

REMIGIUSZ POŚPIECH
Wrocław, UWr – Opole, UO

INTROIT RORATE CAELI I SEKWENCJA MITTIT AD VIRGINEM W XVIII-WIECZNEJ TRADYCJI MUZYCZNEJ JASNEJ GÓRY

Profesorowi Piotrowi Poźniakowi
w siedemdziesiątą rocznicę urodzin

Kształtowanie repertuaru kapel kościelnych wyznaczał powracający regularnie rytm roku kościelnego, co wynikało z podstawowej — liturgicznej funkcji tego rodzaju zespołów, których znaczenia dla rozwoju religijnej kultury muzycznej trudno przecenić. Podobnie było również w środowisku kapeli klasztornej na Jasnej Górze, jednej z najbardziej znanych w dawnej Polsce, szczególnie w czasach jej świetności, które przypadają na XVIII stulecie¹.

Znakomitą egemplifikację intensywnej działalności jasnogórskiego zespołu wokально-instrumentalnego stanowi zachowany w klasztorным archiwum zbiór muzykaliów, niezwykle bogaty i różnorodny zarówno pod względem występujących tu twórców, reprezentujących różne ośrodki — krajowe i zagraniczne, jak i w zakresie gatunkowo-formalnym². Ta bezcenna i wysoce reprezentatywna dla poznania dziejów życia muzycznego w XVIII- i XIX-wiecznej Polsce kolekcja od kilku lat na nowo poddawana jest kompleksowym badaniom muzykologiczno-historycznym, połączonym z koncertowymi prezentacjami oraz nagraniami odkrywanych dzieł, które ukazują się następnie w ramach serii płytowej *Musica Claromontana*

¹ Szerzej na temat kapeli zob. w: P. PODEJKO, *Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 1971 [rozprawa doktorska, druk w: StCI 19 (2001), s. 5–429]; TENŻE, *Kapela wokально-instrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977; R. POŚPIECH, *Charakterystyka działalności kapeli jasnogórskiej i jej znaczenie dla dziejów polskiej religijnej kultury muzycznej*, w: K. KORZENIEWSKA-DUDA (red.), *Muzyka sakralna. Część trzecia. Wybór wykładów z seminariów organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”*, Warszawa 2005, s. 5–9; TENŻE, *Wkład paulinów w rozwój kultury muzycznej Środkowej Europy*, StCI 27 (2009), s. 671–686.

² P. PODEJKO, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze*, StCI 12 (1992); M. PIELECH, *Uwagi do katalogu tematycznego rękopisów i druków kapeli na Jasnej Górze w opracowaniu Pawła Podejki (sprostowania i uzupełnienia)*, StCI 21 (2003), s. 647–655; R. POŚPIECH, *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, w: A. KŁAPUT-WIŚNIEWSKA, A. FILABER (red.), *Musica ecclesiastica* (Praca zbiorowa 28), Bydgoszcz 2009, s. 255–267; N. KILNAR, *Archiwum muzyczne klasztoru oo. Paulinów na Jasnej Górze*, w: *tamże*, s. 269–279.

oraz — w wyborze skupionym przede wszystkim na twórcach jasnogórskich — publikowane są w formie źródłowo-krytycznych wydawnictw nutowych³. Wynikiem tych badań jest m.in. niniejszy artykuł poświęcony jasnogórskim tradycjom muzycznym związanym z XVIII-wieczną twórczością przeznaczoną na okres Adwentu.

Analizując bliżej zachowany repertuar kapeli jasnogórskiej w oparciu o kryterium liturgicznego przeznaczenia w aspekcie roku kościelnego zauważamy, że w ten sposób wyróżniane są przede wszystkim utwory pastoralne, związane z okresem Bożego Narodzenia⁴, a także pasyjne⁵ oraz adwentowe — stanowiące główny przedmiot niniejszych rozważań. Informują o tym z jednej strony określenia zawarte na kartach tytułowych, wskazujące liturgiczną funkcję bezpośrednio (np. *de Nativitate Domini*, *de Passionis* czy *de Adventu*), bądź też poprzez incipit wykorzystanego tekstu, z drugiej natomiast sporządzane w różnej postaci katalogi nut. W jasnogórskim archiwum zachowały się dwie tego rodzaju pozycje, obydwie sporządzone przez muzyków omawianego zespołu: pochodzący z 1819 r. katalog Michała Zabłockiego (1778–1833)⁶ oraz późniejszy, spisany w końcu XIX stulecia, katalog Franciszka Malca (1848–po 1910 r.)⁷. Kompozycje przeznaczone na okres Adwentu wyróżnione zostały jedynie w pierwszej z wymienionych pozycji, w następującym porządku⁸:

To są Rorati, których ilość wyszczególniona:

- 1^{mo} Rorate in D Autho: Maader
2. Rorate in D Autho: Mrozowski
3. Rorate in D Au: Rygall
4. Rorate in F Autho: Brixi
5. Rorate in D Autho: Żebrowski
- N^o 6. Rorate in G Autho: Brixi

³ Zob. R. POŚPIECH, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów u progu XXI wieku*, w: A. PATALAS, S. HRABIA (red.), *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, Kraków 2008, s. 139–151; M. JOCHYMCZYK, *Jasnogórska muzyka dawna — od rękopisu do wykonania*, w: KŁAPUT-WIŚNIEWSKA, FILABER (red.), *dz. cyt.*, s. 281–293; A. FILABER, *Muzyczne skarby Jasnej Góry w fonografii*, w: *tamże*, s. 295–300; por. też: R. POŚPIECH, *Jasnogórska muzyka dawna w nagraniach płytowych i publikacjach nutowych*, LitS 15 (2009), nr 1, s. 171–178.

⁴ Szerzej na temat tego repertuaru zob.: R. POŚPIECH, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Opole 2000. Jasnogórskie utwory bożonarodzeniowe zostały zarejestrowane w serii *Musica Claromontana* już na kilku płytach: nr 1, 2, 18 i 24 (w sumie 23 kompozycje autorstwa 9 twórców, głównie jasnogórskich).

⁵ Repertuar pasyjny nie był dotąd przedmiotem pogłębionych badań, częściowo został zarejestrowany w serii jasnogórskiej na płytach nr 11 i 14 (21 kompozycji autorstwa 8 twórców, w 4 przypadkach zbitych z autorami dzieł pastoralnych).

⁶ *Catalogus Missarum Musicae in Claro Monte Czestochoviensi 1819* (sygn. 1479).

⁷ *Catalogus Notarum que tum in Archivo, tum in Choro asservantur compositus cura A[dmodum] R[evere]ndi Patris Eusebii Reyman Prioris Clari Montani A[nno] Domini 1898* (sygn. 182).

⁸ *Catalogus Missarum*, f. 35. Nazwiska: „Mrozowski” i „Żebrowski” podkreślone są czerwoną kredką (trudno dziś jednoznacznie odgadnąć powód takiego wyróżnienia). Należy dodać, że w drugim z wymienionych źródeł poszczególne utwory grupowane są zasadniczo według gatunków i form, a kompozycje związane z liturgicznym okresem Adwentu wpisane zostały w dziale: *Offertoria, Gradualia, Hymni etc.* (s. 17–31).

7.	Mittit ad Virginem	in G	Autho: Kotric
8.	Mittit = =	in D	Autho: Zebro
9.	Mittit = =	in B	Autho: Maader
10.	Mittit = =	in D	Autho: Friedrich
11.	Aria pro Adventu	in G	Autho: Kabelka
12.	Zdrowaś bądź Maria	in C	Auth: Strobl
13.	Mittit ad Virginem	in F	Au: Strobl

Większość z wymienionych wyżej kompozycji zachowała się do dziś w jasnogórskim archiwum. Z pierwszej wyróżnionej grupy (nr 1–6) w tamtejszej kolekcji muzykaliów brak jedynie dwóch opracowań *Rorate* autorstwa Brixiego⁹. Możliwe jednak, że jedno znajduje się pośród utworów anonimowych¹⁰, na co może wskazywać wpisana nieznaną ręką na karcie tytułowej dawna sygnatura: „N. 6”, odpowiadająca numerowi w katalogu Zabłockiego, choć z drugiej strony widniejąca na niej data: „Anno 1834” jest z kolei późniejsza od roku powstania inwentarza¹¹. Kwestia ta, tu jedynie zasygnalizowana, wymaga jeszcze dalszych szczegółowych badań komparatystycznych. Zabłocki nie wymienia natomiast przechowywanych dziś w omawianym zbiorze muzykaliów *Rorate caeli* Franciszka Kottritscha z 1782 r. oraz o. Cyryla Gieczyńskiego z 1860 r. Biorąc pod uwagę zgodność tonacji pierwszego utworu (F-dur) jako jeden z prawdopodobnych wariantów można przyjąć, że autor katalogu błędnie wpisał nazwisko twórcy (Brixii zamiast Kottritsch), albo też kompozycję tę przypisywano Brixiemu (autorstwo Kottritscha wydaje się być na karcie tytułowej dopisane później). W przypadku dzieła Gieczyńskiego sprawa jest oczywista, zostało ono bowiem ofiarowane kapeli jasnogórskiej w późniejszym okresie.

Z drugiej grupy kompozycji (nr 7–13) zachowały się pierwsze cztery opracowania *Mittit ad Virginem* twórców jasnogórskich, a także *Aria pro Adventu Ex G „Audite Verbum Domini”* (sygn. III-336) autorstwa bliżej nieznanego Kabelki (XVIII/XIX w.). Natomiast brak jest, niestety, utworów Johanna Carla Strobla (XVIII/XIX w.), które mogłyby stanowić materiał porównawczy jako dzieła twór-

⁹ Najprawdopodobniej chodzi tu o Františka Xavera Brixiego (1732–1771), którego w omawianym archiwum zachowało się ponad 40 kompozycji. Nie można jednak wykluczyć, że były to utwory innego z twórców o tym nazwisku; por. V. NOVÁK, *Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixii*, „Die Musikforschung” 22 (1969), s. 335–337.

¹⁰ *Rorate ex G / Canto, / Alto, Tenore, Basso / Violino I et Ildo / Oboe I et Ildo / Cornu I et Ildo / et / Organo. / Auth. [?] / pro Ch. Cl: M: Cz: / Anno 1834* (sygn. III-883). Dodajmy, że kompozycja ta, nieznacznie zmieniona i w zredukowanej obsadzie, zachowała się także w odrębnym, również anonimowym, manuskrypcie ze słowami sekwencji na Boże Ciało *Lauda Sion* (sygn. I-95).

