

TWÓRCZOŚĆ MSZALNA KS. HIERONIMA FEICHTA CM

W świadomości ogółu postać ks. Feichta wiąże się z muzykologią polską. Znany jest on przede wszystkim jako badacz naszej kultury muzycznej w okresie średniowiecza i baroku, choć w gronie specjalistów wiadomo, że jego zainteresowania i osiągnięcia naukowe miały znacznie szerszy zakres. Niesłucznie natomiast pozostaje niemal niedostrzeżona jego działalność kompozytorska. Ks. Feicht bowiem — jeśli wziąć pod uwagę pierwszy i zapewne niekompletny jeszcze wykaz jego utworów sporządzony przez D. Idaszak¹ — był autorem aż 79 pozycji nieopusowanych, z których niejedna zawiera po kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt drobnych utworów. Z tej stosunkowo bogatej spuścizny artystycznej naukowego opracowania doczekały się jedynie kompozycje organowe². Zupełnie natomiast nietkniętą pozostała większość jego dorobku twórczego, tj. kompozycje chóralne a cappella lub z towarzyszeniem instrumentalnym³.

Małą znajomość dorobku twórczego ks. Feichta spowodować mogło wiele przyczyn. Pierwsza z nich to fakt, że komponował prawie wyłącznie na potrzeby czy zamówienie określonego, zamkniętego środowiska, jakim był przede wszystkim chór kłerycki Instytutu Teologicznego Księża Misjonarzy w Krakowie. Wprawdzie zespół ten był w swoim czasie bardzo prężny i liczył się jako ośrodek muzyczny swego miasta⁴, nie mniej miał znaczenie lokalne, a nie ogólnopolskie. Po drugie utwory ks. Feichta, choć niekiedy zyskiwały nagrody na różnych krajowych konkursach kompozytorskich, nie zostały nigdy —

¹ D. Idaszak: Bibliografia (kompozycji ks. Feichta). W: H. Feicht: *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza. Opera musicologica Hieronymi Feicht I* (Red. zbiorowa), Kraków 1975 s. 32—36.

² M. Korniluk: Twórczość organowa Hieronima Feichta. Gdańsk 1968 (praca mga. PWSM); M. Krawczyk: *Hieronim Feicht — nie tylko muzykolog*. W: *Organy i muzyka organowa. Prace specjalne 11*, PWSM Gdańsk 1977 s. 167—179.

³ Zwróciłem na to uwagę w referacie, jaki wygłosiłem w Auli KUL, który został później opublikowany w „Meteorze”. Zob. K. Mrowiec: *Działalność naukowa i kompozytorska ks. H. Feichta (1894—1967)*, „Meteor” R. XLIX, 1977 nr 4—5 s. 3—14.

⁴ W. Świerczek ks.: *25 lat pracy stradomskiego chóru Teologów XX. Misjonarzy pod artystycznym kierownictwem Bolesława Wallek-Walewskiego (1907—1932)*, „Meteor” 1933 nr 1.

z wyjątkiem jednej pozycji⁵ — opublikowane drukiem, a tym samym nie miały szans dotarcia do innych zespołów śpiewających w Polsce. Po trzecie duża aktywność twórcza ks. Feichta przypadła głównie na lata tuż przed wojną oraz na lata wojenne, kiedy nie było możliwości ich wydrukowania.

Jak wspomniano, na twórczość ks. Feichta składają się utwory organowe i chórne religijne świeckie oraz pieśni solowe z organami. Nie wiemy nic o tym, żeby uprawiał inne jeszcze gatunki muzyki, choć wolno przypuszczać, że takie próby mógł podejmować przynajmniej w czasie studiów kompozytorskich pod kierunkiem M. Sołtysa. Spośród utworów chóralnych największą grupę tworzą kompozycje religijne, zwłaszcza pisane na użytek liturgiczny, jak łacińskie msze, polskie msze, motety, antyfony maryjne, kolędy i inne. Za przedmiot obecnych rozważań wybrano łacińskie kompozycje mszalne, ponieważ tworzą one pewną jednolitą całość i — jak się okaże — bardzo interesującą część dorobku kompozytorskiego ks. Feichta.

1. DOROBEK KOMPOZYTORSKI KS. FEICHTA W ZAKRESIE MSZY

W bibliotece chóru kleryckiego Księży Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie znaleziono 12 kompozycji mszalnych ks. Feichta. Zachowały się one wyłącznie w formie przekazów rękopiśmiennych lub powielanych, sporządzonych przez autora względnie kopistę. W poniższym wykazie tych utworów, w którym trzymać się będziemy porządku chronologicznego powstania rękopisów, wykazywać będziemy tylko jeden egzemplarz określonej kompozycji, pomijając różne odpisy. Umowna numeracja, jaką wprowadzamy w pracy służyć będzie za sigel w toku dalszych rozważań. Tytuły utworów podajemy zgodnie z autografem lub najstarszą kopią.

Nr I MISSA BREVIS AD IV. VOCES AEQUALES COMPOSIT H. FEICHT. Utwór na 4 głosy męskie a capella. Autograf rękopisu jest niedatowany i obejmuje 9 stron zapisanych⁶.
Nr II MISSA F-DUR. Utwór na 4 głosy męskie z towarzyszeniem

⁵ Chodzi o „Pięć latwych triów na temat pieśni kościelnych” wydanych przez TWMP, Warszawa 1937.

⁶ Okładka zeszytu nutowego, w którym utwór zapisano, posiada nadruk „Leopolia Fabryka wyrobów papierowych we Lwowie”. Zdaje się on sugerować, że utwór ten powstał jeszcze we Lwowie. Na potwierdzenie tego przypuszczenia nie mamy jednak innych dowodów. W „Księdze Pamiętkowej Chóru Stradomskiego” (od września 1927 do 1950) spotykamy lakoniczną informację, że w dniu 23 XI 1931 r. wykonane zostało pod dyktando B. W. Walewskiego po raz pierwszy Kyrie ks. Feichta. Być może notatka ta dotyczy omawianej kompozycji.

organów. Autograf rękopisu nosi datę: Kraków 22. II. — 4. III. 1936 i obejmuje 15 stron zapisanych⁷.
Nr III MISSA BREVIS E-DUR. AD TRES VOCES VIRILES ORGANANO COMITANTE. Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest datowany: Kraków 22. V. — 24. VI. 1936 r. i obejmuje 20 stron zapisanych⁸.
Nr IV REQUIEM BREVE ET FACILE AD 4 VOCES VIRILES A CAPPELLA. Utwór na 4 głosy męskie a capella, poświęcony pamięci X. Jana Pieniążka zmarłego 18. IV. 1936 w Zakopanem. Autograf rękopisu jest datowany: Kraków 1—16. I. 1937 i obejmuje 14 stron zapisanych⁹.
Nr V MISSA PAUPERES SION (IN HONOREM S. VINCENTII A PAULO) AD TRES VOCES VIRILES ORGANANO COMITANTE¹⁰. Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest datowany: Kraków — Zakopane (Olcza) skończono w sierpniu 1937. Na końcu utworu widnieje odautorska adnotacja: Premiera odbyła się 15. VIII na sumie w Olczy w wykonaniu tercetu solowego: Dyr. B. Wallek-Walewski (tenor I i organy), X. Alojzy Konieczny (tenor II), X. Feicht (bas). Rękopis obejmuje 29 stron zapisanych¹¹.

⁷ Kompozycja ta wykonana została przez Chór Stradomski 21. V. 1936 r. pod dyktando B. Wallek-Walewskiego (przy organach Fr. Cholewa). Ponowne jej wykonanie nastąpiło 1 czerwca tegoż roku. Brak świadectw wykonania jej jeszcze w późniejszym czasie. Zob. „Meteor” 1936 nr 4 s. 139.

⁸ Kompozycję tę wykonano dwukrotnie w roku powstania (1. XI i 21. XI) oraz 25. I. 1937 r. Pierwszym wykonaniem dyrygował autor, a partię organową realizował Fr. Cholewa. W „Meteorze” kompozycja ta nosi nieco inny tytuł: *Missa E-dur, brevis, facilis et pulchra*. Równocześnie kronikarz zanotował następującą ocenę: „Śpiewacy twierdzą, że msza wcale nie jest facilis, lecz nastęrcza dość dużo trudności. Pokonali je jednak szczęśliwie, gdyż nie żałowali czasu (tzn. rekreacji), by tę mszę pulchram przygotować jak najstaraniej”. Zob. „Meteor” 1937 nr 1 s. 25.

⁹ Kompozycja wykonana została po raz pierwszy w dniu 2. XI. 1937 r. pod dyktando B. Wallek-Walewskiego. Spotkała się ona z następującą oceną: „Chór wykonał pod dyktando p. Wallek-Walewskiego mszę za dusze zmarłych, która naprawdę wyraża i prośbę żywych za zmarłymi, a także przejmujące dreszczem grozy wołanie cierpiących o pomoc”. Zob. „Meteor” 1938 nr 1 s. 32.

¹⁰ D. Idaszak nie wymienia tej kompozycji.

¹¹ Kompozycję tę wykonał Chór Stradomski pod dyktando Wallek-Walewskiego 26. IX. 1937 r. Kronikarz „Metora” tak charakteryzuje utwór i wykonanie: „Nowość ta oparta na motywach gregoriańskich a napisana na cześć Ojca naszego, pod wytrawnym kierunkiem p. Dyrektora brzmiała podniosłe, uroczyście”. Zob. „Meteor” 1937 nr 6 s. 212.

Nr VI MISSA DUM AETERNAE DIEI AURORA ILLUXERIT IN HONOREM SANCTI FLORIANI MARTYRIS AD TRES VOCES VIRILES ORGANO COMITANTE. Domino Francisco Przystał Collegiatae praeclarae Sancti Floriani M. Cracoviae in Polonia chori directori Hieronymus Feicht. Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Kopia sporządzona przez J. P. datowana: Kraków 16. XII. 1938. Na karcie tytułowej widnieje uwaga: Partyturę Biblioteczce muzycznej na Stradomiu podarował Autor wraz z 20 egzemplarzami powielanych partytur. Kraków 16 grudnia 1938 r. Egzemplarz obejmuje 34 strony zapisane¹².

Nr VII MISSA PASTORALIS (AS-DUR) H. FEICHT. Utwór na 4 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf partii organów zawiera wyciąg partii chórowej¹³. Rękopis jest datowany: Zakopane 1939 i obejmuje 16 stron zapisanych¹⁴.

Nr VIII MISSA PASTORALIS IN DEFECTU PRIMI TENORIS (E-DUR). Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest datowany: Zakopane — Olcza 10—24 listopada 1942 i obejmuje 16 stron zapisanych¹⁵.

Nr IX MISSA PASTORALIS SINE TENORE: SECUNDA¹⁶ (C-MOLL). Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest datowany: Zakopane — Olcza 1. 12. 1942 i obejmuje 20 stron zapisanych¹⁷.

Nr X MISSA „FLEBAM SUPER EUM, QUI AFFLICTUS ERAT” IN HONOREM S. VINCENTII († 1660) FUNDATORIS ET S. LUDOVICAE († 1660) CONFUNDATRICIS SOCIETATIS PUELLARUM CARITATIS AD CHORUM IV VOCUM VIRILIUM ORGANO COMITANTE¹⁸. Utwór na 4 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest datowany: 20 XII 1958 die festa Patrocinii S. VINCENTII a Paulo i obejmuje 19 stron zapisanych¹⁹.

¹² Wydaje się, że utwór ten nie był wykonany przez Chór Stradomski, gdyż faktu tego nie odnotowuje ani „Meteor” ani „Księga Pamiątkowa Chóru Stradomskiego”.

¹³ Nie zdołałem znaleźć partytury chórowej. Analizę pominiętych fragmentów a cappella przeprowadzę na podstawie zachowanych głosów wokalnych.

¹⁴ Kompozycja ta została wykonana przez Chór Stradomski 25. I. 1940 r. pod dyrekcją Ks. J. Weissmanna (przy organach B. Pinocy). Zob. „Księga Pamiątkowa Chóru Stradomskiego”.

¹⁵ Brak dowodów, że była wykonana na Stradomiu.

¹⁶ Wykaz D. Idaszak podaje błędnie tytuł.

¹⁷ Także i o tej kompozycji nie wiemy czy była wykonana przez Chór Stradomski.

¹⁸ Wykaz D. Idaszak podaje błędną datę oraz ilość stron rękopisu.

¹⁹ Nie ma dowodów, że kompozycja była śpiewana przez Chór Stradomski.

Nr XI MISSA „PAUPERES SION” IN HONOREM S. VINCENTII A PAULO AD IV VOCES AEQUALES CUM ORGANO. Utwór na 4 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Autograf rękopisu jest niedatowany i obejmuje 19 stron zapisanych. Kompozycja powstała w 1958 r.²⁰

Nr XII MISSA RE-LA. Utwór na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów. Egzemplarz powielony zawiera 23 strony zapisane²¹.

Nie jesteśmy w stanie precyzyjnie określić, w jakim czasie powstawały kompozycje mszalne ks. Feichta, ponieważ nie znamy daty skomponowania przez niego pierwszej mszy. Charakterystyczne jest, że kompozytor tworzył je z przerwami i z tego względu można by wyodrębnić trzy okresy: przedwojenny, wojenny i powojenny. Na okres przedwojenny przypada powstanie aż 7 utworów, a mianowicie Nr I (1931?), Nr II—IV (1936), Nr V (1937), Nr VI (1938) i Nr VII (1939). Na okres wojenny przypada powstanie 2 utworów: Nr VIII i IX (1942). W okresie powojennym odnotowujemy powstanie 3 utworów: Nr X—XII (1958). Powstanie aż 3 utworów w jednym roku wydaje się nieprawdopodobne. Zapewne autor rozpoczął komponowanie przynajmniej niektórych wcześniej, ale brak danych, ażeby uściślić czas rozpoczęcia tej pracy.

Również nie da się dokładnie ustalić liczby wykonanych mszy ks. Feichta. Oprócz bowiem wiadomości zawartych w rękopisach nutowych, jedynym dostępnym źródłem informacji cytowanych w przypisach są kroniki „Metora” oraz „Księga Pamiątkowa Chóru Stradomskiego”, które wykazują luki²². Wynikają one stąd, że w czasie wojny nie prowadzono systematycznie kroniki chórowej, ani też nie ukazywał się drukiem „Meteor”. Podobnie zresztą było w niektórych latach powojennych. Jeśli więc będziemy się trzymali wspomnianych dokumentów, to okaże się, że msze ks. Feichta nie utrzymywały się długo w repertuarze chóru kleryckiego. Po

²⁰ Utwór ten został przedstawiony z końcem 1958 r. do Konkursu zamkniętego na mszę łacińską „In honorem Sancti Vincentii a Paulo” zorganizowanego przez Zgromadzenie Księży Misjonarzy z okazji obchodów 300-lecia śmierci św. Wincentego. — D. Idaszak wymienia jeszcze inną kompozycję pt. „msza in festis S. Vincentii a Paulo pauperes Sion” na chór, baryton solo i organy (1959), której nie udało się znaleźć.

²¹ Kompozycja odznaczona została w r. 1959 drugą nagrodą w konkursie zamkniętym na mszę łacińską „In honorem S. Vincentii a Paulo” ogłoszonym przez Księży Misjonarzy w Krakowie z okazji 300-lecia śmierci tegoż Świętego (1660—1960). Kompozycja powstała w 1958 r. i była kilkakrotnie wykonywana przez Chór Stradomski pod dyrekcją ks. K. Mrowca a później ks. M. Michalca. O ocenie tej kompozycji przez jury Konkursu mowa będzie później.

²² Wypisy sporządził ks. M. Michalec C. M., któremu na tym miejscu wyrażam serdecznie podziękowanie.

kilku zaledwie wykonaniach ustępowały miejsca utworom innych kompozytorów. „Prawie że nie mówiło się o ks. Feichta jako kompozytorze” — pisze ks. A. Konieczny. „Słyszało się, że napisał jedną czy więcej mszy, ale nie były wykonywane, przynajmniej za mego pobytu w Krakowie na Stradomiu. Miał natomiast opinię świetnego wykładowcy i umiejętnego, i życzliwego egzaminatora. Jego autorytet w dziedzinie muzykologii napełniał nas dumą”²³. Sprawdza się więc powiedzenie: *nemo propheta in patria sua*. Obiektywnymi zaś przyczynami nikłej popularności kompozycji mszalnych ks. Feichta wydają się trudności wykonawcze, jakie naręczała niejedna jego msza oraz silna konkurencja stosunkowo obszernego repertuaru mszy innych autorów, którzy od dawna cieszyli się wśród członków Chóru Stradomskiego uznaniem.

