

STANISŁAW DĄBEK

## **POLSKA PIEŚŃ RELIGIJNA W ŹRÓDŁACH RĘKOPIŚMIENNYCH I DUKOWANYCH**

**Rezultaty badawcze prac powstałych w ramach seminarium  
ks. prof. dra hab. Karola Mrowca w Instytucie Muzykologii  
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w latach 1970–1985**

Seminarium magisterskie i doktoranckie prowadzone przez ks. Prof. Karola Mrowca CM w Instytucie Muzykologii KUL jest poświęcone badaniom nad dwoma obszernymi kręgami tematycznymi. Krąg główny wiąże się z dziejami katolickiej pieśni kościelnej funkcjonującej z tekstem polskim, łaćnińsko-polskim i wyjątkowo łaćnińskim, której przekazy dokumentują źródła rękopiśmienne i drukowane. Drugi – dotyczy fundamentalnej dla współczesnej muzykologii problematyki skoncentrowanej wokół dzieła muzycznego, twórczości religijnej, zwłaszcza staropolskiej.

Ks. Prof. K. Mrowiec jest w Instytucie Muzykologii KUL inicjatorem badań obu kręgów o – jak wiadomo – wzajemnych, jakkolwiek mało zbadanych, inspiracjach. Zwłaszcza polska katolicka pieśń kancjonałowa jako przedmiot badań, nawet w skali ogólnopolskiej, stanowi przedsięwzięcie pionierskie. Tym bardziej, że ten istotny składnik zachodnio-europejskiej zaś w naszym wymiarze staropolskiej kultury muzycznej był dotąd traktowany przez rodzimych historyków muzyki marginalnie.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja rezultatów badawczych prac pierwszego z wymienionych kręgów tematycznych. Główny powód stanowi wymierna wartość naukowa tych prac (z założenia nie przeznaczonych do druku). Wykorzystują one nie znane oraz mało zbadane źródła rękopiśmienne i drukowane. Wnoszą więc niewątpliwy wkład do badań nad dziejami polskiej kancjonałowej pieśni kościelnej. Co więcej – niekiedy ich rezultaty badawcze stanowią prawdziwe odkrycia naukowe.

W piętnastolecu 1970–1985 powstało 30 prac poświęconych omawianej problematyce, w tym jedna rozprawa doktorska. Można je uporządkować wyróżniając orientacyjnie trzy grupy.

## I REPERTUAR

Jest to grupa najliczniejsza. Tworzą ją prace, których przedmiot badań stanowi repertuar pieśni kościelnej, funkcjonującej z tekstem polskim, łacińsko-polskim i wyjątkowo łacińskim, jedno- i wielogłosowy, pochodzący z różnych ośrodków i stuleci, zachowany w określonych źródłach rękopiśmiennych i drukowanych. W związku z dotychczasowymi uwarunkowaniami badawczymi, prace są próbą odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące repertuaru, generalnie związane z: 1. Jego zasobem w omawianym źródle; 2. Strukturą tematyczną i funkcją; 3. Analizą melodii bądź opracowań wielogłosowych; 4. Ogólną charakterystyką i proveniencją.

Omówimy rezultaty badawcze prac opartych o źródła rękopiśmienne (wyjątkowo także drukowane), pochodzące z głównych ośrodków kulturowania pieśni nabożnej w dawnej Polsce, a więc – klasztornych, brackich oraz zbiorów regionalnych. Następnie dokonamy prezentacji repertuaru druków w układzie chronologicznym.

### Ośrodki klasztorne

#### Benedyktynki

##### Staniątki

Klasztor Panien Benedyktyn w podkrakowskich Staniątkach, jedyna średniowieczna wspólnota benedyktyn polskich istniejąca współcześnie, nieprzerwanie od czasów fundacji (XIII w.), jest ośrodkiem, w którym zachowało się i powstało – poczynając od XVI do XIX stulecia – 15 obszernych, rękopiśmiennych kancjonałów. Znane wprawdzie od kilkudziesięciu lat i cenione przez historyków muzyki, dotychczas nie zostały dokładnie zbadane.

Repertuarem najstarszego śpiewnika z 1586 r. (sygn. St A) zajmują się 3 uzupełniające się wzajemnie prace magisterskie.

Pierwsza<sup>1</sup> – poświęcona jest pieśniom z tekstem polskim – za

<sup>1</sup> S. Daniela Z e m l a, *Polskie pieśni religijne w kancjonale staniąteckim z*

wyjątkiem kołęd. Śpiewnik przekazuje 30 *cantiones* posiadających zapis nutowy oraz 7 tekstów. Repertuar ten świadczy o wzroście ilościowym polskiej pieśni religijnej w XVI w. Większość bowiem tych pieśni nie pochodzi ani z lat wcześniejszych, ani nie występuje w znanych zbiorach katolickich czy protestanckich owego stulecia. Pielęgnowanie tych *cantiones* jest zasługą benedyktynek staniąteckich, jakkolwiek niektóre pieśni wywodzą się z kręgów pozabenedyktyńskich.

Kancjonał przekazuje 60 kołęd z tekstem łacińskim, łacińsko-polskim, polskim oraz makaronicznym, z tego 52 posiadają zapis nutowy<sup>2</sup>. Stanowi to – według autorki – ok. 38% repertuaru kołedowego wszystkich kancjonałów staniąteckich. Korpus ten tworzy jedną grupę z trzema XVII-wiecznymi śpiewnikami (St BCD), natomiast w kancjonałach XVIII-wiecznych repertuar z St A znacznie się zmniejsza, przy czym pozostaje jakby wyselekcjonowana grupa kołęd. Teksty kołęd z St A są częściowo znane na terenie Europy, natomiast trudniejsza do zbadania jest geneza melodii; nie została ona dotąd zadowalająco wyjaśniona.

W kancjonale St A zanotowano 35 pieśni łacińskich, z czego 4 posiadają przekaz wyłącznie tekstowy; są to, oprócz *cantiones*, śpiewy liturgiczne wchodzące w skład officjum mszalnego lub brewiarzowego<sup>3</sup>. W warstwie tekstowej ustalono, że 24 wykazuje orientację ogólnoeuropejską, powstały bowiem i funkcjonowały w Niemczech, Czechach, Italii i Szwecji. W większości są to najprawdopodobniej teksty XV-wieczne, reprezentujące w niektórych przypadkach twórczość, być może, typu retrospektywnego. Przeważająca grupa pieśni łacińskich kancjonału St A – jeśli chodzi o ich melodie – znajduje się wyłącznie w zbiorach staniąteckich (porównując przekazy innych polskich źródeł). Jednakże pewna część znana była także poza Staniątkami, np. notowało je zaginione, obszerne *Cantionale* z 1589 r. Ponownie pojawia się problem genezy melodii pieśni. Porównując je z dostępnymi źródłami polskimi, niemieckimi, czeskimi i węgierskimi zidentyfikowano zaledwie 6 melodii, z których 5 okazało się polskiej proveniencji. Można więc przypuszczać, że pozostałe są, być może, także pochodzenia rodzimego.

Prezentowane prace uwydatniają znany zresztą wcześniej fakt, że

1586 r. (sygn. St A) Lublin 1970.

<sup>2</sup> S. Maria G ł o w a c k a, *Pieśni o Bożym Narodzeniu w kancjonale z 1586 r. klasztoru PP. Benedyktyn w Staniątkach* (sygn. St A) Lublin 1970. Praca została napisana pod kierunkiem ks. doc. dra hab. W. Poplatka.

<sup>3</sup> S. Maria W a l c z a k, *Pieśni łacińskie w kancjonale z 1586 r. klasztoru PP. Benedyktyn w Staniątkach* (sygn. St A) Lublin 1971.

kancjonał St A z 1586 r. stanowi księgę zawierającą przekazy nutowe różnych głosów opracowania wielogłosowego, pochodzącego z obszerniejszego zbioru, dziś już nieistniejącego. Stwierdzenie to można także odnieść do trzech późniejszych XVII-wiecznych śpiewników staniąteckich (St BCD); podobnie kancjonały XVIII-wieczne tego ośrodka są śpiewnikami wielogłosowymi. Reasumując – repertuar staniątecki stanowi korpus przede wszystkim wielogłosowy, w którym zapisy jednogłosowe przekazujące melodię główną *cantio* nie są zbyt liczne; jest to sytuacja unikalna w porównaniu z innymi równie obszernymi kancjonałami polskimi.

Pierwszą próbę ujęcia monograficznego repertuaru wielogłosowego 12 kancjonałów staniąteckich (trzy pozostałe przekazują wyłącznie teksty) z lat 1586–1758 podejmuje rozprawa doktorska<sup>4</sup>. Jej przedmiotem jest studium ponad 300 utworów wielogłosowych, w tym ponad 200 *cantiones*. Repertuar zbadano w dwóch aspektach: źródłowym oraz formy, techniki i stylu. Aspekt pierwszy uwzględnia: charakterystykę źródeł, motywy powstania kancjonałów, systematyzację repertuaru, korelacje międzykancjonałowe, obsadę i praktykę wykonawczą, funkcjonowanie, kontrafakture, wariantowość opracowania, żywotność repertuaru. W aspekcie drugim omówiono: formę, harmonikę, rytmikę, tonalność, środki techniczne, źródła inspiracji, nurty stylistyczne. W świetle badań wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich należy uznać za wyjątkowo interesujący fakt staropolskiej kultury muzycznej. Szczególnie cenne są wielogłosowe *cantiones*, wykazujące dość rozległe, ogólnopolskie filiacje, przede wszystkim środowiskowe (głównie krakowskie i sandomierskie), lecz także ze śpiewnikami i pojedynczymi źródłami innych ośrodków (Warszawa, Brzeg, Toruń, Wilno, Lwów). Na tej podstawie można sądzić o popularności i żywotności przynajmniej połowy staniąteckiego repertuaru *cantiones* w Polsce, szczególnie w XVIII w. Staniątki nie były więc ośrodkiem izolowanym na mapie staropolskiej kultury muzycznej. Świadczy o tym jeszcze dobitniej odkryta atrybucja pieśni „Alleluja chwalcie Pana” Wacława z Szamotuł (a po napisaniu pracy, jednego z utworów Marcina Mielczewskiego). Ponadto – filiacje pojedynczych kompozycji kancjonałów staniąteckich z rękopisami WM 2 i WM 5 proveniencji wawelskiej oraz BJ 5272 proveniencji podkrakowskiej, zawierającymi utwory wybitnych kompozytorów staropolskich. Przy tym korpus wielogłosowych *cantiones* kancjona-

<sup>4</sup> S. Dąbek, *Wielogłosowy repertuar rękopiśmiennych kancjonałów klasztoru Panien Benedyktynek w Staniątkach (1586–1758)*. Cz. 1–2. Lublin 1984.

