mikstury tercjowe w prowadzą do powstania wielu melodycznych kwart zwiększonych w toku tenoru II, co nie zdarza się w *Missa in Nativitate Domini*.

kopisu, ks. Feicht bowiem nie dokonał ich odpisu a zapisał jedynie kilka informacji, które pozwalają na ich ogólną identyfikację. Są to mianowicie: proza adwentowa *Mittit ad Virginem* oraz sekwencja wielkanocna *Victimae Paschali laudes*. Odpis wyjątku z notatek sporządzonych na ich temat w zeszycie II przedstawiam poniżej:

Mittit ad Virginem – identyczne ze śpiewnikiem Mioduszewskiego str. 390/92
Warianty:
1 zwrotka: archangelum – skok [...] wypełniony e fed c c
brak tekstu 1^{szej} bis: Fortem expediat
2 zwrotka (= 3 i 4 miod.) – górna nuta dodana w zwrocie „et zymascorias (ae [...])"
3 zwrotka (= 5 i 6) opuszczona
4 zwrotka (7 i 8) Accede nuntia [...]
5 zwrotka (9-10) bez najmniejszej zmiany
6 zwrotka (11) zmiana tylko amen



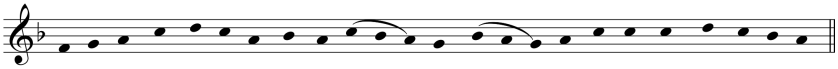
Victimae Paschali laudes mel. 1. (greg).
Drobne ale nieistotne zmiany: lau-des, Christiani [...]

Ponadto z pozostałych sekwencji są to: *Victimae paschali laudes (alio tono)*, które, co częste dla repertuaru *canto fratto*, powtarza słowa i motywy na kolejnych stopniach skali. Sekwencja przeznaczona na Zesłanie Ducha Świętego *Veni Sancte Spiritus* opisana została przez ks. Feichta jako *pieśń zwrotkowa*, której melodia pokrywa się z tą znaną ze śpiewnika ks. Mioduszewskiego (wyd. 1838, str. 144).

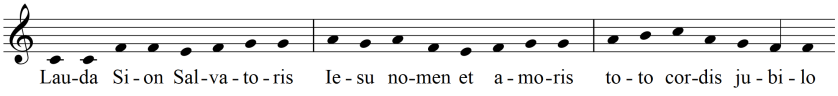
Sekwencja przeznaczona na Boże Ciało, *Lauda Sion*, z kolei nie pokrywa się z melodią znaną ze *Śpiewnika Kościelnego* ks. Mioduszewskiego, znajduje natomiast konkordancje w melodii dopisanej na karcie przedtytułowej graduału XX. Misjonarzy z 1746 (dopisana sekwencja opatrzona jest rokiem 1772). Zapis stradomski obejmuje jedynie początkowy fragment melodii. Melodia zanotowana w notatkach ks. Feichta odpowiada również tej znanej z *Cantionale Ecclesiasticum* ks. Pawła Rzymskiego (wykonywaną stroficznie i z nowym materiałem melodycznym od słów *Ecce panis angelorum*). Można wysnuć z tego bardzo prawdopodobną hipotezę, że ks. Paweł Rzymski, który związany był z bazyliką św. Krzyża w Warszawie, a w owym czasie opisywany tu rękopis już istniał, właśnie z graduału świętokrzyskiego zaczerpnął ową melodię.

Ostatnia z sekwencji to *O adoranda Trinitas* z przeznaczeniem na Niedzielę Trójcy Świętej. Podobnie jak w przypadku *Lauda Sion Salvatorem* odnaleźć ją można (z mniejszą już dokładnością) w *Cantionale* ks. Rzymskiego. Co ciekawe, melodia ta występuje również w wielu innych źródłach rękopiśmiennych (np. w *Kancyonale* Arcybractwa Różańcowego z kościoła św. Jacka). W żadnym z nich nie została jednak poddana takim modyfikacjom jak w graduale świętokrzyskim. Zmiany te pozostają w zgodzie z ogólnym kierunkiem przemian w XVIII w., głównie zaś obejmują uproszczenie linii melodycznej przez wypełnienie dużych skoków interwałowych (np. otwierająca kwinta na słowach *O adoranda* wypełniona została tercją).