Zachowane rękopisy, autografy, informują nas nie tylko o czasie powstania określonej mszy, ale także rzucają nieco światła na stosunek autora do swoich kompozycji. W kilku utworach (Nr II, III, X, XI) spotykamy piórem lub ołówkiem poczynione poprawki, które udoskonalają określone fragmenty tekstu muzycznego. Czasem służą one do wyrażenia stosunku autora do szkolnego zakazu stosowania kwint paralelnych, o czym świadczą np. dopiski „kwinty świadome” lub „dobrze brzmią” (Nr X) względnie „dobre” (Nr VIII). Kiedy indziej stanowią one propozycje transponowania utworu do innej tonacji celem uzyskania lepszego brzmienia utworu (Nr IX)²⁴ albo propozycje wprowadzenia zmian dynamicznych (Nr VIII)²⁵.

2. RODZAJE KOMPOZYCJI MSZALNYCH

Mszy ks. Feichta zostały opatrzone — zgodnie z dawną tradycją — różnymi tytułami. Różnorodność tytułów nie stanowi jednak zasadnej podstawy do przeprowadzenia podziału tych utworów. Przyjęcie bowiem takiej podstawy prowadziłoby do podziału czysto zewnętrznego i mechanicznego. Weźmiemy zatem za kryterium podziału stosunek kompozytora do materiału muzycznego, jakim się posługuje, oraz cechy strukturalne utworów. Na tej podstawie można wyodrębnić 3 główne grupy. I grupa to msze wykorzystujące wzorce melodyczne nie pochodzące z inwencji kompozytora. W tej grupie da się wydzielić trzy podgrupy: 1) msze chorałowe — oparte na melodiach śpiewów gregoriańskich; 2) msze pastoralne — opar-

²³ List do ks. K. Mrowca z dnia 27. 04. 1980 r.

²⁴ „Znacznie lepiej brzmi ta msza o półtonu (cis-moll — Des-dur) a jeszcze lepiej o cały ton wyżej. W ostatnim wypadku jest jednak trochę za wysoka dla drugiego tenora, a w pierwszym trudniejsza dla organisty”.

²⁵ Nad słowami *dona nobis pacem* napisano: „piano, tamen tempore belli: forte, fortissimo!”.

te na melodiach kołęd; 3) msza oparta na zgłoskach solomizacyjnych. II grupa to *missae breves*, do której włączamy także „*Missa-F-dur*”, z uwagi na typową strukturę dla tego rodzaju mszy, mimo że kompozytor nie określił jej jako *brevis*. III grupa to msza rekwalna. Choć operuje ona częściowo materiałem chorałowym, jednak ma inną strukturę od mszy na niedziele i święta.

Z uwagi na skład wykonawczy mamy do czynienia z jednym tylko rodzajem utworów, napisanych na chór męski z tym, że mogą to być msze a cappella czterogłosowe (2 utwory), albo msze z towarzyszeniem organowym na trzy głosy (6 utworów) lub na cztery głosy (4 utwory).

3. MSZE CHORAŁOWE

W skład mszy chorałowych wchodzi 4 kompozycje: Nr V, VI, X i XI. Msze Nr V i XI napisane zostały ku uczczeniu św. Wincentego a Paulo założyciela Zgromadzenia Księży Misjonarzy, Msza Nr X ku czci tegoż Świętego i św. Ludwika de Marillac — współzałożycielki Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia, a Msza Nr VI ku czci św. Floriana — patrona kolegiaty krakowskiej, gdzie pracował w charakterze organisty Fr. Przysiał, któremu ks. Feicht utwór ten dedykował. Pod względem rozmiarów msze te mało się różnią, gdyż mieszczą się w granicach od 255 taktów (Nr XI) do 306 taktów (Nr VI). Ta ostatnia kompozycja została jeszcze rozbudowana przez chorałową antyfonę *Dum aeternae diei aurora* z akompaniamentem organów, którą autor zalecił wykonać po odśpiewaniu offertorium.

1. Struktura mszy

Omawiane 4 msze składają się z 6 części: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus Dei. Wewnętrzna budowa poszczególnych części przedstawia się rozmaicie.

Kyrie jest oczywiście zawsze trzyczęściowe, ale kształtuje się w trojaki sposób: A+B+A (Kyrie, Christe, Kyrie) (Nr VI, X); A+B+A¹ (Nr XI); A+B+C (Nr V).

Gloria kształtuje się w dwojaki sposób. Najczęściej znajduje zastosowanie podział trzyczęściowy: A (Et in terra) +B (Domine Fili unigenite) +A¹ lub C (Quoniam tu solus sanctus), co stwierdzamy we mszach Nr V, X, XI). Jedynie msza Nr VI wykazuje znacznie bogatszą konstrukcję, którą da się wyrazić w 6-częściowym schemacie: A (Et in terra) +B (Gratias agimus) +C (Domine Fili unigenite) +D (Qui tollis peccata) +E (Quoniam tu solus sanctus) +F (Amen).

Credo zostało w każdej mszy inaczej skonstruowane. Najmniejsze rozczłonkowane występuje we mszy Nr XI: A (Patrem) +B (Et incarnatus est) +C (Et resurrexit).

We mszy Nr VI wyodrębnione zostały 4 części: A (Patrem) + B (Et incarnatus est) + C (Crucifixus) + D (Et vitam venturi), przy czym charakterystyczne jest, że A i C są jednogłosowe, wykorzystujące schemat III melodii chorałowej, natomiast B i D są opracowane wielogłosowo. We mszy Nr V widoczna jest pięcioczęściowość: A (Patrem) + B (Et incarnatus est) + C (Et resurrexit) + D (Et in Spiritum sanctum) + E (Et unam sanctam). Najbardziej rozczłonkowane zostało Credo we mszy Nr X, gdyż wykazuje budowę 7-częściową: A (Patrem) + B (Deum de Deo) + C (Et incarnatus est) + D (Crucifixus) + E (Et resurrexit) + F (Et in Spiritum) + G (Et unam sanctam).

Typowa dla Sanctus jest konstrukcja dwuczęściowa: A (Sanctus) + B (Pleni sunt), co występuje we mszach Nr V, X i XI. Trzyczęściowa konstrukcja pojawia się tylko we mszy Nr VI: A+B+C, gdzie wyodrębnione zostało Hosanna.

Benedictus charakteryzuje się również przewagą budowy trzyczęściowej o schemacie: A (Benedictus) + A¹ (Benedictus) + B (Hosanna), co widzimy we mszach Nr V, VI i XI. We mszy Nr X, w której Benedictus stanowi bardzo krótką kompozycję (zaledwie 10 taktów partii wokalnej), trudno mówić o wyodrębniających się częściach: utwor ten należy raczej określić jako jednoczęściowy z poprzedzającym wstępem i zakończeniem instrumentalnym.

Dla Agnus Dei typowa jest budowa trzyczęściowa, która przybiera albo postać: A+B+C — jak we mszy Nr VI, albo: A+A¹+A² — jak we mszach Nr X i XI. Jedynie we mszy Nr V autor wyodrębnia jeszcze czwartą część na słowach dona nobis pacem.

Z przeprowadzonej analizy formalnej wynika jasno, że ks. Feicht wykazał w grupie mszy chorałowych dużą dbałość o różnorodne ukształtowanie części mszalnych.

2. Źródła melodyki i sposoby operowania materiałem melodycznym

Materiał melodyczny omawianej grupy mszy zaczerpnął kompozytor z chorału gregoriańskiego. Są to: melodia antyfony introitu mszy ku czci św. Wincentego *Pauperes Sion* (Nr V, XI); melodia introitu mszy ku czci św. Ludwika de Marillac *Flebam super eum, qui afflictitus erat* (Nr X); melodia antyfony ku czci św. Floriana *Dum aeternae diei aurora illuxerit* (Nr VI) oraz melodia Credo III (Nr VI).

Jak wspomniano, msze Nr V i XI oparte zostały na tej samej melodii chorałowej, jednakże sposób jej wykorzystania jest odmienny. W przypadku utworu Nr V autor operuje wszystkimi odcinkami antyfony, podczas gdy w utworze Nr XI ograniczył się do wyzyskania tylko czterech jej odcinków. Ażeby poznać bliżej po-

mysłowość zabiegów artystycznych kompozytora warto zatrzymać uwagę na sposobach wyzyskania materiału chorałowego na przykładzie mszy Nr V. W Kyrie operuje się trzema pierwszymi odcinkami melodycznymi antyfony, które — rzecz jasna — poddawane są określonej rytmizacji. W Gloria wchodzi w rachubę kolejne trzy odcinki antyfony, przy czym odcinek szósty wykorzystany jest tak w ruchu prostym jak i w ruchu raka. W Credo mamy do czynienia z wyzyskaniem melodyki trzech pierwszych odcinków oraz fragmentów wyjętych z szóstego odcinka ruchem raka i pierwszego odcinka w odwróceniu. Sanctus oparte zostało na melodyce odcinka szóstego i piątego w ruchu retro. W Benedictus autor posługuje się odcinkiem czwartym w postaci oryginalnej. Agnus Dei oparte jest na melodii odcinka pierwszego w ruchu prostym, następnie w odwróceniu, a kończy się odcinkiem trzecim w ruchu prostym. W ten sposób *dona nobis pacem* jest niemal identyczne z zakończeniem Kyrie *eleison*. To pokrewieństwo melodyczne Agnus Dei z Kyrie *eleison* trzeba uznać za ważny z punktu widzenia artystycznego moment integracji kompozycji. Dodajmy wreszcie, że cała msza nasycona jest melodyką chorałową, co nadaje jej typowo kościelny charakter zgodny z sugestiami Motu proprio Piusa X. Omówione tu bogactwo zabiegów kompozytorskich najlepiej zilustruje nam przykład nutowy 1.

We mszy Nr XI autor operuje najczęściej pierwszym odcinkiem melodii antyfony w ruchu prostym bądź w ruchu raka, bądź w odwróceniu. W ruchu prostym ma to miejsce w Kyrie I i II w Gloria (Et in terra pax; Domine Deus Rex coelestis; Domine Filii unigenite; Domine Deus Agnus Dei) oraz w trzykrotnym Agnus Dei, przy czym melodia chorałowa poddawana jest drobnym przekształceniom melodyczno-rytmicznym. W ruchu raka występuje ona w Credo (Patrem; Et in Spiritum sanctum) oraz w Sanctus (I i III). *coeli*; *hosanna in excelsis*) i w Benedictus (*in nomine Domini*), gdzie także poddawana jest przekształceniom interwałowym i rytmicznym. W odwróceniu melodia chorałowa ma zastosowanie w Credo (Patrem; Et in Spiritum sanctum) oraz w Sanctus (I i III). Z kolei najczęściej wykorzystywany jest drugi odcinek antyfony. W tym wypadku kompozytor używa go wyłącznie w ruchu prostym w Gloria (Tu solus Dominus) i w Credo (Filius Dei unigenitum; sub Pontio Pilato). Rzadko znajduje zastosowanie melodyka czwartego odcinka antyfony. Stwierdzamy użycie go tylko w Credo (Deum de Deo; secundum scripturas). Piąty odcinek antyfony wykorzystany został tylko jednorazowo w Gloria na słowach: *gratias agimus tibi*.

Mszę Nr VI oparł kompozytor podobnie jak Nr V, na materiale melodycznym całej antyfony, z tym, że wykorzystuje go wyłącznie ruchem prostym. Rezygnujemy tu, by nie nużyć czytelnika, ze szczegółowego dokumentowania, gdzie występuje materiał melo-

dyczny określonych odcinków antyfony, a zwrócimy uwagę na trzy charakterystyczne tendencje w sposobie jego wykorzystania. Uderza przede wszystkim dążność do korzystania z melodii chorałowej w postaci wiernej, bez poddawania jej znacznym przekształceniom. Po drugie pojawia się niespotykane dotąd zjawisko łączenia w jednym wersie tekstu cząstek melodii sąsiednich odcinków antyfony. W końcu godna uwagi jest tendencja do zintegrowania całej kompozycji przez rozpoczynanie części mszalnych (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) wspólnym materiałem melodycznym pierwszego odcinka antyfony. Do tego dochodzi jeszcze identyczne skonstruowanie skrajnych ustępów Kyrie oraz użycie w Agnus III materiału melodycznego Kyrie. Dzięki tym zabiegom kompozycja Nr VI odznacza się szczególnie silną jednolitością tematyczną.

Msza Nr X oparta jest tylko na dwóch początkowych odcinkach melodii chorałowej, przy czym związek z chorałem ulega w toku utworu coraz większemu osłabieniu aż do całkowitego odstąpienia od niego w Benedictus. Najbardziej jeszcze dochodzi do głosu melodia chorałowa w Kyrie, gdyż autor posługuje się w nim początkowo melodią odcinka pierwszego, a w Christe melodią odcinka drugiego. W Gloria melodia chorałowa znajduje zastosowanie tylko w części końcowej: Quoniam tu solus sanctus. Obecność melodyki chorałowej silnie zaznacza się w Credo, przy czym kompozytor z reguły postępuje podobnie jak w Gloria, wykorzystując dla określonego wersu tekstu oba odcinki melodyczne antyfony. Rozluźnienie więzi z melodią chorałową zaznacza się jeszcze bardziej w Sanctus, gdzie wykorzystano tylko 3 pierwsze nuty motywu czołowego antyfony. Dopiero w trzech Agnus Dei kompozytor posłużył się — zapewne dla zintegrowania kompozycji — znów melodyką obu odcinków antyfony, poddając je zmianom interwałowym, a przede wszystkim rytmicznym.

3. Technika polifoniczna i środki harmoniczne

We mszy Nr V wybitnie polifoniczny charakter nosi Kyrie. Mamy tu do czynienia zawsze z imitacją pierwszej frazy, we wszystkich głosach. Imitacja ta jest wyraźnie słyszalna, ponieważ głosy wchodzi w stosunku kwartowo-kwintowym. Charakterystyczne, że w Kyrie I i w Christe kolejność głosów nie ulega zmianie (średkowy — najniższy — najwyższy), podczas gdy w Kyrie II głosy wchodzi kolejno od najniższego do najwyższego. Trzeba dodać, że w dalszych ustępach imitacje są coraz bardziej swobodne. Gloria utrzymane jest w fakturze homofonicznej i tylko sporadycznie spotykamy się z dwugłosową imitacją krótkiego motywu (t. 33—34; 45—46). Podobnie rzecz ma się w Credo (t. 9—10; 66; 54—55; 38—39) z tym, że w jednym przypadku pojawia się próba zastoso-

Ruch przeciwny (verso)

1

Et in u-num Do-mi-num Je-sum

Ruch raka

A gnus De-i qui tol-lis (retro)

Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chris-te

Et u-nam san-ctam ca-tho-li-cam

5

San-ctus, San-ctus San-ctus

Do-mi-nus Deus Sa-ba-oth Sa-ba-oth

5. Ks. H. Feicht — Msza Nr V (ruch prosty)

1 Ten - pe - res Si - on

2 Ten - pe - res Si - on

3 Ten - pe - res Si - on

4 Ten - pe - res Si - on

5 Ten - pe - res Si - on

6 Ten - pe - res Si - on

1 verso

6 retro

Ruch prosty

1 Ky - ri e e - le - i - son

2 De - us Pa - ter omni - po - tens

3 Ra - trem omni po - ten - tem

4 Agnus De - i qui tol - lis pec - cata mundi

5 Christe e - le - i - son e - le - i - son

6 De - ne dic - tus qui ve - nit

7 Lau - da - mus te

8 tu so - lus al - tis - si - mus

9 Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis

10 Ky - ri - e e - le - i - son etc. - i - son

11 vi - si - bi - li - um om - ni - um

12 do - na no - bis pa - cem

6. Ks. H. Feicht — Msza Nr V (ruch przeciwny)

wania imitacji w augmentacji (t. 93—94). W Sanctus i Benedictus nie stwierdzono żadnych przejawów techniki polifonicznej. Znajdujemy je dopiero w Agnus II i III, gdzie pojawiają się w trzech głosach strettowe imitacje wstępnej frazy każdego odcinka. W dona nobis pacem imitacja jest już tylko dwugłosowa i obejmuje zaledwie kilkudziesiękowy motyw.

We mszy Nr VI technika polifoniczna znajduje większe zastosowanie tylko w Kyrie, Sanctus i Agnus Dei, natomiast małe w Gloria i Credo, a zupełnie brak jej przejawów w Benedictus. W Kyrie proces imitacyjny obejmuje dłuższe frazy we wszystkich trzech głosach w stosunku kwintowo-oktawowym. W Christe mamy także do czynienia z techniką imitacyjną w trzech głosach, ale jest ona mniej przekonująca, gdyż comesowi I nie towarzyszy kontrapunkt, a z wejściem comesa II głosy pozostałe posuwają się równolegle. W Sanctus pierwsze dwa ustępy są imitacyjne, początkowo w dwóch, a następnie w trzech głosach. Podobnie rzecz ma się w Agnus II i III. Odnotujmy jeszcze fakt pojawienia się dwóch odcinków imitacyjnych w Gloria (Deus Pater omnipotens; Amen) i w Credo (ex Maria virgine; Et vitam venturi). Są one wprawdzie 3-głosowe, ale obejmują z reguły tylko krótki motyw melodyczny i natychmiast przechodzą w homofonię.