łów staniąteckich nie jest ahistorycznym fenomenem. Wykazuje natomiast wyraźnie przynależność do dwóch okresów w historii muzyki: renesansu i baroku. Eksponowana jest zwłaszcza warstwa barokowa, z dość rozbudowanym systemem oznaczeń *basso continuo*, urozmaiconą harmoniką, trafnie i niekiedy interesująco wykorzystanymi figurami retoryczno-muzycznymi, dramatyzującą funkcją rytmiki. Wyniki badań omawianej pracy dezaktualizują przekonanie K. Wilkowskiej-Chomińskiej o kategorii prymitywizmu jako dominującej w opracowaniach staniąteckich, widocznej w formule „z prymitywów staniąteckich”, przyjętej przed laty przez tę autorkę<sup>5</sup>. Stanowią także być może punkt wyjścia do weryfikacji poglądu H. Feichta, że: „Wielogłosowe pieśni [polskie] okresu baroku, znacznie mniej liczne... nie dorównują swą wartością pieśniom z okresu renesansu”<sup>6</sup>.

### Sandomierz

Wielogłosowy repertuar pieśni kościelnych przekazują także kancjonały Panien Benedyktynek w Sandomierzu (na które zwrócił uwagę ks. W. Świerczek), klasztoru ufundowanego w 1615 r., należącego do jednej z 20 wspólnot tzw. Kongregacji Chełmińskiej, powstałej jako owoc reformy Matki Magdaleny Mortęskiej, ksieni klasztoru chełmińskiego w latach 1579–1631.

Kancjonał z 1721 r. (sygn. L 1642) spisany w klasztorze sandomierskim (przechowywany obecnie w Bibliotece Seminarium Duchownego w Sandomierzu), zawiera 34 różne przekazy *cantiones* z tekstem polskim, w tym 26 cztero- i 8 trzygłosowych<sup>7</sup>. Są to pieśni na Adwent (6), Boże Narodzenie (8), Wielki Post (12), Wielkanoc (1), Boże Ciało (3), maryjne (5) oraz przygodne (1). 20 z tych *cantiones* nie występuje w innych staropolskich rękopisach i drukach, natomiast 14 dokumentują kancjonały staniąteckie. Są to utwory o znacznych walorach estetycznych, utrzymane przeważnie w prostej – lecz nie prymitywnej – fakturze *contrapunctus simplex*. Szczególnie ciekawie i bogato została opracowana pieśń „Chrystus zmartwychwstan jest”. Repertuar ten zasługuje na popularyzację, jako wartościowa literatura chóralna. Cennym rezultatem pracy jest wykorzystanie rękopiśmiennej, pochodzącej z epoki, kroniki klasztornej:

<sup>5</sup> *Muzyka Staropolska*, red. H. Feicht, Kraków 1966 s. 385.

<sup>6</sup> *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Z. M. Szwejkowski, t. 1, Kraków 1958 s. 208.

<sup>7</sup> Teresa Kasprzyk, *Polskie pieśni wielogłosowe w kancjonale PP. Benedyktynek sandomierskich z 1721 r.* (sygn. L 1642) Lublin 1982.

„Dzieje klasztoru Sandomierskiego...” (przechowywanej obecnie w łomżyńskim klasztorze Panien Benedyktynek, sygn. 31). Autorka na podstawie tego źródła szczegółowo dokumentuje bogate życie muzyczne wspólnoty sandomierskiej, nie ograniczające się wyłącznie do liturgii. W klasztorze istniała atmosfera sprzyjająca uprawianiu nie tylko muzyki wokalne, szczególnie pieśni religijnej, lecz także instrumentalnej.

### Karmelitanki krakowskie

Na znaczenie kancjonałów karmelitańskich dla rozwoju pieśni kościelnej w Polsce już wskazywano (Cz. Hernas), jakkolwiek przebadano zaledwie kilka (B. Krzyżaniak).

Tym bardziej więc należy odnotować pierwszą próbę badań nad kompleksem 25 rękopiśmiennych kancjonałów karmelitańskich, pochodzących ze zbiorów klasztoru św. Marcina w Krakowie na Wesołej<sup>8</sup>. Są to śpiewniki XVII- i XVIII-wieczne, w większości przekazujące teksty pieśni. Praca ma charakter studium źródłoznawczego, stąd autorka kładzie nacisk przede wszystkim na dokładny opis rękopisów i charakterystykę repertuaru kancjonałów. Natomiast drugoplanowo traktuje zagadnienie melodii do zachowanych tekstów. Znajdujemy szczegółowe informacje dotyczące czasu powstania kancjonałów, ich układu, autorstwa śpiewników lub pieśni oraz przeznaczenia ksiąg. Przeprowadzono także klasyfikację repertuaru przyjmując kryteria języka tekstów, treści i formy. Podjęto przy tym problem stosunku dawnego repertuaru do nowego, jego popularności oraz funkcjonowania w życiu klasztornym. Całość dopełnia alfabetyczny wykaz repertuaru kancjonałów karmelitańskich obejmujący kilkaset pozycji.

Zawartość jednego z rękopisów karmelitańskich zatytułowanego „Plankty żałosne o Męce P. Jezusowej...” z 1722 r. stała się przedmiotem bardziej szczegółowych badań<sup>9</sup>. Autorka zajmuje się repertuarem pierwszej części tego zbioru, składającej się z planktów i kantyków o tematyce pasyjnej i pokutnej. Stara się odpowiedzieć na pytanie: czy wymienione wyżej gatunki pieśni w warstwie tekstowej i muzycznej są reprezentatywne dla okresu baroku. Egzemplifikację stanowi 63 *cantiones* w tym 22 posiadające przekaz nutowy. Przed-

<sup>8</sup> S. Anna Zając, *Rękopiśmienne kancjonały karmelitańskie z XVII i XVIII wieku w zbiorach klasztoru św. Marcina w Krakowie*, Lublin 1978.

<sup>9</sup> Maria Jolanta Zalińska, *Plankty i kantyki wielkopostne z rękopisu karmelitańskiego z 1722 r. jako pieśń okresu baroku*, Lublin 1973.

miot badań wykazuje typowe cechy pieśni z okresu baroku, zarówno w warstwie tekstowej jak muzycznej. Jest to typ pieśni zwrotkowej, operującej monologiem i dialogiem jako formą wypowiedzi literackiej, nawiązującej do świeckiej liryki miłosnej. W warstwie muzycznej, budowa formalna pieśni zależna jest od struktury tekstu, linia melodyczna o szerokim *ambitus* ma pieśniowo-aryjny i taneczny charakter. Jest to typ pośredni między pieśnią profesjonalną a ludową. Plankty i kantyki te funkcjonowały prawdopodobnie w ramach licznych wówczas nabożeństw pasyjnych (szczegółowo analizowanych przez autorkę), uświetniając je i zarazem służąc jako środek pobudzający do głębszego przeżycia religijnego. Występowały także w innych śpiewnikach kościelnych XVII-XVIII-wiecznych, lecz żadna z nich nie przetrwała do naszych czasów jako pieśń użytkowa. Pozostają więc zabytkiem, świadectwem pieśni religijnej epoki baroku.

### Klaryski krakowskie

W krakowskim klasztorze klarysek św. Andrzeja zachowało się siedem XVIII-wiecznych rękopiśmiennych kanticzek, na które po raz pierwszy zwrócił uwagę K. Mrowiec, dokonując charakterystyki ich zawartości.

Repertuar trzech z nich (sygn. A 69, A 71, A 73) zawierający ogółem 65 melodii kołędowych z tekstem polskim stał się przedmiotem pracy podejmującej problem elementów tanecznych<sup>10</sup>. Pogląd na temat wpływu rytmiki tanecznej na kołedy polskie zakorzeniony w piśmiennictwie naukowym (m. in. Chybiński, Reiss, Jachimecki, Feicht, Prosnak) nie został jednak dotąd udokumentowany w oparciu o analizę obszerniejszego materiału kołędowego. Praca podejmuje weryfikację tego poglądu odpowiadając na pytanie: czy i jakie elementy taneczne bądź tańce polskie i obce reprezentowane są w kołędach klarysek krakowskich. Elementy taneczne autorka utożsamia z cechami muzycznymi danego tańca, tzn. jego określonym układem melo-rytmicznym, charakterystycznym ukształtowaniem linii melodycznej oraz budową formalną kołedy. Pogląd o tanecznym charakterze melodii kołędowych znajduje potwierdzenie w wynikach pracy. 59% badanego materiału (38 kołęd) wykazuje wpływy tańców polskich: mazurka (21), poloneza (9), krakowiaka (7) i gonionego (1). 35% (21 kołęd) dokumentuje wpływ tańców obcych: menueta (7),

<sup>10</sup> Honorata Maria Pukos, *Elementy taneczne w kołędach z XVIII-wiecznych rękopiśmiennych zbiorów biblioteki klasztoru św. Andrzeja w Krakowie*, Lublin 1976.

pawany (6), galiardy (3), kuranta (3) i sarabandy (2). Co więcej – 44% materiału stanowią kolędy, które w całości są tańcami. Zaledwie 4 kolędy nie wykazują wpływu rytmiki tanecznej. Badania dokumentują nie tylko fakt wpływu tańców i pieśni świeckich na kompozycje kościelne, czy ostrożniej mówiąc religijne, lecz także fakt popularności niektórych tańców w Polsce, ich etap rozwojowy i cechy stylistyczne. Cennym rezultatem pracy potwierdzającym intensywność procesu oddziaływania rytmiki tanecznej jest odkrycie kontrafaktury pieśni świeckiej „Słowiczek skacz” z rps sygn. BJ 100 002 (jak wiadomo najobszerniejszego polskiego zbioru muzyki tanecznej z XVII w.), którą stanowi kolęda „Dziecino mała osierociała” (z rps A 73).

### Bernardyni krakowscy

Zakony franciszkańskie, zwłaszcza zaś bernardyni, wnieśli – jak wiadomo – trwały wkład do rozwoju polskiej pieśni kościelnej; nie jest on jednak dokładnie zbadany.

W klasztorze OO. Bernardynów w Krakowie zachowało się 18 rękopisów XVIII-wiecznych, nie tylko muzycznych (8 z nich to rękopisy liturgiczne), które zawierają przekazy pieśni – w ogromnej większości bez melodii<sup>11</sup>. Autorka znalazła 220 *cantiones* stanowiących głównie XVIII-wieczny repertuar pieśniowy. Pod względem treści można wyróżnić 17 grup; są tu reprezentowane wszystkie okresy roku liturgicznego ze szczególnie licznymi pieśniami przygodnymi, o świętych, bożonarodzeniowymi i wielkopostnymi.

