Chrześcijańska Akademia Teologiczna
w Warszawie

Wydział Teologiczny
Studia doktoranckie w zakresie nauk teologicznych

Bartłomiej Słojewski

Śpiewy liturgiczne Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP: Określenie repertuaru oraz charakterystyka wybranych utworów

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem
prof. zw. dr. hab. Włodzimierza Wołosiuka

Warszawa 2022

Pamięci:
o bpa Romana M. Jakuba Próchniewskiego
oraz s. M. Salomei Elszyk
– pionierów mariawickiego śpiewu liturgicznego,
w 150 rocznicę urodzin.

Spis Treści

Wykaz skrótów 7

Wstęp 9

1. Dziedzictwo muzyczne chrześcijaństwa – punkt wyjścia dla kultury muzycznej mariawitów 20

1.1. Biblijne, patrystyczne i kulturowe podwaliny muzyki liturgicznej 21

1.1.1. Świadectwa Starego Testamentu 21

1.1.2. Świadectwa Nowego Testamentu 25

1.1.3. Muzyka w ujęciu ojców Kościoła, soborów i synodów 27

1.1.4. Źródła chrześcijańskich śpiewów liturgicznych 31

1.2. Z dziejów chorału gregoriańskiego 35

1.2.1. Początki i ekspansja 35

1.2.2. Monodia gregoriańska vs. nowe gatunki, organy i notacja muzyczna 39

1.3. Muzyka w Kościele Rzymskokatolickim między *Tridentinum* a *Tribus circiter* 42

1.3.1. Sobór trydencki i jego spojrzenie na muzykę w liturgii 42

1.3.2. Recepcja muzycznych aspektów reformy trydenckiej w Europie Zachodniej i Polsce 45

1.3.3. Polifonia szkoły rzymskiej i jej reprezentanci 50

1.3.4. Ruch cecyliański 55

1.3.5. Stan śpiewu kościelnego na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku 65

1.4. Wpływ XIX- i XX-wiecznej kultury muzycznej wyznań chrześcijańskich na mariawitów 77

1.4.1. Kościół Rzymskokatolicki (po roku 1906) 77

1.4.2. Kościoły starokatolickie 80

1.4.3. Kościoły ewangelickie 82

1.4.4. Cerkiew Prawosławna 85

2. Kościół Starokatolicki Mariawitów w RP oraz jego liturgia 90

2.1. Krótki rys historyczny Kościoła Starokatolickiego Mariawitów 90

2.2. Podstawy liturgii mariawickiej 96

2.2.1. Baza trydencka 96

2.2.2. U źródeł mariawickiej reformy – język liturgiczny 99

2.2.3. Mariawickie księgi liturgiczne 102

2.3. Obrzędy święte i ich relacje z muzyką 106

2.3.1. Msza Święta 106

2.3.2. Modlitwa brewiarzowa 114

2.3.3. Obrzędy związane z uroczystościami w cyklu rocznym 128
2.3.4. Liturgia sakramentów i innych obrzędów kościelnych 138
2.3.5. Adoracja Przenajświętszego Sakramentu i inne formy pobożności ludowej 141

3. Rozwój i systematyka repertuaru mariawickich śpiewów liturgicznych 144
3.1. Proces wykształcenia własnego repertuaru 144
3.1.1. Lata 1906-1914 144
3.1.2. Dwudziestolecie międzywojenne 149
3.1.3. Po II Wojnie światowej 151
3.1.4. Kształcenie muzyczne duchowieństwa 154
3.2. Pojęcie, kategorie i źródła mariawickiego śpiewu liturgicznego 158
3.2.1. Pojęcie „śpiew liturgiczny" z perspektywy mariawickiej 158
3.2.2. Kategorie śpiewów liturgicznych 169
3.2.3. Mariawickie modlitewniki z pieśniami i śpiewniki 176
3.2.4. Partytury archiwalne 180
3.2.5. Źródła dźwiękowe zastane i wywołane 189
3.3. Systematyka mariawickich cykli mszalnych 191
3.3.1. Struktura formalna mszy I-VI 191
3.3.2. Problem numeracji i wariantowości 195
3.3.3. Inne cykle mszalne 209
3.4. Zbiory śpiewów Wielkiego Tygodnia – próba systematyzacji 211
3.4.1. Niedziela Palmowa 212
3.4.2. Triduum Paschalne 213
3.4.3. Zmartwychwstanie Pańskie 214
3.4.4. Cykle wielkanocne a śpiewy jutrzni na Boże Narodzenie 221

4. Śpiewy jednogłosowe 224
4.1. Problematyka związana z analizą monodii mariawickiej 225
4.1.1. Analiza porównawcza partytur i transkrypcji 225
4.1.2. Problem kontrafaktury łacińsko-polskiej 230
4.1.3. Analiza komponentów monodii gregoriańskiej jako metoda pomocnicza 233
4.1.4. Problem notacji 236
4.2. Wezwania, intonacje i aklamacje 239
4.2.1. Intonacje i wezwania podczas Mszy św. i innych ceremonii 239
4.2.2. Aklamacje śpiewane przez lud w liturgii 247
4.3. Tony modlitw i czytań 249
4.3.1. Tony krótkich form brewiarzowych 250
4.3.2. Ton oracji 256
4.3.3. Tony czytań brewiarzowych i mszalnych 260

4.3.4. Tony prefacji 267
4.3.5. Modlitwa Pańska 270
4.3.6. Spowiedź powszechna 273
4.4. Tony psalmowe 275
4.4.1. Zagadnienia wstępne 275
4.4.2. System ośmiu tonów psalmowych w praktyce mariawitów 278
4.4.3. Inne tony o charakterze psalmodycznym 296
4.5. Antyfony i responsoria 307
4.5.1. Klasyfikacja antyfon i responsoriów śpiewanych przez mariawitów 308
4.5.2. Melodie gregoriańskie 311
4.5.3. Inne melodie jednogłosowe 327
4.6. Hymny liturgiczne 332
4.6.1. Hymny stosowane w Kościele Starokatolickim Mariawitów 332
4.6.2. Gregoriańskie melodie hymnów 335
4.6.3. Inne melodie jednogłosowe 354
4.7. Msza św. za dusze zmarłych 359
4.8. Inne śpiewy jednogłosowe 373
4.8.1. Litanie 373
4.8.2. Pieśni śpiewane przy wystawieniu i schowaniu Przenajśw. Sakramentu 377
4.8.3. Pieśni kościelne przeznaczone na procesje 381
4.9. Podsumowanie 387

5. Śpiewy wielogłosowe 394
5.1. Zagadnienia wstępne 394
5.2. Wielogłosowe wykonawstwo śpiewów gregoriańskich 399
5.3. Msze mariawickie 405
5.3.1. Msza I 405
5.3.2. Msza II 415
5.3.3. Msza III 426
5.3.4. Msza III bis 438
5.3.5. Msza IV 445
5.3.6. Msza V 457
5.3.7. Msza VI 466
5.3.8. Części mszalne *ad libitum* 476
5.3.9. Msza św. Jubileuszowa 484
5.4. Śpiewy na Wielki Tydzień i Zmartwychwstanie Pańskie 494
5.4.1. Niedziela Palmowa 494
5.4.2. Inne śpiewy Wielkiego Tygodnia – improperia, chóry Męki Pańskiej 498

5.4.3. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego I 500
5.4.4. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego II 507
5.4.5. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego III 514
5.4.6. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego IV 517
5.5. Śpiewy brewiarzowe i inne 518
5.5.1. Nieszpory o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane 518
5.5.2. Hymny i antyfony 524
5.5.3. Inne śpiewy związane z liturgią 527
5.6. Wnioski 533

Zakończenie 542

Bibliografia 544
Wykaz tabel i przykładów muzycznych 569
Streszczenie 575
Summary 580

WYKAZ SKRÓTÓW

Oprócz niżej wskazanych skrótów, tabele z nazwami skrótowymi muzykaliów poddawanych analizom, znajdują się na stronach: 177, 181-189, 228-230, 396-398.

A-Lip. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lipce.
A-M.Maz. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Mińsku Mazowieckim.
A-N.Sob. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Nowej Sobótce.
A-Radz. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Radzyminku.
A-ŚMiM – zbiory archiwum Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku.
A-War. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie.
A-Wiś. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Wiśniewie.
A-Żar. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Żarnówce.
ABMK – „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne".
ALpms – „Annales Lublinenses pro musica sacra".
AMiIJP – Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu.
AMiFN – Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.
AMiKL – Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.
AMiSM – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
AML – "Additamenta Musicologica Lublinensia".
ATK – Akademia Teologii Katolickiej w Warszawie.
BE – *Brewiarz Eucharystyczny czyli Święte Officyum ku czci Przenajśw. Sakramentu na wszystkie dni roku rozłożone*, cz. I., przy ŚMiM, Płock 1923
Brew-[nr] – *Brewiarzyk Mariawicki* (różne wydania).
BSPMK – „Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych".
Ceg. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Cegłowie.
ChAT – Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
Ch-ŚMiM – zbiory chóru Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku.
Ch-War – zbiory Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie.
Com. – „Communio. Międzynarodowy przegląd teologiczny".
CPS-[nr] – *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*–nr tomu(– nr części)
cz. – część.
Dob. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Dobrej.
DzWM – *Dzieło Wielkiego Miłosierdzia dla świata czyli wypełnienie się Objawienia św. Jana Apostoła na Staro-Katolickim Kościele Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1922
Fel. – zbiory archiwum Parafii Kościoła Katolickiego Mariawitów w Felicjanowie.
GP – „Głos Prawdy. Tydodnik Maryawicki" lub „Głos Prawdy, Tygodnik Staro-Katolickiego Kościoła Maryawitów".
Grz. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Grzmiącej.
GSK – „Głos Staro-Katolicki. Tygodnik Staro-Katolickiego Kościoła Maryawitów".
KBŁ – kolekcja Bartosza Łuczaka, Warszawa.
KBnz – „Królestwo Boże na Ziemi".
KSG – kolekcja Sławomira Gołębiowskiego, Warszawa.
KKM – Kościół Katolicki Mariawitów.
KSM – Kościół Starokatolicki Mariawitów.
KUL – Katolicki Uniwersytet Lubelski.
KZK – kolekcja Zofii Kędzierskiej, Olsztyn.
Lub. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lublinie.
LS – "Liturgia Sacra".
Łany. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Łanach.
m. – miara (taktu)
ME – „Musica Ecclesiastica. Rocznik Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych".
M.Maz. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Mińsku Mazowieckim.
Mr. – „Maryawita. Czciciel Przenajświętszego Sakramentu" oraz „Mariawita. Pismo Kościoła Starokatolickiego Mariawitów".
MszałE – *Mszał Eucharystyczny dla Kapłanów Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1929.
MK – „Muzyka Kościelna. Wydawnictwo poświęcone Przewielebnemu Duchowieństwu, PP. Organistom, Nauczycielom i miłośnikom muzyki liturgicznej".
MS – „Musica Sacra. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik"

MS-Pol. – „Musica Sacra” 1-7 (seria: “Prace Specjalne”) oraz seria „Musica Sacra”.
MS-GM – „Muzyka sakralna: wybór wykładów z seminariów organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*:.
NAU – Nieustającej Adoracji Ubłagania.
NPł – „Notatki Płockie”.
N.Sob. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Nowej Sobótce.
num. wł. – numeracja własna (dokonana przez autora dysertacji).
opr. – opracowanie lub opracował.
PAN – Polska Akademia Nauk.
PAT – Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie.
PG – *Patrologia Græca.*
PL – *Patrologia Latina*.
PMS – „Pro musica sacra”.
PNKK – Polski Narodowy Kościół Katolicki.
PNS – „Praca nad sobą”.
PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
PWN – Polskie Wydawnictwo Naukowe.
RBiL – „Ruch Biblijny i Liturgiczny”.
RT – „Rocznik Teologiczny” (ChAT).
RTK – „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” oraz „Roczniki Teologiczne” (KUL).
Rasz. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Raszewie.
s. – strona [oraz] siostra.
SPł – “Studia Płockie”
SR – „Studia Religiologica”
Str. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Strykowie.
STV – „Studia Theologia Varsaviensia”
ŚK – „Śpiew Kościelny. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej”.
ŚMiM – Świątynia Miłosierdzia i Miłości w Płocku.
t. – takt.
Temp. – „Templarjusz. Organ młodzieży mariawickiej”.
UAM – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
UJ – Uniwersytet Jagielloński.
UMFC – Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
UMK – Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
UO – Uniwersytet Opolski.
UPJPII – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie.
UŚ – Uniwersytet Śląski.
WDiDwS – Wydawnictwo Diecezjalne i Drukarnia w Sandomierzu.
Wie. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Wierzbicy.
WM – „Wiadomości Maryawickie. Pismo tygodniowe ilustrowane”.
WN – Wydawnictwo Naukowe
WKSM – Wydawnictwo Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.
WUB – Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
Żar. – zbiory chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Żarnówce.

WSTĘP

Badania naukowe dotyczące mariawityzmu – prowadzone zarówno przez autorów z kręgu tego nurtu chrześcijaństwa, jak i osoby z nim niezwiązane – skupiają się w głównej mierze na jego genezie jako ruchu pobożnościowego, aspektach procesu wyodrębnienia się ze struktur Kościoła Rzymskokatolickiego, osobach[1] s. Feliksy Magdaleny M. Franciszki Kozłowskiej i abpa Jana M. Michała Kowalskiego, a także analizie treści zawartych w *Dziele Wielkiego Miłosierdzia*[2]. Liturgia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów znajduje się w odleglejszej sferze zainteresowań, a ściśle związany z nią śpiew liturgiczny pozostaje w zasadzie przestrzenią dotąd niezbadaną szczegółowo.

Taki stan rzeczy budzi autentyczną potrzebę zagłębienia się w sferę praktyki muzycznej oraz pisanych i niepisanych źródeł śpiewów wykonywanych obecnie lub w przeszłości przez wyznawców Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Utrwalenie wiedzy o dziedzictwie sakralno-muzycznym mariawityzmu jest istotne ze względu na jego wartość historyczną, etnologiczną i artystyczną. Część tego świadectwa przepadła już bezpowrotnie, spalona w zawierusze II Wojny Światowej bądź wraz z odejściem pierwszych działaczy muzycznych mariawityzmu i zatarciem pamięci o nich. Niniejsza praca, choć nie jest w stanie objąć zakresem całego istniejącego dorobku muzycznego, podejmuje próbę zachowania na piśmie tradycji muzyczno-liturgicznej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, dotarcia do źródeł setek melodii oraz motywów kierujących ich twórcami i redaktorami.

[1] W niniejszej pracy, imiona, nazwiska i tytuły osób duchownych należących do Kościołów mariawickich podczas pierwszego użycia podawane są w kolejności: tytuł duchowny (kapł. / bp / abp / s.), imię (imiona) świeckie (jeśli znane), imiona zakonne (pierwsze z nich to zawsze „Maria" – oznaczane jest jedynie skrótem „M."), nazwisko. Kolejne przywołania tych osób: bez podania imion świeckich, a jeśli tekst jasno sugeruje o którą osobę chodzi, pominięte zostają także imiona zakonne lub tytuł. Jeśli pierwsze, bądź kolejne użycie powiązane jest ściśle z kontekstem wydarzenia historycznego, stosuje się określenia właściwe do tego momentu dziejowego. Osoby duchowne innych Kościołów przywołuje się zgodnie ze zwyczajem ich wspólnot wyznaniowych. Określenie „św." dodaje się wówczas, jeśli świętość danej osoby uznawana jest oficjalnie przez Kościół Starokatolicki Mariawitów w RP. Św. M. Franciszka Kozłowska nazywana jest również Mateczką, zgodnie z tradycją mariawicką. Jeśli osoba duchowna zostaje przytoczona w przypisie jako autor publikacji, tytułuje się ją podobnie jak innych autorów – z pominięciem tytułu duchownego tj.: imię świeckie (jeśli jest więcej niż jedno, to podaje się jedynie inicjały kolejnych imion) + nazwisko. W takim wypadku może być dodane w nawiasie imię zakonne, jeśli posłużył się nim wydawca danej publikacji. W bibliografii zamieszczonej przy końcu dysertacji, przy wszystkich autorach będących osobami duchownymi dodano w nawiasach tytuły duchowne przynależne im do chwili śmierci bądź w momencie ostatniej korekty niniejszej dysertacji (sierpień 2022).

[2] *Dzieło Wielkiego Miłosierdzia dla świata czyli wypełnienie się Objawienia św. Jana Apostoła na Staro-Katolickim Kościele Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1922 (DzWM).

a) wyjaśnienie poszczególnych członów tytułu pracy:

Jak wskazuje tytuł, dysertacja dotyczy śpiewu liturgicznego w Kościele Starokatolickim Mariawitów w RP. Doprecyzowania wymaga sam termin określony w pierwszych słowach oraz zastosowana nazwa własna Kościoła. Autor rozumie śpiewy liturgiczne[3] jako wszystkie utwory wokalne bądź wokalno-instrumentalne współtworzące święte obrzędy, spisane w mariawickich księgach liturgicznych (mszał, brewiarz, pontyfikał, rytuał), tj. monodię i polifonię wykorzystującą teksty tych ksiąg (w szczególnych sytuacjach – inne tłumaczenia, bądź śpiewy nieprzewidziane przez te księgi, ale na trwałe zrośnięte z repertuarem liturgicznym). Utwory powszechnie stosowane w czasie ceremonii kościelnych, które jedynie im towarzyszą, np. pieśni śpiewane w czasie udzielania komunii św., podczas różnych momentów w trakcie Mszy św. czytanej czy innych nabożeństw liturgicznych, określa się mianem pieśni kościelnej; w zależności od pochodzenia – ludowej (jednogłosowej) bądź chóralnej. Utwory muzyczne związane z różnymi formami pobożności ludowej, nieujęte w mariawickich lub rzymskokatolickich (potrydenckich) księgach liturgicznych, tytułuje się także śpiewami paraliturgicznymi. W związku z tym, w niniejszej pracy, skupiającej się wokół śpiewów *stricte* liturgicznych, szczegółowej analizie nie zostanie poddany ani bogaty repertuar pieśni kościelnych, ani melodie takich nabożeństw jak *Gorzkie żale* czy *Droga krzyżowa*, choć będą one wspomniane jako istotna część kultury muzycznej mariawitów oraz repertuaru śpiewnikowego.

Pod samą nazwą Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP autor rozumie przeszłe i współcześnie żyjące pokolenia osób należących do społeczności utożsamiających się z tym związkiem wyznaniowym. Należy zaznaczyć, że Kościół Starokatolicki Mariawitów to byt zachowujący nieprzerwaną ciągłość historyczną, sięgającą czasów organizowania pierwszych niezależnych parafii mariawickich w 1906 roku, jednakże zmieniający swoją nazwę wskutek różnych okoliczności[4]. Ilekroć więc jest mowa o Kościele Starokatolickim Mariawitów bez podania konkretnego odniesienia

[3] Szersze rozważania dotyczące zakresu pojęciowego tego i innych terminów liturgiczno-muzycznych, czytelnik znajdzie w podrozdziale 3.2.1.

[4] Na przestrzeni lat, związek wyznaniowy, który współcześnie nosi tytuł Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, był określany nazwami: Związek Mariawitów Nieustającej Adoracji Ubłagania (nazwa istniejąca już w momencie ostatecznego wykluczenia mariawitów z Kościoła Rzymskokatolickiego, datowanego zwyczajowo na 30.12.1906 r.), Kościół Katolicki Mariawitów (lata 1909-1919), Staro-Katolicki Kościół Mariawitów (lata 1919-1967), Kościół Starokatolicki Mariawitów (od 1967/68). Po rozłamie w Kościele dokonanym w 1935 r. i podziale na dwie niezależne konfesyjnie wspólnoty, większa liczebnie denominacja „płocka" pozostała przy nazwie Staro-Katolicki Kościół Mariawitów, natomiast mniejsza denominacja „felicjanowska", powróciła do nazwy „Kościół Katolicki Mariawitów", którą utrzymała do czasów obecnych.

historycznego, autor ma na myśli nie tylko instytucję ugruntowaną statutem z 1967 roku[5], ale całą wspólnotę wierzących, która zmuszona została do opuszczenia struktur Kościoła Rzymskokatolickiego w 1906 r. i utworzenia własnego Kościoła, a po rozłamie w 1935 r., w pomniejszonej liczbie – jako „denominacja płocka", przekazała orędzie o Dziele Wielkiego Miłosierdzia i sukcesję apostolską współczesnym pokoleniom.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że choć pod jurysdykcją Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP znajduje się Prowincja Francuska KSM, z uwagi na szeroki zakres pozostałych zagadnień, śpiewy liturgiczne praktykowane w niej nie zostaną omówione. Tradycje muzyczne Kościoła Katolickiego Mariawitów w RP wspomniane będą tylko w momentach istotnych ze względu na wspólną przeszłość eklezjalną i porozłamowe oddziaływania kulturowe. Ze względu na brak dostępnych źródeł, pominięte zostaną aspekty kultury muzycznej dawnych mariawickich placówek na Kresach Wschodnich, w byłym Imperium Rosyjskim, misji w innych krajach[6], a także współcześnie działających (w różnych państwach) wspólnot samookreślających się jako mariawickie lub odwołujących się do mariawickiej teologii[7]. Ponadto, mimo przeprowadzenia pogłębionych studiów w zakresie historii życia muzycznego mariawitów oraz literatury pieśni kościelnych, autor zrezygnował z ich zaprezentowania. Zagadnienia te są bowiem na tyle obszerne, że mogłyby stanowić przedmiot odrębnych publikacji, a w niniejszej pracy ograniczone będą wyłącznie do przedstawienia okoliczności powstania śpiewów liturgicznych KSM.

Druga część tytułu pracy wskazuje na jej zasadniczy cel. Ze względu na brak literatury niemariawickiej poświęconej temu obszarowi badawczemu i nieliczne, niewyczerpujące pełni zagadnienia opracowania w publikacjach autorów mariawickich, najistotniejszą kwestią, która wymaga zaprezentowania w celu umożliwienia dalszych badań, jest określenie kanonu śpiewów stosowanych w liturgii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów na przestrzeni ponad 100 lat jego historii. Konieczne przy tym jest także wypracowanie właściwej terminologii dla specyfiki mariawickiej kultury muzycznej i rzeczywistości liturgicznej. Zdefiniowanie tego zbioru śpiewów posłuży dla ustalenia porządku analizy wybranych przykładów muzycznych.

[5] Zob. *Statut Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w PRL,* z dn. 26 IV 1967 r.

[6] W okresie międzywojennym mariawici posiadali swoje placówki i misje m.in. na Litwie, Łotwie, Ukrainie, Węgrzech, we Francji, Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych (zob.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum. Szkice z duchowości i historii mariawitów,* Nomos, Kraków 2009, s. 42-61).

[7] Wspólnoty takie nie mają łączności ani z KSM ani z KKM. Działają lub działały one m.in. we Francji, Niemczech, Szwecji, Włoszech, Stanach Zjednoczonych, Paragwaju, Argentynie, Maroku, Kamerunie, Gabonie czy Filipinach (zob. tamże, s. 237-243).

b) zakres i cel badań:

Powyżej zasygnalizowano już ogólne ramy zakresu prowadzonych badań. Warto jednak doprecyzować ich szczegółowy zasięg. Zakres czasowy dysertacji obejmuje przede wszystkim okres od początków organizowania się niezależnego Kościoła mariawitów, tj. od roku 1906 do czasów obecnych. W poszukiwaniach źródeł mariawickich śpiewów liturgicznych, rozszerza się jednak aż do początków historii muzyki chrześcijańskiej, poświęcając szczególne miejsce kulturze religijnomuzycznej drugiej połowy XIX- oraz przełomu XX wieku. Obszar badań skupia się na placówkach KSM, które zlokalizowane są głównie na terenie Mazowsza, w okolicach Łodzi oraz w pojedynczych miejscach innych regionów (Zagłębie Dąbrowskie, Lubelszczyzna).

Podmiotem są przeszłe i obecne społeczności parafialne, które kształtują własne życie muzyczne, w szczególności zaś kompozytorzy i redaktorzy śpiewów kościelnych. W szczątkowym zakresie, jak to zostało już wcześniej zaznaczone, poświęcona jest też uwaga wspólnocie Prowincji Francuskiej KSM i wyznawcom Kościoła Katolickiego Mariawitów. Podstawowym przedmiotem badań są natomiast księgi liturgiczne stosowane w Kościele Starokatolickim Mariawitów, modlitewniki dla wiernych oraz śpiewniki i inne muzykalia przechowywane w archiwach, chórach parafialnych bądź kolekcjach prywatnych. W dalszej kolejności, zakres przedmiotowy obejmuje pisane i niepisane świadectwa o życiu religijnomuzycznym badanych społeczności oraz źródła żywej tradycji muzycznej wywołane poprzez nagrania zarejestrowane na różnych nośnikach dźwiękowych.

Cel pracy jest trojaki. W wymiarze poznawczym autor zamierza ukazać bogactwo literatury muzycznej związanej z mariawityzmem oraz podsumować wiedzę dotyczącą muzyki sakralnej powstałej na gruncie Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, jej kompozytorów i wykonawców, a także wypełnić lukę w dotychczasowych badaniach związanych z mariawityzmem oraz muzyką kościelną. W wymiarze metodologicznym, celem jest określenie kanonu śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów i tożsamości poszczególnych utworów, ukazanie wpływu różnych czynników na mariawicką literaturę muzyczną oraz śpiew liturgiczny, a także wyznaczenie związków między repertuarem liturgiczno-muzycznym mariawitów a formami celebracji obrzędów w Kościele. W perspektywie utylitarnej, celem jest położenie podwalin pod stworzenie śpiewnika liturgicznego dla wyznawców Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, a także uporządkowanie wiedzy i źródeł umożliwiające stworzenie materiałów dla katechetów, osób odpowiedzialnych za formację muzyczną duchowieństwa mariawickiego oraz muzyczną stronę mariawickich obrzędów liturgicznych.

c) charakterystyka piśmiennictwa i stan dotychczasowych badań:

W piśmiennictwie dotyczącym historii muzyki chrześcijańskiej, dostrzegalny jest niemal zupełny brak znajomości aspektów śpiewu liturgicznego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów oraz zainteresowania nim ze strony badaczy nieutożsamiających się z tym wyznaniem. Można wskazać jedynie dwie drobne wzmianki nt. kultury muzycznej mariawitów w publikacjach K. Gajkowskiego[8], A. Góreckiego[9] (o podobieństwie śpiewów mariawickich do muzyki cerkiewnej) i J. Gołosa[10] (o fisharmonii znajdującej się w dawnej parafii mariawickiej w Warszawie, przy ul. Szarej).

Sami mariawici poświęcają problemowi własnej muzyki liturgicznej znacznie więcej miejsca. Na łamach czasopism mariawickich takich jak: „Mariawita", „Królestwo Boże na ziemi", „Głos Prawdy" czy „Praca nad sobą" publikowane były artykuły, które poruszały zagadnienie rodzimego życia muzycznego, opisywały śpiewy towarzyszące uroczystościom czy przywoływały wspomnienia o charakterze kronikarskim. Zajmowały się też sprawami podniesienia poziomu wykonawstwa śpiewów w parafiach oraz kwestią dopuszczalności różnych utworów do użytku w czasie liturgii (m.in. artykuły Józefa Śledziewskiego, Stanisława Jałosińskiego, Konrada Rudnickiego i in.). Na łamach czasopism, mariawicką literaturę muzyczną omawiali m.in. J. Śledziewski, S. Jałosiński, P. Jaworska oraz autor niniejszej dysertacji. Dotychczas nie ukazała się żadna pozycja książkowa, której głównym tematem byłaby muzyka w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Jedynie w dwóch publikacjach kapł. Tomasza D. M. Daniela Mamesa nieco miejsca poświęcone jest sprawom kultury muzycznej oraz śpiewom mariawickim[11]. Na etapie recenzji znajdowała się także kolejna książka tego autora, w której poruszane są kwestie pieśni kultywowanych w Kościele Starokatolickim Mariawitów[12], a także praca Bartosza Łuczaka i Jerzego Michałowskiego o liturgii mariawickiej (popularnonaukowa), odwołująca się we fragmentach do muzyki liturgicznej tegoż Kościoła[13].

---

[8] K. GAJKOWSKI, *Mariavitensekte. Einige Blätter aus der neuesten Kirchengeschichte Russisch-Polens*, Universitäts-Buchdruckerei, Krakau 1911, s. 95.

[9] Zob. A. GÓRECKI, *Mariawici i mariawityzm – narodziny i pierwsze lata istnienia*, DiG, Warszawa 2011, s. 328.

[10] Zob. J. GOŁOS, *Warszawskie organy. Historia i zabytki*, tom 2: *Katalog aktualny, katalog historyczny*, Fundacja Artibus, Warszawa 2003, s. 262.

[11] Zob.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 181-183.195-196; TENŻE, *Oświata mariawitów w latach 1906-1935*, DiG, Warszawa 2016; 72-76.163.169-172.179-182.

[12] T. D. MAMES, relacja ustna z dn. 13.04.2021. Podczas ostatniej korekty niniejszej rozprawy, autor otrzymał informację, że książka ta przeszła pozytywnie proces recenzji i została wydana przez Wydawnictwo Naukowe ChAT pod tytułem *Eucharystia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.*

[13] KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, *„Przechowujemy ten skarb w glinianych naczyniach" (II list do Koryntian 4,7). Liturgia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Polsce*, mps (244 strony).

W niniejszej pracy, znacząca część bibliografii obejmuje piśmiennictwo mariawickie oraz źródła liturgiczne i muzykalia dostępne w placówkach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Pozostała część cytowanej literatury dotyczy genezy śpiewów mariawickich i skupia się wokół różnych obszarów tematycznych. Pierwszym z nich jest historia muzyki chrześcijańskiej: w szczególności chorał gregoriański, polifonia szkoły rzymskiej, ruch cecyliański, tradycje muzyczno-liturgiczne na ziemiach polskich XIX wieku oraz śpiew cerkiewny. Kolejnymi obszarami są: liturgika – mariawicka, rzymskokatolicka (trydencka) i w niewielkim stopniu prawosławna; historia i teologia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów oraz ogólnie zagadnienia teologii muzyki. Szerokiej kwerendzie zostały poddane zbiory śpiewów sakralnych z przełomu XIX i XX wieku, powstałe w łonie Kościoła Rzymskokatolickiego (Polska, Niemcy, Włochy) i Cerkwi Prawosławnej (Imperium Rosyjskie). Uwzględniono także dorobek muzyczny innych Kościołów starokatolickich (Polski Narodowy Kościół Katolicki w USA i Kanadzie, Kościół Polskokatolicki) oraz wybrane śpiewniki protestanckie.

d) zastosowane metody i techniki badawcze:

Mnogość obszarów tematycznych, które są poruszone na przestrzeni rozprawy, implikowała konieczność doboru zróżnicowanego warsztatu metodologicznego. Zastosowano metody wykorzystywane powszechnie w naukach teologicznych, historycznych oraz muzykologii. Poniżej przedstawione zostaną główne założenia metodologii w przeprowadzonych badaniach.

Pierwszym krokiem autora było zgromadzenie i uporządkowanie źródeł mariawickiego śpiewu liturgicznego, na który składały się rękopisy i druki muzyczne oraz same teksty liturgiczne. W tym celu, w latach 2015-2020 zostały przeprowadzone na szeroką skalę badania terenowe obejmujące kwerendy w 23 placówkach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w całej Polsce (chóry i archiwa parafialne). Ponadto, część materiałów została udostępniona autorowi przez osoby posiadające je w swoich zbiorach prywatnych (bp Marek M. Karol Babi, Sławomir Gołębiowski, Bartosz Łuczak, kapł. Tomasz M. Daniel Mames i in.). Większość zbiorów muzycznych została przez autora udokumentowana cyfrowo poprzez wykonanie skanów lub sfotografowanie.

Pierwszym problemem związanym z usystematyzowaniem tych źródeł był wybór metody opisu bibliograficznego cytowanych dokumentów. Zdecydowano się zachować system tradycyjny, zgodnie z następującym porządkiem: 1. skrót lokalizacji źródła w momencie jego udokumentowania; 2. autor/redaktor i *tytuł* (zgodnie z okładką lub pierwszą stroną); 3. inne oznaczenia obecne na karcie tytułowej (np. nr części, sygnatury,

nazwa głosu, rok wydania itp.); 4. opis fizyczny lub zawartości woluminu ujęty w nawiasie kwadratowym (np. kolor okładki, liczba stron, pierwsze zapisane słowa itp.) umożliwiający dodatkową identyfikację w wypadku braku lub niewystarczających informacji z punktów 2 i 3.; 5. typ źródła (rps, mps, ksero i in.); 6. numer strony (z ewentualnym dopiskiem [num. wł.] – numeracja własna autora niniejszej dysertacji). Dla placówek posiadających większą liczbę zbiorów (Cegłów, Grzmiąca, Nowa Sobótka, Płock, Raszewo, Stryków, Warszawa, Żarnówka), roboczo sporządzano katalogi obejmujące tytuły i dane wydawnicze bądź opis fizyczny poszczególnych woluminów oraz ich zawartość. Jako pojedynczy wolumin traktowano wtedy także zbiór luźnych kartek w obrębie jednej teczki/segregatora. W przypadku śpiewników i partytur chóralnych posiadających swoje egzemplarze (kopie) w różnych parafiach, pominięto w opisie bibliograficznym wskazywanie ich lokalizacji.

Analogicznie do przedstawionej wyżej metody, opracowano także system skrótów w celu uzyskania większej przejrzystości na gruncie analiz przeprowadzanych w rozdziałach 3-5. Skróty te konstruowano zazwyczaj w następującej formie: lokalizacja – autor/tytuł – dodatkowa identyfikacja źródła, nr strony lub inny sposób wskazania lokalizacji wewnątrz źródła, jeśli zachodzi taka potrzeba. W skrótach źródeł obecnych w wielu egzemplarzach i w różnych miejscach, opuszczano pierwszy z elementów.

Kolejnym problemem, który pojawił się na tym etapie badań, było ogólne nieuporządkowanie oraz niekompletność poszczególnych źródeł. Wiele starszych rękopisów utrzymanych jest w złym stanie technicznym (uszkodzenia lub brak oprawy partytur, wyrwane, nadpalone, zalane lub wypłowiałe strony z zapisem nutowym itp.). Jest to spowodowane częściowo warunkami przechowywania tych źródeł w przeszłości lub obecnie, a częściowo zdarzeniami losowymi (np. palenie zbiorów podczas działań wojennych, pożary kościołów i in.). W związku z tymi okolicznościami, wybrane zbiory wymagały przeprowadzenia wstępnej analizy tekstu i warstwy muzycznej, a czasem także porównania z innymi źródłami przed ułożeniem stronic we właściwej kolejności bądź uzupełnieniem brakujących treści.

W przypadku niektórych śpiewów wielogłosowych nie zachowały się żadne partytury, ale można było odtworzyć strukturę utworów z zeszytów dla poszczególnych głosów. W pojedynczych przypadkach działanie to było utrudnione z powodu braku fragmentów lub całych partii głosowych, czy też omyłek kopistów podczas przepisywania głosów z partytury źródłowej. W takich sytuacjach autor transkrybował cały zachowany materiał, po czym dokonywał analizy harmonicznej (ustalenie poszczególnych funkcji harmonicznych, sposobu prowadzenia głosów itp.) i w oparciu

o te działania uzupełniał brakujące głosy. W przypadku śpiewów jednogłosowych obecnych w praktyce Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, ale nieposiadających zapisu melodycznego w żadnym ze zgromadzonych zbiorów (głównie śpiewy kapłańskie), autor postanowił dokonać transkrypcji muzycznej istniejących już nagrań dokumentalnych oraz źródeł wywołanych w toku badań (wykonania zarejestrowane w trakcie rozmów z osobami duchownymi). Szczegóły metodologii związane z transkrypcją źródeł dźwiękowych znajdują się w podrozdziale 3.2.5.

Kolejnym krokiem procesu badawczego było przeprowadzenie analizy krytyczno-porównawczej zgromadzonych źródeł. W przypadku tekstów liturgicznych, autor dążył do wskazania przeobrażeń w liturgii mariawickiej na przestrzeni ponad stuletniej historii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, co w pewnych aspektach mogło ułatwić określenie czasu powstania danych źródeł muzycznych w kontekście wykorzystanych w nich tekstów. W tym celu, dokumenty poddawane badaniom (np. różne brewiarze) były szeregowane w kolejności chronologicznej (w przypadku braku daty wydania, na podstawie krytyki tekstu i rozumowania logicznego, określana była hipotetyczna data sporządzenia źródła). Następnie, uszeregowane źródła konfrontowano ze sobą na różnych płaszczyznach (m.in. strukturalna, językowa) dla wskazania elementów wspólnych i rozbieżnych. Dodatkowym źródłem porównawczym były księgi łacińskie i przepisy liturgiczne Kościoła Rzymskokatolickiego obowiązujące u progu XX wieku, artykuły w prasie mariawickiej oraz obraz współczesnej praktyki uzyskany na gruncie własnych obserwacji oraz relacji ustnych duchownych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.

Zbiory nutowe zostały przeanalizowane porównawczo w celu odnalezienia pokrewieństwa między poszczególnymi utworami, a także wskazania potencjalnych błędów i celowych zmian podczas transmisji tekstu muzycznego (rozbieżności między poszczególnymi egzemplarzami partytury danego śpiewu). W toku tych badań ujawniono kilka problemów, które szerzej omawiane są w dalszej części pracy, m.in.: problem numeracji mariawickich cykli mszalnych (np. dwie różne msze o tym samym numerze, przesunięcie w numeracji pomiędzy wybranymi partyturami, przyporządkowanie pojedynczych utworów do różnych mszy, kilka wariantów poszczególnych śpiewów w obrębie jednego cyklu) czy istnienie kilku niezależnych cykli liturgiczno-muzycznych dla śpiewów Wielkiego Tygodnia i Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego.

Jeszcze w trakcie gromadzenia mariawickich śpiewów liturgicznych, autor wysunął hipotezę, opartą na przesłankach w dostępnej literaturze, o tym, że bliżej nieokreślona część motywów muzycznych pojawiających się w wielogłosowej muzyce mariawitów została zapożyczona od innych kompozytorów. Po pilotażowym potwierdzeniu takiej

zależności w kilku przypadkach, autor postanowił przebadać ten problem dla wszystkich zgromadzonych śpiewów liturgicznych. W treści samej dysertacji (rozdziały IV, V) przedstawione są jedynie wyniki tych badań (odnalezione powiązania), natomiast poniżej zaprezentowany zostanie ich przebieg.

Na początku dokonano transkrypcji komputerowej śpiewów zawartych w mariawickich archiwaliach, eliminując przy tym warstwę tekstową kompozycji oraz powtarzające się motywy w obrębie jednego lub wielu dzieł. Został w ten sposób przygotowany zbiór pojedynczych linii melodycznych i całych układów czterogłosowych, będący podstawowym materiałem porównawczym. W toku poszukiwań korelacji między tym zestawem śpiewów, a innymi kompozycjami, przyjęto dwie ścieżki metodyczne: 1. od melodii (lub stylu) do kompozytora; 2. od kompozytora do melodii.

Podążając pierwszą ścieżką, na podstawie cech stylistycznych pojedynczych śpiewów (melodyka, harmonika i in.) wyszczególniono kilka grup mających potencjalnie wspólne pochodzenie: 1. chorał gregoriański, 2. polifonia w stylu palestrinowskim, 3. układy *falsobordone*, 4. struktury homofoniczne i polifonizujące oparte na systemie funkcyjnym dur-moll (kompozytorzy ruchu cecylianiśkiego lub szkoły petersburskiej), 5. harmonizacje monodii wschodniej (*głasy* w różnych tradycjach). Potem przystąpiono do poszukiwania źródeł melodycznych fragmentów zgrupowanych według powyższych kategorii w zbiorach muzycznych z XIX oraz I poł. XX wieku. Utwory grupy 1. porównywano z łacińskimi księgami liturgicznymi zawierającymi chorał gregoriański (m.in. *Cantionale ecclesiasticum* wydawane w ośrodkach polskich), podręcznikami do śpiewu gregoriańskiego oraz prasą XIX-wieczną, poruszającą tę problematykę. Grupy 2-4 zestawiono z publikacjami wydawanymi przez ośrodki cecyliańskie (m.in. Ratyzbona, Monachium, Płock i in.), które obejmowały reprinty dzieł polifonii renesansowej i późniejszej oraz autorską twórczość kompozytorów muzyki kościelnej XIX i początku XX wieku. Publikacjami tymi były pojedynczo wydawane dzieła, obszerne antologie wielogłosowych śpiewów kościelnych czy dodatki muzyczne czasopism cecyliańskich. Utwory z grupy 5. oraz dodatkowo z grupy 4. porównywane były z różnymi zbiorami śpiewów liturgicznych Cerkwii Prawosławnej, jednak w toku badań ustalono dominującą pozycję jednego z nich jako bezpośredniego źródła adaptacji melodycznych.

Drugą ścieżką (od kompozytora do melodii) podążano w momencie ustalenia nowej osoby jako pierwotnego autora badanej melodii bądź całego układu wielogłosowego wykorzystanego w mniejszym lub większym zakresie w mariawickiej literaturze muzycznej. Wówczas przystępowano do przeglądu twórczości wokalnej (najczęściej wielogłosowej *a capella*) danego kompozytora w celu odnalezienia potencjalnych

zapożyczeń z innych dzieł napisanych przez niego. Opierano się przy tym na dostępnych katalogach i antologiach dzieł pojedynczych twórców, a także internetowych bazach muzycznych, takich jak imslp.org, cpdl.org i in. W ten sposób poszerzono stan wiedzy o wykorzystaniu przez mariawitów melodii napisanych m.in. przez Lodovica da Viadanę, Claudia Casciolinigo, Franza X. Witta, Petera Griesbachera, Józefa Furmanika czy Wojciecha Bugajczyka.

Po zebraniu informacji na temat istniejących korelacji między śpiewami obecnymi w badanych zbiorach muzycznych a innymi utworami religijnej literatury wokalnej, przystąpiono do właściwej analizy muzycznej repertuaru mariawickich śpiewów liturgicznych. W pierwszej fazie ustalono szczegółowy zakres analizowanej literatury, wyznaczono niezbędne kategorie pojęciowe oraz dokonano wewnętrznej klasyfikacji tegoż repertuaru w oparciu o różne (naukowe i konfesyjne) typologie śpiewów oraz mariawickie poglądy nt. muzyki w liturgii. Scharakteryzowany też został w tym miejscu układ formalny dzieł o charakterze cyklicznym (msze, jutrznie, nieszpory itp.). Przebieg tych badań zawarty jest na kartach rozdziału trzeciego.

W następnych fazach rozdzielono od siebie twórczość jedno- i wielogłosową. Postąpiono tak ze względu na fakt, że pierwszy zbiór obejmował głównie mariawicką monodię pogregoriańską, wymagającą odmiennej refleksji badawczej, niż w przypadku większości repertuaru polifonicznego. W każdym z tych etapów pojawiły się jednak elementy analizy formalnej wybranych utworów czy analizy porównawczej, mającej określić udział preegzystujących melodii w danym dziele oraz przekształcenia, którym zostały poddane przez redaktorów albo wykonawców śpiewu tradycji mariawickiej. Szczegółowe informacje dotyczące metodologii związanej z charakterystyką monodii oraz polifonii z repertuaru muzycznego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów znajdują się w początkowych fragmentach dwóch ostatnich rozdziałów (roz. 4.1 oraz roz. 5.1).

e) struktura pracy:

Niniejsza dysertacja została podzielona na pięć rozdziałów. Pierwsze dwa stanowią podłoże historyczne, teologiczne i muzykologiczne do rozważań o śpiewie liturgicznym w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Rozdział pierwszy charakteryzuje punkt wyjścia dla śpiewów mariawickich, którym jest historia muzyki chrześcijańskiej oraz jej stan i ruchy kształtujące jej rozwój pod koniec XIX i na początku XX wieku. Nie pretenduje do miana przeglądu całej historii muzyki kościelnej, a jedynie wskazuje pewne prądy, osoby, ich poglądy i dzieła, które w istotny sposób mogły wpłynąć na mariawitów adaptujących i tworzących śpiewy liturgiczne dla nowopowstałej wspólnoty eklezjalnej.

Rozdział drugi skupia się niemal w całości na liturgii mariawickiej (z uwzględnieniem jej aspektu muzycznego) – od wyłonienia się Związku Mariawitów z Kościoła Rzymsko-katolickiego aż do Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP w czasach obecnych.

Środkowa część dysertacji prezentuje repertuar muzyczny, który kształtował się w pierwszych latach istnienia Kościoła, a po II Wojnie Światowej był utrwalany, częściowo poszerzany i – niestety – częściowo zapomniany. Zostają tutaj określone zręby kanonu śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów jako przyczynek do dalszej analizy muzycznej. Sama zaś analiza wybranych śpiewów liturgicznych przeprowadzona jest na przestrzeni dwóch ostatnich rozdziałów. Czwarty – porusza zagadnienia mariawickich śpiewów jednogłosowych, a piąty skupia się nad repertuarem wielogłosowym: jego źródłami oraz późniejszymi redakcjami.

Na przestrzeni pracy (głównie IV i V rozdział) obecne są liczne przykłady muzyczne, opatrzone opisem bibliograficznym. Autor dokonał komputerowej transkrypcji treści wszystkich przykładowych źródeł muzycznych, generując ją za pomocą wolnych oprogramowań *MuseScore 1.3*[14] oraz *Gregorio*[15] (oba na licencji GNU GPL). Transkrypcje śpiewów gregoriańskich dokonywane są wg notacji kwadratowej. W notacji nowożytnej zapisane są inne śpiewy jednogłosowe i wielogłosowe, a także melodie gregoriańskie, których źródła nutowe posługują się tą notacją, a ich przytoczenie w identycznym kształcie jest konieczne z punktu widzenia analizy.

Autor niniejszej pracy wierzy, że będzie ona interesującym studium muzyki liturgicznej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, które posłuży innym osobom – badaczom historii tego Kościoła, ekumenistom, czy też muzykologom – do włączenia jej wyników i zgromadzonych w niej danych z różnych dziedzin do swoich rozważań. Warte rozpatrzenia jest uwzględnienie śpiewu liturgicznego opracowanego przez mariawitów np. w kontekście reform dokonanych po Soborze Watykańskim II – jako rzeczywistości liturgiczno-muzycznej, która, z ówczesnym stanem wiedzy o śpiewie kościelnym i w tamtych okolicznościach, podążyła swoimi drogami, w znacznej mierze różnymi od rozwiązań liturgistów i muzykologów rzymskokatolickich, a w nieznacznej – zbieżnymi, choć wyprzedzającymi je o bagatela 50 lat. Pole badawcze, na którym skupia się ta dysertacja może natomiast poszerzyć stan wiedzy na temat pewnych przejawów tradycji religijnomuzycznych, żywych jeszcze w całej Polsce na początku XX wieku, a obecnie zachowanych jedynie wśród wyznawców Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP.

[14] https://musescore.org/pl (dostęp: 31.07.2022).
[15] https://gregorio-project.github.io/index.html (dostęp: 31.07.2022).

1. Dziedzictwo muzyczne chrześcijaństwa – punkt wyjścia dla kultury muzycznej mariawitów

Kościół Starokatolicki Mariawitów, jako wspólnota mająca źródła w niepodzielonym Kościele pierwszego tysiąclecia oraz Zachodnim kręgu chrześcijaństwa, nierozerwalnie związany jest z wielowiekową tradycją kościelną, która zachowuje i aktualizuje poświadczoną w Ewangelii apostolskiej prawdę o Bożym Objawieniu[16]. Jednym ze środków służących realizacji podstawowych zadań tradycji kościelnej jest liturgia, której słowa, gesty i symbole są nośnikiem treści zawartych w Piśmie Świętym. Już od początku sprawowania publicznego kultu w społecznościach hebrajskich, a potem chrześcijańskich, publicznym formom modlitwy towarzyszyły: muzyka i śpiew, będące wyrazem oddania Jedynemu Bogu najwyższej czci, służącej pomnożeniu Jego chwały i uświetnieniu celebracji[17]. W ciągu dwóch tysiącleci, chrześcijanie wykształcili wiele form muzycznej ekspresji słów liturgicznych oraz stanowisk dotyczących godnego wychwalania Trójcy Świętej poprzez śpiew lub grę na instrumentach. Swoje własne poglądy i tradycje muzyczne wypracowali także wyznawcy mariawityzmu, opierając się na wielowiekowym dziedzictwie muzycznym chrześcijaństwa.

Na początku rozważań o śpiewie liturgicznym w Kościele Starokatolickim Mariawitów, wskażę wybrane (historyczne i teologiczne) aspekty muzyki kościelnej, które oddziałują z kulturą muzyczną tego wyznania. Ze względu na fakt, że rozwój dyskursu o muzyce oraz praktyki wykonawczej przebiegał w poszczególnych denominacjach do pewnego stopnia niezależnie, omawiane zagadnienia zostaną uszeregowane według klasyfikacji genetycznej wyznań.

Najpierw poruszone zostaną kwestie dotyczące muzyki obecnej we wspólnotach, których ciągłość stanowi rodowód Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Będą to więc wybrane czynniki, począwszy od źródeł w muzyce starożytnego Izraela i Grecji, poprzez obraz muzyki w niepodzielonym chrześcijaństwie I tysiąclecia i dalej w Kościele Łacińskim aż do roku 1906, kiedy to mariawici utracili łączność z Rzymem. Następnie wskazane zostaną elementy muzycznej osi czasu kolejnych grup wyznaniowych, zgodnie z ich pokrewieństwem. Pierwszą z nich będzie Kościół Rzymskokatolicki w XX wieku,

[16] Zob. U. KÜRY, *Kościół Starokatolicki: Historia, nauka, dążenia,* tłum. W. Wysoczański, ChAT, Warszawa 1996, s. 147.
[17] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, tom 3. *Dokończenie części I: O środkach rozwinięcia kultu*, druk. K. Miecznikowski, Płock 1905, s. 194.

z którego bezpośrednio wywodzą się mariawici. Potem – Kościoły starokatolickie, wyodrębnione między XVIII a XX wiekiem. Kolejną omawianą grupą będą wspólnoty ewangelickie, sięgające źródłem do czasów reformacji, a ostatnią – Cerkiew Prawosławna, posiadająca najkrótszą historycznie jedność z pozostałymi wyznaniami. Inne gałęzie chrześcijaństwa pominę ze względu na brak istotnych współoddziaływań ich tradycji muzycznej z Kościołem Starokatolickim Mariawitów.

1.1. Biblijne, patrystyczne i kulturowe podwaliny muzyki liturgicznej

1.1.1. Świadectwa Starego Testamentu

Chrześcijanie, a wśród nich – mariawici, swoje korzenie muzyczne mogą odnaleźć w starożytnym Izraelu. Podstawowym źródłem, na którym opiera się współczesna wiedza o muzyce hebrajczyków, jest Pismo Święte Starego Testamentu. Znajdziemy w nim wiele opisów praktyki wykonawczej, repertuaru i okoliczności towarzyszących śpiewowi lub grze na instrumentach[18]. Pierwszym świadectwem potwierdzającym zastosowanie śpiewu w publicznym kulcie Izraela była Pieśń Mojżesza oraz występująca po niej Pieśń Miriam[19]. Curt Sachs, opierając się na interpretacji Filona z Aleksandrii (I w. p.n.e.), uważa, że śpiew Izraelitów pod przewodnictwem proroka oraz jego siostry z kobietami może stanowić przykład antyfonii[20], która w różnych postaciach przetrwała w muzyce chrześcijan aż do czasów obecnych. Oprócz tych dwóch pieśni, na wcześniejszych kartach Biblii odnaleźć można inne fragmenty dowodzące znajomości przez hebrajczyków różnych instrumentów muzycznych i pewnych form muzykowania przed wyjściem z Egiptu[21]. Sami Izraelici odnajdują korzenie muzyki u Jubala – przedstawiciela

[18] Joachim Waloszek i za nim Stanisław Gądecki zwracają uwagę, że u autora biblijnego brakuje osobnych rozważań o istocie samej muzyki, co stanowi jeden z powodów trudności w biblijnym uwiarygodnieniu refleksji teologicznej nad muzyką. Por.: J. WALOSZEK, *Biblijne podstawy muzyki sakralnej (cz. 1)*, LS 1(1995), nr 1-2, s. 113; S. GĄDECKI, *Muzyka według Biblii* [w:] *Musica in Ecclesia: 10 lat Zakładu Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Wydawnictwo AMiIJP, Poznań 2008, s. 11.

[19] Por. Wj 15,1-21; K. DOPIERAŁA, *Muzyka liturgiczna starożytnego Izraela u początków chrześcijaństwa* [w:] *Zbawczy dialog z Bogiem w liturgicznych znakach*, red. D. Kwiatkowski, „Colloquia Disputationes" 43, UAM, Poznań 2018, s. 156. Pieśń Mojżesza (Wj 15,1-19) znalazła zastosowanie w liturgii świątyni syjońskiej (zob.: J. BRAMORSKI, *Pieśń nowa człowieka nowego: Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Wydawnictwo AMiSM, Gdańsk 2012, s. 95). Obecna jest też w liturgii mariawickiej jako pierwszy Kantyk w Uwielbieniach na Niedzielę (zob. *Brewiarz Eucharystyczny czyli Święte Officyum ku czci Przenajśw. Sakramentu na wszystkie dni roku rozłożone*, cz. I., przy ŚMiM, Płock 1923, s. 332-335).

[20] C. SACHS, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, PWM, Kraków 1988, s. 94-95. Autor sądzi, że był to nie tyle rodzaj antyfonii dwóch chórów, ile forma odpowiadania chóru swoim przewodniczącym, co obecnie nazywane byłoby śpiewem responsorialnym. Można też wysuwać przypuszczenie, że Pieśń Miriam stanowiła antyfonę do pieśni Mojżesza, streszczającą w krótkich słowach przesłanie tekstu proroka (zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 96).

[21] Zob. np.: Rdz 31,27.

6. pokolenia potomków Kaina[22]. Na pewno jednak do czasów Mojżesza (według niektórych aż do pokolenia Dawida) nie była ona wykonywana w sposób zorganizowany[23].

Naród Izraelski zawdzięcza królowi Dawidowi trwałe zespolenie muzyki z liturgią oraz nadanie im określonego porządku[24]. Prorok ten był nie tylko organizatorem życia muzycznego, ale także autorem psalmów, zdolnym śpiewakiem, instrumentalistą i tancerzem, twórcą instrumentów oraz założycielem pierwszej szkoły śpiewu liturgicznego[25]. Biblia potwierdza, że jego rola w poleceniu umieszczenia muzyków w Świątyni Jerozolimskiej wynikała z woli samego Pana[26], a co za tym idzie – Bóg afirmował, a nawet domagał się wykonywania tej sztuki w kulcie świątynnym. Jest to o tyle doniosłe, że elementy wspomnianego kultu przeniknęły z czasem do synagog, a z nich – do wspólnot judeochrześcijańskich[27], stanowiąc prapoczątek przyszłej liturgii mariawickiej.

Przykładem może być instytucja chóru kościelnego, którego służbę liturgiczną można traktować jako odzwierciedlenie tradycji chórów lewitów założonych przez Dawida[28]. Rolą tych zespołów było chwalenie Boga[29] przez śpiew psalmów podczas rytuałów ofiarnych Świątyni Jerozolimskiej, a także poza nimi[30]. Za czasów Króla Dawida, liczba śpiewaków wynosiła 288 i byli oni podzieleni na 24 chóry po 12 osób, służące na zmianę[31]. Zanim dostąpili do służby Panu, musieli być odpowiednio

---

[22] Rdz 4,17-21. Por.: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1., PWM, Kraków 1989, s. 63; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, UNUM, Kraków 2000, s. 15; W. CHROSTOWSKI, *Muzyka w perspektywie biblijnej* [w:] *Thesaurus Musicae Sacrae*, red. nauk. M. Sławecki, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2017, s. 76; A. REBIĆ, *Muzyka w Starym Testamencie*, tłum. E. Mendyk, Com. 21(2001), nr 2, s. 13.

[23] Por. W. I. MARTYNOW, *Istorija bogosłużebnogo pienija*, Moskwa 1994, s. 18 [cyt. za:] M. FLORCZAK, *Śpiewy liturgiczne Rosyjskiej Cerkwii Prawosławnej. Zarys historyczno-analityczny*, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa 2013, s. 22; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna w trzech częściach*, Wydawnictwo SS. Loretanek-Benedyktynek, Warszawa 1961, s. 290.

[24] Zob. T. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna w Starym i Nowym Przymierzu*, RBiL 40(1987), nr 3, s. 254.

[25] Por.: 1 Sm 16,16-18.19,9; 2 Sm 6,14-15; Am 6,5; S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 18; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 290-291; W. WOŁOSIUK, *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „Elpis" 13(2011), z. 23-24, s. 63.

[26] Por.: 2 Krn, 29,25; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…*, tom 3, s. 193; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 108.

[27] Zob. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna*…, s. 254-255.

[28] Por. 1 Krn, 15,16-21; J. A. SMITH, *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Aschgate, Routledge 2011, s. 63; G. BIAŁOMYZY, *Charakterystyka śpiewów liturgicznych w nabożeństwach starotestamentowych i wczesnochrześcijańskich*, RT 2016, z. 3, s. 458.

[29] Zob. S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 20.

[30] John A. Smith dowodzi, że w okresie Drugiej Świątyni, w czasie obrzędów ofiarnych repertuar lewitów na pewno składał się z 14 psalmów (Ps 24; 30; 48; 81; 82; 92-94 i Hallelu, który obejmował Ps 113-118) oraz wskazuje momenty, w których mogły być one śpiewane. Sugeruje także, że w rytuałach niezwiązanych ze składaniem ofiar zastosowanie mogło mieć znacznie więcej psalmów (od ok. 109 do 126), a lewici niekoniecznie byli ich jedynymi wykonawcami. Zob.: J. A. SMITH, dz. cyt., s. 89-90.93.

[31] Por. 1 Krn 25,7-31; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 10; R. RACHUTA, *Tanach i muzyka*, „Studia i materiały" nr 174, UAM, Poznań 2015, s. 142. J. A. SMITH, dz. cyt., s. 67.

wyćwiczeni w śpiewie[32], bowiem sam Bóg przekazał przez psalmistę postulat, aby oddawanie Mu chwały cechowało się wysokim poziomem estetycznym i artystycznym[33].

Brakuje dowodów, aby wśród członków chórów wykonujących śpiewy towarzyszące składaniu ofiar w Świątyni Jerozolimskiej, znajdowały się kobiety[34]. Niepodważalne jest jednak, że do czasów Dawida niewiasty wykonywały muzykę na równi z mężczyznami, o czym świadczyć może wspomniana wcześniej Pieśń Miriam, czy pieśń Debory i Baraka[35]. Jeszcze w czasach Salomona kobiety mogły grać i śpiewać w Świątyni[36], ale z czasem ich rola była coraz bardziej ograniczana – szczególnie po powrocie z niewoli Babilońskiej[37]. Jednakże, nawet w okresie Drugiej Świątyni kobiety nie zostały wykluczone z muzykowania podczas niektórych obrzędów religijnych i świeckich, co potwierdza chociażby Pieśń zawarta w napisanej ok. 100 r. p.n.e. Księdze Judyty[38].

Z przekazów starotestamentowych możemy wywodzić funkcję osoby przewodniczącej w śpiewie na chwałę Bożą. Współczesnymi odpowiednikami przełożonego lewitów, Kenaniasza oraz innych kierowników śpiewu[39], będą kantorzy oraz dyrygenci chórów czy orkiestr.

Muzyka instrumentalna[40] była obecna we wczesnej liturgii żydowskiej z polecenia Dawida[41], a umiejętność gry była wymagana od śpiewających lewitów[42]. Zestaw

W. Lewkowicz sugeruje, że liczba 288 odnosiła się jedynie do nauczycieli śpiewu (W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 290).

[32] Por.: R. RACHUTA, dz. cyt., s. 142, S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 21.

[33] Por.: Ps 33,3; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 130.

[34] Niektórzy badacze wysuwali hipotezę, że śpiewaczki wymieniane w Ezd 2,65 oraz Ne 7,67 miały być służebnicami Świątyni wracającymi z niewoli, co świadczyłoby o ich współudziale w śpiewach obrzędowych. Przypuszczenie to obalił jednak dawno Roland de Vaux, wskazując, że wszyscy słudzy i śpiewacy Świątyni wyliczani byli osobno w Ezd 2, 41.43-54 oraz Ne 7, 44.46-56 (J. A. SMITH, dz. cyt., s. 83).

[35] Por. Sdz 5,1-31; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 97.

[36] R. RACHUTA, dz. cyt., s. 145.

[37] Wynikać to może z silnej hellenizacji Izraelitów ok. II w p.n.e. oraz kontaktów z innymi ludami, np. z Egipcjanami, wśród których śpiewaczki były często utożsamiane z nierządnicami. Por: Syr 9,4; R. RACHUTA, dz. cyt., s. 146-7; T. M. DĄBEK, *Muzyczne środki ekspresji w modlitwie liturgicznej i osobistej w Dawnym i Nowym Przymierzu* [w:] *Ante Deum stantes*, red. S. Koperek i R. Tyrała, seria: „Studia" nr 7, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2002, s. 72-73.

[38] Por.: Jdt 16,1-17; J. A. SMITH, dz. cyt., s. 84-85; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 293.

[39] Por.: 1 Krn 15,19-27; J. A. SMITH, dz. cyt., s. 66.

[40] Liczba instrumentów pojawiających się na kartach Starego Testamentu wynosi około 30. (M. FUKS, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989, s. 10). Szczegółowy opis instrumentów muzycznych obecnych na kartach Biblii oraz ich zastosowania pojawia się w wielu opracowaniach naukowych, m.in.: R. RACHUTA, dz. cyt., s. 33-130; Z. NOWACZYK, *Muzyka i instrumenty w Psalmach*, „Z badań nad Biblią" 6, WN PAT, Kraków 2003, s. 164-169; J. MONTAGU, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, tłum. G. Kubies, Homini, Kraków 2006; G. KUBIES, *Instrumenty muzyczne w Starym Testamencie*, „Bobolanum" 14(2003), z. 3, s. 33-51.

[41] Por.: 1 Krn 23,5; J. A. SMITH, dz. cyt., s. 68.

[42] Por.: 1 Krn 15,19-21; R. RACHUTA, dz. cyt., s. 140.

dopuszczanych do służby instrumentów zmieniał się na przestrzeni lat[43], jednak sama praktyka gry była powszechna zarówno w okresie Pierwszej, jak i Drugiej Świątyni[44]. Jeden z instrumentów, na których grano w Świątyni Salomona, miał posiadać wiele piszczałek i według muzykologów, mógł być to prototyp dzisiejszych organów[45]. Głównym zadaniem, jakie miała muzyka instrumentalna, było akompaniowanie śpiewakom[46] – to słowo pełniło rolę nadrzędną. Chociaż w późniejszym okresie instrumenty zostały wyłączone zarówno z liturgii hebrajskiej, jak i wczesnochrześcijańskiej[47], to w okresie średniowiecza stopniowo powracały do świątyń w Kościele Łacińskim, począwszy od organów. Starotestamentowa tradycja chwalenia Boga poprzez grę na niektórych instrumentach została zachowana także w oficjalnym kulcie Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Szczególną rolę w muzyce instrumentalnej starożytnego Izraela odgrywały trąby. Ich zastosowanie polecił Mojżesz w celu zwoływania społeczności na nabożeństwa[48]. Pełniły one także funkcje bojowe, alarmowe oraz towarzyszyły składaniu ofiar[49]. Ich zadania porównywalne są więc z dzisiejszymi mniejszymi i większymi dzwonami kościelnymi[50], które zapraszają wiernych do Kościoła oraz sygnalizują najważniejsze momenty Mszy świętej.

Liturgia mariawicka czerpie też obficie z bogatego zbioru poezji starotestamentowej[51]. Pokaźna liczba psalmów[52], hymnów i pieśni świadczy o tym, że

[43] Przykładem mogą być dwa opisy przeniesienia Arki Przymierza z 2 Sm 6,1-19 oraz 1 Krn 13,6-16,7. J. A. Smith przypuszcza, że autor późniejszej Księgi Kronik zaktualizował dawniejszy tekst, uwzględniając instrumenty dopuszczalne do kultu publicznego w jego czasach. Zauważalne są np. rozbieżności między 2 Sm 6,5 a 1 Krn 13,8: instrumenty z drewna cyprysowego – pieśni; grzechotki – talerze; cymbały – trąby (J. A. SMITH, dz. cyt., s. 62). Zob. także: A. REBIĆ, dz. cyt., s. 17.

[44] Zob. T. M. DĄBEK, *Muzyczne środki ekspresji…*, s. 74.

[45] Zob. M. FUKS, dz. cyt., s. 10. T. M. Dąbek uważa, że inną zapowiedzią zastosowania w liturgii organów są trąby, na których grali kapłani w Świątyni Jerozolimskiej (T. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna*…, s. 254).

[46] Por.: Ps 98,5; T. M. DĄBEK, *Muzyczne środki ekspresji*…, s. 72; S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 19; R. RACHUTA, dz. cyt., s. 143. Służebna rola instrumentów w stosunku do śpiewu – jako akompaniamentu mającego jedynie podtrzymać śpiew – będzie także stanowić podstawową funkcję organów w Kościele Starokatolickim Mariawitów.

[47] Muzyka instrumentalna Żydów upadła prawdopodobnie wraz ze zburzeniem Świątyni Jerozolimskiej ok. 70 r. n.e. (M. FUKS, dz. cyt., s. 11.).

[48] Por.: Lb 10,2-3; AMALARIUSZ Z METZU, *Dzieła*, tom 1, *Święte obrzędy Kościoła*, red. T. Gacia, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016, s. 233.

[49] Por.: Lb 10,4-10; J. A. SMITH, dz. cyt., s. 70.

[50] Zob. G. BIAŁOMYZY, dz. cyt., s. 457.

[51] W mariawickich formularzach mszalnych obecne są liczne wersety z Księgi Psalmów (zob.: *Mszał eucharystyczny dla Kapłanów Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1929). W pierwszej części *Brewiarza eucharystycznego*… zawarty jest cały Psałterz, rozdzielony na poszczególne godziny kanoniczne tygodnia, a także kantyki Starego Testamentu (por.: *Brewiarz eucharystyczny*…, dz. cyt.; Wj 15,1-18; Pwt 32,1-43; 1 Krl 2,1-10; Ps 1-150; Iz 12,1-6; 38,10-20; Dn 3,52-90; Ha 3,1-19). Wybrane Psalmy przeznaczone są też do odmawiania lub śpiewania w czasie ceremonii zawartych w mariawickim rytuale (J. M. M. KOWALSKI, *Rytuał Maryawicki wraz z katechizmem dla małych dzieci i dla dorosłych*, przy ŚMiM, Płock 1926) i pontyfikale (*Pontyfikał Starokatolickiego Kościoła Mariawitów*. *Nowoopracowany przez komisję liturgiczną*, Płock 1964).

[52] Numery psalmów cytowane na przestrzeni całej dysertacji podawane są za Wulgatą.

śpiew był niezwykle istotnym elementem życia religijnego dla Narodu Wybranego[53] i stanowił główny sposób oddawania chwały Bogu. Wg Josepha Ratzingera, gdy Izraelici nawiązywali kontakt z Bogiem, nie wystarczało samo mówienie, bowiem budziły się w nich sfery egzystencji stające się spontanicznie śpiewem[54]. Formy liturgii oraz śpiewu Świątyni Jerozolimskiej i synagog: kantylacja wszystkich modlitw, czytań biblijnych, a także „niekończąca się melodia"[55] były później wzorem dla pierwszych chrześcijan[56] i realizują się obecnie podczas mariawickich mszy śpiewanych, nieszporów czy jutrzni, gdzie niemal cała akcja liturgiczna stanowi ciąg recytatywnych melodii celebransa i modlących się wiernych.

1.1.2. Świadectwa Nowego Testamentu

W przeciwieństwie do wielu odniesień dotyczących praktykowania śpiewu i muzyki instrumentalnej przez Izraelitów (szczególnie – skrupulatnych zapisków kronikarzy opisujących obrzędy w Świątyni), świadectwa obecne w Nowym Testamencie wydają się oszczędniejsze. Wśród tych zmianek zdecydowanie dominuje muzyka wokalna[57]. Uprzywilejowanie śpiewu wynika z wzoru, który dał sam Zbawiciel. Zgodnie z ówczesną praktyką, Chrystus, recytując w synagodze Księgę Izajasza[58], prawdopodobnie posługiwał się formą recytatywu z fleksjami na znakach interpunkcyjnych[59]. Śpiewając z uczniami Wielki Hallel[60] w czasie Ostatniej Wieczerzy[61], zapoczątkował i usankcjonował więź muzyki wokalnej z przyszłą liturgią

[53] Świadczyć o tym może też to, że same słowa „śpiewać", „śpiew", „pieśń", pojawiają się na kartach Biblii Hebrajskiej aż 309 razy (Por. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 84-85; S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 11).
[54] J. RATZINGER, *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, przeł. W. Szymona, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 112.
[55] Por. C. SACHS, dz. cyt., s. 82; R. RACHUTA, dz. cyt., s. 144; A. REBIĆ, dz. cyt., s. 11.
[56] T. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna*…, s. 255.
[57] Słowa: „śpiewać", „śpiew", „pieśń" występują w Nowym Testamencie 36 razy (J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 84), podczas gdy słowo „grać" – tylko w 1 Kor 14,7 (T. M. DĄBEK, *Muzyczne środki ekspresji*…, s. 78). Nieliczne wersety Apokalipsy wzmiankują muzykę czysto instrumentalną (Por.: Ap 15,3; 5,8; 14,2; K. WOJCIECHOWSKA, *Muzyka religijna bez słowa? Czy muzyka instrumentalna może być muzyką religijną?*, RT 2006, z. 1-2, s. 99).
[58] Por.: Iz 61,1-2; Łk 4,16-19.
[59] P. THOMAS, *Stora del Canto gregoriano*, Rzym, manuskrypt, s. 15 [cyt. za:] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 310.
[60] Wśród badaczy nie ma zgodności co do tego, czy ewangeliści mieli na myśli cały Hallel, tj. Ps 113-118(112-117), czy tylko jego drugą część (rozpoczynającą się – wg różnych przekazów – od Ps 113,9; 114.[113A] lub 115.[113B]). Pierwsze stanowisko prezentują m.in. K. Dąbrowski, W. Kałamarz; drugie – S. Gądecki, S. Jałosiński, R. Tyrała. Por.: K. DĄBROWSKI, *Muzyka integralną częścią liturgii* [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, red. E. Szczurko, AMiFN, Bydgoszcz 2016, s. 11; S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 25; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 10; W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne w liturgii Kościoła* [w:] *Philosophice & Musicae. Księga pamiątkowa z okazji 75. Urodzin Księdza Profesora Stanisława Ziemiańskiego SJ*, red. R. Darowski, Kraków 2006, s. 382; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 18.
[61] Por. Mt 26,30; Mk 14,26; Ps 112-117.

chrześcijańską[62]. W. Lewkowicz widzi w tym wydarzeniu wzór dla relacji między kapłanem i wiernymi w śpiewach Mszy św. (tj. dla form dialogowych lub aklamacji), gdyż zwyczajem żydowskim, Chrystus – jako przełożony uczty – mógł śpiewać psalmy solo, a Apostołowie odpowiadali mu wtedy zwrotami *Amen*, *Alleluja* lub powtarzali niektóre wersety[63]. Św. Augustyn, odczytując Psalmy w duchu chrystologicznym, widział w nich śpiewającego i grającego Dawida jako figurę Jezusa[64] modlącego się w ten sposób do Ojca Niebiańskiego.

Chrystusowa afirmacja śpiewu znalazła potwierdzenie w praktyce pierwotnej gminy chrześcijańskiej, będącej wzorem dla przyszłych pokoleń. Współcześnie niewiele wiadomo na temat jej zwyczajów muzyczno-liturgicznych, jednak nieco światła rzucają na to słowa św. Pawła skierowane w listach do Efezów i Kolosan[65]. Według licznych teologów, Apostoł, polecając śpiew psalmów, hymnów i pieśni pełnych ducha, wskazał na trzy różne formy muzyczne[66], które później stanowiły podstawę dla śpiewów chrześcijańskich: psalmodii, hymnodii oraz pieśni duchowych (najbardziej ozdobnych, np. jubilacji na słowie *Alleluja*)[67]. Dar śpiewania hymnów jest wg św. Pawła charyzmatem[68], nowym „językiem" oraz źródłem inspiracji danym przez Ducha św.[69] kompozytorom i wykonawcom pieśni. Autor Listu św. Jakuba, polecając śpiew w chwilach radości[70], wskazuje, że chwalić Pana powinniśmy także w sytuacjach codziennych – poza publicznym kultem[71]. Zachęca tym samym do wykonywania pieśni, które współcześnie określalibyśmy jako paraliturgiczne czy pielgrzymkowe.

W Nowym Testamencie znajdziemy świadectwa o tworzeniu się zrębów dzisiejszych form liturgiczno-muzycznych, czego przykładem może być postawa Pawła i Sylasa, śpiewających nocą psalmy w celi więziennej[72] – jako prawzór modlitwy

---

[62] Por. K. DĄBROWSKI, dz. cyt., s. 11; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…*, tom 3, s. 196.
[63] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 310.
[64] Por.: J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 139; A. KARPOWICZ, *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień Psalmów" św. Augustyna*, STV 40(2002), nr 1, s. 55.58.
[65] Por.: Kol 3,16; Ef 5,18; M. ŁAWRESZUK, *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawosławnej tradycji liturgicznej*, WUB, Białystok 2014, s. 196.
[66] Próby rozróżnień między tymi terminami sięgają aż do czasów św. Hieronima. O tym, że nie są to synonimy, ale różne formy, mówią m.in.: S. Gądecki, R. Tyrała, E. Wellesz, K. Wojciechowska. Przeciwnego zdania jest np. A. Suski. Por.: S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 26; A. SUSKI, *Najstarsze świadectwa o hymnach chrześcijańskich*, STV 14(1976), nr 1, s. 33; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 19; E. WELLESZ, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przeł. M. Kaziński, Homini, Kraków 2006, s. 47-48; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał – próba uściśleń genologicznych*, RT 2002, z. 1, s. 205.
[67] Por.: E. WELLESZ, dz. cyt., s. 56-57.
[68] Por.: 1 Kor 14,26; T. M. DĄBEK, *Muzyczne środki ekspresji*…, s. 76; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 137. 294.
[69] J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 146.
[70] Jk 5,13.
[71] Por.: S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 25; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 18.
[72] Por.: Dz 16,25-26; K. DOPIERAŁA, dz. cyt., s. 163; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 11; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 314.

brewiarzowej[73]. Odnaleźć możemy także kilka utworów o charakterze poetyckim. Są to szczególnie trzy kantyki z Ewangelii wg św. Łukasza[74] wykorzystywane w oficjum, a także fragmenty kazania na górze i Listów Apostoła Pawła[75]. Pieśni te mogły stać się jednymi z pierwszych śpiewów liturgicznych chrześcijan[76].

Warto zwrócić uwagę na eschatologiczny aspekt muzyki zawarty w Apokalipsie wg św. Jana[77]. W proroctwie Janowym mowa jest o pieśniach rzeszy zbawionych na cześć Baranka[78]. Przywoływane przez Ewangelistę obrazy wskazują na to, że opisuje on *de facto* liturgię w Świątyni Jerozolimskiej, stanowiącą jedynie symbol liturgii niebieskiej[79]. Apostoł Jan ukazał rzeczywistość czasów ostatecznych w zwierciadle ziemskim – zrozumiałym dla współcześnie mu żyjących Żydów[80].

1.1.3. Muzyka w ujęciu ojców Kościoła, soborów i synodów

Jeszcze w I wieku n.e. ojcowie Kościoła zaczęli kształtować praktykę muzyczną nowopowstających gmin chrześcijańskich, a także zapoczątkowali trwający do dziś dyskurs dotyczący tego jaka muzyka godna jest tego, aby chwalić nią Boga. Jednym z pierwszych zachowanych świadectw jest list św. Ignacego Antiocheńskiego (ok. 30 – ok. 107) do Efezjan, w którym biskup Antiochii nawołuje wiernych do łączenia się w chór z kapłanami poprzez harmonię miłości, a także zachęca do jednogłosowego śpiewu na chwałę Bożą[81].

Kolejną istotną postacią dla rozwoju myśli o muzyce kościelnej był św. Klemens Aleksandryjski (ok. 150 – ok. 212). Był on jednym z prekursorów symbolicznego rozumienia muzyki i instrumentów biblijnych[82]. Zachęcał do praktykowania śpiewu, ze

---

[73] Zob. W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 382.
[74] Por.: Kantyk NMP / *Magnificat* (Łk 1,46-55); Kantyk Zachariasza / *Benedictus* (Łk 1,68-79); Kantyk Symeona (Łk 2,29-32).
[75] Por.: Mt 5,3-12; Rz 8,31-39; 1 Kor 13; Ef 1,14-21; Ef 5,14; Kol 1,14-20; Flp 2,6-11; 2 Tm 2,11-13; Tyt 2, 11-14; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 147; H. LANGKAMMER, *Hymny Chrystologiczne Nowego Testamentu. Najstarszy obraz Chrystusa*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1976, s. 7-8; J. RATZINGER, *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciuł, Wydawnictwo AA, Kraków 2019, s. 129; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 22.
[76] Por. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 140; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 22.
[77] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 137.
[78] Por.: Ap 1,4-7; 7,10.12; 11,15.17n; 12,10-12; 14,3; 15,3n; K. DĄBROWSKI, dz. cyt., s. 12.
[79] Zob. S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 28.
[80] Zob. S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 28-29.
[81] IGNACY ANTIOCHEŃSKI, *Do Kościoła w Efezie* IV,1-2 [w:] *Pierwsi świadkowie. Wybór najstarszych pism chrześcijańskich*, przekł. A. Świderkówna, Kraków 1988, s. 82. Biskup Antiochii sformułował podobne orzeczenie w liście do Kościoła w Rzymie (II,2) – zob.: G. MIŚKIEWICZ, *Grecki etos muzyczny i jego wpływ na kształtowanie się koncepcji śpiewu Kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa*, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2014, s. 98.
[82] „Aleksandryjczyk porównywał ludzi do instrumentów muzycznych, do Dawidowych harf i trąb, Chrystusa zaś do muzyka, grającego na nich radosny hymn uwielbiający Boga Ojca" (J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 173-4; por. także: M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 11-12; G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 108). W ślad za nim poszli późniejsi teolodzy, m.in.: św. Jan Chryzostom określający człowieka alegorią instrumentu

względu na uszlachetniający wpływ tej sztuki na człowieka[83]. W jego pismach i działalności widoczne są też pierwsze oznaki przyszłego dystansowania się Kościoła od pewnych aspektów muzyki. Wystosował on bowiem postulat odrzucenia chromatycznych brzmień[84], a także muzyki instrumentalnej[85], choć dopuszczał jeszcze używanie instrumentów Dawida – liry i harfy[86].

Od czasów edyktu mediolańskiego z 313 roku, muzyka oraz teologiczna refleksja nad nią mogły już swobodnie rozwijać się[87]. Polemika między duchownymi w tamtym okresie dotyczyła m.in. możliwości zastosowania instrumentów i samego śpiewu w liturgii, wykorzystania pozabiblijnej twórczości poetyckiej, osób dopuszczanych do śpiewu czy połączenia muzycznych aspektów teologii chrześcijańskiej z filozofią grecką.

W kwestii instrumentów, oprócz św. Klemensa Aleksandryjskiego, swoje stanowisko potępiające ich użycie wyrazili także śś. Bazyli Wielki, Atanazy, Epifaniusz, Jan Chryzostom[88] czy Ambroży[89]. Wykluczenie muzyki instrumentalnej, początkowo podyktowane obawami modlących się w katakumbach chrześcijan o ściągnięcie na siebie uwagi prześladowców, tłumaczone było w późniejszych czasach zmysłowością takiego rodzaju sztuki oraz potrzebą odizolowania liturgii chrześcijan od wpływów pogan, którzy powszechnie ją wykorzystywali[90]. Ponadto, ówczesne rozumienie relacji Starego i Nowego Testamentu (prawa i Ewangelii) sugerowało przyporządkowanie muzyki instrumentalnej, powszechnej w Biblii Hebrajskiej, do sfery cielesnej, a czysto wokalnej do sfery wyższej – duchowej[91]. Niektórzy ojcowie zastanawiali się ograniczeniem[92] lub nawet eliminacją z publicznego kultu muzyki jako budzącej w człowieku zmysłowość i oddalającą od Boga[93]. Św. Augustyn pisał o ryzyku związanym z rozkoszą jakie muzyka

stworzonego do hymnów na chwałę Bożą (E. ZOŁOTARIEW, *Śpiew cerkiewny a muzyka*, RT 2006, z. 1-2, s. 114); św. Atanazy, przyrównujący Boga stwarzającego świat do muzyka grającego na lirze (tamże, s. 263); a także św. Augustyn, który opisywał jedność Kościoła jako zgodność śpiewających w chórze, a herezje jako dysonans, zamieszanie we wspólnym śpiewie (tamże, s. 198).

[83] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 172.

[84] Zob. R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 24.

[85] KLEMENS ALEKSANDRYJSKI, *Paedagogus* II,4, [cyt. za:] E. WELLESZ, dz. cyt., s. 112.

[86] Zob. W. WOŁOSIUK, *Muzyka instrumentalna a nabożeństwo prawosławne* [w:] *Sacrum muzyki cerkiewnej*, Prawosławne Studium Psalmistów, Hajnówka 2008, s. 50.

[87] Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 11.

[88] Zob. W. WOŁOSIUK, *Muzyka instrumentalna…*, s. 51-52.

[89] Św. Ambroży piętnował stosowanie fletów i piszczałek, ale dopuszczał liry i cytry. Zob.: I. PAWLAK, *Muzyka instrumentalna w świetle dokumentów Kościoła* [w:] *Musica instrumentalis*, BSPMK 5(2010), s. 17-18.

[90] Por.: K. DOPIERAŁA, dz. cyt., s. 166; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 10; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 322; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 24; W. WOŁOSIUK, *Muzyka instrumentalna…*, s. 49.

[91] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 177.

[92] Przykładem może być postawa św. Atanazego polecającego lektorom śpiewać psalmy z tak nieznaczną modulacją głosu, aby sprawiały raczej wrażenie deklamacji. Zob.: AUGUSTYN Z HIPPONY, *Wyznania*, tłum. J. Czuj, De Agostini – Altaya, Warszawa 2001, s. 210 (XXXIII, 50).

[93] Zob.: J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 191.

daje ciału[94]. Przewyższane jest ono jednak przez duchowe zalety płynące z jej wykonywania – podnoszenie słabszych umysłów ku pobożnym uczuciom – o ile więcej wzruszeń dostarcza przekazywana treść niż sam śpiew[95].

Kwestia zakazu wykorzystania pozabiblijnej twórczości hymnicznej podnoszona była już od III wieku[96] jako reakcja na zagrożenie całkowitym zdominowaniem Kościoła (szczególnie na Wschodzie) przez kulturę helleńską i ruchy gnostyckie[97]. W związku z tym, na Synodzie w Laodycei (ok. 364 r.) zabroniono wykorzystania niekanonicznych, prywatnych utworów w czasie liturgii, a tym samym zredukowano dotychczasową poezję kościelną niemal wyłącznie do Psałterza[98]. Mimo tego, hymnodia z czasem ponownie zaczęła rozwijać się[99], a autorami tekstów i melodii nowych utworów byli niejednokrotnie sami ojcowie Kościoła[100].

Wspomniane koncylium poruszyło jeszcze problem tego, kto może wykonywać śpiewy podczas liturgii. Podkreślono konieczność profesjonalnego wykształcenia śpiewających i ograniczono wykonawców do chóru duchownych[101]. Podobne w skutkach decyzje podjął Synod w Tours (VI w.)[102], Synody: in Trullo (692 r.) i Kartagiński[103]. Istotniejsze są jednak sformułowania dotyczące śpiewu zawarte na Soborach Powszechnych, których postanowienia są wiążące dla mariawitów. 45. prawo Soboru Konstantynopolitańskiego III (680 r.) poleca, aby: „przychodzący do cerkwii dla śpiewu nie wykonywali licznych lamentów, nie wydobywali z siebie nieestetycznych krzyków i nie wnosili niczego niestosownego i niewłaściwego cerkwi, ale z wielkim zrozumieniem i radością zanosili psalmy ku Bogu”[104]. Tym samym, świeccy nie mogą być pozbawieni

[94] Zob. AUGUSTYN Z HIPPONY, *Wyznania*…, s. 209 (X, 33).
[95] Tamże, s. 210 (X, 33).
[96] G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 92.
[97] Nurt gnostycki zetknął się z chrześcijaństwem jeszcze w II wieku, a w następnym stuleciu wywołał lawinę herezji w Kościele (J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 168).
[98] Por. SYNOD LAODYCEJSKI, kan. 59; J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 170.
[99] Zob. E. WELLESZ, dz. cyt., s. 55.
[100] Spośród świętych hymnografów, badacze wymieniają m.in.: Ignacego Antiocheńskiego, Klemensa Aleskandryjskiego, Justyna Męczennika, Efrema Syryjczyka, Jana Chryzostoma, Jana z Damaszku, Romana Hymnografa, Hilarego z Poitiers, Ambrożego z Mediolanu, św. Cezarego z Arles, papieża Gelazego I, Wenancjusza Fortunata. Por.: G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 91; W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 383; Z. BERNAT, I. PAWLAK, *Śpiew i muzyka kościelna* [w:] *Liturgika ogólna*, praca zbiorowa, KUL, Lublin 1973, s. 141; L. TOFILUK, *Istota i znaczenie śpiewu cerkiewnego. Teologiczno-dydaktyczny wymiar psalmodii w tekstach patrystycznych* [w:] *Sacrum muzyki cerkiewnej*, dz. cyt., s. 8.
[101] Por. A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…*, tom 3, s. 201; W. WOŁOSIUK, *Istota fenomenu wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego*, „Ateneum Kapłańskie” 174(2020), z. 3, s. 484; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 33.
[102] Por. A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny. Muzyka i chóry Kościoła Katolickiego*, F. Czerwiński, Warszawa 1886, s. 16; TENŻE, *Wykład liturgii*…, tom 3, s. 202.
[103] Zob. W. WOŁOSIUK, *Percepcja chorału bizantyjskiego na terenach wschodniosłowiańskich*, RT 2002, z. 1, s. 222.
[104] W. MIETAŁŁOW, *Oczerki po istorii prawosławnogo cerkownogo pienija w Rossii*, Moskwa 1895, s. 63 [za:] W. WOŁOSIUK, *Percepcja chorału bizantyjskiego…*, s. 222. Por. TENŻE, *Wschodniosłowiańscy*

możliwości śpiewu jako takiego, ale powinni wykonywać utwory z zachowaniem właściwej estetyki wokalnej[105].

Osobny problem stanowił udział niewiast w śpiewie. Zwolennikami śpiewu kobiet byli m.in. śś. Grzegorz z Nazjanzu, Jan Chryzostom, Wenancjusz Fortunat, Cyryl Jerozolimski[106], a także św. Hieronim[107]. Mimo ich aprobaty, zwyciężyły tendencje przeciwne, dając temu potwierdzenie na Synodzie w Auxerre (578 r.), który zabronił kobietom wykonywania pieśni w kościele[108]. Zakaz ten nie był zniesiony w zachodnim chrześcijaństwie aż do 1908 roku, a zatem oficjalnie obowiązywał jeszcze w momencie narodzin i pierwszych lat ruchu mariawickiego.

Ojcowie chrześcijańscy, głęboko zakorzenieni w kulturze greckiej, opisując muzykę, czerpali z osiągnięć antycznej filozofii[109]. Święci Ambroży i Atanazy nawiązywali do teorii muzyki sfer podczas rozważań nad biblijną koncepcją stworzenia świata[110]. W ślad za innymi, św. Augustyn inspirował się m.in. dziełami Pitagorasa i Platona, starał się pogodzić ich teorie z teologią chrześcijańską[111]. Ważne była dla niego zasady „teologicznej estetyki obiektywnej z połączeniem elementów pitagorejskich i nauką Platona o uniwersaliach"[112]. Konstruował matematyczny model harmonii muzycznej wszechświata, w oparciu o metafizykę liczb[113]. Harmonię dźwięków porównywał natomiast do jedności w dobrze urządzonej państwowości[114].

Święci doktorowie formułowali też tezy dotyczące istoty samej muzyki oraz jej roli w życiu Kościoła i poszczególnych ludzi. Zadaniem tej sztuki była służba liturgii, prowadzenie wiernych do kontemplacji Boga poprzez tekst biblijny[115]. Kolejny cel –

kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. Połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP, ChAT, Warszawa 2005, s. 12; TENŻE, *Istota fenomenu…*, s. 484; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 12.

[105] Postulaty Soboru Konstantynopolitańskiego II oraz synodów Laodycejskiego i Turoneńskiego, dotyczące odpowiedniego przygotowania wokalnego, znajdują także potwierdzenie w słowach wybitnych ojców, m.in. Augustyna, który zaznacza, że treść modlitw powinna być przekazywana „głosem płynnym i odpowiednio modulowanym" (AUGUSTYN Z HIPPONY, *Wyznania*…, s. 210 (X, 33).

[106] T. MIAZGA, *Przyczynki do twórczości gregoriańskiej w Polsce*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1982, s. 5.

[107] Św. Hieronim do śpiewu zachęcał m.in. córkę Lety oraz Eustachię. Zob.: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 315-316.

[108] Zob. T. MIAZGA, *Przyczynki*…, s. 5.

[109] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 175.

[110] Tamże, s. 180.263.

[111] Widać to szczególnie w traktacie *O muzyce*, pisanym przez niego niedługo po przyjęciu chrztu w 378 r. Por.: J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 189; AUGUSTYN Z HIPPONY, *Świętego Augustyna traktat „O muzyce"*, przekł. L. Witkowski, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1996.

[112] J. MORAWSKI, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, ATK, Warszawa 1979, s. 30. Por. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 184.

[113] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 187.

[114] AUGUSTYN Z HIPPONY, *O Państwie Bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII*, tom 2, przeł. W. Kornatowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2003, s. 437.

[115] Zob. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 175.

duchowego umocnienia wiernych – oprócz wyżej wspomnianego Augustyna[116] – wyznaczali m.in. święci Jan Chryzostom i Hieronim. Pierwszy z nich wskazywał, że pobudzenie i uskrzydlenie ducha oraz uwolnienie od więzów ciała, można osiągnąć dzięki zgodnemu śpiewowi i harmonijnie ułożonej pieśni[117]. Drugi wzywał do zachowania w muzyce pokory i powstrzymania efektowności, teatralności[118]. Wg św. Bazylego Wielkiego, muzyka przyczyniała się do uspokajania namiętności, a także do wprowadzenia zgody między bliźnimi[119]. Św. Ambroży dostrzegał w niej moc pojednania z Bogiem poprzez śpiew na jego chwałę[120]. Św. Augustyn pisał natomiast, że „śpiew pomaga lepiej przyjąć słowa, zachować je w pamięci i właściwie zrozumieć"[121]. Muzykę uważał za „uroczysty język Kościoła"[122]. W pismach patrystycznych zawarte były też liczne zachęty do śpiewu o różnych porach dnia i nocy[123], co mogło przyczynić się do ukształtowania zrębów kolejnych godzin oficjum, m.in. jutrzni i nieszporów.

1.1.4. Źródła chrześcijańskich śpiewów liturgicznych

Melodie, teorie i praktyka wykonawcza śpiewów Kościoła Zachodniego, a tym bardziej całego chrześcijaństwa, nie wywodzą się z jednego źródła. Muzykolodzy odnotowują wpływy tradycji hebrajskiej (głównie synagogalnej), greckiej, syryjskiej[124], a w przypadku monodii gregoriańskiej – także pozostałości melodii starorzymskich, mozarabskich, galijskich[125]. Największe znaczenie posiadają jednak pierwsze dwa źródła.

f) tradycje hebrajskie:

Pierwsi chrześcijanie rozumieli swoją wiarę jako wypełnienie Judaizmu, więc podstawowe kwestie związane z muzyką przejmowali wprost z liturgii żydowskiej[126]. Za

---

[116] Zob. wyżej: s. 29. Por. J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 188.
[117] JAN CHRYZOSTOM, *Biesiedy na psalmy*, red. O. B. Ignatienko, Moskwa 2005, s 168 [cyt. za:] M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 15.
[118] J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 182.
[119] BAZYLI WIELKI, *Homilia in Psalmum 1* [w:] PG 29, 212-213 [cyt. za:] G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 96.
[120] AMBROŻY Z MEDIOLANU, *Enarratio in Psalmum 1. Prefatio 5* [w:] PL 14, 966 [cyt. za:] J. BRAMORSKI, dz. cyt., s. 180-181.
[121] K. DĄBROWSKI, dz. cyt., s. 13. Por. z: AUGUSTYN Z HIPPONY, *Wyznania*…, s. 164-165 (IX, 6-7) oraz 209 (X, 33).
[122] Por. I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia: zagadnienia wybrane*, Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 2005, s. 16; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 28.
[123] Zob.: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 316.
[124] Por. T. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna*…, s. 255; W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów*, PMS 11(2013), s. 76. Tradycja prawosławna wywodzi też śpiew liturgiczny bezpośrednio z liturgii niebiańskiej, anielskiego natchnienia (W. WOŁOSIUK, *Istota fenomenu…*, s. 485).
[125] Por. S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 6, s. 7; W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 77.
[126] Zob. S. GĄDECKI, dz. cyt., s. 29.

oprawę muzyczną nabożeństw w gminach pierwotnych odpowiedzialni byli dawni kantorowie i lektorzy z synagog[127]. Podczas śpiewu, posługiwali się znanymi im stylami i melodiami, które potem stanowiły wzór dla muzyki Kościołów Antiochii i Jerozolimy, a w konsekwencji – dla śpiewów bizantyjskich i gregoriańskich[128]. Sam sposób wykonywania muzyki bez akompaniamentu również należy wiązać ze zwyczajami synagogi[129].

Pewne jest, że wyznawcy judaizmu wprowadzili do kultury chrześcijańskiej podstawowe rodzaje śpiewu liturgicznego. Pierwszym z nich jest recytatyw liturgiczny, obejmujący np. czytanie Pisma Świętego na jednym tonie z ewentualnymi fleksjami[130]. W liturgii hebrajskiej, podobnie jak w chrześcijańskiej (w tym – mariawickiej), obecna była kantylacja każdego słowa podczas czytania Prawa i Proroków[131]. Wg E. Wellesza, prostota melodii synagogalnych czytań dużo bardziej odpowiadała pierwszym nabożeństwom chrześcijańskim, niż „wyrafinowany rytuał Świątyni z wielkimi chórami i muzyką instrumentalną"[132].

Drugim i trzecim typem są śpiewy naprzemienne: chóru i solisty (antyfonia responsorialna / śpiew responsorialny) oraz dwóch chórów (antyfonia chóralna / śpiew antyfonalny)[133], co potwierdzenie znajduje w praktykach dawnych wspólnot judaistycznych opisywanych m.in. w Biblii i Talmudzie[134]. Oba style wykonawcze były już powszechnie obecne wśród wielu ludów semickich w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, o czym świadczyć ma list św. Bazylego Wielkiego (IV w.)[135]. Korzenie żydowskie może mieć też powiązana z nimi praktyka śpiewu samej antyfony jako

---

[127] Por. E. WELLESZ, dz. cyt., s. 48; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 67.
[128] Zob. E. WELLESZ, dz. cyt., s. 58.
[129] Spośród instrumentów muzycznych, jedynie szofar wszedł do użytku w synagogach. Nie miał on bowiem, w przeciwieństwie do innych instrumentów, prawa wyłączności towarzyszenia obrzędom ofiarniczym, które nie należały do liturgii synagogi. Był on za to stosowany np. w kontekście święta Nowego Roku i Purim. (J. A. SMITH, dz. cyt., s. 132-133). Zob. także: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 321.
[130] Por.: W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna* [w:] *Prawosławie. Światło wiary i zdrój doświadczenia*, red. J. Leśniewska, K. Leśniewski, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 1999, s. 373; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 321.
[131] I. Siekierka zaznacza, że wspólne dla żydów i chrześcijan jest zastosowanie kantylacji do prozy (psalmodia i hymnodia podlegają bardziej wyrafinowanym zasadom konstrukcji melodii), oparcie jej na ściśle określonych stopniach muzycznych, wyróżnianie się „poszerzeniem słowa" i ornamentami jedynie w miejscach interpunkcyjnych. (I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia*…, s. 22). Zob. także: I. PAWLAK, *Prawda o „polskim tonie" Ewangelii* [w:] *Ante Deum stantes*, dz. cyt., s. 693.
[132] E. WELLESZ, dz. cyt., s. 48.
[133] Por.: W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna*…, s. 373; TENŻE, *Muzyka instrumentalna a nabożeństwo prawosławne*…, s. 53-54; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 64; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 321.
[134] Zob. C. SACHS, dz. cyt., s. 94-96.
[135] Por.: C. SACHS, dz. cyt., s. 97; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii*…, tom 3, s. 199-200.

wybranego z psalmu wersetu, powtarzanego w formie refrenu[136]. Nie tylko sposoby, ale i sam zwyczaj śpiewu Psałterza należy wywodzić z kultu judaistycznego (synagogalnego)[137]. Żydowskie pochodzenie ma również styl melizmatyczny[138], w tym śpiewy pojedynczych sylab czy słów, nazywane jubilacjami lub wokalizami[139].

Do repertuaru chrześcijańskich śpiewów liturgicznych przejęto także z synagogi pojedyncze wzory melodyczne. W. Lewkowicz przypuszcza, że melodia prefacji rzymskiej może pochodzić aż od Chrystusowego śpiewu *Wielkiego Hallelu* w czasie Ostatniej Wieczerzy, a niektóre melodie gregoriańskie na słowach hebrajskich: *Amen, Alleluja, Hosanna*, weszły do liturgii chrześcijańskiej bez żadnych zmian[140]. Józef i Krystyna Chomińscy wskazują, że w śpiewach gregoriańskich można znaleźć także melodię babilońską Pentateuchu oraz orientalne pieśni żałobne[141]. Nawet jeśli komponowano od podstaw, to opierano się na hebrajskim systemie melodycznym lub go naśladowano[142]. Charakterystyczną cechą muzyki hebrajskiej, którą zachowali chrześcijanie, była ścisła diatonika melodii[143].

g) tradycje greckie:

Z kultury antycznej Grecji, wywodzi się przede wszystkim filozoficzne ugruntowanie teorii muzyki[144], którego ślady widać w pismach Ojców Kościoła[145] i teoretyków średniowiecznych[146]. Z tradycji greckiej można też wywodzić strofikę i stopy metryczne wykorzystywane w hymnodii[147] oraz samą praktykę tworzenia

---

[136] Por.: K. DOMAŃSKA-MAĆKOWIAK, *Psalm. „Perła literatury wszechczasów" – inspiracją twórczości chóralnej* [w:] *Musica in Ecclesia: 10 lat Zakładu Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Wydawnictwo AMiIJP, Poznań 2008, s. 72; W. WOŁOSIUK, *Muzyka instrumentalna a nabożeństwo prawosławne…*, s. 53. Praktyka powtarzania refrenu po każdym wersecie przetrwała w liturgii mariawickiej w śpiewie Psalmu 95(94) na początku jutrzni (teksty refrenu nie pochodzą jednak z psalmu).

[137] Por.: M. BIAŁKOWSKI, *Organy w chorale gregoriańskim* [w:] *Musica in Ecclesia*…, dz. cyt., s. 107; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 199.

[138] Zob. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 321.

[139] Por.: W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna*…, s. 373; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 65.

[140] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 310-311.321.

[141] Zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 67-68.

[142] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 320.

[143] W przeciwieństwie chociażby do greckiej szkoły pitagorejskiej, która „znała i posługiwała się także odległościami mniejszymi od półtonu, to jest ćwierćtonami" (W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 296).

[144] Więcej na temat elementów zachowanych z greckiej teorii muzyki m.in. w: E. WELLESZ, dz. cyt., s. 61-95; G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., rozdz. V (s. 113-133).

[145] Patrz: podrozdział 1.3.

[146] T. M. DĄBEK, *Muzyka liturgiczna*…, s. 255. Średniowieczni uczeni opierali swoją wiedzę nt. greckiej teorii muzyki w dużej mierze na podstawie traktatu *De institutione musica* Boecjusza (ok. 480 – ok. 524). Zob.: C. H. GIBBS, R. TAURUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York 2012, s. 4.

[147] Por. E. WELLESZ, dz. cyt., s. 170; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 68; G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 93.

autorskiej poezji chrześcijańskiej. Szczególne wpływy klasycznego wiersza greckiego widać w hymnach tworzonych około IV wieku[148].

W języku starogreckim mają korzenie nazwy gatunkowe wielu śpiewów oraz terminów związanych z muzyką, np. antyfona, chór, nazwy skal muzycznych. Pewne jest także, że przynajmniej niektóre melodie wykorzystywane w chorale gregoriańskim mają źródło w starożytnej muzyce greckiej. Przykładem może być *Pieśń Seikilosa* oraz *Hymn Nemesis*, których linie melodyczne – jak wnioskują historycy – posłużyły za wzór dla śpiewów gregoriańskich: pierwsza dla antyfony Niedzieli Palmowej *Hosanna filio David*, druga dla *Kyrie eleison* (z *Missa VI*) oraz hymnu *O lux beata Trinitas*[149]. Śpiewy te są także potwierdzeniem starożytności praktyki kontrafaktury w muzyce religijnej.

Sposób konstruowania melodii opartych o tetrachordy złożone z interwałów całotonowych i półtonowych, odzwierciedlony w praktyce oktoechosu, może mieć pochodzenie greckie[150]. Gregoriańskie modusy I-VIII, mimo nazw zaczerpniętych z teorii antycznej, nie mają jednak związku ze swoimi greckimi odpowiednikami[151]. Ponadto, bizantyjski oktoechos, którego sporządzenie błędnie przypisywano nieraz Janowi Damasceńskiemu, w rzeczywistości pochodzi od monofizyckiego patriarchy Antiochii – Sewera[152]. Ze względu na zastosowanie w nowych śpiewach języka greckiego i łacińskiego, niektóre utwory, nawet jeśli były zaczerpnięte z kultur wschodnich, mogły zostać nieco przekształcone, aby dostosować je do melodycznych akcentów grecko-rzymskich. W. Lewkowicz dopatrywał się greckiego pochodzenia wczesnej notacji muzycznej[153]. Jej wpływy może potwierdzić najstarszy chrześcijański zabytek muzyczny – melodia oparta na VII modusie kościelnym (zachowana na papirusie z Oxyrynchus w Egipcie), którą zapisano grecką notacją alfabetyczną[154].

---

[148] Zob. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 323.

[149] Por. D. JOHNER, *A new school of gregorian chant*, wyd. III, F. Pustet, Ratisbon – Rome – New York – Cincinnati 1925, s. 180; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 68; W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 76-77.

[150] Por.: W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna*…, s. 373-374.

[151] W. Lewkowicz uważa, że pochodzenie greckie może mieć jedynie skala dorycka, natomiast pozostałe modusy prawdopodobnie zostały przejęte od ludów wschodnich (W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 321.323). M. Aleksandrowicz zaznacza, że nazwy greckie weszły na stałe do użytku dopiero na przełomie XVI wieku i teoretycy tamtych czasów sami mieli świadomość braku jakiegokolwiek ich związku ze skalami antycznymi (M. ALEKSANDROWICZ, *Teoria i praktyka wykonawcza monodii liturgicznej w XIX wieku. François-Joseph Fétis i jego méthode élémentaire de plain-chant* (1843) [w:] *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2015, s. 371).

[152] Por.: E. WELLESZ, dz. cyt., s. 59; N. K. TYGMIZJAN, *Związki muzyki ormiańskiej i bizantyjskiej we wczesnym średniowieczu*, „Muzyka" 1977, nr 1, s. 8-9; W. WOŁOSIUK, *Istota fenomenu…*, s. 485.

[153] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 323.

[154] Zob. D. JOHNER, dz. cyt., s. 180.

Z powyższego zestawienia wyraźnie widoczne jest, że dominujące znaczenie w kształtowaniu obrazu przyszłej liturgii i muzyki chrześcijańskiej miały tradycje judaistyczne. Chociaż wyznawcy Chrystusa pochodzili z grecko-rzymskiego kręgu kulturowego, to jednak ich dawne zwyczaje muzyczne nie odcisnęły tak wielkiego piętna na melodiach, co muzyka hebrajska. Kultura muzyczna innych ludów Bliskiego Wschodu oraz innych narodów nawracających się na chrześcijaństwo ma znaczenie marginalne dla pierwszych śpiewów Kościoła.

Postępujące po podziale Cesarstwa odizolowanie kręgu teologiczno-kulturowego Rzymu od pozostałych patriarchatów zaczęło się odbijać w przestrzeni muzycznej, przez co wyżej wymienione tradycje muzyczne nie oddziaływały w równym stopniu ani w tym samym czasie na chrześcijan na Wschodzie i Zachodzie. Pewne elementy były przejmowane przez Zachód z opóźnieniem – często dzięki staraniom biskupów, pragnących zachowania jedności Kościoła nie tylko w wymiarze doktrynalnym, ale także praktycznym[155]. Do importowanych śpiewów stopniowo dodawano coraz więcej melodii lokalnych. Doprowadziło to z czasem do wykształtowania niemal całkowicie odmiennego repertuaru muzycznego w obszarze oddziaływań Stolic Apostolskich Rzymu (chorał gregoriański) i Konstantynopola (śpiew bizantyjski). Dalsze rozważania przeniesione więc będą wyłącznie na tor rozwoju muzyki w Kościele Zachodnim.

1.2. Z dziejów chorału gregoriańskiego

1.2.1. Początki i ekspansja

Repertuar gregoriański jest istotnym elementem muzyki kultywowanej przez wyznawców Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Obecny jest we wszystkich śpiewach przeznaczonych dla osób duchownych, natomiast w partyturach dla chórów kościelnych pojawia się przy śpiewach żałobnych, wielkotygodniowych, procesyjnych, nieszporach oraz prostych odpowiedziach ludu do Mszy św. Z tego względu, należy poświęcić nieco uwagi jego genezie, czynnikom, które towarzyszyły jego rozwojowi, a także ścieżkom, po których dotarł i został później przechowany w pamięci pierwszych mariawitów.

[155] Przykładem tego może być praktyka śpiewu antyfonalnego. Wprowadzono go najpierw w Antiochii – już w II wieku, dzięki Ignacemu Antiocheńskiemu. Na całym Wschodzie rozpowszechniony był do czasów Bazylego Wielkiego, a do Mediolanu przeniósł go św. Ambroży, skąd rozszerzył się na całym Zachód ok. V wieku. Por.: M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 26; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 1, s. 11; W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury…,* s. 76; G. MIŚKIEWICZ, dz. cyt., s. 90; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom. 3, s. 200; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 206.

Tradycja wiąże zebranie wszystkich śpiewów liturgicznych Kościoła Zachodniego z osobą św. Grzegorza Wielkiego (ok. 540 – 604)[156]. Do czasów dzisiejszych nie przetrwały żadne źródła, które niepodważalnie potwierdzałyby działalność muzyczną tego papieża, choć niewątpliwy jest ogólny przełom w życiu liturgiczno-muzycznym na przełomie VI i VII wieku[157]. Głównym świadectwem przyczynienia się Grzegorza do rozwoju śpiewu w Kościele jest jego żywot napisany z polecenia papieża Jana VIII (872-882) przez Jana Diakona rzymskiego, zakonnika z Monte Cassino[158]. Przekaz ten głosi, że Grzegorz Wielki miał założyć i uposażyć *schola cantorum*[159] w Rzymie oraz sam w niej nauczać[160], a także zebrać melodie liturgiczne w *liber Antiphonarius*[161].

Co do pierwszej tezy: podobne szkoły śpiewacze zakładali już prawdopodobnie jego poprzednicy[162], natomiast za czasów Grzegorza instytucja ta mogła zaś zostać ugruntowana materialnie i zreorganizowana[163]. Antyfonarz, o którym mowa wyżej, nie miał ówcześnie takiego zakresu jak występująca pod tą nazwą dzisiejsza księga śpiewów podczas godzin kanonicznych. Obejmował on zarówno dzisiejsze *antiphonarium, responsorialne* jak i *graduale*[164], a więc był kompletnym zbiorem śpiewów chóralnych Mszy św. i Oficjum[165]. Przypuszcza się, że co najmniej część, o ile nie całość tekstu zawartych w nim modlitw uzupełniona była znakami muzycznymi. Księga miała być przytwierdzona złotym łańcuchem do ołtarza św. Piotra w Rzymie, aby służyć za wzór

---

156 Grzegorz I (Wielki), święty doktor Kościoła, papież w latach 590-604, zasłużony na polu skodyfikowania liturgii rzymskiej oraz uporządkowania śpiewów liturgicznych. Zob. więcej: hasło *Grzegorz I Wielki* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1959, s. 188-189.

157 Zob. J. KUBIENIEC, *Psalmodia antyfonalna w rzymskich klasztorach w czasach Grzegorza Wielkiego*, „Muzyka" 2005, nr 4, s. 31.

158 Por. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 344; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 204.

159 Instytucja *scholi cantorum* zmieniała się w okresie średniowiecza. W jej składzie byli pierwotnie duchowni ze święceniami mniejszymi, subdiakoni. Dla uzupełnienia głosów męskich dołączano chłopców. Szkoleni byli także śpiewacy świeccy, którzy z czasem odłączyli się od duchownych, tworząc chór liturgiczny. Zmieniało się również miejsce wykonywania śpiewów. Początkowo dla chórów przeznaczona była przestrzeń między ołtarzem a wiernymi, gdzie śpiewacy stali w różnych układach: dookoła ołtarza czy przy naprzeciwległych ścianach. Po oddzieleniu duchowieństwa, chór świeckich przeniósł się na empory w tylnej części kościołów (Por.: I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia*…, s. 26-27; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 4, s. 9).

160 Zob. F. X. HABERL, *Magister choralis. Podręcznik do teoretycznego i praktycznego nauczania autentycznego śpiewu choralnego przyjętego przez kościół rzymski*, przeł. J. Surzyński (z 12. wydania niem.), wyd. 2. polskie, F. Pustet, Ratyzbona, Rzym i Nowy-York 1900, s. 4.

161 Zob. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 344.346.

162 Historycy twierdzą, że założycielami szkół śpiewu mogli być już Sylwester I, Damazy i Hilary (Por.: E. HINZ, *Zarys Historii Muzyki Kościelnej*, wyd. II popr. i uzup., „Bernardinum" Sp. z o.o., Pelpin 2000, s. 13; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 340; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 204).

163 Zob. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 343.

164 Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 205-206.

165 E. Hinz podaje, że pełny repertuar gregoriański obejmuje śpiewy mszalne (zawarte w *Kyriale* i *Graduale*), brewiarzowe (zebrane w *Antyfonarzu*), a także procesyjne i pogrzebowe. Zob: E. HINZ, dz. cyt., s. 11.

dla kopistów[166]. Nie dotrwała jednak do czasów współczesnych, ale została powielona, dzięki czemu odpisy trafiły do klasztorów w rodzącym się Państwie Franków. Za najstarszą zachowaną, choć nie bezpośrednią kopię, uważa się *Antiphonarium* z opactwa benedyktynów w St. Gallen.

Śpiewy zebrane przez św. Grzegorza pochodziły, jak to wyżej wspomniano, z różnych kręgów kulturowych – Wschodu i Zachodu[167]. Istotny wpływ na ich kształt miały wcześniejsze dokonania św. Ambrożego – zarówno na polu twórczości hymnicznej, jak i teorii skali kościelnych. Cztery modusy autentyczne, używane bez wątpienia w Mediolanie, zostały w śpiewach gregoriańskich rozwinięte do ośmiu (4 nowe plagalne)[168]. Biskup Rzymu mógł być nie tylko kompilatorem, ale także edytorem, a nawet kompozytorem niektórych melodii[169].

Współcześnie wielu historyków wysuwa tezę, że św. Grzegorz jedynie zainicjował proces reformy liturgiczno-muzycznej, krystalizując łacińską Mszę św. i inne obrzędy (nie tylko w *Antiphonarium*, ale także *Sacramentarium*) oraz sankcjonując język łaciński jako urzędowy w Kościele. Jego dzieło mogło być kontynuowane przez następców, m.in. Grzegorza II, Grzegorza III, Marcina I i Witaliana[170], a samo rozpowszechnienie śpiewów mogło wiązać się bardziej z dążeniami Karola Wielkiego i jego następców do jednolitości sprawowanego kultu w Kościele na terenie całego Państwa Franków[171]. Wraz z ekspansją na północny zachód, chorał podlegał intensywnym wpływom miejscowym, a współcześnie nazywa się go nawet śpiewem rzymsko-gallikańskim lub rzymsko-frankońskim[172]. Repertuar podstawowych śpiewów mszalnych i oficjum wykształcił się prawdopodobnie do około VIII wieku[173].

---

166 Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 6, s. 7.

167 Na Zachodzie istniały jeszcze śpiewy: benewentyński, hiszpański (wizygocki / mozarabski), starorzymski, mediolański (ambrozjański), gallikański (A. WÓJTOWICZ, *Wybrane aspekty historii prawodawstwa muzycznego w Kościele rzymskokatolickim do połowy XIX wieku na tle historii muzyki kościelnej* [w:] *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, MS-Pol. 10 (2014), s. 51; A. OGRODZIŃSKA, *Solesmeńska odnowa chorału gregoriańskiego w XIX i na początku XX wieku*, MS-GM cz. 2, Warszawa 2004, s. 5).

168 Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 6, s. 7.

169 Aspekt twórczości kompozytorskiej św. Grzegorza Wielkiego był przez wiele lat wyolbrzymiany przez kronikarzy. W IX wieku wykształciła się legenda mówiąca o tym jakoby Grzegorz miał sam stworzyć wszystkie melodie, dyktując je skrybie pod natchnieniem Ducha Świętego. Mogła ona mieć cel propagandowy służący przekonaniu wiernych na północy, że śpiew rzymski jest lepszy niż ich własny (C. H. GIBBS, R. TAURUSKIN, dz. cyt., s. 7). Por. także: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 346; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 205; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 19.

170 Por.: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 8; E. HINZ, dz. cyt., s. 15; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 344.

171 Por.: C. H. GIBBS, R. TAURUSKIN, dz. cyt., s. 7; F. X. HABERL, dz. cyt., s. 6; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 6, s. 7.

172 Por.: A. OGRODZIŃSKA, dz. cyt., s. 5; I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia*…, s. 49; A. WÓJTOWICZ, dz. cyt., s. 51.

173 Por. I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia*…, s. 49; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 29-30. Melodie, które składały się na ten repertuar tworzono na trzy sposoby: jako nową, oryginalną melodię, poprzez technikę

Śpiew gregoriański rozprzestrzeniał się po Europie Zachodniej (razem z obrządkiem rzymskim) od ok. VII wieku. Wiadomo, że papież Paweł I (pontyfikat: 757-767) wysłał do Pepina Małego kopie Antyfonarza i Responsoriału oraz śpiewaków[174]. Około 30 lat później na dwór Karola Wielkiego z odpisami antyfonarza gregoriańskiego przybyli kolejni śpiewacy rzymscy: Piotr i Roman[175]. Uważa się ich za założycieli najstarszych ośrodków chorału w Metz i St. Gallen[176]. To głównie z tych opactw śpiew rozszerzał się na klasztory benedyktyńskie, potem do innych ośrodków monastycznych oraz katedr, a wreszcie do kościołów parafialnych[177].

Na tereny polskie chorał dotarł w jego „złotym okresie rozkwitu"[178], pod koniec X wieku. Mógł on pojawić się na tym obszarze dzięki przyjęciu przez Mieszka I chrztu oraz założeniu pierwszych ośrodków katedralnych i klasztornych[179]. Przyjmowany był stopniowo i początkowo z dużymi oporami, czego dowodem może być nawrót pogaństwa w 1034 roku, kiedy to zniszczone zostały zaczątki życia monastycznego, odnowione potem po 1038 r. dzięki założeniu klasztoru w Tyńcu[180]. Niechęć ludu do śpiewu gregoriańskiego powodowana była nieznajomością łaciny[181] oraz obcymi, trudnymi do opanowania melodiami. Chorał był więc domeną duchownych (najpierw zakonników, potem duchowieństwa katedralnego[182]) oraz profesjonalnych *scholi cantorum* zakładanych przy największych ośrodkach[183].

Tymczasem wierni stali się biernymi obserwatorami misterium eucharystycznego. Sytuacja ta zaczęła się powoli zmieniać w XIII wieku. W tym czasie chorał upowszechnił się w kraju i przybrał charakter diecezjalny[184]. Pod wpływem śpiewu gregoriańskiego

centonizowania (łączenia różnych motywów w jedną melodię) lub adaptację istniejącej melodii do nowego tekstu (kontrafaktura). (W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury…, s.* 77).

[174] Por. F. X. HABERL, dz. cyt., s. 6; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 207.

[175] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 6.

[176] Por. tamże; *Historya muzyki kościelnej: Okres II. Rozwój muzyki kościelnej od r. 600 do 1600*, ŚK 4(1899), nr 10, s. 114.

[177] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 16.

[178] T. MIAZGA, *Przyczynki*…, s. 8.

[179] Por. S. JAŁOSIŃSKI, *Muzyka kościelna w Polsce*, Mr 14(1972), nr 3, s. 11; M. SŁAWECKI, *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego* [w:] TENŻE, M. BORNUS-SZCZYCIŃSKI, A. NOWAK, *Monodia*, Seria: „Pieśń Polska – Źródła, Tradycja, Współczesność", UMFC, Warszawa 2008, s. 186; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 61.

[180] Por. S. JAŁOSIŃSKI, *Muzyka kościelna w Polsce*, Mr 14(1972), nr 3, s. 11; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki polskiej*, cz. I, PWM, Kraków 1995, s. 18.

[181] Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Muzyka kościelna w Polsce*, Mr 14(1972), nr 4, s. 11.

[182] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 39.

[183] Obcy dla miejscowej ludności był nie tylko repertuar, ale i sami wykonawcy śpiewów gregoriańskich – przeważnie cudzoziemcy (zob.: M. SŁAWECKI, dz. cyt., s. 187). Więcej o profesjonalnym wykształceniu wykonawców chorału do XII wieku także w: M. BIAŁKOWSKI, *Semiologia gregoriańska narzędziem rozumienia i interpretowania śpiewu gregoriańskiego. W 25. rocznicę śmierci Eugene'a Cardine'a* [w:] *Muzyka sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym: inspiracje i wyzwania*, MS-Pol. 9 (2013), s. 35.

[184] Zob. R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 61.

formowały się wtedy pierwsze kościelne pieśni ludowe[185], które wkrótce znalazły swoje miejsce w procesjach[186]. Niektóre z najstarszych pieśni, szczególnie wielkanocne – czasem opierające się pojedynczych melodiach gregoriańskich, przetrwały w tradycji Kościoła w Polsce i są nadal kultywowane przez mariawitów. Przykładami mogą być chociażby pieśni: *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie* (bazująca na melodii hymnu gregoriańskiego na uroczystość Bożego Narodzenia – *A solis ortus cardine*) czy *Chrystus zmartwychwstan jest* (oparta na motywach sekwencji *Victimae paschali laudes*)[187].

Od końca XV wieku pieśni ludowe zaczęły odgrywać coraz większą rolę w liturgii, czego przyczyną była w pewnym stopniu docierająca do Polski reformacja oraz humanizm[188]. Tym samym stopniowo wypierano pierwotny repertuar gregoriański.

1.2.2. Monodia gregoriańska vs. nowe gatunki, organy i notacja muzyczna.

Charakterystyczną cechą śpiewu Kościoła Łacińskiego we wczesnym średniowieczu była jednogłosowość. W śpiewie unisono benedyktyni widzieli metaforę dyscypliny i wspólnoty braci zakonnych[189]. Jednakże, począwszy od IX wieku, pojawiały się już pierwsze formy wielogłosowe[190]. Za milczącą aprobatą biskupów, muzyka wykonywana w czasie liturgii wzbogacona została najpierw o pierwotne postacie organum, później o kolejne formy, m.in. klauzule, conductusy, różne odmiany motetu[191], wreszcie o cykliczne msze wielogłosowe[192]. Rozwijały się także kompozytorskie techniki

[185] Możliwe źródła pochodzenia polskich pieśni kościelnych opisuje najszerzej Tarsycjusz Sinka. Analizuje teorie o ich wywodzeniu się z tzw. *kierlesz*, ze wspólnej recytacji pacierzy i łacińskich śpiewów liturgicznych, przyznając tym ostatnim największe prawdopodobieństwo oraz poświęcając im najwięcej miejsca. Zob.: T. SINKA, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce" 60(1983), s. 236-256. Por. także: E. HINZ, dz. cyt., s. 49; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 54-55.

[186] Pierwsze w kolejności powstawały pieśni wielkanocne, śpiewane podczas procesji rezurekcyjnej. Potem doszły kolejne: na Niedzielę Palmową, Wniebowstąpienie, Zielone Świątki czy Boże Ciało (W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 386). Dopuszczane były do użytku, ponieważ procesje, na których je wykonywano, traktowano jako nabożeństwo paraliturgiczne. Zob. także: R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 55.

[187] Zob.: T. SINKA, dz. cyt., s. 248.

[188] Por.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, PWM, Kraków 1987, s. 22; K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1964, s. 13; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 56-57.

[189] Zob. C. H. GIBBS, R. TAURUSKIN, dz. cyt., s. 9.

[190] Zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 101. Niektórzy badacze twierdzą, że pierwotne formy wielogłosowe pojawiały już w VII wieku, w praktyce tzw. „parafonistów". Por.: E. HINZ, dz. cyt., s. 15; W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 385.

[191] Zob. więcej w: E. HINZ, dz. cyt., s. 54-68. Forma motetu przedstawiona jest szczegółowo w: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, tom 5. *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984, s. 11-79.

[192] Początki mszy wielogłosowej jako gatunku cyklicznego datuje się na wczesne lata XIV wieku. Jednym z pierwszych przykładów takich kompozycji jest anonimowa *Missa Tournacensis* Guillaume'a de Machaut datowana na ok. 1320 rok, natomiast pierwszym znanym z nazwiska kompozytorem tego typu mszy jest Guillaume de Machaut, który przed 1364 rokiem napisał cykl *Missa de Notre Dame* (H. UNVERRICHT,

prowadzenia głosów: od równoległych interwałów kwint i kwart, poprzez prostą fakturę *nota contra notam* aż po najbardziej wyrafinowane formy imitacji polifonistów flamandzkich XIV i XV wieku.

Przekształceniom podlegał także sam tekst. Aby opanować wykonawstwo obszernych melizmatów towarzyszących niektórym śpiewom mszalnym, zaczęto podkładać pod nie osobne teksty nazywane tropami. Najchętniej tropowanymi były jubilacje na ostatniej sylabie słowa *Alleluja* przed czytaniem Ewangelii – zyskały one miano sekwencji[193]. Niezwykle popularne kompozycje tropów i sekwencji oraz skomplikowane formy polifoniczne powodowały, że pierwotny tekst i melodie gregoriańskie stawały się coraz mniej przejrzyste, „rozsadzając go od wewnątrz"[194].

Innym wyróżnikiem monodii liturgicznej był pierwotnie śpiew bez towarzyszenia instrumentów, wynikający z tradycji kościelnej oraz poglądów określonych przez teologów w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Jednakże, w tej kwestii Zachód dość szybko zmienił stanowisko. Już w 666 roku, a więc zaledwie 60 lat po śmierci Grzegorza Wielkiego, papież Witalian pozwolił na użycie organów w kościołach, choć jeszcze nie bezpośrednio podczas liturgii[195]. Wiadomo, że instrument ten był na dworach władców frankońskich: Pepina Małego i Karola Wielkiego[196]. Nie upowszechniły się one jednak od razu w całym Kościele z powodu swojej niedoskonałej jeszcze konstrukcji[197]. Częściej zaczynają pojawiać się w świątyniach dopiero pod koniec I tysiąclecia. Pierwsza wzmianka o organach w Polsce pochodzi z XI wieku[198]. Instrument ten pojawił się na dworze Kazimierza Sprawiedliwego[199] i stopniowo wchodził do użytku w różnych ośrodkach, stając się powszechnym około XIII stulecia[200]. Wobec tej wielowiekowej

Wielogłosowa muzyka kościelna i jej związki z liturgią eucharystyczną w mijającym tysiącleciu, LS 6(2000), nr 2, s. 297-298).

[193] Por. W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 385; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 85.

[194] S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 8, s. 11.

[195] Por.: M. BIAŁKOWSKI, *Organy w chorale gregoriańskim…*, s. 108; I. PAWLAK, *Muzyka instrumentalna…*. s. 18. S. Jałosiński uważa, że dozwolenie użycia organów wynikało z tego, że po Edykcie Mediolańskim upadła przesłanka dot. zakazu instrumentów w kościołach z powodu zagrożenia prześladowaniami, natomiast podnoszony w poprzednich wiekach argument odrębności kultury muzycznej chrześcijan od instrumentalnej muzyki kultowej pogan miał zostać przeważony przez chęć podniesienia splendoru celebracji w największych ośrodkach. Zob.: S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 7, s. 7.

[196] Por.: K. DOPIERAŁA, dz. cyt., s. 167; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 41; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 7, s. 7.

[197] Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 7, s. 7.

[198] Zob. R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 62.

[199] Tamże.

[200] Niektórzy datę upowszechnienia organów przesuwają na wcześniejszy okres – nawet do X wieku. Por.: M. BIAŁKOWSKI, *Organy w chorale gregoriańskim…*, s. 108; K. DOPIERAŁA, dz. cyt., s. 168; S. JAŁOSIŃSKI, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 12(1970), nr 7, s. 7.

tradycji, popartej później przez orzeczenia soborowe, mariawici zachowali organy jako podstawowy instrument liturgiczny.

Organy służyły początkowo jedynie do podawania tonu chórowi, ewentualnie do podtrzymania ich śpiewu przez dwojenie linii melodycznej[201]. Z czasem akompaniament był wzbogacony przez dodanie do głównej melodii kolejnych głosów[202]. Około XV wieku nastąpiło uniezależnienie instrumentu od śpiewu dzięki upowszechnieniu praktyki *alternatim*, polegającej na naprzemiennym wykonywaniu śpiewów (głównie psalmów) przez chór oraz organy lub przeplataniu wersetów chóru z organowymi improwizacjami[203]. Od czasów reformacji kompozytorzy zaczęli tworzyć też utwory przeznaczone wyłącznie na organy.

Równocześnie z monodią gregoriańską, a później z utworami polifonicznymi, rozwijała się notacja muzyczna. Proces ten obejmował uściślenie danych dotyczących przebiegu zapisanego utworu. Pierwotna cheironomia zapewniała głównie informację o kierunku melodii[204]. Dla ustalenia właściwej wysokości dźwięków wprowadzano stopniowo linie – najpierw dwie, a dzięki Guido z Arezzo[205] (XI w.) kolejne dwie pośrednie[206]. Same neumy również zmieniały kształt: w notacji z końca XII wieku można określić już podstawowe podziały rytmiczne[207], w połowie XIII wieku uregulowany zostaje menzuralizm w notacji muzycznej[208], w okresie *ars nova* dochodzą kolejne znaki, pauzy oraz idea taktu jako podstawowej miary[209]. Jednocześnie obserwowalna jest postępująca tendencja do ograniczania nut o dłuższych wartościach i przesuwania się w stronę drobniejszych, choć nie powodowało to przyspieszenia wykonywanych śpiewów[210].

Oznaczenia diastematyczne i menzuralne dodatkowo przyczyniały się do deformowania dawnych melodii gregoriańskich, zaprzeczając swobodnej rytmice[211] opartej na akcentach mowy. Współczesna notacja, z zaokrąglonym kształtem wszystkich

[201] Zob. M. BIAŁKOWSKI, *Organy w chorale gregoriańskim…*, s. 108.
[202] Tamże.
[203] Tamże, s. 113.
[204] Zob. W. POŹNIAK, *Paleografia muzyczna*, PWN, Kraków 1955, s. 39.
[205] Guido z Arezzo, ur. ok. 995, zm. 17.05.1050. Benedyktyn, teoretyk muzyki. Jego główną zasługą jest usprawnienie systemu notacji muzycznej (notacja czteroliniowa) oraz wprowadzenie solmizacji. Zob. więcej: hasło: *Guido z Arezzo* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 191-192.
[206] Zob. np.: *Historya muzyki kościelnej: Wynalezienie linij nutowych*, ŚK 4(1899), nr 11, s. 129-130; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 230; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 95.
[207] Zob. C. H. GIBBS, R. TAURUSKIN, dz. cyt., s. 5.
[208] W notacji menzuralnej określona zostaje wartość rytmiczna nut. Zob.: W. POŹNIAK, dz. cyt., s. 61.
[209] Tamże, s. 67-73.
[210] Tamże, s. 75.
[211] Zob. A. OGRODZIŃSKA, dz. cyt. s. 7.

nut, uformowała się ostatecznie ok. XVIII wieku[212], będąc wynikiem postępujących w poprzednich trzech stuleciach uproszczeń w zapisie menzuralnym. Przyjęła się ona w muzyce ogólnoświatowej do tego stopnia, że w późniejszych latach autorzy niektórych zbiorów śpiewów kościelnych tym właśnie sposobem zapisywali wszystkie melodie chorału. Tak też w postąpili redaktorzy *Mszału eucharystycznego*[213] oraz mariawickich partytur ze śpiewami gregoriańskimi.

W dużej mierze to dzięki notacji muzycznej melodie chorału dotrwały do czasów współczesnych, choć może nie w swojej pierwotnej formie. Gdyby łańcuch bezpośredniego przekazu ustnego został kiedyś przerwany (co w przypadku melodii gregoriańskich miało miejsce np. w ośrodkach monastycznych podczas kasaty zakonów w XIX wieku), niezapisane śpiewy bezpowrotnie przepadłyby z pamięci wiernych[214]. Dzięki zachowaniu melodii w księgach liturgicznych i śpiewnikach, chorał może rozbrzmiewać po dziś dzień także w Kościele Starokatolickim Mariawitów.

1.3. Muzyka w Kościele Rzymskokatolickim między *Tridentinum* a *Tribus circiter*

1.3.1. Sobór trydencki i jego spojrzenie na muzykę w liturgii

Niektóre z czynników naświetlonych powyżej: śpiew wielogłosowy, technika tropowania czy też wprowadzenie notacji menzuralnej, wpłynęły istotnie na rozwój nowych form śpiewu kościelnego, choć z drugiej strony położyły kres złotej erze chorału gregoriańskiego[215]. Kwestia ratowania go przed zniekształceniami oraz wpływem muzyki świeckiej i innych nadużyć[216] stała się więc przedmiotem debaty w Kościele[217], a ostatecznie trafiła pod obrady Soboru Trydenckiego.

---

[212] Zob. W. POŹNIAK, dz. cyt., s. 95.
[213] Zob. *Mszał eucharystyczny*…, dz. cyt.
[214] Zob. B. SAWICKI, *W chorale jest wszystko: ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2013, s. 47.
[215] Zob. A. WÓJTOWICZ, dz. cyt., s. 53.
[216] Nadużycia w muzyce liturgicznej w okresie przedtrydenckim wymienia Iwo Siekierka za Piotrem Damilano. Zob.: I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia…*, s. 30.
[217] Tomasz Jeż wymienia problemy poruszane na przedtrydenckich synodach diecezjalnych i w piśmiennictwie katolickim: „niestosowność muzyki wykonywanej podczas liturgii, wplatanie w nią elementów świeckich, zakłócenie czytelności śpiewanych słów, swobodne traktowanie tekstów *ordinarium* i „zanieczyszczenie" tradycji chorałowej bujnie rozwijającymi się formami tropicznymi. Do najbardziej kłopotliwych rozbieżności pomiędzy obserwowaną praktyką muzyczną a liturgią należały cieszące się wielką popularnością gatunki typu *missa parodia, missa da caccia* czy *missa da battaglia*. Z krytyką spotykała się także sama praktyka wykonawcza: rozkwitająca w tym czasie technika dyminucyjna, odwracająca uwagę uczestników liturgii od jej treści i kierująca ją w stronę przeżycia *stricte* estetycznego" (T. JEŻ, *Kultura muzyczna Jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581-1776)*, WN Sub Lupa, Warszawa 2013, s. 89).

Zwołane przez papieża Pawła III koncylium miało znamienny wpływ na wiele aspektów katolickiej liturgii. Mariawici, podobnie jak inne wspólnoty starokatolickie, nie uznają go jako jednego z soborów powszechnych, a jego orzeczenia nie wchodzą oficjalnie w skład doktryny mariawickiej. Wiele postanowień, także te oddziaływające na liturgię i muzykę, nie zostało jednak podważonych przez mariawitów jako sprzeczne z nauką soborów I Tysiąclecia lub tradycją kościelną. Dzięki temu, obraz liturgii wykształcony na mocy uchwał Soboru Trydenckiego i potwierdzony przez ponad trzy stulecia praktyki, został w dużej mierze zaadaptowany do praktyki Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.

Ojcowie Soboru Trydenckiego dążyli do unifikacji liturgii w całym Kościele Rzymskokatolickim, aby nie dopuścić do przedostania się do wspólnot parafialnych czegokolwiek niezgodnego z obowiązującą doktryną, szczególnie myśli protestanckiej[218]. W tym celu nakazano sprawowanie Ofiary Mszy św. wg rytu rzymskiego, określonego w późniejszym *Missale Romanum* Piusa V. Wszelkie inne zwyczaje zostały dopuszczone, o ile ich nieprzerwana tradycja była niepamiętna lub starsza niż 200 lat[219]. Łacinę ustanowiono wyłącznym językiem liturgicznym, a niemal wszystko co posiadało teksty w językach narodowych, znalazło się poza liturgią[220] i nie mogło być do niej dopuszczone. Dotyczyło to między innymi pieśni rodzących się z twórczości ludowej – odtąd wszelkie kompozycje przeznaczone do wykonywania podczas śpiewanej Mszy św. czy godzin kanonicznych musiały posiadać tekst zgodny z oficjalnymi księgami w języku łacińskim[221]. Dzięki temu, wyeliminowano z użycia wszystkie tropy, a także większość sekwencji, spośród których w potrydenckiej liturgii pozostały jedynie cztery[222].

Kwestie dotyczące bezpośrednio muzyki pojawiły się na czterech ostatnich sesjach, w latach 1562-1563. Podczas sesji XXII, po dyskusji o nadużyciach w sprawowaniu liturgii, biskupi wyrazili w szkicu kanonu 8. postulaty, aby w czasie mszy św. słowa były

[218] Zob. J. MIECZKOWSKI, *Msza święta trydencka*, RBiL 51(2008), nr 3, s. 165.
[219] Por.: tamże, s. 165; W. MALESA, *Synody piotrkowskie, a polskie zwyczaje liturgiczne zachowane po przyjęciu trydenckiej reformy liturgii*, „Kultura – Media – Teologia" 17(2014), s. 96.
[220] T. JEŻ, dz. cyt., s. 92.
[221] W przypadku Mszy św. śpiewanej wynikało to z tezy liturgistów, że uroczyste nabożeństwo wymaga jedności akcji celebransa, ministrantów i chóru w obrzędach zewnętrznych. Pieśni w języku ludowym dopuszczono natomiast do śpiewu w czasie Mszy św. czytanej (która tak ścisłej jedności nie wymagała) lub po Mszy św. uroczystej, także przy wystawionym Przenajświętszym Sakramencie. Por.: *Tak było, tak niech będzie*, ŚK 1(1896), nr 1, s. 1-2. B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 22-23.
[222] W Mszale Piusa V pozostały jedynie sekwencje na 3 uroczystości wraz z oktawami (*Victimae Paschali laudes* – na Zmartwychwstanie Pańskie, *Veni Sancte Spiritus* – na Zesłania Ducha Świętego, *Lauda Sion Salvatorem* – na Boże Ciało), a także sekwencja *Dies Irae* podczas Mszy św. za dusze zmarłych. W 1727 roku papież Benedykt XIII przywrócił również *Stabat Mater Dolorosa* – na uroczystość 7. Boleści NMP.

wypowiadane bądź śpiewane w sposób zrozumiały oraz żeby do celebracji ze śpiewem i organami nie przedostawały się elementy *profanum*, a tylko hymny i boskie modlitwy[223]. W ostatecznym tekście dekretu z 17 września 1562 r. znalazło się jednak tylko następujące zdanie: „Z kościołów będą usunięte takie rodzaje muzyki, w których tkwi domieszka czegoś swawolnego albo nieczystego, czy to wykonywanej na organach, czy też śpiewanej"[224].

Orzeczenia te stały się podstawą do zakazu wykonywania tekstów lub melodii o charakterze świeckim w czasie liturgii oraz utworów polifonicznych, których faktura zaburzałaby przejrzystość śpiewanego tekstu. Sama polifonia nie została jednak zabroniona, mimo starań wysłanników papieskich, Giovanniego Morone'a i Gabriela Paleottiego, którzy dołączyli do obrad w 1563 roku[225]. Jednym z argumentów, dzięki którym złagodzono postulaty soborowe odnośnie muzyki wielogłosowej, było oświadczenie cesarza Ferdynanda I (przesłane przez jego posłów), że „śpiew muzyczny, figuralny jest dla ludu bodźcem do nabożeństwa i pobożności"[226]. Określenie odpowiedniego stylu muzycznego (ze zrozumiałym tekstem) dla nowopowstających kompozycji polifonicznych, stało się później przedmiotem debat, m.in. na posoborowej komisji kardynalskiej pod przewodnictwem Karola Boromeusza (1538-1584)[227], wdrażającej zalecenia soboru w kwestii muzyki[228].

Na XXIII sesji Soboru Trydenckiego ustalono, że śpiew kościelny będzie jednym z przedmiotów wykładanych w seminariach dla kleryków[229]. Miało to na celu podniesienie znajomości wśród duchowieństwa zaniedbanego wówczas chorału

---

[223] "*Verum ita cuncta moderentur, ut missae, sive plana voce sive cantu celebrentur, omnia clare matureque prolata: in audientium aures et corda placide descendant. Quae vero rithmis musicis atque organis agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur. [...] Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non ad inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda repiantur*". Por.: T. JEŻ, dz. cyt., s. 119; P. BERGIN JR., *Preces speciales: Prototype of Tridentine Musical Reform*, "The Ohio State Online Music Journal", vol. 2 (2009), [3], (https://osomjournal.org/issues/2/bergin/ - dostęp: 31.07.2022).

[224] „*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impuru aliquid miscetur*" (Sessio XXII, *Decretum de observandis et evitandis in celebratione missarum*). Zob.: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, tom IV/2 (1511 – 1870), Wydawnictwo WAM – Księża Jezuici, Kraków 2007, s. 650-651.

[225] Zob. P. BERGIN JR., dz. cyt., [4].

[226] *Historya muzyki kościelnej. Okres III. Upadek Muzyki Kościelnej (od 1600 do 1830 roku)*, ŚK 5(1900), nr 11, s. 150-151.

[227] Zob. hasło: *Karol Boromeusz* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 236.

[228] Por.: T. JEŻ, dz. cyt., s. 91; *Historya muzyki kościelnej. Okres III*…, ŚK 5(1900), nr 11, s. 151.

[229] „*Ut vero in eadem disciplina ecclesiastica commodius instituatur* […] *gramaticas, cantus,* […] *aliarumque bonarum artium disciplinam discent*" (Sessio XXIII, *Decreta super reformatione*, Canon XVIII). *Dokumenty Soborów Powszechnych*…, dz. cyt., s. 706. Por. z.: W. GIEBUROWSKI, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, seria: „Prace Komisji Historycznej", tom 2, zesz. 5, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1922, s. 30.

gregoriańskiego. Na następnej sesji polecono natomiast osobom pełniącym służbę w kościołach:

> „…będą obecni w chórze, ustanowionym dla śpiewania psalmów, gdzie będą chwalić Imię Boże w hymnach i kantykach z czcią, wyraźnie i nabożnie. […] Inne niezbędne zasady, które dotyczą należytego prowadzenia służby Bożej, odpowiedniego urządzania śpiewu albo melodii, sposobu zbierania się i przebywania na chórze, […] zostaną przepisane, wraz z określonymi zasadami obyczajowymi, przez synod prowincjonalny dla korzyści każdej prowincji"[230].