We mszy Nr XI technika polifoniczna znajduje jeszcze mniejsze zastosowanie niż w utworze Nr VI. Niemal brak jej przejawów w Kyrie, Gloria, Sanctus i Benedictus. Niekiedy można tam mówić o polifonii pozornej (np. w Kyrie i Gloria), polegającej na pokazaniu tej samej frazy w kolejnych głosach, co jednak następuje po pauzie i bez przeciwstawiającego się głosu kontrapunktującego lub polegającej raczej na korespondencji motywicznej niż na imitacji, jak w Sanctus. Rzeczywiste imitacje 2-głosowe widzimy natomiast w Credo (t. 15—17; 26; 28; 32—34; 53—54), ale, nie odgrywają one większej roli w przebiegu tej części ponieważ obejmują zaledwie kilkudziesiękowe motywy. Technika polifoniczna wycisnęła silniejszą rolę jedynie na Agnus Dei. Chodzi tu o kanon dwugłosowy, przenoszony do różnych par głosów. Agnus III mimo układu trzygłosowego należy określić także jako kanon dwugłosowy, ponieważ górna para głosów posuwa się ruchem równoległym.

Msza Nr X utrzymana jest w zasadzie w fakturze homofonicznej. Można co najwyżej wskazać na niektóre fragmenty w Kyrie, Gloria czy Benedictus, gdzie kompozytor stara się prowadzić melodię poszczególnych par głosów samodzielnie (np. Christe, początek Gloria i Benedictus). Odcinki imitacyjne pojawiają się zaledwie w Kyrie (t. 7—9) i Sanctus (t. 12—15), co jednak nie odrywa ważniejszej roli w przebiegu utworu. Rozpatrując problem harmonii partii chórowej mszy Nr V zauważamy, że jest ona niewątpliwie urozmaicona, choć nosi charakter modalny (z wpływami harmoniki

funkcyjnej), który koresponduje z chorałową tkanką melodyczną kompozycji. Autorowi — jak się wydaje — szło o uzyskanie nieco surowego i archaizującego brzmienia. Świadczy o tym używanie paralelnych akordów sekstowych i kwart sekstowych (np. Gloria t. 31—33; Credo t. 106—108; Sanctus t. 20—21; Agnus t. 17) względnie paralelnych kwint (np. Kyrie t. 14; Sanctus t. 15—16, 18—19) czy też różnych odmian kadencji plagalnej na zakończenie wszystkich części z wyjątkiem Benedictus. W utworze tym dostrzegamy nadto dość znamienne tendencję do kończenia fraz akordem dysonansowym (np. Credo t. 41, 50, 59, 85), co wzmaga napięcie emocjonalne tekstu lub akordem w pierwszym przewrocie (np. Kyrie t. 13; Sanctus t. 23), co znów wywołuje wrażenie pewnego zawieszenia.

We mszy Nr VI obok znanych zabiegów archaizujących z kompozycji Nr V, mamy do czynienia jeszcze ze stosowaniem paralelnych trójdźwięków (np. Gloria t. 9; Agnus t. 7—8). Nową cechą harmoniki tej mszy jest nasycenie jej współbrzmieniami dysonansowymi. Mamy więc wzmoczone użycie akordów septymowych i nonowych, akordów alterowanych (np. Gloria t. 4, 5, 20, 44—45), nieco zaskakujących w kontekście harmonii diatonicznej współbrzmień na nucie pedałowej (Gloria t. 11, 24; 59—61) czy śmiałego pochodzących akordów nonowych (Sanctus t. 1).

Charakterystyczne dla harmoniki mszy Nr X, w zasadzie diatonicznej i nieco surowej, jest dążenie do częstszego stosowania akordów dysonansowych dla podkreślenia treści emocjonalnych słów (np. w Credo: et homo factus est; et mortuos). Typowym przykładem śmiałości harmonicznych tej mszy może być disalteracja we wstępie organowym do Gloria.

Harmonika mszy Nr XI nie odznacza się inwencją. Przeważa diatoniczne łączenie akordów wzbogacane dominantami wtrąconymi do bliskich akordów. Chromatyka znajduje stosunkowo rzadko zastosowanie.

4. Stosunek muzyki do tekstu

W omawianej grupie mszy tekst ordinarium missae jest zawsze kompletny i traktowany w sposób liturgicznie poprawny. Kompozytor unika powtarzania słów, a jeśli to czyni, fakt ten tłumaczy się bądź względami czysto muzycznymi (dla zaakraglenia frazy muzycznej), bądź świadomym zamierzeniem podkreślenia wagi poszczególnych słów, ich emocjonalnej treści. Typowe przykłady takiego postępowania obserwujemy we mszy Nr V. I tak słowa adoramus te, glorificamus te w Gloria łączą się z muzyką o żywym rytmie i w wysokim rejestrze. Na słowach Jesu Christe następuje zwolnienie ruchu rytmicznego przez użycie nawet całej nuty (t. 28—29). W szczególny sposób wyodrębniony jest wers Et incar-

natus est w Credo w duchu dawnej figury Noema²⁶. Kompozytor zmienia w nim tempo na Adagio i wzbogaca treść harmoniczną przy pomocy dysonansów i chromatyki. Znacznym patosem nacechowane zostały słowa Pleni sunt coeli w Sanctus dzięki trzykrotnemu powtórzeniu frazy za każdym razem śpiewanej wyżej, przez co osiąga się a¹, najwyższy dźwięk w partii tenora I.

We mszy Nr VI uderza melizmatyczne traktowanie słowa eleison w Kyrie i Christe. Słowa adoramus te wyposażone są po raz pierwszy w Gloria w pełną harmonię trygłosową, rytm punktowany, dłuższe wartości i najwyższy rejestr głosowy. Słowa Jesu Christe podkreślane są albo przez użycie wokalizy i wydłużenie wartości rytmicznych (t. 32—35), albo przez wprowadzenie synkopy, chromatyki i opóźnienia (t. 71—73). W Credo, które — jak pamiętamy — jest gregoriańskie, jednogłosowe, wers Et incarnatus est został wyróżniony nie tylko przez fakt opracowania wielogłosowego, ale także przez użycie dłuższych wartości rytmicznych, zastosowanie trygłosowej imitacji (ex Maria virgine) oraz przez bogatszą harmonię dzięki dysonansom, chromatyce i wprowadzeniu akordu neapolitańskiego na słowach et homo factus est.

We mszy Nr X wyróżnieniu podlegają w Gloria słowa laudamus te, benedicimus te oraz Jesu Christe. W pierwszym wypadku kompozytor uzyskał to przez wprowadzenie w miejsce dotychczasowej dwugłosowości układów trzy- a następnie czterogłosowych z rytmem punktowanym. W drugim wypadku stosuje znany już sposób wydłużenia wartości rytmicznych. Te same słowa Jesu Christe w Credo (t. 10—11) uwydatnione zostały przy pomocy ujęcia ich a cappella. Wers Et incarnatus est wyodrębniony został zarówno przez opracowanie a cappella, jak i zmianę tempa na adagio oraz emfaticznej pauzy po słowie Et. Szczególnie patetyczny wydźwięk nadano słowom et homo factus est przez zastosowanie rytmu punktowanego i akordu alterowanego na ostatnim dźwięku opatrzonym koroną. Emfaticzny charakter nosi także odcinek passus et sepultus est dzięki rytmom punktowanym i harmonii dysonansowej.

We mszy Nr XI trzeba znów zwrócić uwagę na wyróżnienie słów adoramus te czy Jesu Christe (Gloria) przy pomocy dłuższych wartości rytmicznych. W Credo obserwujemy ilustracyjne potraktowanie słów descendit przy pomocy opadającej linii melodycznej oraz ascendit przy pomocy wznoszącej się linii aż po wysokie a¹. Et incarnatus est zostało wyróżnione w typowy sposób przez zmianę tempa andante na adagio. W Sanctus charakterystyczne jest wyodrębnienie słów gloria tua przy pomocy skoku o oktawę w górę i dłuższych wartości rytmicznych.

²⁶ Noema — kontrast, zmiana ruchu, przeciwstawienie odcinka homofonicznego polifonicznemu. Zob. A. Schmitz: *Figuren musikalisch-rhetorische*, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart* t. 4, Kassel-Basel 1955 kol. 180.

4. MSZE PASTORALNE

Trzy msze pastoralne Nr VII, VIII i IX powstały bądź w roku wybuchu wojny bądź w czasie jej trwania, kiedy to ks. Feicht przebywał w Zokopanem—Olczy²⁷. Jest to ważne stwierdzenie. Z jednej strony tłumaczy nam ono trochę nietypowy skład wykonawczy utworów Nr VIII i IX, złożony z tenoru II, barytonu i basu. Najwidoczniej ks. Feicht mniej liczył na to, że wykonawcą mszy będzie chór kleryków stradomskich, a raczej, że wykonywać ją będzie ad hoc zorganizowany zespół w Olczy, który nie dysponował wysokim tenorem. Z drugiej strony sytuacja polityczna zdaje się tłumaczyć fakt oparcia ich wyłącznie na melodyce kolęd, które w przeświadczeniu autora zapewne miały symbolizować polskość, tak okrutnie w tym czasie poniżoną²⁸.

Z uwagi na rozmiar kompozycji msze pastoralne stanowią utwory bardziej rozbudowane niż msze chorałowe. Mieszczą się one w granicach od 360 (Nr VII) do 394 taktów (Nr IX).

1. Struktura mszy

Msze pastoralne stanowią pełny, 6-częściowy cykl mszalny. Wewnętrzna budowa poszczególnych części jest urozmaicona. Kyrie reprezentuje dwa typy ukształtowania: A+B+A (Nr VIII) lub A+B+A¹ (Nr VII i IX). Gloria rozpada się na 3 lub 4 ustępy. Pierwszy wypadek można przedstawić w schemacie: A (Et in terra) +B (Domine Filii unigenite) +C (Quoniam tu solus) co ma miejsce we mszach Nr VIII i IX. Drugi wypadek, występujący we mszy Nr VIII, można wyrazić symbolem A+B+C+D. Część C zaczyna się słowami Qui tollis peccata. Podział Credo sprawia pewną trudność, ponieważ nie zawsze spotykamy się z wyraźnym wcięciem w postaci zmiany metrum i tempa, względnie tonacji lub dłuższej przygrywki organowej. Za podstawę podziału przyjmujemy więc w pierwszym rzędzie pojawienie się nowego materiału melodycznego kolęd. Z tego punktu widzenia Credo da się podzielić na 7- lub 8-częściowe w dwóch odmianach. Typ 7-częściowej struktury Credo stwierdzamy we mszy Nr VII i można go wyrazić przy pomocy następującego schematu: A (Patrem) +B (Et in unum Dominum) +C (Genitum non factum) +D (Et incarnatus est) +E (Et resurrexit) +F (Et unam sanctum) +A¹ (Et vitam venturi). Typ 8-częściowy w pierwszej odmianie (Nr VIII) tak się prezentuje:

A (Patrem) +B (Et in unum Dominum) +B¹ (Deum de Deo) +C (Et incarnatus est) +D (Et resurrexit) +B² (Et in Spiritum sanctum) +B³ (Et unam sanctam) +A¹ (Et vitam venturi). Typ 8-częściowy w drugiej odmianie (Nr IX) trzyma się następującego schematu: A (Patrem) +B (Et in unum) +C (Et incarnatus est) +C¹ (Crucifixus) +C² (Et resurrexit) +B¹ (Et in Spiritum sanctum) +B² (Et unam sanctam) +A¹ (Et expecto). Jak z powyższego widać typ 7-częściowego Credo charakteryzuje budowa łańcuchowa z nawrotem w zakończeniu do początkowego ustępu, natomiast typ 8-częściowego Credo w obu odmianach charakteryzuje tendencja do wariacyjnego opracowania poszczególnych ustępów. Sanctus ma we wszystkich mszach strukturę dwuczęściową: A+B (Sanctus — Pleni sunt coeli)²⁹. Benedictus skonstruowane zostało w trojaki sposób. We mszy Nr IX jest ono krótkie i tak zwarte, że trzeba je określić jako jednoczęściowe. We mszy Nr VIII mamy strukturę A+A¹, przy czym A¹ oznacza powtórzenie wersu Benedictus z dodanym Hosanna in excelsis, natomiast we mszy Nr VII strukturę A+B, gdzie znów B oznacza powtórzenie wersu Benedictus z dodanym Hosanna. Agnus Dei przybiera podwójną postać: A+B+C (Nr VII) lub A+A¹+A² (Nr VIII i IX).

2. Źródła melodyki i sposoby operowania materiałem melodycznym

Msze pastoralne — jak wspomniano — oparte zostały na melodiach kolęd polskich i łacińskich względnie na melodiach popularnych pastorałek. W każdej mszy kompozytor wykorzystuje zasadniczo inne wzorce. Mimo że dla celów porównawczych wzięto pod uwagę najobszerniejsze kantyczki i śpiewniki kościelne³⁰, nie udało się we wszystkich wypadkach (zresztą nielicznych) ustalić źródła melodii określonych fragmentów kompozycji mszalnych. Być może ks. Feicht zaczerpnął niezidentyfikowane melodie z regionalnego repertuaru, jaki utrzymywał się swojego czasu w Olczy czy Mogilnie, skąd pochodził, względnie ze zbiorów, które nie są mi znane.

We mszy Nr VII wykorzystane zostały melodie następujących kolęd: *A wczora z wieczora* (Kyrie), *A cóż z tą dzieciną* (Christe), *Pasterze mili* (Domine Fili), *Jezus malusieńki* (Qui tollis), *Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy* (Quoniam tu solus; Patrem; Et vitam venturi), *Mędrce świata* (Et in unum Deum), *Triumfy króla nie-*

²⁷ W rękopisie mszy Nr VII widnieje ogólnie sformułowana data: Zakopane 1939 bez podania dnia i miesiąca ukończenia mszy, jak to jest w rękopisach mszy Nr VIII i IX.

²⁸ Za taką interpretacją genezy mszy pastoralnych zdaje się przemawiać choćby ujęcie we mszy Nr IX melodii kolędy „Wśród nocnej ciszy” najpierw in minore.

²⁹ We mszy Nr VIII kompozytor zaleca powtórzenie części B.

³⁰ Ks. M. M. Mioduszeński: *Pastorałki i kolędy z melodjami*. Kraków 1843; J. Kaszycki: *Kantyczki z nutami*, Kraków 1911; J. A. Gwoździowski: *Największa kantyczka z nutami...* Tarnów 1938 oraz śpiewniki ks. Siedleckiego i T. Flaszy.

bieskiego (Et resurrexit), *Judzką krainę noc okryła* (Et in Spiritum), *Boscy postowie, o święci anieli* (Sanctus), oraz *Mizerna cicha* (Agnus Dei).

Oparcie mszy pastoralnych na melodiach kołędowych — rzecz jasna — nie było nowością w literaturze polskiej. Nie będę tu odwoływał się do przykładów z odległej przeszłości, a zwrócę jedynie uwagę na tradycyjnie wykonywaną przez Chór Stradomski Mszę pastoralną D-dur W. Richlinga, którą ks. Feicht doskonale znał. Być może dlatego postanowił zupełnie inaczej podejść do problemu mszy pastoralnej. W kompozycji Richlinga melodie kołęd powierzone są wyłącznie chórowi i występują kolejno jedna po drugiej tak, że msza przybiera niemal formę suity kołęd. Ks. Feicht konstruuje mszę Nr VII zupełnie inaczej, w sposób o wiele bardziej pomyślny i artystyczny. Przedstawię tu oczywiście tylko najważniejsze rysy jego postępowania. Melodie kołęd są z reguły umieszczane w partii organowej, przy czym zwykle ich pierwsza fraza jest już wariacyjnie zmieniona, podczas gdy dalsze frazy podawane są w swej oryginalnej, łatwo rozpoznawalnej postaci względnie w formie mało co przekształconej. Partie chórowe lub solo wokalne pomyślane są z reguły jako swoisty kontrapunkt do wzorca pieśniowego, korespondujący motywicznie z materiałem kołędowym. Tego rodzaju zabiegi kompozytorskie obserwujemy przede wszystkim w *Kyrie*, *Gloria* i *Sanctus*. Nieco inny sposób zaznacza się w *Credo*, gdzie melodia kołеды częściowo pojawia się w partii wokalne, a następnie przechodzi do partii instrumentalnej. Typowego przykładu takiego postępowania kompozytorskiego dostarcza nam wers *Et resurrexit*, gdzie melodia *Triumfy króla niebieskiego*, poddana jest z powodu konieczności dostosowania się do struktury tekstu liturgicznego, zgrabnym przekształceniom rytmicznym, po czym podjęta zostaje przez organy w wiernej postaci, by z kolei ulec kolejnemu przekształceniu opartemu na wyzyskaniu charakterystycznego motywu następnika kołеды. W *Agnus Dei* zauważamy jeszcze inny sposób operowania materiałem melodii kołędowej. W *Agnus I* melodia kołеды *Mizerna cicha* pojawia się w solowym głosie wokalnym, by z kolei przejść do organów. W *Agnus II* znajduje się ona wyłącznie w partii chórowej, gdyż jest to fragment a cappella. W *Agnus III* przeniesiona zostaje do tonacji durowej (niejako wariacja in maiore) i poddana jest większym zmianom interwałowo-rytmicznym, zachowując jednak nietknięty charakter kołędowy.

