



PIOTR NAWROT SVD
Poznań, UAM

MSZE POLIFONICZNE W REDUKCJACH JEZUICKICH INDIAN MOXO I CHIQUITO

Choć minęły już dwie dekady od premiery filmu *The Mission* (Misja), tak sam film, jak i muzyka napisana do niego przez włoskiego kompozytora, Ennio Morricone, ciągle cieszą się ogromną popularnością. Morricone nie znał autentycznej muzyki z redukcji jezuickich, która w latach 80, kiedy kręcono film, uważana była za zaginioną. Wiedział — z opisów jezuitę Clementa J. McNaspy'iego, którego książka *The Lost Cities of Paraguay*¹ posłużyła jako jedno ze źródeł do fabuły filmu — o roli, jaką muzyka odegrała w ewangelizacji Indian, talencie muzyków misyjnych, chórach i orkiestrach, jakie powstały w redukcjach jezuickich. Badania naukowe oparte na autentycznej muzyce z misji, ukrytej w domach i kościołach Indian tropikalnej dżungli Boliwii, nie negują wartości znakomitej muzyki pisanej do filmu. Dowodzą jednak, że poziom muzyki i jej wabiące ducha piękno przeraszają propozycję Morricone. *Ave Maria Guarani* z filmu ma swój odpowiednik w archiwach boliwijskich skrywających tysiące stron muzyki barokowej tworzonej w misjach, tak jak je mają inne melodie: *Penance*, *Conquest* itd. Przyjrzyjmy się, pokrótce, tej historii.

¹ C.J. MCNASPY, *Lost cities of Paraguay*, Chicago 1982.

1. Kościół w Ameryce w okresie kolonizacji hiszpańskiej

W okresie kolonizacji hiszpańskiej Kościół dzielono na dwa kręgi: Kościół hiszpański w Ameryce, do którego należeli i uczęszczali Hiszpanie, Kreole i Metysi, oraz Kościół misyjny, który stanowili Indianie wraz z misjonarzami. Zachowane w Ameryce manuskrypty muzyczne z XVI, XVII i XVIII w. zachowują tenże podział. W katedrach, parafiach i klasztorach styl liturgii oraz repertuar muzyczny zachował wiele cech wspólnych z ich odpowiednikami na Półwyspie Iberyjskim. Najjaskrawszym przykładem tychże podobieństw między Ameryką i Hiszpanią są księgi chorałowe. Od Meksyku, przez Gwatemalę, aż po Peru i Boliwię, zachowały się okazałe kolekcje *Kyriale*, *Antiphonale* i innych ksiąg śpiewu, specjalnie kopiowane na użytek katedr w Ameryce. Często owe zbiory, w całości lub po części, lokalni kopiści przypisywali na potrzeby miejscowych parafii oraz kaplic klasztornych w Nowym Świecie (ich wydruk w Ameryce był niedozwolony). Zdarzało się, że lokalni kompozytorzy i muzycy tworzyli nowe melodie chorałowe na święta typowe dla kościoła w Ameryce, np. Najświętszej Maryi Panny z Guadalupe, św. Róży z Limy, czy św. Marcina z Porres. Znaczne podobieństwo można też zauważyć w odniesieniu do *villancico* — popularnej w Hiszpanii i Ameryce formy liturgiczno-muzycznej, stosowanej przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w liturgii zwanej *matines* (czyli w nokturnach przedsoborowej jutrzni). Teksty tychże kompozycji, często autorstwa wielkich poetów, tak jak np. Sor Juana de la Cruza, pisane były po hiszpańsku. Indianie nie rozumieli języka swych konkwestadorów, stąd też zastosowanie *villancico* w misjach nie miałyby żadnego pożytku.

Choć większość manuskryptów muzycznych z byłych redukcji jezuickich i franciszkańskich zaginęła w Boliwii, to Indianie Chiquito y Moxo zachowali w swych domach i kościołach prawie 13 tys. stron muzyki, głównie z okresu pierwszej ewangelizacji (muzyka barokowa), której ułamek stanowią utwory komponowane w XIX i XX w. Owe zbiory pokazują nam różnorodność liturgii i muzyki misyjnej w porównaniu z jej praktyką w katedrach w Ameryce. Z opisów sporządzonych przez misjonarzy i naocznych świadków liturgii sprawowanych w misjach XVII- i XVIII-wiecznej Ameryki (biskupi, gubernatorzy, podróżnicy; Hiszpanie nie mogli mieszkać w redukcjach) wiemy, że w misjach uczono i praktykowano chorał gregoriański. Jednak żadna z kolekcji misyjnych nie zachowała choćby jednej księgi chorałowej w swych zbiorach. Ów brak ksiąg nie jest przypadkowy. Liturgie w misjach stosowały przede wszystkim muzykę polifoniczną, wielogłosową, z towarzyszeniem kilku instrumentów, zazwyczaj dwojga skrzypiec, wiolonczeli lub fagotu oraz organów. Tak w redukcjach Indian Chiquitos, jak i Indian Moxos zachowało się ponad 40 mszy polifonicznych, które wykonywano w liturgiach solennych oraz codziennych w XVIII-wiecznych misjach amerykańskich (nawet w najbardziej powszechnie dni kalendarza liturgicznego msza była zawsze śpiewana przez 30 lub 40-osobowy chór z orkiestrą, w skład którego wchodziłi jedynie Indianie). Kolekcja ta to razem