¹¹ Mogła ona jednak zostać sporządzona później, tym bardziej, że z tego właśnie okresu pochodzi szereg nowych kart tytułowych uzupełnionych przez Leopolda Mężnickiego (1799–ok. 1854 r.), dyrygenta kapeli w latach 1833–1841, który zajmował się nie tylko poszerzaniem zbioru jako kopista, ale też jego porządkowaniem; por. PODEJKO, *Katalog*, s. XVI–XVII. W kontekście naszych rozważań należy ponadto zauważyć, że muzyk ten dopisał najprawdopodobniej także partię kotłów (*Tympano*) w omawianych kompozycjach *Rorate caeli* autorstwa I. Rygalla, L. Maadera i Mrozowskiego, na co wskazuje identyczna we wszystkich manuskryptach adnotacja: 1837 L.M.

cy obcego, nie związanego bezpośrednio z omawianym ośrodkiem, który wykonywał teksty religijne w języku polskim.

Biorąc pod uwagę powyższy wykaz z katalogu Zabłockiego, jak również przedstawione informacje co do aktualnego zasobu jasnogórskich muzykaliów, widzimy, że z wyróżnionej tematem grupy zachowały się prawie wyłącznie dzieła kompozytorów lokalnych¹², bezpośrednio związanych z omawianą kapelą klasztorną, które w sposób naturalny dzielą się na opracowania tekstów introitu *Rorate caeli* oraz sekwencji *Mittit ad Virginem*, łączonej każdorazowo — co najbardziej charakterystyczne — z polskim tekstem pieśni *Zdrowaś bądź Maryja*. Wszystkie też, z wyjątkiem kompozycji o. C. Gieczyńskiego, powstały w XVIII w. Możemy zatem, już na początku artykułu, postawić tezę o miejscowej tradycji muzyki adwentowej, której specyfikę ukazać dalsze etapy niniejszej analizy.

1. *Rorate caeli*

Adwentowy śpiew *Rorate caeli desuper* (*Niebiosa, spuście rosę z góry*), którego tekst inspirowany jest prorocstwem Izajasza (Iz 45,8), znany jest przede wszystkim jako introit mszalny IV niedzieli Adwentu oraz tzw. Mszy roratnej, choć występuje również w *Officium divinum* — jako werset, responsum bądź antyfony w jutrzni i nieszporach¹³, a także w postaci śpiewu pozaliturgicznego, łączonego z różnymi wezwaniami modlitewnymi (*Ne irascaris*, itp.), popularnego szczególnie we Francji i Anglii¹⁴. Jeżeli chodzi o tradycje *musica figurata*, to opracowywano przede wszystkim tekst introitu, łączony bądź z wersem psalmowym *Caeli enarrant gloriam Dei* (Ps 19[18],2) — jak w *proprium* IV niedzieli Adwentu, bądź też z *Benedixisti, Domine, terram tuam* (Ps 85[84],2) — jak w przeznaczonej na soboty mszy wotywniej do Najświętszej Maryi Panny (*Missae de Santa Maria in Sabbato*) w czasie Adwentu¹⁵, która mogła być sprawowana, za specjalnym zezwoleniem, codziennie przez cały ten okres aż do 23 grudnia włącznie¹⁶.

¹² Ze względu na wykorzystany tekst nie bierzemy pod uwagę arii Kabelki. Ponadto anonimowe *Rorate caeli* wykorzystane zostanie jedynie do analiz porównawczych.

¹³ W liturgii potydenckiej występuje jako: *versus* w responsorium nieszporów przez cały okres Adwentu, *versus* w responsorium jutrzni (po pierwszej lekcji) w *Feria tertia* I i II tygodnia (od III tygodnia jako I antyfony *ad Laudes*), responsum po drugiej lekcji jutrzni w *Feria sexta* III tygodnia (por. *Breviarum Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*, t. I [różne strony w poszczególnych edycjach]).

¹⁴ B. NADOLSKI (opr.), *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1315.

¹⁵ Por. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum* (różne strony w poszczególnych edycjach).

¹⁶ Warto tu zacytować odpowiednią rubrykę z *Missale Romanum*, która brzmi: *In Sabbato non impedito vel, in Missis votivis, a Feria II post Dominicam I Adventus usque ad diem 23 Decembris inclusive, juxta Rubricas; et, ex Indulto, toto Tempore Adventus.*

Konsekwentne wykorzystanie wersetu psalmowego *Benedixisti, Domine, terram tuam* we wszystkich analizowanych kompozycjach jasnogórskich pozwala przyjąć, że były one przeznaczone właśnie na msze roratnie, zwane również początkowo *Missa aurea* lub *Missa de missus*¹⁷, a w krajach alpejskich *Engelamt*¹⁸, której początki sięgają XIII stulecia. Potwierdzają to dodatkowo grudniowe daty sporządzenia części spośród omawianych rękopisów (np. F. Kottritscha i L. Maadera), a także obecność adwentowej wotywy maryjnej w tradycji klasztornej co najmniej od XVI w.¹⁹, jeszcze przed przyjęciem ujednoczonej liturgii potrydenckiej, co w zakonie paulińskim nastąpiło oficjalnie w roku 1600²⁰.

W polskiej tradycji liturgiczno-muzycznej żywotność, a także powszechność rorat, odprawianych już w XIII w. w kręgach cystersów na Śląsku, zasługuje na szczególne podkreślenie. W XIV w. msza roratna znana już była w całym kraju, zaś szczyt jej rozwoju przypada na XVI stulecie, kiedy staje się wotywą odprawianą w niektórych ośrodkach nawet przez cały rok, zaś w katedrach i kolegiatach powstają specjalne bractwa oraz kapele rorantystów²¹. Niewątpliwie najbardziej znana pośród nich była kapela rorantystów na Wawelu, założona w 1543 r. przez biskupa krakowskiego Piotra Gamrata²². Po Soborze Trydenckim przywilej odprawiania wotywniej mszy roratnej dla Kościoła w Polsce został potwierdzony dekretem papieża Urbana VIII z 1628 r., zatwierdzającym uchwały synodu piotrkowskiego. Z kolei 29 stycznia 1752 r. Stolica Apostolska wydała specjalny dekret uprawniający do odprawiania w naszym kraju rorat przez cały okres Adwentu²³.

W odniesieniu do omawianych zagadnień uwagę zwraca nie tylko pielęgnowanie różnorodnych zwyczajów związanych z nurtem pobożności ludowej²⁴ czy działalność kapel rorantystów, ale przede wszystkim specyficzny dla naszej rodzimej tradycji kontekst wielogłosowej twórczości muzycznej²⁵. Wiadomo, że pierwotnym

¹⁷ NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 1315–1316.

¹⁸ CH. JUST, *Rorate*, LThK 9, k. 39.

¹⁹ Ilustruje to przykładowo zachowany gradual pauliński z 1596 r. (*Graduale Sancti Pauli Eremitae Anno Domini MDXCVI*), należący pierwotnie do konwentu wieluńskiego, obecnie przechowywany w archiwum jasnogórskim (sygn. III-913, olim: R 659 I 1), w którym występuje zarówno omawiany introit z psalmem, jak i sekwencja — por. il. 1 i 2.

²⁰ W klasztorze jasnogórskim pierwsze przejawy ujednoczenia liturgii w oparciu o zalecenia Soboru Trydenckiego możemy już zaobserwować pod koniec XVI w.; por. np. J. ZBUDNIEWEK, *Paulini wczoraj i dzisiaj*, StC1 25 (2007), s. 83–84.

²¹ E. ZDEB, *Dzieje rorat w Polsce*, RTSO 1 (1968), s. 315–352.

²² Zob. np.: J. PIKULIK, *Rorantysty wawelscy oraz ich gradual*, w: [brak red.], *Tradycje muzyczne katedry wawelskiej*, Kraków 1985, s. 20–21.

²³ ZDEB, *art. cyt.*, s. 334–335; NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 1315.

²⁴ Zob. ZDEB, *art. cyt.*, s. 349–351; W. ZALESKI, *Rok kościelny*, Warszawa 1989, s. 22–24 (należy zaznaczyć, że podane tu informacje na temat kapeli rorantystów wawelskich są mało precyzyjne).

²⁵ Zob. E. ZWOLIŃSKA, *Musica figurata w jagiellońskim mauzoleum. Kilka uwag o polifonii rorantystów wawelskich w XVI wieku*, w: *Tradycje muzyczne*, s. 27–37; P. POŹNIAK, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu. Studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999, s. 13–136.

źródłem tworzonego w omawianych środowiskach repertuaru był formularz mszy ze święta Zwiastowania Pańskiego (wówczas 18 grudnia)²⁶, przede wszystkim *proprium*²⁷, ale też i *ordinarium missae*, który spotykamy m.in. w zachowanym *Graduale* przeznaczonym dla wawelskich rorantystów²⁸. W wyniku potrydenckiej reformy liturgicznej powyższy schemat *proprium* mszalnego występuje w tekstach liturgicznych IV niedzieli adwentowej — z wyjątkiem ofertorium, a także w maryjnych mszach wotywnych w okresie Adwentu — jedynie ze wspomnianą wyżej zmianą wersetu w introicie. Charakterystyczne, że w wielogłosowych kompozycjach powstających w środowiskach roranckich, np. na Wawelu, tekst *Rorate caeli* łączony był nadal tradycyjnie z wersetem *Caeli enarrant gloriam Dei* jeszcze w XVII w., choć coraz częściej pojawia się także tekst *Benedixisti, Domine, terram tuam*²⁹. Wers ten występuje już konsekwentnie np. w kompozycjach Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (ok. 1665–1734)³⁰, podobnie jak w prezentowanych dziełach jasnogórskich, wskazując jednoznacznie ich liturgiczne przeznaczenie.

2. *Mittit ad Virginem*

Liturgiczne przeznaczenie analizowanych kompozycji wskazuje również opracowywany tekst sekwencji przeznaczonej na święto Zwiastowania Pańskiego³¹. Powstała ona najprawdopodobniej już na przełomie XI i XII w. w Anglii lub Francji i należała do najpopularniejszych w Europie³². W źródłach liturgicznych określana jest często jako *De beata in adventu*, bądź *in adventu*, co wskazuje na jej bezpośredni związek z tradycją mszy roratnich, w których formularzu występowała zresztą oficjalnie do 1570 r., kiedy to zostało wydane potrydenckie *Missale Romanum*³³.

