

Edward Poloczek

"Kancjonał pszczyński" jako źródło poznania polskich pieśni katolickich na Śląsku w drugiej połowie XVIII wieku

Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne 11, 285-317

1978

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. EDWARD POLOCZEK

„KANCJONAŁ PSZCZYŃSKI” JAKO ŹRÓDŁO POZNANIA POLSKICH PIEŚNI KATOLICKICH NA ŚLĄSKU W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII WIEKU*

WSTĘP

Pierwsze próby badań nad polskimi pieśniami katolickimi na Górnym Śląsku sięgają początków XIX w. Wysiłki skierowane były przede wszystkim na zbieranie polskich pieśni nabożnych — i to ze względów folklorystycznych¹ — oraz na wydawanie śpiewników przeznaczonych do użytku wiernych². Jediną pracą typu historycznego, zajmującą się w całości polskimi pieśniami katolickimi na Górnym Śląsku, jest anonimowo wydana w Bytomiu w 1911 r. broszura ks. J. Kudery pt. *Polska pieśń nabożna na Górnym Śląsku*. Została ona napisana z motywów duszpasterskich: autorowi chodziło o rozpowszechnienie polskich pieśni nabożnych wśród ludu śląskiego i o ujednoczenie ich wykonania³. Praca ks. J. Kudery dotyczy zasadniczo XIX w. i ogranicza się do krótkiego omówienia wydanych na Śląsku (Dolnym i Górnym) od 1823 r. do 1909 r. dziewięciu śpiewników z nutami i trzynastu bez nut⁴. Do tej pory nie ma jednak pracy monograficznej, która zajmowałaby się od strony muzykologicznej polskimi pieśniami nabożnymi na Górnym Śląsku. Jeżeli wspomina się o pieśniach na Śląsku to albo jedynie w kontekście pieśni obejmujących całą Polskę⁵, albo w kontekście liturgii mszalnej⁶, albo też roz-

* Podstawę artykułu stanowi praca licencjacka pod tym samym tytułem napisana pod kierunkiem ks. doc. dra hab. Karola Mrowca w Instytucie Muzykologii Kościelnej KUL w 1976 r.

¹ J. Pośpiech, *Śląsk*, W: H. Kapełuś, J. Krzyżanowski, *Dzieje folklorystyki polskiej 1800—1863. Epoka przedkolbergowska*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 427; B. Zakrzewski, *Pieśni ludu śląskiego. Ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*, Wrocław 1970, 59 n.

O słuszności tego twierdzenia mówią również fakty, że J. Roger w wydanym przez siebie we Wrocławiu zbiorze *Pieśni ludu polskiego na Górnym Śląsku* wśród 546 pieśni umieścił zaledwie 21 śpiewów nabożnych (kołęd), a O. Kolberg w swoich zbiorach dotyczących Górnego i Dolnego Śląska posiada zaledwie cztery śpiewy o charakterze religijnym (por. O. Kolberg, DW 43 *Śląsk*).

² J. Pośpiech, dz. cyt., 441, przypis 44.

³ J. Kudera, dz. cyt., 3—5.

⁴ Tamże, 20.

⁵ K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX w.* Lublin 1964; B. Bielawska, *Polska pieśń mszalna do 1914 r.* Lublin 1974 (mps pracy magisterskiej).

⁶ T. Ochot, *Msza św. w modlitewnikach górnośląskich do 1914 r.*, SSHT 3 (1970) 171—204.

patruje się ich wpływ na zachowanie polskości ludu śląskiego⁷. Istnieje więc potrzeba rozpoczęcia systematycznych badań muzykologicznych nad polskimi śpiewami katolickimi na Górnym Śląsku⁸.

Podstawę źródłową artykułu stanowi rękopis zwany *Kancjonałem pszczyńskim*, pochodzący z drugiej połowy XVIII w. Nazwa ta jest umowna, ponieważ w samym kancjonałe jej nie znajdujemy. Po raz pierwszy użył jej ks. A. Chlondowski ze względu na miejsce przechowywania⁹, a być może i powstania rękopisu, o czym będzie mowa później. Nazwą tą posługuje się także ks. K. Mrowiec¹⁰, który posiada mikrofilm kancjonału. W toku artykułu na określenie rękopisu będziemy używali skrótu: KP.

W rękopisie spotykamy pieśni i śpiewy kościelne w języku polskim i łacińskim. Ponieważ tych ostatnich jest niewiele zajmiemy się przede wszystkim polskimi pieśniami i śpiewami, o łacińskich zaś będzie mowa w sposób ogólny.

Materiał zawarty w KP obejmuje utwory o budowie zwrotkowej i o strukturze niesymetrycznej. Ponieważ w rękopisie dominują pieśni, więc tytuł artykułu sformułowano *a fortiori parte*. Terminów „pieśń” i „śpiew” używać się będzie jednak zamiennie, chyba że z kontekstu wywodów wynikać będzie, iż chodzi o formę strukturalną utworu — wówczas użyty określony termin wskazuje precyzyjnie na strukturę tekstu.

W temacie posłużono się określeniem: pieśni „/katolickie” a nie „kościelne”. Zostało to podyktowane tym, że w KP znajduje się pieśń o charakterze pieśni domowej i użyte pojęcie obejmuje swoim zakresem również tego typu pieśni.

O tym, że zajęto się pieśniami katolickimi na Śląsku w drugiej połowie XVIII w. zadecydowało pochodzenie rękopisu z tego właśnie terenu i czasu. Trzeba zaznaczyć, że pod pojęciem „Śląsk” rozumiany będzie wyłącznie region Górnego Śląska.

Paginacja rękopisu i numeracja pieśni w KP została dokonana przez autora artykułu. Używane numery pieśni dotyczą numeracji zaproponowanej w KP.

Jako główny problem postawiono sobie zbadanie rodzaju repertuaru pieśni katolickich na Śląsku, jego charakterystykę od strony treści i funkcji, określenie specyficznych cech melodii, a także ukazanie odrębności śląskiej wersji polskich śpiewów katolickich w porównaniu z tekstem i melodiami innych śpiewników. Zagadnienia te będą omówione po podaniu charakterystyki bibliograficznej rękopisu.

W zakończeniu umieszczono dwa aneksy zawierające incipity śpiewów występujących w KP.

⁷ W. Urban, *Rola śpiewników i modlitewników w zachowaniu języka polskiego na Śląsku*. Nasza przeszłość 8 (1958).

⁸ K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, Ruch biblijny i liturgiczny nr 3, XII (1959), 296—309.

⁹ Obecnie rękopis znajduje się w archiwum księży Salezjanów w Czerwińsku.

¹⁰ K. Mrowiec, *Polska pieśń...*, 25 i 32.

1. CHARAKTERYSTYKA BIBLIOGRAFICZNA RĘKOPISU

1.1. Opis rękopisu

Kancjonał pszczyński jest jednotomowym rękopisem w formacie kantyczki o wymiarach 22,5 cm X 17,5 cm. Oprawiony jest w tekturowe okładki wzmocnione na grzbiecie i narożnikach mocno już zniszczoną brązową skórą. Karty tytułowej, nazwiska autora i kolofonu brak.

KP zawiera 89 niepaginowanych pierwotnie kart. Karty zapisane są czarnym atramentem. U dołu siedmiu stron¹¹ wpisane są duże litery B, D, E, F, G, H, K. Są to najprawdopodobniej kustosze oznaczające składki, ponieważ litery wpisywane są zasadniczo co 16 stron¹². W dolnym prawym rogu na dziewięciu stronach¹³ znajduje się reklamant słowny, a na siedmiu stronach¹⁴ wpisano słowo „verte”. Nuty i słowa w większości wypadków pisane są przez całą szerokość otwartego kancjonału. Pismo — poza nielicznymi wyjątkami — jest staranne. Tytuły grup tematycznych pieśni pisane są większymi niż pozostałe słowa literami. Powiększoną pierwszą literę początkowego słowa posiada trzynastcie pieśni polskich¹⁵ i trzy śpiewy łacińskie¹⁶. Spełnia to rolę jakby ozdobnego inicjału. Na pięciu stronach¹⁷ znajdują się ornamenty ciągłe kreskowe w formie nałożonych ślimacznicy.

Na wewnętrznej stronie tylnej okładki zapisano pierwszą, piątą i szóstą zwrotkę hymnu „Veni Creator” oraz odpowiadający mu versus i responsorium.

Papier czerpany posiada filigrany, o których będzie mowa w dalszej części.

W KP zapisano 87 śpiewów polskich i 18 łacińskich.

1.2. Autentyczność rękopisu

1.2.1. Czas i miejsce powstania

W omawianym rękopisie — jak wspomniano — nie znajdujemy ani nazwiska autora, ani daty ustalającej dokładny czas napisania śpiewnika, ani też nazwy miejscowości, w której kancjonał powstał lub był używany. Dane o czasie i miejscu, w którym autor spisał kancjonał, mogą nasuwać znaki wodne na papierze śpiewnika¹⁸. Znaki te są następujące:

¹¹ Strony 13, 45, 61, 77, 93, 109, 145.

¹² Brak składek A, C, I, J oraz umieszczenie litery K już na s. 145 nasuwa przypuszczenie, że kancjonał mógł być pierwotnie obszerniejszy. Argumentem za tym byłoby brak pieśni adwentowych, które mogły znajdować się w składce A.

¹³ Strony 28, 63, 65, 67, 79, 99, 110, 131, 155.

¹⁴ Strony 53, 57, 95, 131, 135, 139, 141.

¹⁵ Pieśni nr 1a, c, d, 26, 28, 29, 34–36, 43, 45, 58, 62.

¹⁶ Są to śpiewy: „Asperges me” (s. 1) „O salutaris Hostia” (s. 178) oraz zwrotka zaczynająca się od słów „Aeterna fac” z hymnu „Te Deum” (s. 121).

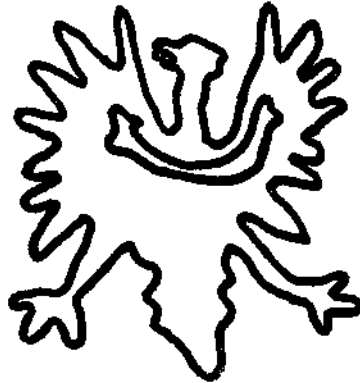
¹⁷ Strony 1, 8, 9, 97, 145.

¹⁸ Informacji dotyczących papieru i filigranów udzieliły mi doc. dr Jadwiga Siniarska-Czaplicka i prof. dr Kazimiera Maleczyńska.

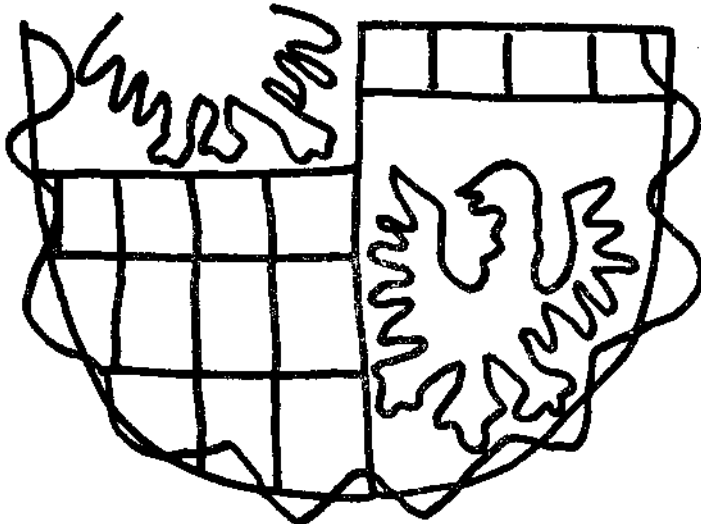
a) filigran, który może być pochodzenia wrocławskiego:



b) filigran prawdopodobnie śląski:



c) herb księstwa legnicko-brzeskiego:



Pierwszy filigran z wyraźną datą 1751 sugeruje, że kancjonał powstał między 1751 a 1761 rokiem, ponieważ przyjmuje się, że okres od wyprodukowania do użycia papieru wynosił najwyżej 10 lat.