prawie 70 kompozycji muzycznych z tekstami *ordinarium missae*², która znacznie przewyższa jakikolwiek inny zbiór muzyki minionych wieków zachowanej w katedrach w Ameryce, w których skład wchodzi także msze polifoniczne. Język jest oczywiście ten sam, który stosowany był w liturgii na całym świecie: łacina. Teksty innych śpiewów, które stosowano podczas mszy (*proprium missae*, motety, arie i inne), jak również podczas nieszporów (psalmy, hymny, *Magnificat*), czy innych oficjalnych liturgii (*Salve, Te Deum*, litanie *etc.*) brano z ksiąg liturgicznych, stąd również były to teksty łacińskie. Drugim jednak językiem obecnym w kolekcjach Indian jest ich własny język, nie zaś hiszpański. Stąd też zastosowanie *villancico* w liturgiach wspólnot misyjnych było zupełnie nieznaną w czasach pierwszej ewangelizacji. Nie znaleziono też żadnego przykładu, by teksty hiszpańskie tłumaczono na języki Indian, otwierając przez to drogę na wprowadzenie śpiewów wspólnot hiszpańskich w Ameryce do misji.

2. XVIII-wieczna Msza w misjach

Raporty pisane przez przełożonych i biskupów odwiedzających misje wśród Indian jednoznacznie podkreślają, że Msza sprawowana była z ogromną starannością i odczuwalną pobożnością. José Cardiel, misjonarz jezuita, który ponad trzydzieści lat pracował wśród Indian Guaraní, w ten sposób opisał liturgię sprawowaną w kościołach misyjnych:

Każdego dnia śpiewają i grają Mszę. Odprawia ją ksiądz i jego towarzysz jednocześnie, z wyjątkiem tych, odprawianych w czasie przypisanych świąt. Wtedy to, aby mogli w niej uczestniczyć opiekujący się chorymi, czy też inni, a także sami rekonwalescenci, którzy wstają później, Mszę odprawia jeden z ojców w późniejszych godzinach. Porządek codzienny jest następujący. Wraz z rozpoczęciem Mszy grają instrumenty dęte i, czasami, strunowe, niekiedy też jedno i drugie, aż do czytania Ewangelii. Przed jej rozpoczęciem śpiewa się psalmy nieszporowe, w poniedziałek *Dixit Dominus*, we wtorek *Confitebor*, i w tej kolejności aż do uroczystej Mszy ku czci Najświętszej Maryi Panny w sobotę; w jednym tygodniu psalmy jednej kompozycji, a w kolejnym innej. W czasie konsekracji, lub zaraz po niej, kończy się Psalm, z wyjątkiem *Laudate pueri* i niektórych innych kompozycji, które zazwyczaj trwają do końca Mszy. Jako że są to utwory najlepszych mistrzów europejskich, skomponowane są tak, aby pogłębić znaczenie słów, dzięki czemu ugruntowują pobożność wiernych. W *Laudate* zaczynają tenory i inni dorośli muzycy, przy akompaniamencie [trąbek] *clarino* i *chirimías*³, ponaglając młodzieńcze soprany w te słowa: *Laudate pueri, pueri laudate, laudate nomen Domini*, powtarzając i nalegając, aby wychwalano Pana naszego. Zaczynają dorastające sopran: *Sit nomen Domini benedictum*, itd., a po kilku wersetach powracają starsi muzycy przy akompaniamencie wspaniałej, nabożnej muzyki instrumentów: *Pueri, laudate nomen Domini*.

² Suma mszy jest mniejsza niż osiemdziesiąt, ponieważ między obu kolekcjami ponad dziesięć mszy jest tego samego autorstwa oraz adaptacji.

³ W Ameryce hiszpańskiej *chirimía* oznaczała antyczny obój.