Msza Nr VIII oparta została w zasadzie na innym materiale kołędowym niż msza Nr VII, a sposoby jego wykorzystania są również nieco inne w szczegółach. Materiał melodyczny mszy stanowią melodie 9 kołęd: *Z Nieba wysokiego Bóg zesłał na ziemię* (*Kyrie*; *Christe*; *Quoniam tu solus* w *Gloria*, *Patrem* i *Et vitam venturi* w *Credo*), *Anioł pasterzom mówił* (*Et in unum Dominum*; *Deum de*

Deo; *Et in Spiritum sanctum*; *Et unam sanctam* w *Credo* wreszcie wszystkie trzy *Agnus Dei*), *Cóż to proszę za nowina* (*Et in terra* — *Gloria*), *W dzień Bożego Narodzenia* (*Domine Fili* — *Gloria*) *Lulajże Jezuniu* (*Qui tollis* — *Gloria*), *Mizerna cicha* (*Et incarnatus* i *Crucifixus* — *Credo*), *Ach witajże pożądana* (*Et resurrexit* — *Credo*) oraz łacińska kołęda *Adeste fidelis*, w bardzo naturalny sposób złączona z tekstem *Hosanna* w *Sanctus*.

Charakterystyczne dla techniki mszy Nr VII jest wielokrotne wykorzystywanie wspólnego materiału melodycznego. Świadczy to o świadomym zamierzeniu kompozytora do zintegrowania nie tylko określonej części mszalnej, ale także całej kompozycji, choć nie zostało to z całą konsekwencją przeprowadzone. Dodajmy, że korzystanie z tego samego materiału dokonuje się za każdym razem w odmienny sposób. Zilustrować da się to najlepiej na przykładzie kołеды *Anioł pasterzom mówił*. Po raz pierwszy pojawia się ona w wersji *Et in unum Dominum* — i wówczas występuje niezmienną w głosie najwyższym partii organowej. Z kolei w wersach *Deum de Deo* i *Et unam sanctam*, podlega znacznym zmianom interwałowym, tak, że rozpoznajemy ją głównie po równomiernym rytmie i niektórych motywach melodycznych. Innym razem, w wersji *Et in Spiritum sanctum*, kompozytor umieszcza melodie kołеды w głosie tenorowym partii organowej. Dążenie do zintegrowania całej kompozycji widzimy choćby w fackie związku melodyczno-motywicznego między zakończeniem *Gloria* i *Credo*, opartym na kołędzie *Z nieba wysokiego*.

W omawianej mszy ks. Feicht chętnie stosuje przeniesienie melodii durowej do trybu minorowego. Tak postępuje z melodią kołеды *Z nieba wysokiego* (*Christe eleison* i *Quoniam tu solus*) czy *Anioł pasterzom mówił* w *Agnus I* i *II*, gdzie szczególnie tryb molowy melodii harmonizuje z treścią słów. Ten prosty, częściej znajdujący zastosowanie, zabieg wariacyjny nie polega jednak na powtórzeniu partii chórowej. Stwierdzamy coś wręcz przeciwnego: jest ona zawsze inaczej opracowywana (por. *Agnus I* i *II*).

Warto także zwrócić uwagę na tendencję do przekształcenia rytmiczno-melodycznego wzoru. Widoczne jest to zwłaszcza w odniesieniu do kołеды *Ach witajże pożądana* (*Et resurrexit*), gdzie zmiany są tak znaczne, że melodia wzoru ulega dużemu zatarciu.

Jak wspomniano przy omawianiu mszy Nr VII kompozytor z reguły umieszcza melodie kołęd w partii instrumentalnej, podczas gdy partie chórowe są odrębnie kształtowane, czasem tylko przejmują materiał pieśniowy względnie nawiązują do niego. To samo zjawisko obserwujemy we mszy Nr VIII. Nowa tendencja, jaka pojawia się we mszy Nr VIII, polega na nadawaniu melodyce partii wokalne charakteru wybitnie recytacyjnego, co widoczne jest zwłaszcza w *Benedictus*.

Ostatnia ze mszy pastoralnych Nr IX oparta została na materiale melodycznym 7 kolęd, które dotąd nie znalazły zastosowania. Spośród wzorów pieśniowych zdołano zidentyfikować tylko 5 melodii. Są to: *Gdy się Chrystus rodzi* (Kyrie i Christe: Patrem, Et exspecto resurrectionem i Et vitam venturi — Credo; Agnus Dei I, II i III), *Narodził się Jezus Chrystus, bądźmy weseli* (Et in terra oraz Quoniam tu solus — Gloria), *Do szopy hej pasterze* (Domine Fili oraz Qui tollis — Gloria), *Jakaż to gwiazda świeci na wschodzie* (Et in unum Dominum, Et in Spiritum sanctum i Et unam sanctam — Credo), kolęda łacińska *Salve Jesu parvule* (Sanctus). Nie zdołano ustalić wzorca dla 3 wersów Credo (Et incarnatus, Crucifixus i Et resurrexit) oraz dla opracowania Benedictus.

Redukcja ilości wzorów pieśniowych oraz częstsze operowanie tym samym materiałem w obrębie jednej jak i kilku części mszalnych świadczy o znanej już tendencji do integrowania utworu, która znalazła tu swoje odbicie w stopniu zbliżonym do jej realizacji w mszy Nr VIII. Za dominującą w utworze trzeba uznać technikę wariacyjną. Polega ona głównie na przenoszeniu melodii z trybu durowego do molowego i odwrotnie, jak jest w Kyrie i Christe, Et exspecto i Et vitam venturi czy w Agnus I i II oraz Agnus III, albo też na umiejscowieniu melodii i pieśni w różnych głosach partii organowej, jak to przykładowo widzimy w Et incarnatus est, gdzie melodia znajduje się w głosie górnym, w Crucifixus w głosie najniższym, a w Et resurrexit — najpierw w głosie altowym, a następnie w tenorowym. Niekiedy melodia kolędy podlega figuracji, jak to widzimy w wersie Et in Spiritum. Najbardziej pomysłowe zabiegi wariacyjne polegają na poddawaniu melodii pieśni coraz większym przekształceniowym interwałowym, rytmicznym i tonalnym, co szczególnie uderza w wersie Et unam sanctam.

Partia chórowa mszy Nr IX wykazuje w stosunku do uprzednio omówionych kompozycji pastoralnych częstsze występowanie dwóch sposobów jej kształtowania, mianowicie: przejmowanie melodii kolędy w oryginalnej lub wariacyjnie zmienionej postaci (np. Patrem czy Sanctus) oraz nadawanie jej wybitnie recytatywnego, parlandowego charakteru, jak to widzimy przykładowo w Kyrie, Et vitam venturi czy dona nobis pacem.

3. Technika polifoniczna i środki harmoniczne

Grupa mszy pastoralnych utrzymana jest w fakturze homofonicznej, stąd zupełnie wyjątkowo spotkać można w nich nikłe przejawy polifonii. We mszy Nr VII występuje jednorazowo na zakończenie Gloria (Cum Sancto Spiritu) w postaci trzygłosowej imitacji krótkiego motywu melodycznego, a we mszy Nr IX w formie dwugłosowej imitacji krótkiego odcinka w Credo (sub Pontio Pilato).

Drobne przejawy imitacji znaleźć można jeszcze w partii organowej lub w przypadku dialogu między chórem a organami (Sanctus we mszy Nr IX). Ten niedostatek polifonii częściowo rekompensuje duża dbałość o płynne i samodzielne prowadzenie głosów, zwłaszcza najniższego, czego przykładem może być zakończenie Christe we mszy Nr IX (t. 41—46): (przykład nutowy 2).

Harmonia mszy pastoralnych oparta jest na systemie dur-moll z przewagą połączeń diatonicznych tu i ówdzie wzbogacona wtrąconymi dominantami, akordami alterowanymi (zob. Nr IX początek Kyrie i Agnus I lub we mszy Nr VIII — Agnus, t. 19), współbrzmieniami dysonansowymi akordów septimowych i nonowych lub wnikającymi z wprowadzenia dźwięków obcych (przejściowych, zamiennych, opóźnień). Kompozytor chętnie stosuje nutę pedałową (np. Nr VII — Kyrie, Sanctus, Agnus III) względnie nutę stałą (np. początek w Credo mszy Nr IX). Do wyjątków należy stosowanie przesunięć modulacyjnych chromatycznych (msza Nr VII — Gloria, t. 70—71). Kadencje są przeważnie plagalne lub doskonałe. Śmielsza harmonia (ostrzejsze współbrzmienia, ukośne brzmienie półtonu (zob. Nr VIII — Credo, t. 74—76) służą do podkreślenia tekstu, a niekiedy stanowią one po prostu wynik linearnego prowadzenia głosów, jak np. równocześnie brzmienie his i h w Kyrie tej samej mszy (t. 7).

4. Stosunek muzyki do tekstu

Wykorzystanie melodii kolęd pomogło ks. Feichtowi wyrazić we mszach pastoralnych ogólny nastrój radości liturgii okresu Bożego Narodzenia, zgodnie z tradycją czy konwencją polską. Z drugiej strony stwarzało duże trudności w uzgodnieniu treści poszczególnych wersów z nastrojem, jaki niesie melodia określonej kolędy. Jednym ze sposobów uniknięcia tego rozdzwiewku było przenoszenie melodii do trybu molowego, czego przykładem jest użycie kolędy *Do szopy hej pasterze* w wersji molowej do słów Qui tollis peccata (Gloria, Nr IX), albo też wybór kolędy, której treść zbliżona była do myśli zawartych w danym tekście liturgicznym, jak np. posłużenie się kolędą *Mizerna cicha* w opracowaniu wersu Et incarnatus est (Credo, Nr VIII), lub kolędą *Triumfy* w wersie Et resurrexit (Credo, Nr VII). W omawianej grupie mszy obserwujemy także, znaną ze mszy chorałowych, tendencję do podkreślenia środkami muzycznymi niektórych słów czy zdań tekstu liturgicznego. Charakterystyczne, że z reguły z określonymi tekstami łączą się podobnego rodzaju środki muzyczne. Przykładowo zwróci się uwagę tylko na najbardziej efektowne eksponowanie określonych słów czy zdań. We wszystkich mszach pastoralnych wyodrębnia się słowa Jesu Christe w Gloria przy pomocy długich wartości rytmicznych. We mszy Nr VII zastosowano nadto najwyż-

szy rejestr w melodii głosu górnego (a¹), zmianę harmonii (zestawienie akordów F-dur -A-dur) i zmianę faktury na a cappella. Wers Et incarnatus est we wszystkich mszach posiada wolniejsze tempo, w dwóch wypadkach zaznacza się zmiana trybu na molowy (Nr VIII i IX), a jednorazowo zmiana faktury na a cappella (Nr VII). Tendencja do ilustracyjnego traktowania niektórych słów czy zdań widoczna jest przede wszystkim w odniesieniu do słów vivos et mortuos czy resurrectionem i mortuorum. Wówczas kompozytor używa najczęściej przeciwstawnych rejestrów: wysokiego i niskiego, przy czym może to być nawet skok o oktawę w dół (Nr IX). Emfaticznie potraktowane zostały także słowa non erit finis (użyte całej nuty, we mszy Nr VIII), crucifixus czy passus (tu zwykle harmonia jest dysonansowa) albo wreszcie hosanna z charakterystycznym wznoszeniem linii melodycznej. W Benedictus mszy Nr VII słowo hosanna powtarzane jest trzykrotnie na wznoszącej się chromatycznie melodii, a osiągnąwszy punkt kulminacyjny opracowane jest a cappella.

5. MSZA OPARTA NA ZGŁOSKACH SOLMIZACYJNYCH

Grupę tę reprezentuje tylko jedna kompozycja Missa Rela. Utwór ten nadesłał ks. Feicht na zamknięty konkurs na mszę łacińską in honorem Sancti Vincentii a Paulo z okazji 300-lecia śmierci Świętego. W konkursie tym wzięło udział 5 zaproszonych kompozytorów: M. Dziewulska, ks. H. Feicht (2 msze), L. Kaszycki, J. Luciuk i A. Marczewski. Jury w składzie Br. Rutkowski, K. Sikorski, St. Wiechowicz i ks. K. Mrowiec (sekretarz), po zasięgnięciu opinii pisemnej liturgisty ks. J. Weismanna CM, postanowiło przyznać ks. Feichtowi II nagrodę, uzasadniając decyzyję kościelnym charakterem, dużymi walorami muzycznymi i liturgiczną użytkowością utworu ³¹.

³¹ Protokół posiedzenia Jury Konkursu na mszę łacińską „in honorem Sancti Vincentii a Paulo”, odbytego w dniu 7 marca 1959 r. w Krakowie: Po odczytaniu przez sekretarza posiedzenia ks. Karola Mrowca CM pisemnych recenzji członków Jury w kolejności ich nadesłania, tj. Rektora Kazimierza Sikorskiego z Warszawy, prof. Stanisława Wiechowicza i Rektora Bronisława Rutkowskiego z Krakowa, rozwinęła się dyskusja, w rezultacie której postanowiono, co następuje: 1: dokooptować ks. Karola Mrowca do składu Jury; 2. wziąć pod uwagę w przyznaniu nagród tylko 3 msze: Marii Dziewulskiej, ks. Hieronima Feichta i Juliusza Luciuka; 3. biorąc pod uwagę tak wartości muzyczne jak i stopień liturgiczności i użytkowości mszy, Jury postanowiło nie przyznawać nagrody I. Postanowiono rozdzielić nagrodę II na dwie równorzędne nagrody II po 3000 zł, przyznając je ks. Hieronimowi Feichtowi — Warszawa i Marii Dziewulskiej — Kraków. Nagrodę III, w wysokości 2000 zł przyznano Juliuszowi Luciukowi z Krakowa. Załącznik protokołu: 1. Recenzje pisemne jurorów; 2. Recenzje liturgisty ks. dr J. Weissmanna CM. Następują podpisy

Kompozycja Nr XII jest pełnym cyklem mszalnym o średnich rozmiarach (w sumie 285 taktów). Jej nazwa wywodzi się od skoku kwintowego re-la, który tworzy motyw czołowy, jakim zaczynają się wszystkie części mszy w partii organowej lub chórowej. Motyw ten może się niekiedy pojawić także w przewrocie jako skok kwartowy w dół (Gloria) lub kwintę w dół (Sanctus). Nazwa, jakiej użył kompozytor, wydaje się zupełnie umowna, skróto-wa, gdyż w rzeczywistości motyw czołowy, jaki występuje na początku każdej części mszalnej, jest nieco dłuższy i obejmuje cztery dźwięki. Stąd nazwa mszy mogłaby poprawniej brzmieć: Re-La-Si-La ³².

1. Struktura mszy

Istotną rolę w strukturze mszy Nr XII odgrywa wspólny motyw czołowy, stąd ustępy względnie ich odcinki, które się nim zaczynają, oznaczymy literą A.

Kyrie, jak w uprzednio omówionych mszach, jest trzyczęściowe, utrzymane w schemacie A+B+A¹. Określenie struktury Gloria, a także Credo sprawia pewną trudność, ponieważ cezurę między kolejnymi ustępami nie są bardzo wyraźne. Biorąc za podstawę podziału takie kryteria, jak materiał melodyczno-motywiczy, zmianę tempa i stosowanie przygrywek organowych, można podzielić Gloria na 3 główne ustępy: A (Et in terra), tu da się jeszcze wydzielić trzy odcinki:

a¹ (Laudamus te) + b (Gratias agimus) + c (Domine Deus).

B. (Domine Fili unigenite); tu da się wydzielić 2 odcinki:

e (Qui tollis) + f (Qui sedes)

A³ (Quoniam tu solus); ten ustęp rozpada się na 2 odcinki:

uczestników posiedzenia. (Maszynopis Archiwum Księży Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie). Z listu do ks. H. Feichta: „Ks. Prof. Hieronim Feicht. Warszawa. W dniu 7 marca br. odbyło się w Krakowie posiedzenie Jury Konkursu na mszę łacińską „in honorem Sancti Vincentii a Paulo”. Jury w składzie... nie przyznając żadnej z nadesłanych prac I nagrody, podzieliło II nagrodę na dwie równorzędne nagrody II-gie po 3000 zł, która przypadła Ks. Profesorowi w udziale za mszę „Rela” wraz z prof. Marią Dziewulską. Uzasadnienie. Msza Ks. Profesora ma „najwięcej charakteru kościelnego i zawiera dużo dobrej i szlachetnej muzyki”. Msza ta „ma w sobie coś i oryginalnego: jakąś litanią prostotę, konsekwentnie we wszystkich częściach mszy przeprowadzoną”.