Pochodzenie filigranów wskazuje na to, że papier został wyprodukowany na terenie Śląska. Za tym, że bliżej określonym miejscem powstania śpiewnika mogła być Pszczyzna, przemawiają dane z rękopisu, które znajdują swoje uzasadnienie w historii Pszczyzny. I tak:

— Autor kancjonału na dwunastu stronach używa języka niemieckiego¹⁹, a znajomość tego języka była na Śląsku zjawiskiem częstym²⁰;

— W KP zauważamy wpływy czeskie, co również stwierdzamy na terenie regionu pszczyńskiego²¹. Dotyczy to jednego słowa: „koliszał”²², wywodzącego się z czeskiego „kolisati”²³, oraz melodyki trzech pieśni²⁴. Dla przykładu podajemy pierwszą frazę pieśni nr 9:

1)

wersja KP:



wersja czeska²⁵:

— W 1748 r. wybuchł w Pszczyźnie pożar, w którym spłonęła m. in. wieża kościoła. Już w 1753 r. odbyła się konsekracja nowego kościoła, a niedługo później zbudowano nowe organy²⁶. Być może w związku z tymi wydarzeniami napisano nowy śpiewnik;

— Z rękopisu dowiadujemy się, że w miejscowości gdzie kancjonał był używany, istniało bractwo różańcowe²⁷. W związku z tym zwraca uwagę fakt, że z czterech śpiewów maryjnych znajdujących się w KP trzy — oprócz Litanii Loretańskiej²⁸ — są pieśniami do Matki Boskiej Różańco-

¹⁹ Strony 14, 15, 56, 70, 110—115, 154, 172.

²⁰ K. Popiołek, *Historia Śląska od pradziejów do 1945 r.*, Katowice 1972, 128.

²¹ Tamże, 126.

²² Pieśń nr 13.

²³ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1957, 249.

²⁴ Pieśni nr 9, 57, 66.

²⁵ Burlas — Fišer — Hořejš, *Hudba na Slovensku XVII storoči*, Bratislava 1954, 274.

²⁶ L. Musioł, *Pszczyzna, monografia historyczna*, Katowice 1936, 334 n.

²⁷ KP, 172.

²⁸ Wątpliwości może budzić fakt, że litania w KP nie zawiera wezwania „Królowo Różańca św.”, chociaż jest ono w wydany w Wrocławiu w 1769 r. śpiewniku pt. *Cancyonal pieśni nabożnych*. Ponieważ jednak wezwania tego nie ma również w śpiewniku wydany przez M. M. Mioduszewskiego w Krakowie w 1838 r. pt. *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim* używane może to być argumentem za pochodzeniem naszego rękopisu z miejscowości mającej powiązania z Krakowem. Miejscowością tą mogłaby być Pszczyzna, (Oficjalnie wezwania to zostało włączone do Litanii Loretańskiej w 1883 r. przez papieża Leona XIII).

wej. Może to świadczyć o rozwiniętym kulcie Matki Bożej Różańcowej« Pokrywa się to z faktami historycznymi dotyczącymi Pszczyny, bo w konsekrowanym tam w 1692 r. kościele była specjalna kaplica różańcowa²⁹, a do chwili obecnej obchodzony jest w parafii — oprócz głównego ku czci Wszystkich Świętych — odpust ku czci Matki Boskiej Różańcowej³⁰; — W rękopisie na siedmiu stronach³¹ znajdują się wzmianki o zespole śpiewaczym, a więc miejscowość, skąd kancjonał pochodzi, była chyba miastem.

Pszczyna była w XVIII w. ważną miejscowością. O jej znaczeniu w tym czasie świadczy m. in. to, że w pierwszym ćwierćwieczu XVIII w. posiadała dwa szpitale³², szkołę z dwiema salami wykładowymi³³, do 1756 r. konną a potem pieszą pocztę³⁴. W Pszczynie istniała również kapela dworska, która reprezentowała bardzo wysoki poziom³⁵.

W administracji kościelnej Pszczyna zajmowała także eksponowane miejsce³⁶, ponieważ była siedzibą dekanatu na terenie biskupstwa krakowskiego³⁶. Biskupi krakowscy dbali o poziom życia religijnego, często prowadząc wizytacje parafii³⁷. Wizytatorzy wyszczególniają ze służby kościelnej na ogół tylko organistę — kantora³⁸ co świadczy o tym, że doceniano jego rolę w śpiewach kościelnych. Z akt wizytacyjnych wynika również, że organista miał izbę w domu szkolnym utrzymywanym przez gminę³⁹.

W podsumowaniu możemy stwierdzić, że wszystkie argumenty przemawiają za tym, iż rękopis najprawdopodobniej pochodzi z Pszczyny.

1.2.2. Okres użytkowania KP.

W końcowej części KP znajduje się Litania loretańska do NMP. Litania została wpisana w późniejszym czasie nie przez głównego, lecz innego kopistę. Zapis litanii przedstawia fotokopia: (s. 291).

W litanii znajduje się wezwanie „Królowo bez zmayı pierworodnej poczęta”. Oficjalnie zostało ono włączone do Litanii loretańskiej po ogłoszeniu dogmatu o Niepokalanym Poczęciu NMP w 1854 r. i nie ma go ani w kancjonale wydanym w 1769 r. we Wrocławiu, ani w śpiewniku wydanym przez M. M. Mioduszeńskiego w 1838 r. w Krakowie. Można więc sądzić, że KP był używany co najmniej do 1854 r. Poza tym wydaje się, iż skreślenia słów „Korony Polskiej”, dokonano już po wpisaniu słów „bez zmayı pierworodnej poczęta”, gdyż inaczej wykreślono by również słowo „Królowo”. Mogło to mieć związek z rozpoczętą w 1872 r. przez

²⁹ F. Maroń, *Parafia górnośląska w pierwszym ćwierćwieczu XVIII w.*, SSHT 5 (1972) 218.

³⁰ Rocznik diecezji katowickiej, Katowice 1970, 160.

³¹ Strony 106, 107, 115—117, 124, 150.

³² F. Maroń, dz. cyt., 224.

³³ Tamże, 223.

³⁴ *Kronika parafii Pszczyna*, 130 (mps przechowywany w parafii Pszczyna).

³⁵ K. Musiał, *Bibliografia śląskich czasopism muzycznych*, Katowice 1972, 341.

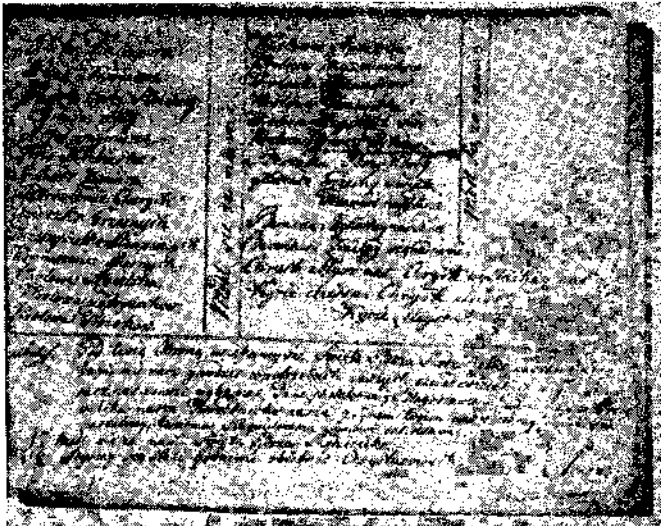
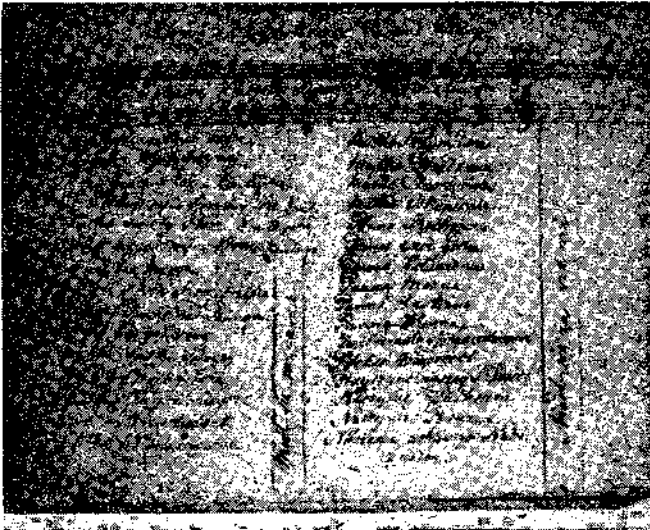
³⁶ F. Maroń, *Materiały źródłowe do dziejów diecezji katowickiej. Dekrety egzekucyjne do protokołów wizytacyjnych z 1598 r.*, SSHT 5 (1972) 264.

³⁷ F. Maroń, *Parafia...*, 218.

³⁸ Tamże, 223.

³⁹ *Kronika...*, 113.

kanclerza Bismarcka akcją tzw. Kulturkampf⁴⁰, co przedłużyłoby czas używania KP jeszcze o kilkanaście lat⁴¹.



⁴⁰ K. Popiołek, dz. cyt., 251.

⁴¹ Problem czasu użytkowania KP komplikuje umieszczenie pieśni nr 84 — która wydaje się być zapisana przez głównego autora — za pieśniami nr 82 i 83. Z naszych uzasadnień wynika bowiem, że te dwie pieśni zapisał ktoś żyjący w połowie XIX w., a jest niemożliwością, by główny autor KP żył tak długo. Można przyjąć taką ewentualność, że litania zapisana była jeszcze za życia głównego autora, a tylko wpisanie wezwania „bez zmyy pierwotnej poczęta” oraz skreślenie słów „Korony polskiej” dokonane zostało w połowie XIX w. W rozwiązaniu tej sprawy konieczna jest jednak pomoc grafologa.

1.3. Autorstwo kancjonału

Kancjonał nie jest dziełem jednego, ale kilku autorów, o czym świadczy różny dukt pisma. KP został sporządzony prawdopodobnie przez pięciu kopistów, przy czym jeden z nich był głównym autorem rękopisu.

Główny kopista zapisał pieśni od nr 1 do 80 i nr 84. W 71 pieśniach zapisał melodię i linię basu z oznaczeniami b.c., w dziesięciu zaś nie uczynił tego⁴². On też jest autorem objaśnień dotyczących ceremonii Wielkiego Tygodnia, a także uwag o wykonawstwie niektórych pieśni (są one zapisane w języku łańciańskim lub niemieckim). Uwagi te dotyczą spraw ściśle muzycznych⁴³. W niektórych fragmentach spotykamy ozdobniki w postaci tryłów względnie obiegników⁴⁴. Przedstawione cechy zapisu nasuwają przypuszczenie, że kopista ten był organistą. Znajomość języka łańciańskiego i niemieckiego, stosowanie w melodiach chorałowych zapisu gregoriańskiego i regularne pismo świadczą o tym, że był to człowiek wykształcony, być może nauczyciel, bowiem fakt łączenia funkcji organisty i nauczyciela był praktyką w tym czasie spotykaną⁴⁵. Mógł nim być Józef Tomaszewski, organista w Pszczynie w latach 1752—1796⁴⁶.

Czterokrotnie spotykamy zapis dokonany przez drugiego kopistę⁴⁷. Tylko jedna pieśń nr 82 ma zapisaną przez drugiego kopistę melodię w sposób bardzo prosty zharmonizowaną (brak b.c.). Pismo jego jest drobniejsze i mniej kaligraficzne niż pierwszego kopisty.

Trzeci kopista zapisał jedną pieśń — nr 81. Pierwsza jej część (dwie i pół frazy) zaopatrzona jest w nuty (dwa głosy). Nad nutami znajduje się adnotacja: „Ex G-mol” oraz „o św. Józefie”. Pismo jest nieregularne i niewyrobite.

Czwarty kopista zapisał również tylko jedną pieśń, nr 85, ale bez melodii. Zapis jest niestaranny i robi wrażenie dokonanego w pośpiechu.

Również piąty kopista zapisał tylko jedną pieśń bez melodii (nr 86). Nad słowami jest adnotacja: „Pieśń do Świętego Krzyża. Melod. Zawitay rana”(I). Pismo jest staranne.