Przeniesienie kompetencji do wprowadzania reformy liturgicznej, razem z odnową śpiewów na synody prowincjonalne, zaowocowało później szeregiem wielu edycji ksiąg chorałowych[231].

1.3.2. Recepcja muzycznych aspektów reformy trydenckiej w Europie Zachodniej i Polsce

Jednym z najistotniejszych następstw Soboru Trydenckiego była reforma ksiąg liturgicznych dla całego Kościoła Rzymskokatolickiego: najpierw Brewiarza (1568) i Mszału (1570)[232], następnie Martyrologium (1582), Pontyfikału (1596), Ceremoniału Biskupiego (1600) i Rytuału (1614)[233]. W nowym mszale znalazły się niektóre melodie przeznaczone dla kapłana. Pewne przepisy dotyczące muzyki zostały ujęte także w *Ceremoniale Episcoporum*[234]. Poruszały one kwestie praktyki *alternatim* i gry organowej w czasie liturgii[235]. Spośród tych zaleceń, w tradycji Kościoła Starokatolickiego Mariawitów przetrwały m.in.: zakaz gry na organach od *Gloria* w Wielki Czwartek do *Gloria* w Wielką Sobotę, dozwolenie towarzyszenia organowego we mszach św. niedzieli i świąt, a także przy śpiewie głównych godzin kanonicznych (jutrznia, nieszpory) czy też wyłączność śpiewu gregoriańskiego w mszach żałobnych.

---

[230] *„…atque in choro at psallendum instituto, hymnis et canticis Dei nomen reverenten, distincte devoteque laudare.* […] *Cetera, quæ ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione* […] *synodus provincialis pro cuiusque provinciæ utilitate et moribus certam cuique formulam præscribet*". (Sessio XXIV, *Decretum de reformatione*, Canon XII). *Dokumenty Soborów Powszechnych*…, s. 754-755.

[231] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 24.

[232] Tamże.

[233] W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 68.

[234] Zob. *Ceremoniale Episcoporum Clementis VIII., Innocenti X. et Benedicti XIII. jussu editum Benedicti XIV. et Leonis XIII. auctoritate recognitum*. F. Pustet, Ratisbonæ – Neo Eboraci – Cincinnatii 1886.

[235] Z. WIT, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku* [w:] *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, tom 3, red. W. Schenk, Lublin 1980, s. 214. Wskazania *Ceremoniale Episcoporum* odnośnie gry organowej zamieszczone są np. w: F. WESOŁOWSKI, *Praktyka „alternatim" w liturgii kościołów chrześcijańskich Europy Zachodniej*, „Wokalistyka w Polsce i na świecie" 4(2005), AMiKL, Wrocław 2005, s. 190; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 214-215.

Do zmienionych tekstów musiały dostosować się także księgi *stricte* muzyczne: graduały czy antyfonarze. Ożywiony ruch wydawniczy powodował jednak, że do melodii, zniekształconych już uprzednio w wyniku praktyki poprzednich stuleci, zaczęły przekradać się dodatkowe błędy[236]. Próbą reakcji na ten stan rzeczy było *Breve* Grzegorza XIII, w którym papież polecił samemu Palestrinie oraz A. Zoilo przygotowanie poprawionej edycji ksiąg chorałowych[237]. Wybór redaktorów okazał się nietrafiony, bowiem – jak sądzą muzykolodzy – chociaż obaj odnosili duże sukcesy na polu polifonii, nie byli odpowiednimi znawcami monodii gregoriańskiej[238]. Wobec ogromu materiału do opracowania i protestów króla Hiszpanii Filipa II czy kompozytora Fernando de Los Infantas, Palestrina stracił zapał do działania, a Grzegorz XIII zawiesił wydanie nowych ksiąg[239].

Reforma została podjęta ponownie w czasach papieża Pawła V, a jej realizacji podjęli się F. Anerio i F. Soriano[240]. Nowe księgi gregoriańskie zostały wydane w latach 1614-1615 w drukarni Raimondiego, będącej własnością kardynała Ferdynanda de Medici, przez co zyskały miano *Editio Medicæa*[241]. W pracach redaktorskich dokonano skrótów i uproszczeń melodii, co według współczesnych muzykologów wynika z niewłaściwego zrozumienia istoty reformy śpiewów oraz niewystarczającej znajomości zasad monodii gregoriańskiej[242]. Wydanie medycejskie miało zostać przyjęte w całej Europie, a brak ugruntowania w tradycji i pozostałe wady dodatkowo przyczyniły się do dalszego upadku chorału gregoriańskiego. Miejsce dawnych śpiewów zostało zajęte przez polifonię oraz przedostające się coraz śmielej (mimo wyraźnych zakazów soborowych) utwory o charakterze świeckim.

W przypadku diecezji polskich, uchwały Soboru Trydenckiego zostały przyjęte na Synodzie w Piotrkowie w 1577 roku[243]. Artykuł 24 nakładał obowiązek przyjęcia rzymskich ksiąg liturgicznych i śpiewów[244], a ich stopniowe wejście do Kościoła Rzymskokatolickiego w Polsce uzależnione było od kolejnych synodów piotrkowskich. Biskupi, kierując się troską duszpasterską i chęcią niezrywania gwałtownie z dawnymi

[236] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 33; R. BERNAGIEWICZ, *Wokół wydania krytycznego „Graduale Romanum”*, AML 4(2008), s. 24; E. HINZ, dz. cyt., s. 24-25.
[237] Tekst *breve* Grzegorza XIII w jęz. polskim znajduje się w: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 31-32. Por. także: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 399.
[238] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 34; E. HINZ, dz. cyt., s. 25.
[239] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 35-36; R. BERNAGIEWICZ, *Wokół wydania krytycznego…*, s. 24; E. HINZ, dz. cyt., s. 25; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 400-401.
[240] Por.: E. HINZ, dz. cyt., s. 26; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 403.
[241] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 37; R. BERNAGIEWICZ, *Wokół wydania krytycznego…*, s. 25; E. HINZ, dz. cyt., s. 26; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 403.
[242] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 26-27.
[243] Por.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 218; W. MALESA, dz. cyt., s. 98.
[244] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 218.

zwyczajami, zwrócili się do Stolicy Apostolskiej o swobodniejszą interpretację sztywnych kanonów soborowych, co zaaprobował Grzegorz XIII 29 grudnia 1577 roku[245]. Do czasu opracowania nowych ksiąg ze śpiewami, zalecono stosowanie dawnych, z uwzględnieniem zmian liturgicznych[246]. Świadczyło to o fakcie, że w intencjach biskupów polskich nie było reformowanie dotychczasowego repertuaru, ale zachowanie tradycyjnych melodii oraz niektórych zwyczajów.

Z uwagi na opóźnienia w realizacji nowej rzymskiej edycji śpiewów gregoriańskich, w Polsce zdecydowano ostatecznie wydać własne księgi chorałowe, dostosowane do mszału i brewiarza rzymskiego, z zachowaniem polskich melodii[247]. Pierwszymi edycjami stanowiącymi akomodację odnowionej liturgii do zwyczajów polskich, były księgi wydawane w krakowskiej drukarni Andrzeja Piotrkowczyka, kolejno: *Psalterium* (1592, 1599)[248], *Antiphonarium* (1600), *Graduale* (1600, 1614)[249] i *Processionale* (1621)[250].

Synody z 1621 i 1628 roku potwierdziły konieczność opracowania nowych ksiąg choralnych oraz wydruku i rozesłania ich poszczególnym parafiom na koszt biskupów[251]. Na mocy tych zaleceń, z drukarni A. Piotrkowczyka, która już wcześniej wydawała księgi nutowe, wyszły kolejne edycje – mające już oficjalną aprobatę dwóch synodów[252]. Były nimi: *Graduale* (1629, 1651), *Rituale* (1631) i *Antiphonarium* (1645)[253].

Najistotniejszym z tych strażników polskich zwyczajów liturgicznych był sam rytuał, którego wydanie również jest wynikiem zaleceń synodów z 1621 i 1628 roku[254]. Śpiewy w nim zawarte zgodne były z melodiami średniowiecznej tradycji polskiej, zaczerpniętymi do rytuału z *Agendy* Henryka Powodowskiego z 1591 roku[255]. Dekrety

[245] Zob. W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 61-62.
[246] Takie zalecenie wydał synod prowincjonalny gnieźnieński w 1577 r. Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 67; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 219.
[247] Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 220.
[248] Jerzy Bisztyga dokonał charakterystyki treści edycji *Psałterza* z 1599 roku. Zob.: J. BISZTYGA, *Psałterz Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako księga liturgiczno-muzyczna*, AML 1(2005), s. 31-35.
[249] Obszernym kompendium wiedzy dotyczącym graduałów wydawanych w drukarni Piotrkowczyka jest rozprawa: I. PAWLAK, *Graduały Piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, praca habilitacyjna, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1988.
[250] Por.: I. PAWLAK, *Tridentinum i Vaticanum II – dwa etapy rozwoju monodii liturgicznej w Polsce*, LS 12(2006), nr 2, s. 130; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 220. Opis treści Processionale z 1621 zawarty jest w: P. PAĆKOWSKI, *Chorał gregoriański w polskich zwyczajach procesji niedzielnych i ku czci świętych na podstawie Processionale Andrzeja Piotrkowczyka z 1621 r.*, LS 13(2007), nr 1, s. 154-155.
[251] Zob. H. FEICHT, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, RTK 12(1965), z. 4, s. 34.
[252] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 82; W. MALESA, dz. cyt., s. 104.
[253] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 48.
[254] Por.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 63-64.69; W. MALESA, dz. cyt., s. 100-101; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 221.
[255] Wszelkie rozbieżności między *Rituale Romanum*, a rytuałem piotrkowskim również pochodzą z *Agendy Powodowskiego*. Por.: W. WRONA, *Dzieje rytuału piotrkowskiego*, „Polonia Sacra – kwartalnik teologiczny" 4(1951), s. 356; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 221; W. MALESA, dz. cyt., s. 100. Wobec tych świadectw należy uznać za nieuzasadnioną tezę R. Tyrały o tym, jakoby *Rytuał piotrkowski* zawierał

synodalne ogłaszające wprowadzenie rytuału dla diecezji polskich uzyskały aprobatę Rzymu kolejno w latach 1623 i 1628[256].

Z czasem, z uwagi na nazwisko drukarza oraz miejsce obrad polskich synodów diecezjalnych, zatwierdzających uchwały trydenckie, nowe księgi z zapisem nutowym śpiewów zaczęto nazywać „chorałem piotrkowskim". Stały się one przekaźnikiem i zachowawcą polskich regionalnych tradycji chorałowych. W liturgii Kościoła Rzymskokatolickiego na ziemiach polskich melodie te były wykorzystywane aż do czasów Piusa X[257]. Ich odrębność od melodii ksiąg z chorałem medycejskim była nawet jedną z przyczyn niechęci do stosowania melodii z nowych mszałów czy pontyfikałów[258]. Same melodie piotrkowskie, z racji na przedtrydencką proweniencję, wykazały – jak dowodzili muzykolodzy – znacznie więcej podobieństw z edycją watykańską, bazującą na najstarszych źródłach, niż z reformowaną edycją medycejską[259].

Śpiew gregoriański był kultywowany aż do końca XVIII wieku przez funkcjonujące jeszcze w Rzeczypospolitej przykatedralne *schole cantorum* czy psałterzystów[260]. Potem, w wyniku wyczerpania nakładów polskich ksiąg chorałowych oraz stopniowego upadku muzyki, wzorem Europy Zachodniej, chorał powoli tracił na znaczeniu. Mimo tego, melodie piotrkowskie przetrwały aż do początków XX wieku w różnych kancjonałach i to właśnie z nich uczyli się w seminariach polscy duchowni. Byli wśród nich także pierwsi kapłani mariawici, którzy nie chcąc zrywać z dawnymi tradycjami muzycznymi, zachowali melodie piotrkowskie we własnej praktyce liturgicznej.

Wśród skutków reformy trydenckiej w Polsce należy wskazać próbę ograniczenia rozwijającego się wcześniej repertuaru pieśni do utworów dawnych, przedtrydenckich. Biskupi polscy XVII wieku, a także przebywający w latach 1581-1585 w Polsce nuncjusz

---

melodie *Editio Medicea* (nie jest ona poparta żadnymi źródłami). Por.: R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 61; TENŻE, *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, MS-GM cz. 2, Warszawa 2004, s. 27.

[256] Por. W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 85; W. MALESA, dz. cyt., s. 101; A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 133.

[257] Por.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 221; H. FEICHT, dz. cyt., s. 34.

[258] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 221.

[259] Porównania melodii watykańskiej, piotrkowskiej i medycejskiej dokonuje m.in. W. Gieburowski na przykładzie *Credo, quod Redemptor meus vivit.* Zob.: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 50-51. Konfrontacji niektórych melodii z późniejszych edycji chorału piotrkowskiego z wydaniem watykańskim lub medycejskim dokonywali także inni badacze śpiewu gregoriańskiego – zob. np.: T. MIAZGA, *Przyczynki…*, s. 8-16; TENŻE, *Z problematyki muzyki sakralnej w Polsce*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1986, s. 15-16; W. BUGAJCZYK, *O śpiewie choralnym polskim i jego stosunku do medycejskiego*, ŚK 9[1904], nr 12, s. 139-141. Zauważyli oni związek niektórych formuł z melodiami charakterystycznymi dla diecezji kolońskiej (Por.: T. MIAZGA, *Przyczynki…*, s. 10; W. BUGAJCZYK, *O śpiewie choralnym polskim…*, ŚK 9[1904], nr 11, s. 127-128).

[260] Por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…,* tom 3, s. 232; W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 50-51; E. HINZ, dz. cyt., s. 48.

apostolski Albert Bolognetti, byli jednak zwolennikami zachowania śpiewu ludowego w niektórych celebracjach[261]. Synody piotrkowskie dopuściły go w wybranych procesjach czy między godzinami Oficjum[262]. Z czasem dozwolono na śpiew ludowy w okresie Wielkanocnym i Bożego Narodzenia, a także w liturgii niedziel i świąt[263]. Ponadto, niektóre synody diecezjalne dawały przyzwolenie na pieśni w języku narodowym podczas mszy św., jednak bez precyzowania czy dotyczy to wszystkich celebracji, czy tylko mszy św. czytanych[264]. Drugą z teorii może potwierdzać Synod Płocki z 1593 r., zabraniający śpiewów polskich podczas uroczystej sumy[265]. Poza tym, w czasie mszy św. czytanej – według rubryk trydenckich – jedynymi uczestnikami akcji liturgicznej byli kapłan i ministrant, więc zgromadzony lud, będący biernym obserwatorem uobecnienia zbawczej Ofiary Chrystusa, mógł mieć pewną swobodę kształtowania swoich praktyk pobożnościowych.

W szerokim kontekście twórczości muzycznej w Kościele Rzymskokatolickim w Polsce, pojawiła się zatem dychotomia w oparciu o język i lokalizację śpiewu w obrzędach. Kompozytorzy pisali utwory liturgiczne w języku łacińskim, natomiast w środowisku ludu powstawały pieśni paraliturgiczne, tworzone w języku narodowym i wykonywane poza akcją *stricte* liturgiczną[266] (np. procesja wielkanocna) albo równolegle z nią, jednak bez zachowania jedności tekstu między celebransem i wiernymi (msze św. czytane).

Niedługo po wprowadzeniu reformy trydenckiej do Polski, dopuszczenie śpiewów ludowych do kościołów zaczęto nadinterpretowywać. Chociaż nie jest sprecyzowane, że pieśni śpiewane w XVI wieku w miejscu różnych części Mszy św. dotyczyły *missa cantata*, to – jak datują muzykolodzy – już w II połowie XVII wieku, śpiew *ordinarium* i *proprium missae* zaczęto zastępować pieśniami w języku narodowym[267]. Wśród ludu rodziły się tzw. pieśni mszalne[268], będące parafrazami tekstów stałych i zmiennych części

[261] Por.: T. SINKA, dz. cyt., s. 260-261; W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, dz. cyt., s. 388.
[262] Por.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 23; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 222-223.
[263] Więcej o dokumentach synodów diecezjalnych uprawomocniających śpiew ludowy w liturgii w: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 227-231; *Rozporządzenia polskich synodów prowincjalnych tyczące się śpiewu kośc*., MK 10(1890), nr 2, s. 11-13.
[264] Konieczność takiego rozróżnienia powinna istnieć dla zgodności z ograniczeniami nałożonymi przez Sobór Trydencki w kwestii językowej. Zob.: W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, dz. cyt., s. 388.
[265] Zob. T. SINKA, dz. cyt., s. 261.
[266] Zob. J. CHARYTONIUK, T. ZACHYKIEVICH, *Ludowe formy kanonicznego śpiewu liturgicznego (cerkiewnego i kościelnego – prawosławnego i katolickiego) na Podlasiu*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2015, s. 39.
[267] Zob. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 25.
[268] Więcej o pieśniach mszalnych w: T. SINKA, dz. cyt., s. 264; S. JAŁOSIŃSKI, *Muzyka kościelna w Polsce*, Mr 16(1974), nr 3, s. 15.

Mszy św., nawiązującymi często do okresów liturgicznych lub świąt roku kościelnego. Ich pozostałościami w śpiewnikach mariawickich są teksty obejmujące fragmenty pieśni mszalnych z XVIII i XIX w., bez ścisłej konotacji z momentem liturgicznym, np. *Wśród nocnej ciszy*, *Anioł pasterzom mówił.*

Należy też wspomnieć, że po Soborze Trydenckim – zarówno w Polsce jak i pozostałych krajach Europy – w niektórych parafiach rzymskokatolickich wzrastało zastosowanie innych niż organy instrumentów muzycznych. Wcześniej (do połowy XVI wieku), z wyjątkiem nielicznych wzmianek, nie było jeszcze żadnych przekazów o orkiestrach kościelnych[269]. Ich wprowadzenia nie należy jednak wnioskować z reformy trydenckiej ani postanowień innych koncyliów, bowiem te albo mówiły o samych organach, przemilczając inne instrumenty, albo wprost wykluczały ich zastosowanie w liturgii[270]. Na zaistnienie orkiestr w kościołach wpłynęły natomiast funkcjonujące przy dworach książęcych i magnackich kapele instrumentalne[271]. Obecność tej dawnej tradycji, choć przerwanej w wyniku konfiskaty majątków kościelnych, uzasadniała wprowadzanie do kościołów (w II połowie dziewiętnastego stulecia) zespołów tworzonych przy zakładach pracowniczych lub służbach mundurowych, z których narodziły się z czasem pierwsze mariawickie orkiestry dęte.

1.3.3. Polifonia szkoły rzymskiej i jej reprezentanci

Niezwykle istotnym wątkiem w rozwoju muzyki kościelnej, wpływającym bezpośrednio na repertuar śpiewów mariawickich, jest twórczość kompozytorów włoskich XVI-XVIII wieku, którzy w znacznej mierze związani byli z Rzymem. Najważniejszym przedstawicielem tego nurtu był Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)[272]. Przed omówieniem stylistyki tego i innych kompozytorów szkoły rzymskiej warto jednak nakreślić ogólny obraz polifonii w okresie renesansu.

W okresie kiedy tworzył Palestrina, krystalizowały się niektóre formy muzyczne i techniki kompozytorskie. Jak piszą Józef i Krystyna Chomińscy, wówczas „pod względem architektonicznym msza staje się rzeczywiście utworem cyklicznym”[273]. Określony zostaje jej 5-częściowy układ obejmujący części stałe: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei*. Podstawą integrującą kompozycje mogła być wspólna

[269] Zob. B. MARYAŃSKI, *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908, s. 119.
[270] Tamże, s. 120.
[271] Tamże.
[272] Zob. hasło: *Palestrina* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 355-357.
[273] J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*…, s. 367.

tonacja wszystkich części, jedność linii melodycznych (msza z *cantus firmus*) czy fragmenty innych kompozycji wielogłosowych (*missa parodia*)[274]. Jeżeli utwór posiadał *cantus firmus*, mógł on być zaczerpnięty z chorału gregoriańskiego, chociaż praktyka ta była coraz rzadsza. W XVI wieku melodie gregoriańskie coraz bardziej skracano, a w następnym stuleciu prawie zupełnie zanikły, przez co polifonia traciła związek z monodią kościelną[275].

Praktykę czerpania materiału melodycznego z innych utworów określano mianem kontrafaktury. Chociaż termin ten występuje w teorii muzyki dopiero od XV wieku[276], to sama idea podkładania nowego tekstu pod istniejący wzór melodyczny obecna jest już od czasów starożytnych i w różnych formach pojawiała się na przestrzeni całej historii muzyki[277]. W okresie renesansu kontrafaktura była powszechna w muzyce ludowej (pieśni religijne wykorzystujące motywy monodii gregoriańskiej i melodie świeckie)[278], ale obecna była też w kompozycjach o charakterze artystycznym – pod postacią właśnie *cantus firmus* czy wymiany tekstu w całych układach wielogłosowych. Późniejsi muzykolodzy dokonywali wielu prób klasyfikacji kontrafaktur np. według stopnia wykorzystania zapożyczanego materiału melodycznego[279]. Około roku 1600 ówczesna teoria uznała kontrafakturę za synonim parodii[280]. Wyznacznikiem tej drugiej powinien być jednak – wg W. Kałamarza – „walor zaawansowanego, twórczego podejścia do istniejącego wielogłosu"[281], jaki obserwujemy na przykład w renesansowych *missa parodia*, a wg D. Jankowskiej – „musi zaistnieć zmiana gatunku i tekstu"[282] między dwoma utworami.

---

[274] J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*…, s. 367.642.
[275] Zob. F. X. HABERL, dz. cyt., s. 9.
[276] Zob. W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury…*, s. 69.
[277] Liczne przykłady wczesnej kontrafaktury podaje W. Kałamarz. Są to kontrafaktury, w których tekst religijny podkładany jest w równym stopniu do melodii świeckich, co religijnych (zob. W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 74-78.85-86). Szeroką analizę kontrafaktury na gruncie śpiewów bizantyjskich i wschodniosłowiańskich przeprowadził W. Wołosiuk (zob. W. WOŁOSIUK, *Zjawisko kontrafaktury we wschodniosłowiańskim prawosławnym śpiewie liturgicznym. Zagadnienia wybrane*, WN ChAT, Warszawa 2017).
[278] Przykłady kontrafaktur w religijnych pieśniach ludowych – polskich i zagranicznych, wskazane są np. w: W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 78-82.
[279] Szczegółową literaturę zagraniczną analizującą zjawisko kontrafaktury podają W. Kałamarz i D. Jankowska. Ta druga, w ślad za Friedriechem Genrichem, wyróżnia i charakteryzuje cztery kategorie: kontrafakturę regularną, nieregularną, fundamentalną(zasadniczą) oraz inicjalną. Opisuje też trzy terminy bliskoznaczne – parodię, kontrapozycję i zapożyczenie – niestanowiące kontrafaktury, ale mające z nią wiele cech wspólnych. Zob. więcej w: W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 67; D. JANKOWSKA, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna. Studium muzykologiczne*, praca magisterska pod kier. ks. prof. dra hab. Karola Mrowca, Lublin 1981, AU-KUL, sygn. t.m. 1834, s. 17-22.24-33.
[280] Zob. W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury…*, s. 68.
[281] Tamże.
[282] D. JANKOWSKA, dz. cyt., s. 34.

Oprócz 5-częściowej formy mszy składającej się ze śpiewów stałych, istniały mające średniowieczną proweniencję formy *missa plenaria*, obejmujące także śpiewy zmienne (*Introit, Graduale, Offertorium, Communio*)[283]. W wielogłosowej muzyce renesansu należały one jednak do wyjątków[284], choć popularnością cieszyły się układy dla *missa pro defunctis*, której forma – w ślad za formularzem mszalnym – pomija *Gloria* i *Credo*, a dodaje sekwencję *Dies irae*. Na przestrzeni XV i XVI wieku kompozytorzy opracowywali także zestawy samych części zmiennych na cały rok kościelny[285]. Z czasem wykształciła się praktyka komponowania cyklu pojedynczych ustępów (głównie *Offertorium*)[286] z tekstami formularzy na wszystkie niedziele roku i ważniejsze uroczystości. Zbiory te mieściły się w szerokim zakresie znaczeniowym motetu, który w okresie renesansu posługiwał się nie tylko słowami propriów, ale wykorzystywał też inne teksty liturgiczne, m.in. „hymny, psalmy, antyfony, cantica, pieśni religijne, teksty biblijne, a wśród nich ewangeliczne"[287].

Na bazie mszy i motetów rozwijały się techniki kompozytorskie. Czynnikiem regulującym tonalność był nadal system modalny, choć rozpoczął się proces jego przeobrażenia w tryby dur-moll[288]. Głównie dzięki kompozytorom flamandzkim rozwijały się techniki kontrapunktu, z których istotne znaczenie miała imitacja syntaktyczna (zwana też przeimitowaniem), a w późniejszym okresie kontrapunkt podwójny i wieloraki[289]. W niektórych dziełach uwidaczniały się także symboliczne związki słowa z muzyką. Fuzja malarstwa dźwiękowego i wyjaśniania słowa kształtowała pierwsze koncepcje muzycznego przedstawiania afektów, dzięki którym tworzyły się muzyczne figury retoryczne[290].

Odpowiedzią na coraz większe skomplikowanie faktury mszy i motetów były formy wielogłosowe dążące do maksymalnej prostoty. W XV wieku narodziła się forma *falsobordone* – układów kilkugłosowych, bazujących na strukturze tonów psalmowych[291]. Forma ta obejmowała z reguły dwa ustępy recytatywne na określonych współbrzmieniach akordowych, zakończone ozdobnymi kadencjami. Było to

[283] Zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 615.
[284] Przykładem takiej formy jest *Missa Sancti Jacobi* Guillaume'a Dufaya. Zob. tamże, s. 637; TENŻE, TAŻ, *Historia muzyki*, cz. 1…, s. 132.
[285] Zob. M. R. SZULIK, *Chór w kościele. Podręcznik*, Polihymnia sp. z o.o., Lublin 2012, s. 119.
[286] Tamże.
[287] J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 36.
[288] Tamże, s. 37-38.
[289] Tamże, s. 38.
[290] Zob. T. JASIŃSKI, *Muzyczna retoryka Lassa i Palestriny. Figura – styl*, „Muzyka" 1995, nr 4, s. 66-67.
[291] Por.: J.-R. ARMOGATHE, *"In hymnis et cantis"*, tłum. L. Balter, Com. 21(2001), nr 2, s. 7; M. C. BRADSHAW, *Performance practice and the Falsobordone*, "Performance Practice Review" 10(1997), nr 2 *Fall*, s. 225; TENŻE, hasło: *Falsobordone* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, tom 6 *Edmund – Fryklund*, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 375-376.

odzwierciedleniem wersetu psalmowego dzielącego się na dwie połówki (hemistychy), z których pierwsza zakończona była tzw. mediacją (kadencja w połowie wiersza), a druga terminacją (kadencją końcową)[292]. Układy takie były najchętniej wykorzystywane w śpiewie samej psalmodii oraz kantyków. Choć posiadały często prymitywną fakturę, w doskonały sposób zapewniały czytelność śpiewanego tekstu[293], przez co wpłynęły na ogólny rozwój recytatywu chóralnego[294]. *Falsobordone* często wykonywano w sposób antyfonalny – naprzemiennie z tonami psalmowymi śpiewanymi *unisono*[295]. Z uwagi na dużą elastyczność tych układów, kompozytorzy ograniczali się do wpisywania tylko pojedynczych wersetów psalmów, a często nawet zupełnie pomijali tekst, dozwalając na zastosowanie jakichkolwiek słów[296].

Wszystkie osiągnięcia renesansu – czy to na gruncie polifonii, czy homofonii, zostały w pewien sposób uwzględnione przez Palestrinę oraz jego naśladowców. Lata aktywności głównego przedstawiciela szkoły rzymskiej przypadają na czas Soboru Trydenckiego i okres potrydencki. Postulaty, jakie zostały sformułowane przez biskupów biorących udział w obradach (patrz wyżej) również znalazły odzwierciedlenie w twórczości tego kompozytora. Wspomniana nieco wyżej posoborowa komisja kardynalska pod przewodnictwem Karola Boromeusza potwierdziła, że w nowych utworach przeznaczonych dla oficjalnego kultu Kościoła powinien występować jedynie tekst liturgiczny, a same słowa muszą być zrozumiałe[297]. W związku z tym, promowano utwory deklamacyjne[298], homofoniczne, z przejrzystą fakturą (np. układy *falsobordone*), natomiast aspekt polifoniczny musiał zostać zredukowany do minimum[299]. Z czasem, wśród środowisk kościelnych przyjęło się przekonanie, że to właśnie język stylistyczny Palestriny najlepiej odpowiada wymogom określonym przez posoborową komisję. Stał on się wkrótce wzorem dla kompozytorów muzyki kościelnej przełomu XIX i XX wieku – cecylianistów oraz samych mariawitów.

Swój sukces Palestrina osiągnął dzięki równomiernemu balansowi czynnika horyzontalnego (polifonicznego) i wertykalnego (homofonicznego) w swoich dziełach[300], a także osiągnięciu „równowagi między techniką a inspiracją”[301].

---

[292] Zob. M. C. BRADSHAW, *Performance practice…*, s. 225-226.
[293] Por. T. JEŻ, dz. cyt., s. 92; M. C. BRADSHAW, hasło: *Falsobordone*…, s. 376.
[294] Więcej o recytatywie chóralnym w: M. R. SZULIK, dz. cyt., s. 164-165.
[295] Zob. M. SURZYŃSKI, *Muzyka Kościelna*, ŚK 13(1908), nr 6, s. 121.
[296] Zob. M. C. BRADSHAW, *Performance practice…*, s. 227.
[297] Zob. *Historya muzyki kościelnej. Okres III…*, ŚK 5(1900), nr 11, s. 151.
[298] W szkole rzymskiej został wykształcony m.in. motet deklamacyjny, którego przykładem mogą być *Improperia* Palestriny (zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 59).
[299] Zob. T. JEŻ, dz. cyt., s. 91-92.
[300] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 72.
[301] I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia…*, s. 79.

W melodiach „unikał wybujałej figuracji i ornamentyki”[302], prowadził je, zachowując ścisłą diatonikę oraz spokojny rytm, co nadawało im odpowiednią dla sfery *sacrum* powagę. Chociaż korzystał z osiągnięć polifonistów flamandzkich, to jednak powstrzymywał się od najbardziej skomplikowanych środków kompozytorskich, zaciemniających czytelność tekstu.

Istotną rolę w kształtowaniu utworów zaczęła odgrywać harmonika[303] – zestawienia współbrzmień konstruowanych dzięki rozwojowi kontrapunktu *nota contra notam*. W twórczości Palestriny stanowiła ona pomost między średniowiecznymi teoriami modalizmu a nowożytną harmoniką funkcyjną (dur-moll). Jednocześnie krystalizował się w niej stopniowo układ czterogłosowy *a capella* – preferowany w późniejszej chóralistyce. Sztuka łączenia współbrzmień z imitacjami między poszczególnymi głosami jego kompozycji stała się wzorem dla barokowej i klasycznej teorii kontrapunktu[304]. W utworach Palestriny można także doszukać się muzycznych figur retorycznych[305]. Są one jednak bardzo subtelne – zazwyczaj rozgrywają się w pojedynczych głosach i nigdy nie wpływają na ogólną stylistykę utworów, dla których najważniejszym zadaniem jest przejrzystość słów pozwalająca na skupieniu się na modlitwie, nie zaś afekty, odwracające uwagę wiernych.

Styl wykształcony we wspomnianych dziełach, określony został mianem „palestrinowskiego” – od nazwiska kompozytora[306]. Innymi, wprowadzonymi już w czasach baroku nazwami były: „*stile anctico*”, „*stile osservato*” albo „*prima practica*”. Twórcy realizujący założenia tego stylu otrzymali miano „szkoły rzymskiej”, ze względu na fakt, że większość z nich działała lub pochodziła z Wiecznego Miasta. Kompozytorzy tej szkoły tworzyli prawie wyłącznie wielogłosowe utwory wokalne, a z czasem wykształciły się w niej mniejsze kierunki takie jak styl konserwatywny czy monumentalny – lubujący się w rozbudowaniu obsady i wykorzystywaniu techniki polichóralnej[307].

---

[302] E. HINZ, dz. cyt., s. 72
[303] Zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 662.
[304] Zob. T. JASIŃSKI, dz. cyt., s. 66-67.
[305] Problematykę tę analizuje szczegółowo T. Jasiński, zestawiając retorykę Palestriny i Orlando di Lasso. Zob. tamże, s. 72-101.
[306] E. HINZ, dz. cyt., s. 70.
[307] Zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 671. Pierwsze kompozycje polichóralne tworzył jeszcze Palestrina (Z. M. SZWEYKOWSKI, *Technika polichóralna, jej typy i przemiany w XVII wieku* [w:] *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech. II. Technika polichóralna*, Musica Iagiellonica, Kraków 2000, s. 48). Szewykowski w swojej pracy wymienia pięć zasadniczych cech polichóralności w szkole rzymskiej (tamże, s. 54-55). Sztandarowym przykładem stylu monumentalnego w utworach polichóralnych są także *Salmi a quattro chori* analizowane przez Szweykowskiego czy M. C. Bradshawa (Por.: tamże, s. 34-37.66-67; M. C. BRADSHAW, *Performance practice…*, s. 243-246).

Do wczesnych przedstawicieli tej szkoły zaliczyć można – poza samym Palestriną – wspomnianych wcześniej edytorów chorału medycejskiego: F. Soriano (1549-1621) i G. F. Anerio (1560-1614), a także Gregorio Allegriego (1582-1652) – autora słynnego *Miserere* oraz kilku innych kompozytorów[308]. Pewien wpływ szkoła rzymska wywarła na kompozytorów działających poza półwyspem apenińskim: Tomasa Luisa da Vittorię (1548/50-1611) w Hiszpanii[309] czy Caesara de Zacharia (XVI w.) w Niemczech. Związki ze szkołą rzymską ma także twórczość Lodovica (Grossi) da Viadany (ok. 1560 – 1627)[310]. Nie jest on szczególnie z nią utożsamiany, mimo że przez pewien czas działał w Rzymie i sam preferował surowe zasady stylu kościelnego, którego przestrzegał w większości swoich dzieł[311]. Dużo większą popularność zyskały bowiem jego utwory w *stile nuovo/moderno,* np. *Cento concerti ecclesiastici*[312]. Za późnego przedstawiciela szkoły rzymskiej uważać można natomiast Claudia Cascioliniego (1697-1760)[313] – żyjącego ponad wiek po samym Palestrinie, ale tworzącego głównie w jego duchu, z uwzględnieniem w pełni rozwiniętej już harmoniki dur-moll. Na przestrzeni całego muzycznego baroku działało wielu innych kompozytorów, którzy pisali w stylu palestrinowskim, jednak nie był to ich jedyny, a tym bardziej dominujący sposób komponowania utworów[314]. Na kolejnych naśladowców szkoły rzymskiej (cecylianistów i w konsekwencji mariawitów) historia musiała poczekać aż do połowy XIX wieku.

1.3.4. Ruch cecyliański[315]

Kolejną grupą kompozytorów, która wywarła znaczący wpływ na obraz muzyki Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, byli działacze ruchu cecyliańskiego. Zrzeszenie to powstało w II połowie XIX wieku i silnie oddziaływało na muzykę kościelną w Europie do pierwszych dekad następnego stulecia. Jego zaistnienie było odpowiedzią na ówczesny upadek muzyki sakralnej i przedostawanie się do kościołów utworów o charakterze czysto świeckim. Najwięksi kompozytorzy XVIII i XIX wieku nie

[308] Wielu przedstawicieli szkoły rzymskiej wymienionych jest w: E. HINZ, dz. cyt., s. 71; J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 671; hasło: *Palestrinowski styl* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 357.
[309] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 73.
[310] Krótki rys biograficzny Lodovico da Viadany w: G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 519.
[311] Por.: M. C. BRADSHAW, *Performance practice…*, s. 242; E. HINZ, dz. cyt., s. 90.
[312] Por.: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 670; E. HINZ, dz. cyt., s. 90; Z. M. SZWEYKOWSKI, *Basso continuo* [w:] *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech. I. Pierwsze zmiany*, pod. red. tegoż, Musica Iagiellonica, Kraków 2000, s. 99.109-110.
[313] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 73.147.
[314] Zob. Por.: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 667.
[315] Pierwszym przyczynkiem do analizy wpływu ruchu cecyliańskiego na śpiewy mariawickie jest artykuł zamieszczony w czasopiśmie „Mariawita". Zob.: B. SŁOJEWSKI, *Cecyliańskie oblicze mszy mariawickich*, Mr 62(2020), nr 1-3, s. 26-33.

interesowali się stylem określonym przez Stolicę Apostolską po Soborze Trydenckim, a chorał gregoriański i klasyczna polifonia odchodziły stopniowo w zapomnienie. Dominującymi utworami religijnymi stawały się natomiast dzieła noszące znamiona stylu operowego. W czasie ceremonii wyraźny był „podział na dwa światy: odmawiającego po cichu teksty mszalne celebransa i koncertującego w tym czasie zespołu wokalno-instrumentalnego”[316]. Liturgia stała się *de facto* przesłanką dla niepowiązanych z nią w treści koncertów i solowych popisów artystycznych dla słuchających wiernych[317]. Z drugiej strony, wiele biedniejszych parafii w ogóle nie mogło sobie pozwolić na utrzymanie chórów, odpowiednie uposażenie dla organisty, zakup śpiewników czy odpowiednich ksiąg liturgicznych[318].

Z punktu widzenia niniejszej pracy, najistotniejsze znaczenie ma obraz muzyki Kościoła Łacińskiego na ziemiach zaboru rosyjskiego[319]. Na początku stulecia obserwowalny był już wyraźny rozkład chorału, objawiający się zmianami tonalności melodii z modalnej na dur-moll i licznymi znakami chromatycznymi[320]. W katedrach dominowały utwory „świeckich” klasyków: Haydna, Mozarta czy Beethovena[321] – choć artystycznie wybitne, to jednak nieprzystające do powagi liturgii oraz właściwego stylu kościelnego. Kompozytorzy polscy tworzyli utwory religijne pod wpływem stylu neapolitańskiego, a w mniejszym stopniu – klasycystycznego i romantycznego[322]. Ani dzieła Józefa Elsnera, ani Stanisława Moniuszki nie potrafiły się uwolnić od charakteru świeckiego. Nie tylko w twórczości, ale także w praktyce wykonawczej widoczny był „brak zrozumienia wymogów liturgii i brak wyczucia stylu kościelnego”[323].

Tendencje ku naprawie stanu muzyki kościelnej były widoczne w Europie Zachodniej już w I połowie XIX wieku. Pionierem przemian był Caspar Ett (1788-1847)[324], a wydarzeniem przełomowym – wykonanie *Miserere* Allegriego pod jego dyrekcją w Wielki Piątek 1816 r., które „stało się symbolem nowej orientacji skierowanej

[316] Zob. W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 389.
[317] Liczne przykłady takich nadużyć podane są w: S. CYBULSKI, *Kilka uwag w sprawie śpiewu kościelnego*, K. Miecznikowski, Płock 1900, s. 7; K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 15-16.
[318] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, WN UPJPII, Kraków 2010, s. 31.
[319] Obraz zaniedbań w muzyce kościelnej w XIX wieku w zaborze rosyjskim naświetlony jest np. w artykule: A. MILLER, *Krótki zarys upadku muzyki kościelnej w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu*, ŚK 1(1896) nr 6, s. 81-84; nr 7, s. 97-100; nr 8, s. 113-115.
[320] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 50.
[321] H. FEICHT, dz. cyt., s. 37.
[322] Tamże, s. 36-37.
[323] K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 15.
[324] Zob. hasło: *Ett* [w:] G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 141.

na staroklasyczną polifonię”[325]. Zapoczątkowany przez niego ruch odnowy muzyki kościelnej (*Kirchenmusikalische Restauration*) znalazł poparcie bawarskich biskupów i dworu królewskiego[326], a jego głównym ośrodkiem było Monachium. Wśród postulatów ruchu znalazła się popularyzacja polifonii *a capella* głównie w duchu szkoły rzymskiej, pielęgnowanie chorału gregoriańskiego i właściwego akompaniamentu liturgicznego[327].

Oprócz K. Etta, w odnowę muzyki kościelnej zaangażowani byli liczni teoretycy i kompozytorzy niemieccy z różnych ośrodków, m.in. Johann Kaspar Aiblinger (1779-1867), Johann Georg Mettenleiter (1812-1858), Franz Commer (1813-1887) czy ks. Karl Proske (1794-1861)[328]. Na szczególną uwagę zasługuje ostatni z wymienionych muzyków, który podróżując po całej Europie Zachodniej zgromadził wiele dzieł z repertuaru wielogłosowej muzyki sakralnej. Wśród dokonań K. Proske należy wskazać utworzenie w Ratyzbonie ogromnej biblioteki obejmującej ok. 36 tysięcy woluminów (kompozycje z XV-XVII wieku)[329], wydanie wielotomowego zbioru renesansowych i barokowych utworów polifonicznych pt. *Musica Divina*[330] czy wreszcie opracowanie swoistego manifestu reformy muzyki kościelnej – broszury pt. *Stan muzyki kościelnej przede wszystkim w starej Bawarii*, wydanej pośmiertnie w 1865 roku[331].

Idee ruchu monachijskiego rozwinął II połowie XIX wieku ruch cecyliański zainicjowany przez Franza Xavera Witta (1834-1888). Jego postulaty znalazły swoich adresatów już nie tylko w największych ośrodkach, ale nawet w niewielkich parafiach wiejskich obszaru niemieckojęzycznego oraz w innych krajach[332], w tym także na ziemiach polskich. Ruch ten został formalnie ustanowiony przez założenie w 1868 roku w Bambergu Towarzystwa św. Cecylii (*Allgemeiner Cäcilienverein* – dalej: *ACV*)[333]. Zostało ono zatwierdzone przez papieża Piusa IX poprzez *breve* z 16 grudnia 1870 roku[334]. Cieszyło się później wyraźnym poparciem Leona XIII, który zresztą sam popierał

[325] T. RAKOWSKI, *Idee ruchu cecyliańskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego*, MS-Pol. 7(2011), s. 42. Por. E. HINZ, dz. cyt., s. 149.
[326] T. RAKOWSKI, dz. cyt., s. 42; E. HINZ, dz. cyt., s. 149.
[327] Por.: T. PRZYBYLSKI, *Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku* [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, pod. red. Krystyny Turek i Bogumiły Miki, seria: „Prace Naukowe UŚ w Katowicach”, nr 2407, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 26; T. RAKOWSKI, dz. cyt., s. 42; E. HINZ, dz. cyt., s. 149.
[328] Działaczy tych oraz ich publikacje wymieniają m.in.: E. Hinz, T. Rakowski, R. Tyrała. Por.: E. HINZ, dz. cyt., s. 149-150, T. RAKOWSKI, dz. cyt., s. 42-43; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 29-30.
[329] T. RAKOWSKI, dz. cyt., s. 43.
[330] C. PROSKE, *Musica divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta rituum Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ etc., Annus Primus harmonias IV. vocum continens*, F. Pustet, Ratisbonae: tom I *Liber missarum* (1853), tom II *Liber motettorum* (1854), tom III *Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et Antiphonas B. Mariae Virg. Completens* (1895), tom IV *Liber vespertinus* (1863).
[331] R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 30.
[332] E. HINZ, dz. cyt., s. 150; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 37-39.
[333] R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 30.
[334] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 33.

badania nad śpiewem gregoriańskim, za wzór stawiał polifonię szkoły rzymskiej, a w 1884 r. wydał regulamin muzyki kościelnej[335]. Z. Wit podaje, że w programie ruchu cecyliańskiego znajdowały się „1. Pielęgnowanie chorału; 2. Popieranie polifonii twórców starych i nowych; 3. Pielęgnowanie śpiewu ludowego i chórów kościelnych; 4. Troska o poprawną grę organową; 5. Troska o stan organistowski"[336]. Działania te miały służyć naprawie stanu muzyki kościelnej zgodnie z uchwałami Soboru Trydenckiego oraz innymi zarządzeniami Stolicy Apostolskiej dążącymi do eliminacji muzyki świeckiej i popisowej z kościołów[337].

Postulaty Towarzystwa Cecyliańskiego odzwierciedlały się w publikacjach dzieł mistrzów polifonii oraz twórczości kompozytorskiej jego członków. Utwory pisane przez cecylianistów cechuje konserwatyzm objawiający się w: a) doborze do kompozycji prawie wyłącznie tekstów liturgicznych w języku łacińskim; b) chętnym wykorzystywaniu klasycznych cykli: *ordinarium missae* lub zbiorów pojedynczych *proprium missae* na cały rok kościelny c) preferowaniu obsady wokalnej – chórów męskich lub chłopięco-męskich; d) zastosowaniu unowocześnionego stylu palestrinowskiego z wykorzystaniem systemu dur-moll i bez powrotu do skal modalnych w polifonii; e) unikaniu chromatyki w melodiach przy jednoczesnym dozwoleniu jej w głosach towarzyszących; f) dążeniu do uproszczenia faktury, ścisłego kontrapunktu wokalnego oraz g) wykluczeniu z kompozycji spontaniczności, improwizacji, subiektywizmu[338]. W tym duchu tworzyli m.in.: wspomniany już F. X. Witt, ks. Franz Xaver Haberl (1840-1910), ks. Michael Haller (1840-1915), Johann Baptist Molitor (1834-1900), Johann Baptist Singenberger (1848-1924), Ignaz Martin Mitterer (1850-1924) czy ks. Peter Griesbacher (1864-1933)[339].

Od 1874 roku centrum ruchu cecyliańskiego stała się Ratyzbona, w której ks. F. X. Haberl założył Szkołę Muzyki Kościelnej[340]. Instytucja kształciła przyszłych orędowników reformy, a wśród jej absolwentów znalazło się także około 50 Polaków[341]

---

[335] Zob. F. WALCZYŃSKI, *Leon XIII, Patron i Reformator muzyki kościelnej*, ŚK 5(1900), nr 12, s. 171-173.
[336] Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 275. Por. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 31, TENŻE, *Drogi ku soborowej odnowie muzyki liturgicznej*, LS 7(2001), nr 2, s. 300.
[337] Patrz wyżej: podrozdział 1.3.1. Por. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 31, TENŻE, *Drogi ku soborowej odnowie…*, s. 300.
[338] Por.: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 687; K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 15; I. PONIATOWSKA, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria: *Historia muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, tom Va, Sutkowski Edition Warsaw, 2010, s. 208; M. R. SZULIK, dz. cyt., s. 119; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 32; TENŻE, *Drogi ku soborowej odnowie…*, s. 301.
[339] Zob. E. HINZ, dz. cyt., s. 152-154. Krótkie rysy biograficzne wymienionych kompozytorów w: G. MIZGALSKI, *Podręczna Encyklopedia…*, s. 194-195.305-306.309 (hasła: *Haberl, Haller, Mitterer, Molitor*).
[340] Więcej o Szkole Muzyki Kościelnej w: R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 34-37.
[341] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 35.

krzewiących później cecylianizm na ziemiach ojczystych. Szerzenie postulatów Towarzystwa Cecyliańskiego odbywało się na łamach czasopism, m.in.: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* (r. zał. 1866), *Musica Sacra* (r. zał. 1868) czy *Caecilien Kalender* (r. zał. 1876 r. – od 1886 roku jako *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*)[342]. Oprócz artykułów naukowych i polemicznych, zawarte w nich były liczne dodatki nutowe, w których publikowano kompozycje samych cecylianistów, bądź dawne utwory w duchu palestrinowskim. Dzieła te wydawane były też w wielu zbiorach dla chórów kościelnych – różnorodnych pod względem stopnia zaawansowania, przeznaczenia (*ordinaria*, *propria*, śpiewy oficjum itp.) czy autorstwa (dzieła pojedynczych kompozytorów / kompilacje utworów różnych twórców). Członkowie ruchu cecyliańskiego, w trosce o wyeliminowanie muzyki świeckiej z kościołów, stworzyli także katalog utworów dopuszczonych do liturgii, jednak wiele jego mankamentów (m.in. umieszczanie utworów poprawnych liturgicznie, ale bez wartości artystycznej lub nawet wadliwych muzycznie) spowodowało, że był on powszechnie krytykowany – w późniejszym czasie nawet przez samych członków *ACV*[343].

Większość publikacji popieranych lub tworzonych przez cecylianistów wychodziła z ratyzbońskiej drukarni Friedricha Pusteta (mającej także oddziały we Włoszech i USA). Partytury wydawane przez Pusteta rozchodziły się po całym obszarze niemieckojęzycznym, a poprzez pośredników sprowadzane były także na ziemie polskie. Kilka z nich zachowało się również w archiwach mariawickich[344], a na ich podstawie opracowywano nowe śpiewy liturgiczne.

Wydawnictwo F. Pusteta stało się jednak sławne głównie z powodu 30-letniego przywileju drukowania rzymskich ksiąg liturgicznych (w tym chorałowych) udzielonego mu przez Piusa IX w 1870 roku[345]. Z ratyzbońskiej drukarni wyszły: *Graduale de tempore et de sanctis, Vesperale romanum, Directorium chori, Ordinarium Missae, Officium Defunctorum, Officium in die Nativitatis Domini, Cantus eccl. Passionis* oraz

[342] Więcej tytułów podane jest w: *Rozmaitości*, MK 18(1898), nr 6, s. 47-49.
[343] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 275.
[344] W kapitularzu klasztoru mariawickiego w Płocku przechowywane są m.in.: F. SURIANO, *Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. J. Chr. in Dominica Palmorum et in feria VI. in Parasceve quatuor vocum*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati 1895; C. KRAUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1890 (fasc. I.), 1893 (fasc. IV), 1893 (fasc. V), 1894 (fasc. VIII); P. GRIESBACHER, *Sämtliche Fest-Vesperpsalmen und Magnificat*, op. 35, F. Pustet, Regensburg, Rom & New York 1900; TENŻE, *Improperia de feria VI in Parasceve quatuor vocibus aequalibus concinenda*, op. 36, F. Pustet, Ratisbonæ, Romæ et Neo-Eboraci 1899; fragmenty *Musica Divina*. W Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Żarnówce znajduje się egzemplarz partytury: P. GRIESBACHER, *XXXIII Offertoria et Motetta vocibus æqualibus concinenda partim comitante Organo*, op. 57, F. Pustet, Ratisbonæ, Romæ, Neo-Eboraci et Cincinnati 1902.
[345] Zob. R. BERNAGIEWICZ, *Wokół wydania krytycznego*…, s. 32.

Antiphonarium et Psalterium[346]. Zawierały w sobie melodie *Editio Medicæa*, której kopię odnalazł w Niemczech F. X. Haberl i początkowo błędnie przypisał jej autorstwo samemu Palestrinie[347].

Domniemanej autentyczności melodii medycejsko-ratyzbońskich sprzeciwiło się środowisko paleografów z Solesmes, opierające się w swoich badaniach na najstarszych źródłach. Spór między nimi a cecylianistami zaognił się podczas kongresu śpiewu liturgicznego w Arezzo w 1882 roku[348]. Stolica Apostolska stała jednak za edycją Pusteta i jeszcze przez długi czas uznawała ją za oficjalne wydanie śpiewu gregoriańskiego, co potwierdzały liczne dekrety papieskie[349]. Przełom przyniosło dopiero *Motu Proprio* Piusa X z 1903 roku[350], w którym papież poparł chorał zachowany w najstarszych rękopisach. Tym samym, spór został ostatecznie rozstrzygnięty na korzyść Solesmeńczyków, a owocem tego było wydanie ksiąg tzw. *Editio Vaticana*[351], które zostały wkrótce zaprowadzone także na ziemiach polskich, zastępując chorał piotrkowski[352].

Przywiązanie cecylianistów do wydania medycejskiego oraz zbyt konserwatywne podejście do reformy muzyki kościelnej sprawiły, że ruch ten zaczął wkrótce tracić popularność w Europie. Jego idee realizowane były z sukcesem jeszcze przez wiele lat na ziemiach polskich[353]. Inicjatorem cecylianizmu był tutaj ks. Józef Mazurowski (1832-1877) z Pelpina, który powołał do życia pierwsze polskie Towarzystwo św. Cecylii[354]. Stopniowo ruch zaczął się rozszerzać na inne ośrodki: w zaborze austriackim (Lwów, Kraków, Przemyśl, Tarnów), pruskim (Poznań, Kościan) oraz rosyjskim (Płock, Warszawa, Włocławek i in.). Z perspektywy mariawitów, których kolebką był ostatni z zaborów, największe znaczenie ma działalność cecylianistów w Królestwie Polskim.

Rozwój ruchu odnowy muzyki kościelnej był tam utrudniony, gdyż do początków XX wieku nie można było zakładać nowego towarzystwa na wzór niemieckiego *ACV*[355],

---

[346] A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny*…, s. 43.
[347] Por.: E. HINZ, dz. cyt., s. 27; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 407; R. BERNAGIEWICZ, *Wokół wydania krytycznego*…, s. 32.
[348] Zob. W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 411.
[349] Por.: S. CYBULSKI, dz. cyt., s. 15-16; F. X. HABERL, dz. cyt., s. 12-14.
[350] *Motu proprio papieża Piusa X o muzyce kościelnej z 22 listopada 1903 r.*, przeł. J. Surzyński, wyd. II, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin, br.
[351] Proces powstania *Editio Vaticana* przedstawiony jest w: E. HINZ, dz. cyt., s. 35-37.
[352] Jak podaje Z. Wit, w wyniku *Motu Proprio* Piusa X „w 1903 r. Polska zmuszona została do zarzucenia rodzimej tradycji chorału średniowiecznego, a więc również chorału gregoriańskiego". Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 300.
[353] Kompendium wiedzy nt. rozwoju ruchu cecyliańskiego w Polsce stanowi praca ks. R. Tyrały: *Cecyliański ruch odnowy…*, dz. cyt.
[354] Por.: E. HINZ, dz. cyt., s. 186; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 62-63.93; *Ksiądz Józef Mazurowski, pierwszy reformator muzyki kościelnej na ziemi polskiej*, MK 6(1886), nr 2, s. 13-14.
[355] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 126.

w przeciwieństwie do innych zaborów[356]. Niektóre z postulatów cecylianistów realizowało natomiast założone już 1870 roku Warszawskie Towarzystwo Muzyczne (WTM)[357]. Wykształceniem organistów zajmowała się szkoła muzyczna przy WTM (od 1894 r.)[358] czy szkoła organistowska przy Płockim Towarzystwie Muzycznym (od 1900 r.)[359]. Wykształcenie na kursach organizowanych przez te ośrodki mogli zdobywać także późniejsi organiści mariawiccy, m.in. Leon Rokicki[360].

Środowisko cecyliańskie na ziemiach polskich koncentrowało swą działalność wokół wykorzenienia z kościołów muzyki o charakterze operowym i koncertowym[361], wyznaczania granic nieliturgicznej muzyce religijnej[362], kształcenia muzycznego przyszłych duchownych i organistów, wydawania śpiewników czy popularyzacji kompozycji szkoły rzymskiej i samych członków ruchu[363] oraz zakładaniu we wszystkich parafiach chórów kościelnych, które mogłyby taką muzykę wykonywać[364]. Wprowadzenie reformy w życie odbywało się siłami samych organistów. Bez wątpienia nie odniesiono by na tym polu takich sukcesów, gdyby nie powoływane związki organistów i chórów, opracowywane regulaminy oraz działania propagandowe w kierunku podniesienia ich uposażeń[365]. Obraz odnowy muzyki kościelnej wyłaniał się na podstawie reportaży dotyczących śpiewów liturgicznych wykonywanych w parafiach, w których działali członkowie tego ruchu[366].

Reforma miała też szerszy kontekst w postaci ogólnego ożywienia w sferze liturgii. Orędownikiem tych działań był ks. Antoni J. Nowowiejski (1858-1941)[367], biskup

[356] Przykładami takich zrzeszeń było poznańskie Towarzystwo św. Wojciecha, założone przez ks. Józefa Surzyńskiego, Galicyjskie Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Organistów czy Galicyjskie Towarzystwo św. Cecylii. Por.: R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 88-89.102; T. PRZYBYLSKI, dz. cyt., s. 27.
[357] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 126.
[358] Wykłady w tej szkole prowadzili m.in. Józef Furmanik, Mieczysław Surzyński, Wojciech Ratuszyński. Program kursów wymieniony jest w: R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 127.
[359] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 126.131.133-134.
[360] Według relacji Janiny H. Głowackiej, Leon Rokicki urodził się w 1878 r. Zakrzewie k. Kępy Polskiej, a wykształcenie muzyczne zdobywał w Płocku. W czasopiśmie „Śpiew Kościelny" jest natomiast informacja, że w dwutygodniowych kursach organistowskich uczestniczył Leon Rokicki z Zycka. Obie miejscowości leżą po dwóch stronach Wisły, w odległości ok. 3 km, więc niemal zupełnie można wykluczyć przypadkową zbieżność imienia i nazwiska. Por. *Rozmaitości*, ŚK 11(1904), nr 19, s. 221-222; J. H. GŁOWACKA, *Wspomnienie parafianki z Łodzi*, Mr 46(2004), nr 1-3, s. 12.
[361] Por. T. PRZYBYLSKI, dz. cyt., s. 27; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 302.
[362] Przykładowo, S. Cybulski pisał o kompozycjach Moniuszki: „można i należy wykonywać jego utwory w czasie mszy prywatnych-czytanych, gdzie nie jest wymaganą łączność chóru z ołtarzem, należy śpiewać jego pieśni w czasie ostatniej ewangelii, po mszy i przede mszą, przed rozpoczęciem nabożeństwa, byle tylko nie w czasie mszy śpiewanych i nieszporów". S. CYBULSKI, dz. cyt., s. 28.
[363] Zob. R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 63.
[364] Tamże, s. 65.
[365] Tamże.
[366] Tamże, s. 55.
[367] Por.: A. LELEŃ, *Śpiew i muzyka kościelna w myśli i posłudze pasterskiej arcybiskupa Antoniego Juliana Nowowiejskiego* [w:] *Cantare amantis est…*, s. 192-201; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 55.

diecezji płockiej od 1908 r. Był on autorem podręcznika dla alumnów seminariów duchownych pt. *Śpiew liturgiczny, muzyka i chóry Kościoła katolickiego*[368] – pierwszej tego typu publikacji w zaborze rosyjskim[369]. Ponadto, spod jego pióra wyszedł *Ceremoniał Parafialny*[370], obowiązujący na terenie diecezji płockiej od 1894 roku, a także obszerny *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*[371].

Cecylianiści polscy, podobnie jak niemieccy, sami zajmowali się pracą kompozytorską. W Królestwie Polskim ukazywały się utwory lub całe zbiory, których autorami byli: Wojciech Bugajczyk (1866-1917)[372], Teofil Kowalski (1866-1932), Józef Furmanik (1867-1953)[373], Eugeniusz Gruberski (1870-1923)[374], Feliks Nowowiejski (1877-1946) i inni. W zaborze rosyjskim popularnością cieszyły się także dzieła poznańskiego „ojca polskiej muzykologii" zwanego także „polskim Palestriną" – ks. Józefa Surzyńskiego (1851-1919)[375]. Fragmenty kompozycji liturgicznych wymienionych tutaj autorów można odnaleźć w partyturach mariawickich w postaci kontrafaktur (ze słowami będącymi tłumaczeniami utworów łacińskich lub zupełnie nowymi tekstami religijnymi).

Dzieła polskich cecylianistów ukazywały się w osobnych broszurach lub jako dodatki muzyczne do czasopism poświęconych muzyce kościelnej. W Królestwie Polskim druki muzyczne tego rodzaju wydawane były m.in. w płockiej drukarni

---

[368] A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny…*, dz. cyt.

[369] A. LELEŃ, *Śpiew i muzyka kościelna…*, s. 197; TENŻE, *Muzyka kościelna w myśli i posłudze pasterskiej błogosławionego Antoniego Juliana Nowowiejskiego*, SPł 33(2005), s. 246.

[370] A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny. Przewodnik liturgiczny dla duchowieństwa pasterstwem dusz zajętego*, tom 1, wyd. 3, K. Miecznikowski, Płock 1906; tom 2, Płock 1907.

[371] A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgii…*, tom 1. *Wiadomości wstępne. Część 1: O środkach rozwinięcia kultu*; druk. F. Czerwińskiego, Warszawa 1893; tom 2. *Część 1: O środkach rozwinięcia kultu*, druk. F. Czerwińskiego, Warszawa 1902; tom 3. *Dokończenie części I: O środkach rozwinięcia kultu, druk. K. Miecznikowskiego*, Płock 1905; tom 4. *Część II: Officjum Brewjarzowe*, druk. „Kuriera Płockiego" i „Mazura", Płock 1917. Zob. także: H. E. WYCZAWSKI, *„Wykład liturgii Kościoła katolickiego" biskupa A. J. Nowowiejskiego po kilkudziesięciu latach*, ABMK 56 (1988), s. 383-404.

[372] Opis życia i twórczości Wojciecha Bugajczyka stanowi fragment publikacji: A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego (1864-1918)*, Książnica Płocka, Płock 2001, s. 208-210.259-262.

[373] Sylwetka Józefa Furmanika opisana jest m.in. w: W. PIETRZAK, *Życie i twórczość Józefa Furmanika* [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, tom 5, praca zbiorowa pod red. J. Pikulika, ATK, Warszawa 1983, s. 241-267; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 224-225. Informacje dot. jego wczesnej działalności w Warszawie i Saratowie podają m.in. czasopisma: „Muzyka Kościelna" („ADAGIO", J. FURMANIK, *Korespondencya*, MK 6[1886], nr 1, s. 6; MK 7[1887], nr 3, s. 21; MK 11[1891], nr 3, s. 21) oraz „Śpiew Kościelny" (J. FURMANIK, *Korespondencye*, ŚK 1[1896], nr 6, s. 95-96; ŚK 2[1897], nr 9, s. 220-221).

[374] Życiorys i działalność Eugeniusza Gruberskiego przedstawiali m.in. ks. Wacław Jezusek oraz ks. Piotr Wiśniewski. Zob.: W. JEZUSEK, *Ks. Eugeniusz Gruberski w trosce o reformę muzyki i śpiewu kościelnego*, SPł 1(1973), s. 67-104; P. WIŚNIEWSKI, *Ksiądz Eugeniusz Gruberski (1870-1923) – reformator muzyki kościelnej w diecezji płockiej*, PMS 13(2015), s. 203-212.

[375] Więcej o życiu i działalności ks. Józefa Surzyńskiego w: L. GÓRKA, *Ks. dr Józef Surzyński. Życie i dzieło odnowy muzyki kościoła katolickiego* [w:] *Musica in Ecclesia II*, red. nauk. M. Białkowski, Wydawnictwo AMiIJP, Poznań 2016, s. 123-155; K. WINOWICZ, *Ksiądz prałat dr Józef Surzyński (życie i dzieło)*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1991; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 87-91.

Kazimierza Miecznikowskiego[376] oraz Warszawskiej oficynie Gebethnera i Wolffa. Periodykami zajmującymi się sprawami naprawy muzyki kościelnej były: „Śpiew Kościelny" (Warszawa-Płock 1896-1910), „Kalendarz dla organistów wiejskich / Rocznik dla organistów" (Warszawa-Płock 1890-1903)[377] czy „Chorał" (Warszawa 1904-1906). Sprowadzano także polskie czasopisma zza granicy jak np. „Muzyka Kościelna" (Kraków-Lwów 1881-1884; Poznań 1884-1901)[378].

Wśród tych wydawnictw największe znaczenie ma jednak „Śpiew Kościelny"[379]. Jego adresatami byli duchowni, organiści i miłośnicy muzyki kościelnej, a jego zasięg obejmował całe Królestwo Polskie oraz wiele innych ośrodków w Imperium Rosyjskim[380]. Na jego łamach publikowane były dokumenty władz kościelnych dot. muzyki religijnej, artykuły o charakterze przeglądowym i polemicznym, sprawozdania z działalności członków ruchu i opisujące ówczesny stan praktyki wykonawczej, recenzje lub informacje o ukazujących się wydawnictwach muzycznych, wykłady podstawowych zasad muzyki oraz liczne dodatki nutowe.

„Śpiew Kościelny" był prenumerowany przez przyszłych mariawitów, w tym organistów: Józefa Śledziewskiego z Wiśniewa[381], Wacława Gapińskiego ze

---

[376] Zob. U. M. MORAWSKA, *Drukarstwo płockie do roku 1918*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1984, s. 126.129.

[377] Historia tego wydawnictwa opisana jest w: C. GRAJEWSKI, *„Kalendarz dla organistów wiejskich" – mało znane źródło do historii cecylianizmu w Polsce*, „Teologia i Człowiek" 25(2014 nr 1), UMK, Toruń 2014, s. 154-161.

[378] Czasopisma poświęcone muzyce kościelnej wymienione są w: L. A. KONICKA, *Czasopisma organistowskie na ziemiach polskich w dobie zaborów (1881-1914)* [w:] *Cantare amantis est*…, s. 203-211. Przedstawiony jest tam jednak niepełny zakres czasowy ukazywania się poszczególnych wydawnictw.

[379] Więcej nt. tego czasopisma w: R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 132-133.314-333.

[380] Zob. U. M. MORAWSKA, dz. cyt., s. 129.

[381] Józef Śledziewski, ur. pod koniec XIX w., zm. po 1943. Początkowo był organistą parafii rzymskokatolickiej w Wiśniewie i znajdował się w gronie pierwszych osób z tej parafii, które opowiedziały się po stronie mariawityzmu. Redakcja „Śpiewu Kościelnego" odnotowywała go jeszcze wśród opłacających prenumeratę za rok 1907 i 1908, korespondowała z nim także w roku 1909. Śledziewski był pierwszym organistą oraz założycielem chóru parafii mariawickiej w Wiśniewie, choć wiadomo, że placówka ta posiadała od ok. 1916 roku drugiego organistę – Jana Borzyma (*vel* Bożyma). Sam Śledziewski już w 1929 roku i dwa lata później odnotowywany był jako organista parafii mariawickiej w Żeliszewie. Po rozłamie w 1935 r., objął posadę organisty i dyrygenta chóru parafii w Cegłowie (po Wacławie Gapińskim, który opowiedział się po stronie abpa Kowalskiego). Tam też wykształcił swojego następcę – Feliksa Skwiecińskiego. Wiadomo, że jeszcze w czasie II Wojny Światowej dyrygował swoim pierwszym chórem w Wiśniewie (1943 r.), jednak w tym czasie pracował tam już inny organista, p. Janusik. Józef Śledziewski był także aktywnym publicystą (artykuły muzyczne w czasopismach mariawickich z I poł. XX wieku), orędownikiem rozwoju śpiewu kościelnego oraz wykształcenia organistów i chórów w Kościele Starokatolickim Mariawitów, działaczem w Związku Młodzieży Mariawickiej „Templariusze" oraz kompozytorem pieśni kościelnych (m.in. melodii do pieśni *Co tylko chcesz*).
Opr. na podst.: *Wykaz pieniędzy wniesionych do Stowarzyszenia Organist.*, ŚK 13(1908), nr 15-16, s. 298; *Od Administracji*, ŚK 14(1909), nr 8, s. 126; J. ŚLEDZIEWSKI, *Muzyka i śpiew u Maryawitów*, WM 1913, nr 8, s. 121-122; TENŻE, *O śpiewie kościelnym*, KBnz 1929, nr 22, s. 172-173; TENŻE, *Ogólne znaczenie śpiewu w kościele*, KBnz 1929, nr 29, s. 230 oraz Mr 28(1986), nr 1-3, s. 8; TENŻE, *Sprawozdanie z akademji w Cegłowie*, GP 1936, nr 9, s. 70; TENŻE, *Śpiew kościelny w Reformie*, GP 1936, nr 11, s. 88; TENŻE, *Do kolegów*, GSK 1(1938), nr 36, s. 574; J. BORZYM i in., *Organiści Kościoła Maryawickiego Kustodji Podlaskiej*, KBnz 1931, nr 44, s. 348; *Dożynki w Żeliszewie*, Temp. 2(1934) nr 1, s. 33; T., *Wieczór*

Smogorzewa[382] oraz kapłana Józefa (M. Antoniego) Hrynkiewicza[383]. Samo czasopismo również odnosiło się do ruchu mariawickiego. Pierwsze wzmianki o „heretykach mariawitach" pojawiły się w numerze 8. z 1906 roku[384]. Redakcja wyrażała niepochlebną opinię o nowym związku wyznaniowym także w następnych latach[385], kiedy sprawą mariawicką interesowały się wszystkie media pisane. Wzmianki te były jednak nieliczne i przytaczane jedynie z drugiej ręki, więc wnioskować można że mariawityzm nie był obiektem szczególnego zainteresowania ze strony tego czasopisma. Brak jest także jakichkolwiek informacji o wykonywanych śpiewach w nowopowstałej wspólnocie. Mimo negatywnego stosunku polskich cecylianistów do mariawitów, należy sądzić, że

Templarjuszowski w Żeliszewie, Temp. 3(1935), nr 5, s. 197; *Obecny stan parafij marjawickich i krótkie historje ich rozwoju*, GP 1936, nr 10, s. 78; BR. TADEUSZ [BUCHOLC], *Sprawozdanie z parafij Cegłowskiej, Kiczkowskiej i Siennickiej*, GP 1936, nr 23, s. 181; *Jeszcze w sprawie autorstwa pieśni „Co tylko chcesz…"*, PNS 18(2000), s. 15; BRAT PAWEŁ [K. M. P. RUDNICKI], *Kto skomponował melodię do „Co tylko chcesz"?*, PNS 23(2001), s. 13; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 195; S. GOŁĘBIOWSKI, relacja ustna z dn. 7.05.2020.

[382] Wacław (M. Augustyn) Gapiński, ur. 23.01.1879 w Grochowalsku, zm. 11.01.1941 w Dachau. W młodości był organistą parafii rzymskokatolickiej w Smogorzewie. W tym okresie (1902-1903 r.), korespondował z redakcją „Śpiewu Kościelnego". Gapiński opowiedział się wyraźnie za mariawityzmem, czego omal nie przypłacił życiem 17 lipca 1906 roku, kiedy to został ranny w pogromie na mariawitów w Smogorzewie zorganizowanym przez księcia Franciszka Radziwiłła oraz miejscową ludność. Po zbudowaniu kościoła parafialnego przez mariawitów w Górce Powielińskiej k. Smogorzewa, objął tam prawdopodobnie funkcję organisty, jednak później (lata 30-te XX wieku) odnotowywany był jako organista mariawickiej parafii w Cegłowie. W czasie tej posługi zajmował się także redagowaniem partytur ze śpiewami liturgicznymi dla chórów (m.in. jutrznie wielkanocne). Po rozłamie w łonie mariawityzmu w 1935 r., opowiedział się po stronie abpa M. Michała Kowalskiego i wkrótce został przez niego wyświęcony na kapłana, przyjmując imiona zakonne Maria Augustyn. Już jako kapłan pełnił funkcję redaktora odpowiedzialnego czasopisma „Wiadomości Maryawickie", które wychodziło w Łowiczu w 1935 roku i stanowiło organ prasowy denominacji felicjanowskiej mariawitów. 9 kwietnia 1940 r. Gapiński został aresztowany przez Gestapo i osadzony w więzieniu w Płocku, potem w Działdowie, a 19 kwietnia tegoż roku w Dachau, gdzie wkrótce zmarł.
Opr. na podst.: *Odpowiedzi Redakcyi*, ŚK 7(1902), nr 5-6, s. 46; ŚK 8(1903), nr 8, s. 106; *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1909*, rocznik drugi, nakł. ks. Jana Kowalskiego, Łódź 1909, s. 43; A-ŚMiM, *Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego. Partytura na 4 głosy mieszane*, zebr. organista W. GAPIŃSKI, 1929, rps; Ch-ŚMiM, *Partytura. Jutrznia Wielkanoc*, zebr. org. W. GAPI. [nieczyt.], rps; J. BORZYM i in., *Organiści Kościoła Maryawickiego*…, dz. cyt.; „Wiadomości Maryawickie", Łowicz 1935, nr 1-7; *Z prasy pseudomarjawickiej*, GP 1935, nr 19, s. 150; W. WYSOCZAŃSKI, *Wzywani do gestapo*, „Rodzina" 2012, nr 8, s. 5-6; A. KANSY, *Przegląd prasy mariawitów na ziemiach polskich (1907-2017)*, „Studia Medioznawcze" 73(2018), nr 2; s. 48; https://stevemorse.org/dachau/dachau.php?=&offset=20949 (dostęp: 31.07.2022).

[383] Józef (M. Antoni) Hrynkiewicz, ur. 1866, zm. 1938. Na przełomie XX wieku posługiwał prawdopodobnie w Błogosławieństwie na Litwie (redakcja „Śpiewu Kościelnego" korespondowała w 1901 r. z ks. Józ. Hrynkiewiczem z Błogosławieństwa). Następnie pełnił funkcję wikariusza w parafii rzymskokatolickiej w Filipowie. W 1906 posługiwał przejściowo w Lesznie, Niesułkowie i Łodzi, po czym powrócił do Filipowa, gdzie zorganizował parafię mariawicką. Jako duszpasterz dla mariawitów polskich i litewskich na Suwalszczyźnie, opiekował się także kaplicami utworzonymi we wsi Tabałówka, a później w Suwałkach.
Opr. na podst.: *Odpowiedzi Redakcyi*, ŚK 6(1901), nr 10-12, s. 96; *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1909…*, s. 68-69.

[384] *Literatura i krytyka*, ŚK 11(1906), nr 8, s. 98.

[385] Opublikowane zostały jeszcze dwa artykuły, z których jeden był reakcją na wprowadzenie przez mariawitów języka polskiego do Mszy św. i wytłumaczeniem przyczyn zachowania łaciny w Kościele Rzymskokatolickim („NEO-REALISTA", *Msza łacińska*, ŚK 13[1908], nr 8, s. 159-162), drugi zaś był paszkwilem mającym zniechęcić organistów do pracy w parafiach mariawickich (F. OCIEPKO, *Organista katolicki u kozłowitów*, ŚK 14[1909], nr 17, s. 268-269).

działalność tych pierwszych była oceniana pozytywnie przez duchowieństwo i organistów nowopowstałej wspólnoty wyznaniowej. Świadczyć mogą o tym wyżej wspomniane zapożyczenia śpiewów liturgicznych na potrzeby rodzącego się życia muzycznego w Związku Mariawitów oraz realizacja wielu postulatów cecyliańskich przez jego wyznawców, jak np. zakładanie chórów we wszystkich parafiach lub wykonywanie muzyki wielogłosowej w duchu szkoły rzymskiej.

1.3.5. Praktyka wykonawcza w Królestwie Polskim na przełomie XX wieku.

Przedstawienie zarysu przepisów, zwyczajów oraz stanu wykonawstwa muzyki w podległej papieżowi metropolii warszawskiej w ostatnich latach XIX wieku i na początku następnego stulecia ma na celu wskazanie statusu, który miała muzyka w momencie wyłączenia mariawitów ze struktur Kościoła Rzymskokatolickiego. Tradycje liturgiczno-muzyczne tego okresu były bowiem stanem wyjściowym dla Związku Mariawitów i bezpośrednio do nich należy odnosić późniejszy rozwój i zmiany w praktyce wykonawczej zaprowadzone w nowym związku wyznaniowym[386]. Obraz ten nakreślę na podstawie dokumentów kościelnych (dekretów Kongregacji Świętych Obrzędów [KŚO], orzeczeń i pism episkopatu Polski oraz papieży, w tym *Motu Proprio* Piusa X z 1903 r.), ksiąg liturgicznych i śpiewników, opinii duchowieństwa i muzyków w ówczesnym dyskursie, a także wybranych relacji z czasopism „Śpiew Kościelny" i „Muzyka Kościelna" o szacie muzycznej służby Bożej w niektórych ośrodkach.

W pierwszej kolejności zwrócę się ku odwzorowaniu tego jak powinna była wyglądać szata muzyczna Mszy św. i jakie były jej realia. Z pism Stolicy Apostolskiej sprzed roku 1906 jasno wynika, że ogólnie niedozwolony był w jej trakcie śpiew *ordinarium* i *proprium* w językach ludowych[387]. Obowiązkiem była recytacja/śpiew wszystkich tekstów przewidzianych w mszale, bez opuszczania lub zmiany tekstu (np. zwielokrotniania słów czy powtarzania incipitów po kapłanie)[388]. Konsekwentnie,

[386] Próbę rekonstrukcji praktyki wykonawczej śpiewu podczas Mszy św. w parafiach mariawickich (do czasu wprowadzenia własnych śpiewów liturgicznych, tj. do roku 1908) podjął jako pierwszy T. D. Mames. Choć nie udało mu się wówczas dotrzeć do odpowiednich źródeł i opracowań, w oparciu o konsultację z dr. Ryszardem Madejem, sformułował zwięzły (1 akapit) obraz prawdopodobnego przebiegu muzycznego celebracji mszalnej, który w istocie jest zgodny z przedstawionym poniżej szkicem praktyki wykonawczej w parafiach rzymskokatolickich na początku XX wieku. Zob.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 181-182. Ponadto, zarys muzycznej strony kultu w diecezjach polskich Kościoła Rzymskokatolickiego w tym okresie przedstawiany był w różnych publikacjach, m.in.: A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego…*, s. 96-134.

[387] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* III-7 [w:] *Motu proprio…*, s. 12.

[388] Możliwe jednak było wykonanie *alternatim* niektórych ustępów (dozwolonych przez rubryki), tj. śpiew na przemian z organami, jednak tekst musiał być wtedy równolegle recytowany w chórze. Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* III-8.9…, s. 12; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 362 (Cz. I. Roz. V nry 54-56); TENŻE, *Śpiew liturgiczny…*, s. 83-84; C. KARD. MOZZELLA, *E Sacra Congregatione*

w czasie *missa cantata* wszystkie części stałe i zmienne musiały być odśpiewane[389]. W śpiewie *Gloria* (i potem *Credo*) należało zachować wewnętrzną jedność – kompozycje nie mogły dzielić się na mniejsze części i nie mogły być zbyt długie[390]. Jednakże, *Credo* zalecano komponować tak, aby poprzez zmianę charakteru muzyki podkreślić zdanie *Et incarnatus est*…. Chór miał śpiewać wszystkie aklamacje i inne responsy do modlitw kapłana *in cantu*[391], z wyjątkiem *Deo gratias* po epistole oraz *Laus Tibi, Christe* po ewangelii, które bez śpiewu odmawiał ministrant[392].

Wiele śpiewów chóru powinno było nakładać się na modlitwy odmawiane przez kapłana. Przykładowo, kiedy kapłan rozpoczynał ministranturę, kantorzy już mieli intonować *Introit*[393], zatem śpiew ten „pokrywał" nie tylko odpowiedni tekst zmienny odczytywany przez celebrującego liturgię przed *Kyrie*, ale także poprzedzające go modlitwy u stopni ołtarza. Podobna sytuacja dotyczyła części: *Graduale, Offertorium, Sanctus* i *Benedictus, Agnus Dei* czy *Deo gratias* przy rozesłaniu[394]. Jeżeli po wykonaniu *Offertorium* i *Benedictus* była jeszcze chwila do śpiewanego przez kapłana pełnym głosem *Per omnia…*, to można było pozostały czas wypełnić grą organową lub stosownym motetem z tekstem zaczerpniętym z brewiarza, mszału, Pisma św. i hymnów – aprobowanym przez Kościół[395]. Podobnie wyglądała sytuacja w czasie rozdawania komunii św. – tutaj ostatnim ze śpiewów musiało być *Communio*, a przed nim można było śpiewać psalmy, hymny czy pieśni o Przenajświętszym Sakramencie[396]. Przed samą

Ritum Plocen. Circa cantum in lingua vernacular, intra missam cantata [w:] ŚK 3(1898), nr 19, s. 261-262. *O kółkach parafialnych ku podniesieniu śpiewu kościelnego w Polsce*, MK 5(1885), nr 2, s. 10. Sposób takiej recytacji (*recto tono*) podany jest w: *Przepisy liturgiczne dotyczące muzyki kościelnej w streszczeniu*, MK 13(1893), nr 9, s. 66.

[389] Zob. *No 149. Biskup kujawsko-kaliski. Do wszystkich Dziekanów Naszej Dyecezyi*, ŚK 2(1897), nr 6, s. 130.

[390] Por.: *Regulamin dla muzyki kościelnej zatwierdzony przez Ojca św. Leona XIII* etc., § 2 art. 6 i 7, § 4 art. 14 [w:] MK 4(1884), nr 11, s. 90-91; *Instrukcja o muzyce kościelnej* IV-11a…, s. 13; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 363 (Cz. I. Roz. V nr 61).

[391] Choć śpiew gregoriański był zalecany, to jednak nie było zabronione odśpiewanie odpowiedzi na głosy. Zob.: *O kółkach parafialnych…*, MK 5(1885), nr 2, s. 10.

[392] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 86.89.

[393] Por. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 362 (Cz. I. Roz. V nr 54); *O kółkach parafialnych…*, MK 5(1885), nr 2, s. 10.

[394] W przypadku *Graduale* (względnie *Tractus/Alleluja*) – śpiewem tym „pokrywano" także modlitwy przed śpiewem ewangelii; *Offertorium* – wszystkie następujące po nim modlitwy aż do *Per omnia…* przed prefacją wyłącznie; *Sanctus* – wszystkie modlitwy kanonu do słów konsekracji; *Benedictus* – po podniesieniu aż do *Per omnia…* przed Modlitwą Pańską; *Agnus Dei* – poprzedzającą je *Hæc commixitio* oraz następujące po nim modlitwy przed komunią św.; *Deo gratias* – następującą po nim modlitwę *Placeat tibi*.

[395] Por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny…*, s. 74; *Regulamin dla muzyki kościelnej…*, § 1 art. 3 [w:] MK 4(1884), nr 11, s. 89; F. X. HABERL, dz. cyt., s. 91.105. Po *Benedictus* zalecano „motet o Najświętszym Sakramencie". Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* III-8…, s. 12; *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej*, ŚK 7(1902), nr 15 i 16, s. 126.

[396] Zob. F. X. HABERL, dz. cyt., s. 109.

dystrybucją komunii, diakon powinien był odśpiewać *Confiteor*[397]. Dowolny utwór mógł być wykonany także po błogosławieństwie, podczas czytania ostatniej ewangelii.

Powyższy ogląd *missa cantata* stanowi odwzorowanie zgodnego z przepisami przebiegu liturgii mszalnej u progu XX wieku. W wielu kościołach w zaborze rosyjskim te reguły nie były jednak przestrzegane. W diecezjach polskich śpiewy chóru były powszechnie zastępowane pieśniami w języku narodowym, a także muzyką instrumentalną[398]. Przykładowo, w diecezji płockiej podczas uroczystej liturgii bez asysty organiści wykonywali po łacinie wyłącznie odpowiedzi mszalne, a części stałe i zmienne zastępowali pieśniami polskimi[399]. Często utwory nie miały kompletnie związku z momentem akcji liturgicznej, jak np. pieśń *Nie płacz już dziecino* po zaintonowanym przez kapłana *Gloria* lub *Do Twej dążym kaplicy* po intonacji *Credo*[400]. Kwestia śpiewu ludowego w czasie obrzędów była obiektem wielu publikacji na łamach ówczesnych czasopism[401]. Niektórzy księża i sami muzycy kościelni dawali przyzwolenie na pieśni polskie podczas sumy (pod pewnymi uwarunkowaniami), tłumacząc swoje stanowisko względami duszpasterskimi[402]. Biskupi zajmowali różne stanowiska. Bardziej liberalny był w tej kwestii np. abp W. Chościak-Popiel, który twierdził, że „nikt bez jego wiedzy nie może znosić starego zwyczaju śpiewania polskich pieśni w czasie mszy czytanych i śpiewanych”[403]. Uzyskał on także w 1899 r. od Stolicy Apostolskiej czasowe pozwolenie na śpiew ludowy podczas sumy w parafiach archidiecezji warszawskiej, co było wówczas ewenementem wśród orzeczeń KŚO[404]. Konserwatywne stanowisko zajęli natomiast biskupi A. Bereśniewicz i J. Szembek, którzy zabronili śpiewu ludowego w czasie sumy[405]. Opinia tego drugiego poparta była odpowiedzią KŚO na udzielone

[397] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 108.
[398] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 244.
[399] Zob. C. KARD. MOZZELLA, *E Sacra Congregatione Ritum Plocen. Circa cantum in lingua vernacular, intra missam cantata* [w:] ŚK 3(1898), nr 19, s. 261-262.
[400] Zob. S. BERNATOWICZ, *Okólnik J. E. Biskupa Płockiego, dotyczący przepisów liturgicznych, w świetle rozumu i logiki*, ŚK 8(1903), nr 19, s. 214.
[401] Por.: J. SURZYŃSKI, *Msza śpiewana a śpiew łaciński*, MK 18(1898), nr 3, s. 19-21; TENŻE, *Jeszcze w sprawie śpiewu łacińskiego podczas mszy śpiewanej*, MK 18(1898), nr 5, s. 35-39; X. W. B., *W sprawie śpiewu liturgicznego podczas mszy śpiewanych*, MK 18(1898), nr 4, s. 29-32; *Rozmaitości*, ŚK 3(1898), nr 10, s. 155-157. Zob. także: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 316.
[402] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 311-314.
[403] W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 390. To samo zalecał ks. F. Walczyński, powołując się na abpa Popiela i polecając wstrzymanie rugowania tego zwyczaju do czasu wydania odpowiednich rozporządzeń biskupów. Zob. F. WALCZYŃSKI, *W sprawie śpiewu polskiego podczas mszy św., nieszporów i innych nabożeństw*, MK 21(1901), nr 1-2, s. 6.
[404] Por.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 318.322; *W sprawie „przypisków Redakcyi” do korrespondencyi z Płocka zamieszczonej w No 52. „Przeglądu Katolickiego” z r. 1903*, ŚK 9(1904), nr 4, s. 38.
[405] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 320.

przez niego zapytanie w budzącej kontrowersje kwestii, zakazującą ostatecznie śpiewu ludowego w prowincji warszawskiej podczas mszy śpiewanych[406].

Odmienna sytuacja dotyczyła mszy czytanej. W jej przypadku w pełni dozwolone były śpiewy nieliturgiczne, w tym pieśni w języku polskim[407]. Śpiew taki mógł wypełniać wszystkie momenty celebracji, w których kapłan nie mówił pełnym głosem, czyli *de facto* zastępować stałe i zmienne części mszy śpiewanej. Duchowni, kierując się względami duszpasterskimi, zabiegali u swoich zwierzchników, aby mogli celebrować w niedziele i inne dni świąteczne *missa lecta* zamiast *missa cantata* podczas sumy[408].

Oprócz Mszy św., drugą stronę liturgii stanowiło oficjum. Przy katedrach i klasztorach należało codziennie śpiewać je w całości, w kościołach parafialnych wykonywano jedynie jutrznię i nieszpory, a czasem kompletę[409]. O ile w tych drugich dopuszczony był śpiew oficjów wotywnych (np. *de Ss. Eucharistiæ Sacramento*; *Parvum BMV*), o tyle w katedrach i klasztorach należało śpiewać godziny kanoniczne z brewiarza[410]. Na przełomie XX wieku w parafiach gdzie był na stałe organista, powinnością było śpiewanie przynajmniej jednego nokturnu jutrzni oraz nieszporów we wszystkie niedziele i inne święta[411]. W małych parafiach śpiewano w te dni nieszpory, a jutrznię tylko w Boże Narodzenie i Wielkanoc, ewentualnie podczas Triduum paschalnego (ciemne jutrznie)[412]. Orzeczenia KŚO i biskupów nakazywały, aby godziny kanoniczne były śpiewane w całości, zgodnie z rubrykami, bez pomijania jakichkolwiek tekstów[413]. Według przepisów, w śpiewie nieszporów *Gloria Patri* i hymn można było śpiewać na głosy, a psalmy i kantyk należało wykonywać według tonów gregoriańskich, przy czym podczas większych uroczystości parzyste wersy można było śpiewać *in*

---

406 Por.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 321-322; *W sprawie „przypisków Redakcyi”…*, ŚK 9(1904), nr 4, s. 37-38.

407 Por.: S. CYBULSKI, dz. cyt., s. 28; F. WALCZYŃSKI, *W sprawie śpiewu polskiego…*, MK 21(1901), nr 1-2, s. 4; *Pogawędka z pp. Organistami o reformie. Pogawędka druga*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 207.

408 Zob. E. GRUBERSKI, *Referat o nadużyciach w śpiewie Mszy św. i nieszporów*, ŚK 11(1906), nr 6, s. 63.

409 Por.: *O nieszporach liturgicznych*, MK 6(1886), nr 10, s. 75; *Pogawędka z pp. Organistami…*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 209-210. W przypadku jutrzni, dozwolone było odśpiewanie wyłącznie jednego (trzeciego) nokturnu. (zob. W. BUGAJCZYK, *Sposób śpiewania Jutrzni na Boże Narodzenie*, ŚK 5[1900], nr 12, s. 174-175).

410 Por.: *Pogawędka z pp. Organistami…*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 210; X. W. B., *Jeszcze w sprawie nieszporów*, ŚK 9(1904), nr 9, s. 104.

411 W archidiecezji warszawskiej obowiązywało rozporządzenie z 1884 r., aby Jutrznię odprawiać w niedziele i święta; w diecezji płockiej – rozporządzenie z 1804 r., aby odprawiać ją przynajmniej w uroczystości. Zob.: ST. B., *O śpiewaniu Jutrzni*, ŚK 8(1903), nr 23, s. 268.

412 Por. J. SIEROSŁAWSKI, *Śpiew Rzymsko Katolickiego Kościoła. Od początku ery chrześcijańskiej aż po nasze czasy* etc., Drukarnia UJ, Kraków 1900, s. 96; W. BUGAJCZYK, *Sposób śpiewania Jutrzni na Boże Narodzenie*, ŚK 5(1900), nr 12, s. 175; *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej*, ŚK 8(1903), nr 17, s. 192.

413 Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* III-8…, s. 12; W. BUGAJCZYK, *O śpiewie nieszporów*, ŚK 8(1903), nr 23, s. 263. We wskazanych przez rubryki miejscach wolno było zastępować jednak śpiew grą organową, przy jednoczesnym odmówieniu przepisanych tekstów (zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny…*, s. 82).

falsobordone lub w podobnym układzie[414]. Antyfony również miały być śpiewane z ich własnymi melodiami gregoriańskimi; na głosy tylko w drodze wyjątku i w prostej, krótkiej formie[415]. Jeśli brakowało odpowiedniego antyfonarza albo organista był niewprawiony w śpiewie gregoriańskim, w ostateczności mógł odrecytować antyfony *in tono recto*, tj. na jednej wysokości[416].

W praktyce często jednak panował pod tym względem chaos wynikający z wadliwych kompozycji, braku orientacji organistów lub duchownych w przebiegu liturgii, nieznajomości odpowiednich melodii lub celowych zaniedbań (np. śpiew 3 lub nawet 1 psalmu w nieszporach zamiast pięciu z powodu pośpiechu)[417]. W wielu parafiach ani organista, ani kapłan nie posługiwał się łaciną na tyle dobrze, żeby móc sprawnie recytować oficjum. Formę tę zamieniano więc czasem na zwrotkowe nieszpory polskie[418]. W śpiewie nieszporów również pojawiały się liczne nadużycia[419]. Niektóre z nich, jak np. skracanie strof hymnów, były jednak popierane przez samych biskupów[420].

Specjalny porządek służby Bożej występował w dni szczególnie uroczyste (głównie w Wielkim Tygodniu). Należało wtedy sprawować ceremonie zgodnie z rubrykami Mszału i innych ksiąg. Ważne jest, że w ówczesnej metropolii warszawskiej nadal obowiązywał rytuał dla diecezji polskich, więc należało zachować wszystkie charakterystyczne dla tradycji polskiej obrzędy. Istotne w tym wypadku były ceremonie Wielkanocy bezpośrednio przed Jutrznią i Rezurekcją, obejmujące Otworzenie Grobu oraz procesję, ze śpiewem responsorium *Cum Rex gloriæ* oraz pieśni polskich: *Chrystus zmartwychwstan jest* lub *Wesoły nam dzień dziś nastał*[421].

Urzędowym językiem Kościoła Rzymskokatolickiego była łacina, zatem podczas wszystkich uroczystych obrzędów liturgicznych ze śpiewem (stałych i zmiennych części mszy św. oraz oficjum) nie wolno było śpiewać w innych językach[422]. Język ludowy dozwolony był poza czynnościami liturgicznymi, np. przed wystawieniem i po schowaniu

[414] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* IV-11b…, s. 13.
[415] Tamże, s. 14.
[416] Zob. W. BUGAJCZYK, *O śpiewie nieszporów*, ŚK 8(1903), nr 24, s. 272.
[417] Por.: S. BERNATOWICZ, *Okólnik J. E. Biskupa Płockiego…*, ŚK 8(1903), nr 19, s. 214; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 241; W. BUGAJCZYK, *O śpiewie nieszporów*, ŚK 8(1903), nr 23, s. 263; A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna mazowsza płockiego*…, s. 118-119.
[418] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 262. Praktyce takiej (w przypadku zaboru rosyjskiego) przeczył jednak ks. F. Walczyński, który twierdził, ze w Królestwie Kongresowym śpiewano powszechnie nieszpory łacińskie. Zob.: F. WALCZYŃSKI, *W sprawie śpiewu polskiego…*, MK 21(1901), nr 1-2, s. 4.
[419] Wskazywał na nie m.in. ks. E. Gruberski w: *Referat o nadużyciach w śpiewie Mszy św. i nieszporów*; ŚK 11(1906), nr 6, s. 61-63.
[420] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 241.
[421] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 2, s. 328-330 (Cz. XI. Roz. VI §2 nry 460-467, §8 nr 446).
[422] Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* III-7…, s. 12; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 23 (Cz. I. Roz. I §3 nr 40).

Przenajświętszego Sakramentu, podczas ćwiczeń duchownych w jego obecności, nabożeństw paraliturgicznych oraz procesji – nawet tych liturgicznych[423]. KŚO uznała, że jeżeli zwyczaju śpiewu w języku narodowym w czasie liturgii nie można usunąć, to „cierpliwie go znosić trzeba, ale pod trzema warunkami: 1) iżby śpiewy te były przez biskupa zatwierdzone, 2) aby śpiewy te wykonywał lud, a nie śpiewacy chórowi, 3) aby śpiewy te nie przerywały czynności religijnych”[424]. Ta sama Kongregacja oraz inne organy kościelne wydawały jednak liczne orzeczenia, że podczas sumy, tj. mszy uroczystej śpiew w języku ludowym jest zakazany, a zwyczaj ten należy usuwać[425]. Kłóciło się to z niejako z pozwoleniem śpiewu w języku polskim na *missa cantata* po uprzednim wyrecytowaniu wszystkich tekstów przewidzianych w mszale, udzielonym diecezji płockiej przez KŚO[426].

Jak już wyżej zaznaczono, w parafiach diecezji polskich śpiew ludowy był stosowany na znacznie szerszą skalę niż dopuszczały to przepisy. Poza obrzędami Mszy św., przykładem takich nadużyć może być chociażby obecny w diecezji płockiej zwyczaj śpiewu w języku polskim hymnów podczas wystawienia i schowania Przenajświętszego Sakramentu (*O salutaris Hostia, Tantum ergo Sacramentum*)[427]. Przywiązanie do języka polskiego w pieśniach mogło nie wynikać wyłącznie z nieznajomości łaciny przez lud, ale jak pisze K. Mrowiec, „w polskiej pieśni kościelnej dostrzeżono narzędzie walki o utrzymanie polskości i mowy ojczystej na ziemiach znajdujących się pod zaborami”[428].

Dekrety oraz podręczniki liturgiczne określały jak ma wyglądać szczegółowo oprawa muzyczna nabożeństw. Przepisy nawoływały do tego, aby w muzyce kościelnej dominował śpiew zbiorowy i chóralny; ewentualne śpiewy solistów miały być na dalszym planie[429]. Lud mógł się łączyć z chórzystami, szczególnie w śpiewie nieszporów[430]. Oficjalnie nadal zabroniony był śpiew kobiet w liturgii, a sopran i alt mogli wykonywać tylko chłopcy[431]. Mimo tego, udział kobiet był coraz powszechniejszy, więc tworzyły się zespoły mieszane męsko-żeńskie lub jednorodne żeńskie[432]. W śpiewie

[423] Por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 24 (Cz. I. Roz. I §3 nr 41 pkt 1.3.5-7); tenże, *Śpiew liturgiczny*…, s. 65-66; S. CYBULSKI, dz. cyt., s. 28-29.
[424] A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny*…, s. 63.
[425] Por. J. SIEROSŁAWSKI, dz. cyt., s. 105; *No 149. Biskup kujawsko-kaliski*…, dz. cyt.; *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej*, ŚK 7(1902), nr 13 i 14, s. 106.
[426] Zob.: W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 390.
[427] Zob. S. BERNATOWICZ, *Okólnik J. E. Biskupa Płockiego…*, ŚK 8(1903), nr 19, s. 213-214. W tym samym dokumencie biskup nakazywał przeniesienie samego momentu błogosławieństwa Najśw. Sakramentem po strofie *Genitori Genitoque…*, nie zaś w jej trakcie.
[428] K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 30.
[429] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* V-12…, s. 14-15.
[430] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 25 (Cz. I. Roz. I §4 nr 44).
[431] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* V-13…, s. 15.
[432] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 249.

ludowym panowało równouprawnienie obu płci, a może to potwierdzać praktyka naprzemiennego wykonywania poszczególnych strof pieśni w języku polskim w podziale na głosy męskie i żeńskie[433]. Taka sytuacja wywołała obszerną dyskusję między różnymi stronnictwami na temat śpiewu niewiast podczas liturgii. Pojawiały się zarówno stanowiska przychylne jak i bardzo rygorystyczne[434]. W parafiach, w których stanowiska dyrygentów lub organistów obejmowały osoby bardziej konserwatywne (głównie cecylianiści[435]), żeńska część chóru była usuwana lub wymieniana na głosy chłopięce[436], jednak w wielu małych ośrodkach nie uwzględniano zaleceń władz diecezjalnych i Stolicy Apostolskiej, a kobiety mogły nadal stanowić trzon dla sopranów i altów.

W II połowie XIX wieku na ziemiach polskich nie było już dawnych profesjonalnych kapel śpiewaczych, zanikły także w Polsce instytucje świeckich kantorów[437]. Chóry, które wtedy funkcjonowały, złożone były głównie z amatorów i wzorowane były na świeckich stowarzyszeniach śpiewaczych, działających przy różnych instytucjach[438]. Ich repertuar był więc podobny i obejmował proste, stroficzne utwory w języku narodowym. Dzięki obniżeniu stopnia zaawansowania wykonawczego oraz samoutrzymaniu się chórów, instytucje te obecne były w wielu mniejszych parafiach rzymskokatolickich[439]. Zdarzało się jednak, że nawet jeśli w parafii działał dobrze śpiewający chór, to jego członkowie, nie pojmując dobrze swojej funkcji, zaniedbywali śpiewania najprostszych odpowiedzi mszalnych[440].

Część przepisów dotyczyła użycia organów. Powinny one były grać przy rozpoczęciu Mszy św., a także w jej trakcie, z wyłączeniem śpiewów celebransów i sług ołtarza[441]. Zachęcano też do rezygnacji z gry organów podczas podniesienia[442], podczas modlitwy *Líbera nos, quǽsumu*s, *Domine* oraz podczas komunii kapłańskiej. Zabroniona była gra organowa w podczas ceremonii żałobnych, w okresie Adwentu i Wielkiego

[433] Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 272.
[434] Por.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 305-308; ŚK 7(1902), nr 13-14, s. 116-117; nr 15-16, s. 134-135; nr 17-18, s. 155-156; nr 19-20, s. 169-171; nr 21-22, s. 192-194; ŚK 8(1903), nr 1, s. 11-12; nr 2, s. 22-23; nr 3, s. 30-33.
[435] Były wśród nich także osoby o odmiennym stanowisku, jak ks. E. Gruberski, który uznawał właściwie prowadzone chóry żeńskie za bardzo pożyteczne i niedające powodów do nadużyć (zob. E. GRUBERSKI, *W sprawie chórów mieszanych*, ŚK 7[1902], nr 15-16, s. 135). Sama dyskusja na temat śpiewu kobiet na łamach „Śpiewu Kościelnego" została zakończona po myśli zwolenników udziału niewiast w chórach kościelnych (zob. „MODERATO", *O udziale kobiet w chórach kościelnych*, ŚK 8(1903), nr 3, s. 30-33).
[436] O udziale chórów chłopięcych w liturgii świadczyły relacje na łamach „Śpiewu Kościelnego". Por.: *Rozmaitości*, ŚK 1(1896), nr 6, s. 91; nr 11, s. 170.
[437] Por. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 30; R. TYRAŁA, *Soborowa odnowa…*, s. 60.
[438] Zob. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 29.
[439] Zob. I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia…*, s. 36.
[440] Zob. W. BUGAJCZYK, *W sprawie odpowiedzi mszalnych*, ŚK 6(1901), nr 1, s. 8.
[441] Por.: *Ceremoniale Episcoporum…*, Liber I. Caput XXVIII, num. 9; *Instrukcja o muzyce kościelnej* V-12…, s. 14.
[442] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 363 (Cz. I. Roz. V ust. 59).

Postu z wyjątkiem niedziel *Gaudete* i *Lætere*[443], początku liturgii w Wielki Czwartek do *Gloria* włącznie oraz od *Gloria* w Wielką Sobotę[444]. Dotyczyło to jednak tylko mszy *de tempore*[445]. Grać na organach można było podczas jutrzni i nieszporów – pozostałe godziny śpiewano bez akompaniamentu[446]. Powszechnym nadużyciem w grze organowej było akompaniowanie do śpiewów kapłana: *Prefacji* i *Pater noster*[447], a także gra na instrumencie we wszystkie niedziele Adwentu i Wielkiego Postu.

Pozycja samych organistów w XIX wieku mocno podupadła – ich zawód był bardzo nisko płatny (lub wcale), zmuszano ich do prac służebnych, przez co niewielu zdolnych i wykształconych chciało się podejmować tej profesji[448]. Wielu z nich nie tylko nie miało odpowiedniego wykształcenia, ale nawet nie potrafiło czytać nut[449]. Adepci tej sztuki zdobywali wiedzę głównie od starszych wiekiem organistów, bowiem odpowiednie szkoły były nadal rzadkością, a te które utworzono w II poł. stulecia, stały często na niskim poziomie[450]. To wpływało nie tylko na ogólny poziom wykonawczy muzyki, ale także na znajomość przepisów liturgicznych oraz łaciny[451].

Inne instrumenty dopuszczane były w nadzwyczajnych wypadkach, za pozwoleniem biskupa diecezjalnego[452]. Zabronione zupełnie było jednak użycie fortepianów, bębnów, talerzy i innych „instrumentów hałaśliwych i zbyt światowych”[453]. Biskupi mogli wydać pozwolenie na orkiestry złożone z ograniczonego zestawu instrumentów dętych, pod warunkiem, że styl kompozycji przez nie wykonywanych będzie podobny do organowego – tzw. „chóry trębaczów” mogły towarzyszyć śpiewowi

[443] Zob. *Ceremoniale Episcoporum…*, Liber I. Caput XXVIII, num. 2. (tłum. w: *Dekreta rzymskie o muzyce kościelnej zawarte w najnowszem, poprawnem wydaniu księgi liturgicznej, pod tyt. „Ceremoniale Episcoporum”*, MK 6(1886), nr 3, s. 18). A. J. Nowowiejski dopuszczał jednak organy wyłącznie do podtrzymania śpiewu (por. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 26-27 [Cz. I. Roz. I §5 ust. 47]; TENŻE, *Śpiew liturgiczny*…, s. 80).
[444] Por.: *Ceremoniale Episcoporum…*, Liber I. Caput XXVIII, num. 2.; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 2, s. 289.323 (Cz. XI. Roz. V §6 ust. 329, §8 ust. 446); TENŻE, *Śpiew liturgiczny*…, s. 80.
[445] Por.: *Ceremoniale Episcoporum…*, Liber I. Caput XXVIII, num. 2; A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny*…, s. 79.
[446] Wyjątkiem od tego mogła być tercja, którą śpiewano podczas zakładania przez biskupa szat do Mszy św. (zob. *Ceremoniale Episcoporum…*, Liber I. Caput XXVIII, num. 5.7).
[447] Por.: *Czy można podczas prefacyi grać na organach?*, MK 19(1899), nr 7, s. 51-52; *Dekret św. Kongregacyi Obrządków, wzbraniający akompaniować na organie podczas prefacyi i Pater noster*, ŚK 4(1899), nr 8, s. 92.
[448] Por.: K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 17; *Pogawędka z pp. Organistami…*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 207.
[449] Zob. *Korespondencye*, MK 4(1884), nr 5, s. 41.
[450] Zob. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 17.21-22.
[451] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 240.
[452] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* VI-15…, s. 15.
[453] *Instrukcja o muzyce kościelnej* VI-19…, s. 16. Por. także: *Regulamin dla muzyki kościelnej*…, § 3 art. 12 [w:] MK 4(1884), nr 11, s. 91; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 26 (Cz. I. Roz. I §5 ust. 46); TENŻE, *Śpiew liturgiczny*…, s. 59-60.

wiernych podczas procesji poza kościołem[454]. Pod koniec XIX wieku orkiestry stały się zjawiskiem stosunkowo częstym w polskich kościołach[455]. Szczególnie popularne były zespoły instrumentów dętych. O ile lud polski przyjmował je entuzjastycznie, o tyle biskupi patrzyli na nie niechętnie, zakazując ich gry w kościołach przy warunkowym dopuszczeniu na procesjach[456].

Oficjalnym i polecanym repertuarem był śpiew gregoriański, a na drugim miejscu stała klasyczna polifonia szkoły rzymskiej[457]. Akceptowane przez biskupów do użytku we Mszy św. lub Oficjum były też inne kompozycje wielogłosowe pod warunkiem zachowania w nich zgodności z tekstem liturgicznym oraz właściwego charakteru: powagi, wzniosłości, wartości artystycznej[458]. Utwory musiały być komponowane tak, aby ich wykonanie nie przeciągało czasu akcji liturgicznej i celebrans nie musiał czekać aż chór skończy swój śpiew[459].

Spośród tych wszystkich, najmniejszą popularnością cieszył się jednak sam chorał, gdyż po kasacie zakonów w zaborze rosyjskim (1864) nie było komu uczyć śpiewu gregoriańskiego, a duchowni sami nie byli chętni do jego wykonywania[460]. Tam gdzie był wykonywany, do 1903 roku stosowano jeszcze melodie piotrkowskie, chyba że dany śpiew jej nie miał – wtedy korzystano z melodii medycejskich (np. z wydania ratyzbońskiego)[461]. Istotną przyczyną zaniku śpiewu gregoriańskiego był też zauważalny brak antyfonarzy i graduałów[462]. Samych tonów psalmowych w powszechnym użyciu było tylko 3 lub 4 i nawet one wykazywały znaczne różnice z oficjalnymi melodiami[463]. Tam gdzie muzyka stała na wyższym poziomie, w śpiewie nieszporów popularne były kompozycje koncertowe – w układzie *in falsobordone* z towarzyszeniem instrumentów[464]. *Falsibordoni* były polecane przez muzyków kościelnych ze względu na

[454] Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* VI-20 i 21…, s. 16; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 26 (Cz. I. Roz. I §5 ust. 46).
[455] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 247.
[456] Tamże, s. 301.
[457] Por.: *Instrukcja o muzyce kościelnej* II-3 i 4…, s. 10-11; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 224-25 (Cz. I. Roz. I §4 ust. 42 i 43).
[458] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* II-5…, s. 11.
[459] Por.: tamże, VII-22, s. 17; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 363 (Cz. I. Roz. V nr 61).
[460] Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 237-238.
[461] Zob. W. BUGAJCZYK, *O śpiewie choralnym polskim…*, ŚK 9(1904), nr 12, s. 139.
[462] TENŻE, *O śpiewie choralnym polskim…*, ŚK 9(1904), nr 10, s. 115-116.
[463] *Czego obecnie wymaga reforma od organistów*, ŚK 1(1896), nr 9, s. 134.
[464] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 250.

łatwość ich opanowania nawet przez chóry wiejskie[465]. Stosowano je nie tylko w śpiewach oficjum, ale także w dłuższych częściach Mszy św. – *Gloria* czy *Credo*[466].

Szczególnie zabronionymi do wykonywania w kościele były utwory z repertuaru muzyki teatralnej, operowej oraz tanecznej[467]. Dopuszczane były jednak utwory czysto instrumentalne, pod warunkiem zachowania w nich odpowiedniej powagi i nieingerowania w przebieg ceremonii, tj. znacznego przedłużania ich[468]. W praktyce, wierni wykonujący muzykę w kościołach, nadal jednak prezentowali utwory niemające nic wspólnego z liturgią i będące najczęściej wyjątkami z włoskich oper[469]. W dalszym ciągu popularne były popisowe arie i duety[470]. Orkiestry grały marsze czy intrady przy podniesieniu lub na ostatnią ewangelię[471]. W kościołach najczęściej jednak rozbrzmiewał śpiew ludowy. Jego tradycja była wśród Polaków tak silna, że – jak zaznaczał B. Bartkowski – „nie wyrugowali go ani radykalni cecylianiści, ani nawet rozporządzenia papieża Piusa X"[472]. Pojedyncze melodie pieśni posiadały wiele lokalnych wariantów. Sam śpiew był natomiast wykonywany bardzo rozwlekle – „w czasie każdego słowa można by przynajmniej jedno «*Zdrowaś Marya*» odmówić"[473], co mogło być dodatkową przyczyną przeróbek melodii. Obecność lokalnych wariantów (np. warszawskich, płockich, włocławskich) tłumaczona była też ustnym przekazem melodii przez sam lud – z pokolenia na pokolenie[474].

Niektóre pieśni były zwyczajowo przypisywane do konkretnych momentów liturgii przez kompozytorów, redaktorów śpiewników lub przez sam lud[475]. Szczególne znaczenie miały pieśni wykonywane podczas procesji – czy to eucharystycznej w Boże Ciało, czy też procesji na cmentarz w dzień zaduszny[476]. Przez cały okres Bożego Narodzenia, tj. od 25 grudnia aż do 2 lutego włącznie śpiewano w kościołach kolędy

[465] *Czego obecnie wymaga reforma…*, s. 134.
[466] Zob.: W. BUGAJCZYK, *Wrażenia muzyczne podczas wizyty pasterskiej J. E. ks. Biskupa Szembeka*, ŚK 6(1901), nr 19-20, s. 165. W tym samym tekście jest też świadectwo wykonywania chóralnych opracowań łacińskich pieśni (w tym wypadku – autorstwa Molitora) w tłumaczeniu na jęz. polski. Podobną praktykę zastosowali niedługo później mariawici.
[467] Por.: *Regulamin dla muzyki kościelnej*…, § 2 art. 5, § 3 art. 11 [w:] MK 4(1884), nr 11, s. 90; *Instrukcja o muzyce kościelnej* II-5 i 6…, s. 11-12; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 26-27 (Cz. I. Roz. I §5 ust. 47); TENŻE, *Śpiew liturgiczny*…, s. 56-57.61.
[468] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny*…, s. 60-61.
[469] Przykłady takich utworów podane są w: K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 15-16.
[470] Zob. np.: *Korespondencye*, MK 4(1884), nr 5, s. 41; *Rozmaitości*, ŚK 1(1896), nr 11, s. 171.
[471] *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej. O użyciu innych instrumentów po za organem*, ŚK 8(1903), nr 6, s. 73.
[472] B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 24.
[473] „MODERATO", *Śpiew ludowy w kościele*, ŚK 7(1902), nr 19-20, s. 166.
[474] Zob. tamże.
[475] Przykłady pieśni śpiewanych w konkretnych momentach Mszy św. podane są w: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 259-262.265-267.
[476] Repertuar tych pieśni, w oparciu o liczne kancjonały i śpiewniki, przedstawiony jest tamże, s. 267-269.

(chyba że wcześniej wypadała Siedemdziesiątnica – wtedy do niej wyłącznie)[477]. W Adwencie, Wielkim Poście oraz okresie Wielkanocnym również wybrzmiewały odpowiednie pieśni okresowe. Spośród wielogłosowego repertuaru pieśniowego warto wyróżnić popularne na przełomie XIX i XX wieku „msze polskie", które stanowiły cykl pieśni wzorowany na *ordinarium* i *proprium missae*, korespondujący z odpowiednimi tekstami liturgicznymi[478].

Pieśni ludowe gromadzone były w modlitewnikach i śpiewnikach kościelnych[479]. Zadaniem tych zbiorów było upowszechnienie i ujednolicenie melodii[480], a także włączenie wiernych do czynnego udziału w sprawowanych obrzędach[481]. W małych parafiach, ze zbiorów tych korzystali przede wszystkim organiści, gdyż odsetek analfabetyzmu wśród wiejskiego ludu był nadal wysoki. XIX-wieczna działalność wydawnicza[482] pozwoliła jednak zachować melodie obecne w ówczesnej i jeszcze starszej tradycji ludowej. Wśród najważniejszych należy wymienić chociażby śpiewniki autorstwa ks. Michała M. Mioduszewskiego (z dodatkami)[483], Teofila Klonowskiego[484], ks. Jana Siedleckiego[485] czy Tomasza Flaszy[486]. Ze zbiorów tych czerpali obficie autorzy pierwszych mariawickich śpiewników.

Spośród antologii śpiewów kościelnych, zdecydowanie należy wyróżnić zbiory noszące tytuł *Cantionale Ecclesiasticum*[487]. Były one reakcją duchownych i muzyków

---

[477] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 2, s. 194 (Cz. XI. Roz. II §1 ust. 42 i 43).
[478] Zob.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 244.268.
[479] W zaborze rosyjskim w XIX wieku wydano najmniej (25) modlitewników dla wiernych w stosunku do pozostałych zaborów. Zob.: D. ZIMOŃ, *Uczestnictwo wiernych we Mszy św. w duchu liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne" 11(1978), s. 78.
[480] Zob. np.: M. M. MIODUSZEWSKI, *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane, a dla wygody kościołów parafialnych przez X.M.M. Mioduszewskiego zebrane*, Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego, Kraków 1838, s. 4.
[481] Zob. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 24.
[482] Na znaczenie śpiewników w rozwoju polskiej pieśni religijnej wskazywali m.in.: I. Pawlak, T. Przybylski czy R. Tyrała. Por.: I. PAWLAK, *Tridentinum i Vaticanum II*…, s. 314; T. PRZYBYLSKI, dz. cyt., s. 28; R. TYRAŁA, *Cecyliański ruch odnowy…*, s. 307-312.
[483] M. M. MIODUSZEWSKI, *Śpiewnik kościelny…*, dz. cyt; TENŻE, *Dodatek do Śpiewnika Kościelnego*, Kraków 1841; TENŻE, *Dodatek II i III do Śpiewnika Kościelnego z melodyjami*, Kraków 1853. Więcej o życiu, działalności oraz *Śpiewniku* ks. Mioduszewskiego w: J. DREWNIAK, *Ks. Michał Marcin Mioduszewski (1787-1868) – prekursor naukowego gromadzenia pieśni religijnych*, LS 13(2007), nr 2, s. 111-126.
[484] T. KLONOWSKI, *Szczeble do Nieba czyli Zbiór pieśni z melodyjami w kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używany*, tom I, wyd. Ludwika Merzbacha, Poznań 1867; tom II, Poznań 1867.
[485] Pierwsze wydanie miało miejsce w 1878 roku. Edycje wydane w czasach rodzącego się ruchu mariawickiego to: J. SIEDLECKI, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami dla użytku młodzieży szkolnej*, wyd. 4 popr. i pow., Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1895; wyd. 5. popr, Kraków 1908.
[486] T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezji Krakowskiej. Ułożony na 1 głos z organem lub na 4 głosy mieszane*, cz. 3, wyd. III, Kraków 1909. Pierwszą część wydano w 1903 roku.
[487] W tym miejscu należy też odnotować publikacje Beaty Bodzioch – znawczyni zagadnienia polskich kancjonałów XIX-wiecznych, m.in.: B. BODZIOCH, „*Cantionale Ecclesiasticum" na ziemiach polskich*

kościelnych na brak wznowień ksiąg piotrkowskich i zły stan zachowanych jeszcze egzemplarzy[488]. Stanowiły uzupełnienie ksiąg liturgicznych ze śpiewem gregoriańskim[489], jednak w realiach wielu parafii rzymskokatolickich przełomu XX wieku były jedynymi dostępnymi publikacjami z chorałem. Kancjonały zawierały różny zestaw śpiewów[490] – zwykle najpowszechniejszych i najpotrzebniejszych w roku kościelnym. Pierwszym z nich był kancjonał ks. Pawła Rzymskiego (1822 – później wznawiany)[491]. Kolejne publikacje pojawiały się głównie w II połowie XIX wieku. Jedną z najważniejszych jest *Cantionale Ecclesiasticum* ks. Józefa Surzyńskiego[492] – nie tylko ze względu na obszerność, ale także na liczne reedycje poświadczające jego popularność oraz autorytet, jakim cieszył się wśród muzyków kościelnych sam dr Surzyński[493]. Oprócz *Cantionale*…, z poznańskiej drukarni J. Leitgebra wyszły jeszcze inne antologie śpiewów piotrkowskich: *Directorium chori*[494], *Wielki Tydzień…*[495] czy dwuczęściowy *Śpiewnik Kościelny*[496].

Dzięki kancjonałom, na ziemiach polskich przetrwał chorał gregoriański z tradycją piotrkowską[497]. Chociaż brakuje egzemplarzy tych ksiąg w archiwach Kościoła

---

w XIX i XX wieku, Polihymnia sp. z o.o., Lublin 2014; TAŻ, *Redaktorzy „Cantionale ecclesiasticum" jako kontynuatorzy ksiąg piotrkowskich*, LS 20(2014), nr 1, s. 114-132; TAŻ, *Polskie pieśni nabożne w kancjonałach kościelnych oraz ich znaczenie w kształtowaniu współczesnego repertuaru liturgicznego*, ME 10(2015), s. 79-83.

[488] Zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 234. B. Bodzioch zwraca uwagę na fakt, że księgi *Cantionale…* nie były jednak prostymi kopiami edycji piotrkowskich, ale prezentowały „nowy model księgi o wybitnie użytkowym przeznaczeniu", co zagwarantowało im późniejszą popularność (zob. B. BODZIOCH, *„Cantionale Ecclesiasticum"…*, s. 31).

[489] Według niektórych badaczy można przyjąć stwierdzenie o tym, że *Cantionale Ecclesiasticum* same były księgami liturgicznymi. Różne stanowiska w tej sprawie przedstawia B. Bodzioch (tamże, s. 31-33).

[490] Zawartość wybranych *Cantionale…* opisują polscy muzykolodzy; por.: tamże, s. 58.239-290; P. WIŚNIEWSKI, *Kancjonał – księgą liturgiczną?*, LS 14(2008), nr 2, s. 419-426.

[491] Kolejne wydania ukazywały się w latach 1825, 1833, 1846, 1856. Por.: B. BODZIOCH, *„Cantionale Ecclesiasticum"*…, s. 37; TAŻ, *Redaktorzy „Cantionale ecclesiasticum"*…, s. 114-115; A. SCHLETZ, *O niektórych podręcznikach liturgicznych w dawnych seminariach duchownych w Polsce*, RBiL 2(1949), nr 3, s. 205.

[492] Zob. np.: J. SURZYŃSKI, *Cantionale ecclesiasticum ad normam Ritualis sacramentorum petricoviensis nec non aliorun antiqourum librorum: Gradualis scilicet, Antiphonarii, Processionalis et Psalterii cura synodorum provinciæ gnesnensis editorum* etc., ed. II, J. Leitgeber, Posnaniæ 1897.

[493] Ukazały się 4 wydania *Cantionale…* Surzyńskiego: w 1892, 1897, 1905 i 1914 roku. Pierwsze miało zawierać melodie *Editio Medicæa*, drugie i trzecie posiadało melodie piotrkowskie – dopiero w czwartym ks. Surzyński uwzględnił *Editio Vaticana*, co było efektem *Motu Proprio* Piusa X (por.: K. WINOWICZ, dz. cyt., s. 40; B. BODZIOCH, *Redaktorzy „Cantionale ecclesiasticum"*…, s. 131).

[494] J. SURZYŃSKI, *Directorium chori, czyli wybór antyfon, psalmów, hymnów, wierszy i responsoriów tudzież innych melodyi roku kościelnego* etc., tom I *Commune et proprium de tempore*, J. Leitgeber, Poznań 1885; tom II *Commune et proprium sanctorum*, J. Leitgeber, Poznań 1886.

[495] TENŻE, *Wielki Tydzień. Nabożeństwo Kościoła Katolickiego od Niedzieli Palmowej do Niedzieli Wielkanocnej w językach łacińskim i polskim z melodyjami według Mszału Rzymskiego i Rytuału Piotrkowskiego*, J. Leitgeber, Poznań 1892.

[496] TENŻE, *Śpiewnik Kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich*, cz. I. *Laudate Dominum, zawierająca Msze choralne, nabożeństwo nieszporne i kompletę*, wyd. II popr. i powięk., J. Leitgeber, Poznań 1892. (wydanie I w 1885); TENŻE, *Śpiewnik Kościelny…*, cz. II. *Śpiewajmy Panu, zawierająca Msze polskie, Pieśni kościelne i Litanie*, J. Leitgeber, Poznań 1886.

[497] Zob.: Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 284-294.

Starokatolickiego Mariawitów, to melodie gregoriańskie zachowane w partyturach mariawickich wykazywały zbieżność z melodiami kancjonałowymi, co zostanie zaprezentowane kolejnych rozdziałach. Rzymskokatolickie śpiewniki XIX-wieczne nie są jednak wyłącznym, ani tym bardziej dominującym źródłem muzyki liturgicznej mariawitów. Wiele muzykaliów przechowywanych na chórach parafialnych to późniejsze śpiewniki Kościoła Łacińskiego lub innych związków wyznaniowych. Zostaną one wskazane w ostatnim podrozdziale niniejszej części pracy.

1.4. XIX- i XX-wieczna kultura muzyczna niektórych wyznań chrześcijańskich a śpiewy liturgiczne mariawitów

1.4.1. Kościół Rzymskokatolicki (po roku 1906)

Od czasu odczytania encykliki *Tribus circiter* 12 kwietnia 1906 roku, a ostatecznie po ogłoszeniu ekskomuniki pod koniec grudnia tego roku[498], mariawici „postanowili żyć w jedności z Kościołem [Rzymskokatolickim], lecz nie w zależności"[499] – zgodnie z zapowiedzią, którą miała otrzymać Mateczka od Pana Jezusa w październiku tegoż roku. Wykluczenie ze struktur Kościoła Rzymskokatolickiego – choć skutkowało utratą zależności od biskupów i Stolicy Apostolskiej – nie było równoznaczne z całkowitym zerwaniem więzi z dotychczasową katolicką tradycją liturgiczno-muzyczną. Od początków roku 1907 wspólna ścieżka rozwoju kultury muzycznej rozwidliła się, jednak niektóre aspekty kierunków, które obrali później rzymscy katolicy, zaczęły oddziaływać na mariawitów.

Przejawem tych oddziaływań jest przechowywanie pojedynczych egzemplarzy rzymskokatolickich śpiewników (głównie posoborowych) w zbiorach chóralnych niektórych parafii mariawickich. Wśród zgromadzonych tam muzykaliów, odnaleźć można śpiewniki wielu autorów: ks. H. Chamskiego[500], T. Flaszy[501], ks. L. Gralaka[502],

[498] Więcej o wydarzeniach z historii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w: roz. 2.1, s. 90-96.
[499] F. M. F. KOZŁOWSKA, *Ustawy Zgromadzenia Kapłanów Maryawitów Nieustającej Adoracyi Ubłagania* [w:] DzWM, s. 338. Por. TAŻ, *Początek Związku Zgromadzenia Kapłanów* [w:] DzWM, s. 53.
[500] H. CHAMSKI, *Śpiewnik Kościelny Diecezji Płockiej*, Płockie Wydawnictwo Diecezjalne, Płock 1979 (Ch-War.), TENŻE, *Pieśni ślubne*, z. I, wyd. II, Hejnał, Płock 2005; z. II, wyd. II (2005), z. III, wyd. II (2008), z. IV (2004), z. V (2004) – (Grz.); TENŻE, *Śpiewnik Kościelny*, Wydawnictwo Kurii Biskupiej, Lublin 1982 (Lub.).
[501] T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki…* (reprint), Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2002.
[502] L. GRALAK, *Laudate Dominum (Chwalcie Pana). Śpiewnik pielgrzymkowy i parafialny*, XX. Oratorianie, Radom 1988 (Grz., Lub.); toż samo, Radom 1991 (Ch-Lip.).

ks. M. Jankowskiego[503], ks. A. Grefkowicza[504], ks. W. Lewkowicza[505], o. F. Małaczyńskiego[506], ks. K. Mrowca[507], F. Rączkowskiego[508], ks. J. Siedleckiego (wydania: z 1953 r., z 1959 r., XXXV, XXXIX, XL)[509], ks. M. Żuka[510] i innych[511]. W zbiorach Świątyni Miłosierdzia i Miłości oraz archiwum Parafii KSM w Warszawie przechowywane są także partytury kolęd opracowywane przez autorów rzymskokatolickich w latach 20-tych XX wieku[512]. Nuty te stanowiły wzór dla harmonizacji w zbiorach własnoręcznie spisywanych w Świątyni Miłosierdzia i Miłości oraz powielanych w późniejszym okresie[513]. Sama obecność śpiewników nie oznacza jednak wykorzystywania ich ani przez organistów, ani tym bardziej przez ogół wiernych. Publikacje te stanowią uzupełnienie bibliotek chóralnych, a w wypadku braku odpowiednich mariawickich zbiorów nutowych – źródło dla ustalenia melodii.

Wpływ powojennych śpiewników rzymskokatolickich na repertuar pieśni praktykowanych przez wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów jest jednak niepodważalny, choć wyraźnie zauważalny dopiero pod koniec ubiegłego stulecia. Autorzy śpiewników mariawickich z lat 90-tych XX wieku pierwszych lat XXI wieku wskazują na źródła z których czerpali materiały. S. Jałosiński, kompilując śpiewnik *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, opierał się m.in. na śpiewniku F. Rączkowskiego oraz

[503] M. JANKOWSKI, *Śpiewajmy Panu: śpiewnik archidiecezji warszawskiej*, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszawa 1971 (Ch-War.).
[504] A. GREFKOWICZ, *Przyjdź Duchu Święty: Śpiewnik Grup Odnowy w Duchu Świętym*, wyd. II (dodruk), Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998 (Grz.).
[505] W. LEWKOWICZ, *Śpiewnik parafialny czyli zbiór pieśni kościelnych oraz modlitw do użytku wiernych w kościołach rzymsko-katolickich*, wyd. 11, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, Olsztyn 1982 (Ch-War.).
[506] F. MAŁACZYŃSKI, *Kyriale dla wiernych. Części stałe Mszy świętej, wybrane msze gregoriańskie, ważniejsze śpiewy na rok kościelny*, Wydawnictwo Kurii Diecezjalnej, Katowice 1960 (Wie.).
[507] K. MROWIEC, *Śpiewnik liturgiczny*, TN KUL, Lublin 1991 (Grz., Lub.).
[508] F. RĄCZKOWSKI, *Śpiewnik parafialny: Śpiewajmy Bogu*, Pax, Warszawa 1988 (M.Maz.)
[509] J. SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny*, Ars Christiana, Warszawa 1953 (Rasz.); TENŻE, *Śpiewnik kościelny*, wyd. przerob. i powięk., Wydawnictwo św. Krzyża, Opole 1959 (Rasz.); TENŻE, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XXXV zm. i powięk., Wydawnictwo św. Krzyża, Opole 1975 (Ceg.); TENŻE, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XXXIX, Wydawnictwo Księży Misjonarzy, Kraków 1994 (A-Radz., Grz., Rasz.); tenże, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XL, Kraków 2001 (Rasz.).
[510] M. ŻUK, *Pieśni Maryjne: wielogłosowe z towarzyszeniem organów*, wyd. II, Hejnał, Płock 2000 (Ch-Grz.); TENŻE, *Śpiewnik nowych pieśni kościelnych i piosenek religijnych*, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, Olsztyn 1986 (Ch-Lip., Str.).
[511] *Śpiewnik pierwszokomunijny*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994.
[512] W zbiorach Ch-ŚMiM znajdują się m.in.: W. ŚWIERCZEK, *Mało znane kolędy na chór mieszany*, Księża Misjonarze, Kraków 1927; F. NOWOWIEJSKI, *Dwanaście kolęd na chór mieszany*, wyd. 2, Gebethner i Wollf, Warszawa i in. 1928; A. CHLONDOWSKI, *Zbiór mało znanych kolęd w łatwym układzie na chór męski*, op. 46, wyd. 2, Salezjańska Szkoła Organistów, Przemyśl 1926. W zbiorach A-War. znajduje się: *Śpiewy kościelne na chór męski i mieszany*, serya 1, zesz. 1 i 2, Księża Misjonarze, Kraków 1920.
[513] Dotyczy to np. kolęd: *Bracia, ach patrzcie tam* (*Oj, luli, Jezuniu*); *Noc cicha w śnie* (*Jezusek czuwa*), *Z narodzenia Pana*. Por.: Ch-ŚMiM, [partytura kolęd], 199 ponumerowanych stron, rps, s. 111-113.144-145.176-179; F. NOWOWIEJSKI, *Dwanaście kolęd…*, s. 4-7.17.

ks. J. Siedleckiego[514]. Źródła rzymskokatolickie zostały wykorzystane także przy opracowaniu *Śpiewnika Parafialnego* wydanego przez Parafię KSM w Warszawie[515]. Drugi ze wspomnianych śpiewników zawiera większą liczbę stosunkowo nowych utworów, np. *Jeden chleb* czy *Panie dobry jak chleb*.

Te oraz inne pieśni rzymskokatolickie coraz częściej słyszane są w czasie publicznego kultu Bożego w parafiach mariawickich. Ponadto, do kultury muzycznej młodych pokoleń mariawitów od wielu lat przenikają różne piosenki religijne powstające w środowiskach rzymskokatolickich, a wynika to z potrzeb katechetycznych i duszpasterskich. Utwory te znajdują zastosowanie podczas pielgrzymek i wypoczynków organizowanych przez Kościół, spotkań i adoracji młodzieżowych, akademii okolicznościowych. Kwestia określenia zakresu obecności nowych pieśni i piosenek pochodzenia rzymskokatolickiego w praktyce poszczególnych wspólnot powinna stanowić przedmiot osobnych badań. W kontekście niniejszej dysertacji należy jeszcze zaznaczyć, że do kultury muzycznej mariawitów nie przenikają żadne śpiewy wykorzystujące słowa liturgii rzymskokatolickiej po Soborze Watykańskim II. Jest to efekt zarówno braku zgodności tłumaczeń większości tekstów liturgicznych jak i świadomej decyzji organistów lub wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Jedyny wpływ, jaki mogła mieć odnowa liturgii w Kościele Rzymskokatolickim na praktykę muzyczną mariawitów to wspólny śpiew Modlitwy Pańskiej przez kapłana i wiernych podczas Mszy św., wprowadzony w Kościele Starokatolickim Mariawitów w 1966 roku[516].

1.4.2. Kościoły starokatolickie

Tradycja starokatolicka, mająca źródło w Kościele Utrechckim, uniezależnionym od Rzymu na przestrzeni lat 1723-1725[517], uformowała się ostatecznie dopiero po Soborze Watykańskim I jako sprzeciw duchowieństwa rzymskokatolickiego wobec dogmatów sformułowanych podczas tego koncylium, błędnie rozwiniętej nauki o istocie Kościoła oraz działaniom papiestwa mającym zmierzać do pogłębienia rozbicia jedności w Kościele Powszechnym[518]. Wynikiem tych protestów były pierwsze kongresy starokatolickie, organizowane w 1871 r. (Monachium), 1872 r. (Kolonia) i 1873 r.

[514] Na podstawie informacji z przedmowy do śpiewnika. Niepodane są tam jednak tytuły ani numery wydań. Zob.: S. JAŁOSIŃSKI, *Słowo wstępne* [w:] „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*". *Śpiewnik Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, cz. 1, Łódź 1993.
[515] *Śpiewnik parafialny*, red. M. K. Babi i in., wyd. II, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2012, s. 2.
[516] Zob. *Zmiany liturgiczne*, Mr 8(1966), nr 3, s. 4.
[517] U. KÜRY, dz. cyt., s. 44-46.
[518] Tamże, s. 69. Ogólne podłoże powstania starokatolicyzmu przedstawione jest tamże na s. 67-81.

(Konstancja)[519]. Na gruncie przygotowanym przez ich postanowienia, ukształtowały się nowe związki wyznaniowe: Kościół Starokatolicki w Niemczech, Kościół Chrześcijańskokatolicki w Szwajcarii oraz Kościół Starokatolicki w Austrii. W 1889 roku biskupi tych Kościołów utworzyli wspólnie z Kościołem Utrechtu (tj. Kościół Starokatolicki w Holandii) Unię Utrechcką[520], do której z czasem dołączyły nowe wspólnoty, m.in. niezależne polskie parafie katolickie w USA pod przywództwem bpa Hodura (1907)[521] oraz sam Związek Mariawitów (1909)[522].

Kościoły starokatolickie od samego początku kładły nacisk na zrozumienie i aktywne uczestnictwo wiernych w liturgii, a co za tym idzie – w śpiewie kościelnym. Wiązało się to z pielęgnowaniem języków narodowych w sprawowanych obrzędach. Języki narodowe wprowadzano w niedługim czasie po samookreśleniu się wspólnot – jedynie Kościół Starokatolicki w Holandii zrezygnował z łaciny dopiero po zjednoczeniu z innymi Kościołami Unii Utrechckiej[523]. Ówcześni komentatorzy ze strony rzymskokatolickiej krytycznie odnosili się do tych reform w kontekście statusu muzyki kościelnej. W przypadku PNKK, samo utworzenie wspólnoty było oceniane jako efekt niezadowolenia emigrantów polskich z braku pieśni w języku narodowym podczas liturgii w parafiach rzymskokatolickich w USA, które – w przeciwieństwie do diecezji polskich – miały sumiennie przestrzegać przepisów dot. języka łacińskiego w liturgii[524]. Na wewnątrzkatolickie ruchy sprzed powstania starokatolicyzmu (np. gallikanizm, józefinizm[525]) zrzucano natomiast winę za upadek chorału gregoriańskiego w nowożytnej historii Europy[526].

---

[519] U. KÜRY, dz. cyt., s. 76-81.482-484.

[520] Unię Utrechcką – nieformalny związek samodzielnych Kościołów Starokatolickich utworzyły Kościoły Holandii, Niemiec i Szwajcarii, a Kościół w Austrii dołączył do niej jeszcze w 1889 roku. Zob. więcej: tamże, s. 111-113; *Deklaracja Utrechcka Biskupów Kościołów Starokatolickich z 24 września 1889 r.* [w:] tamże, s. 485-493.

[521] Ks. F. Hodur (1866-1953) otrzymał sakrę biskupią po podpisaniu Deklaracji Utrechckiej, 29 września 1907 r. w Utrechcie. Pod przywództwem bpa F. Hodura w USA ukonstytuował się Polski Narodowy Kościół Katolicki, który po odzyskaniu przez Polskę niepodległości prowadził działalność misyjną na terenie ojczyzny, otrzymując legalizację ze strony władz dopiero w 1946 roku. W 1951 uchwalono autokefalizację wspólnoty w Polsce oraz zmianę nazwy związku na Kościół Polskokatolicki.

[522] Więcej nt. członkostwa mariawitów w Unii Utrechckiej w rozdziale II.

[523] Lata wprowadzenia języków narodowych w wybranych Kościołach zrzeszonych lub pozostających w bliskich stosunkach z Unią Utrechcką: Kościół Chrześcijańskokatolicki w Szwajcarii – do 1880, Kościół Starokatolicki Niemiec – 1875-1885, Polski Narodowy Kościół Katolicki – 1900/1901 (jeszcze jako niezależny ośrodek w Scranton); Kościół Starokatolicki Mariawitów – 1907/1908 (jeszcze jako Związek Mariawitów NAU); Kościół Starokatolicki w Holandii – 1909 (niektóre obrzędy już od XVIII wieku). Por.: U. KÜRY, dz. cyt., s. 48.84.101; *W trosce o zachowanie polskości,* „Rodzina" 2020, nr 2, s. 5; J. BAJOREK, *Mariologia Biskupa Franciszka Hodura*, Świdnicka Kuria Biskupia, Świdnica 2007, s. 243.

[524] Zob. S. CYBULSKI, dz. cyt., s. 12.

[525] Więcej o tych ruchach w: U. KÜRY, dz. cyt., s. 38-40.50-52.

[526] Zob. W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 87.

Reformy językowe wprowadzane przez starokatolików powodowały konieczność opracowania nowych ksiąg liturgicznych, przede wszystkim mszałów. Pierwszymi mszałami w językach narodowych, wydanymi przez Kościoły starokatolickie[527], były: *Messenliturie der christkatholischen Kirche der Schweitz* (1880 – dla Szwajcarii)[528], *Das Heilige Amt auf die Feste* (1888 – dla Niemiec)[529] oraz *Misboek ten Dienste van de Oud-Katholieke Kerk van Nederland* (1910 – dla Niderlandów)[530]. Szczególną uwagę należy zwrócić na niemiecki odpowiednik mszału, gdyż jego egzemplarz znajduje się w kapitularzu Świątyni Miłosierdzia i Miłości[531]. Urs Küry mówił, że jest to dzieło „gwarantujące ponownie właściwe i należne miejsce śpiewom gregoriańskim"[532]. Kwestia ewentualnego wpływu tego lub innych mszałów na melodie zawarte w mariawickim *Mszale eucharystycznym*, stanowić będzie przedmiot rozważań w dalszych rozdziałach.