²⁶ Obecność tego święta w Adwencie wynikała głównie z faktu, iż w okresie Wielkiego Postu w Kościele Zachodnim nie obchodzono żadnych świąt, choć równolegle znany był w niektórych środowiskach zwyczaj świętowania tajemnicy Zwiastowania Pańskiego 25 marca (nawet w Rzymie już w poł. VII w.), co przyjął ostatecznie Sobór Trydencki; zob. NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 1738.

²⁷ Int. *Rorate, caeli, desuper* z wersetem *Caeli enarrant gloriam Dei*; grad. *Tollite portas, principes* z wersetem *Quis ascendet in montem Domini*; off. *Ave, Maria gratia plena*; com. *Ecce, virgo concipiet*.

²⁸ Zob. PIKULIK, *art. cyt.*, s. 21–25; TENŻE, *Analiza źródłoznawcza Ms. 46 z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu*, w: TENŻE (red.), *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. I, z. 2, Warszawa 1976, s. 29–47.

²⁹ Cytowany wyżej prof. P. POŹNIAK interpretuje to jako „zmiianę jego [introitu – R.P.] przeznaczenia ze święta Zwiastowania na *Commune BMV*” (TENŻE, *dz. cyt.*, s. 74).

³⁰ Zob. G.G. GORCZYCKI, *Missa rorate*, (WDMP 65), opr. W. Świerczek, Kraków 19813; TENŻE, *Missa rorate II*, (WDMP 77), opr. A. Wardęcka-Gościńska, Kraków 1986.

³¹ M. STRASZEWICZ, *Mittit ad Virginem*, EK 12, k. 1379.

³² J. PIKULIK, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Warszawa 1974, s. 104, 223. Autor ten podważa m.in. przypisywane omawianej sekwencji autorstwo Piotra Abélarda (ok. 1079–1142).

³³ ZDEB, *art. cyt.*, s. 338–339; NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 1315.

Warto wskazać w tym miejscu także na stosunkowo wczesną tradycję wielogłosowych opracowań tekstu omawianej sekwencji. Do pierwszych twórców polifonicznych *Mittit ad Virginem* należą m.in. Guillaume Dufay (ok. 1400–1474) oraz Josquin des Prés (ok. 1440–1521).

W kontekście naszych rozważań na szczególne podkreślenie zasługuje popularność sekwencji *Mittit ad Virginem* w Polsce, choć pierwszy jej zapis znajdujemy dopiero w spisany w 1475 r. graduale bernardyńskim z Sandomierza (ms. 174). Od tego czasu spotykamy ją jednak w większości polskich kodeksów liturgicznych (w sumie 56 odpisów), w tym w XVI-wiecznym graduale paulińskim (zob. il. 2), niejednokrotnie była również źródłem (wzorem) melodii innych polskich sekwencji³⁴. Choć *Mittit ad Virginem* nie była jedyną sekwencją wykonywaną podczas mszy roratnich³⁵, to tylko ona włączona została do mszałów drukowanych³⁶. Warto ponadto podkreślić, że w nurcie pielęgnowania i kontynuacji dawnych zwyczajów liturgicznych omawiany tekst spotykamy jeszcze w potrydenckich gradułach drukowanych w Polsce co najmniej do połowy XVII w. Przykładowo w tzw. gradułach piotrkowskich (ostatni pochodzi z 1651 r.) sekwencja *Mittit ad Virginem* występuje z następującą adnotacją, wskazującą na jej oficjalną aprobatę: *Prosa rythmica de Beata Virgine Maria tempore Adventus Domini antiqua consuetudine approbata*³⁷. Widzimy więc, że — jak słusznie zauważa I. Pawlak — „mimo wymiany mszałów i rytuałów na nowe, potrydenckie, trwało przywiązanie do tradycji. Śpiew normowały stare, lokalne zwyczaje”³⁸.

Znaczącym elementem wskazanej wyżej tradycji liturgicznej był właśnie śpiew łacińskich sekwencji, które już w XVI w. przeplatane były strofami polskimi. Dotyczyło to przede wszystkim mszy roratnich, a także okresu bożonarodzeniowego, wielkanocnego oraz oktawy Zesłania Ducha Świętego³⁹. W tym kontekście na uwagę zasługują polskojęzyczne przekłady omawianej sekwencji, które występują w formie pieśni adwentowej; najwcześniejsze pochodzą już z połowy XV w.⁴⁰ Charakterys-

³⁴ PIKULIK, *Indeks sekwencji*, s. 104–105; TENŻE, *Sekwencje polskie*, MMAe 4, Kraków 1973, s. 67, 95–99.

³⁵ Przykładowo w środowisku kapeli roratystów w Krakowie wykonywano aż 12 różnych tego rodzaju śpiewów, z których część to twórczość rodzima; zob. PIKULIK, *Analiza źródłoznawcza*, s. 42–44.

³⁶ ZDEB, *art. cyt.*, s. 339.

³⁷ Cyt. za: I. PAWLAK, *Graduały piotrkowskie jako przekaz choratu gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988, s. 195. I. Pawlak przytacza ponadto w tym kontekście zdanie z wydanej w 1601 r. przez krakowskiego biskupa B. Maciejowskiego *Epistola Pastoralis* (wznowionej w 1641 r.): „Natomiast w mszach wotywnych niech [kantorzy – I.P.] śpiewają prozy, jakie z dawien dawna zwykło się śpiewać, obok tych, które znajdują się na końcu gradułu świeżo wytłoczonego w Krakowie” (*tamże*, s. 196).

³⁸ *Tamże*, s. 196.

³⁹ W. SCHENK, *Kościół w Polsce w okresie reformy trydenckiej (1572–1696)*. *Służba Boża*, w: B. KUMOR, Z. OBERTYŃSKI (red.), *Historia Kościoła w Polsce*, t. I, cz. II, Poznań – Warszawa 1974, s. 364–365.

⁴⁰ Np. pieśń *Postał przez anioły*, zanotowana w rękopiśmiennym kodeksie Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. 3347), czy — nieco późniejsza, z przełomu XV i XVI w. — *Archanjoła postał z gra-*

tyczne w tym nurcie jest tłumaczenie zamieszczone w kancjonale z 1521 r., przechowywanym w Muzeum Czartoryskich w Krakowie (MS 2372), ze zniemiennym podtytułem: *Prosa abo pieśń, którą w adwent na roracich śpiewają*⁴¹. Cytowana wielokrotnie E. Zdeb zauważa, że podczas mszy roratnej sekwencja *Mittit ad Virginem* śpiewana była coraz częściej w polskojęzycznych przekładach, bądź też naprzemiennie z polskimi pieśniami religijnymi⁴². Początkowo były to teksty tematycznie związane ze Zwiastowaniem Maryi, później — od XVIII w. — także inne pieśni adwentowe, związane jednakże treściowo z kultem NMP. Zwyczaj łączenia omawianej sekwencji z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja* odnotowuje dopiero w odniesieniu do XIX stulecia. Potwierdza to także podstawowy dla tego repertuaru *Śpiewnik* ks. Marcina Mioduszeńskiego (1787–1868), w którym przy polskojęzycznym przekładzie sekwencji znajdujemy następującą adnotację: *Pieśń ta czyli Proza Adwentowa, śpiewa się na Roratach przed Ewangeliją; a po każdej jej strofie, lud wszystek śpiewa jedną strofę Pieśni: Zdrowaś bądź Maryja*⁴³.

3. *Zdrowaś bądź, Maryja*

Podobna uwaga, sformułowana jednak nieco inaczej, widnieje w tym śpiewniku przy pieśni *Zdrowaś bądź, Maryja*, liczącej tu 12 zwrotek: *Pieśń ta śpiewana bywa na Roratach. Po każdej strofie prozy łacińskiej: Mittit ad Virginem, śpiewa się jedną lub dwie strofy tej pieśni*⁴⁴. Po niej następuje kolejna pieśń — *Posyła do Panny nie lada Anioła*, która poprzedzona jest dopiskiem: *Z łacińskiego*⁴⁵. Analogiczne uwagi przy pieśni — już jednak bez zanotowanej sekwencji⁴⁶ — znajdujemy w większości późniejszych śpiewników XIX-wiecznych⁴⁷.

Analizowana maryjna pieśń adwentowa stanowi, jak wiadomo, swobodny przekład XV-wiecznego hymnu *Ave hierarchia*⁴⁸. W tym też tkwi zapewne geneza in-

duału maryjnego Jakuba Lubomirskiego (rkp w Muzeum Miejskim w Cieszynie); zob. M. KOROLKO (opr.), *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław i in. 1980, s. 145–148, 181–183; zob. też: ZDEB, *art. cyt.*, s. 347.

⁴¹ M. BOBOWSKI, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI w.*, Kraków 1893, s. 236; STRASZEWICZ, *art. cyt.*, k. 1379.

⁴² ZDEB, *art. cyt.*, s. 347–349.

⁴³ *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafijalnych przez X. M.M. Mioduszeńskiego Zgrom. XX. Miss. zebrane*, Kraków 1838, s. 390.

⁴⁴ *Tamże*, s. 20.

⁴⁵ *Tamże*, s. 21.

⁴⁶ Sekwencji nie ma już także w wersji śpiewnika Mioduszeńskiego w wydaniu bez nut (także z 1838 r.).

⁴⁷ Np. *Dostateczny śpiewnik kościelny i domowy wraz z książką modlitewną dla wygody katolików z różnych ksiąg i śpiewników zebrany i ułożony [...]*, Gliwice 1892⁷, s. 263.

⁴⁸ Szerzej na temat tej pieśni zob. w: I. SZAFRAN, *Geneza, historia i ludowa recepcja pieśni „Zdrowaś bądź, Maryja, niebieska lilija” (Studium monograficzne)*, Lublin 1992 (mps pracy mgr w Bibliotece KUL).

teresującego nas zwyczaju naprzemiennego wykonywania *Mittit ad Virginem* oraz *Zdrowaś bądź, Maryja*, gdyż — jak informuje pochodzące z 1526 r. *Officium de Beata Maria Virgine* (tzw. *Officium* tyńskie) — *Ave hierarchia* było tropem do omawianej sekwencji⁴⁹. Należy wskazać w tym miejscu w ogóle na tradycję łączenia łacińskich sekwencji z pieśniami w językach narodowych, powszechną również w Polsce, czego najwcześniejszym przykładem są wielkanocne śpiewy: *Victimae paschali laudes* oraz *Chrystus zmartwychwstan jest*, choć tu mamy początkowo do czynienia nie tyle z tropem, co z tłumaczeniem i naprzemiennym wykonywaniem tekstu samej sekwencji⁵⁰.