### Zbiory brackie – Archikonfraterni Literackiej przy kolegiacie św. Jana w Warszawie

Konfraternie literackie istniejące w różnych miastach, stanowiły obok klasztorów ważne ośrodki kultywowania pieśni kościelnej. Historykom muzyki znane są od dawna niektóre kancjonały bractwa działającego w ciągu blisko czterech stuleci przy kolegiacie św. Jana w Warszawie. Nie zostały one jednak dotąd szczegółowo zbadane.

a. Liber missarum de B(eata) V(irgine) Maria, totius anni... z 1635 r. sygn. M 10<sup>12</sup>. Jest to chronologicznie najstarszy kancjonał bra-

<sup>11</sup> Jolanta Kozioł, *Pieśni religijne w osiemnastowiecznych rękopisach klasztoru OO. Bernardynów w Krakowie*, Lublin 1985.

<sup>12</sup> Krystyna Kucharczyk, *Pieśni wielogłosowe w kancjonale Archikonfraterni*

cki-warszawski uchodzący do niedawna za zaginiony<sup>13</sup>. Zawiera śpiewy gregoriańskie, przekazy pieśni wielogłosowych oraz teksty pieśni. Do kancjonału wpisano 37 *cantiones* wielogłosowych (34–4 gł., z tego 3 niekompletne, 2–2 gł. oraz 1–3 gł.) oraz 27 tekstów pieśni. W tekstach pieśni wielogłosowych przeważa język polski (17), równie liczne są przekazy łacińsko-polskie (14), zaś sporadycznie pojawiają się łacińskie. Reprezentatywne dla tego zbioru są kolędy (13) i w równym stopniu pieśni adwentowe (12), z innych działów roku kościelnego występują *cantiones*: maryjne (5), wielkanocne (3) oraz o Męce Pańskiej, Na Zielone Świątki, o Bożym Ciele i na cześć Świętych (po jednej). Dla 21 pieśni wielogłosowych znaleziono filiacje: 19 przekazują kancjonały staniąteckie XVI- i XVII-wieczne, zaś 4 – inne źródła. Dla 16 pieśni nie ustalono źródła wcześniejszego od M 10. Można więc wnioskować, że jest to repertuar głównie ogólnopolski, nie zaś wyłącznie środowiskowy – bracki. Pieśni napisane zostały na chór mieszany, ze sporadycznie występującą fakturą chóru żeńskiego, względnie męskiego. Zwraca uwagę prostota faktury – głównie *contrapunctus simplex*. Dominuje tok sylabiczny ścisły, bądź sylabiczny zakłócony melizmami 2- i 3-nutowymi. Przeważa modus miksolidyjski i dorycki, rzadziej występuje – joński i eolski.

b. Cornu Copiae... z 1668 r., sygn. M 5<sup>14</sup>. Kancjonał ten jest zaledwie wzmiankowany w literaturze muzykologicznej, przede wszystkim w kontekście zanotowanego tam przekazu „Bogurodzicy”. Autor pracy poświęconej temu zbiorowi dokonał jego dokładnego opisu, przedstawił genezę rękopisu i repertuar. Głównym problemem stała się proveniencja tekstów oraz zachowanych melodii tego kancjonału. Rękopis M 5 spisany przez Stanisława Tomasza Baczyńskiego, sekretarza królewskiego i promotora Konfraterni zawiera 150 tekstów pieśni (licząc zaś z tłumaczeniami – 270) oraz 38 nutowych przekazów *cantiones*) jeśli zaś wziąć pod uwagę fakt, że jedna melodia funkcjonowała z kilkoma tekstami – 42), w tym 4 opracowania wielogłosowe pieśni adwentowych: „Gwiazdo morza” (4 gł.), „Kró-

termi Literackiej przy kolegiacie św. Jana w Warszawie z 1635 roku (sygn. M 10) Lublin 1979.

<sup>13</sup> T. Maciejewski, *Zasób utworów z ksiąg Archikonfraterni Literackiej w Warszawie 1668–1829*, Warszawa 1972 s. 18, 154. Kancjonał ten nie został uwzględniony w tej publikacji. Jak stwierdza Kucharczyk, rękopis M 10 przechowywany był w zbiorach Biblioteki Seminarium Duchownego w Warszawie, zaś 21 X 1976 r. został przekazany Archiwum katedry św. Jana.

<sup>14</sup> Zdzisław Kucaj, *Pieśni w Kancjonale Bractwa Literackiego przy kolegiacie św. Jana w Warszawie „Cornu Copiae” z 1668 r.*, (sygn. M 5) Lublin 1972.

lewnie wiecznej" (4 gł.), „O Matko miłościwa" (2 gł.), „Urząd zbawienia" (4 gł.). Ustalono proveniencję 133 tekstów pieśni. Ok. 90 pochodzi z XVI w., bądź z okresu wcześniejszego. Znaczna część powstała w pierwszej poł. XVII w. Jedynie 17, w większości dwujęzycznych, bliżej niezidentyfikowanych wydaje się stanowić twórczość współczesną powstania kancjonału. Zdołano ustalić proveniencję 20 melodii. Przynajmniej część zapisów melodycznych 1-głosowych rękopisu M 5 została zapożyczona z opracowań wielogłosowych. Istotnym ustaleniem pracy jest wskazanie bezpośredniego wzorca dla redakcji kancjonału. Był nim niewątpliwie śpiewnik Stanisława Jagodyńskiego *Pieśni katolickie nowo reformowane...* wydany w Krakowie – jak dotąd podawano – w pierwszej poł. XVII w. Autor zaś – wydaje się przekonująco – proponuje 1638, jako rok wydania druku Jagodyńskiego. Redaktor rękopisu M 5 korzystał także z anonimowego druku *Pieśni postne starożytne* oraz niektórych kancjonałów staniąteckich (XVI–XVII w.). Uwzględnił również tłumaczenia, m. in. Grochowskiego, Bartoszewskiego i Laterny. Kancjonał *Cornu Copiae* stanowi cenny zabytek kultury staropolskiej, nie tylko muzycznej, lecz także m. in. piśmienniczej.

### Śpiewniki regionalne

#### Śląsk

Nie ma dotąd pracy monograficznej o muzycznym aspekcie repertuaru katolickich śpiewników śląskich. O pieśni nabożnej na Górnym Śląsku wspomina się jedynie w kontekście liturgii mszalnej, bądź kategorii wpływu na zachowanie polskości ludu śląskiego. Zatem prace powstałe w ramach tego seminarium podejmują po raz pierwszy problem repertuaru śpiewników śląskich.

Z drugiej poł. XVIII w. pochodzi rękopis bez karty tytułowej, przechowywany w Archiwum Księży Salezjanów w Czerwińsku<sup>15</sup>. Szczegółowa analiza (m. in. filigranów) pozwoliła na bezsporne ustalenie związku zbioru z Pszczyną i określenie rękopisu jako „Kancjonału Pszczyńskiego”. Jednym z kopistów kancjonału mógł być Józef Tomaszewski, miejscowy organista w latach 1752–1796. Śpiewnik zawiera 87 śpiewów z tekstem polskim, w tym 76 pieśni z różnymi melodiami. Charakterystyczne, że większość melodii pieśni (53) nie

<sup>15</sup> Ks. Edward Poloczek, „Kancjonał Pszczyński” jako źródło do poznania polskich pieśni katolickich na Śląsku w 2 poł. XVIII w., Lublin 1976.

występuje w innych śpiewnikach współczesnych. Dokonano szczegółowej analizy melodyki, rytmiki i tonalności przekazów, porównując je z repertuarem innych śpiewników. Można mówić jedynie o pewnym zbliżeniu „Kancjonału Pszczyńskiego” do druków krakowskich, co ma historyczne uzasadnienie w fakcie przynależności Pszczyny w XVIII w. do diecezji krakowskiej. Podobieństwo jest widoczne zwłaszcza w warstwie melodycznej pieśni, mniej zaś tekstowej. Generalnie jednak różnice są zbyt duże, nie wskazują więc na większą zależność „Kancjonału Pszczyńskiego” od śpiewników krakowskich. Wolno zatem przyjąć, że rękopis stanowi świadectwo tradycji lokalnej.

Badania nad śpiewnikami tego regionu relacjonuje praca poświęcona repertuarowi kancjonałów śląskich z pierwszej poł. XIX w.<sup>16</sup> Jej podstawę źródłową stanowi 5 śpiewników z przekazami nutowymi oraz 12 zbiorów zawierających wyłącznie teksty: 2 śpiewniki rękopiśmienne, anonimowe (z przełomu XVIII/XIX w. i 1812 r.) oraz 3 drukowane (J. Kotzolta – 1823, G. E. Rongego – 1830, F. W. Muthwilla – 1847). Przekazują one repertuar 305 pieśni z melodiami, przy czym 193 pieśni pojawia się w pojedynczych śpiewnikach, 63 – w dwóch, 33 – w trzech, 12 – w czterech, zaś tylko 4 pieśni – w pięciu. W pierwszej poł. XIX w. w repertuarze wymienionych śpiewników śląskich krzyżują się różne wpływy. Przenoszono na teren katolicki pieśń ewangelicką, tworzone nowe pieśni polskie (komponowali je nie zawsze profesjonaliści, m. in. ks. Gałęzka, nauczyciel J. Lompa), równocześnie utrzymywano kulturalne związki z macierzą – głównie z Krakowem. Dużą rolę odegrał w tym czasie na Śląsku śpiewnik ks. M. M. Mioduszewskiego, zwany krakowskim, dzięki któremu docierała na Śląsk polska pieśń katolicka w czystej formie. Jednak zapotrzebowanie było większe niż możliwości rozpowszechniania tego zbioru. Powstawała więc wspomniana twórczość lokalna, wielokrotnie krytykowana za niepoprawność językową, dowód głęboko zakorzenionej na Śląsku polskiej tradycji i kultury. Twórczość tę charakteryzowała bogata, melizmatyczna linia melodyczna i liczne warianty, świadczące zapewne o ustnym przekazie śpiewu kościelnego, utrwalonego w lokalnej tradycji. Ulegał on swoistemu zmanierowaniu, wpływom czeskim, niemieckim, zwłaszcza zaś miejscowemu śpiewowi ewangelickiemu. Warto odnotować chyba pierwszą na Śląsku próbę akompaniamentu organowego, jakkolwiek jest on stosunkowo prymitywny (najbardziej poprawny pod względem har-

<sup>16</sup> Ks. Ludwik Sosnowski, *Pieśni religijne w katolickich śpiewnikach śląskich z pierwszej połowy XIX wieku*, Lublin 1980.

monicznym okazuje się śpiewnik Muthwilla), z charakterystycznymi manierami: wstępami oraz „przegrywkami” organowymi w trakcie wykonywania pieśni.