Zgromadzenie Księży Misjonarzy dziękuje Czcigodnemu Ks. Profesorowi za trudy związane tak z akcją organizowania Konkursu, jak i z osobistym udziałem w Konkursie, równocześnie szczerze składa gratulacje z odniesionego sukcesu i stworzenia wartościowej pozycji dla polskiej muzyki liturgicznej”.

Cytuję na podstawie brudnopisu sporządzonego ołówkiem przez sekretarza Jury Konkursu.

³² Dźwięk Si jest obniżony.

a² (Tu solus altissimus) + g (Cum sancto Spiritu). Credo ma budowę czteroczęściową z wieloma odcinkami. Podział ten można przedstawić w następujący sposób:

A (Patrem) z trzema odcinkami:

b (Et in unum) + c (Et ex Patre) + d (Deum de Deo)

B (Et incarnatus est) z jednym odcinkiem:

e (Crucifixus)

A¹ (Et resurrexit) z pięcioma odcinkami:

f (Et iterum venturus) + g (Et in Spiritum) + h (Qui cum Patre) + i (Et unam sanctam) + j (Confiteor).

A² (Et expecto) z odcinkiem:

k (Et vitam venturi).

Sanctus zbudowane zostało z dwóch części: A (Sanctus) + B (Pleni sunt coeli).

Benedictus jest również dwuczęściowe: A (Benedictus) + B (Hosanna).

Agnus Dei jest trzyczęściowe i da się przedstawić w schemacie: A + A¹ + A².

2. Źródła melodyki i sposoby operowania materiałem melodycznym

Skonstruowany z dźwięków solmizacyjnych motyw czołowy mszy pokrywa się z częściej występującym w chorale gregoriańskim zwrotem melodycznym -re-la-si-la (por. melodię offertorium Ave Maria). Nic też dziwnego, że wnosi on do kompozycji Nr XII jakiś klimat chorałowy, choć nie ma mowy o cytowaniu określonej melodii chorałowej. Mamy bowiem do czynienia z samodzielną inwencją kompozytora, która utrafiła w „nutę kościelną”. Charakter ten podkreśla rozwijanie linii melodycznej w skalach kościelnych, czego typowym przykładem jest pochod skalowy na dźwiękach trybu trzeciego (frygijskiego) w Cum Sancto Spiritu na zakończenie Gloria, częstsze posługiwanie się sekstą lub kadencją dorycką (zob. Agnus I, t. 14) czy wreszcie preferowanie ruchu łącznego i skoków o niewielki interwał jak również tworzenie fraz melodycznych typu parlandowego utrzymanych w wąskim ambitus, co zapewne uzasadnia określenie „litanijski typ melodyki”, jakim posłużył się B. Rutkowski³³.

Jak wspomniano motyw czołowy rozpoczyna każdą część mszalną, jak również szereg ustępów, a nawet niektórych odcinków kompozycji. Praktyka taka znana jest od czasów mszy Dufaya. Motyw czołowy najczęściej pojawia się w partii organowej zarówno w przygrywkach wstępnych, jak i w toku utworu, przy czym

³³ Recenzja z dnia 4 marca 1959 r. (Maszynopis w Archiwum Księży Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie).

występuje w autentycznej lub nieco zmienionej postaci (zob. Kyrie, t. 1, —45, 28, 31; Gloria, t. 51—52; Sanctus t. 13; Agnus t. 1, 15, 32). W partii chórowej motyw czołowy pojawia się w postaci niezmienionej lub przekształconej w dwojaki sposób: przez wypełnienie skoku kwintowego przy pomocy tercji małej (Gloria, t. 15) lub przy pomocy tercji i kwarty (Credo, t. 57—58, 92, 93). W Sanctus kompozytor zestawia bezpośrednio cały motyw czołowy w odwróceniu z jego częścią w ruchu prostym (re-la). Ten ostatni motyw nadaje piętno tej części mszalnej, gdyż powtórzony został trzykrotnie o tercję wyżej. Operowanie motywem czołowym w toku całej mszy, jak również innymi frazami melodycznymi, występującymi w różnych częściach mszalnych (np. zakończenie Gloria i Credo lub Hosanna w Sanctus i Benedictus, Agnus I i III) nadaje kompozycji Nr XII wyjątkowo zwarty i jednolity charakter.

3. Technika polifoniczna i środki harmoniczne

Ścisła technika polifoniczna znajduje we mszy Nr XII nikle zastosowanie. Najczęściej bowiem obserwujemy przejawy pozornej polifonii, polegającej na powtórzeniu w innej odległości określonego motywu lub frazy w innym głosie bez przeciwstawienia mu kontrapunktu w drugim głosie. Rzeczywista imitacja pojawia się zaledwie w Christe (t. 22—23) w odniesieniu do kilkunastego motywu. Należy natomiast mówić o znacznym stosowaniu polifonii swobodnej, zwłaszcza w odniesieniu do fragmentów wokalnych dwugłosowych, gdzie melodie obu głosów wykazują dużą autonomię (zob. np. Kyrie II, t. 28—30) lub w przypadku dialogu między partią wokalną a instrumentalną (np. Credo, t. 20—24).

Jak się wydaje, autor położył większy nacisk na harmonikę niż na polifonię utworu. Jest ona bowiem bardzo jednolita w swym charakterze. Nosi ona cechy wybitnie modalne z pewnymi śladami harmonii funkcyjnej (czego dowodem stosowanie dominant wtrąconych na zasadzie chromatycznej zmiany dźwięków względnie stosowanie akordów alterowanych w ścisłym tego słowa znaczeniu) lub cechy staroklasyczne, co znów przejawia się w stosowaniu łańcucha opóźnień w kadencjach (zob. Kyrie, t. 37—38; Credo, t. 31, 42—44, 99—100), które z reguły kończą się trójdzwiękiem durowym. Modalny typ harmoniki podkreśla częste użycie paralelnych akordów sekstowych (zob. Christe, t. 25—26; Gloria, t. 30—31) lub trójdzwięków niepełnych, beztercjowych (puste kwinty i oktawy występują szczególnie w partii wokalnej). Treść harmoniczna utworu wzbogacana jest częstymi współbrzmieniami dysonanowymi, złożonymi zwłaszcza z septimy, seksty dodanej, opóźnienia lub trójdzwięku zwiększonego, który w harmonice tej mszy

odgrywa dużą rolę. Dysonanse te są rozwiązywane z reguły poprawnie, niekiedy tylko swobodnie (w innym głosie). Do charakterystycznych cech harmoniki mszy Nr XII należą użycie akordów dysonansowych w zakończeniu niektórych fraz (zob. Kyrie, t. 36; Gloria, t. 333; Sanctus, t. 19; Agnus, t. 40).

4. Stosunek muzyki do tekstu

Kompozycja Nr XII nosi charakter kontemplacyjny, modlitewny, co rzutuje na rodzaj ekspresji — wyciszonej, refleksyjnej. Mimo to da się wskazać kilka miejsc, które zostały opracowane w sposób zmierzający do uzyskania głębszego wyrazu muzycznego. W większości przypadków dokonano się to przy pomocy środków znanych już z poprzednio omówionych utworów. I tak słowa Jesu Christe zyskały na ekspresji przez użycie kilkunastu wokalizy (Gloria, t. 26—29) i układu trzygłosowego, który znacznie kontrastuje z poprzednim wersem utrzymanym w układzie jednogłosowym. Emfaticznie brzmią słowa in gloria w werse Cum Sancto Spiritu (Gloria, t. 54—58). Kulminacja uzyskana została w prosty sposób: skalowy pochód chóru w unisono z chwilą osiągnięcia wysokiego es^1 zamienia się w dwugłos, a następnie w układ trzygłosowy w rytmie punktowanym lub synkopowanym: (przykład nutowy 3). Wers Et incarnatus est zgodnie z konwencją przyjętą przez ks. Feichta utrzymany jest w tempie adagio i w fakturze trzygłosowej. Słowa ex Maria virgine wyposażone zostały w melizmy i najwyższy rejestr. Do tego dochodzi jeszcze pauza emfaticzna po słowie Et oraz pauza generalna przed słowami et homo factus est. Ten ostatni odcinek muzyczny, dzięki użyciu techniki fauxbourdonowej i opadającej linii melodycznej, stanowi znaczny kontrast w stosunku do panującej w werse melodyki typu recytacyjnego. Emfaticznie potraktowane zostały także słowami simul adoratur et conglorificatur (Credo, t. 77—81), na których melodia wznosi się do najwyższego dźwięku a^1 . Przejawu malarstwa muzycznego można się dopatrzeć w odniesieniu do słów non erit finis, ponieważ kontrastują rytmicznie z poprzednim fragmentem przez wprowadzenie długich nut.

6. MISSAE BREVES

Do grupy mszy brevis zaliczamy trzy utwory. Dwa z nich (Nr I i III) zostały przez kompozytora opatrzone tym tytułem. Trzeci zaś utwór Missa in F (Nr II), choć nie nosi tej nazwy, włączamy do tej grupy, ponieważ wykazuje nie tylko małe rozmiary (124 takty), ale także typową strukturę dla mszy brevis przez brak Credo. W nazewnictwie mszy ks. Feichta zachodzi pewna niekonsekwencja, którą trudno wyjaśnić. O ile bowiem msza Nr I słusznie

została nazwana brevis, ponieważ nie ma Gloria i Credo i obejmuje zaledwie 78 taktów, o tyle msza Nr III składa się z wszystkich części cyklu mszalnego i jest obszerniejsza od mszy grupy chorałowej, a dorównuje względnie nawet przewyższa pod względem rozmiarów niektóre msze pastoralne (obejmuje 364 taktów).

1. Struktura mszy

Wewnętrzna budowa poszczególnych części mszalnych przedstawia się następująco. Kyrie jest zawsze trzyczęściowe w trzech odmianach:

$A + A^1 + A^2$ — Nr I, $A + B + A$ — Nr III, $A + B + A^1$ — Nr II. Gloria wykazuje także trzyczęściowy układ: Et in terra, Qui tollis peccata, Quoniam tu solus sanctus. Budowę tę można wyrazić w schemacie $A + B + A^1$ (Nr III) lub $A + B + C$ (Nr II). Credo, występujące jedynie we mszy Nr III, ma 5-częściową budowę: A (Paterem) + B (Et incarnatus) + C (Et resurrexit) + D (Et in Spiritum sanctum) + A^1 (Et unam sanctum). Struktura Sanctus jest trzyczęściowa: a (Sanctus) + b (Pleni sunt) + a^1 (hosanna) — + Nr I

$a + b + b^1$ — Nr II

$A + B + C$ — Nr III

Benedictus jest albo dwuczęściowe: a + b (Benedictus — hosanna) — Nr I, albo trzyczęściowe: $a + a^1 + b$ (Benedictus — Benedictus — hosanna) — Nr II.

$a + b + c$ — Nr III.

Agnus Dei ma albo strukturę jednoczęściową wskutek zastosowania techniki imitacyjnej w krótkiej i zwartej konstrukcji — Nr I, albo trzyczęściową o schemacie: $a + a^1 + a^2$ — Nr II i III

2. Źródła melodyki i sposoby operowania materiałem melodycznym

Melodyka omawianej grupy mszy nie została zaczerpnięta z żadnego określonego źródła, lecz jest w pełni oryginalna. W każdym jednak utworze nosi ona mniej lub więcej odmienny charakter i dlatego zasługuje na osobne omówienie.

We mszy Nr II mamy do czynienia po większej części z melodyką mało śpiewną, nie dość płynną, wyposażoną w częste skoki, poddaną częstszym zmianom tonalnym. Wspomniane skoki tworzą niekiedy w sumie interwał septymy (zob. Sanctus, t. 1—3; 9) lub zmniejszonej tercji, co nie jest łatwe do śpiewania dla chóru amatorskiego. Konstruowana linia melodyczna uzależniona została od przebiegu harmonicznego, który charakteryzuje się bogatą chromatyką, dysonansami i szybko zmieniającymi się procesami modulacyjnymi. Wyjątek stanowi melodyka Benedictus na-

cechowana płynnym ruchem sekundowym, przez co zdaje się upodabniać do chorału gregoriańskiego, choć oczywiście nie ma tu mowy o żadnym cytacie chorałowym.

Kompozycja Nr III nie została oparta na wspólnym materiale tematycznym. Natomiast w ramach poszczególnych części (Kyrie, Sanctus, Benedictus i Agnus) obserwuje się tendencję do wykorzystywania występującego w nich materiału melodycznego, co je w znacznym stopniu integruje. Mszę Nr III charakteryzuje podobna melodyka co w utworze Nr II z tym jednak, że wspomniane tam cechy występują tu z jeszcze większym nasileniem. Uderza więc częstsze stosowanie skoków, tworzących w sumie interwał septymy czy nony, zwłaszcza w Credo i Sanctus, co nadaje melodyce bardziej instrumentalny niż wokalny charakter (zob. Et surrexit — Credo, t. 57—62 lub Pleni sunt — Sanctus, t. 21—22). Kompozytor chętnie też stosuje melodykę typu parlandowego (Christe, początek Gloria), postępy chromatyczne (zob. Gloria, t. 82—83 lub Credo, t. 26—28), a nawet całotonowe (Credo t. 101—103). Jeśli dodamy do tego niejednokrotnie pojawiającą się chwiejność tonalną, enharmonikę, to musimy chyba tę mszę ks. Feichta uznać za najtrudniejszą z punktu widzenia melodyki.

W kompozycji Nr III widać nie tylko tendencję do integrowania poszczególnych części, jak było to już we mszy Nr II, ale także do zintegrowania całej kompozycji poprzez stosowanie wspólnego materiału tematycznego. Są to jednak tylko próby, a nie konsekwentna metoda opracowania utworu. I tak stwierdzamy, że Agnus Dei zostało oparte na Kyrie, a wers Qui tollis z Gloria na Christe eleison. Końcowe Amen w Gloria, jak również in excelsis w Benedictus czerpie materiał melodyczny ze wstępnego Kyrie. W Credo zaznacza się nawiązanie wersu Et unam sanctam (t. 86—93) do Patrem, a Et expecto resurrectionem (t. 93—99) do et ex Patre natum (t. 14—20).

Melodyka mszy Nr I nosi charakter wybitnie diatoniczny. Jej płynność i śpiewność wynika z przewagi ruchu łącznego nad skokami o niewielką odległość oraz ze spokojnej rytmiki, rozwijanej na wzór rytmiki staroklasycznej od wartości dłuższych do krótszych. Dużą rolę w jej ostatecznym kształcie odgrywa sekwencjonowanie.

Kompozycja Nr I, jeśli rozpatrujemy ją z punktu widzenia jedności tematycznej, zajmuje w twórczości mszalnej ks. Feichta wyjątkową wręcz pozycję. Autor posługuje się bowiem tak na początku wszystkich części mszalnych, jak i w ich przebiegu wspólnym materiałem melodycznym zaczerpniętym z Kyrie. Materiał ten poddany jest drobnym tylko zmianom, głównie rytmicznym (np. w Sanctus użyto motywu czołowego w augmentacji, a w Pleni sunt coeli w wartościach nieco drobniejszych) albo nieznacznym zmia-

Msza Nr XII. Gloria t. 54-56

Przykład 3

7. Ks. H. Feicht — Msza Nr IX (Kyrie)

Przykład 2

Msza Nr IX, Kyrie t. 41-46

8. Ks. H. Feicht — Msza Nr XII (Gloria)

nom interwałowym. Stosowanie wspólnego materiału melodyczno-motywicznego zapewniło mszy zwarty i jednolity charakter. Można jedynie żałować, że nie została ona szerzej rozbudowana.

3. Technika polifoniczna i środki harmoniczne

Największe zastosowanie techniki polifonicznej stwierdzamy we mszy Nr I. Obserwujemy jej interwencję we wszystkich częściach mszalnych. W Kyrie, Benedictus i Agnus Dei mamy do czynienia z imitacjami czterogłosowymi w różnych interwałach, w hosanna w Benedictus z imitacją trzygłosową, natomiast w Christe i Pleni sunt coeli z imitacją dwugłosową³⁴. Po zakończeniu procesu imitacyjnego głosy przechodzą w kontrapunkt swobodny. Użycie krótkich odcinków utrzymanych w fakturze homofonicznej, przy zachowaniu równocześnie dużej samodzielności i śpiewności głosów, co ma miejsce na początku i końcu Sanctus, stanowi doskonały środek zmiany faktury w stosunku do dominującej w utworze techniki imitacyjnej.