Drugi aspekt prowadzący do aktywizacji wiernych w liturgii to modlitewniki i śpiewniki wydawane przez Kościoły starokatolickie. Z powstaniem pierwszych śpiewników należy wiązać osobę ks. Adolfa Thürlingsa (1844-1915)[533], który jako teolog i historyk muzyki związany z Uniwersytetem w Bernie opracowywał zbiory pieśni dla Kościoła Starokatolickiego Niemiec i Kościoła Chrześcijańskokatolickiego w Szwajcarii, m.in. *Chrsitkatholischen Gesangbuch…* z 1893 roku[534]. W drugim z wymienionych Kościołów mocno zarysował się wspólny śpiew jako realizacja wizji powszechnego kapłaństwa wiernych. Rozwijano także instytucje muzyczne – szczególnie chóry, co wg U. Küry'ego wynikało ze skłonności Szwajcarów do stowarzyszania się[535]. Trudno

[527] Wspomniane niżej księgi wymienione są w: A. KÜRY, *Der Gottesdienst der christkatholischen Kirche der Schweitz*, „Internationale kirchliche Zeitschrift: neue Folge der Revue internationale de théologie" 31(1941), z. 3-4, s. 137-138.
[528] *Messliturgie der christkatholische Kirche der Schweitz, Genehmigt durch die Synode von Genf 1880*, Zweite Auflage, Bern 1905. Mszał opracowany przez E. Herzoga.
[529] *Das Heilige Amt auf die Feste und Zeiten des Jahres*, Im Selbstverlage der Synodalrepräsentanz, Bonn 1888. Mszał opracowany przez A. Thürlignsa.
[530] *Misboek ten dienste van de Oud-Katholieke kerk van Nederland. Uitgegeven volgens Bisschoppelijk besluit van 6 Januari 1909*, Boek- en Kunstdrukkerij v/n Roeloffzen, Hübner & van Santen, Amsterdam 1910. (https://hdl.handle.net/11245/3.33757 - dostęp: 31.07.2022).
[531] *Das Heilige Amt*…, dz. cyt., ŚMiM-Kapit.
[532] U. KÜRY, dz. cyt., s. 84.
[533] Adolf Thürlings, ur. 1.07.1844 w Kaldenkirchen (Nadrenia), zm. 14.02.1915 w Bernie. Był prezbiterem Kościoła Starokatolickiego w Niemczech, dla którego opracował liturgię Mszy św. (*Das Heilige Amt…*, dz. cyt.). Ukończył studia na Uniwersytecie w Bonn (teologia i historia muzyki), gdzie później wykładał jako profesor teologii systematycznej, liturgii i muzyki kościelnej. W latach 1906-1907 był rektorem tej uczelni. Wspierał rozwój śpiewu kościelnego, układając śpiewniki dla Kościołów starokatolickich w Niemczech (1885) i Szwajcarii (1893), a także wydając akompaniamenty organowe oraz własne kompozycje (na podst.: J. BAJOREK, *Mariologia Biskupa Franciszka Hodura*…, s. 187-189; U. KÜRY, dz. cyt., s. 84.101-102).
[534] Por.: U. KÜRY, dz. cyt., s. 101; J. BAJOREK, *Mariologia Biskupa Franciszka Hodura…*, s. 189.
[535] Zob. U. KÜRY, dz. cyt., s. 102.

jednak doszukiwać się ewentualnych powiązań myśli dotyczącej muzyki kościelnej między mariawitami a Kościołami starokatolickimi Europy Zachodniej.

Zauważalna jest natomiast pewna więź z muzyką w PNKK. W archiwach mariawickich odnaleźć można bowiem *Śpiewnik Polsko-Narodowego Kościoła Katolickiego*[536]. Śpiewnik ten opracował bp F. Bończak (1881-1967), a jego adresatami były zarówno chóry zrzeszone w związku Zjednoczonych Chórów PNKK, jak i wszyscy wierni[537]. Wszystkie pieśni posiadają układ czterogłosowy, a wiele melodii oraz harmonizacji powielanych jest w partyturach mariawickich[538]. Jego egzemplarze (niektóre niekompletne) zachowały się w bibliotekach chórów parafialnych w Lipce, Łodzi, Strykowie i Warszawie; na nim mógł też opierać się S. Jałosiński podczas redakcji własnego śpiewnika[539].

1.4.3. Kościoły ewangelickie

Powiązanie mariawitów z ewangelikami[540] (głównie luteranami) w kwestii muzyki kościelnej może wynikać nie tylko z sąsiadowania wiernych obu grup wyznaniowych na terenie wielu miejscowości (obecnie: Lublin, Łódź[541], Łowicz, Pabianice, Płock, Sosnowiec, Warszawa, Zgierz), ale także z kontaktów o charakterze ekumenicznym, którymi mariawici, wspólnie z trzema wyznaniami ewangelickimi położyli w 1942 roku podwaliny pod przyszłą Polską Radę Ekumeniczną.

W chórach parafii mariawickich przechowywane są następujące śpiewniki luterańskie: *Śpiewnik Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w PRL*[542] i *Choralnik…*[543]

---

[536] F. BOŃCZAK, *Śpiewnik Polsko-Narodowego Katolickiego Kościoła*, Zjednoczone Chóry P.N.K.K., b.m., 1942.

[537] *Słowo wstępne* [w:] F. BOŃCZAK, dz. cyt. W spisie treści wyróżnione są pieśni, które „nadają się do śpiewania przez cały kościół", przez co w śpiewniku tym zarysowuje się podział na pieśni ludowe (zbiorowe) i utwory chóralne.

[538] Por. np. pieśń *Wesel się, ludu strapiony* w: F. BOŃCZAK, dz. cyt., s. 131-133; S. JAŁOSIŃSKI, *Pieśni na Wielki Post. Pieśni Wielkanocne*, Łódź 1984, s. 62-64.

[539] Por.: F. BOŃCZAK, dz. cyt.; S. JAŁOSIŃSKI, *Słowo wstępne* [w:] „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową…*", cz. 1. S. Jałosiński mówi o śpiewniku Kościoła Polskokatolickiego, jednak nie podaje jego nazwy. Obecność śpiewnika ks. Bończaka w bibliotekach chórów parafialnych może sugerować, że to właśnie na nim wzorował się S. Jałosiński.

[540] Według szacunków, w Królestwie Polskim przed I Wojną Światową mieszkało ok. 400-500 tys. luteran (z czego ok. 80 % stanowiła ludność niemiecka, a polska – ok. 20 %), 10 000 kalwinistów (różne narodowości) oraz mniejsze liczebnie wyznania, m.in. adwentyści i baptyści. Zob.: D. OLSZEWSKI, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Instytut Tomistyczny OO. Dominikanów; Pax, Warszawa 1996, s. 28-29.

[541] Chóry protestanckie (luterańskie i baptystyczne) działające w Łodzi na przełomie XIX i XX wieku oraz ich aktywność kulturalna opisana jest w: A. PELLOWSKI, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, W. Grochowalski, Łódź 1994, s. 61-62.217-222.316.

[542] *Śpiewnik Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Zwiastun, Warszawa 1966 (Ch-ŚMiM).

[543] *Choralnik śpiewnika Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, [Zwiastun, Warszawa 1966]. (Wie.)

do tego śpiewnika, *Harfa Syjońska* (wydanie z 1965 r.)[544] oraz najnowszy *Śpiewnik ewangelicki* z 2002 roku[545]. Wszystkie wyżej wymienione zbiory zawierają repertuar z dziedzictwa pieśni ewangelickiej, obejmujący zarówno utwory nazywane w polskiej nomenklaturze „chorałami protestanckimi"[546] jak i pieśni o charakterze neopietystycznym, przebudzeniowym. Są to po większej części tłumaczenia pieśni niemieckich lub angielskich, których autorzy wywodzili się nie tylko z kręgu luteran, ale także ewangelików reformowanych, metodystów czy Kościołów ewangelikalnych.

Chociaż w parafiach mariawickich nie przetrwały starsze śpiewniki ewangelickie, to należy przypuszczać, że zbiory przedwojenne mogły posłużyć jako wzór dla tekstów i harmonizacji spisywanych przez duchowieństwo mariawickie. Pod uwagę należy wziąć przede wszystkim *Harfę Syjońską* – śpiewnik Społeczności Chrześcijańskiej w Cieszynie (działającej w ramach Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego), którego tradycja sięga roku 1906 i który cieszył się popularnością nie tylko w kręgu luteran, ale także oddziaływał na śpiewniki metodystów, baptystów, zielonoświątkowych i innych wspólnot ewangelikalnych[547]. Na potencjalne powiązanie tego zbioru z pieśniami zawartymi w partyturach pisanych przez mariawitkę – s. M. Salomeę Elszyk – wskazuje jej uczennica, Pelagia Jaworska[548].

Harfa Syjońska posiadała dwa wydania nutowe: wspomniane z 1965 roku oraz starsze – z 1924 roku, będące dodatkiem nutowym do trzeciego wydania śpiewnika[549]. Idea dodatków muzycznych z prostymi akompaniamentami czterogłosowymi[550] pojawiała się na gruncie wielu śpiewników. W Kościołach ewangelickich zbiory takie zwane były często „choralnikami" i stanowiły rozwinięcie tradycji niemieckich *Kantionalsatz* sięgającej XVI wieku oraz źródło informacji o pochodzeniu czy autorze tekstu, melodii lub harmonizacji[551]. Struktura choralników ewangelickich (tj. pieśni

[544] *Harfa Syjońska*, Zwiastun, Warszawa 1965 (Ch-War., Wie.).
[545] *Śpiewnik Ewangelicki. Codzienna modlitwa, pieśń, medytacja, nabożeństwo*, praca zbiorowa, wyd. Augustana, Bielsko-Biała 2002 (Ch-War.).
[546] Więcej o chorale protestanckim, jego historii i wyróżnikach gatunkowych w: M. PILCH, *Chorał protestancki – historia, próby definicji oraz konteksty pojęcia*, „Notes muzyczny" 2017, tom II, nr 8, s. 49-71; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 216-219.
[547] Więcej o *Harfie Syjońskiej*, jej wydaniach i wpływie na protestancką muzykę w Polsce w: Z. PASEK, *Topika zbawienia w polskich kancjonałach ewangelikalnego protestantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 47.52-53.57-58; K. HŁAWICZKA, *Słowo wstępne* [w:] *Harfa Syjońska*, dz. cyt.
[548] Zob. P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach z nutami*, Mr 42(2000), nr 1-3, s. 8.
[549] *Melodie do Harfy Syjońskiej wydania trzeciego*, Wydawnictwo Społeczności Chrześcijańskiej, Cieszyn 1924.
[550] Metodę harmonizacji pieśni w czterogłosie *nota contra notam* (słupy akordowe) określa się tzw. stylem kancjonałowym – występował on nie tylko na gruncie pieśni protestanckiej, ale także katolickiej. Zob.: K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 31.
[551] Zob. M. PILCH, *Chorał protestancki…*, s. 60-63.

w prostych układach czterogłosowych) odwzorowana jest także w zbiorach innych wyznań: starokatolickich (np. wcześniej wspomniany *Śpiewnik PNKK*), ewangelikalnych, a nawet mormonów[552].

Jakkolwiek twórczość ewangelicka oddziaływała na repertuar pieśni w Kościele Starokatolickim Mariawitów, tak nie udało się do tej pory dowieść żadnego wpływu na śpiewy *stricte* liturgiczne. Zbieżne jest jedynie (choć niekoniecznie zależne od siebie) rozumienie istoty śpiewu podczas liturgii. O podobieństwie tym świadczą chociażby postulaty wyłożone przez Lutra w *Deutsche Messe*, które przywołuje K. Wojciechowska: „Aktywność ta [wiernych w nabożeństwie] miała przejawiać się głównie w zaangażowanym śpiewie, a więc nie mógł on być zbyt skomplikowany pod względem melodycznym i musiał być zrozumiały pod względem językowym"[553]. Opracowanie przez mariawitów recytatywnych śpiewów liturgicznych jednocześnie dla chóru (SATB) i wszystkich wiernych (melodia sopranu) można uznać za działanie porównywalne w zamierzeniach do tworzenia pierwszych czterogłosowych zbiorów pieśni niemieckich przeznaczonych do śpiewu przez cały zbór, powstających pod koniec XVI i w XVII wieku[554]. Zbieżne jest także w historii mariawitów i luteran przejęcie z repertuaru gregoriańskiego głównie śpiewów duchowieństwa oraz prostych aklamacji[555], choć nie należy szukać wpływu pogregoriańskich melodii ewangelickich na praktykę śpiewu chorału w Kościele Starokatolickim Mariawitów.

1.4.4. Cerkiew Prawosławna

Wpływ śpiewów cerkiewnych na repertuar liturgiczny mariawitów (wielogłosowy) zauważało już wielu obserwatorów mariawickiej kultury muzycznej, jednak wątek ten albo nie był przez nich rozwijany[556], albo uznawany był bezpodstawnie za oznakę

[552] W chórze Świątyni Miłosierdzia i Miłości przechowywany jest niemieckojęzyczny śpiewnik mormoński: *Gesangbuch der Heiligen der Letzte Tage*, neue erweiterte auflage, Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage, Basel – Berlin 1937. Warstwa muzyczna pieśni w nim zawartych pokrywa się w dużym stopniu z melodiami (lub całymi opracowaniami czterogłosowymi) chorałów i pieśni o charakterze przebudzeniowym, wykorzystywanych w kościołach ewangelickich (por. z: *Harfa Syjońska*, dz. cyt.).

[553] K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 217.

[554] Za pierwszy tego typu śpiewnik uważa się zbiór Lukasa Osiandera z 1586 r. Por.: M. PILCH, *Chorał protestancki…*, s. 56-57; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 218.

[555] Zob.: D. ŚLUSARCZYK, *Muzyka w luterańskim zborze w pierwszych wiekach reformacji*, PMS 11(2013), s. 168.

[556] Por.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 183; S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa z bratem Stanisławem Jałosińskim*, Mr 60(2018), nr 1-3, s. 32. Jedynym jak dotąd przyczynkiem do analizy wpływu muzyki cerkiewnej na śpiewy mariawickie jest artykuł zamieszczony w czasopiśmie „Mariawita" – zob.: B. SŁOJEWSKI, *Cerkiewne oblicze mszy mariawickich*, Mr 61(2019), nr 4-9, s. 33-36.

rychłego zlania się nowej wspólnoty kościelnej z rosyjską Cerkwią Prawosławną[557]. Hipotezę jakoby powiązania te wynikały z osobistych fascynacji liturgiami Wschodnimi u mariawickiego biskupa Romana M. Jakuba Próchniewskiego[558] jako pierwszy wysunął T. D. Mames[559]. Do możliwych pobudek, skłaniających twórców śpiewów mariawickich do sięgnięcia po repertuar muzyczny prawosławia, należy dodać jeszcze kresowe pochodzenie duchownych odpowiedzialnych za rozwój muzyki w Kościele Starokatolickim Mariawitów[560] oraz zakładanie parafii mariawickich na wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej, gdzie dominowała kultura wschodniosłowiańska (głównie: Litwa, Żmudź, Wołyń)[561]. Trzeba też zwrócić uwagę na przypuszczalne pełnienie przez mariawitów posług duszpasterskich dla ludności prawosławnej w parafiach, które były opuszczane przez duchowieństwo tego wyznania podczas I Wojny Światowej[562], a także na przechodzenie pod jurysdykcję mariawicką parafii oraz poszczególnych księży obrządku wschodniego w okresie dwudziestolecia międzywojennego[563].

Jedyną jak dotąd odkrytą partyturą cerkiewną, która przetrwała do czasów współczesnych w archiwach mariawickich, jest egzemplarz czwartego tomu *Cerkowno-Pjewczeskago Sbornika*[564] zachowany w kapitularzu klasztoru mariawickiego w Płocku. Wspomniane zbiory (wszystkie tomy) miały zatwierdzenie Świętego Synodu w Petersburgu do użytku w czasie liturgii i – jak zaznacza W. Wołosiuk – stanowiły podstawowy repertuar obowiązujący na ziemiach polskich należących do Imperium Rosyjskiego przed I Wojną Światową[565].

Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik (CPS) ukazał się łącznie w pięciu tomach, wydanych (ze wznowieniami) w latach 1898-1911: tom 1 *Wsienoszcznoje bdienije*

---

[557] Zob. K. GAJKOWSKI, dz. cyt., s. 95. Na terenie Królestwa Polskiego przed I Wojną Światową mieszkało około pół miliona prawosławnych (co stanowiło ok. 4% ogółu ludności), a jurysdykcję nad nimi miał patriarchat moskiewski (zob. D. OLSZEWSKI, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*…, s. 25).

[558] Więcej o osobie bpa M. Jakuba Próchniewskiego oraz jego wpływie na śpiew w Kościele Starokatolickim Mariawitów w: roz. 3.1.1, s. 146-148; roz. 3.1.2, s. 151.

[559] Zob. T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 183.

[560] Bp M. Jakub Próchniewski pochodził z Werbkowic na obrzeżach Wołynia; s. M. Salomea Elszyk pochodziła z Wilna. Zob.: S. GOŁĘBIOWSKI, *Korespondencja*, Mr 61(2019), nr 10-12, s. 43.

[561] Zob. T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 48.50-52

[562] Zob. tamże, s. 42-43.

[563] Liturgię obrządku wschodniego w Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku sprawował Sergiusz M. Ioan Szwedko – były diakon prawosławny; sam bp M. Jakub Próchniewski miał natomiast celebrować taką liturgię w parafii Bystre na Wołyniu. Zob.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 50-51.

[564] *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 4. *Triod Cwjetnaja*, Izdanije Uczilliszcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Sinodje, Sinodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1905 (A-ŚMiM.).

[565] Por.: W. WOŁOSIUK, *Historia rozwoju prawosławnego śpiewu liturgicznego na ziemiach Polski*, RT 1995, z. 2, s. 314; TENŻE, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce* [w:] *Prawosławie. Światło wiary i zdrój doświadczenia*, red. J. Leśniewska, K. Leśniewski, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 1999, s. 404.

(kolejne wydania: 1898, 1900, 1903); tom 2. cz. 1 *Liturgija* (1900, 1901); tom 2. cz. 2 *Liturgija* (1901, 1905, 1911); tom 3. cz. 1 *Triod' Postnaja* (1902); tom 3. cz. 2 *Strastnaja siedmica* (1904); tom 4 *Triod' Cwietnaja* (1905, 1908); tom 5 *Zadostojniki* (1901), a w późniejszych latach dokonywano także reprintów tych ksiąg – ostatnio w 2002 roku nakładem wydawnictwa „Dioptra"[566]. Wszystkie tomy zawierają ogromny materiał wielogłosowego śpiewu liturgicznego obejmujący niemal 4000 stron zapisu nutowego. Jego krótkie podsumowanie przedstawił W. Wołosiuk:

> „księgi te […] zawierały materiał liturgiczny, począwszy od śpiewu neumatycznego, poprzez grecki, kijowski i bułgarski w oprawie czterogłosowej na chór mieszany oraz fragmenty na chóry jednorodne trzy- i czterogłosowe. […] zgromadziły również opracowania wyżej wymienionych raspiewów w redakcji D. Sołowiowa, J. Smirnowa, A. Archangielskiego, A. Lwowa, P. Turczaninowa oraz innych kompozytorów"[567].

Chociaż w archiwum ŚMiM w Płocku znajduje się obecnie jedynie tom IV, to należy przypuszczać, że mariawici, przystępując do opracowania chóralnego śpiewów liturgicznych, pozyskali także pozostałe partytury wydawnictwa synodalnego. Świadczyć o tym może zbieżność materiału muzycznego między repertuarem mariawickim i utworami z tomów I-III. Śpiewy z CPS wykorzystane przez mariawitów to przede wszystkim autorska twórczość i harmonizacje monodii cerkiewnej sygnowane przez różnych kompozytorów. Nie reprezentują oni jednak wspólnego stylu czy szkoły.

Najstarszych kompozytorów muzyki cerkiewnej, których melodie znajdują się w partyturach mariawickich, utożsamiać można z panującą w XVIII wieku w Rosji tzw. szkołą włoską[568]. Wpływy zachodnioeuropejskie, a szczególnie włoskie, obecne były w rosyjskiej muzyce tego okresu dzięki reformom cara Piotra I dążącym do zacieśnienia współpracy kulturalnej z resztą kontynentu[569]. W tym okresie do Petersburga przybywali liczni kompozytorzy włoscy, którzy nie tylko pisali muzykę dla Nadwornej Kapeli Śpiewaczej, ale także kształcili nowe pokolenia rosyjskich autorów śpiewów cerkiewnych. Ich twórczość nie uwzględniała jeszcze specyfiki duchowości i tradycji prawosławnej, przez co dominowały dzieła w stylu koncertowym i operowym, różniące się charakterem od świeckich jedynie w warstwie tekstowej.

---

[566] Zob. A. ATANASOW, I IN. *Izdatielstwa i izdanija duchowno-muzykalnyje – gosudastwiennyje, cerkownyje i czastnyje org-cii w Rossii i drugich stranach, wszuskawszije pieczatnyje izdanija prawosławnych cerkownych piesnopienij i ich publikacji* (https://w.histrf.ru/articles/article/show/izdatielstva_i_izdaniia_dukhovno_muzykalnyie – dostęp: 31.07.2022).

[567] W. WOŁOSIUK, *Historia rozwoju prawosławnego śpiewu*…, s. 314.

[568] Twórczość cerkiewna kompozytorów włoskich przebywających w Petersburgu przedstawiona jest w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej*…, s. 102-142; tenże, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych na prawosławny śpiew cerkiewny Wschodnich Słowian*, RT 2000, z. 1, s. 140-143; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 78-79.

[569] Zob. W. WOŁOSIUK, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 140.

Wśród kompozytorów włoskich należy wyróżnić Baltasara Galuppiego (1706-1785)[570], którego wątki można odnaleźć w partyturze mariawickiej *Liturgii Jubileuszowej*[571]. Ze wschodniosłowiańskich twórców pozostających w kręgu wpływów włoskich, wskazać można Maksyma Berezowskiego (1745-1777)[572], którego melodie obecne są w tej samej partyturze. Wymienić trzeba też twórców uwalniających się do pewnego stopnia od wpływów włoskich – ks. Piotra Turczaninowa (1779-1856)[573], a przede wszystkim najbardziej zasłużonego i najchętniej cytowanego Dymitra Bortniańskiego (1751-1825)[574].

Stosunkowo największa liczba kompozytorów, których dzieła wykorzystywali mariawici, to przedstawiciele tzw. szkoły petersburskiej. Byli oni skupieni wokół ówczesnej stolicy Imperium Rosyjskiego i – przynajmniej w początkowym okresie – pozostawali pod wpływem stylu i harmoniki charakterystycznej dla czterogłosowych chorałów protestanckich, tj. utworów kompozytorów niemieckich[575]. Oprócz twórczości własnej, zajmowali się harmonizacją monodii staroruskiej. W. Wołosiuk pisał, że w opracowaniach tych zauważalne są przejawy trzech kierunków: „korzystania z niemieckich zdobyczy teoretycznych, poszukiwania nowych dróg w oparciu o rodzimą melodykę ludową oraz połączenia wymienionych elementów w celu osiągnięcia zamierzonego celu”[576]. Do przedstawicieli szkoły petersburskiej, będących źródłem inspiracji dla mariawitów, zaliczyć należy: Aleksieja Lwowa (1799-1870)[577], Michaiła Winogradowa (1810-1888)[578], Gabriela Łomakina (1812-1885)[579], Michaiła Strokina

[570] Więcej o B. Galuppim w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 105-107; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 141-142.
[571] Więcej nt. warstwy muzycznej *Liturgii Jubileuszowej* w: roz. 5.3.9.
[572] Twórczość M. Berezowskiego scharakteryzowana jest w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 145-159; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 143-144.
[573] Szkic życiorysu i twórczości P. Turczaninowa można odnaleźć w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 198-201; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 154-155.
[574] Więcej o D. Bortniańskim m.in. w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 185-197; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 148-154; P. ORZEŁ, *Pieśń Cherubinów nr 7 Dymitra Bortniańskiego i jej oddziaływanie na kompozycje epoki*, RT 2015, z. 1, s. 27-38; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 79-80.
[575] Zob. W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 209. Więcej o szkole petersburskiej i jej przedstawicielach tamże: s. 209-262; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 81-85.
[576] W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 262.
[577] Sylwetka i twórczość cerkiewna A. Lwowa przedstawiona jest w: tamże, s. 210-216.
[578] Życiorys i dzieła M. Winogradowa zaprezentowane są w: tamże, s. 218-221.
[579] Sylwetka oraz twórczość G. Łomakina opisana jest w: tamże, s. 246-251.

(1832-1887)[580], Piotra Czajkowskiego (1840-1897)[581], Dmitrija Sołowjowa (1843-1909), Aleksandra Archangielskiego (1846-1924)[582] czy Wasyla Orłowa (1858-1901).

Spośród kompozytorów następnej generacji – przynależących już do szkoły moskiewskiej[583] – można wymienić tylko jedno nazwisko – Aleksandra Kastalskiego (1856-1926)[584], co wynika z faktu, że w okresie powstawania CPS, szkoła ta nie była jeszcze w pełni wykształcona. Wśród autorów opracowań wykorzystywanych przez mariawitów pojawiają się także nazwiska znane głównie z jednego lub zaledwie kilku utworów, np. P. Koczanowski, J. Makarow, J. Smirnow, F. Stiepanow, czy hieromnich Wiktor. O kompozytorach tych nie mamy zwykle więcej informacji niż samo nazwisko umieszczone przy tytule dzieła. Należy odnotować również przejmowanie przez mariawitów harmonizowanej w czterogłosie monodii staroruskiej, kultywowanej pierwotnie przez wschodniosłowiańską ludność prawosławną. Są to wzory melodyczne śpiewów: neumatycznego (znamiennego), stołpowoj, kijowskiego, greckiego, serbskiego[585], a także wariantów regionalnych (rostowskiego, jarosławskiego) i monastycznych (simonowski, staro-simonowski). Niektóre z tych harmonizacji mają znanych redaktorów (Bortniański, Kastalski, Lwow, Sołowjow, Stiepanow).

***

Przedstawiony powyżej ogląd wybranych aspektów dziedzictwa muzyki chrześcijańskiej pozwala dojść do kilku wniosków zasadniczych dla dalszej treści dysertacji. Po pierwsze, mariawicka kultura muzyczna wyrosła bezpośrednio z tradycji, jakie obecne były w Kościele Rzymskokatolickim na ziemiach polskich pod jarzmem rosyjskim. Na tradycje te składała się zarówno ówczesna (przełom XX wieku) praktyka wykonawcza i działalność kulturalna, społeczna czy wydawnicza ruchu cecyliańskiego, ale także zwyczaje o znacznie dłuższej historii, jak chorał gregoriański w wersji piotrkowskiej czy promowane przez orędowników odnowy muzyki kościelnej dzieła

[580] Twórczość M. Strokina przedstawiona jest w: tamże, s. 221-222.
[581] Twórczość cerkiewna Czajkowskiego prezentowana jest m.in. w: tamże, s. 233-241; M. RACHMANOWA, *Uwagi o muzyce cerkiewnej Piotra Czajkowskiego*, „Muzyka" 1994, nr 1, s. 89-107.
[582] Dokonania A. Archangielskiego na polu muzyki cerkiewnej przedstawione są m.in. w: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 254-262; tenże, *Aleksander Archangielski – kompozytor, dyrygent, człowiek*, RT 2016, z. 4, s. 602-633.
[583] Szkołę moskiewską kompozytorów cerkiewnych szeroko scharakteryzował W. Wołosiuk w publikacji: W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*…, s. 267-313.
[584] Życiorys i muzyka cerkiewna A. Kastalskiego omówiona jest w: tamże, s. 268-272.
[585] Śpiewy (cs. *raspjew*): *znamiennyj, kijewskij* i *greczeskij*, ich historia i specyfika omawiana jest w publikacjach: W. WOŁOSIUK, *Historia rozwoju prawosławnego śpiewu*…, s. 294-297; TENŻE, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce*…, s. 386-389; TENŻE, *Drogi ku adaptacji cerkiewnego śpiewu kijowskiego na ziemiach ruskich*, RT 2011, z. 1-2, s. 219-241; M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 53-54.58-59.

kompozytorów szkoły rzymskiej. Tradycje te zostały wprost zaadaptowane do rodzącej się nowej wspólnoty, a od wprowadzenia do liturgii języka polskiego podlegały przekształceniom, które kreowały nową tożsamość muzyczną mariawitów.

Do praktyki wykonawczej chórów i ogółu wiernych przyszłego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów weszły także melodie importowane ze śpiewników różnych wyznań współistniejących na ziemiach polskich: przede wszystkim prawosławnych (śpiewy liturgiczne), ale także protestanckich, starokatolickich i rzymskokatolickich (głównie pieśni kościelne). Czerpanie z literatury ogólnochrześcijańskiej początkowo wynikało z braku własnego repertuaru i konieczności wytworzenia takowego. Później zaś nosiło znamiona otwartości ekumenicznej, mającej dla mariawitów główny cel w szerzeniu czci Przenajświętszego Sakramentu wśród wszystkich chrześcijan[586]. Kwestia trendów w nowej twórczości ma niewielkie znaczenie w Kościele Starokatolickim Mariawitów i jest obserwowalna jedynie na gruncie pieśni religijnej w ostatnich dziesięcioleciach.

[586] „Głównym fundamentem zjednoczenia Kościołów, mówiła Mateczka, powinna być wiara i cześć dla Przenajświętszego Sakramentu Ołtarza." J. M. M. KOWALSKI, *Krótki życiorys Mateczki* [w:] DzWM, s. 286.

2. Kościół Starokatolicki Mariawitów w RP oraz jego liturgia

Po zaprezentowaniu wybranych elementów dziedzictwa muzycznego chrześcijaństwa i ich wpływu na śpiewy mariawickie, nadszedł czas na przyjrzenie się samemu Kościołowi Starokatolickiemu Mariawitów i liturgii w nim sprawowanej. Rozdział rozpocznie się od przedstawienia krótkiego rysu historycznego wyznania oraz aktualnej sytuacji prawnej, społecznej i doktrynalnej. Następnie nakreślony zostanie ogólny obraz reform liturgicznych podjętych przez mariawitów po uzyskaniu samodzielności eklezjalnej ze wskazaniem ksiąg, które zostały przez nich poddane modyfikacjom. Na gruncie przeprowadzonej analizy porównawczej tych ksiąg z odpowiednikami łacińskimi scharakteryzowana zostanie specyfika poszczególnych obrzędów Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, ze szczególnym uwzględnieniem ich aspektu muzycznego. Pozwoli to na dokonanie właściwej systematyki śpiewów w kolejnych rozdziałach.

2.1. Krótki rys historyczny Kościoła Starokatolickiego Mariawitów

Historia rozwoju ruchu mariawickiego w łonie Kościoła Rzymskokatolickiego oraz poza nim (tj. po roku 1906) była przedmiotem wielu przyczynków naukowych i publikacji książkowych. Prace te powstawały w kręgu obu polskich denominacji mariawityzmu[587], Kościoła Rzymskokatolickiego[588], a także wśród autorów

[587] Np.: *Co to jest maryawityzm. Historya i zasady na postawie autentycznych źródeł*, Wydawnictwo OO. Maryawitów, Płock 1927; S. GOŁĘBIOWSKI, *W poszukiwaniu prawdy… Sądowe procesy arcybiskupa Jana M. Michała Kowalskiego*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2014; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, dz. cyt.; *Mistrzyni Ducha: W 150. Rocznicę Narodzin Mateczki*, tom 1, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2012; S. RYBAK, *Mariawityzm. Studium historyczne*, Lege, Warszawa 1992; TENŻE, *Mariawityzm. Dzieje i współczesność*, Agencja Wydawnicza CB, Warszawa 2011; J. M. R. WOJCIECHOWSKI, *Pisma wybrane: Dzieło Bożego ratunku. Mariawicki znak czasu*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2003; *Z dziejów Królestwa*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 1972; liczne artykuły na łamach czasopism „Mariawita" i „Praca nad sobą".

[588] Np.: H. SEWERYNIAK, *Święte Oficjum a mariawici*, Płocki Instytut Wydawniczy, Płock 2014; W. RÓŻYK, *„Objawienia" Marii Franciszki Kozłowskiej według rękopisu z archiwum watykańskiego*, Świdnicka Kuria Biskupia, Świdnica 2006; E. WARCHOŁ, *Zachwyt i upojenie, rozczarowanie i bunt. Przyczynek do historii mariawityzmu*, Wydawnictwo diecezji radomskiej AVE, Radom 2008; TENŻE, *Historia Starokatolickiego Kościoła Mariawitów historią „Królestwa Bożego na ziemi"*, WDiDwS, Sandomierz 2011; TENŻE, *Prawie wszystko o tak zwanych małżeństwach „mistycznych" w Starokatolickim Kościele Mariawitów*, WDiDwS, Sandomierz 2010; TENŻE; *Proces wydzielania się Związku Mariawitów Nieustającej Adoracji Ubłagania z doktrynalnych i organizacyjnych ram Kościoła Rzymskokatolickiego*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2003; TENŻE, *Starokatolicki Kościół Mariawitów w okresie II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 1997; TENŻE, *Wybrane zagadnienia z historii mariawityzmu*, Wydawnictwo Diecezji Radomskiej AVE, Radom 2007; *Ważniejsze dokumenty na temat mariawitów i mariawityzmu (1893-*

niezależnych[589]. Podstawowym problemem, jaki stał przed autorami tych publikacji, było zachowanie obiektywności w komentowaniu faktów historycznych – szczególnie w czasach dawniejszych, kiedy kwestia wyodrębnienia się mariawitów z Kościoła Rzymskokatolickiego była zarzewiem licznych animozji. W tekstach współczesnych obserwowalne są wyraźne dążenia do bezstronności przekazu, choć w przypadku autorów związanych z którymś z Kościołów mariawickich czy Kościołem Rzymskokatolickim nieuniknione są pojedyncze sformułowania o charakterze apologetycznym czy noszące znamiona niechęci do przeciwnej strony. Podstawowe dane dotyczące przeszłości mariawityzmu nie podlegają już jednak zakłamaniom, ale warto w tym miejscu dokonać rysu historycznego[590] tej gałęzi chrześcijaństwa, aby prezentowane dalej zagadnienia liturgiczno-muzyczne niepozbawione były ugruntowania w odpowiednich momentach dziejowych.

Powstanie mariawityzmu bezpośrednio związane jest z osobą Feliksy Magdaleny M. Franciszki Kozłowskiej[591], urodzonej w 27.05.1862 w Wielicznej k. Węgrowa, a także z szeregiem objawień, które – jak wierzą mariawici – otrzymała ona od Boga w latach 1893-1918 i które nazywane są objawieniami Dzieła Wielkiego Miłosierdzia[592]. Pierwsze

1902), tom 1, wybór i opr. E. Warchoł, WDiDwS, Radom 2009; *Ważniejsze dokumenty… (1903-1906)*, tom 2, Radom 2009.

[589] Np.: J. FIDURA, *100-lecie istnienia Starokatolickiego Kościoła Mariawitów (1906-2006)*, „Studia Ełckie" 8(2006), s. 101-111; A. GÓRECKI, *Mariawici i mariawityzm…* dz. cyt.; TENŻE, *Aby wszystko było „Maria vitae" – od gorliwej pobożności do herezji*, „Christianitas. Religia – kultura – społeczeństwo" 56-57(2014), s. 182-220; K. ŁOJEK, *Rozłam w łonie Starokatolickiego Kościoła Mariawitów w 1935 roku (studium historyczne)*, Europejskie Kolegium Edukacji, Warszawa 2001; K. MAZUR, *Mariawityzm w Polsce*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 1991; D. OLSZEWSKI, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*…, s. 55-64; TENŻE; *Początki mariawityzmu. Studium historyczno-pastoralne*, RTK 23(1976), z. 6, s. 81-90; TENŻE, *Mariawityzm – początki i rozwój*, „Więź" 29(1986), nr 2-3, s. 1211-132; A. J. PAPIEROWSKI, *Geneza mariawityzmu jako ruchu religijnego i społecznego (cz. 1): (przyczynek historyczny)*, NPł 42(1997), nr 2, s. 15-22; TENŻE, *Geneza mariawityzmu… (cz. 2)*…, NPł 42(1997), nr 3, s. 3-9; Z. PASEK, *Geneza mariawityzmu i przyczyny jego podziału*, SR 24(1991), s. 41-61.

[590] Rys historyczny przedstawiony jest w oparciu o publikacje wskazane w powyższych przypisach, ze szczególnym uwzględnieniem pracy: S. RYBAK, *Mariawityzm. Dzieje i współczesność*, dz. cyt.

[591] Na temat osoby M. Franciszki Kozłowskiej powstała do tej pory jedna monografia (S. GOŁĘBIOWSKI, *Św. Maria Franciszka Feliksa Kozłowska 1862-1921. Życie i dzieło*, Wydawnictwo KSM, Płock 2002), zbiór wspomnień (*Święta Maria Franciszka Kozłowska i Jej Zgromadzenia zakonne We Wspomnieniach i Pamiętnikach*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2007), powieść (W. S. GINTER, *Wyklęta*, Rzgów 2010) oraz kilka przyczynków w różnych czasopismach i pracach zbiorowych, m.in. W. S. GINTER, *Błogosławiona Maria Franciszka Kozłowska: (szkic do portretu psychologicznego postaci)*. cz. 1, NPł 45(2000) nr 1, s. 7-13; cz. 2, NPł 45(2000), nr 2, s. 38-43; S. GOŁĘBIOWSKI, *Działalność społeczna Mateczki* [w:] *Mistrzyni Ducha…*, dz. cyt., s. 171-184; P. JAWORSKA, *Krótki życiorys Założycielki Mariawityzmu Bł. Marii Franciszki Kozłowskiej*, Mr 23(1981), nr 7-8, s. 3-10; Mr 4(1962), nr 3 – numer jubileuszowy poświęcony 100. rocznicy urodzin M. Franciszki Kozłowskiej**.**

[592] Objawienia spisane własnoręcznie przez Mateczkę dzielą się na księgi: *Początek Związku Zgromadzenia Kapłanów*, *Pierwotny tekst Objawień Mateczki*, *Wyjątki z Objawień z roku 1899 i 1900*, *Notatki rekolekcyjne z roku 1911* oraz *Notatki z Objawień Mateczki z roku Jubileuszowego 1918-go*. Znajdują się one w DzWM, 1922[1], 1927[2], 2002[3]. W ostatnim wydaniu pominięty jest *Krótki życiorys Mateczki*, którego integralną częścią był *Pierwotny tekst Objawień Mateczki*. Analiza zawartości i teologii objawień była przedmiotem następujących tekstów: *Teologia Miłosierdzia Bożego: Materiały z sympozjów ekumenicznych w Łodzi w latach 1991, 1992, i 1994*, Wydawnictwo KSM, Płock 2003, s. 143-158.180-

z nich datuje się na 2 sierpnia 1893 roku. M. Franciszka Kozłowska, zwana popularnie „Mateczką" i uznawana przez mariawitów za świętą, była wówczas przełożoną Zgromadzenia Sióstr Ubogich św. Matki Klary, założonego przez nią w Płocku za pozwoleniem o. Honorata Koźmińskiego (1829-1916), kierującego ukrytymi zgromadzeniami zakonnymi w Królestwie Polskim. Tego dnia, w kościele seminaryjnym św. Jana Chrzciciela w Płocku, przed ołtarzem Matki Boskiej Anielskiej, M. Franciszka Kozłowska miała otrzymać wizję miłosierdzia dającego „ginącemu światu, jako ostatni ratunek, Cześć Przenajświętszego Sakramentu i Pomoc Maryi"[593], mające się szerzyć dzięki Zgromadzeniu Kapłanów Mariawitów, do którego utworzenia Chrystus miał wezwać w objawieniu Mateczkę.

Na mocy tego i wielu późniejszych widzeń, Mateczka powoływała do wspomnianego zgromadzenia kolejnych wskazanych jej przez Chrystusa kapłanów, którzy od tej pory rozpoczynali nową, osobistą ścieżkę duchowości opartą na I Regule św. Franciszka. Wkrótce, głównie dzięki misji drugiego mariawity, o. Kazimierza M. Jana Przyjemskiego (1868-1920)[594], do ukrytej kongregacji rekrutowała się coraz większa liczba kapłanów, szczególnie młodych, pochodzących z elit rzymsko-katolickiego duchowieństwa (m.in. absolwenci Akademii Duchownej w Petersburgu), a ich charyzma, moralność i świątobliwość pociągały za sobą rzesze ludu.

Choć rozwijającym się zgromadzeniom w pierwszych latach przychylnie przyglądali się biskupi, to z czasem nastawienie ich oraz części polskiego duchowieństwa zaczęło się zmieniać. Mariawici widzieli szansę na zażegnanie pogłębiającego się konfliktu z episkopatem poprzez oficjalne zatwierdzenie ich zgromadzeń zakonnych przez Stolicę Apostolską. Nie dość, że po licznych zapewnieniach ze strony Watykanu, akceptacji papieża nie udało się uzyskać, to dekretem Kongregacji św. Inkwizycji z 4 września 1904 roku[595] nakazano całkowitą likwidację związku, mimo że w treści przekazanych do Rzymu objawień nie wskazano żadnych błędów doktrynalnych. Mariawici wielokrotnie odwoływali się od tej decyzji, a po ich stronie opowiadała się ludność niemal całych parafii, w których posługiwali. Spór rozszerzył się z kuluarów

266; S. GOŁĘBIOWSKI, *Rozważania o Objawieniach Matki M. Franciszki Kozłowskiej* [w:] *Mistrzyni Ducha*…, dz. cyt., s. 31-50; K. M. P. RUDNICKI, *Teksty objawień bł. Marii Franciszki*, RT 1974, z. 1-2, s. 455-464; TENŻE, *„Początek Związku Zgromadzenia Kapłanów" – podstawowa księga objawień bł. Marii Franciszki*, RT 1976, z. 1-2, s. 49-92; TENŻE, *„Pierwotny tekst objawień Mateczki"*, RT 1979, z. 2, s. 195-230; TENŻE, *Dzieło Miłosierdzia Bożego. Podstawowe przeżycie ekumeniczne*, RTK 42(1995), z. 7, s. 143-149.

[593] F. M. F. KOZŁOWSKA, *Początek Związku Zgromadzenia Kapłanów* [w:] DzWM, s. 5.

[594] Krótki rys biograficzny o. M. Jana Przyjemskiego odnajdziemy w: Ł. PŁUCIENNIK, *Kapłan Jan Maria Kazimierz Przyjemski*, Mr 60(2018), nr 11-12, s. 8. O jego osobie powstała również powieść: W. S. GINTER, *On będzie Jan*, Rzgów 2013.

[595] Tłumaczenie dekretu na język polski znajduje się w: *Ważniejsze dokumenty… (1903-1906)*, tom 2, Radom 2009, s. 291-293.

kurii biskupich na wiele miejscowości Królestwa Polskiego, prowadząc do represji względem mariawitów, a nawet do walk o charakterze religijnym. Po ogłoszeniu 12 kwietnia 1906 r. encykliki *Tribus circiter*[596], potępiającej mariawitów i ponownie kasującej całe zgromadzenie, mariawici stracili wszelkie nadzieje na możliwość rozwoju Dzieła Wielkiego Miłosierdzia w łonie Kościoła Rzymskokatolickiego. Następstwem niezastosowania się do tego dokumentu był ostateczny werdykt Watykanu zrywający łączność z mariawitami – ekskomunika większa nałożona na M. Franciszkę Kozłowską i kapł. Jana M. Michała Kowalskiego (1871-1942)[597] oraz osoby utrzymujące z nimi kontakt[598]. Odczytano ją w kościołach polskich 30 grudnia 1906 roku. Dzień ten oficjalnie uznawany jest za początek nowego wyznania.

Jeszcze w lutym 1906 roku, kiedy duchowni i całe parafie wypowiadały posłuszeństwo biskupom, po stronie mariawitów znalazło się 33 kapłanów i ok. 100 000 wiernych[599]. Wkrótce przystąpiono do organizowania struktur przyszłego Kościoła. Działania te obejmowały z jednej strony zakładanie sieci własnych parafii (na razie w oparciu o pozwolenia udzielone przez rząd rosyjski 28 listopada 1906 roku[600]), z drugiej zaś starania o uzyskanie sukcesji apostolskiej, gdyż dotychczasowy ustrój kongregacji zakonnej nie umożliwiał jej przetrwania bez osadzenia w pełnych strukturach kościelnych[601]. Cel ten był możliwy do zrealizowania dzięki nawiązaniu kontaktów ekumenicznych z Kościołami starokatolickimi Unii Utrechckiej. Kapł. M. Michał Kowalski, podpisując Deklarację Utrechcką[602], włączył mariawitów do jedności ze

---

596 Zob.: *Ważniejsze dokumenty… (1903-1906)*, tom 2, Radom 2009, s. 294-303.

597 Jan M. Michał Kowalski do Zgromadzenia Kapłanów Mariawitów wstąpił 28 września 1900 r. Dnia 6 sierpnia 1903 r. został wybrany na Ministra Generalnego tego Zgromadzenia. 5.10.1909 r. konsekrowany na biskupa, od 1921 r. tytułował się Arcybiskupem Maryawitów. Po rozłamie w mariawityzmie był zwierzchnikiem Kościoła Katolickiego Mariawitów, aż do męczeńskiej śmierci w obozie koncentracyjnym w Hartheim (18.05.1942). W ostatnim dwudziestoleciu ukazały się liczne publikacje dotyczące jego osoby oraz upowszechniające jego twórczość teologiczną, epistolarną i literacką. Są to m.in.: J. M. M. KOWALSKI, *Listy i odezwy pasterskie*, zebr. i opr. E. Warchoł, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2003; TENŻE, *O Boskim pochodzeniu małżeństw zakonnych*, opr. i wybór tekstów E. Warchoł, WDiDwS, Sandomierz 2010; *Arcybiskup Jan Maria Michał Kowalski a instytucja papiestwa i hierarchia rzymskokatolicka. Przyczynek do biografii Arcybiskupa Mariawitów*, opr. i wybór tekstów E. Warchoł, WDiDwS, Sandomierz 2011; E. WARCHOŁ, *Główne podstawy mariawityzmu w ujęciu arcybiskupa Jana Marii Michała Kowalskiego*, STV 42(2004), nr 2; TENŻE, *Kontrowersyjna rola arcybiskupa Jana Marii Michała Kowalskiego w Starokatolickim Kościele Mariawitów*; TENŻE, *Postawa abpa Jana Marii Michała Kowalskiego wobec „reformy" bpa Filipa Marii Feldmana*, „Studia Sandomierskie: teologia, filozofia, historia", 9(2002), s. 474-484; Wydawnictwo Diecezji Radomskiej Ave, Radom 2006; S. GOŁĘBIOWSKI, *W poszukiwaniu prawdy…*, dz. cyt.

598 Zob. *Ważniejsze dokumenty… (1903-1906)*, tom 2, Radom 2009, s. 304-306.

599 *Co to jest Maryawityzm*…, s. 35. Faktyczna liczba mariawitów w pierwszych latach samodzielności wyznaniowej jest trudna do ustalenia i w różnych źródłach wahała się od 50 000 do 500 000. Por.: K. MAZUR, *Mariawityzm w Polsce*…, s. 41; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 31.

600 Zob. S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 71. Więcej o procesie zakładania parafii mariawickich tamże, s. 77-85; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 158-163.

601 T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 148-149.

602 Zob.: *Deklaracja Utrechcka Biskupów Kościołów Starokatolickich z 24 września 1889 roku* [w:] U. KÜRY, dz. cyt., s. 485-487.

starokatolikami. 5 października 1909 r. w katedrze św. Gertrudy w Utrechcie została mu udzielona sakra biskupia[603]. Jeszcze w tym samym roku Związek Maryawitów NAU przekształcił się w Kościół Katolicki Mariawitów, a w 1919 roku, na znak przynależności do Unii Utrechckiej, zmienił nazwę na Staro-katolicki Kościół Maryawitów. Pełną sukcesję apostolską mariawici uzyskali 4 września 1910 r., kiedy to w Łowiczu odbyła się uroczystość konsekracji dwóch nowych biskupów: Romana M. Jakuba Próchniewskiego i Leona M. Andrzeja Gołębiowskiego[604].

Kolejne lata były względnie spokojnym okresem w życiu społeczności mariawitów. Wybudowano w tym czasie (1911-1914) katedrę w Płocku, od 1918 r. zwaną Świątynią Miłosierdzia i Miłości[605]. Pierwszym ciosem dla rozwijającej się wspólnoty była śmierć jej założycielki – M. Franciszki Kozłowskiej, która nastąpiła 23 sierpnia 1921 roku. Kiedy zabrakło Mateczki, duchowe przewodnictwo, które spoczywało w jej rękach, przejął dotychczasowy Minister Generalny Zgromadzenia Kapłanów oraz zwierzchnik Kościoła, M. Michał Kowalski, tytułujący się od tego momentu arcybiskupem. O ile do roku 1921 wszelkie decyzje w istotnych kwestiach – szczególnie zmiany w doktrynie czy liturgii – podejmowane były wspólnie na Kapitułach Generalnych, z inicjatywy lub po konsultacji z Mateczką[606], o tyle po jej śmierci cała władza skupiła się w rękach abpa Kowalskiego. Kierując się zrozumieniami, które miał otrzymywać od Boga, wprowadzał do nauczania Kościoła nowości o znaczeniu fundamentalnym, ogłaszając je listami pasterskimi. Niektóre zmiany przyjmowano z wyraźnym entuzjazmem (np. komunia św. pod dwiema postaciami), jednak wiele z nich budziło kontrowersje, a czasem wyraźny sprzeciw części duchowieństwa[607].

Kierunek, jaki obrał mariawityzm pod rządami abpa Kowalskiego przyczynił się do odejścia z Kościoła niektórych kapłanów i wiernych, zawieszenia członkostwa w Unii

[603] Relacje z tej uroczystości przedstawione są w: *Konsekracya Biskupa Naszego w Utrechcie*, WM 1909, nr 81, s. 641-645; *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1910*, rocznik trzeci, nakł. ks. Tomasza Krakiewicza, Łódź 1910, s. 98.

[604] Relacje z tej uroczystości przedstawione są w: *Konsekracya Biskupów*, WM 1910, nr 72, s. 569-571; *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1911*, rocznik czwarty, Drukarnia Katolickiego Biskupa Maryawitów O. J. M. M. Kowalskiego, Łódź 1910, s. 85-108.

[605] Na temat katedry mariawickiej powstała monografia: S. M. R. ŻAGLEWSKI, *Świątynia Miłosierdzia i Miłości w Płocku – święte miejsce mariawitów*, Wydawnictwo KSM, Płock 2014.

[606] Zob. S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 69.

[607] Więcej o reformach wprowadzanych przez abpa M. Michała Kowalskiego m.in. w: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 211-226; S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 94-97.102-104; K. TEMPCZYK, *„Nowe przymierze uczynił Pan z nami…". Teologia Kościoła Katolickiego Mariawitów*, WN Semper, Warszawa 2011; TAŻ, *Ewolucja rozumienia i praktyki kapłaństwa w mariawityzmie okresu międzywojennego* [w:] *Metamorfozy społeczne*, tom 5 *Religia a społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, zbiór studiów pod red. T. Stegnera, Instytut Historii PAN, Warszawa 2013, s. 201-214; E. WARCHOŁ, *Instytucja małżeństw „mistycznych" jako najbardziej kontrowersyjna innowacja w Starokatolickim Kościele Mariawitów*, STV 41(2003), nr 2, s. 23-37.

Utrechckiej w 1924 roku oraz traktowania mariawityzmu przez prasę i społeczeństwo polskie jako obiektu drwin i szyderstw, czego wyraźną oznaką były procesy sądowe skierowane przeciw ówczesnemu zwierzchnikowi Kościoła[608]. Kapłani, przekonani o tym, że reformy i sposób zarządzania Kościołem przez abpa Kowalskiego prowadzą do upadku mariawityzmu, na Kapitule w październiku 1934 zażądali zmian w nauczaniu i administracji, a po sprzeciwie dotychczasowego zwierzchnika postanowiono odsunąć go od władzy, co nastąpiło 29 stycznia 1935 r. W ten sposób dokonał się rozłam w łonie mariawityzmu na dwa wyznania. Przy Staro-katolickim Kościele Mariawitów pozostała większa część duchowieństwa i wiernych (ok. 4/5), po stronie abpa Kowalskiego opowiedziała się mniejszość, powracając do dawnej nazwy: Kościół Katolicki Mariawitów i obierając siedzibę w Felicjanowie. Około 30% dotychczasowych wiernych zupełnie porzuciło mariawityzm[609].

Po rozłamie, w denominacji płockiej (większościowej) nastąpiła znacząca reorientacja teologiczna i organizacyjna. Skłoniono się ku ustrojowi episkopalno-synodalnemu[610], a na synodach decydowano w sprawie zachowania, modyfikacji, zawieszenia lub rezygnacji z niektórych reform wprowadzonych po 1921 roku[611]. Doktryna mariawityzmu płockiego ponownie zbliżyła się do innych kościołów starokatolickich. Jeszcze w czasie II Wojny Światowej, Starokatolicki Kościół Mariawitów, wspólnie z trzema wyznaniami ewangelickimi powołał do życia Tymczasową Radę Ekumeniczną[612], która potem przekształciła się w Polską Radę Ekumeniczną. Zrzesza ona obecnie 7 kościołów mniejszościowych działających na terenie kraju. Po wojnie, mariawici płoccy przystąpili do zrzeszeń o charakterze międzynarodowym: Konferencji Kościołów Europejskich oraz Światowej Rady Kościołów[613]. Odnowione zostały kontakty ekumeniczne z Unią Utrechcką mające na celu ponowne przyjęcie mariawitów do jej grona, a po II Soborze Watykańskim rozpoczął się dialog z Kościołem Rzymskokatolickim[614]. W 1989 roku, erygowano prowincję

[608] Więcej na temat tych procesów w: S. GOŁĘBIOWSKI, *W poszukiwaniu prawdy…*, dz. cyt.
[609] Zob. S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 108-109.
[610] Zob. T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 163-166.
[611] Postanowienia synodów po rozłamie publikowane były na łamach „Głosu Prawdy" (*Pierwsze posiedzenie Synodu*, GP 1935, nr 4, s. 29-30; *Dalszy ciąg posiedzeń Synodu*, GP 1935, nr 5, s. 37-38), Ich streszczenie oraz skutki przedstawione jest m.in. w: K. ŁOJEK, *Rozłam w łonie Starokatolickiego Kościoła Mariawitów…*, s. 93-102.
[612] Miało to miejsce pod koniec 1942 r. Zob.: S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 138.
[613] Tamże, s. 139.
[614] O dialogu mariawitów płockich z Kościołem Rzymskokatolickim w: S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 139-150;

francuską Kościoła Starokatolickiego Mariawitów[615], skupiającą wiernych zamieszkujących głównie okolice regionu paryskiego.

Obecnie[616] Kościół Starokatolicki Mariawitów posiada ok. 22 500 wiernych w Polsce[617] i ok. 6 000 we Francji[618]. Duchowieństwo składa się z 5 biskupów (w tym jeden dla prowincji francuskiej), 22 kapłanów, 1 kleryka i siostry zakonnej (w Paryżu). Obsługują oni 34 parafie i 11 kaplic na terenie Polski (podzielone na diecezje: warszawsko-płocką, śląsko-łódzką i lubelsko-podlaską) oraz 2 parafie i kaplicę na terenie Francji[619]. W Polsce Kościół działa w oparciu o Ustawę z dn. 20 lutego 1997 roku[620], a także o statut z 1967 roku[621]. Władzę w Kościele sprawują zarówno pojedynczy biskupi, jak i ciała gremialne: Synod, Rada Kościoła i Kapituła Generalna, a w wymiarze parafialnym: proboszcz i Rada Parafialna. Kościół prowadzi Wyższe Seminarium Duchowne z siedzibą w Płocku, a duchowni kształcą się także na Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie[622].

2.2. Podstawy liturgii mariawickiej

2.2.1. Baza trydencka

Mariawici, uniezależniając się od Stolicy Apostolskiej w 1906 r., przejęli całokształt tradycji liturgicznych obecnych w Kościele Rzymskokatolickim na ziemiach polskich w tamtym okresie. Obraz kultu Bożego na początku XX wieku był odzwierciedleniem reform, jakie wprowadził w tym zakresie Sobór Trydencki, a samą liturgię rozumiano jako zbiór „obrzędów i ceremonij przez Kościół ustanowionych, w celu właściwego oddawania publicznie należytej czci Panu Bogu”[623]. Jako

[615] Więcej o prowincji francuskiej w: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 57-60; TENŻE: *Wybrane zagadnienia obrzędów celebracji Eucharystii w Prowincji Francuskiej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, SR 42(2009), s. 109-117; TENŻE, *Model edukacji religijnej w Prowincji Francuskiej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów oraz we Wspólnocie Kościoła Sainte-Marie w Mont-Saint-Aignan*, „Studia Paedagogica Ignatiana” 22(2019), nr 1, s. 201-226.
[616] Wg stanu na 30.06.2022 r.
[617] Według GUS, liczba wiernych na koniec roku 2019, wynosiła 22 691 osób. (zob.: *Mały Rocznik Statystyczny Polski*, GUS, Warszawa 2020, s. 118).
[618] Zob. S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 160.
[619] Zob. https://mariawita.pl/htmls/parafie.html (dostęp: 31.07.2022)
[620] *Ustawa z dnia 20 lutego 1997 r. o stosunku Państwa do Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Rzeczypospolitej Polskiej* (Dz. U. Nr 41. Poz. 253 z późn. zm.).
[621] *Statut Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w PRL*, dz. cyt. Obecnie w Kościele powołana jest komisja ds. przygotowania nowego prawa wewnętrznego.
[622] Więcej o statusie prawnym i organizacyjnym Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w: P. KROCZEK, *Status prawny mariawitów w Polsce*, „Studia Oecumenica” 14(2014), s. 237-252; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 163-166; S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 157-160.
[623] A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 9 (Cz. I. Roz. I nr 1).

liturgicznych *sensu stricto* nie traktowano więc nabożeństw o charakterze prywatnym oraz wywodzącym się z pobożności ludowej (wprowadzone do kultu oddolnie)[624].

Źródłami, które na początku XX wieku normowały przepisy dotyczące ceremonii i obrzędów, były księgi liturgiczne, dekrety KŚO, zwyczaje oraz wypowiedzi rubrycystów[625]. Oficjalnymi księgami stosowanymi w kulcie były: *Breviarium Romanum, Missale Romanum, Rituale Romanum, Pontificale Romanum, Ceremoniale Episcoporum* oraz *Martyrologium Romanum*[626], przy czym dla prowincji polskiej obowiązywał rytuał piotrkowski[627], a ponadto dodawane były formularze mszalne i oficja o świętych czczonych publicznie w tych diecezjach. Dekrety KŚO były wydawane w celu zatwierdzenia zwyczajów obowiązujących na danym obszarze, wyjaśniania wątpliwości w interpretacji wybranych przepisów oraz zwalczania nadużyć w praktykach religijnych. Zwyczaj liturgiczny mógł stać się obowiązującym prawem, jeśli spełniał 3 warunki, które wymieniał A. J. Nowowiejski:

> „1) Ma być zgodny z prawem lub przynajmniej niesprzeczny z nim w jego istotnej treści […]. 2) Ma być niepamiętny (*immemorabilis*), od bardzo dawnych czasów zachowywany. 3) Ma być chwalebny (*laudabilis*), wprowadzony w celach powiększenia chwały Bożej, a nie schlebiania gnuśności i lenistwu naszemu."[628]

Do takich zwyczajów w Polsce należały wybrane procesje czy zapisane w rytuale piotrkowskim obrzędy poświęcenia owsa w II dzień Bożego Narodzenia (św. Szczepana) i wina w III dzień Bożego Narodzenia (św. Jana Apostoła i Ewangelisty). Charakteru prawnego nie miały natomiast wypowiedzi rubrycystów, którymi posiłkowano się jedynie w wypadku braku przepisów w danej kwestii lub oficjalnej interpretacji nieprecyzyjnych sformułowań. Reguły związane z wszelkimi obrzędami były wykładane alumnom seminariów duchownych w Królestwie Kongresowym w oparciu o kilka książek spełniających funkcje podręczników liturgicznych[629].

---

[624] Więcej nt. rozumienia terminu „liturgia" u progu XX wieku oraz prób jego przedefiniowania w: F. GRENIUK, R. ZIELASKO, *Liturgia w życiu Kościoła* [w:] *Liturgika ogólna…*, s. 21-25; M. T. ZAHAJKIEWICZ, *Zarys historii liturgii* [w:] tamże, s. 304-308.

[625] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 10 (Cz. I. Roz. I nr 3).

[626] Do początków XX wieku aktualnie obowiązującymi wydaniami tych ksiąg były edycje F. Pusteta z Ratyzbony.

[627] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 10 (Cz. I. Roz. I §1 nr 7).

[628] Tamże, s. 14 (Cz. I. Roz. I §3 nr 18).

[629] Charakter taki miały na pewno dzieła A. J. Nowowiejskiego: *Ceremoniał Parafialny* i *Wykład liturgii…* (por.: D. OLSZEWSKI, *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*…, s. 163; A. ORCZYK, *Kształcenie i wychowanie w seminariach duchownych od XVI do połowy XX wieku*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2017, s. 287). Podobne funkcje mógł spełniać np.: T. KOWALEWSKI, *Liturgika, czyli wykład obrzędów Kościoła Katolickiego etc.*, wyd. V, Druk Stanisława Detrycha, Płock 1911.

Porządek całego kultu regulowany był już od niepamiętnych czasów poprzez cztery cykle[630]: 1) dzienny – złożony z godzin kanonicznych oraz Mszy św. jako centralnego aktu liturgicznego[631]; 2) tygodniowy – w którym niedziela stanowiła główne ogniwo oddziałujące tematycznie na pozostałe dni, a każdy z nich poświęcony był tradycyjnie wybranym świętym lub tajemnicom wiary[632]; 3) roczny okresowy (*temporale*) – w kwestii świąt o zmiennej dacie wyznaczany przez Wielkanoc i wpływający na obecność niektórych modlitw lub całych nabożeństw w zależności od okresu[633]; 4) roczny świąt (*sanctorale*) – związany z kalendarzem i przypisanymi obchodami do wybranych dni roku oraz szczególnie wspominanymi tajemnicami w kolejnych miesiącach[634]. Wzajemne oddziaływanie tych cykli powodowało niejednokrotnie zbieżność pewnych świąt w całości (okurencja) lub w samych nieszporach (konkurencja)[635]. Aby uczcić w odpowiedni sposób spotykające się danego dnia obchody, dni liturgiczne podzielone były na kilka klas i na ich podstawie opracowywano tabele pierwszeństwa świąt. Spotykające się ze sobą obchody – w zależności od ich rangi – przenoszono na inny dzień,

---

630 Wymieniono za: J. HARPER, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku: Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, przekł. M. Kowalska, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 63-71.

631 Stosunek nabożeństw cyklu dziennego porównywany był do ciał niebieskich układu słonecznego, gdzie Słońcem – centralnym punktem była Msza św., a planetami poszczególne godziny oficjum (zob.: J. GROCHOCKI, *Z dziejów officium divinum,* RBiL 5(1952), nr 1, s. 57).

632 Niedziela poświęcona jest tradycyjnie Trójcy Świętej, poniedziałek – aniołom, wtorek – świętym, środa – św. Józefowi, czwartek – Eucharystii, piątek – Męce Pańskiej i Najsłodszemu Sercu Jezusowemu, sobota – Najświętszej Maryi Pannie (zob. A. ZOŁA, *Ludowa tradycja muzyczno-religijna i jej związki z liturgią*, ALpms, 2010, nr 1, s. 373). Mariawici dokonali modyfikacji tego porządku, poświęcając poniedziałek Duchowi Świętemu, wtorek – św. Marii Franciszce Kozłowskiej, a środę – podobnie jak sobotę – Najświętszej Maryi Pannie (C. M. Z. NAWARA, relacja ustna z dn. 2.05.2021).

633 Przykładowo: opuszczanie *Alleluja* w Wielkim Poście i Przedpościu, opuszczanie Psalmu 42 w ministranturze w okresie Męki Pańskiej, opuszczanie *Chwała* w Wielkim Poście i Adwencie, Msza św. „Roraty", pokropienie wielkanocne, nabożeństwa gorzkich żali i drogi krzyżowej.

634 W Kościele Starokatolickim Mariawitów zachowały się do dziś szczególne formy pobożności przypisane do następujących miesięcy: maj – ku czci Najświętszej Maryi Pannie (nabożeństwo majowe), czerwiec – ku czci Najsłodszego Serca Jezusowego (nabożeństwo czerwcowe), październik – ku czci NMP Różańcowej (różaniec o NMP), listopad – modlitwa za dusze zmarłych (wypominki, różaniec za zmarłych). Osobną kwestią jest sierpień, w którym wypada większość świąt związanych szczególnie z mariawityzmem. W Kościele Katolickim Mariawitów ten miesiąc poświęcony jest Krwi Przenajdroższej Zbawiciela (litania do Krwi Przenajdr.) – w przeciwieństwie do tradycji rzymskokatolickiej, gdzie tajemnicy tej poświęcony był lipiec. Ma to związek z przeniesieniem przez mariawitów uroczystości Krwi Przenajdroższej na 23 sierpnia – tj. rocznicę śmierci Mateczki i przywrócenia komunii św. dla wiernych pod dwiema postaciami. Mariawici felicjanowscy lipiec poświęcają natomiast szczególnej czci Przenajświętszego Sakramentu (litania do Przen. Sakr.). Zob. *Brewiarzyk Mariawicki dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. V popr., WKKM, Felicjanów 1967, s. 242-243. Charakterystyczne jest, że w obu nurtach mariawityzmu szczególnego znaczenia nie posiadają miesiące od grudnia do kwietnia, gdyż w tym czasie dominuje liturgia i pobożność ludowa związana z cyklem *temporale* (Adwent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc).

635 Wynika to z faktu, że oficja świąt w rycie zdwojonym (*duplex*) i połowicznym (*semiduplex*) rozpoczynały się od nieszporów dnia poprzedzającego, a kończyły na komplecie (tj. po II nieszporach), przez co dochodziło do zbieżności II nieszporów danego święta z I nieszporami święta przypadającego na dzień następny. Święta rytu prostego rozpoczynały się od nieszporów poprzedniego dnia, a kończyły zwykle na nonie, natomiast dni powszednie i większość niedziel rozpoczynały się od jutrzni, a kończyły na komplecie. (zob. np.: J. HARPER, *Formy i układ liturgii zachodniej…*, s. 75-76).

opuszczano z zachowaniem wspomnień w modlitwach (komemoracje) albo pomijano zupełnie[636].

W ciągu kilkunastu stuleci liturgia rzymska była nieustannie wzbogacana. Proces ten spowolnił wyraźnie po skodyfikowaniu ksiąg po Soborze Trydenckim, jednak jeszcze w początkach XX wieku nagromadzone w niej było wiele modlitw, obrzędów i świąt, które przesłaniały istotę najważniejszych tajemnic wiary chrześcijańskiej. Duchowni z trudem poruszali się w gąszczu prawnych sformułowań zawartych w rubrykach, a dbałość o ich ścisłe przestrzeganie stała się głównym zainteresowaniem liturgiki[637]. Wiele przejawów ówczesnej praktyki sprawowania kultu Bożego było wprost sprzeczne z istotą liturgii, etymologicznie rozumianej jako „dzieło ludu". Księgi obrzędowe skupiały się przede wszystkim na czynnościach osób duchownych, a w mniejszym stopniu – ministrantów i chóru, jednak najpoważniejszą oznaką odsunięcia pozostałych wiernych od życia liturgicznego było sporadyczne udzielanie im komunii św. oraz utrzymanie martwego i niezrozumiałego dla ludu języka łacińskiego jako wyłącznie obowiązującego w niemal wszystkich ceremoniach.

2.2.2. U źródeł mariawickiej reformy – język liturgiczny

Wyżej nakreślone problemy dostrzegali mariawici w momencie organizowania form kultu w uniezależnionym od Rzymu Związku Mariawitów. Niektóre działania zmierzające do odnowy życia liturgicznego i sakramentalnego wiernych, jak np. zachęta do częstego i godnego przystępowania do Stołu Pańskiego, podejmowane były przez mariawitów jeszcze w łonie Kościoła macierzystego. W niedługim czasie po odłączeniu się od niego – już 16.01.1907 r. – rozporządzeniem Ministra Generalnego polecono, „aby – dla większej Chwały Bożej i dla ułatwienia wiernym zrozumienia ducha obrzędów św. – wszystkie nabożeństwa oprócz Ofiary Mszy Świętej, w kościołach i kaplicach mariawickich były odprawiane w języku polskim"[638]. Równolegle rozpoczęto szeroko zakrojoną działalność oświatową, gdyż w tamtych czasach znaczną część ubogiego społeczeństwa zaboru rosyjskiego stanowili analfabeci, a dodatkowo w istniejących

[636] Reguły dotyczące pierwszeństwa świąt w liturgii oraz ich obchodzenia w wypadku okurencji lub konkurencji, obowiązujące w czasach, kiedy mariawici zostali wykluczeni z Kościoła Rzymskokatolickiego, znajdują się w: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 121-139 (Cz. I. Roz. VI).
[637] Zob. J. MIECZKOWSKI, dz. cyt., s. 166.
[638] *Z życia maryawickiego: Rozporządzenie*, WM 1907, nr 5, s. 37. Intencją pierwszych pokoleń mariawitów było nie tylko uczynienie obrzędów zrozumiałymi, ale także przeciwstawienie się rusyfikacji narodu polskiego (zob. W. P., *Czy Kościół Staro-Kat. Maryawitów jest Kościołem Narodowym*, „Jednodniówka Maryawicka" 1935, nr 7, s. 49).

szkołach publicznych obowiązywała nauka w języku rosyjskim[639]. Tylko dzięki temu wierni, którzy opanowali umiejętność pisania i czytania, mogli brać rzeczywisty udział w nabożeństwach, śledząc tekst liturgii i wypowiadając właściwe słowa modlitw.

Na I Kapitule Generalnej Związku Mariawitów, która miała miejsce 10 października 1907 r. w Warszawie[640], podjęto decyzję, aby wszystkie obrzędy (łącznie z Mszą św.) były sprawowane w językach narodowych[641]. Odstęp czasowy we wprowadzeniu do użytku mowy ojczystej między Mszą św. a pozostałymi nabożeństwami wynikał ze szczególności tej formy liturgii oraz konieczności przygotowania tłumaczenia obrzędów i wszystkich formularzy. Przypadek ten nie był odosobniony w historii Kościołów starokatolickich, gdyż podobną ścieżką postąpiły np. Kościoły w Niemczech, Szwajcarii i Holandii[642]. Pierwszą Mszą św. w języku polskim odprawioną przez mariawitów była Pasterka w 1907 r. w kaplicy w Płocku. Dzień ten stanowił jednocześnie pierwszą w historii celebrację Mszy św. w języku polskim na ziemiach polskich[643]. Od tamtej pory w kaplicy mariawickiej w Płocku stale sprawowano liturgię mszalną po polsku. Niestety, trudności z wydrukowaniem mszału spowodowały, że zaprowadzenie tej praktyki w całym Kościele trzeba było odłożyć w czasie do Wielkanocy 1908 roku[644]. Dokonanie tej reformy było jednak jednym z największych powodów do dumy rodzącej się wspólnoty wyznaniowej, o czym po 30 latach tak wspominano: „Gdyby więc Marjawityzm nic innego nie zrobił dla Polski, jak tylko dał jej *Liturgję Narodową*, już to samo wystarczyłoby za pomnik «aere perennius»!”[645].

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt: kapituła zaleciła wprowadzenie języków narodowych, a tymczasem aktywny na polu misyjnym ruch mariawicki skupiał ludność wielu narodowości zamieszkujących głównie Imperium Rosyjskie. W związku z tym, Msza św. wg rytu sprawowanego w Kościele Starokatolickim Mariawitów przetłumaczona została m.in. na języki litewski (pierwszy raz odprawiona w Boże Ciało

[639] M. T. SZYMAŃSKI, *Liturgia mariawicka*, Mr 32(1990), nr 1-6, s. 11. Obszerną publikacją poświęconą wyłącznie zagadnieniu działalności oświatowej mariawitów jest: T. D. MAMES, *Oświata mariawitów…*, dz. cyt.

[640] Kapituła odbyła się w kaplicy mariawickiej przy ul. Inżynierskiej 5. Traktowana jest ona jednak często jako druga Kapituła Generalna, uznając za datę pierwszej dzień 6.08.1903 r., kiedy to w Rzymie kapłani mariawici wybrali swojego Ministra Generalnego – kapł. M. Michała Kowalskiego.

[641] *Postanowienia Pierwszej Generalnej Kapituły Księży Maryawitów*, pkt 11, Mr 3(1909), nr 8, s. 128.

[642] Por.: U. KÜRY, dz. cyt., s. 48.84.101.

[643] Należy zaznaczyć, że liturgię w języku polskim odprawiano już od siedmiu lat (tj. od 1900 roku) w Stanach Zjednoczonych, w parafiach Polskiego Narodowego Kościoła Katolickiego (zob. W. WYSOCZAŃSKI, *Polski nurt starokatolicyzmu*, Zakład Wydawniczy „Odrodzenie”, Warszawa 1977, s. 80). O historycznych próbach zaprowadzenia w Polsce liturgii narodowej wspominali sami mariawici w tekstach przygotowujących wiernych do wprowadzenia tej reformy (zob. *Msza Polska*, WM 1908, nr 15, s. 113-114).

[644] Por.: tamże, s. 113; *Z życia maryawickiego: Msza Święta po polsku*, WM 1907, nr 51, s. 405.

[645] W. P. *Liturgja Narodowa*, GSK 1(1938), nr 14, s. 215.

18.06.1908 w Krukach), łotewski, ukraiński[646] czy węgierski (pierwszy raz odprawiona 22.01.1939 w Płocku)[647]. Osobną kwestią jest natomiast Msza św. w prowincji francuskiej KSM, gdzie obecnie część liturgii sprawowana jest w języku francuskim, a pewne fragmenty mówione są po łacinie[648].

Oprócz języka liturgicznego, już w pierwszych latach samodzielności eklezjalnej mariawici postanowili dokonać pewnych zmian w kalendarzu oraz samych tekstach i czynnościach liturgicznych. Jak zgodnie podkreślają badacze liturgii mariawickiej, zmiany te miały na celu z jednej strony wyeliminowanie zbędnych naleciałości związanych z licznymi obchodami ku czci świętych czy zbytnią drobiazgowością rubryk ustalających pierwszeństwo i porządek nabożeństw oraz czynności w pojedynczych obrzędach; z drugiej zaś – uwypuklenie aspektów pobożności szczególnych dla mariawitów i wynikających z przesłania Dzieła Wielkiego Miłosierdzia – czci dla Eucharystii oraz Najświętszej Maryi Panny[649]. Modyfikacje, których dokonano w publicznym kulcie, o kilkadziesiąt lat poprzedziły podobne rozwiązania, jakie wprowadzono w Kościele Rzymskokatolickim w latach 50-tych i 60-tych XX wieku, choć reforma mariawicka nie zaszła ostatecznie aż tak daleko[650].

Liczne zmiany, wynikające głównie z reform abpa Kowalskiego, mariawici wprowadzali w latach 20-tych i 30-tych XX wieku, jednak po rozłamie Kościół Starokatolicki Mariawitów od części z nich odstąpił[651]. W okresie od II Wojny Światowej do czasów współczesnych liturgia podlegała już tylko niewielkim przeobrażeniom. Nie dotyczyły one jej najistotniejszych aspektów, ale raczej zwyczajów i nowych tendencji korespondujących ze zmianami w liturgii rzymskiej po II Soborze Watykańskim. Częściowo wynikały on z zaniedbań lub zanikania świadomości tradycyjnej liturgii wśród ogółu społeczeństwa[652].

---

[646] Zob. T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 177.
[647] Zob. *Kronika marjawicka: Święcenia kapłańskie*, GSK 2(1939), nr 6, s. 94.
[648] Szerzej sprawa ta przedstawiona jest w: T. D. MAMES, *Wybrane zagadnienia obrzędów…*, s. 109-117.
[649] Por.: DzWM, s. 5.54-55; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 177; B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka – początki i dalszy rozwój*, PNS 41(2006), s. 19-24; TENŻE, *„Stara" Msza święta na nowo*, Mr 49(2007), nr 10-12, s. 10.
[650] Wspominane jest to wielokrotnie w publikacjach mariawickich, por. np.: W. M. B. PRZYSIECKI, *W sprawie języka liturgii*, Mr 1(1959), nr 1, s. 14; M. I., *Rzymskie zmiany w liturgii*, Mr 7(1965), nr 3, s. 11-12; B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, dz. cyt., s. 23.31-33.
[651] Por.: *Pierwsze posiedzenie Synodu…*, dz. cyt.; *Dalszy ciąg posiedzeń Synodu…*, s. 37; B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 30-31.
[652] Nie rozszerzając w tym miejscu tematu ewolucji liturgii w Kościele Starokatolickim Mariawitów, odsyłam do najobszerniejszego jak dotąd powstałego studium na ten temat, jakim jest artykuł B. ŁUCZAKA: *Liturgia mariawicka*…, s. 18-37.

2.2.3. Mariawickie księgi liturgiczne

Wprowadzenie przez mariawitów języka polskiego do kultu publicznego wiązało się z koniecznością opracowania nowych ksiąg liturgicznych, w których można było uwzględnić planowane zmiany[653]. Sam wydruk nie stanowił kłopotu, gdyż już od 1907 r. działała w Łodzi drukarnia mariawicka (po I Wojnie Światowej przeniesiona do Płocka), jednak zasadniczym problemem był ogrom tekstów potrzebnych do przetłumaczenia[654] lub opracowania na nowo (np. formularze mszalne i oficja na święta wprowadzone przez mariawitów). Do momentu wydania oficjalnych ksiąg, duchowni posługiwali się więc ręcznie pisanymi tłumaczeniami notowanymi w osobnych zeszytach[655], a także w księgach rzymskich lub wydaniach polsko-łacińskich – ołówkiem obok tekstu łacińskiego[656].

Pierwszą księgą, którą przełożono na język polski, był z pewnością mszał. Mariawici chcieli ukończyć jego druk przed Bożym Narodzeniem 1907 roku (tj. przed datą odprawienia pierwszej Mszy św. po polsku), jednak do tego czasu nie udało im się tego nawet rozpocząć. Prawdopodobnie do końca tego roku powstał już rękopis całego mszału[657]. Druk tej księgi rozpoczęto przed sierpniem 1908 roku, o czym świadczy notatka: „Dotychczas nie mamy wydanych żadnych ksiąg liturgicznych. Obecnie jest w druku Mszał, który zreformowaliśmy, w szczególny sposób zastosowując Msze Święte do czci Przenajświętszego Sakramentu; o Świętych zostawiliśmy tylko wspomnienia”[658]. Jak dowodzi B. Łuczak, wydruk tej księgi zakończył się prawdopodobnie między 1911

---

[653] Zob. T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 167. Na marginesie warto dodać, że choć mariawickie księgi liturgiczne *de facto* stanowiły reformę ksiąg rzymskich, sami mariawici pisali jeszcze w 1927 r.: „Mszały i książki liturgiczne przetłumaczone są u nich bez zmiany z łaciny na język polski” (*Co to jest maryawityzm…*, s. 77).

[654] Tłumaczeniem objęto także tekst Pisma św. Zadania tego podjął się abp M. M. Kowalski, a owocem jego prac były: *Nowy Testament po polsku czyli Święta Pana naszego Jezusa Chrystusa Ewangeliaa przez Ewangelistów i innych Apostołów napisana*, przy ŚMiM, Płock 1921; *Pismo Święte Starego Testamentu czyli Zakon Mojżeszowy i Prorocy*, tom 1, przy ŚMiM, Płock 1923; tom 2, Płock 1925. Nowy przekład wykorzystano przy opracowaniu *Brewiarza Eucharystycznego* z 1923 r. oraz nowych wydań *Brewiarzyka Mariawickiego*. Jednocześnie nie dokonano korekt we mszale oraz partyturach, przez co do dziś funkcjonują w praktyce dwa równoległe warianty tekstowe takich ceremonii jak np. otworzenie grobu i jutrznia wielkanocna (por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 83-94; *Brewiarzyk mariawicki. Książka do nabożeństwa dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. VII poprawione i rozszerzone, WKSM, Płock 2001, s. 277-297).

[655] Np.: A-Lip., *Ceremoniarz Wielebnego Ojca M.* [nieczyt.], 179 ponumerowanych stron, rps; A-Radz., [rytuał sygn. przez O. M. Antoni Hrynkiewicz, Filipów], 222 strony, rps; A-M.Maz.: [notes z litaniami i błogosławieństwem stołu], 114 stron, rps; [*Brewiarz Eucharystyczny*], 142 strony, rps; A-War., [brewiarz z rytuałem, modlitwami i błogosławieństwami], 230 ponumerowanych stron, rps.

[656] Np.: KTM, J. SURZYŃSKI, *Wielki Tydzień…* (dz. cyt.), [fotografie egzemplarza z Parafii KSM w Gniazdowie], s. 2.333.338.

[657] Potwierdzać to może relacja z 19 grudnia 1907 r.: „Obecnie, gdy już mamy wszystko przygotowane, przystąpimy niezwłocznie do wydawnictwa polskich ksiąg liturgicznych” (*Z życia maryawickiego: Msza Święta po polsku*, WM 1907, nr 51, s. 405).

[658] *Odpowiedź Redakcyi: Księdzu J. K.*, WM 1908, nr 32, s. 255.

a 1912 rokiem[659]. Obecnie we wszystkich parafiach mariawickich znajduje się *Mszał Eucharystyczny*, którego data wydania podawana jest na rok 1929. Prawdopodobne jednak karty tytułowe oraz końcowe formularze zostały jedynie doklejone do zasadniczej części, wydanej przed I Wojną Światową[660].

Drugą najpotrzebniejszą do opracowania księgą był rytuał – księga zawierająca obrzędy związane z sakramentami świętymi oraz innymi ceremoniami kościelnymi. W pierwszych latach samodzielności wyznaniowej, mariawici nadal posługiwali się rytuałem piotrkowskim, pomijając jednak fragmenty modlitw „gdzie była mowa o wypędzaniu dyabła z niemowlęcia, z wody, z soli i innych rzeczy"[661]. Wszystkie teksty tej księgi przetłumaczono na język polski, ale nie zostały początkowo wydane drukiem, a kapłani korzystali z odręcznie pisanych książeczek (zwanych niekiedy ceremoniarzami), obejmujących również niektóre modlitwy spoza rytuału piotrkowskiego[662]. Na edycję drukowaną trzeba było poczekać aż do roku 1926 roku, kiedy to abp Kowalski wydał *Rytuał maryawicki wraz z katechizmem…*[663]. Księga ta nie zerwała jednak z tradycją piotrkowską, gdyż – jak wskazywał B. Łuczak – mimo dodania obrzędu bierzmowania i pominięcia niektórych modlitw, wydanie mariawickie było istotnie wzorowane na piotrkowskim[664].

Sam abp Kowalski w niedługim czasie zaczął wprowadzać kolejne reformy w rytuale, znosząc sakrament bierzmowania i ostatniego olejem św. namaszczenia oraz większość modlitw i ceremonii podczas udzielania chrztu św. Po rozłamie, Synod Kościoła Starokatolickiego Mariawitów „uchwalił pozostawienie we wszystkich Sakramentach i ceremoniach kościelnych rytuał Kościoła Zachodniego"[665]. Za przygotowanie odpowiednich modlitw miał być odpowiedzialny bp M. Szymon Bucholc. Dodatkowo, w 1936 roku postanowiono dokonać „pewnych zmian w modlitwach żałobnych, ażeby bardziej pobudzały do miłości i wiary w przyszłe życie, w chwilowe rozstanie się ze zmarłym członkiem rodziny, zamiast przedstawiać grozę potępienia i utratę drogich osób"[666], a nowy ceremoniał pogrzebowy miał opracować kapł. M. Fabian Jarzymowski. Trudne do ustalenia jest, czy obaj duchowni rzeczywiście

[659] Zob. B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 26.
[660] Por.: tamże, s. 25; TENŻE, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 53-54.
[661] *Odpowiedź Redakcyi: Księdzu J. K.*, WM 1908, nr 32, s. 255-256.
[662] Zachowało się jeszcze kilka takich książeczek, m.in.: A-Lip., *Ceremoniarz Wielebnego Ojca…*, dz. cyt.; A-Radz, [rytuał…], dz. cyt.; A-War, [brewiarz z rytuałem…], dz. cyt.
[663] J. M. M. KOWALSKI, *Rytuał maryawicki*…, dz. cyt.
[664] B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 29.
[665] *Dalszy ciąg posiedzeń Synodu*, GP 1935, nr 5, s. 37. Por. także: *Pierwsze posiedzenie Synodu…*, dz. cyt.
[666] *Z życia marjawickiego*, GP 2(1936), nr 48, s. 375.

ukończyli te dzieła. Na pewno jednak po rozłamie Kościół Starokatolicki Mariawitów powrócił do Rytuału z 1926 r. Jego ostatnie wydanie miało miejsce w 1991 roku[667].

Kolejną księgą jest *Brewiarz Eucharystyczny*. Choć jego odmawianie było zalecone już w Ustawach mariawickich z 1902 roku[668], a o jego praktykowaniu wspominano cztery lata później[669], to jednak za jedyne oficjalne wydanie należy uznawać dzieło datowane na rok 1923, którego, *nota bene*, powstała tylko pierwsza część. W założeniach, miały się na nie składać trzy tomy: I. Psałterz rozłożony na 7 dni tygodnia, II. Czytania oraz zmienne części i oficja świąt ruchomych; III. Oficja świąt stałych i wspomnienia oraz żywoty świętych; a także Dodatek złożony z oficjów wotywnych i za zmarłych, rytualiku z katechizmem, Mszy św. i innych modlitw[670]. Zamysłem abpa Kowalskiego było więc scalenie w kilkutomowym dziele brewiarza razem z martyrologium, a nawet rytuałem lub jego fragmentami.

Chociaż nie ukazały się części II, III i dodatek, to ślady tłumaczeń oficjów świątecznych i wotywnych można odnaleźć zarówno w innych publikacjach wychodzących z drukarni mariawickiej w Łodzi, a później w Płocku[671], a także w niektórych zachowanych rękopisach[672]. Oprócz rozproszenia źródeł brewiarzowych, zaobserwować można niespójność w układzie godzin kanonicznych oraz między poszczególnymi tekstami. Kwestie te będą jeszcze poruszone w podrozdziale 2.3.2. W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę na dwa problemy. Po pierwsze, wydanie z 1923 roku nie było jedynym, gdyż dwie osobne edycje przygotowało dla swoich potrzeb Ekumeniczne Zgromadzenie Mariawitów w latach 1981 i 2006[673], a ponadto,

---

667 KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 54.

668 Por.: F. M. F. KOZŁOWSKA, *Ustawy Zgromadzenia Kapłanów Maryawitów Nieustającej Adoracyi Ubłagania*, Roz. 3 pkt 1 [w:] DzWM, s. 326-327; TAŻ, *Ustawy Zgromadzenia Sióstr Maryawitek Nieustającej Adoracyi Ubłagania*, Roz. 3 pkt 1 [w:] DzWM, s. 350-351.

669 Zob. *Odpowiedź Redakcyi: Księdzu J. K.*, WM 1908, nr 32, s. 256. Początkowo duchowni musieli się posługiwać odpisami, gdyż jeszcze w 1912 roku informowano, że Brewiarz nie został jeszcze wydrukowany (*Odpowiedzi Redakcyi: p. Marya Bołoczko w Równem*, WM 1912, nr 8, s. 64).

670 Zob. *Brewiarz Eucharystyczny*…, s. 8-9.

671 Por.: *Oficyum o Najświętszej Maryi Pannie*, nakł. ks. J. Kowalskiego, Łódź 1909; *Brewiarzyk Maryawicki. Książeczka do nabożeństwa dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. II, Wydawnictwo OO. Maryawitów, Łódź 1916, s. 362-372.478-491; J. M. M. KOWALSKI, *Brewiarzyk Maryawicki, czyli książeczka adoracyjna*, [wyd. III], przy ŚMiM, Płock 1925, s. 336-348.351-353.360-377.446-499; *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie*, druk. Jana Rżysko, Płock b.d.w. [ok. 1930].

672 Por.: *Nieszpory żałobne, Jutrznia żałobna* i *Uwiebienia* [w:] A-Radz., [rytuał…], dz. cyt., brak paginacji; A-M.Maz., [*Brewiarz*…], dz. cyt.; A-War., [brewiarz z rytuałem…], dz. cyt. Wskazywano także na istnienie odręcznych i maszynowych odpisów fragmentów części II (KOMISJA BREWIARZOWA ZGROMADZENIA, *Nowe wydanie Brewiarza Eucharystycznego*, PNS 43[2006], s. 16), jednak autorowi niniejszej pracy nie udało się do nich dotrzeć.

673 *Brewiarz Eucharystyczny Zgromadzenia Mariawitów dostosowany do użytku ekumenicznego*, wyd. 3, F.H.U. Elwit, Stoczek 2006. Por. także: *Początek roku liturgicznego*, PNS 33(2004), s. 31; KOMISJA BREWIARZOWA ZGROMADZENIA, dz. cyt., s. 16-18. Wydania 2. i 3. w znaczący sposób różnią się od wydania 1. oraz samego wzoru trydenckiego; nie zostały też powszechnie przyjęte w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Wobec tego, edycje z 1981 i 2006 r. nie zostaną poddane szczegółowej analizie w niniejszej dysertacji.

w rękopisach zachował się jeszcze jeden – prawdopodobnie najstarszy ze wszystkich tekst, zgoła odmienny od pozostałych[674]. Po drugie, oprócz brewiarza jako księgi liturgicznej przeznaczonej głównie dla duchownych, istotnym elementem życia parafialnego od początków mariawityzmu była praktyka śpiewania nieszporów wotywnych o Przenajświętszym Sakramencie, zamienianych w soboty i święta maryjne na nieszpory o Najświętszej Maryi Pannie[675], w dzień zaduszny lub dni pogrzebu duchownych – na nieszpory za dusze zmarłych. W czasie Triduum Paschalnego, śpiew nieszporów był zawieszony (z wyjątkiem Wielkiej Soboty), a nabożeństwa te posiadały osobny układ, zgodny z *Mszałem Eucharystycznym*[676]. W pierwsze dni Zmartwychwstania Pańskiego i Bożego Narodzenia śpiewano także uroczystą jutrznię.

Z pozostałych ksiąg liturgicznych należy wymienić jeszcze pontyfikał. Ze względu na to, że jest to zbiór przeznaczony dla biskupów, do czasów konsekracji M. Michała Kowalskiego, zastosowanie wielu obrzędów wchodzących w jego skład było niemożliwe, nie licząc wyjątkowych sytuacji, np. konieczności poświęcenia nowego kościoła czy kaplicy przy braku biskupa. Wiadomo, że po 1909 roku, obrzędy zawarte w pontyfikale sprawowane były w języku polskim, czego przykładem może być konsekracja biskupów 4 września 1910 r. w Łowiczu[677]. Do czasów współczesnych nie przetrwały jednak ślady wydania drukiem jakiegokolwiek pontyfikału mariawickiego sprzed II Wojny Światowej, zatem jedynym oficjalnym dziełem tego typu jest pontyfikał z 1964 roku[678].

Układ i zasadnicza treść mariawickiego pontyfikału wzorowane są na *Pontificale Romanum*[679], przy czym pominiętych zostało wiele obrzędów, które nie miałyby żadnego zastosowania w realiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w drugiej połowie XX wieku (np. błogosławieństwo opata, koronacja króla). Większość zachowanych elementów została nieco skrócona poprzez opuszczenie wybranych psalmów, antyfon i innych modlitw.

Mariawici nigdy nie pokusili się o wydanie własnego ceremoniału biskupiego. Jego istnienie nie wydawało się konieczne, gdyż rzymski pierwowzór adresowany był przede

---

[674] A-M.Maz., [*Brewiarz*…], dz. cyt.; A-War., [brewiarz z rytuałem…], dz. cyt., s. 1-114.
[675] Por.: *Zbiór pieśni religijnych*, nakł. ks. Jana Kowalskiego, Łódź 1907, s. 209-247; *Zbiór pieśni religijnych*, wyd. II popr. i uzup., Wydawnictwo OO. Maryawitów, Łódź 1913, s. 335-380.
[676] Por.: B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 29-30; *Brewiarzyk Maryawicki…*, wyd. II, s. 362-372.478-491; *Mszał Eucharystyczny*…, s. 661-666.681.698-699.
[677] Zob.: *Konsekracya Biskupów* [w:] *Kalendarz Maryawicki na rok zwyczajny 1911*…, s. 90.
[678] *Pontyfikał Starokatolickiego Kościoła Mariawitów…*, dz. cyt. Istnieją także egzemplarze niedatowane, zawierające mniejszą liczbę obrzędów lub tylko pojedyncze wybrane na daną uroczystość (np. święcenia kapłańskie, obłóczyny, poświęcenie kościoła). Zob.: KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 54.
[679] Zob. *Pontificale Romanum summorum Pontificum jussu editum a Benedictio XIV. et Leone XIII. Pont. Max. recognitum et castigatum*, editio typica, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnatii 1888.

wszystkim do kościołów kolegiackich i katedralnych[680], a co więcej – sami mariawici dążyli do rezygnacji ze specjalnych obrzędów w stosunku do najwyższych rangą duchownych w Kościele[681]. Jednym z niewielu śladów dawnych prerogatyw dla biskupów i parafii katedralnych jest przywilej sprawowania procesji i jutrzni wielkanocnej w Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku już w Wielką Sobotę wieczorem. Nieobecność martyrologium w tradycji mariawickiej jest spowodowane natomiast – jak wyżej wskazano – niedokończeniem prac nad trzecią częścią *Brewiarza*, którego miało być integralnym elementem. W Kościele Starokatolickim Mariawitów nie zostały też wydane drukiem żadne księgi o charakterze pomocniczym, np. procesjonały, lekcjonarze, *memoriale rituum* czy oficjalne księgi do śpiewu gregoriańskiego.

2.3. Obrzędy święte i ich relacje ze śpiewem

2.3.1. Msza Święta

Dla zrozumienia specyfiki śpiewu w mariawickiej liturgii mszalnej nie jest konieczne wypunktowanie wszystkich jej odstępstw od rytu określonego w mszale Piusa V, gdyż w wielu przypadkach nie mają one żadnego wpływu na jej warstwę muzyczną, a ponadto, badania te przeprowadzili już wcześniej B. Łuczak czy T. D. Mames. W tym miejscu ograniczę się jedynie do przypomnienia zmian mających znaczenie dla śpiewu liturgicznego, a więc dotyczących wyłącznie warstwy słownej, nie zaś gestów i innych czynności kapłana lub wiernych. Uszeregowane będą w kolejności od mniej do bardziej istotnych.

Pierwszą kwestią będzie opuszczenie w *Mszale Eucharystycznym* wielu formularzy, alternatywnych wariantów tekstowych w niektórych modlitwach (np. prefacja wielkopostna i o apostołach) lub melodycznych (np. pozostawienie jednej melodii w incipicie *Chwała na wysokości Bogu* [uroczysta, dla świąt rytu zdwojonego] oraz we wszystkich prefacjach [tylko melodie uroczyste]), a także całkowite pominięcie jednej z formuł rozesłania: *Ite missa est*. Jak sugeruje B. Łuczak, luki te nie w każdym przypadku wynikały z intencji redaktorów mszału mariawickiego, a częściowo mogły być spowodowane pośpiechem w przygotowaniu księgi do druku[682].

Przeciwne do tych zmian są dodatki lub modyfikacje w tekstach śpiewanych modlitw Mszy św. przejętych z tradycji rzymskiej. Zaliczyć do nich należy zmiany w spowiedzi powszechnej, tj. pominięcie wezwań do św. Michała Archanioła, św. Jana

[680] A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 11 (Cz. I. Roz. I § 1 nr 9).
[681] M. I., *Rzymskie zmiany w liturgii*, Mr 7(1965), nr 3, s. 11.
[682] B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 22.

Chrzciciela, śś. Apostołów Piotra i Pawła oraz wstawienie w tych miejscach wezwania do bł. Marii Franciszki[683]. Ponadto, zgodnie z *Mszałem Eucharystycznym*, dodawać należałoby *Alleluja* do śpiewów zmiennych (szczególnie wstępu) nie tylko w okresie wielkanocnym, ale też w całym roku liturgicznym, nawet w Wielkim Poście (oprócz Wielkiego Tygodnia)[684]. Podobnie doksologie *Chwała Ojcu* powinny być pozostawione w tekstach mszalnych okresu Męki Pańskiej, z wyjątkiem wielkopiątkowej Mszy Prekonsekracyjnej oraz nieszporów w Wielki Czwartek i Wielki Piątek. Innych drobnych modyfikacji tekstu dokonano w pojedynczych modlitwach kilku formularzy[685].

Wszelkie zmiany w strukturze tekstów łacińskich, w przypadku chęci transkrypcji gregoriańskich melodii części zmiennych dla chóru, powodują konieczność poważnych ingerencji w te melodie lub dokomponowanie do nich dodatkowych fragmentów. Potencjalnym polem dla kompozytorów melodii gregoriańskich mogłyby być teksty części zmiennych z całkowicie nowych formularzy powstałych w łonie mariawityzmu. Zaliczyć do nich należy m.in. cztery msze wotywne o Przenajświętszym Sakramencie[686], co najmniej trzy o św. Marii Franciszce (jako wklejki w niektórych mszałach)[687], a także formularze na: Święto NMP Anielskiej / Ofiarowania światu Miłosierdzia Bożego (2.08),

---

[683] Już w 1906 r. kapł. M. Michał Kowalski chciał wprowadzić dołączanie wezwania św. Marii Franciszki (ukrytej pod tytułem „Małżonki Chrystusowej") po wezwaniu Najświętszej Maryi Panny w wielu modlitwach. Jednakże, po sprzeciwie samej Mateczki, z praktyki tej wycofano się i powrócono do niej dopiero po śmierci Założycielki, w latach 20-tych. Po rozłamie, mariawici płoccy zaakceptowali wezwanie „bł. Marii Franciszki" jako fakultatywne, a w tekście *Confiteor* oficjalnie pojawiło się dopiero w *Brewiarzyku Mariawickim* z 2001 roku. Por.: K. TEMPCZYK, *„Nowe przymierze uczynił Pan z nami…"*, s. 127-128; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 108.128.187.191; *Brewiarzyk Mariawicki*…, wyd. VII, s. 29; K. M. P. RUDNICKI, *Nowe wydanie Brewiarzyka Mariawickiego*, PNS 23(2001), s. 15.

[684] B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 23. We współczesnej praktyce powszechne jest jednak pomijanie *Alleluja* w okresie od Siedemdziesiątnicy do Wielkiej Soboty, a czasem nawet w okresie Adwentu, co w żaden sposób nie wynika z tradycji rzymskokatolickiej.

[685] Np. rozszerzony Wstęp w formularzu na Uroczystość Krwi Przenajdroższej Zbawiciela (por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 736a, *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII. Urbani VIII. et Leonix XIII auctoritate recognitum*, F. Pustet, Ratisbonae – Neo Eboraci – Cincinnatii, 1897, s. 464).

[686] W *Mszale Eucharystycznym* znajduje się także V Msza św. o Przenajświętszym Sakramencie, jednak jej tekst pokrywa się niemal w całości z trydenckim formularzem na Boże Ciało (por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 78-80, *Missale Romanum*… [1897], s. 301-303; zob. także: B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 27; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 120).

[687] Por.: A-Str., *Msza święta ku czci Naszej najdroższej Mateczki* [w:] *Mszał Eucharystyczny*, s. 82a-d; A-N.Sob., *Msza Święta ku czci Błogosławionej Maryi Franciszki Oblubienicy i Małżonki Barankowej* [w:] *Mszał Eucharystyczny…* (egz. z Parafii w Nowej Sobótce); A-Żar., *Msza ku czci Błogosławionej Marii Franciszki* [w:] *Mszał Eucharystyczny…* (egz. z Parafii w Żarnówce). Autorem formularza „ku czci Naszej najdroższej Mateczki" był prawdopodobnie abp M. Michał Kowalski, formularza „ku czci Błogosławionej Maryi Franciszki Oblubienicy…" – bp M. Jakub Próchniewski, a „ku czci Błogosławionej Maryi Franciszki" – kapł. Franciszek M. Wawrzyniec Rostworowski. K. Tempczyk pisze ponadto, że abp M. Michał Kowalski ułożył w 1932 r. formularz pt. *Msza o Najświętszej Mateczce* (K. TEMPCZYK, *„Nowe przymierze uczynił Pan z nami…"*, s. 129). Odprawianie mszy św. wotywnej o św. Marii Franciszce we wtorki zostało ustanowione listem pasterskim abpa J. M. M. Kowalskiego z 23.02.1931 r. Zob.: BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP [J. M. M. KOWALSKI], *Kielich Mateczki*, KBnz 4(1931), nr 10, s. 74.

Uroczystość Poświęcenia Świątyni Miłosierdzia i Miłości (15.08) czy Uroczystość Przyjścia Królestwa Chrystusowego (III czwartek kwietnia).

Kwestią najistotniej wpływającą na praktykę śpiewu w czasie mszy jest bez wątpienia wprowadzenie przez mariawitów odmawiania pełnym głosem (lub śpiewania) licznych modlitw, recytowanych w Kościele Rzymskokatolickim po cichu – już to we mszach śpiewanych, już to w czytanych. W *Missale Romanum,* w rubrykach zawartych w tekście *Ordo missae,* obok słowa *dicit* („mówi"), wyszczególniane są czasem zmiany natężenia głosu kapłana: *clara voce* („głośno"), *voce paulum elevata* / *elata parum voce* / *elevata aliquantulum voce* („głosem nieco podniesionym, średnim"), *submissa voce* / *secreto* („po cichu")[688]. Sformułowania: *cum suo canto dicitur* lub *dicit cantando* („mówi się / mówiąc ze śpiewem") pojawiają się jedynie przed zapisem melodycznym prefacji oraz *per omnia sæcula sæculorum* przed *Pater noster*[689]. Pozostałe wskazówki dotyczące natężenia mowy lub śpiewu zawarte są w *Ritus servandus in celebratione missa*[690]. Istotne jest, że łacińskie słowa *dicere* i *proffere* („wypowiadać") oznaczać mogą nie tylko recytację, ale również śpiew wskazanych słów[691].

Tymczasem *Mszał Eucharystyczny* w ogóle nie posiada rubryk ogólnych[692], a te, które są umieszczone w *Porządku Mszy świętej* nie precyzują zmian w natężeniu głosu, choć z drugiej strony jasno wskazują, które słowa powinien śpiewać kapłan albo lud we mszy śpiewanej. Odwróciwszy trydencką regułę, mówiącą że „to, co celebrans mówi zupełnie głośno we mszy czytanej, we mszy śpiewanej albo śpiewa, albo mówi głosem średnim"[693], możemy założyć, że kapłani sprawujący Mszę św. czytaną wg rytu mariawickiego, powinni odmawiać pełnym głosem wszystko to, co w *Missale Romanum* Piusa V plus modlitwy wskazane we *Mszale Eucharystycznym* do śpiewu w celebracjach uroczystych. Do głośno wypowiadanych modlitw, należy więc dodać słowa ofiarowania hostii oraz kielicha, *Módlcie się bracia…* (razem z odpowiedzią), całą sekretę (nie tylko jej zakończenie), modlitwy Kanonu przy Poświęceniu, od słów *Tę więc ofiarę…* do *To ilekroć czynić będziecie, na Moją pamiątkę czyńcie* włącznie, doksologię Kanonu,

[688] Por.: *Missale Romanum…* [1897], s. 194-195.199.247-254; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 239-240 (Cz. IV Roz. I § 1f nr. 18-22).
[689] *Missale Romanum*… [1897], s. 199-234.250.
[690] Tamże, s. (21)-(31).
[691] Zob. S. ROPIAK, *Celebracja liturgii godzin i wymiar pastoralny. Śpiew i muzyka w celebracji liturgii godzin* [w:] *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia*…, red. H. J. Sobeczko, Seria: „Opolska Biblioteka Teologiczna" nr 104, UO, Opole 2008, s. 413.
[692] Jak zauważył B. Łuczak, brak rubryk ogólnych *Mszału Eucharystycznego* implikuje nieprecyzyjność pozostałych oraz przyczynia się do świadomych bądź nieświadomych zmian w stosunku do tradycyjnych form, dokonywanych przez kapłanów w podczas sprawowania Mszy świętej (zob. B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 26.37).
[693] A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 347 (Cz. V roz. I nr. 6).

począwszy od *Przez Chrystusa Pana naszego…*, modlitwę *Wybaw nas…*, trzecią modlitwę przed komunią kapłańską (*Przyjęcie ciała i krwi…*) oraz końcowe błogosławieństwo[694]. Założenia te znajdują zupełne potwierdzenie w praktyce liturgicznej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów[695].

W tym miejscu warto zaznaczyć, że prawdopodobnie pod wpływem zmian dokonujących się w liturgii rzymskiej w latach 60-tych XX wieku, mariawici płoccy wprowadzili uchwałą Rady Kościoła pewne innowacje w obrzędach Mszy św. Należały do nich: wspólne odmawianie modlitwy *Ojcze nasz* przez kapłana i lud (we mszach śpiewanych – wspólny śpiew) oraz włączenie wszystkich wiernych w odmawianie ministrantury[696]. Nowości te argumentowane były przez mariawicką komisję liturgiczną lakonicznie: życzeniem żywszego udziału wiernych w nabożeństwie. Pierwsza z nich przyczynić się mogła do tego, że *Amen* po Modlitwie Pańskiej, dotychczas recytowane przez kapłana po cichu niezależnie od stopnia uroczystości mszy, zaczęto wspólnie odmawiać na głos lub śpiewać. Druga zmiana nie rodziła specjalnych skutków dla mszy czytanych, w których słowa ministranta recytowali wszyscy wierni, jednak miała konsekwencje dla celebracji uroczystych. Przede wszystkim, *Mszał Eucharystyczny* przewidywał wówczas rozpoczęcie śpiewu wstępu przez lud już po antyfonie „Wnijdę do ołtarza Bożego…”[697]. W takim wypadku można było albo nie zastosować postanowień komisji liturgicznej do mszy śpiewanych, albo – idąc z duchem zasady śpiewania w *missa cantata* tego, co odmawiane na głos w *missa lecta* – opracować muzycznie całą ministranturę.

W praktyce utrwaliło się jednak rozwiązanie zgodne z literalną interpretacją postanowienia[698], tj. wspólne recytowanie bez śpiewu we wszystkich rodzajach mszy. Spowodowało to przesunięcie rozpoczęcia śpiewu wstępu do momentu ukończenia

---

[694] Por. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 239-240 (Cz. IV Roz. I § 1f nr. 19); *Mszał Eucharystyczny…*, s. 7.9.48-50.52-53.56.59.62. Należy zwrócić uwagę na to, że wg rubryk mszału Piusa V, błogosławieństwo końcowe miało być jedyną modlitwą odmawianą głośno (nie śpiewaną) zarówno podczas mszy czytanych, jak i śpiewanych. Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, tamże, s. 347 (Cz. V roz. I nr. 6).

[695] Nieco odmienna jest praktyka w Kościele Katolickim Mariawitów, gdzie pośrednią konsekwencją wprowadzenia powszechnego kapłaństwa ludowego jest to, że modlitwy mszalne celebransa nie są zarezerwowane wyłącznie dla niego i mogą je recytować (lub śpiewać) wspólnie z nim wierni (H. M. R. WOIŃSKA, relacja ustna z dn. 14.09.2020).

[696] Zmiany te wprowadzone były w 1966 roku, jednak oficjalnie postulowano je już w 1963 roku, łącznie ze zbiorowym odmawianiem wyznania wiary. Wspólne odmawianie *Wierzę* czy *Chwała* we mszach czytanych nie zostało ogłoszone w prasie kościelnej, jednak obecne było w praktyce wiernych co najmniej od lat 70-tych, a zwyczaj ten znalazł potwierdzenie w *Brewiarzyku Mariawickim* z 2001 r. (por.: BR. KPŁ. KONRAD [RUDNICKI], *Kapituła Generalna Kapłanów Mariawitów*, Mr 5[1963], nr 4, s. 13; *Zmiany liturgiczne*, Mr 8[1966], nr 3, s. 4; B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka*…, s. 32).

[697] *Mszał Eucharystyczny*…, s. 1. Do czasu wprowadzenia zmiany w 1966 r., we mszy czytanej, w tym miejscu – *per analogiam* – mógł się rozpocząć śpiew pieśni ludu.

[698] Brzmiało ono: „We wszystkich kościołach naszych wznawia się praktykę wspólnego odmawiania przez wiernych ministrantury z kapłanem celebransem.” (*Zmiany liturgiczne*, Mr 8[1966], nr 3, s. 4).

recytacji[699]. O ile w wypadku większości nabożeństw zwyczaj ten był łatwy do zastosowania, o tyle w liturgii wielkosobotniej powstał problem wynikający z dotychczasowego łączenia śpiewu litanii do Wszystkich Świętych z mszalnym *Panie zmiłuj się*, a bez precyzyjnych zaleceń komisji liturgicznej, z czasem pojawiła się w różnych parafiach odmienna praktyka związana z tą zmianą[700].

Oprócz wyżej nakreślonych modyfikacji w kwestii natężenia głosu, bezpośrednio wynikających z reform mariawitów, w praktyce liturgicznej pojawiły się także inne, związane z brakiem rozróżnień (we *Mszale Eucharystycznym*) między głosem średnim a cichym oraz odejściem w zapomnienie niektórych przepisów trydenckich. Zmiany te wskazuje poniższa tabela:

Modlitwa	**Natężenie głosu:**	
	przepisy liturgiczne na pocz. XX w.[701]	**praktyka mariawicka**
Oráte, fratres (Módlcie się, bracia)	dwa pierwsze słowa głosem średnim, dalej po cichu	pełnym głosem
Sanctus (Święty)	do pierwszego *in excelsis* głosem średnim, dalej po cichu	pełnym lub średnim głosem w całości
Nobis quoque peccatoribus (I nam także, grzesznikom)	głosem średnim (tylko te 3 słowa)	po cichu
Domine, non sum dignus (Panie, nie jestem godzien) – podczas komunii kapłańskiej	głosem średnim (tylko te 3 słowa)	po cichu

Tabela 1. Wybrane różnice w natężeniu głosu w modlitwach mszalnych między przepisami liturgicznymi z pocz. XX wieku a praktyką mariawicką.

[699] Por. KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 133.

[700] W liturgii Wielkiej Soboty, Msza święta, a konkretnie śpiew *Panie zmiłuj się* w sposób ciągły łączy się z wcześniejszą litanią do Wszystkich Świętych i stanowi jej uroczyste zakończenie (co ważne: w formularzu tego dnia nie ma wstępu ani innych propriów chóralnych, a zamiast graduału występuje osobny śpiew *Alleluja* i Psalm 116 z antyfoną). Zgodnie z logiką rubryk mszałów: rzymskiego i mariawickiego, ministranturę (psalm) odmawia kapłan ze służbą ołtarza podczas ostatnich wezwań litanii (por.: *Missale Romanum…* [1897], s. 189; *Mszał Eucharystyczny*…, s. 695-696; KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 96). Powstaje zatem nierozwiązana kwestia: kiedy wierni wspólnie z kapłanem mają odmówić ministranturę? Z relacji ustnych mariawitów z różnych parafii oraz zarejestrowanych transmisji różnych liturgii wielkosobotnich wynika co najmniej pięć możliwych interpretacji: 1. zgodna z mszałem tj. ministrantura nieodmawiana przez wszystkich wiernych (Nowa Sobótka, Pepłowo, Warszawa); 2. zbliżona do 1, ale śpiew melodii litanii zakończony wezwaniami *Panie zmiłuj się – Chryste zmiłuj się, Panie zmiłuj się*, po czym dopiero *Panie zmiłuj się* mszalne (Cegłów); 3. Litania zakończona wezwaniami *Panie zmiłuj się…*, po czym ministrantura i *Panie zmiłuj się* mszalne (m.in. Dobra, Gniazdów, Leszno, Lipka, Mińsk Maz, Płock, Raszewo, Radzyminek, Stryków, Wola Cyrusowa, Żeliszew); 4. Zbliżony do 3, ale przed *Panie* mszalnym jeszcze śpiew wstępu z tekstem formularza na I dzień Zmartwychwstania Pańskiego (Wiśniew); 5. Litania zakończona wezwaniami *Chryste usłysz nas, Chryste wysłuchaj nas*, po czym ministrantura, wstęp z tekstem formularza na V czwartek miesiąca i Boże Ciało, *Panie* jak w wariancie 4 (Żarnówka). Na podst. relacji ustnych: M. M. F. SZYMKIEWICZ, z dn. 28.04.2021; I. M. S. BANKIEWICZ, z dn. 1.05.2021; Z. M. K. CZYŻEWSKI, z dn. 1.05.2021; P. M. G. DRÓŻDŻ, z dn. 30.04.2021; D. M. G. GRABARCZYK, z dn. 3.05.2021; M. M. L. JABŁOŃSKI, z dn. 6.05.2021; C. M. Z. NAWARA, z dn. 2.05.2021; H. M. P. OGANIESIAN, z dn. 1.05.2021; J. M. J. OPALA, z dn. 30.04.2021; J. M. S. ORZECHOWSKI, z dn. 3.05.2021; T. M. Ł. RATAJCZYK, z dn. 2.05.2021; P. M. M. WĄSOWSKI, z dn. 1.05.2021; M. M. F. WYLAZŁOWSKI, z dn. 1.05.2021. Por. także: *Zmiany liturgiczne*, Mr 8[1966], nr 3, s. 4; *Śpiewnik parafialny dla chórzystów*…, s. 178.

[701] Na podstawie: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 240 (Cz. IV Roz. I § 1f nr. 20-21); *Missale Romanum…* [1897], s. (19).(25-27).

Wielu kapłanów zachowuje także zwyczaj odmawiania we mszach czytanych głosem średnim tego, co zgodnie z rytem trydenckim mówione jest w taki sposób tylko we mszach śpiewanych, tj.: wstępu, graduału, sekwencji, ofiarowania (tj. antyfony przed ofiarowaniem hostii), komunii (tj. antyfony przed *Pan z wami*) oraz ostatniej ewangelii. W tym czasie wierni najczęściej śpiewają pieśń.

Wymienione powyżej odstępstwa *Mszału Eucharystycznego* od trydenckiego, zwyczaje lub oficjalne zmiany wprowadzone w Kościele Starokatolickim Mariawitów wpływają bezpośrednio na to, w których momentach Eucharystii powinien brzmieć śpiew. Miejsca te są różne we mszy czytanej oraz we mszy śpiewanej (bez asysty) / uroczystej (z asystą)[702]. Poza tym, wiele modlitw, które kapłan recytuje w czasie mszy czytanej, podczas uroczystych celebracji, powinno być śpiewane przez lud (chór), zgodnie z tradycją rzymskokatolicką[703] oraz rubrykami mariawickiego mszału.

Poniżej, w formie tabeli przedstawione będzie zestawienie przebiegu mszy czytanej i śpiewanej, sprawowanej w parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, a także tekstów i momentów nabożeństwa przeznaczonych do śpiewu dla kapłana lub wiernych. Podstawą tego zestawienia będą przepisy *Mszału Eucharystycznego*, *Missale Romanum* z 1897 r., *Ceremonjału Parafialnego* A. J. Nowowiejskiego, wspominane orzeczenia komisji liturgicznej i innych organów Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, tezy zawarte w artykule B. Łuczaka (*Liturgia mariawicka*, PNS 41[2006]), książce *Mysteria Mysticorum* T. D. Mamesa oraz sformułowane powyżej.

[702] W tym miejscu należy zaznaczyć, że rubryki *Mszału Eucharystycznego* w ogóle nie mówią o „mszy śpiewanej" (*missa cantata*), natomiast takie rozróżnienie wprowadzone jest w rubrykach *Brewiarza Eucharystycznego*, ze wskazaniem, że msza śpiewana powinna odprawić się we wszystkie święta kościelne nieuroczyste, a msza uroczysta (suma) podczas obchodów wyższej rangi (zob.: *Brewiarz Eucharystyczny*…, s. 35). Oprócz tych trzech rodzajów, w praktyce mariawickiej pojawiają się niewielkie zmiany we mszy św. sprawowanej przez biskupa (zamiana wezwań *Pan z wami* przed kolektą i po komunii na *Pokój wam* oraz rozszerzona formuła błogosławieństwa). Występuje także msza koncelebrowana, sprawowana podczas święceń prezbiteratu, konsekracji na biskupa (zob. *Pontyfikał…*, s. 53-69) oraz – zgodnie ze zwyczajem – przed najbardziej uroczystymi wydarzeniami, tj, kapitułami czy zjazdami mariawickimi (zwana dawniej Mszą św. soborową). Por.: W.T.B., *Kronika Marjawicka: Trzy uroczyste dni w Świątyni Miłosierdzia i Miłości*, GP 1935, nr 28, s. 223; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum*…, s. 176. Zob. także: J. MIECZKOWSKI, dz. cyt., s. 172-173; S. ORKISZ, *Servite Domino! Podręcznik dla ministrantów i ceremoniarzy do liturgii w nadzwyczajnej formie rytu rzymskiego*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2018, s. 67-68.

[703] Zob. Rozdział 1.3.5., s. 65-66.

Część Mszy św. / tekst	**Msza czytana**		**Msza śpiewana i uroczysta (z asystą)**	
	Kapłan	**Lud**	**Kapl. (lub asysta)**	**Lud**
ministrantura	G – dialog		G – dialog	
wstęp	G / M (zw.)	- / D (zw.)	M	Ś
Panie, zmiłuj się	G – dialog		M	Ś
Chwała…	G (incipit tylko kapłan)		Ś – incipit M – reszta tekstu	Ś (od *A na ziemi…*)
	Pan z wami (G)	*I z duchem…* (G)	*Pan z wami* (Ś)	*I z duchem…* (Ś)
kolekta	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
epistoła	G	*Bogu dzięki* (G)	Ś (subdiakon)	*Bogu dzięki* (G)
graduał/traktus/ Alleluja/sekwencja	G / M (zw.)		M	Ś
	Pan z wami (G) *Wyjątek…* (G)	*I z duchem…* (G) *Chwała Tobie, Panie* (G)	*Pan z wami* (Ś) *Wyjątek…* (Ś)	*I z duchem…* (Ś) *Chwała Tobie, Panie* (Ś)
ewangelia (zw. najpierw *Przez słowa*, potem *Chwała Tobie*)	G *Przez słowa*..(M)	*Chwała Tobie, Chryste* (G)	Ś (diakon) *Przez słowa…* (M)	*Chwała Tobie, Chryste* (G)
Wierzę…	G (incipit tylko kapłan)		Ś – incipit M – reszta tekstu	Ś (od *Ojca…*)
	Pan z wami (G) *Módlmy się* (G)	*I z duchem…* (G)	*Pan z wami* (Ś) *Módlmy się* (Ś)	*I z duchem…* (Ś)
ofiarowanie (ant.)	G / M (zw.)		M	Ś
ofiarowanie Hostii	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
zmiesz. wody z winem	C / M (zw.)		C	
ofiarowanie Kielicha	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
Przyjmij, Panie i dalej	C	D	C	Msze uroczyste – Ś (Psalm 141) Msze śpiewane – D
Psalm 141 (tylko msze uroczyste)	nie dotyczy		C	
	Módlcie się bracia (G)	*Niech przyjmie* (G)	*Módlcie się bracia* (Ś)	*Niech przyjmie* (Ś)
sekreta	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
przed prefacją	G – dialog		Ś (dialog)	
prefacja	G		Ś	
Święty…	G – razem		M	Ś (*Święty*)
od *Ciebie więc…*	C	D	C	
od *Tę więc ofiarę*	G		Ś	
od *Przeto pomnąc*	C	D	C	D
Przez Chrystusa… (doksologia)	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
Modlitwa Pańska	*Módlmy się…* (G)		*Módlmy się…* (Ś)	
	Ojcze nasz…(G) – łącznie z *Amen*		*Ojcze nasz…*(Ś) – łącznie z *Amen*	
Wybaw nas…	G	*Amen* (G)	Ś	*Amen* (Ś)
	Pokój Pański (G) *To zmieszanie* (C)	*I z duchem…* (G)	*Pokój Pański* (Ś) *To zmieszanie* (C)	*I z duchem…* (Ś) Ś (*Baranku*)
Baranku Boży	G – razem		M	

I i II modlitwa przed komunią św.	C	D	D (potem spowiedź powsze-chna jeśli nie było ogólnej)	C	
spowiedź ogólna (w wybrane dni)	G			G	
III modlitwa przed komunią św.	G / C	*Amen*		Ś	*Amen* (Ś)
komunia kapłańska	C	D		C[704]	D
	Oto Baranek (G)	*Panie, nie jestem godzien* (G)		*Oto Baranek* (G)	*Panie, nie jestem godzien* (G)
komunia wiernych	C	D		D	D
komunia (ant.)	G / M (zw.)			M	Ś
	Pan z wami (G)	*I z duchem…* (G)		*Pan z wami* (Ś)	*I z duchem…* (Ś)
pokomunia	G	*Amen* (G)		Ś	*Amen* (Ś)
	Pan z wami (G)	*I z duchem…* (G)		*Pan z wami* (Ś)	*I z duchem…* (Ś)
Błogosławmy Panu / Niech odpoczywa	G	odpowiedź (G)		Ś (diakon)	odpowiedź (Ś)
Niech się podoba...	G	*Amen* (G)		C / Ś (zw.)	
błogosławieństwo	G	*Amen* (G)		Ś	*Amen* (G)
ostatnia ewangelia	G / M (zw.)	Odp.: G / D (zw.)		M	D
Legenda: C – mówi po cichu; M – mówi średnim głosem; G – mówi głośno; Ś – śpiewa; D – miejsce na dowolną pieśń; zw. – zależnie od zwyczaju.					

Tabela 2. Zestawienie przebiegu mszy czytanej i śpiewanej/uroczystej z wyszczególnieniem tekstów przeznaczonych dla kapłana, diakona, subdiakona i wiernych oraz sposobu ich wykonania.

Jak wynika z powyższej tabeli, śpiewami stałymi kapłana są: intonacje do *Chwała* i *Wierzę*, ofiarowanie hostii i kielicha, *Módlcie się bracia*, wezwania w dialogu przed prefacją, modlitwy przy konsekracji, doksologia *Przez Chrystusa*…, modlitwa Pańska (od słów *Ojcze nasz…* wspólnie z ludem), *Wybaw nas, Panie…*, *Pokój Pański…*, III modlitwa przed komunią św., błogosławieństwo końcowe oraz wszystkie wezwania: *Pan z wami* i *Módlmy się*. Zmiennymi są natomiast: kolekta, sekreta i pokomunia. We mszach uroczystych, własne śpiewy zmienne wykonują także diakon (ewangelia i rozesłanie) oraz subdiakon (lekcja), a w celebracjach bez asysty teksty te śpiewa kapłan.

Śpiewami stałymi chóru (ludu) są: *Panie…*, *Chwała…*, *Wierzę*…, Psalm 141 – *Modlitwa moja* (tylko we mszach uroczystych), *Święty*…, *Ojcze nasz…*, *Baranku Boży…* oraz wszystkie odpowiedzi (*Amen*, *I z duchem twoim, Bogu dzięki* itp.). Zmiennymi są natomiast: wstęp, graduał, sekwencja (w niektóre dni), ofiarowanie i komunia. Chór może dowolnie zagospodarować śpiewem czas po ofiarowaniu kielicha (z wyjątkiem mszy śpiewanych z okadzeniem), po *Święty…* (tylko we mszach czytanych), po podniesieniu,

[704] Jeśli nie ma spowiedzi ogólnej z rozgrzeszeniem kapłana, diakon powinien śpiewać w tym miejscu spowiedź powszechną. W praktyce spowiedź ogólna pojawia się na prawie każdej mszy śpiewanej, więc zwyczaj śpiewu *Spowiadam się…* niemal zupełnie zanikł (kultywowany jest jeszcze m.in. w Łodzi).

w czasie komunii kapłańskiej, komunii wiernych i na ostatnią ewangelię. Dodatkowo, jeśli jest msza czytana ze spowiedzią ogólną, to śpiewem można wypełnić czas po odmówieniu *Baranku Boży…* aż do spowiedzi, a w wielu parafiach istnieje też zwyczaj śpiewu pieśni po ministranturze i lekcji we mszach czytanych. Warto jeszcze zaznaczyć, że praktyka wykonawcza zależy w dużej mierze od wytycznych dawanych przez kapłanów organistom bądź ludowi oraz zwyczajów samych parafii. W związku z tym, w niektórych placówkach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów nie śpiewa się w ogóle podczas czytania ostatniej ewangelii, a w innych praktykuje się nawet śpiew pieśni podczas całego ofiarowania (wtedy kapłan odmawia modlitwy ofiarowania hostii i kielicha po cichu).

Na marginesie mariawickiej liturgii mszalnej należy odnotować ułożoną przez bpa M. Jakuba Próchniewskiego *Liturgię Maryawicką Jubileuszową*, zwanej także *Mszą św. Apostolską*[705]. Jest to nabożeństwo oparte głównie o wzorce wschodniego chrześcijaństwa – liturgię św. Jakuba Młodszego (wyd. greckie i syryjskie), św. Bazylego Wielkiego, św. Jana Chryzostoma, św. Tadeusza, św. Cyryla Aleksandryjskiego, abisyńską (etiopską), ormiańską, ale także rzymską (trydencką)[706]. Ze względu na niewielki wpływ rytu rzymskiego na jej kształt oraz bezpośredni związek jej treści ze śpiewami, omówienie tej liturgii nastąpi w rozdziale V, łącznie z jej warstwą muzyczną.

2.3.2. Modlitwa brewiarzowa

Jak już wyżej wspomniano, *Brewiarz Eucharystyczny* był głównym źródłem oficjum praktykowanego przez mariawitów. Obowiązek jego odmawiania spoczywał jednak tylko na duchownych, a w kościołach parafialnych, zgodnie ze zwyczajem rzymskokatolickim, można było śpiewać jedynie nieszpory wotywne (o Przenajświętszym Sakramencie i o Najświętszej Maryi Pannie); w największe święta – Wielkanoc i Boże Narodzenie – należało wykonać jutrznię[707]. Teksty nabożeństw parafialnych zawierały się w *Brewiarzyku Mariawickim*, wydawanym wielokrotnie w latach 1916-2005[708], a samych nieszporów – w *Zbiorze pieśni religijnych* z 1907 i 1913

[705] Więcej nt. treści tej liturgii w: T. D. Mames, *Mysteria mysticorum*…, s. 195-199.
[706] Zob. A-Wiś., *Msza święta według obrządku St-Kat Kościoła Mariawitów*, [brak daty i miejsca wydania], s. 113-114.
[707] Zob. Roz. 1.3.5, s. 68.
[708] W ogłoszeniu o najnowszym wydaniu *Brewiarzyka…* wymieniano dotychczasowe edycje: I – 1916 (bez nru wydania); II – 1916; III – 1925 (bez nru wydania, zmieniony podtytuł na: *Książeczka Adoracyjna* i dodany autor abp J. M. Michał Kowalski); IV – 1927 (bez nru wydania, zmieniony tytuł na: *Bóg moją miłością. Książka do nabożeństwa dla wszystkich wiernych chrześcijan katolików*); V – 1957 (powrót do pierwotnej nazwy); VI – 1988; VII – 2001. Zob. *Nowe wydanie Brewiarzyka Mariawickiego*, Mr 43(2001), nr 7-9, s. 8. Ostatnie wydanie wznowiono w 2005 roku, po wyczerpaniu dotychczasowego nakładu. Autorowi nie udało się dotrzeć do publikacji z 1927 roku.

roku[709]. Układ nabożeństw w poszczególnych edycjach był podobny, jednak w pojedynczych elementach polegał przekształceniom. Podobne różnice da się zaobserwować między *Brewiarzem Eucharystycznym* a starszymi rękopisami o tym samym tytule. Istota tych zmian nie była głębiej analizowana, więc należy w tym miejscu poświęcić jej nieco uwagi.

W pierwszej kolejności należy przedstawić obraz zmian, które dotykały nabożeństw powszechnie praktykowanych we wszystkich parafiach, tj. nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie oraz o Najświętszej Maryi Pannie. Na przestrzeni pierwszej połowy XX wieku podlegały one wielu przekształceniom – szczególnie w kwestii liczby i numerów psalmów[710], wybieranych hymnów oraz antyfon. Zmiany te prezentują poniższe tabele, w których za źródła poddane porównaniu posłużyły: A. *Breviarium Romanum* (wydanie Pusteta z 1888 r.)[711]; B. *Zbiór pieśni religijnych* (1907); C. *Oficjum o Najświętszej Maryi Pannie* (1909); D. rękopisy pierwotnego *Brewiarza Eucharystycznego* z Mińska Maz. i Warszawy (ok. 1909)[712]; E. *Zbiór pieśni religijnych*, wyd. II (1913); F. *Brewiarzyk Maryawicki*, wyd. II (1916); G. *Brewiarz Eucharystyczny…* (1923)[713]; H. *Brewiarzyk Marywicki* (1925); I. *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie* (ok. 1930)[714]; J. kolejne wydania *Brewiarzyka Mariawickiego* (V – 1957, VI – 1986, VII – 2001).

---

[709] *Zbiór pieśni religijnych*…, s. 209-247; *Zbiór pieśni religijnych*, wyd. II…, s. 335-380.

[710] Odnośnie numeracji Psalmów (za Wulgatą) – zob. roz. 1.1.1., s. 24 (przypis 52).

[711] *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pont. Max. jussu editum Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum,* ed. I post typicam, F. Pustet, Ratisbonæ – Neo Eboraci – Cincinnatii 1888 (I. *pars hiemalis*; II. *Pars verna*; III. *Pars æstiva*; IV. *pars autumnalis*). Istotne jest, że reforma Piusa X (*Divino Afflatu*) nie miała wpływu na samą treść nieszporów w oktawie Bożego Ciała / wotywnych o Przenajświętszym Sakramencie czy małego oficjum ku czci Najświętszej Maryi Panny, które stanowią podstawę dla nieszporów mariawickich.

[712] Dokładna data powstania tych źródeł jest nieznana. Podana data orientacyjna wynika z podobieństwa struktury nabożeństw tych źródeł do *Oficjum o NMP* z 1909 roku.

[713] W przypadku Nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie brane pod uwagę są nieszpory na czwartek; w przypadku Nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie – nieszpory na sobotę.

[714] Podana data orientacyjna wynika z kilku przesłanek: 1. broszura powstała po 1927 r., gdyż wydająca ją drukarnia mariawicka działała w Płocku w latach 1922-1939, ale dopiero od 1927 r. oznaczana była jako „drukarnia Jana Rżysko"; 2. broszura powstała prawdopodobnie przed rozłamem w 1935 r., gdyż identyczną treść posiadają nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie z *Brewiarzyka* wydanego przez KKM w 1967 roku, a wiele egzemplarzy broszury znajduje się w parafiach KSM, przy czym zazwyczaj wyrwane lub zaklejone są kartki z „Psalmem o Mateczce" (Prz 31,10-31); 3. według relacji s. bp. M. Rafaeli Woińskiej, w Kościele Katolickim Mariawitów zachowany jest zwyczaj, że podczas nieszporów o Przen. Sakr. i o NMP odmawia się Ps 135, a podczas nieszporów o Mateczce (we wtorki) wspomniany fragment z Księgi Przysłów. Praktyka ta może korespondować z wprowadzeniem w 1931 roku odprawiania mszy wotywnej o Mateczce w ten dzień tygodnia. W tym samym okresie, *per analogiam*, mogło zostać zapoczątkowane odprawianie we wtorki nieszporów wotywnych o Mateczce, z własnymi antyfonami oraz fragmentem Prz 31,10-31 zamiast Ps 135. Por.: *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie*, druk. Jana Rżysko, Płock b.d.w. [ok. 1930]; BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP [J. M. M. KOWALSKI], *Kielich Mateczki*, KBnz 4(1931), nr 10, s. 74; *Brewiarzyk Mariawicki…*, Felicjanów 1967, s. 227-237; U. M. MORAWSKA, dz. cyt., s. 182; H. M. R. WOIŃSKA, relacja ustna z dn. 14.09.2020.

W przypadku nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie, łacińskim źródłem porównawczym jest *Officium votivum de Ss. Eucharistiæ Sacramento*, którego teksty bazują na oficjum Bożego Ciała (z oktawą)[715]. Układ tych nieszporów jest identyczny w brewiarzu Leona XIII oraz Piusa X (*Divino Afflatu*), więc w poniższej tabeli wymieniona jest tylko wcześniejsza edycja księgi łacińskiej. Różnice między tekstem łacińskim a wydaniami polskimi zachodzą w antyfonach, psalmach i hymnie, który został skrócony:

Część	**A 1888**	**B 1907**	**D 1909?**	**E 1913**	**F 1916**	**G 1923**	**H 1925**	**I 1930?**	**J 1957 i in.**
Ant. I	*Sacerdos*	*Kapłan*	*Mądrość zbudowała sobie dom…*						
Ps I	109	109	109	109	109	109	109	109	109
A. II	*Miserator*	*Miłosierny*	*Pokarmem aniołów…*			*Adorujcie Pana…*			*Pokarmem*
Ps II	110	110	95/115*	115	95	95	95	95	95
A. III	*Calicem…*	*Kielich…*	-	-	-	*Podoba sobie w Panu…*			-
Ps III	115	115	-	-	-	146	146	135/Prz*	-
A. IV	*Sicut…*	*Jako…*	*Słodki jest chleb Chrystusowy i daje rozkosze królom. (Alleluja).*						
Ps IV	127	120	147	147	147	147	147	147	147
Ant. V	*Qui pacem*	*Ten, który*	*Zwycięzcy dam mannę ukrytą i imię nowe. (Alleluja).*						
Ps V	147	147	116	116	116	116	116	116	116
Hymn	*Pange l…*	*Niech do niebios brzmi granicy* (strofy 1-2, 6).							
A. Via	*O quam…*	*O jakże…*	-	-	-	-	-	-	-
A. VIb	*O sacrum*	*O święta Uczto, w której pożywamy Chrystusa…*							
Legenda: **A. VIa** – antyfona do „Wielbi" na I nieszpory; **A. VIb** – antyfona do „Wielbi" na II nieszpory; **95/115** – w zależności od źródła: Ps 95 (A-War.) lub Ps 115 (A-M.Maz.); **135/Prz** – Ps 135 lub Psalm o Mateczce (Prz 31,10-31).									

Tabela 3. Przemiany w strukturze mariawickich nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie.

Na podstawie tego zestawienia można wnioskować, że w pierwszym roku po odłączeniu mariawitów od Kościoła Rzymskokatolickiego, w nieszporach eucharystycznych pozostawiono w niemal nienaruszonym stanie układ z *Breviarium Romanum*: te same psalmy (z wyjątkiem czwartego), te same antyfony przetłumaczone na język polski. Zmiany zaczęły się po roku 1907, kiedy to prawdopodobnie opracowano pierwotny brewiarz mariawicki. Po raz pierwszy nie uwzględniono w nim podziału na I i II nieszpory (brak pierwszej antyfony do „Wielbi dusza"), liczbę psalmów zmniejszono do czterech (wyrzucone Ps 110 i 120, ale dodany na końcu Ps 116) oraz zmieniono antyfony (nowe zaczerpnięto z łacińskich laudesów na Boże Ciało zamiast z nieszporów). Prawdopodobnie między 1913 a 1916 rokiem zdecydowano także o zastąpieniu Ps 115 przez Ps 95. Większość tych modyfikacji utrzymała się aż do czasów obecnych.

W *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r., nieszpory na czwartek oparto na dotychczasowych nieszporach o Przenajświętszym Sakramencie, ale przywrócono pięć psalmów (odtąd jako trzeci – Ps 146) oraz zmieniono antyfony do II i III psalmu (zaczerpnięte z odpowiadających im psalmów). Modyfikacje te potwierdzone zostały

[715] *Breviarium Romanum… Pars æstiva*, F. Pustet 1888, s. 144-146.156.[217]-[218].

w *Brewiarzyku* z 1925 r. oraz *Nieszporach…* wydanych ok. 1930 r., przy czym w tych drugich Ps 146 został zastąpiony przez Ps 135 lub Psalm o Mateczce (we wtorki). Po rozłamie, powyższy układ został utrzymany przez Kościół Katolicki Mariawitów, a w Kościele Starokatolickim Mariawitów powrócono do stanu sprzed śmierci Mateczki (tj. przed 1921 r.).

Na marginesie należy zaznaczyć, że mariawici płoccy, przywracając układ z czterema psalmami, nie uwzględnili tej zmiany w przypadku antyfon w oficjach świątecznych (dotyczy to także nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie). Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy niedopatrzeniem było niezmniejszenie liczby antyfon do czterech, czy też niedopisanie trzeciego z psalmów, w ślad za dawniejszym wydaniem (1916 zamiast 1925 r.). Kolejne edycje *Brewiarzyka* nie ingerowały już w treść nabożeństw brewiarzowych, więc naświetlony tutaj problem nie został w żaden sposób rozwiązany[716].

W przypadku nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie, łacińskimi źródłami porównawczymi są oficja: *In Festis Beatæ Mariæ Virginis per annum*; *Officium Parvum B. Mariæ Virginis* oraz *Officium B. Mariæ in Sabbato*[717]. Nieszpory pierwszych dwóch oficjów posiadają ten sam zestaw psalmów (109, 112, 121, 126, 147) z poprzedzającymi antyfonami[718], kapitulum (Syr 24,14) oraz hymn *Ave Maris stella*. Różne są natomiast wersety: *Dignare me, laudare te* (*In Festis…*) / *Diffusa est gratia* (*Parvum BMV*) i antyfony do *Magnificat*[719]. W oficjum sobotnim odmawia się psalmy i antyfony zgodnie z psałterzem, natomiast kapitulum, hymn, werset i antyfona do *Magnificat* I nieszporów są takie same jak w *Oficjum Parvum BMV*. Mając na uwadze te różnice między poszczególnymi oficjami łacińskimi, przyjrzyjmy się przemianom nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie w praktyce mariawickiej, przedstawionym w poniższej tabeli.

Część	**B-1907**	**C-1909**	**E-1913**	**F-1916**	**G-1923**	**H-1925**	**J-1957 i in.**
Ant. I	-	*Wszystka piękna jesteś…*			*Słodki jest chleb…*		jak C-F
Ps I	109	109	109	109	109	109	109
Ant. II	-	*Ubłogosławił Cię Pan…*			*Zaprawdę jest dla…*		jak C-F
Ps II	112	112	112	112	57	57	112
Ant. III	-	-	-	-	*Mocy mojej w Tobie…*		-

[716] Zauważył to m.in. kapł. M. Paweł Rudnicki w recenzji wydania *Brewiarzyka…* z 2001 roku (zob. M. P. RUDNICKI, *Nowe wydanie Brewiarzyka Mariawickiego*, PNS 23[2001], s. 16). Na korzyść wykonywania czterech psalmów może przemawiać dłuższy zwyczaj utrzymany w Kościele Starokatolickim Mariawitów, a na korzyść pięciu – tradycja brewiarza rzymskiego (nie monastycznego!) oraz historyczna symbolika 5 psalmów odwołująca się do ewangelicznej przypowieści, w której wieczorową porą pięć mądrych panien przygotowywało lampy oliwne w oczekiwaniu na gody (zob. *O nieszporach liturgicznych*, MK 6[1886], nr 12, s. 90).

[717] Zob. *Breviarium Romanum… Pars hiemalis*, F. Pustet 1888, s. [133]-[159].

[718] 1. *Dum esset Rex*, 2. *Læva ejus*, 3. *Nigra sum*, 4. *Jam hiems tránsiit*, 5. *Speciósa facta es*. Wyjątkiem są nieszpory *Officium Parvum BMV* w okresie adwentu posiadające własne antyfony.

[719] Oficjum *In Festis BMV…*: *Sancta Maria…* (I nieszpory), *Beatam me dicent…* (II nieszpory); *Officium Parvum BMV*: *Beata Maria et infacta Virgo…* (tylko I nieszpory).

Ps III	121	-	-	-	58 A.	58 A.	-
Ant. IV	-	*Błogosławionaś i czcigodna…*			*Będę opiewał moc…*		jak C-F
Ps IV	126	99	99	99	58 B.	58 B.	99
Ant. V	-	*Wszystka piękność Córki…*			*Ktoby zwyciężył…*		jak C-F
Ps V	147	147	147	147	116	116	147
Kapitulum	-	Syr 24,14			Syr 24,18-19		jak C-F
Hymn	*Witaj gwiazdo…*	*Witaj, zegarze…*	*Witaj, gwiazdo morza*		*Niech do niebios…*	*Witaj, gwiazdo morza*	
Werset	-	*Rozlała się*	*Dozwól mi…*		*Błogosławionaś Ty…*		jak E-F
A./Wielbi	-	*Błogosławiona Matko i nienaruszona…*				-	jak C-G

Tabela 4: Przemiany w strukturze mariawickich nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie.

Podobnie jak w przypadku nieszporów eucharystycznych, źródła B, G i H posiadają po pięć psalmów, a pozostałe po cztery. Oprócz antyfony do *Wielbi dusza* (*Błogosławiona Matko…*[720]) zaczerpniętej z *Officium Parvum BMV* i *Officium BMV in Sabbatum*, wszystkie pozostałe antyfony nie mają swojego źródła w porównywanych oficjach łacińskich.