Spośród krakowskich rękopiśmiennych graduałów XX. Misjonarzy graduale z 1769 zawiera jedynie sekwencję: *Mittit ad Virginem* z dopisanymi naprzemiennie zwrotkami *Zdrowaś bądź Maryja* a graduale z 1746 r. wspomnianą cząstkę sekwencji *Lauda Sion Salvatorem* oraz sekwencję *Lauda Sion Salvatoris Iesu nomen* przeznaczoną na Uroczystość Najświętszego Imienia Jezusowego.



Sekwencja *Victimae paschali laudes* (*alio tono*), *Graduale romanum*, 1778 r.



Sekwencja *Lauda Sion Salvatoris*, *Graduale In Festis Solemnioribus*, 1746r.

Zakończenie

Omówiony w niniejszej pracy repertuar oraz jego źródła przysparza ciągle nowych problemów związanych w głównej mierze z utrudnionym dostępem do źródeł oraz ich znacznym rozproszeniem. Wobec niemożliwości jednoznacznego rozsądzenia kluczowych kwestii, także tych obejmujących genezę i pochodzenie repertuaru, niejasne pozostają w ciągu dalszym drogi jakimi dochodziło do przepływu repertuaru. Przyczyn tego można doszukiwać się m.in. w lekceważe-

niu tego repertuaru w dotychczasowych badaniach, a więc w jego słabym rozpoznaniu.

Widać z powyższych rozważań również, że zaginiony rękopis XX. Misjonarzy z bazyliki św. Krzyża w Warszawie z pełnym zasłużeniem znalazł swoje miejsce w literaturze. Brak jednak głębokich badań nad jego repertuarem, który wobec stosunkowo łatwej dostępności zagranicznych źródeł oraz dostępności baz takich jak RISM czy katalog melodii Credo ks. Tadeusza Miazgi mógłby pomóc rozwinąć znacząco stan naszej wiedzy (nie tylko co do praktyki wykonawczej, ale również o rzeczywistym pochodzeniu poszczególnych śpiewów. Nie ulega wątpliwości, że jego nieznane położenie jest wielką stratą. Kontynuowane badania nad praktyką wykonawczą oraz repertuarem Zgromadzenia XX. Misjonarzy pozwala sądzić, że wykonawstwo śpiewów pseudochorałowych przypadło niemal wyłącznie na wiek XVIII, świadectwa z XIX i XX w. wskazują ich wyraźne porzucenie na rzecz chorału gregoriańskiego.

Jeśli chodzi o perspektywy badawcze, z pewnością cenna byłaby możliwość porównania z misjonarskimi graduałami kościołów francuskich, co stanie się zapewne możliwe w ciągu najbliższych lat.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Biblioteka OO. Bernardynów w Krakowie

RL 29, RL 37, RL 48, RL 51, RL 62, RL 88

Biblioteka Jagiellońska

Przyb. 146/54

Biblioteka i Archiwum XX. Misjonarzy w Krakowie

Graduale Pro Festis Solemnioribus, 1769 r.

Graduale In Festis Solemnioribus, 1746 r.

ks. Hieronim Feicht, teczka personalna

ks. Karol Mrowiec, teczka personalna

Źródła drukowane

Cantuale ad usum domus parisiensis Congregations Missionis necnon Puellarum Charitatis S. Vincentii a Paulo, Paris 1927.

Mioduszewski M., *Śpiewnik Kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolckim używane*, Kraków 1838.

Rzymski P., *Cantionale Ecclesiasticum*, Warszawa 1856.
Siedlecki J., *Śpiewnik Kościelny z Melodiami na 2 głosy – wydanie jubileuszowe (1878-1928)*, red. W. Świerczek, Kraków 1947.