Pierwsze zapisy polskiego przekładu hymnu *Ave hierarchia* pochodzą z połowy XVI stulecia⁵¹, jednakże do spopularyzowania pieśni *Zdrowaś bądź, Maryja* przyczyniły się dopiero późniejsze, głównie XVIII- i XIX-wieczne, wersje drukowane⁵². Należy tu podkreślić wskazywaną przez badaczy jednolitość tekstu w przekazach od XVI- do XX-wiecznych, co dowodzi powszechności omawianej pieśni i jej częstego wykonywania. W znacznym stopniu dotyczy to także melodii (głównie w zakresie formalnym), choć tu — co naturalne — spotykamy różne jej warianty⁵³. Dodajmy w tym miejscu, że źródła melodyki analizowanej pieśni również tkwią w łacińskim hymnie *Ave hierarchia*, co ilustruje chociażby wspomiane już *Officium* tyńskie z 1526 r.⁵⁴ Przekaz ten zapoczątkowuje zarazem tradycję wielogłosowych opracowań *Zdrowaś bądź, Maryja*, reprezentowaną jednakże nielicznymi jedynie przykładami; ich ilość wzrasta dopiero w XX stuleciu⁵⁵. Niewątpliwie bardziej interesujące są — równie rzadkie — egzemplifikacje innego zwyczaju, mianowicie wykorzystywania melodii omawianej pieśni jako *cantus firmus* w kompozycjach polifonicznych, co w sposób najdoskonalszy ilustruje *Missa rorate* G.G. Gorczyckiego, która związana jest, przypomnijmy, ze środowiskiem wawelskich rorantystów⁵⁶.

4. Tradycje muzyki adwentowej na Jasnej Górze

Zachowane w jasnogórskim archiwum muzyczne opracowania omawianych tekstów podzielić można na trzy grupy. Do pierwszej należą kompozycje wykorzys-

⁴⁹ Tamże, s. 22.

⁵⁰ Zob. H. FEICHT, *Polskie średniowiecze*, w: Z.M. SZWEYKOWSKI (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. I: *Kultura staropolska*, Kraków 1958, s. 48; KOROLKO (opr.), *dz. cyt.*, s. XXVIII.

⁵¹ Rękopis nr 1689 Akademii Umiejętności w Krakowie z I poł. XVI w.; zob. SZAFRAN, *dz. cyt.*, s. 27–29.

⁵² Zob. tamże, s. 31–37. Pośród wymienionych tu źródeł na uwagę zasługują *Kantyczki Częstochowskie* z 1722 r.

⁵³ Tamże, s. 37 i 45–51.

⁵⁴ Tamże, s. 44–45.

⁵⁵ Tamże, s. 57–59.

⁵⁶ Zob. R. POŚPIECH, *Polska pieśń kościelna jako źródło inspiracji w Missa Paschalis i Missa „Rorate I” Gorczyckiego*, w: Z.M. SZWEYKOWSKI (red.), *Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia II*, Kraków 1990, s. 65–76.

tujące jedynie tekst introitu wraz z przynależącym do niego werselem *Benedixisti, Domine, terram tuam*. Drugą grupę tworzą charakterystyczne utwory cykliczne, łączące powyższy tekst z sekwencją adwentową *Mittit ad Virginem*, dodatkowo wykonywaną z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*. Trzecią natomiast — opracowania tekstu samej sekwencji, konsekwentnie łączonej z wymienioną wyżej pieśnią adwentową. Poniżej wymienione zostaną wszystkie manuskrypty poprzez odpis ich kart tytułowych, które podają informacje nie tylko o tytule dzieła i jego autorstwie, ale wskazują zarazem obsadę wykonawczą, proveniencję, a w niektórych wypadkach datę sporządzenia rękopisu, co jednak nie zawsze jest tożsamy z czasem powstania kompozycji (np. w przypadku kopii bądź późniejszego sporządzenia karty tytułowej).

4.1. Samodzielne opracowania introitu *Rorate caeli*

- 1) *Rorate caeli*. / a / 4. Vocib: & Instr: 9. / Canto Alto. / Tenore Basso. / Violino Primo. / Violino Secondo. / Oboe Primo. / Oboe Secondo / Clarino Primo / Clarino Secondo. / Tympan: / Basso pro Organo. / & / Basso Ripieno. / Del Sign: Martino / Żebrowski / A 1752 M: 21 8br: / C.M.C. (sygn. III-749);
- 2) *Rorate ex D*. / Pro Tempore Adventus / a / Vocibus VIII. / Cantis 2bus & Basso / Violinis Duobus. / Clarinis Duobus. / Cum Fundamento / et / Tympano. / Del Sig: Mrozowski⁵⁷ (sygn. I-57)⁵⁸;
- 3) *Rorate ex G*: / Canto, Alto, Tenore, Basso / Violino I et II^{do} / Oboe I et II^{do} / Cornu I et II^{do} / et / Organo. / Auth / pro Ch: Cl:M:Cz: / Anno 1834 (sygn. III-883)⁵⁹.

4.2. Utwory cykliczne *Rorate caeli* – *Mittit ad Virginem* (z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*)

- 1) *Rorate ex D / coll Mittit ad Virginem / Canto Alto Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secondo / Oboe 2 obl. / Cornu 2 obl. / Violino Grosso / Coll / Organo / Composte par Rygall 1779* (sygn. III-573)⁶⁰;
- 2) *Rorate caeli in F / & / Mittit ad Virginem & c[etera] / Tempore Gradualis / a / Canto Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secundo / Con / Organo / Authore Kotricz / Pro Usu & Majori Commoditate Capellae C.M.C. in unum / conscripta / Anno Domini MDCCLXXX IIldo. diebus Decembris* (sygn. II-123);
- 3) *Rorate ex D / Canto Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secondo / Due Oboe / Due Clarini / Tympano / et / Organo / Del Sigl. L. Maader / obtulit pro Choro C: M: C: die decembris 1784* (sygn. III-453);

⁵⁷ P. Podejko przypuszcza, że chodzi tu najprawdopodobniej o Tadeusza Mrozowskiego, dyrygenta kapeli paulińskiej w Leśnej w latach 1778–1791; zob. PODEJKO, *Katalog*, s. 387 (nr 964–966); TENŻE, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 293.

⁵⁸ Na karcie głosowej *Tympano* widnieje na końcu rok: 1837. Należy jednak zauważyć, że głos ten został dopisany w późniejszym okresie, na co wskazuje inny rodzaj papieru oraz charakter pisma. Sporządził go najprawdopodobniej, jak już wspomniano ówczesny dyrygent kapeli, L. Mężnicki (por. przyp. 11). Dodajmy ponadto, że na karcie tytułowej partia kotłów także została dopisana później, podobnie jak nazwisko autora oraz jasnogórska proveniencja.

⁵⁹ Kompozycja anonimowa.

⁶⁰ W *Mittit* dopisana jest partia drugiej altówki oraz kotłów.

- 4) *Rorate a Canto Imo Canto 2do / Basso / Violino Primo / Violino Secundo / Clarinetto Primo / Clarinetto Secundo / Cornu Primo / Cornu Secundo / Clarino Obligato / Tympano / et / Organo. / Comp. et dedicavit pro Choro Claromontano Częstochoviensi Anno Domini / 1860 / Cyrillus Florianus / Gioeczyński / Alumnus Claromontanus* (sygn. II-89).

4.3. Samodzielne opracowania sekwencji *Mittit ad Virginem* (z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*)

- 1) *Mittit ad Virginem in D / a / Canto, Alto, Tenore, Basso. / Due Violini, Due Corni anglesi. / Clarino primo, Clarino secondo, / e / Organo. / Authore Josepho Żebro* (sygn. III-738);
- 2) *Mittit ad Virginem / a / Canto Alto / Tenore Basso. / Violini II / Flauti Trav. II / Corni II / con / Organo. / Auth. Kotrych* (sygn. II-124)⁶¹;
- 3) *Mittit ad Virginem / Canto Alto Tenore Basso / Violino Primo et Secundo / Due Flauti / Due Oboe / Due Clarini in B. / con / Organo / di Maader / 1789* (sygn. III-448)⁶²;
- 4) *Mittit ad Virginem in D / a / Canto Alto. / Tenore Basso. / Violino Primo / Violino Secundo / Oboe Imo / Oboe 2do / Basso / Authore Friedrich* (sygn. I-19)⁶³.

Na podstawie powyższego zestawienia widzimy, że w jasnogórskim archiwum zachowało się w sumie siedem opracowań introitu *Rorate caeli* (w tym trzy samodzielne i cztery w formie cyklicznej) oraz osiem sekwencji *Mittit ad Virginem* (w tym cztery samodzielne), każdorazowo łączonej naprzemiennie z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*. Wyluczając *Rorate caeli* zachowane anonimowo, ich autorami są prawie wyłącznie XVIII-wieczni muzycy związani z kapelą jasnogórską. Pewne wątpliwości budzą jedynie utwory Mrozowskiego i Milferta, które skądinąd, poprzez prostotę (a nawet prymitywizm) opracowania, należą do najmniej ciekawych od strony ich wartości muzycznej⁶⁴. W kontekście prób poszukiwania lokalnej tradycji twórczości przeznaczonej na okres Adwentu, najbardziej interesujące są dla nas niewątpliwie dzieła wyróżniających się kompozytorów jasnogórskich: Marcina Józefa Żebrowskiego⁶⁵, Ignacego Rygalla⁶⁶, Franciszka Kottritscha⁶⁷, Ludwika Maadera⁶⁸

⁶¹ Utwór ten zachował się także, jako anonimowy, w niekompletnej kopii w archiwum oo. dominikanów w Krakowie, w zbiorach po kapeli gidelskiej; zob. K. MROWIEC, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986, s. 192 (nr 265).

⁶² W głosach wokalnych podpisany jest drugi tekst: *Salve Regina*.