We mszy Nr II technika polifoniczna dochodzi do głosu jedynie w Benedictus i Agnus Dei. W wypadku Benedictus i Agnus Dei chodzi o użycie konstrukcji dwugłosowej, napisanej w podwójnym kontrapunkcie oktawy, a więc przy powtórzeniu Benedictus głos górny staje się dolnym i na odwrót. W wypadku Agnus Dei i III mamy również do czynienia z dwugłosową konstrukcją w podwójnym kontrapunkcie oktawy, ale tym razem dochodzą jeszcze pozostałe dwa głosy chóru, spełniające tylko rolę kontrapunktów uzupełniających harmonię utworu. Zgrabne zastosowanie techniki podwójnego kontrapunktu znacznie rozszerza zasób środków technicznych, stosowanych dotąd przez ks. Feichta w jego kompozycjach mszalnych, świadcząc równocześnie o jego warsztacie kompozytorskim.

Udział polifonii najslabiej zaznaczył się we mszy Nr III. Po większej części notujemy przejawy polifonii pozornej, przez co rozumiem naśladowanie frazy przez drugi głos, ale bez przeciwstawienia kontrapunktu w głosie pierwszym (zob. przykładowo początek Kyrie lub Qui tollis w Gloria), względnie przejawy korespondencji motywiczej (zob. np. Amen w Credo). Przejaw rzeczywistej techniki polifonicznej widzimy najpierw w Gloria na słowach Quoniam tu solus. Tu fraza obejmująca 2 takty, podlega imitacji w stosunku kwintowo-oktawowym we wszystkich głosach.

³⁴ Wprowadzone przez ks. Feichta ółówkiem poprawki przyczyniają się do większego usamodzielnienia linii melodycznej obu głosów, które w pierwotnej wersji tego fragmentu poruszały się pod koniec paralelnymi tercjami.

Technika polifoniczna nie odgrywa tu jednak większej roli, ponieważ z chwilą zakończenia imitacji pojawia się znów niepodzielnie faktura homofoniczna. Poważniejszą więc rolę zdaje się odgrywać ona dopiero w *Agnus Dei*. W realizacji muzycznej *Agnus I* i *II* kompozytor posłużył się znaną z poprzedniej mszy techniką podwójnego kontrapunktu oktawy w konstrukcji dwugłosowej, choć nie została ona konsekwentnie do końca przeprowadzona. W *agnus III* występuje natomiast imitacja trygłosowa w interwale górnej kwarty za każdym razem. Jakkolwiek dalszy fragment nosi już cechy faktury homofonicznej, jednak głosy są tu bardzo samodzielnie snute, tak że sprawia wrażenie zastosowania kontrapunktu swobodnego.

Harmonika *missae breves* nosi dwa różne oblicza. Pierwsze charakteryzuje posługiwanie się ścisłą diatoniką (Nr I), drugie bogatą chromatyką (Nr II i III). Prosta w zasadzie harmonię funkcyjną mszy Nr I wzbogacają jedynie wtrącone dominanty, akordy septymowe i nonowe, dźwięki obce (zwłaszcza opóźnienia pojedyncze lub podwójne) oraz nuta pedałowca. W sumie harmonika tego utworu mimo swego diatonicznego charakteru jest urozmaicona.

Harmonikę mszy Nr II należałoby określić jako późnoromantyczną z pewnymi śladami harmoniki modalnej. Cechuje ją przede wszystkim tendencja do nagłych, nieco zaskakujących zmian tonalnych i dość częste użycie akordów alterowanych. Przykładem na to dostarczy nam choćby wstępna przygrywka organowa do *Kyrie*. Połączenia akordów są tu swobodne, ale da się je jeszcze analizować według zasad harmonii funkcyjnej. Zaczyna się więc od subdominanty i natychmiast przechodzi w *Ges-dur* (akord neapolitański w tonacji głównej), który po dodaniu seksty wielkiej nabiera znaczenia alterowanej dominanty do *F-dur*. Z kolei pojawia się pasaż na rozłożonym trójdźwięku *Des-dur*, mający również znaczenie akordu neapolitańskiego w *C-dur*, który to akord początkowo pojawia się w postaci drugiego przewrotu, uzyskując znaczenie wtrąconej dominanty z opóźnieniem seksty i kwarty na kwintę i tercję do dominanty. Ta zmienność tonalna towarzyszy, choć już nie w tak ostrej formie, także partii chórowej (zob. *Kyrie*, t. 12—15), gdzie powodem zmian modulacyjnych są akordy alterowane lub enharmonia. Przykładowo zwróćmy jeszcze uwagę na śmiałe zmiany tonalne w *Christe* (t. 23—31), gdzie następstwo akordów przedstawia się następująco: c—D⁷—Es—G—D⁷—G⁷—C—h—G—D—A.⁷—h—D—A.⁷—F⁷—B. Harmonię ostatniej frazy w *Christe* wzbogacają dysonansowe akordy alterowane, podwójne opóźnienie i przejściowa septima (t. 31—32). W zakończeniu *Kyrie II*, będącym powtórzeniem *Kyrie I*, autor wprowadza kadencję zwodniczą na obniżonym VI stopniu (zamiast *F-dur* lub *d-moll* pojawia

się *Des-dur*), poczym na zasadzie przesunięcia modulacyjnego pojawia się tonacja główna. Interesujące przedstawia się także przygrywka wstępna do *Gloria*. Wskutek nakładania kolejnych kwint powstaje akord dysonansowy, który rozwiąże się przy pomocy wtrąconej dominanty septymowej na trójdźwięk *C-dur*, będący dominantą w tonacji głównej. Ten proceder świadczy, że kompozytorowi w przygrywkach wstępnych zawsze chodzi o jakieś zaskakujące działanie na zasadzie kontrastu tonalnego lub brzmieniowego. Nagromadzone dysonanse w przygrywce do *Gloria* powtórzone zostaną w *Amen* na zakończenie *Gloria*, ale już w tonacji głównej, przy czym w partii chórowej wystąpi akord złożony z trzech kwint, którego dźwięki są potraktowane jako opóźnienie akordu dominantonowego, stopniowo rozwiązującego się na toniczny. W przebiegu omówionych części, a także w następnych — choć w mniejszym nieco stopniu — zaznaczają się nagłe zmiany tonalne dzięki alteracjom lub przeniesieniom modulacyjnym (zob. *Gloria*, t. 20—25). To ostatnie zjawisko jest widoczne zwłaszcza w ustępie *Qui tollis* (*Gloria*, t. 33 n.), zaczynającym się w *b-moll* zamiast oczekiwanego *F-dur* lub *f-moll*. Ustęp ten charakteryzują częste zmiany chromatyczne oraz enharmonia (godne uwagi, że kompozytor partię chóru notuje w *ces-moll* podczas gdy organowa w *h-moll*!). Dzięki modulacji enharmonicznej (t. 49—51) uzyskał kompozytor tonację główną dla kolejnego ustępu *Quoniam tu solus*. W *Sanctus* widzimy typowe cechy harmoniki późnoromantycznej, a nawet swobodniejszej, dzięki częstym przesunięciom chromatycznym i zmianom enharmonicznym. Nadto spotykamy zestawienia akordów typowe dla harmonii modalnej, niefunkcyjnej (*Sanctus*, t. 4—5). W *Benedictus* uderza chętne stosowanie zwrotów kadencyjnych w stylu przedklasycznym, a równocześnie — co odnieść należy także do *Agnus Dei* — wyszukiwanie niektórych uprzednio stosowanych procesów modulacyjnych. Warto zwrócić uwagę, że trzy kolejne *Agnus* utrzymane zostały w różnych tonacjach: *Des-dur*, *b-moll* i *F-dur*, co stanowi niejako uwieńczenie panującej w utworze tendencji do zestawiania odległych tonacji.

Pomijając inne szczegóły, mniej ważne dla charakterystyki treści harmonicznego omawianej mszy, należy wskazać jeszcze na dalsze sposoby jej urozmaicenia, a mianowicie przy pomocy nuty pedałowca lub stałej (zob. *Gloria*, t. 5—7 i 52—57 czy *Sanctus*, t. 1—4) względnie samoistnych akordów septymowych czy nonowych. Charakterystyczne także jest kończenie fraz partii chórowej akordem dysonansowym (zob. *Kyrie* t. 30) lub trójdźwiękiem w drugim przewrocie (zob. *Gloria*, t. 20—22), względnie rozwiązywanie septimy w sposób swobodny (zob. *Kyrie*, t. 15). Wskazane cechy harmonii utworu Nr II dowodzą przekonująco, że użyte tu środki typowe dla stylu późnoromantycznego, mają duży walor kolorystyczny.

We mszy Nr III zauważamy z jednej strony większy jeszcze stopień nasycenia jej elementami harmoniki późnoromantycznej, a nawet nowszej, charakterystycznej dla pierwszego trzydziestolecia XX wieku, a z drugiej strony częstsze przejawy harmoniki modalnej.

Za cechy późnoromantycznej harmoniki trzeba uznać wielokrotne stosowanie akordów alterowanych czy też zestawienie akordów na zasadzie modulacji enharmonicznej (zob. Kyrie t. 14—25). W tym stylu znajdują zastosowanie, jako typowe w łączeniu akordów, kwinty paralelne (zob. Kyrie, t. 37—38 lub Gloria, t. 52—53). Przejawów nowszej harmoniki dopatrywać się można w zestawieniu akordów przynależnych do odległych tonacji, jak Fis—D, Cis—D, F—Fis, gis—G (zob. Gloria, t. 20—25; 40—46; Credo, t. 58—61) oraz w przesunięciach modulacyjnych. Wprawdzie są to jeszcze akordy o budowie tercjowej, ale po większej części alterowane z dodanymi dźwiękami (zob. Gloria, t. 55—65). Niejednokrotnie łączenie akordów jest całkowicie swobodne, nie respektujące zasad harmonii funkcyjnej. Przykładem tego jest choćby szereg opadających akordów septimowych w Gloria (t. 33—35) lub łączenie akordów zawierających często dźwięki dodane i alterowane (zob. Gloria, t. 71—84; Credo, t. 100—104 lub Benedictus, t. 7—12). Typowe przykłady na łączenie akordów o charakterze modalnym znaleźć można w Et incarnatus est i Crucifixus, gdzie dokonuje się to z jeszcze większym nasileniem i swobodą. W ostatnim wypadku następstwo akordów kształtuje się w taki sposób: E—D—A—D—C—D—A—F—B—D—G—c—d—a (Credo, t. 46—56).

Nie chcąc zagubić się w szczegółach o drugorzędnym znaczeniu, możemy w podsumowaniu naszych uwag o harmonice mszy Nr III stwierdzić, że dzięki wskazanym różnorodnym tendencjom właściwym dla stylu późnoromantycznego, nowszego i starszego-modalnego, należy ona brzmieniowo i kolorystycznie do najbogatszych, jakimi w analizowanych kompozycjach mszalnych posłużył się ks. Feicht.

4. Stosunek muzyki do tekstu

W grupie missae breves stosunek muzyki do tekstu kształtuje się w zależności od ich struktury i użytej techniki kompozytorskiej. Stąd we mszy Nr I, która nie ma Gloria i Credo, to jest tekstów dostarczających najbardziej zróżnicowanych treści semantycznych i emocjonalnych, a posługuje się głównie techniką polifoniczną, stosunek muzyki do tekstu liturgicznego jest obiektywny. Inaczej rzecz przedstawia się we mszach Nr II i III, ponieważ stanowią prawie lub całkowicie kompletny cykl mszalny oraz wykazują diametralnie przeciwny sposób kształtowania linii melody-

cznej. Tu ujawnia się bardziej subiektywny stosunek autora do tekstu liturgicznego.

We mszy Nr II dotyczy to szczególnie kilku fragmentów, opracowanych w podobny sposób, jak we mszach grupy chorałowej. W Gloria słowa Jesu Christe są podkreślane przy pomocy wzdłużonych i punktowanych wartości rytmicznych (t. 26) lub także użycia wartości wzdłużonych, ale w najwyższym rejestrze głosu górnego (t. 57). Część B w Gloria od Qui tollis do miserere nobis (Gloria, t. 33—51) utrzymana w odległej tonacji b-moll, wyposażona jest w bogatą harmonię chromatyczną, enharmonię i przesunięcia modulacyjne. W Sanctus podkreślone zostały słowa hosanna in excelsis przy pomocy dwukrotnego pochodzenia skalowego w górę, osiągającego najwyższe dźwięki głosu górnego ges¹ i hes¹. Emfaticzny charakter tego fragmentu wzmagają bogatsze środki harmoniczne, jak nuta pedałowa i pojawiające się nad nią akordy alterowane.

We mszy Nr III słowa Jesu Christe tak w Gloria (t. 28—29; 76—79) jak i w Credo (t. 10—11) podkreślone są przez wprowadzenie dłuższych wartości rytmicznych lub melizm kilkunutowych. Emfaticzny wyraz muzyczny towarzyszy całemu wersowi Tu solus sanctus ... tu solus altissimus (Gloria, t. 71—76), uzyskany za pomocą zbieżności lub przesunięć modulacyjnych, wspierających się na nucie pedałowej oraz dzięki użyciu najwyższego rejestru głosu górnego (a¹, gis¹). Malarskość muzyczna cechuje wiele fragmentów w Credo. Słowa descendit de coelis (t. 32—34) zaopatrzone są w opadającą linię melodyczną. Przeciwnie postępuje autor ze słowami Et resurrexit (t. 57 n.) i Ascendit in coelum (t. 50—61). Tu melodia w żywym tempie i rytmice wspina się gwałtownie skokami w górę w obrębie septimy lub nony. Do silnego kontrastu dochodzi w wersie iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis (t. 68—72), gdyż słowa vivos umieszczone zostały w górze, a mortuos nisko (skok o interwał nony), natomiast słowa non erit finis kończą się wzdłużonymi wartościami rytmicznymi. Do najciekawiej opracowanych pod względem ekspresji fragmentów należą wersy Et incarnatus i Crucifixus (Credo, t. 37—56). Następuje tu bowiem zmiana tempa na wolne, tonacji na molową, wzbogacenie harmonii typu modalnego przez niefunkcyjne połączenie akordów i oddalenie się do odległej tonacji z a-moll do Des-dur i F-dur, wzdłużenie słów ex Maria virgine jakby w sensie dawnej figury noema, a po słowach passus pojawia się pauza generalna mająca znaczenie figury aposiopesis³⁵. W Sanctus kompozytor pod-

³⁵ Aposiopesis — pauza generalna, która zgodnie z zaleceniem teoretyków muzyki okresu baroku miała znaczenie symboliczne: używano jej na oznaczenie śmierci i wieczności. Zob. H. H. Unger: *Die*

kreślił słowa *hosanna in excelsis*, podobnie jak we mszy Nr II, przy pomocy powtórzenia wznoszącego się motywu melodycznego. Natomiast te same słowa w *Benedictus* kompozytor opracowuje w dynamice wyciszzonej od *piano* do *pianissimo* kończąc je akordem w drugim przewrocie, co wywołuje efekt zawieszenia. Ten prosty środek, ulubiony zresztą przez ks. Feichta, dobrze harmonizuje z myślą o nie mającym końca *hosanna in excelsis*.

7. MSZA ŻAŁOBNA

Grupę mszy żałobnych reprezentuje kompozycja Nr IV, którą ks. Feicht skomponował ad memoriam swojego przyjaciela w Zakopanem w 1936 r. Być może nie jest to jedyne Requiem, jakie wyszło spod pióra kompozytora. Piszący te słowa przypomina sobie, że widział jeszcze w czasach swoich studiów teologicznych partyturę innego Requiem, skomponowanego przez ks. Feichta w Olsztynie w czasach okupacji. Rękopisu tej mszy nie udało się odnaleźć.

1. Struktura mszy

Msze żałobne mają inną strukturę niż msze zwykłe, ponieważ łączą w sobie śpiewy *proprium* i *ordinarium missae*. Wielu kompozytorów dołącza jeszcze do Requiem — kompozycji *responsorium Libera me*, które wykonywano po mszy św. w czasie tzw. konduktu. Biorąc to pod uwagę musimy stwierdzić, że kompozycja Nr IV nie jest kompletna, gdyż nie posiada *graduału* (Requiem) i *traktus* (*Absolve*) oraz *Libera me*. Kompozytor nie napisał tych części, gdyż zapewne liczył się z utrzymującym się w kościele stradomskim zwyczajem, według którego części te wykonywano chorałowo, a nie wielogłosowo, ażeby nie przedłużać czasu trwania mszy św. pogrzebowej. Mimo tego braku utwór Nr IV należy do obszerniejszych kompozycji mszalnych ks. Feichta (320 taktów), a teksty śpiewów liturgicznych opracowane wielogłosowo są kompletne.