(Nie dziwcie się, jeśli karty te łzami są skropione). Znow nawołują do wychwalania Boga i powtarzają to jeszcze trzy lub cztery razy, aż do zakończenia Psalmu. Przy *Gloria Patri* wszyscy razem: alty, kontralty, soprały, kornety, fagoty, *chirimie*, skrzypce, harfy, organy, śpiewają *Gloria*. Śpiewają z całą harmonią, doniosłością i oddaniem, które wzruszyłyby najtwardsze serce. A jako że nigdy nie śpiewają z próżnością czy pychą, lecz z najwyższą skromnością; dzieci są niewinne, a wiele głosów mogłoby błyszczeć w najwspanialszych katedrach Europy, wielka jest pobożność, jaką powodują. Po zakończeniu psalmu, tuż po konsekracji, ponownie grają przez chwilę, a następnie intonują hymn: *Jesu dulcis memoria*, *Ave maris stella* lub inną strofę ku czci Naszego Pana, Najświętszej Dziewicy lub świętego Ignacego, naszego Ojca, czy też świętego, któremu przypada ten dzień; zaś przez pozostały czas grają. Odmawia się *Akt skruchy*⁴ w następujący sposób: śpiewa się *Niechaj będzie pochwalony*⁵, z całą podniosłością, przy akompaniamencie instrumentów⁶; i [po Mszy] wszyscy udają się do sali muzycznej, aby przygotować to, co będą śpiewać i grać następnego dnia. Następnie idą napić się *yerba mate*, starsi do swych domów, a dzieci pozostają w szkole ze swymi nauczycielami⁷

Choć mogłoby się wydawać, że oprawa liturgiczna w niczym nie odbiegała od praktyk stosowanych w katedrach, opinia ta nie do końca oddaje prawdziwy stan rzeczy. Już sama świątynia w misjach swym wystrojem, materiałem, z którego została zbudowana, nieskazitelną czystością świątyni, pobożnością zgromadzonych ludzi, oprawą muzyczną oraz szeregiem innych cech, jasno wskazują na fakt, że Msze w misjach były bardziej solenne i urzekające niż w katedrach.

Nie brakuje też porównań liturgii sprawowanych w misjach w liturgiach katedr w Hiszpanii i Ameryce. Lodovico Antonio Muratori w tych słowach odniósł się do tego zagadnienia:

(...) Dlatego też mają zwyczaj mądrzy misjonarze wybierać te dzieci, które od najmłodszych lat wyróżniają się najpiękniejszą barwą głosu i poprzez naukę robić z nich ekspertów muzycznych, którzy potrafią używać nut i tempa do tego stopnia, że ich muzyka sakralna porywa i zachwyca nie mniej niż muzyka europejska. W każdej redukcji powstała wręcz *Capilla de Músicos* doskonale wyszkolonych i wspaniale wykonujących prosty lub bardziej wypracowany *cantus firmus*. Godnym najwyższego podziwu jest fakt, że nie ma w Europie żadnego z instrumentów muzycznych, których nie wprowadzono by tym zdolnym tubylcom i na jakim by nie grali, spośród następujących: organy, gitara, harfa, szpinet, lutnia, skrzypce, wiolonczela, puzon, kornet, obój i inne podobne. Na instrumentach tych nie tylko grają, ale też wytwarzają większość z nich własnoręcznie. Niejeden, odwiedzając tamte regiony, usłyszał tę muzykę (tak pięknie zestroszoną) i wyraził swój podziw, potwierdzając, iż nie jest ona gorsza od tej, którą usłyszeć można w Hiszpanii⁸.

⁴ *Acto de Contrición*.

⁵ *Alabado*.

⁶ Oprócz kornetów, jako że reguła rezerwowała je na Msze ku czci Maryi Panny — odprawiane w soboty, i na największe święta.

⁷ J. CARDIEL, „*Breve relación de las Misiones del Paraguay*”. Archivo Histórico de Loyola, Azpeitia, Sección 2ª, Serie 2ª, No. 18, cap. 7, párr. 10.

⁸ L.A. MURATORI, *Il Cristianesimo Felice nelle Missioni dei Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay* (Venezia: Giambatista Pasquali, 1743), s. 59–60 (oryginał w języku włoskim).

3. Oprawa muzyczna

Choć w XVII- i XVIII-wiecznej Ameryce i Europie ciągle dbano o to, by do liturgii dopuścić jedynie muzykę godną kultu Bożego, poziom muzyki w misjach zdecydowanie przewyższał ów, który osiągnęły ośrodki miejskie, tak na Starym, jak i Nowym Kontynencie. W każdej z misji zatrudniono 30, 40, czasami nawet więcej „zawodowych” muzyków, którzy każdego dnia tygodnia akompaniowali w czasie Mszy i nabożeństw odprawianych w misyjnych kościołach. Tak dużych, zawodowych zespołów na udział w codziennej liturgii nie mogły zatrudnić nawet katedry czy parafie miejskie. Francisco Jarque informował, że:

(...) w każdym kościele [redukcji] powstały zespoły po 40 muzyków, ze wszystkimi akustycznymi instrumentami, które usłyszeć można w Europie: gitary, harfy, klawikordy, cytry, lutnie, *rebec*, *chirimie*, puzony, kornety, fagoty i organy; na wszystkich tych instrumentach i innych nie tylko grają Indianie, lecz także sami je konstruuja. Słyszałem niektóre z kompozycji przez nich wykonywanych i ogarnął mnie zachwyt nad skrupulatnością, z jaką zachowują wszystkie reguły sztuki (...)⁹

W każdym kościele misyjnym były jedno, dwoje, a w wyjątkowych sytuacjach nawet troje organów. Mając na uwadze dobre przygotowanie muzyczno-liturgiczne muzyków, różnorodność i gatunek instrumentów, którymi dysponowali, gorliwość misjonarzy o dobrą jakość liturgii, wszystko to ukazuje bezsprzecznie, że śpiew w misjach starał się odzwierciedlić anielski śpiew niebios.

4. Kompozytorzy

Kopie mszy polifonicznych zachowanych w archiwach misyjnych Boliwii jedynie w kilku przypadkach podają autora tychże kompozycji. Nie odnoszą się także do tego zagadnienia żadne inne dokumenty sporządzone przez misjonarzy pracujących w redukcjach. Trudno przeto ustalić, czy są to kompozycje samych misjonarzy, lokalnych muzyków, czy innych jeszcze twórców. Niezaprzeczalne jest tylko jedno: w liturgii dozwolona była jedynie muzyka tych kompozytorów, których dzieła można było uznać za prawdziwie liturgiczne. Msze polifoniczne pisane na wzór popularnej w baroku opery czy według zasad *stile concertante* nie tylko nie dopuszczano do liturgii, ale nie weszły one nawet do samych kolekcji manuskryptów muzycznych.

W 1709 r. znakomity włoski kompozytor, Giovanni Battista Bassani (1657–1716), opublikował u Joannisa Christophora Wagnera sześć mszy, które nazwał *Acroama missale*; wszystkie na cztery głosy (SATB) *in concerto*, cztery głosy (SATB) *in ri-*

⁹F.J. XARQUE, *Insignes Misioneros*, Pamplona 1687, s. 340; cyt. w: G. FURLONG, *Músicos Argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires 1945, s. 183.

pieno, przy akompaniamencie dwojga skrzypiec, altówki i *basso continuo* oraz uzupełniających je *partim necessariis et partim ad placitum*¹⁰. Ok. 1730 r. owa kolekcja sześciu mszy trafiła do redukcji. Nie udało ustalić się, kim była osoba, które to uczyniła, choć przypuszcza się, że był nią któryś z misjonarzy jezuitów. Porównując jednak obie wersje kompozycji Bassaniego widać wyraźnie, że w misjach nie chciano ich odtwarzać na sposób, jaki prezentowano je w katedrach w Europie, gdzie dominował *stile concertante*. Nowe aranżacje *Acroama missale* — w moim przekonaniu sporządzone przez muzyków z misji — pozbyły się wszelkich zmagających między *solis* – *tutti* (tak, gdy chodzi o głosy, jak i instrumenty), repetycji słów, efektywnych ozdobników oraz ograniczyły liczbę instrumentów do niezbędnych, a mianowicie dwojga skrzypiec i *continuo*. Cały ten zabieg przeprowadzono po to, by uczynić z kompozycji Bassaniego dzieła liturgiczne, pozbawiając ich tych elementów, które zamiast chwalić Boga, rozpraszały zgromadzonych na modlitwie Indian, bardziej kierując ich uwagę na sztukę muzyczną artystów niż na Stwórcę.

Domenico Zipoli (1688–1726) był najwybitniejszym kompozytorem wśród jezuitów. Zostawił on pozycję organisty w *Chiesa del Gesù* i powędrował do Ameryki, by pracować wśród znanych ze swych zdolności muzycznych Indian Guaranów. Choć nigdy do nich nie dotarł, wielu muzyków indiańskiej krwi podróżowało do Cordoby w Argentynie, by uczyć się u Zipoliego. Jego muzyka komponowana w Ameryce była uważana za wzór wszelkiej muzyki misyjnej. W kolekcjach misyjnych Indian Chiquito i Moxo zachowały się dwie z jego mszy polifonicznych, które potwierdzają talent muzyczny i znajomość praw liturgii kompozytora – jezuitę. Każda z nich, pisana na trzygłosowy chór (SAT), dwoje skrzypiec i *continuo*, jest dziełem prawdziwie liturgicznym. Inne jego kompozycje znalezione w archiwach misyjnych — hymny, psalmy, motety, *Te Deum laudamus*, arie, litanie, muzyka na organy — muszą być uważane za wzory liturgiczno-artystyczne, pełne cech, które musiały być spełnione, by dana kompozycja była uznana za godną sprawowanych w misjach liturgii.