### Warmia

Z pierwszej poł. XIX w. (z lat 1833–34) pochodzą rękopiśmienne przekazy nutowe pieśni, przechowywane w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie<sup>17</sup>. Stanowią je 3 rękopisy zeszytowe wszyte do księgi „Deutscher Kirchengesang 1827–1855 JG 11”. Ich autorem był Mateusz Grunenberg (1777–1863) z Barczewka – nauczyciel, pisarz i tłumacz. Tworzą one część śpiewnika polskiego, który zamierzał wydać jako „Zbiór nabożnych pieśni katolickich do publicznego i prywatnego nabożeństwa zastosowany z wykazem modlitw dla ludzi dorosłych”. Rękopisy te zawierają 82 melodie do 112 tekstów pieśni. Charakterystyczne, że teksty pieśni są niemal wyłącznie ogólnopolskie, natomiast przekazy melodyczne eksponują silnie tradycję regionalną, jeden zaś rękopis (B) szczególnie – ludową. W związku z tym regionalność melodii stanowi główny problem pracy, jakkolwiek autorka charakteryzuje także sytuację społeczno-narodową Warmii w pierwszej poł. XIX w., porównuje przekazy warmińskie z innymi zapisami śpiewnikowymi. Linia melodyczna jest rozwijana głównie w sposób swobodny, pozbawiony powiązań motywicznych, z eksponowanymi dźwiękami repetycyjnymi. Rzadko pojawiają się motywy na rozłożonym trójdźwięku. W przekazach dominuje metrum dwudzielne (głównie  $\frac{4}{4}$ ), równie częste są zapisy swobodne (bez zanotowanego metrum i kreski taktowej), nieliczne zaś pieśni posiadają metrum  $\frac{3}{4}$  (wyjątkowo  $\frac{4}{4}$ ). Panuje duże urozmaicenie rytmiczne, z wyraźną tendencją do unikania schematów; zaledwie kilkanaście przekazów operuje schematami rytmicznymi. Dość często występują rytmy punktowane. Równie często – przedtakt, zapewne jako wpływ niemiecki. Pod względem tonalnym przekazy wykazują duże zróżnicowanie, dokumentowane przez wyróżnienie kilku grup. Przeważają skale durowe, mollowe pojawiają się rzadko. Występują także ukształtowania modalne wykazujące kilka tendencji. W budowie formalnej dominuje dwuczęściowość typu AB. Szczególnie interesujące są notowane maniery wykonawcze, wskazujące na regionalny – ludowy rodowód przekazów, niejako wersję melodyczną „warmińską”: liczne dźwięki przejściowe i pomocnicze, opisywanie dźwięku prowadzącego, przerywanie poszczególnych słów tekstu pauzami.

<sup>17</sup> Irena Krauze CSC, *Regionalność melodii polskich pieśni religijnych na Warmii w I poł. XIX wieku*, Lublin 1973.

### Druki

#### 1 Kancjonały Piotra Artomiusza z lat 1578–1728<sup>18</sup>

Wśród kancjonałów protestanckich śpiewniki Artomiusza wyróżniają się dużym zasobem pieśni, zarówno jedno- jak wielogłosowych. Poczynając od pierwszego wydania kancjonału tego autora (*Cantional: Albo Pieśni Duchowne...* Toruń 1587), w ciągu 150 lat był on wielokrotnie wznawiany, osiągając 22 wydania (ostatnie – wydanie lipskie 1728), świadczące o jego dużej popularności w gminach protestanckich. Autor pracy podejmuje problem repertuaru kołędowego śpiewników Artomiusza. Obejmuje on 56 tekstów pieśni bożonarodzeniowych, przy czym 34 zostały zamieszczone przez Artomiusza (pozostałe – w późniejszych wydaniach, po jego śmierci). 30 kołęd posiada wydrukowane własne melodie, z czego 22 – w wydaniach zredagowanych przez Artomiusza; 18 pieśni bożonarodzeniowych stanowią opracowania wielogłosowe. Warto zwrócić uwagę, że w śpiewnikach protestanckich funkcjonuje niemal wyłącznie określenie „pieśń o Narodzeniu Pańskim”, tylko dwie *cantiones* nazywane są kołędami („Nuż my dziatki zaśpiewajmy” i „Takoć Pan Bóg świat barzo umiłował”). W tekstach kołęd widać akcentowanie niektórych tez teologii protestanckiej uznającej Pismo Święte za jedyne źródło prawdy objawionej. W związku z tym rozbudowano typologię biblijną, podkreśla się „miejsca wspólne” w obu Testamentach, artykułuje ideę Odkupienia za grzech pierworodny. Repertuar kołędowy kancjonałów Artomiusza jest identyczny z zasobem ważniejszych protestanckich kancjonałów polskich oraz druków czeskich, niemieckich, a nawet francuskich (psalmy Goudimela). Fakt ten potwierdza tezę o istnieniu wspólnego źródła dla dużej części kołędowych pieśni protestanckich. Stanowią je łacińskie śpiewy kościoła rzymsko-katolickiego, znane w całej ówczesnej Europie. Kancjonały Artomiusza posiadają duże znaczenie dla rozwoju wielogłosowej pieśni religijnej w Polsce. W ich wydaniach z XVI- i pierwszego ćwierćwiecza XVII w. znajduje się ponad 100 pieśni opracowanych wielogłosowo. Wśród 18 kołęd wielogłosowych pojedyncze posiadają przekazy 2- i 3-gł., pozostałe są opracowane 4-gł. (w tym jedna posiada oprócz wersji 4- także 5-gł.). Trudno ustalić bezspornie autorów tych opracowań. Można jedynie wymienić Adama Freytaga, profesora gimnazjum toruń-

<sup>18</sup> Ks. H. Bielaszewski, *Pieśni o Narodzeniu Pańskim w kancjonałach Piotra Artomiusza*, Lublin 1975.

skiego, który swoje opracowania, głównie 4-gł., zamieścił w śpiewniku z 1601 r. Natomiast nazwisko Paula Kugelmanna (redaktora śpiewnika *Etliche Teutsche Liedlein* z 1560 r.) jako autora opracowań wielogłosowych kancjonałów Artomiusza – podawane jako pewne w niektórych pracach – pozostaje wyłącznie w sferze domysłów.

## 2 Zbiory Marcina Laterny i Stanisława Grochowskiego z lat 1588–1598<sup>19</sup>

Dotychczas obu autorami – zwłaszcza S. Grochowskim – interesowali się głównie historycy literatury, zresztą w niewielkim stopniu. Podstawę źródłową pracy tworzą dwa zbiory tekstów: M. Laterny – *Harfa duchowna...* (Kraków 1588) oraz S. Grochowskiego – *Hymny, prozy y cantica kościelne...* (Kraków 1599). Uwzględniono wydania *Harfy* i *Hymnów*, które ukazały się za życia autorów i zachowały się współcześnie. Zawierają one polskie tłumaczenia łacińskich śpiewów liturgicznych używanych w oficjum brewiarzowym lub mszalnym. Powstanie obu zbiorów wiąże się z tendencją przeciwstawiania się katolickim tłumaczom wpływom szerzącej się Reformacji; właśnie w przekładach łacińskich tekstów liturgicznych widziano najlepszą wykładnię autentycznej nauki Kościoła. Zbiór S. Grochowskiego kontynuuje i niejako pogłębia inicjatywę M. Laterny. Zresztą obaj autorzy pozostawali w przyjaznych kontaktach i ożywieni byli ideami spolszczenia i uprzystępnienia wiernym śpiewu liturgicznego Kościoła katolickiego. Praca podejmuje jako podstawowy problem znaczenia obu zbiorów dla rozwoju polskiej pieśni kościelnej. Repertuar stworzony przez M. Laternę i S. Grochowskiego stanowi wyjątkowy rodzaj „pieśni”, który można by określić jako „polskie śpiewy liturgiczne”. Wzbogacają one zasób polskiej pieśni katolickiej w szerokim rozumieniu słowa, mają na celu ułatwienie czynnego udziału wiernych w liturgii. Używano ich głównie w kręgach brackich (stąd ich przekłady pojawiają się także w *Cornu Copiae*, o czym już wspomniano), wychowanków kolegów jezuickich oraz wiernych skupionych wokół kościołów jezuickich. Jeśli nie osiągnęły funkcji nabożnej pieśni kościelnej, to główny powód stanowi zapewne latynizacja liturgii po Soborze Trydenckim. Rola zbiorów dla rozwoju pieśni ko-

<sup>19</sup> S. Janina Wasilewska, *Śpiewy liturgiczne w języku polskim w zbiorach M. Laterny i St. Grochowskiego (1588–1598)*, Lublin 1974.

ścielnej w Polsce jest różna. *Harfa* jako modlitewnik posiada mniejszy procent zawartości śpiewów. Wyjątkowe znaczenie ma „Gloria” mszalna, będąc pierwszym znanym tłumaczeniem w polskiej liturgii katolickiej części *ordinarium missae*. Zbiór S. Grochowskiego, jako śpiewnik, miał większy wpływ na rozwój pieśni w Polsce, wzbogacając rodzimy repertuar o śpiewy brewiarzowe (hymny, kantyki) oraz mszalne (sekwencje). Oba zbiory odegrały istotną rolę na przełomie XVI i XVII w. stanowią pewną przeciwwagę dla obszernej literatury pieśniowej innowierców z jednej strony, z drugiej – zapoczątkowując tradycję tłumaczeń łacińskich tekstów liturgicznych. Wśród wielu późniejszych tłumaczy można wymienić m. in. J. Białobłockiego, W. Sierakowskiego, B. Ostrzykowskiego, A. Kitkiewicza, J. Hołwińskiego, T. Karyłowskiego, A. Symona. Warto dodać, że *Harfa* miała ogółem dziewiętnaście wydań (ostatnie 1871), natomiast szereg tłumaczeń *Hymnów* (ze zbioru z 1599) znalazło się w XVII-wiecznym śpiewniku S. Jagodyńskiego *Pieśni katolickie* (1638), który – jak o tym była mowa – stanowił wzorzec dla redakcji zbioru *Cornu Copiae* (1668), jednak przedruk edycji z 1599 r. ukazał się dopiero w 1859 r., w dwutomowym zbiorze dzieł S. Grochowskiego *Poezje*. Oba zbiory w ogólnym rozwoju twórczości pieśniowej w Polsce nie zajmują wprawdzie szczególnie ważnej pozycji, jednak należy im przyznać wyjątkowe znaczenie ze względu na spopularyzowanie określonych gatunków śpiewów.