Zbiór pieśni religijnych z 1907 r. powiela psalmy i hymn za oficjum świątecznym i *Parvum BMV*, ale antyfony (i inne części zmienne) ma przypisane wyłącznie do większych świąt maryjnych (Oczyszczenie, Zwiastowanie, Nieustającej Pomocy, Wniebowzięcie, Narodzenie, Niepokalane Poczęcie). Można jedynie spekulować czy nieumieszczenie tych zmiennych śpiewów jest wynikiem omyłki drukarskiej czy śpiewania przez lud w tamtym okresie nieszporów maryjnych tylko w wyżej wymienione uroczystości.

W kolejnym wydaniu tego zbioru oraz większości pozostałych źródeł pojawiają się antyfony, których teksty mogły zostać zaczerpnięte z części zmiennych wybranych formularzy mariawickiego mszału[721]. Zbiór ten oraz większość brewiarzyków podają również polskie tłumaczenia kapitulum, hymnu i wersetu z nieszporów oficjum *In Festis BMV per annum*, więc to źródło było prawdopodobnie głównym wzorem dla mariawickich nieszporów maryjnych praktykowanych przez lud. W przypadku *Oficjum o Najświętszej Maryi Pannie* z 1909 r. widać większy wpływ *Officium Parvum BMV* (werset *Diffusa est gratia* / *Rozlała się wdzięczność*).

Osobną kwestią są analogiczne nieszpory w *Brewiarzu Eucharystycznym* (1923) i *Brewiarzyku* z 1925 roku. Drugie ze źródeł podaje przy nich wprost tytuł „Nieszpory o Najświętszej Maryi Pannie", powielając jednak modlitwy nieszporów sobotnich *Brewiarza Eucharystycznego*, z wyjątkiem hymnu[722]. Wykorzystanie *Witaj, gwiazdo*

[720] Tekst ten obecny jest we wszystkich źródłach, w których w ogóle pojawia się antyfona do *Wielbi.*
[721] Ant. I i II z Mszy o NMP na soboty (wstęp) i urocz. NMP Nieustającej Pomocy (graduał); Ant. III z Mszy o NMP na soboty (graduał) i święta Nawiedzenia NMP (graduał); Ant. IV ze święta św. Matki Klary (graduał). Por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 80-81.714-715.724.735.
[722] W tej edycji *Brewiarzyka* brakuje również antyfony do *Wielbi.*

morza zamiast powtarzającego się codziennie w *Brewiarzu Eucharystycznym* hymnu *Niech do niebios* sugeruje, że nabożeństwo zapisane w *Brewiarzyku* z 1925 r. mogło być odpowiednikiem *Officium BMV in Sabbato* dla *Brewiarza Eucharystycznego*. Można jednak tylko spekulować, czy w nieopracowanych kolejnych częściach *Brewiarza* miały znaleźć się nieszpory zapisane w tym *Brewiarzyku*, czy kapłani mieli stale odmawiać nieszpory sobotnie z innym tekstem niż lud, czy w okresie tych dwóch lat nastąpiła zmiana koncepcji autora obu druków odnośnie hymnu (i antyfony do *Wielbi*) dla nieszporów sobotnich.

Po przyjrzeniu się głównym nabożeństwom brewiarzowym praktykowanym przez mariawitów, czas przejść do omówienia losów *Brewiarza Eucharystycznego* jako całości. Należy mieć przy tym na uwadze to, jak równolegle zmieniał się brewiarz rzymski. W początkach XX wieku obowiązywało *Breviarium Romanum* Piusa V z niewielkimi zmianami wprowadzonymi przez Klemensa VIII, Urbana VIII oraz Leona XIII[723]. Odmawiano go w większości wspólnot zakonnych, z pewnymi wyjątkami, np. rodziny benedyktyńskiej zachowującej *cursus monasticum*[724]. Brewiarz ten nie był jednak doskonały, a jego najistotniejszą wadą było przeładowanie kalendarza świętami z *sanctorale* – ograniczającymi odmawianie wszystkich 150 Psalmów w ciągu tygodnia oraz zbytnio mnożącymi liczbę okurencji i konkurencji[725]. Wobec tych problemów, w 1911 r. Pius X ogłosił reformę Brewiarza (głównie Psałterza) poprzez konstytucję apostolską *Divino Afflatu*[726]. Jej istotą była zmiana układu psalmów w niektórych godzinach kanonicznych, zmniejszenie liczby psalmów powtarzanych codziennie oraz podzielenie niektórych dłuższych psalmów na mniejsze części[727].

Na edycji sprzed *Divino Afflatu* oparte są niewątpliwie rękopiśmienne źródła pierwotnego *Brewiarza Eucharystycznego* (ok. 1909) oraz drukowane wydanie *Oficjum o NMP* z 1909 r. Wspomniany *Brewiarz…* jest w istocie jednym oficjum trzylekcyjnym,

---

[723] P. MILCAREK, *Od psałterza pełnego do psałterza łatwiejszego. Z dziejów reformy Brewiarza rzymskiego w wieku XX*, „Christianitas: *Religia – kultura – społeczeństwo*" 2012, nr 47, s. 193.

[724] Bulla papieska wprowadzająca *Breviarium Romanum* dawała przywilej zachowania własnych brewiarzy o co najmniej 200-letniej tradycji. Skorzystała z tego nie tylko rodzina benedyktyńska, ale także dominikanie, karmelici, norbertianie oraz niektóre diecezje – głównie francuskie i niemieckie. Pod wpływem Stolicy Apostolskiej, do końca XIX wieku również we wspomnianych diecezjach przyjęto Brewiarz Rzymski. Zob.: W. DANIELSKI, hasło: *Brewiarz* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, tom 2. *Bar – Centuriones*, red. F. Gryglewicz i in., TN KUL, Lublin 1976, s. 1068.

[725] Por.: P. MILCAREK, dz. cyt., s. 194-195; P. WULGARIS, *Reforma i odnowa Brewiarza Rzymskiego w wieku XX*, Bernardinum Sp. z o.o., Pelpin 2015, s. 49-51.

[726] PIUS X, *Constitutio Apostolica Divino Afflatu: de nova Psalterii in Breviario Romano dispositione* [w:] *Acta Apostolicæ Sedis*, annus III, vol. III, Typis Polyglottis Vaticanis, Romæ 1911.

[727] Zob. więcej: T. BAĆ, *Dzieje „Brewiarza rzymskiego" od Soboru Trydenckiego do XX wieku* [w:] *Liturgia uświęcenia czasu – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć. Wykład liturgii godzin*, praca zbiorowa, red. J. Hadalski, Wydawnictwo Towarzystwa Chrystusowego Hlondianum, Poznań 2017, s. 108; P. WULGARIS, dz. cyt., s. 52-59.

wzorowanym na tekście oficjum Bożego Ciała (łącznie z oktawą) oraz wotywie o Przenajświętszym Sakramencie[728]. Część rozbieżności tego manuskryptu względem *Breviarium Romanum* została już omówiona powyżej (zmniejszenie psalmów nieszpornych do 4, antyfony takie same jak w uwielbieniach i in.) Oprócz nich, główne zmiany tekstu mariawickiego dotyczą hymnów i czytań jutrzni.

Zamiast odpowiednich łacińskich hymnów, na jutrzni, uwielbieniach, godzinie szóstej i dwunastej, odmawiane są kolejne strofy mariawickiego tłumaczenia sekwencji mszalnej *Lauda Sion Salvatorem* (*Chwal, Syonie, Zbawiciela*). Hymn *Nunc, Sancte, nobis, Spiritus* z godziny dziewiątej (tercja) zastąpiony jest hymnem *Przybądź Duchu Stworzycielu* (strofy 1, 2, 4, 7), a hymny z godziny trzeciej (nona) i komplety odpowiednio przez: *O Przenajświętsza Hostia* i *Przed tak wielkim sakramentem*. Jak już wyżej wspomniano, hymn nieszporny – *Niech do niebios brzmi granicy* (*Pange, lingua, gloriosi*) – pozbawiony jest strof 3-5.

W kwestii czytań jutrzni, najistotniejszą różnicą było ograniczenie ich liczby z 9 do 3 (po 1 na każdy nokturn) oraz zupełna rezygnacja z tekstów ojców Kościoła, stanowiących dotychczas główną treść lekcji II i III nokturnu. Poza tym, czytania uszeregowano w cyklu tygodniowym[729], co stanowi *de facto* jedyne zmienne ogniwo pierwotnego *Brewiarza Eucharystycznego*. Lekcje przeznaczone na czwartek pochodzą z Rdz 2,1-7; 1 Kor 11,23-29[730] oraz J 6,56-59[731]. W kolejnych dniach pierwsze lub drugie czytanie stanowi połączenie lekcji I-III z odpowiednich dni oktawy Bożego Ciała (fragmenty 1 Sm), a pozostałe brane są kolejno z epistoł i ewangelii *Mszału eucharystycznego* przeznaczonych na te dni.

Oprócz wyżej wspomnianych zmian w pierwotnym *Brewiarzu Eucharystycznym* względem odpowiednich oficjów *Breviarium Romanum*, należy także wskazać inne różnice, m.in.: a) zastąpienie Kantyku trzech młodzieńców (w uwielbieniach) przez Ps 135; b) usunięcie drugiego psalmu w godzinie szóstej (między Ps 53 a 118[732]); c) zastąpienie responsoriów jutrzni doksologią *Chwała Ojcu*; d) zmiana wszystkich

[728] Oficjum wotywne o Przenajświętszym Sakramencie przeznaczone było w brewiarzu rzymskim do odmawiania we czwartki i wykorzystywało teksty z uroczystości Bożego Ciała.
[729] Układ ten odwzorowuje do pewnego stopnia porządek czytań w oktawie Bożego Ciała, a mniej zgodny jest ze strukturą *Officium votivum de Ss. Eucharistiæ Sacramento*, gdzie czytania I nokturnu brane są z uroczystości Bożego Ciała, a II i III nokturnu zmieniają się co 2 miesiące, biorąc odpowiednie teksty z oficjów kolejnych dni oktawy Bożego Ciała.
[730] Stanowi to odpowiednik II i fragmentu III lekcji z jutrzni na Boże Ciało w brewiarzu rzymskim.
[731] Stanowi to odpowiednik pierwszej części VII lekcji z jutrzni na Boże Ciało oraz ewangelii mszalnej tego dnia.
[732] Brewiarz rzymski w tym miejscu nakazywał odmawianie każdego dnia tygodnia (oprócz soboty) innego psalmu: 117 – nd, 23 – pn, 24 – wt, 25 – śr, 22 – cz, 21 – pt. Zmniejszenie liczby psalmów prymy z 4 do 3 nastąpiło także po reformie Piusa X.

wezwań *Domine, exaudi* (z odpowiedziami) na *Pan z wami* (*Dominus vobiscum*); e) w godzinie szóstej zmiana dialogu *Benedicite – Deus* na *Błogosławmy Panu – Bogu dzięki*[733]; f) w komplecie zmiana wezwania *Converte nos…* na *Okaż nam, Panie miłosierdzie Twoje*; g) dodawanie *Alleluja* w responsoriach godzin mniejszych i komplety; h) poświęcenie każdej godziny kolejnym Osobom Boskim i Świętym[734].

Niektóre rozwiązania *Brewiarza Eucharystycznego* powielone są także w *Officyum o Najświętszej Maryi Pannie* z 1909 r., które bazuje na tekście *Officium Parvum B.M.V.* Również w tym nabożeństwie zmienione są hymny: *Ave Maris stella* (*Witaj, gwiazdo morza*) przeniesiono z nieszporów na jutrznię, a pozostałe zastąpiono kolejnymi hymnami z *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu NMP*. W przeciwieństwie do oficjum łacińskiego, mariawicki tekst nie nakazuje codziennego odmawiania trzech lekcji, ale przyporządkowuje po jednej do każdego nokturnu. Sam sposób odmawiania nokturnów (codziennie wybrany jeden z trzech) pozostał niezmieniony, z wyjątkiem niedzieli, w którą recytowany powinien być nokturn III zamiast I. Podobnie jak w pierwotnym *Brewiarzu Eucharystycznym*, Kantyk trzech młodzieńców zastąpiony jest przez Psalm 135, zmienione są antyfony nieszporne (jednak nie na takie same jak w uwielbieniach), a liczba psalmów tej godziny zmniejszona jest do 4 (patrz: tabela 4). Z innych różnic należy wskazać dodanie w uwielbieniach i nieszporach wspomnienia o Przenajświętszym Sakramencie przed wspomnieniem o Wszystkich Świętych, a także antyfony *O Święta uczto* i dwóch modlitw przy zakończeniu komplety.

Spośród archiwalnych rękopisów z oficjami mariawickimi, stosunkowo najmniej zmian dotknęło oficjum za zmarłych, którego tekst można odnaleźć np. w rytuale sygnowanym przez kapł. M. Antoniego Hrynkiewicza[735]. Do modyfikacji wprowadzonych w tych modlitwach zaliczyć można ograniczenie liczby czytań i responsoriów w jutrzni[736] oraz zamianę kantyku Ezechiela na Psalm 38 w uwielbieniach.

Dotychczas omówione nabożeństwa oficjum stanowiły jedynie niewielki ułamek tradycji rzymskokatolickiej i mariawici traktowali je prawdopodobnie jako formy doraźne, na czas przeprowadzenia tłumaczenia i dogłębnej rewizji wszystkich tekstów

[733] Dla porównania, w *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r. łacińskie wezwania przetłumaczone są: „Błogosławcie. – Niech Bóg błogosławi." (*Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 57).
[734] Pod jutrznią widnieje tytuł „ku czci Trójcy Świętej", a dalsze godziny poświęcone są: Bogu Ojcu (uwielbienia), Synowi Bożemu (szósta), Duchowi Świętemu (dziewiąta), Najśw. Maryi Pannie (dwunasta), św. Józefowi (trzecia), Wszystkim Świętym (nieszpory), całemu Dworowi Niebieskiemu (kompleta). Dedykacje te (oprócz g. dziewiątej) nie mają jednak specjalnego odzwierciedlenia w tekstach liturgicznych, które podkreślają przede wszystkim cześć dla Przenajświętszego Sakramentu.
[735] A-Radz., [rytuał…], dz. cyt., s. 107-218 [numeracja własna].
[736] W nokturnie I i II zachowana lekcja I i responsorium III; w nokturnie II zachowane responsorium VI, a czytania zmienione na Ap 14,13-14; w nokturnie III zachowane jest IX responsorium, a czytania zmienione na J 6,51-54.

brewiarzowych. Dotyczyło to w szczególności *Brewiarza Eucharystycznego*, który nie został nawet wydany drukiem i który składał się w rzeczywistości tylko z jednego oficjum, ze zmiennymi czytaniami w ciągu tygodnia. W 1923 roku, z drukarni mariawickiej przy Świątyni Miłosierdzia i Miłości wyszedł nowy *Brewiarz Eucharystyczny*, w którym dokonano dalszych kroków reformatorskich, częściowo zgodnych z duchem *Divino Afflatu*, a częściowo niezależnych od niej.

Zastosowano w nim tłumaczenia psalmów autorstwa abpa M. Michała Kowalskiego, co może popierać tezę, że mariawicki przekład Pisma św. był etapem na drodze reformy brewiarza. Sam układ psałterza został znacząco zmieniony – zgodnie z intencją *Divino Afflatu*, jednak nie w taki sam sposób. W ślad za reformą Piusa X, ograniczono liczbę psalmów jutrzni w tygodniu i we wszystkie niedziele do stałej liczby 9 (zgrupowanych w 3 nokturnach), w uwielbieniach do 5 + zmienny kantyk (o jeden więcej niż w psałterzu Piusa X), w prymie (godzina szósta) do 3. Po zmianie w pierwotnym *Brewiarzu…* i *Officyum* z 1909 r., przywrócono liczbę psalmów nieszpornych do 5, a także pozostawiono 4 psalmy w komplecie (Pius X ograniczył je do 3). W stosunku do brewiarza rzymskiego sprzed 1911 r. znacząco zwiększyła się zmienność psalmów w cyklu tygodniowym, co również było pokłosiem idei zawartych w *Divino Afflatu*. Stałe psalmy pozostały jedynie na początku jutrzni – 94, uwielbień – 92 i nieszporów – 109, a także pod koniec nieszporów – 116 i komplety – 133. Układ psalmów w *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r. prezentuje się następująco:

Godzina	**Czwartek**	**Piątek**	**Sobota**	**Niedziela**	**Poniedziałek**	**Wtorek**	**Środa**
Jutrznia	**94**	**94**	**94**	**94**	**94**	**94**	**94**
Nokturn I	1	20	39	62	78 A	102 A	118 A.B.
	2	21 A	40	63	78 B	102 B	118 G.D.
	3	21 B	41	64	79 A	102 C	118 H.V.
Nokturn II	4	22	42	65 A	79 B	103 A	118 Z. H.
	5	23	43 A	65 B	80	103 B	118 T. J.
	6	24	43 B	66	81	103 C	118 K. L.
Nokturn III	7 A	25	44	67 A	82	104 A	118 M.N.
	7 B	26 A	45	67 B	83	104 B	118 S. A.
	8	26 B	46	67 C	84	104 C	118 P. C.
Uwielbienia	**92**	**92**	**92**	**92**	**92**	**92**	**92**
	9A	27	47	68 A	85 A	105 A	118 K.R.
	9B	28	48 A	68 B	85 B	105 B	118 S. T.
	9C	29	48 B	68 C	86	105 C	119
kantyk zm.	3. Młodz.: Dan 3, 52-90	Habakuka: Hab 3,1-19	Anny: I Krl 2,1-10	Mojżesza: Wj 15,1-19	Ezechiasza: Iz 38,10-20	Mojże-sza: Pwt 32,1-43	Izajasza: Iz 12,1-6
	150	134	135	137	144	145	148
Szósta	10	30 A	49 A	69	87	106 A	120
	11	30 B	49 B	70 A	88 A	106 B	121
	12	30 C	50	70 B	88 B	106 C	122
Dziewiąta	13	31	51	71	88 C	107	123
	14	32 A	52	72 A	88 D	108 A	124
	15	32 B	53	72 B	88 E	108 B	125

Dwunasta	16	33 A	54 A	73 A	89	110	126
	17 A	33 B	54 B	73 B	90	111	127
	17 B	34 A	54 C	74	91	112	128
Trzecia	17 C	34 B	55	75	93 A	113 A	129
	18	34 C	56 A	76 A	93 B	113 B	130
	19	35	56 B	76 B	96	113 C	131
Nieszpory	**109**	**109**	**109**	**109**	**109**	**109**	**109**
	95	36 A	57	95	97	114	132
	146	36 B	58 A	77 A	98	115 A	136
	147	36 C	58 B	77 B	99	115 B	138
	116	**116**	**116**	**116**	**116**	**116**	**116**
Kompleta	142	37 A	59	77 C	100	117 A	139
	143	37 B	60	77 D	101 A	117 B	140
	149	38	61	77 E	101 B	117 C	141
	133	**133**	**133**	**133**	**133**	**133**	**133**

Tabela 5: Układ Psałterza w *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r.

Każdy z psalmów w *Brewiarzu Eucharystycznym* posiada swoją antyfonę. Zazwyczaj jest nią wybrany werset z psalmu. Wyjątki stanowią antyfony nieszporów czwartkowych, zgodne z pierwotną wersją *Brewiarza*…, inwitatoria[737] oraz antyfony psalmów stałych: 92, 109 i 116[738].

W hymnach każdego dnia przeważa treść eucharystyczna: w godzinach ramowych (jutrznia i kompleta) są to hymny śpiewane także przy wystawieniu i przed schowaniem Przenajświętszego Sakramentu (*O Przenajświętsza Hostia*, *Przed tak wielkim sakramentem*), na dziewiątą *Przybądź Duchu Stworzycielu*, a w nieszporach *Niech do niebios brzmi granicy* (analogicznie jak w pierwotnej wersji *Brewiarza…*), natomiast w pozostałych godzinach kolejne strofy sekwencji *Chwal, Syonie, Zbawiciela*, każdorazowo zakończone doksologią (uwielbienia – od początku; szósta – od *Błogi wiek już nam zawitał*; dwunasta – od *Oto Hostia i chleb żywy*). Jedynym częściowo zmiennym hymnem w oficjum tygodniowym jest hymn jutrzni: na sobotę przeznaczone jest *O Maryjo, niebios Pani*, a na niedzielę – *Boże Wieczny, niepojęty*.

Spośród istotniejszych kwestii należy także wskazać ograniczenie liczby błogosławieństw przed czytaniami jutrzni jedynie do trzech[739]. Dotyczyło to także niedziel, co może sugerować, że planowano znieść podział na oficja trzylekcyjne

[737] Antyfona do Ps 94 przeznaczona na dni od poniedziałku do piątku, wzięta jest z inwitatorium na Boże Ciało; w sobotniej antyfonie zmieniona jest jej druga połowa, (*…narodzonego z Dziewicy Maryi*), a niedzielną zaczerpnięto z oficjum na uroczystość Trójcy Przenajświętszej.

[738] Antyfony do tych psalmów przeznaczone na kolejne dni tygodnia, wzięte są z trydenckiego oficjum na Boże Ciało. Dla Ps 92: od czwartku do poniedziałku – z nieszporów (cz – I, pt – II, sb – III, nd – IV, pn – V), we wtorek i środę – z jutrzni (odpowiednio: III z nokt. III; III z nokt. I). Dla Ps 109: od czwartku do poniedziałku – z uwielbień (cz – I, pt – II, sb – III, nd – I, pn – V), we wtorek i środę – z II nokturnu jutrzni (wt – II, śr – III). Dla Ps 116: cz – V z uwielbień, w pozostałych dniach podobne antyfony, z tekstami zaczerpniętymi z listów do 7 Kościołów zanotowanych w Apokalipsie (pt – 2,11b, sb – 2,26, nd – 3,5a, pn – 3,12a, wt – 3,21a, śr – 2,17).

[739] Zachowano błogosławieństwa pierwszego nokturnu (*Błogosławieństwem wiecznym…*, *Jednorodzony Syn Boga…* oraz *Łaska Ducha Świętego…*).

i dziewięciolekcyjne, pozostając wyłącznie przy tych pierwszych[740]. W ślad za rękopisami pierwotnego *Brewiarza Eucharystycznego*, większość responsoriów krótkich, wyjątków z Pisma św. (kapitulum) i modlitw o Przen. Sakramencie wzorowana była na tekstach z oficjów oktawy Bożego Ciała. Utrzymano także dodawanie słowa *Alleluja* w responsoriach krótkich i antyfonach (z wyjątkiem okresu od Siedemdziesiątnicy do Wielkiej Soboty włącznie), a także zmianę w tekstach wezwań: *Domine, exaudi…* (z odpowiedzią) i *Converte nos…* (patrz wyżej, s. 121). W pozostałych aspektach cykl tygodniowy *Brewiarza Eucharystycznego* jest w zasadzie zgodny ze strukturą brewiarza trydenckiego.

Na temat oficjów świąt stałych i zmiennych nie da się ustalić wielu informacji ze względu na brak wydania części II, III oraz dodatku[741]. Wskazówkami mogą być zmienne części z brewiarzyków dla nieszporów eucharystycznych i maryjnych. Zawierają one po V antyfon (+ antyfonę do *Magnificat*) i modlitwy dla Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego, Wniebowstąpienia, Zesłania Ducha św., Trójcy Przenajświętszej, niedziel Adwentu, uroczystości Bożego Narodzenia, Obrzezania Pańskiego, Objawienia Pańskiego, Objawienia Dzieła Wielkiego Miłosierdzia, Poświęcenia Świątyni, Krwi Przenajdroższej Zbawiciela oraz świąt maryjnych (Oczyszczenia, Zwiastowania, Nieustającej Pomocy, Wniebowzięcia, Narodzenia, Ofiarowania, Niepokalanego Poczęcia). Antyfony i modlitwy z brewiarzyków zgadzają się z odpowiednikami z uwielbień w brewiarzu rzymskim, co sugeruje, że zmianę tę zamierzano zastosować do całego *Brewiarza Eucharystycznego*.

Większe różnice zachodzą w przypadku hymnów – najczęściej w oficjach świąt pozostawiony jest hymn *Niech do niebios* (*Witaj, gwiazdo morza* w świętach maryjnych), ale kilkukrotnie zmieniany jest on na odpowiedniki z brewiarza i mszału rzymskiego[742], pieśni kościelne wywodzące się z tradycji ludowej[743], a być może i na zupełnie nowe

[740] Tak też postąpiono w rękopisach pierwotnego *Brewiarza Eucharystycznego*, gdzie w jedno czytanie scalono trzy fragmenty stanowiące osobne lekcje w oficjach źródłowych *Breviarium Romanum*.

[741] T. D. Mames sugeruje, że fragmenty dalszych części Brewiarza (Oficjum o Mateczce) istniały w rękopisach (T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 107).

[742] Np.: antyfona *Oto jest dzień* na Wielkanoc, *Z Chrystusa wycięty skały* (fragment *Coelestis urbs Jerusalem* z *Dedicatio Ecclesiae*). Na Zesłanie Ducha św. wskazany jest hymn *Przybądź Duchu Święty* (słowa zaczerpnięte z sekwencji mszalnej – *Veni Sancte Spiritus*), a tymczasem brewiarz rzymski na nieszpory tej uroczystości przewiduje inny hymn – *Veni Creator Spiritus*, W źródłach mariawickich zachowane jest jeszcze tłumaczenie hymnu na Boże Narodzenie – *Jesu Redemptor* (*O Jezu, Zbawco wszechświata*) dokonane przez bpa M. Andrzeja Gołębiowskiego ok. 1920 r. oraz luźny przekład hymnu na Niedzielę Przewodnią – *Ad regias Agni dapes* (*Na Pańskich uczt Boskie gody*). Por.: *Breviarium Romanum… Pars altera*, F. Pustet 1888, s. 259.267-268.354.362.[130-131.]; *Brewiarzyk…* (VII), s. 422.426-427.437; *Hymn na Boże Narodzenie*, KBnz 1934, nr 51, s. 421; Lub., *Sopran: Rezurekcja i Palmowa Niedziela*, rps, brak paginacji [karta zatytułowana: *Hymn na Niedz. Przewodnią*].

[743] Np. hymn na urocz. Krwi Przenajdr. Zbawiciela – *O krwi najdroższa*, wzbogacony o 4 zwrotkę (doksologię). Por.: *Śpiewniczek Eucharystyczny: pieśni na cześć Przenajświętszego Sakramentu,*

utwory autorstwa mariawitów[744]. Mniejsza liczba hymnów i zupełne pominięcie części zmiennych do nieszporów wielu oficjów może być jednak spowodowane nieprzygotowaniem na czas druku odpowiednich tłumaczeń mariawickich.

Trudno odgadnąć zamysł autorów mariawickiej reformy brewiarza w kwestii antyfon, psalmów i hymnów pozostałych godzin. Na podstawie nieszporów Triduum Paschalnego oraz jutrzni i nieszporów Wielkanocy, można założyć, że całe oficjum tych dni planowano pozostawić w układzie zgodnym z tradycją trydencką. Różne podejście stosowano natomiast do psalmów i antyfon jutrzni na Boże Narodzenie. W zachowanych rękopisach tekstu i partyturach, standardem jest umieszczanie tylko jednego nokturnu[745]. Odnajdujemy w nich zazwyczaj powielony schemat psalmów z jutrzni wielkanocnej, co może wynikać z braku czasu na opracowanie muzyczne odpowiednich do uroczystości psalmów. Wyjątkami od tego są: ceremoniarz z Lipki (Psalmy 47, 71, 84 – zgodnie z II nokturnem urocz. Bożego Narodzenia w brewiarzu rzymskim)[746] oraz partytura z Nowej Sobótki (Psalmy 8, 23, 97)[747]. Antyfony brane są natomiast – zależnie od źródła – albo z *Brewiarzyka* (wybrane 3 antyfony z nieszporów), albo z oficjum na uroczystość Bożego Narodzenia z brewiarza rzymskiego (różne antyfony), co wskazuje poniższa tabela:

Najświętszej Panny i Świętych Pańskich, używane w kościele Najśw. Serca Jezusowego, przy klasztorze Sióstr Franciszkanek Najświętszego Sakramentu we Lwowie, wyd. II, Księgarnia Katolicka Władysława Miłkowskiego, Kraków 1909, s. 33; *Brewiarzyk*… (VII), s. 442.

[744] Przypuszczalnie są nimi hymny na Boże Narodzenie – *Słowo Wcielone, Boski cud* oraz na Objawienie Pańskie – *Pochwalny hymn w obłokach brzmi*. Zob.: *Brewiarzyk*… (VII), s. 458.463-464. Teksty tych utworów nie wykazują ścisłych związków z hymnami oficjów *Breviarium Romanum* z okresów Bożego Narodzenia i Objawienia Pańskiego. Autorowi nie udało się odnaleźć pokrewieństwa z żadnymi innymi hymnami łacińskimi czy pieśniami religijnymi spoza śpiewników mariawickich, choć nie można wykluczyć zaczerpnięcia tych tekstów z innych źródeł.

[745] Wynikać to może z pozwolenia dawanego parafiom prowincji polskiej (obowiązującego na przełomie XX wieku) do odśpiewywania tylko jednego nokturnu (III). Por. roz. 1.3.5, s. 68.

[746] W tekście tym zamieszczony jest także werset z II nokturnu oraz hymn *Słowo Wcielone*, posiadający dodatkową (drugą) zwrotkę, nieobecną w innych źródłach. Por.: A-Lip., *Ceremoniarz Wielebnego Ojca…*, s. 174-179; *Breviarium Romanum… Pars hiemalis,* F. Pustet 1888, s. 181-183.

[747] Tylko Ps 97. wykorzystywany jest w jutrzni z *Officium in Nativitate Domini*, natomiast wszystkie trzy brewiarz rzymski nakazuje odmawiać np. na jutrzni świąt ku czci NMP w ciągu roku (por.: *Breviarium Romanum… Pars hiemalis,* F. Pustet 1888, s. 186.[136-142]; *Jutrznia na Boże Narodzenie* [w:] N.Sob., [partytura w układzie poziomym, na pierwszej stronie: W. Rychter, *Kalwarja*,], brak paginacji, rps).

Partytura z parafii:	**Antyfony**	**Odpowiednik łaciński (lokalizacja w *Officium in Nativitate Domini*)**
Cegłów	I. *On mnie będzie wzywał…*	*Ipse invocabit me…* (III. Nocturno – ant. 1)
	II. *Niech się weselą niebiosa…*	*Lætentur coeli…* (III. Nocturno – ant. 2)
	III. *Objawił Pan, Alleluja…*	*Notum fecit Dominus…* (III. Nocturno – ant. 3)
Lublin	I. *Pan rzekł do mnie…*	*Dominus dixit…* (I. Nocturno – ant. 1)
	II. *Objawi się chwała Pańska…*	*Et revelabitur gloria Domini* (Lectio 2 – Iz 40,5)
	III. -	
Nowa Sobótka	I. *Lud Twój gotowy…*	*Tecum principium…* (II. Vesperis – ant. 1)
	II. *Odkupienie przesłał Pan…*	*Redemptionem misit…* (II. Vesperis – ant. 2)
	III. *W ciemnościach weszła światłość*	*Exortum est in tenebris lumen..* (II. Vesp. – ant. 3)
Warszawa	I. *Anioł rzekł do pasterzy…*	*Angelus ad Pastores…* (Laudes – ant. 3)
	II. *I ukazało się z Aniołem…*	*Facta est cum Angelo…* (Laudes – ant. 4)
	III. *Kogoście widzieli, pasterze…*	*Quem vidistis pastores…* (Laudes – ant. 1)

Tabela 6. Wybór antyfon do Jutrzni na Boże Narodzenie w partyturach mariawickich[748].

Werset w wielu zbiorach jest zupełnie pomijany, a jeśli się pojawia, to zaczerpnięty jest z drugiego nokturnu[749]. Różna jest też praktyka dotycząca zarówno liczby jaki tekstów samych czytań[750].

Jeszcze jedną istotną kwestią jest sam sposób odmawiania (śpiewania) brewiarza: przede wszystkim odnośnie podziału osób podczas publicznego odprawiania. W tradycji rzymskokatolickiej zagadnienie to było regulowane z jednej strony przez oznaczenia zawarte w modlitwach: ℣ (wers – odmawiany przez przewodniczącego) i ℟ (respons – odmawiany przez cały chór); z drugiej strony przez rubryki, orzeczenia KŚO i podręczniki liturgiczne[751]. W publikacjach mariawickich znaki ℣ i ℟ zastąpiono odpowiednio: P. (przewodniczący) i Ch. (chór), ewentualnie K. (kapłan) i L./W. (lud /

[748] Por.: *Breviarium Romanum… Pars hiemalis*, F. Pustet 1888, s. 177-192; *Brewiarzyk*… (VII), s. 456-457; partytury z parafii: Cegłów: Ceg., *Bas: Jutrznia na Boże Narodzenie, Niedziela Palmowa, Jutrznia na Wielkanoc*], rps, s. 2-6 [num. wł.]; Lublin – Lub., [partytura bez tytułu, pierwszy śpiew: *Poświęcenie Paschału*], rps, s. 24-30; Nowa Sobótka – *Jutrznia na Boże Narodzenie* [w:] N.Sob., [partytura bez tytułu nr 3…], dz. cyt.; Warszawa – *Śpiewnik parafialny dla chórzystów*, red. B. Łuczak, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2012, s. 114-115.

[749] ℣ *Piękniejszy urodą nad synów człowieczych.* ℟ *Rozlała się łaska po wargach twoich* (łac. ℣ *Speciosus forma præ filiis hominum* ℟ *Diffusa est gratia in labiis tuis*). Por.: Ceg., *Bas: Jutrznia na Boże Narodzenie…*, s. 7 [num. wł.]; *Breviarium Romanum… Pars hiemalis*, F. Pustet 1888, s. 183; A-Lip., *Ceremoniarz Wielebnego Ojca…*, s. 178.

[750] Obecnie w parafiach w Lesznie i Wiśniewie śpiewa się trzy ewangelie zaczerpnięte z mszału (z trzech formularzy na uroczystość Bożego Narodzenia) oraz błogosławieństwa jak codziennie w *Brewiarzu Eucharystycznym*. W pozostałych parafiach, gdzie jutrznia ta jest jeszcze śpiewana (Cegłów, Mińsk Maz., Pepłowo, Płock, Warszawa, Żarnówka) wybierana jest jedna spośród tych trzech ewangelii, a poprzedzana jest ona albo jednym z ww. błogosławieństw, albo następującym: *Czytanie świętej Ewangelii niech będzie zbawieniem i ochroną*. Jedną ewangelię śpiewano też w parafiach, w których sam zwyczaj śpiewu tej jutrzni w ostatnich latach zanikł (Raszewo, Żeliszew). Por. *Śpiewnik parafialny dla chórzystów*…, s. 116, relacje ustne: C. M. K. CZYŻEWSKI (1.05.2021); z P. M. G. DRÓŻDŻ (30.04.2021); D. M. G. GRABARCZYK (3.05.2021); C. M. Z. NAWARA (2.05.2021); H. M. P. OGANIESIAN (1.05.2021); J. M. J. OPALA (30.04.2021); T. M. Ł. RATAJCZYK (2.05.2021).

[751] Zob. np.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Śpiew liturgiczny…*, s. 96-102; TENŻE, *Ceremonjał Parafialny*…, tom 1, s. 394.397.401-402.403-405 (Cz. VIII roz. I § 2 nr. 7.9-10.18-19; § 5 nr. 30-34; roz. II nr. 37-41; roz. II nr. 43-45).

wierni). Ponadto, w *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r. ustalono kto powinien odmawiać (śpiewać) czytania i błogosławieństwa[752].

Nie uregulowano natomiast jednoznacznie sposobu odmawiania antyfon, psalmów, kantyków i hymnów. W żadnym miejscu mariawickie brewiarze i brewiarzyki nie nakazywały powtarzania antyfon po psalmach, więc nawet jeśli ta praktyka była utrzymywana przez pierwszych duchownych i wiernych, dość szybko zanikła. Obecnie jedyne jej ślady zachowane są we Mszy św., gdzie w ministranturze antyfona „Wnijdę do ołtarza Bożego…" recytowana jest przed i po Psalmie 42, a ponadto kapłan powtarza antyfonę z pierwszego wersetu wstępu (introitu) po *Chwała Ojcu…*[753]. W nieszporach odprawianych w parafiach mariawickich, wszystkie antyfony wykonuje w całości sam organista (w przypadku jego braku – kapłan), a w jutrzni wielkanocnej (i na Boże Narodzenie) organista lub chór w harmonizowanym *tono recto*. Zależnie od parafii, psalmy, kantyki i hymny wykonywane są naprzemiennie przez organistę/kapłana i lud albo przez wszystkich zgromadzonych jednocześnie.

Należy podkreślić, że śpiewanie oficjum w całości nie było nigdy praktykowane przez świeckich. Spośród duchownych zobowiązanych do odmawiania *Brewiarza Eucharystycznego* (kapłani, siostry bogomyślne), tylko męska gałąź Zgromadzenia Mariawitów mogła śpiewać nabożeństwa, natomiast żeńska miała je odmawiać „bez śpiewu, jak każe Reguła (R. 3)"[754]. Kapłani oraz klerycy byli nieliczni i rozproszeni po parafiach, więc okazje do wspólnego śpiewu oficjum były rzadkością. Tym niemniej, jeszcze we wczesnych latach powojennych duchowni w Płocku śpiewali niektóre utwory podczas odmawiania brewiarza (głownie hymny), a melodii uczył ich bp M. Jakub Próchniewski[755].

---

[752] „Czytania Brewiarzowe czytają starsi urzędem lub powołaniem, po kolei, zaczynając od młodszego. Błogosławieństwa udziela Przewodniczący lub Przełożony, jeśli jest w chórze" (*Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 38 [wstęp]).

[753] Powtórzenia tego nie wykonują jednak chóry podczas śpiewu i żadna z partytur nie nakazuje tego czynić.

[754] Mowa tu o Regule św. Klary. Reguła ta została pierwotnie zatwierdzona przez Innocentego IV bullą *Solet annuere* z 9.08.1523 r. Dziesięć lat później, zmian w niej dokonał Urban IV poprzez bullę *Beata Clara* z 18.10.1263 r. Od tego czasu siostry żyjące wg Reguły św. Klary dzieliły się na tzw. innocentki i urbanistki. Ustawy Zgromadzenia Sióstr Mariawitek opierają się niewątpliwie na regule pierwotnej (zatwierdzonej przez Innocentego IV), bowiem w regule wg Urbana IV nie ma sformułowania *sine cantu*. Por.: *Ustawy Zgromadzenia Kapłanów Maryawitów Nieustającej Adoracyi Ubłagania,* Roz III, pkt 1 [w:] DzWM, s. 326-327; *Ustawy Zgromadzenia Sióstr Maryawitek Nieustającej Adoracyi Ubłagania*, roz. III pkt 1 [w:] DzWM, s. 351; *Reguła św. Klary* (*zatwierdzona przez Innocentego IV*), roz. III, tłum. K. Ambrożkiewicz [w:] *Źródła franciszkańskie: pisma świętego Franciszka, źródła biograficzne świętego Franciszka, pisma świętej Klary i źródła biograficzne, teksty ustalające normy dla braci i sióstr od pokuty*, red. R. Prejs, Z. Kijas, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew", Kraków 2005, s. 2108; URBAN IV, *Reguła Zakonu Świętej Klary*, Roz. V pkt 13, tłum. C. T. Niezgoda [w:] *Źródła franciszkańskie…*, s. 2332; tamże, Wprowadzenie, tłum. L. Rodziewicz, s. 2321-2323.

[755] Informacje uzyskane na podstawie wspomnień duchownych mariawitów: D. M. Z. MIKLUS, relacja ustna z dn. 6.05.2021; P. M. S. ROSIAK, relacja ustna z dn. 15.11.2019.

2.3.3. Obrzędy związane z uroczystościami w cyklu rocznym

Przed omówieniem obrzędów związanych z ważniejszymi uroczystościami cyklu rocznego, należy zwrócić uwagę na istotę samego kalendarza liturgicznego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Już po opuszczeniu struktur rzymskokatolickich mariawici wprowadzili do niego znaczne zmiany, obniżając rangę wielu obchodów związanych z kultem świętych, a podnosząc status dni szczególnych dla pobożności franciszkańskiej (np. uroczystość Matki Boskiej Anielskiej, Matki Boskiej Nieustającej Pomocy). Po śmierci Mateczki w 1921 r. i uznaniu jej za świętą, dołączone zostały uroczystości związane z kultem jej osoby oraz ważniejszymi wydarzeniami opisanymi w Dziele Wielkiego Miłosierdzia.

W żadnych komunikatach prasowych Synodu i innych organów Kościoła nie znajdujemy informacji, żeby którekolwiek ze świąt wprowadzonych przez abpa Kowalskiego przed rozłamem zostało później zniesione w Kościele Starokatolickim Mariawitów, jednak z czasem zaniechano obchodzenia niektórych oraz wymieniania ich w kalendarzach liturgicznych[756]. Podobnie zrezygnowano z obchodzenia kilku tradycyjnych świąt rzymskokatolickich, które przewidywał mariawicki brewiarz, ale nie opracowano dla nich osobnych formularzy[757].

Porównując mariawicki mszał i brewiarz, można wnioskować, że między datami ich powstania (ok. 1911 – 1923) zmieniło się postrzeganie dotyczące początku roku liturgicznego: we mszale *temporale* rozpoczyna się od Zmartwychwstania Pańskiego, a *sanctorale* od Oczyszczenia NMP, tymczasem *Brewiarz Eucharystyczny* wyznacza

[756] Można zaliczyć do nich uroczystość Przyjścia Królestwa Chrystusowego (III czwartek kwietnia) oraz święta kościelne: Ustanie Ofiary i zniewag Baranka (31.08), Boleści Mateczki (19.07). Zob.: *Kalendarz Liturgiczny Kościoła Starokatolickiego Mariawitów 2021.* W Kościele Starokatolickim Mariawitów obchodzono je jeszcze za czasów, kiedy biskupem naczelnym był M. Jakub Próchniewski (lata 1945-1953). Por.: *O mariawickich kalendarzach* [listy do redakcji], PNS 69(2013), s. 25; M. DANIEL [T. M. D. MAMES], *Krótka informacja o Kalendarzu Liturgicznym Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, Mr 57(2015), nr 10-12, s. 14. W Kościele Katolickim Mariawitów te święta są nadal obchodzone, a ponadto dodane są nowe uroczystości związane z kultem świętych uznawanych przez mariawitów felicjanowskich: abpa J. M. M. Kowalskiego czy jego małżonki, arcykapłanki M. Izabelli Wiłuckiej-Kowalskiej. (zob. K. TEMPCZYK, *„Nowe przymierze uczynił Pan z nami…”*, s. 251-252).

[757] W obecnych kalendarzach liturgicznych zaprzestano wymieniania dawnych świąt przyporządkowanych do niedziel: Imienia Maryi (I N po 8 września) i Najczystszego Serca NMP (III N września), a święto Imienia Jezus przeniesiono z II N stycznia na dzień 1 stycznia (odtąd traktowane jako wspomnienie przy uroczystości Obrzezania Pańskiego). Przesunięto także wspomnienie św. Alfonsa (patrona mariawitów) – z dnia 2 na 1 sierpnia. Spośród świąt, które posiadały we *Mszale Eucharystycznym* swoje formularze, zmniejszono rangę tylko jednego: Uroczystości św. Stanisława Bpa i Męczennika, która obecnie widnieje tylko jako wspomnienie (zob. tamże). Więcej o kalendarzach liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w: B. ŁUCZAK, *Liturgia mariawicka…*, dz. cyt., s. 26-29; *O mariawickich kalendarzach…*, dz. cyt., s. 24-26; M. DANIEL MAMES [T. D. MAMES], *Kilka słów o kalendarzu liturgicznym*, Mr 59(2017), nr 11-12, s. 12-13; TENŻE, *Krótka informacja o Kalendarzu…*, s. 13-14.

początek roku dla świąt zmiennych na Wielki Czwartek, a dla świąt stałych – na miesiąc sierpień[758].

W obu księgach zaobserwować można znaczące ograniczenie liczby świąt oraz ich oktaw czy wigilii w stosunku do ówczesnych ksiąg łacińskich. Wzmocniło to rolę cyklu temporalnego, umożliwiło uwypuklenie kultu Eucharystii oraz uproszczenie systemu regulującego pierwszeństwo dni liturgicznych. We wstępie do *Brewiarza Eucharystycznego* ustalony został podział obchodów na „święta uroczyste" i „święta kościelne" (nieuroczyste), a dni niezaliczające się do nich były powszednimi[759]. Na wypadek okurencji, określono kilka reguł stanowiących o tym, które oficjum należy odmawiać w całości, a które pominąć zupełnie albo symplifikować tj. ograniczyć do wspomnień (komemoracji) w uwielbieniach, nieszporach i Mszy św.[760].

W żadnej z mariawickich ksiąg liturgicznych nie zostały natomiast jednoznacznie wskazane zasady przenoszenia niektórych obchodów, nie licząc jednego wyjątku – uroczystości Zwiastowania NMP[761]. Współczesne kalendarze liturgiczne dowodzą jednak, że przenoszenie dotyczy większej liczby obchodów, np. nieodprawionych niedziel po Objawieniu Pańskim (na tygodnie między 23. a ostatnią niedzielą po Zesłaniu Ducha św.)[762], Wigilii Bożego Narodzenia[763], Poświęcenia Kościoła (Narodzenia

[758] *Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 16 [wstęp]. Problem początku mariawickiego roku liturgicznego wskazywany był m.in. w: *Początek roku liturgicznego,* PNS 33(2004), s. 31-32; PNS 34(2005), s. 16.

[759] Na liście świąt uroczystych i kościelnych znajdującej się w *Brewiarzu Eucharystycznym* brakuje niektórych uroczystości ku czci NMP posiadających formularz we *Mszale Eucharystycznym*: Nieustającej Pomocy (N przed 24.06), Zaślubin ze św. Józefem (23.01) oraz Siedmiu Boleści (Pt przed N Palmową). Ponadto, w rubrykach *Brewiarza* nie ma mowy o innych obchodach, które posiadają własne formularze: Wigilii Bożego Narodzenia i Zesłania Ducha Świętego, dniach krzyżowych, dniach w oktawie Bożego Ciała, Śr i Pt po Wielkiejnocy i Zesłaniu Ducha Świętego oraz Pt po Wniebowstąpieniu.

[760] Por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafialny*…, tom 1, s. (Cz. II roz. VI § 2 nr 95); *Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 36-37 [wstęp].

[761] *Mszał Eucharystyczny…*, s. 705. Uroczystość ta przenoszona jest – zgodnie z tradycją – w wypadku okurencji z Niedzielą Męki Pańskiej (na dzień następny) albo z dniami od Niedzieli Palmowej do Przewodniej włącznie (na poniedziałek po Niedzieli Przewodniej).

[762] Kalendarze mariawickie regulują tę kwestię nieco inaczej niż liturgia trydencka, tj. przenoszone są niedziele począwszy od tej, która jako pierwsza się nie odprawiła, natomiast jeśli nie ma w danym roku miejsca dla VI niedzieli po Objawieniu Pańskim w okresie po Zesłaniu Ducha św., wtedy ta niedziela zupełnie się pomija (por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafialny*…, tom 1, s. 111-112 [Cz. II roz. IV § 1 nr 49-51]; *Kalendarz liturgiczny… 2021*).

[763] Liturgia rzymskokatolicka w początkach XX wieku jednoznacznie nakazywała, że w wypadku okurencji Wigilii Bożego Narodzenia z IV niedzielą Adwentu, ta pierwsza miała być odprawiona dnia właściwego (24.12), a druga – wyprzedzona (*anticipata*), tj. przeniesiona na sobotę 23.12. Kalendarze mariawickie – zarówno stare jak i nowe – nakazywały jednak praktykę odwrotną tj. przeniesienie Wigilii na dzień 23.12. (por.: A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafialny*…, tom 1, s. 115.125 [Cz. II roz. V § 3 nr 61 oraz roz. VI § 1 nr 88]; tom 2, s. 188-189 [Cz. XI roz. I § 9 nr 33 i § 10 nr 35-36]; *Kalendarz Maryawicki na rok zwyczajny 1911*…, s. 18; M. D. MAMES, *Kilka słów o kalendarzu liturgicznym*…, s. 13.

św. M. Franciszki Kozłowskiej)[764] czy wspomnienia św. Alfonsa Ligouri (przeniesienie stałe z 2.08 na 1.08)[765].

W *Brewiarzu Eucharystycznym* brakuje także zasad postępowania w wypadku konkurencji, jednak trudno orzec jaka mogła być tego przyczyna, gdyż autorowi nie udało się dotrzeć do żadnych rękopiśmiennych źródeł z kompletnymi oficjami świątecznymi. Możliwe są 4 wytłumaczenia: 1. zasady te były oczywiste dla ówczesnych duchownych mariawickich, więc nie widzieli potrzeby ich zapisania; 2. zasady te planowano zapisać przy wydaniu kolejnych części *Brewiarza Eucharystycznego*; 3. zamierzano pozostawić duchownym dowolność w tym zakresie; 4. zamierzano zupełnie usunąć nieszpory dnia poprzedzającego uroczystość, co eliminowałoby problem konkurencji.

Porównując zawartość mariawickich ksiąg liturgicznych, brewiarzyków oraz kalendarzy liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, łatwo można dostrzec zmieniającą się liczbę i rangę świąt. Problematykę tę przedstawia poniższa tabela. Źródłami, które w niej porównano, były: *Brewiarz Eucharystyczny* (1923), *Brewiarzyk Maryawicki* (1925), *Mszał Eucharystyczny* (1929) i *Kalendarz liturgiczny… 2021*. Wymienione zostały obchody wskazane przez co najmniej jedno ze źródeł jako święto lub inny szczególny dzień posiadający własny formularz mszalny, zmienne części w nieszporach czy zaznaczenie w kalendarzu specjalnym krojem czcionki[766]. Dni zostały uszeregowane zgodnie z regułami *Brewiarza Eucharystycznego*, tj. dni tygodnia, obchody ruchome (zależne od daty Wielkanocy) – począwszy od Wielkiego Czwartku, obchody stałe (co roku w ten sam dzień kalendarzowy) – począwszy od sierpnia. Dodatkowo, w tabeli wskazana jest obecność części zmiennych (mszalnych i nieszpornych) dla poszczególnych dni (kolumny Brew.III [1925] i MszałE 1929). W przypadku oficjum zaznaczono, które nieszpory należy odprawić przy założeniu, że nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie odprawiają się codziennie, z wyjątkiem sobót, świąt maryjnych i Triduum Paschalnego, a nieszpory o Najświętszej Maryi Pannie w soboty oraz święta maryjne wyznaczone przez mszał lub brewiarz.

[764] M. D. MAMES, *Kilka słów o kalendarzu liturgicznym…*, s. 13.
[765] Przeniesione na stałe z dnia 2.08 na 1.08 – prawdopodobnie wzorem kalendarza rzymskokatolickiego odnowionego po Soborze Watykańskim II (por.: *Breviarium Romanum… Pars æstiva*, F. Pustet 1888, s. xiii; *Calendarium Romanum ex decreto Sacrosancti Œcumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum*, editio typica, Typis Polyglottis Vaticanis, 1969, s. 30; *Kalendarz liturgiczny… 2021*, dz. cyt.).
[766] Uwaga: nazewnictwo obchodów nie zawsze jest spójne – zazwyczaj wybierano tylko jedną z nazw dla jednego obchodu. Jeżeli dany dzień przewidywał więcej obchodów, zostały one oddzielone znakiem „ / ”.

C.	Obchód	BE 1923	Brew. 1925	MszałE 1929	Kal. 2021
Tydzień	Czwartki	U III	E (Cz)	Cz (5)	num. 1-5
	Soboty	K III	M (Sb)	Sb	
	Niedziele (niewymienione niżej)	U III	E (Nd)	Nd (40)	Ś
	Wtorki	P	E (Wt)	M.F (3)	
Ruchome w ciągu roku	Wielki Czwartek	U I	WCz	WCz	WCz
	Wielki Piątek	U I	WPt	WPt	WPt
	Wielka Sobota	U I	WSb	WSb	WSb
	I dzień Zmartwychwstania Pańsk.	U I	Jut., E zm.	U	Ś
	II dzień Zmartwychwstania Pańsk.	U I	E zm.	U	Ś
	III dzień Zmartwychwstania Pańsk.	K I	E zm.	U	Ś
	Śr i Pt po Zmartwychwstaniu Pańs.	P	E	Śr, Pt	
	Nd Przewodnia	U I	E	Nd	Ś
	Dni krzyżowe (pn-śr)	P	E	Pn, Wt, Śr	W
	Wniebowstąpienie Pańskie	U I	E zm.	U	Ś
	Pt po Wniebowstąpieniu Pańskim	P	E	Pt	
	Wigilia Zesłania Ducha Świętego	P	M	Wigilia	W
	I dzień Zesłania Ducha Świętego	U I	E zm.	U	Ś
	II dzień Zesłania Ducha Świętego	U I	E zm.	U	Ś
	III dzień Zesłania Ducha Świętego	K I	E zm.	U	Ś
	Śr i Pt po Zesłania Ducha Świętego	P	E	Śr, Pr	
	Nd Trójcy Przenajświętszej	U I	E zm.	U	Ś
	Boże Ciało	U I	E	U	Ś
	Pt-Sb, Pn-Cz w Okt. Bożego Ciała	U III	E	z kolejnych Czwartków	W (tylko zak. Okt.)
	Pt po Okt. B.C. (Najsł. Serca Jez.)	K I	E	K	Ś
	I-IV Nd Adwentu	U II	E zm.	Nd (4)	Ś
	Śr Popielcowa	K II	E	Śr	Ś
	V Nd Postu (Męki Pańskiej)	U I	E	Nd	Ś
	Pt po V Nd Postu (7. Boleści NMP)	K II	M zm.	U	Ś
	Nd Palmowa	U I	E	Nd	Ś
Sierpień	1. ś. Piotra w Ok. / św. Alfonsa L.	K II / -		kom.	W / W
	2. NMP Anielsk. / Ofiarow. DzWM	U	M zm.	K/U*	Ś
	5. NMP Śnieżnej	P		-	W
	6. Przemienienie Pańskie	K I		K	Ś
	12. św. Matki Klary	K II		K	Ś
	14. Wigilia Wniebowzięcia NMP	P		-	W
	15. Wniebow. NMP / Pośw. ŚMiM	U I / U I	M/E zm.	U / U	Ś / Ś
	23. Krwi Przenajdroższej Zbawiciela i Ofiary Mateczki	U I	E zm.	K/U*	Ś
	24. św. Bartłomieja Apostoła	P		kom.	W
	29. Ścięcie św. Jana Chrzciciela	K II		kom.	W
	31. Ust. Ofiary i zniewag Baranka	K I		-	-
Wrzesień	7. Wigilia	P		-	W
	8. Narodzenie NMP	U II	M zm.	U	Ś
	Nd po 8. Imienia Maryi	K II	M	-	-
	14. Podwyższenie Krzyża świętego	K I		(wkl.-U)	W
	III Nd. Najczystszego Serca NMP	K II	M	-	-
	17. Stygmatów św. Franciszka	P		kom.	W
	21. św. Mateusza Ap. i Ewang.	P		kom.	W
	29. św. Michała Archanioła	K II		U	Ś
Paźdz.	Sb przed I Nd. Wigilia	P	M	-	W
	I Nd. NMP Różańcowej	K II	M	U	Ś
	2. śś. Aniołów Stróżów	K II		kom.	W
	4. św. Franciszka (Imien. Mateczki)	U II		U	Ś

	18. św. Łukasza Ewangelisty	P		kom.	W
	28. śś. Szymona i Tadeusza App.	P		kom.	W
Listopad	1. Wszystkich Świętych	U II		U	Ś
	2. Dzień Zaduszny	K II		Za d. zm.	Ś
	11. św. Marcina Bpa i Doktora K.	P		kom.	Ś
	21. Ofiarowanie NMP	K II	M	K	Ś
	30. św. Andrzeja Apostoła	P		kom.	Ś
Grudzień	7. Wigilia	P		-	W
	8. Niepokalane Poczęcie NMP	U II	M zm.	U	Ś
	21. św. Tomasza Apostoła	P		kom.	W
	24. Wigilia	P		Wigilia	W
	25. I dzień Bożego Narodzenia	U I	E zm.	U (3)	Ś
	26. II dzień Bożego Narodzenia (św. Szczepana Męczennika)	U I	E zm.	U (III BN + wł. m.)	Ś
	27. III dzień Bożego Narodzenia (św. Jana Apostoła)	K I	E zm.	U (III BN + wł. m.)	Ś
	28. śś. Młodzianków Męczenników	P	E zm.	Nd po BN	W
Styczeń	1. Obrzezanie Pańskie i Nowy Rok	U I	E zm.	U	Ś
	6. Objawienie Pańskie	U I	E zm.	U	Ś
	II Nd. Najświętszego Imienia Jezus	K I	E	-	-
	23. Zaślubiny NMP	P	M	K	Ś
	25. Nawrócenie św. Pawła Ap.	P		kom.	Ś
Luty	1. Wigilia	P		-	W
	2. Oczyszczenie NMP	U II	M zm.	U	Ś
	11. Objawienia NMP w Lourdes	P		-	W
	24. św. Macieja Apostoła	P		kom.	W
Ma	19. św. Józefa Oblubieńca NMP	K II		K	Ś
rzec	25. Zwiastowanie NMP	U II	M zm.	U	Ś
Kwie.	III Cz. Przyjścia Królestwa Bożego	U II	E	U	-
	25. św. Marka Ewangelisty	P		kom.	W
	27. św. Ludwika Gr. de Montfort	P		kom.	W
Maj	1. śś. Filipa i Jakuba Apostołów	P		kom.	W (Ś)
	3. Znalezienie krzyża świętego	K I		-	W (Ś)
	6. św. Jana Apostoła w Oleju	P		kom.	W
	8. św. Stanisława Bpa i Męczennika	K II		U	
	17. św. Paschalisa Baylon Wyzn.	P		kom.	W
	27. Pośw. Fundamentów ŚMiM i Narodzenia Mateczki	K II	E zm.	K	Ś
Czerwiec	11. św. Barnaby Apostoła	P		kom.	W
	Sb przed 23. Wigilia	P		-	W
	Nd przed 24. NMP Nieust. Pomocy	P	M zm.	U	Ś
	24. Narodz. św. Jana Chrzciciela	K II		K	Ś
	29. śś. Piotra i Pawła Apostołów	U II		U	Ś
Lipiec	2. Nawiedzenie NMP	K II	M	K	Ś
	15. Rozesłanie Apostołów	P		kom.	W
	16. NMP Szkaplerznej	P		(wkl-U)	W
	19. Boleści Mateczki	K II		-	-
	22. św. Marii Magdaleny	P		kom.	W
	25. św. Jakuba Apostoła	P		kom.	W
	26. śś. Anny i Joachima Rodz. NMP	K II		(wkl-U)	W

Legenda:
C – cykl (tydzień / roczny ruchomy / roczny stały – poszczególne miesiące);
U – święto uroczyste; K – święto kościelne; Ś – święto bez wskazania dostojności;
W – wspomnienie zaznaczone drukiem czarnym, pogrubionym; P – dzień powszedni;

I, II, III – stopnie pierwszeństwa sprawowania w przypadku okurencji (z zachowaniem zasady, że wszystkie święta kościelne ustępują uroczystym);
E – odprawia się nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie;
M – odprawia się nieszpory o Najświętszej Maryi Pannie;
zm. – dany obchód posiada części zmienne w *Brewiarzyku* z 1925 r.;
WCz, WPt, WSb – dni Triduum Paschalnego (odprawia się liturgię w połączeniu ze specjalnymi nieszporami);
Jut. – *Brewiarzyk* zawiera tekst jutrzni dla tej uroczystości;
(numer) – liczba formularzy mszalnych na dane dni;
K/U* – jeden wspólny formularz dla obu świąt;
kom. – mszał zawiera wzór komemoracji dla tego obchodu (modlitwy o świętych);
(wkl-U) – formularz wklejony (uroczystość) – w parafiach, gdzie jest to święto patronalne;
III BN + wł. m. – odprawia się III Mszę z urocz. Bożego Narodzenia z zachowaniem niektórych własnych modlitw;
Za d. zm. – formularz Mszy św. za dusze zmarłych;
num. 1-5 – numerowane cyframi wg tygodnia w miesiącu, tj. od 1 do 5 (w kalendarzu).

Tabela 7. Klasyfikacja świąt oraz obecność formularzy mszalnych i tekstów zmiennych oficjum w wybranych źródłach liturgii mariawickiej.

Jak wynika z tabeli, między porównanymi źródłami zachodzą różnice dotyczące nie tylko nazewnictwa samych obchodów, ale przede wszystkim sposobu wyznaczania ich dostojności. Przykładowo, tablica świąt z *Brewiarza Eucharystycznego* i *Brewiarzyka* z 1925 r. dość precyzyjnie klasyfikuje ich rangi, jednak zupełnie pomija kwestię wigilii, dni krzyżowych, dni w oktawie wielkanocnej, zielonoświątkowej czy nawet powszechnie obchodzonej przez mariawitów uroczystości Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Mszał wykorzystywany w parafiach mariawickich dzieli obchody jedynie na uroczystości i święta kościelne, nie wspominając zupełnie o regułach pierwszeństwa w wypadku okurencji. Podział ten jest z większości wypadków identyczny jak w brewiarzu, ale pojawiają się też nieliczne wyjątki (7. Boleści NMP, św. Stanisława Bpa). Najnowsze kalendarze liturgiczne nie rozróżniają natomiast świąt od uroczystości, ale za to pogrubioną czcionką wskazują ważne wspomnienia (święta?) nieposiadające własnego formularza we mszale (głównie apostołowie, ewangeliści i patroni mariawitów).

Spośród wymienionych w tabeli dni, niektóre związane są ze szczególnymi obrzędami i tekstami liturgicznymi, a w związku z tym – z osobnymi śpiewami. Należą do nich obrzędy w następujące święta: dni Triduum Paschalnego, Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego, Dni Krzyżowe, Zesłanie Ducha Świętego, Boże Ciało, Boże Narodzenie (I i III dzień), Objawienie Pańskie, Środa Popielcowa, Siedmiu Boleści NMP, Niedziela Palmowa, Poświęcenie Świątyni, Wszystkich Świętych i Dzień Zaduszny, Oczyszczenie NMP oraz zakończenie starego roku. Dodatkowe ceremonie odprawia się podczas Mszy św., bezpośrednio przed nią lub po jej zakończeniu. Mogą one przybrać rozmaite formy.

Pierwszą z form szczególnego obchodu jest dodanie sekwencji do Mszy św. Dotyczy to:

a) Zmartwychwstania Pańskiego z oktawą (*Hostię Świętą Paschy dziwnej*);
b) Zesłania Ducha Świętego z oktawą (*Przybądź Duchu Święty*);
c) Bożego Ciała z oktawą i wszystkich czwartków roku, w których sprawowana jest wotywa uprzywilejowana o Przenajświętszym Sakramencie (*Chwal, Syonie, Zbawiciela*),
d) Siedmiu Boleści NMP (*Stała Matka boleściwa*);
e) Uroczystości Poświęcenia Świątyni, dn. 15.08 (*Niebieski Jeruzalemie*);
f) Dnia Zadusznego (Dzień on, dzień gniewu Pańskiego).

Drugą możliwością jest odprawienie procesji, co ma miejsce podczas uroczystości:

a) Zmartwychwstania Pańskiego – procesja następuje po ceremonii otwarcia Grobu Pańskiego, a przed Jutrznią i Rezurekcją;
b) Dni krzyżowych – procesja ma miejsce przed Mszą św.;
c) Bożego Ciała – procesja do czterech ołtarzy następuje po Mszy św.[767];
d) Wszystkich Świętych / Dnia Zadusznego – procesja na cmentarz po Mszy św. lub nieszporach żałobnych)[768];
e) dni Triduum Paschalnego – krótkie procesje w obrębie budynku Kościoła (z Przenajświętszym Sakramentem, krzyżem lub świecą), podczas których śpiewa się wskazane przez mszał antyfony lub pieśni[769].

Przebieg wyżej wymienionych procesji znajduje się we *Mszale Eucharystycznym*, a także w brewiarzykach[770]. Należy jeszcze zaznaczyć, że ani mszał, ani tradycja mariawicka nie przewidują w ogóle dwóch procesji stanowiących ogniwo *Missale Romanum*: procesji z gromnicami na uroczystość Oczyszczenia NMP oraz procesji z palmami w Niedzielę Palmową[771], jednak na podstawie zawartości niektórych partytur

[767] W zależności od źródła, na procesję wyznaczane są różne pieśni. Więcej nt. śpiewów procesji Bożego Ciała w: B. SŁOJEWSKI, *Boże Ciało w muzycznej tradycji mariawityzmu*, Mr 58(2016), nr 6-7, s. 7-9.
[768] W najnowszej edycji *Brewiarzyka…* procesja przypisana jest do dnia Wszystkich Świętych, jednak jej treść wskazuje, że liturgicznie przynależy już do Dnia Zadusznego. Znajduje to potwierdzenie w poprzednich wydaniach mariawickiej książeczki do nabożeństwa a także w praktyce historycznej, gdzie Dzień Zaduszny rozpoczynał się od nieszporów dnia poprzedzającego (I nieszpory), a dopiero po nich następowała procesja (por.: *Brewiarzyk*… [VI], s. 348; [VII], s. 360; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafialny…*, tom 2, s. 383-385 [Cz. XI roz. VII § 11, nr. 592-596].
[769] W Wielki Czwartek procesja podczas przeniesienia Pana Jezusa do ciemnicy; w Wielki Piątek procesje podczas uczczenia krzyża św., z Przenajświętszym Sakramentem do ołtarza bocznego i na koniec do ołtarza głównego; w Wielką Sobotę procesja z triangułem do bocznego ołtarza oraz między czytaniem proroctw a poświęceniem wody.
[770] Por.: *Mszał Eucharystyczny*…, s. 84-86.155-162.214-218; *Brewiarzyk*… (VII), s. 280-283.297-302.334-344.360-370.
[771] Por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 647-649.700-702; *Missale Romanum*… [1897], s. 126-127.378.

można wnioskować, że w pierwszych latach działalności mariawitów poza jurysdykcją papieską, druga z tych procesji mogła być jeszcze sprawowana[772].

Z drugiej strony, zgodnie z rubrykami *Mszału Eucharystycznego,* w większości parafii zachowana jest także cotygodniowa procesja niedzielna od uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego aż do Zesłania Ducha Świętego, a gdzieniegdzie ma ona miejsce również w okresie po Zielonych Świątkach i może odbywać się nawet do uroczystości Wszystkich Świętych[773]. Procesje towarzyszą zazwyczaj uroczystościom parafialnym. Podczas tych obrzędów w okresie wielkanocnym śpiewa się pieśni: *Przez Twoje Święte zmartwychpowstanie* i *Wesoły nam dzień dziś nastał*, od Wniebowstąpienia w pierwszej z nich zamienia się słowa *zmartwychpowstanie* i *zmartwychpowstał* na *wniebowstąpienie* i *wniebowstąpił*, a w oktawie Zesłania Ducha Świętego na *Ducha Zesłanie* i *Ducha zesłał*[774]. Od uroczystości Trójcy Przenajświętszej śpiewa się na procesji tylko jedną pieśń o Przenajświętszym Sakramencie – zazwyczaj *Jezusa ukrytego*.

Podczas niektórych uroczystości w ciągu roku dokonuje się błogosławieństw lub poświęceń pewnych przedmiotów[775]. Obchodami tymi są: III dzień uroczystości Bożego Narodzenia (poświęcenie wina), Objawienie Pańskie (błogosławieństwo kredy, złota i kadzidła), Oczyszczenie NMP (poświęcenie gromnic), Środa popielcowa (popiołu), Niedziela Palmowa (palm), Wielka Sobota (ognia/paschału i wody)[776]. Poświęcenia i błogosławieństwa, które nie mają rozbudowanej formy liturgicznej (popiół, wino, kreda, kadzidło i złoto) odbywają się po skończonej Mszy św., natomiast te, którym towarzyszą liczne modlitwy i śpiewy, mają miejsce przed rozpoczęciem Mszy św., a ich ryt jest skrócony względem trydenckiego[777]. Teksty większości wymienionych można znaleźć

[772] Niektóre partytury archiwalne z parafii mariawickiej w Żarnówce przewidują gregoriański śpiew *Niech Ci będzie cześć, chwała* (*Gloria laus*), z adnotacją o przeznaczeniu na lub po procesji z palmami (zob. np.: Żar., *Partytura 1914 roku*, rps, s. 29 [num. wł.]).

[773] Niedzielne procesje odbywają się najdłużej w parafiach w Żarnówce (do początku września) oraz w Wiśniewie (do 1 listopada włącznie). Na podst. relacji ustnych: C. M. Z. NAWARA, z dn. 2.05.2021; T. M. Ł. RATAJCZYK, z dn. 2.05.2021.

[774] Zob. *Mszał Eucharystyczny*…, s. 84-86. Zwyczaj śpiewu tych dwóch pieśni wywodzi się z praktyki utrzymującej się w parafiach rzymskokatolickich na ziemiach polskich w XIX wieku, przy czym w tamtym czasie – w zależności od ośrodka – śpiewano także hymn *Cum Rex gloriæ* i pieśń *Chrystus zmartwychwstan jest* (zob. Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 258).

[775] W liturgii mariawickiej wyróżniane są trzy bliskoznaczne terminy: „błogosławieństwo", „poświęcenie", „konsekracja" – analogicznie do łacińskich: *benedictio, dedicatio, consecratio*. W kontekście ceremonii dotyczących poszczególnych osób, miejsc i przedmiotów, poniżej oraz na przestrzeni całej pracy stosowane są one zgodnie z określeniami w mariawickich księgach liturgicznych.

[776] Związane z tym dniem święcenie pokarmów nie należy w istocie do obrzędów znajdujących się w księgach liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.

[777] Dotyczy to w szczególności poświęcenia palm i gromnic (por.: *Mszał Eucharystyczny*…, s. 647-649.700-702; *Missale Romanum…* [1897], s. 121-127.376-378).

w *Mszale Eucharystycznym*, z wyjątkiem błogosławieństwa wina oraz kredy, złota i kadzidła, które znajdują się w *Rytuale Maryawickim*[778].

Kolejną możliwością wzbogacenia liturgii niektórych uroczystości jest połączenie Mszy św. z pewnymi godzinami Oficjum. *Mszał Eucharystyczny* zaleca łączenie liturgii mszalnej z nieszporami w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę. Spotykany jest też zwyczaj śpiewania nieszporów bezpośrednio po Mszy św. w każdą niedzielę[779], a dawniej łączono także Mszę św. z nieszporami żałobnymi w uroczystość Wszystkich Świętych. W główne uroczystości liturgię Mszy św. poprzedza się jutrznią. W przypadku większości parafii dotyczy to Rezurekcji, a gdzieniegdzie także Pasterki[780]. Osobną kwestią jest śpiewanie na zakończenie roku kalendarzowego (po nabożeństwie dziękczynnym) hymnu *Ciebie Boga chwalimy* oraz modlitw w intencji ludu i przełożonych[781].

Do wspomnianych powyżej form towarzyszących niektórym obchodom roku liturgicznego należy jeszcze dodać niewymienione wcześniej elementy charakterystyczne dla nabożeństw Wielkiego Tygodnia. Są to m.in.: modlitwy po czytaniu Pasji, uczczenie krzyża św. i Msza św. prekonsekracyjna w Wielki Piątek[782], śpiew *Niech się radują*, litania do Wszystkich świętych oraz śpiewy między czytaniem listu i ewangelii w Wielką Sobotę czy otworzenie grobu w niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego. W pamięci duchownych mariawickich przechowało się także świadectwo o śpiewie Męki Pańskiej z podziałem na role (chór, ewangelista, Pan Jezus, Piłat i in.), które jest jednak niepraktykowane już od kilkudziesięciu lat[783].

---

[778] Por.: *Mszał Eucharystyczny*…, s. 584-585.647-649.681-684.692-695.700-702; J. M. M. KOWALSKI, *Rytuał maryawicki*…, s. 45-47.

[779] Taka praktyka utrzymywana jest w Parafii KSM w Żeliszewie.

[780] Obecnie jutrznia na Boże Narodzenie odprawiana jest w parafiach w Cegłowie, Lesznie, Lipce, Mińsku Maz., Pepłowie, Płocku, Warszawie, Wiśniewie i Żarnówce.

[781] J. M. M. KOWALSKI, *Rytuał maryawicki*…, s. 50-52.

[782] W kontekście liturgii Wielkiego Piątku warto wspomnieć, że dotychczasowe hymny i inne śpiewy łacińskie zostały zastąpione przez pieśni polskie. *Mszał Eucharystyczny* zaleca w czasie uczczenia krzyża św. naprzemienny śpiew *Święty Boże…* i *Ludu mój, ludu*, podczas procesji do ciemnicy – *Krzyżu święty, nade wszystko*, w momencie przeniesienia Przenajświętszego Sakramentu do bocznego ołtarza – *Któryś za nas cierpiał rany*, a podczas przeniesienia do grobu Pańskiego – *Jezu Chryste, Panie miły*. Przepisy te odzwierciedlają XIX-wieczną praktykę wykonawczą, jaka panowała chociażby w diecezji wileńskiej (por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 677-678.681; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 256).

[783] Po wprowadzeniu *Mszału Eucharystycznego*, w liturgii przewidziana była jedynie Męka Pańska wg św. Łukasza (w Wielki Piątek), jednak można było śpiewać ją prawdopodobnie tylko w parafiach, gdzie rezydowało co najmniej dwóch duchownych (jeden wykonywał kwestie ewangelisty, drugi śpiewał słowa Chrystusa i innych osób) oraz był odpowiednio przygotowany chór. Od 1931 r. abp M. Michał Kowalski zalecił, aby Pasje wg kolejnych czterech ewangelistów wykonywać w Niedzielę Palmową (Mateusz), Wielki Czwartek (Marek), Wielki Piątek (Łukasz) i Wielką Sobotę (Jan), w czasie adoracji Przenajświętszego Sakramentu (BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP [J. M. M. KOWALSKI], *Nabożeństwo Wielkotygodniowe*, KBnz 4[1931], nr 11, s. 81). Po rozłamie, śpiewanie Męki Pańskiej było gdzieniegdzie praktykowane jeszcze co najmniej do lat 60-tych XX w. W samej Świątyni Miłosierdzia i Miłości wykonywali te śpiewy klerycy lub siostry zakonne. Ponadto, Męka Pańska była śpiewana w Łodzi czy Żarnówce (na podst.: S. JAŁOSIŃSKI, *Organista – to brzmi dumnie*, PNS 20[2001], s. 17 oraz relacji ustnych:

Sama liturgia nabożeństw Triduum Paschalnego jest wyjątkowa nie tylko ze względu na jej bogactwo form, ale także na starożytny układ. Przykładem tego jest choćby wielkopiątkowa msza prekonsekracyjna pozbawiona wielu modlitw, czy msza wielkosobotnia, niezawierająca elementów o krótszej tradycji w historii liturgii rzymskiej: części zmiennych (wstęp, graduał, ofiarowanie, komunia) czy śpiewu *Baranku Boży*.

Podstawą czynności i modlitw liturgicznych sprawowanych w Wielkim Tygodniu przez mariawitów jest mszał rzymski oraz wielowiekowa tradycja prowincji polskiej. Reforma, jaką przeprowadzili mariawici, dosięgnęła również tych obrzędów[784]. Ich istota została już jednak omówiona w szczegółach przez B. Łuczaka czy T. D. Mamesa[785], więc zagadnienie to nie będzie szerzej rozwinięte. Ważną od strony muzycznej wydaje się kwestia wskazania, kto powinien wykonywać dane teksty liturgiczne w tych dniach. Rubryki *Mszału Eucharystycznego* wyróżniają tutaj sześć grup wykonawczych: kapłana, diakona, ministrantów, kantorów (2 śpiewaków), chór oraz lud (patrz: tabela 8). W wielu przypadkach nie wskazują jednak konkretnego wykonawcy – dotyczy to głównie psalmów i antyfon.

Wykonawca:	**Śpiewy:**
Kapłan	Wszystkie modlitwy rozpoczynane od „Módlmy się…"; *Pan z wami* i inne wezwania. **NP:** *Pokropisz mnie…* (odmawiane). **Pt:** modlitwy po czytaniu Męki Pańskiej, intonacje: *Oto drzewo krzyża*, *Krzyżu święty*, **Sb:** antyfona *Jako jeleń…* (wspólnie z ministrantami), śpiewy podczas poświęcenia wody, *Alleluja* przed ewangelią (na zmianę z chórem). **NW:** intonacje: *Chwała Tobie, Trójco*, *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie*, *Wesoły nam dzień dziś nastał*, werset *Zmartwychwstał Pan prawdziwie*.
Diakon	**Sb:** wezwanie *Światło Chrystusowe* (lub kapłan), *Niech się radują…*, dialog i prefacja przed czytaniem proroctw; **NW:** *Błogosław, Ojcze* z jutrzni.
Ministranci	**Sb:** Antyfona *Jako jeleń pragnie do źródeł wód* (wspólnie z kapłanem).
2 śpiewaków	**Pt:** zwrotki *Ludu mój, ludu* (improperiów); **Sb:** wezwania litanii do Wszystkich świętych.
Chór	**NP:** antyfona *Hosanna Synowi Dawidowemu*, traktus *Zebrali najwyżsi kapłani*, antyfona *Dzieci hebrajskie*. **Cz:** hymn *Niech do niebios…*. **Pt:** środkowa część antyfony *Oto drzewo krzyża* (*Do którego…*), improperia (z wyjątkiem zwrotek *Ludu mój, ludu*) **Sb:** *Alleluja* przed ewangelią (na zmianę z kapłanem), *Wysławiajcie Pana…* i Ps 116. **NW:** antyfona *Chwała Tobie, Trójco* i psalmy przy otworzeniu grobu, *Chwała Ojcu* po ewangeliach jutrzni, antyfona *Królowo niebios*.

M. K. CZYŻEWSKI [1.05.2021]; G. M. D. MILLER [2.05.2021]; Z. M. W. JAWORSKI [11.05.2021]; J. M. J. OPALA [30.04.2021]; J. M. S. ORZECHOWSKI [3.05.2021]; T. M. Ł. RATAJCZYK [2.05.2021]).

[784] Oprócz reformy obrzędów wielkotygodniowych dokonanej w *Mszale Eucharystycznym*, kolejne, dużo dalej idące zmiany wprowadził w 1931 r. abp M. Michał Kowalski, znosząc zupełnie większość ceremonii Triduum Paschalnego i zastępując je odprawieniem samej Mszy św. (w Wielki Piątek Msza z urocz. Krwi Przenajdroższej Zbawiciela zamiast Mszy prekonsekracyjnej) w połączeniu z adoracją Przenajświętszego Sakramentu i czytaniem Męki Pańskiej (patrz wyżej). Z innowacji tych zrezygnował Kościół Starokatolicki Mariawitów zaraz po rozłamie w 1935 r. (por.: BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP (J. M. M. KOWALSKI), *Nabożeństwo Wielkotygodniowe…*, s. 81; *Dalszy ciąg posiedzeń Synodu*, GP 1935, nr 5, s. 37.

[785] Por.: T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 199-202; B. ŁUCZAK, *Albowiem te są wielkanocne uroczystości*, Mr 51(2009), nr 4-6, s. 12-17; TENŻE, *Liturgia mariawicka…*, s. 23. Zob. także: P. JAWORSKA, *Wielki Tydzień w liturgii i poezji*, Mr 22(1980), nr 3, s. 2-6.

Lud	Wszystkie *Amen, I z duchem Twoim*, *Bogu dzięki* i inne responsy. **Pt:** końcówka antyfony *Oto drzewo krzyża* (*Pójdźmy, pokłońmy się*), hymn *Krzyżu Święty*; *Któryś za nas cierpiał rany*. **NW:** respons *Któryś za nas był przybity…* i inne w jutrzni.
Nieokreślone	**Pt:** traktus przed czytaniem Męki Pańskiej, hymn *Jezu Chryste, Panie miły* podczas procesji do Grobu Pańskiego. **Sb:** krótkie nieszpory po komunii św. **Nd:** pieśni na procesji, większa część jutrzni (od inwitatorium *Zmartwychwstał Pan prawdziwie* do Psalmu 99 włącznie.
Legenda: **NP –** Niedziela Palmowa; **Cz** – Wielki Czwartek; **Pt** – Wielki Piątek; **Sb** – Wielka Sobota; **Nd** – Niedziela Wielkanocna	

Tabela 8. Wykonawcy śpiewów w Wielkim Tygodniu wyznaczeni przez *Mszał Eucharystyczny*[786].

W powyższym zestawieniu zaprezentowano podział wykonawców zgodny z rubrykami mariawickiego mszału. Nie jest ono odzwierciedlane w całości w partyturach, a tym bardziej praktyce wykonawczej. Śpiew antyfony *Jako jeleń…* najczęściej wykonuje sam kapłan, wezwania litanii do Wszystkich świętych sam organista, a zwrotki pieśni *Ludu mój, ludu* (improperia) cały lud. W praktyce wykonawczej zaciera się także rozróżnienie między chórem a ludem. W parafiach, gdzie nie ma zorganizowanych chórów, ich partie wykonuje cały lud albo sam organista.

2.3.4. Sakramenty i inne obrzędy kościelne

Teksty liturgiczne wykorzystywane przy udzielaniu sakramentów i sakramentaliów znajdują się przede wszystkim w *Rytuale Maryawickim* i *Pontyfikale Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, a w mniejszym zakresie we *Mszale Eucharystycznym*[787]. Wiele obrzędów (szczególnie związanych z sakramentami) przeznaczonych jest wyłącznie do czytania. Śpiewy towarzyszące tym ceremoniom wykorzystywane są często w innych, wcześniej omawianych nabożeństwach liturgicznych. Zaliczyć do nich należy hymny: *Przybądź Duchu Stworzycielu* (obrzęd ślubny, błogosławieństwo małżonków, składanie ślubów uroczystych, święcenia wyższe, przyjęcie duchownego do Kościoła, konsekracja kościoła), *Ciebie Boga chwalimy* (składanie ślubów uroczystych, konsekracja na biskupa[788]), *Witaj, królowo nieba* (pogrzeb dorosłych), *Witaj, gwiazdo morza*

[786] Na podst.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 647-649.660.673-684.686.692-699; B. SŁOJEWSKI, *Śpiewy liturgiczne Wielkiego Tygodnia*, Mr 59(2017), nr 1-3, s. 13-14.

[787] W tym ostatnim znajduje się formularz Mszy św. z ceremonią ślubów uroczystych, a w niektórych egzemplarzach wklejony jest także formularz pt. *Święcenia sióstr na Dyakonise i Kapłanki oraz Konsekracya na Biskupstwo*. Ten drugi nie będzie jednak poddany analizie, gdyż w Kościele Starokatolickim Mariawitów święcenia kobiet są zawieszone. (zob.: A-M.Maz, *Mszał Eucharystyczny…*, s. 796-810; *Święcenia sióstr…*, [formularz wklejony, s. 1-14]).

[788] Podczas uroczystości konsekracji na biskupa, przy śpiewie *Ciebie Boga chwalimy*, nowokonsekrowany przechodzi wzdłuż nawy kościoła, błogosławiąc lud. Nie występuje wtedy zwyczajowe błogosławienie Przenajświętszym Sakramentem poprzedzone dialogiem celebransa i ludu na słowach „Zbaw lud Twój, Panie, i błogosław dziedzictwu Twemu" (zob. *Pontyfikał…*, s. 67-68). W związku z tym, chór sam śpiewa powyższe słowa. Hymn *Ciebie Boga chwalimy* jest też zwyczajowo śpiewany na zakończenie wielu uroczystych obrzędów, szczególnie związanych ze święceniami kapłańskimi, konsekracją kościoła czy uroczystościami parafialnymi.

(pogrzeb małych dzieci[789]), a także litanię do Wszystkich świętych (święcenia wyższe, poświęcenie kamienia węgielnego)[790].

Oprócz hymnów i litanii, celebracjom wielu obrzędów towarzyszą inne teksty, które można wykonywać ze śpiewem. Należą one do różnych gatunków poezji liturgicznej (psalmy, kantyki, antyfony, responsoria, pieśni). W poniższej tabeli wymienione zostały te utwory, które mogą być śpiewane podczas obrzędów zawartych w rytuale i pontyfikale mariawickim. Podobnie jak w nabożeństwach brewiarzowych czy ceremoniach Wielkiego Tygodnia, księgi liturgiczne nie zawsze precyzują kto powinien odmawiać/śpiewać dane teksty, a w rubrykach zawarte są formy bezokolicznikowe, np. „odmawia się", „śpiewa się". Jeśli wykonawca danego tekstu jest jasno określony, w poniższej tabeli dodane są odpowiednie oznaczenia: (K) – kapłan, (B) – biskup, (A) – asysta, (Kl) – kler, (Ch) – chór; (L) – lud:

Obrzęd:	**Psalm, kantyk, antyfona, responsorium lub pieśń:**
Bierzmowanie	Ant. *Umocnij to, Panie* (A)
Obrzęd ślubny	Psalm 127
Błogosławieństwo nowozaślubionej	Psalm 66
Wywód	Ant. *Ta otrzyma błogosławieństwo…* / Psalm 23
Pogrzeb małych dzieci *przed domem:*	Ant. *Niech będzie Imię Pańskie…* (K) / Psalm 112
	Psalm 118
na cmentarzu:	Ant. *Młodzieńcy i dziewice…* (K)
Pogrzeb dorosłych *wyprowadzenie z kościoła:*	Ant. *Jeżeli będziesz uważał…* (K) / Psalm 129
	Resp. *Przybądźcie, święci Pańscy…*
	Resp. *Wybaw mnie, Panie…*
	Ant. *Do raju niech cię wprowadzą Aniołowie…*
podczas konduktu pogrzebowego:	Ant. *Rozradują się w Panu…* / wersety Psalm 50 na zmianę z *Dobry Jezu, a nasz Panie* (K/L)
wchodząc na cmentarz:	Ant. *Ja jestem zmartwychwstanie…* / Kantyk Zachariasza
Błogosławieństwo małżonków	Ant. *Raduj się w Bogu…* / Kantyk Zachariasza
Tonsura	Ant. *Ten weźmie błogosławieństwo* / Psalm 23 (Kl)
Prezbiterat	(Resp.) *Już nie będę was zwał sługami*
Konsekracja na biskupa	Psalm 88,2-9 (Kl)
Po hymnie „Ciebie Boga chwalimy":	(Ant.) *Niech się wzmocni ręka Twoja…* (B/L)
Poświęcenie kamienia węgielnego pod kościół	Ant. *Znak zbawienia naszego…* / Psalm 83 (Kl)
Konsekracja kościoła	Psalm 23,1-5 (B)
Podczas okadzenia nawy kościelnej:	Pieśń *Kto się w opiekę…* lub inna stosowna (Ch)
Podczas konsekracji ołtarza:	Ant. *Jako jeleń…* (Ch lub B/A)
	Pieśń *Boże mocy…* (Ch)
Poświęcenie dzwonów	Ps 94 i 95; Ps 96 i 97 (B/Kl); Ps 98 (B), 99 (B/Kl).

Tabela 9. Psalmy, kantyki, antyfony, responsoria i pieśni odmawiane lub śpiewane przy obrzędach rytuału i pontyfikału.

[789] Odmienność liturgii pogrzebu małych dzieci od pogrzebu dorosłych wynika ze starożytnej tradycji niemodlenia się za zmarłe dzieci, gdyż ich niewinność i bezgrzeszność stanowiła zapewnienie dla wiernych o tym, że już zostały zbawione (zob. J. DECYK, *Ludzki i Boży wymiar śmierci w świetle kultu zmarłych. Studium liturgiczne*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2000, s. 51).

[790] W czasie śpiewu litanii do Wszystkich świętych, po wezwaniu „Abyś prośby nasze…" dodaje się trzy wezwania śpiewane przez biskupa: „Abyś tego/ten (wybranego / kamień węgielny) pobłogosławić raczył", za drugim razem dodaje się „…i poświęcić raczył", a za trzecim jeszcze „…i pokonsekrować raczył". Przy konsekracji kościoła odmawia się krótszą litanię, wzorowaną na ostatnich wezwaniach litanii do Wszystkich świętych, z zachowaniem dodanych trzech wezwań „Abyś ten ołtarz i kościół cały…" (zob. *Pontyfikał…*, s. 20.79.84-86).

Oprócz wyżej wymienionych utworów, liturgii udzielanych sakramentów, sakramentaliów i innych obrzędów towarzyszą liczne prefacje i inne modlitwy śpiewane przez kapłana lub biskupa. Ceremonie zawierają też wiele modlitw złożonych z wersetów i responsów odmawianych lub śpiewanych na przemian przez celebransa i lud[791].

Dwa spośród omawianych tutaj obrzędów (konsekracja na biskupa, składanie ślubów uroczystych) posiadają swoje własne formularze mszalne, znajdujące się w oficjalnych księgach liturgicznych Kościoła. Specjalne formularze bywają też stosowane w towarzystwie innych okoliczności. Przykładem mogą być pogrzeby, które poprzedzane są mszą św. za dusze zmarłych[792]. W niektórych parafiach, podczas udzielania ślubów wykorzystywane jest także będące w obiegu duchownych tłumaczenie trydenckiego formularza Mszy św. za nowożeńców[793].

Jeszcze jednym obrzędem ściśle zjednoczonym z liturgią mariawicką, choć nawet niewzmiankowanym w księgach liturgicznych, jest wystawienie oraz schowanie Przenajświętszego Sakramentu połączone z błogosławieństwem. W pierwszych latach po wykluczeniu z Kościoła Rzymskokatolickiego, mariawici traktowali je jako osobne, niezależne formy. W kościołach parafialnych odprawiano wtedy trzy nabożeństwa: rano wystawienie Przenajświętszego Sakramentu, o stosownej godzinie Mszę św., a wieczorem nieszpory (lub inne nabożeństwo ludowe), po których dokonywano schowania *Sanctissimum*[794]. Obecnie, wystawienie najczęściej łączy się bezpośrednio z Mszą św., a z uwagi na mariawicką pobożność eucharystyczną, sama liturgia mszalna oraz inne obrzędy liturgiczne i nabożeństwa paraliturgiczne prawie zawsze odprawiają się wobec Hostii wystawionej w monstrancji[795].

Formy wystawienia i schowania Przenajświętszego Sakramentu zbliżają się do ceremonii liturgicznych także ze względu na związane z nimi błogosławieństwa oraz ściśle określony układ, przejęty z tradycji rzymskokatolickiej. Pierwsi mariawici, otaczający szczególną troską języki narodowe, od początku zastępowali łacińskie hymny towarzyszące tym obrzędom przez polskie pieśni będące ich tłumaczeniem, co nie było

[791] Niektóre z nich tradycja rzymskokatolicka nazywa modlitwami błagalnymi (*preces*). Zaczynają się one zwykle od wezwań „℣ Panie zmiłuj się. ℟ Chryste zmiłuj się, Panie zmiłuj się. ℣ Ojcze nasz… (po cichu) I nie wwódź nas na pokuszenie. ℟ Ale nas zbaw ode złego".

[792] W mariawickim mszale obecne są dwa formularze mszy za dusze zmarłych, a w dniu pogrzebu odprawia się drugi z nich (*Msza święta żałobna*) z dodaniem sekwencji *Dzień on, dzień gniewu Pańskiego* (zob. *Mszał Eucharystyczny…*, s. 788-789.792-796).

[793] Tymczasem, we *Mszale Eucharystycznym* przewidziane są jedynie cztery modlitwy za nowożeńców dodawane do Mszy św., a jego rubryki nie określają, jakim formularzem należy się posłużyć w takiej okoliczności. (zob. *Mszał Eucharystyczny…*, s. 768-769).

[794] Por.: *Kalendarz Maryawicki na rok zwyczajny 1911*…, s. 73; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 119.

[795] Wyjątkiem od tego są msze św. za dusze zmarłych oraz msze św. sprawowane w dniach powszednich, oprócz czwartku i dni, kiedy w danej parafii odbywa się adoracja tygodniowa lub miesięczna.

szczególnym ewenementem w praktyce rzymskich katolików narodowości polskiej w początkach XX wieku[796]. Szybko zatem skrystalizowała się forma muzyczna tych krótkich nabożeństw, która w niezmieniony sposób kultywowana jest po dziś dzień. Podczas wystawienia śpiewane są kolejno: pieśń *Niechaj będzie pochwalony* oraz hymn *O Przenajświętsza Hostia*; przed schowaniem śpiewa się *Niech będzie pochwalony*, a bezpośrednio potem hymn *Przed tak wielkim Sakramentem*, w czasie którego następuje uroczyste błogosławieństwo ludu. Po skończonym nabożeństwie najczęściej śpiewa się pieśń *Chwała i dziękczynienie*, a jeśli błogosławieństwo nastąpiło podczas hymnu *Ciebie Boga chwalimy* – pieśń *O Maryjo, niebios Pani*. Nie są to już jednak utwory integralne obrzędu, a tym bardziej obowiązkowe do wykonania.

2.3.5. Adoracja Przenajświętszego Sakramentu i inne formy pobożności ludowej

W Kościele Starokatolickim Mariawitów ogromną rolę odgrywają różne formy pobożności ludowej, zwane inaczej nabożeństwami paraliturgicznymi[797]. Wśród nich, na pierwszy plan wysuwa się Adoracja Przenajświętszego Sakramentu. Konieczność nieustannego jej sprawowania jest wielokrotnie wskazywana w Dziele Wielkiego Miłosierdzia, bowiem przyczynia się do szerzenia czci dla Eucharystii – ostatniego ratunku danego dla pogrążonego w grzechach świata[798]. Mariawici wykształcili lub przejęli z tradycji rzymskokatolickiej wiele form adoracji; w samych brewiarzykach obecnych jest ich kilkanaście[799]. Adoracja może być zarówno nabożeństwem prywatnym, jak i wspólnotowym, sprawowanym we wszystkich parafiach w wybranym dniu miesiąca (adoracja miesięczna – całodzienna lub całodobowa), a w niektórych także raz na tydzień (adoracja tygodniowa) i w innych okolicznościach (adoracje: młodzieżowa, przy Grobie Pańskim, podczas nabożeństwa czterdziestogodzinnego). Adoracjom wspólnotowym

[796] Zob. np.: S. BERNATOWICZ, *Okólnik J. E. Biskupa Płockiego dotyczący przepisów liturgicznych, w świetle rozumu i logiki*, ŚK 8(1903), nr 19, s. 213-214.

[797] B. Łuczak i J. Michałowski, opisując nabożeństwa paraliturgiczne, wskazują następujące cechy wyróżniające je spośród pozostałych obrzędów: „mogą mieć luźny, zmieniający się porządek […]. Nawet gdy odprawiane są przez grupę ludzi, w szczególności pod przewodnictwem duchownego, mają charakter modlitw osobistych choć zanoszonych w jednym miejscu i czasie przez wielu chrześcijan" (KBŁ, B. ŁUCZAK, J. MICHAŁOWSKI, dz. cyt., s. 32).

[798] Por.: DzWM, s. 5.13.28.32.54.56.117.125.255.317.433.458.537.

[799] Np.: siedem sposobów odprawiania Godzinnej Adoracji Ubłagania (I. z tekstem Aktu Poświęcenia całego rodzaju ludzkiego Najsłodszemu Sercu Jezusowemu; II. rozmyślanie podzielone na cztery kwadranse; III. z Nawiedzeniem Przenajświętszego Sakramentu i NMP wg św. Alfonsa Liguori; IV i V. z rozmyślaniami podzielonymi na kwadranse: „Uwielbienie", „Dziękczynienie", „Wynagradzanie", „Ubłaganie"; VI. „Głos Pana Jezusa do duszy odwiedzającej Go", VII. „Rozmowa duszy z Najsłodszym Sercem Pana Jezusa Ukrytym w Przenajświętszym Sakramencie"); Sposób przyjęcia komunii św. w połączeniu z adoracją, wyjęty z Ksiąg Naśladowania; Adoracja Wynagradzająca (z psalmami wyjętymi z uwielbień); Adoracja Pokutna (z suplikacjami i psalmami i litanią pokutnymi); Adoracja z Objawień Mateczki. Por.: *Brewiarzyk…* (II), s. 104-191.236-256; *Brewiarzyk…* (III), s. 129-219. Zob. także: *Sposób Adoracyi podług św. Franciszka*, WM 1913, nr 28, s. 437-439.

towarzyszą śpiewy wywodzące się z obrzędów liturgicznych (litanie, hymny, suplikacje), a także pieśni kościelne, nawiązujące swoją tematyką głównie do Eucharystii i miłosierdzia Bożego.

Mariawici płoccy kultywują także inne nabożeństwa wywodzące się z tradycji rzymskokatolickiej, a większość posiada swoją szatę muzyczną. Zaliczyć można do nich formy pobożności okresu Wielkiego Postu: gorzkie żale i drogę krzyżową. Ponadto: nabożeństwo majowe (śpiew litanii loretańskiej i *Pod Twoją obronę*), czerwcowe (litania do Najsłodszego Serca Jezusowego), a także godzinki o niepokalanym poczęciu NMP. Dawniej śpiewano również godzinki o Męce Eucharystycznej Pana Jezusa oraz dwie formy różańca świętego: o Najświętszej Maryi Pannie i o Najświętszym Imieniu Jezus[800]. Spośród tych form, najdłużej utrzymał się śpiew różańca św. o NMP (wymieniany jeszcze w *Brewiarzyku* z 1988 roku[801]), a pozostałe prawdopodobnie zanikły do czasów II Wojny Światowej, gdyż wskazywane są już w powojennych brewiarzykach.

***

Zaprezentowany powyżej przegląd nabożeństw praktykowanych obecnie lub w przeszłości w Kościele Starokatolickim Mariawitów skłania autora dysertacji do kilku refleksji. W pierwszej kolejności należy podkreślić, że *gros* tekstów wchodzących w skład obrzędów liturgicznych oraz sama struktura nabożeństw (w ogólnym zarysie) zostały wprost przejęte z ksiąg rzymskokatolickich obowiązujących na przełomie XX wieku. W tym zakresie mariawici mogą uważać się za kontynuatorów obrządku trydenckiego. Jednocześnie, stali się oni reformatorami tegoż obrządku, a podstawowym wyznacznikiem odnowy było sprawowanie wszystkich nabożeństw w języku polskim. W pozostałych kwestiach, zmiany wprowadzone przez nich nie miały znaczenia fundamentalnego. Ich głównym celem było podkreślenie czci dla Przenajświętszego Sakramentu i Najświętszej Maryi Panny, a w późniejszym okresie – roli objawień Mateczki i wydarzeń z historii Kościoła.

Księgi obrzędowe Kościoła Starokatolickiego Mariawitów oraz lokalne zwyczaje świadczą o tym, że śpiew jest istotnym elementem liturgii tego wyznania. W przypadku Mszy św. uroczystych, publicznie odprawianych nieszporów i jutrzni, obrzędów Wielkiego Tygodnia czy innych świąt roku kościelnego, niemal całe nabożeństwa wypełnione są śpiewem tekstu liturgicznego, realizowanym przez duchownych, chór lub

[800] Zob. np.: *Brewiarzyk…* (III), s. 16-50.258-315.
[801] *Brewiarzyk…* (VI), s. 173-182.

wszystkich zgromadzonych. Zmiana języka oraz poszczególnych fragmentów sprawowanych obrzędów wymusiła jednak na mariawitach opracowanie nowego kanonu śpiewów oraz sposobów ich wykonywania. Uporządkowanie tego repertuaru – rozsianego w publikacjach mariawickich oraz rękopisach przechowywanych w poszczególnych chórach i bibliotekach kościelnych – będzie stanowiło główną oś kolejnych rozdziałów tej pracy.

3. Rozwój i systematyka repertuaru mariawickich śpiewów liturgicznych

W niniejszej części dysertacji, uwaga autora będzie skupiona na określeniu dorobku śpiewów liturgicznych wykonywanych w Kościele Starokatolickim Mariawitów, spisanych w partyturach gromadzonych w chórach i archiwach parafialnych. Struktura tego rozdziału będzie zbliżona do poprzedniego. Rozpocznie się on bowiem od przedstawienia podłoża historycznego mariawickiego śpiewu liturgicznego, tj. wskazania jego twórców i okoliczności przyczyniających się do jego powstania.

W dalszej części zaprezentowane zostanie docelowe pole badawcze oraz systematyka źródeł, na których będzie się opierać dalsza analiza. Aby tego dokonać, podjęta będzie próba wyznaczenia granic między śpiewem liturgicznym a pozostałymi śpiewami Kościoła, na podstawie istniejących w literaturze pojęć oraz rozumienia terminu „śpiew liturgiczny" w wypowiedziach mariawitów. Po określeniu zakresu śpiewów wchodzących w skład powyższego pojęcia, wyznaczone zostaną kategorie wewnętrzne tego zbioru, a po nich – źródła mariawickie, w których znajdują się teksty i melodie określonego wcześniej zbioru śpiewów. Będą wśród nich modlitewniki, śpiewniki, a także archiwalne partytury chóralne i zeszyty z partiami pojedynczych głosów – zachowane w formie rękopisów, odbitek kserograficznych czy wydruków komputerowych. Część źródeł opatrzona będzie dodatkowym komentarzem.

Dodatkowego usystematyzowania oraz częściowej analizy formalnej będą wymagały dwie grupy wielogłosowe: msze oraz śpiewy wielkotygodniowe. Pierwszą przyczyną wyodrębnienia tych zbiorów jest zauważalne w większości źródeł uporządkowanie wspomnianych śpiewów w cykle liturgiczno-muzyczne. Drugą – brak jednolitej systematyki w samych partyturach (numeracja cykli mszalnych) lub brak systematyki w ogóle (śpiewy Wielkiego Tygodnia i Niedzieli Wielkanocnej). Trzecią – wariabilność pojedynczych śpiewów danego cyklu w różnych źródłach lub w obrębie jednej partytury (części dodatkowe).

3.1. Proces wykształcenia własnego repertuaru

3.1.1. Lata 1906-1914

Muzyczne tradycje wykonawcze pierwszych parafii mariawickich w momencie odłączenia się od struktur Kościoła Rzymskokatolickiego zostały już wcześniej

omówione[802]. W niektórych placówkach, z których bezpośrednio wywodzili się mariawici, jeszcze pod koniec XIX wieku śpiewano na pewno wielogłosowe utwory cecylianistów, m.in. Mitterera, Piela, Singerbergera, Hallera, Kornmüllera czy Surzyńskiego[803]. Mariawici skupiali się jednak głównie w ośrodkach wiejskich, więc w ich repertuarze znajdowały się przede wszystkim ludowe pieśni religijne oraz prostsze śpiewy gregoriańskie. W niektórych miejscowościach, jak np. w Filipowie k. Suwałk, zwolennicy mariawityzmu stanowili trzon zgromadzenia wykonującego pieśni religijne i – zgodnie z relacjami prasy mariawickiej – kiedy jeszcze w 1906 r. ówczesny proboszcz zabraniał im śpiewać, w całym kościele nie było nikogo, kto poprowadziłby śpiew w czasie nabożeństw[804]. Można przypuszczać, że w tworzących się parafiach mariawickich śpiew w języku narodowym nie wyparł jednak całkowicie łaciny z użycia jeszcze do Wielkanocy 1908 roku[805]. Brakuje jednak jakichkolwiek świadectw o wykonawstwie utworów w dotychczasowym języku liturgicznym.

Według relacji późniejszego arcybiskupa – ks. Jana M. Michała Kowalskiego – po ogłoszeniu ekskomuniki wykluczającej mariawitów z Kościoła Rzymskokatolickiego, ostatniego dnia 1906 roku, w kościołach, które opowiedziały się za mariawityzmem, „śpiewano uroczyście «Ciebie Boga chwalimy» i bito w dzwony”[806]. Może to sugerować, że do tego czasu powstał już przekład *Te Deum laudamus* wykorzystywany przez mariawitów oraz dostosowano do niego melodię gregoriańską.

Po 16 stycznia 1907 roku, kiedy ukazało się wspominane już rozporządzenie Ministra Generalnego[807], kapłani przystąpili do pracy nad tłumaczeniami poza mszalnych tekstów liturgicznych. Do końca tego roku istniał już na pewno pierwszy przekład nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie i o Najświętszej Maryi Pannie, a także hymnu *Veni Creator Spiritus* (*Przybądź Duchu Stworzycielu*)[808]. Prawdopodobnie w tym samym czasie organiści opracowywali na swój użytek pierwsze partytury z melodiami adaptowanymi do tekstu polskiego (czy to gregoriańskimi, czy też wielogłosowymi), które praktykowano wcześniej w parafiach, gdzie przed wykluczeniem mariawitów

[802] Por.: roz. 1.3.5., s. 65-77.
[803] Repertuar taki posiadał w 1896 r. chór męski Parafii Rzymskokatolickiej w Strykowie pod kierunkiem J. Szuberta (zob. KS. R. AL. AK. DUCH., *Korespondencye: Stryków*, ŚK 1[1896], nr 5, s. 78-79). Pod wpływem ruchu cecyliańskiego mogły pozostawać późniejsze parafie mariawickie, których organiści lub duszpasterze prenumerowali czasopismo „Śpiew Kościelny”, m.in. Smogorzewo (W. Gapiński), Wiśniew (J. Śledziewski), Filipów (kapł. J. M. A. Hrynkiewicz) – por. roz. 1.3.4, s. 63-64.
[804] Zob.: MARYAWITA Z FILIPOWA, *Z życia maryawickiego: Filipowo*, WM 1907, nr 15, s. 117.
[805] Tj. do dnia wprowadzenia w mariawickich parafiach polskojęzycznych liturgii w języku narodowym (zob. roz. 2.2.2, s. 100).
[806] J. M. M. KOWALSKI, *Krótki życiorys Mateczki* [w:] DzWM, s. 217.
[807] Por. roz. 2.2.2, s. 99.
[808] *Zbiór pieśni religijnych*…, s. 144-146.209-250.

istniały chóry śpiewające na głosy. Rozporządzenie z 16.01.1907 umożliwiło też zupełne wyparcie łacińskich śpiewów procesyjnych oraz sankcjonowało praktykę zastępowania niektórych śpiewów melodiami z polskim tekstem, obecnymi w dotychczasowych śpiewnikach rozpowszechnionych w Królestwie Polskim. Dotyczyło to np. zapisu muzycznego hymnów: *O Przenajświętsza Hostia* i *Przed tak wielkim sakramentem*, sekwencji mszalnych czy litanii.

Kolejnym krokiem było przygotowanie śpiewów Mszy św. dla chórów parafialnych. Proces ten rozpoczął się po Kapitule Generalnej z 10 października 1907 roku[809]. Jak wskazują ówczesne źródła, osobą odpowiedzialną za to w największym stopniu był bp Roman M. Jakub Próchniewski[810]. Na łamach „Wiadomości Mariawickich" z 1913 r., jeden z organistów pisał:

> „Głównym jednak działaczem i reformatorem śpiewu w Kościele Maryawickim jest Przew. O. Biskup M. Jakób Próchniewski. Liturgia polska u maryawitów zawdzięcza Mu wszystkie utwory, które wykonywamy obecnie podczas publicznych nabożeństw w kościołach naszych. W repertuarze posiadamy: kilka Mszy Św., nieszpory na głosy, wiele motywów [!], a wszystko w przepięknym, klasycznym stylu palestrynowskim. Chór płocki pod osobistym kierunkiem Prz. O. Biskupa Jakóba — zapoczątkował stylowo liturgiczny, polski śpiew maryawicki"[811].

Z relacji tej można wysunąć kilka spostrzeżeń. Po pierwsze, autor podaje, jakoby bp Próchniewski był autorem wszystkich utworów wykonywanych do tego czasu w Kościele. Stwierdzeniu temu zdają się przeczyć świadectwa licznych mariawitów o tym, że w pracach redaktorskich przy śpiewach wielogłosowych uczestniczyła także s. M. Salomea Elszyk[812]. Niewątpliwie jednak bp Próchniewski miał decydujący wpływ

---

[809] Por. roz. 2.2.2, s. 100.

[810] Bp Roman M. Jakub Próchniewski, ur. 29.02.1872 w Werbkowicach k. Hrubieszowa, zm. 13.02.1954 w Płocku. Był absolwentem seminarium duchownego w Lublinie (od 1895 r. profesorem tegoż seminarium) oraz Cesarskiej Rzymskokatolickiej Akademii Duchownej w Petersburgu. Do Zgromadzenia Kapłanów Mariawitów przystąpił w 1896 r. W 1907 r. wybrano go na Wikariusza Generalnego Kościoła Mariawitów, a w 1910 w Łowiczu konsekrowano na biskupa. W latach 1945-53 pełnił funkcję Biskupa Naczelnego. Był jednym z najbliższych współpracowników Mateczki oraz jej spowiednikiem. Przy parafii katedralnej w Płocku założył i kierował czterogłosowym chórem męskim, a do ostatnich lat życia wykładał śpiew w mariawickim seminarium duchownym przy Świątyni Miłosierdzia i Miłości (na podst.: S. GOŁĘBIOWSKI, *Św. Maria Franciszka…*, s. 56[b], T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 183; S. RYBAK, *Mariawityzm. Dzieje i współczesność…*, s. 177; [R. M. J. PRÓCHNIEWSKI], *Mariæ-Vita. Pamiętniki Ojca Biskupa Jakóba*, KBnz 1930, nr 5, s. 33-34; nr 6, s. 42-44; nr 15, s. 114-115; s. SERAFINA, *Pamiętne rocznice*, Mr 21[1979], nr 5, s. 2-4; B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna mariawitów a śpiewy cerkiewne*, RT 53[2021], z. 2, s. 727).

[811] J. ŚLEDZIEWSKI, *Muzyka i śpiew u maryawitów*, WM 1913, nr 8, s. 121-122.

[812] S. Maria Olimpia Matylda M. Salomea Elszyk, ur. 26.03.1872 w Warszawie, zm. 16.03.1958 w Płocku. Pochodziła z muzycznej rodziny Elszyków. Jej rodzice uczyli w konserwatorium w Wilnie, kuzyn Wacław był zaś znanym dyrygentem operowym i operetkowym. Sama także odebrała profesjonalne wykształcenie muzyczne. W Zgromadzeniu Sióstr Mariawitek s. M. Salomea zajmowała się opracowywaniem śpiewników z mszami i pieśniami wielogłosowymi, m.in. dla płockiego chóru sióstr. Znana jest też jako kompozytorka pieśni chóralnej pt. „Z nami jest Bóg". Pod okiem s. M. Salomei inne siostry zakonne uczyły się śpiewu i gry na fisharmonii, aby z czasem obejmować stanowisko organistek w wielu parafiach mariawickich. Ostatnią i jednocześnie najpilniejszą uczennicą s. M. Salomei była s. M. Serafina Boruc

na kształt mszy mariawickich, gdyż to jego nazwisko lub inicjały pojawiają się przy niektórych zachowanych rękopisach. Po drugie, zawarte w tekście słowo „motywy" może być omyłką drukarską i w rzeczywistości dotyczyć wielogłosowych motetów z tekstami zaczerpniętymi z brewiarza, ceremonii wielkotygodniowych lub przeznaczonych na inne uroczystości[813]. Po trzecie zaś, cały repertuar miał być utrzymany w „klasycznym stylu palestrynowskim". Stwierdzenie to nie jest całkowicie zgodne z realiami tamtego okresu, gdyż wśród melodii wykorzystanych w utworach powstałych w tym okresie, wiele z nich ma pochodzenie cerkiewne. Jak podawały bowiem ówczesne notki prasowe i dyplomatyczne, mariawici już w 1909 roku wykonywali śpiewy liturgiczne oparte na melodiach Czajkowskiego, Lwowa czy Bortniańskiego[814].

W przeciwieństwie do świadectwa o oparciu wszystkich utworów wielogłosowych na polifonii palestrinowskiej, potwierdzenie znajdują słowa dotyczące samego czasu powstania mariawickich Mszy świętych. Rękopisy trzech cykli mszalnych posiadają datę powstania lub wskazanie z jakiej okazji zostały skomponowane. *Mszę I* opracowano przed Wielkanocą 1908 roku, czyli dniem, w którym po raz pierwszy odprawiono we wszystkich parafiach mariawickich liturgię w języku polskim. *Msza V* powstała z okazji „połączenia Kościoła Maryawickiego z Kościołem Holenderskim"[815] tj. około 5 października 1909 roku. Rękopis *Mszy VI* został natomiast wręczony biskupowi Próchniewskiemu w dniu jego sakry biskupiej (4.09.1910)[816]. Msze II-IV powstały zatem między kwietniem 1908 r. a wrześniem 1909 roku. Zgodnie z relacją J. Śledziewskiego, biskup Próchniewski do 1913 roku miał także opracować nieszpory na głosy (*in falsobordone*), których rękopis znajduje się obecnie w parafii mariawickiej w Lublinie[817].

Nowe utwory liturgiczne nie mogłyby być powszechnie wykonywane, gdyby nie akcja zakładania chórów parafialnych w pierwszych latach samodzielności wyznaniowej

(tj. Pelagia Jaworska), obecna organistka parafii mariawickiej w Łodzi. (Na podst.: P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 5-6; S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 32.34; S. GOŁĘBIOWSKI, *Korespondencja*, Mr 2019, nr 10-12, s. 43; B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 727).

[813] Motetem takim mógł być np. Psalm 88, który wykonywał chór podczas konsekracji biskupów mariawickich 4.09.1910 w Łowiczu (Zob.: *Konsekracya Biskupów* [w:] *Kalendarz Maryawicki na rok zwyczajny 1911*…, s. 98). Jego zapis nutowy nie przetrwał jednak do czasów obecnych.

[814] A. GÓRECKI, *Mariawici i mariawityzm…*, s. 328.

[815] KSG, *Msza V na 4 gł. mieszane. Na pamiątkę połączenia Kościoła Maryawickiego z Kościołem Holenderskim ułożona z motywów Casciolini'ego, Griesbachera i innych p. Prz. Biskupa Maryawitów, O. M. J. P. w 1909 r.*, rps.

[816] Zob. H. KAPUSTA, [*W jubileuszowym dla Kościoła…*] – słowo wstępne [w:] CHÓR DIECEZJI ŚLĄSKO-ŁÓDZKIEJ, *100-lecie Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. 1906 -2006. Nie rzucim Dzieła, gdzie Bóg jest… Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu z 1910 r. i Pieśni o Mateczce* (płyta CD), Płock 2006, booklet, s. 4.

[817] Lub., *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie. Na 4 głosy mieszane*, [partytura w czarnej okładce], rps.

mariawitów, którą inicjowali najczęściej sami kapłani[818]. O chórach tych pisano w *Kalendarzu Maryawickim na rok zwyczajny 1911*:

> „Owocem pracy społecznej i organizacyjnej w naszych, parafiach są także chóry śpiewacze. Przy wszystkich naszych kościołach zorganizowane są chóry dla wykonywania śpiewów religijnych. Niektóre z tych chórów są poważne liczbą i dobrze wyćwiczone."[819]

Do rozwoju śpiewu chóralnego i ogólnego poziomu życia muzycznego mariawitów zachęcali organiści na łamach „Wiadomości Maryawickich"[820]. Ponadto, w dziale muzycznym tego czasopisma zamieszczano melodie i harmonizacje pieśni religijnych[821], co według założeń redakcji miało się przyczynić „nie tylko do rozwoju i uszlachetnienia muzyki kościelnej, ale i do ujednostajnienia śpiewów religijnych"[822], a także miało pomóc w opracowaniu śpiewnika mariawickiego z nutami[823].

Potrzeba ujednolicenia śpiewów wykonywanych w parafiach wynikała z faktu, że nowopowstały Kościół składał się kilkudziesięciu wspólnot rozsianych po niemal całym obszarze Królestwa Polskiego, a niesąsiadujące ze sobą bezpośrednio placówki nie utrzymywały dotąd specjalnych kontaktów o charakterze kulturalnym i mogły posiadać odmienne tradycje muzyczne. Aby osiągnąć zamierzony cel, partytury opracowane w głównej mierze przez bpa Próchniewskiego były powielane w odręcznie spisywanych kopiach i przekazywane poszczególnym parafiom[824]. Pracą tą zajmowały się najprawdopodobniej siostry zakonne znające notację muzyczną. Wiadomo na przykład, że śpiewy na cały rok kościelny dla Świątyni Miłosierdzia i Miłości skompletowała s. M. Salomea Elszyk, jednak po jej śmierci, część zbiorów uległa rozproszeniu, a brakujące partytury odtwarzała z zachowanych zeszytów głosowych s. M. Jowita Suchońska[825].

---

[818] T. D. MAMES, *Oświata mariawitów…*, s. 73.
[819] *Kalendarz Maryawicki na rok zwyczajny 1911*…, s. 47-48.
[820] Por. np.: *Muzyka i śpiew u maryawitów*, WM 1913, nr 1, s. 10; W. WOJTECKI, *Muzyka i śpiew…*, WM 1913, nr 5, s. 72-73; J. ŚLEDZIEWSKI, *Muzyka i śpiew…*, WM 1913, nr 8, s. 121-122.
[821] Na łamach „Wiadomości Maryawickich" zamieszczono teksty, melodie lub całe harmonizacje do pieśni eucharystycznych, do Najsłodszego Serca Jezusa czy o miłosierdziu Bożym: *Chwała i dziękczynienie, Jezusa ukrytego* (2 warianty melodyczne), *Bądźże pozdrowiona*; *Rzućmy się wszyscy społem*; *Płaczcie, ach płaczcie, Anieli*; *Miłosierdziem Twojem, Panie*; *Jezu, miłości Twej* (por.: WM 1913, nr 1, s. 11; nr 3, s. 44; nr 8, s. 122; nr 12-13, s. 178.189; nr 18, s. 279; nr 23, s. 360; nr 25, s. 395-396; nr 29, s. 456). Spośród dwóch melodii *Jezusa ukrytego*, obecnie wykonywana jest tylko jedna (drugą z nich śpiewa się powszechnie w parafiach rzymskokatolickich). Wśród mariawitów zanikł śpiew pieśni *Płaczcie, ach płaczcie, Anieli* oraz *Rzućmy się wszyscy społem*, jednak melodia tej drugiej nadal jest wykorzystywana w pieśni eucharystycznej *Chwalmy niewysłowiony.*
[822] *Muzyka i śpiew u Maryawitów. Chwała i dziękczynienie…*, WM 1913, nr 1, s. 10.
[823] Teksty zamieszczanych pieśni pochodziły z drugiego wydania *Zbioru pieśni religijnych*. O nowej wówczas edycji tego śpiewnika informowano przy zamieszczanych w numerach „Wiadomości Maryawickich" nutach, z odnośnikami do tekstu na odpowiednich stronach tego śpiewnika (por.: *Zbiór pieśni religijnych*, wyd. II…; WM 1913, nr 25, s. 395; nr 29, s. 456).
[824] Zob. P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 6.
[825] Zob. tamże.

3.1.2. Dwudziestolecie międzywojenne

Początkowy zapał duchownych i świeckich do krzewienia śpiewu liturgicznego w Kościele Starokatolickim Mariawitów niewątpliwie osłabł po śmierci Mateczki w 1921 roku. Problem ten zauważano już pod koniec lat 20-tych i początkowo upatrywano winy w malejącym zaangażowaniu ze strony wiernych, o czym pisano w *Królestwie Bożym na ziemi*:

> „My mariawici, choć ze wstydem, ale musimy się przyznać do winy, że zaniedbani jesteśmy w śpiewie, ospali i gnuśni. Jakiś fałszywy wstyd jest między młodzieżą, sztucznie trzeba ją wciągać do brania udziału w śpiewie, a i starsi też są leniwi. Proszę przypomnieć sobie zapał w śpiewie w początkach Maryawityzmu; wszystkie pieśni były wyśpiewane, nie było prawie nikogo nieśpiewającego, jak kto umiał, tak śpiewał. Obecnie zaś śpiew zamilkł."[826]

Po rozłamie w mariawityzmie, z perspektywy czasu, przedstawiciele denominacji płockiej zaczęli szukać przyczyn tego stanu rzeczy w postawie samego abpa Kowalskiego względem doboru repertuaru muzycznego na nabożeństwa liturgiczne czy uposażeń organistów. Oto kilka relacji:

> „Jako wyznawcy nowego Kościoła również przeżyliśmy niewolę wewnętrzną, która więziła ducha i druzgotała zapoczątkowany u nas śpiew liturgiczny, kasując go jednym rozkazem i nakazując nam powrót do zwykłych pieśni procesyjnych. Słowem, w planowej akcji niszczenia w naszym Kościele materjalnego, a potem duchowego, nie pominięto i śpiewu, który podnosił ducha, dając możność głębszego zrozumienia Wielkiej Tajemnicy Ołtarza."[827]

> „[…] nietylko zapał ostygł, lecz z góry była tendencja zwalczająca wszystką pracę. Bardzo przygnębiające wrażenie odczuliśmy słysząc w Świątyni (1934 r. w jubileusz b. bisk. Kowalskiego) w dniu uroczystym św. Franciszka i Imienin naszej Założycielki w chwili najuroczystszej po konsekracji zamiast poważnego utworu, o zgrozo mazurka szopenowskiego wykonanego na mandolinach!"[828]

> „[…] w pewnym momencie abp M. Michał Kowalski polecił, aby z wszystkich parafii usunąć organistów – miały ich zastąpić żony kapłanów lub siostry zakonne. Zrobiono specjalne kursy dla sióstr, które w większości nie miały żadnego pojęcia o muzyce – to był początek obniżenia poziomu naszej muzyki kościelnej. Chóry upadły, a byli organiści musieli szukać innej pracy. […] to zarządzenie zatrzymało rozwój naszej muzyki kościelnej i stąd wynikały potem różne nieścisłości i błędy w muzyce i liturgii."[829]

W kontekście tych przekazów należy mieć na uwadze fakt, że dwa pierwsze napisano w niedługim czasie po rozłamie, kiedy osoba abpa M. Michała Kowalskiego była powszechnie krytykowana przez mariawitów płockich, natomiast trzeci nie jest bezpośrednią relacją, a jedynie przywołaniem wspomnienia bpa Stanisława M. Andrzeja Jałosińskiego, który był świadkiem tamtych wydarzeń. Jedynym znanym autorowi

[826] J. Śledziewski, *O śpiewie kościelnym*, KBnz 1929, nr 22, s. 173.
[827] Tenże, *Śpiew kościelny w Reformie*, GP 1936, nr 11, s. 88.
[828] Tenże, *Do kolegów*, GSK 1(1938), nr 36, s. 574.
[829] S. Jałosiński, B. Słojewski, *Rozmowa…*, s. 34.

zarządzeniem abpa Kowalskiego dotyczącym pośrednio muzyki liturgicznej był list pasterski zmieniający obrzędy Triduum Paschalnego, przez co na kilka lat skasowany był śpiew hymnu *Niech do niebios* w Wielki Czwartek, antyfon i pieśni przy uczczeniu krzyża św. w Wielki Piątek oraz wszystkich śpiewów przed wielkosobotnią Mszą świętą[830]. Do innych źródeł, zawierających lub potwierdzających istnienie podobnych orzeczeń, nie udało się niestety dotrzeć. Niewykluczone, że mogły zostać wydane wyłącznie w formie słownej.

Chociaż z powyższych relacji wyłania się obraz niesprzyjającej sytuacji dla rozwoju repertuaru muzycznego mariawitów, to jednak zachowały się partytury śpiewów liturgicznych z tamtego okresu. Przykładem może być rękopis *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego* z 1929 roku, sygnowany przez organistę Wacława Gapińskiego[831]. Można przypuszczać, że z czasów dwudziestolecia międzywojennego pochodzą także niektóre partytury spisane przez s. M. Salomeę Elszyk. Żadna z nich nie jest jednak datowana, więc nie da się tej hipotezy potwierdzić. Niewątpliwie, w tym okresie intensywnie rozwijała się mariawicka twórczość poetycka i pieśniowa, jednak utwory tego typu nie wchodziły w treść samej liturgii, a jedynie mogły stanowić dodatek do niej. Wykonywano je raczej poza kościołami, podczas akademii okolicznościowych. Wobec tego, repertuar ten nie będzie tutaj przedstawiony[832].

Po rozłamie, który dokonał się w mariawityzmie, w nurcie płockim powrócono do wielu praktyk religijnych zniesionych przez abpa M. Jana Kowalskiego – także tych, które wiązały się z wykonywaniem wycofanych z użytku śpiewów. Sama reforma, dokonująca się wówczas w Kościele Starokatolickim Mariawitów, nie pociągnęła za sobą obfitej twórczości muzycznej. Inicjatorami odrodzenia muzycznego byli: bp Klemens M. Filip Feldman oraz organista Józef Śledziewski. Ten drugi pisał na łamach „Głosu Prawdy":

---

[830] Por.: roz. 2.3.3, s. 137 (przypis 784); J. M. M. KOWALSKI, *Nabożeństwo Wielkotygodniowe…*, s. 81.

[831] A-ŚMiM, *Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego…*, dz. cyt. Nie jest pewne czy to opracowanie zostało faktycznie napisane w tamtym roku i przez tego autora. Przemawiają za tym jedynie adnotacje na karcie tytułowej (przy czym samo nazwisko jest wygumkowane i niemal niewidoczne). Za hipotezą, że jest to jedynie odpis starszej partytury, niekoniecznie przygotowanej przez samego W. Gapińskiego, przemawia tłumaczenie Psalmów i innych tekstów. Jest ono bowiem wzięte z Mszału, który choć był wydany w 1929 r., to jednak jego pierwotna część (zawierająca również ceremonie otworzenia grobu i jutrznię wielkanocną) powstała jeszcze w początkach mariawityzmu (por. roz. 2.2.3, s. 102-103). Nowszy przekład, zaczerpnięty m.in. z Pisma św. w tłumaczeniu abpa Kowalskiego, zastosowano w *Brewiarzyku* z 1925 (por. np.: *Brewiarzyk…* (III), s. 363-366; *Pismo święte…*, tom II, Płock 1925, s. 5-6.61). Można więc przypuszczać, że autor partytury wykorzystałby raczej aktualny wówczas tekst obrzędu.

[832] Wspomnianego zagadnienia dotyka publikacja: T. D. MAMES, *Oświata mariawitów…*, s. 72-75.171-173.

„[…] aż dotąd nasza sprawa nie jest uregulowana. Należy pomyśleć o zjeździe […] dla narady co do podniesienia śpiewu przedewszystkiem kościelnego i muzyki, oraz innych spraw związanych z naszym zawodem. Tego wymaga nasz postęp i podniesienie kultury muzycznej ku chwale Bożej”[833].

Bp Feldman w 1937 r. wysunął projekt zebrania, które uporządkowałoby sprawy śpiewu w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Planowano je odbyć jeszcze przed zimą 1938 roku[834], jednak w prasie mariawickiej nie odnotowano żadnej relacji o takim wydarzeniu, więc prawdopodobnie inicjatywa nie znalazła oddźwięku wśród wiernych.

Mimo wybuchu II Wojny Światowej, w kościołach mariawickich nadal praktykowano dotychczas powstałą muzykę liturgiczną. Jak podaje T. D. Mames, w tym okresie repertuar miał poszerzyć się o partyturę *Liturgii Mariawickiej Jubileuszowej* autorstwa bpa M. Jakuba Próchniewskiego, którą po raz pierwszy miał wykonać chór parafii w Wiśniewie pod batutą Józefa Śledziewskiego w dniu 4 października 1943 roku[835]. Pewna część tej kompozycji zawierała dotychczas wykonywane utwory (np. *Chwała* zaczerpnięta była z *Mszy IV*). Niewykluczone, że część śpiewów układanych specjalnie dla tej liturgii, była stopniowo wprowadzana do użytku już we wcześniejszym okresie (podczas prac nad samym tekstem) albo znajdowała się w repertuarze parafii obrządku wschodniego znajdujących się w latach 30-tych XX wieku pod jurysdykcją mariawitów[836].

3.1.3. Po II Wojnie Światowej

Zniszczenia wojenne nie ominęły niestety parafii mariawickich oraz ich zbiorów muzycznych. W czasie okupacji, Niemcy spalili pokaźne biblioteki klasztoru mariawickiego w Płocku oraz Parafii w Łodzi przy ul. Franciszkańskiej. Zrujnowanych zostało 8 kościołów, m.in. w Wiśniewie i Warszawie, przy ul. Szarej (oba spalone w 1944 roku)[837]. Razem z kościołami spłonęła znaczna część ich zbiorów muzycznych, a przetrwały tylko nieliczne, ukrywane np. w prywatnych domach. Ucierpiały także instrumenty muzyczne, w tym organy piszczałkowe w Wiśniewie, będące jedynymi zbudowanymi dla mariawitów przed II Wojną Światową[838].

---

[833] J. ŚLEDZIEWSKI, *Do kolegów*…, dz. cyt.
[834] Tamże.
[835] T. D. MAMES, *Mysteria mysticorum…*, s. 195.
[836] Wiadomo, że swój chór posiadała np. parafia w Bystrem k. Biłgoraja, która w maju 1936 roku przeszła wspólnie z ks. Teodorem Gieresiem pod jurysdykcję mariawitów. Sam bp Próchniewski przewodniczył w tym miejscu liturgii św. Jana Złotoustego sprawowanej w uroczystość Narodzenia NMP, 21 września 1936 r. (8.09. wg kalendarza juliańskiego). Zob. *Z życia marjawickiego: Wizyta parafji w Bystrem*, GP 1936, nr 40, s. 311-312.
[837] S. RYBAK, *Mariawityzm: Dzieje i współczesność*…, s. 131-132.
[838] 2.08.1944 r., podczas próby ugaszenia pożaru obejmującego organy, zginęła s. M. Teodozja Król (zob. tamże).

Po zawierusze wojennej nastąpił regres w wykonawstwie śpiewów liturgicznych w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Złożyło się na to kilka czynników, z których obserwatorzy ówczesnego życia kościelnego (początki drugiej połowy XX wieku) wyróżniali: 1) brak odpowiednio wykształconych organistów wynikający głównie z wcześniejszych decyzji władz Kościoła o zwolnieniu większości zatrudnionych; 2) brak materiałów nutowych spowodowany stratami wojennymi i niszczeniem archiwalnych egzemplarzy; 3) brak działań w kierunku wykształcenia muzycznego nowych pokoleń chórzystów; 4) malejąca liczba wiernych pociągająca za sobą trudności w zebraniu wystarczającej liczby osób do reaktywacji chórów[839]. Okoliczności te rodziły negatywne konsekwencje, takie jak pogłębiające się różnice w melodiach podstawowych hymnów (*Ciebie Boga chwalimy, Przybądź Duchu Stworzycielu* i in.) między poszczególnymi ośrodkami czy stopniowy zanik wykonawstwa trudniejszych utworów wielogłosowych.

Niekorzystnym tendencjom próbował przeciwdziałać organista Stanisław Jałosiński[840]. W 1956 r. objął on posadę organisty i dyrygenta chóru w parafii pw. św. Franciszka z Asyżu w Łodzi, a w przeciągu swojej długoletniej działalności nauczał także śpiewaków z innych parafii mariawickich, m.in. Lipki (1971), Cegłowa (1978), Dobrej (1982), Grzmiącej (1986-89) czy Wiśniewa (1987-88)[841]. Podniesienie poziomu muzycznego tych placówek wymagało częstokroć tworzenia chórów parafialnych od podstaw, o czym sam S. Jałosiński pisał na łamach *Mariawity*:

> „Swego czasu w parafii Lipka, przy ścisłej współpracy z miejscowym proboszczem kapłanem Gabrielem, w przeciągu jednego roku zorganizowałem chór, nauczyłem I i IV Mszy św., wszystkich ceremonii Wielkopostnych, włącznie z Jutrznią i Rezurekcją, kolęd i innych pieśni – wszystko to w opracowaniu na cztery głosy. Pamiętam jeszcze jak to chodziłem z proboszczem do domów w parafii, do osób mogących śpiewać i namawialiśmy do udziału w próbach chóru, które odbywały się raz na tydzień, w niedzielę po sumie. Do tego jednak trzeba było chęci i uznania tej sprawy za ważną i potrzebną.”[842]

---

[839] Por.: S. JAŁOSIŃSKI, *Organista*…, s. 16-17; H. KACZOREK, *Korespondencja*, Mr 3(1962), nr 5, s. 21.

[840] Stanisław Jałosiński, ur. 1933 w Łodzi. Syn biskupa mariawickiego M. Andrzeja Jałosińskiego. Ukończył Wyższą Szkołę Muzyczną w Łodzi w klasie puzonu. Od 1956 r. organista Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Łodzi. Pracował także jako puzonista w Filharmonii Łódzkiej (1964-1973) i Teatrze Wielkim w Łodzi (1974-1990) oraz nauczyciel w Podstawowej Szkole Muzycznej w Łodzi (zob. P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*). Jako aktywny działacz Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, dyrygował także innymi chórami parafialnymi oraz wielokrotnie grał na organach w czasie najważniejszych uroczystości kościelnych w Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku. Na łamach czasopism mariawickich publikowano wiele artykułów jego autorstwa, w tym trzy duże cykle: *Historia Muzyki Kościelnej* (Mr 11[1970], nr. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10; Mr 12[1971], nr. 1, 4, 5, 6, 7-8), *Muzyka kościelna w Polsce* (Mr 13[1972], nr. 2, 3, 4, 6, 7-8, 10, 11; Mr 14[1973], nr. 1-2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12; Mr 15[1974], nr. 1, 2, 3, 4, 5) oraz *Organy w Polsce* (Mr 20[1979], nr. 3-4, 5, 6, 8, 9, 10-11; Mr 21[1980], nr. 1, 2, 5, 7-8, 9, 10, 11, 12). Jego działalność wydawnicza obejmująca muzykalia zostanie szerzej przedstawiona w podrozdziałach 3.2.3 i 3.2.4.

[841] Por.: P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 7; S. JAŁOSIŃSKI; B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 34.

[842] S. JAŁOSIŃSKI, *W sprawie ożywienia chórów parafialnych*, Mr 22(1981), nr 3, s. 13-14.

Poważną przeszkodą w krzewieniu śpiewu liturgicznego w tych parafiach były stare, nienadające się do użytku odpisy partytur bądź ich zupełny brak. Z tego względu, S. Jałosiński poświęcił wiele czasu na spisanie nut na cały rok kościelny oraz wydanie ich własnym nakładem w formie samodzielnie oprawianych kopii ksero[843]. Nuty te były następnie dostarczane do kilku większych parafii Kościoła. Podstawę muzyczną odbitek rozpowszechnianych przez niego w latach 60-tych, 70-tych i 80-tych stanowiły odpisy partytur z Płocka. Większość z nich S. Jałosiński sporządził osobiście, a część otrzymał od jednej z chórzystek – Lucyny Goncerz, która przepisywała z rękopisów płockich m.in. śpiewy Wielkiego Tygodnia dla wybrakowanej biblioteki chóru Parafii mariawickiej w Łodzi[844]. Ostatnim, a jednocześnie najbardziej rozpowszechnionym zbiorem śpiewów opracowanym przez S. Jałosińskiego jest trzyczęściowy śpiewnik pt. *Śpiewajcie Panu pieśń nową…*[845].

Działalność wydawnicza S. Jałosińskiego przyczyniła się do utrwalenia wielu melodii jedno- i wielogłosowych. Jednakże sam repertuar śpiewów liturgicznych nie powiększył się już od II połowy XX wieku do czasów obecnych. Zdarzało się co prawda, że do liturgii uroczystych nabożeństw importowano kompozycje obcego pochodzenia, np. *Mszę Piotrowińską* Stanisława Moniuszki czy *Mszę św. Bazyliańską*. Zdaje się jednak, że większość duchownych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów cechowała się puryzmem w kwestiach muzycznych, a utwory spoza istniejącego już repertuaru śpiewów liturgicznych nie były nigdy chętnie widziane, czego przykładem może być świadectwo S. Jalosińskiego:

> „Pamiętam jeszcze, że w 1978 r., na prośbę s. Felicji Kołak, pojechałem do Cegłowa zrobić próbę chóru Mszy Świętej Bazyliańskiej, która miała być wykonana 15 sierpnia w Płocku, w czasie sumy. Jednakże w czasie uroczystości, po prześpiewaniu *Wstępu* i *Panie zmiłuj się*, bp M. Tymoteusz Kowalski przysłał na chór diakona, z poleceniem, aby dalej śpiewać *I Mszę Świętą*."[846]

Rozprowadzenie do poszczególnych parafii mariawickich odbitek niektórych śpiewów liturgicznych nie powstrzymało niestety dotychczasowych tendencji, co sam S. Jałosiński tłumaczył zbyt późnym podjęciem działań[847]. Bez wątpienia, do zubożenia repertuaru wykonywanego przez wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów przyczynia się obserwowany w większości wspólnot chrześcijańskich malejący odsetek

[843] Por.: S. JAŁOSIŃSKI; B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 32; P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 7.
[844] Por.: S. JAŁOSIŃSKI, *Uzupełnienie artykułu o chórze w parafii mariawickiej w Łodzi*, Mr 46(2004), nr 4-6, s. 25; TENŻE, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 32-33.
[845] S. JAŁOSIŃSKI, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*"…, cz. 1, Łódź 1993; cz. 2, Łódź 1994; cz. 3, Łódź 1994.
[846] S. JAŁOSIŃSKI; B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 34.
[847] Zob. S. JAŁOSIŃSKI, *Organista*…, s. 17.

wiernych uczęszczających na nabożeństwa. Śpiew wielogłosowy jest kultywowany w coraz mniejszej liczbie parafii, a trudniejsze wykonawczo utwory, np. msze II-VI, na przestrzeni pierwszego dwudziestolecia XXI wieku śpiewane są sporadycznie podczas największych uroczystości, głownie przez chóry międzyparafialne, np. Chór Diecezji Śląsko-Łódzkiej (później: Chór „Mariawita") czy Chór Młodzieżowy Kościoła Starokatolickiego Mariawitów[848].

3.1.4. Kształcenie muzyczne duchowieństwa

Dotychczasowy przegląd rozwoju mariawickiej literatury muzycznej dotyczył głównie śpiewów wykonywanych przez chóry i lud. Warto pochylić się także nad repertuarem zarezerwowanym dla duchowieństwa. Tradycja wykonawcza dowodzi, że pierwsi kapłani mariawici postanowili pozostać w całości przy melodiach gregoriańskich, a nawet w tekstach mszalnych, które nie były dotychczas śpiewane, wykorzystano ton praktykowany przy śpiewie kolekty[849].

Duchowni, którzy odbierali jeszcze wykształcenie w rzymskokatolickich seminariach oraz Akademii Duchownej w Petersburgu, stamtąd też wynieśli znajomość melodii liturgicznych. W seminariach, za podstawowy materiał dydaktyczny służyły księgi *Cantionale Ecclesiasticum*, zawierające zbiór najpotrzebniejszych śpiewów gregoriańskich (piotrkowskich) – głównie procesyjnych i pogrzebowych. A. Schletz i J. Prosnak wskazują, że w tych instytucjach rozpowszechniony był kancjonał ks. Pawła Rzymskiego (ostatnia edycja w 1856 roku)[850]. Pod koniec XIX stulecia, zastosowanie mogły jednak znaleźć nowsze księgi, m.in. *Cantionale Ecclesiasticum* J. Siedleckiego, czy J. Surzyńskiego. Jak zaznaczają ówcześni obserwatorzy – samo kształcenie muzyczne w seminariach duchownych stało wówczas (lata 80-te XIX wieku) na niskim

[848] Więcej nt. działalności Chóru Diecezji Śląsko-Łódzkiej (od 2006 r. – Chór „Mariawita") w artykułach: *Pieśnią chcę chwalić Imię Boga*, Mr 45(2003), nr 7-9, s. 12. T. BORUSZCZAK, *W międzynarodowym towarzystwie w Hajnówce*, Mr 47(2005), nr 4-6, s. 14; H. KAPUSTA, *Nie rzucim Dzieła, gdzie Bóg jest: nowa płyta Chóru Diecezji Śląsko-Łódzkiej*, Mr 48(2006), nr 4-6, s. 35, W. GROCHOCKI, *Koncert mariawickiego chóru*, Mr 49(2007), nr 1-3, okładka zewn., TENŻE, *Cegłów: Koncert mariawickiego chóru*, Mr 49(2007), nr 4-9, s. 35; R. CEREGRA, *Śpiewajcie Panu pieśń nową – Hajnówka 2008*, Mr 50(2008), nr 4-7, s. 28-30; TENŻE, *Nowa płyta chóru „Mariawita"*, Mr 51(2009), nr 7-9, s. 23; zakładka „Chór «Mariawita»" [w:] https://www.mariawita.lodz.pl/ (dostęp: 31.07.2022). Więcej nt. działalności Chóru Młodzieżowego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w artykułach: *Chór Młodzieżowy Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, Mr 57(2015), nr 4-9, s. 24-25; B. SŁOJEWSKI, *Ekumeniczny koncert chóralny*, Mr 60(2018), nr 4-7, s. 17-18; TENŻE, *Podlaska trasa Chóru Młodzieżowego*, Mr 63(2021), nr 4-10, s. 35-37, a także w: CHÓR MŁODZIEŻOWY KOŚCIOŁA STAROKATOLICKIEGO MARIAWITÓW, *Pójdźmy, Adorujmy: Kolędy – Msza III* (płyta CD), Płock 2020, booklet, s. 3.