Najnowsze badania naukowe nad manuskryptami misyjnymi wykazały, że niektóre psalmy nieszpоровe oraz *Magnificat*, uważane do niedawna za anonimowe, są dziełami znakomitego kompozytora niemieckiego, Johanna Valentina Rathgebera (1682–1750). Rathgeber, benedyktyn, którego kompozycje sakralne stały się tak popularne w południowych Niemczech, że w krótkim czasie doczekały się dwóch wydań, pisał nieskomplikowaną muzykę na czterogłosowy chór, solistów i małą orkiestrę¹¹. Jego styl kompozytorski był bardzo zwięzły i przejrzysty, bez dzielenia głównych części na mniejsze fragmenty przeznaczone raz na chór, a raz dla solis-

¹⁰ Partytura Bassaniego uwzględnia następujące instrumenty: a) *obligato*: *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Alto Viola*; b) *ripieno*: *Alto Trombon*, *Tenore Trombon*, *Basso Trombono*; c) *Basso pro Organo*, *Basso Continuo*.

¹¹ Rathgeber komponował msze, psalmy nieszpоровe, *Magnificat*, ofertoria, litanie, hymny, antyfony, *Miserere* oraz *Stabat Mater*.

tów. Tekst jego dzieł jest przejrzysty i jedynie w niektórych sytuacjach kompozytor zastosował powtórzenie słów, czy części zdań. Jedynie szczegółowe analizy będą zdolne ustalić rozległość wpływu stylu kompozytorskiego Rathgebiera na repertuar baroku misyjnego. Jednak już dziś można zapewnić, że muzyka w misjach amerykańskich była zdecydowanie bliższa do tej, którą tworzył niemiecki benedyktyn, niż do owej, która w tym samym czasie rozbrzmiewała w katedrach i salach koncertowych Europy i Ameryki.

Liturgicznym dziełem jest też msza najwybitniejszego kompozytora działającego w najbogatszej katedrze w Ameryce w okresie kolonizacji hiszpańskiej, Sucre (dawniej zwanego La Plata), Juana de Araujo, zwanej *Misa Araujo* lub *Misa Araujo de Cuaresma*¹². Msze kompozytorów boliwijskich, aktywnych po wydaleniu jezuitów z ich misji (1767), zatraciły charakter liturgiczny.

5. Msza chorałowa

Choć w misjach dominowała polifonia, śpiew gregoriański był również wykładany i praktykowany, o czym świadczą zapiski sporządzone przez misjonarzy¹³. Antyfony do psalmów i do *Magnificat* w nieszporach, wersety, *Pater noster*, *Salve* i wiele innych części oficjalnych liturgii Kościoła śpiewane były do melodii gregoriańskich. Zaś msze gregoriańskie śpiewane były głównie w okresie Wielkiego Postu oraz w mszach za zmarłych.

Wśród manuskryptów muzycznych Indian Moxo zachowały się jedynie dwie msze gregoriańskie. Pierwsza z nich, to popularna *Missa de Angelis*, z dodanym do niej *Credo III*. Druga, zwana *Misa Universal*¹⁴, to *collage* różnych melodii: *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* wzięte z *Missa XVI „In Feriis per Annum”*, *Gloria* pochodząca z *Missa XV „In Festis Simplicibus”* oraz *Credo IIII*. Wiele wskazuje na to, że weszły one do kolekcji misyjnych dopiero w XX w. Świadczy o tym po pierwsze to, że nie były one kopiowane w tzw. zapisie gregoriańskim, na czterech liniach i przy użyciu dawnych znaków, lecz w kluczu wiolinowym i na pięciu liniach, przekładając wartości rytmiczne każdej nuty na ósemki lub ćwierćnuty i zaznaczając pauzy. Dalej, zapisy tychże mszy (*Missa de Angelis* — 6 kopii, *Misa Universal* — 2 kopie) zostały sporządzone w latach 1937–1992. Warto jednak zwrócić uwagę na inny fakt,

¹² Msza [skomponowana przez] Araujo lub też Msza na Wielki Post [skomponowana przez] Araujo.

¹³ Jezuita, Cyprjan Barace, „(...) z dużą cierpliwością osiągnął sukces, wykładając Indianom monodię gregoriańską, *Gloria in Excelsis*, Skład Apostolski i pozostałe śpiewy, które się stosuje podczas Sumy”, (*Relación Abreviada de la Vida, y Muerte del Padre Cypriano Barraza, de la Compañía de Jesús, Fundador de la Misión de los Moxos en el Perú. Impresa en Lima, 1704, por orden del Ilustrísimo Señor Urbano de Matha, Obispo de la ciudad de La Paz*; cyt. za: S. CLARO, *La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos* Santiago de Chile 1969, s. 9).