2. CHARAKTERYSTYKA TEKSTÓW

2.1. Typologia pieśni ze względu na treść

Kancjonał pszczyński zawiera pieśni o różnej tematyce, dotyczące różnych okresów roku liturgicznego i traktujące prawdy religijne z różnego punktu widzenia (np. opisują jakieś wydarzenie religijne, podają w sposób niejako katechizmowy prawdy religijne, mają charakter umoralniający). Dokonamy próby usystematyzowania pieśni zawartych w KP w grupy o wspólnej tematyce i podobnym podejściu do określonej prawdy wiary. Trzeba zaznaczyć, że dokonanie precyzyjnego podziału jest rzeczą trudną. Proponowane w podziale wątki treściowe przeplatają się

⁴² Pieśni nr 14, 15, 34, 35, 54—56, 61, 65, 84.

⁴³ Chodzi tu o takie uwagi jak np. *Cadentian G-mol* (nr 12) czy *Die Melodie ist falsch* (nr 34).

⁴⁴ Np. pieśni nr 5, 6, 10, 64, 78.

⁴⁵ F. Maroń, *Parafia...*, 223.

⁴⁶ L. Musioł, dz. cyt., 343.

⁴⁷ Pieśni nr 82, 83, 87 oraz piętnasta zwrotka pieśni nr 60.

niemal w każdej pieśni i zaliczenie określonej pieśni do takiej czy innej grupy zostało dokonane ze względu na dominującą w niej myśl.

Zdołano wytworzyć 10 grup tematycznych, które są następujące:

Tabela 1

Tematyka pieśni	Liczba pieśni	Numery pieśni
I Pieśni o tematyce bożonarodzeniowej:	29	
1. Kolędy:	18	
a) oparte na opisie wydarzeń związanych z narodzeniem Chrystusa;	6	2, 4, 5, 6, 12 ⁴⁸ , 17
b) o treści dogmatycznej i umoralniającej;	12	3, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 24, 28, 32
2. Pastorałki	11	8, 13, 16, 21, 22, 23, 25,
	22	26, 27, 30, 31
II Pieśni o męce Pańskiej:		
1. Oparte na opisie męki Pańskiej, zawartym w Piśmie św.;	5	33, 34, 35, 38, 48
2. Wyrażające współczucie z cierpiącym Chrystusem;	11	40—43, 45, 46, 47, 49, 50, 78, 79
3. Ukazujące Chrystusa zbawiającego świat przez krzyż;	2	37, 86
4. Mówiące o współcierpieniu Matki Bożej z Chrystusem;	3	36, 39, 44
5. Opisująca wjazd Pana Jezusa do Jerozolimy w Niedzielę Palmową;	1	51
III Pieśni o zmartwychwstaniu Pańskim:	15	
1. Opisujące w oparciu o Pismo św. wydarzenia związane ze zmartwychwstaniem Pana Jezusa;	4	53, 60, 62, 67
2. Ukazujące zmartwychwstanie Pana Jezusa jako zwycięstwo nad grzechem i śmiercią;	10	54—58, 61, 63, 64—66
3. Mówiące o radości Matki Bożej ze zmartwychwstania Syna;	1	59
IV Pieśni o wniebowstąpieniu Chrystusa	2	68, 69
V Pieśni o Duchu Świętym	4	70—73
VI Pieśni maryjne:	4	
1. O Matce Bożej Różańcowej;	3	83—85
2. Litania loretańska i Pod Twoją obronę;	1	82
VII Pieśni do Świętych Pańskich;	2	
1. O św. Józefie;	1	81
2. Do świętego bliżej nieokreślonego (de commune)	1	74
VIII Pieśni o opiece Bożej nad człowiekiem⁴⁹	6	20, 29, 52, 75, 77, 87
IX Pieśni mszalne	2	1 (a—d), 80
X Pieśń o małżeństwie	1	76

⁴⁸ Pieśń o rzezi Niewiniątek.

⁴⁹ Do tej grupy zostały zaliczone pieśni mówiące o jakichkolwiek przejawach opieki Bożej nad człowiekiem, których nie dało się umieścić w pozostałych grupach. Tylko trzy z nich można nazwać pieśniami o Opatrzności Bożej (nr 52, 75, 77).

Przedstawiony w tabeli 1 podział różni się od uszeregowania pieśni w KP. I tak:

— W KP tylko cztery grupy pieśni posiadają sprecyzowaną w tytule tematykę. Odpowiednikami ich są w proponowanym przez nas podziale grupy I, II, IV i V. Pieśni o zmartwychwstaniu Pańskim jak również śpiewy grup VI—X w KP tytułu nie posiadają.

— KP umieszcza na początku pieśń mszalną nr 1, a potem pieśni bożonarodzeniowe. Druga pieśń mszalna (nr 80) znajduje się w „dodatku”.

— Pieśń nr 20, która w naszym podziale została zaliczona do grupy VIII (wyraża ufność w opiekę Bożą w Nowym Roku) w KP znajduje się wśród pieśni bożonarodzeniowych.

— Trzy pieśni o męce Pańskiej: nr 78, 79 (grupa II — 2) i nr 86 (grupa II — 3) w KP znajdują się w „dodatku”, poza blokiem pieśni objętych wspólnym tytułem „Poczynając się pieśni o męce Pańskiej”.

2.2. Typologia pieśni ze względu na funkcję

O przeznaczeniu pieśni decyduje jej treść. Nie zawsze jednak treść pieśni jest tak jednoznaczna, by ograniczała jej wykonanie do jednej tylko okoliczności. W praktyce spotykamy się z tym, że tę samą pieśń śpiewa się przy różnych okazjach. Z drugiej strony w czasie określonych obrzędów zwykło się śpiewać określone tradycją pieśni, chociaż i tu istniała być może jakaś dowolność. Myśl tę nasuwa adnotacja w KP do pieśni nr 39, według której w miejsce tej pieśni można śpiewać inną znaną pieśń. Z KP znamy także fakt, że w miejsce łacińskiego śpiewu liturgicznego można było śpiewać polską pieśń. KP podaje, że zamiast „Salve festa dies” można śpiewać pieśń „Ten, który ukrzyżowan” (s. 125).

Z kolei dokona się wyodrębnienia tych pieśni, którym autor KP przypisuje stałą i określoną funkcję. Kierować się tu będziemy nie tylko wyraźnym oznaczeniem, inskrypcją wskazującą na przeznaczenie danej pieśni. Wychodzimy z założenia, że autor kancjonału, umieszczając pieśń w pewnym kontekście obrzędów lub w grupie pieśni o określonej funkcji ukazał przez to jej funkcjonowanie w owym czasie.

Postępując zgodnie z tym założeniem ustalono funkcję 64 śpiewów zamieszczonych w KP⁵⁰, zaś w 23 wypadkach funkcjonowania śpiewów nie udało się ustalić⁵¹.

Śpiewy, o których funkcjonowaniu wiemy z KP, można podzielić na dwie grupy:

1. pieśni o wyraźnie określonej funkcji;
2. pieśni, o których funkcji wiemy z kontekstu.

W grupach tych da się wyodrębnić dwa rodzaje pieśni:

- pieśni o dokładnie sprecyzowanym czasie śpiewania;
- pieśni o ogólnikowo określonym czasie śpiewania.

Ad 1. W KP wyraźnie określoną funkcję przypisuje się 61 pieśniom.

Pieśni o dokładnie sprecyzowanym czasie śpiewania jest 17. Aż 10 z nich dotyczy Wielkiego Tygodnia, pozostałe zaś odnoszą się do święta Wniebowstąpienia (2 pieśni), Zesłania Ducha Świętego (4 pieśni) i do uroczystości związanych z zawieraniem związku małżeńskiego (1 pieśń). Szczegółowy wykaz tych pieśni przedstawia tabela 2.

⁵⁰ Pieśni nr 1— 52, 54, 55, 68—74, 76, 83, 84.

⁵¹ Pieśni nr 53, 56—67, 75, 77—82, 85—87.

Tabela 2

Numer pieśni	Funkcjonowanie pieśni
51	W Niedzielę Palmową w czasie procesji z palmami.
1a	W W. Czwartek na początku uroczystej Mszy św.
1b	W czasie Gloria we Mszy św. w W. Czwartek i W. Sobotę.
39	W W. Czwartek po Gloria do końca Mszy św.
33	W W. Piątek podczas czytania Pasji.
50,49	W W. Piątek w czasie przenoszenia Najśw. Sakramentu do Bożego Grobu.
52	W W. Sobotę w czasie Mszy św. na Offertorium.
54,55	Pieśni związane z procesją rezurekcyjną.
68,69	Na dzień Wniebowstąpienia.
70–73	W czasie Zesłania Ducha Świętego.
75,76	Przed ślubem.

Do śpiewów o ogólnikowo określonym czasie śpiewania zaliczono 51 pieśni. Do nich należą pieśni przeznaczone do śpiewania w okresie Bożego Narodzenia (31 pieśni), w czasie W. Postu (18 pieśni), podczas Wielkanocy (1 pieśń) i w czasie niedzielnej Mszy św. (1 pieśń). Tabela 3 daje wykaz pieśni zaliczonych do tej grupy śpiewów.

Tabela 3

Numer pieśni	Funkcjonowanie pieśni
84	Podczas Wielkanocy ⁵²
2–32	W okresie Bożego Narodzenia
33–50	W czasie W. Postu
83	Pieśń śpiewana przez Bractwo Różańcowe w czasie niedzielnej Mszy św.

Ad 2. W KP znajdują się cztery pieśni, o których funkcjonowaniu wnioskujemy z kontekstu. Są to pieśni nr 1,20,29 i 74. Dwie z nich odnoszą się do konkretnego dnia:

- Pieśń nr 20 była śpiewana na rozpoczęcie Nowego Roku⁵³,
- Pieśń nr 29 śpiewano w drugą niedzielę po Objawieniu Pańskim⁵⁴.

W dwóch pozostałych wypadkach można tylko ogólnie wskazać na dzień wykonywania tych pieśni:

⁵² KP, 174. Pieśń do Matki Bożej. Treść dotyczy tajemnic chwalebnych różańca. Adnotacja umieszczona nad pieśnią świadczy o jej wykonywaniu w czasie wielkanocnym. Ze względu na treść być może była śpiewana również w czasie nabożeństwa różańcowego.

⁵³ KP, 38. Treść pieśni wskazuje na to, że była śpiewana na rozpoczęcie Nowego Roku. Sugeruje to również umieszczenie jej wśród pieśni na Boże Narodzenie.

⁵⁴ KP, 38. Pieśń śpiewana obecnie w drugą niedzielę po Objawieniu Pańskim. Za tym, że i w XVIII w. mogła być śpiewana w tym dniu przemawia umieszczenie jej wśród pieśni na Boże Narodzenie oraz zakończenie: „Przez narodzenie Twojego Syna”.

- Pieśń nr 1 wykonywano w czasie niedzielnej głównej Mszy św.⁵⁵
- Pieśń nr 74 śpiewano w uroczystości różnych, bliżej nieokreślonych świętych⁵⁶.

2.3. Porównanie KP z innymi śpiewnikami

Celem porównania jest stwierdzenie różnic i podobieństw istniejących pomiędzy KP a innymi kancjonałami. To nam ukaże, czy autor KP wzorował się na śpiewnikach drukowanych w tym czasie, czy też spisał śpiewy zgodnie z lokalnym charakterem ich wykonywania.

2.3.1. Kancjonały porównywane

Spośród znanych nam kancjonałów wydanych w XVII i XVIII w. zawierających polskie pieśni katolickie⁵⁷ do porównania z KP wybrano dwa, a mianowicie:

- „*Pieśni katolickie według obrzędów Kościoła S. Rzymskiego na uroczystości całego Roku z przydatkiem nabożnych wielu o różnych Świętych Pańskich świeżo wydane* — W Krakowie w Drukarni Akademickiej Roku Pańskiego 1754”⁵⁸.
- „*Cancyonał pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych sporządzony i wydany w Drukarni Akademickiej Colleg. Societ. Jesu* — Wratislaviae A. 1769”⁵⁹.

Wybór taki został podyktowany tym, że są one bliskie KP tak ze względu na czas jak i region powstania. Ponieważ KK i KW nie posiadają zapisu nutowego, przedmiotem porównań będą jedynie struktury poszczególnych śpiewników oraz teksty pieśni.