⁶³ P. Podejko przyjmuje, że autorem tego opracowania może być Friedrich (Fryderyk) Milfert, oboista kapeli jasnogórskiej w latach 1722–1733; zob. PODEJKO, *Katalog*, s. 179 (nr 436); TENŻE, *Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 291. Biorąc jednak pod uwagę stylistykę tej kompozycji, charakterystyczną raczej dla jasnogórskich dzieł XIX-wiecznych (ewentualnie z przelomu XVIII i XIX w.), hipoteza ta wydaje się być mało prawdopodobna.

⁶⁴ Z powodu wskazanych wątpliwości, głównie co do faktycznego istnienia bezpośrednich związków tych muzyków z kapelą jasnogórską, ich utwory nie będą brane pod uwagę w dalszych analizach.

⁶⁵ M.J. Żebrowski należy niewątpliwie do najwybitniejszych muzyków w dziejach jasnogórskiej kapeli, z którą związany był w latach 1748–1763 i prawdopodobnie w 1780 r. Działal w niej owocnie jako kompozytor, skrzypek, wokalista (bas) i pedagog. Zachowane źródła dostarczają wielu informacji świadczących o wysokim uznaniu Żebrowskiego w środowisku klasztorным. W archiwum jasnogórskim zachowały się rękopisy 30 kompozycji jego autorstwa, które reprezentują dwa główne nurty muzyki XVIII w.: wokально-instrumentalny (msze, nieszpory, *Magnificat*, arie, duety) i instrumentalny (symfonia,

i wspomnianego wyżej o. Cyryla Gieczyńskiego⁶⁹; w przypadku Żebrowskiego, Kottritscha i Maadera mamy do czynienia z dwoma odrębnymi kompozycjami.

Celem niniejszego artykułu nie jest szczegółowa analiza wymienionych wyżej utworów, ta wymaga bowiem dalszych pogłębionych studiów i odrębnego opracowania, lecz wskazanie jedynie na najbardziej istotne cechy wspomnianej tradycji muzyki adwentowej, pielęgnowanej w środowisku klasztorным Jasnej Góry.

Jeżeli chodzi o opracowania *Rorate caeli*, to uwagę zwraca już wstępna intonacja chorałowa, oparta każdorazowo o zmodyfikowaną (późniejszą) formułę melodyczną z górnym *c* zamiast pierwotnego *b*⁷⁰. W większości rękopisów jest ona wyraźnie

sonaty i tzw. *sonaty pro processione*). Warto dodać, że jego twórczość była też znana i drukowana (!) poza granicami kraju (w wydawnictwie J.J. Hummla w Amsterdamie); zob. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 304–306; POŚPIECH, *Muzyka bożonarodzeniowa*, s. 51–54; TENŻE, *Żebrowski Marcin Józef*, MGG², *Personenteil*, t. XVII, k. 1368–1369.

⁶⁶ I. Rygall działał w jasnogórskiej kapeli w latach 1775–1782 jako dyrygent, skrzypek, kompozytor i pedagog. Kilkanaście zachowanych kompozycji, reprezentujących nurt muzyki wokalnie-instrumentalnej utrzymanej w stylu okresu przejściowego pomiędzy barokiem a klasycyzmem, pozwala zaliczyć go do grona czołowych twórców jasnogórskich. Na szczególną uwagę w jego dorobku zasługują kantaty, które są nielicznymi przykładami uprawiania tego gatunku i stanowią cenny wkład do poznania rozwoju kantaty w XVIII-wiecznej muzyce polskiej; zob. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 317–319; POŚPIECH, *Muzyka bożonarodzeniowa*, s. 55–56; por. też: H. PROCHOTA, *Twórczość kantatowa Ignacego Rygalla (II poł. XVIII w.)*, Lublin 1982 (mps pracy mgr w Bibliotece KUL).

⁶⁷ F. Kottritsch reprezentuje grono nielicznych kompozytorów jasnogórskich, którzy w kapeli grali na instrumentach dętych (oboista w latach 1779–1787). Obok twórczości kompozytorskiej zasłużył się również jako kopista szeregu dzieł będących w repertuarze omawianego zespołu. Jego skromny dorobek (w archiwum zachowało się 7 jego utworów, w tym 2 w postaci niekompletnej) pod względem poziomu warsztatu kompozytorskiego nie dorównuje wyżej omówionym muzykom, stylistycznie przynależy jednak do tego samego nurtu XVIII-wiecznej twórczości religijnej powstałej w środowiskach klasztornych; zob. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 320–321; POŚPIECH, *Muzyka bożonarodzeniowa*, s. 56–57; por. też: J. KUREK, *Franciszek Kottritsch, kompozytor kapeli jasnogórskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Gdańsk 1993 (mps pracy mgr w Bibliotece Akademii Muzycznej w Gdańsku).

⁶⁸ L. Maader — *magister capellae* zespołu jasnogórskiego w latach 1784–1798, także skrzypek, pedagog i kompozytor, należy do najbardziej zasłużonych postaci życia kulturalnego jasnogórskiego konwentu, w którym cieszył się znacznym uznaniem i autorytetem. W sposób szczególny przyczynił się do poszerzenia repertuaru kapeli, zarówno o własne kompozycje (zachowało się ich 19), jak również o sprowadzane i kopiowane dzieła innych twórców z różnych ośrodków polskich i zagranicznych; zob. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 324–325; POŚPIECH, *Muzyka bożonarodzeniowa*, s. 59; por. też: A. FRIEDRICH, *Wokalnie-instrumentalna twórczość Ludwika Maadera zachowana w archiwum na Jasnej Górze w Częstochowie*, Gdańsk 1983 (mps pracy mgr w Bibliotece Akademii Muzycznej w Gdańsku).

⁶⁹ Urodzony w Rousinovie Novym na Morawach o. Cyryl Florian Goetz — Gieczyński (1793–1866) reprezentuje XIX-wiecznych muzyków zakonnych, był zarazem ostatnim z paulinów na stanowisku *magistra cappellae* (w latach 1816–1819). Od 1820 r. działał w Warszawie, rok później został proboszczem w Niegowie k. Wyszkowa. Przez cały czas, pomimo odejścia ze wspólnoty zakonnej, utrzymywał jednakże kontakty z jasnogórską kapelą, co poświadczają zachowane w tamtejszym archiwum muzykalia (w sumie 9 utworów); zob. PODEJKO, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 338–339; POŚPIECH, *Muzyka bożonarodzeniowa*, s. 61; D. CICHOR, *Cyryl Florian Gieczyński (1793–1866) paulin, kompozytor, kapłan Archidiecezji Warszawskiej*, „Jasna Góra” 24 (2006), nr 5, s. 36–37.

⁷⁰ Taka postać melodyczna znajduje się już także w XVI-wiecznym graduale paulińskim (por. il. 1).

podana i zapisana w notacji neumatycznej (Żebrowski⁷¹, Rygall⁷², Kottritsch⁷³, Maader⁷⁴). Brak jej jedynie u Gieczyńskiego, u którego tekst omawianego introitu od razu przyjmuje strukturę polifoniczną, opartą jednakże dość wyraźnie na chorałowej intonacji⁷⁵. Zauważmy ponadto, że Żebrowski i Rygall, po wstępnej intonacji chorałowej, opracowują od razu tekst wersu *Benedixisti Domine*, przez co całość kompozycji przyjmuje strukturę dwuczęściową. U pozostałych natomiast twórców mamy do czynienia z formą trzyczęściową: *Rorate – Benedixisti – Rorate* (u Kottritscha nawet w formie *da capo* – z dopiskiem *Rorate ut supra*).

W opracowaniach muzycznych sekwencji *Mittit ad Virginem*, poza konsekwentnym łączeniem ją z pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*, wykonywaną naprzemiennie, zaobserwować możemy o wiele większą różnorodność. Dotyczy to zarówno wykorzystanego tekstu, m.in. wyboru poszczególnych zwrotek sekwencji i pieśni, choć tu zauważamy wiele podobieństw, jak i struktury muzycznej, np. kształtowania architektoniki czy źródeł melodyki. Pomimo wskazanej różnorodności we wszystkich analizowanych utworach widoczne są wyraźne analogie, które pozwalają mówić o wspólnej tradycji wykonawczej związanej niewątpliwie z liturgiczną funkcją tych dzieł. Dotyczą one przede wszystkim wyboru wersów sekwencji, zawsze tych samych, czyli 1, 4 i 11. Ich tekst jest następujący:

- 1) *Mittit ad Virginem non quemvis Angelum: sed fortitudinem suum Archangelum, amator hominis.*
- 4) *Superbientium terat fastigia: colla sublimium calcet vi propria, potens in praelio.*
- 11) *Qui nobis tribuat peccati veniam: reatus delet et donet patriam in arce siderum. Amen*⁷⁶.

Pomiędzy tymi wersami wprowadzane są naprzemiennie zwrotki pieśni *Zdrowaś bądź, Maryja*. W najwcześniejszej spośród omawianych kompozycji — *Mittit*

⁷¹ Intonacja wpisana jest jedynie w męskich głosach wokalnych (T i B), w pozostałych głosach widnieje jedynie adnotacja: *Intonatio tacet*, natomiast w partii *Basso pro Organo* — *Rorate Intonatio* wraz z wpisaną nutą C w formie longi).

⁷² Chorałowa intonacja wpisana została w głosach wokalnych T i B. Na kartach głosowych C, A, skrzypiec, obojów i organów widnieje adnotacja: *Rorate tacet*, zaś w *Violino Grosso* i *Tympani*: *Intonatio Tacet*.

⁷³ Występuje w większości głosów wokalnych (A, T, B) i organach z dopiskiem *Intonatio*, zaś w *Canto* i partiach skrzypcowych widnieje adnotacja: *Rorate Intonat*.

⁷⁴ Chorałowa intonacja wpisana we wszystkich głosach wokalnych oraz w partiach skrzypiec i organów (w postaci skróconej do 5 dźwięków, w głosach wokalnych poprawionej następnie do pełnej wersji 6-dźwiękowej por. il. 8), natomiast na kartach oboju widnieje adnotacja: *Intonat choral*, zaś w *Clarino* — *Rorate intonat*.

⁷⁵ Por. M. JOCHYM CZYK, *Zmiany języka muzycznego o. Cyryla Gieczyńskiego na podstawie wybranych utworów. Problem atrybucji anonimowego opracowania „Veni Sanctificator”* (artykuł oddany do druku).