[849] Nowe śpiewy mszalne kapłanów zostaną przedstawione szczegółowo w rozdziale czwartym.

[850] Por.: A. SCHLETZ, dz. cyt., s. 205; J. PROSNAK, *Z dziejów nauczania muzyki i śpiewu w ośrodkach klasztornych i diecezjalnych w Polsce do XIX wieku* [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, ATK, Warszawa 1973, s. 161. Więcej o kancjonałach ks. Rzymskiego i innych autorów – zob. roz. 1.3.5, s. 75-77.

poziomie, a może to potwierdzać następująca wypowiedź zamieszczona w „Muzyce Kościelnej":

> „…nikomu nie tajno, na jak nizkim stopniu u nas nauka śpiewu choralnego po seminariach stoi. Nauczycielami śpiewu tego są prawie wyłącznie świeccy kantorzy lub organiści, którzy nie odebrali odpowiedniego wykształcenia kościelno-muzycznego, aby przyszłych sług ołtarza w piękności śpiewu choralnego wtajemniczać mogli. […] kleryków zaledwie oracyi i prefacyi etc. jako tako się wyuczy, lecz o teoryi śpiewu choralnego, o jego znaczeniu liturgicznem, o jego pięknościach najmniejszego nie ma wyobrażenia."[851]

Zdaje się jednak, że dzięki przedostawaniu się na ziemie polskie idei cecyliańskich, poziom kształcenia mógł stopniowo podnosić się, a przyczyniali się do tego sami orędownicy tego ruchu, którzy obejmowali stanowiska nauczycieli śpiewu w seminariach, zdobywszy uprzednio odpowiednie przygotowanie merytoryczne. Przykładowo, w seminarium płockim funkcje te pełnili: ks. T. Kowalski, B. Maryański czy E. Gruberski[852]. We wspomnieniach mariawitów zachowane jest także świadectwo o tym, że na przełomie XX wieku w seminarium warszawskim śpiewu kościelnego miał uczyć duchowny mariawita – kapł. Adam (M. Bazyli) Furmanik[853] – brat uznanego organisty i kompozytora, Józefa. Idee cecyliańskie z pewnością oddziaływały na tego młodego duchownego, a potwierdzeniem wsparcia ówczesnej reformy muzyki kościelnej może być list do redakcji jednego z czasopism, relacjonujący postępy we wprowadzaniu w życie jej postulatów w Warszawie[854].

Z pewnością gruntowne wykształcenie w dziedzinie śpiewu kościelnego mogli zdobyć przyszli kapłani mariawici, studiujący na Rzymskokatolickiej Akademii Duchownej w Petersburgu. Byli wśród nich księża: Jan Kowalski (późniejszy abp M. Michał), Leon Gołębiowski (późniejszy biskup M. Andrzej), Henryk (M. Fabian) Jarzymowski czy Roman Próchniewski (późniejszy bp M. Jakub – redaktor większości mariawickich śpiewów liturgicznych)[855]. Pod koniec 1884 r., zanim jeszcze duchowni ci

---

[851] J. SURZYŃSKI, *Wpływ duchowieństwa na muzykę kościelną*, MK 6(1886), nr 1, s. 3.
[852] Zob. A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego…*, s. 73.
[853] kapł. Adam M. Bazyli Furmanik, ur. 1870 w Maciejowicach zm. 28.08.1957 w Mińsku Mazowieckim. Wychowywał się w rodzinie o tradycjach muzycznych. Za przynależność do mariawityzmu odsuwany był przez zwierzchników od środowiska warszawskiego seminarium na wikariat do parafii w Lesznie, później w Szymanowie. W latach 1906-1957 proboszcz parafii mariawickiej w Lesznie (od 1910 r. także parafii w Błoniu). Z jego inicjatywy, w 1908 utworzono przy parafii w Lesznie orkiestrę dętą, która funkcjonuje do dnia dzisiejszego. Kapł. M. Bazyli działał na rzecz rozwoju muzycznego parafii mariawickich jako redaktor „Wiadomości Maryawickich". Wspominany był na łamach tego czasopisma jako „wielki miłośnik śpiewu kościelnego" (na podst.: S. GOŁĘBIOWSKI, *Św. Maria Franciszka Feliksa Kozłowska…*, s. 13-28; J. ŚLEDZIEWSKI, *Muzyka i śpiew u Maryawitów*…, s. 122). O tym, że kapł. Furmanik wykładał w seminarium warszawskim wspomniane jest w: S. GOŁĘBIOWSKI, *Historia Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lesznie* [w:] *110 lat mariawityzmu w Lesznie*, Wydawnictwo Parafii KSM pw. św. Jana Chrzciciela w Lesznie, 2016, s. 13.
[854] Zob. A. FURMANIK, *Korespondencye. Z dyecezyi Warszawskiej*, MK 12(1892), nr 2, s. 13-14.
[855] Zob.: T. D MAMES, *Oświata Mariawitów…*, s. 222-223.

rozpoczęli studia w stolicy Imperium Rosyjskiego, w uczelni nastąpiła reorientacja w wykonawstwie śpiewów w tamtejszym kościele akademickim oraz w samym kształceniu muzycznym adeptów[856]. Zmiana kierunku zgodna z postulatami ruchu cecyliańskiego nastąpiła dzięki staraniom ówczesnego nauczyciela śpiewu kościelnego, ks. prof. Justyna Pranajtisa, który wykładał śpiew w Akademii Duchownej jeszcze przez kilkanaście lat, a wśród jego studentów znajdowali się także wspomniani duchowni – mariawici[857].

Ówczesny rozkład zajęć oraz rotacja uczęszczających na zajęcia śpiewu w petersburskiej akademii nie sprzyjały wprowadzaniu reformy od razu w całym wykonywanym repertuarze. Na śpiew kościelny oraz obrzędy przeznaczano zaledwie jedną godzinę w tygodniu, co – jak wskazywał ks. Pranajtis – pozwalało jedynie na prześpiewanie melodii kancjonałowych[858]. Chcąc zapoznać alumnów z polifonią w stylu palestrinowskim, organizowano dodatkowe zajęcia chóru męskiego w czasie wolnym. Dzięki systematycznym próbom, repertuar zespołu akademickiego poszerzył się o liczne dzieła renesansowych mistrzów oraz cecylianistów[859]. Osiągnięto także wysoki poziom wykonawczy, który wzbudzał podziw wśród słuchaczy[860].

Kapłani mariawici zaczęli przekazywać nowym pokoleniom wykształcenie muzyczne zdobyte w seminariach lub petersburskiej Akademii Duchownej. Opis kształcenia nowicjuszów przed II Wojną Światową prezentuje T. D. Mames:

> „Na podstawie orzeczeń warszawskiej Kapituły Generalnej mariawitów (z 1907 r.), klerycy do stanu duchownego mieli, po ukończeniu gimnazjum, terminować przez cztery lata pod opieką jednego z kapłanów przy parafii. Po tym okresie ci, którzy wyrazili taką chęć, kierowani byli na rok nowicjatu do klasztoru w Płocku. Dopiero po odbytym nowicjacie mogli być dopuszczeni do święceń. […] Odmiennie kwestia ta wyglądała w okresie II Rzeczypospolitej. […] W latach 20-tych 20. XX w. funkcjonowało w Płocku przy Świątyni Miłosierdzia i Miłości seminarium duchowne, które nosiło nazwę «Biskupi

[856] Zob.: J. B. PRANAJTIS, *Dziesięciolecie śpiewu kościelnego w akademii petersburgskiej*, MK 15(1895), nr 3, s. 17-19.
[857] Bp M. Andrzej Gołębiowski studiował w latach 1888-1892; bp M. Jakub Próchniewski w latach 1891-1895; abp M. Michał Kowalski w latach 1893-1897. Ks. Pranajtis wykładał co najmniej do 1895 r. Po nim funkcję tę objął Mieczysław Surzyński, jednak sam Pranajtis był wymieniany jako nauczyciel śpiewu w akademii jeszcze w roku 1899 roku (por.: J. B. PRANAJTIS, dz. cyt., s. 19; *Koresponedncye. Z Petersburga*, ŚK 1[1896], nr 11, s. 138).
[858] J. B. PRANAJTIS, dz. cyt., s. 18.
[859] Repertuar chóru Rzymskokatolickiej Akademii Duchownej w Petersburgu (stan na 1897 r.) wymieniony jest np. w: *Korespondencye: Z Petersburga*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 218-219. Pewne utwory zawarte w nim zostały wykorzystane jako źródło melodyczne dla śpiewów mariawickich (m.in. kompozycje Casciolinigo, Witta, dodatki do polskich i niemieckich czasopism muzycznych).
[860] W 1891 r. o chórze pisano: „Trzeba się dziwić, że przy tak niewielkiej stosunkowo liczbie alumnów tylu posiada ta Alma Mater prawdziwie wykształconych muzycznie śpiewaków, którzy z takiem namaszczeniem i powagą, godną świętości Domu Bożego i śpiewu kościelnego, umieją wykonywać arcydzieła kompozytorów kościelnych” (*Śpiew kościelny w seminaryach petersburgskich*, MK, 11[1891], nr 6, s. 43).

Konwikt dla Nowicyuszy». Nie są znane bliżej informacje dotyczące czasu trwania nauki."[861]

W pierwszych latach samodzielności wyznaniowej, nowicjusze uczyli się więc śpiewu albo bezpośrednio od kapłanów, z którymi przebywali, albo podczas nowicjatu w Płocku. Po 1920 roku, wykształcenie muzyczne zdobywali głównie przy Świątyni Miłosierdzia i Miłości. Śpiewu kościelnego uczył bp M. Jakub Próchniewski, który był jednocześnie profesorem liturgiki i rektorem Konwiktu[862]. Duchowny wykładał śpiew niemal do końca swojego życia (1954 r.), a uczyli się od niego najstarsi dziś wiekiem kapłani. Wiadomo, że melodie były przekazywane alumnom ustnie, a sam bp Próchniewski wymagał od nich znajomości nie tylko podstawowych śpiewów Mszy św. i innych obrzędów, ale także gregoriańskich antyfon o Najświętszej Maryi Pannie czy śpiewów Męki Pańskiej.

Można przypuszczać, że melodie opanowane przez najstarszych kapłanów są w przybliżeniu tymi, których nauczano w początkach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Młodsi wiekiem zdobywali jednak wiedzę muzyczną u następców bpa Próchniewskiego. Po jego śmierci, funkcję wykładowców śpiewu przejęli: kapł. M. Tymoteusz Kowalski (późniejszy biskup naczelny) oraz kapł. M. Szczęsny Żaczek. Obecnie, klerycy Wyższego Seminarium Duchownego KSM uczą się śpiewu liturgicznego u kapł. M. Zbigniewa Nawary, a dodatkowo uczęszczają na zajęcia śpiewu kościelnego na Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej (Wydział Teologiczny, sekcja starokatolicka). Współczesna praktyka wykonawcza dotycząca śpiewów kapłańskich odbiega w nieznaczny sposób od tej z początków XX wieku, a przyczyniają się do tego następujące czynniki: a) brak zachowanych materiałów pomocniczych w bibliotekach mariawickich, takich jak podręczniki i kancjonały z melodiami śpiewów kapłańskich, b) ustna metoda przyswajania śpiewów utrzymana co najmniej od czasów Biskupiego Konwiktu dla Nowicjuszów, c) zanik wykonawstwa melodii piotrkowskich po *Motu Proprio* Piusa X (1903 r.) w praktyce polskiego duchowieństwa rzymskokatolickiego – jako źródła porównawczego dla mariawitów.

[861] T. D MAMES, *Oświata Mariawitów…*, s. 221.
[862] Tamże, s. 222.

3.2. Kategorie i źródła mariawickiego śpiewu liturgicznego

3.2.1. Pojęcie „śpiew liturgiczny" z perspektywy mariawickiej

Wyznaczenie zakresu semantycznego pojęcia „śpiew liturgiczny" w kontekście muzyki Kościoła Starokatolickiego Mariawitów jest niezbędne dla oddzielenia repertuaru dającego się określić tymi dwoma słowami spośród pozostałych utworów z szerokiego zbioru kompozycji wykonywanych przez wiernych tegoż wyznania. W tym celu poruszone zostaną problemy związane z następującymi kwestiami: 1) jaki był zakres pojęcia „śpiew liturgiczny" w Kościele Rzymskokatolickim w okresie, kiedy wyłaniał się z niego mariawityzm; 2) w jakich okolicznościach używane było określenie „śpiew liturgiczny" w piśmiennictwie mariawitów od początków XX wieku do czasów obecnych; 3) jakimi innymi bliskoznacznymi terminami posługiwali się mariawici oraz co pod nimi rozumieli; 4) co oznacza to pojęcie w piśmiennictwie w języku polskim, dotyczącym innych większych związków wyznaniowych: Kościoła Rzymskokatolickiego w RP, Polskiej Autokefalicznej Cerkwii Prawosławnej czy Kościołów ewangelickich; 5) jakie istnieją zależności między terminologią stosowaną do określenia utworów muzycznych wykonywanych w różnych związkach wyznaniowych a dozwolonym zakresem ich obecności w przestrzeni kościoła i w toku nabożeństw.

Odnośnie punktu pierwszego, należy na początku zwrócić uwagę, że sam termin „śpiew liturgiczny" nie pojawiał się wtedy jeszcze w oficjalnych dokumentach Stolicy Apostolskiej. Posługiwano się raczej określeniem „muzyka kościelna". Obecnie ma ono szersze znaczenie, jednak w przepisach *Ceremoniale Episcoporum* wyraźnie wskazywano co wchodzi w zakres tego pojęcia:

> „1. Rozróżniamy trzy rodzaje muzyki kościelnej: a) śpiew gregoriański, który jest śpiewem w najwyższym stopniu kościelnym, b) śpiew polyfonowy, którego istota polega na sztucznem złączeniu kontrapunktycznem kilku głosów, śpiewających motywa ze śpiewu gregoriańskiego i c) muzykę figuralną z organami, lub bez organów (czyli śpiew kilkugłosowy ułożony na dowolne temata. P. R.)"[863]

W *Motu proprio* Piusa X z 1903 również stosowany jest termin „muzyka kościelna", choć pojawia się także – jako forma zamienna – określenie „muzyka liturgiczna". W kwestii samych kompozycji muzycznych, ich wyznacznikiem jest repertuar chorału gregoriańskiego, klasycznej polifonii oraz wszelkich utworów

[863] „1. Distinguatur cantus Gregorianus (quern etiam cantum planum vel firmum vocant) tamquam ecclesiasticus per excellentiam, a cantu polypliono, vocibus ut dicunt contrapunctandis ex cantu firmo quasi contexto, et a musica figurata, cum vel sine organo". *Dekreta rzymskie o muzyce kościelnej…*, MK 6(1886), nr 3, s. 17-18.

nienoszących znamion „światowości", a w szczególności stylu „teatralnego"[864]. O liturgiczności danego dzieła w warstwie słownej decyduje obecność tekstu zaczerpniętego z łacińskich ksiąg obrzędowych – bez żadnych zmian i niepotrzebnych powtórzeń[865].

Podobne rozgraniczenia obecne były w dokumentach o niższej randze, np. w okólniku biskupa ratyzbońskiego, Walentego Riedla, z 16.04.1857 r., w którym autor pisał: „muzyka liturgiczna ściśle związana jest z liturgicznym tekstem; muzyki liturgicznej bez tekstu, lub z dobranym dowolnie tekstem kościół nie zna"[866]. W piśmie tym postawiona była jeszcze teza o wyłącznej liturgiczności śpiewu gregoriańskiego lub polifonicznych opracowań, o ile te nie zmieniają jego istoty[867]. A. J. Nowowiejski, autor *Ceremoniału Parafialnego*, rezerwował nawet termin „śpiewu liturgicznego" wyłącznie do monodii gregoriańskiej, nazywając polifonię „nieliturgiczną", ale dozwoloną do wykonywania w kościołach[868]. W przeciwieństwie jednak do biskupa Riedla, uznawał muzykę wykonywaną podczas nabożeństw bez tekstu (na organach oraz niektórych innych instrumentach) za liturgiczną, o ile w swoim charakterze odpowiadała wskazaniom Kościoła[869].

W publikacjach mariawickich z początku XX wieku, zakres znaczeniowy pojęć związanych ze śpiewem liturgicznym nie odbiegał od ówczesnych źródeł rzymskokatolickich. Widać to chociażby w samym tytule cyklu artykułów obecnego w 1913 r. na łamach „Wiadomości Maryawickich", tj. *Muzyka i śpiew u maryawitów*[870]. Współcześnie śpiewy uważamy powszechnie za składową część wielkiego zbioru semantycznego, jakim jest muzyka. Takie szerokie znaczenie „muzyki" pojawia się zresztą chociażby w *Motu proprio* Piusa X, gdzie w obrębie tego słowa zawierają się wszystkie utwory wokalne. W wielu publikacjach z przełomu XX wieku dokonana jest jednak rozróżnienia między tymi dwoma pojęciami dla podkreślenia różnicy między uprzywilejowaną w Kościele twórczością wokalną a pozostałym repertuarem przeznaczonym na organy i inne instrumenty[871]. Powszechne było wtedy wykorzystywanie terminu „śpiew kościelny". Jego definicję podaje autor jednego z artykułów opublikowanych w tym samym czasopiśmie:

---

[864] Zob. *Instrukcja o muzyce kościelnej* II [w:] *Motu proprio…*, s. 9-12.
[865] Tamże, (III. *Tekst liturgiczny*), s. 12-13.
[866] *Okólnik Biskupa ratyzbońskiego ks. Walentego Riedl o „Muzyce Kościelnej"*, MK 4(1884), nr 1, s. 6.
[867] Tamże, s. 7.
[868] Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 24-25 (cz. 1. roz. 2. § 4. nry 42-43).
[869] Zob. tamże, s. 26-27 (cz. 1. roz 2. § 5. nry 46-47).
[870] Zob. np. *Muzyka i śpiew u Maryawitów. Chwała i dziękczynienie…*, WM 1913, nr 1, s. 10.
[871] Dualizm taki pojawia się chociażby u A. J. Nowowiejskiego. Zob. A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 24.26.

„śpiew kościelny nie jest tylko dodatkiem, mającym na celu ozdobę i upiększenie nabożeństwa, owszem jest on częścią nieoddzielną w Liturgii i z nią się jak najściślej łączy, jak również ze wszystkimi obrzędami i ceremoniami tak, że bez niego uroczystość Ofiary cierpiałaby brak widoczny. […] śpiew kościelny nie powinien w sobie zawierać niczego, co by raziło światowością, co by nie licowało ze świętością miejsca, w którem rozbrzmiewa; wszystko w nim powinno tchnąć powagą i spokojem, powinno pobudzić do skupienia i usposabiać do modlitwy."[872]

Mariawici posługiwali się terminem „śpiew liturgiczny" zdecydowanie rzadziej, a kontekstem wypowiedzi był zazwyczaj repertuar wykonywany w trakcie nabożeństw. Jednym z takich przykładów jest wypowiedź bpa Próchniewskiego, będącego świadkiem uroczystej Mszy św. w Watykanie, w czasie której słuchał „śpiewów liturgicznych, wykonanych znakomicie"[873] przez chór Kaplicy Sykstyńskiej pod dyrekcją Lorenzo Perosiego. „Śpiewy liturgiczne", o których mówi bp Próchniewski, są więc niczym innym niż kompozycjami oficjalnie dopuszczanymi do użytku w czasie ceremonii Mszy św., zgodnymi z regułami zawartymi w *Motu Proprio* Piusa X. Warto też zwrócić uwagę na zamieszczone powyżej dwie wypowiedzi J. Śledziewskiego z 1913 i 1936 roku[874]. W pierwszej z nich, mianem „stylowo liturgicznego, polskiego śpiewu mariawickiego" określa repertuar opracowany przez bpa Próchniewskiego, na który składają się głównie wielogłosowe msze oraz śpiewy brewiarzowe. W drugiej natomiast, konfrontuje ze sobą „śpiewy liturgiczne" i „pieśni procesyjne", krytykując nakaz zastąpienia tych pierwszych przez drugie. Wypowiedź ta nie tylko neguje śpiewanie pieśni kościelnych zamiast właściwych kompozycji mszalnych, ale jednocześnie stawia same pieśni poza zbiorem utworów liturgicznych.

Zarysowany powyżej problem napięcia między wykonywaniem w odpowiednich miejscach Mszy św. utworów z właściwym tekstem liturgicznym a zastępowaniem ich pieśniami dość często pojawiał się w piśmiennictwie mariawickim. Za przykład można podać wypowiedź krytykującą pieśń *O Maryjo, niebios Pani*, której melodia jest kontrafakturą ludowej piosenki pt. *Oracz do skowronka*[875]. Jej autor komentuje wykonywanie tej pieśni podczas liturgii następującymi słowami:

„Jest to wielki błąd, nie dający się niczem usprawiedliwić. Tembardziej, jeżeli dodam że pieśń tę słyszałem śpiewaną w czasie Ofiary Mszy Świętej, gdzie po poważnych i wzniosłych tonach melodyjnych śpiewu liturgicznego, słuchając tej melodyi, słuchacz

[872] M. S., *Kilka uwag o śpiewie i muzyce kościelnej*, WM 1913, nr 39, s. 609.
[873] [R. M. J. PRÓCHNIEWSKI], *Mariæ-Vita. Pamiętniki Ojca Biskupa Jakóba*, KBnz 1932, nr 25, s. 195.
[874] Por.: roz. 3.1.1, s. 146; roz. 3.1.2, s. 149.
[875] M. S., *Kilka uwag o śpiewie…*, s. 610. Por. także: J. SURZYŃSKI i in., *Menestrel. 51 pieśni na czterogłosowy chór mieszany*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań b.d.w.; T. D. MAMES, *Oświata mariawitów…*, s. 74.

doznaje wrażenia, że od ołtarza został przeniesiony myślą do nędznego teatrzyku lub do chaty i słucha smętnej nuty przy kołysance."[876]

Mimo tej krytycznej wypowiedzi, pieśń nadal była (i jest do dzisiaj) popularna wśród wyznawców Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Obecnie jednak zwyczajem jest śpiewanie jej już po Mszy św. i błogosławieństwie Przenajświętszym Sakramentem, kiedy duchowieństwo opuszcza prezbiterium. Ponadto, melodia – niegdyś kojarząca się z piosenką ludową – nie budzi dzisiaj żadnych negatywnych konotacji. W świadomości mariawitów funkcjonuje wyłącznie jako właściwa dla pieśni religijnej, a jej ludowy pierwowzór jest już zupełnie nieznany.

Należy zaznaczyć, że popularność tej pieśni prawdopodobnie skłoniła abpa M. Michała Kowalskiego do zamieszczenia jej fragmentu w *Brewiarzu Eucharystycznym* jako hymn na sobotnią jutrznię[877]. Sam *Brewiarz* został wydany jednak dopiero w 1923 roku, a wyżej zamieszczona wypowiedź napisana została 10 lat wcześniej. Nic więc dziwnego, że autor nie utożsamia pieśni *O Maryjo, niebios Pani* z utworem liturgicznym, a nawet stawia ją w opozycji do tej grupy. Co więcej, w dalszej części artykułu, łączy on pojęcie „śpiewy liturgiczne" z utworami mszalnymi, oddzielając – jako osobne kategorie – pieśni, godzinki czy nawet nieszpory[878].

Kwestia zastępowania części mszalnych przez pieśni kościelne pojawiała się także w periodykach mariawickich z przełomu lat 70-tych i 80-tych XX wieku, a związane to było prawdopodobnie z czerpaniem przez niektóre wspólnoty parafialne wzorców z przemian, jakie zachodziły w Kościele Rzymskokatolickim po II Soborze Watykańskim. Dopuszczenie do użytku liturgicznego języków narodowych przez to koncylium pociągnęło za sobą pełne uprzywilejowanie ludowych śpiewów religijnych w Mszy św. i uznanie ich za „liturgiczny śpiew Kościoła"[879]. Umożliwiono zastępowanie pieśniami tekstów antyfon na wejście (dawniej *introit*) i komunię św. (dawniej *communio*)[880], które zostały zachowane w odnowionych obrzędach części zmiennych. Wzrosło też znaczenie śpiewu zbiorowego kosztem utworów wykonywanych przez chóry parafialne.

Mariawici, dostrzegający przemiany w kwestii muzycznej strony nabożeństw w Kościele Rzymskokatolickim, zaczęli przenosić niektóre zwyczaje na grunt własnych

[876] M. S. *Kilka uwag o śpiewie…*, s. 610.
[877] *Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 209-210.
[878] „Tekst w utworach liturgicznych, mszalnych, jak również przy śpiewaniu pieśni, godzinek, nieszporów i t. d. powinien być wymawiany wyraźnie…" (M. S., *Kilka uwag o śpiewie i muzyce kościelnej*, WM 1913, nr 42, s. 658).
[879] W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 391.
[880] Zob.: *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, roz. II pkt. 12 [w:] RBiL 34(1981), nr 3, s. 143.

parafii. Działania te były jednak krytykowane w organie prasowym Kościoła Starokatolickiego Mariawitów:

> „Propagowany jest przez niektórych śpiew pieśni, podczas sumy, zamiast tekstów mszalnych, który ma rzekomo sprzyjać większemu udziałowi wiernych w nabożeństwie. Bądźmy jednak bardziej ostrożni w tych sprawach i nie powielajmy na siłę obcych nam wzorów."[881]

Obecne były również głosy przeciwne, sugerujące, że choć śpiew właściwych tekstów części mszalnych jest zalecony przez Kościół, to dopuszcza się wykonywanie w tych miejscach pieśni religijnych, jednak tylko w sytuacji wyższej konieczności – kiedy brakuje odpowiednio przygotowanego chóru[882]. Praktyka taka – choć powszechna w obecnej sytuacji, kiedy w większości parafii brakuje osób do utrzymania chóru – zdaje się przeczyć intencjom pionierów Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Celem opracowania przez nich melodii dla polskich tekstów liturgicznych było przecież zachowanie spójności w modlitwach śpiewanych przez zgromadzenie wiernych i odmawianych równolegle przy ołtarzu przez kapłana. Wielokrotnie podkreślane też było, że jeśli na uroczystej liturgii brakuje wyuczonego zespołu śpiewaków, to części mszalne można wykonywać jednogłosowo – np. według bardzo prostej, recytatywnej melodii *Mszy I* – bez zastępowania właściwych tekstów liturgicznych pieśniami[883].

W nowszej literaturze mariawickiej (po roku 2000), termin „śpiew liturgiczny" również jest obecny. Posługują się nim m.in.: S. Jałosiński, P. Jaworska, T. D. Mames (kapł. M. Daniel) czy autor niniejszej dysertacji[884]. Kontekstem zastosowania tego sformułowania są najczęściej czterogłosowe kompozycje (np. msze, śpiewy Wielkiego Tygodnia) opracowane w początkowych latach mariawityzmu, a w pojedynczych przypadkach – gregoriańskie hymny czy śpiewy zarezerwowane dla duchowieństwa. W towarzystwie słowa „śpiew" pojawia się często „pieśń". Stosowane jest ono jako synonim, pojęcie o węższym zakresie znaczeniowym lub jako osobna kategoria, różna od śpiewu. Ostatni przypadek pojawia się np. w wypowiedzi S. Jałosińskiego zamieszczonej w „Pracy nad sobą", gdzie osią rozgraniczającą te pojęcia jest lokalna wariabilność melodii utworów. Autor dopuszcza ją w przypadku pieśni kościelnych, jednak w przypadku śpiewów liturgicznych (np. hymnów *Ciebie Boga chwalimy* i *Przybądź Duchu Stworzycielu*) uważa, że są one kanonem, którego warstwa muzyczna nie powinna

[881] S. JAŁOSIŃSKI, *W sprawie ożywienia chórów…*, s. 13. Por. także: P. JAWORSKA, *Uroczystość sierpniowa w Płocku*, Mr 22(1980), nr 11, s. 10.
[882] Zob. *Podsumowanie dyskusji*, Mr 21(1979), nr 2, s. 11-12.
[883] Por.: tamże, s. 12; S. JAŁOSIŃSKI, *O potrzebie śpiewania*, Mr 16(1974), nr 5, s. 12.
[884] Por. np.: S. JAŁOSIŃSKI, *Organista…*, s. 16-17; P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach*…, s. 6-7; T. D. MAMES, *Mysteria mysticorum…*, s. 182-183; TENŻE, *Oświata mariawitów…*, s. 73.75; B. SŁOJEWSKI, *Śpiewy liturgiczne Wielkiego Tygodnia*…, s. 11-12; TENŻE, *Cerkiewne oblicze…*, s. 33.

się różnić w praktyce wykonawczej poszczególnych wspólnot parafialnych i wszelkie rozbieżności należy eliminować[885].

W tekstach wspomnianych autorów, nowością – w stosunku do artykułów sprzed roku 2000 – jest użycie słowa „pieśń" z przydawką „liturgiczna", bowiem we wcześniejszych tekstach pojawiały się wyłącznie dookreślenia „kościelna" czy „religijna". Należy zatem poruszyć kwestię relacji nowego sformułowania „pieśń liturgiczna" w stosunku do „śpiew liturgiczny" oraz „pieśń kościelna/religijna". Dla porównania, warto zwrócić uwagę na to, jak terminy te rozumieją przedstawiciele innych wyznań chrześcijańskich.

Zagadnienia te pojawiały się w dyskursie środowisk rzymskokatolickich, szczególnie w II poł. XX wieku. W literaturze polskiej, wiodącą publikacją w tej kwestii jest praca B. Bartkowskiego pt. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*[886]. Autor skupia się w niej na znaczeniu przydawek towarzyszących słowom „pieśń" i „śpiew", a samych pojęć podstawowych używa wymiennie. Podkreśla przy tym szerszy zakres słowa „śpiew", a mieszczące się w nim pojęcie pieśni wyróżnia jako „utwór wokalny jedno- lub wielogłosowy o budowie zwrotkowej; [w którym] każda kolejna strofa wykonywana jest na tę samą melodię"[887]. Spośród określeń „religijny", „kościelny", „liturgiczny", każde kolejne uważa za mające węższy zakres, co oznacza, że w grupie „śpiewów kościelnych" będą znajdowały się np. „pieśni kościelne liturgiczne" i „pieśni kościelne nieliturgiczne". W określaniu liturgiczności utworu zwraca uwagę na konieczność jej rozpatrywania w kontekście historycznym i normatywnym, przy czym za szczególnie istotny uważa sam fakt związku z liturgią, tj. uczestnictwa ludu w wykonywaniu jej podczas nabożeństwa.

Typologia śpiewów zaproponowana przez B. Bartkowskiego jest wykorzystywana także w innych publikacjach: artykułach naukowych[888] czy źródłach encyklopedycznych[889]. A. Zoła, bazując na wnioskach B. Bartkowskiego, do pieśni kościelnych liturgicznych zalicza m.in. utwory będące tłumaczeniem łacińskich hymnów i sekwencji, najstarsze pieśni bazujące na melodiach chorału gregoriańskiego, pieśni mszalne tj. cykle posiadające zwrotki na poszczególne części Mszy św. czytanej oraz polskie nieszpory zwrotkowe. Wyróżnikami kategorii pieśni kościelnych pozaliturgicznych są natomiast: śpiewanie pieśni w przestrzeni kościoła (także poza nim),

[885] S. JAŁOSIŃSKI, *Organista…*, s. 17.
[886] Zob. B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 12-25.
[887] Zob. tamże, s. 12. Autor zauważa także istnienie pieśni przekomponowanej, odgrywającej jednak w religijnej twórczości ludowej marginalne znaczenie.
[888] Por.: W. KAŁAMARZ, *Śpiewy religijne…*, s. 406-412; A. ZOŁA, dz. cyt., s. 369-375.
[889] Zob. I. PAWLAK, hasło: *Śpiew kościelny* [w:] *Encyklopedia katolicka*, tom 19, *Szczepkowski – Użhorodzka unia*, TN KUL, Lublin 2013, s. 284-286.

brak „liturgicznego przykazu" do ich wykonywania, zgodność z doktryną wyznaniową, funkcja wyrażania prywatnej pobożności wiernych czy związek z cyklami liturgicznymi (rocznym / tygodniowym / dziennym)[890].

Usankcjonowanie pieśni kościelnych w obrzędach liturgicznych Kościoła Rzymskokatolickiego w II połowie XX wieku zdecydowanie zbliżyło ich liturgiczne znaczenie do takiego, jakie od dawna obecne było we wspólnotach protestanckich. W środowisku Kościołów wyrosłych z reformacji, „pieśni kościelne były zawsze liturgicznym śpiewem wiernych"[891]. W tradycji ewangelickiej zauważalne jednak było wyróżnianie kategorii dla pieśni mieszczących się w kancjonałach. W opozycji do siebie zestawiano utwory dopuszczone do liturgii, zwane chorałami, pieśniami zboru czy pieśniami kościelnymi (*Kirchenlieder*) oraz kompozycje nieliturgiczne nazywane ludowymi pieśniami religijnymi albo duchownymi (*Geistliche Volkslieder*)[892]. Dopiero w najnowszym *Śpiewniku Ewangelickim* – wzorem rozwiązań niemieckich – zrezygnowano z tego podziału pozostawiając po prostu „pieśni"[893]. Tym nie mniej, niewielka część tego zbioru określana jest jako „śpiewy liturgiczne". Są wśród nich zarówno utwory wykazujące jak i niewykazujące cech gatunkowych pieśni i w przeciwieństwie do pozostałych kategorii, nie ułożone są w porządku alfabetycznym, ale zgodnym z przebiegiem luterańskiego nabożeństwa głównego[894].

W przeciwieństwie do wyznań protestanckich czy Kościoła Rzymskokatolickiego po II Soborze Watykańskim, w Cerkwii Prawosławnej pieśni ludowe nie spełniają liturgicznej funkcji, choć dopuszczalne jest ich wykonywanie w Liturgii św. Jana Chryzostoma przed dystrybucją Eucharystii dla wiernych (cs. *zapriczastny*). Podobnie jak w kręgu chrześcijaństwa Zachodniego, dokonuje się rozgraniczenia pomiędzy muzyką / śpiewem cerkiewnym a śpiewami liturgicznymi. W obrębie pierwszego z pojęć mieszczą się zarówno śpiewy wykorzystujące teksty Boskiej Liturgii, godzin kanonicznych (cs. *czasy*) i innych obrzędów, jak i pieśni religijne związane tematycznie z rokiem liturgicznym, pieśni pielgrzymkowe czy też utwory o charakterze koncertowym[895]. Drugie pojęcie określane jest też jako *bogosłużebnoje pienije* albo

[890] Zob. A. ZOŁA, dz. cyt., s. 370-371.
[891] K. AMELN, *Das Kirchenlied. Namen, Wesen und Abgrenzung des Begriffes.* MGG 8, 1960, szp. 781 [cyt. za:] B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 18.
[892] Kwestia etymologii tych pojęć oraz ich definiowania na przestrzeni wieków została już poruszona m.in. w publikacjach: M. PILCH, *Chorał protestancki…*, s. 49-60; TENŻE, *Czym jest chorał protestancki?*, s. 18-19 http://choralprotestancki.pl/wp-content/uploads/2017/02/Czym-jest-chora%C5%82-protestancki.pdf (dostęp: 31.07.2022); D. ŚLUSARCZYK, *Początki pieśni protestanckiej na przykładzie twórczości chorałowej Marcina Lutra*, „Analecta Cracoviensia" 38-39(2006/2007), s. 561-562.
[893] Zob. M. PILCH, *Chorał protestancki…*, s. 55.
[894] Zob. *Śpiewnik Ewangelicki…*, dz. cyt., s. 454-526.
[895] Zob. M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 10-11.

ustawnoje pienije i dotyczy wyłącznie utworów skomponowanych w celu użytkowym, zawierających słowa liturgiczne, spełniające wymogi ustawu cerkiewnego i w których wiodącym czynnikiem kształtującym przebieg dzieła jest sam tekst[896]. W opozycji stoją śpiewy paraliturgiczne (cs. *nieustawnoje pienije*). Do tej kategorii zaliczać się będzie nie tylko ludowa poezja religijna, ale także utwory wykorzystujące tekst liturgiczny, w których jednak wiodącym jest czynnik melodyczny[897].

Na podstawie dokonanego w oparciu o różne teksty (kościelne, naukowe i dyskursywne) przeglądu rozumienia pojęcia „śpiew liturgiczny" oraz innych pokrewnych mu, autorowi nasuwa się wniosek o postrzeganiu „liturgiczności" przez poszczególne środowiska czy jednostki w co najmniej czterech wymiarach: tekstowym, muzycznym, funkcjonalnym i prawno-kościelnym. Pierwszym i zasadniczym jest wymiar tekstowy. Za liturgiczne uważa się tutaj śpiewy, które posługują się tekstem określanym przez dane wyznanie jako liturgiczny. W drugim wymiarze, liturgicznymi są te dzieła, których stylistyka muzyczna odpowiada duchowości nabożeństw liturgicznych poszczególnych Kościołów. Cechy te określane bywają w dokumentach kościelnych, księgach obrzędowych, bezpośrednio w śpiewnikach oraz w zachowywanych zwyczajach. Wymiar funkcjonalny dotyczy natomiast faktu wykorzystania śpiewu w określonym czasie akcji liturgicznej. W tej perspektywie liturgicznymi stają się wszystkie utwory, które duchowieństwo, organista, chór lub zgromadzenie wiernych wykonuje w trakcie trwania nabożeństwa o charakterze liturgicznym. Ostatni z aspektów dotyczy obowiązującego w obszarze danej wspólnoty prawa wyznaniowego. O klasyfikacji danego utworu jako liturgicznego decyduje tutaj zbiór przepisów kościelnych, stanowisko komisji liturgicznych lub innych podmiotów odpowiedzialnych za sankcjonowanie poszczególnych utworów do użytku w liturgii. Podstawą tych regulacji są czynniki określane za pomocą pozostałych trzech wymiarów.

Na zakończenie należy zwrócić uwagę na to w jaki sposób wspomniane perspektywy rozpatrywane są w sferze Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Wydaje się, że decydujące dla określenia śpiewu jako „liturgiczny" przez wyznawców tego Kościoła są pierwsze dwa wymiary.

Odnośnie pierwszego z nich: śpiewy liturgiczne muszą posiadać tekst zawarty w mariawickich księgach liturgicznych (mszał, brewiarz, pontyfikał i rytuał). Ze względu na nieukończenie *Brewiarza Eucharystycznego*, można jednak ten zbiór poszerzyć o inne

[896] Por. M. FLORCZAK, dz. cyt., s. 11; W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna*…, s. 372; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 138.
[897] Por. W. WOŁOSIUK, *Bizantyjska muzyka cerkiewna*…, s. 372; TENŻE, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych*…, s. 138.

mariawickie źródła Oficjum: fragmenty modlitewników, śpiewników i partytur chóralnych. W szczególnych sytuacjach (np. niektóre obrzędy Wielkiego Tygodnia, Jutrznia wielkanocna) jako liturgiczne dopuszczane są różne tłumaczenia śpiewów właściwych dla tych nabożeństw obecne we wspomnianych zbiorach.

Niejasna jest natomiast kwestia liturgiczności pieśni kościelnych, które wykorzystują różne przekłady hymnów czy antyfon łacińskich. W śpiewnikach mariawickich ich teksty pojawiają się z reguły wśród innych pieśni zgrupowanych wokół tajemnic wiary, Osób Boskich czy okresów roku liturgicznego. Nie posiadają przy tym żadnych adnotacji o pochodzeniu tekstu lub wskazań co do wykonania w odpowiednim momencie akcji liturgicznej. W niektórych przypadkach, wprost oddzielone są od siebie dwa utwory będące przekładem tego samego hymnu łacińskiego. Tak jest chociażby w przypadku tłumaczeń hymnu *Veni Creator Spiritus* (*Przybądź Duchu Stworzycielu*) w śpiewniku S. Jałosińskiego, gdzie jeden z utworów (wykorzystywany powszechnie w liturgii) zatytułowany jest jako „Hymn do Ducha Świętego", a drugi jako „pieśń na większe święta / na Zesłanie Ducha Świętego"[898]. Innym przykładem jest polski tekst łacińskiej sekwencji *Victimae Paschali laudes*, która w *Mszale Eucharystycznym* tłumaczona jest jako *Hostię świętą Paschy dziwnej* – w zbiorach muzycznych jest niemal nieobecna[899], za to wśród pieśni wielkanocnych pojawia się *Ofiarujmy chwałę w wierze* będąca innym przekładem tejże sekwencji[900].

W wymiarze muzycznym, „śpiewami liturgicznymi" są wszystkie melodie gregoriańskie zaadaptowane do użytku w Kościele Starokatolickim Mariawitów oraz utwory stylistycznie odpowiadające repertuarowi powstałemu w początkach samodzielności wyznaniowej (w większości utwory napisane przed I Wojną Światową, pojedyncze do końca II Wojny Światowej). Są to przede wszystkim utwory wokalne jedno- i wielogłosowe, a repertuar wokalno-instrumentalny należy do absolutnych wyjątków. Warto jeszcze zaznaczyć, że niewprowadzanie do repertuaru śpiewów liturgicznych po II Wojnie Światowej nie oznacza bynajmniej jego zacementowania. Zbiór tych melodii bez problemu mogą poszerzyć chociażby zaadaptowane do przekładów mariawickich śpiewy gregoriańskie czy też utwory wielogłosowe utrzymane w duchu kompozycji układanych przez bpa M. Jakuba Próchniewskiego i innych

[898] Por. S. JAŁOSIŃSKI, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*…", cz. 2, s. 37.58.
[899] Jedynym wyjątkiem jest zaadaptowana do tego przekładu melodia gregoriańska opracowana na nowo przez autora niniejszej dysertacji (wobec nie dotarcia do żadnych źródeł melodycznych w partyturach mariawickich) na potrzeby dodatku do śpiewnika wykorzystywanego w warszawskiej Parafii KSM. Zob.: *Śpiewnik parafialny dla chórzystów. Dodatek*, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2018.
[900] S. JAŁOSIŃSKI, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*…", cz. 3, s. 64.

mariawitów na motywach mistrzów polifonii klasycznej oraz twórców muzyki cerkiewnej.

Przytaczany nieco wyżej wymiar funkcjonalny ma znaczenie drugorzędne, choć jego rola bywa niekiedy nadmiernie podkreślana. W istocie ogranicza się on do klasyfikowania jako „liturgiczne" pieśni wykonywanych w czasie Mszy św. czytanej lub śpiewanej. Wiadomo, że nabożeństwa liturgiczne Kościoła Starokatolickiego Mariawitów sprawuje się według określonego porządku, którego istotą jest recytacja lub śpiew właściwych tekstów obrzędowych. Przeciwnie sytuacja wygląda w nabożeństwach określanych jako „paraliturgiczne" czy „pozaliturgiczne". Rozróżnienie to ujął z perspektywy sakramentalnej kapł. M. Paweł Rudnicki:

> „Na pograniczu społecznych i liturgicznych działań Kościoła stoją pozaliturgiczne nabożeństwa takie jak np. wspólna miesięczna adoracja Przenajświętszego Sakramentu, gdzie możliwa jest indywidualna inwencja organizatorów. Czymś innym są natomiast liturgiczne działania kościelne powiązane z sakramentami. Przy udzielaniu Chrztu Św., bierzmowania, kapłaństwa… istotne jest nie tylko to czy nabożeństwo jest piękne, czy zebrani mogą znaleźć ujście uczuciom religijnym, lecz przede wszystkim to, aby w czasie ceremonii zaistniały realnie pewne fakty duchowe, aby zewnętrzne formy materialne (gesty kapłana i wiernych, słowa, muzyka, barwy szat liturgicznych, zapach kadzidła) stały się narzędziami działania hierarchii duchowych i samego Zbawiciela."[901]

Działaniami liturgicznymi są więc te, które bezpośrednio kształtują zewnętrzną formę materialną sakramentów lub obrzędów łączących się z Mszą Świętą jako sakramentem Eucharystii[902], przyczyniając się do zaistnienia faktów duchowych. Dlatego też istotą tych działań jest słowo – tekst liturgiczny wiernie przekazywany przez pokolenia na przestrzeni ponad dwóch tysiącleci, a formowany i później zmieniany jedynie przez wybitne autorytety Kościoła działające pod natchnieniem Ducha Świętego: sobory i synody, a także jednostki – ojców Kościoła i innych świętych.

Z tego powodu, niemożliwe jest zastąpienie słów liturgii przez dowolnie wybrany tekst z ludowej poezji religijnej lub nawet przez inny tekst liturgiczny niezgodny z dokonującą się w danym momencie akcją liturgiczną. Ze względu na łacińską proweniencję mariawickich obrzędów liturgicznych, dopuszczać można jednak różne tłumaczenia tekstów wykorzystywanych w czasie ceremonii, o ile mają one

[901] BRAT PAWEŁ [K. M. P. RUDNICKI], *Zmiany w liturgii (Przyczynek do dyskusji)*, Mr 21(1979), nr 3-4, s. 15.

[902] Ten sam autor do obrzędów liturgicznych związanych z Mszą Świętą (Eucharystią) i innymi sakramentami zalicza m.in. godziny kanoniczne, obrzędy pogrzebowe i doroczne związane z poszczególnymi uroczystościami. Zob. TENŻE, *Msza Święta*, Mr 22(1980), nr 5, s. 6-7.

potwierdzenie w tradycji tj. w praktyce liturgicznej wiernych oraz aprobowane są (lub nieodrzucane) przez odpowiednie organy kościelne tj. synod (ew. kapitułę generalną) po pozytywnej opinii komisji liturgicznej.

W sformułowaniach potocznych mówiąc o „pieśniach liturgicznych" w kontekście funkcjonalnym, myślimy o pieśniach dowolnie dobieranych w czasie komunii św. i innych momentach mszy czytanej lub śpiewanej. Pieśni pojawiają się także w innych nabożeństwach liturgicznych, jednak w tych wypadkach ich dobór jest zwykle sprecyzowany przez mariawickie księgi obrzędowe. Należy zauważyć, że sam fakt wykonania danego utworu w czasie liturgii nie czyni go w istocie działaniem liturgicznym, podobnie jak wykonywanie hymnów liturgicznych przy rozpoczęciu i zakończeniu Adoracji Przenajświętszego Sakramentu (np. *Przybądź Duchu Stworzycielu, Ciebie Boga chwalimy*) nie czyni ich paraliturgicznymi bądź też nie czyni całego nabożeństwa liturgicznym. Stąd też właściwszym określeniem byłoby: „pieśń towarzysząca liturgii" albo też wykorzystywanie starszych pojęć: „pieśń religijna" i „pieśń kościelna".

Śpiewanie pieśni w różnych momentach mszy św. dopuszczających taką praktykę jest wyrazem pobożności wiernych, duchowego przeżywania przez nich danego momentu akcji liturgicznej czy trwającego aktualnie okresu w roku kościelnym. Nie jest zaś samo w sobie działaniem liturgicznym, które w tym konkretnym momencie ogranicza się do słów wypowiadanych po cichu przez kapłana. Nie jest również czynnością wynikającą z liturgicznego przykazu rubryk. Chwile te mogą się odbyć równie dobrze z zachowaniem przez wiernych zupełnej ciszy czy też wypełnieniem jej muzyką wykonywaną przez organistę lub orkiestrę – bez najmniejszego uszczerbku dla ważności i doniosłości danego obrzędu. Zwykle jednak pobożność ludu skłania zgromadzenie do śpiewu pieśni religijnych.

Co innego ma miejsce w wypadku momentów, w których uroczysta liturgia domaga się wykonania danego śpiewu przez chór lub całe zgromadzenie. W tym wypadku, zupełne ominięcie tekstu powoduje ryzyko naruszenia porządku kształtowanego przez jednostki lub gremia działające pod wpływem Ducha Świętego i umożliwiającego zaistnienie faktów duchowych czy działania hierarchii anielskich i samego Chrystusa.

Ostatnia z perspektyw, tj. prawno-kościelna, w sferze Kościoła Starokatolickiego Mariawitów ma znaczenie marginalne. Wynika to zarówno z braku jednolitego kodeksu prawa kanonicznego, jak i stosunkowo rzadkiego podejmowania kwestii muzyki kościelnej przez kapituły generalne czy komisje liturgiczne. W wymiarze tym, ewentualna próba wyznaczenia liturgiczności danego utworu mogłaby się więc opierać na niepamiętnych zwyczajach praktykowanych w Kościele Starokatolickim Mariawitów,

przejmowanych zwykle z łacińskiej tradycji liturgicznej po Soborze Trydenckim, a także na postanowieniach Soborów Powszechnych, które raczej nie odnosiły się do kwestii śpiewu liturgicznego.

3.2.2. Kategorie śpiewów liturgicznych

Po wyznaczeniu ram dla repertuaru śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów należy określić jego mniejsze elementy składowe. Klasyfikację wewnętrzną można kształtować na wzorach dotychczas istniejących, opierających się o kryteria: genetyczne, fakturalne czy formalne. O ile dwa pierwsze są uniwersalne dla wszystkich utworów religijnych, o tyle ostatnie było różnie przez chrześcijan na Wschodzie i Zachodzie, a mariawici, wyrastający z kręgu kulturowego Zachodu, przyjmowali typowe dla niego formy śpiewów liturgicznych.

a) klasyfikacja genetyczna:

W poniższej tabeli, jako pierwsza, zaprezentowana zostanie klasyfikacja genetyczna śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów:

<table>
<tr><th>Pochodzenie tekstu</th><th>Pochodzenie melodii</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1. utwory z tekstem stanowiącym oficjalne mariawickie tłumaczenie łacińskich ksiąg liturgicznych</td><td>1. adaptacje śpiewów gregoriańskich</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2. kontrafaktury i zapożyczenia melodyczne (lub całych układów czterogłosowych) od kompozytorów szkoły rzymskiej, cecylianistów oraz wschodniosłowiańskich</td></tr>
<tr><td>2. utwory z tekstem stanowiącym tłumaczenie liturgii Wschodnich</td></tr>
<tr><td>3. utwory rdzennie mariawickie</td><td>3. utwory rdzennie mariawickie</td></tr>
<tr><td>(4. inne tłumaczenia łacińskich tekstów liturgicznych zawarte w mariawickich śpiewnikach i modlitewnikach)</td><td>4. utwory zaczerpnięte z literatury polskich ludowych pieśni religijnych</td></tr>
</table>

Tabela 10. Kategorie klasyfikacji genetycznej śpiewów liturgicznych KSM.

Do pierwszej grupy (ze względu na pochodzenie tekstu) zaliczone będą niemal wszystkie utwory z literatury liturgiczno-muzycznej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. W drugiej znajdzie się znacząca większość śpiewów z *Liturgii Mariawickiej Jubileuszowej*, opartej na wzorach liturgii: św. Jakuba (wydanie syryjskie i greckie), św. Jana Chryzostoma, św. Bazylego, św. Tadeusza, św. Cyryla Aleksandryjskiego, Ormiańskiej i Etiopskiej[903].

Do trzeciej zaliczone będą modlitwy kapłańskie z tejże liturgii, które zostały samodzielnie opracowane przez bpa M. Jakuba Próchniewskiego. Będą wśród nich teksty początkowych ektenii, modlitwy: przed ofiarowaniem Hostii, podczas ofiarowania

[903] Por.: A-Wiś., *Msza święta według obrządku…*, s. 113-114; T. D. MAMES, *Mysteria Mysticorum…*, s. 196.

Kielicha i bezpośrednio po nim, prefacja, jedna z ektenii po komunii św. i modlitwa do bł. Marii Franciszki[904]. Ponadto, rdzennie mariawickimi będą śpiewy do tekstów zmiennych części formularzy *Mszału Eucharystycznego* na nowo opracowane przez mariawitów czy hymny brewiarzowe niemające odpowiedników w liturgii rzymskiej, np. *Słowo Wcielone* (na urocz. Bożego Narodzenia i Nowego Roku), *Pochwalny hymn* (na urocz. Objawienia Pańskiego)[905]. Do śpiewów z tekstem pochodzenia mariawickiego można zakwalifikować inne utwory, dla których liturgiczny tekst łaciński jest jedynie wzorem dla pewnego fragmentu, np. incipitu, a pozostałe słowa pochodzą z własnej inwencji autora. Takimi utworami mogą być niektóre antyfony brewiarzowe, a także *Adorujemy Ciebie, Jezu Chryste…*: śpiew znajdujący się w większości mariawickich cykli mszalnych (przeznaczony na moment adoracji po podniesieniu), którego początek opiera się na słowach łacińskiej antyfony *Adoramus te Christe*, a w dalszym ciągu jest już zupełnie nowym tekstem[906].

Umieszczenie w nawiasie czwartej kategorii ze względu na pochodzenie tekstu podyktowane jest postawioną powyżej tezą o niejasności w kwestii liturgiczności pieśni zaczerpniętych z repertuaru rzymskokatolickiego, które są wolnymi polskimi przekładami wybranych łacińskich tekstów liturgicznych[907]. Oprócz przytoczonych tam utworów, które w księgach liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów posiadają odmienne tłumaczenie, należy wskazać jeszcze pieśni będące przekładami hymnów bądź antyfon *Officium divinum*, które nie znalazły się w wydanej pierwszej części *Brewiarza Eucharystycznego*, ale mogłyby znaleźć się w kolejnych, obejmujących oficja świąteczne. Pod uwagę należy tu wziąć m.in.: utwór *Wstań, oświeć się, Jeruzalem*[908], pieśń eucharystyczną *Niech radość święta*, której tekst jest tłumaczeniem hymnu *Sacris solemnis*[909]; pieśni adwentowe – *Stworzycielu gwiazd świecących* (hymn

[904] Por. A-Wiś., *Msza święta według obrządku…*, s. 9-11.19-21.25-26.43.48.113-114.
[905] Por.: roz. 2.3.1, s. 107; roz. 2.3.2, s. 125.
[906] Por. np.: *Po Konsekracyi* [w:] A-ŚMiM, *I-a Msza w polskim języku 1908* (*Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu na 4-głosowy chór męzki*), s. 14 [num. wł.]; *In Exaltatione S. Crucis. Ad Matutinum. ant. I in Nocturno III* [w:] *Breviarium Romanum… Pars autumnalis,* F. Pustet 1888, s. 287.
[907] Zob. roz. 3.2.1., s. 165-166.
[908] Por. S. JAŁOSIŃSKI, [zbiór pieśni różnych], Łódź 1984; nr 16 (s. 18); Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV oraz pieśni], rps, s. 109; / Ceg., *Partytura. Zeszyt I-szy*, rps, s. 4. W śpiewie tym wykorzystano słowa Iz 60, 1, które w liturgii trydenckiej są obecne w kapitulum uwielbień i tercji uroczystości Objawienia Pańskiego oraz responsorium po pierwszej lekcji jutrzni Przemienienia Pańskiego (por. *Breviarium Romanum… Pars hiemalis,* s. 258-259, […] *Pars æstiva,* s. 474).
[909] Zob. *Zbiór pieśni religijnych…* wyd. II, s. 16-17. W Brewiarzu rzymskim hymn *Sacris solemnis* jest przeznaczony na jutrznię Bożego Ciała (*Breviarium Romanum… Pars æstiva,* s. 147).

Creator alme siderum)[910], *Oto Pan Bóg przyjdzie* (antyfona *Ecce Dominus veniet*)[911] oraz pasyjne: *Odszedł Pasterz nasz* (responsorium *Recessit pastor noster*)[912], *Króla wznoszą się ramiona* i *Znamię Króla* (hymn *Vexilla regis*)[913].

Ustalenie dokładnego pochodzenia warstwy muzycznej poszczególnych utworów będzie jednym z głównych ogniw dwóch ostatnich rozdziałów dysertacji. Na podstawie wstępnych założeń po przeglądzie mariawickiej literatury muzycznej można jednak wyznaczyć ogólne zarysy zasięgu poszczególnych kategorii. Do pierwszej z nich (adaptacje melodii gregoriańskich) zaliczane będą wszystkie śpiewy duchowieństwa, śpiewy żałobne, responsy mszalne i brewiarzowe chóru (ludu), większa część psalmodii i kantyków oraz niektóre antyfony i hymny przeznaczone na większe uroczystości roku liturgicznego[914]. W drugiej znajdą się śpiewy wielogłosowe: cykle mszalne, wielkotygodniowe i nieszporne. Jednoznaczne zaklasyfikowanie konkretnych melodii do grupy rdzennie mariawickich jest sprawą kłopotliwą, ponieważ przy partyturach brakuje adnotacji odnośnie źródeł poszczególnych motywów muzycznych. W tym wypadku, jedyną możliwą metodą hipotetycznego określenia melodii jako rdzennie mariawickiej jest wnioskowanie *ex silentio*, tj. nieodnalezienie tej melodii w źródłach pozamariawickich. Wnioskowanie to obarczone jest jednak ryzykiem błędu wynikającego z trudności w dotarciu do wszystkich wydawanych w interesującym autora okresie (II poł. XIX wieku i pocz. XX w.) źródeł chrześcijańskich śpiewów liturgicznych.

---

[910] Zob. *Śpiewnik parafialny dla chórzystów. Dodatek…*, s. 79. Hymn *Creator alme siderum* w liturgii trydenckiej śpiewano na nieszporach w okresie adwentu (*Breviarium Romanum… Pars hiemalis*, s. 132.139.143.151).

[911] Antyfona przed kantykiem w nieszporach i uwielbieniach oficjum parvum BMV (*Breviarium Romanum… Pars hiemalis*, s. [157],)

[912] Por. KMB, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego 5.341*], rps, s. 20-22; KMB, *Spis pieśni na Wielki Post*, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego No 213*], rps, s. 11-13; Ceg., *Pieśni postne*, [partytura w szarobrązowej okładce, pierwszy utwór: *Ogrodzie Oliwny*], rps, s. 14-15 [num. wł.]; Żar., *Partytura 1914 roku*, s. 3.84 [num. wł]. Zgodnie z brewiarzem rzymskim, responsorium *Recessit pastor noster* wykonywano po czwartej lekcji jutrzni wielkosobotniej oraz po ósmej lekcji jutrzni na uroczystość Najświętszego Serca Jezusa (*Breviarium Romanum… Pars verna*, s. 249; […] *Pars æstiva*, s. 319).

[913] Por. S. JAŁOSIŃSKI, *„Śpiewajcie Panu…”*, cz. 3, s. 49; KMB, [partytura… *5.341*], rps, s. 17; KZK, [zeszyt ze zbiorem różnych śpiewów, na pierwszej stronie: *Msza Św. I-sza 4ro głosowa*], rps, [strona zatytułowana: *Veksilla regis*]; Żar., *Partytura 1914 roku*, s. 60.86 [num. wł.]; Żar., [partytura w bordowej okładce, pierwszy śpiew: *Ach, mój Jezu*], rps, s. 45 [num. wł.]. Hymn *Vexilla regis* był przeznaczony w brewiarzu rzymskim na nieszpory od Niedzieli Męki Pańskiej do Wielkiej Środy włącznie, a także święta obchodzone w dalszym ciągu przez mariawitów: Znalezienia krzyża św. i Podniesienia krzyża św. Dodatkowo śpiewano go w Wielki Piątek, podczas przeniesienia Przenajświętszego Sakramentu do ołtarza Por.: *Breviarium Romanum… Pars verna*, s. 184.191.193.200.208.212.482; […] *Pars æstiva*, s. 278; […] *Pars automnalis*, s. 281; *Missale Romanum…* [1897], s. 157. Więcej nt. hymnu *Vexilla Regis* w: K. LIJKA, *Misterium krzyża w liturgii Wielkiego Piątku*, UAM, Poznań 2016, s. 144-151.

[914] Zob. B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 729. Zakres wykonawstwa melodii pochodzenia chorałowego wśród mariawitów pokrywa się z regułami Kościoła Łacińskiego sprzed *Vaticanum II*, w których śpiew gregoriański był obowiązkowym i jedynym we wszystkich śpiewanych modlitwach duchowieństwa (biskupi, kapłani, lewici) oraz w bezpośrednich odpowiedziach ludu (zob.: B. SCZANIECKI, *Śpiew gregoriański w życiu zakonnic*, RBiL 14(1961), nr 5, s. 254).

Śpiewy z ostatniej grupy (pochodzące z tradycyjnego repertuaru ludowych pieśni religijnych) znajdą się „w śpiewach procesyjnych, improperiach z Wielkiego Piątku, niektórych sekwencjach mszalnych, hymnach brewiarzowych oraz pieśniach przy rozpoczęciu i zakończeniu nabożeństw z wystawieniem Przenajświętszego Sakramentu”[915].

b) klasyfikacja fakturalna:

Fakturę poszczególnych śpiewów religijnych można ustalić na podstawie różnych kryteriów powszechnie wykorzystywanych w analizach muzycznych, wymienianych m.in. M. Podhajskiego czy D. Wójcik[916]. W podziale wg kryterium obsady wykonawczej wyróżniana jest faktura wokalna, wokalno-instrumentalna oraz instrumentalna. Kryterium to jest marginalne w przypadku śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, które – jak wspomniano wyżej – są niemal wyłącznie wokalne. Oprócz śpiewu *a capella* dopuszcza wykonywanie utworów z towarzyszeniem fisharmonii czy organów, pod warunkiem wyłącznie wspierającej funkcji instrumentu – tj. dwojenia przezeń linii melodycznych poszczególnych głosów (polifonia) lub wypełniania monodii przez możliwie prosty akompaniament[917]. Zgodnie z tradycją Kościoła Zachodniego, instrumenty mogą towarzyszyć wyłącznie śpiewom wykonywanym przez zgromadzenie wiernych, chór czy organistę. Duchowieństwo realizuje *a capella* wszystkie śpiewy zarezerwowane dla siebie.

Innym kryterium są cechy brzmieniowe aparatu wykonawczego, w którym wyróżnia się: 1) fakturę homogeniczną tj. monodia oraz utwory na chór jednorodny męski / żeński; 2) fakturę poligeniczną – w śpiewach liturgicznych na chór mieszany ew. chór z towarzyszeniem organów; 3) fakturę topofoniczną, związaną z przestrzennym rozmieszczeniem planów brzmieniowych (np. rozstawienie poszczególnych chórów w utworach wielochórowych w różnych miejscach świątyni). Ze względu na wybitnie użytkowe przeznaczenie mariawickich śpiewów liturgicznych, nie ma większego sensu dokonywanie klasyfikacji repertuaru wg tego podziału, bowiem sposób realizacji materiału dźwiękowego może być zróżnicowany. Niektóre utwory, takie jak najpopularniejsza *Msza I,* występują zarówno w wariancie na chór mieszany, jak i chór jednorodny (odpowiednio niższe/wyższe tonacje), a jak zaznaczono powyżej, zupełnie dozwolone jest ich wykonywanie jednogłosowo z akompaniamentem instrumentów.

[915] B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 730.
[916] Por.: M. PODHAJSKI, *Formy muzyczne*, wyd. II, PWN, Warszawa 2013, s. 24-28; D. WÓJCIK, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1996, s. 16-22.
[917] Por.: T. D. MAMES, *Oświata mariawitów…*, s. 75; S. JAŁOSIŃSKI, *Próby reformy liturgicznej a śpiew w Kościele Starokatolickim Mariawitów*, PNS 11(1999), s. 18-19.

Cykle przewidujące podział na dwa chóry (nieszpory, jutrznie) nie wspominają o konieczności rozmieszczenia zespołu w osobnych miejscach, jednak architektura kilku obiektów sakralnych (np. Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku, kościołów parafialnych w Lesznie i Piątku) przewiduje dwie naprzeciwległe empory, co zdecydowanie sprzyja wykonaniu utworów w fakturze topofonicznej.

W publikacjach poświęconych muzyce kościelnej dość często wykorzystywane jest kryterium ilości planów brzmieniowych (faktura jednogłosowa / monodia oraz faktura wielogłosowa)[918]. Zastosowanie takiego podziału repertuaru śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów wydaje się najbardziej zasadne ze względu na zbieżność z kategoriami genetyczno-muzycznymi (pochodzenie melodii). Śpiewy zaczerpnięte z chorału gregoriańskiego i ludowych pieśni religijnych będą bowiem zgrupowane wyłącznie w kategorii śpiewów jednogłosowych, a śpiewy wzorowane na utworach kompozytorów szkoły rzymskiej, ruchu cecyliańskiego i muzyki cerkiewnej, przynależeć będą z reguły do repertuaru wielogłosowego. Partytury mariawickie częstokroć zawierają monodię zharmonizowaną w czterogłosie (lub innym układzie), jednak w takich przypadkach zasadniczym przedmiotem analizy jest znajdujący się w najwyższym głosie *cantus firmus*. Pozostałe głosy mogą podlegać dowolnej zmianie wg inwencji organisty, o czym pisał w przedmowie do swojego śpiewnika S. Jałosiński[919]. Dlatego też w dwóch ostatnich segmentach zasadniczej treści dysertacji rozdzielone zostaną od siebie śpiewy jednogłosowe od wielogłosowych. Problematyka harmonizacji śpiewów wielogłosowych zaczerpniętych spoza literatury mariawickiej lub opracowanych specjalnie w celu ich chóralnego (czterogłosowego) wykonania, zostanie zarysowana w podrozdziale 5.2.

W kontekście utworów wielogłosowych należy zauważyć, że stosowane jest często kryterium koordynacji planów brzmieniowych (relacji między poszczególnymi głosami). Wyróżnia się tu powszechnie faktury: homofoniczną, polifoniczną czy formy pośrednie (polifonizująca/homofonizująca). Wszystkie wymienione rodzaje pojawiają się w mariawickich cyklach mszalnych, uroczystych śpiewach nieszpornych czy kompozycjach przeznaczonych na Wielki Tydzień. Zdecydowanie dominująca jest faktura homofoniczna, wprowadzająca w ograniczonym zakresie techniki imitacyjne (polifonizujące), co odpowiada założeniom kompozytorskim szkoły rzymskiej oraz wskazaniom instytucji kościelnych (po Soborze Trydenckim) odnośnie przejrzystości

[918] Por. np.: Z. BERNAT, I. PAWLAK, *Śpiew i muzyka kościelna…*, s. 147-149; *Instrukcja Episkopatu Polski…* (roz. I pkt 3), s. 142.
[919] S. JAŁOSIŃSKI, *Słowo wstępne* [w:] *„Śpiewajcie Panu pieśń nową…”*, cz. 1, dz. cyt.

tekstu modlitw, odbieranego uszami wiernych. Zależności między śpiewanymi słowami a zastosowanymi technikami łączenia głosów omawiane będą dokładniej w ostatnim rozdziale pracy.

c) klasyfikacja formalna

Klasyfikacja formalna podjęta będzie w dalszej części dysertacji dla oddzielenia od siebie utworów reprezentujących poszczególne formy muzyki jednogłosowej oraz wielogłosowej. W przypadku śpiewów monofonicznych, pochodzących w znacznej mierze z chorału gregoriańskiego, czynnikami porządkującymi będą formy tegoż chorału. Na przestrzeni lat, w badaniach nad monodią gregoriańską wyznaczano różne typologie śpiewów[920]. W niniejszej pracy, za punkt wyjścia przyjmowana jest typologia dokonana przez D. Hiley'a w podręczniku pt. *Chorał Kościoła Zachodniego*[921], która jest zbliżona do popularnej wśród muzykologów klasyfikacji P. Wagnera dzielącej chorał na formy ścisłe (w których do stałej melodii dobrać można dowolny tekst) oraz swobodne (w których jeden tekst liturgiczny posiada kilka oryginalnych melodii[922]. Niewykorzystane są jednak wszystkie kategorie ze względu na brak mariawickich odpowiedników dla niektórych form gregoriańskich, np. tropów, dramatów liturgicznych czy oficjów rymowanych.

W terminologii D. Hiley'a mowa jest nie o formach, ale gatunkach chorałowych. Zbliżenie tych dwóch pojęć jest w tym wypadku o tyle zasadne, że utwory tytułowane w księgach liturgicznych poszczególnymi nazwami gatunkowymi: werset, antyfona, responsorium itp., w literaturze gregoriańskiej odwzorowywane są poprzez melodie wykazujące wspólne cechy formalno-stylistyczne. Autor szereguje kolejno omawiane gatunki według stopnia skomplikowania formy – od najprostszych, opierających się na tonie reperkusyjnym poprzez bardziej zaawansowane formuły psalmodyczne i skończywszy na najbardziej złożonych.

W przyjętej przez autora niniejszej dysertacji systematyzacji wewnętrznej śpiewów jednogłosowych również zastosowano porządek od najmniej do najbardziej złożonych form. Jako pierwsze opisane są najkrótsze formuły: wezwania i odpowiedzi (responsy /

[920] Problematyka różnych klasyfikacji śpiewów chorałowych przyjmowanych w badaniach naukowych, przedstawiona jest w: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce: wersety – lekcje – oracje*, seria: *Historia muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, t. XI, Sutkowski Edition Warsaw, 1996, s. 25-28. Poza wspomnianymi w powyższej pracy, pojawiają się także klasyfikacje w środowisku teologów-muzykologów polskich (por.: J. PIKULIK, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, MS-GM, Warszawa 1998, s. 17-24; Z. BERNAT, I. PAWLAK, *Śpiew i muzyka kościelna…*, s. 155-162).

[921] D. HILEY, *Chorał Kościoła Zachodniego. Podręcznik*, tłum. M. Kaziński, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2019.

[922] J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 27-28.

aklamacje) stosowane w czasie Mszy św. i Oficjum, a także incipity kapłana do *Chwała* i *Wierzę*. Następnie, śladem D. Hiley'a, przedstawione są kolejne formy recytatywu liturgicznego, tj. tony: wersetów, absolucji i błogosławieństw; w dalszej części – oracji (razem ze śpiewem spowiedzi powszechnej i modlitwy Pańskiej), lekcji mszalnych i brewiarzowych, ewangelii, prefacji (razem z wielkosobotnim śpiewem *Niech się radują Aniołowie*…). Jako kolejne omawiane są różne rodzaje psalmodii występujące w mariawickiej literaturze muzycznej, a po nich niemieszczące się już w pojęciu recytatywu liturgicznego[923] antyfony, responsoria i hymny (łącznie z sekwencjami mszalnymi[924]). Osobno omówione są śpiewy gregoriańskie mszy św. żałobnej, które w partyturach mariawickich pojawiają się w kilku wersjach. Na zakończenie przedstawione zostaną pieśni liturgiczne (desygnowane do zastosowania w liturgii przez mariawicki mszał, brewiarz, rytuał lub pontyfikał), a także inne śpiewy, np. litanie.

Narzucona klasyfikacja śpiewów jednogłosowych niejako wymusza wspólną analizę melodii gregoriańskich oraz mających inne pochodzenie. Należy mieć jednak na uwadze istnienie wątpliwości co do faktycznej proweniencji niektórych śpiewów oraz tego, że wiele źródeł chorału powielonych jest przez mariawitów nie do końca w oryginalnym brzmieniu, w celu ułatwienia adaptacji. Dzięki temu, mariawicka monodia staje się w pewnym stopniu nową jakością: wzorowaną istotnie na repertuarze gregoriańskim, ale sięgającą także do szerszego kontekstu muzycznej kultury chrześcijaństwa. Dlatego też, bezpośrednio po analizie śpiewów przynależących do poszczególnych form gregoriańskich, wspominane będą inne jednogłosowe utwory z mariawickiego repertuaru układane do tych samych tekstów.

W przypadku śpiewów wielogłosowych, pierwszą i główną formą będzie msza jako utwór cykliczny. Ze względu na brak jednolitego nazewnictwa samych dzieł (numeracja kolejnych mszy), a także pojawienia się śpiewów dodatkowych lub zastępowania niektórych śpiewów przez inne w poszczególnych źródłach nutowych, przed omówieniem repertuaru mszalnego konieczne jest usystematyzowanie tego zbioru, co nastąpi w dalszej części tego rozdziału. W obrębie późniejszej analizy, razem z innymi mszami omawiana będzie warstwa muzyczna *Liturgii Mariawickiej Jubileuszowej*,

[923] Definicje pojęcia „recytatyw liturgiczny" pojawiające się w literaturze muzykologicznej zaprezentowane są w: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 21-25.
[924] Odstępstwo od kolejności prezentowania śpiewów w stosunku do pracy D. Hiley'a wynika z faktu, że w samym *Mszale Eucharystycznym* tylko raz użyte jest słowa sekwencja (przy *Stała Matka bolejąca*), natomiast pozostałe utwory tytułuje jako „hymny". Por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 4.65.95.189.211.736b.783.788.

a także pojedyncze śpiewy mszalne *ad libitum*[925] – niedające się przyporządkować do żadnego z cykli.

Drugą wieloczęściową formą mariawickiej polifonii będą cykle śpiewów Wielkiego Tygodnia. Partytury mariawickie przewidują w tym wypadku formy o zróżnicowanym doborze śpiewów. Są wśród nich kompletne zbiory śpiewów od Niedzieli Palmowej aż do jutrzni na Wielkanoc (zawierające częściowo melodie jednogłosowe) oraz zestawy śpiewów na poszczególne nabożeństwa (np. śpiewy na poświęcenie palm, śpiewy liturgii Wielkiego Piątku itp.). Część zbiorów posiada wielogłosowe opracowania responsów i dialogów chóru z kapłanem, a inne przewidują jedynie większe śpiewy, np. psalmodię i antyfony z jutrzni wielkanocnej. Podobnie jak w przypadku cykli mszalnych, zachodzi więc konieczność uprzedniego uporządkowania tych melodii. Wobec braku numeracji takiej jaka pojawia się we mszach, rozważona będzie kwestia utworzenia takiego systemu dla śpiewów Wielkiego Tygodnia i Zmartwychwstania Pańskiego.

Spośród innych dzieł wielogłosowych pojawiających się w partyturach mariawickich, można wskazać jeszcze pojedyncze formy cykliczne, np. jutrznie na Boże Narodzenie (kilka wariantów) oraz nieszpory na chór czterogłosowy. Pozostałe utwory to przede wszystkim opracowania czterogłosowe niektórych śpiewów monofonicznych, a także pojedyncze antyfony i hymny przeznaczone na chór, które zbiorczo można przyporządkować do gatunku muzycznego motetu[926].

3.2.3. Mariawickie modlitewniki z pieśniami i śpiewniki

Niniejszy oraz kolejny podrozdział służyć będą przedstawieniu muzycznego materiału źródłowego, który autor zgromadził w trakcie badań obejmujących kwerendy w archiwach i chórach wybranych parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, ewentualnie udostępnionych przez właścicieli kolekcji prywatnych. Ze względu na dużą liczebność analizowanych pozycji, w tej części pracy dodatkowo wprowadzone zostają skróty dla poszczególnych źródeł w celu uzyskania większej przejrzystości na gruncie niżej przeprowadzanych analiz.

Podstawowym źródłem śpiewu liturgicznego dla wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów są modlitewniki zawierające teksty nabożeństw i pieśni

[925] Śpiewami *ad libitum* określane są zbiory pojedynczych części mszalnych w księdze *Kyriale* (zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 616).
[926] Pod nazwą gatunkową motetu klasyfikowane są różne formy muzyczne, których wspólnym ogniwem jest obecność tekstu liturgicznego (Por.: J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 11; roz. 1.3.3., s. 52).

religijnych, a także śpiewniki z zapisem melodii bądź też pozbawione go. W badaniach autora, pod uwagę zostały wzięte publikacje, które mają zasięg ogólnokościelny, tj. zostały wydane przez oficjalne wydawnictwo kościelne bądź uzyskały poparcie władz Kościoła Starokatolickiego Mariawitów (3-częściowy śpiewnik S. Jałosińskiego). Ze względu na stopień rozpowszechnienia w parafiach mariawickich, pod uwagę wzięto także śpiewnik oraz dodatek do niego, wydane przez Parafię Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie w dwóch formach (z samym tekstem dla ogółu wiernych oraz z linią melodyczną dla chórzystów). Wybrane publikacje oraz ich skróty przedstawione są w poniższej tabeli:

Skrót:	**Źródło:**
Brew.II	*Brewiarzyk Maryawicki…,* wyd. II, Łódź 1916.
Brew.III	J. M. M. Kowalski, *Brewiarzyk Maryawicki…*, Płock 1925 [wyd. III].
Brew.V	*Brewiarzyk Mariawicki*…, wyd. V, Płock 1957.
Brew.VI	*Brewiarzyk Mariawicki…*, wyd. VI, Płock 1988.
Brew.VII	*Brewiarzyk Mariawicki…*, wyd. VII, Płock 2001 (wznowienia: 2005 i 2018)
ZPR.I	*Zbiór pieśni religijnych…*, Łódź 1907.
ZPR.II	*Zbiór pieśni religijnych…*, wyd. II, Łódź 1913.
Jał.I	S. Jałosiński, *„Śpiewajcie Panu pieśń nową…". Śpiewnik Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, cz. I., Łódź 1993.
Jał.II	S. Jałosiński, *„Śpiewajcie Panu…"*, cz. II, Łódź 1994.
Jał.III	S. Jałosiński, *„Śpiewajcie Panu…"*, cz. III, Łódź 1994.
GIPŚ.I	*Gdy idziemy poprzez świat, chwalmy Boga, bo Bóg kocha nas*, red. P. Jaworska, WKSM, Płock 2005.
GIPŚ.II	*Gdy idziemy poprzez świat…*, wyd. II, red. T. D. Mames, WKSM, Płock 2011.
Ś.Par.	*Śpiewnik parafialny…*, wyd. I, Warszawa 2010; wyd. II, Warszawa 2012.
Ś.Par(ch).	*Śpiewnik parafialny dla chórzystów…*, Warszawa 2012.
Ś.Par-dod.	*Śpiewnik parafialny. Dodatek…*, Warszawa 2018.
Ś.Par(ch)-dod.	*Śpiewnik parafialny dla chórzystów. Dodatek…*, Warszawa 2018.

Tabela 11. Mariawickie modlitewniki z pieśniami i śpiewniki oraz ich nazwy skrótowe.

Już od początkowych lat istnienia tego Kościoła, główną książką do nabożeństwa dla ludu jest wydawany siedmiokrotnie *Brewiarzyk mariawicki*. Żadna edycja *Brewiarzyka* nie posiada zapisu melodii, jednak wszystkie stanowią bogate źródło tekstów liturgicznych oraz pieśni kościelnych. Układ wszystkich wydań jest podobny i każda z edycji zawiera: modlitwy codzienne, sakrament pokuty (różne formy), porządek Mszy św., adorację Przenajświętszego Sakramentu (różne sposoby), teksty nabożeństw liturgicznych i paraliturgicznych na główne uroczystości oraz okresy roku kościelnego, modlitwy przygodne, nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie i o Najświętszej Maryi Pannie oraz pieśni religijne.

Zbiór pieśni religijnych jest obecnie źródłem o znaczeniu marginalnym ze względu na niewiele zachowanych egzemplarzy, zły stan fizyczny tych, które pozostały, a także

brak wznowień wydawnictwa po I Wojnie Światowej. Rolę zbioru pieśni wykonywanych w Kościele Starokatolickim Mariawitów z czasem przejął *Brewiarzyk*, w którym zamieszczano coraz większą ich liczbę z każdą edycją. W *Zbiorze pieśni religijnych* zawarte są teksty niektórych śpiewów liturgicznych, głównie nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie i o Najświętszej Maryi Pannie, hymnów kościelnych oraz pieśni procesyjnych. Żadne z wydań nie posiada jednak zapisu linii melodycznej utworów wchodzących w skład zbioru.

Trzyczęściowy śpiewnik S. Jałosińskiego (*„Śpiewajcie Panu pieśń nową…”*) został wydany w latach 1993-1994 nakładem autora i rozpowszechniony w formie odbitek kserograficznych. Zbiór ten uzyskał aprobatę bpa M. Włodzimierza Jaworskiego – ówczesnego ordynariusza diecezji śląsko-łódzkiej i Biskupa Naczelnego w latach 1997-2007[927]. Pojedyncze egzemplarze tego śpiewnika znajdują się na chórach większości parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, więc pełnią przede wszystkim funkcję źródła melodii dla organistów.

Wszystkie utwory zawarte w zbiorze, zapisane są w układzie czterogłosowym opracowanym przez autora[928]. Sam S. Jałosiński w przedmowie zwraca uwagę, że istotną rolę pełni wyłącznie najwyższy głos, a pozostałe są jedynie prostą harmonizacją dla organistów, która może być w dowolny sposób rozwinięta przy zachowaniu linii melodycznej sopranu i właściwego metrum[929]. W każdej części zawarta jest pewna liczba śpiewów liturgicznych. W pierwszej są nimi śpiewy wykonywane podczas wystawienia i błogosławieństwa / schowania Przenajświętszego Sakramentu, melodie pokropienia na okres wielkanocny oraz wszystkie niedziele roku, a także niektóre pieśni śpiewane podczas procesji Bożego Ciała. Druga część obejmuje melodie śpiewów nieszpornych (psalmy, kantyk, antyfony, hymny), odpowiedzi mszalnych, prefacji, *Ojcze nasz* i spowiedzi powszechnej, głównych hymnów kościelnych, wybranych śpiewów na Boże Ciało, litanii oraz suplikacji. W ostatniej znajduje się hymn *Niech do niebios* na Wielki Czwartek, melodie pieśni wykonywanych podczas liturgii Wielkiego Piątku oraz procesji wielkanocnej.

Zbiór pt. *Gdy idziemy poprzez świat…* został wydany przez Kościół Starokatolicki Mariawitów jako śpiewniczek mający zastosowanie głównie w czasie letnich i zimowych kolonii organizowanych przez Kościół, podczas adoracji czy przy spotkaniach

[927] Por.: S. JAŁOSIŃSKI, *Słowo wstępne* [w:] „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*…”, cz. 3; TENŻE, *Próby reformy liturgicznej…*, s. 20.
[928] Zob. TENŻE, *Słowo wstępne* [w:] „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*…”, cz. 2.
[929] Zob. TENŻE, *Słowo wstępne* [w:] tamże, cz. 1.

młodzieżowych w poszczególnych parafiach[930]. Autorką pierwszego wydania była Pelagia Jaworska, a redaktorem drugiego – dk M. Daniel (T. D. Mames). Obie publikacje zawierają przede wszystkim teksty i melodie popularnych piosenek religijnych, jednak umieszczono w nich również tekst Mszy św., nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie i niektórych pieśni o przeznaczeniu liturgicznym. Pierwsza edycja spotkała się z krytyką wśród mariawitów, dotyczącą zamieszczenia utworów w różnych językach, w tym po łacinie[931], co zostało uwzględnione w drugim wydaniu, zawierającym wyłącznie pieśni i piosenki w języku polskim. Oba śpiewniczki są rozpowszechnione w większości parafii mariawickich.

Ostatnią grupą publikacji jest *Śpiewnik parafialny* wydawany przy Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie. Podstawowa wersja tego zbioru (wydanie z 2010 r. bez nut oraz poprawione z 2012 r.) wykorzystywana jest nie tylko w parafii warszawskiej. Jej egzemplarze znajdują się także w innych placówkach Kościoła, m.in. w parafiach w Dobrej, Lesznie, Lublinie, Mińsku Maz. Raszewie czy Żarnówce.

Materiał tekstowy wersji bez nut oraz z nutami nie jest identyczny. Wydania bez nut z 2010 i 2012 zawierają teksty śpiewów Niedzieli Palmowej, Wielkiego Piątku, Wielkiej Soboty, procesji na cmentarz, niektórych hymnów i pieśni liturgicznych. Ich odpowiednik z nutami poszerzony jest nie tylko o linię melodyczną wszystkich utworów wchodzących w skład wersji bez tekstu, ale także o większość śpiewów *Mszy I*, melodie *Ojcze nasz*, śpiewów jutrzni na Boże Narodzenie, otworzenia grobu i jutrzni na Wielkanoc. Dodatek do *Śpiewnika parafialnego* (bez nut) w części liturgicznej zawiera przede wszystkim teksty części zmiennych Mszy św. na cały rok kościelny (wstępu, graduału i ew. sekwencji, ofiarowania, komunii). Mimo braku linii melodycznej, za pomocą systemu znaków rytmizujących końcówki wersetów można odczytać sugerowane przyporządkowanie słów do odpowiednich melodii *Mszy I*. Oprócz części zmiennych, dołączono tekst otworzenia grobu, procesji i jutrzni wielkanocnej, zgodny z *Mszałem Eucharystycznym* oraz jutrznię na Boże Narodzenie. W wersji dodatku z nutami znajdują się alternatywne warianty melodyczne niektórych śpiewów liturgicznych z podstawowego *Śpiewnika parafialnego dla chórzystów*: poświęcenia palm, antyfony *Oto drzewo krzyża* na Wielki Piątek, śpiewów Wielkiej Soboty, Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego oraz jutrzni na Boże Narodzenie. Zawiera ona także melodie sekwencji mszalnych, antyfon przy poświęceniu gromnic (Matki Boskiej Gromnicznej) i poświęceniu popiołu (Środa Popielcowa). Pominięte są natomiast

[930] SIOSTRA ADELA, *Kolejna publikacja mariawicka*, PNS 39(2005), s. 15.
[931] Zob. tamże.

części zmienne mszy św. (z wyjątkiem sekwencji), co wynika z obecności osobnych egzemplarzy nut z tymi śpiewami w zbiorach chóru Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie, przy której wydawany był śpiewnik.

Wspominając o modlitewnikach i śpiewnikach jako źródłach mariawickiego śpiewu liturgicznego, należy jeszcze podkreślić rolę omawianych w rozdziale drugim publikacji i archiwaliów, stanowiących główne źródło samego tekstu liturgicznego. Jeśli jednak chodzi o materiał muzyczny, spośród oficjalnych ksiąg obrzędowych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, jedynie *Mszał Eucharystyczny* zawiera jego skromną część. Są to zapisane w notacji współczesnej gregoriańskie melodie intonacji do *Chwała* i *Wierzę*, prefacji mszalnych, *Ojcze nasz* (zwykłe i w czasie mszy za dusze zmarłych), wezwania *Pokój Pański…* z odpowiedzią *I z duchem twoim*, antyfony *Oto drzewo krzyża* na Wielki Piątek, *Alleluja* po czytaniu listu oraz *Alleluja* po komunii św. w Wielką Sobotę[932]. W przypadku śpiewów pogrzebowych wyznaczonych przez *Rytuał Mariawicki*, duchowni oraz organiści posługują się często ceremoniałem pogrzebowym opracowanym przez S. Jałosińskiego na zlecenie komisji liturgicznej (dalej: Jał-C.Pogrz.)[933].

3.2.4. Partytury archiwalne

Źródła, o których mowa jest w niniejszym podrozdziale, nie są tylko ściśle dokumentami przechowywanymi w archiwach parafialnych, ale także w chórach poszczególnych budynków kościelnych oraz w kolekcjach prywatnych. Są to więc archiwalia w kontekście historyczności oraz unikatowości poszczególnych źródeł. Problemy związane z ich badaniem wynikają ze znacznego rozproszenia materiałów, złego stanu utrzymania oraz niekompletności zbiorów. Mimo tego, zbiory archiwalne stanowią zdecydowanie najliczniejszą grupę źródeł śpiewu liturgicznego mariawitów i wymagają uporządkowania oraz wprowadzenia systemu skrótów dla oznaczenia poszczególnych pozycji poddanych późniejszej analizie. Poniżej zaprezentowane zostaną wyłącznie pozycje, w których znajduje się materiał melodyczny śpiewów liturgicznych, a pominięte zostaną te, które zawierają wyłącznie pieśni religijne czy utwory instrumentalne. Ze względu na obszerność źródeł, nie będzie prezentowana szczegółowo zawartość pojedynczych partytur.

W pierwszej kolejności należy wskazać publikacje niebędące śpiewnikami, których egzemplarze przechowywane są w różnych miejscach oraz utrzymane są w dobrym

[932] Zob. *Mszał Eucharystyczny…*, s. 4.6.18-46.53-57.676.696.698.
[933] Zob. P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach z nutami…*, s. 7.

stanie, pozwalającym na ich ciągłe użytkowanie. Są to przede wszystkim partytury śpiewów liturgicznych opracowane, powielone w odbitkach kserograficznych i rozpowszechnione w kilkunastu parafiach przez S. Jałosińskiego w okresie od ok. 1960 do 1990 roku. W drugiej kolejności są to kopie partytur sporządzonych przez H. Kapustę na użytek działającego w latach 2002-2012 Chóru Diecezji Śląsko-Łódzkiej (później: Chóru Mariawita), którego był założycielem i dyrygentem. Zbiory te przechowywane są m.in. Cegłowie, Dobrej, Grzmiącej, Lipce i Strykowie.

Spis partytur opracowanych przez S. Jałosińskiego i H. Kapustę, w których znajdują się melodie śpiewów liturgicznych, przedstawiony jest w poniższej tabeli.

Skrót:	**Źródło:**
Jał-C.Pogrz.	[ceremoniał pogrzebowy], opr. S. Jałosiński, brak danych wydawniczych.
Jał-CBCh.	*Ciebie Boga Chwalimy*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1983.
Jał-M.Mt	A-ŚMiM, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Mateusza*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1990.
Jał-M.Mk	A-ŚMiM, *Męka… wg św. Marka*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1990.
Jał-M.Łk	A-ŚMiM, *Męka… wg św. Łukasza*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1990.
Jał-M.J	A-ŚMiM, *Męka… wg św. Jana*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1990.
Jał-MszaI(1967).	*Msza I*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1967.
Jał-MszaI(1971).	*Msza I,* opr. S. Jałosiński, Łódź 1971.
Jał-MszaII.	*Msza II*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1986.
Jał-MszaIII.	*Msza III*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
Jał-MszaIV.	*Msza IV*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
Jał-MszaV.	*Msza V*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
Jał-MszaVI.	*Msza VI,* opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
Jał-MszaŻ.	*Msza za dusze zmarłych, Pieśni żałobne*, wybór i opr. S. Jałosiński, Łódź 1979.
Jał-Pieśni.	S. Jałosiński, [zbiór pieśni różnych], Łódź 1984.
Jał-Pokr.W.	Ch-Dob., *Pokropienie na okres Wielkanocy,* opr. S. Jałosiński.
Jał-Post+Wielk.	S. Jałosiński, *Pieśni na Wielki Post. Pieśni Wielkanocne*, Łódź 1984.
Jał.Wlk.T.	*Wielki Tydzień*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1984.
Ceg-Kap-P1.	[Ceg.], KAPUSTA, H., [partytura, tytuł: *Odpowiedzi* na s. 1], Busko-Zdrój 2003, kserokopia.
Ceg-Kap-P2.	[Ceg.], KAPUSTA, H., [partytura, tytuł: *Msza IV* na s. 1], kserokopia.
Str-Kap-(S/A/T/B)	[Str.], [zbiór z *Mszą I, Mszą IV* i innymi śpiewami, opr. H. Kapusta], zeszyty dla poszczególnych głosów, kserokopia.

Tabela 12. Spis partytur ze śpiewami liturgicznymi w oprac. S. Jałosińskiego i H. Kapusty.

Większość wymienionych zbiorów uzupełniona jest przez zeszyty z osobnymi partiami dla poszczególnych głosów[934], które nie są tutaj wyszczególniane. W przypadku pozycji opracowanych przez S. Jałosińskiego, nie podawano źródła lokalizacji, ponieważ zawartość poszczególnych egzemplarzy tego samego tytułu jest tożsama niezależnie od miejsca przechowywania. Muzykalia sporządzone przez H. Kapustę cechują się zmienną zawartością, wynikającą prawdopodobnie z przygotowywania ich dla chóru na konkretne

[934] Zbiory opracowane przez S. Jałosińskiego, przechowywane są w bibliotekach chórów parafialnych najczęściej w formie partytury oraz zeszytów: sopran (3 egz.), alt (1 egz.), tenor (1 egz.), bas (1 egz.).

uroczystości. W przeciwieństwie do prac S. Jałosińskiego – zachowane są przede wszystkim w broszurach dla pojedynczych głosów i nie posiadają twardej oprawy, ale są zbindowanymi zbiorami pojedynczych odbitek kserograficznych. W związku z tym, ich zawartość oraz kolejność występowania poszczególnych utworów nie jest jednolita. Dodatkowo, niektóre strony są odbitkami starszych zbiorów w oprac. S. Jałosińskiego. Do analizy wybrano zatem dwie pozycje zachowane w formie partytury (Ceg-Kap-P1 oraz Ceg-Kap-P2), a także zeszyty głosowe w oprawie klejonej, udokumentowane w chórze Parafii w Strykowie (Str-Kap-[S/A/T/B] i in.). Zawartość śpiewów liturgicznych obecnych w tych zbiorach powielana jest także w innych źródłach przygotowanych przez H. Kapustę.

W drugiej kolejności należy zaprezentować źródła śpiewu liturgicznego zgromadzone w Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku – w chórze oraz archiwum znajdującym się na terenie klasztoru. Znaczenie tych źródeł jest większe od pozostałych, ponieważ – jak już wcześniej wspomniano – to w tym miejscu powstawały pierwopisy mariawickich partytur oraz ich kopie, które przekazywano później poszczególnym parafiom[935]. Do źródeł śpiewu liturgicznego przechowywanych obecnie w kolebce mariawityzmu w Płocku należą wymienione w poniższej tabeli.

Skrót:	**Źródło:**
A-ŚMiM-JubA	A-ŚMiM, *Partytura Mszy św. – Msza Jubileuszowa*, rps.
A-ŚMiM-JubB	A-ŚMiM, [partytura *Mszy św. Jubileuszowej*, bez okładki], rps.
A-ŚMiM-MszaI	A-ŚMiM, *I-a Msza w polskim języku 1908 / Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu na 4-głosowy chór męzki*, rps.
A-ŚMiM-MszaIV	A-ŚMiM, O.B.J.P., *Msza IV*, rps.
A-ŚMiM-MszaV-(P/A/T)	A-ŚMiM: O.B.J.P., *Msza V*, rps; *Msza V na 4 gł. mieszane. Tenor*, rps; *Msza V… Alt*, rps.
A-ŚMiM-NP	A-ŚMiM, *N. Palmowa*, [8 ponum. stron], rps.
A-ŚMiM-PB	A-ŚMiM, *Partytura Braci*, rps.
A-ŚMiM-Ten1	A-ŚMiM, *Tenor*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
A-ŚMiM-UZP	A-ŚMiM, *Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego*. *Partytura na 4 głosy mieszane*, zebr. organista W. GAPIŃSKI, 1929, rps.
Ch-ŚMiM-Alt	Ch-ŚMiM, *Msza św. i pieśni. Alt*, [zeszyt dla głosu], rps.
Ch-ŚMiM-Bas1	Ch-ŚMiM, *Bas*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
Ch-ŚMiM-Bas2	Ch-ŚMiM, *Msza św. i pieśni. IV*, [zeszyt głosowy – bas], rps.
Ch-ŚMiM-Jow	Ch-ŚMiM, *Zeszyt do nut Siostry Jowity*, rps.
Ch-ŚMiM-JW.	Ch-ŚMiM, *Partytura. Jutrznia Wielkanoc*, zebr. org. W. GAPI…, rps.
Ch-ŚMiM-M	Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV, niekompletna], rps.
Ch-ŚMiM-MP	Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV oraz pieśni], rps.
Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B)	Ch-ŚMiM, *Niedziela Palmowa. Rezurekcja*, [zeszyty dla głosów: Sopran, Alt, Tenor (w kluczu basowym), Bas (2 egz.)], rps.
Ch-ŚMiM-O	Ch-ŚMiM, [luźna kartka z *Ojcze nasz* na chór mieszany], rps.
Ch-ŚMiM-PsS	Ch-ŚMiM, *Psalmy Sopran*, [16 ponum. stron], rps.
Ch-ŚMiM-Sopr1	Ch-ŚMiM, *Sopran*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
Ch-ŚMiM-Sopr2	Ch-ŚMiM, *Msze Św. i Pieśni. Sopran*, [zeszyt dla głosu], rps.

[935] Por. roz. 3.1.1., s. 148.

Ch-ŚMiM-Ten2	Ch-ŚMiM, [zeszyt dla tenora I. bez okładki, na str. 1: *Pokropisz mię „choralne”*], rps.

Tabela 13. Wykaz rękopisów ze śpiewami liturgicznymi przechowywanych w chórze i archiwach Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku.

Większość tego zbioru pokrywa się z listą rękopisów ze śpiewami na cały rok kościelny (zeszytów w twardej oprawie) sporządzonych przez s. M. Salomeę Elszyk, którą zanotowała jej uczennica – Pelagia Jaworska[936]. Do egzemplarzy własnoręcznie napisanych przez s. M. Salomeę należą źródła: A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Alt, …-Bas1, …-Bas2, …-M, …-MP, …-NP+Rez-(S/A/T/B), …-PsS, …-Sopr1, …-Sopr2. Prezentowany przez P. Jaworską komplet nut będących własnością Świątyni Miłosierdzia i Miłości przedstawiał ich stan na lata 60-te XX wieku. Porównując go ze stanem obecnym, można uważać za zaginione następujące pozycje z listy: partytura nieszporów, antyfon, litanii itp., partytura śpiewów wielkiego tygodnia (zachowane jedynie głosy), partytura i głosy nieszporów żałobnych oraz partytura i głosy Męki Pańskiej[937].

Poza rękopisami s. M. Salomei Elszyk, wśród źródeł archiwalnych należy wskazać dwie partytury mszy, na których okładce widnieje sygnatura O.B.J.P., co można rozwinąć jako „Ojciec Biskup Jakub Próchniewski”. Obie kompozycje (*Msza IV* i *Msza V*) napisane zostały jeszcze przed sakrą biskupią wspomnianego duchownego[938], więc egzemplarze te mogą wskazywać jedynie na właściwego kompozytora, a nie bezpośrednio na autora wspomnianych rękopisów. Podobnie źródła A-ŚMiM-JubA, …-JubB i …-MszaI niekoniecznie zostały sporządzone piórem bpa Próchniewskiego, choć jest on uważany za autora utworów znajdujących się w nich. Innymi znanymi z nazwiska redaktorami partytur przechowywanych w katedrze mariawickiej w Płocku byli: Wacław [późn. M. Augustyn] Gapiński (A-ŚMiM-UZP, Ch-ŚMiM-JW) oraz s. M. Jowita Suchońska (Ch-ŚMiM-Jow). Autorstwo pozostałych źródeł jest wątpliwe bądź niemożliwe do ustalenia.

W trzeciej kolejności – po zbiorach S. Jałosińskiego, H. Kapusty i rękopisach ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku – wymienione zostaną partytury znajdujące się w pozostałych placówkach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP. Podobnie jak w przypadku zbiorów płockich, nieuwzględnione zostaną źródła niezawierające melodii śpiewów liturgicznych. Pominięte zostaną także poszczególne zeszyty głosowe, o ile ich zawartość repertuaru liturgicznego nie jest szersza lub rozbieżna z odpowiadającymi im partyturami. Źródła zostaną wymienione w tabeli, zgodnie z kolejnością alfabetyczną:

[936] Zob. P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 6.
[937] Por. tamże. Wymieniane przez P. Jaworską głosy i partytura kolęd znajdują się do tej pory w zbiorach Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku, jednak egzemplarze te nie zawierają śpiewów liturgicznych, przez co nie są wymienione w Tabeli 13.
[938] Zob. roz. 3.1.1., s. 147.

w pierwszym szeregu – parafii, w których są zlokalizowane, w drugim – zastosowanych skrótów.

Skrót:	**Źródło:**
CEGŁÓW – Chór	
Ceg-BożeC-(S/A/B)	*Pieśni na Boże Ciało*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Choć burza huczy*], rps.
Ceg-inne	[pozostałe utwory – zapisane na pojedynczych kartkach luźno przechowywanych w szafkach chóru].
Ceg-J	[szara teczka tekturowa z luźnymi kartkami, zatytułowana: *Jutrznie*]
Ceg-Jut-(S/A/T/B)	*Jutrznia na Boże Nar., Niedziela Palmowa, Otworzenie grobu, Jutrznia na Wielkanoc*, [zeszyty głosowe z okładkami zatytułowanymi „Zeszyt do nut"], rps.
Ceg-M.Skw.	*Zeszyt do nut. Kółko mandolinistów. Maria Skwiecińska, kl. Vc.*, rps.
Ceg-MszaI	*Isza Msza św.*, [partytura w brązowej okładce], rps.
Ceg-MszaIV-(S/A/T/B)	*Msza 4.* [zeszyty dla poszczególnych głosów], rps.
Ceg-MszaIV(ż)	*Msza 4.*, [zeszyt dla basu z utworami żałobnymi], rps.
Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B)	*Msza V i Isza*, [zeszyty dla poszczególnych głosów], rps.
Ceg-Msza-Br-(S/A/T/B)	[zeszyty głosowe z brązowymi okładkami zawierające śpiewy Mszy św.], rps.
Ceg-N	[szara teczka tekturowa z luźnymi kartkami, zatytułowana: *Nuty dla organisty!!!*].
Ceg-NŻ	*Nieszpory żałobne*, rps.
Ceg-P	[partytura ze śpiewami mszalnymi i pieśniami, tytuł na pierwszej stronie: *Chwal Syonie z III m.*], rps.
Ceg-P.cz.z.-(A/T/B)	*Pieśni na czas zwykły par. mar. Cegłów*, [zeszyty dla głosów], rps.
Ceg-P.cz.p.-(T/B)	*Pieśni na czas postu*, [zeszyty dla głosów], rps.
Ceg-Post.	*Pieśni postne*, [partytura w szarobrązowej okładce, pierwszy utwór: *Ogrodzie Oliwny*], rps.
Ceg-S.P+WT	*Sopran. Pieśni postne i Wielkiego Tygodnia*, [zeszyt dla głosu], rps.
Ceg-S.Ż	*Sopran. Pieśni za zmarłych (żałobne)*, [zeszyt dla głosu], rps.
Ceg-Ślub-(S/A/T/B)	*Pieśni ślubne*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Panie, tu do Twych stóp*], rps.
Ceg-T.	[czarna teczka w sztywnej oprawie z utworami dla tenoru].
Ceg-Wielk-(S/A/T/B/)	*Pieśni wielkanocne*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Otrzyjcie już łzy płaczący*], rps.
Ceg-Z.I	*Partytura. Zeszyt I-szy*, rps.
DOBRA – Chór	
Dob-B	[partytura śpiewów Wielkiego Tygodnia i pieśni wielkanocnych w brązowej oprawie], opr. A. Ciesielski, rps.
Dob-C	[partytura różnych śpiewów liturgicznych i pieśni w czarnej oprawie], opr. A. Ciesielski, rps.
Dob-N	*Nieszpory*, [partytura w białej okładce], rps.
FELICJANÓW – Archiwum	
Fel-N	[partytura w niebieskiej okładce, pierwszy śpiew: *Ofiara krzyża spełniona*], rps.
GRZMIĄCA – Chór	
Grz-J	Bp. [?], *Jutrznia*, [kartki z partyturą spięte zszywaczem, kilka egz.], rps.
Grz-W.Cz.	*Wielki Czwartek*, [luźna kartka z zapisem melodii hymnu *Niech do niebios brzmi granicy*], rps.
Grz-W.D.	*Wielbi Dusza (uroczyste) mel. płocka*, [luźna kartka z zapisem melodii kantyku, kilka egz.] rps.

LIPKA – Archiwum	
Lip-C	[partytura w czarnej okładce, pierwszy śpiew: *Niechaj będzie*], rps.
Lip-Sz	[partytura w szarej okładce, pierwszy śpiew: *Wielbi dusza*], rps.
LUBLIN – Chór	
Lub-A	*Alt*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* z *Mszy IV*], rps.
Lub-M	*Sopran. Msza Św.*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi i pieśniami], rps.
Lub-MszaI-A	*No. 1. Msza św. o Przenajświętszym Sakramencie*, [głos altu], rps.
Lub-N	*Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie. Na 4 głosy mieszane*, [partytura w czarnej okładce], rps.
Lub-NŻ	*Nieszpory żałobne 2.*, [zeszyt głosowy], rps.
Lub-P1	[partytura śpiewów liturgicznych i pieśni, pierwszy utwór: *Płaczcie, ach płaczcie, Anieli*], rps.
Lub-P2	[partytura śpiewów liturgicznych i pieśni, pierwszy utwór: *Poświęcenie Paschału*], rps.
Lub-Rez.	[partytura ze śpiewami Wielkiego Tygodnia, tytuł na pierwszej stronie: *Rezurekcja*], rps.
Lub-RiPN	*Sopran. Rezurekcja i Palmowa Niedziela*, [zeszyt głosowy], rps.
Lub-RiWS	*Sopran. Rezurekcja i Wielka Sobota*, [zeszyt głosowy], rps.
Lub-S	*Sopran*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi, pierwszy utwór: *Wstęp* z *Mszy I*], rps.
Lub-Z	*Zmienne części Mszy św.*, [książeczka z tekstami części zmiennych], rps.
ŁANY – Chór	
Łany-Luz	[zbiór luźnych kartek z zapisem partyturowym], rps.
Łany-P	[partytura bez tytułu, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps
Łany-T	*Tenor. Parafii Gózd*, [zeszyt nutowy], brak paginacji, rps.
MIŃSK MAZOWIECKI – Chór	
M.Maz-J.	*Jutrznia*, [partytura bez okładki], rps.
NOWA SOBÓTKA – Chór	
N.Sob-A1	[zeszyt dla altu, pierwszy utwór: *Wstęp (III Mszy)*], rps.
N.Sob-A2	[zeszyt dla altu, pierwszy utwór: *Wierzę* (z *III Mszy*)], rps.
N.Sob-B1	[zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Jutrznia na Boże Narodzenie*], rps.
N.Sob-B2	[zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się V*], rps.
N.Sob-B3	[zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się IV*], rps.
N.Sob-B4	[zeszyt dla basu w niebieskiej okładce, pierwszy utwór: *Antyfona*], rps.
N.Sob-N	*Nieszpory o przen. Sakramencie* [partytura w szarej okładce], rps.
N.Sob-P1	[partytura w układzie pionowym, na pierwszej stronie odpowiedzi mszalne], 140 ponumerowanych stron, rps.
N.Sob-P2	[partytura w układzie poziomym, na pierwszej stronie: *Wstęp* (z *Mszy III*)], 42 ponumerowane karty, rps.
N.Sob-P3.	[partytura w układzie poziomym, na pierwszej stronie: W. Rychter, *Kalwarja,*], brak paginacji, rps.
N.Sob-P4	[partytura w układzie pionowym, na pierwszej stronie: trzy preludia], brak paginacji, rps.
N.Sob-S1	[zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Panie 6.*], rps.
N.Sob-S2	[zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Wierzę* (z *III Mszy*)], rps.
N.Sob-S3	[zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Psalm I i II*], rps.
N.Sob-T	[zeszyt dla tenoru, pierwszy utwór: *Panie 6.*], rps.
RASZEWO – Chór	
Rasz-MszaI	*Msza I na 4 gł. mieszane ułożona przez Przew. O. Biskupa M. Jakóba Próchniewskiego 1907 rok na cześć Przenajświętszego Sakramentu. Przepisał i uzupełnił Bp M. Roman Nowak*, Płock – Świątynia, 2.02.1996 r.

Rasz-Sz	[szary segregator z nutami].
STRYKÓW - Chór	
Str-K	[pojedyncza kartka z partyturą *Przybądź Duchu, Pod Twą obronę* oraz *Przed tak wielkim Sakramentem*], rps.
Str-P	[partytura w szarobrązowej oprawie, tytuł na pierwszej stronie: *Wielki Piątek. Uczczenie krzyża*], rps.
Str-Pogrz.	*Pogrzeb dorosłych*, [ceremoniarz pogrzebowy z nutami], rps.
WARSZAWA – Archiwum i Chór	
A-War-MszaII	[luźne kartki w dużym formacie pionowym z fragmentami *Mszy II* oraz gregoriańską melodią antyfony *Dziewicza Zbawiciela Matko*], rps.
A-War-MszaVp	*Msza Św. V*, [partytura, na pierwszej stronie: *Msza IV Wstęp*], rps.
A-War-MszaVs	*Msza Św. V-ta. Sopran*, [partytura, na pierwszej stronie: *Chwała na wysokości Bogu*], rps.
A-War-NŻ	[luźna kartka z tytułem *Nieszpory Żałobne*], rps.
A-War-P1	[partytura w brązowej oprawie, pierwszy utwór: *Nieszpory o P. Sakramencie*], 118 ponumerowanych stron, rps.
A-War-P2	[partytura w brązowej oprawie, pierwszy utwór: *Przed tak wielkim Sakramentem*], 72 ponumerowane strony, rps.
A-War-P3	[partytura w zielonej oprawie, pierwszy utwór: *Niechaj będzie*], rps.
A-War-SowJ	[zeszyt nutowy z podpisem na stronie tytułowej: *Własność Sowiński Jan, Błonie*], rps.
A-War-Ś	*Śpiewnik*, [partytura, na pierwszej stronie: *Msza V. Wstęp*], rps.
A-War-Ps94	[luźna kartka z tytułem *Psalm 94*], rps.
A-War-Z2	*Zeszyt No. 2*, [partytura w zielonej oprawie], rps.
Ch-War-BB	[luźna kartka z tytułem *Baranku Boży*], rps.
Ch-War-K2	[luźna kartka z tytułem *Kyrie 2.*], rps.
Ch-War-PanieF	J. Furmanik, *Panie, zmiłuj się*, [luźna kartka], rps.
ŻARNÓWKA – Chór	
Żar-A	*Alt N 14d. Śpiewaczki młodsze*, [zeszyt głosowy], rps.
Żar-B1	*Bas*, [zeszyt głosowy], rps.
Żar-B2	*Bass*, [zeszyt głosowy], rps.
Żar-B3	[zeszyt głosowy dla basu ze śpiewami mszalnymi w szarej okładce, bez tytułu], rps.
Żar-F1	[fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Panie* (z *Mszy I*)], rps.
Żar-F2	[fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Ojcze nasz*], rps.
Żar-F3	[fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Błogosławieni ubodzy*], rps.
Żar-JutBN1	*Jutrznia na Boże Narodzenie*, [zeszyt dla sopranu w czarnej okładce], rps.
Żar-JubBN2	*Jutrznia (Boże Narodzenie)*, fragmenty zeszytu dla sopranu bez okładki, rps.
Żar-K-(S1/S2/A/B)	*Kolędy. Sopran (vox 1)* / *Kolędy. Sopran (zeszyt II)* / *Kolędy. Alt* / *Kolędy. Bas* [zbiór zeszytów głosowych], rps.
Żar-Luz	[zbiór luźnych kartek ze śpiewami liturgicznymi w kartonie z partyturami archiwalnymi], rps.
Żar-MszaIa	*Msza Na cześć Przenajświętszego Sakramentu Na sopran i alt*, [zbiór luźnych kartek], 16 ponumerowanych stron, rps.
Żar-MszaIb	*Msza Święta*, [zeszyt nutowy z partyturą *Mszy I* oraz pieśni], rps.
Żar-MszaV	*Do użytku s. Alberty*, [partytura *Mszy V* oraz antyfon], rps.
Żar-N+W	*Zeszyt do nut. Nieszpory. Wielkanoc*, [zeszyt nutowy z partyturą nieszporów oraz melodiami otwarcia grobu], rps.
Żar-NP+W(A4)	[zeszyt dla sopranu bez okładki ze śpiewami Niedzieli Palmowej i Wielkanocy, format A4], rps.

Żar-NP+W(A5)	[zeszyt dla sopranu bez okładki ze śpiewami Niedzieli Palmowej i Wielkanocy, format A5], rps.
Żar-NŻ1	*Nieszpory żałobne*, [zeszyt nutowy w szarej okładce], rps.
Żar-NŻ2	[partytura bez okładki, na pierwszej stronie tytuł: *Nieszpory żałobne*], rps.
Żar-P1	[partytura w brązowej okładce, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps.
Żar-P2	[partytura w bordowej okładce, pierwszy śpiew: *Ach, mój Jezu*], rps.
Żar-P3	[partytura w niebieskiej okładce, pierwszy śpiew: *Przybądź Duchu*], rps.
Żar-P4	*Zeszyt do nut. O krwi najdroższa. Nieszpory* [partytura], rps.
Żar-P5	[partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Adwent. Boże wieczny*], rps.
Żar-P6	[partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Witaj, królowo niebieska*], rps.
Żar-P1914	*Partytura 1914 roku*, rps.
Żar-P(Msza)	*Msza* [zeszyt nutowy z partyturą, na okładce portret H. Wieniawskiego], rps.
Żar-P(Pieśni)	[zeszyt nutowy bez okładki dla sopranu i altu, na pierwszej stronie tytuł: *Wielkanoc*], rps.
Żar-Pogrz.	[fragmenty partytury, pierwszy utwór: *Pogrzeb. Wstęp*], rps.
Żar-S1	*Sopran*, [zeszyt głosowy, na pierwszej stronie: *Msza św. V*], rps.
Żar-S2	*Zeszyt do nut. Sopran*, [zeszyt głosowy, na pierwszej stronie: *Litania do Serca Pana Jezusa*], rps.
Żar-S3	*Zeszyt do nut. Trojanowski Jan, kl. VIII 1966/67*, [zeszyt głosowy], rps.
Żar-S4	[zeszyt głosowy dla sopranu, pierwszy utwór: *Duch Twój dobry*], rps.
Żar-S5	*Boże Ciało Ż*, [zeszyt głosowy dla sopranu], rps.
Żar-S6	[fragmenty zeszytu głosowego dla sopranu, na pierwszej stronie: *O Chryste, Królu jedyny*], rps.
Żar-S7	[zeszyt głosowy dla sopranu, na okładce portret Stanisława Moniuszki], rps.
Żar-S8	*Zeszyt do nut. Sopran*, [zeszyt głosowy, pierwszy utwór: *Msza Św. I-sza. Panie zmiłuj się*], rps.
Żar-S9	[fragmenty zeszytu głosowego dla sopranu, pierwszy utwór: *Przed tak wielkim sakramentem*], rps.
Żar-T1	*Tenor* [zeszyt głosowy], rps.
Żar-T(MszaIII)	*Tenor. 3cia Msza św. 4gł.* [zeszyt głosowy], rps.
Żar-Z1-(A/B)	[zeszyty dla głosów, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* z *Mszy IV*], rps.
Żar-Z2-(S/A/T/B)	[zeszyty dla głosów, pierwszy utwór: *Wstęp* z *Mszy V*], rps.

Tabela 14. Wykaz źródeł nutowych ze śpiewami liturgicznymi przechowywanych w chórach i archiwach parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP oraz Klasztorze Sióstr Mariawitek w Felicjanowie.

Należy podkreślić, że źródła przedstawione w tabeli 14 są w dużej mierze wiekowe. Kilka z nich datowanych jest jeszcze na okres przed I Wojną Światową. W związku z tym, wiele partytur zachowanych jest w złym stanie – poszczególne egzemplarze bywają nieczytelne, nadpalone, wypłowiałe, wybrakowane lub nieuporządkowane. Partytury zazwyczaj w ogóle nie są tytułowane, a czasami pojawiają się nazwy mylące, jak np. Ceg-J (*Jutrznie*), w którym to woluminie prawie nie ma śpiewów jutrzni. Ponadto, w wielu szafkach chóralnych pojawiają się luźno leżące bądź powkładane zbiorczo do

teczek/segregatorów pojedyncze kartki z zapisem śpiewów liturgicznych. Niektóre utwory wielogłosowe zachowane są jedynie w postaci linii melodycznej jednego z głosów, najczęściej sopranu.

Podobnymi cechami odznaczają się źródła przechowywane w kolekcjach prywatnych. Są to najczęściej zbiory znajdowane w różnych lokalizacjach przez obecnych właścicieli bądź podarowane im przez innych mariawitów, głównie odstępujących od zawodu organistów. Źródła te zaprezentowane są w tabeli 15.

Skrót:	**Źródło:**
Kolekcja Bpa MARKA M. KAROLA BABI – Płock	
KMB-1.337	[partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego 1.337*], rps.
KMB-5.341	[partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego 5.341*], rps.
KMB-213	*Spis pieśni na Wielki Post*, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego No 213*], rps.
Kolekcja SŁAWOMIRA GOŁĘBIOWSKIEGO – Warszawa	
KSG-MszaV	*Msza V na 4 gł. mieszane. Na pamiątkę połączenia Kościoła Maryawickiego z Kościołem Holenderskim ułożona z motywów Casciolini'ego, Griesbachera i innych p. Prz. Biskupa Maryawitów, O. M. J. P. w 1909 r.*, rps.
Kolekcja ZOFII KĘDZIERSKIEJ – Olsztyn	
KZK-Męka	*Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa na Wielki Piątek. Tubra*, [głosy solowe], rps.
KZK-P	[partytura z tytułem w alfabecie …], 1920 r.
KZK-S	[zeszyt głosowy dla sopranu bez okładki, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* (z *Mszy II*)], rps.
KZK-Z	[zeszyt ze zbiorem różnych śpiewów, na pierwszej stronie: *Msza Św. I-sza 4ro głosowa*], rps
Kolekcja BARTOSZA ŁUCZAKA – Warszawa	
KBŁ-JutBN1	[zbiór z melodiami jutrzni na Boże Narodzenie w formacie A4], kserokopia.
KBŁ-JutBN2	[zbiór z melodiami jutrzni na Boże Narodzenie w formacie A5], kserokopia.
KBŁ-MszaII	*Msza II*, [zbiór pojedynczych kart w dużym formacie], rps.
KBŁ-MiPŻał.	*Msza Święta za zmarłych. Pieśni za zmarłych*, [partytura w zeszycie nutowym], rps.
KBŁ-MszaV	[zbiór luźnych kart z partyturą *Mszy V*], 21 ponumerowanych stron, rps.
KBŁ-MszaBZ	[zbiór skanów z partyturą mszy bez części zmiennych], rps.
KBŁ-N	*Nieszpory*, [zbiór skanów z melodiami psalmów i antyfon nieszpornych], rps.
KBŁ-P1	[partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Niechaj Będzie*], rps.
KBŁ-P2	[partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *No 1. Czyń Panu miejsce*], rps.
KBŁ-P3	[partytura z brązowo-zieloną okładką, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps.
KBŁ-PBN	*Pieśni na Boże Narodzenie*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
KBŁ-PK	*Pieśni Kościelne. Zeszyt do nut s. M. Kunegundy Wojciechowskiej*, rps.
KBŁ-PRH	*Pieśni Różne. Hymny*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
KBŁ-PTŚZ	*Przez Twoje Święte Zmartwychpowstanie*, skan strony z partytury.

KBŁ-PW.NP	*Pieśni wielkanocne. Śpiew na Niedzielę Palmową*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
KBŁ-WT	[zbiór śpiewów Wielkiego Tygodnia, na pierwszej stronie: *Poświęcenie palm*], 17 ponumerowanych stron, skany.
Kolekcja kapł. TOMASZA DARIUSZA (M. DANIELA) MAMESA – Paryż	
KTM-MszaI	K. Mames, *Partytura Pierwszej Mszy Świętej Obrządku Mariawckiego. Ryt Trydencko-Płocki*, Mińsk Maz 1966 – Białystok 1999, rps.
KTM-NŻ	*Nieszpory żałobne*, [8 ponumerowanych kart], rps.

Tabela 15. Wykaz źródeł nutowych z mariawickimi śpiewami liturgicznymi przechowywanych w kolekcjach prywatnych.

Fragmenty wielu wyżej przedstawionych źródeł rękopiśmiennych prezentowane są w dalszej części pracy. Podawane one są w formie transkrypcji dokonanej przez autora dysertacji. Na umieszczenie fotografii nie pozwala zazwyczaj jej jakość, czytelność partytury, albo sam przykład złożony jest z fragmenty różnych źródeł, np. kilku zeszytów dla pojedynczych głosów.

3.2.5. Źródła dźwiękowe zastane i wywołane

Ostatnią grupą źródeł wykorzystanych w analizie mariawickich śpiewów liturgicznych są nagrania dźwiękowe. Potrzeba ich użycia wynika przede wszystkim z braku zachowania melodii niektórych śpiewów duchowieństwa w źródłach pisanych, a także z chęci potwierdzenia zgodności melodii zanotowanych w partyturach z praktyką wykonawczą.

Większość wykorzystanych nagrań dostępna jest w domenie publicznej w formie archiwalnych transmisji nabożeństw z parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów zarejestrowanych i udostępnionych na witrynach internetowych Polskiego Radia oraz Kościoła Starokatolickiego Mariawitów[939]. Poszczególne fragmenty nabożeństw emitowanych w II Programie Polskiego Radia zostały opisane skrótem: PRII-data emisji-czas w min. i sek. (zgodnie z materiałem udostępnionym na stronie mariawita.pl).

Pozostałe źródła dźwiękowe zostały wywołane w drodze wywiadu przeprowadzonego z kapł. Czesławem M. Zbigniewem Nawarą w dniu 27 listopada 2019 roku[940]. Od strony metodologicznej, wywiad był wzorowany na dotychczasowych badaniach obejmujących dokumentację dźwiękową polskich śpiewów religijnych zachowanych w żywej tradycji, prowadzonych od lat 70-tych XX wieku m.in. przez

[939] Por. https://www.polskieradio.pl/196,Ekumenia/3532,Posluchaj (dostęp: 31.07.2022); zakładka „Msze święte – II Program Polskiego Radia" [w:] https://mariawita.pl/htmls/biblioteka.html (dostęp: 31.07.2022).
[940] C. M. Z. NAWARA, relacja ustna z dn. 27.11.2019 r. W okresie przeprowadzonego badania, duchowny ten pełnił funkcję nauczyciela śpiewu kleryków Wyższego Seminarium Duchownego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Płocku.

Karola Mrowca, Jana Stęszewskiego czy Bolesława Bartkowskiego[941]. Utrzymana była jawność wywiadu oraz jego skategoryzowanie (kwestionariusz śpiewów). W toku badania powstało nagranie audio[942], na którym zarejestrowane zostały wykonania wybranych śpiewów liturgicznych. Kwestionariusz obejmował 13 śpiewów, których teksty znajdują się w mariawickim mszale i brewiarzu:

1. Drugie czytanie z jutrzni wielkanocnej (Ewangelia wg św. Marka).
2. Ewangelia z XXII Niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego w tonie uroczystym.
3. Ewangelia z Mszy św. za dusze wszystkich wiernych zmarłych (ton żałobny).
4. Czytanie listu z XXII Niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego w tonie uroczystym.
5. Jw. w tonie powszednim.
6. Czytanie listu z Mszy św. za dusze wszystkich wiernych zmarłych (ton żałobny).
7. Kapitulum z nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie.
8. *Niech do niebios brzmi granicy* z Wielkiego Czwartku (intonacja).
9. Niech się radują Aniołowie… (Exultet)
10. Fragmenty prefacji podczas błogosławieństwa wody w Wielką Sobotę.
11. Jako jeleń pragnie do źródeł wód…
12. *Chwała Tobie, Trójco* przy rozpoczęciu Rezurekcji (tylko te trzy słowa).
13. *Zmartwychwstał Pan z grobu* (po powrocie procesji wielkanocnej do kościoła).

Po uporządkowaniu zebranego materiału fonograficznego obejmującego nagrania wywołane i zastane, dokonano transkrypcji muzycznej wszystkich źródeł. W aklamacjach, wezwaniach, tonach oracji i czytań, jako tenor przyjęto dźwięk *c'* (z adnotacją o realnej wysokości pierwszego dźwięku melodii). W przypadku śpiewów o jednoznacznym modusie opartym na ośmiu skalach kościelnych, melodia była zgodna z dźwiękami danego modusu. W pozostałych przypadkach, autor posłużył się technikami powszechnie przyjmowanymi przez polskich etnomuzykologów[943]. Melodie takie zostały sprowadzane do postaci, w której dźwiękiem finalnym jest g'. Znaki przykluczowe postawiono w tych miejscach, gdzie występują w ciągu całego utworu, a pozostałe

[941] Por. J. STĘSZEWSKI, *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych* [w:] *Stan badań nad muzyką religijną…*, s. 117-122; B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 58-69; TENŻE, *Zbiór polskich śpiewów religijnych zachowanych w żywej tradycji* [w:] *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich*. *Studia i Materiały*, tom 1., red. nauk. B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990, s. 17-28; TENŻE, *Założenia edytorskie. Społeczność parafialna jako podstawa doboru śpiewów* [w:] *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich…*, s. 29-33.

[942] Nagrań dokonano za pomocą „Audacity" v. 2.3.3. – oprogramowania typu open source, przeznaczonego do cyfrowego nagrywania i obróbki dźwięku, opartego na licencji GPL.

[943] Por. J. SOBIESKA, *Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru. Założenia metodyczne*, „Muzyka" 1964, nr 9, s. 86-100; M. SZYNDLER, *Elementy problematyki związanej z archiwizacją i transkrypcją zebranego materiału muzycznego*, „Wartości w muzyce" 3(2010), s. 117-120; B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 67-69; TENŻE, *Założenia edytorskie…*, s. 29-33.

(akcydentalne) – każdorazowo przed nutą, przy której występują. Poszczególne segmenty formalne śpiewów recytatywnych oddzielono od siebie kreskami taktowymi. Osobnymi znakami zanotowano zdarzenia wpływające na przebieg melodii, np. odchylenia intonacyjne, przyśpieszenia, zwolnienia i tym podobne.

3.3. Systematyka mariawickich cykli mszalnych

Cykle mszalne stanowią znaczącą większość wielogłosowego repertuaru muzycznego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP. Obszerność tego zbioru oraz niejednolitość materiału źródłowego zawierającego poszczególne śpiewy mszalne powodują konieczność wstępnego omówienia problemów związanych z systematyką mariawickich mszy. W pierwszej kolejności poruszone zostaną zagadnienia konstrukcji formalnej cykli mszalnych, przy czym zupełnie osobną kwestię będzie stanowiła partytura *Mszy Jubileuszowej*, której odmienna struktura wynika z bazowania na tekście nowej liturgii opracowanej przez bpa M. Jakuba Próchniewskiego na wzorach liturgii Wschodnich oraz trydenckiej. Następnie poruszona będzie sprawa szczególnie istotna do rozwiązania – wyznaczenie właściwej numeracji dla wszystkich cykli oraz przyporządkowanie do nich pojedynczych śpiewów.

3.3.1. Struktura formalna kompozycji

Układ formalny wielu partytur sugeruje, że msze mariawickie (z wyłączeniem *Mszy za dusze zmarłych* oraz *Mszy Jubileuszowej*) były z założenia cyklami 14-częściowymi[944]. Struktura utworów zbliżona jest do układu *missa plenaria*[945], o czym autor niniejszej dysertacji wspominał już we wcześniejszych tekstach[946]. Poniższa tabela prezentuje porównanie ustępów mariawickiego cyklu 14-częściowego oraz *missa plenaria*:

Układ *missa plenaria*	**Układ 14-częściowy mszy mariawickich**
Introit	*Wstęp*
Kyrie	*Panie (zmiłuj się)*
Gloria	*Chwała (na wysokości Bogu)*
Graduale	*Graduał*
Credo	*Wierzę (w Jednego Boga)*
Offertorium	*Ofiarowanie*

[944] Układ 14-częściowy (nie licząc części opisanych przez redaktora partytury jako „dodatkowe") posiadają cykle mszalne zawarte w źródłach: Jał-MszaI(1967/1971), Jał-MszaII, Jał-MszaIII, Jał-MszaIV, Jał-MszaV, Jał-MszaVI, A-ŚMiM-MszaI, A-ŚMiM-MszaIV, A-ŚMiM-MszaV, *Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu na 3 głosy równe. Głos III* [w:] A-ŚMiM-PB, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Żar-MszaI(a), Żar-MszaV, KSG-MszaV,

[945] *Missa plenaria* to zbiór łączący ordinaria z propriami – jedna z sześciu metod porządkowania części mszalnych podawanych przez J. i K. Chomińskich za B. Stäbleinem (zob. J. M. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne…*, s. 615).

[946] B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 732.

-	*Modlitwa (moja, Panie)*
-	*Odpowiedź (po „Módlcie się bracia”)*
Sanctus (i *Benedictus*)	*Święty*
-	*Adoracja po podniesieniu / Adorujemy*
Agnus Dei	*Baranku Boży*
-	*O Święta Uczto*
Communio	*Komunia*
-	*Na ostatnią Ewangelię*

Tabela 16. Porównanie układu *missa plenaria* i 14-częściowego mariawickiego cyklu mszalnego.

Nazwy poszczególnych ustępów we mszach mariawickich mogą być pełne (np. *Panie zmiłuj się*) bądź skrócone (*Panie*). Tytuł *Adoracja po podniesieniu* bywa stosowany wymiennie z *Adorujemy* (o ile w danym ustępie pojawia się tekst o takim incipicie). W kilku partyturach, zamiast nazw: *Modlitwa*, *Adoracja* i *Komunia* pojawiają się odpowiednio: *Podczas okadzenia ofiary*, *Po Konsekracyi*, *Podczas komunii ludu*[947], a w pojedynczych przypadkach części te określane bywają jeszcze w inny sposób, np.: *Po Podniesieniu*, *Przy komunji*[948].

W stosunku do *missa plenaria*, mariawicki układ 14-częściowy powiększony jest o pięć ustępów. Dodanie przez mariawitów śpiewów *Modlitwa moja, Panie* (tj. psalm 140, odmawiany przy okadzeniu po ofiarowaniu) oraz *Odpowiedź po „Módlcie się bracia”* wynika bezpośrednio z ustanowionych rubryk *Mszału Eucharystycznego*, nakazujących wykonanie tych tekstów ze śpiewem w czasie mszy uroczystej[949]. Zaistnienie *Adoracji po podniesieniu* tłumaczyć można wprowadzeniem przez mariawitów śpiewanych słów konsekracji, co rozdzieliło dotychczasową dłuższą chwilę przeznaczoną na odmawianie po cichu modlitw kanonu Mszy św. na dwie krótsze – przed i po konsekracji. Ponadto, w mariawickich kompozycjach *Święty* (podobnie jak *Chwała* i *Wierzę*) nigdy nie jest rozbite na kilka osobnych części, więc nie ma możliwości wykonania *Benedictus* oddzielnie od *Sanctus* – po konsekracji.

W przypadku części: *Adoracja*, *O Święta Uczto* oraz *Na ost. Ewangelię*, mariawici skorzystali z przepisów Kościoła Rzymskokatolickiego obowiązujących u progu XX wieku, które dopuszczały śpiew dowolnych tekstów liturgicznych po *Benedictus* i przed *Communio*, o ile pozwalał na to czas akcji liturgicznej[950]. Jedynie *O Święta Uczto* w każdej z mszy posiada identyczny tekst, zaczerpnięty z antyfony odmawianej po udzieleniu komunii poza Mszą św., w czasie nieszporów o Przenajświętszym

[947] Por.: A-ŚMiM-MszaI, Żar-MszaI(a), KBŁ-MszaII.
[948] Zob.: Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B).
[949] *Mszał Eucharystyczny…*, s. 8-9.
[950] Por. roz. 1.3.5, s. 66.

Sakramencie czy podczas procesji Bożego Ciała. W *Adoracji…* najczęściej wykorzystywany jest tekst antyfony „Adorujemy Ciebie Jezu Chryste…”[951], a w poszczególnych źródłach pojawiają się także inne modlitwy, np. zawołanie „Adorujmy Przenajświętszy Sakrament!”, fragment hymnu na Niedzielę Przewodnią „Tyś Paschą dusz…”[952], czy „Błogosławcie Pana w każdy czas…”[953]. W śpiewie *Na Ostatnią Ewangelię* obecne są zazwyczaj słowa pierwszej strofy sekwencji *Chwal, Syonie, Zbawiciela*. Pojawiają się również fragmenty z kolejnych strof (*Miłość prawo nam podaje; Bóg miłości utajony*), a także – we *Mszy I* – fragment Psalmu 84 (*Ubłogosławiłeś, Panie, ziemię Twoją…*)[954].

Na podstawie powyższego można sądzić, że przynajmniej w początkowym okresie działalności mariawitów poza jurysdykcją papieską, ich intencją było ujednolicenie śpiewów wykonywanych po konsekracji, w czasie komunii ludu i podczas czytania ostatniej ewangelii. Teksty tych śpiewów ograniczono bowiem do kilku modlitw poświęconych w głównej mierze czci Przenajświętszego Sakramentu.

Oprócz układu 14-częściowego, należy zwrócić uwagę na źródła podające inną liczbę ustępów. W partyturach opracowanych przez s. M. Salomeę Elszyk (A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Alt, …-Bas1, …-Bas2, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Ten2), spisane są cztery msze posiadające 11-12 części. Zupełnie nieobecny jest tam śpiew *Komunia*. W zależności od numeru mszy, pojawia się albo *Baranku Boży* (*Msza I* i *III*), albo *O Święta Uczto* (*Msza II* i *IV*). Dodatkowo, *Msza I* nie posiada części *Na ost. Ewangelię*, a *Msza IV* – części *Święty*.

Niektóre partytury pozbawione są zapisu śpiewów zmiennych (*Wstęp, Graduał, Ofiarowanie, Komunia*)[955], co może wynikać z realizowania przez chórzystów tych fragmentów bezpośrednio z mszału lub osobnych książeczek z tekstami zmiennymi[956].

---

[951] „Adorujemy Ciebie, Jezu Chryste i błogosławimy Tobie, że dając nam Boskie Ciało Twe, zadatek żywota dałeś nam. O Panie Jezu Chryste, zmiłuj się nad nami!”. Początkowa faza tego tekstu jest tłumaczeniem łacińskiej antyfony *Adoramus te, Christe…* (por. roz. 3.2.2, s. 170).

[952] „1. Tyś Paschą dusz naszych, Chryste, Boską ofiarą za grzeszny świat. W wyżyny szczęścia wieczyste Niech nas Twój Boski wiedzie ślad. 2. Zwycięski znak w Twojej dłoni Krzepi nadzieję wiernych sług. Bez trwogi są wśród świata toni, Wierząc, że z nimi zawsze Bóg. 3. Bądź chwała Tobie, Ojcze w niebie, W Synu Ukrytym wpośród nas I w Duchu Świętym wielbimy Ciebie, Trójco Najświętsza, przedwieczny czas. Amen.” Są to trzy ostatnie strofy mariawickiego tłumaczenia hymnu nieszpornego na Niedzielę Przewodnią i okres wielkanocny – *Na Pańskich uczt Boskie Gody* (*Ad regias Agni dapes*). Por.: roz. 2.3.2, s. 125.

[953] „Błogosławcie Pana w każdy czas. Chwała Jego w ustach moich. Chleb niebieski i Kielich żywota przyjmijcie i zobaczcie jak słodki jest Pan. Alleluja, alleluja, alleluja.” Tekst jest tłumaczeniem modlitwy *Błagosłowlju Gospoda*, pochodzącej z prawosławnej Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów (patrz: roz. 5.3.5, s. 456).

[954] Por. Ps 84,2-4.9.11.13; A-ŚMiM-MszaI, s. 18-19.

[955] Por. Żar-MszaIII, KBŁ-MszaII.

[956] Zob. np. Lub-Z.

W wielu manuskryptach, liczbę części danej mszy pomniejszono jeszcze bardziej, a spowodowane jest to prawdopodobnie niekompletnością partytur albo samodzielną decyzją kopistów o nieuwzględnianiu wybranych śpiewów w przygotowywanych zbiorach.

Z drugiej strony, wybrane źródła wzbogacane są o części określane jako dodatkowe albo o melodie odpowiedzi mszalnych i innych śpiewów, takich jak *Ojcze nasz* czy *Spowiedź powszechna*. Przykładami partytur, w których wyraźnie oddzielono części podstawowe od dodatkowych są dwa różne egzemplarze *Mszy V* (KSG-MszaV i A-ŚMiM-MszaV), w których na samym końcu podano alternatywne warianty melodyczne dla *Panie zmiłuj się*, *O Święta Uczto* oraz *Na ost. Ewangelię*[957]. Na ostatnich kartach zbioru A-ŚMiM-MszaIV zamieszczonych jest jeszcze więcej śpiewów: *Panie zmiłuj się, Chwała na wysokości Bogu (kolędowe), O Święta Uczto, Duch Twój dobry, Hymn do Boga Rodzicy* (*Bogarodzico Dziewico*)[958]. W źródle Ch-ŚMiM-MP oraz wybranych zeszytach głosowych z Płocka, dodatkowe śpiewy wplecione są pomiędzy częściami zasadniczymi, np. we *Mszy II* dodatkowe *O Święta uczto* (ze zmodyfikowanym tekstem) przed właściwym; we *Mszy III* śpiew *Błogosław duszo moja Panu* (Ps 102) między *Chwałą* a *Graduałem*, dodatkowa *Odpowiedź* tuż po właściwej, *Padajcie ludy* przed *Baranku Boży*[959]. W partyturach Ceg-MszaV+I i Rasz-MszaI dodana jest *Spowiedź powszechna* rozpisana na cztery głosy[960]. W drugim ze źródeł zamieszczono ponadto czterogłosowe odpowiedzi, melodię prefacji i *Ojcze nasz*, *Modlitwę* i *Święty* z *III Mszy*, *Adorujmy* oraz pieśni: *O Święta Uczto, tu swoim Ciałem*; *Ojcze z niebios*, *Ojcze nasz i Panie*, *Boże mocy* i *Duchu mocy*, natomiast części *Graduał* i *Ofiarowanie* zostały zastąpione krótkimi preludiami.

Zamieszczanie alternatywnych wariantów dla tekstów wykorzystanych wcześniej w podstawowych 14 częściach mogło być podyktowane intencją użytkowości kompozycji. Z jednej strony, jeśli dany chór był mniej zaawansowany i nie był w stanie opanować trudniejszych wariantów podstawowych, mógł wtedy zastąpić je prostszymi częściami dodatkowymi. Z drugiej zaś, naprzemienne wykonywanie melodii zasadniczych i dodatkowych przez wyćwiczone zespoły mogło stanowić urozmaicenie repertuaru śpiewów wykonywanych w ciągu całego roku kościelnego.

Uzupełnianie zbiorów czterogłosowymi opracowaniami pozostałych śpiewów mszalnych (odpowiedzi, spowiedź) lub pieśniami kościelnymi nie powinno być utożsamiane z chęcią powiększenia przez redaktora danej partytury samego cyklu

[957] Por. A-ŚMiM-MszaV, s. 23-27; KSG-MszaV, s. 22-25.
[958] Zob. A-ŚMiM-MszaIV, s. 29-38.
[959] Por. Ch-ŚMiM-MP, s. 47-48.59-61.72-73.76-78.
[960] Por. Ceg-MszaV+I-S, s. 11-12; Rasz-MszaI, s. 30-31.

mszalnego. Takie zabiegi były raczej podyktowane chęcią zawarcia w jednym zeszycie (zatytułowanym często jako *Msza*) wszystkich utworów przydatnych wykonawcom w czasie liturgii. Były nimi nie tylko części mszalne, ale także responsy do wezwań i modlitw kapłańskich czy pieśni przeznaczone do wykonania w trakcie udzielanej przez dłuższy czas komunii świętej. Śpiewy takie – o ile nie są zatytułowane w samym źródle jako faktyczne części jednej z kilku mszy (np. *Adoracja z III Mszy*) – powinny być traktowane niezależnie od pozostałej treści partytury i nieklasyfikowane jako jedna z części cyklu, ale śpiew uzupełniający zapisany w ciągu tego samego zbioru.