2.3.2. Porównanie układu pieśni w KP, KK i KW

Wykazało ono szereg podobieństw i różnic. Wspólne dla tych trzech śpiewników są brak przedmowy, grupowanie pieśni zgodnie z rokiem kościelnym, zgodność tytułów poszczególnych grup pieśni, zamieszczenie „dodatku” zawierającego pieśni przygodne i niealfabetyczna kolejność pieśni. KP różni się od porównywanych śpiewników tym, że posiada grupę pieśni mszalnych na początku śpiewnika i w „dodatku”, grupę pieśni na Wniebowstąpienie oraz jedną pieśń (nr 74) *De commune sanctorum*, brak zaś w nim grupy pieśni adwentowych, na Boże Ciało i Psalmów Dawidowych.

Porównanie struktury KP z KK i KW wykazuje, że oprócz już wymienionych podobieństw KP posiada tak jak i KK opis obrzędów Wielkiego Tygodnia i grupę pieśni przygodnych (czego nie ma w KW). Pod tym względem więc KP jest bardziej zbliżony do KK niż do KW.

⁵⁵ Pieśń nr 1 kopista nadaje na s. 110 funkcję pieśni mszalnej. O spełnianiu tej funkcji świadczy także jej treść. Do przypuszczenia, że była śpiewana w czasie głównej Mszy św. niedzielnej skłania nas fakt, że w KP jest ona umieszczona bezpośrednio po śpiewie łacińskim „Asperges”.

⁵⁶ KP, 153. Świadczy o tym tytuł pieśni „De commune” oraz pierwsze słowa: „Święty N. N. prosz za nas...”

⁵⁷ K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1972, 194 n.

⁵⁸ W dalszej części artykułu śpiewnik ten będzie sygnowany literami KK.

⁵⁹ Kancjonał ten będziemy sygnowali jako KW.

2.3.3. Porównanie tekstów pieśni

Spośród 87 pieśni zawartych w KP 44 pieśni nie znajdują się ani w KK, ani w KW. Wśród pozostałych 43 w KK znajduje się 40⁶⁰, a w KW 41 pieśni⁶¹. Wersja ośmiu pieśni KK⁶² i jednej KW⁶³ jest identyczna z wersją KP i jako takie pieśni te są nieprzydatne do porównań. Ostatecznie więc materiał porównywalny stanowią 32 pieśni KK⁶⁴ i 40 pieśni KW⁶⁵.

Zbadano różnice zachodzące w budowie stroficznej pieśni i w budowie poszczególnych wersów.

Analiza budowy stroficznej pieśni wykazała następujące różnice:

- W trzech pieśniach: nr 5, 12 i 82⁶⁶ KP posiada większą liczbę zwrotek niż KK i KW;
- W dwóch pieśniach: nr 53 i 67 w KP zapisano refreny, których nie ma w KK i KW;
- W czterech pieśniach: nr 36, 51, 67 i 82⁶⁷ w KP znajduje się mniej zwrotek aniżeli w KK i KW;
- W KP inna jest kolejność zwrotek. Zachodzi to w pieśni nr 58, w której w porównaniu z KK i KW przestawione są wersy 1 i 2 z 3 i 4.

Różnice w budowie poszczególnych wersów w niektórych wypadkach nie powodują zmiany treści, a w innych treść wersu zmieniają.

Pierwsze zjawisko występuje bardzo często i polega na trzech rodzajach zmian:

- Przystawienie słów (np. lud swój — swój lud);
- Użycie innej formy językowej. Różnice tego typu mają bardzo różnorodny charakter i polegają na następujących zjawiskach zachodzących w KP: użycie form starszych (np. doma zamiast w doma) lub nowszych (np. pastwili — pastwieli), obocznych (np. maluśkie — maluczkie), stosowanie zdrobnień (np. członeczki — członki) lub ich niestosowanie (np. ciało — ciałko), użycie innej osoby (np. żebyśmy — żebyście), przypadku (np. dostatek — dostatkem), czasu (np. ucałuję — całuję), imiesłowu zamiast bezokolicznika (np. czyniąc — czynić), użycie formy zwielokrotniającej czynność (np. dawamy — daemy) niestosowanie formy wyukłającej osobę (np. Dzieciątku — Dzieciátkum), użycie formy wykazującej wpływy czeskie (koliszał — kołysał), zmiana zapisu (np. kwoli — gwoli) i użycie formy mylnej (nadgrody — nagrody);
- Użycie innych słów mających zbliżony sens: odrębności polegają na tym, że KP używa słów synonimicznych (np. lękajcie — boycie), o znaczeniu zbliżonym w sensie językowym (np. umęczenie — udrczenie) lub religijnym (np. Mędrcomie — Monarchowie).

Różnic wpływających na zmianę treści wersu jest mało. Polegają one na tym, że KP używa słowa o innym znaczeniu niż słowo użyte w KK lub

⁶⁰ Trzech pieśni (nr 4, 71, 82) nie ma w KK, a są one tylko w KW.

⁶¹ Dwóch pieśni (nr 51, 70) nie ma w KW, a są one tylko w KK.

⁶² Pieśni nr 16, 22, 29, 30, 32, 35, 41, 47.

⁶³ Pieśń nr 24.

⁶⁴ Pieśni nr 5, 10–15, 18, 21, 23–28, 33, 34, 36, 38–40, 42–44, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 67, 70.

⁶⁵ Pieśni nr 4, 5, 10–16, 18, 21–23, 25–30, 32–36, 38–44, 47, 50, 53, 54, 56, 58, 67, 71, 82.

⁶⁶ W śpiewie nr 82 (Litania Loretańska) w KP jest wezwanie „Królowo bez zmyzy pierworodnej poczęta”, którego brak w KW. KK nie zawiera Litanii Loretańskiej.

⁶⁷ Litania Loretańska w KW ma wezwanie „Królowo Różańca św.”, którego brak w KP.

KW (np. małe pacholałtko ↔ moje pacholałtko) względnie następuje zmiana głównej myśli zawartej w wersie (zachodzi to w pieśni nr 54, w której tekst KP brzmi: „Wierzemy, iż Pan Chrystus zmartwychwstał”, natomiast tekst KK i KW: „Tyżec ten dzień sam wślawił”).

Porównanie KP z KK wykazuje, że KP trzyma się układu według roku liturgicznego, zgodnie z powszechnie stosowaną w tym czasie praktyką, i jest bardziej zbliżony do KK aniżeli do KW. Podsumowując należy jednak stwierdzić, że różnice pomiędzy KP i porównywanymi śpiewnikami odnośnie do budowy stroficznej i poszczególnych wersów przemawiają za tym, iż KP jest śpiewnikiem przedstawiającym repertuar lokalny.

3. CHARAKTERYSTYKA MELODII

KP zawiera 87 polskich śpiewów, spośród których 74 mają określoną w rękopisie melodię⁶⁸. Ponieważ pieśni nr 13 i 14 oraz 75 i 76 są kontrafakturami, zaś pieśń nr 1 posiada cztery⁶⁹, a nr 36 dwie melodie, w KP znajduje się 76 różnych melodii.

3.1. Analiza materiału melodycznego nie mającego odpowiedników w innych śpiewnikach współczesnych⁷⁰

3.1.1. Melika

a) Tok sylabiczny i melizmatyczny

Rozpatrywane melodie wykazują występowanie toku sylabicznego i melizmatycznego.

Tokiem sylabicznym ścisłym określimy te melodie, w których nie występuje żadna melizma. Jako tok sylabiczny zakłócony przyjmujemy te wypadki, w których spotykamy w określonej pieśni od 1 do 4 melizm 2- lub 3-nutowych z przewagą toku sylabicznego. Za tok melizmatyczny uważamy taki przebieg dźwiękowy, w którym w określonej melodii występuje co najmniej 5 melizm 2- lub 3-nutowych.

Analiza wykazała, że zdecydowaną większość stanowią melodie o toku sylabicznym zakłóconym⁷¹ (blisko trzy razy więcej od melodii z tokiem sylabicznym ścisłym⁷² i prawie dwa razy więcej od melodii z tokiem melizmatycznym⁷³).

Melodie zawierają 167 melizm 2 — nutowych i 5 melizm 3 — nutowych⁷⁴. Największą liczbę melizm wykazują pieśni nr 58 (12 melizm 2 — nutowych), nr 50 (6 melizm 2 — nutowych i 2 melizmy 3 — nutowe) oraz

⁶⁸ Brak melodii 13 pieśni: nr 15, 34, 35, 54—56, 61, 65, 81, 83, 84, 86, 87.

⁶⁹ Chodzi tu o pieśń mszalną, w której poszczególne zwrotki na Introit, Gloria, Credo i Sanctus (Agnus Dei brak) mają odrębne melodie.

⁷⁰ Do analizy postępują melodie 53 pieśni: nr 1a—d, 2—10, 13, 16—25, 30, 36b, 37, 40, 43, 45, 46, 49—52, 57—60, 62—64, 66, 68—72, 74, 75, 77, 78, 82. Pozostałe — jako mające odpowiedniki w innych śpiewnikach — będą rozpatrywane w dalszej części.

⁷¹ 28 pieśni: nr 1a, b, d, 3—6, 9, 13, 19—22, 36b, 40, 43, 45, 46, 51, 57, 59, 64, 70, 71, 74, 75, 77, 82.

⁷² 10 pieśni: nr 2, 7, 8, 10, 16—18, 23, 52, 68.

⁷³ 15 pieśni: nr 1c, 24, 25, 30, 37, 49, 50, 58, 60, 62, 63.

⁷⁴ Nie uwzględniono tu litanii (nr 82) ponieważ liczba dźwięków recytowanych zmienia się w zależności od wezwania.

nr 49 (6 melizm 2 — nutowych i 1 melizma 3 — nutowa). Zbadano również miejsce występowania melizm w przebiegu melodii. Zdecydowanie największa liczba melizm występuje w środku wersów, a kadencje mają większą liczbę melizm od inicjów melodii. Melizmy 3 — nutowe występują wyłącznie w środku wersów.

b) *Ambitus melodii*

Ambitus melodii zamyka się w obrębie od kwinty do decymy małej. W tych granicach występuje osiem rodzajów ambitus: kwinty, seksty m., seksty w., septymy m., septymy w., oktawy, nony w. i decymy. Stwierdzono dominację ambitus oktawy oraz kwinty, septymy m. i seksty w. nad pozostałymi.

c) *Interwalika*

W rozpatrywanych melodiach spotykamy interwały od prymy do seksty w. (prymy, sekundy m. i w., tercji m. i w., kwarty, kwinty oraz seksty m. i w.), przy czym zdecydowanie przeważają kroki sekundowe. Dało się również zauważyć, że w pozostałych wypadkach wraz ze wzrastającym rozmiarem interwału maleje częstotliwość jego występowania. W końcu zwraca uwagę brak skoku oktawowego.

Z punktu widzenia interwaliki pieśni da się podzielić na dwie grupy: — Pieśni o linii melodycznej płynnej, w której występują najwyżej dwa skoki, przy czym za skok przyjęto interwały od kwarty wzwyż. Grupa ta liczy 33 pieśni⁷⁵. Linia melodyczna trzech pieśni (nr 3, 24, 43) przebiega wyłącznie w interwałach prymy, sekundy m. i sekundy w.;

— Pieśni, w których spotyka się więcej niż dwa skoki. Do tej grupy zaliczono 20 pieśni⁷⁶. Największą liczbą skoków odznacza się stychiczna pieśń nr 74 (9 skoków), a z pieśni zwrotkowych pieśń nr 71 (5 — wersowa) i nr 7 (6 — wersowa) — obydwie po sześć skoków.

Stwierdzono, że spośród 95 skoków występujących w melodiach omawianej grupy, 32 skoki zachodzą między frazami, a 63 wewnątrz fraz, przy czym skoki o różnej odległości występują tak wewnątrz jak i między frazami.

Zdecydowana przewaga interwałów prymy, sekundy i tercji nad pozostałymi pozwala stwierdzić dużą spójność melodii analizowanych pieśni.

d) *Formuły melodyczne inicjalne i kadencyjne*

Za formuły melodyczne inicjalne i kadencyjne przyjmujemy umownie cztery początkowe względnie końcowe dźwięki.