⁷⁶ W tłumaczeniu poetyckim Stanisława Grochowskiego: (1) Posłał do cnej Panny z duchów nieprostego, / Ale możność swoje, archaniola swego, / Miłośnik człowieczy; (4) Upadkiem niech skarże huczno szumne głowy, / Hardym karki złomi, nad pychą surowy, / Pan wielmożny w boju; (11) Tenże nam niech rządzi od grzechów powstanie, / Odpuściwszy błędy daruje mieszkanie, / Gdzie sam wiecznie żyje. Amen; S. GROCHOWSKI, *Hymny, prozy i cantica kościelne*, Kraków 1599.

ad Virginem Żebrowskiego — wykorzystane są zwrotki: 1 (*Zdrowaś bądź, Maryja*), 2 (*Maryja wielebna*) i 12 (*Amen wszyscy rzeczmy*), natomiast w późniejszym nieco *Rorate caeli* Rygalla: 1, 2 i 3 (*Łaskiś pełna Pańskiej*). Jednakże już w tej ostatniej kompozycji, w partii *Canto*, tekst drugiej zwrotki zamieniono na trzecią, natomiast trzeciej — na ostatnią (12). Taki właśnie układ stał się już obowiązujący dla kolejnych kompozycji⁷⁷:

- 1) *Zdrowaś bądź, Maryja, Niebieska lilija, Panu Bogu miła, Matko litościwa; Tyś jest nasza ucieczka, Najświętsza Maryja.*
- 3) *Łaskiś pełna Pańskiej, czystości unielskiej, Pannaś nad pannami, Święta nad świętymi, O najświętsza Maryjo, módl się dziś za nami.*
- 12) *Amen wszyscy rzeczmy, wierni chrześcijanie, cośmy się tu zesłi ku chwale tej Pannie. Zachowaj nas od złego Twoimi prośbami.*

Tym samym poszczególne utwory zyskały wspólny schemat formalny, który jednak był różnorodnie kształtowany w zakresie muzycznego strukturywania architektони. Od wzoru tego odbiega jedynie *Rorate caeli* Kottritscha, który pomiędzy wersami sekwencji wprowadza po dwie zwrotki pieśni w następującym porządku: 1 i 2, 3 i 7 (*Błogosławionaś Ty*) oraz 9 (*Między niewiastami*) i 12.

Ostatnia z wymienionych kompozycji stanowi także jedyny przykład, w którym kompozytor zacytował prawie dosłownie śpiewnikową wersję pieśni *Zdrowaś bądź, Maryja* (por. przykł. 1 i 4). W manuskrypcie melodia i tekst wszystkich zwrotek zapisane zostały w głosach wokalnych na końcu ich partii: w głosie altu zwrotka 1, 3 i 6⁷⁸, natomiast w basie zwrotka 2, 4, i 5, natomiast na oddzielnej karcie *Canto Primo & Canto Secundo* znajduje się melodia i pełny tekst wykorzystany przez kompozytora (por. il. 6). Widzimy zatem, że poszczególne zwrotki pieśni wykonywane były na przemian przez głosy wysokie (chłopięce) i niskie (męskie), możliwe również, że do śpiewu włączali się także wierni⁷⁹. Zauważmy ponadto, że o ile chorałowe inicjum w *Rorate caeli* przeznaczone było zasadniczo dla głosów męskich (T i B), to melodia pieśni *Zdrowaś bądź, Maryja* występuje najczęściej w głosach wysokich (S i A). Rękopis kompozycji Kottritscha przynosi nam jeszcze jedną ciekawą informację. Otóż w partii basu na początku odcinka *Superbientium* widnieje dopisek: *Tempore Gradualis*. Pozwala to sądzić, że być może kolejne fragmenty utworu wykonywano w miejsce różnych części *proprium* mszalnego.

W pozostałych kompozycjach trudno wskazać jednoznacznie źródło melodyki połączonej z tekstem *Zdrowaś bądź, Maryja*. Analizując podane na końcu niniejszego artykułu zestawienie wszystkich tematów (przykł. 2–9) widzimy, że są one dość odległe od pieśniowego wzorca (przykł. 1) i pochodzą najprawdopodobniej

⁷⁷ Ponieważ w poszczególnych rękopisach występuje różna pisownia, przyjęto współczesną wersję śpiewnikową tekstu omawianej pieśni.

⁷⁸ Poszczególne zwrotki są tu numerowane kolejno, nie zaś według pełnej wersji pieśniowej.

⁷⁹ Potwierdza to częściowo *Rorate caeli* o. Gieczyńskiego, gdzie melodia pieśni, wraz z tekstem, wpisana jest na końcu wszystkich partii instrumentalnych.

z inwencji kompozytorów. Z drugiej jednak strony pokrewieństwo niektórych melodii (np. drugiej Kottritscha i Gieczyńskiego przykł. 5 i 8) mogą wskazywać na nieznaną nam, wspólne źródło. Zagadnienie to, niezmiernie interesujące, zasługuje niewątpliwie na odrębne opracowanie.

Dla pełności obrazu należy jeszcze wspomnieć na koniec, iż w *Mittit ad Virginem* Maadera wpisany został również drugi tekst — maryjnej antyfony *Salve Regina*⁸⁰.

* * *

Na podstawie powyższych rozważań możemy przyjąć, iż omawiane źródła jasnogórskie odzwierciedlają lokalną tradycję muzyczno-liturgiczną związaną z okresem Adwentu. Co godne podkreślenia, stanowią najwcześniejszy, jak dotąd, przykład potwierdzający zwyczaj naprzemiennego wykonywania łacińskiej sekwencji *Mittit ad Virginem* z polskojęzyczną pieśnią *Zdrowaś bądź, Maryja*⁸¹. Biorąc pod uwagę czas powstania analizowanych kompozycji — II poł. XVIII w. — możemy przyjąć, że właśnie wtedy tradycja ta na Jasnej Górze w szczególny sposób się upowszechniła. Potwierdza to fakt, iż po M.J. Żebrowskim, który wprowadził ją, być może, w zakresie *musica figurata* najwcześniej, nawiązali do niej kolejni muzycy (w tym także dyrygenci) jasnogórskiej kapeli: I. Rygall, F. Kottritsch i L. Maader. Pozostaje jeszcze o. C. Gieczyński. Na karcie tytułowej rękopisu, który jest autografem, widnieje znamienna dedykacja: *Comp. et dedicavit pro Choro Claromontano Częstochoviensi Anno Domini / 1860 / Cyrillus Florianus / Gieczyński / Alumnus Claromontanus*. Widzimy zatem, że mamy tu do czynienia z jedną z ostatnich kompozycji twórcy (zmarł w 1866 r.), którą chciał ofiarować zespołowi, który sam kiedyś prowadził. Możemy zatem przypuszczać, że pragnął nawiązać do specyficznego zwyczaju charakterystycznego dla tego ośrodka, sięgnął zatem do muzyki przeznaczonej na adwentowe msze roratnie.

W archiwum jasnogórskim przechowywane jest jeszcze jedno, o rok późniejsze, dzieło Gieczyńskiego, z podobną dedykacją: *Veni Creator Spiritus* (sygn. II-90). Czy w tym wypadku także mamy do czynienia z niepoznaną jeszcze tradycją muzyki jasnogórskiej?

⁸⁰ Zostało to również uwzględnione (dopisane) na karcie tytułowej. Zależności pomiędzy tymi tekstami w odniesieniu do architektониki są tu następujące: *Salve Regina = Mittit ad Virginem; Ad te clamamus = Zdrowaś bądź Maryja; Eja ergo = Superbientium; Illos tuos = Zdrowaś (Łaskiś pełna); O! Clemens = Superbientium (Qui nobis); O! Clemens = Zdrowaś; Amen* [określone jako *Coda*].


⁸¹ W cytowanych pracach wskazuje się wprawdzie także na XVIII w., natomiast wszystkie podawane przykłady pochodzą dopiero z XIX stulecia; zob. ZDEB, *art. cyt.*, s. 347–349; SZAFRAN, *dz. cyt.*, s. 20–22.




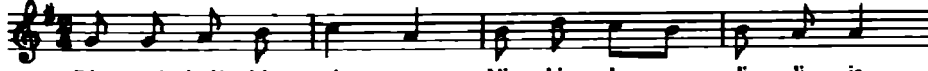

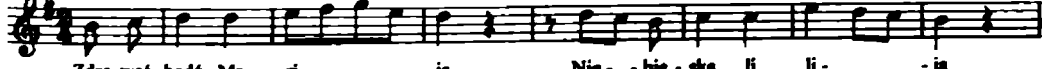

Der Introitus *Rorate caeli* und die Sequenz *Mittit ad Virginem* in der Musiktradition von Jasna Góra im 18. Jahrhundert