3.3.2. Problem numeracji i wariantowości

W poszczególnych partyturach źródłowych podano z reguły jedynie numer mszy, albo dopisane cyfry przy poszczególnych częściach, wskazujące na cykl, z którego pochodzi ich melodia. Zdarzają się niekiedy egzemplarze, w których oprócz numeru dodano tytuł „na cześć Przenajświętszego Sakramentu”[961]. Z drugiej strony, pojawiają się śpiewy mszalne nieoznaczone w żaden sposób, toteż ustalenie ich przyporządkowania do jednego z kilku cykli uzależnione jest od porównania zawartości innych partytur.

Najwyższym numerem, który występuje w większości materiałów źródłowych jest VI. Jedynym wyjątkiem od tego jest partytura A-ŚMiM-PB, w której dwukrotnie pojawia się tytuł *Wierzę w Boga VII*[962]. Jak już wspomniano w podrozdziale 3.1.1., adnotacje przy czterech źródłach wskazują wydarzenia, z okazji których pisane były poszczególne cykle. Zakładając, że msze o kolejnych numerach powstawały chronologicznie, należy przyjąć następujący porządek komponowania dzieł:

Czas powstania	**Tytuł**	**Źródło**
przed Wielkanocą 1908 lub w 1907 r.	*Msza I*	A-ŚMiM-MszaI / Rasz-MszaI
1908-1909	*Msze II, III, IV*	- (brak dat)
przed 5.10.1909	*Msza V*	KSG-MszaV
przed 4.09.1910	*Msza VI*	H. KAPUSTA, [*W jubileuszowym dla Kościoła…*], s. 4.
po 4.09.1910	*Msza VII* (zachowane dwa warianty *Wierzę w Boga*)	A-ŚMiM-PB (brak daty)

Tabela 17. Chronologia powstawania mszy mariawickich.

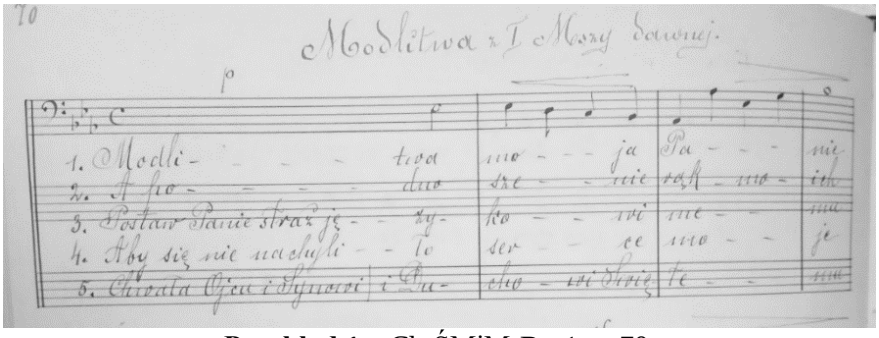
Niemożliwe do ustalenia jest określenie czasu powstania (adaptacji do języka polskiego) śpiewów mszy św. żałobnej ze względu na brak oznaczania tej kompozycji osobnym numerem.

[961] Por. np.: A-ŚMiM-MszaI, s. 1; Rasz-MszaI, s. 1; Żar-MszaIa, s. 1; Żar-MszaIII-S, s. 1; H. KAPUSTA, [*W jubileuszowym dla Kościoła…*], s. 4.
[962] *Wierzę w Boga VII* (F-dur) [w:] A-ŚMiM-PB; *Wierzę w Boga VII* (A-dur) [w:] tamże.

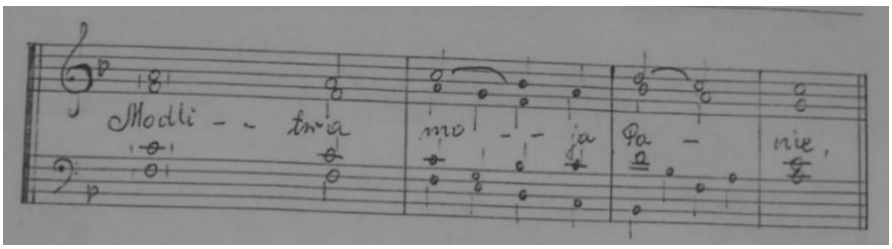
Kwestią problematyczną w przyporządkowaniu poszczególnych śpiewów do mszy I-VI jest późniejsze tworzenie kompilacji śpiewów zawartych w dotychczasowych kompozycjach i nadawanie im ponownych numerów. Dotyczy to w szczególności partytur spisanych w Płocku przez s. M. Salomeę Elszyk. Zwracała na to uwagę P. Jaworska:

> „W zbiorze S. Salomei nie ma Mszy, którą powszechnie śpiewamy, wydaną przez Br. Stanisława [Jałosińskiego] jako Msza I. W Płocku funkcjonowała ona dawniej jako «najpierwsza» dla odróżnienia od Mszy I zamieszczonej w zbiorze zawierającym również II, III i IV Mszę."[963]

W jednym z zeszytów głosowych do zbioru, o którym wspomina P. Jaworska, znajduje się także śpiew zatytułowany *Modlitwa z I Mszy dawnej*[964]. Inskrypcja ta dowodzi, że partytury spisane przez s. M. Salomeę Elszyk posiadają numerację wtórną, natomiast pierwotną *Mszą I* jest kompozycja określona przez P. Jaworską jako „najpierwsza" i wydana przez S. Jałosińskiego z oznaczeniem numerowym I. Potwierdza to porównanie materiału muzycznego źródeł: Ch-ŚMiM-Bas; Rasz-MszaI oraz Jał-MszaI(1971):



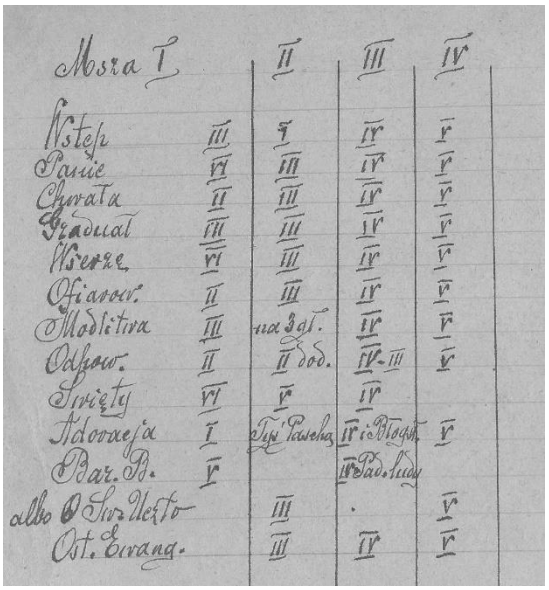
Przykład 1a. Ch-ŚMiM-Bas1, s. 70.



Przykład 1b. Rasz-MszaI, s. 14.

Przykład 1c. Jał-MszaI(1971), s. 8 [num. wł.].

[963] P. JAWORSKA, *O mariawickich śpiewnikach…*, s. 8.
[964] Ch-ŚMiM-Bas1, s. 70.



Przykład 2. Ch-ŚMiM-M, przed s. 1.

O tym, że Msze I-IV spisane w partyturach płockich są jedynie kompilacjami cykli mszalnych posiadających pierwotnie inne numery, świadczy także tabelka sporządzona na początkowej stronie jednego z egzemplarzy. Na jej podstawie można wnioskować, że msza z numerem I przeredagowana przez s. M. Salomeę zawiera w sobie fragmenty pochodzące z mszy I, II, III, V i VI; nr II – to w większości fragmenty z *Mszy III*; nr III – w większości z *Mszy IV*, a nr IV – z *Mszy V*. Dopiero po uwzględnieniu powyższej tabeli można stwierdzić zgodność numeracji materiału melodycznego źródeł Ch-ŚMiM-M i Ch-ŚMiM-MP (oraz niektórych śpiewów z A-ŚMiM-PB) z innymi partyturami płockimi lub sześcioma mszami w opracowaniu S. Jałosińskiego. Należy zatem przyjąć, że w przypadku źródeł spisanych przez s. M. Salomeę Elszyk, właściwym oznaczeniem numeru cyklu, z którego pochodzi dany śpiew, jest cyfra podana w tabeli z przykładu 2.

Kolejną kwestią, konieczną do uwzględnienia przed przyporządkowaniem melodii do poszczególnych utworów, jest zachowanie w chórze parafialnym w Żarnówce dwóch zupełnie różnych cykli mszalnych opatrzonych numerem III[965]. Pierwszy z nich nosi tytuł *3. Msza św. o Przenajświętszym Sakramencie*[966], drugi – *Msza św. III 4-głosowa „Płocka”*[967]. Wstępne porównanie obu źródeł z partyturami Ch-ŚMiM-M, Ch-ŚMiM-MP oraz Jał-MszaIII wskazuje, że drugie z nich (*Msza „Płocka”*) jest tożsame z pozostałymi, toteż pierwsze określone będzie roboczo jako *Msza III bis*.

Po uwzględnieniu powyższych czynników, należy skonfrontować treść muzyczną poszczególnych źródeł śpiewów mszalnych. Za bazowe źródło porównawcze przyjętych jest sześć partytur S. Jałosińskiego (z uwagi na obszerność zbioru oraz jego uporządkowanie), a także źródła: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 (dla *Mszy III bis*). Poniżej zaprezentowane zostaną incipity wszystkich części wspomnianych kompozycji.

[965] Autor poruszał już tę kwestię w swoich artykułach: B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 731-732; TENŻE, *Cecyliańskie oblicze…*, s. 27.33; TENŻE, S. JAŁOSIŃSKI, *Rozmowa…*, s. 32.
[966] Por.: Żar-S1, s. 20-27 [num. wł], Żar-A, s. 80-89 [num. wł.], Żar-T(MszaIII), s. 2-12 [num. wł.], Żar-B1, s. 34-42 [num. wł.].
[967] Żar-A, s. 93-105 [num. wł.], Żar-B2, s. 21-33 [num. wł].

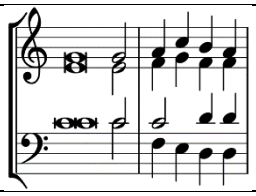
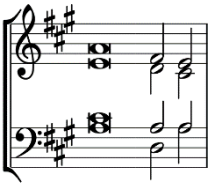
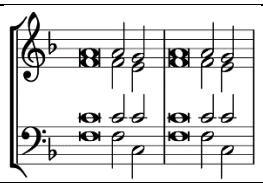
Cz.	Msza I	Msza II	Msza III	Msza III bis
Wstęp				–
Panie				
Chwała				
Graduał				–
Wierzę				
Ofiarowanie				–
Modlitwa				
Odpowiedź				
Święty				

Tabela 18a. Incipity poszczególnych części w źródłach Jał-MszaI(1971), …II, …III, …IV, …V, …VI, Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 – część A.

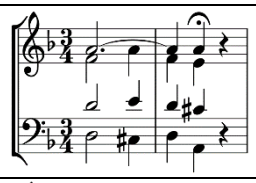
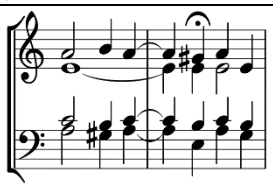
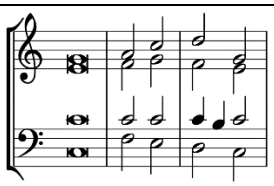
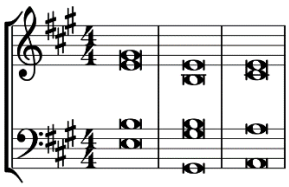
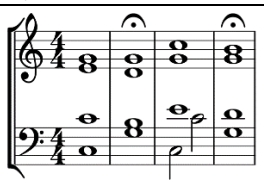
Cz.	Msza IV	Msza V	Msza VI
Wstęp			
Panie			
Chwała			
Graduał			
Wierzę			
Ofiarowanie			
Modlitwa			
Odpowiedź			
Święty			

Tabela 18b. Incipity poszczególnych części w źródłach Jał-MszaI(1971), …II, …III, …IV, …V, …VI, Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 – część B.

Tabela 18c. Incipity poszczególnych części w źródłach Jał-MszaI(1971), …II, …III, …IV, …V, …VI, Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 – część C.

W odniesieniu do powyższej tabeli należy zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy II* oraz *Mszy III* są w partyturach S. Jałosińskiego tożsame. W innych źródłach śpiew ten jest natomiast przyporządkowywany wyłącznie do *Mszy III*[968]. Po drugie, *Adoracja* podawana w Jał-MszaII (tj. śpiew *Adorujmy Przenajświętszy Sakrament*) pojawia się także w niektórych egzemplarzach Jał-MszaI(1971) i Jał-MszaI(1967) jako doklejona karta. Zgodnie ze słowami S. Jałosińskiego, *Adorujmy…* można uznać za wariant dodatkowy *Adoracji* z *Mszy I*[969]. Śpiew *Adorujmy* obecny jest w partyturach z dwoma osobnymi wariantami rytmicznymi oraz harmonicznymi (rozległy lub skupiony układ głosów). Pojawia się zarówno w towarzystwie części *Mszy I* jak i *Mszy II*.

[968] Por.: Ch-ŚMiM-M, …-MP, Ceg-P.

[969] Komentarz S. Jałosińskiego: „*Adorujmy Przenajświętszy Sakrament* dodałem później, ale zaznaczam, że w okresie Wielkiego Postu powinno się śpiewać oryginalną część *I Mszy Świętej*, czyli *Adorujemy Ciebie, Jezu Chryste*, z uwagi na podniosłą wymowę tekstu". S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 33.

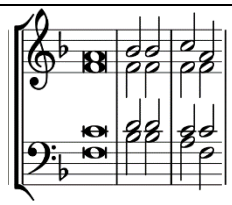
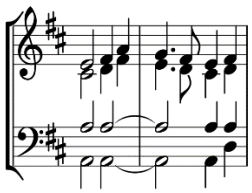
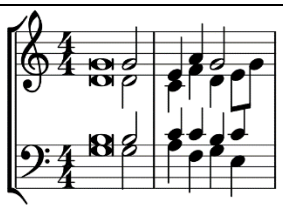
Cz.	Msza IV	Msza V	Msza VI
Adoracja			
Baranku			
O Święta			
Komunia			
Na ost. Ew.			

Tabela 18d. Incipity poszczególnych części w źródłach Jał-MszaI(1971), …II, …III, …IV, …V, …VI, Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 – część D.

Spośród innych rozbieżności w klasyfikacji powyżej przedstawionych śpiewów należy wymienić:

- umieszczenie śpiewów *O Święta Uczto* i *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy III bis* przez S. Jałosińskiego w partyturze Jał-P, jednak bez wskazania jakiegokolwiek numeru;

- *Wstęp* z *Mszy VI* w Ch-ŚMiM-M z oznaczeniem „dodatk. z II";

- *Panie* z *Mszy II* przyporządkowane do *Mszy VI* w źródłach: w Ch-ŚMiM-M, N.Sob-S1, …-A2, …-T, …-B1;

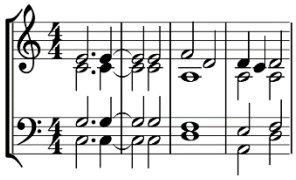
- części zmienne z *Mszy IV* przyporządkowane do *Mszy V* w Ceg-MszaV+I;

- *Święty* z *Mszy III bis* ze zmienioną harmonizacją i przyporządkowane do *Mszy IV* w Ceg-P.cz.z.-A;

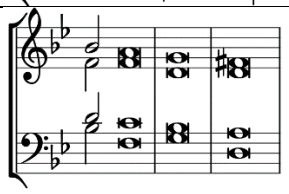
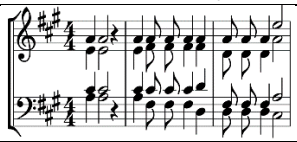
- *Adorujemy* z *Mszy VI* przypisane do *Mszy II* w źródłach N.Sob-S1, …-A1, …-B1;

- W źródle A-War-MszaVp do *Mszy IV* przypisane *Wstęp* i *Baranku* z *Mszy V*, *Panie* z *Mszy II* oraz *Chwal Syonie* z *Mszy II/III*.

Kolejnym etapem jest odnalezienie odmiennych wariantów dla danych śpiewów pojawiających się w źródłach innych niż opracowania S. Jałosińskiego. Poniżej przedstawione zostaną wszystkie pozostałe incipity występujące w partyturach mszalnych. W zestawieniu tym nie wymieniono śpiewów klasyfikowanych jako ogniwa mszy żałobnych. Spośród części: *Panie, Chwała, Wierzę, Modlitwa, Odpowiedź, Święty, Baranku, O Święta Uczto* uwzględnione są wyłącznie śpiewy z tekstami liturgicznymi określonymi przez *Mszał Eucharystyczny*[970]. W przypadku ustępów o tekstach zmiennych w zależności od numeru kompozycji (*Adoracja*, *Na ost. Ewangelię*) lub formularza mszalnego (*Wstęp, Graduał, Ofiarowanie, Komunia*), dopuszczono wszystkie warianty tekstowe. Obok każdego przykładu wymienione są źródła, w których sklasyfikowano go jako śpiew jednej z sześciu mszy albo nie nadajano mu żadnego numeru. Incipity uszeregowane są według porządku mariawickiego cyklu mszalnego.

Lp.	Incipit	Klasyfikacja	Źródła
1.		*Wstęp* i *Ofiarowanie* z *Mszy I*	KTM-MszaI
2.		*Panie* z *Mszy II*	Lub-M, Żar-P1914, Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A
		Panie – bez numeracji	Żar-T(MszaIII), Żar-B1
3.		*Panie* z *Mszy III (Płockiej)*	Żar-Luz, Żar-A, Żar-B2
		Panie – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy III*	N.Sob-P2, …-B3
4.		*Panie* (dodatkowe) z *Mszy IV*	A-ŚMiM-MszaIV; …-PB
5.		*Panie no. 2* (dodatkowe) z *Mszy V*	A-ŚMiM-MszaV, …-MszaVb, KSG-MszaV
6.		*Panie* – J. Furmanik	Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-P

[970] Pominięte zostały śpiewy modyfikujące słowa części mszalnych w kontekście np. świąt Bożego Narodzenia) lub będące wierszowanymi tłumaczeniami / parafrazami antyfony *O Święta Uczto*.

7.		*Kyrie 2* *Panie* – J. Furmanik	Ch-War-K2 Ch-War-PanieF
8.		*Panie* z „*2. Mszy św. dwugłosowej*”	Żar-P1914
9.		*Panie* – bez numeracji	KBŁ-MszaBZ, KZK-Z (S)
10.		*Graduał* z *Mszy I*	KTM-MszaI
11.		*Wierzę* z *Mszy VI*	Ch-ŚMiM-M, …-MP,
		Wierzę (*I*)	A-ŚMiM-PB
		Wierzę – bez numeracji	Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B)
12.		*Wierzę* – bez numeracji	A-ŚMiM-PB
13.		*Wierzę w Boga VII*	A-ŚMiM-PB
14.		*Modlitwa* z *Mszy II*	Ch-ŚMiM-M, N.Sob-P1, N.Sob-P3, Żar-K-A, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B3
		Modlitwa – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy II*	Żar-P1914, Żar-K-S2, Żar-B1
15.		*Modlitwa* – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy II*	A-War-MszaII, KZK-P
16.		*Modlitwa na 3 głosy* (dodatkowa) – bez numeracji	Ch-ŚMiM-M, …-MP, A-ŚMiM-PB; Fel-N, N.Sob-P1, Str-P, Żar-MszaIb, Żar-Z1-A/B, Żar-Z2, KZK-P
		Modlitwa z *Mszy III*	Rasz-MszaI, Żar-K-(S1/A/B), Żar-S2
		Modlitwa dodatk. (z *Mszy IV*)	Ceg-MszaIV

		Modlitwa z *Mszy V*	N.Sob-A1, …-B1; A-War-P1, …-MszaVs, …-Ś
		Modlitwa (bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy IV*)	Ceg-P
		Modlitwa – bez numeracji	Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Fel-N (S),
17.		*Modlitwa* – bez numeracji	A-ŚMiM-PB
18.		*Odpowiedź* (dodatkowa) z *Mszy II*	Ch-ŚMiM-M, …-MP, N.Sob-S1, N.Sob-S3, Żar-Z1-(A/B),
		Odpowiedź (dodatkowa) z *Mszy IV*	A-ŚMiM-MszaIV, Ceg-MszaIV-(S/A/T)
		Odpowiedź (dodatkowa) – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy IV*	Ceg-P, N.Sob-P1, Str-P
		Odpowiedź (dodatk.) z *Mszy V*	A-War-P1
19.		*Odpowiedź* – bez numeracji	A-ŚMiM-PB
20.		*Odpowiedź uroczysta* (bez numeracji)	Fel-N
21.		*Święty* (*no. 2*) z *Mszy I*	A-ŚMiM-MszaI, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B)
		Święty – bez numeracji, ale w towarzystwie części z *Mszy I*	N.Sob-P1, A-War-P1
		Święty z *Mszy III (Płockiej)*	Żar-A, Żar-B2, Żar-Luz
		Święty – bez numeracji	KBŁ-MszaBZ, Lip-C (B)
22.		*Święty* – z *Mszy V*	A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1
		Święty – bez numeracji	A-ŚMiM-Ten1 (S – fragm.)
23.		*Święty* z *Mszy VI*	Ch-ŚMiM-M, …-MP,
		Święty z *Mszy IV*	A-War-MszaVp
		Święty – bez numeracji	A-ŚMiM-PB, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B)
24.		*Święty* – bez numeracji	Ceg-P, KBŁ-MiPŻał,

25.		*Święty* z *Mszy III*	Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-MszaIV-A
26.		*Święty* – bez numeracji	Fel-N.
27.		*Święty* – bez numeracji	Fel-N.
28.		*Święty* (*3 głosy*) – bez numeracji	Żar-MszaIb, Żar-P(Msza)
		Święty z *Mszy I*	KTM-MszaI
		Święty z *Mszy III*	Rasz-MszaI
29.		*Adoracja* z *Mszy II*	Żar-S2, Żar-S8
		Tyś Paschą dusz (*Adoracja*) – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy II*	Ceg-M.Skw., A-War-MszaII, Żar-P1914, Żar-B1 Żar-A, KZK-P
		Po podniesieniu / Tyś Paschą – bez numeracji	Ceg-J, Ceg-inne,
30.		*Tyś Paschą dusz* (*Adoracja*) – bez numeracji	Ch-ŚMiM-M, …-MP, N.Sob-P2, A-War-MszaVp
		Na Pańskich uczt – Hymn na Niedzielę Przewodnią	Lub-Rez, Lub-RiWS, Lub-RiPN (S)
31.		*Adoracja* z *Mszy III*	Żar-Luz, Żar-A, Żar-B2
		Adorujemy (dodatkowe) – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy III*	N.Sob-P2
32.		*Adoracja* (*Błogosławcie*) bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy IV*	Ch-ŚMiM-M, …-MP, A-War-MszaVp
33.		*Adoracja* (*Padajcie ludy*) – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy IV*	Ch-ŚMiM-M, …-MP
34.		*Baranku* z *Mszy I*	KTM-MszaI
35.		*Baranku* (bez wskazania numeru)	KBŁ-PW.NP

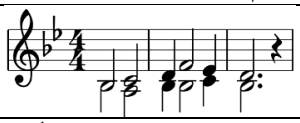
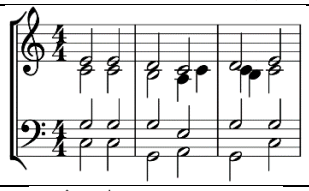
36.		*Baranku* (bez wskazania numeru)	KBŁ-MszaBZ
37.		*Baranku Boży* (bez wskazania numeru)	KBŁ-MiPŻał
38.		*O Święta Uczto* (dodatkowe) z *Mszy IV*	A-ŚMiM-MszaIV
39.		*O Święta Uczto no 2.* (dodatkowe) z *Mszy V*	A-ŚMiM-MszaV, …-MszaVb, KSG-MszaV
		O Święta Uczto – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy V*	KBŁ-MszaV
40.		*Na ostatnią Ewangelię* – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy II*	Żar-P1914, Żar-K-B, Żar-A, Żar-B1, Żar-Luz, KZK-P, KBŁ-MszaII
41.		*Na ost. Ewangelię no. 2* (dodatkowe) z *Mszy V*	A-ŚMiM-MszaVa, …-MszaVb, KSG-MszaV
		Na ost. Ewangelię – bez numeracji, ale w towarzystwie części *Mszy V*	KBŁ-MszaV
		Chwal Syonie (*Na ost. Ewangelię*) – bez numeracji	Ceg-P.cz.z.-A
42.		*Chwal Syonie* – bez numeracji	A-War-SowJ

Tabela 19. Incipity pozostałych części mszalnych ze wskazaniem numeracji oraz źródeł.

Rzeczą charakterystyczną jest, że wśród incipitów zaprezentowanych w powyższej tabeli zupełnie brakuje części: *Chwała* oraz *Komunia.* Z tego powodu niemożliwe jest techniczne utworzenie kolejnych mszy na podstawie śpiewów *ad libitum*, ani nawet uzupełnienie *Mszy III bis* o części zmienne.

Podobnie jak w przypadku śpiewów obecnych w zbiorach S. Jałosińskiego, utwory z tabeli 19 również bywają przyporządkowywane do różnych mszy, w zależności od wybranego źródła. Do tych, które zaklasyfikowano jako części co najmniej dwóch cykli, należą numery: 11, 16, 18, 21 i 23. Spośród śpiewów z tabeli 18, są to natomiast trzy *Wstępy* (IV, V i VI), *Panie* (II), *Graduał* (IV), *Ofiarowanie* (IV), *Święty* (IIIbis), *Adoracja*

(VI), *Baranku* (V), Komunia (IV) oraz *Na ost. Ew.* (II/III). Śpiewy takie roboczo nazwiemy „wędrującymi".

Kwestią dalszej analizy jest wskazanie, czy śpiewy „wędrujące" da się definitywnie utożsamić z jedną kompozycją, czy należy sklasyfikować tę melodię jako *ad libitum* – bez przydzielenia do konkretnego cyklu. Zasadniczym założeniem autora dysertacji jest to, że jeśli znaczna większość partytur przyporządkowuje dany śpiew do wybranej mszy, a tylko w jednej nadano mu odmienny numer lub zestawiono w cykl z częściami innej kompozycji, należy uznać klasyfikację większościową za właściwą, a mniejszościową za przypadkową albo nieistotną statystycznie. W ten sposób, spośród potencjalnych śpiewów *ad libitum* wykluczyć można większość utworów z tabeli 18, z wyjątkiem *Panie* (II), *Adorujmy Przenajświętszy Sakrament* (I/II) oraz *Na ost. Ewangelię* (II/III).

Rozważając status tych trzech utworów, należy zestawić je z melodiami prezentowanymi w tabeli 19, które również klasyfikowane są jako *Panie* (II), *Adoracja* (I i II) oraz *Na ost. Ewangelię* (II i III). Warto też mieć na uwadze, że S. Jałosiński, przepisując melodie do nowych opracowań mszy, opierał się – jak sam mówił – jedynie na oryginałach mszy I, IV i V, a pozostałe spisywał z innych partytur płockich. Wobec tego, zamieszczone przez niego warianty części *Mszy II* oraz *Mszy III* niekoniecznie są pierwotnymi.

Najprostszą do wyjaśnienia jest kwestia *Na ost. Ewangelię* z *Mszy III*. Żadne ze źródeł nie podaje dla tej części innej melodii, niż ta, która występuje w Jał-MszaIII. W związku z tym należy potwierdzić, że fragment, którego incipit podano w tabeli 18, definitywnie przynależy do *Mszy III*. Na podstawie tej tezy można wysunąć przypuszczenie, że ten sam śpiew nie będzie właściwym *Na ost. Ewangelię* w przypadku *Mszy II*, o ile istnieje dla niego jakiś wariant alternatywny. Wariantem tym jest utwór o incipicie nr 40 z tabeli 19. Przypuszczenie to zdaje się potwierdzać przesłanka stylistyczna, bowiem *Na ost. Ewangelię* podawane przez źródła z Żarnówki i KZK-P, podobnie jak *Chwała*, *Wierzę* i *Baranku* z tej samej mszy, wzorowane jest na wybranych *falsibordoni* z *Sämtliche Fest-Vesperpsalmen und Magnificat…*, op. 35 P. Griesbachera[971]. Tymczasem, wariant proponowany przez S. Jałosińskiego oparty jest na *Angieł Wopijasze* J. Makarowa[972]. Analogiczna sytuacja zachodzi w wypadku *Panie* z *Mszy II*. W źródłach podanych dla incipitu 2. obecny jest utwór wykorzystujący melodie z dzieła Griesbachera (tj. nr 2 z tabeli 19), a w Jał-MszaII – śpiew oparty na *Wzbrannoj*

[971] Szczegółowo zagadnienie to omówione jest w rozdziale 5.1.3.
[972] Zob. B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 740.

Wojewodje P. Koczanowskiego[973]. Melodie dla *Panie* i *Na ost. Ewangelię* podane w partyturze S. Jałosińskiego są jedynymi śpiewami z tej mszy, w których wykorzystano motywikę muzyki cerkiewnej, natomiast warianty alternatywne: nr 2 i 37 z tabeli 19, zapożyczają wątki z tego samego źródła, co inne fragmenty *Mszy II*. W związku z tym, należy stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że właściwymi melodiami *Panie* i *Na ost. Ewangelię* dla *Mszy II* są te, które zostały wskazane przez źródła z Żarnówki, Lub-M, i KZK-P. *Panie* podawane w Jał-MszaII przypisywane bywa także do *Mszy VI* (Ch-ŚMiM-M, N.Sob-S1, …-A2, …-T, …-B1) i do *Mszy IV* (A-War-MszaVp), więc można sklasyfikować je jako śpiew *ad libitum*, ze wskazaniem do wykonania jako alternatywa przy mszach II, IV i VI.

Pozostała jeszcze do rozwiązania kwestia *Adoracji* z *Mszy I* i *Mszy II*. Jak wyżej zostało zauważone, właściwym dla pierwszej kompozycji jest śpiew *Adorujemy Ciebie…*, natomiast *Adorujmy Przenajświętszy Sakrament* można potraktować co najwyżej jako wariant dodatkowy. W przypadku partytur *Mszy II*, śpiew *Adorujmy…* pojawia się trzykrotnie: w Jał-MszaII, A-War-MszaII i KZK-P, jednak zarówno w drugim jak i trzecim źródle umieszczony on jest jako drugi w kolejności śpiew po podniesieniu. Pierwszym jest zaś *Tyś Paschą dusz*, które posiada dwa zbliżone do siebie warianty melodyczne (patrz tabela 19, nr 29 i 30). Z uwagi na to, że *Tyś Paschą dusz* nie jest określone jako część innego cyklu mszalnego przez żadne ze źródeł, można przypuszczać, że to właśnie ten śpiew będzie pierwotnym dla *Mszy II*. Ze względu na podobieństwo melodyczne i rytmiczne fragmentów z incipitami nr 29 i 30 (różnice głównie w warstwie harmonicznej), oba warianty *Tyś Paschą dusz* przyjęte zostają jako równorzędne. Tymczasem, *Adorujmy* można potraktować jako śpiew *ad libitum*, ew. jako dodatkowa część jednocześnie dla *Mszy I* oraz *Mszy II*.

Po rozstrzygnięciu spornych kwestii utworów z tabeli 18, pozostał jeszcze problem ustalenia ostatecznego statusu pozostałych śpiewów z tabeli 19. Możliwych jest pięć typów klasyfikacji tych fragmentów: 1) jako śpiewy właściwe danej mszy, 2) jako śpiewy właściwe – warianty równorzędne 3) jako śpiewy dodatkowe danej mszy, 4) jako śpiewy *ad libitum* ze wskazaniem numerów mszy, do których mogą być przyporządkowane, 5) jako śpiewy *ad libitum* bez wskazania numeru mszy.

Do grupy 1. przynależą numery 2 i 40 z tabeli 19 oraz niemal wszystkie śpiewy z tabeli 18, z wyjątkiem wykluczonych uprzednio: *Panie* (II), *Adoracja* (II) i *Na ost. Ewangelię* (II) oraz tych, które będą wskazane w kolejnej kategorii. W grupie 2. zebrać

[973] B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 740.

można utwory z tabeli 19, przydzielane przez źródła wyłącznie do jednej mszy i dodatkowo będące bardzo zbliżone do swoich odpowiedników z partytur S. Jałosińskiego pod względem melodycznym, harmonicznym lub rytmicznym. Znajdą się tutaj numery: 3 – *Panie* (III), 15 – *Modlitwa* (II), a także wcześniej wskazywany śpiew *Tyś Paschą dusz* (*Adoracja* II) – nr 29 i 30.

W grupie 3. – utworów dodatkowych przynależących do jednej mszy – znajdą się śpiewy określane przez same źródła jako „dodatkowe" albo podawane przez niewielką liczbę źródeł jako części jednego z cykli mszalnych. Będą to numery: 1 – *Wstęp* i *Ofiarowanie* (I), 4 – *Panie* (IV dod.), 5 – *Panie* (V dod.), 10 – *Graduał* (I), 15 – *Modlitwa* (II dod.), 22 – *Święty* (V dod.), 25 – *Święty* (III dod.), 31 – *Adoracja* (III dod.), 32 – *Adoracja* (IV dod.), 33 – *Adoracja* (IV dod.), 34 – *Baranku* (I), 38 – *O Święta Uczto* (IV dod.), 39 – *O Święta Uczto* (V dod.) i 41 – *Na ost. Ewangelię* (V dod.).

Do grupy 4. (*ad libitum* ze wskazaniami numerów) przydzielone zostaną te śpiewy, które – w zależności od źródła – klasyfikowane są jako części (lub części dodatkowe dodatkowe) co najmniej dwóch różnych mszy. Dotyczy to śpiewów: *Adoracja* – *Adorujmy Przenajświętszy Sakrament* (I i II)[974], *Panie* (II wg Jał-MszaII, IV, VI) oraz – z tabeli 19: nr 11 – *Wierzę* (I, VI), 16 – *Modlitwa* (III, IV, V), 18 – *Odpowiedź* (II, IV, V), 21 – *Święty* (I, III), 23 – *Święty* (IV, VI) i 28 – *Święty* (I, III). Do grupy 5. (*ad libitum* bez wskazania numerów) należą pozostałe fragmenty – te, które nie zostały przyporządkowane do żadnego z czterogłosowych cykli mszalnych. Są to utwory: *Panie* (nry 6-9 z tabeli 19), *Wierzę* (nry 12-13), *Modlitwa* (nr 17), *Odpowiedź* (nry 19-20), *Święty* (nry 24.26-27), *Baranku* (nry 35-37) oraz *Na ost. Ewangelię* (nr 42).

3.3.3. Inne cykle mszalne

Oprócz mszy I-VI, w partyturach mariawickich pojawiają się cykle liturgiczne obejmujące śpiewy mszy św. za dusze zmarłych, a także *Mszy św. Jubileuszowej*. W przypadku melodii mszy żałobnej, materiałem źródłowym są zbiory: Jał-MszaŻ, Ch-ŚMiM-Sopr1, Ch-ŚMiM-Bas1, Ch-ŚMiM-Bas2, Ceg-S.Ż, Ceg-T., Ceg-MszaIV(ż), Dob-C, (Lip-Sz), Żar-S1, Żar-A i KBŁ-MiPŻał. Porządek większości źródeł wynika z samej formy liturgii mszalnej za dusze zmarłych. Nie posiadają one ustępów *Chwała* i *Wierzę*, części zmienne mają teksty odpowiadające formularzowi żałobnemu, a w *Baranku Boży* następuje wymiana słów „zmiłuj się nad nami" na „daj im odpoczynek" oraz „obdarz nas pokojem" na „daj im odpoczynek wieczny".

[974] W nawiasach, przy tej grupie podano numery mszy, do których dane śpiewy bywały klasyfikowane przez źródła.

Źródła te można podzielić na cztery grupy. Pierwsza z nich obejmuje partyturę opracowaną przez S. Jałosińskiego (Jał-MszaŻ) oraz jej odpis autorstwa A. Ciesielskiego (Dob-C). Zbiór ten wzorowany jest na zharmonizowanych w czterogłosie melodiach gregoriańskich oraz mszy żałobnej F. Rączkowskiego[975]. Składa się z części: *Wstęp, Panie, Graduał, Ofiarowanie, Święty, Baranku, Komunia* oraz *Na ostatnią ewangelię*[976].

W drugiej grupie znajdują się partytury Żar-S1 i Żar-A, które zawierają wyłącznie zapis melodii gregoriańskiej *Wstępu*, *Panie*, *Święty*, *Baranku* i *Komunii*. W źródłach tych znajduje się też adnotacja, że pozostałe części zmienne (*Graduał*, *Ofiarowanie*) organista powinien wyrecytować (prawdopodobnie *tono recto*), a po podniesieniu powinno się zaśpiewać pieśń *Jezu w Ogrójcu mdlejący*. Do tej grupy można przyporządkować także partyturę Ceg-S.Ż, w której obecny jest pojedynczy śpiew gregoriański – *Wstęp*.

Trzeci zbiór obejmuje partytury KBŁ-MiPŻał oraz Ceg-MszaIV(ż). W pierwszej znajdują się dwa warianty *Wstępu* (gregoriański oraz drugi – trzygłosowy), wielogłosowe *Święty* i *Baranku*, psalm *Modlitwa moja, Panie* [sic!][977], a także kilka pieśni żałobnych wplecionych pomiędzy te części. W drugiej – wyłącznie melodia basu trzygłosowego *Wstępu* oraz pieśni żałobnych.

Ostatnia grupa obejmuje zeszyty głosowe ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości. Poszczególne ich fragmenty nazwane są: „Pieśni podczas Mszy św. Żałobnej". Są to *de facto* zbiory pieśni zatytułowanych tak samo jak części mszalne (*Adoracja, Święty, Komunia*), które prawdopodobnie mogły zastąpić właściwe teksty liturgiczne. Jedynie *Odpowiedź po „Módlcie się bracia"* posiada właściwe akcji liturgicznej słowa, jednak jej warstwa melodyczna pokrywa się z *Odpowiedzią* z *Mszy I* (wariant na chór jednorodny).

Po zbiorach żałobnych, ostatnim z cykli, które należy wspomnieć, jest *Msza św. Jubileuszowa*. Jej porządek formalny został już przez autora przedstawiony w artykule pt. *Sakralna twórczość muzyczna mariawitów a śpiewy cerkiewne*[978]. W tekście potwierdzono także, iż w partyturze tej liturgii odzwierciedlają się zręby struktury formalnej cykli 14-częściowych (bez *Ofiarowania* i *Komunii*). Obszerność dzieła uwidacznia się w znacznym wykroczeniu poza te ramy (aż 57 części). W samej warstwie słownej wykorzystano wiele tekstów liturgii chrześcijańskiego Wschodu – nieznanych

[975] Por.: S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 33; Jał-MszaŻ; F. RĄCZKOWSKI, *Msze Gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957, s. 111-118.
[976] Ostatnia część posiada tekst: „Błagam pokornie z sercem skruszonym na proch, okaż Swą litość w chwili mej śmierci". Śpiew ten nie jest zaczerpnięty z mszy żałobnej w opracowaniu F. Rączkowskiego.
[977] Ani trydencka, ani mariawicka liturgia żałobna nie przewiduje śpiewu tego psalmu, a tym bardziej z dodaną na końcu doksologią „Chwała Ojcu…".
[978] B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 734-736.

przetłumaczonej przez mariawitów liturgii trydenckiej, powszechnie sprawowanej w kościołach. Z tych względów *Msza św. Jubileuszowa* wymaga zupełnie odmiennego podejścia od strony metodologicznego. W drodze dalszej analizy w rozdziale 5., kompozycja ta zostanie więc wydzielona od cykli 14-częściowych oraz mszy św. żałobnej.

3.4. Zbiory śpiewów Wielkiego Tygodnia – próba systematyzacji[979]

Mariawickie śpiewy wielkotygodniowe – podobnie jak cykle mszalne – wymagają wstępnego usystematyzowania przed przystąpieniem do dalszej analizy. W przeciwieństwie jednak do mszy – utwory te nie były porządkowane w zbiorach nutowych w podobne do siebie pod względem formalnym cykle, ani nie nadawano im żadnych numerów. Odpowiednie partytury tytułowane są najczęściej jako „Jutrznia wielkanocna", „Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego", „Niedziela Palmowa" czy „Wielki Tydzień". Inną ważną kwestią jest fakt, że cykle te nie obejmują wyłącznie utworów polifonicznych, ale zawierają w sobie także jednogłosowe melodie gregoriańskie, które niekiedy harmonizowane są w czterogłosie.

Podejmując próbę systematyzacji, należy określić najważniejsze źródła, które uporządkowane są w cykle śpiewów wielkotygodniowych. Należą do nich w przede wszystkim manuskrypty ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku: A-ŚMiM-NP, A-ŚMiM-UZP, Ch-ŚMiM-JW, Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS. W drugiej kolejności należy wymienić partyturę śpiewów Wielkiego Tygodnia opracowany przez S. Jałosińskiego na podstawie rękopisów płockich[980]. Zbiór ten jest istotny z tego względu, że jego egzemplarze znajdują się w wielu parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów (Cegłów, Dobra [odpis sporządzony przez A. Ciesielskiego], Grzmiąca, Lipka, Łódź, Stryków, Wiśniew, Żarnówka). Wspomniane źródła będą stanowiły bazę porównawczą dla pozostałych partytur zgromadzonych w chórach i archiwach parafialnych oraz kolekcjach prywatnych.

Na podstawie wstępnego porównania partytur płockich i zbioru S. Jałosińskiego, możemy podzielić ich zawartość na trzy grupy, odpowiadające kolejnym uroczystościom: Niedzieli Palmowej, Triduum Paschalnego, Zmartwychwstania Pańskiego.

[979] Z ogółu przedstawionych tutaj zagadnień wyłączam kwestię melodii Męki Pańskiej według czterech ewangelistów, które zebrane są przez S. Jałosińskiego w czterech osobnych zbiorach: Jał-M.Mt, Jał-M.Mk, Jał-M.Łk i Jał-M.J.

[980] S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 33.

3.4.1. Niedziela Palmowa

W grupie śpiewów Niedzieli Palmowej mamy do czynienia z trzema głównymi utworami: *Hosanna Synowi Dawidowemu…*, *Zebrali najwyżsi kapłani…* i *Dzieci Hebrajskie…* oraz responsami chóru (*Amen, I z duchem twoim*) i melodią pokropienia. Wśród śpiewów Niedzieli Palmowej możemy wyróżnić kilka wariantów, wyszczególnionych w tabeli 20.

Śpiew:	**A-ŚMiM-NP.**	**Ch-ŚMiM-NP.+Rez.**	**Ch-ŚMiM-PsS**	**Jał-WT**
Hosanna Synowi Dawidowemu	A, B, G	B	B	C
I z duchem Twoim; *Amen*	A	-	-	-
Zebrali najwyżsi kapłani	A	B	B	A
Amen (trzykrotnie)	A	-	-	-
Pokropisz mnie, Panie	G	-	-	-
Dzieci hebrajskie	A, G	B	B	A
Legenda: A – 1. wariant na chór mieszany; B – 2. wariant na chór mieszany; C – 3. wariant na chór mieszany, G – wariant gregoriański				

Tabela 20. Warianty śpiewów Niedzieli Palmowej w partyturach A-ŚMiM-NP, Ch-ŚMiM-NP.+Rez-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS i Jał-WT.

Najobszerniejsze pod względem liczby melodii jest źródło A-ŚMiM-NP. Układ tej partytury jest następujący: śpiewy wariantu A łącznie z pokropieniem (s. 1-5), śpiewy „choralne" tj. gregoriańskie (s. 6), *Hosanna* B (dopisane ołówkiem na s. 7). Pozostałe źródła wymieniają natomiast tylko trzy śpiewy główne. Ch-ŚMiM-NP+R Oraz Ch-ŚMiM-PsS są tożsame względem siebie. Jał-WT powiela dwa śpiewy z A-ŚMiM-NP, jednak dla antyfony *Hosanna Synowi Dawidowemu* podaje inną melodię.

W przypadku pozostałych źródeł, obecne są prawie wyłącznie trzy główne śpiewy na poświęcenie palm[981]. Pokropienie pojawia się łącznie z nimi jedynie w Ceg-Jut, Żar-NP+W(A4), Żar-P2 i Żar-A. Odpowiedzi dla chóru mieszanego (wariant A) powielone są w Ś.Par(ch)-dod., natomiast w Ś.Par(ch), Rasz-Sz i Żar-P2 zamieszczono zwykłe melodie odpowiedzi – te same, które śpiewa się podczas Mszy św. W związku z tym, można ograniczyć dalsze zestawienie śpiewów Niedzieli Palmowej wyłącznie do *Hosanna…*, *Zebrali…* i *Dzieci hebrajskie…*.

Śpiewy wariantu A w całości powielone są tylko w źródle Ś.Par-(ch). W partyturze Dob-B – podobnie jak w opr. S. Jałosińskiego – zapisany jest wariant C antyfony *Hosanna…*. Pozostałe źródła, w których występują melodie wariantu A nie zawierają w ogóle melodii *Hosanna…* (KMB-5.341, KMB-213) albo podają w tym miejscu wariant

[981] Warte odnotowania jest, że w jednej z partytur (Żar-P1914) obecna jest gregoriańska melodia śpiewu *Gloria laus*, zaadaptowana do tekstu polskiego (*Niech Ci będzie cześć*). Tekst tego hymnu przeznaczony był przez mszał trydencki na procesję z palmami, jednak w liturgii mariawickiej został on usunięty razem z całym obrzędem procesji (Por.: *Missale Romanum…*, s. 126-127; *Mszał Eucharystyczny*…, s. 647-649).

gregoriański (Ceg-Jut). Śpiewy wariantu B powielone są w całości w źródłach: Lub-RiPN, Lub-P1, N.Sob-P1, Rasz-Sz i KBŁ-WT, natomiast w partyturach Żar-NP+W(A4) …-(A5) i Żar-K-S1, wariant B antyfony *Dzieci Hebrajskie* zastąpiony jest przez melodię chorałową. Sama monodia gregoriańska nie jest reprezentowana w wypadku śpiewu *Zebrali najwyżsi kapłani*. Śpiew ten posiada natomiast jeszcze dwa inne warianty, oprócz wskazanych w tabeli nr 17: A i B. Jeden znajduje się w źródle KBŁ-PW.NP (wariant C), drugi w Ś.Par(ch) (wariant D).

Na podstawie powyższego porównania partytur z melodiami Niedzieli Palmowej można wnioskować, że mamy do czynienia z dwoma wielogłosowymi cyklami składającymi się z trzech części: 1. *Hosanna…*, 2. *Zebrali…* i 3. *Dzieci Hebrajskie*…. Można je na potrzeby dalszej analizy nazwać: *Poświęcenie palm I* (wariant A oraz *Hosanna* C jako dodatek) oraz *Poświęcenie palm II* (wariant B). Melodie gregoriańskie oraz warianty C i D responsorium *Zebrali najwyżsi kapłani*… będą stanowiły cykl mieszany: monodyczno-polifoniczny, który technicznie nazwany będzie *Poświęceniem palm III*. Numery I i II prezentowane będą szczegółowo w rozdziale piątym, a numer III – w czwartym.

3.4.2. Triduum Paschalne

Drugą grupę śpiewów Wielkiego Tygodnia stanowią melodie Triduum Paschalnego. Utwory te znajdują się w trzech partyturach spośród źródeł określonych na początku tego podrozdziału jako baza porównawcza: Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS oraz Jał-WT. Wszystkie trzy zawierają melodie śpiewów Wielkiej Soboty: *Alleluja* i *Wysławiajcie Pana…* (między lekcją a ewangelią), antyfon *Alleluja* i *A w wieczór sobotni* (po komunii św.), a także kantyku *Wielbi dusza* i responsu *Bogu dzięki. Alleluja, alleluja*. W partyturach płockich zanotowano dodatkowo wielkopiątkową antyfonę *Oto drzewo krzyża*, a w zbiorze S. Jałosińskiego – *Chwalcie Pana…* śpiewane w Wielką Sobotę pomiędzy antyfonami po komunii św. Należy zwrócić uwagę na to, że śpiewy *Oto drzewo krzyża* i *Alleluja* (po lekcji i po komunii) są odpisami oficjalnych melodii zawartych we *Mszale Eucharystycznym*.

W wymienionych powyżej źródłach brakuje zapisu melodycznego kilku ważnych śpiewów Triduum Paschalnego: hymnu *Niech do niebios* z Wielkiego Czwartku; *Święty Boże,* improperiów, hymnu *Krzyżu Święty* i innych śpiewów procesyjnych Wielkiego Piątku; wezwania *Światło Chrystusowe*, śpiewów *Niech się radują Aniołowie…* i *Jako jeleń pragnie…* oraz Litanii do wszystkich świętych z Wielkiej Soboty. Melodie te można odnaleźć w innych partyturach, jednak są to najczęściej pojedyncze utwory

umiejscowione w różnych miejscach zbiorów, a nie zorganizowany cykl liturgiczno-muzyczny.

Warto odnotować również, że w niektórych partyturach pojawia się tłumaczenie łacińskiego hymnu *Vexilla Regis* (*Znamię Króla*)[982]. Zgodnie z regułami liturgii trydenckiej, śpiewano go w czasie przeniesienia Przenajświętszego Sakramentu z ciemnicy do ołtarza (aż do *Pater noster*)[983]. W *Mszale Eucharystycznym* hymn ten został zastąpiony przez trzykrotne wezwanie „Któryś za nas cierpiał rany…", dlatego nie należy go uznawać jako jednego ze śpiewów ceremonii wielkopiątkowych.

Zdecydowana większość utworów muzycznych na okres Triduum Paschalnego jest jednogłosowa i bazuje na repertuarze gregoriańskim, toteż melodie te będą omawiane na przestrzeni rozdziału czwartego, zgodnie z przyjętą dla niego metodą. W rozdziale piątym zaprezentowane zostaną natomiast dodatkowe warianty wielogłosowe dla improperiów.

3.4.3. Zmartwychwstanie Pańskie

Ostatnia grupa – śpiewów Zmartwychwstania Pańskiego – obejmuje trzy składowe, zgodne z przebiegiem liturgii tego dnia: otworzenie grobu, procesję wielkanocną oraz jutrznię wielkanocną. Porządek liturgiczny tych części jest następujący:

1. Otworzenie grobu:
    a. Antyfona Chwała Tobie, Trójco;
    b. *Psalm 116* („Chwalcie Pana, wszystkie narody…");
    c. *Psalm 3* („Panie, jak wielu…");
    d. wersety z responsami oraz modlitwa.
2. Procesja wielkanocna:
    a. Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie;
    b. Wesoły nam dzień dziś nastał;
    c. wersety z responsami oraz modlitwa.
3. Jutrznia wielkanocna
    a. wezwania początkowe: „Panie, otworzysz…"; „Boże, ku wspomożeniu…";
    b. inwitatorium i Psalm 94;
    c. Psalmy 1, 2, 99 z antyfonami;
    d. wersety z responsami;
    e. czytanie trzech ewangelii (każde poprzedzone błogosławieństwem);

[982] Zob. roz. 3.2.2, s. 171.
[983] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 158.

f. *Chwała Ojcu* po I i II ewangelii;

g. *Ciebie Boga chwalimy* (po III ewangelii);

h. końcowe wersety z responsami;

i. antyfona *Królowo niebios* z wersetem i modlitwą.

Podobnie jak w przypadku Niedzieli Palmowej, źródła porównawcze podają kilka różnych wariantów dla śpiewów uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego, które w poniższej tabeli będą określane literami alfabetu.

Śpiew		**A-ŚMiM-UZP**	**Ch-ŚMiM-JW.**	**Ch-ŚMiM-NP+R; …-PsS**	**Jał-WT**
Otwarcie grobu	Ant. *Chwała Tobie, Trójco*	A	G(b)-4gł, B (dod.)	G(a)	G(a/b)
	Psalm 116	A	B	C	B
	Psalm 3	A	B	C	B
	responsy chóru	U	U		U
Procesja wielkanocna	*Przez Twoje święte…*				L
	Wesoły nam dzień…				L
	Zmartwychwstał Pan z grobu…	G(a)-4gł	G(a)-4gł	G(b)	G(a)
	pozostałe responsy chóru	U			U
Jutrznia Wielkanocna	*Panie, otworzysz…*	U	U	C	U
	Boże, ku wspomożeniu…	A	B	C	B
	Inwitatorium	G + A	G + B	G	B, G-4gł
	Psalm 94	G	B		B, G-4gł
	Antyfona I	A, G-4gł	B	A	A
	Psalm 1	A	B	C	A
	Antyfona II	A, G	B	A	A
	Psalm 2	A	B	C	A
	Antyfona III	A, G	B	A	A
	Psalm 99	A	B	C	A
	Zmartwychwstał Pan z grobu…	U	U	G(b)	U
	pozostałe responsy chóru	U	U		U
	Bogu dzięki (po błogosł.)	U	U		U
	Chwała Ojcu… (po I ew.)	A	B	C	A
	Chwała Ojcu… (po II ew.)	A			A
	responsy po *Ciebie Boga*	U			
	Ant. *Królowo niebios*	A1, A2		A2	A2
	responsy po antyfonie	U			

Legenda: A – wariant nr 1 dla chóru mieszanego; B – wariant nr 2 dla chóru mieszanego; C – wariant nr 3 dla chóru mieszanego; G – wariant gregoriański; G-4gł – wariant gregoriański w opracowaniu na 4 głosy; L – melodia ludowa, U – odpowiedź uroczysta (dla chóru mieszanego).

Tabela 21. Warianty śpiewów uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego w partyturach A-ŚMiM-UZP, Ch-ŚMiM-JW, Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS i Jał-WT.

Spośród powyżej zestawionych źródeł, w żadnym nie umieszczono hymnu *Ciebie Boga chwalimy*, zatem można wyłączyć go z muzycznych cykli Zmartwychwstania Pańskiego. Jedynie w Jał-WT pojawiają się zharmonizowane w czterogłosie melodie pieśni *Przez Twoje święte…* i *Wesoły nam dzień…*. Ze względu na fakt, że oba utwory

funkcjonują w tradycji ludowej od wielu wieków oraz że nie znajdują się one w partyturach płockich, można je również pominąć w konstruowaniu cyklu. *Ciebie Boga chwalimy*, *Przez Twoje święte…* i *Wesoły nam dzień…* są więc śpiewami niezmiennymi – niezależnie od wybranej partytury.

Osobną kwestię stanowią responsy chóralne. Wszystkie śpiewy w tabeli określone literą U („odpowiedź uroczysta") oparte są na jednym motywie muzycznym, który dostosowywany jest do zmieniającego się tekstu (patrz przykł. 3). Dotyczy to także odpowiedzi *Amen* oraz *I z duchem twoim* w „Poświęceniu palm I"[984]. Responsy te nie pojawiają się w partyturach Ch-ŚMiM-NP+R i Ch-ŚMiM-PsS. Można przypuszczać, że ich redaktor postanowił dać wykonawcom dowolność w tej kwestii i dopuścić zarówno warianty „uroczyste" (dla chóru mieszanego), jak i melodie zwykłe (gregoriańskie).

Przykład 3. A-ŚMiM-UZP, s. 4.

[984] Patrz: tabela 20, kolumna A-ŚMiM-NP.

Legenda: G(a) - za: A-ŚMiM-UZP; G(b) - za: Ch-ŚMiM-NP+R-S i Str-P.

Przykład 4. Prezentacja dwóch wariantów melodii gregoriańskiej wersetu *Zmartwychwstał Pan z grobu.*

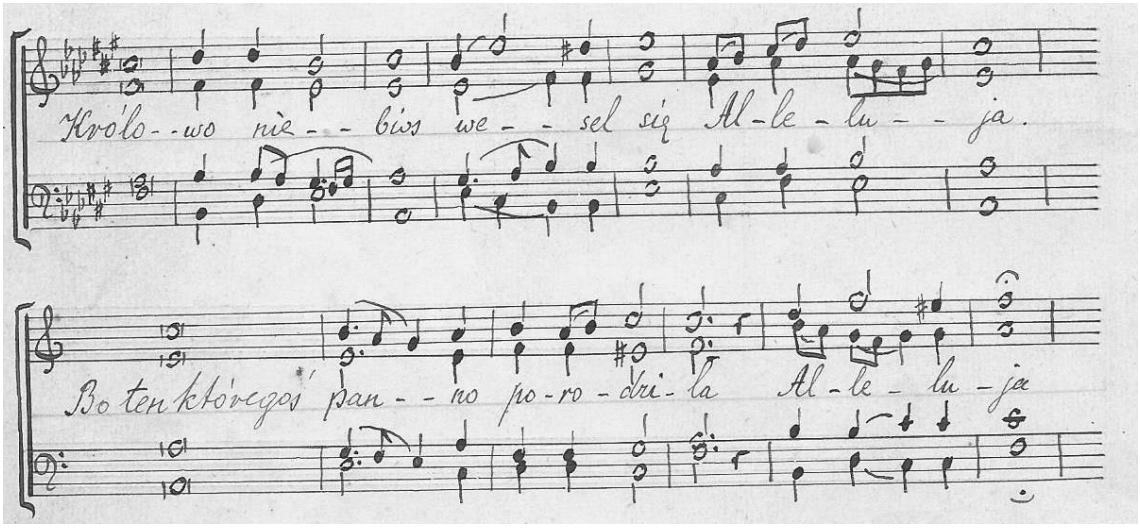
W zależności od partytury, utwory pochodzące z repertuaru chorałowego zapisane są w postaci jednogłosowej albo posiadają czterogłosową harmonizację, z zachowaniem *cantus firmus* w sopranie. Na potrzeby analizy tych śpiewów na przestrzeni rozdziału czwartego, opracowania polifoniczne będą zredukowane do postaci jednogłosowej. Z punku widzenia przyporządkowania utworów do poszczególnych cykli muzycznych, nie ma większego znaczenia czy źródło posiada zapis samej linii melodycznej, czy układu dla chóru mieszanego. Ważniejszą kwestią są znaczące odstępstwa w przebiegu melodycznym śpiewu gregoriańskiego występujące pomiędzy różnymi partyturami. Jeżeli takie dyferencje występują, to w tabeli 21. do oznaczenia śpiewu gregoriańskiego („G") w odpowiednich miejscach dodane są w nawiasach małe litery wskazujące na zastosowany wariant (zob. przykł. 4).

Na podstawie zestawienia partytur z tabeli 21. można wnioskować, że w repertuarze mariawickim funkcjonują co najmniej trzy pełne cykle liturgiczno-muzyczne uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego:

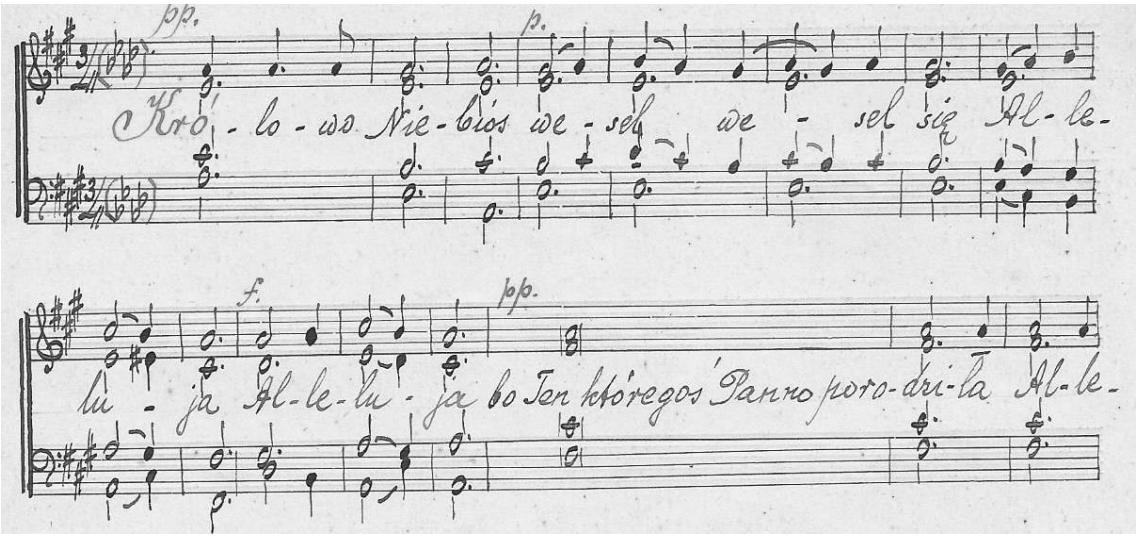
- „Zmartwychwstanie Pańskie I", obejmujące śpiewy zgodne z partyturą A-ŚMiM-UZP, w tym oba warianty antyfony *Królowo niebios* (patrz przykł. 5a i 5b);

- „Zmartwychwstanie Pańskie II", obejmujące śpiewy zgodne z partyturą Ch-ŚMiM-JW, przy czym *Chwała Ojcu* po II ewangelii wykonywana jest na tę samą melodię, co po I ewangelii, niezawarte w źródle responsy realizuje się w taki sam sposób jak wariant „uroczysty" (dla chóru mieszanego), a antyfonę *Królowo niebios* – wg dowolnej melodii;

- „Zmartwychwstanie Pańskie III", obejmujące śpiewy zgodne z partyturami Ch-ŚMiM-NP+R i Ch-ŚMiM-PsS; przy czym Psalm 94 posiada melodię gregoriańską, *Chwała Ojcu* po II ewangelii – taką samą jak po I ewangelii, a wszystkie responsy – dowolną.



Przykład 5a. *Królowo niebios* – wariant A1 (fragment), A-ŚMiM-UZP, s. 22.



Przykład 5b. *Królowo niebios* – wariant A2 (fragment), A-ŚMiM-UZP, s. 24.

Zbiór Jał-WT jest natomiast kompilacją numeru III (*Chwała Tobie Trójco* – zapisana w układzie czterogłosowym), II (od Psalmu 116 do Psalmu 94) i I (od Antyfony przed Psalmem 1 w Jutrzni), z dodaniem rozpisanej w czterogłosie gregoriańskiej melodii Psalmu 94, ale z pominięciem gregoriańskich antyfon przed następnymi psalmami Jutrzni.

Pozostałymi źródłami, w których pojawiają się śpiewy uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego[985], są: Ś.Par(ch), Ś.Par(ch)-dod, Ceg-J, Ceg-Jut, Dob-B, Grz-J, Lub-P1, Lub-Rez, Lub-RiPN, Lub-RiWS, M.Maz-J, N.Sob-P1, N.Sob-P3, Rasz-Sz, Str-P, A-War-P1, Żar-P1914, Żar-K-(S1/S2/A), Żar-NP+W(A4), …-(A5), Żar-A, Żar-B2, Żar-Luz, KZK-Z, KBŁ-PW.NP i KBŁ-WT. Niektóre z nich są odpisami zaprezentowanego powyżej cyklu I (Ś.Par[ch]-dod), kompilacji Jał-WT (Ceg-Jut, Dob-

[985] Pominięto tutaj źródła, które zawierają tylko pieśni na procesję lub hymn *Ciebie Boga chwalimy*.

B), same stanowią osobną kompilację wybranych śpiewów z różnych cykli (Ś.Par[ch], M.Maz-J) lub ogólnie zawierają na bardzo skąpą liczbę utworów – np. pojedyncze śpiewy jutrzni czy otwarcia grobu (Ceg-J; KZK-Z; KBŁ-PW.NP i in.).

Stosunkowo najwięcej źródeł zgodnych jest w ponad 50% z materiałem motywicznym cyklu III. W każdym z tych zbiorów pojawiają się jednak pewne rozbieżności w stosunku do źródeł Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS. Odstępstwami tymi są:

1) początek jutrzni (do *Inwitatorium* włącznie) zaczerpnięty z cyklu II (Grz-J, Rasz-Sz);

2) *Chwała Tobie, Trójco…* zaczerpnięty z cyklu II (Rasz-Sz);

3) Ps 99 z melodią I tonu psalmowego (Lub-Rez, Lub-RiPN, Lub-RiWS, Lub-P1, Str-P, Żar-K-(S1/A), NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT);

4) Ps 99 z melodią V tonu psalmowego (A-War-P1);

5) *Panie, otworzysz…* i *Zmartwychwstał Pan z grobu* po Ps 99 – melodia zwykła wersetu, *Boże, ku wspomożeniu…* – melodia zwykła jak w nieszporach (Lub-P1, Żar-NP+W[A4]);

6) *Chwała Ojcu…* z melodią V tonu psalmowego (Lub-P1; A-War-P1; Żar-NP+W(A4), …-(A5); …-Luz)[986].

Spośród powyższych odstępstw, na pierwszy plan wysuwają się numery 3 i 6 – zastosowanie I tonu psalmowego w Psalmie 99 oraz V tonu w *Chwała Ojcu…* (odpowiednio 9 i 6 źródeł). Wersję analogiczną do partytur płockich w przypadku Ps 99 podają jeszcze Grz-J i Rasz-Sz (co stanowi łącznie 4 źródła), a w przypadku *Chwała Ojcu* – zbiór KBŁ-WT (łącznie 3 źródła). Wobec podobnej liczby partytur podającej jeden z dwóch wariantów Psalmu 99 lub *Chwała Ojcu…*, należy uznać, że wszystkie są równorzędne wobec siebie. Pozostałe odstępstwa można uznać za nieistotne ze względu na ich sporadyczne występowanie oraz wykorzystanie takiego samego materiału słowno-muzycznego, jak w innych cyklach.

Spośród wszystkich źródeł, w szczególny sposób wyróżniają się partytury z Nowej Sobótki (N.Sob-P1, …-P3). Występujące w nich śpiewy otwarcia grobu czy jutrzni wielkanocnej są znacząco odmienne od dotychczas określonych trzech wariantów. Melodie te oznaczone będą w poniższej tabeli literą „D”.

[986] Por. przykł. 34a (roz. 4.4.2, s. 288).

Śpiew		N.Sob-P1	N.Sob-P3
Otwarcie grobu	Ant. *Chwała Tobie, Trójco*	G(a)[987]	G(a),
	Psalm 116	D(G)	D(G)
	Psalm 3	D(G), C	D(G)
	responsy chóru		
Procesja wielkan.	*Przez Twoje święte…*	L	
	Wesoły nam dzień…	L	
	Zmartwychwstał Pan z grobu…	G(b)	
	pozostałe responsy chóru		
Jutrznia Wielkanocna	*Panie, otworzysz…*		C
	Boże, ku wspomożeniu…	G	C
	Inwitatorium	G	G
	Psalm 94	G	G
	Antyfona I		D1, D2
	Psalm 1		D
	Antyfona II		D1, D2
	Psalm 2		D
	Antyfona III		D1, D2
	Psalm 99		D
	Zmartwychwstał Pan z grobu…		
	pozostałe responsy chóru		
	Bogu dzięki (po błogosł.)		
	Chwała Ojcu… (po I ew.)		
	Chwała Ojcu… (po II ew.)		
	responsy po *Ciebie Boga*		
	Ant. *Królowo niebios*	A1, A2, D, G	
	responsy po antyfonie		
Legenda: A – wariant nr 1 dla chóru mieszanego; C – wariant nr 3 dla chóru mieszanego; D – wariant nr 4 dla chóru mieszanego; D(G) – wariant nr 4 (melodia gregoriańska) G – wariant gregoriański; L – melodia ludowa.			

Tabela 22. Warianty śpiewów uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego w partyturach N.Sob-P1 i N.Sob-P3.

Zestaw śpiewów w obu źródłach jest nieco odmienny. Partytura N.Sob-P3 obejmuje większy zakres tekstów liturgicznych, a kolejność utworów odzwierciedla przebieg obrzędów liturgicznych otwarcia grobu i jutrzni wielkanocnej. Partytura N.Sob-P1 zawiera aż cztery warianty antyfony *Królowo Niebios*, ale sama w sobie nie jest uporządkowana. Pomiędzy poszczególnymi śpiewami uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego pojawiają się różne pieśni kościelne, a sama kolejność utworów również nie odpowiada porządkowi liturgicznemu[988].

[987] Oprócz melodii gregoriańskiej, w tej partyturze umieszczony jest inny wariant antyfony *Chwała Tobie Trójco*, zaopatrzony tytułem: „Hymn na uroczystość Trójcy Przenajświętszej". Należy zaznaczyć, że brewiarz rzymski umieścił tę antyfonę w laudesach uroczystości Trójcy Przenajświętszej. Por.: N.Sob-P1, s. 112; *Brewiarium Romanum… pars æstiva*, s. 139.

[988] Kolejność śpiewów jest następująca: s. 104 – *Chwała Tobie, Trójco*; s. 105 – Ps 116, Ps 3 (D[G]), *Zmartwychwstał Pan z grobu* i pozostałe responsy, *Panie otworzysz…* i *Boże, ku wspomożeniu…*; s. 106-110 – inwitatorium i Ps 94; s. 112 – *Chwała Tobie, Trójco* (inny wariant); s. 114-115 – *Królowo niebios* (D); s. 116-117 – *Przez Twoje święte…*, *Wesoły nam dzień…*; s. 128 – *Królowo Niebios* (A1), s. 130 – *Królowo niebios…* (G); s. 131 – *Królowo niebios* (A1); s. 138 – Ps 3 (C); s. 139-140 – *Królowo niebios* (A2).

Koniecznym jest podkreślenie, że w żadnym źródle poza tymi dwoma nie pojawiają się teksty liturgiczne obrzędów Zmartwychwstania Pańskiego w połączeniu z melodiami oznaczonymi literą „D". W związku z tym, należy stwierdzić istnienie czwartego cyklu śpiewów – „Zmartwychwstanie Pańskie IV". Jego zawartość powinna odzwierciedlać porządek fragmentu partytury N.Sob-P3 obejmującego śpiewy otwarcia grobu oraz jutrzni aż do Ps 99 włącznie. Ponadto, można do tego cyklu włączyć wariant G(b) wersetu *Zmartwychwstał Pan z grobu*. Końcowa antyfona jutrzni – w związku z wieloma wariantami podanymi w N.Sob-P1 – powinna być w wypadku tego cyklu dowolna, tak samo jak w „Zmartwychwstaniu Pańskim II".

3.4.4. Cykle wielkanocne a śpiewy jutrzni na Boże Narodzenie

Jak już zostało wcześniej zaznaczone[989], w partyturach jutrzni na Boże Narodzenie pojawiają się najczęściej te same teksty psalmów, co w wypadku jutrzni wielkanocnej. Pod względem tekstów liturgicznych mamy wtedy do czynienia jedynie ze zmianą inwitatorium na *Chrystus nam się narodził…*, wymianą tekstu w pozostałych antyfonach oraz dodaniem hymnu *Słowo Wcielone* po Ps 94[990]. Zbieżność dużej części obu jutrzni zauważalna jest także w warstwie muzycznej, bowiem w większości partytur wykorzystano te same melodie, które pojawiały się w cyklach Zmartwychwstania Pańskiego (patrz: tabela 23).

	Źródło z zamieszczoną partyturą jutrzni na Boże Narodzenie								
Śpiew jutrzni	**Ś.Par(ch)**	**Ś.Par(ch) -dod.**	**Ceg-Jut**	**Lub-P2**	**Żar-P5**	**Żar-JutBN1**	**Żar-JutBN2**	**KBŁ-JutBN1**	**KBŁ-JutBN2**
Panie, otworzysz…	*greg.*	ZP-I	ZP-I	ZP-I	*greg.*	ZP-I	-	ZP-I	ZP-I
Boże, ku wspomożeniu…	*greg.*	ZP-I	ZP-I	ZP-I	*greg.*	ZP-I	-	ZP-I	ZP-I
Psalm 94	ZP-II	ZP-I	-	-	-		-	ZP-II	ZP-II
Antyfony do psalmów	*r. t.* [-2>]	ZP-I	ZP-I	*r. t.* [+2]	-	*r. t.* [+2]	-	ZP-I	ZP-I
Psalm 1	ZP-III	ZP-I	ZP-I	ZP-III	ZP-III	ZP-III	-	ZP-I	ZP-I
Psalm 2	ZP-III	ZP-I	ZP-I	ZP-III	ZP-III	ZP-III	ZP-III	ZP-I	ZP-I
Psalm 99	?	ZP-I	ZP-I	ZP-III	ZP-III (wariant z tonem I)			ZP-I	ZP-I
responsy chóru	?	ZP-I	ZP-I	-	*greg.*	-	-	-	-
Chwała Ojcu… (po ewangeliach)	-	-	ZP-I	-	ZP-III (ton V)	-	-	-	-
Legenda: ZP-I/II/III: śpiew zaczerpnięty z cyklu: „Zmartwychwstanie Pańskie I/II/III";									

[989] Roz. 2.3.2, s. 125.
[990] Jutrznia wielkanocna nie przewiduje śpiewu żadnego hymnu po Ps 94.

r. t. [-2> / +2]: *recto tono* z wychyleniem o [sekundę małą w dół na przedostatniej sylabie / sekundę wielką w górę na trzeciej sylabie od końca]; *greg.*: standardowe melodie gregoriańskie

Tabela 23. Obecność śpiewów z cykli *Zmartwychwstanie Pańskie* I-III w mariawickich partyturach jutrzni na Boże Narodzenie.

Powyższe zestawienie wskazuje na to, że najwęższe *spectrum* zastosowania ma cykl *Zmartwychwstania Pańskiego II*, z którego do partytur jutrzni wielkanocnej przeniknęła jedynie melodia Ps 94. Z cyklu nr III wykorzystywane są melodie psalmodii (Ps 1, 2, 99) oraz *Chwała Ojcu…*. Zdecydowanie najczęściej zapożyczane są śpiewy ze *Zmartwychwstania Pańskiego I*. Dotyczy to nie tylko psalmów i *Chwała Ojcu…*, ale również responsów do wezwań *Panie, otworzysz wargi moje* oraz *Boże, ku wspomożeniu memu wejrzyj*, antyfon do psalmów oraz pozostałych responsów, w których zachodzi jedynie wymiana tekstu na właściwe dla uroczystości Bożego Narodzenia.

Oprócz wyżej wskazanych partytur, istotnym źródłem w przypadku jutrzni na Boże Narodzenie jest zbiór N.Sob-P3. Można w nim odnaleźć jednogłosowe zapisy inwitatorium oraz psalmów. Obecne tam melodie Ps 94 oraz antyfony inwitatoryjnej są unikatowe, bowiem nie da się ich odnaleźć w żadnym innym źródle mariawickim, a także nie udało się wskazać ich pierwowzoru w całym repertuarze poddanym badaniom. Melodie pozostałych psalmów są takie same jak w *Zmartwychwstaniu Pańskim III*, jednak zmieniona jest kolejność ich wystąpienia a także sama treść[991]. Pozostałe źródła mariawickie zawierają tylko pojedyncze śpiewy, które są specyficzne wyłącznie dla jutrzni na Boże Narodzenie, tj. inwitatorium *Chrystus się nam narodził…* (kilka wariantów) oraz hymn *Słowo Wcielone*.

***

Na podstawie poczynionych na przestrzeni tego rozdziału refleksji, autorowi nasuwa się obraz repertuaru śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów jako zbioru zróżnicowanego pod wieloma względami, jednak łączącego we wszystkich elementach dwa aspekty: 1. obecność tekstu liturgicznego – mającego źródło w mariawickich księgach obrzędowych (mszał, rytuał, pontyfikał, brewiarz), modlitewnikach bądź archiwaliach parafialnych; 2. wybitnie wokalny charakter utworów – wywodzący się od strony muzycznej z czterech głównych źródeł: chorału gregoriańskiego, ludowych pieśni religijnych w języku polskim, klasycznej polifonii

[991] Melodia Ps 1 z ZP-III wykorzystana jest w drugim z trzech psalmów nokturnu (Ps 23), melodia Ps 2 z ZP-III w trzecim psalmie (Ps 97), a melodia Ps 99 w pierwszym (Ps 8).

łacińskiej (szkoła rzymska, ruch cecyliański) i śpiewu cerkiewnego (twórczość wschodniosłowiańska XVIII-XIX wieku).

Literatura muzyczna skupiona w tych czterech filarach była dla mariawitów źródłem inspiracji dla własnej twórczości, materią bezpośrednio lub pośrednio zaadaptowaną do użytku w nowej rzeczywistości liturgicznej. Muzyczna strona tego dziedzictwa została uwieczniona na kartach mszału, śpiewników wydawanych przez lub za pozwoleniem Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, partyturach znajdujących się w archiwaliach parafialnych i kolekcjach prywatnych, a także w ustnej tradycji wykonawczej, która została zarejestrowana w nagraniach Polskiego Radia i Telewizji lub samodzielnie sporządzonych przez autora rozprawy.

Sam repertuar mariawickich śpiewów liturgicznych obejmuje:

a) sześć wielogłosowych mszy 14-częściowych z ewentualnymi częściami dodatkowymi, jedną 10-częściową (*Msza III bis*) i śpiewy mszalne *ad libitum* – uporządkowane od strony formalnej na przestrzeni podrozdziału 3.3.1-2;
b) mszę św. żałobną (wzorowaną w znacznej mierze na gregoriańskiej *Missa pro defunctis*);
c) Mszę św. Jubileuszową;
d) nieszpory wielogłosowe (*Nieszpory o Przen. Sakramencie…* – Lub-N);
e) liturgiczne śpiewy Niedzieli Palmowej (uporządkowane w trzy cykle muzyczne w podrozdziale 3.4.1), Triduum Paschalnego, Zmartwychwstania Pańskiego (uporządkowane w cztery cykle muzyczne w podrozdziale 3.4.3);
f) pojedyncze śpiewy jutrzni na Boże Narodzenie;
g) kilka jedno- i wielogłosowych wariantów muzycznych dla poszczególnych hymnów, antyfon, responsoriów i innych śpiewów roku kościelnego;
h) pozostałe śpiewy monodii liturgicznej duchowieństwa (wezwania, intonacje, tony modlitw, czytań, psalmów i inne);
i) pozostałe śpiewy jednogłosowe dla ludu (aklamacje, tony modlitw, psalmów, litanii, pieśni znajdujące się w księgach liturgicznych itp.).

Zgodnie z wcześniej poczynionymi zapowiedziami, poszczególne utwory wchodzące w skład tego repertuaru zostaną zaprezentowane i szczegółowo omówione na przestrzeni ostatnich dwóch rozdziałów – w pierwszej kolejności twórczość jednogłosowa, w drugiej – wielogłosowa.

4. Śpiewy jednogłosowe

Monodia liturgiczna mariawitów obejmuje przede wszystkim śpiewy wykorzystujące melodie chorału Kościoła Zachodniego. W drugiej kolejności są to tradycyjne polskie (katolickie) pieśni kościelne, jednak warstwa meliczna tych utworów również wywodzi się w znacznej mierze z repertuaru gregoriańskiego, co zostanie szerzej omówione na kartach tego rozdziału. Autorowi nie udało się ustalić wyraźnej proweniencji wszystkich jednogłosowych źródeł muzycznych, co rodzi hipotezę, że stosunkowo niewielki zakres melodii obecnych w partyturach i tradycji wykonawczej może być owocem zupełnie indywidualnej inwencji twórczej mariawitów – nie inspirowanej żadnymi wzorcami z repertuaru łacińskiego.

W podrozdziale 3.2.2. zostało zaznaczone, że prezentacja poszczególnych śpiewów monodii mariawickiej będzie przebiegać zgodnie z osią gatunków chorałowych: od form krótkich i nieskomplikowanych od strony muzycznej w kierunku bardziej rozbudowanych. Jest to uwarunkowane dominującą pozycją adaptacji chorału gregoriańskiego w zbiorze jednogłosowych śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Dzięki temu, zauważalne będzie także pokrewieństwo gatunków muzycznych i literackich obecnych w liturgii, np. werset, antyfona, responsorium, hymn, psalm, litania itp.

Rozdział rozpocznie się od krótkiej prezentacji problematyki związanej z analizą mariawickiej monodii jako adaptacji (kontrafaktury) preegzystujących śpiewów. W aspekcie repertuaru pierwotnego, zwrócona będzie uwaga na różnice melodyczne w poszczególnych utworach w zależności od wybranej edycji (ze szczególnym uwzględnieniem wydawnictw polskich), wybrane zagadnienia związane z meliką, rytmiką i modalnością gregoriańską. Odnośnie problemu implementacji mariawickiego tekstu liturgicznego w melodii chorałowej, poruszone zostaną problemy notacji, akcentacji języka łacińskiego i polskiego, rozbieżności w liczbie zgłosek między poszczególnymi wariantami językowymi tych samych modlitw, a także praktyki wykonawczej.

Następnie, zostanie przeprowadzona analiza wybranych utworów na bazie metod zaproponowanych w podrozdziale 4.1. Jej głównym celem będzie wskazanie proweniencji poszczególnych melodii funkcjonujących w rękopisach i tradycji ustnej – gregoriańskiej (ze wskazaniem edycji), ludowej bądź rdzennie mariawickiej. Autor będzie dążył do wskazania tych wariantów adaptacji, które najlepiej oddają charakter

melodii preegzystujących. W przypadku śpiewów funkcjonujących wyłącznie w jednej postaci, autor postara się uwypuklić czynniki muzyczne, które warto poddać ewentualnej korekcie stylistycznej.

Należy jeszcze przypomnieć, że wiele zbiorów mariawickich powiela śpiewy bazujące na monodii gregoriańskiej w formie harmonizacji zasadniczej linii melodycznej – najczęściej w układzie czterogłosowym *nota contra notam*. Na przestrzeni tego rozdziału, w przykładach ze źródeł mariawickich, przytoczona zostaje wyłącznie główna linia melodyczna utworów, znajdująca się zawsze w głosie najwyższym i wyodrębniona spośród reszty zapisu nutowego.

4.1. Problematyka związana z analizą monodii mariawickiej

4.1.1. Analiza porównawcza partytur i transkrypcji

Głównym celem przeprowadzanej analizy będzie wskazanie proweniencji poszczególnych śpiewów jednogłosowych. Intencja ta narzuca z góry przyjęcie metody porównawczej w toku badań. Przeprowadzenia procesu komparatystycznego wymagają zarówno poszczególne zapisy nutowe wybranych śpiewów znajdujące się w partyturach mariawickich, zarejestrowane wykonania tychże utworów, jak i same edycje niemariawickie.

Analiza każdego śpiewu będzie rozpoczynać się od ustalenia wszystkich jego wariantów spisanych w muzykaliach mariawickich – wraz ze wskazaniem źródeł, których treść jest zgodna z poszczególnymi wersjami. Wszystkie warianty zestawiane będą w kolejnych pięcioliniach złączonych w jeden system muzyczny. Na pierwszej pięciolinii zanotowany będzie pełny zapis nutowy wraz z tekstem, a na następnych wyłącznie materiał muzyczny, z ewentualnymi odstępstwami tekstowymi. Kreski taktowe, ułatwiające wertykalny przegląd kolejnych wariantów melodycznych, umieszczone będą zgodne ze źródłem przetranskrybowanym do najwyższej pięciolinii, a w utworach stroficznych – pomiędzy miejscami separacji kolejnych wierszy tekstu. Dodatkowe kreski pojawią się przy tych wariantach, w których obecny był jednoznaczny podział metryczny.

Dodatkowym etapem analizy będzie zweryfikowanie funkcjonowania źródeł nutowych w obecnej praktyce wykonawczej. Punkt ten zostanie uwzględniony tylko w szczątkowym zakresie – w analizie krótkich form (intonacje, aklamacje, wersety) oraz tonów czytań – jako przyczynek i zasygnalizowanie szerszego problemu badawczego.

W tym działaniu, autor będzie wskazywał wybrane fragmenty zarejestrowanych nagrań, które odpowiadają poszczególnym wariantom nutowym. Jeżeli w badanych nagraniach stwierdzona zostanie obecność wykonania zawierającego istotne odstępstwa od wszystkich źródeł pisanych, zostanie ono przetranskrybowane i określone jako samodzielny wariant żyjący w praktyce, ale niemający odzwierciedlenia w partyturach. Jeżeli dany śpiew nie został w ogóle spisany w muzykaliach mariawickich (np. tony czytań) – powyższy etap analizy będzie formatem zastępczym dla porównania źródeł nutowych.

Kolejnym krokiem – uwzględnionym już na przestrzeni całego rozdziału – będzie zaprezentowanie źródeł niemariawickich, stanowiących odzwierciedlenie melodii obecnych w partyturach i (lub) praktyce wykonawczej mariawitów. Podstawowym materiałem porównawczym będą trzy warianty śpiewu gregoriańskiego funkcjonujące na ziemiach polskich w okresie powstawania Kościoła Starokatolickiego Mariawitów: piotrkowski, medycejski i watykański. Warto poświęcić im chwilę uwagi.

Chorał piotrkowski w XIX wieku drukowany był wyłącznie w księgach *Cantionale Ecclesiasticum*. Jak zauważa B. Bodzioch, publikacje te zazwyczaj wiernie kopiowały XVII- i XVIII-wieczne edycje Piotrkowczyka, jednak w niektórych fragmentach obserwowalne są odstępstwa wynikające z poprawek wprowadzanych przez redaktorów XIX-wiecznych[992]. Co więcej, w późniejszych *Cantionale…* autorzy decydowali się na zastępowanie niektórych śpiewów piotrkowskich melodiami medycejskimi[993]. Z tego względu, melodie obecne w *Cantionale Ecclesiasticum* nie zawsze są tożsame z wariantem piotrkowskim.

Obecność wariantu medycejskiego w praktyce wykonawczej na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku wynika także z urzędowego zatwierdzenia (w 1883 r. przez Kongregację Świętych Obrzędów) ksiąg z chorałem gregoriańskim wydanych przez F. Pusteta na podstawie *Editio Medicea*[994]. Na mocy tego dekretu nakazano zaprowadzenie w całym Kościele mszałów, rytuałów i pontyfikałów z melodiami dostosowanymi do wydania ratyzbońskiego. W 1888 r. pisano na łamach „Muzyki Kościelnej”:

> „Mszały według nowej edycyi prawie wszędzie zaprowadzone zostały i kapłani ściśle według nich śpiewać się starają. Podobnie i śpiewy zachodzące przy funkcyach ściśle

[992] B. BODZIOCH, *Z terminologii badań nad polską tradycją liturgiczno-muzyczną*, ALpms, 2014 (nr 5), s. 29-30.
[993] Przykładem może być *Cantionale Ecclesiasticum* J. Surzyńskiego z 1892 roku. Por.: J. SIEROSŁAWSKI, dz. cyt., s. 97-98.
[994] J. SURZYŃSKI, *O księgach choralnych kościoła polskiego*, MK 8(1888), nr 4, s. 25.

biskupich, prawie we wszystkich dyecezyach polskich według nowych pontyfikałów wykonywane bywają”[995].

Na obszarze diecezji polskich, do edycji medycejskiej nie dostosowano ksiąg, których nie nakazała ściśle KŚO (antyfonarze, graduały, psałterze), a także samego rytuału, który – zgodnie z ówczesnymi opiniami – mając urzędowe zatwierdzenie synodów piotrkowskich, mógłby zostać zniesiony jedynie dekretem synodalnym biskupów polskich[996].

Melodie medycejskie nie zagościły na długo na ziemiach polskich. Jak zostało już zaznaczone w rozdziale I, po ogłoszeniu *Motu proprio* Piusa X w 1903 roku, w wykonawstwie chorału w całej Europie (także w diecezjach polskich) nastąpił znaczący zwrot ku nowej edycji watykańskiej[997]. Dlatego też nie można wykluczyć pewnego wpływu tych wydań na śpiew praktykowany przez mariawitów. Warto odnotować, że sam chorał piotrkowski powszechnie uznawany jest za znacznie bliższy edycji watykańskiej niż medycejskiej. Dotychczasowe trójstronne porównania poszczególnych śpiewów wykazują pokrewieństwo melodii średniowiecznych przechowanych w tradycji polskiej z zapisem watykańskim, bazującym na badaniach ośrodka w Solesmes, a przy tym *Editio Medicea* ujawnia swoje wady związane z daleko posuniętymi uproszczeniami melizmatów[998].

W analizie porównawczej śpiewów gregoriańskich, oprócz źródeł rzymskokatolickich uwzględnione zostaną wybrane pozycje starokatolickie, w tym mszał niemieckich starokatolików z 1888 roku[999], znajdujący się w archiwum klasztoru mariawickiego w Płocku. Na podstawie ich materii muzycznej zostanie określone czy powielają one źródła watykańskie, czy medycejskie. Istotne znaczenie – nie tylko w kwestii melodii gregoriańskich, ale przede wszystkim ludowych – będą miały polskie śpiewniki kościelne z XIX i pocz. XX.

Dla uproszczenia modelu analizy, wprowadzone zostaną skróty odnoszące się do wykorzystanych źródeł:

Skrót:	**Źródło:**
Edycja drukarni Piotrkowczyka oraz polskie *Cantionale Ecclesiasticum*	
Ant-1645.	*Antiphonarium iuxta ritum Breviarii Romani* etc., in officina haeredum et viduae Andreae Petricovij, Cracoviae 1645.
Grad-1614.	*Graduale Romanum de Tempore et Sanctis ad ritum Missalis* etc., Officina Typographica Andreæ Petricovij, Cracoviæ 1614.

[995] J. SURZYŃSKI, *O księgach choralnych kościoła polskiego*, MK 8(1888), nr 4, s. 25.
[996] Tamże, s. 26.
[997] Por. roz. 1.3.5, s. 73.
[998] Przykładowe porównania melodii piotrkowskich, medycejskich i watykańskich można odnaleźć np. w: W. GIEBUROWSKI, dz. cyt., s. 97-119.
[999] *Das Heilige Amt…*, dz. cyt.

Her-C.	[Herburtt, Mamert], *Cantionale Ecclesiasticum completens ea* etc., typis et impensis Josephi Zawadzki, Vilnæ 1878.
Rz-C.	P. RZYMSKI, *Cantionale Ecclesiasticum completens ea* etc., wyd V, Warszawa 1856.
Siedl-C.	J. SIEDLECKI, *Cantionale Ecclesiasticum ad usum Ecclesiarum Poloniae* etc., Typis Universitatis Jagellonicae, Cracoviae 1886.
Surz-C.	J. SURZYŃSKI, *Cantionale Ecclesiasticum ad normam Ritualis Sacramentorum Petricoviensis* etc., wyd. II, Sumptibus Jaroslai Letigeber & Soc., Posnaniæ 1897.
Surz-DCh1.	J. Surzyński, *Directorium chori, czyli wybór antyfon, psalmów, hymnów, wierszy i responsoriów tudzież innych melodyi roku kościelnego* etc., tom I *Commune et proprium de tempore*, J. Leitgeber, Poznań 1885.
Surz-DCh2.	J. Surzyński, *Directorium chori…*, tom II *Commune et proprium sanctorum*, J. Leitgeber, Poznań 1886.
Edycja medycejska – reprinty wydawnictwa Pusteta	
Ant-1892.	*Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani* etc., editio stereotypica, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii 1892.
Grad-1871.	*Graduale de tempore et de sanctis* etc., F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii 1871.
Miss-1897.	*Missale Romanum*…, dz. cyt.
Edycja watykańska (po *Motu proprio* Piusa X)	
Ant-1912.	*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis* etc., Typis Polyglottis Vaticanis, Romae 1912.
Grad-1908.	*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis* etc., Typis Vaticanis, Romae 1908.
Miss-1908.	*Missale Romanum*…, F. Pustet, Ratisbonæ, Romæ, Neo Eboraci et Cincinnatii 1908.
Miss-1924.	*Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum aliorum Pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et SSMI D. N. Benedicti XV auctoritate vulgatum*, editio X, F. Pustet, Ratisbonæ 1924.
Źródła starokatolickie	
Miss-DE.	*Das Heilige Amt…*, dz. cyt.
Miss-NL.	*Misboek ten dienste*…, dz. cyt.
Ś-PNKK.	F. BOŃCZAK, *Śpiewnik Polsko-Narodowego Katolickiego Kościoła…*, dz. cyt.
Śpiewniki kościelne	
Miod.	M. M. MIODUSZEWSKI, *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane* etc., w drukarni S. Gieszkowskiego, Kraków 1838. M. M. MIODUSZEWSKI, *Dodatek do Śpiewnika kościelnego*, [1841]. M. M. MIODUSZEWSKI, *Dodatek II i III do Śpiewnika kościelnego z melodyjami*, w Krakowie 1853.
Flasza1.	T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezyi Krakowskiej. Ułożony na 1 głos z organem, lub na 4 głosy mieszane*, cz. 1., Kraków [1903].
Flasza2.	T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki*…, cz. 2., Kraków [1905].
Flasza3.	T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki*…, cz. 3., wyd. III, Kraków [1909].
Klon.	KLONOWSKI, TEOFIL, *Szczeble do Nieba czyli Zbiór pieśni z melodyjami w kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używanych* etc., tom I, nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha, Poznań 1867; tom II, Poznań 1867.

Rącz.	F. RĄCZKOWSKI, *Śpiewnik parafialny: Śpiewajmy Bogu*, Pax, Warszawa 1988.
Siedl-V.	J. SIEDLECKI, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami dla użytku młodzieży szkolnej*, wyd. 5 popr., Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1908.
Siedl-jub.	J. SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny z melodiami na 2 głosy* etc., wyd. jubileuszowe (1878-1928), Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1928.
Surz-Ś1.	SURZYŃSKI, JÓZEF, *Śpiewnik Kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich*, cz. I. *Laudate Dominum, zawierająca Msze choralne, nabożeństwo nieszporne i kompletę*, wyd. II popr. i powięk., J. Leitgeber, Poznań 1892.
Surz-Ś2.	SURZYŃSKI, JÓZEF, *Śpiewnik Kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich*, cz. II. *Śpiewajmy Panu, zawierająca Msze polskie, Pieśni kościelne i Litanie*, J. Leitgeber, Poznań 1886.
ZPNK.	*Melodje do Zbioru pieśni nabożnych katolickich dla użytku kościelnego Ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1871.
Zient.	R. ZIENTARSKI, *Śpiewnik kościelny* (*Cantionale Ecclesiasticum*) *obejmujący Pieśni, Hymny, Antyfony, Nieszpory* etc., w drukarni J. Jaworskiego, Warszawa 1870.
Inne źródła	
Bug-V.SS.	W. BUGAJCZYK, *Verperae di Sanctissimo Eucharistiae Sacramento unison et ad IV voces inaequales (falsibordoni)*, K. Miecznikowski, Płock 1901.
Bug-V.CC.	W. BUGAJCZYK, *Nieszpory na uroczystość Bożego Ciała na jeden głos z towarzyszeniem Organów i na cztery głosy mieszane (Falsibordoni)*, op. 5, K. Miecznikowski, Płock 1912.
Bug-V.BMV	W. BUGAJCZYK, *Nieszpory o Niepokalanem Poczęciu Najśw. Maryi Panny na 4 głosy mieszane i równe (męzkie) – Falsibordoni z okazyi 50-cio letniego jubileuszu ogłoszenia tego Dogmatu przez Kościół Rzymsko-Katolicki w roku 1904 obchodzonego*, K. Miecznikowski, Płock 1904.
Fur-Jut.	J. FURMANIK, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania Pańskiego*, P. Kowalczyk, Warszawa 1909.
Surz-WT.	J. SURZYŃSKI, *Wielki Tydzień…*, dz. cyt.

Tabela 24. Skróty źródeł niemariawickich wykorzystanych w analizie śpiewów jednogłosowych.

Po zaprezentowaniu poszczególnych wariantów niemariawickich, zostanie podjęta próba powiązania z nimi wcześniej przedstawionych wariantów spisanych w partyturach mariawickich bądź nagrań określonych jako warianty żyjące wyłącznie w praktyce wykonawczej. W analizie porównawczej brany będzie pod uwagę przede wszystkim czynnik meliczny, a w drugiej kolejności – rytmiczny oraz kontekst modalny lub tonalny. Ustalenie związku danego źródła z potencjalną mariawicką adaptacją będzie podstawą do sklasyfikowania danego źródła jako kontrafaktury, ograniczającej się zazwyczaj do wymiany tekstu łacińskiego na polski. W związku z tym, należy zwrócić uwagę na samą problematykę podkładania tekstu polskiego pod melodię istniejącą wcześniej z tekstem łacińskim.

4.1.2. Problem kontrafaktury łacińsko-polskiej

Jak zauważył Jerzy Dąbrowski, muzycy i muzykolodzy z większości krajów chrześcijańskich zgodnie stwierdzili, że podkładanie tekstu w ich rodzimym języku do melodii łacińskiej (gregoriańskiej) jest awykonalne, jednak w przypadku języka polskiego działanie takie jest ułatwione ze względu na podobieństwo akcentu polskiego z łacińskim[1000]. Z drugiej strony, polscy muzykolodzy również traktują adaptacje melodii gregoriańskich do tekstów polskich jako nadużycie czy wręcz karykaturę[1001]. Jednakże, trwałe zadomowienie się śpiewów chorałowych w języku ojczystym – nie tylko w przestrzeni obu działających w Polsce kościołów mariawickich, ale także Kościoła Rzymskokatolickiego czy Polskokatolickiego – jest wybitnym dowodem na to, że podkładanie tekstu polskiego do melodii chorału gregoriańskiego jest praktyką w zupełności wykonalną, mimo swoich potencjalnych wad.

Podstawowym problemem podczas takiej ingerencji w śpiew preegzystujący nie jest z pewnością umiejscowienie akcentu w poszczególnej sylabie słowa, bowiem w obu językach mamy do czynienia z akcentami oksytonicznymi (w jęz. polskim – wyrazy jednosylabowe oraz zbitki dwóch słów monosylabicznych, z których pierwsze jest niekcentowane), paroksytonicznymi (najczęściej występujące w obu językach) czy proparoksytonicznymi[1002]. Jedyną trudnością mogą być wyrazy polskie w 1. i 2. osobie liczby mnogiej w trybie przypuszczającym (tj. zakończone na: -libyśmy, -łybyśmy, -libyście, -łybyście), które posiadają akcent na 4. sylabę od końca[1003], jednak występowanie takich słów w mariawickich tekstach liturgicznych jest zupełnie incydentalne.

Kwestią znacznie ważniejszą i bezpośrednio związaną z przebiegiem melodycznym utworów jest sam charakter akcentu, który obejmuje trzy aspekty: siłę, wysokość oraz iloczas. Spośród tych trzech, najmniej ważny jest iloczas, który zanikł zarówno w języku polskim, jak i w łacinie poklasycznej (w czasie kiedy komponowano śpiewy gregoriańskie)[1004]. Istotne są pozostałe jakości, przy czym w prozodii każdego z języków kładziony jest nacisk tylko na jeden z dwóch – w polskim na siłę, a w łacinie na wysokość. Akcent polski ma charakter rytmiczny (przyciskowy), a łaciński jest melodyczny (toniczny), przez co – jak pisał J. Dąbrowski – „samo nawet najstaranniejsze podłożenie

[1000] J. DĄBROWSKI, *Próby adaptacji melodii gregoriańskich do tekstów polskich* [w:] *Stan badań nad muzyką religijną…*, s. 234.
[1001] W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury…,* s. 76.
[1002] Por.: J. DĄBROWSKI, dz. cyt., s. 235; M. SŁAWECKI, dz. cyt., s. 167-168.
[1003] J. DĄBROWSKI, tamże.
[1004] Tamże, s. 236.

tekstu, tak, by sylaby akcentowane wyrazów polskich trafiły na miejsce akcentów łacińskich, jeszcze problemu nie rozwiązuje”[1005]. Choć w śpiewach gregoriańskich często obserwowalne jest skonfigurowanie akcentów z fragmentami melodycznymi o wznoszącym kierunku, to wymieniając tekst łaciński na polski, należy mieć na uwadze, że sylaby akcentowane w kontrafakturze powinny być również związane z silniejszymi dźwiękami w przebiegu melodycznym – czy to pod względem struktury modalnej, czy rytmicznej.

Kolejnym problemem, który pojawia się w procesie adaptacji melodii gregoriańskiej do języka polskiego, jest możliwość różnic w liczbie zgłosek w tekście łacińskim i polskim. Kwestia ta nie jest istotna w przypadku melodii typu *accentus*, tj. wykorzystujących w swoim przebiegu ton reperkusywny, w obrębie którego można zmieścić dowolną liczbę sylab. Dotyczy ona jednak pozostałych śpiewów (*concentus*), m.in. hymnów, antyfon, responsoriów, niektórych śpiewów mszalnych. W wypadku większości utworów liturgicznych o określonej rytmice tekstu, mariawici najczęściej wzorowali się na już istniejących tłumaczeniach lub opracowywali własne, posiadające taką samą liczbę zgłosek, a czasem także jednakowe stopy rytmiczne. W wypadku utworów niezachowujących regularnej rytmiki, translatorzy mariawickich ksiąg liturgicznych nie dążyli do absolutnej zgodności w liczbie zgłosek. Z tego względu, redaktorzy partytur mariawickich, dokonując kontrafaktur śpiewów łacińskich, musieli zmierzyć się z problemem usuwania wybranych neum bądź ich łączenia w większe grupy (gdy polski tekst miał mniej sylab), ewentualnie dodawania nut lub rozbijania grup melizmatycznych (gdy polski tekst miał więcej sylab).

Nakreślone powyżej problemy wskazują, że chęć wykorzystania przez mariawitów linii melodycznych śpiewów gregoriańskich powodowała konieczność mniejszej bądź większej ingerencji w materiał muzyczny. W zależności od stopnia przekształcenia preegzystującej materii dźwiękowej, wyróżniane są różne typy dokonanej kontrafaktury[1006]. W przeprowadzanej na gruncie niniejszej dysertacji analizy porównawczej, autor posłuży się klasyfikacją przytaczaną przez D. Jankowską za F. Gernnrichem, obejmującą cztery typy kontrafaktury: regularną, nieregularną, fundamentalną oraz inicjalną[1007]. Pierwszy z nich polega na opracowaniu dzieła w taki sposób, że budowa strof, liczba zgłosek czy linia melodyczna są takie same jak w adaptowanym wzorze, z dopuszczeniem nieznacznych rozbieżności[1008].

[1005] J. DĄBROWSKI, dz. cyt., s. 237.
[1006] Niniejsze zagadnienie zostało uprzednio zasygnalizowane w podrozdziale 1.3.3, s. 51.
[1007] D. JANKOWSKA, dz. cyt., s. 17.
[1008] Zob. tamże.

W kontrafakturze nieregularnej zostaje zauważalnie zmieniona struktura tekstu, co implikuje modyfikacje linii melodycznej: dodatki albo opuszczenia pewnych fragmentów[1009]. Kontrafaktura fundamentalna jest nazywana także „zasadniczą", bowiem w materiale wtórnym pozostają jedynie zasadnicze elementy całej melodii, np. sekwencja początkowa, kadencje i charakterystyczne zwroty interwałowe. Przekształceniom zostaje wtedy wyraźnie poddana rytmika nowego utworu[1010]. Ostatni typ – jak wskazuje nazwa – polega na wykorzystaniu jedynie początkowego (inicjalnego) fragmentu materiału preegzystującego, a następnie rozwinięciu linii melodycznej według własnej inwencji autora śpiewu[1011].

W klasyfikacji przytaczanej przez D. Jankowską mowa jest także o zjawiskach zbliżonych do kontrafaktury, tj. zapożyczeniu (wykorzystaniu jedynie wybranego fragmentu utworu), melodiach wędrujących (obszernej sekwencji dźwięków egzystującej w obrębie wielu utworów muzycznych) czy parodii, tj. przekształcenia dzieła pierwotnego z uwzględnieniem twórczego podejścia do materiału muzycznego, obejmującego także zmianę gatunkową[1012]. W obrębie monodii mariawickiej zjawiska te nie będą się pojawiać wcale albo będą miały znaczenie marginalne (melodie wędrujące). Warto również zauważyć, że w przypadku śpiewów typu *accentus*, wykorzystujących jedynie wzory melodyczne oparte na dźwięku recytatywnym oraz modulacjach (na początku, wewnątrz czy na końcu śpiewu), nie można mówić o zjawisku kontrafaktury. Śpiewy takie są melodiami – typami, do których podkładane są różnorodne słowa, w zależności od liturgicznego kontekstu (np. zmienne czytania na każdy dzień roku).

Oprócz klasyfikacji ze względu na stopień przekształcenia materii dźwiękowej, będzie można rozpatrywać kontrafakturę w aspekcie relacji tekstu pierwotnego i wtórnego. W przypadku mariawickich śpiewów liturgicznych będzie można wyróżnić: 1) wymianę tekstu łacińskiego na polski przekład; 2) wymianę tekstu łacińskiego na inny tekst polski; 3) wymianę tekstu świeckiego na religijny (w języku polskim).

4.1.3. Analiza komponentów monodii gregoriańskiej jako metoda pomocnicza

W toku analizy porównawczej rozpatrywane będą poszczególne elementy wybranych dzieł muzycznych. Wyróżniając te składowe, warto odnieść się do badań Roberta Bernagiewicza, który skonstruował metodę analizy integralnej śpiewów *proprium* mszalnego, szeregując w odwróconym porządku ontologicznym cztery

[1009] D. JANKOWSKA, dz. cyt., s. 19.
[1010] Tamże, s. 20.
[1011] Tamże, s. 21-22.
[1012] Tamże, s. 25-26.31.33.

czynniki monodii: melikę, rytmikę, modalność i tekst[1013]. Przedstawione przez niego metody badań tych czterech elementów mogłyby posłużyć jako środki pomocnicze podczas zasadniczej analizy porównawczej.

W kontekście meliki, autor, opracowując własną metodę, inspirował się publikacją *A Textbook of Melody* autorstwa J. S. van Waesberghe'a[1014]. Praca ta poświęcona była funkcjonalnej analizie meliki, która – zgodnie ze słowami Bernagiewicza „polega na badaniu relacji pomiędzy samymi dźwiękami melodii, niezależnie od wszelkich możliwych kontekstów zewnętrznych, jak np. harmonia, czy wewnętrznych, jak np. rytm, artykulacja"[1015]. Wynikiem takiej analizy jest określenie funkcjonalnych relacji pomiędzy kolejnymi dzwiękami w szeregu interwałowym. Bernagiewicz wyróżnia za Waesberghe'm trzy możliwe relacje: pokrewieństwa, kontrastu oraz łącznika, a następnie wskazuje ich obecność w strukturach melicznych o ambitusie sekundy, tercji kwarty i kwinty, a także w kadencjach melicznych mocnych i zawieszonych[1016].

W kontekście mariawickiej monodii, zaproponowane tutaj metody znajdą szerokie zastosowanie, ze względu na położenie szczególnego nacisku na ten element muzyczny w prowadzonej analizie porównawczej. Niemożliwe będzie jednak zupełne pominięcie czynnika harmonicznego, jak to proponuje Bernagiewicz. Determinował on bowiem stosunki interwałowe w adaptacjach mariawickich, które opracowywane były przez duchownych ukształtowanych muzycznie w funkcyjnym systemie tonalnym (dur-moll). Wpływ kontekstu harmonicznego na relacje funkcjonalne interwałów będzie jeszcze bardziej widoczny w prezentowanych transkrypcjach aktualnej tradycji wykonawczej, stanowiącej obraz ustnej formy przekazu melodii między pokoleniami.

W kwestii analizy komponentu rytmicznego śpiewów gregoriańskich, Bernagiewicz odwołuje się do dyskursu nad rytmem chorałowym, prowadzonego w II poł. XIX oraz I poł. XX wieku. Owocami tych badań były publikacje A. Gontiera, dom J. Pothiera, A. Mocquereau, w których rozwijana była koncepcja rytmu swobodnego (oratorskiego) jako własnego rytmu chorału gregoriańskiego[1017]. Na bazie tych koncepcji oraz paleografii muzycznej zrodziła się później semiologia gregoriańska (zainicjowana

[1013] R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego. Gatunki mszalnego proprium*, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2013, s. 19.
[1014] J. S. VAN WAESBERGHE, *A Textbook of Melody. A Course in Functional Melodic Analysis*, American Institute of Musicology 1955 [cyt. za:] R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 23.
[1015] R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 24.
[1016] Tamże, s. 24-33.
[1017] Ich osiągnięcia skrótowo przedstawione są w: R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 37-40. Należy zaznaczyć, że żaden z tych badaczy nie wykluczał zupełnie rytmu menzuralnego z monodii gregoriańskiej. Przykładowo, dom Pothier dopuszczał go w kompozycjach wykorzystujących teksty oparte na stopach rytmicznych (np. hymny, sekwencje).

przez dom E. Cardine'a), której głównym zadaniem jest badanie sensu znaków neumatycznych, w tym zawartego w nich przekazu o aspekcie rytmicznym danej melodii[1018].

Bernagiewicz proponuje, aby w analizie rytmu gregoriańskiego zastosować wyniki badań semiologicznych. W takim wypadku, pisze: „w oparciu o dane notacji neumatycznych oraz wszystkie możliwe konteksty kompozycyjne zostaje rozpoznana konkretna postać rytmu i odczytane znaczenie ukształtowania rytmicznego w danym śpiewie"[1019]. Semiologiczne podejście do czynnika rytmicznego ma istotne znaczenie w badaniach źródeł niemariawickich, które wykorzystują zapis neumatyczny. W przypadku partytur mariawickich (zapisanych wyłącznie w notacji współczesnej) kwestią interesującą będzie raczej to, czy podane wartości: całe nuty, półnuty, ćwierćnuty i ósemki miały jedynie odzwierciedlać kształt neum (np. zgodnie z zaleceniami komisji rzymskiej z 1883 r. dotyczącymi transkrypcji neum do notacji współczesnej[1020]), czy reprezentować faktyczne podziały rytmiczne.

Czynnikowi modalności Bernagiewicz poświęca zdecydowanie najwięcej uwagi. Dokonuje on przeglądu dwóch wczesnych koncepcji tego zagadnienia: greckiej – mającej w sobie znamię spekulatywności oraz bizantyjskiej – charakteryzującej się bardziej praktyczno-muzycznym aspektem[1021]. Zgodnie z jego tezą, obie te koncepcje „spotkały się ze sobą w Państwie Frankońskim w czasie przeszczepiania repertuaru rzymskiego na grunt galijski"[1022] i dały przyczynek do powstania głównych traktatów teoretycznych okresu karolińskiego (*Musica disciplina* Aureliana z Réóme, *De harmonica institutione* Hucbalda, *Alia musica* czy *Musica enchiriadis*[1023]), które znacząco oddziaływały na rozumienie systemu modalnego na przestrzeni kolejnych stuleci. Dopiero w połowie XX wieku, na gruncie badań benedyktynów z Solesmes narodziła się dyscyplina modalności gregoriańskiej wraz z zupełnie nową koncepcją ewolucji modalnej, zainicjowaną przez dom Jeana Claire'a i rozwijaną przez jego uczniów, m.in. A. Turco czy D. Saulniera[1024]. Zgodnie z tą koncepcją, repertuar monodii Kościoła Zachodniego rozwijał się od struktur prostych, opartych na trzech *modi* archaicznych (zbudowanych wokół stopni *do*, *re*, *mi*)

[1018] Zob. R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 41.
[1019] Tamże.
[1020] Zasady te oraz sam problem notacji poruszony będzie w podrozdziale 4.1.4.
[1021] Zob. R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 42-50.
[1022] Tamże, s. 50.
[1023] Główne koncepcje zawarte w tych traktatach przedstawia Bernagiewicz w: tamże, s. 50-61.
[1024] Tamże, s. 80.

w kierunku bardziej złożonych, charakteryzujących się tzw. modalnością rozwiniętą, obejmującą w sobie tradycyjnie pojmowane 8 *modi* kościelnych[1025].

Wydaje się, że na potrzeby niniejszej analizy możliwa będzie próba weryfikacji funkcjonowania *modi* archaicznych przede wszystkim w śpiewach typu *accentus*. Jednakże, w przypadku tonów psalmowych oraz bardziej złożonych struktur, konieczne będzie dokonanie ustalenia tego, która z ośmiu tradycyjnych skal kościelnych wykorzystana jest w danym śpiewie[1026]. Podobnie jak w wypadku elementu meliki, określenie modusu powinno uwzględniać aspekt lokalny (odmienność melodii piotrkowskich) oraz wpływ harmoniki dur-moll na praktykę wykonawczą oraz XIX-wieczne przekazy nutowe.

W procesie analizy tekstu liturgicznego[1027] Bernagiewicz wyróżnia trzy aspekty: duchowy, językowy oraz teologiczny. W obrębie pierwszego z nich, zachodzi relacja Słowa Bożego do dzieła muzycznego, w której temu pierwszemu podporządkowane są niemal wszystkie czynniki drugiego (melika, rytmika, modus i jego etos) – z wyjątkiem formy kompozycji, która wynika z liturgicznej funkcji śpiewu[1028]. Aspekt językowy związany jest z jednej strony z relacją tekstu liturgicznego do objawionego Słowa zapisanego w Biblii (w przypadku języka łacińskiego – w Wulgacie)[1029], z drugiej zaś – z samymi właściwościami muzycznymi języka łacińskiego, które mają duże znaczenie w przypadku melodii własnych (nietypicznych). Metoda zastosowana w analizie teologicznej przez Bernagiewicza „nie różni się od egzegezy tekstu biblijnego"[1030]. Umieszczenie jej jednak w ostatnim etapie analizy, pozwala skonfrontować myśl liturgiczno-teologiczną przekazaną przez redaktora tekstu ze środkami kompozytorskimi

[1025] Zwarta prezentacja założeń koncepcji ewolucji modalnej oraz próba jej oceny przedstawiona jest w: tamże, s. 80-91. Teorię tę wykorzystywał m.in. H. I. Siekierka w swoich badaniach nad repertuarem gregoriańskim (zob.: H. I. SIEKIERKA, *Modalność chorału gregoriańskiego – zagadnienia wstępne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006).

[1026] W tym celu można wykorzystać np. metodę F. J. Fétisa z *Méthode Élémentaire de plain-chant*, polegającą na odnalezieniu na początku jednego z czterech *finalis* (z uwzględnieniem możliwej transpozycji), następnie ustaleniu czy *modus* jest autentyczny czy plagalny poprzez znalezienie dominanty, a w końcu określeniu (na podstawie pozostałych wartości) czy dana melodia jest „regularna", „nieregularna", „doskonała", „niedoskonała", „nadkompletna" czy „mieszana". Zob.: M. ALEKSANDROWICZ, dz. cyt., s. 373-374; por. także F. X. HABERL, dz. cyt., s. 49-53.

[1027] H. J. Sobeczko proponuje trzy metody analizy tekstów liturgicznych: historyczno-krytyczną, lingwistyczną oraz intertekstualną. Metoda przedstawiona przez Bernagiewicza zbliża się najbardziej do tej ostatniej, przy założeniu tekst liturgiczny konfrontowany jest z jego odzwierciedleniem (tekstem) muzycznym, obejmującym w wypadku monodii: melikę, rytmikę, modalność czy etos. Por.: H. J. SOBECZKO, *Metody interpretacji tekstów liturgicznych* [w:] tenże, *Servitium liturgiae. Wybór artykułów.*, red. E. Mateja i in., Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, Opole 2004, s. 335-344; R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 91-94.

[1028] Zob. R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 91.

[1029] Zob. tamże, s. 92.

[1030] Tamże, s. 94.

zastosowanymi przez redaktora śpiewu i wydobytymi w toku analizy poprzednich komponentów.

W przypadku śpiewów mariawickich, analiza tekstu liturgicznego będzie musiała przybrać inny wymiar w aspekcie językowym. Oś zainteresowania przesunie się tutaj na proces podłożenia tekstu polskiego do melodii występującej pierwotnie z łacińskim tekstem, co zostało już opisane w podrozdziale 4.1.2.

4.1.4. Problem notacji

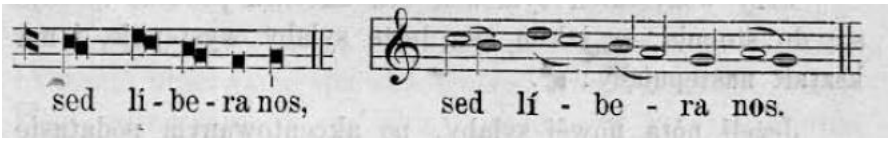
Forma zapisu partyturowego melodii mariawickich wywodzących się z repertuaru gregoriańskiego stanowi ostatnią kwestię konieczną do uwzględnienia w analizie tych śpiewów. Problem ten wiąże się głównie z wyżej omawianym komponentem rytmicznym monodii. W literaturze obejmującej zbiory śpiewów gregoriańskich dominuje notacja neumatyczna, a same neumy nie określają bezpośrednio stosunków rytmicznych[1031], choć na podstawie przebiegu muzycznego dzieła, łącznie z zapisem tekstowym, można dokonać interpretacji rytmicznej poszczególnych neum. Istotne jest także, że sam rytm muzycznej recytacji liturgicznej powinien być swobodny – oratorski, związany z rytmem mowy. Tymczasem przełożenie neum na wartości notacji współczesnej, mającej u swoich podstaw menzuralizm, czyli ścisłe stosunki liczbowe określające proporcje czasu trwania poszczególnych wartości nutowych, sugeruje wykonawcy sposób realizacji melodii z uwzględnieniem ściśle matematycznych proporcji rytmicznych.

Zapisywanie przez mariawitów melodii z pochodzenia gregoriańskich w notacji współczesnej wynika niewątpliwie z żywych jeszcze na przełomie XIX i XX wieku tendencji wiążących się z przeświadczeniem niektórych wydawców o łatwiejszej przyswajalności chorału w powszechnej notacji nowożytnej[1032]. Jak pisał Haberl, „w 1883 roku, komisja papieska unormowała pisownię śpiewów choralnych – wystarczy zamienić *longę, brevis* i *semibrevis* na całą nutę, półnutę i ćwierćnutę”[1033]. Taki sposób transkrypcji dotyczył także neum złożonych z dwóch lub więcej dźwięków, a całościowy kształt neumy w notacji współczesnej stanowił sumę przetranskrybowanych nut połączonych łukiem (zob. przykł. 6).

[1031] B. SAWICKI, dz. cyt., s. 52.
[1032] Zob. F. X. HABERL, dz. cyt., s. 30-31.
[1033] Tamże, s. 31. [zamiast nazw nut i neum – ich graficzne symbole].

Przykład 6. F. X. HABERL, *Magister choralis…*, s. 31.

Taka forma zapisu melodii w notacji współczesnej nie uwzględnia czynnika rytmicznego, uzależnionego od reguł deklamacji słowa. Zasady te podaje Haberl w końcowych rozdziałach *Magister choralis*, umieszczając tam przykłady transkrypcji zapisu neumatycznego do nowożytnego, zawierające już w sobie zinterpretowany komponent rytmiczny (zob. przykł. 7).



Przykład 7. F. X. HABERL, *Magister choralis…*, s. 195.

W mariawickich źródłach nutowych możemy mieć do czynienia z aż czterema możliwościami podejścia do obecnego w nich zapisu nowożytnego: 1) jak do bezpośredniej transkrypcji zapisu neumatycznego, nieuwzględniającej czynnika rytmicznego, 2) jak do transkrypcji z dokonaną interpretacją rytmiczną, 3) jak do skopiowanego zapisu z innego źródła stanowiącego bezpośrednią transkrypcję do notacji nowożytnej, uzupełnionego o polski tekst, 4) jak do skopiowanego zapisu zinterpretowanej rytmicznie transkrypcji, z wymianą tekstu łacińskiego na polski. Analiza porównawcza partytur mariawickich z innymi źródłami – zapisanymi zarówno w notacji neumatycznej jak i współczesnej – pozwoli na ustalenie tego, które z tych podejść będzie właściwe w danym przykładzie nutowym.

W tym miejscu należy jeszcze odnotować istotne różnice w obrębie poszczególnych zapisów tych samych śpiewów w notacji neumatycznej – w zależności od edycji. Najbardziej szczegółowa i różnorodna pod względem kształtu neum jest edycja watykańska. Uwzględnione są w niej likwescencje (neumy *epiphonus* i *cephalicus*)[1034], *qulisma*[1035] czy różnorodne znaki *divisio* (*finalis*, *major*, *minor*, *minima*)[1036]. W edycji

[1034] „Neumy, w których druga nuta jest zdrobniała, należą do gatunku nut spółgłoskowych. Zdrobniała nuta przypada na drugą spółgłoskę w wyrazach takich jak np. *San-ctus*, *or-bem* itp. Nuty te zwane również *liquescentes*, mają wartość zwykłego czasu pojedynczego" (W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 27).
[1035] „Jest to nuta ząbkowana, znajdująca się zawsze między nutami w ruchu melodycznym wstępującym. Nigdy nie występuje samotnie, lecz zawsze poprzedza ją albo jedna nuta, albo grupa. Kwilizma ma wartość czasu pojedynczego. […] Każda nuta poprzedzająca bezpośrednio kwilizmę jest z natury wydłużona czyli epizemowana, chociażby pod nią nie było epizemy drukowanej" (W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 35).
[1036] *Divisio minima* jest kreską przecinającą najwyższą linię na czterolinii. *Divisio minor* przecina dwie środkowe linie, a *divisio major* i *flinalis* to odpowiednio jedna i dwie linie przecinające całą czterolinie.

medycejskiej oraz *Cantionale* Surzyńskiego pozostawione są jedynie trzy znaki neumatyczne: *punctum*, *punctum inclinatum* oraz *virga*, a neumy dwudźwiękowe lub dłuższe złożone są z następujących po sobie powyższych znaków, uszeregowanych horyzontalnie (nigdy – wertykalnie, tak jak np. w *podatus* [*pes*] z *Editio Vaticana*). Regułą jest rozpoczynanie neum kilkudźwiękowych o kierunku opadającym od znaku *virga* (tj. *punctum* z pionową kreską) oraz kończenie tym samym znakiem neum o kierunku wznoszącym. Ponadto, w przeciwieństwie do edycji watykańskiej, *virga* pojawia się niemal zawsze przy akcentowanych sylabach danego słowa – także we fragmentach recytowanych na jednym dźwięku. W wydawnictwach Pusteta sprzed 1903 r. nie pojawiają się likwescencje, *quilisma* i *divisio minor*, a *divisio minima* znajduje się nie na najwyższej linii, ale pośrodku czterolinii. W cytowanych fragmentach wspomnianych edycji, przetranskrybowany zapis jest zgodny z prezentowanym w poszczególnych drukach.

Źródła melodii piotrkowskich (z wyjątkiem *Cantionale…* Surzyńskiego) są niejednolite. Podstawą dla nich była notacja rombowa z ksiąg wychodzących z drukarni Piotrkowczyka. W publikacjach XIX-wiecznych notacja ta została jednak znacznie przekształcona, a w niektórych przypadkach – zmieniona na kwadratową. Źródła te nie zawierają likwescencji oraz *quilisma*. Cechują się przy tym znaczną liczbą neum z dodanymi kreskami pionowymi. Same kreski mogą znajdować się z lewej lub prawej strony, a także powyżej lub poniżej *punctum* – w zależności od tego jak wysoko na czterolinii położone jest *punctum*. Oprócz znaku *b-quadratum*, pojawiają się kasowniki oraz krzyżyki. Znaki *divisio minor* i *minima* są stosowane wymiennie – bez wyraźnej reguły. Ich położenie również uwarunkowane jest wysokością sąsiadujących z nimi neum. Zadaniem *divisio minor* i *diviso minima* nie jest wyznaczanie oddechów w przebiegu frazy (tak jak w wydawnictwach Pusteta), ale oddzielanie poszczególnych słów. W celu ujednolicenia zapisu graficznego tych źródeł, w transkrypcjach sporządzonych na potrzeby niniejszej dysertacji, umieszczone są znaki notacji kwadratowej: *punctum* oraz *virga* (z kreskami po prawej stronie, poniżej główki neumy). Pominięte są *divisio* oddzielające poszczególne słowa, a pozostawione są jedynie te, które związane są z oddechami i miejscami kończącymi obszerniejszy fragment melodii.

Znaki te oddzielają poszczególne człony zdania. Dwie pierwsze oznaczają dobranie oddechu kosztem dźwięku poprzedzającego, a dwie ostatnie – oddech o długości jednego czasu (zob.: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 41-46).

4.2. Najkrótsze formy: aklamacje, intonacje

Na początku rozpatrzone zostaną śpiewy wykorzystujące najprostsze teksty liturgiczne tj. aklamacje[1037] oraz początkowe słowa (intonacje) dłuższych form. Przedstawione będą tutaj jedynie te struktury słowno-muzyczne, które cechują się niezależnością od innych modlitw lub melodii. Autor uznał bowiem za bezcelowe zestawianie ze sobą w jednym miejscu wszystkich śpiewów z tekstami odpowiadającymi liturgicznym definicjom aklamacji[1038], np. krótkiego *Amen* z polifonicznym *Święty* będącym ogniwem cyklu mszalnego. Kwestia samodzielności będzie również stanowiła wyznacznik pojmowania intonacji. Czym innym jest bowiem intonowanie pierwszych dźwięków melodii antyfony czy pieśni przez przewodniczącego, a czym innym są intonacje kapłańskie do części mszalnych (*Chwała* i *Wierzę*), niewykazujące bezpośredniego związku motywicznego z występującymi po nich śpiewami chóru.

4.2.1. Wybrane aklamacje

Amen.

W praktyce mariawickiej wyróżnia się dwie jednogłosowe formy melodyczne aklamacji *Amen*. Pierwsza z nich oparta jest na dwóch dźwiękach o jednakowej wysokości, notowanych w partyturach mariawickich najczęściej jako dwie półnuty. Wariant ten wykorzystywany jest w większości sytuacji, kiedy lud odpowiada na słowa modlitwy kapłana lub przewodniczącego. Druga melodia (wykorzystująca sekwencję dźwięków o ambitusie tercji: *cdedcd – c*) pojawia się wyłącznie podczas odpowiedzi na: „Niech odpoczywa(ją) w pokoju". Słowa te padają w czasie Mszy św. i oficjum za dusze zmarłych (zamiast *Błogosławmy Panu* / *Bogu dzięki*), podczas procesji na cmentarze w dzień zaduszny czy w ceremoniach pogrzebu dorosłych.

[1037] Kontekst biblijno-liturgiczny tekstu przedstawianych w tym podrozdziale aklamacji „Amen", „Pan z wami", „I z duchem Twoim" oraz „Bogu dzięki" można odnaleźć m.in. w: J. JANICKI, *Kultury antyczne w liturgii chrześcijańskiej*, WN PAT, Kraków 2003, s. 179-182.185-189; TENŻE, *U początków liturgii Kościoła*, WN PAT, Kraków 2002, s. 49-53.57-62.

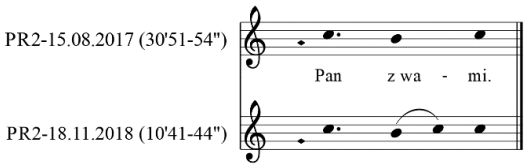
[1038] Współcześni liturgiści – muzykolodzy definiują aklamację jako krótkie zawołanie przewodniczącego (kapłana) albo ludu, wyrażającą formułę pozdrowienia, życzenia, dziękczynienia, wychwalającą Boga czy potwierdzenie czynności, modlitwy celebrującego nabożeństwo. Wśród wezwań spełniających te kryteria wymienia się m.in.: „amen", „alleluja", „Hosanna", „Chwała Tobie, Panie (Chryste)", „Bogu (niech będą) dzięki"; „Święty, święty, święty…" (por.: J. JANICKI, *Kultury antyczne…*, s. 179; TENŻE, *U początków liturgii Kościoła…*, s. 49; I. PAWLAK, *Doksologia w monodii liturgicznej* [w:] *Sanctissima Trinitas et musica: plana, figurata atque instrumentalis*, praca zbiorowa, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011, s. 69). W publikacji E. Wellesza można odnaleźć szerokie spektrum genezy aklamacji stosowanych w liturgii Kościoła w publicznych ceremoniach dworu cesarskiego w Bizancjum (zob.: E. WELLESZ, dz. cyt., s. 118-125.129-134).

Pan z wami / Pokój wam.

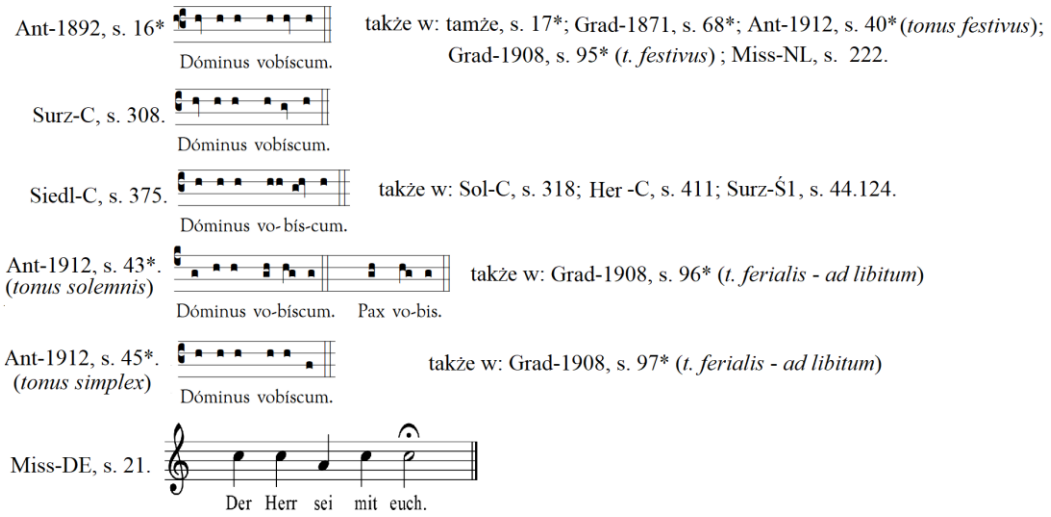
Pierwszą formę aklamacji wykonują wszyscy duchowni posiadający święcenia wyższe. Druga zarezerwowana jest wyłącznie dla biskupów.

Przykład 8a. *Pan z wami* – źródła mariawickie pisane.

Formuła *Pan z wami*, recytowana w powyższy sposób, obecna jest w praktyce wykonawczej (np. w nagraniach: PR2-1.01.2017 [9'51-52"] czy PR2-15.08.2017 [7'35-37"]). Zarejestrowane fragmenty nabożeństw potwierdzają także istnienie wariantów z wychyleniem o sekundę małą w dół na sylabie „z wa-":



Przykład 8b. *Pan z wami* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.



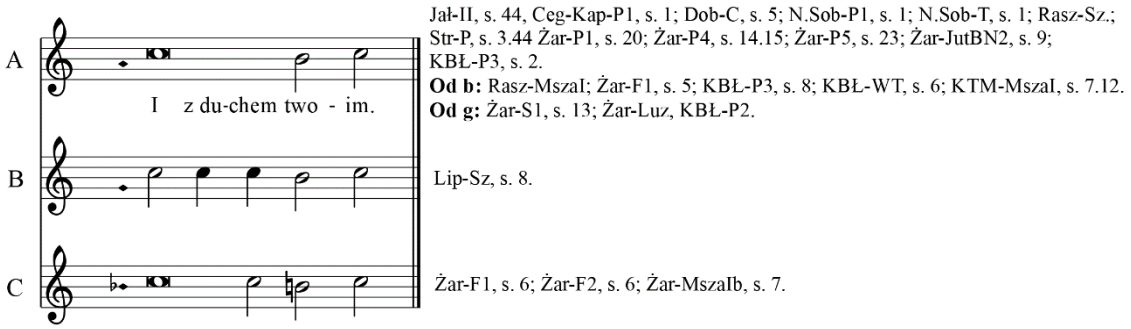
Przykład 8c. *Dominus vobiscum* – źródła łacińskie i inne.

Odniesienia zaprezentowane w przykładzie 8a-c wskazują, że formuła *Pan z wami* (*Dominus vobiscum*) śpiewana na jednej wysokości obecna jest zarówno w mariawickich partyturach, praktyce wykonawczej, jak i w źródłach gregoriańskich różnych edycji oraz w niderlandzkim mszale. Pozostałe warianty mariawickie stanowią odzwierciedlenie dwóch form obecnych w tradycji chorału piotrkowskiego, w których na akcentowanej sylabie słowa *vo**bís**cum* (*z **wá**mi*) melodia opada o półton, po czym ponownie się wraca do tonu podstawowego. W pierwszej formie, wskazany zwrot melodyczny zapisany jest jako pojedyncza *virga*, natomiast w drugiej jako *pes*. Obecność wychylenia sekundowego wywołuje napięcie w przebiegu linii melodycznej, które dodatkowo podkreśla akcent słowny.

Dwie dodatkowe formuły *Dominus vobiscum* obecne w edycji watykańskiej (*tonus solemnis* i *simplex*) oraz formuła niemiecka (zbliżona do tej drugiej) nie znajdują odzwierciedlenia w mariawickich partyturach i praktyce wykonawczej.

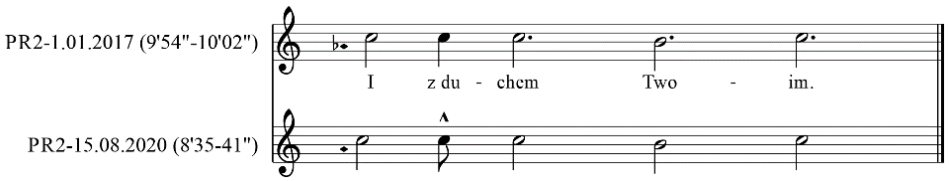
I z duchem twoim.

Aklamacja ta jest bezpośrednią odpowiedzią na *Pan z wami*, *Pokój wam* oraz *Pokój Pański niech będzie zawsze z wami*. W dwóch pierwszych przypadkach, wykonywana jest w taki sam sposób jak poprzedzające ją wezwanie:



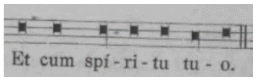
Przykład 9a. *I z duchem twoim* – źródła mariawickie pisane.

Zaprezentowane powyżej warianty stanowią w istocie dokładne powielenie formuły melodycznej *Pan z wami* z wychyleniem sekundowym w dół, co rodzi przypuszczenie, że to właśnie ona jest najczęściej stosowana. Poszczególne wersje odpowiedzi różnią się jedynie formą zapisu, uwzględniającą nutę *brevis* jako ton reperkusywny bądź przydzielającą każdej sylabie osobną nutę. Po przesłuchaniu zarejestrowanych wykonań stwierdzono, że wszystkie są zgodne z powyższymi zapisami pod względem melicznym, a jednocześnie każde z nich charakteryzuje się podobną interpretacją rytmiczną słów *I z duchem*. Zgodnie z regułami wymowy języka polskiego sylaba *z du-* powinna być zaakcentowana, jednak we wszystkich wykonaniach jej wartość rytmiczna jest o co najmniej połowę krótsza niż sąsiadujących z nią sylab, co potwierdza przykład 9b. Podkreślenie akcentu następuje jednak w tych wypadkach poprzez położenie przycisku wyrazowego na wyróżnianej sylabie.



Przykład 9b. *I z duchem twoim* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.

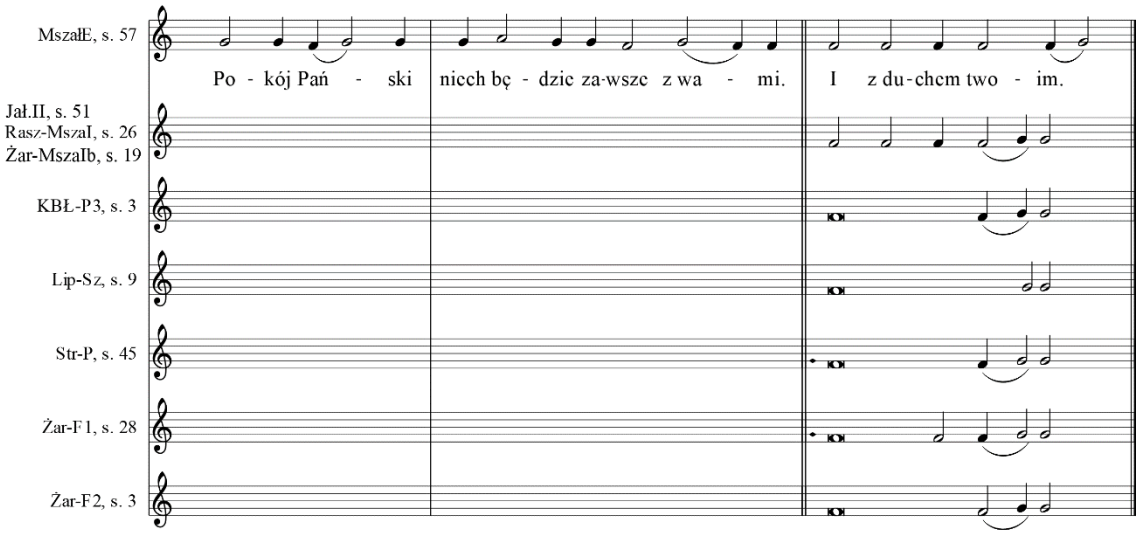
Mariawicka formuła *I z duchem twoim* znajduje swoje odzwierciedlenie w *Cantionale Ecclesiasticum* Surzyńskiego:

Surz-C, s. 308. 

Przykład 9c. *Et cum spiritu tuo* – źródła łacińskie.

Pokój Pański niech będzie zawsze z wami.

Jest to aklamacja kapłana śpiewana w czasie Mszy św. po Modlitwie Pańskiej i następującej po niej modlitwie *Wybaw mnie, Panie…*, a przed *To zmieszanie…*. Odpowiedzią ludu na to wezwanie jest *I z duchem twoim*.



Przykład 10a. *Pokój Pański…* – źródła mariawickie pisane.

Przykład 10b. *Pax Domini* – źródła łacińskie i inne.

Zapis wezwania łącznie z odpowiedzią znajdujemy we *Mszale Eucharystycznym*, a dodatkowo inne źródła podają różne formy samej odpowiedzi ludu. Ze względu na umieszczenie oficjalnej melodii w mariawickim mszale, autor odstąpił od poszukiwania alternatywnych wariantów melodycznych w praktyce wykonawczej, uznając podany powyżej za właściwy.

Zestawienie zapisu aklamacji z *Mszału Eucharystycznego* ze źródłami niemariawickimi potwierdza zgodność wszystkich przypadków w warstwie melicznej. Neumy z łacińskich edycji (*pes* na sylabie *Do-* oraz *clivis* na sylabie *bis-*) zostały przetranskrybowane w mszale niderlandzkim zgodnie z normami komisji papieskiej

z 1883 r. (*pes* jako półnuta + cała nuta, *clivis* jako cała nuta + półnuta), natomiast w mszale mariawickim w dyminucji (półnuty do ćwierćnut; całe nuty do półnut)[1039].

Odpowiedź *I z duchem twoim* zanotowana we *Mszale Eucharystycznym* jest dokładną transkrypcją z *Missale Romanum* sprzed reformy *Piusa X*, gdzie ruch linii melodycznej w górę pojawia się dopiero na ostatniej sylabie. Taką samą formułę podaje również kancjonał Surzyńskiego. Istotną modyfikacją w innych źródłach mariawickich jest przesunięcie *pesa f-g* na poprzednią sylabę, co służy podkreśleniu akcentu słownego. Większą ruchliwością melodyczną w stosunku do powyższych źródeł wykazuje się *Editio Vaticana* (mszały z 1908 i 1924 r.). Skoki sekundowe (w dół lub w górę) wywołujące kontrast meliczny pojawiają się tutaj aż trzykrotnie.