1. Formuły melodyczne inicjalne⁷⁷

53 rozpatrywanych melodii posiada 26 rodzajów FMI. Są one następujące:

— Najczęściej, bo 7 razy występującą FMI, ukazuje zapis nutowy I. Formuła ta posiada dwa warianty:

⁷⁵ Pieśni nr 1a—d, 3—5, 8—10, 13, 16, 18, 20—22, 24, 25, 36b, 43, 49, 50, 57, 60, 62—64, 66, 69, 70, 75, 78, 82.

⁷⁶ Pieśni nr 2, 6, 7, 17, 19, 23, 30, 37, 40, 45, 46, 51, 52, 58, 59, 68, 71, 72, 74, 77.

⁷⁷ Na określenie formuły melodycznej inicjalnej będzie używany skrót FMI, w czym **idziemy za pracą St. Dąbka, *Analiza strukturalno-dynamiczna melodii polskich śpiewów katolickich do końca XVI w. Studium muzykologiczne*, Lublin 1975, 28** (mps pracy magisterskiej).

I-1

5 pieśni (nr 1a, 2, 63,
64, 70)

I-2



2 pieśni (nr 16, 46)

— Zapis nutowy II ukazuje drugą co do liczebności grupę pieśni o takiej samej FMI. Cztery warianty tej FMI zawarte są w 5 pieśniach:

II-1

2 pieśni
(nr 1b, 3)

II-2

1 pieśń
(nr 43)

II-3

1 pieśń
(nr 78)

II-4

1 pieśń
(nr 23)

— Cztery pieśni posiadają FMI przedstawione w zapisie nutowym III. Formuła ta występuje w dwóch wariantach:

III-1

3 pieśni
(nr 1c, 5, 82)

III-2

1 pieśń
(nr 10)

Oprócz powyższych trzech grup wyodrębniono pięć grup z trzema pieśniami, cztery grupy z dwiema pieśniami i czternaście FMI, którymi rozpoczyna się tylko jedna pieśń.

W FMI dominuje linia melodyczna wznosząca (39 pieśni wobec 14 o linii melodycznej opadającej).

Wśród interwałów pomiędzy dwoma początkowymi dźwiękami FMI najczęściej spotykana jest pryma, mianowicie w 24 pieśniach (w 7 pieśniach dźwięk jest powtórzony trzykrotnie), w 12 wypadkach melodie zaczynają się krokiem sekundowym w górę, a w 5 — krokiem sekundowym w dół, 10 razy użyto skoku w górę (o tercję, kwartę i kwintę). Najmniej, bo tylko dwukrotnie, FMI rozpoczyna się skokiem o tercję w dół.

2. Formuły melodyczne kadencji finalnych⁷⁸

FKF są mniej zróżnicowane od FMI. Istnieje ich 18 rodzajów. W 5 rodzajach FKF spotykamy dwa — trzy warianty melodyczne.

— Najliczniej, bo w 21 FKF spotykamy formuły przedstawione w zapisie nutowym I. Formuła ta posiada trzy warianty:

[-1]



11 pieśni
(nr 7, 8, 9, 17, 18, 20,
21, 63, 64, 66, 69)

[-2]



9 pieśni
(nr 22, 24, 43, 46, 49,
50, 58, 74, 78)

[-3]



1 pieśń
(nr 10)

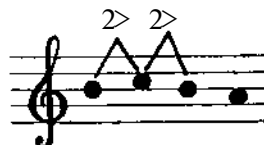
— W 9 pieśniach FKF występuje według schematu II. Istnieją tu dwa warianty:

II-1



7 pieśni
(nr 1b, 3, 4, 23, 40, 52
72)

II-2



2 pieśni
(nr 6, 57)

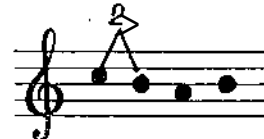
— FKF podana w schemacie III występuje cztery razy i posiada dwa warianty:

III-1



3 pieśni
(nr 5, 25, 51)

III-2



11 pieśń
(nr 8)

Poza tymi trzema rodzajami stwierdzono istnienie czterech FKF, z których każda występuje zaledwie w dwóch pieśniach i jednaście FKF, z których każda pojawia się tylko w jednej pieśni.

Wśród FKF zdecydowanie przeważa linia melodyczna opadająca (48 melodii). Linie melodyczne wznoszące się posiada zaledwie 5 melodii.

Między końcowymi dźwiękami FKF występują interwały prymy, sekundy i kwinty. Najczęściej spotykany jest krok sekundowy w dół (38 razy).

⁷⁸ W dalszej części artykułu na określenie formuły kadencji finalnej używać się będzie skrótu FKF.

Rzadziej występuje krok sekundowy w górę (9 razy), pryma (4 razy) i skok o kwintę (2 razy)⁷⁹.

Duża różnorodność FMI i FKF wskazuje na to, że melodie nie były tworzone schematycznie, ale w dużym stopniu zindywidualizowane.

e) Tonalność

Ustalono tonalność 30 melodii, które posiadają pełną skalę o ambitus septymy, oktawy, nony i decymy⁸⁰. Analiza wykazała istnienie melodii w skalach dur — molowych oraz w skalach kościelnych: miksolidyjskiej, doryckiej i eolskiej.

1. Skale dur — molowe

Linia melodyczna pięciu pieśni w tonacji durowej (nr 4, 7, 13, 19, 72) przebiega bez odchyień od tonacji zasadniczej.

Wśród ośmiu pieśni w tonacji molowej⁸¹ tylko w jednej z nich stwierdzono zboczenie modulacyjne do tonacji V stopnia (nr 58). Linia melodyczna pozostałych pieśni prowadzona jest w tonacji głównej.

W melodiach w tonacji durowej⁸² zachodzą następujące odchylenia od tonacji zasadniczej:

— Chwilowe zboczenie modulacyjne do tonacji V stopnia, co ma miejsce w 7 pieśniach: nr 1d, 17, 18, 59, 60, 62, 63;

— Zboczenie modulacyjne do tonacji paralelnej (w pieśni nr 64 frazy skrajne są w tonacji głównej, natomiast frazy wewnętrzne w tonacji paralelnej);

— Wpływ modalności (pieśni nr 17, 18). Na oddziaływanie skal kościelnych wskazuje chwilowe obniżenie VII stopnia w drugiej frazie.

2. Skale kościelne

Wśród 6 pieśni zapisanych w skali miksokłyjskiej⁸³ trzy (nr 1a, 2, 70) wykazują wpływy tonalności dur — molowej. Pieśni te, będące zasadniczo kontrafakturami, są niejednolite tonalnie na skutek zmiany chromatycznej VII stopnia.

Dwie spośród trzech pieśni zapisanych w skali doryckiej⁸⁴ wykazują następujące odchylenia:

— Chwilowe zboczenia modulacyjne do IV stopnia skali (nr 74);

— Wpływ tonalności dur — molowej: w pieśni nr 77 obniżenie VI stopnia skali w drugiej i czwartej frazie powoduje chwilowe przejście do tonacji molowej.

W skali eolskiej została napisana tylko jedna pieśń — nr 40. W drugiej frazie pieśni zachodzi chwilowe zboczenie modulacyjne do IV stopnia skali.

Reasumując można stwierdzić, że charakterystyczna dla badanego ma-

⁷⁹ Dokonano również analizy formuł melodycznych kadencji wewnętrznych i stwierdzono bardzo wielkie podobieństwo pomiędzy nimi i FKF (tylko dwie formuły występują wyłącznie w FKF).

⁸⁰ Tonalności pozostałych 23¹ melodii o ambitus kwinty i seksty nie rozpatrywano traktując je jako melodie o skalach niepełnych. Są to pieśni nr 1b, c, 3, 5, 8, 9, 10, 13, 16, 20—25, 36b, 37, 45., 51, 52, 75, 78, 82.

⁸¹ Pieśni nr 6, 30, 43, 46, 49, 50, 57, 58.

⁸² Pieśni nr 1d, 4, 7, 17—19, 59, 60., 62—64, 72.

⁸³ Pieśni nr 1a, 2, 66, 69—71.

⁸⁴ Pieśni nr 68, 74, 77.

teriału jest duża liczba pieśni o melodyce w skalach kościelnych, wzajemny wpływ tonalności dur — molowej i skal kościelnych oraz stosowanie zbroczeń modulacyjnych (przede wszystkim do V stopnia skali).

3.1.2. Metro — rytmika

a) *Metrum*

53 melodie KP analizowane od strony metrum dzielą się na dwie zasadnicze grupy:

1. pieśni o stałym metrum,
2. pieśni bez metrum.

Ad 1. Pieśni o stałym metrum jest 27. Wśród nich znajduje się 12 pieśni⁸⁵, w których spotykamy zakłócenia metrum wynikające prawdopodobnie z błędnego zapisu. Pozostałych 15 pieśni posiada metrum bez zakłóceń.

3⁸⁴ 3⁸⁷ 3⁸⁸ 2⁸⁹ 6⁹⁰

Autor użył siedem rodzajów metrum: 8' 4' 2' 4' 8' C⁹¹, C⁹².

Metrum nieparzystego użyto 17 razy, parzystego zaś 10 razy.

Ad 2. Pieśni bez metrum jest 26. Spośród tych 22 pieśni⁹³ są wprowadzone określone metrycznie znakiem C lub Φ , jednak oznaczenie to nie ma pokrycia w metryce taktów. Pozostałe cztery pieśni bezmetryczne⁹⁴ nie mają oznaczenia metrum. Melodie tych pieśni zapisano w ten sposób, że pięciolinie dzielone są kreskami umieszczonymi zasadniczo pomiędzy frazami. Czymś wyjątkowym jest umieszczenie kreski wewnątrz frazy.

b) *Charakterystyka materiału rytmicznego pieśni*

Analizy struktury rytmicznej śpiewów dokonano badając występowanie wartości rytmicznych w danej pieśni. Śpiewy, w których występuje jedna wartość rytmiczna określane są jako pieśni o rytmice monochronicznej. W tym znaczeniu nie ma wśród omawianych śpiewów KP pieśni utrzymanych ściśle w rytmice monochronicznej. Bardzo zbliżone do tego typu ukształtowania rytmicznego są dwie pieśni: nr 71, w której zasadniczo panuje rytm monochroniczny zakłócony tylko jedną nutą, oraz nr 74, w której także panuje rytm monochroniczny, a tylko dwie ostatnie nuty kadencji finalnej mają różne wartości rytmiczne.

Większość pieśni w KP wykazuje strukturę polichroniczną, a mianowicie bi-⁹⁵, tri-⁹⁶, tetra-⁹⁷, penta-⁹⁸ i heksachroniczną⁹⁹. Najwięcej jest pieśni trichronicznych (21), a najmniej heksachronicznych (2). Zauważo-

⁸⁵ Pieśni nr 1b, 5—8, 13, 16, 30, 36b, 43, 50, 59.

⁸⁶ Pieśń nr 30.

⁸⁷ 10 pieśni: nr 13, 16, 21, 25, 36b, 60, 62—64, 68.

⁸⁸ 6 pieśni: nr 1b, 3, 5, 8, 43, 59.

⁸⁹ Pieśń nr 23.

⁹⁰ Pieśń nr 9.

⁹¹ 4 pieśni: nr 7, 49, 50, 72.

⁹² 4 pieśni: nr 6, 10, 20, 24.

⁹³ Pieśni: nr 1a, c, d, 2, 4, 17—19, 22, 37, 40, 46, 52, 58, 66, 69—71, 74, 75, 77, 78.

⁹⁴ Pieśni: nr 45, 51, 57, 82.

⁹⁵ 11 pieśni: nr 5, 16, 17, 24, 45, 51, 52, 66, 69, 71, 82.

⁹⁶ 21 pieśni: nr 1a, b, d, 2—4, 10, 18, 21, 23, 25, 37, 57, 60, 62, 68, 70, 72, 74, 77, 78.

⁹⁷ 15 pieśni: nr 6—9, 13, 20, 22, 40, 43, 46, 58, 59, 63, 64, 75.

⁹⁸ 4 pieśni: nr 1c, 19, 30, 36b.

⁹⁹ 2 pieśni: nr 49, 50.

no również prawidłowość, że — z wyjątkiem śpiewów bichronicznych — ze wzrostem liczby wartości rytmicznych maleje liczba pieśni, przy czym śpiewy penta- i heksachroniczne stanowią znikomy procent.