## 3 Druki polskie z lat 1606–1630<sup>20</sup>

Kwerenda przeprowadzona przez autorkę w kilkunastu bibliotekach: Narodowej, PAN, uniwersyteckich, miejskich, seminaryjnych i zakonnych przyniosła odnalezienie dziesięciu druków z pieśniami religijnymi, częściowo znanych historykom literatury. Przechowują je biblioteki: Narodowa, PAN w Kórniku, im. Ossolińskich we Wrocławiu, UW, im. Zielińskich w Płocku. Przedmiot pracy stanowią 123 pieśni z tekstem polskim; tylko trzy pieśni oraz śpiewy gregoriańskie posiadają przekazy nutowe. Są one zawarte w unikalnych drukach z lat 1606–1630. W pracy dokonano opisu źródeł, analizy ich zawartości oraz podjęto problem melodii. Usiłowano odpowiedzieć na pytanie: kto przyczynił się do powstania tego repertuaru pieśni-

<sup>20</sup> S. Stanisława Mastalska, *Pieśni katolickie w drukach polskich z lat 1606–1630*, Lublin 1975.



wego, jakie było jego przeznaczenie oraz funkcja w życiu religijnym. Druki nie są właściwymi śpiewnikami, ponieważ pojedyncze przekazują określoną grupę pieśni, nie zaś repertuar całego roku liturgicznego. W większości jest to repertuar nowy, pochodzący z początków XVII w. (74 pieśni) tylko częściowo dawniejszy (49 pieśni). Pojawia się on także w późniejszych XVII-wiecznych śpiewnikach, m. in. wspomnianych już — S. Jagodyńskiego *Pieśni katolickie* i *Cornu Copiae*. Repertuar reprezentuje wszystkie okresy roku liturgicznego, a także pieśni używane podczas mszy św., tzw. nabożeństw domowych oraz *cantiones* okolicznościowe, powstałe w związku z określonymi wydarzeniami. Autorami omawianych druków byli duchowni — Marcin Jastrzębski (redaktor trzech druków) i Walenty Bartoszewski — oraz niezidentyfikowani pisarze ze środowiska jezuickiego. Repertuar ten reprezentuje trzy ośrodki, w których była uprawiana pieśń religijna: Kraków — z drukarnią J. Szeli i M. Loba, Wilno — z drukarnią Akademicką i J. Karcana oraz Raków — z oficyną S. Sternackiego. Prawdziwym odkryciem autorki okazało się odnalezienie w jednym z druków przekazu nutowego „Bogurodzicy”, dotychczas nieznanego badaczom i niezamieszczonego w monografii poświęconej tej pieśni. Przekaz ten został wydrukowany w zbiorze *Parthenomelica Albo Pienia nabożne o Pannie najświętszej... Przez Walentego Bartoszewskiego. Cum litentia Superiorum* w Wilnie Roku 1613”. Autorka dokonuje analizy porównawczej przekazu druku Bartoszewskiego z zapisem najstarszym oraz dwoma przekazami pochodzącymi z pierwszej poł. XVII w. (1622, 1630) — najbliższymi czasowo. Stwierdza większe podobieństwo z przekazami XVII-wiecznymi, lecz także określone cechy własne: zmiany w tekście, zmienne metrum, wyeliminowanie melizm 3-nutowych, powtarzanie charakterystycznego ugrupowania rytmicznego.

#### 4 Druki polskie z lat 1700–1725 <sup>21</sup>

Podstawę źródłową pracy stanowią drukowane zbiory polskie z pierwszego ćwierćwiecza XVIII w., przechowywane obecnie w bibliotekach lubelskich, zebrane jako wynik kwerendy przeprowadzonej przez autora. Kwerendą objęto biblioteki Lublina posiadające zbiory starodruków. Autora interesowały nie tylko śpiewniki, lecz także

<sup>21</sup> Ks. Krzysztof Targoński, *Polskie śpiewy katolickie z lat 1700–1725 w zbiorach bibliotek lubelskich*, Lublin 1981.

inne druki zawierające teksty śpiewów (kryterium wyboru stanowiła obecność przynajmniej jednego tekstu śpiewu, z charakterystyczną dla danej formy strukturą wersyfikacyjną). Za źródła do pracy uznano 16 druków: śpiewników, modlitewników, zbiorów psalmów oraz pozycji literatury religijnej. Praca posiada dwa aspekty: źródłoznawczy i muzyczny. Dokonano opisu źródeł, systematyzacji repertuaru i charakterystyki zasobu melodii. Zebrane druki zawierają 643 śpiewy, w tym 226 pieśni. W większości są to teksty, co autor wiąże z ówczesnym, zaniedbanym stanem drukarstwa muzycznego. W związku z tym często posługiwano się kontrafakturą; ponad 35% repertuaru pieśniowego stanowią adaptacje starych melodii do nowych tekstów. Głównymi żywotnymi ośrodkami krzewienia polskich śpiewów religijnych w pocz. XVIII w. były: Kraków, Poznań, Wilno, Częstochowa, Lublin, Lwów, Warszawa, Buszcze. W zgromadzonym materiale można śledzić charakterystyczne elementy kultury religijnej tego okresu: wzrastającą rolę polskich śpiewów podczas mszy św., obecność w repertuarze śpiewów pieśni katechizmowych i biblijnych, bogactwo form nabożeństw, muzyczną aktywność stowarzyszeń brackich. Tendencje te wykorzystywano w działalności duszpasterskiej parafii, domach zakonnych, pracy szkół oraz życiu rodzin.

#### 5 Śpiewniki krakowskie z lat 1800–1818 <sup>22</sup>

Z lat 1800–1818 pochodzą cztery śpiewniki drukowane w Krakowie: trzy zatytułowane jednakowo — *Kancjonał albo pieśni nabożne* (1800, 1818, 1818) oraz *Śpiewnik* (1802). Stanowią one podstawę źródłową pracy, zaś jako materiał porównawczy służy rękopiśmienny zbiór Jędrzeja Leśniowskiego z terenu Krakowskiego, „Kancjonał kancjonałów” (1826). Autor omawia genezę, przeznaczenie i charakter druków. Analizuje ich zawartość, znajdując elementy wspólne i różnice. Omawia funkcjonowanie repertuaru w praktykach wiernych diecezji krakowskiej (na przykładzie jednej parafii), podejmuje problem melodii. Praca ma więc, podobnie jak poprzednia, dwa aspekty: źródłoznawczy i muzyczny. Jeden z jej głównych problemów został sformułowany w pytaniu: jak przypuszczalnie wyglądał repertuar pieśni śpiewanych w Krakowie i w niektórych regionach diecezji w oma-

<sup>22</sup> Ks. Jacek Żurek, *Śpiewniki i kancjonały kościelne drukowane w Krakowie w pierwszym 20-leciu XIX wieku*, Lublin 1976.

wianym okresie? Przede wszystkim można stwierdzić fakt, że w Krakowie istniała – długo przed Mioduszewskim – tradycja wydawania śpiewników kościelnych. Były one przeznaczone dla kleru, bakałarzy, organistów, kantorów i scholarzy. Zwraça uwagę zasobność zbiorów, świadcząca o intensywności ówczesnego życia religijnego. Daje obraz form kultu i nabożeństw. Przykładowo, najpopularniejszy repertuar pieśniowy obejmuje imponującą liczbę 737 głównie tekstów *cantiones*, występujących równocześnie w trzech drukach, 100 pieśni dokumentują dwa śpiewniki, wreszcie jeden – 819. Zaznaczając się w pocz. XVIII w. tendencja stosowania kontrafaktur – co podkreślała poprzednio omawiana praca – sto lat później znacznie się nasila. Świadczy to o stopniowym ubożeniu skarbcza melodii pieśni kościelnych oraz wprowadzaniu świeckich wzorców melodycznych. Równocześnie, obok tej praktyki, bogato dokumentowane jest zjawisko polifunkcyjności pieśni, zwłaszcza w „Kancjonale kancjonałów”. Warto podkreślić, że udało się ustalić autorstwo anonimowo wydawnego *Śpiewnika* z 1802 r. Jest nim bernardyn o. Pankracy Folwarski (ok. 1758–1810).

#### 6 Druki częstochowskie z lat 1800–1864<sup>23</sup>

W Częstochowie działały ówczesnie dwie oficyny: Jasnogórska i Pawła Szyszkowskiego. Obie zostały zlikwidowane w 1864 r., w związku z wydarzeniami po powstaniu styczniowym. Ich druki przechodzą obecnie biblioteki: UW, Narodowa, UJ, KUL oraz Jasnej Góry (posiadająca dzisiaj znikomą ilość XIX-wiecznych druków częstochowskich). Praca ma charakter głównie źródłoznawczy. Odpowiada przede wszystkim na dwa pytania: ile źródeł z pieśniami ukazało się w obu oficynach w omawianym okresie, i czym się one charakteryzują; jaki repertuar przekazują, i jakie jest jego pochodzenie. W wyniku kwerendy przeprowadzonej przez autorkę zgromadzono 122 druki pochodzące z obu drukarni (116 – druki Jasnogórskie, 6 – Szyszkowskie). Są to samodzielne pozycje, które osiągnęły 76 wydań w oficynie Jasnogórskiej oraz 5 – w drukarni Szyszkowskiego. Stanowią je śpiewniki, modlitewniki i historie obrazu, posiadające w większości aprobatę kościelną, państwową lub obie. Przekazują ogółem

<sup>23</sup> Barbara Kozłowska OSB, *Pieśni maryjne wydawane w drukach częstochowskich w latach 1800–1864*, Lublin 1982.

68 pieśni oraz 10 śpiewów nabożeństw. Jednakże motyw Matki Bożej Częstochowskiej pojawia się zaledwie w 14 tekstach. Uderza zwłaszcza fakt, że historie obrazu nie zamieszczają żadnej pieśni ku Jej czci. Można więc wnioskować, że Paulini w pierwszej poł. XIX w. szerzyli w pieśni kult Matki Bożej, lecz nie ujawniało się to w szczególniejszy sposób poprzez pieśń ku czci Częstochowskiej. Znaleźniono wzorce melodyczne do 48 tekstów pieśni i 3 śpiewów. Świadczą one, że druki częstochowskie przekazywały w większości dawny repertuar maryjny, głównie XVII- i XVIII-wieczny, sięgający nawet XV w. Pieśni „nowych”, tzn. prawdopodobnie XIX-wiecznych jest 25, z czego aż 20 przekazują wyłącznie druki częstochowskie. Zebrany repertuar tworzą teksty oryginalne lub parafrazy tekstów łacińskich – najczęściej anonimowe. Z grupy pieśni eksponujących motyw Matki Bożej Częstochowskiej najstarsza jest *cantio* „Witaj Jutrzenko” (pojawiająca się w XVI w.), natomiast pozostałe w większości pochodzą z XIX w. Charakterystyczne, że zaledwie 8 pieśni posiada refren. Szczególnie wartościowe są dawne *cantiones* maryjne, o charakterze hymnicznym oraz pieśni pochodzenia ludowego, np. „Godzinki o Niepokalanym Poczęciu NMP”.