Błogosławmy Panu. / Bogu dzięki

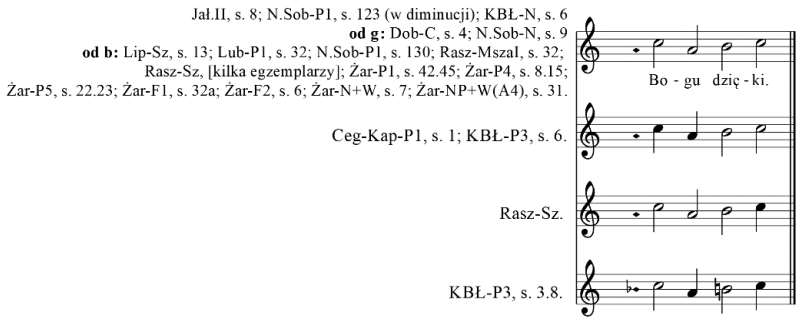
Aklamacje śpiewane są jako wezwanie kapłana i odpowiedź ludu pod koniec Mszy św. oraz większości godzin kanonicznych, z wyjątkiem mszy i oficjum żałobnego. Melodia odpowiedzi jest zawsze identyczna jak poprzedzającego ją wezwania. W partyturach i praktyce mariawickiej zachowały się trzy formy tych aklamacji: zwykła, uroczysta oraz wielkanocna (z dodaniem dwukrotnego *Alleluja*). Postać melodyczna pierwszej z nich nie ma jednoznacznego odpowiednika w źródłach łacińskich, ale może się wywodzić z formuły zakończenia oracji, lekcji mszalnej i ewangelii[1040]. Druga i trzecia są natomiast odpowiednikami form gregoriańskich – kolejno *in festis solemnibus* oraz oktawy wielkanocnej.

Pierwsza forma wezwania *Błogosławmy Panu* nie pojawia się w partyturach mariawickich, ale wszystkie zarejestrowane wykonania wskazują jednakową melodię:

Przykład 11a. *Błogosławmy Panu* (mel. zwykła) – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.

Melodia odpowiedzi jest zbliżona, jednak we wszystkich wariantach pierwszy skok interwałowy to tercja mała w dół, a więc pominięta jest pierwsza nuta *h*:

[1039] Umieszczenie półnuty na sylabie *-wsze* zamiast ćwierćnuty wydaje się omyłką drukarni mariawickiej, gdyż nie da się uzasadnić tej zmiany interpretacją rytmiczną dostosowaną do akcentacji polskiej, tak jak to ma miejsce w następnym takcie.
[1040] Patrz roz. 4.3.3, 4.3.5.



Przykład 11b. *Bogu dzięki* (mel. zwykła) – źródła mariawickie pisane.

W nagraniach udokumentowane zostało funkcjonowanie wariantu 1 (PR2-1.05.2020, 58’24-30”) oraz 4 (PR2-26.03.2017, 54’33-38”) w praktyce wykonawczej.

Uroczysta melodia rozesłania *Błogosławmy Panu* (i odpowiedzi) pojawia się w niektórych partyturach mariawickich:

Przykład 12a. *Błogosławmy Panu* (mel. uroczysta) – źródła mariawickie pisane.

Spośród wskazanych powyżej wariantów, w źródłach dźwiękowych zostały zarejestrowane wykonania drugiego (PR2-20.06.2019, 56’41”-57’03” – wezwanie i odpowiedź), oraz trzeciego (PR2-15.08.2020, 54’00-10” – odpowiedź). Jednakże, w większości nagrań duchowni wykonują swoje wezwanie ze zmodyfikowaną melodią:

Przykład 12b. *Błogosławmy Panu* (mel. uroczysta) – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.

Najistotniejszym odchyleniem wszystkich wykonań od źródeł nutowych jest zakończenie słowa *Błogosławmy*, w którym przebieg melodyczny nie osiąga oktawy poniżej pierwszej nuty, ale powraca na dźwięk *g*.

Przykład 12c. *Benedicamus Domino* – źródła łacińskie i inne.

W powyższym przykładzie przedstawiony został łaciński (zgodny we wszystkich edycjach) oraz holenderski wariant tej aklamacji. Na podstawie porównania tych źródeł z partyturami mariawickimi, można wnioskować, że w przypadku tego śpiewu mariawici dokonali kontrafaktury inicjalnej, tj. wykorzystano jedynie motywikę początkową *Benedicamus Domino* (nuty wzięte w okręg odpowiadają przebiegowi melodii mariawickiej). W dalszej fazie śpiewu, warianty mariawickie pozostają w wyższym rejestrze, w przeciwieństwie do melodii gregoriańskiej, która zachowuje kierunek opadający (podobnie jak w pierwszej połowie).

W przypadku śpiewu *Błogosławmy Panu. Alleluja, alleluja* (przeznaczonego na Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego), partytury mariawickie wykazują się mnogością wariantów, różniących się od siebie umiejscowieniem sylab w przebiegu melodycznym, niuansami w samej melodii oraz interpretacją rytmiczną adaptowanego wzoru gregoriańskiego.

Przykład 13a. *Błogosławmy Panu. Alleluja, alleluja.* – źródła mariawickie pisane.

Przykład 13b. *Błogosławmy Panu (/ Bogu dzięki). Alleluja, alleluja* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.

Porównanie ksiąg łacińskich oraz dwóch mszałów starokatolickich wskazuje na to, że melodia wielkanocna *Ite missa est* (lub *Benedicamus Domino*) jest we wszystkich źródłach podobna, ale nie jednolita. *Editio Vaticana* (Miss-1908) różni się od pozostałych przede wszystkim obecnością likwescencji w pierwszym *Alleluja.* Jej ślad jest zachowany także w trzech źródłach mariawickich (Ś.Par[ch]-dod, A-ŚMiM-UZP, Żar-F1), z których dwa pierwsze wydają się powielać przebieg wydania watykańskiego w całości. Trzy inne źródła mariawickie (Ch-ŚMiM-PsS; N.Sob-P1, Str-P) oraz mszał niderlandzki powielają zapis aklamacji z edycji Pusteta z 1892 i 1897 r. W odmienny sposób interpretują jednak wartości rytmiczne w transkrypcji do notacji współczesnej.

Przykład 13c. *Benedicamus Domino. Alleluja, alleluja* – źródła łacińskie i inne.

Wszystkie dotychczas wymienione warianty charakteryzowały się obecnością *scandicusa* na przedostatniej sylabie (*lu-*). Starsze wydanie Pusteta (1871) oraz dwa warianty mariawickie (Jał.II i in.; Ś.Par[ch]) rozbijają go na dwie neumy, a pierwszą z nich dołączają do poprzedniej. Nie zmienia się zatem przebieg linii melodycznej, a jedynie umiejscowienie w nim sylaby *lu-*. W antyfonarzu piotrkowskim oraz trzech kancjonałach (Herburtt, Solecki, Siedlecki) opuszczona jest w tym miejscu nuta *g*, przez co powstaje skok interwałowy o tercję w górę (*f-a*) pomiędzy sylabami *le-* i *lu-*. Skok ten powiela tylko jeden wariant mariawicki (Rasz-MszaI, Rasz-Sz), jednak w tym przypadku odległość tercji nie pojawia się pomiędzy sylabami, ale w przebiegu melicznym sylaby *lu-*.

Charakterystyczne dla dwóch ostatnich wariantów z partytur mariawickich oraz wszystkich zarejestrowanych wykonań jest rozpoczynanie drugiego *Alleluja* od dźwięku *g* zamiast *a*. Wywodzi się to z pewnością z praktyki obecnej na ziemiach polskich w XIX wieku, czego potwierdzeniem może być zapis melodii z kancjonału Siedleckiego. W niemal każdym nagraniu śpiewu mariawitów oraz w jednym ze źródeł drukowanych (Ś.Par[ch]) spotykamy także zamianę wysokości nut pomiędzy dwiema ostatnimi sylabami pierwszego *Alleluja*. W takim przebiegu (*g-f-a-g*), na słowie tym tworzy się mocna kadencja meliczna zawierająca komórkę tercjową kontrastującą z dźwiękiem podstawowym *g*[1041]. W pozostałych wariantach (przebieg *g-f-g-a*) obie wartości sąsiadujące z tonem *g* również pozostają w stosunku do niego w relacji kontrastu, jednak nie działają razem, ale samodzielnie. Zakończenie przebiegu melodycznego na *a* tworzy w tym wypadku kadencję zawieszoną, a wywołane nią napięcie domaga się rozładowania, co następuje jednak dopiero w przebiegu melicznym kolejnego słowa. Chociaż kadencja (*g-f-a-g*) powszechnie funkcjonuje w praktyce mariawickiej, to autorowi nie udało się odnaleźć jej obecności w żadnych źródłach gregoriańskich. Rodzi to przypuszczenie, że pojawienie się jej mogło być wynikiem ewolucji melodii *Błogosławmy Panu. Alleluja* już w łonie Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.

4.2.2. Intonacje o samodzielnej melodii

Intonacją nazywamy rozpoczęcie przez przewodniczącego wybranego śpiewu, który następnie kontynuowany jest przez zgromadzenie (chór). Taki sposób wykonania pierwszych dźwięków melodii mariawici praktykują np. w pieśniach na wystawienie i błogosławieństwo Przenajświętszym Sakramentem czy w niektórych antyfonach

[1041] Por. R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału…*, s. 27.

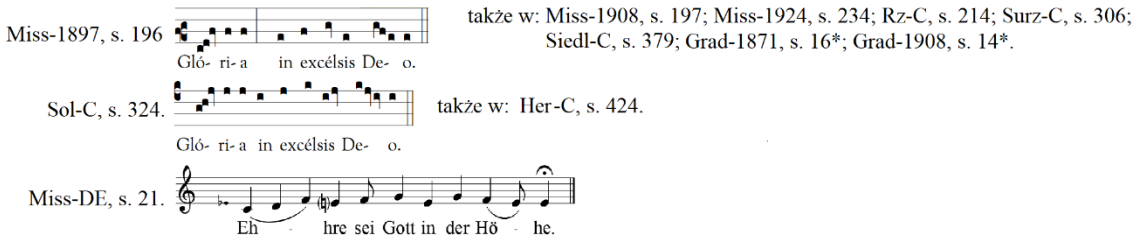
(np. *Chwała Tobie Trójco* w Wielkanoc). Intonacje te wykonuje najczęściej kapłan, ale niektóre śpiewy może rozpocząć organista lub jeden z chórzystów. Spójność intonacji z resztą śpiewu zachodzi zawsze w obrębie warstwy tekstowej i najczęściej także w warstwie muzycznej. Jednakże, w nielicznych przypadkach melodia intonacji staje się zupełnie niezależna od dalszej struktury muzycznej śpiewu. Takie właśnie samodzielne intonacje będą prezentowane w obrębie niniejszego podrozdziału. Są to kapłańskie intonacje do dwóch stałych części Mszy św.: *Chwała* i *Wierzę*.

Chwała na wysokości Bogu.

Mariawici zachowali tylko jeden wariant intonacji tego hymnu mszalnego. Oficjalna melodia podawana jest we *Mszale Eucharystycznym*.

Przykład 14a. Intonacja do *Chwała na wysokości Bogu* [w:] MszałE, s. 4.

Melodia ta stanowi odpowiednik wariantu na święta uroczyste i zdwojone z mszału rzymskiego[1042].



Przykład 14b. Intonacja *Gloria in excelsis deo* – źródła łacińskie i inne.

Wariant z mszału mariawickiego stanowi zatem dokładną adaptację zapisu z mszałów rzymskich i uwzględnia normy transkrypcji z 1883 r., jednak cała formuła została poddana dyminucji – analogicznie jak aklamacja *Pokój Pański…* (patrz wyżej).

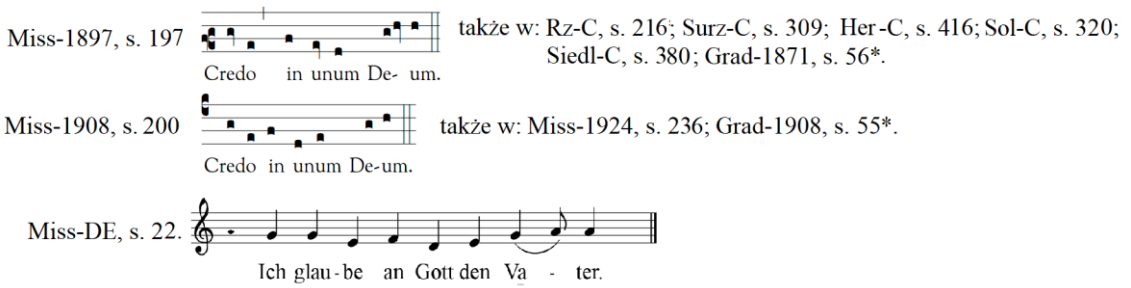
Wierzę w Jednego Boga.

Oficjalna melodia intonacji do śpiewu wyznania wiary podawana jest w *Mszale Eucharystycznym*:

Przykład 15a. Intonacja do *Wierzę w Jednego Boga* [w:] MszałE, s. 6.

Źródła rzymskokatolickie podają tymczasem dwa warianty tej intonacji:

[1042] Zob.: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 79.



Przykład 15b. Intonacja *Credo in unum Deum* – źródła łacińskie i inne.

Pierwszy z nich można określić jako „medycejsko-piotrkowski", bowiem pojawia się w drukach Pusteta bazujących na *Editio Medicea* oraz polskich kancjonałach wiernych rodzimej tradycji. Drugi obecny jest wyłącznie w źródłach *Editio Vaticana* oraz we mszale niemieckich starokatolików. Różni się on od pierwszego zamianą wysokości dźwięków na sylabach słowa *unum*. Tworzy się przez to drugi skok tercjowy pozostający w relacji kontrastu do pierwszego, podobnie jak w przypadku mariawickiej praktyki *Błogosławmy Panu. Alleluja, alleluja* (patrz wyżej). Intonacja we *Mszale Eucharystycznym* jest dokładną transkrypcją pierwszego z tych wariantów.

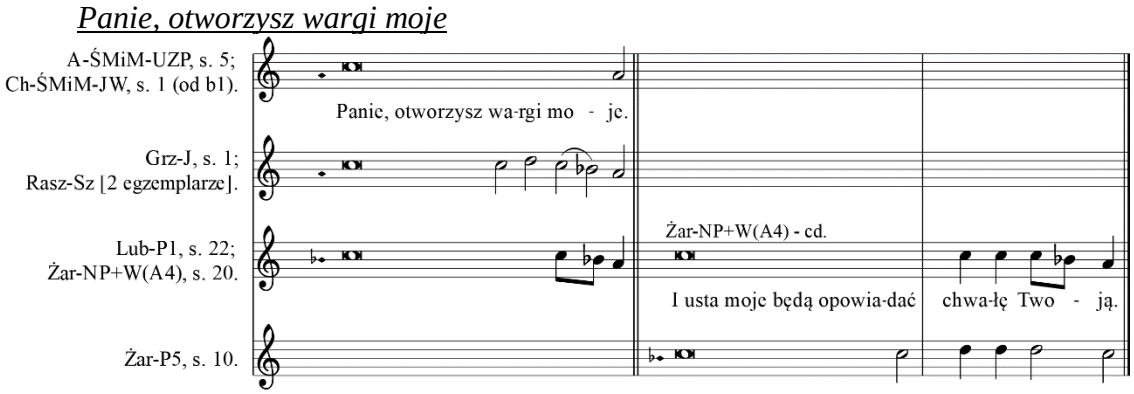
4.3. Tony modlitw i czytań

Z niniejszym podrozdziałem rozpoczyna się *de facto* prezentacja szeroko pojmowanego repertuaru recytatywu liturgicznego (choć recytatywny charakter niektórych wcześniej przedstawionych aklamacji swobodnie pozwalałby na sklasyfikowanie ich w tej grupie śpiewów). Znaczenie tego pojęcia jest różnorako rozumiane przez muzykologów[1043], a i sam zakres śpiewów wchodzących w jego skład jest wyznaczany niejednakowo, bowiem niektórzy do recytatywu liturgicznego nie zaliczą psalmodii, a inni będą go utożsamiać nawet z zaawansowanymi pod względem meliki śpiewami *ordinarium* mszalnego, takimi jak *Kyrie eleison*[1044]. Niewątpliwie jednak rdzeniem gatunkowym recytatywu są wzory melodyczne (tony) niepowiązane z jednym konkretnym tekstem, ale możliwe i wskazane do wykonania z wieloma różnymi wariantami tekstowymi – w zależności od przepisanej treści na dany dzień liturgiczny. Ich uzupełnieniem są natomiast śpiewy o charakterze stałym, które wyróżniają się szczątkowym rozwinięciem linii melodycznej oraz stosunkowo krótką formą.

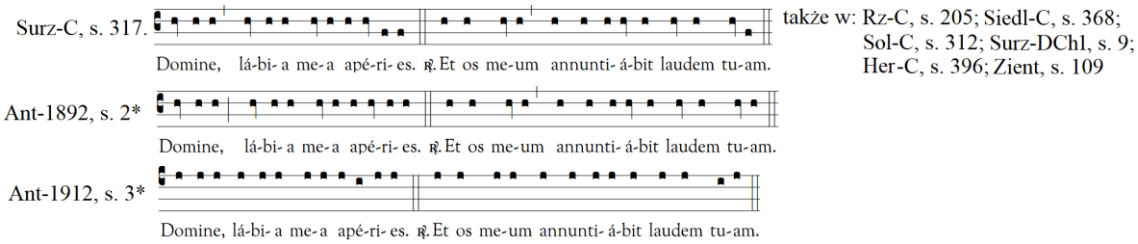
[1043] Więcej na temat muzykologicznych terminologii oraz klasyfikacji recytatywu liturgicznego w: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 21-32. Niniejsza praca stanowi szerokie kompendium wiedzy nt. form recytatywu liturgicznego: wersetów, lekcji, ewangelii i oracji (w tym prefacji i *Pater noster*), stosowanych na ziemiach polskich.
[1044] J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 28. Por. także roz. 3.2.2, s. 175.

W takim rozumieniu pojęcia „recytatyw liturgiczny” mieszczą się właśnie tony czytań biblijnych (spośród których szczególne znaczenie mają psalmy i kantyki – prezentowane w kolejnym podrozdziale), a także tony innych modlitw związanych z obrzędami liturgicznymi, wśród których znajdą się formy krótkie, takie jak wersety, klasyczne oracje, prefacje oraz inne modlitwy, np. *Ojcze nasz* czy spowiedź powszechna. Cechą charakterystyczną tonów modlitw i czytań (z wyłączeniem psalmów i kantyków) jest obecność co najwyżej trzech wariantów dla każdego tonu, których wybór uzależniony jest od stopnia uroczystości danego obchodu (np. tony najuroczystsze, uroczyste, ferialne, żałobne)[1045]. Pod względem meliki, różnią się one od siebie jedynie niuansami. Z reguły im dostojniejszy jest obchód, tym bardziej ozdobny jest dany wzór tonu. W wariantach uroczystych pojawia się zatem większa liczba neum kilkudźwiękowych, a w ferialnych – niemal wyłącznie neumy jednodźwiękowe.

4.3.1. Tony krótkich form brewiarzowych



Przykład 16a. Wezwanie *Panie, otworzysz…* z odpowiedzią – źródła mariawickie pisane.



Przykład 16b. Wezwanie *Domine, labia mea…* z odpowiedzią – źródła rzymskokatolickie.

Jest to werset z Ps 50,17, którym rozpoczyna się jutrznia. Porównanie źródeł wskazuje na dwie jego zasadnicze postaci: 1. z zakończeniem na dźwięku znajdującym się tercję małą poniżej tonu reperkusyjnego oraz 2. kończący się na tej samej wysokości, co ton reperkusyjny.

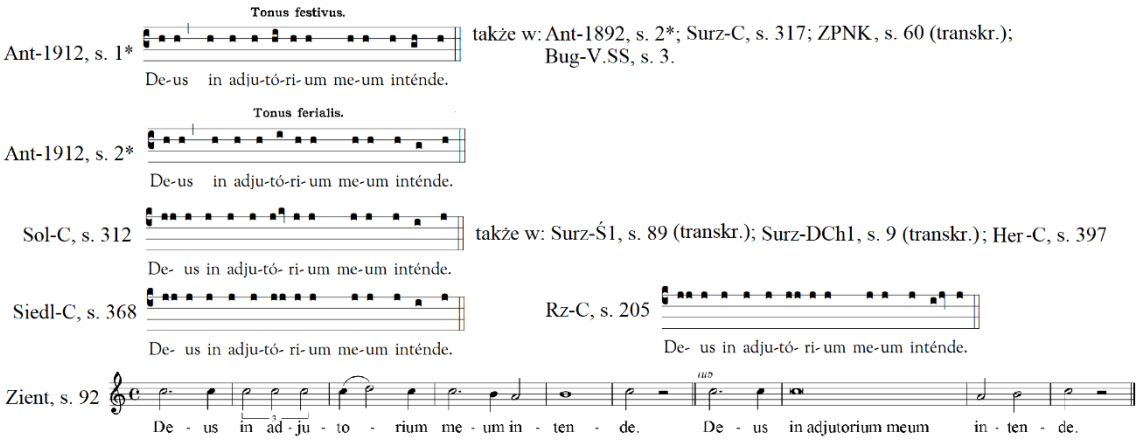
[1045] Z łac.: *solemnior*, *solemnis*, *ferialis*, *in Missa pro defunctis* (*Officium defunctorum*). Pomijana jest tutaj kwestia śpiewów specjalnych, związanych z wybranymi świętami albo fragmentami Pisma św., takimi jak gatunkowo związany z prefacją śpiew *Niech się radują Aniołowie* albo tony dla czytania Męki Pańskiej.

Podstawowa forma pierwszej z nich obejmuje jedynie dwie wysokości: tenor (*c*) oraz *finalis* (*a*). Jest ona charakterystyczna dla wszystkich źródeł rzymskokatolickich wydanych na ziemiach polskich oraz dwóch partytur ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości. Mariawickie warianty znajdujące się na dwóch środkowych pięcioliniach są jedynie odmianami formy podstawowej, wzbogaconymi o łącznik między tenorem i *finalis* (dźwięk *b*), a w przypadku źródeł z Grzmiącej i Raszewa – także o dodatkową modulację o sekundę w górę przed kadencją końcową.

Druga odmiana ma najprostszą formę w postaci recytacji na jednej wysokości (w antyfonarzu z 1892 bazującym na *Editio Medicea*). Wydanie watykańskie różni się od niej wychyleniem o sekundę małą w dół na ostatniej akcentowanej sylabie. W partyturze z Żarnówki, w formule końcowej tego śpiewu również odnajdziemy modulację, jednak nie w dół, ale w górę o sekundę wielką.

Boże, ku wspomożeniu memu wejrzyj

Przykład 17a. Wezwanie *Boże, ku wspomożeniu…* – źródła mariawickie pisane.



Przykład 17b. Wezwanie *Deus in adjutorium…* – źródła rzymskokatolickie.

Wezwanie *Boże, ku wspomożeniu memu wejrzyj* pojawia się we wszystkich godzinach kanonicznych – najczęściej na samym początku. Składa się ono z wersetu (Ps 69,2), doksologii „Chwała Ojcu…” oraz zawołania „Alleluja”, które w okresie od

Siedemdziesiątnicy do Wielkiej Środy zastępowane jest przez „Chwała Tobie, Panie, Królu wiecznej chwały”[1046].

W tradycji łacińskiej wyróżnia się dwa możliwe tony tego wezwania: uroczysty oraz ferialny, który różni się od tego pierwszego obecnością pojedynczych neum powyżej i poniżej tenoru zamiast formuł *pes.* Identyczne z *tonus festivus* są zapisy w Surz-C, ZPNK. oraz dwa pierwsze warianty mariawickie. Inne śpiewniki rzymskokatolickie podają różne formy pośrednie pomiędzy tonem uroczystym i ferialnym z antyfonarza watykańskiego. Pozostałe źródła mariawickie są natomiast zbliżone do pierwszego wariantu zapisanego w śpiewniku Zientarskiego. Wyróżniają się one końcową kadencją, w której linia melodyczna osiąga tercję poniżej tenoru. W wariancie mariawickim, który prezentowany jest na trzeciej pięciolinii, pierwszy *pes* zostaje przeniesiony z akcentowanej sylaby słowa „wspomożeniu” na „Boże”. Wydaje się, że jest to jednak błąd popełniony w transkrypcji, bowiem w żadnym z łacińskich źródeł nie przemieszczono tej neumy ze słowa *adjutorium* na *Deus*.

[1046] W trzy ostatnie dni Wielkiego Tygodnia wezwanie *Boże, ku wspomożeniu memu wejrzyj…* jest zupełnie pomijane.

Przykład 17c. Odpowiedź *Panie, ku ratunkowi memu…* – źródła mariawickie pisane.

Odpowiedzią ludu (chóru) na wezwanie *Boże ku wspomożeniu…* jest *Panie, ku ratunkowi memu pośpiesz się* z doksologią *Chwała Ojcu*. Wszystkie źródła mariawickie podają w tym przypadku identyczną melodię, różniącą się jedynie zapisem wartości rytmicznych. Melodia ta nie występuje w żadnej z edycji antyfonarza rzymskiego, natomiast pojawia się w trzech śpiewnikach wydanych na ziemiach polskich, co może sugerować, że jest ona specyficzna dla rodzimej tradycji śpiewu gregoriańskiego.

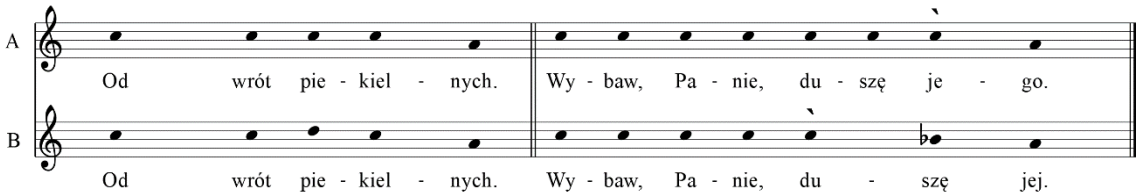
Przykład 17d. Odpowiedź *Domine ad adjuvandum* – wybrane źródła rzymskokatolickie.

Przebieg melodyczny wariantów mariawickich wydaje się najbardziej zbliżony do podanego w *Zbiorze Pieśni Nabożnych Katolickich*. Wyjątkiem jest formuła końcowa *Alleluja*, która jest tożsama z pierwszym wariantem proponowanym przez Surzyńskiego (*d-c-h-a*).

Wersykuł

Pod pojęciem wersykuł (łac. *versiculum*) autor rozumie jednozdaniowe wersety, które są śpiewnie recytowane naprzemiennie przez przewodniczącego i chór – najczęściej po hymnach, responsoriach albo samodzielnych antyfonach[1047]. Formy te często składają się z jednego wezwania i odpowiedzi, choć w niektórych przypadkach następuje kilka wersetów po sobie, przez co dialog przybiera znacznie dłuższą formę (np. w obrzędach procesji dni krzyżowych czy egzekwiach).

W praktyce liturgicznej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, do wersykułów (wezwań i odpowiedzi) stosuje się takie same melodie jak w trzech pierwszych wariantach wezwania *Panie, otworzysz wargi moje*[1048]. Dotyczy to także znakomitej większości pozostałych form dialogowych między przewodniczącym (kapłanem) a chórem (ludem), z wyjątkiem wezwań i responsów posiadających własne melodie[1049]. Wariant pierwszy z przykładu 14a jest podstawowym i najczęściej wykorzystywanym, natomiast wariant trzeci (z dźwiękiem pośrednim *b* w kadencji) dominuje w przypadku, kiedy w zakończeniu wersykułu znajduje się wyraz monosylabiczny albo słowo z akcentem proparoksytonicznym (na 3 sylabę od końca). Zależność ta wyraźnie się ujawnia w wypadku poniższej modlitwy za dusze zmarłego lub zmarłej:



Przykład 18. Warianty śpiewu wezwania *Od wrót piekielnych* z odpowiedzią.

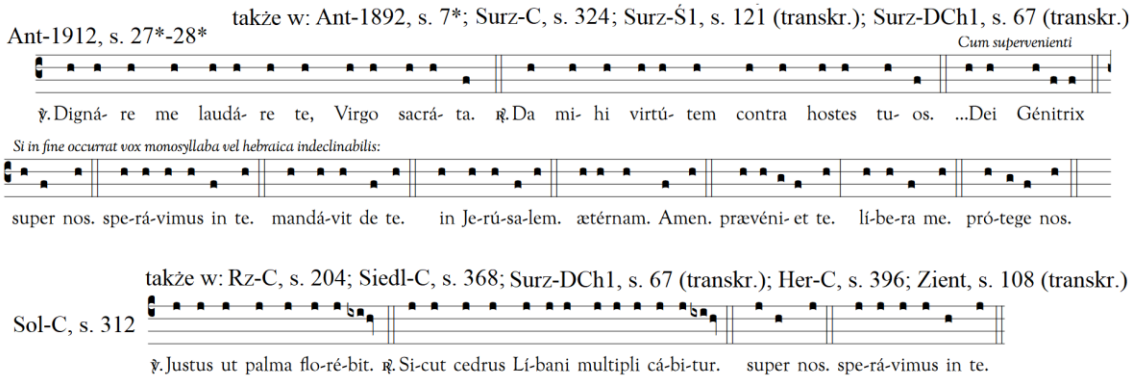
Powyżej prezentowane warianty są zgodne z łacińskim tonem przeznaczonym dla wersykułów po komemoracjach i antyfonach maryjnych, przed wystawionym Przenajświętszym Sakramentem czy na procesjach[1050].

[1047] Jak zwracał uwagę J. Morawski, polska literatura muzykologiczna nie sprecyzowała wyraźnie terminologii związanej ze słowami „wers", „werset" i „wersykuł" (łac. *versus, versum, vers, versiculum*). Dla określenia wskazanej tutaj formy muzycznej sam stosował pojęcie „werset" (por.: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 33; TENŻE, *Verisculus. Z badań nad recytatywem liturgicznym w Polsce*, „Muzyka" 1992, nr 4, s. 3.). W publikacjach poświęconych mariawityzmowi wspomniane terminy nie pojawiają się wcale, toteż autor niniejszej dysertacji przyjął wariant słowny „wersykuł" dla określenia formy muzycznej (tonu – wzorca melodycznego) jako najbardziej zbliżona kalka językowa pojęcia *tonus versiculum*.

[1048] Sama struktura wezwania *Panie, otworzysz…* również spełnia techniczne kryteria wersykułu, aczkolwiek nie stanowi ono dialogowego komentarza do wcześniej śpiewanego utworu (hymnu, antyfony), ale jest formułą niezależną, rozpoczynającą modlitwę.

[1049] Patrz: roz. 4.2.1 oraz inne przykłady w roz. 4.3.1.

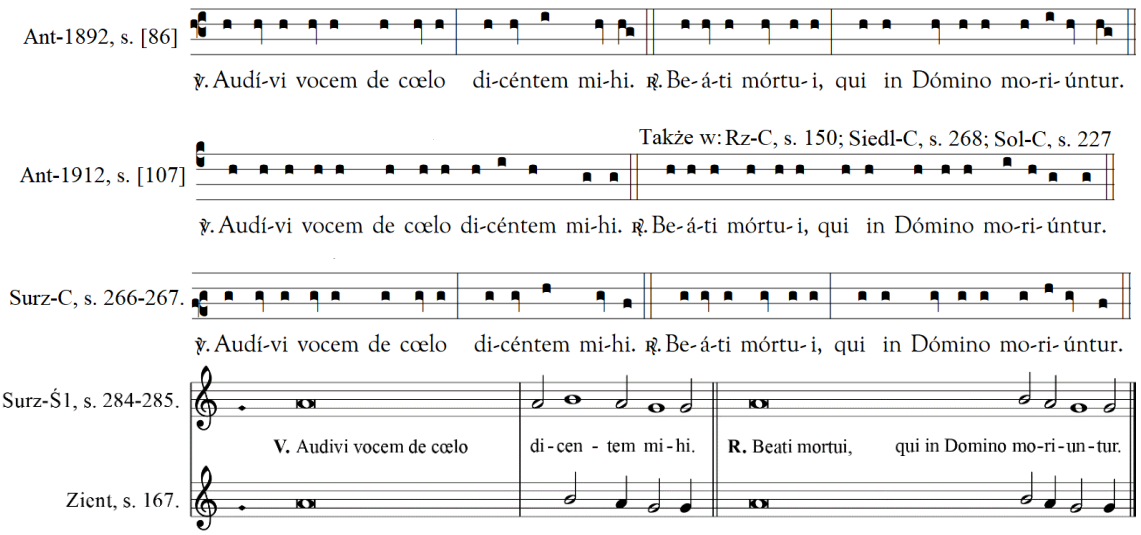
[1050] Zob.: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 127-128.



Przykład 19. *Tonus versiculum* – źródła rzymskokatolickie.

Żadna z partytur ani zarejestrowane materiały dźwiękowe nie utrwaliły obecności w tradycji mariawickiej rzymskich tonów z rozbudowanymi neumami na ostatniej sylabie, które były charakterystyczne dla wersykułów po hymnach, na jutrzni czy po responsoriach krótkich w godzinach mniejszych. Zachowała się natomiast melodia, która była wskazana dla wersykułów jutrzni i uwielbień w Triduum Paschalnym oraz całym oficjum za dusze zmarłych[1051]:

Przykład 20a. Wersykuł po psalmodii nieszporów żałobnych – źródła mariawickie.



Przykład 20b. Wersykuł laudesów *Officium Defunctorum* – źródła rzymskokatolickie.

[1051] Zob.: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 127-128.

W pierwszej kolejności należy zaznaczyć, że porównywany tekst *versiculum* łacińskiego oraz jego mariawickie tłumaczenie nie znajdują się w tym samym miejscu oficjum za zmarłych, bowiem w większości źródeł mariawickich godzin kanonicznych do nieszporów brane były tłumaczenia części zmiennych laudesów z *Breviarium Romanum*[1052]. Spośród mariawickich partytur zawierających tekst tego wersykułu, jedna z nich pozbawiona jest słowa „umarli", co wynika prawdopodobnie z omyłki kopisty. W najniżej prezentowanym wariancie odwrócony jest szyk zdania w odpowiedzi, przez co odbiega on od pozostałych wersji mariawickich oraz łacińskiej pod względem tekstowym. Jednakże, linia melodyczna tej odpowiedzi, a także pierwszy wariant wezwania są identyczne jak większość źródeł rzymskokatolickich. Tymczasem, dwa zapisy mariawickie, których zwrot kadencyjny rozpoczyna się skokiem o sekundę małą do góry, nie znajdują swojego odzwierciedlenia w żadnym z wariantów łacińskich.

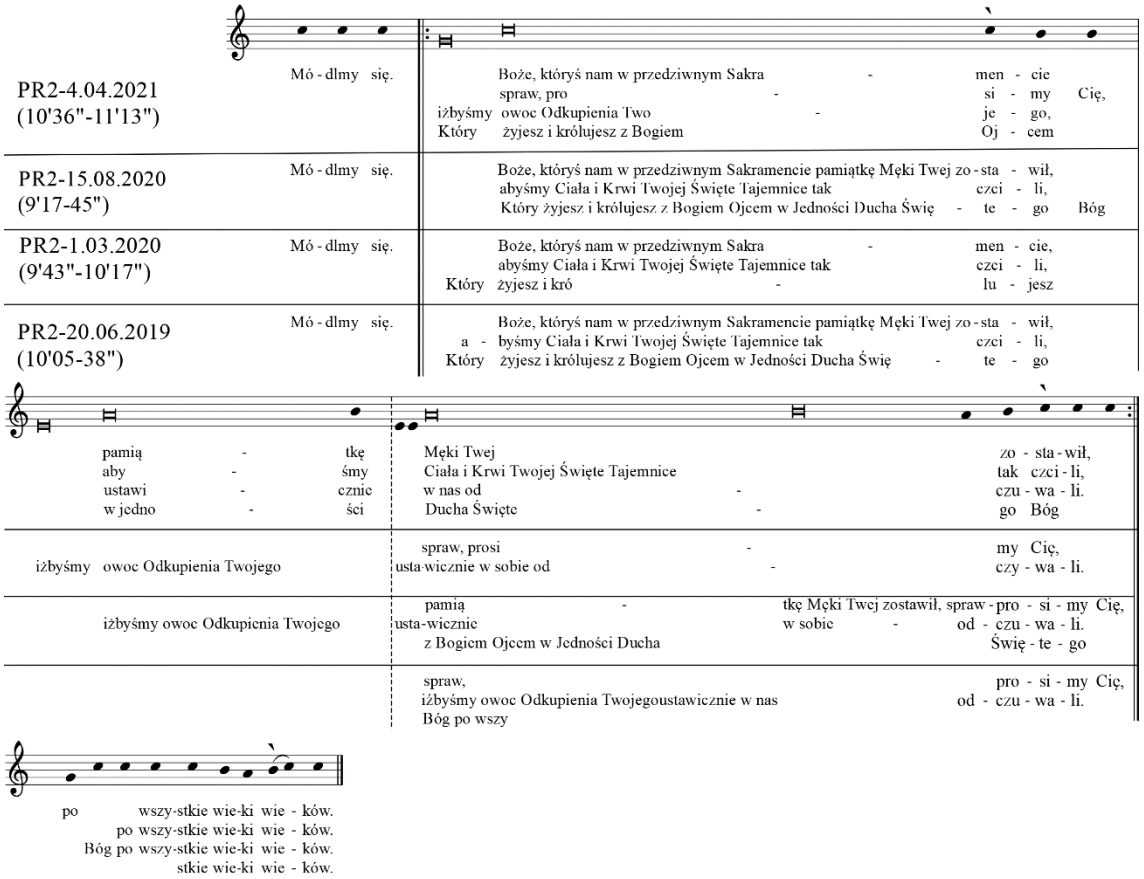
Absolucje i błogosławieństwa

Absolucje i błogosławieństwa są współcześnie stosowane w praktyce mariawickiej jedynie podczas śpiewu jutrzni na Wielkanoc i Boże Narodzenie. W absolucjach stosowany jest wzór melodyczny mariawickiego tonu oracji (zob. 4.3.2.). Również w tradycji łacińskiej, ton absolucji był bardzo zbliżony do *tonus orationis festivus*[1053]. W przypadku błogosławieństw, nie ma wyraźnie określonego wzoru ich wykonywania. Duchowni stosują melodię zbieżną albo z tonem wersykułu, albo z tonem czytania jutrzni (precyzyjniej – z formułą melodyczną kropki i konkluzji), tj.: recytacja na dźwięku *a* + kadencja meliczna *h-c'-e* z akcentem na najwyższej nucie *c'* (zob. np. „Ty więc, Panie…" w przykł. 23a). Bliższym tradycji śpiewu chorałowego wydaje się drugie rozwiązanie, bowiem w łacińskim tonie benedykcji końcowa kadencja jest taka sama jak w kropce *tonus lectionis (in matutinum)*[1054].

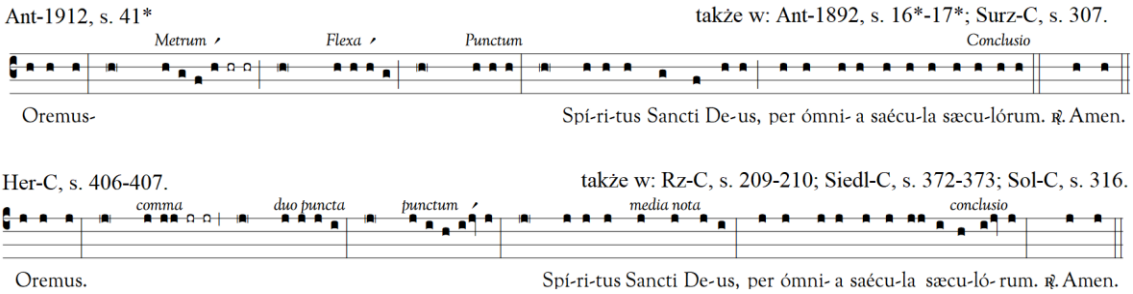
4.3.2. Ton oracji

Ton oracji stanowi dla mariawitów podstawową formułę melodyczną, która realizowana jest w większości modlitw mszalnych, a także w wybranych modlitwach brewiarza, rytuału czy pontyfikału[1055].

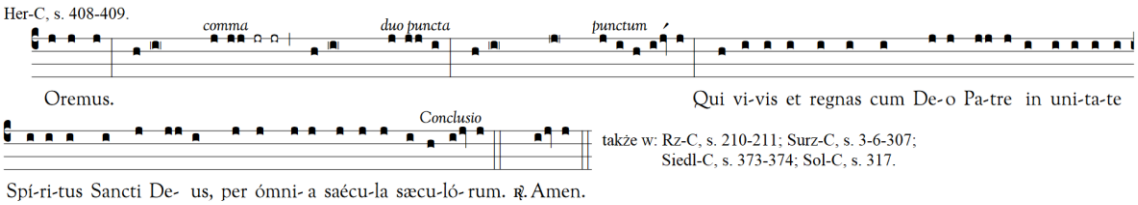
[1052] Por. roz. 2.3.2, s. 116.
[1053] Por.: Ant-1871, s. 8*-10*.16*-17*.
[1054] Por.: Ant-1871, s. 8*-11*.
[1055] Ważnym wyjątkiem są cztery modlitwy liturgii Wielkiego Piątku, oznaczone we *Mszale Eucharystycznym* jako „Wezwania". Są one wykonywanie w tonie prefacji (ferialnym), mimo iż ich struktura tekstowa nie wykazuje związku gatunkowego z prefacją. Po każdym z „wezwań" następują dwie modlitwy, które śpiewa się już w „tonie zwykłym" tj. tonie oracji (zob.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 673-676).



Przykład 21a. Kolekta z mariawickiego formularza V Mszy św. o Przenajświętszym Sakramencie – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych.



Przykład 21b. *Tonus orationis festivus (Romanum)* – źródła łacińskie.



Przykład 21c. *Tonus orationis ordinarius* – źródła łacińskie.

W tradycji łacińskiej przełomu XX wieku obecne były trzy formy tego tonu (*festivus, ferialis* i *ferialis simplex*), a wraz z edycją watykańską dodany został antyczny *tonus solemnis*[1056]. W kancjonałach wydawanych na ziemiach polskich funkcjonowały

[1056] Por.: Ant-1892, s. 16*-18*; Ant-1912, s. 40*-47*.

tymczasem dwie formy: 1. *tonus solemnis* albo *romanus*, odpowiadająca *tonus festivus* z antyfonarza rzymskiego, 2. *tonus ordinarius* będąca charakterystyczną dla tradycji piotrkowskiej[1057]. W repertuarze recytatywu liturgicznego mariawitów istnieje wyłącznie jedna forma, a obecne w niej zwroty melodyczne zdają się mieć swoje źródło w obu wariantach kancjonałowych jednocześnie.

Na początku należy odnotować fakt, że w praktyce wykonywania oracji przez mariawitów mamy do czynienia nie z jednym tonem reperkusyjnym (tenorem / tubą), ale *de facto* z dwoma. Wyższy znajduje się w miejscu gregoriańskiego tenora subsemitonalnego *c*, natomiast drugi, lokowany tercję małą poniżej niego (tenor subtonalny *a*), w polskiej tradycji śpiewu oracji (oraz czytań) zanikł do XV wieku[1058]. Na potrzeby analizy możemy je nazwać odpowiednio tenorem (*c*) i subtenorem (*a*). W „piotrkowskim" *tonus ordinarius* charakterystyczny jest wznoszący kierunek melodii od dźwięku *a* do tenoru *c*, przy czym najniższy z dźwięków jest jedynie punktem intonacyjnym, a większa część recytacji odbywa się już na tonie przejściowym (*h*).

Można przypuszczać, że mariawicki subtenor jest wynikiem ewolucji tego tonu poprzez obniżenie wysokości recytacji do dźwięku początkowego i pozostawienie dźwięku *h* jako jednej nuty stanowiącej łącznik między tenorem i nowopowstałym subtenorem. Ma to niebagatelne znaczenie z perspektywy melicznej, gdyż tercja mała dzieląca oba tony reperkusyjne ewokuje pokrewieństwo między nimi. Recytowanie na niższej wysokości pozbawione jest więc napięcia dążącego do rozładowania na tenorze, które było charakterystyczne dla dźwięku *h* w „piotrkowskim" *tonus ordinarius*.

Mariawicki ton oracji ma strukturę o wzorze sinusoidy. Jej pierwsza faza (recytowana na tenorze) odpowiada łacińskiemu *tonus festivus* od początku do *punctum circumflexus* (fleksa), gdzie ton zostaje obniżony. Druga faza (recytowana na subtenorze) zbliżona jest natomiast do tonu „piotrkowskiego" z formułą melodyczną określaną przez kancjonały jako *comma* (będąca interpunkcyjnie związaną z rzymską fleksą). W niektórych wykonaniach można zaobserwować recytację tej połowy wymiennie na dźwiękach *a* i *h* (szczególnie w PR2-1.03.2020), co dodatkowo upodabnia je do pierwotnego wariantu „piotrkowskiego".

[1057] Jak sądzą muzykolodzy polscy, ton „piotrkowski" oracji, lekcji mszalnej czy ewangelii jest przetworzonym wariantem tonu, który funkcjonował niegdyś w diecezji kolońskiej (por.: *Śpiew epistoły i ewangelii we mszy św.*, MK 10(1890), nr 12, s. 89-91; T. MIAZGA, *Przyczynki do twórczości gregoriańskiej…*, s. 10; I. PAWLAK, *Prawda o „polskim tonie" Ewangelii…*, s. 695).

[1058] Tenor / tuba subtonalna to dźwięk recytacyjny, poniżej którego znajduje się dźwięk w odległości całego tonu. W przypadku tenora / tuby subsemitonalnej, pod dźwiękiem recytacyjnym znajduje się kolejny oddalony od niego o półton (por.: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 33.88.128.131; I. PAWLAK, *Prawda o „polskim tonie" Ewangelii…*, s. 694-595).

Obie fazy mogą być poprzedzane intonacją, polegającą na rozpoczęciu początkowego słowa kwartę poniżej tenoru (lub subtenoru) i przejściu na ton reperkusyjny wraz z pierwszym akcentem albo kolejnym słowem. Taka forma przygotowania recytacji w odpowiedni sposób naśladuje naturalną prozodię, aczkolwiek nie da się odnaleźć jej źródeł ani w tonach rzymskich, ani w piotrkowskim, w związku z czym, należy przypuszczać, że zaistniała wraz z wprowadzeniem przez mariawitów do liturgii języka polskiego lub w późniejszym okresie. W praktyce wykonawczej, obecność intonacji w przebiegu tonu oracji jest raczej spontaniczna, a ich częstotliwość uzależniona jest od indywidualnych preferencji poszczególnych kapłanów.

Zwroty melodyczne w mariawickim tonie oracji wykazują dość luźny związek z interpunkcją tekstu liturgicznego. Obie fazy łącznie obejmują jedno zdanie, a w przypadku bardzo rozbudowanych tekstów, jego połowę, w której wyrażana jest pewna zamknięta myśl, która może być jednak dalej rozwinięta. Zakończenie drugiej fazy odpowiada więc znaczeniowo formułom *punctus elevatus* i *punctus versus*, a wypada zawsze miejscu jednego ze znaków przestankowych (najczęściej kropki, ewentualnie średnika, dwukropka lub przecinka)[1059]. Początkowa faza obejmuje zaś pierwszą połowę zdania lub pewnej pełnej myśli, a więc kończy w miejscu, w którym nie został jeszcze wyrażony cały sens wypowiadanych słów. W terminologii łacińskiej odpowiadało znakowi *punctum circumflexus*[1060]. Zakończenie pierwszej fazy może, choć nie musi być powiązane ze znakami interpunkcyjnymi (np. przecinka).

Specjalną formułą kadencyjną zaznaczane jest zakończenie modlitw, tj. konkluzja. Pod względem muzycznym odpowiada ona znakowi *punctum* w „piotrkowskim" tonie oracji. Bywa ona częściej inicjowana po drugiej fazie recytacji, ewentualnie – tak jak to ma miejsce w nagraniu PR2-20.06.2019 – wprost po subtenorze (zamiast zwrotu melodycznego kończącego drugą fazę). Rzadziej bywa rozpoczynana po zakończeniu pierwszej fazy (tak jak w PR2-15.08.2020).

Konkluzja oracji realizowana jest przez mariawitów w niemal wszystkich modlitwach wykonywanych w tym tonie: kolektach, sekretach, pokomuniach, modlitwach ofiarowania hostii i kielicha, w modlitwach przed i po „Ojcze nasz…" (doksologia kanonu Mszy św., „Wybaw mnie, Panie…"), przed komunią świętą („Przyjęcie Ciała i Krwi…"), w modlitwach brewiarzowych i innych. Wyraźnym wyjątkiem jest modlitwa przy konsekracji chleba, której zakończenie („To jest bowiem Ciało moje") śpiewane jest przez duchowieństwo na wzorze konkluzji tonu ewangelii.

[1059] Por.: J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 79-80.
[1060] Tamże, s. 79.

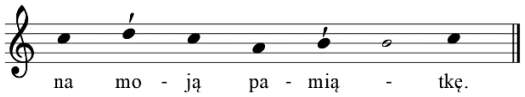
Niektóre wykonania wezwań kapłana: „Módlcie się bracia…” oraz „Niech was błogosławi…” są również oparte na tej formule melodycznej, choć są i takie, które wykazują bliższe podobieństwo do konkluzji oracji.

4.3.3. Tony czytań mszalnych i brewiarzowych

Do czytań brewiarzowych śpiewanych przez mariawitów należą: lekcja (na jutrzni) oraz kapitulum (na nieszporach i innych godzinach)[1061]. Podczas Mszy św. śpiewana jest lekcja i ewangelia. W tradycji wykonawczej oba czytania brewiarzowe mają jeden wariant melodyczny, ewangelia mszalna dwa (zwykły i żałobny), a lekcja trzy (zwykły, uroczysty i żałobny).

Ton kapitulum

Mariawicki ton kapitulum – w przeciwieństwie do łacińskich – jest niemal identyczny jak ton oracji. W zależności od długości incipitu, śpiew może się rozpocząć od tenoru (tj. faza pierwsza – w incipitach długich, np. listów) lub od subtenoru (tj. faza druga, np.: *Wyjątek z Księgi Mądrości*). Formuła zakończenia może być wykonana w taki sam sposób jak konkluzja oracji, aczkolwiek funkcjonuje również drugi wariant, popularny szczególnie w często śpiewanym kapitulum z nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie (na czwartek):



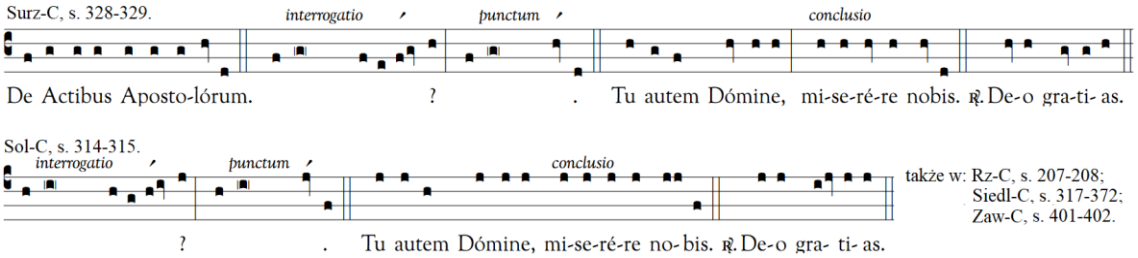
Przykład 22. Formuła konkluzji w mariawickim tonie kapitulum – rekonstrukcja na podst. relacji ustnej ks. Czesława M. Zbigniewa Nawary.

Pozostałe tony czytań wykazują większe podobieństwo z ich „piotrkowskimi” odpowiednikami. *Tonus evangelii, lectionis in Missa* oraz *lectionis in Matutino* (*ferialis*) podawane w *Cantionale Ecclesiasticum* różnią się od *tonus orationis ordinarius* wzorami melodycznymi *punctum* i *finis* (*conclusio*) oraz obecnością dodatkowych formuł dla pytania (*interrogatio*). W analogiczny sposób, mariawickie tony czytań opierają się na takim samym wzorze recytacji jak mariawicki ton oracji (tj. struktura sinusoidalna

[1061] Antyfonarz rzymski przewidywał jeszcze osobny ton dla *lectio brevis* różniący się od tonu kapitulum jedynie formułą *punctum*. W praktyce wykonawczej mariawitów nie utrwalił się w ogóle śpiew godzin mniejszych, w tym godziny szóstej, na której była odmawiana krótka lekcja. W *Brewiarzu Eucharystycznym* jest ona jednak tytułowana w taki sam sposób jak kapitulum, tj. „Wyjątek z (Listu / Księgi)”, zatem można przypuszczać, że nawet jeśli była kiedykolwiek śpiewana, to jej melodia była identyczna jak melodia kapitulum (Por.: Ant-1912, s. 38*-40*; *Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 52.57).

z dwiema fazami przebiegu: tenorową i subtenorową), a ich wyróżnikami są odmienne zwroty kadencyjne w miejscu kropek, konkluzji oraz dodatkowy dla znaku zapytania.

Przykład 23a. Mariawicki ton lekcji na jutrzni – rekonstrukcja na podst. relacji ustnej ks. Czesława M. Zbigniewa Nawary z dn. 27.11.2019 r.



Przykład 23b. *Tonus lectionis in Matutino ferialis* – fragmenty źródeł łacińskich.

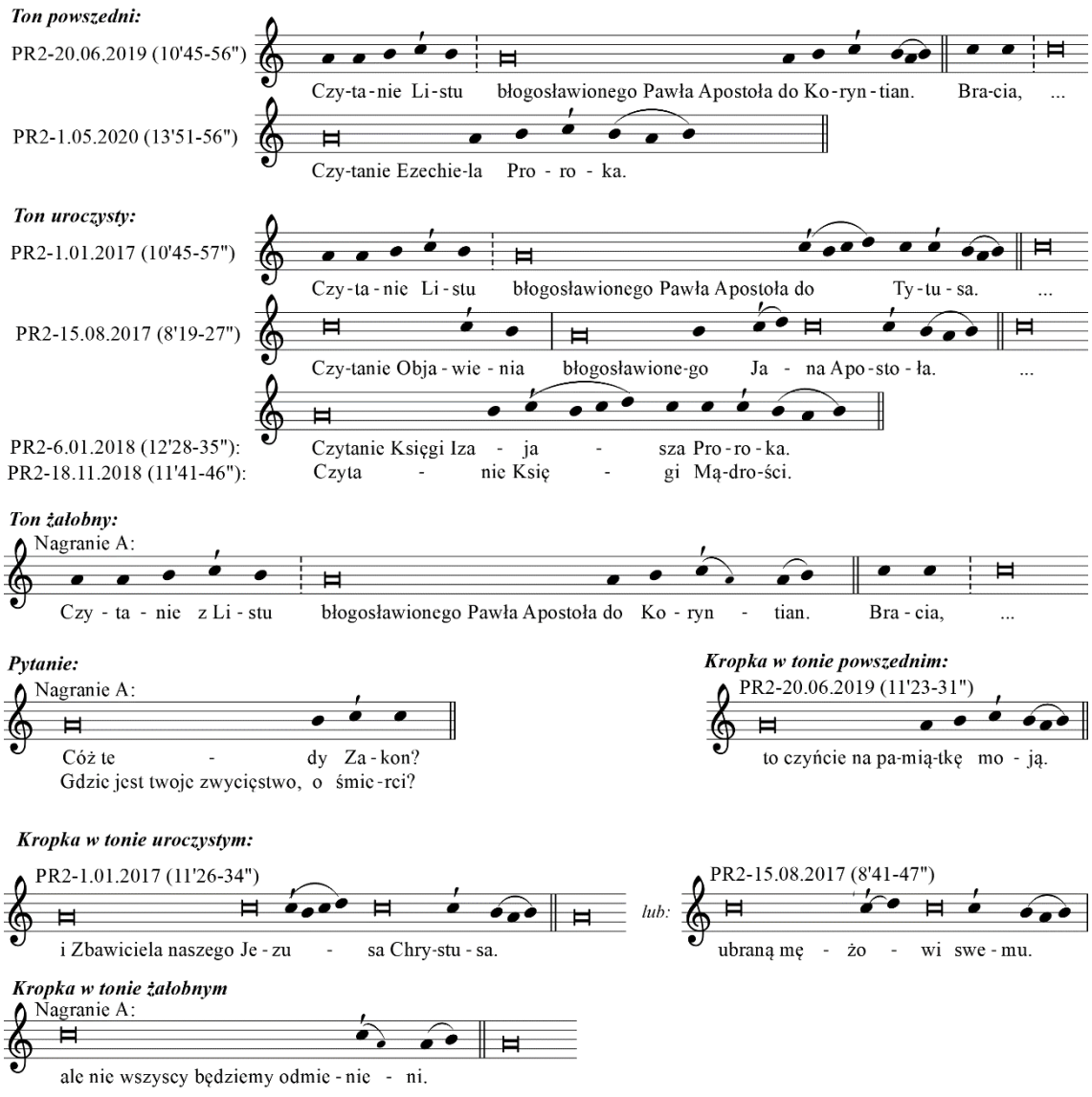
W mariawickim tonie lekcji z jutrzni, recytacja incipitu zaczyna się zawsze od subtenoru – przeciwnie, niż to miało miejsce w kapitulum. W formie krótszej rozpoczęcie będzie identyczne jak w wariancie proponowanym przez Surzyńskiego, przy czym to dźwięk *a* stanie się reperkusyjnym, a dźwięk *h* jedynie przejściowym. Forma dłuższa prezentowana w przykładzie 23a. zakłada osiągnięcie wysokości tenoru na akcencie słowa „Ewan**ge**lii" („**Li**stu" itd.), po czym obniżenie recytacji do dźwięku *h* przed formułą kadencyjną *a-h-c'-e*.

Istotną różnicą między tonem „piotrkowskim" a mariawickim jest właśnie najniższy dźwięk w formule kropki (*punctum*), który w pierwszym wariancie odległy jest od tenoru o kwintę, a w drugim – o sekstę małą. Obniżenie tego dźwięku w tonie mariawickim wywołuje także zmianę kontekstu modalnego. *Finalis* na *e*, przy pozostawieniu *dominanty* na *c* nadaje temu tonowi charakter czwartego modusu, w przeciwieństwie do łacińskiego *tonus ferialis*, a tym bardziej do *tonus solemnis*, który utrzymany jest w modusie V, z *c* jako tenorem i *f* jako *finalis*.

Kropka w tonie mariawickim może być osiągnięta zarówno z poziomu tenoru, jak i subtenoru. W pierwszym wypadku, po zakończeniu drugiej fazy recytacji, której dźwiękiem końcowym jest *c*, ton reperkusyjny obniża się do *h*, tak jak to miało miejsce w incipicie „Czytanie ewangelii…". Drugi przypadek jest tożsamy z konkluzją „Ty więc,

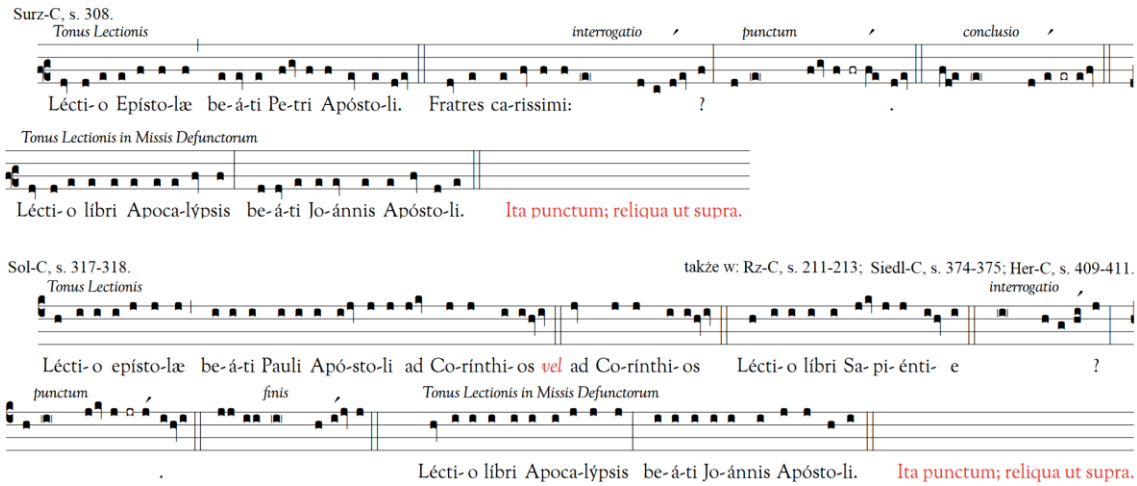
Panie, zmiłuj się nad nami", tzn. subtenor *a* jest bezpośrednim punktem wyjścia dla formuły kadencyjnej. Warto zaznaczyć, że w obu wariantach łacińskich samo *Tu autem, Domine…* również odbiega od mariawickiej tradycji wykonawczej. Drobna różnica między tonem mariawickim i „piotrkowskim" zauważalna jest w formule pytania (*interrogatio*), gdyż w tej pierwszej punktem wyjścia jest interwał tercji wielkiej (*h-g*) zamiast sekundy (*a-g*)[1062].

Ton lekcji mszalnej



[1062] Zgodnie z relacją ks. C. M. Zbigniewa Nawary, niektórzy duchowni w czasie jutrzni wielkanocnej realizują znak zapytania (np. w zdaniu: „Kto nam odwali kamień ode drzwi grobowych?") w taki sam sposób jak kropkę. Duży interwał w dół wywołuje skojarzenia z otchłaniami piekielnymi, do których zstąpił Jezus po śmierci krzyżowej oraz z samym grobem, w którym był złożony. Z tego względu, kapłani rezerwują powyższą formułę kropki wyłącznie dla trzech ewangelii w jutrzni Zmartwychwstania Pańskiego, a ewangelie w jutrzni Bożego Narodzenia śpiewają zgodnie z mszalnym tonem ewangelii (C. M. Z. NAWARA, relacja ustna z dn. 27.11.2019 r.).

Przykład 24a. Mariawicki ton lekcji mszalnej – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych.



Przykład 24b. *Tonus lectionis in Missa* – fragment z *Cantionale Ecclesiasticum*.

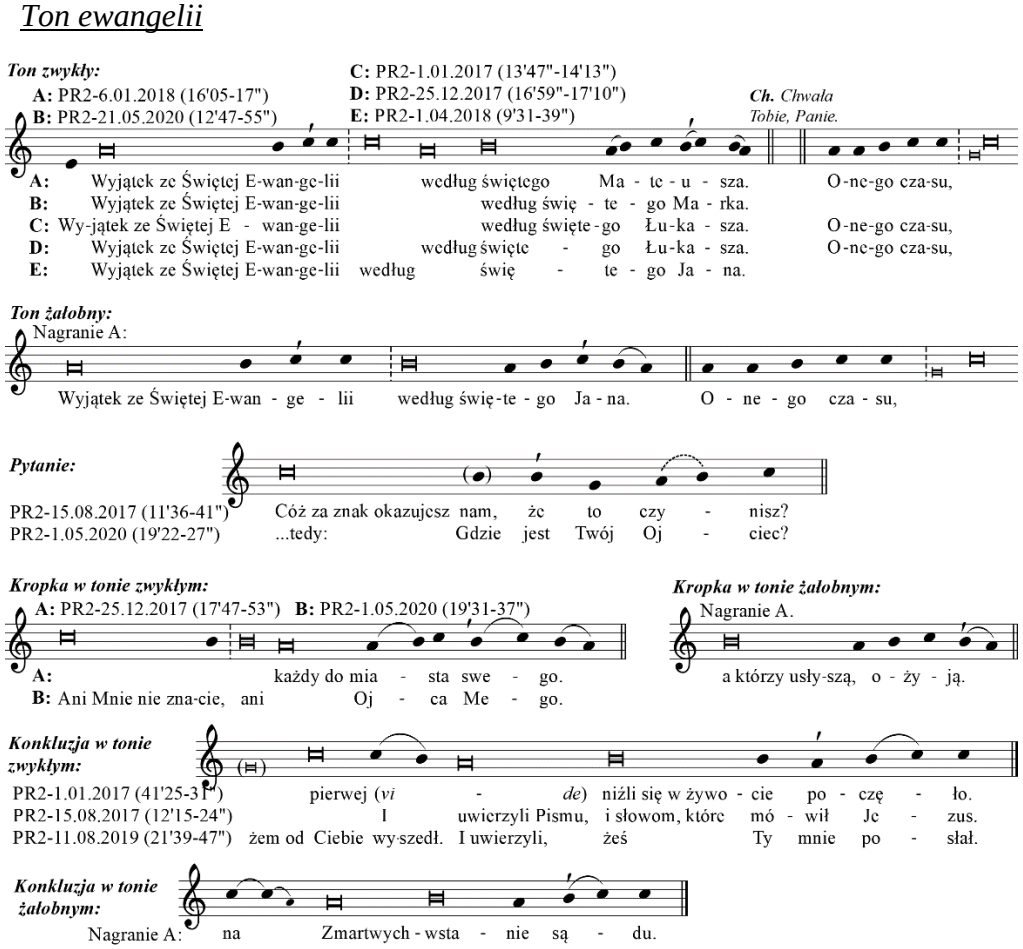
Różnica między mariawickim tonem powszednim i uroczystym polega na rozszerzeniu kadencji w incipicie i na wszystkich kropkach tego drugiego wariantu poprzez umieszczenie neumy *pes* (*c'-d'*) lub *porrectus resupinus* (*c'-h-c'-d'*) na sylabie akcentowanej, poprzedzającej ostatni akcent zdania (ewentualnie na przyimku „do" przed jednym z adresatów listów św. Pawła Apostoła). Drugi z przypadków jest częściej obserwowany w praktyce wykonawczej, aczkolwiek to pierwszy (z neumą *pes*) jest zgodny z pierwowzorem w tonie „piotrkowskim".

W *Cantionale Ecclesiasticum* różnych autorów odnajdziemy także wariant formuły kadencyjnej bez rozszerzenia, który jest identyczny z mariawickim tonem powszednim. Linia melodyczna kadencji w mariawickiej formule kropki oraz incipitu tonu lekcji we mszach żałobnych jest taka sama jak w łacińskim odpowiedniku (*c'-a-h*), jednak w wariancie mariawickim już na wydźwięku akcentowanej sylaby obecny jest skok tercjowy w dół, co można interpretować jako *cephalicusa* (c'_a).

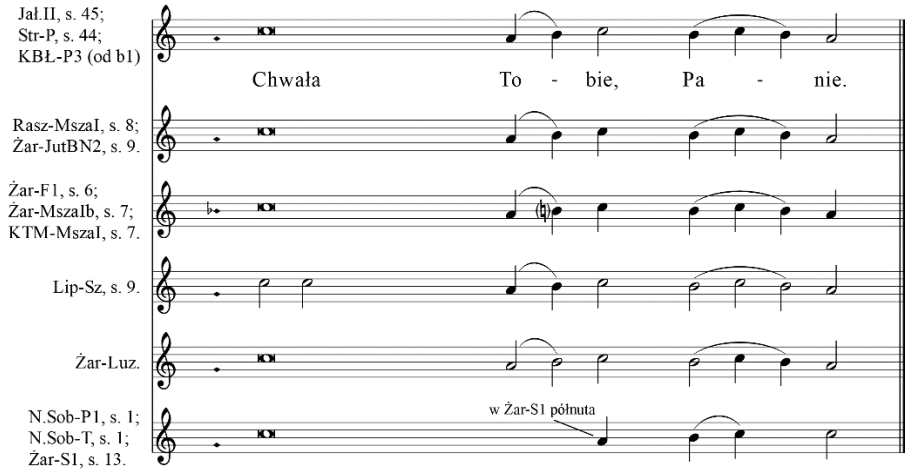
Wzór pytania w wariancie mariawickim jest pozbawiony wychylenia linii melodycznej w dół do dźwięku *g*, co ma miejsce w *interrogatio* wszystkich źródeł kancjonałowych. W związku z tym, formuła mariawicka staje się identyczna jak druga

faza tonu oracji, przez co duchowny powinien prowadzić linię melodyczną w taki sposób, aby recytacja na subtenorze wystąpiła bezpośrednio przed znakiem zapytania.

W przeciwieństwie do tonu „piotrkowskiego", tradycja wykonawcza mariawitów przewiduje dwa warianty konkluzji tonu lekcji mszalnej. Drugi z nich (żałobny) jest bliższy zapisom nutowym obecnym w *Cantionale Ecclesiasticum*, bowiem znajduje się w nim tercja *c'-a* – analogicznie jak w *porrectusie* otwierającym konkluzję tonu „piotrkowskiego". W linii melodycznej tonu powszedniego i uroczystego, dźwięk *a* jest natomiast poprzedzony neumą *clivis* (*c'-h*). Wszystkie mariawickie warianty konkluzji wyróżniają się nieobecnym w źródłach łacińskich skokiem kwarty w dół od tenoru, mającym miejsce po akcencie słowa przed dobraniem oddechu. Taki wzór (*a-h-**c'**-g*) nie pojawia się nigdzie wcześniej w przebiegu melicznym tonu lekcji, przez co jego wybrzmienie zwraca uwagę słuchających na ostatnie zdanie czytanego tekstu liturgicznego, a chórowi daje sygnał do przygotowania się do śpiewu graduału.

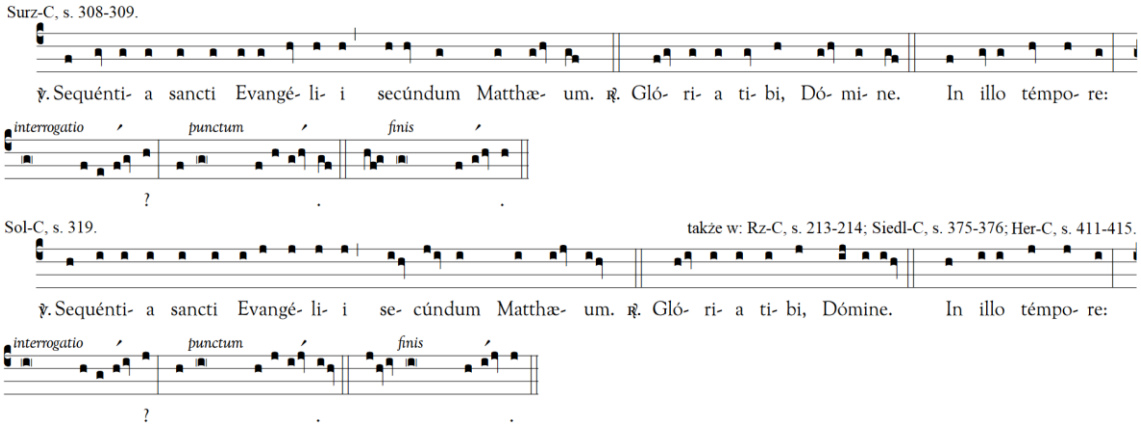


Przykład 25a. Mariawicki ton ewangelii – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych.



Przykład 25b. *Chwała Tobie Panie* – źródła mariawickie pisane.

Przykład 25c. *Chwała Tobie, Panie* – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych.



Przykład 25d. *Tonus evangelii* – źródła *Cantionale Ecclesiasticum*.

Mariawicki ton ewangelii inicjowany jest od subtenora *a*. W niektórych wykonaniach akcent pierwszego słowa przygotowany jest poprzez obniżenie jego początku o kwartę. Zbliżone rozpoczęcie obecne jest również w tonie „piotrkowskim", aczkolwiek tam dźwiękiem reperkusyjnym jest *h*, natomiast akcent jest osiągany poprzez skok sekundy. Druga połowa incipitu w praktyce wykonawczej duchowieństwa mariawickiego jest niejednakowa. Przed zwrotem kadencyjnym, recytacja odbywa się na dźwięku *h*, natomiast w niektórych interpretacjach słowo „według" śpiewane jest na wysokości subtenora albo tenora. Linia melodyczna wariant z dźwiękiem *c* upodabniona jest do tej, którą proponuje w swoim *Cantionale* Surzyński.

Sam zwrot kadencyjny w tonie mariawickim ma dwie odmiany: zwykłą (na wszystkie dni roku) oraz żałobną (na Msze św. za dusze zmarłych). Druga jest bardzo podobna do odpowiednika łacińskiego. W praktyce mariawickiej akcentowany *pes* (*h-c*) zostaje rozbity na dwie sylaby (akcent pozostaje na drugiej), a przed nim dodany jest

jeszcze dźwięk *a*. W wariancie zwykłym, kadencja jest bardziej zdobiona, niż w tonie „piotrkowskim", bowiem przed dwiema ostatnimi neumami (*pes* i *clivis*) dodane są jeszcze: *pes* (*a-h*) oraz pojedyncza nuta *c*.

Odpowiedź *Chwała Tobie Panie* pojawia się w źródłach pisanych. Większość z nich prezentuje identyczną melodię, różniącą się od siebie jedynie interpretacją rytmiczną poszczególnych nut. Odmienny jest jedynie wariant obecny w partyturach z Nowej Sobótki. *Finalis* tej melodii znajduje się na tej samej wysokości, co dźwięk repetowany, przez co wariant ten wykazuje podobieństwo nie z tonem „piotrkowskim", ale standardowym rzymskim[1063].

W praktyce wykonawczej zdecydowanie dominuje najwyższy wariant odpowiedzi – z półnutami na końcu słów „Tobie" i „Panie"[1064] oraz z realizacją początkowego *brevis* jako dwóch półnut. Od tego schematu odbiega jedno z zarejestrowanych wykonań, w którym *torculus* (*h-c'-h*) jest uproszczony do samej nuty *h*. Linia melodyczna dominującej odmiany odpowiedzi ludu pokrywa się z *Gloria Tibi Domine* w źródłach kancjonałowych, jednak przesunięte zostają akcenty, przez co w miejscu *Gloria* znajduje się słowo „Tobie", a początkowe „Chwała" recytowane jest na nucie *c*.

Pytanie tonu mariawickiego różni się od „piotrkowskiego" jedynie obecnością tercji wielkiej *h-g* w początkowej fazie kadencji zamiast ruchu sekundowego (*h-a-g-*). Kropka w wariancie zwykłym i żałobnym realizowana jest *per analogiam* incipitu ewangelii. W tym aspekcie, do tonu „piotrkowskiego" zbliża się bardziej zapis wariantu zwykłego, który różni się od niego jedynie obecnością dodatkowego *pesa a-h* zamiast skoku tercjowego *a-c*. W przypadku konkluzji, bliższy pierwowzorowi jest jednak ton „żałobny", gdyż oba rozpoczynają się od tego samego ciągu zwrotu melodycznego (*c-a-h*).

Tony Męki Pańskiej

Szczególną odmianą tonu ewangelii są melodie przeznaczone do czytania Męki Pańskiej. W ramach tych ewangelii źródła mariawickie przewidują osobne tony dla ewangelisty, Chrystusa, innych osób (Piłat, Piotr, sługa, służebnica itp.)[1065] oraz partie wielogłosowe dla chóru.

[1063] Por. np.: Grad-1908, s. 101*.
[1064] Np. w: PR2-25.12.2017 (17'11-21").
[1065] W źródłach średniowiecznych partie te były oznaczane odpowiednimi literami: *c* (*celeriter / cronista*); *t* (*trahere / tenere*); *s* (*sursum / synagoga*); występowały także inne oznaczenia literowe: *m, i, a, b, ls, lm* (zob.: D. HILEY, dz. cyt., s. 75).

4.3.4. Tony prefacji

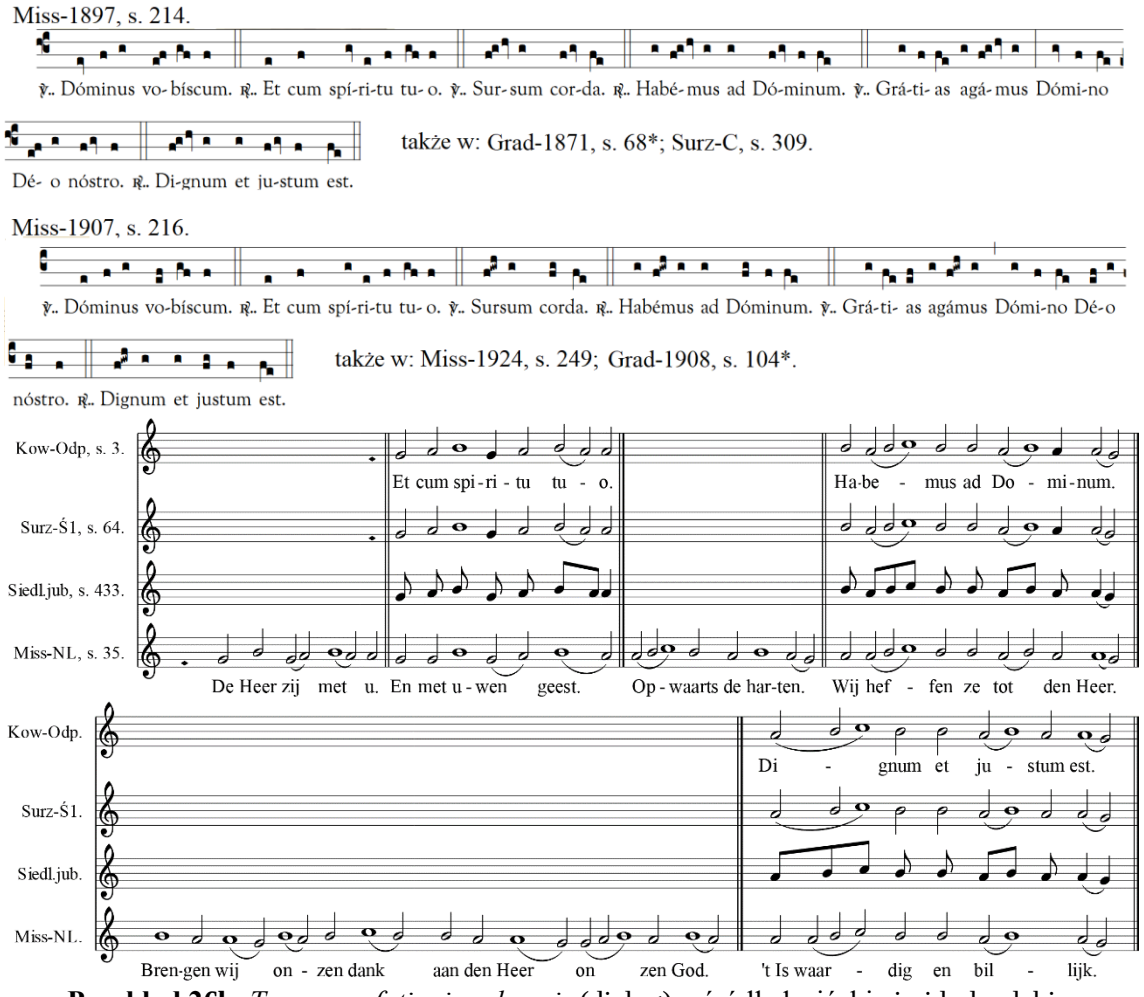
Prefacja jest śpiewem wykonywanym bezpośrednio przed kanonem Mszy świętej. Jej melodie należą do najstarszych spośród repertuaru gregoriańskiego, bowiem badacze odnajdują ich źródła już w IV wieku, przypuszczając jednocześnie, że mogły być wykonywane nawet w czasach Jezusa[1066]. W tradycji rzymskiej wyróżniane są dla niej trzy tony: powszedni (*ferialis*), uroczysty (*solemnis*) i najuroczystszy (*solemnior*). We *Mszale Eucharystycznym* zachowały się dwa z nich: pierwszy dla prefacji we mszach za dusze zmarłych oraz drugi w pozostałych prefacjach. Poniżej zostanie zaprezentowany najczęściej wykorzystywany ton uroczysty na przykładzie prefacji o Trójcy Przenajświętszej.

Prefację poprzedza krótki dialog między kapłanem i wiernymi. Oficjalnym mariawickim źródłem melodii dialogu przed prefacją jest *Mszał Eucharystyczny*. Większość partytur powiela jego zapis melodyczny. Najistotniejszym odstępstwem od niego jest odpowiedź „I z duchem twoim" w źródle I, w którym sugerowana jest melodia standardowa, używana w innych momentach liturgii. Niektóre źródła dokonują redukcji dłuższych neum do krótszych, np. *torculusa* do *pesa* (źródła F-J), czy *clivis* do *punctum* (B, D, I).

[1066] Por.: roz. 1.1.4, s. 33: W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 76.85.

A: MszałE, s. 18-21; Rasz-MszaI, s. 17; Żar-F1, s. 15 (bez wezwań); Żar-MszaIb, s. 14 (bez wezwań); Żar-Luz (bez wezwań). **B:** Str-P, s. 48. **C:** N.Sob-P1, s. 4. **D:** KTM-MszaI, s. 15. **E:** JałII, s. 46-49. **F:** Ceg-Kap-P1, s. 1. **G:** Lip-Sz, s. 10-11. **H:** A-War-Z2, s. 9; KBŁ-P3, s. 3. **I:** Str-P, s. 2. **J.** Żar-Luz.

Przykład 26a. Dialog przed prefacją (ton uroczysty) – źródła mariawickie.



Przykład 26b. *Tonus præfationis solemnis* (dialog) – źródła łacińskie i niderlandzkie.

Dużo więcej zmian następuje w obrębie wartości rytmicznych: najczęściej ćwierćnuty wymieniane są na półnuty (lub odwrotnie). Jednak to we *Mszale Eucharystycznym* najwierniej odzwierciedlony został zapis *Missale Romanum* (edycja z 1897 r.) – zarówno w warstwie melicznej jak i rytmicznej (*punctum* = ćwierćnuta; *virga* = półnuta). Żadne ze źródeł nie wykazuje natomiast pokrewieństwa innymi mszałami czy transkrypcjami obecnymi w śpiewnikach.

Sama prefacja w źródłach mariawickich zapisana jest w trzech wariantach (dla przykładu podano melodię z tekstem prefacji o Trójcy Przenajświętszej). Oficjalny zapis (z *Mszału Eucharystycznego*) podany jest na pięciolinii oznaczonej literą A.

A: MszałE, s. 18-21; Żar-F1, s. 15-16 (o Przen. Sakr.). **B:** Jał.II, s. 46-49. **C:** Rasz-Sz, s. 18-20 (o Przen. Sakr.); Żar-F1, s. 21 (o Przen. Sakr., od. a1).

Przykład 27a. Prefacja o Trójcy Przenajśw. (fragment) – źródła mariawickie.

Przykład 27b. *Tonus præfationis solemnis* – źródła łacińskie.

Wariant B różni się od niego zamianą dwóch ćwierćnut przed kreskami taktowymi na półnuty, a także rozszerzeniem *pesa* w kadencji przed kropką do *torculusa* z ostatnią nutą *gis*. Podwyższenie stopnia poniżej *finalis* prefacji wynika prawdopodobnie

z praktyki wykonawczej wykazującej tendencję do zamiany modusu II (hypodoryckiego)[1067] na skalę mollową, bliższą uchu współczesnego człowieka, ukształtowanego muzycznie w klasycznym systemie funkcyjnym. Modyfikacje te stoją jednak w sprzeczności zarówno ze źródłami łacińskimi, jak i samym *Mszałem Eucharystycznym*. Potwierdzenia w tonie rzymskim nie znajduje rozszerzenie dźwięku poprzedzającego recytację (*a*) do *pesa* (*a-h*), co zaobserwować można w linii melodycznej wariantu C. Zapis *Mszału eucharystycznego* bardzo dokładnie powiela ton rzymski, aczkolwiek można w nim dostrzec niezgodność niektórych akcentów słownych z muzycznymi. Przykładem jest fraza „jeden jesteś Pan", w której na sylabie *-den* powinien być obecny *scandicus* (*f-g-a*), aby w miejscu akcentowanego *pesa* (*g-a*) wypadła sylaba *je-*. Tymczasem, we wszystkich źródłach, w miejscu akcentu łacińskiego wypada nieakcentowana polska sylaba *-steś*. Ton ferialny prefacji jest bardzo zbliżony do uroczystego, choć nie jest on tak zdobiony – neumy dwu- lub trzydźwiękowe występują w przebiegu linii melodycznej zdecydowanie rzadziej. W wariancie tym charakterystyczny jest skok tercji przed dźwiękiem *f* w formule kropki (*a-f*) zamiast ruchu sekundowego w dół (*a-g-f*). Ton ten stosowany jest przez duchownych w czasie modlitw za Kościół w liturgii Wielkiego Piątku, natomiast w innych prefacjach (np. w Wielką Sobotę lub w czasie udzielania święceń), śpiewa się wariant uroczysty z zachowaniem kropki z tonu ferialnego (ze skokiem *a-f*).

Szczególnym typem prefacji, posiadającym swoją własną melodię jest wielkosobotni śpiew *Niech się radują Aniołowie* (*Exultet*)[1068]. Jego zapisu nie odnajdziemy we *Mszale Eucharystycznym*, ale jedynie w jednej z partytur przechowywanych na chórze Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lublinie. Zapis ten nie musi jednak odzwierciedlać dokładnego przebiegu melodycznego, który utrwalony jest w pamięci muzycznej duchowieństwa mariawickiego.

4.3.5. Modlitwa Pańska[1069]

We *Mszale Eucharystycznym* – podobnie jak w rzymskim – odnajdujemy dwa tony Modlitwy Pańskiej: uroczysty i ferialny[1070].

[1067] Zob.: J. SIEROSŁAWSKI, dz. cyt., s. 144.
[1068] D. HILEY, dz. cyt., s. 68.
[1069] Na temat genezy Modlitwy Pańskiej w liturgii eucharystycznej pisali m.in. B. Nadolski i J. Morawski (zob.: B. NADOLSKI, *Pater noster w liturgii* [w:] *Laudate Dominum. Księdzu Profesorowi Jerzemu Stefańskiemu z okazji 65-lecia urodzin i 40-lecia kapłaństwa*, red. K. Konecki, Prymasowskie Wydawnictwo Gaudentinum, Gniezno 2005, s. 136-139; J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 188-189).
[1070] Podział melodii *Pater noster* na ton uroczysty i ferialny wykształcił się na gruncie liturgii rzymskiej na przełomie X i XI wieku. Melodia ozdobna weszła do powszechnego użytku dzięki spopularyzowaniu przez zakony żebracze, które ją przyjęły z liturgii rzymskiej ok. XIII wieku. Melodia ferialna „powstała

Przykład 28a. *Ojcze nasz* (melodia uroczysta) – źródła mariawickie.

Ambitus melodii obu wariantów mieści się w tetrachordzie (*g-c*), z wyjątkiem dźwięku *e* na początku wezwania „i nie wwódź nas…”. Na przestrzeni śpiewu pojawiają się dwa tenory: *a* i *h*, z których pierwszy dominuje jedynie w formule rozpoczynającej oraz w ostatnim wezwaniu *Ojcze nasz*, a drugi – na przestrzeni znacznej części śpiewu[1071].

wskutek rzeczywistego uproszczenia wersji uroczystej i – jako pochodna – jest od niej młodsza” (J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 193).

[1071] J. MORAWSKI, *Recytatyw liturgiczny…*, s. 200.

Dźwiękiem *finalis* jest *g*. Przyjmując kryteria ośmiu trybów kościelnych, obie melodie można by więc przyporządkować do modusu VI (hypolidyjskiego)[1072]. Ton ferialny cechuje się mniejszą liczbą neum dwudźwiękowych niż uroczysty. We *Mszale Eucharystycznym*, dedykowany jest on wyłącznie formularzom Mszy św. za dusze zmarłych.

W przypadku tonu uroczystego, większość partytur mariawickich powiela zapis z *Mszału Eucharystycznego* (wariant A), dodając na zakończenie kadencję dla słowa „Amen". Wariant proponowany przez S. Jałosińskiego różni się od pozostałych trzema zmianami rytmicznymi (półnuty zamiast ćwierćnut pod koniec dwóch pierwszych taktów oraz na słowie „wwódź") oraz redukcją *clivis* na słowie „Amen" do pojedynczej nuty (tak samo jak w Żar-MszaIb). Wariant C jest natomiast zapisany w dyminucji w stosunku do dwóch wcześniejszych. Obecna jest w nim również większa liczba odstępstw melodycznych (np. *pes a-h* na słowach „Któryś" i „przyjdź", redukcja neumy na słowie „święć" do *pesa*, zmiany melodyczne na słowach „I nie wwódź", podwyższony ton poniżej *finalis*: *f* → *fis*).

Przykład 28b. *Pater noster* (melodia uroczysta) – źródła łacińskie i niemieckie.

[1072] J. SIEROSŁAWSKI, dz. cyt., s. 144.

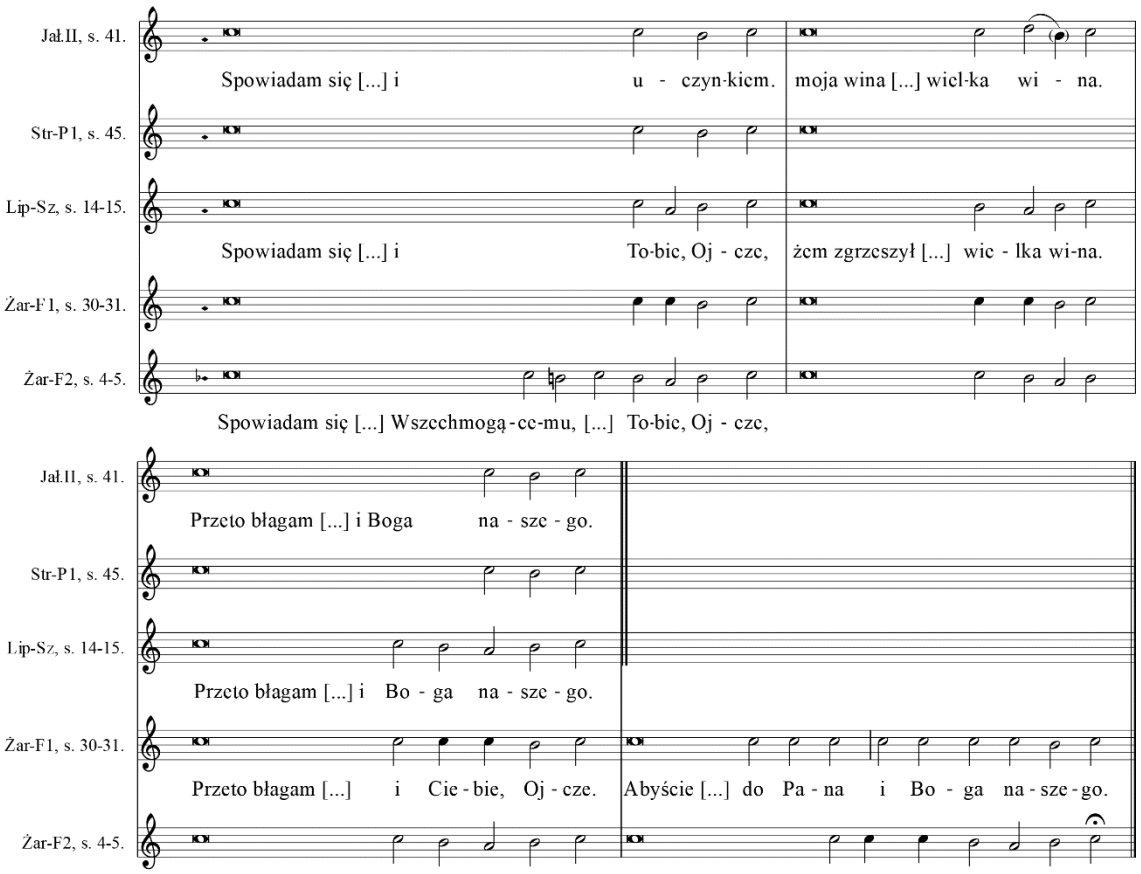
Wszystkie źródła łacińskie podają identyczną linię melodyczną, a jedyne różnice między nimi dotyczą rodzaju kresek taktowych, obecnością znaku *mora* przy neumach kończących frazy czy zamianą neum na sylabach akcentowanych z *virga* na *punctum*. W mariawickiej adaptacji tej melodii nie zawsze umieszczono polskie akcenty w miejscu łacińskich. Powodem takiej sytuacji jest obecność w tekście polskim akcentu proparoksytonicznego, powstałego w wyniku zbitki słowa ze standardowym akcentem na 2 sylabę od końca ze słowem monosylabicznym nieakcentowanym. Tekst łaciński w analogicznych miejscach zachowuje akcenty paroksytoniczne – por. „**Mó**dlmy się" – *O**re**mus*; „ośmie**la**my się" – *au**de**mus*; 3. „i **od**puść nam" – *et di**mit**te*). W dwóch pierwszych przykładach problem niezgodności akcentów jest zniwelowany poprzez: 1. umieszczenie półnuty w miejscu akcentu; 2. zachowaniu równych ćwierćnut na przestrzeni całego słowa. Jednakże, w słowie „odpuść" w wariantach mariawickich A i B, pozostawiona została półnuta w miejscu akcentu łacińskiego, co sugeruje wykonawcy niewłaściwe położenie nacisku w tekście polskim. Problem niezgodności akcentów występuje także na polskim słowie „**wi**ny" (*debita **no**stra*). Jest on związany z dążeniem autora adaptacji do zachowania pełnego przebiegu linii melodycznej, a co za tym idzie – konieczności łączenia ze sobą neum w wariancie polskim, posiadającym mniejszą liczbę sylab.

Spośród innych źródeł starokatolickich, pełną melodię Modlitwy Pańskiej podaje mszał niemiecki. W przeciwieństwie do *Mszału Eucharystycznego*, zapis ten składa się w większości z ćwierćnut – w miejscu *virgi* nie pojawiają się półnuty. Melodia ta pod pewnymi względami przypomina mariawicki wariant C. Podobieństwa można zauważyć przede wszystkim w przebiegu linii melodycznej pierwszych czterech taktów od frazy „Ojcze nasz". Wzorowanie się wariantu mariawickiego na niemieckim jest jednak mało prawdopodobne ze względu na ponad 100 lat dzielące oba wydania i archiwalny charakter źródła niemieckiego. Zgodność linii melodycznych pierwszych taktów obu źródeł może wynikać z ich zbliżenia do tonu ferialnego Modlitwy Pańskiej.

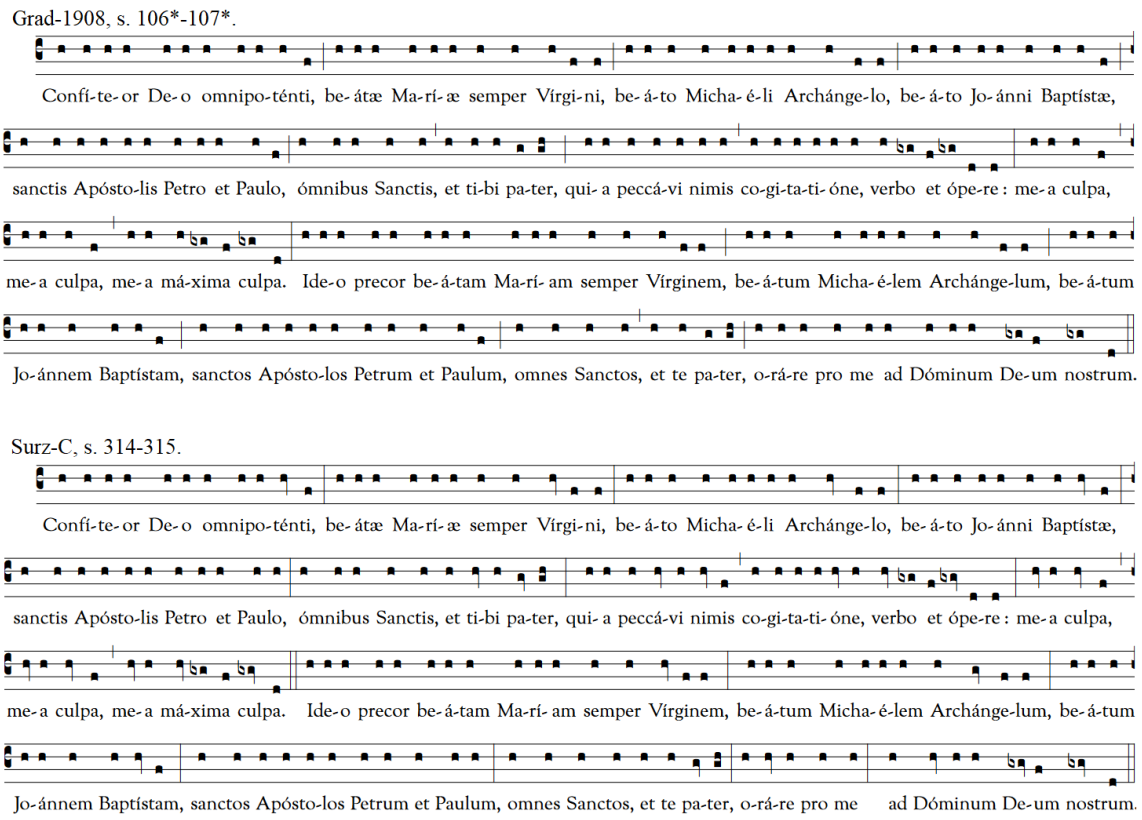
4.3.6. Spowiedź powszechna

Śpiew spowiedzi powszechnej jest w obecnych czasach niemal niepraktykowany w Kościele Starokatolickim Mariawitów, co wynika z braku tradycji śpiewania komplety przez zgromadzenie wiernych oraz wprowadzenie dłuższej formy spowiedzi dla dorosłych we mszach niedzielnych i świątecznych. Świadectwa o wykonywaniu tego śpiewu są jednak utrwalone zarówno w partyturach jak i prasie mariawickiej[1073].

[1073] Por.: Jał.II, s. 41; Str-P, s. 45; Lip-Sz, s. 14-15; Żar-F1, s. 30-31; Żar-F2, s. 4-5; GP 1936, nr 4, s. 47.



Przykład 29a. Ton dla spowiedzi powszechnej – źródła mariawickie.



Przykład 29b. *Tonus „Confiteor"* – źródła łacińskie.

Gregoriańska melodia spowiedzi powszechnej jest jedną z mniej urozmaiconych pod względem melicznym. Tuż przed większością przecinków następuje obniżenie

recytacji do tercji poniżej tenora (*c-a*). Wyjątkami są słowa: *pater* (kadencja *c-h-hc*) oraz *verbo et opere / maxima culpa / Deum nostrum* (kadencja: *c-b-a-b-f*). Melodia z *Graduale Romanum* różni się od wariantu z kancjonału Surzyńskiego tym, ze w pierwszej nie występuje kadencja (*c-a*) na słowie *nimis,* a w drugiej – na słowach *Paulo / Paulum*.

Warianty mariawickie powielają tylko jedną formę kadencji (*c-h-hc*), modyfikując ją poprzez redukcję *pesa* do samego dźwięku *c* albo rozszerzając ją o dodatkowe dźwięki (*c-a-h-c*; *c-h-a-h-c*; *c-d-h-c*). Źródła te nie są też jednomyślne w kwestii umiejscowienia samych zwrotów kadencyjnych. W źródłach Jał.II i Str-P lokowane są one wyłącznie w momentach, w których łaciński tekst zawiera kadencję z obniżonym dźwiękiem (*b*). W pozostałych partyturach, kadencję umieszczono także na słowie „Ojcze", rezygnując tej przy słowie „uczynkiem".

4.4. Tony psalmowe

4.4.1. Zagadnienia wstępne

Szczególną odmianą recytatywu liturgicznego w kręgu chrześcijaństwa zachodniego są tony psalmowe. Źródeł tych formuł melodycznych należy szukać w bizantyjskim oktoechosie[1074] – tj. systemie ośmiu *echoi*: czterech autentycznych i czterech plagalnych (w tradycji słowiańskiej – *głasów*). Każdy z nich wyróżnia się charakterystycznymi tylko dla niego sekwencjami melicznymi, w oparciu o które konstruowano wszelkie melodie śpiewów liturgicznych[1075].

Idea oktoechosu została przeszczepiona do Europy Zachodniej pod koniec VIII wieku[1076], jednak zmieniona została numeracja trybów – zamiast porządku 4 *modi* autentyczne + 4 plagalne przyjęto kolejność: I autentyczny, I plagalny, II autentyczny itd.[1077]. W systemie zachodnioeuropejskim[1078] cztery *modi* określane są zlatynizowanymi nazwami *echoi* albo na wzór czterech skal greckich. *Modus* I (*protus aut.* / dorycki) budowany jest od dźwięku *d,* III (*deuterus aut.* / frygijski) – od *e,* V (*tritus aut.* / lidyjski) – od *f,* VII (*tetrardus aut.* / miksolidyjski – od *g*.

Finales powyższych tonów znajduje się na pierwszym stopniu skali, aczkolwiek wiele melodii oraz dyferencji tonów psalmowych kończy się na innych dźwiękach pokrewnych *finales* (tj. na *confinales*). Dominantą jest piąty stopień skali i takiż sam jest

[1074] Por: R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 48; D. HILEY, dz. cyt., s. 77.
[1075] Por.: R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 49; E. WELLESZ, dz. cyt, s. 59.
[1076] D. HILEY, dz. cyt., s. 77.
[1077] Zob.: R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 50.
[1078] Zasady tworzenia tonów kościelnych podaję za: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 49-53.

tenor odpowiadającego im tonu psalmowego (I – *a*, V – *c'*, VII – *d'*), z wyjątkiem frygijskiego, który znajduje się na szóstym stopniu (*c'*) ze względu na niepewność wysokościową stopnia V (częste obniżanie do *h* do *b* w systemie modalnym).

Uzupełnieniem *modi* autentycznych są 4 *modi* plagalne, budowane od dźwięków znajdujących się kwartę poniżej pokrewnych im trybów autentycznych. W ich nazwie dodawany jest przedrostek *hypo-*. *Finales* tonów plagalnych znajduje się na tych samych dźwiękach, co w trybach, od których pochodzą. Dominanta umiejscowiona jest o tercję powyżej *finalis* (ton II – *f*; VI – *a*) lub o kwartę (IV – *a*; VIII – *c'*). Warto zaznaczyć, że nie wszystkie śpiewy gregoriańskie da się przyporządkować do jednego z ośmiu trybów. Ambitus niektórych utworów wykraczający znacznie poza osiem dźwięków danej skali powoduje, że melodia może wykazywać cechy charakterystyczne dla różnych tonów (tzw. *tonus mixtus*). Dodatkowo, niektóre melodie bywają przyporządkowywane do jednego z czterech dodatkowych trybów, których koncepcję wypracował Glareanus w traktacie *Dodecachordon*: IX – eolskiego (*finalis* na dźwięku A), XI – jońskiego (*finalis* na *c*) lub ich trybów plagalnych[1079]. Tryby te nie są jednak związane z żadnymi tonami przeznaczonymi do śpiewu psalmodii.

Struktura tonów psalmowych wykształconych w kulturze zachodnioeuropejskiej składa się z: 1. inicjacji (*initium*) – formuły melodycznej rozpoczynającej ton, 2. tenoru – dźwięku, na którym recytowana jest większość tekstu liturgicznego, 3. fleksy – modulacji melodii w pierwszej fazie recytacji przed dobraniem oddechu (wykonywanej jedynie w dłuższych wersetach), 4. mediacji – kadencji melicznej w połowie wersetu, oznaczonej w tekście znakiem *asteriscus* (*), 5. terminacji (dyferencji) – kadencji melicznej przy zakończeniu wersetu[1080]. W klasycznych tonach gregoriańskich, tenor pierwszej połowy i drugiej połowy wersetu znajduje się niemal zawsze na tej samej wysokości[1081]. Wyjątkiem jest tzw. *tonus peregrinus*, określany jako połączenie tonu I i VIII[1082], ewentualnie zmodyfikowany ton I (z obniżonym o sekundę wielką tenorem w drugiej połowie), wykorzystywany w śpiewie Psalmu 113.

We wszystkich tonach psalmowych intonacja uroczysta (*initium*) wykonywana jest tylko na początku, natomiast w kantykach powtarza się je z każdym wersetem[1083]. W tonie ferialnym psalmów intonacja nie zawiera w ogóle formuły *initium*, a każdy

[1079] Zob.: F. X. HABERL, dz. cyt., s. 50.
[1080] Por.: W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 119; B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 121.
[1081] D. HILEY, dz. cyt., s. 82.
[1082] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 119.
[1083] W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 119.

werset rozpoczynany jest wprost od tenoru[1084]. Mediacja w tonach II, IV, V i VIII pozbawiona jest ostatniego dźwięku, jeśli przed *asteriscusem* znajduje się sylaba akcentowana (wyrazy jednozgłoskowe oraz hebrajskie nieodmienne)[1085]. Wybór odpowiedniej dyferencji tonu psalmowego był zwykle uzależniany od pierwszej nuty antyfony towarzyszącej psalmowi, jednak teoria ta była kwestionowana przez niektórych teoretyków, podkreślających konieczność zgodności antyfony i psalmu przede wszystkim w obrębie samego modusu[1086].

Tradycja zbiorowego śpiewu psalmów na ziemiach polskich wiąże się z obecnym co najmniej od XVIII wieku zwyczajem śpiewania nieszporów w języku polskim jako nabożeństwa wieczornego z udziałem ludu, w którym wykorzystywane były tłumaczenia psalmów i innych tekstów na język ojczysty[1087]. Z tego zwyczaju można też wywodzić wspólny śpiew nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie oraz o Najświętszej Maryi Pannie (w soboty), obecny w tradycji mariawickiej już od początków niezależności eklezjalnej.

Jak zauważył B. Bartkowski, reguły rządzące realizacją rzymskich tonów rzymskich nie zawsze obowiązywały w praktyce wykonawczej ludu polskiego[1088]. Podczas śpiewu nieszporów w języku narodowym, szczególnie swobodnie podchodzono do realizacji *initium* (przy pierwszym wersecie, przy każdym albo nawet przy żadnym)[1089]. Fleksa nie była wykonywana wcale lub bardzo sporadycznie. W wielu tonach funkcjonujących na ziemiach polskich sam tenor również nie znajdował się na tej samej wysokości w pierwszej i drugiej połowie wersetu. Takie odstępstwa od reguł łacińskich są także obecne w psalmodii wykonywanej przez mariawitów. Szczególnie warte podkreślenia jest, że w praktyce wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów (przede wszystkim w zbiorowym śpiewie nieszporów) antyfony wykonywane są *recto tono* (na jednym dźwięku, z wychyleniem o półton w dół na ostatniej akcentowanej sylabie)[1090], przez co znaczenie traci zupełnie nie tylko wybór dyferencji, ale i samego tonu psalmowego. W niektórych partyturach ma to przełożenie także na psalmy, którym towarzyszą antyfony posiadające własną melodię. Niczym nadzwyczajnym nie jest więc odmienność tonu antyfony od tonu przynależącego do niej psalmu.

[1084] W tonach ferialnych modusu I i VII zmienia się także nieco formuła mediacji (zob. F. X. HABERL, *Magister choralis…*, s. 120).
[1085] F. X. HABERL, dz. cyt., s. 115.
[1086] Zob.: M. ALEKSANDROWICZ, *Uwagi o śpiewie psalmów zawarte w „Dissertation sur le chant gregorien" (1683) Guillaume-Gabriela Niversa*, AML 1(2005), s. 11.
[1087] B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 118.
[1088] Tamże, s. 122.
[1089] Tamże.
[1090] Zob. np. Jał.II, s. 5-10.29-34.

Wartym uwagi jest zagadnienie sposobu wykonania psalmodii. Dziedzictwo muzyczne chrześcijaństwa wykształciło w tym wypadku różne możliwości: śpiew *in directum* tj. recytacja całego tekstu przez solistę lub zgromadzenie, śpiew z podziałem na dwa chóry (antyfonalny), śpiew wymienny solisty i zgromadzenia (responsorialny) oraz różne warianty obejmujące powtarzanie antyfony jako refrenu[1091]. Przepisy liturgiczne doby trydenckiej określały jednoznacznie kiedy i w jaki sposób należy powtarzać antyfony oraz ilu śpiewaków powinno je wykonywać[1092], jednak nie precyzowały wyraźnie w jaki sposób należy realizować same psalmy. Popierana była z pewnością praktyka antyfonalnego (naprzemiennego) wykonywania kolejnych wersów, np. chór I (wersety nieparzyste) – organista ze śpiewakami, chór II (wersety parzyste) – zgromadzenie wiernych[1093]. Za takim sposobem przemawia jego starożytna geneza, sięgająca IV wieku, kiedy to wierni w Antiochii Syryjskiej dzielili się na dwa chóry w śpiewie kolejnych wersetów, po czym łączyli się w jeden przy formule doksologii („Chwała Ojcu…")[1094]. Wspomniana forma wykonawstwa tonów psalmowych w Kościele Starokatolickim Mariawitów jest współcześnie prawie niespotykana. Najczęściej mamy do czynienia z gremialnym śpiewem całego psalmu przez zgromadzenie, albo w sposób responsorialny – naprzemiennie organista i lud.

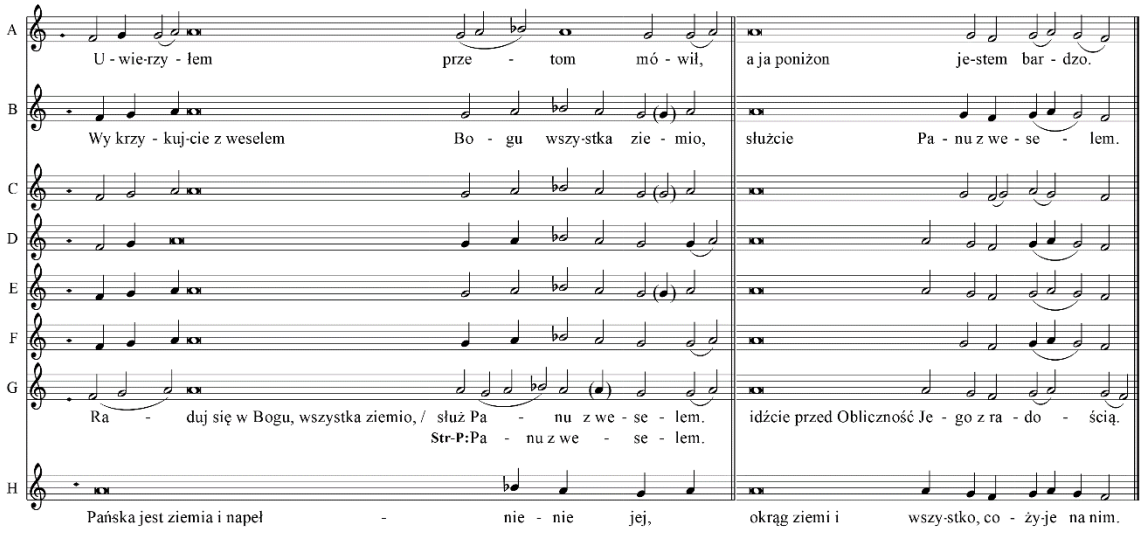
4.4.2. System ośmiu tonów psalmowych w praktyce mariawitów[1095]

Ton I.

W partyturach mariawickich, pierwszy ton psalmowy[1096] wykorzystywany jest przede wszystkim w psalmach śpiewanych podczas Otwarcia Grobu w niedzielę wielkanocną: Ps 116 i 3. Wynika to z faktu, że towarzysząca im gregoriańska melodia antyfony *Chwała Tobie, Trójco…* również utrzymana jest w tonie I. Niektóre źródła podają także melodię tonu I przy Ps 116 śpiewanym w Wielką Sobotę, mimo że antyfona do niego przynależąca zapisana jest w VIII modusie[1097]. W dwóch źródłach wykorzystano I ton w innych okolicznościach: Lub-N w Ps 115 (trzeci psalm nieszporów

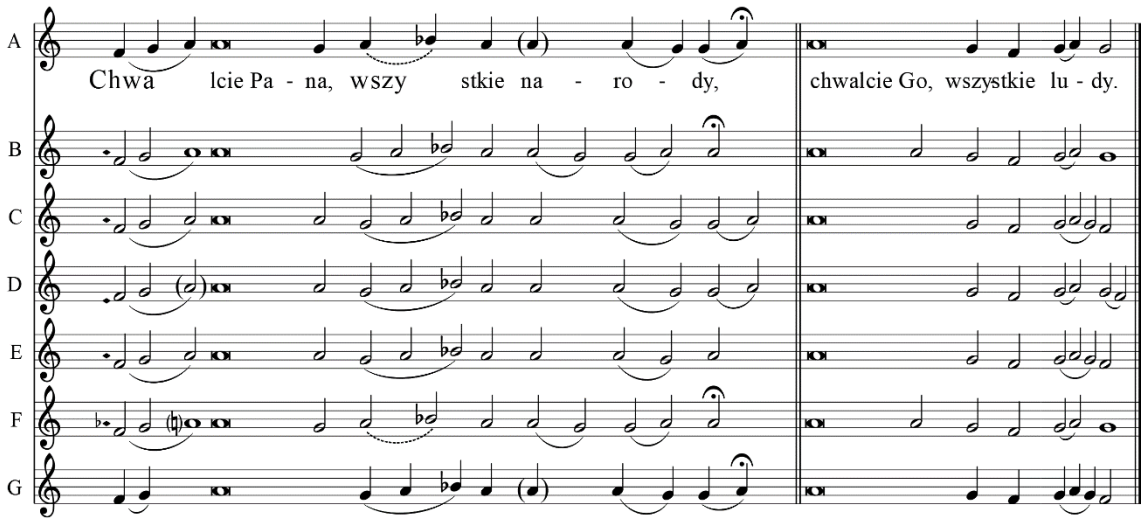
[1091] Por.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 120.
[1092] Patrz: roz. 2.3.2, s. 127.
[1093] A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 402 (Cz. VII. Roz. I nr 35).
[1094] R. RAK, *Zarys dziejów śpiewu i muzyki w liturgii Kościoła* [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1967, s. 472.
[1095] W przykładach nutowych na podst. źródeł łacińskich pominięto terminacje, które nie pojawiają się w źródłach mariawickich.
[1096] Na melodii tonu I wzorowane są także śpiewy: *Niech będzie pochwalony…*, *Przed oczy twoje, Panie* czy *Lament duszy nad cierpiącym Jezusem* z gorzkich żali (zob.: X. G., *Kilka słów o Gregoryanizmie* [w:] ŚK 9[1904], nr 1, s. 5).
[1097] Zob. np.: Jał-WlkT, s. 30.

wielogłosowych o Przen. Sakr.), natomiast N.Sob-P3 w Ps 23, umieszczonym w nutach Jutrzni na Boże Narodzenie. Wybór tonu w tych miejscach wydaje się jednak przypadkiem, bowiem żadna z antyfon im towarzyszących nie ma w gregoriańskim wariancie (nawet jeśli nie jest podany) melodii w tym modusie.



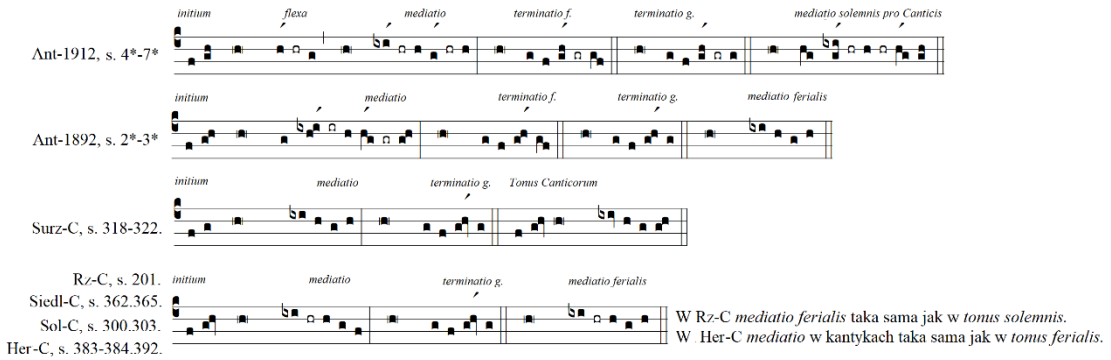
A: Lub-N, s. 4. **B:** Lub-P1, s. 29-30. **C:** Żar-K(S1), s. 60-61,70-71; Żar-K(A), s. 30; KBŁ-WT, s. 17. **D:** Lub-P2, s. 29-30. **E:** Żar-P5, s. 20-21. **F:** Żar-JutBN1, s. 10-11; Żar-JutBN2, s. 6-7; Żar-NP+W(A4), s. 28-29; Żar-NP+W(A5), s. 24-25. **G:** Lub-Rez, s. 14; Lub-RiPN, s. 10; Lub-RiWS, s. 12-13 (od g'); Str-P, s. 18-19 (od es' lub g'). **H:** N.Sob-P3, s. 76.

Przykład 30a. Psalmy w tonie I – źródła mariawickie.



A: Ś.Par(ch)-dod, s. 16.20. **B:** Jał-WlkT, s. 30 **C:** Jał-WlkT, s. 33; Ch-ŚMiM-NP+Rez-S, s. 8-9 (od g'); Ch-ŚMiM-PsS, s. 6; Dob-B (od g').
D: Lub-Rez, s. 1; Lub-RiPN, s. 1, Lub-RiWS, s. 3 (od g'); Str-P, s. 6-7 (od es'); Żar-K(S1), s. 51 (od as') Żar-K(A), s. 23 (od b'); KBŁ-WT, s. 7 (od b').
E: Grz-J, s. (10); Rasz-Sz [2 egzemplarze]. **F:** A-ŚMiM-UZP, s. 1-2; Ch-ŚMiM-JW, s. (1-2) (od g'). **G:** Fel-N.

Przykład 30b. Psalm 116 w tonie I – źródła mariawickie.



Przykład 30c. Wzór melodyczny tonu psalmowego I z terminacjami *f* i *g* – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Przykład 30d. Wzór melodyczny tonu psalmowego I z terminacjami *f* i *g* – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Initium w partyturach mariawickich jest zbliżone do gregoriańskiego, aczkolwiek tylko w źródle A z przykładu 30a pojawia się *pes g-a* charakterystyczny dla większości źródeł łacińskich. W pozostałych wariantach, dźwięki *f-g-a* wykonywane są albo jako jedna neuma *scandicus* albo każdemu z nich przypisywana jest osobna sylaba (analogicznie jak w Surz-C). W wariancie H z przykładu 28a, *initium* nie pojawia się wcale, mimo że kontekst liturgiczny (jutrznia na Boże Narodzenie) nie sugeruje użycia tonu ferialnego. Fleksa nie pojawia się natomiast w żadnej z partytur mariawickich, podobnie jak w większości źródeł kancjonałowych.

Mediacje wszystkich źródeł możemy podzielić na dwie grupy: proste (zaczynające się od dźwięku *b*) i rozszerzone (zaczynające się *g* lub, neum *pes*: *a-b, a-c* albo *clivis a-g*). W źródłach łacińskich umieszczono prostszy wariant w tonie ferialnym, a w niektórych – także ten w tonie uroczystym, z wyłączeniem kantyków (np. Ant-1912, Sol-C, Surz-DCh1). Różne warianty mediacji rozszerzonej pojawiają się w tonie

uroczystym lub wyłącznie w kantykach (jak wyżej). Tymczasem, spośród źródeł mariawickich, jedynie wariant H z przykładu 30a zawiera mediację prostą, natomiast pozostałe źródła podają formę rozszerzoną. W wariantach mariawickich A i F z przykładu 30b, tekst liturgiczny zostaje podłożony zgodnie ze wzorem podanym w Ant-1892 czy Siedl.V. W źródłach C, D, i G z tego samego przykładu, sylaby uzupełnione są w taki sam sposób jak w tonie kantyku w Surz-DCh1.

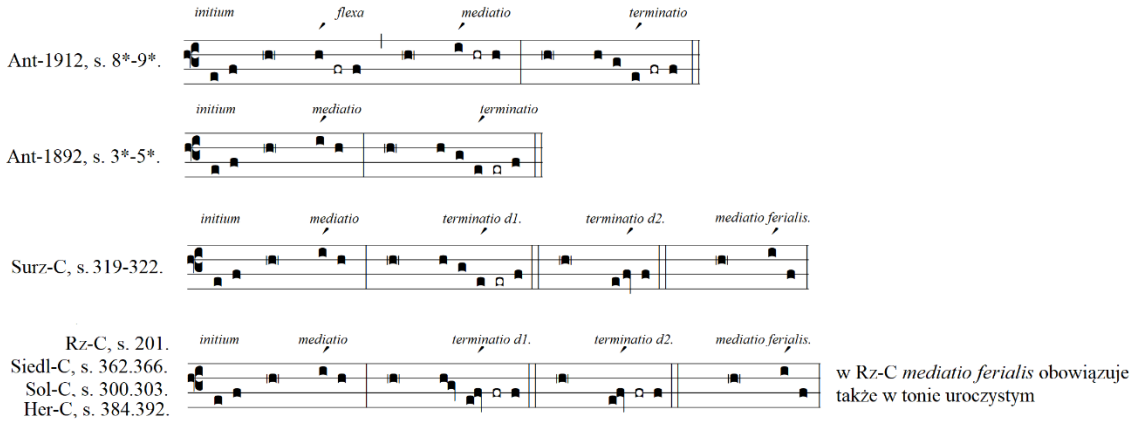
Mariawickie warianty tonu I posiadają jedynie dwie terminacje: z zakończeniem na *f* oraz *g*. Jest to znacznie mniejsza liczba w stosunku do rzymskich odmian tego tonu, mających w niektórych źródłach nawet 10 terminacji (po 3 na *d*, *g* i *a* oraz jedna na *f*)[1098]. Terminacja *g* w partyturach mariawickich jest identyczna jak w tonie rzymskim, natomiast dyferencja *f* powiela wzór łaciński jedynie w źródłach A, G (z 30a) i D (z 30b). W pozostałych wariantach linia melodyczna tej terminacji pozostaje zachowana, chociaż sylaby podłożone są pod każdym z dźwięków (brak neum dwudźwiekowych) albo sekwencja dźwięków *g-a-g* połączona jest w *torculus*, czego nie odnajdziemy w źródłach łacińskich.

Ton II.

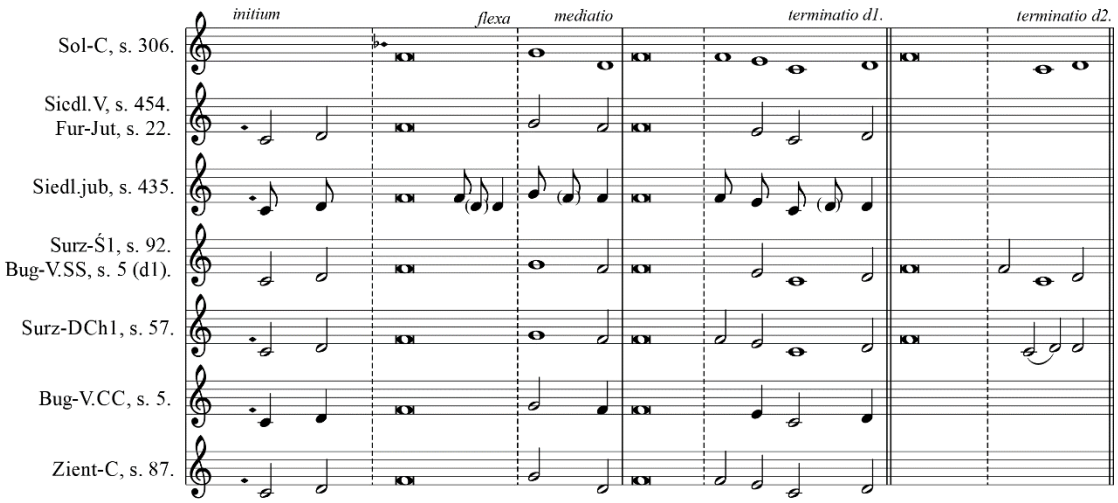
A: Ś.Par(ch)-dod, s. 24. **B:** A-ŚMiM-UZP, s. 12; Ceg-Jut-S, s. 4.22. **C:** Jał-WlkT, s. 47; Dob-B. **D:** Jał-C.Pogrz, s. 16. **E:** Lip-Cer, s. 51. **F:** Ceg-NŻ, s. 3. **G:** N.Sob-P4, s. 13; KTM-NŻ, s. 2. **H:** A-War-NŻ. **I:** Lub-P2, s. 51-52; Żar-NŻ1, s. 6-7; Żar-NŻ2, s. 2; KZK-S; KBŁ-P3, s. 22. **J:** M.Maz-J, s. 3-4

Przykład 31a. Psalmy w tonie II – źródła mariawickie.

[1098] Zob.: Ant-1912, s 4*-5*.



Przykład 31b. Wzór melodyczny tonu psalmowego II – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.



Przykład 31c. Wzór melodyczny tonu psalmowego II – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Drugi ton psalmowy wykorzystywany jest przez mariawitów w Ps 2 przeznaczonym na jutrznię na Wielkanoc czy Boże Narodzenie. W jednym ze źródeł (J) jego zmodyfikowana melodia przyporządkowana jest do Psalmu 1. Ponadto, ton ten stosowany jest w śpiewach za zmarłych: ceremoniach pogrzebu dziecka (Ps 112) i nieszporach żałobnych (Ps 119).

W niemal wszystkich źródłach mariawickich pojawia się *initium* (z wyjątkiem M.Maz-J). Wykazuje ono zgodność przebiegu melicznego ze wzorem gregoriańskim, jednak sylaby tekstu polskiego nie są zazwyczaj podkładane do pojedynczych dźwięków (jak np. w wariantach C i D), ale na pierwszej zgłosce śpiewane jest całe *initium*. Układ graficzny niektórych partytur sugeruje powtarzanie go w każdym wersecie psalmowym – nie tylko w początkowym. Nietypowym jest także sam fakt jego obecności w Ps 119, który – stanowiąc część nieszporów za zmarłych – powinien być wykonywany w tonie ferialnym, pozbawionym formuły inicjującej.

Fleksa w wariantach mariawickich nie występuje. Mediacja posiada natomiast dwie główne formy: z zakończeniem na *f* lub *d*. Pierwsza z nich występuje w Ps 112 oraz psalmach jutrzni, przy czym w Ps 1 ma rozbudowaną formę, której nie odnajdziemy w zbiorach łacińskich. Drugi wariant mediacji obecny jest wyłącznie w Ps 119 z nieszporów żałobnych (źródła: G-I). Jej występowanie w tym psalmie można wywodzić z tradycji piotrkowskiej, bowiem we wszystkich *Cantionale Ecclesiasticum*, w tonie II ferialnym odnajdziemy tę formę.

Chociaż edycja watykańska i medycejska nie znają dwóch wariantów terminacji, w partyturach mariawickich – w ślad za polskimi źródłami rzymskokatolickimi – możemy zaobserwować drugą dyferencję (*d2*). Wariant ten – określany przez J. Surzyńskiego mianem „*finalis* krakowskiej”[1099] – różni się od „rzymskiego” nieobecnością dźwięku *e* oraz rozszerzeniem *c* do *pesa c-d*. Mariawickie źródła umieszczają go jedynie w Psalmie 119 (F-I), co może sugerować jego utożsamienie z tonem ferialnym.

Analiza przyporządkowania wartości rytmicznych do konkretnych neum w transkrypcjach łacińskich i polskich wykazała identyczność zapisu mariawickiego źródła E i V wydania *Śpiewnika* ks. Siedleckiego (Siedl.V). W innych przypadkach brakuje stuprocentowej zgodności, jednak liczne podobieństwa nie wykluczają możliwości wzorowania się na którejś z transkrypcji z przykładu 31c. przez redaktorów mariawickich.

Ton III.

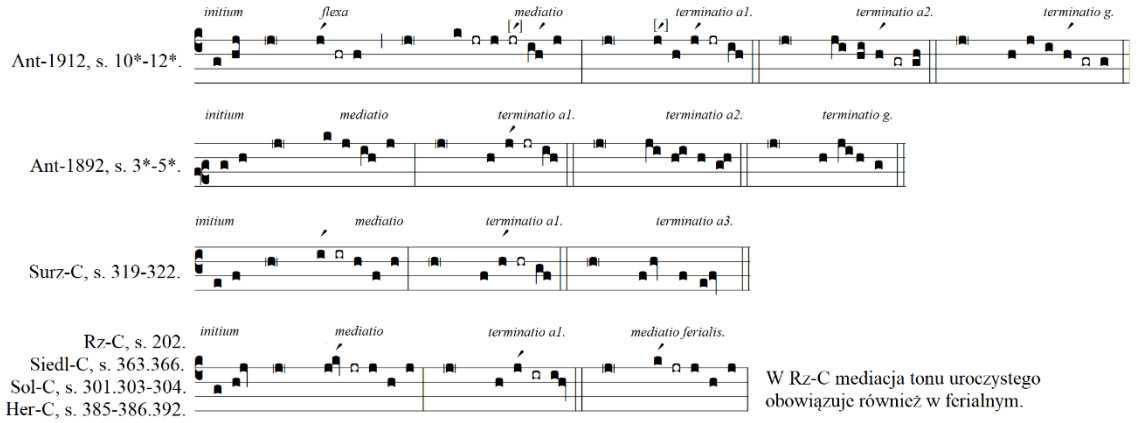
Ton III wykorzystywany jest przez mariawitów w Psalmie 1 z jutrzni wielkanocnej oraz Ps 114 z nieszporów żałobnych, co wynika z faktu, że gregoriańskie antyfony do obu z nich utrzymane są w trzecim modusie. Dodatkowo, ton III pojawia się w Kantyku NMP z nieszporów wielogłosowych, jednak jego ukształtowanie jest takie samo jak w tonach psalmowych – bez *initium*[1100] czy rozbudowanych mediacji, charakterystycznych dla kantyków.

[1099] Zob. DCh1, s. 57.

[1100] Sama melodia gregoriańska pojawi się dopiero w drugim i kolejnych parzystych wersetach (nieparzystym towarzyszy *falsobordone*). Brak *initium* przy dalszych wersetach wskazuje, że redaktor partytury mariawickiej prawdopodobnie nie zaczerpnął układu: ton III + *falsobordone* ze źródła łacińskiego dedykowanemu wykonaniu *Magnificat*, ale raczej ze zwykłego psalmu.

A: Ś.Par(ch)-dod, s. 24. **B:** Jał-WlkT, s. 45; Dob-B. **C:** A-ŚMiM-UZP, s. 9; Ceg-Jut-S, s. 3; Ceg-Jut-S, s. 20. **D:** Ceg-NŻ, s. 1.
E1: Lub-P2, s. 49-50; Żar-NŻ1, s. 2-3; Żar-NŻ2, s. 1. **E2:** KZK-S; KBŁ-P3, s. 22. **F:** N.Sob-P4, s. 11; A-War-NŻ; KTM-NŻ, s. 1.
G: Lub-N, s. 15; Żar-P1914, s. 9.

Przykład 32a. Psalmy i Kantyk NMP w tonie III – źródła mariawickie.



Przykład 32b. Wzór melodyczny tonu III – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Przykład 32c. Wzór melodyczny tonu III – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Kwestia *flexy* oraz *initium* wygląda podobnie jak w tonach I i II. W wariantach mariawickich B i C każdy dźwięk ma przyporządkowaną osobną sylabę (tak jak w Surz-C czy Ant-1892). Źródła A, E2 i F łączą tę formułę w *pes g-a,* natomiast w D i E1 do *initium* dodany jest jeszcze dźwięk *c* – w ślad za edycją watykańską (Ant-1912) i pozostałymi *Cantionale…*. W partyturach przechowywanych w parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, mediacje posiadają dwie formy: rzymską (Ant-1892, Ant-1912, Siedl.V, Siedl.jub) – z zachowanym dźwiękiem *h* albo polską, obecną w pozostałych źródłach[1101]. Zbiory mariawickie są też uboższe w liczbie terminacji tonu III – zarówno w stosunku do źródeł wydanych na ziemiach polskich, jak i edycji zagranicznych[1102]. Dyferencja określana w przykładach 32b-c jako *a1*, stosowana jest w Ps 114 z mariawickich nieszporów żałobnych (źródła E-F), jednak ligatura zostaje w niej przesunięta o jeden dźwięk do tyłu (z *h-a* na *c-h*). Terminacja *a2* pojawia się w Ps 1 z jutrzni wielkanocnej, ale w wariancie B została ona uproszczona poprzez opuszczenie *pesa a-h*. W źródłach D i G mamy jeszcze do czynienia z terminacją zakończoną dźwiękiem *g*, która pojawia się także w Surz-Ś1 oraz Sol-C, s. 307. Formuła ta może być łatwiejszą postacią terminacji *g* z antyfonarzy łacińskich (z pominięciem dźwięku *h*). Jej przebieg meliczny wykazuje także związek z dyferencjami określonymi w przykładach jako *a1* (obniżony *clivis h-a* do *a-g*) oraz *a3* (odmienny ostatni dźwięk).

Porównanie wartości rytmicznych wskazuje na zbieżność źródeł z przykładów 30a i 30c, odpowiednio: A – Bug-V.CC; C – Bug-V.SS, F – Surz-Ś1.

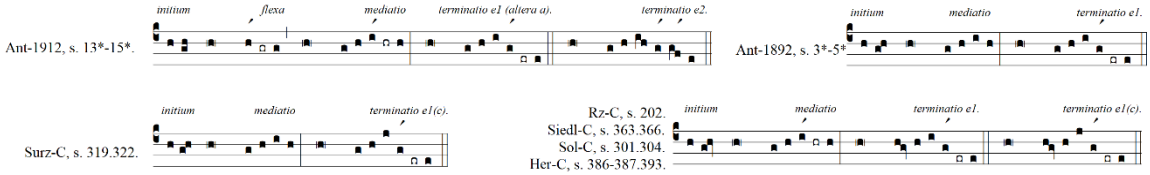
Ton IV.

Ton IV wykorzystywany jest w wielu śpiewach mariawickich, jednak redaktorzy największej liczby źródeł przydzielali do niego słowa Psalmu 3, wykonywanego w czasie ceremonii Otworzenia Grobu w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego. W przypadku tego tonu, zbiory parafialne podają dwa warianty *initium*: 1) identyczny z łacińskim z tonu IV (źródła: I-J, L-O), 2) taki sam jak w tonie II (źródła: A, G, H)[1103]. W partyturach wskazujących pierwszą formę *initium*, legowanie (pierwsza nuta z drugą albo wszystkie trzy) jest odmienne od wariantów łacińskich (druga z trzecią).

[1101] W Siedl-C, Sol-C (s. 303) i Zaw-C, w mediacji tonu uroczystego obecny jest *pes c-d,* a w tonie ferialnym samodzielny dźwięk *d*. Warianty mariawickie odpowiadają w tym wypadku mediacji ferialnej.
[1102] Por. np. Ant-1912, s. 10*, Surz-C, s. 319.
[1103] Pierwsza nuta *f* (zamiast *e* lub *a*) w źródle D z przykładu 33a jest prawdopodobnie wynikiem błędu kopisty.

A: Jał.II, s. 30. **B:** Ś.Pan(ch), s. 155. **C:** Lub-P2, s. 57-58; Żar-NŻ1, s. 18-19. **D:** KTM-NŻ, s. 5. **E:** KBŁ-P3, s. 21; KBŁ-PK, s. 34. **F:** Żar-F3, s. 2-3; Żar-Pogrz, s. 1 (Ps 129) **G:** N.Sob-P4, s. 17. **H:** Lip-Cer, s. 125-126. **I-1.**: Ch-ŚMiM-JW, s. 9. **I-2.**: Ch-ŚMiM-NP+Rez-S, s. 10-11; Ch-ŚMiM-PsS, s. 7; N.Sob-P1, s. 63; Żar-K(S1), s. 54-55 (od d2), Żar-K(A), s. 24-25 (od d2); Żar-Luz (od d2); KBŁ-WT, s. 8 (od d2). **I-3**: N.Sob-P1, s. 100. **J:** Fel-N. **K:** A-War-P1, s. 96. **L:** Grz-J, s. (11-12). **M:** Rasz-Sz [2 egzempl.]. **N:** Lub-P1, s. 17-18; Żar-N+W, s. 18-19 (od h1); Żar-NP+W(A4), s. 14-15; Żar-NP+W(A5), s. 14-15. **O:** Lub-Rez, s. 2; Lub-RiPN, s. 2; Lub-RiWS, s. 4-5 (od h1); Str-P, s. 6-7.'

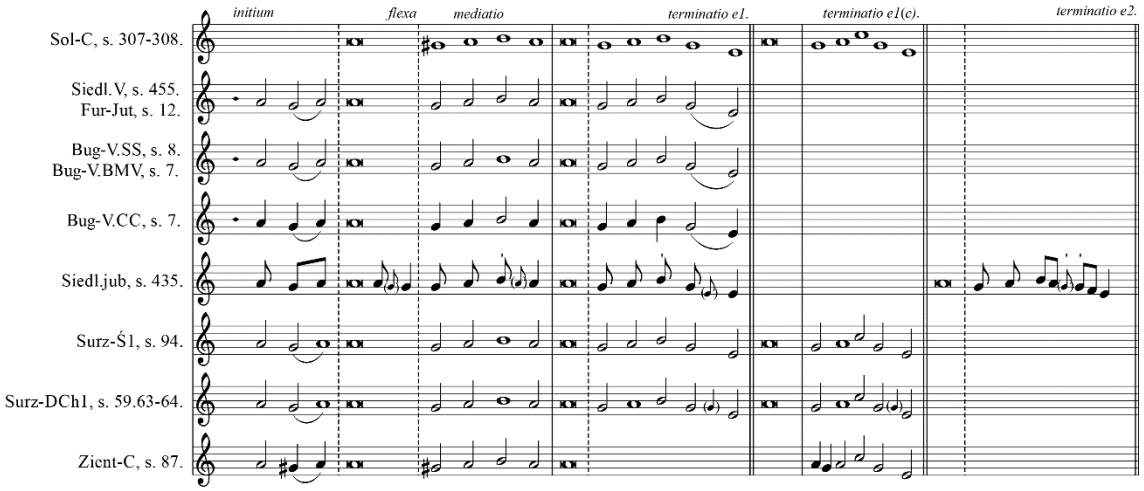
Przykład 33a. Psalmy i inne śpiewy w tonie III – źródła mariawickie.



Przykład 33b. Wzór melodyczny tonu IV – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

W żadnym ze źródeł mariawickich nie pojawia się fleksa. W mediacji spotykane jest podwyższenie nuty *g* o półton (źródła B-F), co zbliża tonalność tego modusu do trybu mollowego. Wprowadzenie dźwięku prowadzącego *gis* pod wpływem harmoniki funkcyjnej zauważalne jest także w dwóch zbiorach rzymskokatolickich (Sol-C, Zient-C), a jego obecność w praktyce ludu na ziemiach polskich potwierdza m.in. B. Bartkowski[1104].

[1104] Zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 132.



Przykład 33c. Wzór melodyczny tonu IV – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

W tonie IV w praktyce mariawickiej mamy do czynienia *de facto* z jedną terminacją, która występuje w różnych odmianach: z górnym dźwiękiem *h* lub podwyższonym do *c*; z dźwiękiem *a* pełniącym funkcję łącznika między *g* i *h/c* lub bez niego; z dźwiękiem *f* pełniącym funkcję łącznika między *g* i *finalis e* lub bez niego. Podwyższanie *h* do *c* zaobserwować można również w źródłach rzymskokatolickich wydawanych na ziemiach ojczystych (Surz-Ś1, Surz-DCh1, Zient-C). Osobliwość ta jest przejawem obecności w psalmodii polskiej tzw. dialektu germańskiego, cechującego się tendencją do umacniania modusu w pewnych sytuacjach poprzez podwyższanie słabych stopni (np. *si* do *do*) lub ich obniżanie (np. *fa* do *mi* w modusie IV)[1105]. Wyrzucanie łącznika *a* z niektórych wariantów mariawickich może również być wynikiem zamiany górnego dźwięku na *c*. Wartość tę dużo łatwiej osiągnąć bezpośrednim skokiem kwarty (od *g*), niż razem z dźwiękiem pośrednim, którego funkcja łącznikowa była istotna w wypadku ruchu sekundowego (*g-a-h*). Drugi z łączników (*f*), pojawiający się w końcowym przebiegu terminacji, jest najprawdopodobniej pozostałością po innym wariancie tej dyferencji, w której interwał kwinty *h-e* wypełniony jest kolejnymi stopniami IV trybu. Taki przebieg melodii możemy zaobserwować w Ant-1912 oraz Siedl.jub.