3.2. Konfrontacja melodii z wersjami melodycznymi śpiewników porównywanych

Do porównania melodii posłużą dwa kancjonały, a mianowicie; *Pieśń przy wielkim nabożeństwie* — rękopis z przełomu XVIII—XIX w.¹⁰⁰ i *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego zgrom. XX. Miss. zebrane.* Kraków, w Drukarni Stanisława Gieszkowskiego. 1838¹⁰¹. Motywy wyboru tych właśnie śpiewników były podobne co w przypadku KK i KW¹⁰².

Z repertuaru KP 21 pieśni posiada melodie podobne do zapisu znajdującego się w Miod. lub w Oss. Spośród nich 8 znajduje się zarówno w Miod. jak i w Oss.¹⁰³, 10 spotykamy wyłącznie w Miod.¹⁰⁴, a 3 — tylko w Oss.¹⁰⁵. Porównanie dotyczy 18 pieśni wspólnych dla KP i Miod. (pkt A) oraz 11 wspólnych dla KP i Oss. (pkt B).

3.2.1. Melodyka

a) Tok sylabiczny i melizmatyczny

1. Wśród 18 pieśni KP porównywanych z Miod. cztery pieśni KP¹⁰⁶ i osiem pieśni Miod.¹⁰⁷ ma melodykę całkowicie sylabiczną. Trzy z nich (nr 31, 33, 38) mają melodykę sylabiczną zarówno w KP jak i w Miod. W pozostałych 14 pieśniach KP spotykamy 81 melizm, zaś w 10 pieśniach Miod. — 26 melizm. W KP występują dwa rodzaje melizm: dwunutowe (76 melizm) i trzynutowe (5 melizm), natomiast melizmy w Miod. są wyłącznie dwunutowe.

Tylko w jednej pieśni spotykamy w obydwu śpiewnikach taką samą liczbę i rodzaj melizm, chociaż i tu nie przypadają one na tę samą sylabę. Zachodzi to w pieśni nr 12, w której występują trzy melizmy dwunutowe. Zbliżonych jest sześć pieśni, które różnią się między sobą rodzajem melizm (nr 41, 42), nieznacznie ich liczbą (nr 26, 27, 39, 44) oraz częściowo miejscem występowania. W pozostałych wypadkach różnice są duże. Największe stwierdza się w dwóch pieśniach:

— Pieśń nr 47 w wersji KP posiada 11 melizm, natomiast w Miod. ma budowę sylabiczną;

— Pieśń nr 32 w KP zawiera 10 melizm, zaś w Miod. jest pieśnią sylabiczną.

¹⁰⁰ Rękopis znajduje się we Wrocławiu w Bibliotece Ossolineum, sygnatura 13567 I. Kancjonał ten będziemy sygnowali jako Oss.

¹⁰¹ W dalszych wywodach na oznaczenie tego śpiewnika posłużymy się skrótem Miod.

¹⁰² Mimo stosunkowo późnego wydania Miod. śpiewnika tego można użyć do naszych porównań, ponieważ Mioduszewski korzystał z wcześniejszych źródeł (por. Miod., s. 5).

¹⁰³ Pieśni: nr 28, 32, 33., 38, 39, 47, 53, 67.

¹⁰⁴ Pieśni nr 11, 12, 26, 27, 31, 41, 42, 44, 48, 79.

¹⁰⁵ Pieśni nr 29, 36a, 80.

¹⁰⁶ Pieśni nr 31, 33, 38, 67.

¹⁰⁷ Pieśni nr 11, 28, 31—33, 38, 47, 79.

2. Wśród 11 pieśni KP porównywanych w Oss. trzy pieśni KP (nr 33, 38, 67) i jedna Oss. (nr 28) mają budowę sylabiczną. Osiem pozostałych pieśni KP zawiera 73 melizmy, a 10 pieśni Oss. — 87 melizm. W obydwu śpiewnikach występują trzy rodzaje melizm: dwu-, trzy- i czteronutowe. Liczba poszczególnych rodzajów melizm w obydwu śpiewnikach jest następująca:

melizmy dwunutowe: KP — 69 Oss. — 80

melizmy trzynutowe: KP — 3 Oss. — 4

melizmy czteronutowe: KP — 1 Oss. — 3

Wszystkie pieśni różnią się tak liczbą jak i rodzajem, a częściowo także miejscem występowania melizm. Najbardziej zbliżone są wersje pieśni nr 36 a, która w KP zawiera trzy, a w Oss. dwie melizmy. Największe różnice zachodzą w dwóch pieśniach:

— Pieśń nr 67 w KP ma melodykę sylabiczną, zaś w wersji Oss. zawiera 10 melizm;

— Pieśń nr 33 w wersji KP jest sylabiczna, natomiast w Oss. ma 9 melizm.

W obydwu śpiewnikach budowę zdecydowanie melizmatyczną ma pieśń nr 80. W KP zawiera ona 23 melizmy, a w Oss. — 15.

Analiza wykazuje, że najbardziej zornamentowane melodie występują w Oss., nieco mniej w KP, natomiast Miod. wykazuje zdecydowanie najprostszy tok melodyczny.

b) *Ambitus melodii*

1. Porównanie ambitus pieśni KP i Miod. wykazuje, że dolną granicą w obydwu śpiewnikach jest kwinta, natomiast górna granica w KP jest prawie identyczna jak w Miod. (nona w. wobec nony m.). Zróżnicowanie w rozmiarach ambitus jest nieco większe w KP¹⁰⁸ niż w Miod.¹⁰⁹.

12 pieśni¹¹⁰ wykazuje w KP i Miod. identyczny ambitus, w 4 pieśniach¹¹¹ ambitus KP jest większy, a w 2 — mniejszy od ambitus Miod.¹¹².

2. Rozpiętość ambitus w pieśniach spotykanych w KP i Oss. jest nieco większa w KP, przy czym górna granica jest dla obydwu kancjonałów taka sama (nona w.), dolną zaś stanowi w KP kwinta, a w Oss. — seksta m. Liczba występujących rodzajów ambitus jest większa w KP¹¹³ niż w Oss.¹¹⁴

Pięć pieśni¹¹⁵ posiada w KP i Oss. taki sam ambitus, w jednej pieśni ambitus KP jest większy¹¹⁶, a w pięciu mniejszy od ambitus Oss.¹¹⁷

Analiza wykazała, że największa rozpiętość ambitus istnieje w melodiach KP. Rozpiętość ambitus w Miod. i Oss. jest taka sama, przy czym dolna granica ambitus KP jest zgodna z Miod, a górna — z Oss.

¹⁰⁸ 7 rodzajów: kwinta, seksta m. i w., septyma m., oktawa, nona m. i w.

¹⁰⁹ 6 rodzajów: kwinta, seksta m. i w., septyma m., oktawa, nona m.

¹¹⁰ Pieśni nr 11, 12, 27, 28, 31–33, 38, 39, 44, 47, 67.

¹¹¹ Pieśni nr 26, 48, 53, 79.

¹¹² Pieśni nr 41, 42.

¹¹³ 7 rodzajów: kwinta, seksta m. i w., septyma m., oktawa, nona m. i w.

¹¹⁴ 4 rodzaje: seksta m. i w., septyma m., nona w.

¹¹⁵ Pieśni nr 28, 29, 53, 67, 80.

¹¹⁶ Pieśń nr 36a.

¹¹⁷ Pieśni nr 32, 33, 38, 39, 47.

c) Interwalika

1. Porównywane pieśni KP i Miod. zawierają interwały prymy, sekundy m. i w., tercji m. i w., kwarty, kwinty, seksty w. i oktawy. Zestawienie liczby poszczególnych interwałów wykazało, że w obydwu śpiewnikach zdecydowanie najwięcej jest interwałów sekundy w., następnie sekundy m. i prymy. Ta przewaga kroków melodycznych nad skokami świadczy o dużej spójności melodii w obydwu kancjonałach. Dało się zauważyć, że procentowo liczba poszczególnych interwałów występujących w KP i Miod. jest zbliżona. Więcej skoków zachodzi wewnątrz aniżeli między frazami, przy czym w KP proporcja jest bardziej wyrównana. Skoki większe od kwinty występują wyłącznie między frazami.

2. W pieśniach wspólnych dla KP i Oss. spotykamy interwały prymy, sekundy m. i w., tercji m. i w., kwarty, kwinty, seksty m. i w., septymy m. i oktawy. W obydwu śpiewnikach przeważają interwały sekundy w. i m. Z wyjątkiem seksty w. w pozostałych wypadkach więcej skoków wykazuje Oss. (m.in. dwukrotnie więcej skoków kwintowych) i to świadczy o większej spójności melodii KP aniżeli Oss. Podobieństwo między KP i Oss. przejawia się w tym, że w obydwu śpiewnikach liczba skoków wewnątrz fraz jest ponad 2,5 razy większa od skoków między frazami. Zwraca uwagę skok septymy m. wewnątrz czwartej frazy pieśni nr 80 w KP.

Zestawiając wyniki analizy interwaliki KP, Miod. i Oss. stwierdza się, że we wszystkich śpiewnikach zdecydowanie przeważają kroki sekundowe. Większą spójność melodii wykazuje KP, mniejszą zaś Oss.

d) Formuły melodyczne inicjalne i kadencyjne

1. Formuły melodyczne inicjalne.

a. Analiza FMI 18 pieśni KP porównywalnych z Miod. wykazała, że w 11 pieśniach formuły te są identyczne¹¹⁸, zaś w 7 przypadkach różnią się one między sobą¹¹⁹. Różnice w pieśniach o FMI nieidentycznych można sprowadzić do czterech przypadków z odmianami:

— Rysunek melodyczny FMI jest taki sam, a różnica dotyczy stopnia skali, na którym formuła rozpoczyna się, co w konsekwencji powoduje zmiany w następstwie rodzaju interwałów. Zachodzi to w dwóch pieśniach: nr 31 i 79. Np. pieśń nr 31:

KP



Miod.



— Różnica dotyczy ostatniego dźwięku. Ma to miejsce w trzech pieśniach: nr 39, 47 i 53. Np. pieśń nr 53:

¹¹⁸ Pieśni nr 11, 12, 26, 28, 33, 38, 41, 42, 44, 48, 67.

¹¹⁹ Pieśni nr 27, 31, 32, 39, 47, 53, 79.

KP

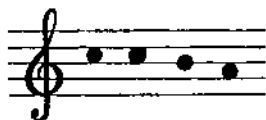


Miod.

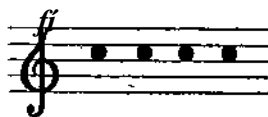


— Linia melodyczna KP jest opadająca (pierwszy dźwięk jest powtórzo-ny), natomiast w wersji Miod. stanowi ona linię poziomą. Przypadek ten spotykamy w jednej pieśni, nr 27:

KP



Miod.



— Linia melodyczna FMI w KP jest wstępująca, zaś w Miod. jest ona złożona ze skoków tercjowych. Ma to miejsce w jednej pieśni, nr 32:

KP



Miod.



b. Wśród jedenastu pieśni KP porównywalnych z Oss. FMI czterech pieśni są identyczne¹²⁰, a siedmiu są one różne¹²¹. Różnice w pieśniach o równych FMI da się sprowadzić do sześciu przypadków:

— Różnica dotyczy jednego dźwięku. Zachodzi to w dwóch pieśniach: nr 28 i 33. Np. pieśń nr 28:

KP



Oss.

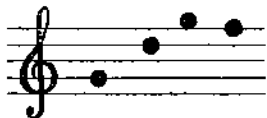


— FMI w wersji KP posiada linię melodyczną, w której po kolejnych skokach o kwintę i kwartę w górę następuje dźwięk o sekundę w. niższy, natomiast w Oss. linia melodyczna jest stale wstępująca w interwałach kwinty, tercji w. i sekundy m. Ma to miejsce w pieśni nr 67:

¹²⁰ Pieśni nr 33, 38, 39, 47.

¹²¹ Pieśni nr 28, 29, 32, 36a, 53, 67, 80.

KP



Oss.



— Linia melodyczna w wersji KP ma rysunek falisty wstępujący, zaś w Oss. jest to linia wznosząca z powtórzeniem pierwszego dźwięku. Spotykamy to w pieśni nr 32:

KP



Oss.