¹⁴ Po hiszpańsku: msza uniwersalna lub msza na każdą uroczystość.

a mianowicie, że w tropikalnej dżungli Boliwii, gdzie wspólnoty wiernych nie miały — w niektórych wypadkach przez setki lat — kapłanów, muzycy indiańskiej krwi w latach 90-tych XX stulecia troszczyli się o zachowanie chorału w swych modlitwach wspólnotowych; coś, co trudno było już spotkać nawet w przodujących katedrach np. w Ameryce lub Europie.

6. Inne śpiewy mszalne

Również repertuar *proprium missae* z archiwów misyjnych różni się od swego korelatu z katedr. Blisko czterdzieści ksiąg chorałowych z katedry w Sucre i niespełna dwadzieścia z konwentów franciszkańskich w Boliwii, które zgromadzono w archiwach Braci Mniejszych w Tarixa, świadczą niezaprzeczalnie, że w obu ośrodkach antyfony *introitus*, *offertorio* i *communio* śpiewano do melodii gregoriańskich. To samo odnosi się do responsoriów oraz sekwencji. Śpiewy te wykonywały chóry złożone z braci zakonnych lub przykatedralne chóry, które były zdecydowanie mniejsze od zespołów śpiewaczych w misjach. I mimo że w katedrach i kościołach konwentalnych budowano także organy — czasami okazałych rozmiarów — muzyka organowa, która mogła być grana podczas mszy, nie została znaleziona w tychże bogatych zbiorach manuskryptów muzycznych. Nie mamy jej też w archiwach w Peru, Brazylii, Kolumbii czy Meksyku, gdzie jedynie w stanie Oaxaca zachowały się XVII- i XVIII-wieczne organy prawie w każdym z kościołów na owym terenie.

W misjach jezuickich również części zmienne śpiewano w polifonii i jedynie wyjątkowo w melodiach chorału gregoriańskiego. Czterogłosowy motet na wejście, *solo* lub wielogłosowa sekwencja przy akompaniamencie instrumentów, *da capo* aria, hymn lub psalm na ofiarowanie i Komunię — to codzienna praktyka muzyczna w kościołach misyjnych. Tak wymagający repertuar, zmieniający się każdego dnia, wskazuje na wielki talent muzyczny Indian oraz na wyróżniającą się klasę liturgii w redukcjach.

Inne śpiewy podczas mszy to dwie antyfony, *Asperges me*, *Domine* oraz *Vidi aquam egredientem de templo*, stosowane w zależności od kalendarza liturgicznego. W kolekcji Indian Moxo zachował się jeden *Asperges me*, który jest swego rodzaju wariantem znanej melodii z XIII w. zapisanej na czterolinii, w kluczu „do” umieszczonym na trzeciej linii, z owalnymi główkami nut wartości całej lub półnuty. Kopia została sporządzona w styczniu 1964 r. Stąd też trudno jest udokumentować, czy kopista miał przed sobą dawny zapis, jeszcze z czasów jezuickich, który przekładał na nowy, czy raczej dysponował nowym wydaniem antyfony lub pisał ją z pamięci. Ta ostatnia hipoteza wydaje się bardziej prawdopodobna. Trzy inne melodie *Asperges me* i dwie *Vidi aquam* w tej samej kolekcji manuskryptów są kompozycjami barokowymi na sopran *solo* lub chór z towarzyszeniem skrzypiec i organów.

Również w tym przypadku można sądzić, że obie antyfony zazwyczaj były wykonywane w polifonii. Melodie chorałowe tychże antyfon stosowano jedynie w wyjątkowych momentach.

Repertuar kompozycji na organy, czy też instrumenty klawiszowe, pochodzący z redukcji Indian Chiquito, zasługuje na specjalną uwagę, ponieważ jest jedynym, jaki zachował się w archiwach w Ameryce. Znajduje się w nim prawie dwieście utworów z czasów jezuickich, z których wiele mogło być komponowane przez Zipoliego i innych misjonarzy – muzyków. Lista utworów, które mogły być grane podczas mszy, jest pokaźna. Są to: *Offertorio, All post communio, Benedicamus Domino, Tocada, Preludio, Verso, Partida, Aria, Canzona, Pastorale, Sones, Fuga, Fugado, Sonata, Concierto, Presto, Corrente, Entrada del obispo y de personas grandes en la Iglesias.*

Z kronik wynika, że przynajmniej kilku z misjonarzy znało zasady konstruowania organów. Czasami był to instrument duży, na którym można było grać prawie każdy repertuar pisany w owym czasie, innym razem był to kilkugłosowy pozytyw, który noszono w procesjach na *Corpus Christi* i inne święta. Indianie lubili jego brzmienie i niektórzy z organistów misyjnych potrafili grać na organach z prawdziwą klasą. Anton Sepp, misjonarz wśród Guaranów, w ten sposób opisał budowę organów w misji Yapeyú (Trzech Króli), w której pracował:

Brakowało nam jedynie najszlachetniejszego, podstawy wszystkich instrumentów smyczkowych, a nawet całej muzyki, to znaczy dobrych organów. Co prawda statki przybyłe z Hiszpanii w roku 1700 przywiozły do Buenos Aires wielkie organy, skonstruowane w Niderlandach, które kosztowały tam 1.000 *taleros*, ale tutaj aż 5.000. Tak czy inaczej, instrument ten nie dotarł do redukcji, lecz pozostał w szkole w Buenos Aires, a nam pozostało jedynie pragnienie. Zważywszy na fakt, iż brakowało nam dobrych organów, aby głosić chwałę Pana biednym Indianom w naszych kościołach, Wielebny Ojciec Prowincjał Lauro Núñez nakazał mi skonstruować ów instrument, biorąc za podstawę wzór europejski. W mej misji, Tres Reyes Magos, nie mogłem wykonać tego zadania, ponieważ brakowało mi niezbędnego materiału. Z kolei ojciec Francisco de Acevedo w misji Itapúa dysponował znaczną ilością ołowiu, cyny i drutu, a więc surowców niezbędnych do skonstruowania organów. Musiałem więc przenieść się do Itapúa, aby rozpocząć pracę, i tak oto stałem się konstruktorem organów, bardziej ze ślepego posłuszeństwa niż na bazie mojej wiedzy.

Ojciec Francisco de Acevedo dał mi dużo *peltre*, które zakupił dla mieszkających w pobliżu Hiszpanów, aby je stopili, jako że innego rodzaju cyny nie było. Niemniej jednak i tak nie starczało na wykonanie wielkich piszczałek pryncypałów i burdonów o 16 stopach używanych do uzyskania niskich tonów. Moje organy nie mogły być większe od tych w sali kongregacji w Ingolstadt, ale i tak brakowało cyny na wytopienie głównych piszczałek. Wtedy z konieczności dokonałem odkrycia: wziąłem najlepsze cedrowe drewno, jakiego tam jest pod dostatkiem, pocięto je na wąskie płyty, które połączyłem klejem, owinąwszy uprzednio cieniutkim pergaminem. Nadałem im odpowiednią wysokość, grubość i wielkość i w ten sposób rozwiązałem im języki. Ach, cud! Cedry, wcześniej suche i nieme, zaczęły śpiewać, wibrując i rozbrzmiewając w taki sposób, że misjonarze i Indianie wraz oddali okrzyk zdumienia: „Zwycięstwo, zwycięstwo, Ojciec Antonio!”

W ten sposób wyrażają się Hiszpanie, kiedy chcą komuś pogratulować, podobnie jak w łacinie mówi się: *Vivat! Vivat!* Największe zdziwienie wzbudziło w nich to, że drzewo cedrowe, wcześniej nieme, zajęło miejsce w organach, a dźwięk jego był porównywalny z przejmującym dźwiękiem piszczałki cynowej i nie wiadomo było, który z nich rozbrzmiewał silniej. Nigdy w *Paracuarii* nie słyszano czegoś podobnego.

Nie mogli też pojąć, jak ciężkie i grube stopy mogły służyć do grania na organach, a jakże wierni to przyjaciele, których przewidująca natura dała rękami. Widząc, w jaki sposób, przy pomocy rąk i nóg, sprawiałem, że stopiony metal i delikatne drewno cedrowe śpiewały mocno, zadziwieni kręcili głowami, nie mogli bowiem pojąć, jak tchnąłem życie w piszczałki i jak za pomocą stóp zmuszałem je do mówienia. Jednak kiedy później pokazałem im ukryte żelazne druty połączone z komorą powietrzną, wychwalali pełne życia, wibrujące piszczałki, bowiem nie znali czegoś podobnego w tym kraju. Ponad wszystko podziwiali regulatory służące do zmniejszania i zwiększania siły głosu do maksimum ich możliwości. Organy te miały jeszcze jedną zaletę, a mianowicie były zestrojone z kornetami, a więc z trąbkami, fagotami i *chirimiami*, co miało wielkie znaczenie. W ten sposób mamy teraz dobre organy, które skonstruowałem z pomocą mego ludu na podstawie wzoru europejskiego i wychwalają one Trzech Króli w naszym kościele do dnia dzisiejszego¹⁵.