#### 7 *Cantionale ecclesiasticum*<sup>24</sup>

W XIX w. wydawano księgi zatytułowane *Cantionale ecclesiasticum*. Stosowane w ramach liturgii lub paraliturgii posiadały szczególną aprobatę kościelną i wyjątkowe znaczenie. W odróżnieniu od śpiewników miały charakter ksiąg liturgicznych. Jakemu zatem repertuariowi z tekstem polskim nadawano powagę śpiewów liturgicznych; czy melodie miały znaczenie ogólnopolskie czy lokalne? – są to główne problemy pracy. Jej podstawę źródłową stanowi 20 kancjonałów pochodzących z różnych regionów Polski. Zostały wydane przez 9 autorów, głównie księży oraz dwóch organistów: ks. P. Rzymskiego, M. Dembińskiego, ks. E. Tupalskiego, ks. M. Herburta, W. Grabskiego, ks. L. Soleckiego, ks. J. Siedleckiego, ks. J. Surzyńskiego, ks. J. Pawlickiego. Napisali oni 22 kancjonały; autor pracy nie dotarł jedynie do dwóch ksiąg: I i III wyd. kancjonału Grabskiego. Praca zawiera opis źródeł, systematyzację śpiewów w aspek-

<sup>24</sup> Bogumił Nadolski, *Śpiewy polskie w XIX-wiecznych księgach zwanych „Cantionale ecclesiasticum”*, Lublin 1975.

cie ich treści i funkcji oraz ogólną analizę melodii. Księgi powstały w 6 ośrodkach: Gniezno, Kraków, Lwów, Poznań, Wilno, Żyromierz. Są to kancjonały z reguły dwuczęściowe (cz. I – Procesjonale, cz. II – Funebrale). Zawierając wyciągi z dawnych ksiąg liturgicznych, stały się księgami podręcznymi dla duchowieństwa i organistów. Ich polski repertuar liczy 66 śpiewów. Obejmuje pieśni niemal na cały rok kościelny, za zmarłych, litanie i suplikacje. Funkcjonowały one podczas i w związku z mszą św., w obrzędach Środy Popielcowej i Wielkiego Tygodnia oraz w czasie procesji. Repertuar ten został zapisany głównie notacją chorałową, bezmetrycznie, ponieważ większość wydawców liczyła się z chorałowym pochodzeniem pieśni, podkreślając ten fakt typem notacji. Wyjątkowo pojawia się praktyka kontrafaktury. Linie melodyczne tego repertuaru charakteryzują pewne cechy lokalne: melizmaty występujące w śpiewach z diecezji wileńskiej oraz tok sylabiczny pieśni, dominujący w diecezjach gnieźnieńskiej, krakowskiej i poznańskiej.

### 8 Śpiewniki z lat 1900–1914 <sup>25</sup>

Podczas kwerendy w Bibliotece Narodowej oraz wybranych bibliotekach uniwersyteckich, seminaryjnych i zakonnych, autorka uwzględniła tylko te druki, które posiadają pieśni na cały rok kościelny lub jego większą część, zaś pomijała zbiory obejmujące pieśni wyłącznie na poszczególne okresy. W rezultacie zebrano 26 śpiewników. Równocześnie trzeba podkreślić fakt, że wiele druków z tego okresu zaginęło. Praca zajmuje się genezą śpiewników, strukturą oraz źródłami zapisu melodii. Analizując strukturę śpiewników z pocz. XX w. można wyróżnić dwa układy stosowane w równej mierze: 1. Porządkujące pierwszoplanowo repertuar według roku liturgicznego, zaś w dalszej kolejności zamieszczając inne pieśni i nabożeństwa; 2. Preferujące układ nabożeństw niedzielnych jako główny, zaś pieśni związane z rokiem liturgicznym zamieszczając drugoplanowo. Warto tu zwrócić uwagę na najczęściej występujący dział pieśni mszalnych, co świadczy o wysiłkach zmierzających do włączenia wiernych w czynne uczestnictwo we mszy św. Ogółem śpiewniki zawierają 50 mszy, z najbardziej popularnymi „Boże Stwórczo nasz i Panie” i „Co nam

<sup>25</sup> S. Janina Ferduła, *Śpiewniki kościelne w Polsce na początku XX wieku*, Lublin 1970.

ukazuje nasza wiara”. 14 śpiewników posiada zapis nutowy, i zawiera ogółem 986 pieśni. Główną podstawę przekazów melodycznych dawniejszego repertuaru pieśniowego stanowił śpiewnik Mioduszeńskiego. Można również stwierdzić wpływ śpiewników Klonowskiego, Mazurowskiego i Surzyńskiego.

### 9 Śpiewniki z lat 1966–1983 <sup>26</sup>

W czasie trwania soboru watykańskiego II, a także po jego zakończeniu powstawały msze jednogłosowe w języku polskim. Stanowiły one odpowiedź na postanowienia soboru dotyczące wprowadzenia języków narodowych do liturgii. Ten rodzaj twórczości był przedmiotem pracy. Jej podstawę źródłową tworzy 15 śpiewników z lat 1966–1983, z przekazami mszy jednogłosowych w języku polskim. Autor zwraca uwagę na fakt istnienia także innych źródeł, nie wykorzystanych w pracy: rękopisów, wydań luźnych, publikacji powielanych. Dokonuje charakterystyki śpiewników, zajmuje się chorałowym *ordinarium missae* w aspekcie prototypu mszy w języku polskim oraz przeprowadza analizę kompozycji. Większość utworów stanowią msze typu pieśniowego, przy czym stwierdzenie to dotyczy formy kompozycji, nie zaś cytowania motywów pieśni kościelnych; tylko nieliczne msze zawierają tego typu asocjacje. Natomiast główny wpływ na tę twórczość wywarł chorał gregoriański. Występują bądź silne związki z chorałowym *ordinarium missae* z adaptacją poszczególnych części mszy chorałowej włącznie, bądź chorał stanowi jedynie inspirację, poczynając od motywicznej, kończąc na ogólnym charakterze linii melodycznej. Warto podkreślić, że większość autorów mszy sprostała w tego rodzaju twórczości wymogom stawianym muzyce kościelnej.

### II SYNTEZY

Grupa ta obejmuje 4 prace; są to próby ujęć syntetycznych poświęconych dziejom: polskiej pieśni katolickiej w określonym czasie, pojedynczej pieśni, wybranego śpiewnika.

<sup>26</sup> Edward Ryżowicz, *Msze jednogłosowe w języku polskim po Soborze Watykańskim II*, Lublin 1984.

## 1 Dzieje polskiej pieśni religijnej do połowy XVI w.<sup>27</sup>

Praca jest ambitnym zamierzeniem, uwiecznionym – moim zdaniem – powodzeniem. Jej przedmiot badań stanowi polska pieśń religijna w historycznym rozwoju – od początków aż do poł. XVI w. Chodzi przede wszystkim o ogólną orientację w początkowych etapach i dziejach pieśni religijnej z tekstem łacińsko-polskim i polskim. Zakres czasowy pracy obejmuje około 250 lat, tzn. od pojawienia się z końcem XIII w. „Bogurodzicy” do okresu Reformacji, przynoszącego nowe zjawiska w dziejach pieśni religijnej. Jest to – jeśli chodzi o dzieje polskiej pieśni religijnej – okres średniowiecza, obejmujący także pierwszą poł. XVI w. Wówczas bowiem liryka religijna rozwijała się dwoma nurtami: twórczość w języku polskim nosiła jeszcze cechy średniowieczne, podczas gdy liryka łacińska miała już charakter humanistyczny; oba te nurty połączyły się dopiero po 1543 r. Zatem praca podejmuje próbę syntetycznego ujęcia jednego, pierwszego, „autonomicznego” okresu w dziejach polskiej pieśni religijnej. Także stan badań uzasadnia zajęcie się tym tematem. Okres ten nie został dotąd wyczerpująco opracowany, ani przez historyków literatury, ani – muzyki. Świadczy o tym ujęcie syntetyczne (1968) pióra H. Feichta, będące cennym aczkolwiek skrótownym opracowaniem tej problematyki.

Problematyka pracy dotyczy przyczyn i sposobów powstania polskiej pieśni religijnej, a także czynników powodujących jej rozwój. Autorka przedstawia teorie wyjaśniające powstanie pieśni religijnych w języku narodowym, pokazuje inspirującą rolę Kościoła w ich powstaniu i rozpowszechnianiu, podkreśla wpływ zapotrzebowania społecznego na wzrost polskiego repertuaru hymnicznego, omawia problem wpływów obcych. Dominujące zagadnienie stanowią etapy rozwoju repertuaru hymnicznego do poł. XVI w., ze szczególnym uwzględnieniem zachowanych przekazów nutowych. Wyróżnia się trzy etapy obejmujące: 1. Początkową fazę rozwoju polskich pieśni religijnych (XIII–XIV w.); 2. Etap rozszerzonej tematycznie twórczości pieśniowej (XV w.); 3. Wszechstronny rozwój repertuaru pieśniowego (pierwsza poł. XVI w.).

Z początkowej fazy pochodzi 14 pieśni, w tym 8 posiada zapis nutowy; specjalną pozycję zajmuje „Bogurodzica”. Dominuje tematyka wielkanocna, potwierdzająca teorię o inspirującej roli wielkanocnego dramatu liturgicznego w tworzeniu się pieśni w języku na-

<sup>27</sup> Gizela Maria Skop, *Powstanie i rozwój polskich pieśni religijnych do poł. XVI wieku*, Lublin 1972.

rodowym. Ponadto pojawiają się przekazy pieśni maryjnych, pasyjnych oraz pojedynczo – dekalogu (słabo dokumentującego teorię H. Feichta o wytworzeniu się pieśni ze śpiewanego pacierza) i *cantio* o Bożym Ciele.