— W KP linia melodyczna FMI jest rozłożonym trójdźwiękiem z repetycją ostatniego dźwięku, zaś w Oss. po skoku o kwintę następuje repetycja i ruch wstępujący. Wypadek ten ma miejsce w pieśni nr 29:

KP



Oss.



— FMI w KP składa się z powtórzenia dźwięku pierwszego i ruchu diatonicznego w górę, a w Oss. powtórzenie dźwięku pierwszego rozpoczyna figurę mordentu górnego. Zachodzi to w pieśni nr 36a:

KP



Oss.



— Linia melodyczna FMI w KP składa się z mordentu dolnego i pochodu w górę, a w Oss. z repetycji pierwszego dźwięku i mordentu dolnego. Ma to miejsce w pieśni nr 53:

KP



Oss.



Jeśli chodzi o FMI większe podobieństwo do KP wykazuje Miod., którego 11 pieśni posiada inicja zgodne z KP, podczas gdy w Oss. jest ich tylko 4.

2. Formuły melodyczne kadencyjne

a. Porównanie FKF KP i Miod. wykazało, że spośród 18 kadencji w 9 wypadkach są one identyczne¹²², a w 9 różnią się między sobą¹²³. Wśród pieśni o FKF nieidentycznych wyodrębniono trzy grupy:

— W czterech pieśniach: nr 31, 33, 47, 48 różnica dotyczy jednego dźwięku. Np. pieśń nr 48:

KP



Miod.



— W dwóch pieśniach: nr 11 i 28 tylko dwa końcowe dźwięki są zgodne. Np. pieśń nr 11:

KP

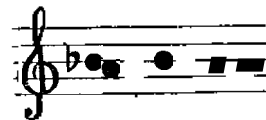


Miod.



— W trzech pieśniach: nr 39, 53, 79 FKF są całkowicie różne. Np. pieśń nr 39:

KP



Miod.

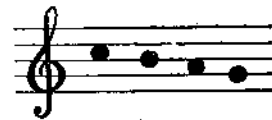


b. Spośród jedenastu FKF w KP i Oss. trzy FKF w obydwu śpiewnikach są identyczne¹²⁴, a w ośmiu wypadkach są niezgodne¹²⁵.

W przypadku FKF niezgodnych różnice da się sprowadzić do czterech grup:

— FKF w obydwu śpiewnikach mają linię melodyczną opadającą a różnią się między sobą rozmiarem interwału sekundy między poszczególnymi dźwiękami. Ma to miejsce w pieśni nr 36a:

KP



Oss.



¹²² Pieśni nr 12, 26, 27, 32, 38, 41, 42, 44, 67.

¹²³ Pieśni nr 11, 28, 31, 33, 39, 47, 48, 53, 79.

¹²⁴ Pieśni nr 33, 38, 47.

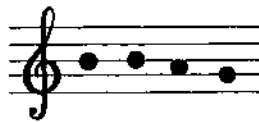
¹²⁵ Pieśni nr 28, 29, 32, 36a, 39, 53, 67, 80.

— Różnica dotyczy pierwszego dźwięku. Spotykamy to w pieśni nr 29

KP



Oss.



— W dwóch pieśniach: nr 28 i 67 zgodne są tylko dwa końcowe dźwięki FKF. Np. pieśń nr 67:

KP



Oss.

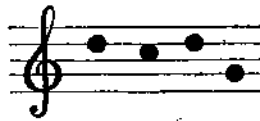


— FKF czterech pieśni: nr 32, 39, 53 i 80 różnią się całkowicie. Np. pieśń nr 53:

KP



Oss.



Przeprowadzona analiza porównawcza FKF wykazała, że podobnie jak w FMI również i tutaj bardziej zbliżony do KP jest Miod., którego dźwięć FKF jest zgodnych z KP, podczas gdy w Oss. tylko trzy¹²⁶.

e) Tonalność

1. Wśród 18 pieśni KP porównywanych z Miod. identycznych tonalnie jest 11 pieśni¹²⁷. Różnice zachodzące w pozostałych siedmiu pieśniach¹²⁸ dotyczą:

a) stosowania zбочeń modulacyjnych:

— Pieśni nr 41, 42 w KP przebiegają cały czas w tonacji zasadniczej, natomiast w Miod. wprowadzone jest w drugiej frazie zбочenie modulacyjne do tonacji V stopnia;

— W pieśni nr 44 w KP i Miod. w drugiej frazie następuje zбочenie modulacyjne do tonacji V stopnia. Różnica polega na tym, że w KP następuje ono z początkiem frazy, zaś w Miod. w jej zakończeniu.

b) różnicy trybów:

— Pieśni nr 39, 79 w wersji KP utrzymane są w trybie molowym, natomiast w wersji Miod. w trybie durowym;

¹²⁶ Przeprowadzono również analizę formuł kadencji wewnętrznych, która wykazała, że i pod tym względem KP bliższy jest Miod.

¹²⁷ Pieśni nr 11, 12, 26, 28, 31—33, 38, 48, 53, 67.

¹²⁸ Pieśni nr 27, 39, 41, 42, 44, 47, 79.

— Pieśń nr 27 ma w KP charakter durowy, zaś w **Miod.** utrzymana jest w skali miksolidyjskiej.

c) przenikanie tonalności **dur** — molowej do pieśni w skalach kościelnych.

— Zachodzi to w pieśni nr 47, która w wersji KP przebiega zasadniczo w skali doryckiej. Wpływy tonalności **dur** — molowej zauważamy w dwukrotnym podwyższeniu IV stopnia skali (pierwsza i druga fraza) oraz w podwyższeniu VII stopnia skali (druga fraza). Pieśń ta w wersji **Miod.** utrzymana jest od początku do końca w skali doryckiej.

2. Wśród jedenastu pieśni KP, które porównywane są z **Oss.**, znajduje się pięć pieśni identycznych tonalnie¹²⁹ i sześć pieśni różniących się między sobą¹³⁰. Różnice w pieśniach nieidentycznych dotyczą:

a) stosowania zбочzeń modulacyjnych:

— Pieśń nr 29. Ponieważ pieśń ta posiada ambitus seksty, utrudnione jest dokładne określenie skali. Wydaje się, że pieśń w obydwu śpiewnikach ma charakter durowy. Różnica zachodzi w drugiej frazie, w której w KP następuje chwilowe zбочzenie modulacyjne do tonacji IV stopnia, czego nie ma w **Oss.**;

— Pieśń nr 32. Pieśń ta w KP posiada ambitus kwinty. Przyjmując, że ma ona charakter durowy (jak w **Oss.**, gdzie posiada ambitus septymy w.) stwierdzamy, że w KP melodia przebiega cały czas w tonacji zasadniczej, natomiast w **Oss.** w drugiej i trzeciej frazie następuje zбочzenie modulacyjne do tonacji V stopnia;

— Molowy charakter pieśni nr 53 jest w KP podkreślony w pierwszej frazie podwyższeniem VII stopnia skali, czego w **Oss.** nie spotykamy.

b) różnicy trybów:

— Pieśń nr 33 ma w KP charakter molowy, zaś w **Oss.** utrzymana jest w skali doryckiej;

— Pieśń nr 67 posiada w KP charakter zdecydowanie skali doryckiej. W **Oss.** dorycki charakter pieśni zakłócony jest dwukrotnym podwyższeniem IV stopnia skali (pierwsza fraza), podwyższeniem VII stopnia (pierwsza fraza) oraz obniżeniem VI (w ostatniej frazie), co nadaje pieśni charakter tonacji molowej.

c) przenikania tonalności **dur** — molowej do melodii w skalach kościelnych:

— Pieśń nr 47 w obydwu śpiewnikach zapisana jest w skali doryckiej. Większy wpływ tonalności **dur** — molowej zauważa się w KP, w którym dwukrotnie następuje podwyższenie IV stopnia skali (pierwsza i druga fraza) oraz jednorazowo VII stopnia (druga fraza), natomiast w **Oss.** pierwsza fraza utrzymana jest w skali doryckiej, a zmiany następują w drugiej frazie (dwukrotne podwyższenie VII stopnia skali).

Również porównanie tonalności śpiewów KP, **Miod.** i **Oss.** wskazuje na to, że KP bliższy jest **Miod.** niż **Oss.**, bowiem aż 11 pieśni **Miod.** a tylko 5 **Oss.** jest identycznych tonalnie z KP.

¹²⁹ Pieśni nr 28, 36a, 38, 39, 80.

¹³⁰ Pieśni nr 29, 32, 33, 47, 53, 67.

3.2.2. Metro — rytmika

a) *Metrum*

1. W KP wśród porównywanych pieśni znajdują się melodie z metrum określonym i bez określonego metrum, natomiast w Miod. wszystkie pieśni posiadają określone metrum.

W wypadku czterech pieśni¹³¹ metrum KP jest zgodne z metrum Miod., w pozostałych pieśniach metrum obydwu śpiewników jest różne¹³².

W 18 pieśniach spotykamy siedem rodzajów metrum: $\overset{\circ}{4}$, $\overset{\circ}{4}$, $\overset{\circ}{6}$ » C, \mathcal{C} mieszane i śpiewy bez określonego metrum. Tylko w KP występują śpiewy bez określonego metrum i w metrum $\frac{2}{4}$, natomiast wyłącznie w Miod. śpiewy w metrum mieszanym i w metrum $\overset{\circ}{8}$. W KP i Miod. widać nieznaczną przewagę metrum parzystego. Najczęściej w obu śpiewnikach występuje metrum $\frac{4}{4}$. W Miod. znajduje się dwukrotnie więcej niż w KP pieśni o metrum nieparzystym.

2. W KP i Oss. znajdują się pieśni z metrum określonym i nieokreślonym. Tylko dwie pieśni (nr 29, 36a) posiadają w obydwu kancjonałach to samo metrum, w pozostałych zaś wypadkach metrum jest różne.

Metrum jest mocno zróżnicowane, ponieważ w jedenastu pieśniach spotykamy pięć jego rodzajów: $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, C, \mathcal{C} i śpiewy bez określonego metrum. Bardziej zróżnicowane jest metrum w KP (posiada wszystkie pięć rodzajów), mniej zaś w Oss. (nie ma pieśni w metrum $\frac{2}{4}$).

Ponad jedna trzecia pieśni w Oss. (dwukrotnie więcej niż w KP) zapisana jest bezmetrycznie. Ilość śpiewów w metrum parzystym i nieparzystym jest w obydwu kancjonałach zbliżona.

Przeprowadzona analiza porównawcza wykazała, że pod względem metrum KP bardziej zbliżony jest do Oss. aniżeli do Miod. Przemawia za tym to, iż KP i Oss. posiadają niemal taką samą ilość pieśni w metrum parzystym i nieparzystym oraz fakt, że w obydwu śpiewnikach znajdują się śpiewy zanotowane bezmetrycznie, czego nie ma w Miod.

b) *Rytmika*

1. Wartości metryczne w omawianym materiale melodycznym KP i Miod. są bardzo zróżnicowane. Obydwa kancjonały wykorzystują jednak głównie trzy wartości rytmiczne: półnuty, ćwierćnuty i ósemki, przy czym KP stosuje w zapisie melodii częściej dłuższe (ćwierćnuty i półnuty), zaś Miod. wartości rytmicznie krótsze (ósemki i ćwierćnuty). Najwyraźniejszym przykładem tego są pieśni nr 11 i 33. W pieśni nr 11 melodia jest zapisana w KP w półnutach (sporadycznie występują całe nuty i ćwierćnuty) i stanowi niemal wierną augmentację zapisu tej pieśni w Miod. Podobnie jest w pieśni nr 33.

¹³¹ Pieśni nr 32, 38, 41, 42.

¹³² Pieśni nr 11, 12, 26—28, 31, 33, 39, 44, 47, 48, 53, 67, 79.