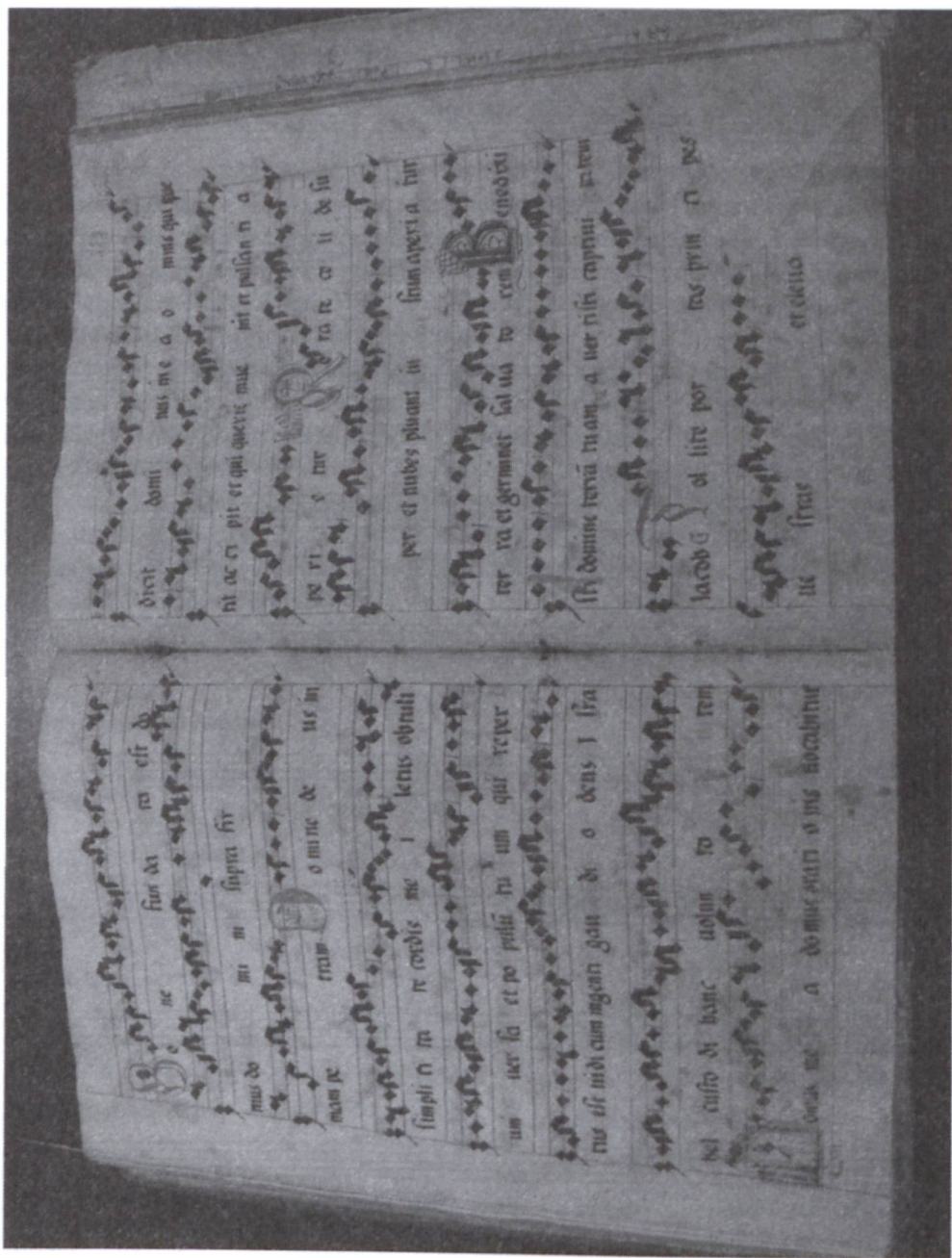
Zusammenfassung

In der umfangreichen und mit unterschiedlichen Kompositionen ausgestatteten Musikaliensammlung des Klosterarchivs der Pauliner von Jasna Góra in Tschenstochau ziehen die Aufmerksamkeit der Forscher die Werke für die Adventszeit an sich. Dies sind die musikalischen Gestaltungen des Textes *Rorate caeli* und der Sequenz *Mittit ad Virginem*, die überwiegend in einem Zykluswerk zusammengestellt vorkommen. Als eine lokale Eigenart ist die im Wechsel aufgeführte lateinische Sequenz mit den Strophen des Adventliedes in polnischer Sprache *Zdrowaś bądź Maryja* zu sehen. In der Sammlung des Archivs von Jasna Góra sind derartige Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert von folgenden Musikern der Musikkapelle des Klosters erhalten geblieben: Marcin Józef Żebrowski, Franciszek Kottritsch, Ignacy Rygall und Ludwik Maader. An diesen Brauch knüpfte im 19. Jahrhundert der Klosterkomponist von Jasna Góra P. Cyryl Gieczyński. Die Quellen der Pauliner gehören zu den frühesten Belegen für die Praxis der Verbindung des Kirchenliedes *Zdrowaś bądź Maryja* mit der Sequenz *Mittit ad Virginem*. Dieser Aufführungsvorgang wurde später von den Gesangbüchern des 19. Jahrhunderts übernommen, u.a. vom Gesangbuch des Pfarrers M. Mioduszewski.

Przykłady nutowe

1. wersja śpiewnikowa

 Zdro - waś bądź Ma ry ja, Nie - bie - ska li li - - ja
2. M. J. Żebrowski (Mittit)

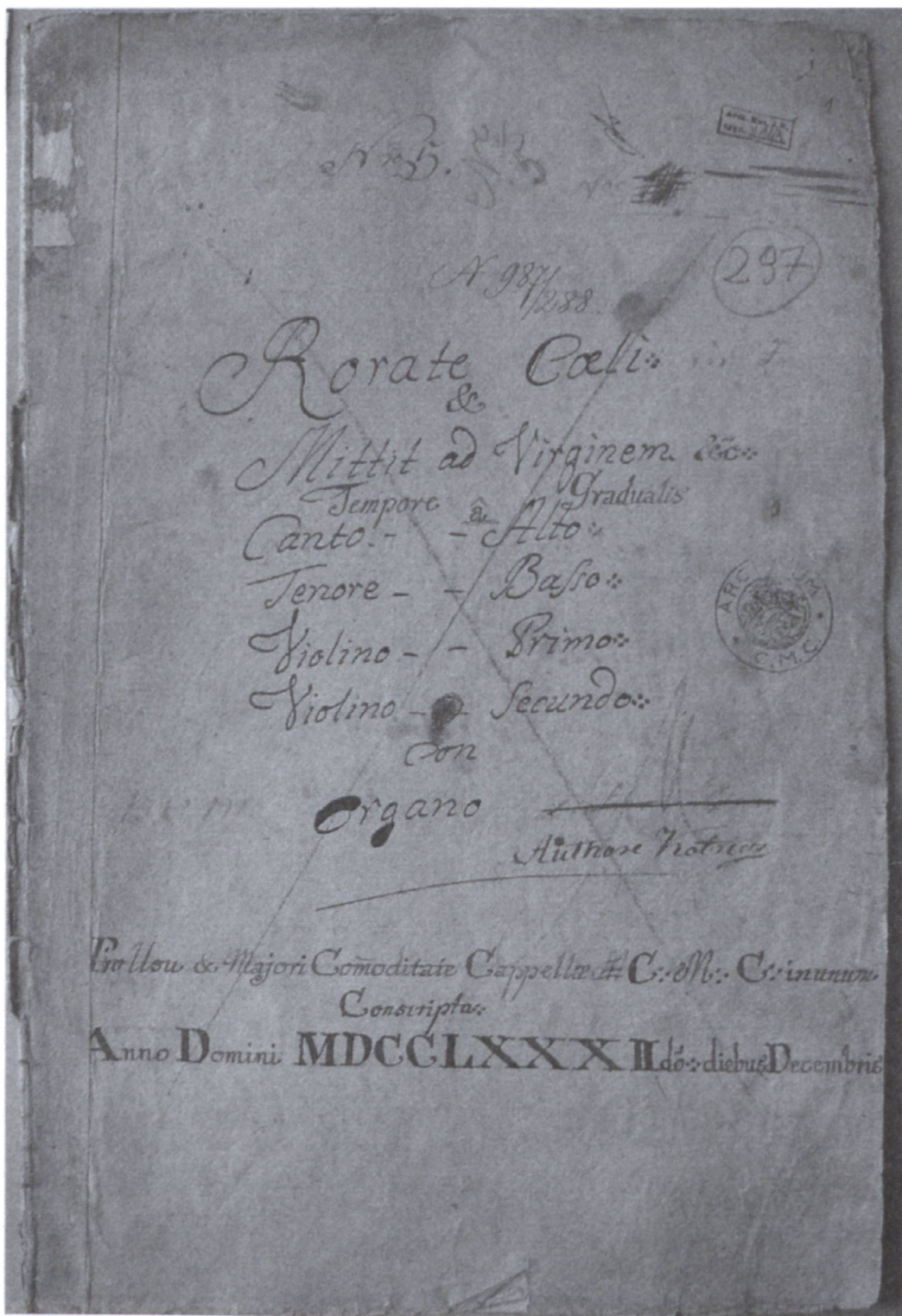
 Zdro - waś bądź Ma - ri - - ja, Nie - bie - - ska li - - li - - a
3. I. Rygall (Rorate)

 Zdro - waś bądź Ma - ri - - a, Nie - bie - ska li - - li ja
4. F. Kotritsch (Rorate)

 Zdro - waś bądź Ma ri a, Nie - bie - ska li li - - ja
5. F. Kotritsch (Mittit)

 Zdro - waś bądź Ma ri - a, Nie bie ska li li - ja
6. L. Maeder (Rorate)

 Zdro - waś bądź Ma ri a, Nie - bie - ska li li ja
7. L. Maeder (Mittit)

 Zdro - - waś bądź Ma a, Nie - - bie - ska li - - li - - ja.
8. o. C. Gieczyński (Rorate)

 Zdro - waś bądź Ma - ri - - ja, Nie - - bie - ska li li - - ja
9. F. Milfert (?) (Mittit)