Drugi etap charakteryzuje przede wszystkim rozszerzona tematyka pieśni o *cantiones* bożonarodzeniowe, o Duchu Świętym i o świętych. Równocześnie jednak zostaje zatrzymany proces liturgizacji pieśni sprawiający, że ogromna większość pieśni XV-wiecznych została wkrótce zapomniana (na taką interpretację zwrócił autorce uwagę J. Woronczak). Ogółem zebrano 79 pieśni, w tym 25 z melodiami. Pojawiają się wówczas pierwsze zbiory z pieśniami, świadczące o wzroście zapotrzebowania społecznego na *cantiones* w języku polskim.

Jednym ze świadectw wszechstronnego rozwoju pieśni polskiej w pierwszej poł. XVI w. jest rozszerzenie ich zakresu tematycznego. Obejmują one już cały rok liturgiczny, dużą liczbę świąt. Rozpoczyna się proces wyodrębniania podgrup tematycznych. Pojawiają się gatunki dotąd nieuprawiane: psalmy, hymny brewiarzowe oraz nowe grupy tematyczne – pieśni adwentowe i przygodne. Wzrasta liczba zbiorów z pieśniami; cenne są tu zwłaszcza śpiewniki bernardyńskie – czartoryski i kórnicki dowodzące, że repertuar pieśni katolickich w porównaniu z kancjonałami protestanckimi, w tym okresie jest nie mniej bogaty. Drukarze katolicyce przejmują od protestantów zwyczaj wydawania poszczególnych pieśni w formie tzw. druków ulotnych. Autorka zebrała z tego okresu 166 pieśni, w tym dla 42 udało się odnaleźć melodie.

Podsumowując, liczba przekazów pieśni udokumentowanych w pracy wynosi 259, przy czym dla 75 odnaleziono melodie w źródłach polskich i obcych. Można przypuszczać, że zwłaszcza pełny dorobek pieśniowy bernardynów z tego okresu nie jest nam jeszcze znany. Najbardziej preferowana jest tematyka bożonarodzeniowa (ok. 26% zgromadzonego materiału), maryjna (ok. 20%) i pasyjna (ok. 14%). Charakterystyczne, że przez cały omawiany okres utrzymują się najstarsze pieśni wielkanocne: „Przez twoje święte zmartwychwstanie”, „Chrystus zmartwychwstał jest” i „Wesoły nam dzień nastał”, co można wiązać z procesem liturgizacji tych pieśni.

## 2 Dzieje pieśni „Chrystus zmartwychwstał jest”<sup>28</sup>

Jest to jedna z najstarszych europejskich pieśni kościelnych. Jej

<sup>28</sup> S. Maria Kobot, *Dzieje pieśni wielkanocnej „Chrystus zmartwychwstał jest”*, Lublin 1983.

żywołność w życiu religijnym ludu utrzymała się przez wiele wieków. Melodia tej pieśni stanowi wspólne niejako dziedzictwo kulturowe chrześcijańskiej Europy. Jej odpowiedniki w poszczególnych krajach budziły zainteresowanie obcych badaczy, głównie niemieckich, czeskich i węgierskich. Autorka omawia genezę tej pieśni, etapy rozpowszechniania się w kilku krajach Europy, analizuje jej warstwę słowną, a także przekazy nutowe. Pieśń powstała w początkach XII w. na terenie austriacko-bawarskim, w związku z misteriami wielkanocnymi. Jej polski odpowiednik „Chrystus zmartwychwstał jest” stanowi kontrafakturę niemieckiej pieśni „Christ ist erstanden”. W Polsce była znana już w pocz. XIV w. – podobnie na terenie Czech, lecz z inną melodią. Można stwierdzić silny związek pieśni z kulturą polską: 1. Przyjęła się w liturgii okresu wielkanocnego kościoła katolickiego w Polsce; 2. Jej tekst rozwijał się na terenie Polski niezależnie od pieśni niemieckiej i wzrósł do większych rozmiarów niż w Niemczech; 3. Tekst wzbogacony został o typowo polskie realia, o czym świadczą zwrotki o rodzimych patronach – Stanisławie, Florianie i Bernardynie. Tekst tej pieśni rozwijał się w Polsce poczynając od struktury jednostroficznej do 23 zwrotek na zasadzie kontaminacji. W XVIII w. ustabilizowała się jego 9-zwrotkowa struktura. Tekst pieśni funkcjonował także z innymi melodiami w stosunku do wzorca. Najstarszy polski przekaz melodii pieśni pochodzi z XVI w., został zamieszczony jako cytat w *Missa paschalis* Leopoldy. Stanowi to jednocześnie świadectwo dostarczenia materiału melodycznego dla kompozycji wielogłosowych. Melodia ta inspirowała również innych kompozytorów piszących dla potrzeb określonych klasztorów, o czym świadczą anonimowo przekazane utwory polifoniczne znajdujące się w kancjonalach sandomierskich Panien Benedyktynek.

### 3 Dzieje Śpiewnika kościelnego ks. Jana Siedleckiego

*Śpiewnik kościelny* ks. J. Siedleckiego ma już ponad stuletnią tradycję wydawniczą. Fakt ten przemawiał za podjęciem badań nad jego dziejami. Dwie prace magisterskie stanowią pierwszą próbę historycznej syntezy.

#### Okres 1876–1928<sup>29</sup>

Podstawę źródłową pracy tworzą egzemplarze śpiewnika przechowywane głównie w Bibliotece Księży Misjonarzy w Krakowie na Stra-

<sup>29</sup> Ks. Roman Gradzik, *Dzieje Śpiewniczka Kościelnego ks. Jana Siedleckiego w latach 1876–1928*, Lublin 1980.

domiu, bibliotekach lubelskich, a także dwa egzemplarze udostępnione przez osoby prywatne. Ten ostatni przypadek znalezienia śpiewnika nasuwa przypuszczenie, że rezultat poszukiwań nie objął wszystkich jego edycji. Autor zajmując się jednym okresem historii śpiewnika wyróżnia dwa etapy jego rozwoju obejmujące lata 1876–1902 i 1908–1928. Na genezę śpiewnika wpłynęła problematyka śpiewu kościelnego młodzieży szkolnej, dyskutowana na zebraniach księży katechetów. Przyjęto wówczas założenia wydania odpowiedniego śpiewnika, paralelnego do podręczników nauki religii. W rezultacie ukazał się *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne dla użytku młodzieży szkolnej*. Zebrał ks. J. Siedlecki. Kraków 1876. Było to wydanie bez-nutowe i posiadało 69 pieśni. W 1878 r. zamieszczono melodie opracowane 2 gł. Decyzją Rady Szkolnej (20 I 1897) śpiewniczek zyskał rangę podręcznika szkolnego. Był także używany jako śpiewnik parafialny. Główną tendencją rozwoju śpiewnika stanowił stały wzrost repertuaru (1895 – 279 pozycji), a także różny sposób jego opracowania (1 gł., 2 gł., chór mieszany lub akompaniament organowy) podkreślające wszechstronne walory użytkowe zbioru. W roku 1902 śpiewnik osiąga siódme wydanie, adresowane już do ogółu wiernych. Jest to cezura kończąca pierwszy etap rozwoju śpiewnika. Drugi etap rozpoczyna się w 1908 r. pracami nad nową redakcją które prowadzą: ks. J. Masny, następnie ks. K. Witaszek przy współudziale księży S. Króla i A. Zabrzezińskiego. Następuje wzrost popularności śpiewnika. Funkcjonuje on w dwóch zaborach – austriackim i rosyjskim oraz w Stanach Zjednoczonych. Wzrasta repertuar (1915 – 425 pozycji), a także poziom techniczny. Problemem badawczym dokumentowanym szczegółowo przez autora pracy jest ustalenie liczby wydań śpiewnika do 1928 r. – tzw. wydania jubileuszowego, zamykającego drugi etap jego rozwoju. Z badań wynika, że śpiewnik osiągnął wówczas XI wydań oraz XVIII reedycji.

#### Okres 1928–1975<sup>30</sup>

W tych latach redaktorem śpiewnika był ks. Wendelin Świerczek. Trzeba podkreślić jego wkład w rozwój śpiewnika. Zapewniło to równocześnie kolejnym wydaniom zbioru jednolitość i ciągłość rozwojową. Podstawę źródłową pracy stanowią poszczególne wydania i reedycje śpiewnika, rozproszone w różnych bibliotekach: Księży Misjonarzy w Krakowie na Stradomiu, UJ, Uniwersyteckiej KUL, Ar-

<sup>30</sup> S. Stefania Grenda, *Dzieje Śpiewnika Kościelnego ks. Jana Siedleckiego pod redakcją ks. Wendelina Świerczka CM (1928–1975)*, Lublin 1983.

chiwum Sióstr Miłosierdzia w Krakowie, a także znajdujące się w posiadaniu osób prywatnych. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że żadna biblioteka nie posiada kompletnego zbioru wszystkich edycji śpiewnika. W dziejach zbioru w tym okresie autorka wyróżnia trzy etapy: 1. 1928–1948; 2. 1953, 3; 1959–1975. Jest to związane ze zmianami oficyn wydawniczych, zaś w konsekwencji głównych założeń redakcyjnych. Etap pierwszy charakteryzuje pięć edycji, stanowiących przedruk wydania z 1928 r. Tylko beznutowe wydania z 1936 r. zawierają pewne zmiany. Zapotrzebowanie na śpiewnik jest ciągle duże. Rozchodził się także poza granicami kraju, zwłaszcza tam, gdzie pracowali Księża Misjonarze: we Francji, Rumunii, Stanach Zjednoczonych i Anglii. W 1953 r. Śpiewnik wydała Ars Christiana. Była to edycja zmniejszona repertuarowo, okrojona, świadcząca o momencie regresu w dziejach zbioru. Dopiero kolejny etap staje się okresem rozwoju śpiewnika. Ukazują się wówczas wydania nowe, a także przedruki (ogółem 5). W omawianym okresie uwzględniano zalecenia Stolicy Apostolskiej sformułowane w motu proprio Piusa X i w encyklikach Piusa XII. Śpiewnik odpowiadał więc zapotrzebowaniu duszpasterskiemu, zarówno przed jak po II wojnie światowej. W ostatnich wydaniach dostosowano śpiewnik do wskazań także soboru watykańskiego II. Obie prace dokumentują szczegółowo strukturę repertuaru zbioru, przeprowadzając jego analizę.

### III ASPEKTY

Trzy prace zawierają problematykę pieśni kościelnej w jednym wybranym aspekcie.

#### 1 Metoda analizy <sup>31</sup>

Hymnologia nie posiada właściwie dotychczas zautonomizowanej metody analizy jednogłosowych przekazów pieśni śpiewnikowej, przejmując założenia analizy elementów dzieła muzycznego. W pracy przedstawiono propozycję strukturalno-dynamicznej metody analizy, weryfikując ją równocześnie na zebranych materiale, głównie XVI-wiecznych przekazów nutowych polskich pieśni religijnych. Przekazy te pochodzą ze źródeł rękopiśmiennych katolickich oraz najbardziej reprezentatywnych kancjonałów protestanckich. Ogółem wykorzystano

<sup>31</sup> Stanisław Dąbek, *Analiza strukturalno-dynamiczna melodii polskich śpiewów katolickich do końca XVI wieku*, Lublin 1975.