Struktura poszczególnych części jest urozmaicona i pokrywa się z reguły ze strukturą tekstu. *Introit*, *Requiem* oraz *Kyrie* mają budowę trzyczęściową o schemacie $A+B+A^1$. Sekwencja *Dies irae* wyłamuje się nieco z regularnej budowy, jaką wykazuje tekst. Przyjęła ona zasadniczo formę łańcuchową z tendencją do powtarzania niektórych ustępów wariacyjnie zmienionych, co można wyrazić w schemacie: $A+A^1+A^2+B+C+D+E+A^3+F+G$. Kompozytor łączy z reguły po dwie strofy w jedną całość muzyczną, przy czym druga strofa stanowi wariacyjne opracowanie pierw-

szej albo przynajmniej nawiązuje do jej materiału melodyczno-rytmicznego. Wyjątek stanowią tu ustępy E i G. W pierwszym wypadku dwie strofy, a w drugim jedna strofa tworzy całość. Dwuczęściowy schemat $A+B$ wykazuje *offertorium* (*Domine — Hostias*) i *Benedictus* (*Benedictus — Hosanna*). Trzyczęściowe natomiast są *Sanctus* (*Sanctus — Pleni — Hosanna*) i *Agnus Dei*, ale o nieco innej strukturze $A+B+C$ lub $A+B+A^1$. *Communio* ma budowę czteroczęściową zgodnie z refrenową strukturą tekstu: $A+B+C+B$.

1. Źródła melodyki i sposoby operowania materiałem melodycznym

Jest rzeczą zrozumiałą, że kompozytor we mszy Requiem może sięgnąć po materiał melodyczny chorałowy. Tak też postąpił ks. Feicht, jednakże w niewielkim zakresie. Wstępna fraza *introitu*, wykonywana przez głosy basowe w unisono, nosi zaledwie charakter chorałowej melodii (recytacja na jednym dźwięku z wychyleniem się o sekundę wielką w dół i powrotem na dźwięk recytacyjny). Dopiero *luceat eis* oraz ponowne Requiem, intonowane znów unisono, nawiązują wyraźnie do motywu czołowego gregoriańskiego śpiewu. Podobnie ma się rzecz w *Agnus I*, które nawiązuje do *introitu*. Melodyka *Kyrie* również nie opiera się na wzorcu chorałowym, choć niewątpliwie jej melika (pochody sekundowe i zwrot kadencyjny) noszą charakter chorałowy. Na większą skalę wykorzystano melodykę chorałową dopiero w *communio*. Wersy *Lux aeterna luceat eis Domine* oraz *Requiem aeternam dona eis Domine*, przeznaczone do wykonywania jednogłosowego są wzięte z chorału, podczas gdy refren *Cum sanctis tuis*, opracowany wielogłosowo, ma znów niezależną od chorału melodykę typu recytacyjnego. Tak więc melodyka kompozycji Nr IV w większości wywodzi się z inwencji kompozytora i cechuje ją duża zmienność: od typu parlandowego do szerokich łuków, od spokojnej rytmiki do nieco nerwowej, punktowanej i synkopowanej rytmiki, która wzmaga dramatyczną ekspresję niektórych tekstów.

Charakterystyczne dla operowania materiałem melodycznym jest przede wszystkim jego wariacyjne kształtowanie. Przybiera ono różne formy od prostego powtórzenia frazy o określony interwał niżej, po zmiany interwałowe, rytmiczne, a nawet tonalne. W wariacyjnym przekształcaniu fraz autor wykazuje dużą pomysłowość (najlepiej zaobserwować to można w sekwencji *Dies irae*) i nie ma mowy o mechanicznym ich powtarzaniu. Druga cecha to kształtowanie fraz utrzymanych w przeciwstawnych tonacjach (mollowej — durowej). Widzimy to np. w *introicie* (*Requiem* w moll, *Te decet* w dur), *Sanctus* czy w *Agnus Dei* (*Agnus I* w moll, *Agnus II* i *III* w dur).

Kompozycja Nr IV nie została oparta na wspólnym materiale melodyczno-motywicznym, ani też nie posiada jednego motywu czołowego, jak było to we mszy Nr XII (wyjątek stanowi powiązanie poprzez motyw czołowy początku Agnus I z początkiem introitu). Uderza natomiast rozpoczynanie po większej części motywem punktowanim. Stąd mówić można jedynie o tendencji do zintegrowania poszczególnych części mszalnych a nie całej kompozycji, co wykazane zostało przy omówieniu struktury mszy.

3. Technika polifoniczna i środki harmoniczne

Choć omawiana msza utrzymana jest zasadniczo w fakturze homofonicznej, to tu i ówdzie dochodzi do głosu także polifonia. Drobne zaledwie przejawy techniki imitacyjnej widzimy w *Kyrie* (t. 24—26), czy w *Dies irae* (t. 48—49), gdzie imitacji podlegają krótkie motywy melodyczne lub pary głosów. W większym zakresie znajduje zastosowanie technika polifoniczna w 3 wersach sekwencji. Mamy tu już do odnotowania użycie kanonu dwugłosowego (*Liber scriptus*) i kanonu podwójnego (*Judex ergo* i *Oro supplex*). Polifonia opanowuje najbardziej *Sanctus* i *Benedictus*. W obu wypadkach należy mówić o przeimitowaniu. W *Sanctus* wszystkie 3 wersy wykazują odrębną dłuższą frazę, która podlega imitowaniu w 4 głosach, tak że cała część mszalna nasycona jest techniką polifoniczną. W *Benedictus* imitacji poddano 4 frazy, przy czym obejmuje ona wszystkie lub większość głosów. Jeśli weźmie się pod uwagę, że kompozytor napisał *Requiem* na chór męski, w skupionym bardzo układzie głosów, powodującym duże ograniczenie niezależnego kształtowania linii melodycznych, trzeba wyrazić uznanie dla swobody, z jaką ks. Feicht operuje tu techniką polifoniczną.

Harmonika mszy Nr IV bliska jest tej, jaką obserwowaliśmy w utworach Nr II i III. Jest to więc także typ harmoniki późnoromantycznej, choć nie tak barwnej kolorystycznie jak we wspomnianych kompozycjach. Charakteryzuje się ona przede wszystkim częstszym stosowaniem akordów alterowanych, dominant wtrąconych, modulacji chromatycznych, czy też łączeniem akordów przynależnych do odleglejszych tonacji. Ten typ harmoniki dochodzi do głosu we wszystkich częściach mszy, ale w sposób szczególnie silny zaznacza się w sekwencji *Dies irae*. Przykładowo wskażemy na używanie akordów alterowanych (np. *Kyrie*, t. 15, 17, 19; *Dies irae*, t. 18, 33), na szeregi paralelnych akordów septimowych (*Dies irae*, t. 11—12), na zestawienie obok siebie kilku akordów dysonansowych (ibid. t. 19—20, 51—53), na łączenie odległych tonacyjnie akordów z dodanymi sekstami lub septimami (ibid. t. 71—74; *offertorium*, t. 36 na słowach *de morte transire*, gdzie ze-

stawiono akordy C-fis) lub na łączenie akordów odległych bez dodanych dźwięków dysonujących (np. *Communio*, t. 3 i 12—13, gdzie zestawia się D-Cis lub B—A).

Ten rodzaj harmoniki wzbogacony bywa akordami septimowymi i nonowymi, opóźnieniami, nutą pedałową (np. *Kyrie*, t. 11—13, 30—31 lub *Sanctus*, t. 8—9), oraz efektownie wykorzystanym basso ostinato (*Dies irae*, t. 106—114 lub *offertorium*, t. 26—34). Warto zwrócić uwagę jeszcze na wyjątkowo częste kończenie fraz lub nawet odcinków akordem dysonującym, co służy potęgowaniu ekspresji dramatycznej określonych wersów lub pojedynczych słów (przykładowo zob. *introit*, t. 7, 30; *Dies irae*, t. 51—53, 66, 73—74, 82).

W harmonice mszy Nr IV spostrzegamy także elementy harmoniki modalnej, polegające na niefunkcyjnym łączeniu trójdźwięków, na pochodach paralelnych kwint czy kwart (*Dies irae*, t. 58, 85—86), na paralelnych akordach kwartsektowych (zob. *offertorium*, t. 24) lub na stosowaniu trójdźwięków bez tercji. W końcu zwróćmy uwagę na chętnie stosowanie techniki *fauxbourdonowej* (np. *Dies irae*, t. 16—17, 19, 39), co także charakteryzuje harmonikę modalną i staroklasyczną.

4. Stosunek muzyki do tekstu

Tekst liturgiczny mszy żałobnej zawiera więcej treści ekspresyjnej niż *ordinarium missae* na niedziele i święta. Wystarczy tu wskazać choćby na *introit Requiem* czy sekwencję *Dies irae*. Nic dziwnego, że kompozytor stara się wyrazić środkami muzycznymi klimat emocjonalny określonych tekstów. W *introicie* wyczuwa się smutek oraz napięcie wywołane oscylowaniem między tonalnością molową i durową, a przede wszystkim częstym stosowaniem akordów dysonansowych na dużej przestrzeni (np. w *Kyrie* t. 3—6 wszystkie akordy są septymowe). *Dies irae* staje się niekiedy bardzo dramatyczne i pełne nagłych kontrastów wyrazowych i dynamicznych. Zilustruje to najlepiej odcinek związany ze słowami *supplicantis parce Deus* (t. 71—74). Dynamika tego fragmentu mieści się w granicach pp — ff. W harmonii zaś obserwujemy nagromadzenie akordów alterowanych, przy czym ostatni jest równie akordem o dużym napięciu (czterodźwięk zmniejszony). W przypadku wersu *Lacrimosa* mamy do czynienia wręcz z charakterystycznym ustępem, któremu nadano postać marsza żałobnego, przypominającego dzięki figurze ostinatowej w basie marsz Chopina z *Sonaty b-moll*. W *offertorium* słowa *fac eas Domine de morte transire ad vitam* nacechowane są dużą ekspresją przy pomocy harmonii dysonansowej i przesunięciu modulacyjnego (C—Fis), które przypada na słowo *vitam*, co wywołuje efekt jakby rozjaśnienia ciemności. Podobnym zabiegiem posłużył się kompo-

zytor w *communio* na słowach *in aeternum* oraz *pius es*, zestawiając obok siebie dwa akordy odległe tonacyjnie (D-Cis, B—A). Wywołany kontrast brzmieniowy dobrze przyczynia się do podkreślenia ich semantycznego znaczenia.

8. FAKTURA CHÓROWA

Problem faktury chórowej mszy ks. Feichta omówimy zbiorczo, ponieważ sposoby posługiwania się nią są na ogół podobne. Podobieństwa wynikają stąd, że mamy do czynienia z jednorodnym zespołem męskim, który nie stwarza tak różnorodnych możliwości brzmieniowych jak chór mieszany. Zaznaczające się różnice zależą głównie od tego czy utwór napisany został na chór a *cappella* czy też z towarzyszeniem organów oraz od ilości głosów użytych w kompozycji.

1. Utwory a *cappella*

W tej grupie utworów uzyskanie różnorodnego i bogatego brzmienia zależy wyłącznie od sposobów operowania głosami. Brak w nich bowiem towarzyszenia instrumentalnego, na które niejednokrotnie spada rola wsparcia lub uzupełnienia brzmieniowego kompozycji.

Do grupy mszy a *cappella* wchodzi tylko kompozycje Nr I i IV, napisane na 4-głosowy chór. Kompozytor, mimo, że nie myślał o zespole profesjonalnym, lecz amatorskim, użył w nich szerokiego zasięgu dźwięków od E do *ais*¹. Spostrzeżenie to nie dotyczy oczywiście każdej części mszalnej, ale przynajmniej kilku z nich w utworze. Podstawowym sposobem urozmaicenia faktury chórowej jest tu kolejne wprowadzenie głosów, co — rzecz zrozumiała — ma zawsze miejsce we fragmentach imitacyjnych. Z reguły przechodzą one następnie w pełny czterogłos. Jeśli w obrębie jednej części mszalnej aż dwa ustępy są imitacyjne, kompozytor zmienia kolejność występujących głosów (zob. *Kyrie* I i II we mszy Nr I). Jeśli natomiast faktura jest homofoniczna, kompozytor urozmaica brzmienie chóru przy pomocy przeciwstawiania par głosów (dolna — górna i *vice versa*). Innym sposobem wzbogacenia brzmienia utworu jest zmiana układu głosów w poszczególnych częściach. Charakterystyczne jest np. dla *Kyrie* mszy Nr I ciągle narastanie ilości głosów, podczas gdy dla *Sanctus* dominowanie czterogłosu. W ramach części zmiany układu głosów przypadają zwykle ze zmianą wersu. W kompozycji Nr IV częściej stosowanym środkiem zróżnicowania brzmieniowego jest przeciwstawienie pary głosów śpiewającej unisono względnie chóru śpiewającego unisono partiom w układzie trzy- lub czterogłosowym. Sprawdza się

to najdobitniej w *introcio* Requiem (unisono i czterogłos na przemian). W *Dies irae* zmiana układu głosowego następuje przeważnie zgodnie ze strukturą tekstu. Wyjątek stanowi tu pierwsza para wersów i pod koniec sekwencji. Kalejdoskopowy charakter przybiera zmiana układu głosów w *offertorium*, gdzie wyzyskane zostały niemal wszystkie możliwości od jednogłosowej intonacji poprzez dwu-, trzy- i czterogłosowe układy. Efektownie i zarazem naturalnie przeciwstawiono w *communio* jednogłosowe frazy melodii chóralowej tutti chóralnemu. Dla uzyskania pełniejszego chóru, który kończy utwór współbrzmieniem pustej kwinty, kompozytor wprowadza jeszcze piąty głos, potraktowany solistycznie. Tu autor zamierza chyba uzyskać specjalny efekt, związany ze słowem *pius es*, ponieważ chór urywa śpiew, a brzmi już tylko tercja akordu wykonana przez solistę. Podobny efekt zakończenia utworu jednogłosowo powtórzy się jeszcze tylko w *Agnus Dei* mszy Nr III.

2. Utwory trzygłosowe z towarzyszeniem organów

Faktura trzygłosowa z jednej strony daje dużą swobodę w rozwijaniu niezależnych linii melodycznych, z drugiej jednak ogranicza możliwości uzyskania pełnego i barwnego brzmienia chóru. To zapewne tłumaczy, że w grupie 6 mszy trzygłosowych wszystkie mają towarzyszenie organowe. Jednocześnie powstała szansa uzyskania nowego efektu brzmieniowego w postaci brzmienia a *cappella* przeciwstawionego partiom wokalnie-instrumentalnym. Kompozytor nie wykorzystał jednak na większą skalę tej szansy, gdyż technikę a *capella* stosuje zaledwie w trzech utworach (Nr III, V, IX). Zwyczajnie chodzi mu też tylko o zmianę, ożywienie faktury chórowej, ponieważ odcinki a *cappella* są krótkie (zob. wielokrotnie we mszy Nr III). Nigdy natomiast nie zdarza się, ażeby cały ustęp został opracowany a *cappella*. Z drugiej strony do wyjątków należy utrzymanie całego ustępu w jednorodnej, trzygłosowej fakturze (przykładem tylko *Benedictus* we mszy Nr XII). Najczęściej trójgłos pojawia się na zakończenie fraz lub ustępów jako wynik naturalnego zwiększania liczby głosów, po fragmentach 1- lub 2-głosowych, bądź też jako środek uzyskania kulminacji napięcia w odniesieniu do niektórych słów lub części zdań. Przykładu artystycznie przemyślanego zwiększania liczby głosów dostarcza *Kyrie* i *Christe* we Mszy Nr VI, natomiast odmiennego opracowania całych wersów *Agnus Dei* w kompozycjach Nr VI i XII. Tendencja do ciągłej zmienności układu głosów charakteryzuje większość kompozycji omawianej grupy, a sposoby, jakimi się to dokonuje, nie odbiegają od tych, które omówione zostały w odniesieniu do mszy a *cappella*. Rzecz jasna nasilenie tych sposobów

kształtuje się w każdym utworze inaczej. Rezygnujemy tu jednak ze szczegółowego rozpatrywania tego zagadnienia, ażeby nie zgubić się w detalach o drugorzędym znaczeniu. Warto natomiast zwrócić jeszcze uwagę, że ks. Feicht chętnie opracowuje niektóre wersy solistyczne (np. Benedictus we mszy Nr VI). Uderza także częstsze wprowadzenie dodatkowego głosu, czwartego, do akordu trygłosowego dla pełnego brzmienia chóru (zob. msze Nr III i VI). Trafia się nawet opracowanie dłuższego odcinka w czterogłosie (np. Sanctus we mszy Nr IX). Niekiedy, jak na to już zwrócono uwagę, dodanie czwartego głosu służy celom emfatycznym (Jesu Christe w Gloria mszy Nr V).