 Zdro - waś bądź Ma - ri - - a, Nie bie ska li li ja



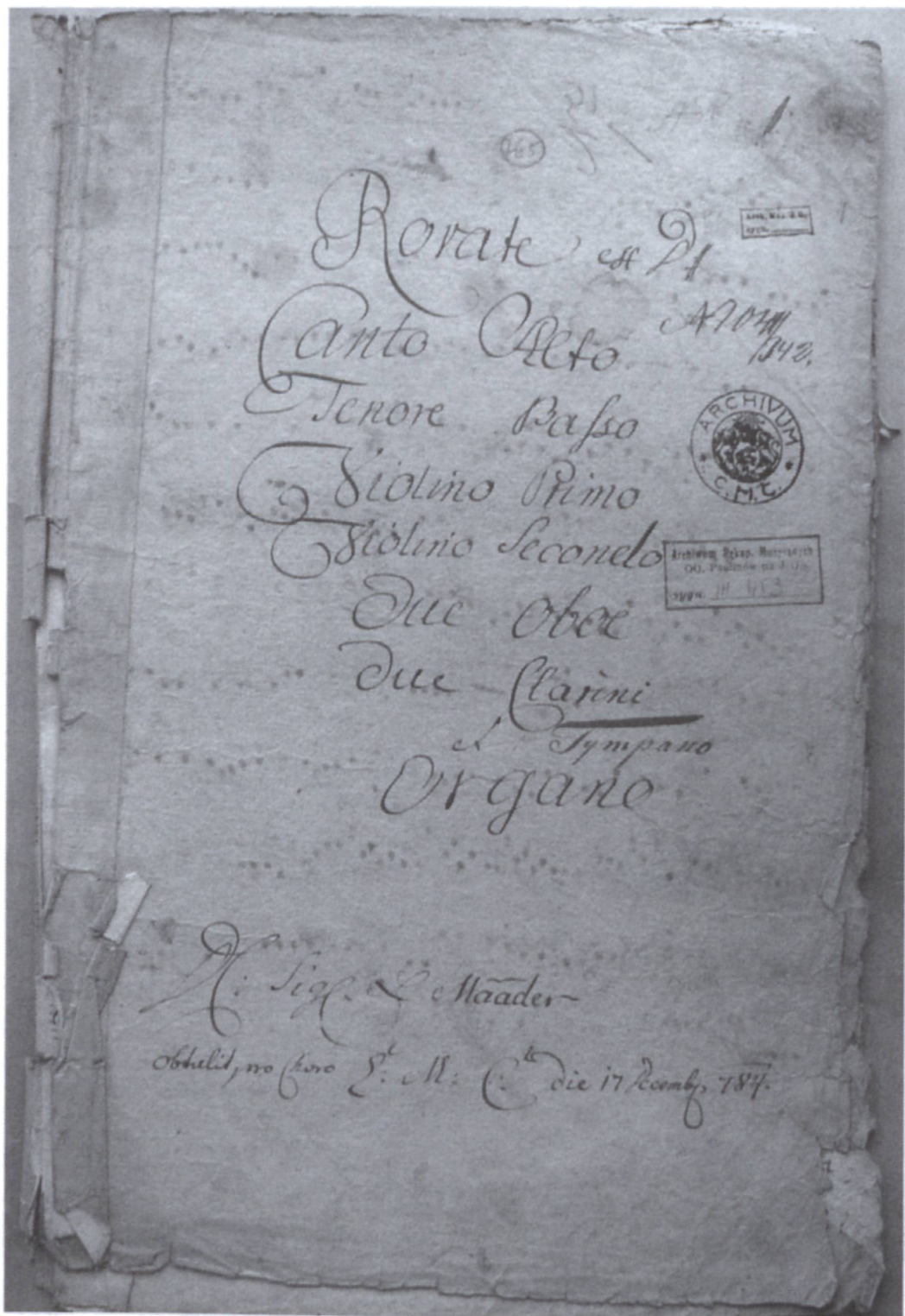
II. 1. Gradual pauliński z 1596 r. (sygn. III-913), f. 161v.-162r.

andante Canto

Mittit ad Virginem omnia Angelum, sed fort. fud. nem suum ut
 Angelum ma - tor ho - nis & mater ho - mi -
 nis. Circa ba - r - thol - r - y, a - nie - bies fa - li - li, a -
 mi - la Ma - tho - los, ci - wa, Ty - s - iest - na - ssa u - cie - r - na - ty - s - iest - na - ssa
 u - cie - r - na - ssa - swiet - sza - swiet - sza -
 a. Superbi, eorum tenet fa - stigia, colla sublimior, calce -
 propria po - tens po - tens in pro - li -
 ore - di - o Ma - rya kie, le - bna u - jez - dro - ge - pe -
 przy - za - nia - two - go - Boga - h - sa - mo - nego. An - ci - us - sy -
 An - ci - us - sy - na - die - ja - z - ba - wie - ma - z - ba - wie - ma -
 na - sze - go. Qui - no - tis - tri - mat - pec - ca - ven - iam - re - a -
 di - mat - et - do - net - pa - tri - am - do - net - pa - tri - am - in - ar - ce - ar -
 ce - sy - de - rum. A - men - as - sy - sey - re - em - pi - vi - er - ni -
 ja - nie - cos - cie - sie - tu - ze - si - fu - ch - u - ale - Jay - San - nie



II. 5. F. KOTTTRITSCH, *Rorate caeli* (sygn. II-123), karta tytułowa



II. 7. L. MAADER, *Rorate caeli* (sygn. III-453), karta tytułowa

Canto.

all. cant.

Rorate caelestis pluuia furtum aueratur terra et germinetur saluato.

rem saluato. rem. speretur terra et germinetur saluato.

rem saluato. rem. benedixisti.

bene dixisti Domine terram tuam auertisti uastari.

factum sicut iacob. Rorate Rorate feli.

de super et habes saluant iustum iustum speretur

terram et germinetur saluato. rem.

allegro moderato

illud ad virginem quem uisus angelum sed forti.

audinem uum Ar-changelum archangelum sed forti.

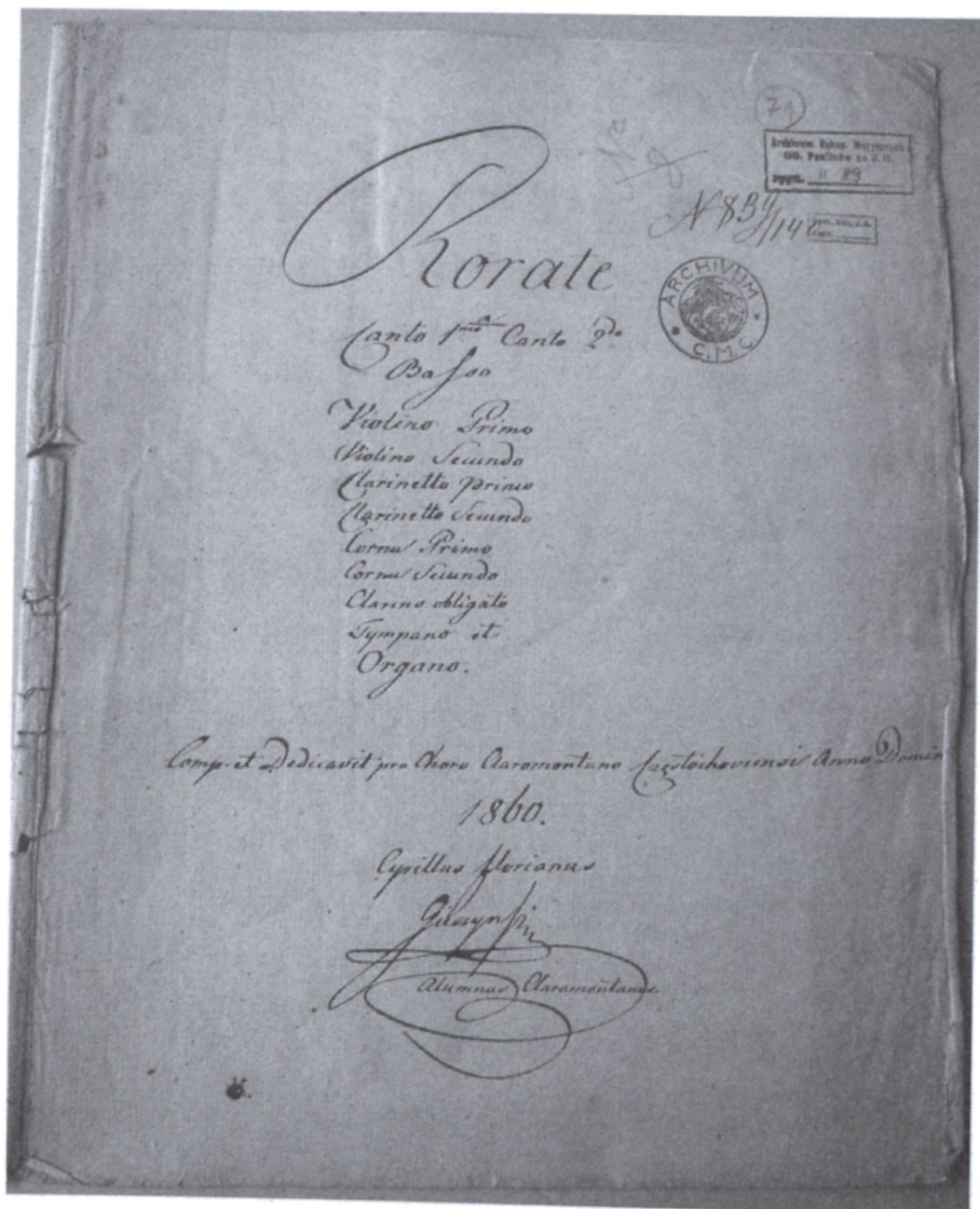
audinem uum archangelum et mater hominis et mater

no. minis.

chorus lud chanica nicbiska silca Panu Bogu mi

ca Panu Bogu mi ca Panu Bogu ni ta elatko litosifra

II. 8. L. MAADER, *Rorate caeli* (sygn. III-453), początek glosu *Canto*



II. 9. O. C. GIECZYŃSKI, *Rorate caeli* (sygn. II-89), karta tytułowa

And. moderato Canto 2^o

orate caeli orate Rorate caeli rorate Rorate coeli
 orate ue - li Desuper et pluu - tiam aperit a - ter terra, aperit a - ter
 terra, et germinat et germinat salua te - rem. benedi - xisti benedi - xisti
 benedi - xisti Domine Domine benedi - xisti Domine terram tuam, a -
 ueritate captiui tatem fa - cieb. Rorate caeli Rorate caeli rorate caeli
 Desuper et pluu - tiam aperit a - ter terra, aperit a - ter germi -
 net saluatorem germinat saluatorem. Rorate caeli desuper rorate caeli
 Desuper et ter - ra. Sal - uatorem germinat salua te - rem. 99 pluu - tiam
 illit ad virginem, nunguamvis lingulum, sed fere ludinem uinum/Arhan - gelum
 a mater hominis a mater hominis a mater hominis a ma - ter.
 orowa bęatnari - a niebinka bęli - a para Boga mi - ta
 para Boga mi - ta, Matko bęta - wic - wal, Sępi - jest nazwa uicwęba, pęj - nię - sę - Mary - a.

II. 10. O. C. GIECZYŃSKI, *Rorate caeli* (sygn. II-89), początek głosu Canto II

Tympano.

Rorate

13

Omnia usq. ad. Finalem tenent.

Finale

1. *drożdżące Mary - a, Niebieska Lili - a, Paniu Bogu mi - łej 1.*
 2. *Laskis pełna Pan skiej, Czystosci Anjel - skiej, Panna nasza Pan ne - mi 2.*
 3. *Amen/wszystcy razem, Wierni chreścia - ni, Ciesie się tu zwa - li 3.*

1. *Paniu Bogu miła, Matko miłosierwa, Tyjjet nasza wierzba, Najświętsza Mary - a. 1.*
 2. *Święta nad Świętami, Jedyni pierwsza Najświętsza Marya, Modł się do nas na - mi 2.*
 3. *Świętości, Pannie, Profa. Zachowaj nas od złego, Swojami prośba - mi 3.*

II. 11. O. C. GIECZYŃSKI, *Rorate caeli* (sygn. II-89), głos Tympano