7. Msze polifoniczne po 1767 roku

Zaskakujące jest to, że po wydaleniu jezuitów z ich misji — całkowite opuszczenie redukcji dokonało się na przełomie lat 1767–1768 — Indianie, pozostawieni sami albo jedynie po części pod opieką kleru diecezjalnego, nie wrócili do dawnych religii, muzyki, czy sposobów organizacji ich społeczności. Msze polifoniczne nadal ćwiczone w zespołach muzycznych i wykonywano je przy każdej okazji, kiedy pojawił się w misjach kapłan. Na początku XIX w. zaczęto jednak przywozić do byłych redukcji nową muzykę, ciągle dobrej jakości, ale coraz mniej nadającą się do liturgii. Zaś przywiązanie Indian do dawnej muzyki najlepiej oddaje następujące wydarzenie. Na przełomie XIX i XX w. Indianie Moxo z misji Trinidad czuli się zagrożeni przez zniewalających ich oraz zmuszających do taniej pracy przy zbiorach kauczuku nowych osadników na ich terenach, którzy nie zawahali się nawet użyć siły, by osiągnąć swój cel. Uciekając w głąb tropikalnego lasu, który zapewnił im bezpieczeństwo, Indianie zabrali ze sobą kolekcje manuskryptów oraz kilka instrumentów muzycznych, rezygnując ze wszystkich innych posiadłości, którymi rozporządzali. W głębi tropikalnego lasu kopiowali owe zbiory aż do 2005 r., śpiewając owe nabożne kompozycje po dziś dzień, mimo że w nowo ufundowanych przez nich samych misjach nigdy nie zamieszkał kapłan.

W trudno dostępnych po dziś wioskach, kierowani przez zdrowy rozsądek i silną wiarę, Indianie Moxo i Chiquito wzorowo wypełnili polecenia ostatniego Soboru,

¹⁵ A. SEPP, *Continuación de las Labores Apostólicas*, t. II, Buenos Aires 1973, s. 137–139.

o którym niewiele słyszeli, a który wskazywał: „Z największą troskliwością należy zachowywać i otaczać opieką skarbiec muzyki kościelnej”¹⁶. Kościół misyjny w Ameryce stworzył swoją własną kulturę muzyczną oraz styl liturgii, które ciągle są żywe i mają doniosłe znaczenia dla życia religijnego i społecznego owych ludów. Stąd też owa muzyka powinna być wykładana w seminariach i instytutach przygotowujących misjonarzy, którzy mogliby otrzymać posłanie apostołskie na obszary były redukcji, w myśl tej samej Konstytucji:

W niektórych krajach, zwłaszcza na misjach, żyją ludy posiadające własną tradycję muzyczną, która ma doniosłe znaczenie dla ich życia religijnego i społecznego. Dlatego należy odnosić się do tej muzyki z szacunkiem i przyznawać jej odpowiednie miejsce w kształtowaniu zmysłu religijnego tych ludów oraz w dostosowaniu kultu do ich charakteru, w myśl art. 39 i 40.

Z tego też powodu w formacji muzycznej misjonarza trzeba pilnie troszczyć się o to, aby w miarę możliwości potrafili oni pielęgnować tradycyjną muzykę tych ludów, tak w szkołach, jak i w liturgii¹⁷.

W końcu, ponieważ repertuar mszy polifonicznych z misji w Ameryce odpowiada kryteriom liturgicznym, muzycznym oraz pastoralnym posoborowej liturgii nie tylko w Boliwii, ale wszędzie tam, gdzie liturgie utrzymane są według ustanowionych kryteriów, owe kompozycje mogą i powinny być włączone do sprawowanych mszy, w imię tej samej Konstytucji:

Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu.

Nie wyklucza się ze służby Bożej innych gatunków muzyki kościelnej, zwłaszcza polifonii, byleby odpowiadały duchowi sprawowanej liturgii, zgodnie z art. 30¹⁸.

The polyphonic masses in the Jesuit reductions of Maxo and Chiquito Indians

Summary

Although since the release of the film *The Mission* have already passed two decades, so the same movie as the music composed for her by Italian composer Ennio Morricone they enjoy great popularity. Morricone did not know authentic music of the Jesuit missions, which in the 1980s, when the film was made, was considered lost. Based on the study of the Jesuit scholar, Clement J. McNaspy, *The Lost Cities of Paraguay*, however, he knew that music played an important role in the work of the evangelization of the natives. He was also well informed about the great musical talent of Indian musicians and choirs and orchestras established in every mission town. Recent studies, based on authentic musical manuscripts kept

¹⁶ KL 114.

¹⁷ KL 119.

¹⁸ KL 116.

for centuries in the mission churches and houses of the Indians of the Bolivian rainforest zone, do not question the charm of the music composed for the film. However, they demonstrate undeniably that the level music achieved in the Jesuit reductions and its seductive-for the soul- beauty surpassed the proposal of Morricone. *Ave Maria Guarani, Penance, Conquest etc.* of the film have his pair in the archives of Bolivia, where thousands of pages of Baroque music created in the missions were recently obtained.

Using the example of the polyphonic masses stored in the music archives of Moxo and Chiquito Indians, the article describes the musical culture and liturgies in the Jesuit reductions, confronting them with celebrations held in cathedrals and parishes of the 17th and 18th century America. The essay recounts musical works of the missions both for *Ordinarium Missae* and *Proprium Missae*.