Rozpatrując proporcje rytmiczne między kolejnymi nutami stwierdza się duże podobieństwo wersji KP i Miod. Różnice sprowadzają się do takich, jak notowanie w KP końcowych dźwięków kadencji w dłuższych wartościach rytmicznych, użycie w KP zwrotów ornamentalnych z równoczesnym rozdrobnieniem zasadniczej wartości rytmicznej, uproszczenie rytmiki wskutek pominięcia melizmy, użycie lub brak rytmu punktowanego, wzdłużenie w KP niektórych nut celem uzyskania określonego schematu rytmicznego (w śpiewach bezmetrycznych) Największe podobieństwo stwierdzono między wersjami pieśni nr 31. Różnica polega tylko na zastosowaniu innej odmiany metrum parzystego (KP posiada me-

2 4

trum $\frac{4}{4}$, a Miod. $\frac{4}{4}$) oraz na umieszczeniu w innej części taktu nut o wartości ćwierćnuty i ósemki (w kadencji). Największe różnice zachodzą w pieśni nr 12. Polegają one na zastosowaniu innego metrum (w KP

3 4 3

metrum nieparzyste $\frac{4}{4}$, u Miod. mieszane: $\frac{4}{4}$ i $\frac{4}{4}$) oraz braku w KP rytmów punktowych, które u Miod. pojawiają się trzy razy.

2. Podobnie jak KP i Miod. również Oss. wykorzystuje głównie trzy wartości rytmiczne: półnuty, ćwierćnuty i ósemki. Analiza stosunków wartości rytmicznych zachodzących pomiędzy poszczególnymi dźwiękami badanego materiału wykazuje, że zaledwie w jednej pieśni (nr 80) istnieje podobieństwo rytmiczne między KP i Oss. W pieśni tej identyczne pod względem rytmiki są frazy pierwsza, trzecia i siódma, natomiast drobne różnice mają miejsce w drugiej, czwartej, piątej i ósmej frazie. Dotyczą one takich zjawisk jak stosowanie w KP zwrotów ornamentalnych z równoczesnym rozdrobnieniem zasadniczej wartości rytmicznej oraz użycie względnie brak rytmu punktowanego. Niektóre fragmenty rytmicznie podobnie ukształtowane spotykamy także w pieśniach nr 28 i 36a.

Z powyższych analiz metrum i rytmiki można stwierdzić, że KP bardziej jest zbliżony do Miod. niż do Oss. W Miod. dwie pieśni są rytmicznie niemal identycznie ukształtowane jak w KP, podczas gdy w Oss. nie ma takiej ani jednej, a i w pozostałych śpiewach podobieństwo Miod. do KP jest o wiele bardziej widoczne. Analogie zachodzące pomiędzy KP i Oss. w metrum oraz używanie większej ilości wartości dłuższych rytmicznie aniżeli w Miod. wskazują na zbliżony okres powstania KP i Oss. Elementy te bowiem świadczą o mocnych jeszcze śladach tradycyjnego zapisu, czego nie ma już w Miod.

ZAKOŃCZENIE

KP nie jest rękopisem zbyt bogatym, ale i ten materiał, który w nim znajdujemy, pozwolił na dokonanie kilku bardziej szczegółowych spostrzeżeń.

Porównanie KP z innymi śpiewnikami wykazało zbliżenie naszego rękopisu do druków krakowskich. Jest to zrozumiałe ze względu na to, że Pszczyzna w XVIII w. należała do diecezji krakowskiej. Podobieństwo to jest mniej widoczne od strony tekstowej, więcej natomiast od strony melodycznej. W sumie jednak różnice są zbyt duże, by można było mówić o większej zależności. Stąd wolno przyjąć, że rękopis stanowi świadectwo lokalnej tradycji.

Podsumowując należy stwierdzić, że znaczenie KP wynika nie tylko z unikalności rękopisu, ale również z materiału pieśniowego, jaki zawiera, ponieważ pozwala nam odtworzyć choć w części lokalną tradycję pieśni katolickich na Śląsku w drugiej połowie XVIII w.

ANEKS I

W wykazie tym zamieszczono incipity polskich pieśni zawartych w KP. Został on sporządzony według kolejności występowania pieśni w rękopisie. Incipity podano w pisowni zgodnej z KP. Incipit poprzedzony jest numerem, którego używa się w toku artykułu. Trzecia rubryka określa stronicę, na której dana pieśń znajduje się w KP. Kursywą oznaczono pieśni, które w KP nie mają określonej melodii.

Numer pieśni	Incipit pieśni	Stronica w KP
1a.	Stworzycielu wszechmogący	2
b.	Chwała Bogu z wysokości	2
c.	Wierzemy w jednego Boga	4
d.	Święty, święty, święty	6
2.	Ludzie wszyscy weselcie się	8
3.	A na ziemi pokoy ludu	10
4.	Pomaluśku Józefie	12
5.	Dzieciątko się narodziło	14
6.	Prziwitaymy Jezusa	16
7.	Jezusowi kochankowi	18
8.	Abylictu prześliczni Anieli	20
9.	Posłuchaycie chrześcianie	21
10.	Mamy Przyjaciela	22
11.	Anioł pasterzom mówił	24
12.	W dzień Bożego narodzenia	26
13.	Pastyrze paśli	28
14.	Zawitay Jezu	28
15.	<i>Czem, czem, czem</i>	29
16.	Paśli pastyrze woły	30
17.	Radość wielka	32
18.	Łaska nieba górnego	34
19.	Z samego nieba idę kwam	36
20.	Oglądałeś nowe lato	38
21.	Prziskoczcie ia do tey szopy	40
22.	Hey nam hey	40
23.	Przibieżeli do Bethleem	42
24.	Już pochwalmy	44
25.	Zagrzmiała, runęła w Bethleem ziemia	45
26.	A wczora z wieczora	46
27.	Powiedzcie pastyrze mili	48
28.	W żłobie leży	50
29.	Messiasz prziszedł	52
30.	Przy oney górze	54
31.	Przi oney dolinie	56
32.	Któż o tey dobie	60
33.	Oycze Boże wszechmogący	62
34.	<i>Rozmyślamy dziś</i>	70
35.	<i>Mądrość y prawda wieczna</i>	72
36.	Stała Matka boleściwa	74
37.	Baranku Boży niewinny	76

Numer pieśni	Incipit pieśni	Stronica w KP
38.	Jezu Chryste panie miły	77
39.	Już Cię żegnam naimileiszy	78
40.	Płaczże dzisiaj duszo wszelka	82
41.	O duszo wszelka nabożna	84
42.	O jak srodze iest rozpięty	86
43.	Czemu me oko więcey łzy nie dajesz	86
44.	Day nam Chryste wspomóżenie	88
45.	Czemu najsłodszy Jezus	90
46.	Podziękuiimy Panu Bogu	92
47.	Krzyżu święty nadewszystko	94
48.	Płaczmy wszyscy naimileisi	98
49.	O żałości, o gorzkości	100
50.	Płacz, płacz kto żyw	102
51.	Z nieba zesłany	106
52.	Boże wszechmocny	115
53.	Chrystus zmartwychwstał iest	118
54.	<i>Przez Twoje święte zmartwychwstanie</i>	124
55.	<i>Ten, który ukrzyżowan</i>	125
56.	<i>Wesoły nam dzień nastał</i>	125
57.	Jezus Chrystus nasz Zbawiciel	126
58.	Chrystus Pan zmartwychwstał	126
59.	Wesel się Królowo Rayska	128
60.	Wesoły nam już dzień nastał	130
61.	<i>Raduymy się chrześciance</i>	132
62.	Chrystus Pan dzisiaj zmartwychwstał	134
63.	Trzeciego dnia stał Stworziciel	134
64.	Już tryumfuie Syn Boży	138
65.	<i>Pan Jezus Chrystus wstał zmartwych</i>	140
66.	Wesel się tey to chwile	140
67.	Wstał Pan Chrystus zmartwych ninie	144
68.	Wstąpił Pan Chrystus dnia tego	145
69.	Pan Chrystus w niebo wstąpił	146
70.	Racz przisć Duchu Stworzicielu	148
71.	Pan Chrystus dnia świętecznego	148
72.	Duchu Święty day natchnienie	150
73.	Chrystus zwolenikom zesłał	152
74.	Święty N. N. proś za nas	153
75.	Kto się Pana Boga boi	154
76.	Bóg gdy niebo, ziemię stworzył	154
77.	Błogosław nam nasz Panie	158
78.	Zawitay ukrzyżowany... ratunek	160
79.	Lament serdeczny	162
80.	Boże stwórczo nasz Panie	164
81.	<i>Szczęśliwy kto sobie patrona</i>	168
82.	Litania o Najsświętszey Pannie Maryi	170
83.	<i>Święta Panno tyś nad wszystkic</i>	172
84.	<i>Roza Maria</i>	174
85.	Któż mi znaidzie tak dobrego	174
86.	Zawitay ukrzyżowany... skutek	176
87.	Święty Boże	176

ANEKS II

Aneks II przedstawia śpiewy łacińskie znajdujące się w KP w układzie alfabetycznym oraz stronicie, na których znajdują się one w rękopisie. Kursywą oznaczono śpiewy nie mające w KP zapisanej melodii.

Incipit śpiewu	Stronica w KP
Alleluja	114
Asperges me	1
Confitemini Domino	114
Cum aproinquaret	104
Gloria, laus et honor	168
Gloria Tibi Trinitas	117
Kyrie elejson	114
O Salutaris Hostia	178
Procedamus in pace	102
Regina coeli laetare	122
<i>Salve festa dies</i>	124
<i>Sicut cervus</i>	114
Tantum ergo	111 f178
Te Deum	120
Vespere autem Sabbati	116
<i>Veni Creator</i>	150 i okładka
<i>Vexilla Regis</i>	112
Vidi aquam	123

WYKAZ SKRÓTÓW

- b. c. — basso continuo
- DW — *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*. Red. J. Burszta, t. 43: *Śląsk*. Wrocław 1965.
- FKF — formuła kadencji finalnej.
- FMI — formuła melodyczna inicjalna.
- KK — *Pieśni katolickie według obrzędów Kościoła Ś. Rzymskiego na uroczystości całego Roku z przydatkiem nabożnych wielu o różnych Świętych Pańskich świeżo wydane*. — W Krakowie w Drukarni Akademickiej Roku Pańskiego 1754.
- KP — *Kancjonał pszczyński. Biblioteka Księża Salezjanów w Czerwińsku*. Rękopis bez sygnatury.
- KW — *Cancyonał pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych sporządzony i wydany w Drukarni Akademickiej Colleg. Societ. Jesu*. — Wratislaviae A. 1769.
- m. — mała (np. sekunda, tercja).
- Miod. — *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego zgom. XX. Miss. zebrane*. Kraków, w Drukarni Stanisława Gieszkowskiego. 1838.
- mps — maszynopis.
- Oss. — *Pieśni przy wielkim nabożeństwie*. — Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, Rękopis, sygnatura 13 567/I.
- w. — wielka (np. sekunda, tercja).

**„KANCJONAŁ PSZCZYŃSKI“ (DAS PLESSER CANTIONALE) ALS
QUELLE ZUR ERFORSCHUNG DER KATHOLISCHEN LIEDER
IN SCHLESIEN (II HÄLFTE DES XVIII JAHRH.)**

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Handschrift „Kancjonał Pszczyński“ (Das Plesser Cationale) ist die einzige bekannte Quelle zur Geschichte des polnischen katholischen Liedes in Oberschlesien aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie enthält Texte und Melodien der katholischen Gesänge in polnischer und lateinischer Sprache. Dieses Gesangbuch weist eine Einteilung der Lieder gemäss dem liturgischen Jahr auf (also typisch für die Mehrheit der sowohl alten, wie auch modernen kirchlichen Gesangbücher), jedoch nicht alle Zeiten des Kirchenjahres sind repräsentiert. Die Handschrift beforzugt die mit den grössten Festen, wie Weihnachten, Ostern und Pfingsten verbundenen Lieder.

Der Inhalt der Handschrift ist nicht reich, doch ist es zu unterstreichen, dass wir in ihr zwei Messlieder finden, was in dieser Zeit noch kein allgemeines Phänomen war.

Die Form der Notenzeichnung, wie auch die Bemerkungen hinsichtlich der Liederausführung weisen darauf hin, dass dieses Gesangbuch für den Gebrauch des Organisten als Hilfe zur Begleitung des Gesanges der Gläubigen während der Gottesdienste geschrieben wurde.

Man kann einerseits kleine textliche und melodische Ähnlichkeiten mit den im Gebiet von Krakau und in Böhmen gebrauchten Liedern feststellen, andererseits sind die Unterschiede gross, so dass man annehmen kann die Handschrift ist ein Zeugnis der lokalen Tradition.