90 różnych melodii, w tym 48 ze źródeł katolickich i 42 — protestanckich. Głównym założeniem metodologicznym pracy jest wprowadzenie dla podstawowych elementów muzycznych pieśni (melodyki, rytmiki, tonalności) pojęcia struktury — jako zespołu danych rozpoznawanych, połączonych ze sobą w taki sposób, że tworzą konsekwentną całość, np. zbiór określonych interwałów tworzących daną melodię. Analiza strukturalno-dynamiczna polega na wyodrębnianiu struktur oraz badaniu ich dynamiki wewnętrznej. W postępowaniu szczegółowym przejęto założenia pracy D. Gutknechta poświęconej analizie melodii Psalterza hugonockiego, dla interwaliki — pojęcia kategorii strukturalnej i dynamicznej wprowadzone przez A. Prosnaka, dla rytmiki i tonalności — niektóre terminy L. Bielawskiego i W. Wiory. W wyniku badań uzyskano obszerny zespół danych. Na gruncie melodyki pieśni zaznacza się tendencja do typizowania, standaryzowania, wymienności formuł melodycznych — występujących przy rozpoczynaniu, zwłaszcza zaś zakończeniu melodii i wersów oraz w toku dźwiękowym. Wskazuje to z jednej strony na istnienie głęboko zakorzenionego w tradycji „wzorca melodycznego”, z drugiej — świadczy o żywotności anonimowej twórczości religijnej. Rytmika pieśni tego okresu stanowi zagadnienie najmniej zbadane. Rozrzut danych wskazuje na jej duże zróżnicowanie. Ustabilizowane postaci rytmiczne pojawiają się zaledwie w pojedynczych wersach śpiewów. Celowe wydaje się poświęcenie osobnego studium tej problematyce. Dane wskazują na wysoce indywidualny charakter oblicza tonalnego poszczególnych śpiewów, widoczny w zróżnicowaniu materiału skalowego. Również w tym przypadku wydają się konieczne szczegółowe badania materiału jakości struktur tonalnych. Proponowana metoda okazuje się przydatna dla badań hymnologicznych. Wyniki charakteryzują się zobiektywizowaniem, możliwością dokonywania systematyzacji i porównań.

#### 2 Kontrafaktura <sup>32</sup>

W polskiej literaturze muzykologicznej nie podjęto w sposób bardziej wnikliwy problemu kontrafaktury. Dla badań zaś hymnologicznych jest to pojęcie fundamentalne. Autorka wykorzystując dotychczasowe ustalenia wybitnych, zachodnioeuropejskich znawców tej problematyki omawia pojęcie kontrafaktury i terminów bliskoznacznych, daje rys historyczny praktyki kontrafaktury w Europie ze szczegól-

<sup>32</sup> S. Daniela Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna*, Lublin 1981.

nym uwzględnieniem krajów języka niemieckiego, Anglii oraz Polski, dokonuje oceny wartości kontrafaktury w aspekcie teologicznym i estetycznym. Przytacza się definicje etymologiczne i rzeczowe tego pojęcia, dokonuje systematyzacji kontrafaktur, omawia zapożyczenia, melodie wędrujące oraz terminy bliskoznaczne — kontrapozycji i parodii. W zarysie kontrafaktury w Polsce stanowiącym oczywiście przegląd problematyki zwraca się uwagę na wzmocnienie praktyki kontrafaktury świeckich w XVIII w., wskazuje na utrzymywanie zwyczaju stosowania kontrafaktur w kancjonałach. Wydaje się, że w historii Kościoła nigdy nie zajmowano jednolitego stanowiska w ocenie wartości kontrafaktury w aspekcie teologicznym i estetycznym. Kontrafaktura religijna dość często przejmowała także melodie wzorców świeckich, właściwie nie nadające się do wykonywania podczas liturgii. Równocześnie od początków średniowiecza praktyka kontrafaktury była uważana za zjawisko normalne i powszechnie stosowane.

### 3 Wydawca i kompozytor pieśni kościelnych<sup>33</sup>

Praca podejmuje powyższy aspekt w odniesieniu do Teofila Klonowskiego (1805–1876). Dotychczasowe informacje o nim zamieszczają jedynie biogramy encyklopedyczne, bądź publikacje omawiające działalność instytucji i stowarzyszeń w których pracował. Natomiast sylwetka T. Klonowskiego jako wydawcy pieśni, a zwłaszcza jego obszerny kancjonał nie posiadają opracowania naukowego. Pojęcie „wydawca” autorka przyjmuje w znaczeniu ogólnie przyjętym, rozszerzając je — w tym przypadku — o działalność zbieraczą pieśni oraz redaktora ich ujęcia melodyczno-rytmicznego. Podstawę źródłową pracy stanowi nie wykazywany dotąd w opracowaniach biograficznych rękopis zatytułowany „Zbiór pieśni religijnych” (Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. 1276), z notatkami sporządzonymi ręką T. Klonowskiego, jego kancjonał *Szczegół do Nieba...* (Poznań 1867) oraz zbiór *Pięćdziesiąt śpiewów religijnych...* (Poznań 1872). W pracy omawia się życie i działalność muzyczną T. Klonowskiego na tle polityczno-gospodarczej i kulturalnej sytuacji w Wielkopolsce (1793–1880), charakteryzuje jego zbiory pieśni oraz analizuje kompozycje pieśniowe. W rezultacie przeprowa-

<sup>33</sup> Krystyna Strużak, *Teofil Klonowski jako wydawca i kompozytor pieśni kościelnych (1805–1876)*, Lublin 1977.

dzonych badań, autorka skorygowała datę urodzin T. Klonowskiego — 17 grudnia 1880 — nie zaś jak dotychczas podawano 7 maja tego roku, uzupełniła dane biograficzne, sprostowała niektóre błędne stwierdzenia dotyczące tego autora. Był to gorliwy katolik i patriota, z powodu zajmowania zdecydowanej postawy został karnie przeniesiony przez władze niemieckie z Poznańskiego Seminarium Nauczycielskiego w stan spoczynku. Jako zbieracz (utrzymywał kontakty z O. Kolbergiem) chętnie odnotowywał w kancjonał źródła pochodzenia melodii, a także nazwisko kompozytora w przypadkach bezspornych. W odniesieniu do pieśni ludowych podawał region ich funkcjonowania. Jego założeniem było opracowanie w łatwym układzie wielogłosowym zasobu pieśni przejętych z dawnej tradycji, a także dostarczenie repertuaru na wszystkie okoliczności życia codziennego katolika i Polaka — patrioty. Cel ten został w pełni zrealizowany. Rysuje się więc sylwetka T. Klonowskiego jako propagatora ludowej pieśni religijnej i świeckiej. Tym bardziej, że popularyzował pieśń polską w trudnych realiach politycznych zaboru pruskiego. Oddziaływał także na późniejsze zbiory polskie, zamieszczając niektóre melodie z jego kancjonału. 192 melodie sygnowane są jego nazwiskiem, między innymi wielogłosowe opracowanie hymnu „Gaude Mater Polonia”. Melodia tego hymnu ma, jak wiadomo, genezę gregoriańską. Dotychczas jednak autorstwo, względnie tylko opracowanie chórálne „Gaude Mater” błędnie przypisywano Grzegorzowi Gorczyckiemu. Sygnowanie wskazuje na T. Klonowskiego jako autora rytmizacji i opracowania wielogłosowego hymnu. Przyjmując ten sposób rozumowania autorka stawia hipotezę, że T. Klonowski chyba nie jest twórcą wszystkich melodii sygnowanych jego nazwiskiem, lecz autorem przynajmniej większości pieśni (autorka dotarła do rękopiśmiennych szkiców pieśni zamieszczonych później w drukowanych zbiorach tego wydawcy), w każdym zaś razie redaktorem ich ujęcia melodyczno-rytmicznego. Ich analiza wykazała określone wspólne cechy stylistyczne, charakterystyczne dla warsztatu kompozytora, między innymi dwuczęściową budowę całego repertuaru, okresowość, średni *ambitus*, dominację *metrum* parzystego. Jednolitość stylistyczna jest tak duża, że autorka przeprowadza próbę zdefiniowania indywidualnego stylu pieśniowego T. Klonowskiego.

Informacyjny w założeniu charakter niniejszego tekstu, w którym wiadomości potraktowano z konieczności selektywnie i skrótowo zarysował jednak szeroki i zróżnicowany obraz problematyki dotyczącej polskiej pieśni katolickiej (wyjątkowo także innowierczej) doku-

mentowanej w źródłach rękopiśmiennych i drukowanych na przestrzeni blisko czterech stuleci.

Obraz ten jest rezultatem trudu badawczego wielu osób: przede wszystkich osobowości promotora prac, z drugiej strony — seminarzystów. Nie mógłby powstać bez przychylności władz kościelnych, przełożonych zgromadzeń, pracowników bibliotek i archiwów. Nie ma tu prac zrealizowanych niedbale, jakkolwiek prezentują one oczywiście zróżnicowany poziom warsztatu naukowego. Podkreślimy natomiast ich rzetelną dokumentację, podstawę na której obraz ów został zarysowany: prace zawierają dokładny opis źródeł, obszerne aneksy, omawiają kontekst kulturowy, w niektórych przypadkach także społeczno-gospodarczy określonych zagadnień.

Jest to obraz z pewnością interesujący — przede wszystkim mało znany, niekiedy zaś odkrywczy. Uwzględnia on stulecia dotąd niemal pomijane w badaniach polskiej pieśni religijnej — wieki XVII, XVIII i XX. Pozwala podjąć próbę skonstruowania rozbudowanej siatki powiązań zbadanych zagadnień współtworzących dzieje polskiej kancjonałowej pieśni religijnej dotyczących między innymi: pierwszego etapu rozwoju polskich *cantiones* religijnych, niektórych gatunków pieśni, zwłaszcza kolęd, pieśni maryjnych, pasyjnych, śpiewów liturgicznych w języku polskim — XVI- i XIX-wiecznych, głównych tendencji wielogłosowych opracowań pieśni, niektórych środowisk kulturowania staropolskiej pieśni nabożnej, komponentów ważnych tradycji lokalnych: krakowskiej, śląskiej, warmińskiej. Równocześnie wskazuje zaś kierunki i perspektywy dalszych badań.