Ks. Feicht opanował tajniki dobrego brzmienia chóru męskiego. W każdym wypadku liczy się z możliwościami wykonawczymi, jakimi dysponowały zespoły, dla których pisał określone kompozycje. Dowodzi tego choćby msza Nr III pisana na użytek chóru kleryckiego. Tu autor posłuży się najszerszym zasięgiem dźwiękowym w górę do b¹. Przeciwnie jest we mszach pisanych dla zespołu olczańskiego (nr VIII i IX), gdzie partia głosu tenorowego sięga zaledwie e¹. Doświadczenie dyrygenckie nauczyło go posługiwać się głównie środkowym rejestrem głosów, wygodnym dla śpiewaków-amatorów, rezerwując wysoki rejestr do momentów wyjątkowych, kulminacyjnych.

3. Utwory czterogłosowe z towarzyszeniem organów

Układ czterogłosowy, dzięki rozszerzeniu zasięgu dźwiękowego utworu, stosowaniu pełnych czterodźwięków i pomnożeniu kombinacji łączenia głosów ze sobą, sprzyja uzyskaniu pełniejszego i bogatszego kolorystycznie brzmienia chóru. Ks. Feicht w większym lub mniejszym stopniu korzysta z wymienionych możliwości. Przykładu rozszerzenia zasięgu dźwiękowego dostarcza nam choćby msza Nr II, gdzie najniższym dźwiękiem staje się Es, a najwyższym his¹. Jak wrażliwy jest ks. Feicht na brzmienie chóru świadczy, że nie zadowala się układem czterogłosowym, ale dodaje głos piąty, by uzyskać maksymalnie nasycony brzmieniem akord (zob. we mszy Nr III Amen na zakończenie Gloria). Podobnie jak było to w grupie mszy trygłosowych, także w omawianych kompozycjach pojawiają się różne kombinacje głosów. Tendencja do zmian w układzie głosów znamionuje wszystkie utwory omawianej grupy. W kompozycji Nr XI dochodzi nawet do sytuacji paradoksalnej: stosunkowo rzadko pojawia się czterogłosowość, a niektóre części mszalne są jej pozbawione (np. Sanctus, Benedictus i Agnus Dei). Kompozytor dba o kontrast fakturowy między częściami mszy. Zilustrować to można choćby na przykładzie kompozycji Nr

X, w której Sanctus jest dwu- i czterogłosowe, Benedictus wyłącznie dwugłosowe (ze zmieniającymi się parami głosów), natomiast Agnus I jest solem tenorowym, Agnus II — solem basowym, a Agnus III jest dwu- i czterogłosowe. W rozpatrywanej grupie kompozycji mszalnych (z wyjątkiem Nr XI) częstsze zastosowanie znajdują fragmnty a cappella. Szczególnie efektownie użyto tej techniki we mszach Nr VII i X, gdyż nie tylko dłuższe odcinki, ale także całe wersy zostały nią objęte (np. Et. incarnatus est). Podsumowując dokonane spostrzeżenia o fakturze chórowej mszy ks. Feichta, trzeba stwierdzić, że kompozytor wykazał duże wyczucie dla specyfiki brzmieniowej chóru męskiego. Mam tu na myśli przede wszystkim umiejętność operowania akordami w układzie skupionym czy trójdźwiękami w górnym rejestrze (efektem tym posługiwał się w większym zakresie we mszach trygłosowych). Niemniej trafiają się miejsca mniej przekonujące brzmieniowo. Chodzi tu głównie o użycie akordów w zbyt niskiej pozycji głosów lub o zbyt swobodne traktowanie dysonansów (zob. Nr II: Kyrie, t. 15 lub Nr XI: Gloria, t. 21). Nie sprzyja to dobremu brzmieniu utworów a w każdym razie jest ono trudne do osiągnięcia przez męski chór amatorski.

9. ROLA TOWARZYSZENIA ORGANOWEGO

Większość mszy ks. Feichta ma towarzyszenie organowe. Rola tego instrumentu nie ogranicza się do podtrzymania tylko partii wokalnych, czy uzupełnienia brzmieniowego kompozycji, ale powiększej części stanowi autonomicznie potraktowany akompaniament, który niekiedy współdziała w kształtowaniu formy dzieła na zasadzie równorzędnego partnerstwa z chórem. W kilku jedynie wypadkach rola organów jest mało samodzielna i indywidualna.

Tendencja do autonomicznego traktowania partii organowej znajduje wyraz już choćby w samoistnych wstępach, przygrywkach w toku utworu lub w postludiach na zakończenie części mszalnych. Trzeba tu jednak zauważyć że wstęp instrumentalny przed każdą częścią mszalną pojawia się zaledwie w 2 kompozycjach (Nr VII i XI), podczas gdy w innych utworach, wstępy poprzedzają tylko niektóre części, choć jest ich większa ilość w określonym utworze. Jeszcze rzadziej pojawiają się postludia (w Nr VII i IX żadna z części mszalnych nie ma kody instrumentalnej). Nie można oczywiście przeceniać znaczenia tych ustępów instrumentalnych tym bardziej, że zwykle są one bardzo krótkie, obejmują z reguły od 1—6 taktów, i nie zawsze wiążą się motywicznie z materiałem melodycznym partii wokalne. W pierwszym wypadku zawierają bądź cały materiał melodyczno-motywiczny par-

tii wokalne (np. wstęp do Kyrie w Nr III), bądź tylko charakterystyczny interwał czy zwrot melodyczny następującego odcinka wokálnego (np. wstęp do Kyrie w Nr II, VI, IX). We mszy Nr XII introdukcja instrumentalna odgrywa wyjątkowo ważną rolę w integrowaniu całej kompozycji. Charakterystyczny motyw Re-La-Si—La występuje bowiem w oryginalnej lub zmienionej postaci we wstępie do każdej części. Wstępy, które nie wykazują łączności melodyczno-motywiczej z następującą partią wokalną, składającą się albo z prostego akordu, który podaje chórowi tonację utworu (np. Nr VII) albo z kilku dźwiękowego motywu (zob. wstęp do Gloria i Credo w Nr V).

Autonomiczność partii organowej przejawia się głównie w sposobie jej opracowania, niezależnym od partii wokalne. W większości utworów, z wyjątkiem Nr X i XI kompozytor unika nawet chwilowego dublowania głosów chórowych, a kładzie nacisk na wzbogacenie akompaniamentu organowego figuracjami³⁶, na zmianę układu głosów³⁷, na stosowanie nuty stałej lub pedałowej³⁸, na częstsze pauzy w organach aż po całkowite wyeliminowanie instrumentu w odcinkach a cappella, czy też na dialogowanie z chórem (zob. Credo we mszy Nr XII). W akompaniamentcie organowym zaznacza się też większe bogactwo harmoniczne, chromatyka i śmielsze współbrzmienia dysonansowe (zob. Gloria w Nr III) oraz pewne swobody w prowadzeniu głosów, jak np. trzy kolejne kwinty równoległe w Gloria mszy Nr VI. W tym kontekście trzeba wspomnieć o niezbyt poprawnej stylistyce harmonii w towarzyszeniu do melodii chorałowych. Uderza duża swoboda w stosowaniu pochodów chromatycznych oraz tendencja do obciążania każdego dźwięku akordem (zob. Credo i offertorium we mszy Nr VI).

Szczególnie ważna rola przypada organom w trzech mszach pastoralnych, ponieważ decydują one o kształtowaniu formy mszy. Organy są w nich głównym nosicielem melodii, podczas gdy rola chóru jest najczęściej drugorzędna. W akompaniamentcie organowym wykorzystuje kompozytor całą melodię kolędy lub jej fragmenty i podkreśla charakterystyczną rytmikę, nieraz taneczną, określonych kolęd. Współdziałanie organów z chórem uwidacznia się zwłaszcza wówczas, kiedy melodia kolędy przechodzi z orga-

³⁶ Bogato sfigurowana partia organowa najczęściej ma zastosowanie we fragmentach solowych lub dwugłosowych (zob. Benedictus we mszy Nr V i VI lub Gloria Nr VI), natomiast we fragmentach tutti chórowego jest z reguły uproszczona, akordowa.

³⁷ Zdarza się, że kompozytor nadużywa układu czterogłosowego, stosując go nadmiernie, co powoduje, że partia organowa staje się niewygodna w graniu (zob. Credo we mszy Nr V).

³⁸ Niekiedy autor nie zaznacza w rękopisie samodzielnego pedálu, co jest niezbędne, ponieważ określony fragment nie da się wykonać manualowo (zob. Gloria we mszy Nr V).

nów do chóru, by po jakimś czasie znów powrócić do partii organowej (zob. Et. incarnatus est i Crucifixus we mszy Nr VIII). Niejednokrotnie poddawana jest ona znacznym przekształceniom interwałowo-rytmicznym lub przechodzi z głosu do głosu w partii organowej (zob. Et. incarnatus i Crucifixus we mszy Nr IX), co przyczynia się do podkreślenia autonomicznego charakteru akompaniamentu organowego. Szczególne zadanie mają tu do spełnienia przygrywki organowe. Polega ono na oddzieleniu poszczególnych kolęd lub na tworzeniu zamkniętych ustępów przy pomocy introdukcji i postludium (zob. Gloria we mszy Nr VIII i IX).

ZAKOŃCZENIE

Przeprowadzona analiza kompozycji mszalnych ks. Feichta zmierzała do charakterystyki poszczególnych utworów w ramach określonych grup. Ta szczegółowa charakterystyka nie dała nam jednak całościowego spojrzenia na jego twórczość mszalną. Stąd konieczne wydają się jeszcze ostatnie uwagi poświęcone generalnej charakterystyce jego dorobku mszalnemu.

Najbardziej uderza w twórczości mszalne ks. Feichta nawiązywanie do tradycji. Przejawiło się ono głównie w czerpaniu materiału melodycznego z chorału gregoriańskiego (Nr IV—VI, X, XI) oraz z polskiej pieśni religijnej (Nr VII—IX). Stwierdziliśmy to aż w 8 kompozycjach. Tak duży procent utworów opartych na chorale lub pieśni kościelnej wymownie dowodzi świadomego nawiązywania do praktyki zarówno wielkich mistrzów włoskiego jak i polskiego renesansu z Palestriną i Marcinem Leopolitą na czele. Msze ks. Feichta oparte na kolędach, które reprezentują typ misa quodlibetica, utrzymane są — rzecz rozumiała — w innym stylu, jak również traktują materiał pieśniowy w inny sposób niż kompozycje XVI w., ale idea wykorzystania wzorca pieśniowego jest wspólna.

Niektóre kompozycje ks. Feichta zakorzenione są także w tradycji mistrzów niderlandzkich XV i XVI w. Świadczy o tym zwłaszcza tendencja konstruktywistyczna, polegająca na tworzeniu tematów mszy z odcinków melodii chorałowych, które kompozytor zestawia obok siebie i wykorzystuje w oryginalnej postaci lub w odwróceniu albo nawet ruchem raka (Nr V, VI), względnie na tworzeniu tematu mszy ze zgłosek solmizacyjnych (Nr XII), co stanowi wyraźnie nawiązanie do sławnej mszy La-sol-fa-re-mi Josquina des Pres.

Trzeba jednak obiektywnie stwierdzić, że ks. Feicht z biegiem czasu rezygnował w kunsztownych „konceptów niderlandzkich” na rzecz większej prostoty faktury. Przede wszystkim zmniejsza się liczba wyzyskiwanych odcinków chorałowych, jak również upro-

szczeniu ulegają sposoby ich przekształcenia. Co więcej dochodzi nawet do osłabienia związku z chorałem, czego przykładem msza Nr IV oraz Benedictus we mszy Nr X, gdzie melodyka chorałowa została całkowicie wyeliminowana.

Wreszcie zwróćmy w tym kontekście jeszcze uwagę na korzystanie z dawnych technik, zwłaszcza fauxbourdonowej oraz imitacyjnej. Technika fauxbourdonowa, zapoczątkowana przez twórców szkoły burgundzkiej, a w polskiej muzyce znana od czasów Mikołaja z Radomia, występuje zwłaszcza we mszach Nr IV, V i XII. Technika imitacyjna doszła do głosu w największym stopniu we mszy Nr I, przy czym charakterystyczne jest tu rozpoczynanie każdej części tym samym motywem, a więc w sposób, jaki znany był od czasów Dufaya. Przeimitowanie znalazło zastosowanie jedynie w dwóch częściach mszy Nr IV. Także na wzór mistrzów niderlandzkich ks. Feicht stara się zwiększyć pod koniec cyklu mszalnego ilość kunsztowniejszych chwytów technicznych. Obserwujemy to głównie w Agnus Dei, gdzie użyta została technika kanoniczna (Nr V, VI, XI) lub podwójnego kontrapunktu (Nr II, III).

Twórczość mszalną ks. Feichta charakteryzuje ewolucja języka harmonicznego. Język ten przybiera trzy wyraźnie odrębne postaci: modalną, funkcyjną oraz późnoromantyczną, choć w żadnej ze mszy nie występuje ona w czystej formie. Zauważmy przy tym, że wyliczona kolejność typów harmoniki nie odpowiada bynajmniej chronologii powstawania dzieł. Z pewnymi zastrzeżeniami można przyjąć, że wczesne kompozycje mszalne od Nr II—IV charakteryzują się głównie harmoniką późnoromantyczną lub nowszą. Byłby to zatem w twórczości mszalnej ks. Feichta okres śmiałej harmonii, kładący nacisk na kolorystykę brzmieniową utworu, uzyskiwaną przy pomocy częstszych alteracji, przesunięć modulacyjnych chromatycznych i enharmonicznych oraz ostrych niekiedy dysonansów. Msza Nr I, najstarsza jaką znamy, stoi pod względem treści harmonicznego w opozycji do poprzednio wymienionych utworów. Jej niemal ściśle diatoniczny charakter tłumaczy się zapewne chęcią przystosowania treści harmonicznego do stylu dawnej polifonii imitacyjnej, która w tym utworze odgrywa tak wielką rolę.

Harmonika funkcyjna daje o sobie znać w większości utworów mszalnych ks. Feichta, ale szczególnie zdaje się dominować we mszach Nr VII—IX. Być może ma to związek z melodiami kołęd, wykorzystanymi w tych utworach. Kołеды te przecież tradycyjnie opracowywano w harmonice funkcyjnej.

Typ harmonii modalnej, da się zaobserwować głównie we mszach grupy chorałowej (Nr V, VI, X, XI), ale szczególne piętno wycisnął on na utworze Nr XII. Tak więc ewolucja języka harmonicznego we mszach ks. Feichta dokonuje się jakby w odwrotnym

kierunku niż historyczny rozwój harmonii. Kompozytor — abstrahując z wyżej podanego powodu od mszy Nr I — rozpoczął od harmoniki nowszej, o znamionach eksperymentu na terenie ówczesnych kompozycji mszalnych i cofał się poprzez harmonię funkcyjną ku modalnej. Rzecz jasna nie wolno tego bynajmniej interpretować jako świadectwo zubożenia wyobraźni harmonicznego, przeczy temu bowiem śmiała harmonika jego utworów organowych, które powstały mniej więcej w tym czasie co msza Nr XII, ale jako świadomy zabieg archaizujący, doskonale harmonizujący z typem melodyki mszy.

Zwróćmy dalej uwagę na inną jeszcze cechę utworów mszalnych ks. Feichta, a mianowicie na preferowanie określonych środków technicznych. Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwa się wariacyjne opracowanie materiału melodycznego. Charakteryzuje ono przede wszystkim msze grupy chorałowej i pastoralnej. Dalej można wskazać na tendencję do kończenia fraz względnie dłuższych odcinków współbrzmieniem dysonansowym bądź trójdźwiękiem w pierwszym przewrocie. Ten specyficzny zabieg techniczny występuje ze szczególnym nasileniem w utworach Nr IV i V. Służył on ks. Feichtowi z reguły do potęgowania napięcia dramatycznego określonych fragmentów tekstu liturgicznego. Na podkreślenie zasługują także częste zmiany fakturalne. Zmiany w układzie głosów są bardzo przemyślane i wywołują artystycznie uzasadniony kontrast brzmieniowy zespołu wokalnego. Bardzo rzadko zdarza się utrzymanie jakiegos dłuższego ustępu określonej części mszalnej w tym samym układzie głosowym.

W końcu należy podkreślić wybitnie kościelny charakter mszy ks. Feichta. Wynika on zarówno ze sposobu traktowania tekstu zgodnie z przepisami liturgicznymi, jak przede wszystkim z trudnego do określenia, a przecież wyczuwalnego nastroju, klimatu religijnego tych utworów. Na potwierdzenie tego stwierdzenia nie wystarczy zauważyć, że kompozytor posługuje się integralnym tekstem liturgicznym lub nie dokonuje przestawień czy zbędnych powtórzeń słów. Chodzi raczej o sposób deklamacji tekstu, najczęściej sylabiczny, i o takie jego muzyczne eksponowanie, które ułatwia zrozumienie sensu teologicznego słów. Te umiejętności, jaką nie zawsze dostrzec można we mszach innych autorów, ks. Feicht zawdzięczał swojemu wykształceniu teologicznemu oraz powołaniu kapłańskiemu.