Literatura

Baroffio G., *«Symbolum»: le melodie del «Credo» nelle fonti italiane*, „Rivista internazionale di musica sacra" 1999, t. XX, s. 323-346
Baroffio G., *La tradizione francescano-veneta del Credo in canto fratto*, [w:] *Il canto Fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006.
Feicht H., *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, „Roczniki teologiczno-kanoniczne" 1965, t. XII z. 4, s. 5-50.
Feicht H., *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980.
Gabrielli Giulia, *Il manoscritto 327 della fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento*, [w:] *Il canto Fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006.
Gonet K., *Warszawska biblioteka Misjonarzy*, „Nasza Przeszłość", t. LXXXVI, Kraków 1996.
Gozzi M., *Il canto fratto: prima classificazione dei fenomeni e primi esiti del progetto RAPHAEL*, [w:] *Il canto Fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006.
Kałamarz W., *Muzyka u Misjonarzy*, Kraków 2009.
Lenart E., *Katalog Bernardyńskich rękopisów liturgicznych w Polsce od XV do XVIII wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 1986, t. LIII, s. 103-274.
Manganelli M., *I Cistercensi e il canto fratto*, [w:] *Il canto Fratto: l'altro gregoriano*, Roma 2006.
Matoga P., *Organy w kościele Księży Misjonarzy pw. Nawrócenia Św. Pawła Apostoła w Krakowie na Stradomiu*, „Nasza Przeszłość" 2013, t. CXX, s. 157-184.
Miazga T., *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz 1976.
Miazga T., *Notacja gregoriańska w świetle polskich rękopisów liturgicznych*, Graz 1984.
Morawski J., *Dwugłosowe msze na chór męski ze zbiorów Biblioteki Uniwersy-teckiej w Wilnie*, „Muzyka" XLI 1996, s. 91-112.
Morawski J., *Cantus vilnensis. Przyczynek do badania tradycji chorałowej na wschodnich i północnych terenach dawnej Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Affecti musicologici*, Kraków 1999, s. 211-224.
Mrowiec K., *Liturgia i muzyka u Księży Misjonarzy w Polsce*, „Nasza Przeszłość" 1961, t. XIII, s. 159-243.
Pawlak I., *Rola chorału gregoriańskiego w kształtowaniu polskiej religijnej kultury muzycznej*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra" 2012, nr 3, s. 107-132.

ANDRZEJ EDWARD GODEK

ŚPIEWY PSEUDOCHORAŁOWE W XVIII-WIECZNYCH RĘKOPIŚMIENNYCH GRADUAŁACH ZGROMADZENIA XX. MISJONARZY

Streszczenie: Śpiewy pseudochorałowe stanowią bardzo różnorodną grupę repertuarową, która nie była dotychczas przedmiotem obszernych badań. Artykuł podejmuje jej problematykę na przykładzie rękopiśmiennych graduałów XX. Misjonarzy. Oprócz wskazania konkordancji i pokrewieństwa repertuarowego, autor analizuje również zagadnienia wielogłosowości, praktyki wykonawczej oraz współczesnej recepcji śpiewów pseudochorałowych. Najważniejszym aspektem tych rozważań jest dwugłosowa Missa Varsaviensis ze stradomskiego Graduale Pro Festis Solemnioribus z 1769 r. oraz jej konkordancje w źródłach OO. Bernardynów.

Słowa kluczowe: Śpiewy pseudochorałowe, chorał barokowy, Missa Varsaviensis, Missa Hanaticum, canto fratto, osiemnastowieczne graduały misjonarskie.

PSEUDOCHORALES IN 18TH CENTURY MANUSCRIPT GRADUALS OF THE CONGREGATION OF THE MISSION

Abstract: Pseudochorales constitute a diverse repertoire group, which has not yet undergone a thorough research. The present article undertakes this problem as exemplified by the manuscript graduals of the Congregation of the Mission. Apart from pointing to the concordance and repertoire similarities, the author analyses the question of multivocalism, performance practice and contemporary reception of pseudochorale singing. The most important aspect of the article is the double-voice Missa Varsaviensis from the 1769 Pro Festis Solemnioribus in Stradom and its concordance in the sources of the Bernardine Fathers.

Key words: Pseudochorales singing, baroque chant, Missa Varsaviensis, Missa Hanaticum, canto fratto, graduals of the Congregation of the Mission.

Translated by Hanna Rybkowska