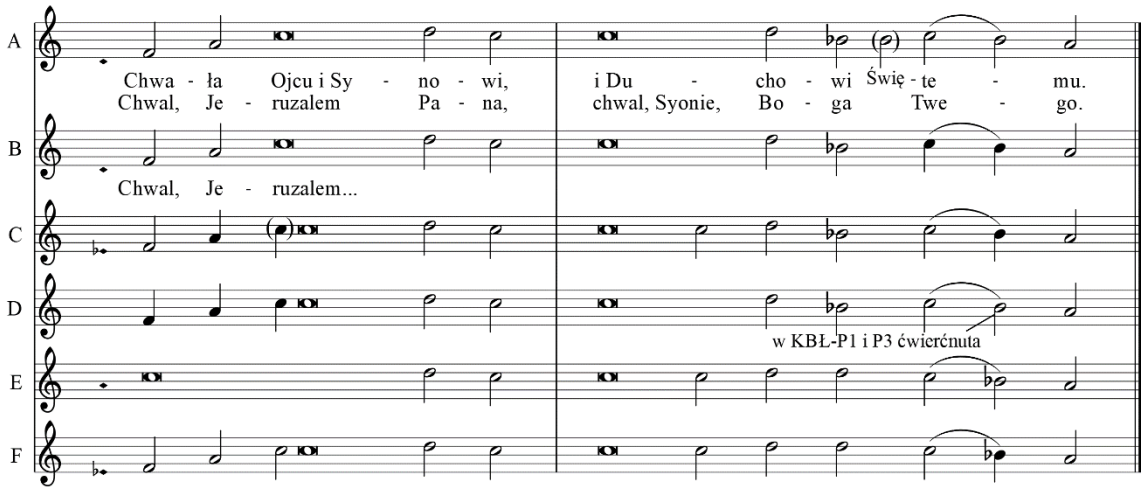
Ton V.

V ton psalmowy jest stosowany przez mariawitów w Psalmie 147, który pojawia się w nieszporach o Przenajświętszym Sakramencie i o Najświętszej Maryi Pannie, w Ps 99, responsoriach jutrzni wielkanocnej, a także w śpiewie międzylekcyjnym

[1105] Por.: R. BERNAGIEWICZ, *Analiza chorału gregoriańskiego…*, s. 31; B. BODZIOCH, *Z terminologii badań…*, s. 31.

wielkosobotniej Mszy św.[1106]. W tym ostatnim przypadku, pierwsza połowa tonu różni się od gregoriańskiej zupełnym pominięciem *initium* (mimo uroczystego charakteru śpiewu) oraz mediacją rozszerzoną o dwa dźwięki (*b-c*)[1107]. W pozostałych śpiewach *initium*[1108] i mediacja są takie same jak w tonie rzymskim.

W niemal wszystkich partyturach mariawickich (z wyjątkiem wariantu D z przykł. 34b), w terminacji tonu V, dźwięk *h* zostaje obniżony do *b*. Dzięki temu, modalność jego melodii nabiera kontekstu trybu durowego z nowożytnego systemu funkcyjnego. W dwóch wariantach (E i F z przykł. 34a) lidyjski IV stopień zastąpiono dźwiękiem *d*.



A1 (od es)**:** Lub-P1, s. 32; Żar-NP+W(A4), s. 31; Żar-NP+W(A5), s. 27. **A2:** Jał.II, s. 7; Dob-C, s. 3; Rasz-Sz; Żar-N+W, s. 6 (od es). **B:** Dob-N; Żar-P1, s. 40 (od es). **C:** N.Sob-P1, s. 123; N.Sob-N, s. 8; Żar-P5, s. 22; KBŁ-N, s. 5. **D:** A-War-P1, s. 7; A-War-P1, s. 96 (Ps 116), KBŁ-P1, s. 4; KBŁ-P3, s. 5. **E:** Żar-P4, s. 7. **F:** Żar-P4, s. 32-33 (Ps 150); Żar-Luz (od d1 - *Chwała Ojcu*).

Przykład 34a. Ps 147 i responsorium *Chwała Ojcu* z jutrzni w tonie V – źródła mariawickie.

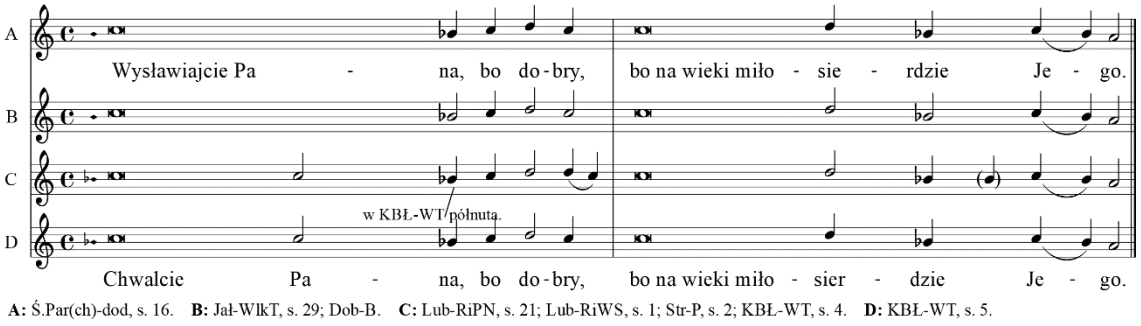
A: Ś.Par(ch)-dod, s. 25; Jał-WlkT, s. 50 (od d1, w augumentacji). **B:** A-ŚMiM-UZP, s. 16. **C:** Dob-B. **D:** Ceg-Jut-A, s. 6. **E:** Ś.Par(ch), s. 115.

Przykład 34b. Ps 99 w tonie V – źródła mariawickie.

[1106] Ponadto, autor niniejszej dysertacji w zbiorze Ś.Par(ch)-dod., s. 19. wykorzystał melodię tonu V w niepoddanym tutaj analizie wariancie antyfony *Przygotuj ozdobny przybytek Twój, Syonie…* (przeznaczonej na obrzędy poświęcenia gromnic w uroczystość Oczyszczenia NMP). Na podstawie wieloletniej obserwacji praktyki liturgicznej w warszawskiej parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, autor wnioskuje, że melodia tonu V jest stosowana przez różnych duchownych w śpiewie antyfony *Jako jeleń pragnie do źródeł wód…* przeznaczonej na wielkosobotnią procesję z paschałem do chrzcielnicy.

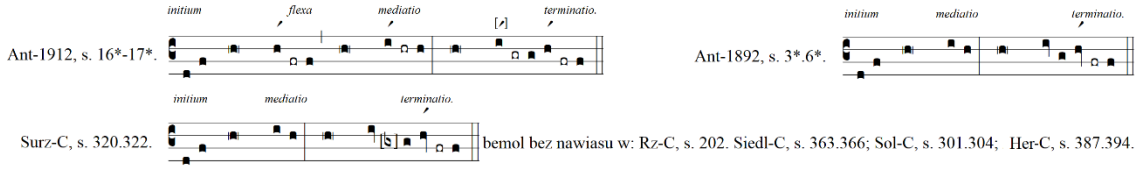
[1107] Ograniczenie *initium* oraz rozbudowanie mediacji o dźwięki *b-c* jest spotykane również w praktyce wykonawczej ludu polskiego w Kościele Rzymskokatolickim (zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 126-127).

[1108] Z wyjątkiem Żar-P4, s. 7 (wariant E z przykł. 34a), gdzie *initium* jest również pominięte.



A: Ś.Par(ch)-dod, s. 16. **B:** Jał-WlkT, s. 29; Dob-B. **C:** Lub-RiPN, s. 21; Lub-RiWS, s. 1; Str-P, s. 2; KBŁ-WT, s. 4. **D:** KBŁ-WT, s. 5.

Przykład 34c. Śpiew między *Alleluja* i ewangelią w Wielką Sobotę w tonie V – źródła mariawickie.



bemol bez nawiasu w: Rz-C, s. 202. Siedl-C, s. 363.366; Sol-C, s. 301.304; Her-C, s. 387.394.

Przykład 34d. Wzór melodyczny tonu V – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Przykład 34e. Wzór melodyczny tonu V – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

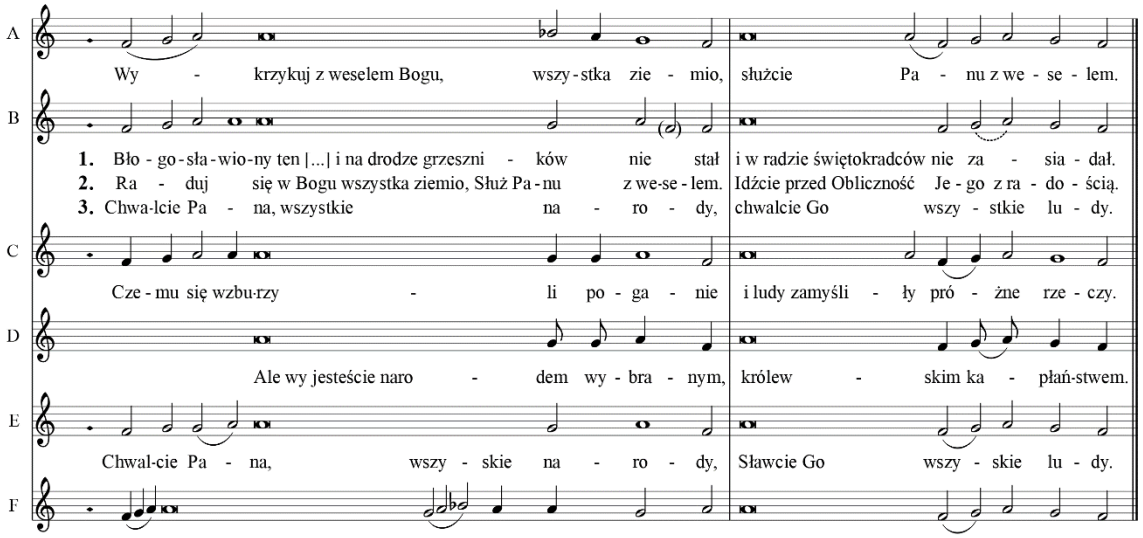
Obniżony stopień *b* dodawany jest także pomiędzy dwoma ostatnimi dźwiękami terminacji, spełniając funkcję łącznika. Dotyczy to większości źródeł, z wyjątkiem Ps 99. Przypadek ten może wynikać z faktu, że w procesie adaptacji, redaktor wariantu jutrzni wielkanocnej, w którym wykorzystano V ton, opierał się na źródle łacińskim wiernie oddającym gregoriański wariant melodyczny. Podwójna obecność dźwięku *b* w terminacji tonu V (zamiast lidyjskiego IV stopnia *h* i jako dodany łącznik) jest specyficzna dla wykonawstwa psalmodii na ziemiach polskich, co potwierdzają źródła: Surz-C, Sol-C, Surz-Ś1, Zient-C oraz badania terenowe muzykologów rzymskokatolickich[1109].

Pominąwszy kwestię obecności *b-quadratum* lub naturalnego *h*, wartości rytmiczne w wariantach C i D z przykł. 34b odpowiadają zapisom w partyturach Bugajczyka

[1109] Zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 127.

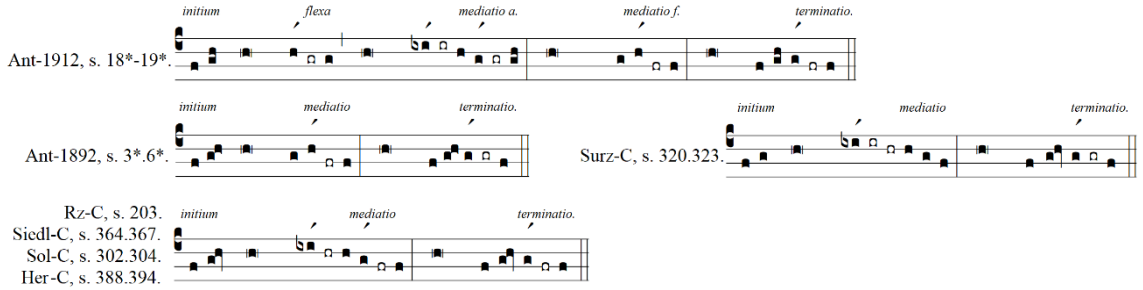
(odpowiednio – warianty trzeci i czwarty z przykł. 34e). W źródłach polskich, trzecia półnuta od końca zostaje jednak rozbita na dwie, aby zmieścić w tym miejscu dwie sylaby tekstu w języku ojczystym.

Ton VI.

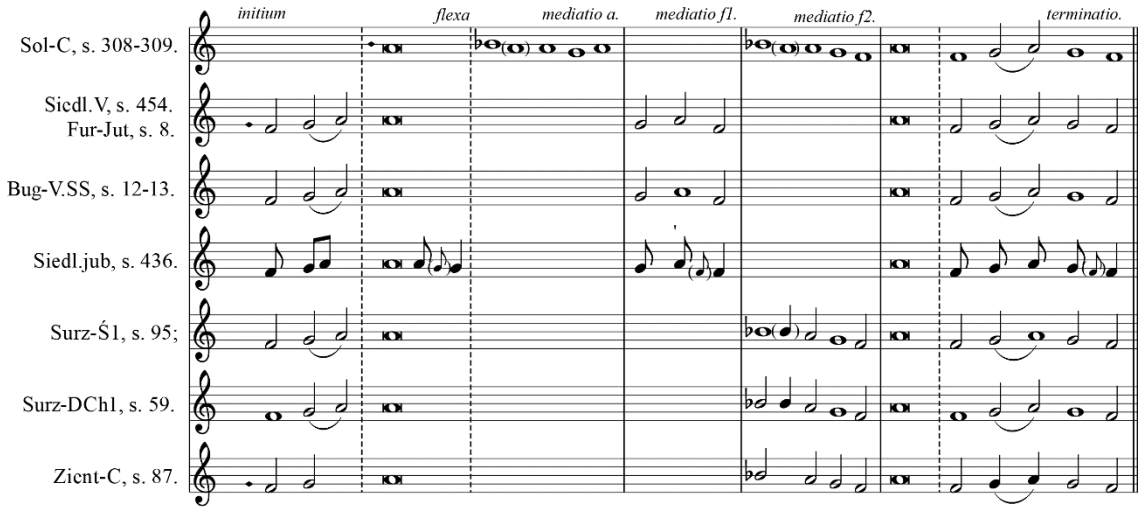


A: Jał.II, s. 31. **B1:** Ch-ŚMiM-JW, s. 6. **B2:** Ceg-Jut-S, s. 4. **B3:** N.Sob-P3, s. 35 (od as). **C:** Rasz-Sz. **D:** Żar-F3, s. 4-5. **E:** Lub-N, s. 8; N.Sob-P1, s. 105. **F:** Lub-P1, s. 15-16; Żar-N+W, s. 16-17 (od f); Żar-NP+W(A4), s. 12-13; Żar-NP+W(A5), s. 12-13.

Przykład 35a. Psalmy w tonie VI – źródła mariawickie.



Przykład 35b. Wzór melodyczny tonu VI – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.



Przykład 35c. Wzór melodyczny tonu VI – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

W repertuarze muzycznym mariawitów, ton VI pojawia się we wszystkich psalmach jutrzni (Ps 1, 2, 99), ponadto w nieszporach maryjnych (Ps 99), wykonywanym w różnych okolicznościach psalmie 116, a nawet w partyturach wykorzystujących teksty innych ksiąg Pisma Świętego[1110].

Initium obecne jest w niemal wszystkich wariantach mariawickich (z wyjątkiem D) i jego przebieg meliczny jest identyczny z gregoriańskim. Do kolejnych dźwięków tego wzoru podkładane są najczęściej pojedyncze sylaby – podobnie jak w większości Ant-1892 czy Surz-C. W niektórych wariantach jedna ze zgłosek może być realizowana jako neuma dwudźwiękowa: *g-a* (jak w tonie rzymskim) lub *f-g*. W źródłach A i F utworzony jest nawet *scandicus* poprzez połączenie jednym łukiem wszystkich nut *initium*.

Charakterystyczna dla tonu VI jest różnorodność mediacji. W edycji watykańskiej (Ant-1912) jest ona identyczna z uroczystym wzorem tonu I lub przyjmuje formułę *g-a-f*. W wydaniu bazującym na *Editio Medicea* (Ant-1892) obecna jest tylko druga forma, natomiast w tradycji piotrkowskiej funkcjonuje jeszcze inny wariant: *b-a-g-f*. W źródłach mariawickich pojawiają się wszystkie trzy formuły. Na podstawie odmienności mediacji w poszczególnych edycjach łacińskich, można sądzić z dużym prawdopodobieństwem, że w wariancie A (Jał.II), autor wzorował się na chorale piotrkowskim, a w wariancie F – na *Editio Vaticana* lub innych wydaniach promowanych przez solesmeńczyków. Porównanie mediacji oraz zastosowanych wartości rytmicznych różnych wariantów pozwala także wskazać śpiewnik Siedleckiego (Siedl.V) jako najbliższy mariawickiemu wariantowi B.

Ton VI posiada wyłącznie jedną formę terminacji – niezależnie od źródła. To co różni część wariantów mariawickich (A, C, E, F) od łacińskich, to moment scalenia dwóch nut w neumę dwudźwiękową. W źródłach rzymskokatolickich są to zawsze dźwięki *g* i *a*, a w zbiorach interesującego nas repertuaru bazowego – *f-g* lub *a-f*, gdzie *a* jest dźwiękiem dodatkowym (pierwszym) dźwiękiem terminacji.

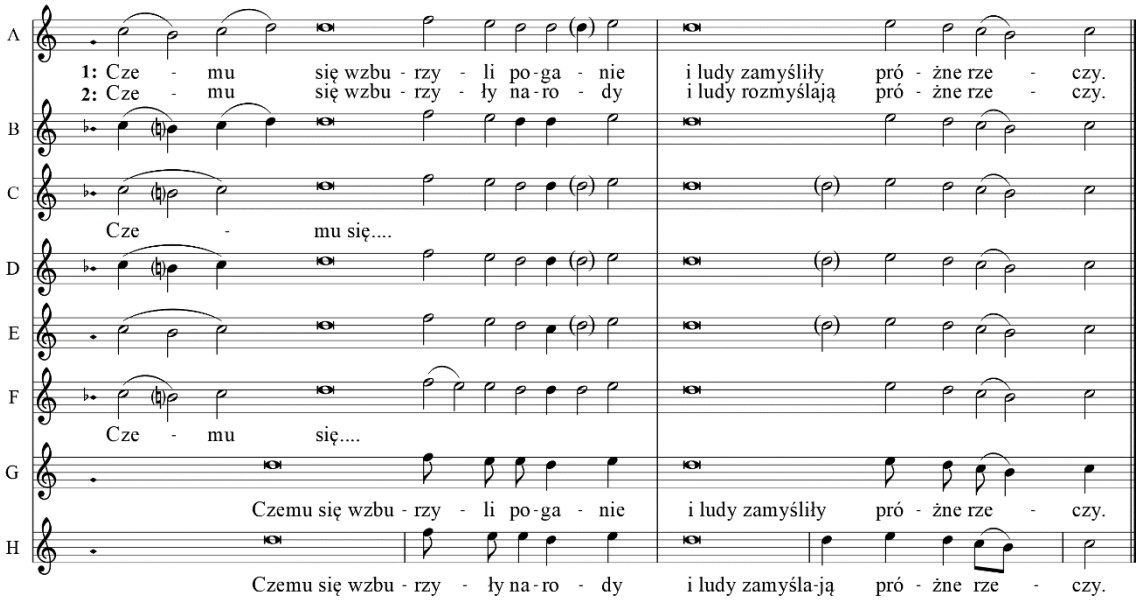
Pod względem rytmicznym, identyczne są zapisy wariantu B z przykł. 35a oraz Siedl.V i Fur-Jut (przykł. 35c).

Ton VII.

Siódmy tryb jest drugim najczęściej spotykanym w partyturach mariawickich (po tonie VIII). Szczególnie często stosowany jest w jutrzni (Ps 2) oraz w wariancie

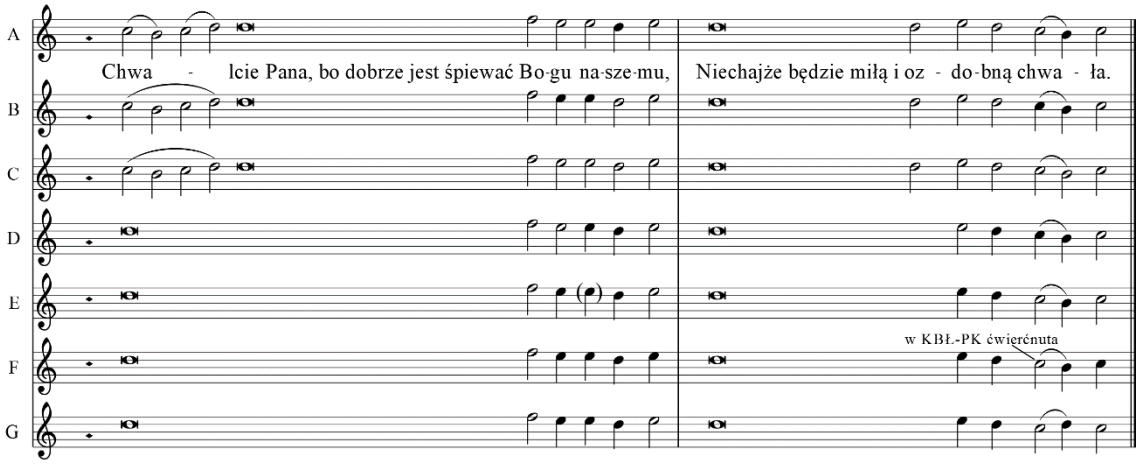
[1110] Słowa śpiewu zanotowanego w Żar-F3, s. 4-5 (wariant D) pochodzą z 1 P 2,9 oraz Ap 7,14-17.

nieszporów eucharystycznych obejmującym pięć psalmów (Ps 146). Ponadto, do tego tonu podkładane są słowa psalmów: 3, 109, 116 i 129[1111].



A1: Ch-ŚMiM-NP+Rez-S, s. 14-15; Ch-ŚMiM-PsS, s. 11; Żar-K(S1), s. 58-59 (od b); Żar-K(S2), s. 18 (I poł.); Żar-K(A), s. 28-29 (od b).
A2: Lub-Rez, s. 12 (od fis); Lub-RiPN, s. 8-9; Lub-RiWS, s. 10-11; Str-P, s. 16-17. **B:** Lub-P2, s. 27-28; Żar-JutBN1, s. 8-9 (całe *initium* na sylabie *Cze-*)
C: Lub-P1, s. 27-28; Żar-P5, s. 18-19; KBŁ-WT, s. 16. **D:** Żar-JutBN2, s. 2-3; Żar-NP+W(A4), s. 26-27, Żar-NP+W(A5), s. 22-23;
E: N.Sob-P3, s. 44.69; N.Sob-S3, s. 49; N.Sob-A1; N.Sob-T, s. 22; N.Sob-B4, s. 6; **F:** Grz-J, s. (7). **G:** Ś.Par(ch), s. 115. **H:** M.Maz-J.

Przykład 36a. Ps 2 w tonie VII – źródła mariawickie.



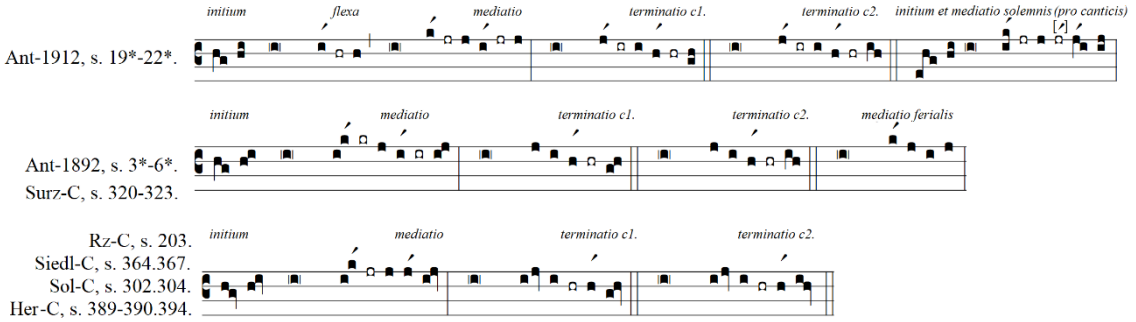
A: Dob-N. **B:** Żar-P1, s. 39. **C:** Żar-P4, s. 5; Żar-N+W, s. 5. **D:** A-War-P1, s. 6. **E:** KBŁ-P1, s. 3; KBŁ-P3, s. 5. **F:** KBŁ-P3, s. 21 (Ps z uwielbień); KBŁ-PK, s. 34. **G:** KBŁ-N, s. 4.

Przykład 36b. Ps 146 w tonie VII – źródła mariawickie.

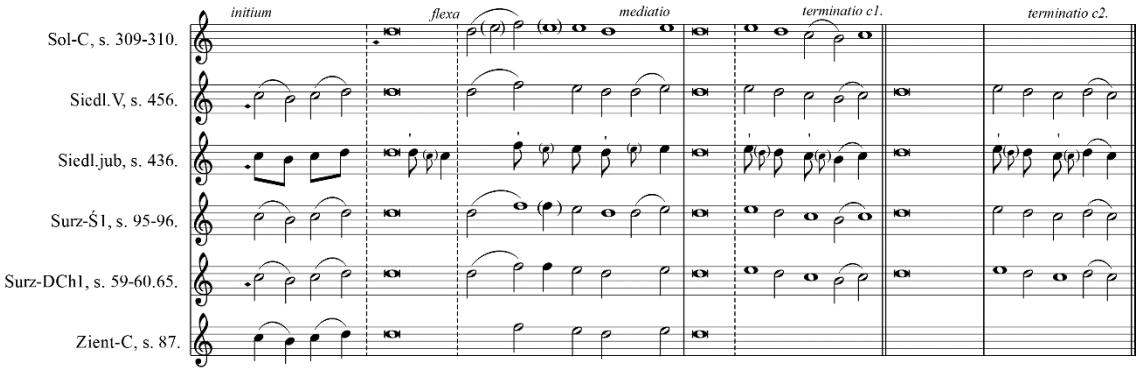
[1111] Autor niniejszej dysertacji zastosował również ton VII z terminacją *c* w wariancie wersetu z Ps 68 z doksologią *Chwała Ojcu…*, wykonywanych przy poświęceniu popiołu w środę popielcową (zob.: Ś.Par[ch]-dod, s. 10).

A: Ceg-inne, *Psalm* (nieszpory Wielka Sobota); N.Sob-P3, s. 75 (inny psalm). **B:** Lub-N, s. 2. **C:** Jał-C.Pogrz, s. 2; Lub-P2, s. 55-56; Str-Pogrz, s. 2; Żar-NŻ1, s. 14-15; Żar-NŻ2, s. 4; KZK-S; KBŁ-P3, s. 23. **D:** N.Sob-P4, s. 15; A-War-NŻ; KTM-NŻ, s. 4 (od as). **E:** N.Sob-P3, s. 35.

Przykład 36c. Inne psalmy w tonie VII – źródła mariawickie.



Przykład 36d. Wzór melodyczny tonu VII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.



Przykład 36e. Wzór melodyczny tonu VII – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Initium tonu VII pojawia się w 13 z 20 prezentowanych wariantów mariawickich, przy czym odpowiada to zdecydowanej większości poddanych analizie w przykł. 36a-c źródeł nutowych (40 z 49). Pominięcie formuły początkowej w niektórych zbiorach nie jest w żaden sposób uzasadnione koniecznością zastosowania tonu ferialnego, bowiem dotyczy ono tych samych psalmów i okoliczności liturgicznych, co w wypadku wariantów zachowujących *initium*. Wzór meliczny uroczystego rozpoczęcia tonu VII jest identyczny w źródłach mariawickich i rzymskokatolickich, aczkolwiek w tych pierwszych, poszczególne nuty mogą być łączone ze sobą nie tylko w grupy dwudźwiękowe (2 + 2), ale także w formy 2+1+1, 3+1 lub nawet w jedną neumę czterodźwiękową.

W zbiorach łacińskich mamy do czynienia z dwoma wariantami mediacji. Pierwszy z nich jest mniej rozbudowany, natomiast drugi, zawierający neumy *pes* (i ew. *clivis*), klasyfikowany jest – w zależności od edycji antyfonarza rzymskiego – jako przynależny ogólnie tonowi uroczystemu albo wyłącznie uroczystym kantykom. W źródłach mariawickich najczęściej pojawia się wariant prosty, a jedynie w źródłach B i C z przykł. 36c – uroczysty (identyczny z Ant-1892 i Surz-C).

Gregoriański ton VII cechuje się stosunkowo dużą liczbą terminacji[1112]. W partyturach mariawickich mamy jednak do czynienia niemal wyłącznie z jednym wariantem, zakończonym nutami *h-c*. Wyjątkiem jest wariant G z przykł. 36b, gdzie pojawia się kadencja końcowa *d-c*. We wszystkich mariawickich wersjach dyferencji dominującej obecne się połączenie dwóch dźwięków w jedną neumę. W źródłach B i C z przykł. 36c, jest to *pes h-c* na ostatniej sylabie (analogicznie jak w tonie rzymskim), natomiast w pozostałych – *clivis c-h*, występujący na zgłosce akcentowanej (podobnie jak w Sol-C). Pod względem rytmicznym, wybrane źródła mariawickie (np. A z przykł. 36a, C z przykł. 36b, B i D z przykł. 36c) ponownie są zbliżone do V wydania śpiewnika Siedleckiego, w którym wszystkie wartości oprócz dźwięków reperkusyjnych zapisywane są jako półnuty.

Ton VIII.

Ósmy ton psalmowy jest zdecydowanie najczęściej stosowany w psalmodii mariawickiej. Szczególnie związany jest z Ps 1, obecnym w partyturach jutrzni na Wielkanoc i Boże Narodzenie, a także z Ps 109, będącym pierwszym psalmem nieszporów eucharystycznych.

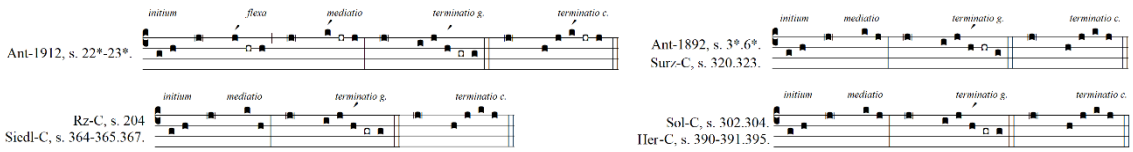
Przebieg meliczny tonu VIII w większości wariantów mariawickich odpowiada gregoriańskiemu (z dyferencją *g*). *Initium* w źródłach A-E, K-M powinno być wykonywane – w przeciwieństwie do łacińskiego – na jednej zgłosce, natomiast w wariantach F-J jest ono zupełnie pominięte. Mediacja jest zgodna z łacińską albo rozszerzona wstecznie o dodatkowe dźwięki *h-c*, co spotykane bywa także w praktyce wykonawczej parafii rzymskokatolickich[1113]. Terminacje w źródłach mariawickich – zarówno dominująca *g*, jak i sporadycznie spotykana *c* (wariant O) – stanowią odpowiedniki wariantów łacińskich. Jedynym czynnikiem różniącym od siebie znaczną część partytur jest sposób zapisu wartości rytmicznych. W tonie VIII – podobnie jak

[1112] W antyfonarzu edycji watykańskiej odnajdujemy 5 różnych wariantów (zob.: Ant-1912, s. 19*).
[1113] B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 129.

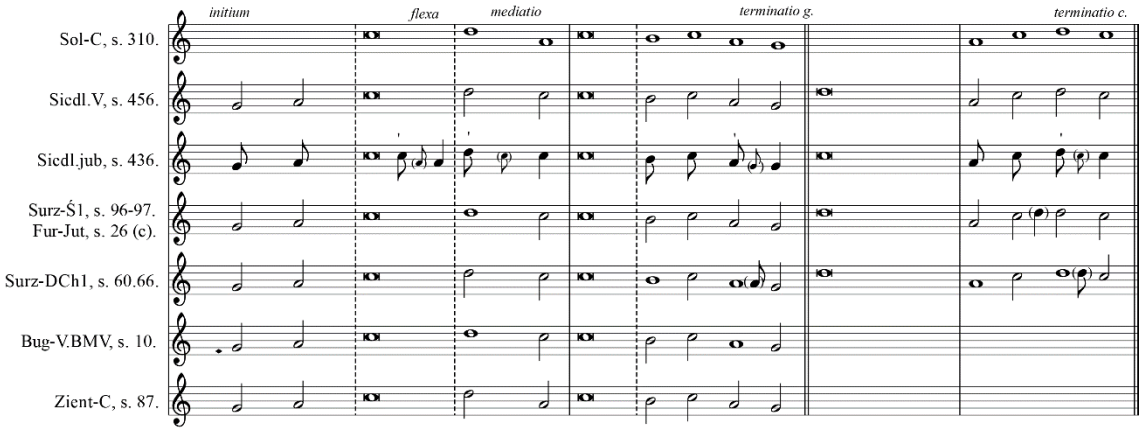
w poprzednich – najbliższe sobie są źródła mariawickie i rzymskokatolickie, w których zastosowano jednakowe wartości, tj. półnuty (np. M z przykł. 37a i Siedl.V).

A: Ś.Par(ch), s. 114; N.Sob-P3, s. 42 (od g, w augumentacji, inne tłum.). **B:** Ch-ŚMiM-NP+Rez-S, s. 14-15; Ch-ŚMiM-PsS, s. 10; Lub-N, s. 6 (Ps 147); Lub-P2, s. 25-26; Lub-Rez, s. 11 (inne tłum.); Lub-RiPN, s. 7 (inne tłum.); Lub-RiWS, s. 8-9 (inne tłum.); N.Sob-S3, s. 47; N.Sob-T, s. 20-21; N.Sob-B4, s. 4; Str-P, s. 14-15; Żar-NŻ2, s. 4-5 (od f, Ps 137); Żar-JutBN1, s. 6-7; KBŁ-WT, s. 17 (od as - *Chwała Ojcu*). **C:** Lub-P1, s. 25-26; Żar-P4, s. 32-33 (Kantyk trzech Młodzieńców); Żar-P5, s. 16-17; Żar-K(S1), s. 56-57; Żar-K(S2), s. 17 (II. poł); Żar-K(A), s. 26-27; Żar-NP+W(A4), s. 24-25; Żar-NP+W(A5), s. 20-21. **D:** Rasz-Sz. **E:** N.Sob-P3, s. 40 (inne tłum.). **F:** Jał.II, s. 5; Ceg-inne, *Psalm* (przed ewangelią w Wielką Sobotę); Dob-C, s. 3; Dob-N; N.Sob-P1, s. 104.129 (od b - Kantyk NMP); N.Sob-N, s. 12 (od b - Kantyk NMP); Rasz-Sz, [3 egzemplarze] (od b1 - w dwóch: Kantyk NMP); Λ-War-P1, s. 9 (od b - Kantyk NMP); Żar-N+W, s. 3 (od b), s. 9 (od b - kantyk NMP). **G:** N.Sob-N, s. 6; Λ-War-P1, s. 5; Żar-P1, s. 37; KBŁ-N, s. 3; KBŁ-P1, s. 3; KBŁ-P3, s.5; **H:** N.Sob-P3, s. 46; N.Sob-B4, s. 8. **I:** N.Sob-P1, s. 121. **J:** N.Sob-P3, s. 77. **K:** Ceg-NŻ, s. 5. **L:** Lub-P2, s. 53-54; Żar-NŻ1, s. 10-11; Żar-NŻ2, s. 3; KZK-S; KBŁ-P3, s. 23. **M:** N.Sob-P4, s. 15; Λ-War-NŻ; Żar-P1914, s. 24 (Ps 116, w augumentacji, od g); KZK-S (Ps 137, na pocz. ćwierćnuta); KBŁ-P3, s. 24 (Ps 137); KTM-NŻ, s. 3. **N:** Ceg-NŻ, s. 7. **O:** Ch-ŚMiM-JW, s. 13.

Przykład 37a. Psalmy i inne śpiewy w tonie VIII – źródła mariawickie.



Przykład 37b. Wzór melodyczny tonu VIII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.



Przykład 37c. Wzór melodyczny tonu VIII – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

4.4.3. Inne tony o charakterze psalmodycznym.

Spośród pozostałych tonów wykorzystywanych w śpiewie psalmodii, należy wyróżnić: a) tony kantyków; b) tony psalmu inwitatoryjnego; c) inne rozszerzone tony psalmowe; d) tony mieszane, e) tony niewystępujące w psalmodii łacińskiej.

Ton kantyków.

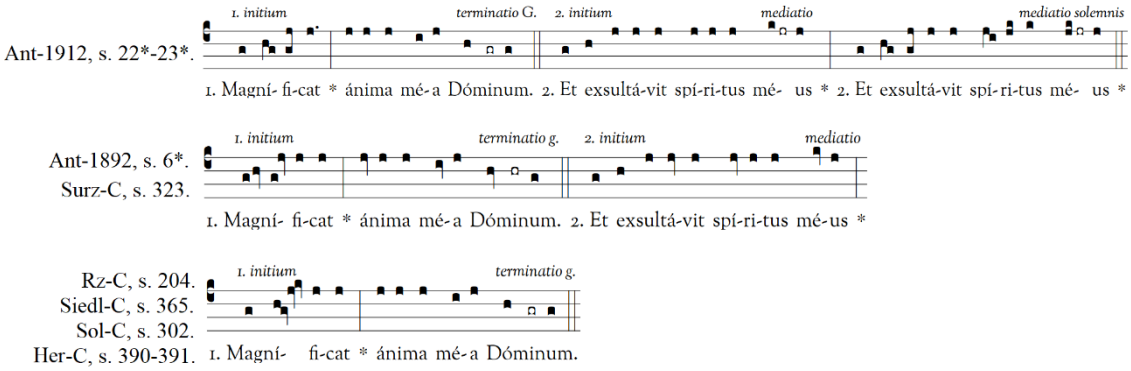
Dwa kantyki brewiarzowe: Zachariasza (z uwielbień) oraz Najświętszej Maryi Panny (z nieszporów) posiadają własne wzory melodyczne – nieco bardziej rozbudowane, niż ich psalmowe odpowiedniki[1114]. W tonach gregoriańskich rozszerzenie dotyczy mediacji, a także *initium* pierwszego wersetu *Magnificat* (w kolejnych oraz we wszystkich wersetach *Benedictus…* śpiewa się *initium* w taki sam sposób jak w uroczystych tonach psalmowych)[1115].

W partyturach mariawickich, Kantyk NMP występuje sporadycznie w tonie I i VII, ale przede wszystkim zapisywany jest w tonie VIII. Wyróżnia się tutaj trzy warianty: powszedni – śpiewany w całości tak jak ton psalmowy (z zupełnym pominięciem *initium*)[1116], uroczysty – zawierający uroczystą formę intonacji oraz wielkosobotni – różniący się od uroczystego wyłącznie inną melodią parzystych wersetów. W praktyce wykonawczej nie jest wyraźnie określone, dla których świąt zarezerwowany jest ton uroczysty, jednak z pewnością wykonuje się go w te dni, które w *Brewiarzyku Mariawickim* posiadają swoje własne antyfony nieszporne.

[1114] D. HILEY, dz. cyt., s. 83. Zgodnie z tradycją łacińską, trzeci kantyk brewiarzowy, tj. Kantyk Symeona (z komplety), powinien być śpiewany wg tonów psalmowych, nie kantykowych. (zob. F. X. HABERL, dz. cyt., s. 133).
[1115] Tamże, s. 121.
[1116] Zob. np.: Jał.II, s. 10.34. Pomijanie *initium* w tonie VIII (także w kantyku NMP) jest także specyficzne dla wykonawstwa psalmodii przez lud w parafiach rzymskokatolickich (B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 129).

A: Jał.II, s. 12; Dob-C, s. 5; Rasz-Sz, [4 egzemplarze] (od d). **B:** N.Sob-P1, s. 129; KBŁ-P1, s. 5; KBŁ-P3, s. 7. **C:** Λ-War-P1, s. 9. **D:** Żar-P1, s. 44; Żar-P4, s. 13 (od d) **E:** Grz-W.D. **F:** Ś.Par(ch), s. 180. **G:** Ch-ŚMiM-NP+Rcz-S, s. 6-7 **H:** Lub-RiWS, s. 2; Str-P, s. 3; KBŁ-WT, s. 6. **I:** Ch-ŚMiM-PsS, s. 5; Lub-RiWS, s. 2 (od f1); KBŁ-WT, s. 6 (od f1). **J:** Str-P, s. 3. **K:** Ceg-inne, *Kantyk N.M.P.*.

Przykład 38a. *Wielbi dusza* w tonie VIII (wariant uroczysty) – źródła mariawickie.



Przykład 38b. *Magnificat* w tonie VIII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

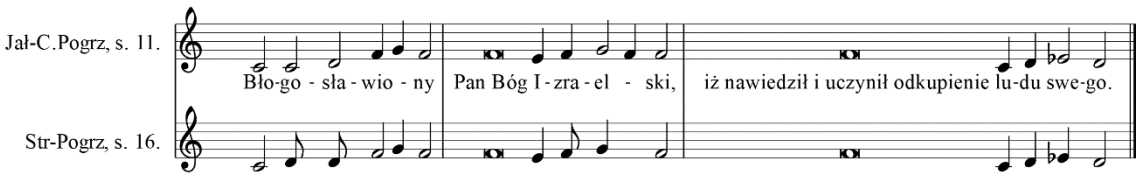
Przykład 38c. *Magnificat* w tonie VIII – źródła łacińskie i polskie w notacji współczesnej.

W większości źródeł, w parzystych wersetach tonu uroczystego (VIII), melodia tonu zostaje zmieniona. Tenor zostaje podniesiony o tercję (w pierwszej połowie) i ewentualnie o kwartę (w drugiej połowie)[1117]. Zmodyfikowane zostają także formuły mediacji i terminacji, jednak całkowity zakres tonalny nadal zawiera się w granicach VIII trybu kościelnego. Analiza porównawcza nie wykazała obecności melodii parzystych wersetów z mariawickich wariantów uroczystego i wielkosobotniego w innych źródłach rzymskokatolickich. W praktyce liturgiczno-muzycznej Kościoła Łacińskiego w Polsce obecne jest jednak podnoszenie tenoru w parzystych wersach psalmów i kantyków tonu VIII[1118]. Można zatem przypuszczać z pewną dozą ostrożności, że obie melodie mariawickie nie są jedynie zapisem partii sopranu w niezdefiniowanym układzie *falsobordone,* ale raczej pozostałością po dwóch wariantach funkcjonujących przed ponad stu laty w praktyce ludu polskiego.

Kantyka Zachariasza pojawia się w mariawickich zbiorach śpiewów pogrzebowych. Zapisany jest on w tonie II. Jego *initium* nie jest rozszerzone – tak jak to ma miejsce w większości źródeł łacińskich, z wyjątkiem Ant-1892 i Ant-1912. Na akcentowanej sylabie słowa „błogosławiony" pojawia się modulacja w górę – *pes f-g*. Można to interpretować jako formułę fleksy, która jest jednak odmienna od standardowej fleksy tonu II (*f-d*). Mediacja w wariantach mariawickich zbliża się w największym stopniu do zapisu nutowego z Surz-DCh1 (ze względu na dźwięk *e* w mediacji), aczkolwiek jest nieco mniej ozdobna. Terminacja jest podobna do wszystkich źródeł polskich, jednak pojawia się w niej zupełnie obcy dla tego modusu dźwięk *es*. Prawdopodobnie pierwotna wersja tej dyferencji była zgodna z „piotrkowską", a ton obcy

[1117] Warianty „złożonego" tonu VIII, z przesunięciem tenoru w wersetach parzystych o tercję w górę, odnotowane zostały także w badaniach B. Bartkowskiego dot. praktyki wykonawczej w parafiach Kościoła Rzymskokatolickiego (zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 130).
[1118] *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 130.

obserwowalny był w praktyce wykonawczej, po czym został utrwalony został przez redaktorów mariawickich we wspomnianych zbiorach.



Przykład 39a. Kantyk Zachariasza w tonie II – źródła mariawickie.

Przykład 39b. *Benedictus…* w tonie II – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Przykład 39c. *Benedictus…* w tonie II – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Ton psalmu inwitatoryjnego.

W tradycji łacińskiej, Psalm 94, który śpiewany jest przy rozpoczęciu jutrzni, posiada swoje własne melodie, będące rozbudowanymi formami VIII tonów psalmowych. W przeciwieństwie do pozostałych wzorów melodycznych, tony dla tego psalmu nie składają się z dwóch ogniw (hemistychów), ale aż z pięciu[1119]. W partyturach mariawickich zachowała się melodia klasyfikowana do VI modusu, łączona z wielkanocnym inwitatorium: *Zmartwychwstał Pan prawdziwie. Alleluja*[1120]. Poniżej zostanie zaprezentowane porównanie jej przebiegu w przypadku pierwszego z sześciu

[1119] D. HILEY, dz. cyt., s. 86.
[1120] Dodatkowo, w źródle N.Sob-P3, obecna jest osobna melodia Psalmu 94. na jutrznię Bożego Narodzenia, która – mimo prawdopodobnej genezy w chorale gregoriańskim – nie wykazuje związków z analogicznymi melodiami Psalmu *Venite* ze źródeł watykańskich, medycejskich czy nawet piotrkowskich.

wersetów. Już we wstępnej analizie odrzucono potrzebę przedstawienia wariantów: watykańskiego oraz medycejskiego, bowiem są one tak diametralnie odmienne pod względem meliki od piotrkowskiego, że jakakolwiek próba odnalezienia powiązania ich ze śpiewem mariawickim nie przyniosłaby żadnego rezultatu.

A: Ś.Par(ch)-dod, s. 22. **B:** Jał-WlkT, s. 43a-b. **C:** Lub-Rez, s. 4-5; Lub-RiPN, s. 4; N.Sob-P1, s. 106; Str-P, s. 10. **D:** N.Sob-P3, s. 36. **E:** KBŁ-WT, s. 10. **F:** Grz-J, s. 4; Rasz-Sz [2 egzemplarze] (od f). **G:** A-ŚMiM-UZP, s. 7, **H:** N.Sob-P1, s. 106 (a) - wklejka.

Przykład 40a. Psalm 94 (inwitatoryjny) w tonie VI – źródła mariawickie.

Przykład 40b. *Psalmus 94 (Venite exultemus)* w tonie VI – źródła łacińskie.

Poszczególne źródła mariawickie różnią się w pierwszej kolejności przyjętym tłumaczeniem. W wariantach A-D znajduje się przekład obecny we *Mszale Eucharystycznym* (z drobnym niuansem w wariancie D), a w pozostałych – przekład z *Brewiarza Eucharystycznego* (1923) oraz nowszych edycji *Brewiarzyka…* (z nieznacznym odstępstwem w wariantach G-H).

Melodia piotrkowska zostaje dość wiernie odwzorowana we wszystkich źródłach mariawickich. Jak wspomniano wyżej, w samym tonie możemy wyróżnić pięć odcinków, oddzielonych w przykł. 40a. kreskami taktowymi. Każdy z nich posiada zwrot inicjujący (oprócz odcinka 4.), dźwięk recytacyjny oraz zwrot kadencyjny[1121]. Ze względu na podobieństwo dwóch pierwszych ogniw do dwóch kolejnych, można hipotetycznie wyszczególnić wewnątrz tej struktury *quasi* ton A (odcinek 1-2), *quasi* ton B (odcinek 3-4) oraz formułę zakończenia (odcinek 5). W takim przypadku, o zwrotach kadencyjnych poszczególnych odcinków moglibyśmy mówić kolejno: mediacja A, terminacja A, mediacja B, terminacja B i konkluzja.

Specyficzną właściwością tego tonu jest przesunięcie tenora z dźwięku *a* na *b*, co dotyczy odcinków 1-4 w niemal wszystkich wersetach Psalmu 94. Jego dominacja jest jednak niemal niezauważalna w odcinku czwartym, co wynika z niewielkiej ilości tekstu

[1121] W niepoddanym analizie fragmencie melodii dla wersetu 4. i 5. pojawia się także formuła *quasi*-fleksy w trzecim ogniwie całego tonu, po której powraca dźwięk recytacyjny: *b* – w wersecie 4. lub *a* – w wersecie 5.

przypadającej na ten fragment[1122]. Podniesienie o półton tenoru wytwarza napięcie meliczne z *finalis f* (kwarta), będącym jednocześnie dźwiękiem inicjującym większość odcinków, a także z *confinalis* odcinków 1 i 3, tj. dźwiękiem *a* (sekunda mała). W związku z tym można uznać, że repetowany dźwięk *b* spełnia jedynie funkcję łącznika wzmagającego napięcie, a sam dąży do rozwiązania na faktycznej dominancie tj. *a* – podobnie jak w przypadku piotrkowskiego tonu oracji dźwięk *h* dążył do rozwiązania na *c*. Dodatkowo, należy zwrócić uwagę na fakt, że w formule konkluzji tenor zmienia swoją pozycję i przenosi się o kwartę w dół, zrównując się z *finalis*.

Rdzeniem *initium* pierwszych czterech odcinków jest *scandicus f-g-b*, który bywa rozbijany w zależności od układu tekstu. W odcinku 1 jest rozszerzony o dodatkowy przedrostek – *pes f-g*, a w odcinku 3 – o dźwięk *c*. W przypadku analizowanego wersetu, w odcinku 4. we wszystkich źródłach *initium* zostaje pominięte, aczkolwiek pojawia się np. w wersecie 3 i 4 w kształcie podstawowym, tj. bez przedrostków. Formułę obu mediacji (tj. kadencji odcinków 1 i 3) stanowią dźwięki: *a-ga-a*. Terminacja A i B (tj. zakończenia odcinków 2 i 4) składa się z sekwencji melicznej: *g-fe-gaba-gf-f*, przy czym pierwsze trzy dźwięki bywają pomijane w kolejnych wierszach. Dźwiękiem inicjującym konkluzję jest *c*, a rdzeniem jej zakończenia – motyw *g-f-e-g-b-f*.

Poszczególne warianty mariawickie różnią się w kwestii przyporządkowania zgłosek przekładów polskich pod neumy z tekstem łacińskim. Przykładem niech będzie sam początek, w którym *initium* w wersji łacińskiej było wypełnione trzysylabowym słowem *Venite*. W źródle B, neumy całej formuły zostały ze sobą scalone pod pierwszą sylabą słowa „Pójdźcie". Na pojedynczej zgłosce wykonywane jest także to *initium* w wariantach A, F-H, jednak w ich przypadku, z rdzenia motywicznego wyrzucony został przedrostek *f-g*. W wariantach C-E, tekst polski został przyporządkowany zgodnie z sylabami łacińskimi, tj. w miejscu tego *initium* pojawiły się pierwsze trzy zgłoski tekstu polskiego: „Pójdźcie ra-".

Redaktorzy mariawiccy napotkali także problem większej liczby zgłosek tekstu mariawickiego w odcinku drugim oraz przyporządkowania akcentów słów polskich w miejscu dawnych łacińskich. Z problemem zgodności akcentów w ogniwach 2 i 4 najlepiej poradzili sobie autorzy wariantów B-E. W odcinku 3 i 5, odmienność przekładów wymusiła pewne zróżnicowane podejście do łacińskiego wzorca, czego przykładem jest nieznaczne skrócenie trzeciego *initium* w partyturach wykorzystujących

[1122] Dodatkowo, w nie poddanym analizie wersecie 5, w odcinku trzecim tenor powraca na chwilę do dźwięku *a*.

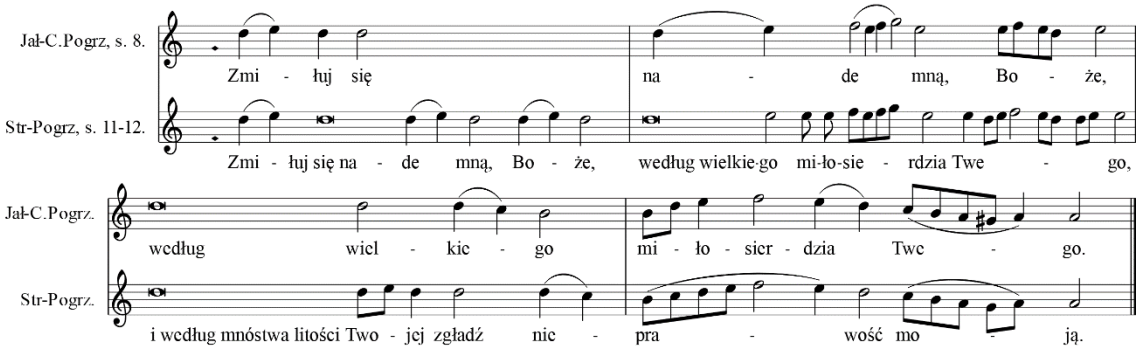
tłumaczenie z brewiarzyków. W przypadku tych wersetów, najbliższe akcentacji łacińskiej wydają się warianty mariawickie C i D.

Kolejną wyraźną rozbieżnością w przypadku źródeł mariawickich jest ich zapis rytmiczny. Ogólnie można stwierdzić, że warianty B-E zdają się naśladować transkrypcję dokonaną w *Directorium Chori* Surzyńskiego. Ich wartością bazową jest ćwierćnuta, półnuty pojawiają się w wyższych dźwiękach poszczególnych neum, a ósemki – w miejscu *punctum inclinatum*. W przypadku wariantów F-H można mówić o transkrypcji neum, w której zdecydowanie dominującą wartością jest półnuta. Cała nuta pojawia się sporadycznie na ostatnich wartościach neum wznoszących; ćwierćnuta – podobnie jak w pozostałych źródłach, a także w dodatkowych dwóch miejscach drugiego odcinka. W źródle A, wszystkie wartości zostały zredukowane do ćwierćnuty, z wyjątkiem dwóch ósemek w miejscu *punctum inclinatum*.

Inne tony rozszerzone.

Rozszerzone tony psalmowe pojawiają się przede wszystkim w śpiewach mszalnych, np. w doksologiach *Chwała Ojcu* w melodiach pokropienia, po wersecie *Wysłuchaj nas, Panie* przy poświęceniu popiołu, w śpiewie między *Alleluja* i ewangelią Wielkiej Soboty, w wersecie *Wieczny odpoczynek…* we wstępie i komunii mszy św. za dusze zmarłych.

Bardzo zdobioną melodią jest ton Psalmu 50, śpiewanego w czasie przemarszu konduktu żałobnego z domu (kościoła) na cmentarz.



Przykład 41. Psalm 50. w tonie VII rozszerzonym (piotrkowskim) – źródła mariawickie.

Jest ona wariantem tonu VII[1123] z dyferencją *a*, w którym znacząco zostały rozbudowane zwroty meliczne mediacji i terminacji, a sama recytacja na tenorze *d* jest stosunkowo często przerywana dodatkowymi fleksami. T. Miazga uważa, że melodia ta pojawiła się w praktyce liturgicznej z końcem XVIII wieku i zdobyła popularność

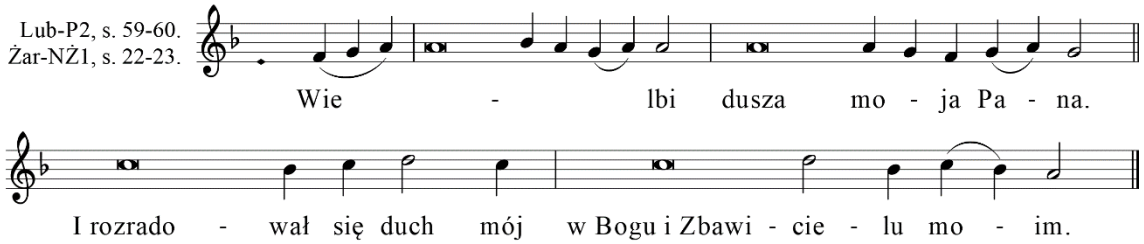
[1123] T. MIAZGA, *Przyczynki…*, s. 18. Warte odnotowania jest, że melodii Psalmu 50. towarzyszy antyfona *Rozradują się w Panu…* niewykazująca żadnych związków z tonem VII, ale oparta w pierwszej połowie na modusie I, a w drugiej – na IV.

„manifestując w ten sposób sympatyzowanie w Polsce z bogatszą melodyką tonu psalmowego”[1124]. W przykładzie 41 zaprezentowane są wyłącznie źródła mariawickie. Stanowią one adaptację tonu, który dla tego psalmu przewidywał rytuał Piotrkowczyka, a w ślad za nim – *Cantionale Ecclesiasticum* różnych autorów.

Tony mieszane.

Pod pojęciem tonu mieszanego choraliści rozumieją przede wszystkim *tonus peregrinus*, określany czasami IX tonem psalmowym. W nielicznych źródłach mariawickich, ton ten podłożony jest do słów wstępu z mszy św. za dusze zmarłych. W praktyce wykonawczej oraz w partyturach przechowywanych w parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, możemy jednak zaobserwować inne formuły melodyczne stanowiące połączenie różnych tonów psalmowych.

Pierwszym przykładem jest Kantyk NMP z nieszporów żałobnych (źródła: Lub-P2, Żar-NŻ1). W nieparzystych wersetach wykorzystano uroczystą melodię tonu I z terminacją g., natomiast w parzystych – ton V, z rozszerzoną mediacją. Identyczna melodia pojawia się także w pieśni *Z głębi serca mojego…*, stanowiącej wierszowane tłumaczenie Psalmu 129.[1125].



Przykład 42. Kantyk NMP w tonie mieszanym I g. / V – źródła mariawickie.

Drugim przykładem może być Psalm 116 z nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie, którego pierwsza połowa jest identyczna jak rozpoczęcie tonu I (ferialnego) – do mediacji, natomiast druga odpowiada tenorowi i terminacji c1 z tonu VII w transpozycji o kwintę w dół.

Spośród wariantów podanych w przykładzie 43a. wyróżnia się źródło D (KZK-S). W zapisie melodycznym pojawia się *initium* oraz terminacja z I tonu psalmowego, jednak do pozostałych wariantów zbliża je obniżona wysokość drugiego tenoru. W tym jednym wypadku wskazany ton wykazuje silne pokrewieństwo z modusem I także w drugiej połowie wersetu.

[1124] T. MIAZGA, *Przyczynki…*, s. 18.
[1125] Por. np.: Jał.II, s. 73.

A: Jał.II, s. 8; Dob-C, s. 4; Rasz-Sz; Żar-N+W, s. 7. **B:** Ś.Par(ch), s. 155. **C:** Żar-P1, s. 41. **D:** KZK-S. **E:** N.Sob-P1, s. 103.123 (od c2); N.Sob-N, s. 8; A-War-P1, s. 8; KBŁ-N, s. 6; KBŁ-P1 (od c2); KBŁ-P3, s. 6.

Przykład 43a. Ps 116 w tonie mieszanym I / VII c. – źródła mariawickie.

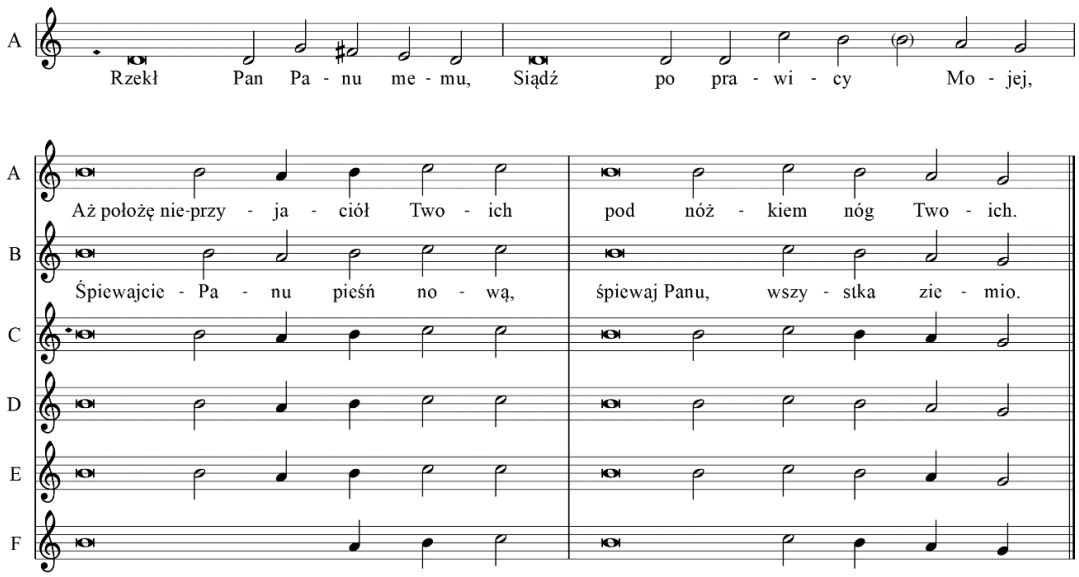
Pozostałe warianty zdecydowanie bardziej przypominają wzór melodyczny Psalmu 109, który możemy odnaleźć w nieszporach polskich[1126], spisywanych w śpiewnikach rzymskokatolickich oraz w śpiewniku PNKK. Pod względem meliki, tony te różnią się jedynie dwiema ostatnimi nutami, które w wariantach mariawickich obniżone są o sekundę (z *h-a* na *a-g*). Wartości rytmiczne wariantów mariawickich są identyczne jak w poszczególnych zapisach ze śpiewników niemariawickich (A [przykł. 43a] – Flasza3. [43b]) albo bardzo do nich zbliżone (B – Siedl.jub. i Ś-PNKK; E – Siedl.V).

Przykład 43b. Ps 109 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie.

Inne tony niewystępujące w psalmodii łacińskiej.

W muzykaliach mariawickich odnotowujemy jeszcze dwa tony psalmowe, których nie zna repertuar gregoriańskich. Podobnie jak w przypadku tonu mieszanego I/VII, ich obecność można wywodzić z psalmodii stosowanej w nieszporach polskich.

[1126] B. Bartkowski zauważa, że w wielu wykonaniach psalmów w tonie I, tenor w drugiej połowie zostaje obniżony o cały ton. Wspomniany psalm z nieszporów polskich klasyfikuje jako taką odmianę tonu I (zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 123).



A:Żar-P1, s. 36. **B:** Jał.II, s. 6; Dob-C, s. 3; Dob-N (od a1); Rasz-Sz; Żar-P4, s. 3; Żar-N+W, s. 4. **C:** N.Sob-P1, s. 122; N.Sob-N, s. 7; A-War-P1, s. 6; KBŁ-P1, s. 3. **D:** Żar-P1, s. 38. **E:** KBŁ-N, s. 4. **F:** KBŁ-P3, s. 5.

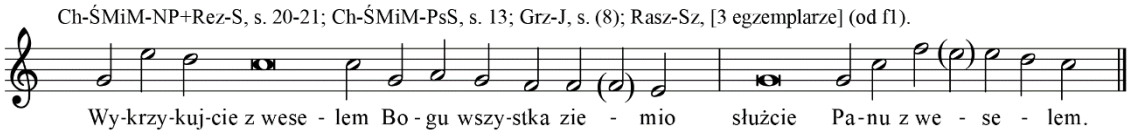
Przykład 44a. Ps 109 i 95 w tonie niegregoriańskim – źródła mariawickie.

Przykład 44b. Ps 11 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie.

Pierwszym przykładem jest ton, który w nieszporach polskich stosowany jest do trzeciego w kolejności psalmu (Ps 11). W partyturach mariawickich, wykorzystano go przede wszystkim w Ps 95, tj. drugim psalmie Nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie. Źródła te wiernie oddają jego linię melodyczną, aczkolwiek nie da się odnaleźć dwóch identycznych postaci zapisu wartości rytmicznych w porównywanych wariantach. Struktura meliczna tego trybu jest bardzo zbliżona do VI tonu psalmowego[1127]. Mediacja tonu polskiego jest inna niż w tonie VI, natomiast terminacja jest identyczna jak jeden z wariantów gregoriańskiego odpowiednika.

W Żar-P1, s. 36, wzór melodyczny Ps 11 z nieszporów polskich stanowi drugą połowę tonu przyporządkowanego do Ps 109 (wersety parzyste). Pierwsza połowa nie ma natomiast swojego odzwierciedlenia w żadnym z analizowanych źródeł niemariawickich. Dwuczęściowy ton z wyżej wymienionej partytury obecny jest także w praktyce liturgicznej mariawitów felicjanowskich – w wykonawstwie Psalmu o Mateczce (Prz 31,10-31)[1128].

[1127] Zob.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*…, s. 128.
[1128] Na podst. spisanej przez autora melodii w wykonaniu s. bp Hanny M. Rafaeli Woińskiej (H. M. R. WOIŃSKA, relacja ustna z dn. 14.09.2020 r.).



Przykład 45a. Ps 99 w tonie niegregoriańskim. – źródła mariawickie.

Przykład 45b. Ps 112 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie.

Drugim tonem niewystępującym w psalmodii łacińskiej jest ton Ps 99 z *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego III* (patrz: roz. 3.4.3.). Kierunek jego linii melodycznej jest zbliżony do wzoru czwartego psalmu z nieszporów polskich (Ps 112). Od melodii rzymskokatolickiej różni się jednak rozszerzonym *initium*, umiejscowieniem tenora (w pierwszej połowie *c'* zamiast *g*, w drugiej *g* zamiast *d'*), węższym ambitusem mediacji (*e-a* zamiast *e-c'*) i szerszym w terminacji (*g-f* zamiast *c'-f'*). Sam wzór obu tonów trudno jest przydzielić do któregokolwiek z modusów ze względu na różne pozycje tenora w pierwszej i drugiej połówce. Duży ambitus całej melodii oraz jej przebieg wskazują na to, że ton ten został skonstruowany w oparciu o system funkcyjny, w skali majorowej.

4.5. Antyfony i responsoria

Antyfony i responsoria są śpiewami stanowiącymi uzupełnienie, komentarz albo wyciągnięcie kwintesencji z czytań i psalmodii zawartych w liturgii brewiarzowej i mszalnej. Ich obecność w celebracjach chrześcijańskich ma starożytne korzenie, które zostały już dostatecznie przedstawione przez różnych badaczy[1129]. Antyfony są śpiewami krótszymi, czerpiącymi tekst z psalmu któremu towarzyszą albo z innego źródła – niekoniecznie biblijnego. Stanowią one najczęściej wstęp do psalmu (w brewiarzu), jego wybranego wersetu (w introicie oraz innych wybranych śpiewach mszalnych) albo nawet jego refren (w Ps 94 z jutrzni). Responsoria lokowane są najczęściej po czytaniach Pisma św. (np. lekcjach mszy św. i jutrzni) i cechują się bardziej rozbudowaną strukturą,

[1129] Por.: roz. 1.1.4, s. 34.

w której następuje wymienny śpiew refrenów i wersetów przez przewodniczącego oraz chór.

4.5.1. Klasyfikacja antyfon i responsoriów śpiewanych przez mariawitów

Antyfony obecne w repertuarze muzycznym mariawitów należy sklasyfikować zgodnie z ich przeznaczeniem liturgicznym[1130]. W pierwszej kolejności są to wiec antyfony brewiarzowe. Spośród nich wyróżniamy: a) antyfony do psalmów i kantyków, b) inwitatoria, c) antyfony samodzielne (do NMP). Antyfony z pierwszej grupy wykonywane są przed każdym psalmem (lub kantykiem) – przeciwnie do tradycji łacińskiej, w której formy te powtarzano przed i po psalmach, a równocześnie pewnej liczbie psalmów nie towarzyszyła żadna antyfona[1131]. Mariawici śpiewają te utwory najczęściej *tono recto*, z wychyleniem kadencyjnym o półton w dół na ostatnim dźwięku akcentowanym[1132]. Zbiory parafialne i prywatne zawierają również melodie gregoriańskie 14 antyfon do psalmów brewiarzowych[1133]. Spośród nich, w dalszej części pracy zostaną przedstawione szerzej: *Zwycięzcy dam mannę ukrytą…* oraz *Będę chodził przed Panem…* (*Podobam się Panu… / Będę się podobał…*).

W drugiej grupie znajdują się antyfony towarzyszące Psalmowi 94 w jutrzni, które wykonywane są w następujący sposób: ℣. ant. cała, ℟ ant. cała - ℣. Ps 94 w. 1, ℟ ant. cała - ℣. Ps 94 w. 2, ℟ ant. od połowy, ℣. Ps 94 w. 3, ℟ ant. cała itd.… - ℣. *Chwała Ojcu* - ℟ ant. od połowy + ant. cała. Ze względu na to, że w parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów śpiew jutrzni praktykowany jest wyłącznie w dni Zmartwychwstania Pańskiego i Bożego Narodzenia, w partyturach i tradycji wykonawczej utrzymały się tylko dwa inwitatoria: *Zmartwychwstał Pan prawdziwie. Alleluja* oraz *Chrystus nam się narodził. Pójdźmy, adorujmy Go* (lub *pokłońmy się*)[1134]. Na kartach tej dysertacji omówione zostanie szczegółowo pierwsze z nich.

[1130] W pracach poświęconych chorałowi gregoriańskiemu spotykamy także inne klasyfikacje antyfon, np. nieuwzględniające kontekstu nabożeństwa liturgicznego, a jedynie fakt ich powiązania lub nie z innymi tekstami (np. psalmami) czy stopień ozdobności linii melodycznej (zob. np.: D. HILEY, dz. cyt., s. 112).

[1131] Dotyczyło to np. psalmów komplety, czy innych dłuższych psalmów dzielonych na kilka części, (np. Ps 118 odmawiany w niedziele podczas godzin mniejszych).

[1132] Zob. np. Jał.II, s. 5-8.

[1133] Z nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie: *Kapłan na wieki…*, *Mądrość zbudowała…*, *Pokarmem Aniołów…*, *Słodki jest chleb…*, *Zwycięzcy dam mannę…*; z nieszporów żałobnych: *Będę chodził przed Panem…*, *Biada mnie…*, *Jeśli będziesz uważał…*, *Nie racz gardzić…*, *Pan niech cię strzeże…*, *Wszystko, co mi daje Ojciec…*; z jutrzni Zmartwychwstania Pańskiego: *Jam jest, którym jest…*, *Jam spoczął i zasnął…*, *Prosiłem Ojca…*

[1134] W partyturach mariawickich, inwitatorium *Chrystus się nam narodził…* jest najczęściej adaptacją jego wielogłosowych opracowań, bazujących na melodiach polskich kolęd *(W żłobie leży, Dlaczego dzisiaj*) – zob. więcej w roz. 5.5.2, s. 526-527.

Ostatnia grupa antyfon brewiarzowych to cztery utwory poświęcone NMP, wykonywane przy zakończeniu modlitw oficjum. Śpiewane są one w ciągu czterech kolejnych okresów liturgicznych: 1. *Królowo niebios* – od nieszporów Wielkiej Soboty do nony w sobotę przed uroczystością Trójcy Przenajświętszej włącznie; 2. *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* – od I nieszporów urocz. Trójcy Przenajświętszej do nony w sobotę przed I niedzielą Adwentu włącznie; 3. *Dziewicza Zbawiciela Matko* – od I nieszporów I niedzieli Adwentu do II nieszporów urocz. Oczyszczenia NMP włącznie; 4. *Witaj, Królowo niebieska* – od komplety urocz. Oczyszczenia NMP do nony w Wielki Czwartek włącznie[1135]. W niniejszej dysertacji, analizie zostanie poddany wariant trzeciej z wyżej wymienionych antyfon.

Teksty liturgiczne, które nazywają się wprost antyfonami albo ich treść słowno-muzyczna oraz uwarunkowania historyczne pozwalają zaliczyć je do grona tego gatunku, odnaleźć możemy także w pozostałych księgach liturgicznych. W formularzach mszalnych znajdują się antyfony części zmiennych: wstępu, ofiarowania i komunii, przy czym obok pierwszej z nich zachowały się jeszcze pojedyncze wersety psalmowe i doksologie *Chwała Ojcu*. Mariawici utrzymali jednogłosowe melodie tych śpiewów jedynie we mszy św. za dusze zmarłych, a utwory te będą omówione razem z pozostałymi częściami mszy żałobnej.

Z podobną strukturą jak we wstępie mszalnym (antyfona + *Chwała Ojcu*) mamy do czynienia również w śpiewach pokropienia przed Mszą św. czy poświęcenia popiołu w środę popielcową (*Wysłuchaj nas, Panie…*). Ponadto, w mariawickim mszale możemy odnaleźć antyfony przy innych ceremoniach towarzyszących lub poprzedzających liturgię mszalną: *Światłość na objawienie pogan…* i *Przygotuj ozdobny przybytek Twój, Syonie…* podczas poświęcenia gromnic; *Hosanna Synowi Dawidowemu…* i *Dzieci hebrajskie…* podczas poświęcenia palm; *Oto drzewo krzyża…* podczas uczczenia krzyża św. w Wielki Piątek oraz *Alleluja…* i *A w wieczór sobotni…* w krótkich nieszporach Wielkiej Soboty. Kilka antyfon śpiewa się także w trakcie procesji, których przebieg zanotowano we mszale[1136]. Spośród powyższych śpiewów, przedstawiona zostanie antyfona *Alleluja…* z wielkosobotnich nieszporów.

[1135] W liturgii łacińskiej, antyfona *Witaj, Królowo niebieska* była mówiona do komplety w Wielką Środę. Por.: *Brewiarz Eucharystyczny…*, s. 693-697; A. J. NOWOWIEJSKI, *Ceremonjał Parafjalny…*, tom 1, s. 176 (Cz. II. Roz. VIII nr 230).

[1136] W partyturach mariawickich znajdziemy jednogłosowe melodie do: *Jako jeleń…* podczas procesji z paschałem do chrzcielnicy w Wielką Sobotę; *Zmartwychwstał Pan z grobu…* po procesji wielkanocnej, *O Święta uczto* podczas procesji Bożego Ciała (*tono recto*). Brakuje zapisu melodii antyfon przy procesji w dni krzyżowe.

Lista antyfon (oraz responsoriów), które znajdują się w mariawickim rytuale i pontyfikale, została już zaprezentowana w tabeli 9. (roz. 2.3.4)[1137]. Spośród nich, do analizy wybrane zostało responsorium *Wybaw mnie, Panie…*.

Podobnie jak w przypadku antyfon, klasyfikacja responsoriów powinna również uwzględniać ich liturgiczny kontekst oraz księgę, w której znajdują się ich teksty. W brewiarzu mamy do czynienia z dwoma rodzajami responsoriów: 1) krótkie (*breve*), odmawiane w godzinach mniejszych i komplecie 2) dłuższe, odmawiane po lekcjach jutrzni. Struktura pierwszego typu wygląda następująco: ℣. werset ab - ℟. werset ab, ℣. werset c - ℟. werset b, ℣. *Chwała Ojcu* (bez *jak była…*) - ℟. werset ab[1138]. Ze względu na nieukończenie *Brewiarza Eucharystycznego*, w źródłach mariawickich brakuje tekstów responsoriów jutrzni. Gdyby jednak stanowiły wierne tłumaczenie modlitw łacińskich, to w ich układzie formalnym pominięte by było pierwsze powtórzenie wersetu „ab" przez przewodniczącego i część „a" ostatniego powtórzenia wersetu przez chór (dotyczy responsorium II w jutrzni 3-lekcyjnej oraz responsoriów III, VI, VIII[1139] jutrzni dziewięciolekcyjnej) albo nawet wszystko od *Chwała Ojcu…* włącznie (pozostałe responsoria). Niestety, żadna z partytur mariawickich nie wskazuje melodii właściwej do wykonywania responsoriów brewiarzowych[1140]. Należy zatem zakładać, że powinna być ona identyczna jak odpowiednie tony łacińskie, ewentualnie jak ton wersetów praktykowany przez mariawitów.

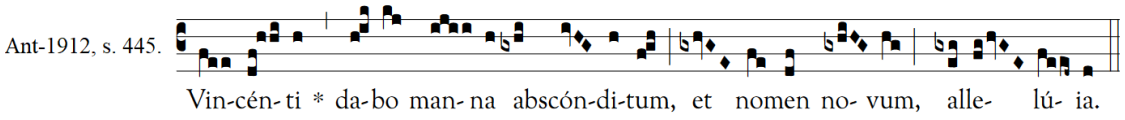
Z form responsorialnych wywodzą się mszalne śpiewy międzylekcyjne (graduał, traktus, alleluja), jednak w praktyce liturgicznej mariawitów, teksty te zostają ze sobą scalone i wykonane w całości przez chór, a znakomita część repertuaru muzycznego jest w tym wypadku wielogłosowa. Innymi śpiewami z mszału, które przybierają charakter responsorialny, są improperia (*Ludu mój ludu…*), śpiewane naprzemiennie z trisagionem (*Święty Boże…*) w Wielki Piątek, w czasie uczczenia krzyża świętego[1141]. Oba śpiewy zostaną omówione na dalszych kartach dysertacji.

[1137] W partyturach mariawickich odnajdziemy wyłącznie melodie antyfon i responsoriów przy obrzędach pogrzebu dorosłych i małych dzieci.
[1138] Por.: D. HILEY, dz. cyt., s. 109; R. BŁASZCZYK, *Charakterystyka responsoriów brewiarzowych* [w:] *Liturgia uświęcenia czasu…*, s. 230.
[1139] W oficjach pomijających odmawianie *Te Deum* odpowiednio: III responsorium (spx) lub III, VI i IX (dpx, sdx). Zob. także: D. HILEY, dz. cyt., s. 90.
[1140] Jedynie w partyturach jutrzni wielkanocnej mamy wskazane melodie dla śpiewów *Chwała Ojcu…* między lekcjami, aczkolwiek sam tekst liturgiczny w tym wypadku nie stanowi formy kompletnego responsorium, a samodzielnej doksologii.
[1141] Por.: roz. 2.3.3, s. 137-138.

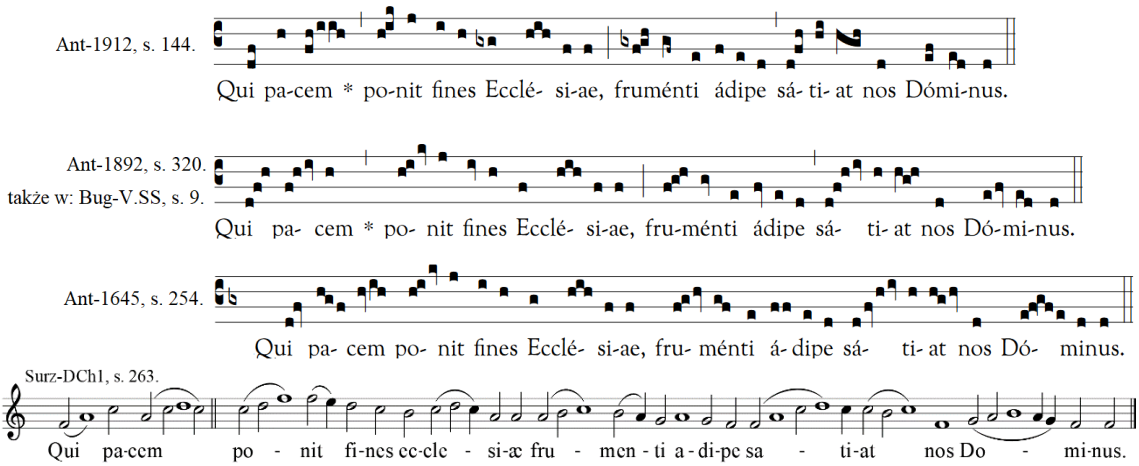
4.5.2. Melodie gregoriańskie

Antyfona: „Zwycięzcy dam mannę ukrytą…”.

Przykład 46a. Antyfona *Zwycięzcy dam mannę ukrytą…* – źródła mariawickie.



Przykład 46b. Antyfona *Vincenti dabo…* (*Editio Vaticana*).



Przykład 46c. Antyfona *Qui pacem…* - źródła łacińskie.

Melodia antyfony *Zwycięzcy dam mannę ukrytą…* ze źródła Żar-P1914 ma niewątpliwie gregoriańskie pochodzenie. Jej odpowiednikiem powinna być łacińska antyfona *Vincenti dabo* z laudesów Bożego Ciała, jednak melodia wydaje się bliższa V antyfonie nieszporów tego święta (*Qui pacem…*). Przebieg meliczny obu śpiewów jest bardzo podobny, aczkolwiek charakterystyczny interwał tercji małej w początkowej fazie (*c'-a-c'*) oraz pojedyncze neumy na kolejno opadających dźwiękach V modusu (*f'-e'-d'-c'*) wskazują jednoznacznie na to, że śpiew mariawicki jest kontrafakturą *Qui pacem*.

Warto w tym miejscu przypomnieć fakt, że w początkowych latach mariawityzmu, w nieszporach o Przenajświętszym Sakramencie posługiwano się bezpośrednimi tłumaczeniami antyfon nieszporów łacińskich, jednak po roku 1907 zdecydowano się zamienić je na tłumaczenia antyfon laudesów (patrz: roz. 2.3.2, s. 116). Wskazane powyżej źródło mariawickie datowane jest na rok 1914, a więc spisano je już po wspomnianej modyfikacji. Tym niemniej, trudno osądzić czy autor opracowania wymienił (w ślad za tą zmianą) tekst antyfony *Ten, który…* z wcześniejszego, niezachowanego źródła na *Zwycięzcy dam…*, czy dokonał bezpośredniej adaptacji

antyfony łacińskiej z nieszporów, nie biorąc pod uwagę wymiany tekstu, jaka się dokonała w praktyce liturgicznej mariawitów[1142].

W antyfonie *Zwycięzcy dam mannę…*, melodia będąca podstawą kontrafaktury została uproszczona oraz skrócona, co wynika z mniejszej liczby zgłosek tekstu polskiego. Wzór meliczny pierwowzoru pomija dwie pierwsze neumy (*f-a*) i urywa się po akcentowanej sylabie słowa *Ecclesiæ*, a do słowa *Alleluja* podłożone są neumy z fragmentów łacińskich słów *sati**at** nos **Domi**nus*, przy czym dwa pierwsze dźwięki *podatusa c'-b-c'* zostają obniżone (*b-a-c'*).

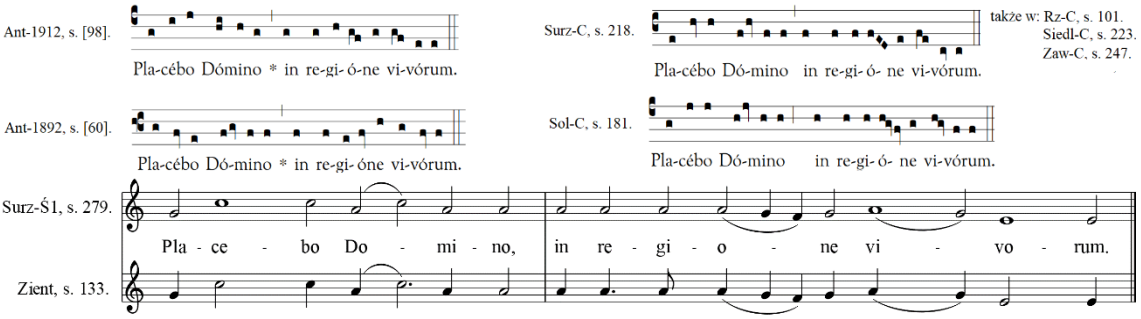
W pierwszej fazie, do gregoriańskiego wzoru melodycznego podstawiono są słowa mariawickie tak, aby śpiew miał charakter sylabiczny (jedna zgłoska do jednego dźwięku). Akcenty umiejscowione są w najwyższych dźwiękach spośród zbiorów grupowanych w edycjach łacińskich w neumy (***man**nę – d'*; *u**kry**tą – f'*). W dalszym przebiegu opadającej linii melodycznej, na pierwszej zgłosce słowa ***Ec**lesiæ* pojawia się dźwięk *b*, który wyróżnia także wydania polskie oraz watykańskie. Kolejne sekwencje, złożone z dwóch ósemek + ćwierćnuty, są wynikiem rozbicia neum trzydźwiękowych: *torculusa* na zgłosce słowa *Ec**cle**siæ* oraz *podatusa* w słowie *sati**at***. Ze względu na stosunkowo duże przetworzenie pierwowzoru, nie da się wskazać jednoznacznie, na której edycji opierał się redaktor śpiewu mariawickiego, aczkolwiek wcześniej wskazana obecność dźwięku *b* zdecydowanie wykluczy antyfonarz Pusteta z 1892 r. bazujący na wydaniu medycejskim oraz partyturę Bugajczyka, powielającą tę melodię za Pustetem.

Antyfona: „Będę chodził… (Podobam się Panu… / Będę się podobał…)".

Pierwsza antyfona nieszporów żałobnych jest przykładem obecności wielu tłumaczeń tego samego łacińskiego tekstu w zbiorach muzycznych mariawitów. Pierwsze słowo (*Placebo*) przekładane jest zarówno jako „Będę się podobał", „Podobam się" czy „Będę chodził (przed)". Najtrafniejsza wydaje się pierwsza z tych form, która zachowuje czas przyszły niedokonany oraz dosłowniej oddaje sens słowa łacińskiego, wyrażającego upodobanie, zadowolenie. Różnica w tłumaczeniach dotyczy także słowa *regione*, które przekładane jest jako „kraina" lub „ziemia".

[1142] Analogicznie do analizowanego śpiewu, inne antyfony nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie w Żar-P1914 także opierają się na melodiach z nieszporów zamiast z laudesów (np. *Mądrość zbudowała…* na *Sacerdos in æternum…* zamiast na *Sapientia ædificavit…*).

Przykład 47a. Antyfona *Będę chodził…* (*Podobam się w Panu… / Będę się podobał…*) – źródła mariawickie.



Przykład 47b. Antyfona *Placebo Domino…* – źródła łacińskie.

Pod względem melicznym, źródła mariawickie są niemal identyczne. W dwóch ostatnich (N.Sob-P4 i KTM-NŻ) dodany jest w początkowej fazie dźwięk *a* na słowie „się”, co jest prawdopodobnie chęcią urozmaicenia przebiegu linii melodycznej zamiast nieustannego repetowania pierwszej wartości, wynikającego z większej liczby zgłosek tekstu polskiego. W źródle A-War-NŻ, melika drugiej połowy antyfony jest natomiast uproszczona: neumy dwu- i trzydźwiękowe zredukowano do pojedynczych.

Sama antyfona utrzymana jest w modusie III[1143], aczkolwiek w źródłach piotrkowskich i mariawickich częsta repetycja dźwięku *a* czyni z niego faktycznie drugą dominantę, przez co antyfona zdaje się być zawieszona między III tonem (w fazie pierwszej) a IV (w fazie drugiej). Struktura interwałowa wariantów mariawickich zdecydowanie wskazuje, że wszystkie bazują na melodii piotrkowskiej, co potwierdza początkowy skok o kwartę w górę oraz obniżenie o cały ton *clivis* na zgłosce *vi-* ostatniego wyrazu.

Pod względem akcentacji, zgodne z łacińskim pierwowzorem są dwa ostatnie warianty mariawickie, co prezentuje poniższa tabela. W pozostałych źródłach następuje

[1143] Wyjątek stanowi Ant-1892, bazujący na *Editio Medicæa*, w którym melodia jest tak przekształcona, że przekwalifikowano ją do modusu II.

nieznaczne przesunięcie miejsc akcentów polskich względem łacińskich, a powiązane jest to z jednoczesnym przesunięciem ligatury łączącej dwa dźwięki w jedną neumę.

Dźwięki	*G*	***c'***	*c'*	***a-c'***	*A*	*a*	*a*	*a*	*a*	***a-g-f***	*g*	*a-g*	***e***	*E*
Łac.	Pla-	**-ce-**	-bo	**Do-**	Mi	-no	in	re-	-gi-	**-o-**	-ne	vi-	**-vo-**	-rum.
Pol.	po-	**-do-**	-bał	**Pa-**		-nu				**w zie-**	-mi	ży-	**-ją-**	-cych.

Tabela 25. Schemat adaptacji melodii antyfony *Placebo Domino…* do tłumaczenia „Będę się podobał…" z uwzględnieniem pozycji akcentów słowno-muzycznych.

Transkrypcja neum do notacji współczesnej została dokonana w dwóch prezentowanych źródłach łacińskich, z których w pierwszym dominują dłuższe, a w drugim krótsze wartości rytmiczne. Wydaje się, że pod względem rytmiki, Surz-Ś1 mógł stanowić wzór dla redaktora śpiewu zawartego w N.Sob-P4 i KTM-NŻ, a śpiewnik Zientarskiego dla redaktora zapisu powielanego w partyturach drugiego z wariantów mariawickich. We wszystkich tych przypadkach, różnice pomiędzy porównanymi źródłami ograniczają się bowiem co najwyżej do jednej wartości w obrębie całego śpiewu.

Antyfona: „Zmartwychwstał Pan prawdziwie".

Przykład 48a. Antyfona *Zmartwychwstał Pan prawdziwie…* – źródła mariawickie.

Przykład 48b. Antyfona *Surrexit Dominus vere…* – źródła łacińskie.

Chorałowa melodia inwitatorium *Zmartwychwstał Pan prawdziwie…*, podobnie jak poprzednia antyfona, zdecydowanie wywodzi się z tradycji piotrkowskiej. Utrzymana jest w modusie VI i obejmuje wszystkie dźwięki tego trybu (z obniżonym *b*) z wyjątkiem najwyższego – VIII stopnia.

Spośród wariantów mariawickich, najbardziej odmienne wydają się dwa ostatnie, w których przekształcone są neumy na pojedynczych sylabach słów *pra**wdzi**wie* i *Alle**lu**ja*, a dodatkowo druga połowa antyfony rozpoczyna się nie od *f*, ale od *c* – tak samo jak incipit. Pozostałe źródła różnią się między sobą jedynie w trzech momentach przy początku antyfony: 1. pierwsza neuma analogicznie jak w źródłach łacińskich (*c*) albo z dodaną kwartą (*c-f*); 2. na słowie „Pan" *scandicus g-f-e* będący złączeniem wszystkich neum słowa *Dominus* albo ograniczenie go do samego dźwięku *e*; 3. wyartykułowanie ostatniej sylaby słowa „prawdziwie" dopiero na końcowym *f* lub wcześniej – na *g*. W kontekście ostatniej z tych wariabilnych kwestii, należy zaznaczyć, że w kancjonale Herburtta (Her-C) sylaba *-re* w słowie *vere* przesunięta jest względem pozostałych źródeł o trzy dźwięki do przodu, a więc również na *g*.

Spośród źródeł łacińskich, dwa spisane przez J. Surzyńskiego, stanowią transkrypcję antyfony *Surrexit…* do notacji współczesnej. Porównanie wartości rytmicznych wszystkich wariantów wskazuje, że do tego zapisu najbardziej zbliżony jest zbiór Jał-WlkT, w którym 25 z 28 wartości jest identycznych z Surz-DCh1 i Surz-WT, co stanowi niemal 90% całego zapisu.

Antyfona: „Dziewicza Zbawiciela Matko".

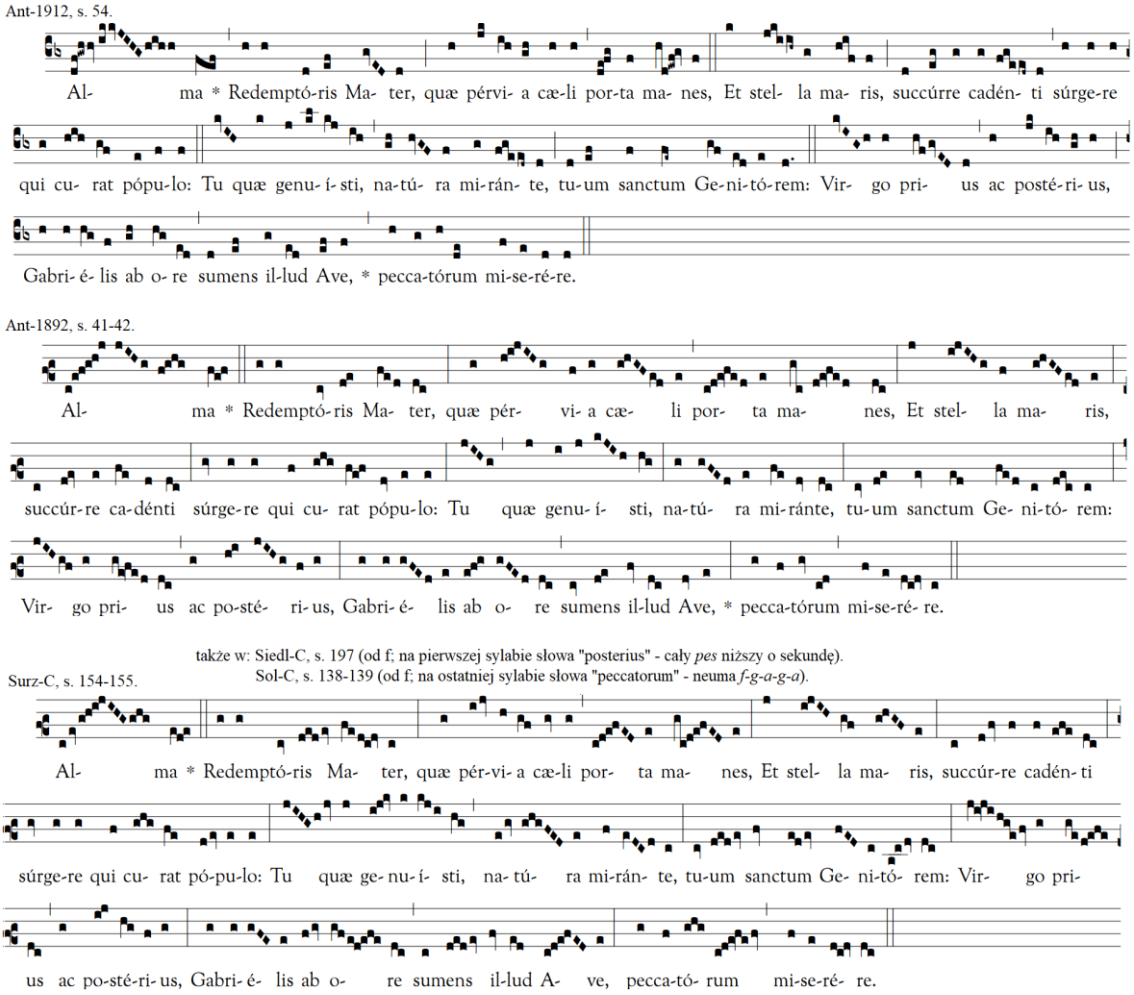
W przeciwieństwie do dotychczas omówionych antyfon, *Dziewicza Zbawiciela Matko* (*Alma Redemptoris Mater*) jest zdecydowanie bardziej rozbudowana – nie tylko pod względem objętości tekstu, ale także obfitującej w melizmaty melodię[1144]. W przypadku antyfon maryjnych śpiewanych przy zakończeniu oficjum, większe skomplikowanie formy wynika z samodzielności tych utworów. Nie towarzyszy im żaden śpiew recytowany na bazie tonów psalmowych, a niezależność ta podkreślona jest właśnie przez swobodne rozwinięcie linii melodycznej.

[1144] Sama melodia powstała nie wcześniej niż w IX wieku (zob.: D. HILEY, dz. cyt., s. 132).

Przykład 49a. Antyfona *Dziewicza Zbawiciela Matko…* (I) – źródła mariawickie.

Prezentowany powyżej śpiew mariawicki opiera się na uroczystej melodii gregoriańskiej. Spośród wariantów podanych w przykł. 49a, pierwszy (A) wyróżnia się od dwóch pozostałych zapisem rytmicznym, obejmującym wyłącznie półnuty oraz większą liczbą melizmatów. Między wariantem B1 i B2 zachodzą nieznaczne rozbieżności w wartościach rytmicznych oraz w rozmieszczeniu sylab frazy „przyjąwszy

ono pozdrowienie” w ciągu linii melodycznej. Żaden z wariantów mariawickich nie powiela dokładnie interpretacji rytmicznej transkrypcji do notacji współczesnej dokonanej w źródłach prezentowanych w przykładzie 49c.



Przykład 49b. Antyfona *Alma Redemptoris Mater*… – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Źródła łacińskie można podzielić umownie na warianty melodyczne: watykański (Ant-1912), medycejski (Ant-1892, Siedl.V) oraz piotrkowski (pozostałe zbiory). Zdecydowanie najbardziej ozdobny jest trzeci z nich, co potwierdza porównanie neum na słowach *natura, Virgo, Ave* i *peccatorum*. Wariant medycejski wyróżnia się natomiast bardziej rozwiniętymi neumami na słowach *pervia cæli*. Melodia watykańska jest mniej melizmatyczna, a zauważalne jest to chociażby w objętości neumy na pierwszej sylabie słowa *porta*.

Zestawiając ze sobą tych siedem fragmentów *Alma Redemptoris*, charakterystycznych dla poszczególnych edycji gregoriańskich, można jednoznacznie potwierdzić, że wszystkie warianty mariawickie bazują na melodii piotrkowskiej, w różnym stopniu dokonując jej modyfikacji (zob. przykł. 49d).

Przykład 49c. Antyfona *Alma Redemptoris Mater*… – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

Przykład 49d. Przebieg linii melodycznej wybranych fragmentów *Alma Redemptoris Mater* w wariancie watykańskim, medycejskim i piotrkowskim oraz analogicznych fragmentów melodii *Dziewicza Zbawiciela Matko* w wariantach mariawickich.

Skoro oba warianty mariawickie bazują na melodii piotrkowskiej, z nią właśnie należy porównać ich przebieg. Autor wariantu A starał się zdecydowanie odzwierciedlić możliwie najobszerniejsze fragmenty gregoriańskiej melodii oraz umiejscowić słowa mariawickie w tych samych fazach jej przebiegu, w których znajdowały się odpowiadające im słowa łacińskie. Modyfikacje w obrębie linii melodycznej dotyczą: a) zmiany kształtu neum (np. przekształcenie końcówki melizmatu na pierwszej sylabie, zamiana *podatusa* na *scandicusa* na drugiej sylabie), b) skracania dłuższych neum (np. *twego / tu**um,** Zmiłuj **się nad** / peccato**rum***), c) wyrzucania niektórych dźwięków ze środka neumy (np. drugiego powtórzenia *c'-h* w ***Dzie**wicą* / ***Vir**go*); d) dodawania pojedynczych dźwięków do przebiegu linii melodycznej (np. *h* w pierwszym melizmacie, *e-d* na końcu neumy na słowie ***mo**rza* / ***ma**ris*, dodanie dźwięków *d* i *e* do *punctum* na *pose**rius*** / *zro**dziłaś***); e) przesunięcia pozycji sylab w sekwencji melicznej powodujące przekwalifikowanie niektórych neum (np. *usi**łujący** **po**wstać / qui **curat** **po**pulo*). Zgodność akcentów polskich z łacińskimi jest zachowana w większości przypadków, z wyjątkiem słów ***Al**ma / Dzie**wi**cza, na**tu**ra / zdumie**wa**jąc* (w tym miejscu także zamiana szyku zdania) czy ***san**ctum / świę**te**go.*

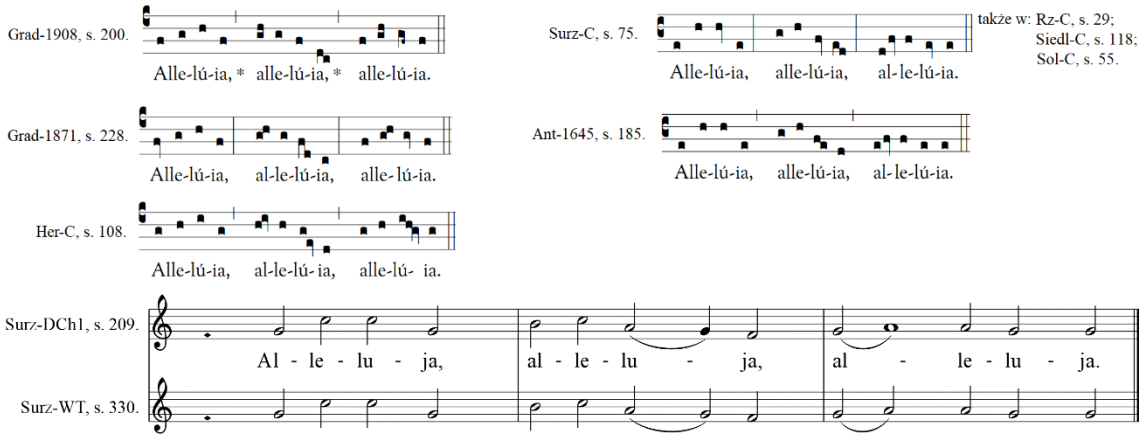
Autor wariantu B podjął decyzję o ograniczeniu melizmatyki poprzez skrócenie poszczególnych neum albo podłożenie w miejscu tych najbardziej ozdobnych większej

liczby sylab tekstu polskiego. W miejscu melizmatu na sylabie *Al-* (w początkowym słowie), w wariancie mariawickim zamieszczono obszerny fragment tekstu: *Dziewicza Zbawiciela Ma-*; w miejscu łacińskiego słowa *Tu* – czterozgłoskowy wyraz *zdumiewając*; w miejscu sylaby *Vir-* – frazę *i zrodziłaś z ust*; w miejscu słowa *prius – Anioła Gabryela*; w miejscu melizmatu na słowie ***A**ve – ono pozdrowienie*. Taki zabieg wymusił pominięcie większych fragmentów melodii antyfony. W wariancie B nie znajdziemy zatem sekwencji dźwiękowych, które w melodii piotrkowskiej odpowiadały dwóm ostatnim sylabom słowa *Geni**tores*** oraz frazie *ac posterius, Gabrielis ab o-* […] *summens illud*. Charakterystyczne dla wariantu B jest także dodanie krzyżyka do dźwięku *f* na słowie *bramą.* Ze względu na duże przesunięcie tekstu polskiego względem łacińskiego w wariancie B, analiza zgodności akcentów wydaje się zbyteczna, bowiem w wariancie mariawickim ich umiejscowienie podyktowane jest wyłącznie ruchem linii melodycznej, wyabstrahowanej od tekstu pierwowzoru.

Na marginesie charakterystyki tej antyfony należy jeszcze zaznaczyć, że w praktyce oraz partyturach mariawickich dominuje inna melodia tego śpiewu. Trudno dokonać jej jednoznacznej klasyfikacji (tj. jako melodii chorałowej, samodzielnie skomponowanej przez nieznanego autora czy wypracowanej przez tradycję ludową). Zauważalne są w niej związki z uproszczoną formą *Alma Redemptoris Mater* (*modus simplex*), na co wskazuje podobieństwo poszczególnych sekwencji dźwiękowych. Bardzo duży stopień przepracowania materiału motywicznego wyklucza jednak możliwość uznania tego wariantu jako kontrafaktury nieregularnej (jak w przypadku melodii prezentowanych w przykł. 49a), ale jako kontrafakturę fundamentalną (wykorzystującą tylko pojedyncze dźwięki i motywy wzoru) albo nawet wyłącznie inspirację kompozytorską.

Antyfona: „Alleluja, alleluja, alleluja”.

Przykład 50a. Antyfona *Alleluja, alleluja, alleluja.* – źródła mariawickie.



Przykład 50b. Antyfona *Alleluja, alleluja, alleluja.* – źródła łacińskie.

Antyfona śpiewana na początku scalonych z liturgią mszalną nieszporów Wielkiej Soboty jest jedną z najkrótszych i najprostszych w pogregoriańskim repertuarze mariawitów. Melodia piotrkowska odróżnia się od medycejskiej (Grad-1871, Her-C) i watykańskiej (Grad-1908) nie tylko skokami interwałowymi, ale także samym modusem. Pierwsze dwa warianty przyporządkowywane są bowiem do trybu VI, a polski – do VIII, co implikuje także zmianę melodii towarzyszącego tej antyfonie Psalmu 116. Czynnikiem łączącym wszystkie warianty jest niewątpliwie kierunek linii melodycznej, który jest jednakowy na przestrzeni każdego z nich i świadczy to o wspólnej proweniencji wszystkich wersji.

Wariant mariawicki bezsprzecznie powiela melodię piotrkowską. Oficjalny zapis, znajdujący się we *Mszale Eucharystycznym*, zdaje się być transkrypcją przekazu obecnego m.in. w kancjonale Surzyńskiego (Surz-C), gdzie każdemu *punctum* odpowiada półnuta, a każdemu znakowi *virga* – cała nuta. Z dużym prawdopodobieństwem, żadne ze źródeł mariawickich nie wzorowało się na transkrypcjach z innych zbiorów Surzyńskiego, bowiem nie da się odnaleźć dwóch zapisów podających identyczne wartości rytmiczne. Dodatkowo, w Surz-DCh1 i Surz-WT, w drugim *Alleluja*, dźwięk *g* jest dołączony do sylaby *lu-*, a na początku trzeciego *Alleluja* występuje dźwięk *g* zamiast *f*. Szczegóły te cechują także najstarsze źródło – Ant-1645. Drugie *Alleluja* zapisane jest w taki sam sposób jedynie w Jał-WlkT i Dob-B, a trzecie – w Żar-P1914. W zbiorach mariawickich dominuje jednak postać melodii, którą podają pozostałe *Cantionale Ecclesiasticum*.

Responsorium: „Wybaw mnie, Panie”.

Niniejsze responsorium śpiewane jest w trakcie obrzędów pogrzebowych, przy wyprowadzeniu zmarłego z domu (kościoła), ale także jako IX responsorium jutrzni w oficjum za zmarłych. Struktura śpiewu jest następująca: *Wybaw mnie…* (a) – *Kiedy*

niebo… (b) – *Kiedy przyjdziesz…* (c) – *Drżę cały…* (℣1) – (b) – *Dzień on…* (℣2) – (c) – *Wieczny odpoczynek…* (℣3) – (abc). Melodia utrzymana jest w I modusie, z często obecnym dźwiękiem *c* poniżej pierwszego stopnia tego trybu, a także z obniżonym *b*, będącym jednocześnie najwyższym z wykorzystanych dźwięków.

Przykład 51a. Responsorium *Wybaw mnie, Panie…* – źródła mariawickie.

Warianty mariawickie (przykł. 51a) można podzielić na dwie grupy: bardziej rozbudowane (CD) oraz uproszczone (AB). Pomiędzy źródłami z danej grupy zachodzą niemal wyłącznie różnice w samej formie zapisu, interpretacji rytmicznej neum. Spośród innych rozbieżności można wskazać opuszczenie dźwięku *d* na sylabie *bę-* w słowie *będą*,

w wariancie B, odmienne umiejscowienie sylab *-rzki* w słowie *gorzki* (warianty AB) i *-kam* w słowie *lękam* (wariant CD), słów *Kiedy niebo* oraz *im dać* (CD), a także pojedyncze przypadki opuszczenia bądź dodania dźwięków w przebiegu linii melodycznej wariantów C i D.

Przykład 51b. Responsorium *Libera me, Domine…* – źródła łacińskie w notacji neumatycznej.

Przykład 51c. Responsorium *Libera me, Domine…* – źródła łacińskie w notacji współczesnej.

W przypadku zbiorów łacińskich należy zaznaczyć, że niektóre zawierają po dwa warianty tego śpiewu – osobny dla egzekwii i osobny dla oficjum za zmarłych[1145].

[1145] Np.: Her-C, s. 297-299.323-325; Rz-C, s. 142-143.165-167; Sol-C, s. 219-220.275-276; Surz-C, s. 257-259.283-284; Siedl-C, s. 260-261.282.

W takich wypadkach, do analizy zostały wybrane wersje melodyczne obecne w obrzędach pogrzebowych, bowiem wszystkie warianty mariawickie również stanowią element zbiorów przeznaczonych do wykonywania w trakcie pogrzebu.

Warianty melodii piotrkowskiej są niemal tożsame. Jedynymi rozbieżnościami – oprócz kształtu neum czy wartości rytmicznych w notacji współczesnej – są: dodanie dźwięku *d* na początku słowa *sæculum* oraz przesunięcie dźwięku *c* w drugim słowie *dies* do drugiej sylaby w kancjonale Surzyńskiego (Surz-C). Melodia medycejska (Ant-1892, Grad-1871) i watykańska (Grad-1908) wydają się podobne do siebie w nieco większym stopniu, niż do przekazów polskich, a potwierdzeniem tego może być rozbudowana neuma pierwszej sylaby słowa *veneris*, nieobecna w wariancie piotrkowskim, czy charakterystyczny motyw *Dies illa, dies iræ* (zaczerpnięty z sekwencji *Missa Defunctorum*), który w zbiorach bazujących na edycji Piotrkowczyka zaczyna się nie od *f-e-f-d,* ale *f-f-e-d*. Wzorów typowych dla wariantu medycejskiego i watykańskiego nie powiela żaden ze zbiorów mariawickich. Zauważalny jest natomiast silny związek kontrafaktur prezentowanych w przykł. 51a z melodią piotrkowską, co wskazuje na potrzebę skupienia się na źródłach wydawanych na ziemiach polskich w dalszej analizie porównawczej.

Najbliższy pierwowzorowi łacińskiemu wydaje się mariawicki wariant C, w którym nuty notowane są na czterolinii i wiele z nich pozbawionych zostaje ogonków, co dodatkowo upodabnia ten zapis do neumatycznego. Już na samym początku obecne jest złączenie pod łukiem dwóch nut *d*. Drugi dźwięk jest pozostałością po środkowej sylabie łacińskiego *Libera*, które w przekładzie mariawickim (*Wybaw*) posiada nie trzy, a tylko dwie zgłoski. W innych źródłach mariawickich ten nutowy „dyftong" zastąpiony został przez wydłużenie pierwszej wartości do półnuty.

Kolejne dwie neumy (*pes* i *clivis*) powielone są w źródłach C i D, a w dwóch pozostałych (A, B) dokonano w tym miejscu redukcji, usuwając pierwszą wartość obu z nich. *Scandicus* na słowie *od* (łac. *de*) w całości oddany jest tylko przez źródło C, natomiast w pozostałych pominięte zostaje *g*, będące nutą przygotowawczą przed kolejną neumą. W przebiegu linii melodycznej słowa *wiecznej*, notowanego w źródłach A i B, cały motyw *cdef-ed* został zredukowany do pojedynczych nut *d*. Końcowych wartości pozbawione są także wszystkie neumy w następnym fragmencie oddzielonym kreską taktową.

W responsie *Kiedy niebo…*, w tłumaczeniu mariawickim zostaje zamieniony szyk słów polskich względem łacińskich, przez co redaktorzy kontrafaktury napotkali problem z dostosowaniem akcentów polskich do łacińskich (*mo**ven**di_sunt – et_**ter**ra* / *i_**zie**mia* –

*wzru**szo**ne **bę**dą*). W źródle C, złączone zostały ze sobą wszystkie neumy słowa *movendi*, z wyłączeniem początkowego dźwięku *e*, zarezerwowanego dla spójnika *i*. Dzięki temu został rozwiązany problem akcentu w łacińskiej zbitce słowa z akcentem regularnym + monosylaby nieakcentowanej. Pozostałe neumy zostały natomiast rozbite na pół, aby zmieścić dużo dłuższą frazę tekstu polskiego. Redaktorzy innych źródeł skupili się na zachowaniu zgodności akcentu ostatnich słów całej frazy. W zbiorach A i B pod melizmat na słowie *movendi* zostały podłożone sylaby w taki sposób, aby z akcentem na *ven-* zgodził się polski akcent słowa *wzru**szo**ne*. Następujące później w łacińskim pierwowzorze *clivis* na słowie *et* zostało w tych zapisach pominięte z powodu braku jakiejkolwiek zgłoski przez ostatnim wyrazem. Wydaje się, że najgorzej z adaptowaniem tego miejsca poradził sobie redaktor źródła D, w którym nie dość, że akcenty słów ***zie**mia wzru**szo**ne* zostały umieszczone w miejscu łacińskich neum nieakcentowanych, to zignorowany został dodatkowo punkt przestankowy przed słowem *et*.

We frazie *Kiedy przyjdziesz…*, redaktorzy źródeł A i B ponownie dokonali znaczących redukcji neum, szczególnie na zgłoskach *Quan-* i *sæ-*. Było to podyktowane znacząco mniejszą liczbą zgłosek w tekście polskim (10) w stosunku do oryginalnego (14). W źródle C w tym wypadku powielono całkowicie zapis łaciński, łącząc ze sobą neumy poszczególne neumy, np. *judi-care*, pod które podłożone zostało polskie słowo *przyjdziesz*.

W pierwszej połowie wersetu (*Drżę cały…*), cały materiał melodyczny został powtórzony (ponownie) w źródle C, jednak w tym wypadku, redaktor niewłaściwie umiejscowił zgłoski słowa *lękam*, umieszczając pierwszą (akcentowaną) w miejscu łacińskiego nieakcentowanego *et*, a drugą w miejscu akcentowanej sylaby *ti-*. Błędu tego nie zawiera natomiast źródło D, w którym usunięto niepotrzebne *punctum* (*d*) na słowie *et*. W zbiorach A i B dodatkowo wyrzucony jest *torculus* na sylabie *ti-* oraz dwa *puncta* na sylabach *-mens* i *-me-*. Na spójniku *się* mamy natomiast do czynienia z rozwinięciem *punctum* (*c*) do *pesa* (*c-d*).

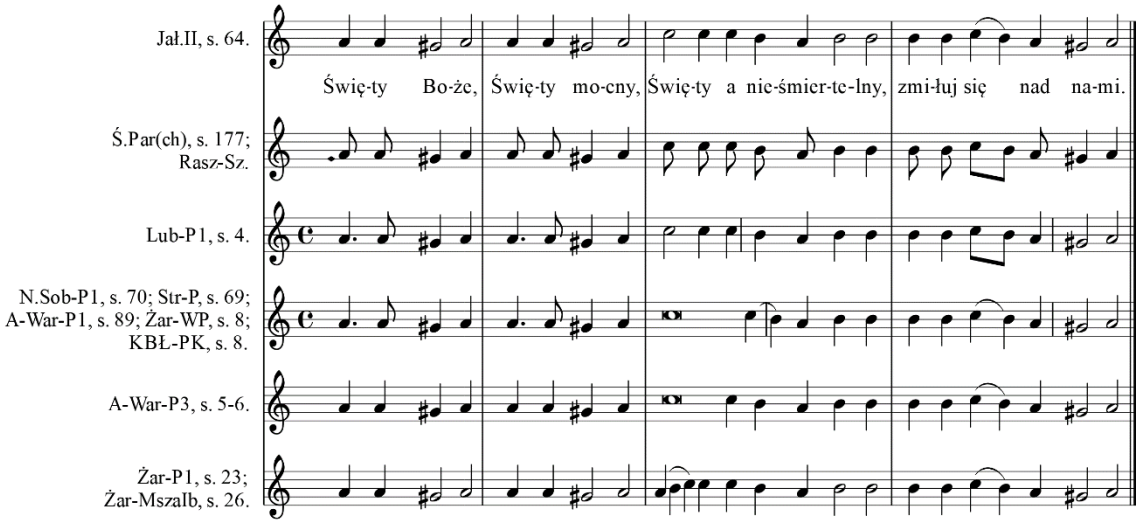
W dalszym przebiegu responsorium nie odnotowywane są już tak liczne rozbieżności pomiędzy źródłami mariawickimi, ani modyfikacje względem melodii piotrkowskiej, co prawdopodobnie wynika ze zmiany charakteru samej melodii na bardziej sylabiczną. Do najważniejszych należy zaliczyć wspomniane już wcześniej przesunięcie miejsca sylaby *-rzki* (w słowie *gorzki*) w zależności od zbioru mariawickiego, słów *on* i *dać,* sylab we frazie *niechaj im świeci*, a także redukcję pojedynczych neum w wariantach A i B. Ogólnie należy jednak stwierdzić, że w dalszym ciągu wariant C stara się najwierniej odwzorować przebieg gregoriańskiego pierwowzoru.

4.5.3. Inne melodie jednogłosowe

„Święty Boże, Święty Mocny…”.

Jak już wspomniano we wcześniejszych rozdziałach, obecny w praktyce mariawickiej monodyczny wariant trisagionu, stanowiącego część refrenu responsorialnego śpiewu podczas uczczenia krzyża św. w Wielki Piątek, nie jest zaczerpnięty z analogicznej melodii chorału gregoriańskiego, ale z suplikacji *Święty Boże…*, śpiewanej w różnych okolicznościach liturgicznych przez lud. Sama suplikacja „czerpie temat swój i cały charakter melodyjny, wprawdzie obecnie zmodernizowany przez krzyżyki, z hypodoryckiej prefacji mszalnej”[1146]. Zbieżności z tonem prefacji widoczne są szczególnie w wezwaniach suplikacji (*Od głodu, moru, ognia i wojny…* itd.)[1147], które tutaj nie zostają poddane analizie, ze względu na swoją nieobecność w wielkopiątkowej liturgii.

Mimo tych podobieństw, suplikację *Święty Boże…* trudno określić jednoznacznie jako śpiew gregoriański, bowiem jej tekst stanowi twórczość rodzimą, melodia od dawna funkcjonuje w przekazach ludowych, będąc podatną na lokalną wariabilność, a dodatkowo może być wykonywana niezależnie od liturgicznego kontekstu – jako pieśń religijna. Należy więc uznać, że źródło melodii trisagionu śpiewanego w przez mariawitów w Wielki Piątek jest ludowe, choć wyraźnie inspirowane łacińskim recytatywem liturgicznym.



Przykład 52a. *Święty Boże, Święty mocny…* (Wielki Piątek) – źródła mariawickie.

[1146] X. G., *Kilka słów o Gregoryanizmie*, ŚK 9(1904), nr 1, s. 5.
[1147] Por. przykł. 25a-b (roz. 4.3.4, s. 267-268), Jał.II, s. 64.

Przykład 52b. *Święty Boże, Święty mocny…* – źródła rzymskokatolickie.

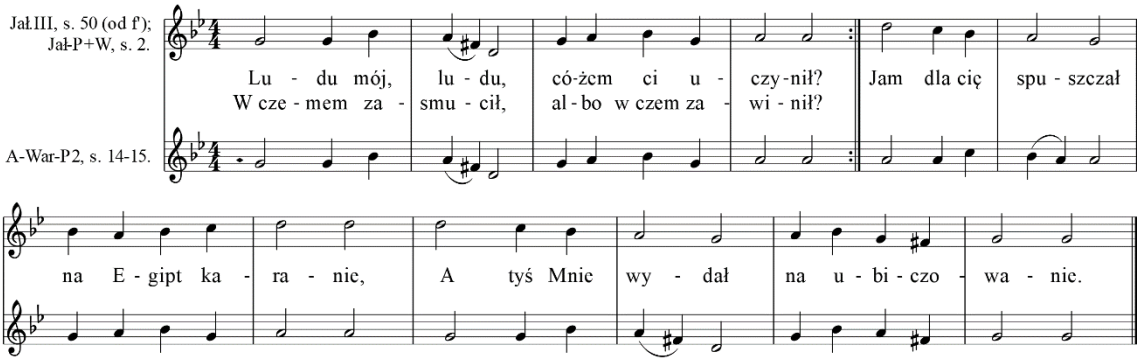
Pod względem melicznym, pierwsze dwie inwokacje są identyczne w niemal wszystkich wariantach – mariawickich i rzymskokatolickich (poza Siedl.V, gdzie pojawia się nuta *h*). W zawołaniu „zmiłuj się nad nami”, we wszystkich zbiorach mariawickich oraz dwóch publikacjach ks. Siedleckiego (Siedl-C, Siedl-V) pojawia się charakterystyczny *clivis c'-h* na słowie *się*. W pozostałych źródłach rzymskokatolickich nuta *h* jest opuszczana. Najwięcej rozbieżności melodycznych znajduje się w inwokacji „Święty a nieśmiertelny”. Dwa źródła z parafii w Żarnówce (Żar-P1, Żar-MszaIb), na pierwszej sylabie umieszczają wznoszącą się sekwencję dźwięków *a-h-c*. Przebieg ten przypomina początki fraz w tonie prefacji mszalnej (przykł. 27a, war. C) oraz zapis suplikacji w kancjonale Siedleckiego. Pozostałe warianty są pod względem melicznym niemal identyczne, wyjąwszy dodanie do zgłoski *nie-* nuty *c* w wariancie czwartym (N.Sob-P1 i in.). Taką postać melodii znajdziemy także w trzech zbiorach rzymskokatolickich (Surz-C, Siedl-C i Zient.), przy czym należy zauważyć, że dwa z nich pomijają spójnik *a*.

Warianty mariawickie są dość zróżnicowane pod względem rytmicznym. Jedynie zapis z Ś.Par(ch) i Rasz-Sz powiela wzór wybranego źródła rzymskokatolickiego (Siedl.jub), natomiast w pozostałych przypadkach trudno mówić o bezpośrednim przepisaniu wartości rytmicznych z innego źródła przez redaktora partytury mariawickiej. W zbiorach prezentowanych w przykł. 52a. zauważalna jest ogólna tendencja do określania dwóch ostatnich wartości każdego motywu jako dwukrotnie dłuższe od poprzedzającej je nuty. W czołowych nutach poszczególnych motywów pojawia się rytm

punktowany (Lub-P1, N.Sob-P1 i in., Zient.), albo półnuta + ćwierćnuta (Surz-Ś2, Miod, ZPNK), co podkreśla trocheiczny układ metryczny tekstu.

„Ludu mój, ludu…”.

Pieśń *Ludu mój, ludu*, śpiewana przez mariawitów podczas uczczenia krzyża św., ma niewątpliwie ludową proweniencję. Jej responsorialny charakter uwypukla refren[1148], splatany w wielkopiątkowej liturgii z wcześniej analizowanym trisagionem. W kolejnych strofach wypowiadane są wyrzuty Pana Jezusa do narodu Izraelskiego (improperia), przybierające formę antytez przeciwstawiających łaskawe działanie Boga (*Jam* [*Ci*]*...*) z męką zadawaną Chrystusowi ([*A*] *Tyś…*).



Przykład 53a. Improperia: *Ludu mój, ludu…* (melodia I) – źródła mariawickie.

[1148] Słowa refrenu stanowią nawiązanie do słów z Księgi Micheasza (zob.: Mi 6,3).

A: Jał.III, s. 51. **B:** Jał.III, s. 51 (wariant II). **C:** N.Sob-P1, s. 90; Str-P, s. 102; A-War-P1, s. 79. **D:** Rasz-Sz [2 egzemplarze]. **E:** Ś.Par(ch), s. 144. **F:** Żar-P2, s. 7; Żar-P(Pieśni), s. 37 (od e'). **G:** Żar-P2, s. 50. **H:** Ceg-Post, s. 10; Ceg-S.P+WT. **I:** KMB-5.341, s. 7; KMB-213, s. 38-40. **J:** Ceg-S.Ż, s. 6.

Przykład 53b. Improperia: *Ludu mój, ludu…* (melodia II) – źródła mariawickie.

Przykład 53c. *Ludu mój, ludu…* – źródła rzymskokatolickie.

W porównywanych zbiorach rzymskokatolickich odnajdujemy dwie melodie tej pieśni, które wyróżniają się motywem czołowym. Pierwszy z nich (*g-g-b-a-fis-d*) obecny jest tylko w trzech źródłach mariawickich (przykł. 53a), a drugi (*d-g-a-b-a*) we wszystkich pozostałych. Mariawicki wariant melodii I z partytury A-War-P2 jest niemal identyczny jak w źródłach rzymskokatolickich, a pod względem rytmicznym – zupełnie tożsamy. Jedynym odstępstwem jest zamiana wysokości dwóch środkowych dźwięków przedostatniego taktu (z *a-b* na *b-a*).

W zbiorach S. Jałosińskiego (Jał.III, Jał-P+W), melodia I w strofach jest zupełnie odmienna od tej, którą podają zbiory rzymskokatolickie (Miod. i inne tożsame z nim) oraz A-War-P2. Jej przebieg (rozpoczynający się od dźwięków *d'-c'-b-a-g*) jest natomiast jednakowy jak w wariancie F melodii II (przykł. 53b) oraz zbliżony do źródeł rzymskokatolickich podających ten wariant (Surz-Ś2, ZPNK). Co więcej, strofy jednego

z wariantów melodii II podawanej przez Jałosińskiego (przykł. 53b, war. B), są identyczne jak w rzymskokatolickiej melodii I pozostałych źródeł (*a-a-c'-b-a* itd.). Stwarza to wrażenie, że w zbiorze Jał.III, autor omyłkowo dopisał linię melodyczną strofy rozpoczynającą się od *a-a-c'-b-a* jako wariant melodii II zamiast I, aczkolwiek nie da się wykluczyć, że Jałosiński jedynie powielił błąd, przepisując te pieśni z innego, nieznanego źródła.

Druga melodia *Ludu mój, ludu* w źródłach rzymskokatolickich nie posiada regularnego metrum. Proponowane w nich wartości rytmiczne nie są także całkowicie zgodne z którymkolwiek z wariantów mariawickich. Przebieg linii melodycznej jest najbardziej zbliżony do wariantu A z przykł. 53b, a różni się od niego jedynie motywem przyporządkowanym do słów *A tyś mnie wydał*. W zbiorach mariawickich mamy do czynienia z dużą wariabilnością w kwestii meliki, co świadczy o przemianach tej pieśni, związanych z tradycyjnym, ustnym przekazem jej melodii w lokalnych społecznościach parafialnych.

Przyglądając się zapisom muzycznym z przykł. 53b, całą pieśń można podzielić na dwutaktowe motywy. Jedynie w pierwszym z nich nie da się odnotować różnorodności i we wszystkich źródłach jest to sekwencja dźwięków: *d-g-a-b-a*. Pozostałe warianty wyszczególnione są w poniższej tabeli. Pominięte są w tym wypadku sekwencje dźwiękowe motywów zwrotki w źródle B z przykł. 53b, które – jak wskazano powyżej – przynależą nie do II, ale I melodii *Ludu mój, ludu…*.

Motyw	**war. 1**	**war. 2**	**war. 3**	**war. 4**
II (t. 3-4)	*b-a-g-a-fis-g* (źródła A-D, F-I)	*b-a-g-fis-g-g* (źródło E)	*b-g-a-fis-g-g* (źródło J)	
III (t. 5-6)	*d'-a-b-a-g-fis* (źródło A)	*d'-a-c'-b-a* (źródła C-E, J)	*d'-c'-b-a-g* (źródła F-I)	
IV (t. 7-8)	*g-a-b-c'-d'-d'* (źródło A)	*b-a-b-c'-d'-d'* (źródła C-J)		
V (t. 9-10)	*d'-a-c'-b-a-g* (źródło A)	*d'-a-c'-b-a* (źródła D, E, J)	*d'-c'-b-a-g* (źródła F-I)	*c'-b-a-b-a* (źródło C)
VI (t. 11-12)	*b-a-g-a-fis-g* (źródła A, C)	*b-g-a-fis-g-g* (źródła D, J)	*a-b-g-fis-g-g* (źródła F-I)	*g-fis-g-a-g-g* (źródło E)

Tabela 26. Wariabilność II melodii pieśni *Ludu mój, ludu* w źródłach mariawickich.

Jeżeli chcielibyśmy wyznaczyć ujednolicony wariant mariawickiej melodii II na podstawie częstotliwości wystąpienia danego motywu w analizowanych źródłach, należałoby stwierdzić, które warianty poszczególnych motywów są najczęściej wykorzystywane. Warto zwrócić uwagę, że litery F i H obejmują po dwa, a litery C oraz I – po trzy źródła o jednakowej postaci zapisu muzycznego tego utworu. W związku z tym, ich wagę należy odpowiednio pomnożyć przez 2 lub 3. Częstotliwość

występowania poszczególnych motywów prezentuje się zatem następująco: II-1 (14), II-2 (1), II-3 (1), III-1 (1), III-2 (6), III-3 (8), IV-1 (1), IV-2 (13), V-1 (1), V-2 (3), V-3 (8), V-4 (3); VI-1 (4), VI-2 (2), VI-3 (8), VI-4 (1). Najpopularniejszymi wariantami motywicznymi są więc II-1, III-3, IV-2, V-3 i VI-3, co odpowiada przebiegowi melodycznemu źródeł F, G, H oraz I.

Pod względem rytmicznym, większość mariawickich wariantów II melodii *Ludu mój, ludu…* zorganizowana jest według określonego metrum. Najczęściej jest ono dwudzielne (4/4), aczkolwiek w refrenach źródeł H oraz I zauważalna jest wyraźna trójdzielność metryczna. Charakterystyczne dla wariantów G-J jest dokonanie dyminucji w melodii zwrotki, przez co każdy z dwutaktowych motywów mieści się w obrębie jednego taktu, z dwukrotnie krótszymi wartościami rytmicznymi.

4.6. Hymny liturgiczne

4.6.1. Hymny w praktyce muzycznej mariawitów

Ani nazwa „hymn", ani sam gatunek literacki (w powszechnym rozumianym znaczeniu tego terminu), nie mają swojego źródła w kulturze judeochrześcijańskiej i samej Biblii, ale w poezji antycznej Grecji[1149]. Ten typ utworu szybko jednak przeniknął do liturgii pierwotnego Kościoła. Już w II wieku twórczość hymniczna pojawiła się wśród chrześcijan w Syrii[1150], a dwa stulecia później, za sprawą Hilarego z Poitiers, dotarła na Zachód, gdzie rozwinęła się dzięki działalności św. Ambrożego, św. Augustyna czy Aureliusza Prudencjusza i in.[1151].

W liturgii łacińskiej hymny od początku były związane szczególnie z liturgią oficjum, choć pojedyncze utwory znajdowały zastosowanie także w obrzędach procesyjnych i liturgii mszalnej[1152]. Spośród innych tekstów wyróżniały się niebiblijną proweniencją, regularną strukturą stroficzną (z wyjątkiem hymnu *Te deum laudamus* i *Gloria in excelsis Deo*) zakończoną parafrazą formuły doksologicznej *Gloria Patri* oraz

[1149] Więcej nt. etymologii słowa „hymn" i jego korzeni w kulturze antycznej w: K. FILIPOWICZ, *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, STV 51(2013), nr 1, s. 303-310; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 203-205.
[1150] K. FILIPOWICZ, dz. cyt, s. 311.
[1151] Por.: tamże, s. 312; A. FILABER, *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w Kościele od I do VI wieku*, LS 7(2001), nr 1, s. 66-67; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 329; [I. POLKOWSKI], *O hymnach w Brewiarzu Rzymskim*, b.m., [1857], s. 642-643; A. REGINEK, *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBiL 55(2002), nr 1, s. 33; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał…*, s. 207.
[1152] A. REGINEK, *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBiL 55(2002), nr 1, s. 33.

prostą (sylabiczną) melodią, powtarzaną przy każdym wersecie[1153]. Najstarsze utwory komponowano z zachowaniem klasycznych stóp metrycznych. W późniejszych wiekach, jak już wcześniej wspomniano, w języku łacińskim zanikł iloczas, w związku z czym metryka straciła znaczenie na rzecz toniczno-rytmicznych akcentów słownych wiersza oraz rymów[1154].

W przypadku form recytatywu liturgicznego czy tonów psalmowych, jedna melodia albo jej poszczególne warianty mogły mieć zastosowanie do dużej liczby tekstów liturgicznych. Spośród antyfon, responsoriów i gregoriańskich *propria* mszalnych, jeden utwór był najczęściej związany z jedną melodią, a w przypadku śpiewów stałych Mszy św., do jednego tekstu komponowano wiele melodii. Relacja warstwy muzycznej do tekstu w hymnach jest jednak jeszcze luźniejsza, bowiem zarówno jedna melodia może być wykorzystana w wielu utworach tego gatunku, jak i jeden tekst może funkcjonować z wieloma różnymi melodiami[1155].

Hymny obecne w repertuarze mariawitów to przede wszystkim przekłady utworów łacińskich, ale są wśród nich także własne kompozycje. W niemal wszystkich utworach stroficznych zastosowanie znalazł porządek rytmiczny akcentów, izosylabizm oraz rymy, aczkolwiek w wielu tekstach pojawiają się zaburzenia w pojedynczych elementach tych konstrukcji. Pod względem struktury muzycznej, zazwyczaj wszystkie strofy wykonywane są według tej samej melodii, a zależność ta dotyczy także sekwencji mszalnych, które w nomenklaturze mariawickiej utożsamiane są z gatunkiem hymnu[1156]. W utworach obecnych w nabożeństwach brewiarzowych (np. *Niech do niebios…*, *Chwal Syonie…*, *Niebieski Jeruzalemie…*) pojawia się także znana z tradycji łacińskiej praktyka *divisio,* czyli wybierania z hymnu poszczególnych strof albo dzielenia go na krótsze odcinki i śpiewania jako odrębne hymny przy kolejnych godzinach, z dodaniem formuły doksologicznej[1157].

W zbiorach parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów można odnaleźć jednogłosowe melodie kilkunastu hymnów. Są wśród nich gregoriańskie melodie dwóch głównych hymnów kościelnych: *Ciebie Boga chwalimy*[1158] i *Przybądź Duchu*

[1153] Por.: A. FILABER, *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w Kościele od I do VI wieku*, LS 7(2001), nr 1, s. 63; I. SIEKIERKA, *Muzyka a liturgia*…, s. 59-60; K. WOJCIECHOWSKA, *Hymn, psalm, chorał*…, s. 207.
[1154] Por.: L. KOTYŃSKI, *Metryka hymnów brewiarzowych*, RBiL 11(1958), nr 4, s. 293-294.313; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna…*, s. 330; I. PAWLAK, *Doksologia w monodii liturgicznej*…, s. 69.
[1155] A. REGINEK, *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBiL 55(2002), nr 1, s. 34. W przypadku hymnów z repertuaru liturgicznego Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, zależność ta jest obserwowalna zarówno w śpiewach jedno- jak i wielogłosowych.
[1156] Zob. roz. 3.2.2., s. 175.
[1157] Zob. A. REGINEK, *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBiL 55(2002), nr 1, s. 36.
[1158] Hymn *Ciebie Boga chwalimy* jest przekładem łacińskiego *Te Deum laudamus*. Powstanie melodii chorałowej datowane jest na V wiek (zob.: W. KAŁAMARZ, *Sakralność religijnej kontrafaktury*…, s. 76).

Stworzycielu[1159]. Ponadto, w źródłach monodii mariawickiej znajdują się melodie wszystkich sekwencji mszalnych. Najwięcej wariantów (5) posiada *Przybądź Duchu Święty*[1160], przy czym żaden z nich nie bazuje na wzorze gregoriańskim. Pozostałe teksty hymnów mszalnych wykorzystują melodię sekwencji łacińskich lub tylko wybranych strof, najczęściej początkowych. *Chwal Syonie* i trzy ostatnie strofy *Niebieski Jeruzalemie* posiadają dodatkowo melodię ludową, której najstarsze zapisy nutowe można odnaleźć w śpiewniku Mioduszewskiego. W dalszej części dysertacji omówiona zostanie czwartkowa sekwencja *Chwal Syonie,* a także jej końcowe strofy (*Oto hostia i chleb żywy*), śpiewane wyłącznie w okresie oktawy Bożego Ciała oraz – z dodaniem strofy doksologicznej – codziennie w oficjum na godzinie dwunastej.

W zbiorach mariawickich możemy także odnaleźć melodie innych hymnów brewiarzowych. Oprócz wyżej wymienionych utworów, należy wskazać: *Niech do niebios, O Przenajświętsza Hostia, Przed tak wielkim Sakramentem, O Krwi najdroższa, O Maryjo, niebios Pani, O miłosierny Boże, Witaj gwiazdo morza*. Pierwszy z nich posiada cztery warianty melodyczne, w tym gregoriański. Kolejne dwa są śpiewane zgodnie z melodiami chorałowymi, których adaptacje do tekstu polskiego były obecne w praktyce rzymskokatolickiej na długo przed uformowaniem Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Pozostałe trzy posiadają melodie pochodzenia ludowego lub są kompozycjami anonimowych twórców. Do dalszej analizy zostały wybrane: *Przed tak wielkim Sakramentem*, *O Krwi najdroższa* i *O Maryjo, niebios Pani.*

Dodatkowo, w zbiorach mariawickich znajdują się trzy hymny mające zastosowanie w obrzędach procesyjnych: *Krzyżu Święty*, śpiewane w Wielki Piątek podczas procesji z krzyżem, *O Chryste, Królu jedyny* przeznaczone na procesję Bożego Ciała[1161], *Witaj królowo nieba*, śpiewane na zakończenie ceremonii pogrzebowych i procesji na cmentarz w dniu zadusznym. Pierwsze dwa utwory są pieśniami trwale zakorzenionymi w praktyce ludowej, a jednocześnie stanowią luźne adaptacje śpiewów łacińskich (odpowiednio: hymnu *Crux Fidelis* i antyfon: *Rex Christe primogenite, Salve*

Więcej nt. okoliczności powstania i struktury tekstowej tego utworu w: S. SOSNOWSKI, *Te Deum – pieśń pochwalna*, RTK 46(1999), z. 8.

[1159] Hymn *Przybądź Duchu Stworzycielu* jest przekładem *Veni Creator Spiritus*. Więcej nt. okoliczności powstania tego utworu oraz jego melodii z tekstami w języku polskim w: A. REGINEK, *Polskie adaptacje hymnu do Ducha Świętego*, „Studia Pastoralne" 4(2008), UŚ, Katowice, s. 171-180. O adaptacji melodii gregoriańskiej w praktyce mariawickiej pisał także autor niniejszej dysertacji (zob.: B. SŁOJEWSKI, *Duch Święty w śpiewach mariawitów*, Mr 72(2020), nr 4-6, s. 12-13.

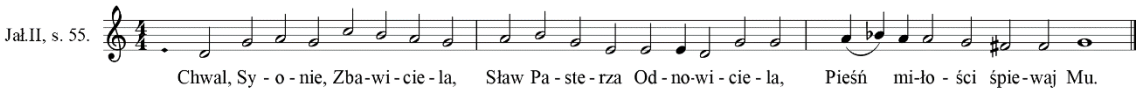
[1160] Zapisy muzyczne czterech z pięciu melodii hymnu *Przybądź Duchu Święty* można odnaleźć w: B. SŁOJEWSKI, *Duch Święty…*, s. 14.

[1161] Chociaż we *Mszale Eucharystycznym*, śpiew ten nazywany jest hymnem, to niektóre źródła łacińskie klasyfikują jego odpowiednik (*Rex Christe primogenite*) jako antyfonę. Stroficzny układ tekstu i melodii skłaniają jednak autora niniejszej dysertacji do powiązania gatunkowego tego śpiewu z hymnami – w ślad za mariawickim mszałem (por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 214; Surz-C, s. 138).

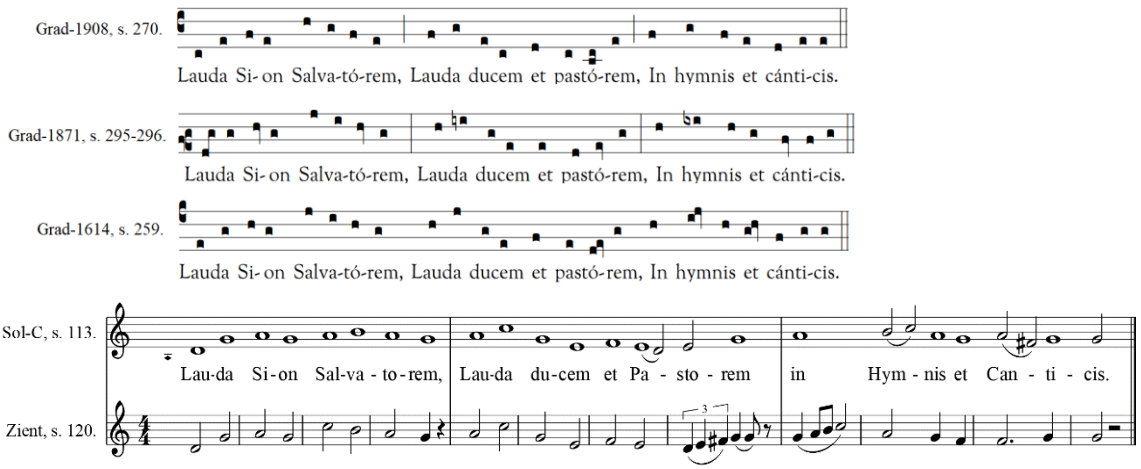
Regina). Do praktyki mariawickiej przeszły jednak nie dzięki gregoriańskim odpowiednikom, ale polskiej tradycji ludowej. Na dalszych kartach zaprezentowana zostanie szerzej melodia hymnów *Krzyżu Święty* oraz *O Chryste, Królu jedyny*.

4.6.2. Wybrane melodie pochodzenia gregoriańskiego

Chwal, Syonie, Zbawiciela.



Przykład 54a. *Chwal, Syonie, Zbawiciela…* (melodia gregoriańska) – źródła mariawickie.



Przykład 54b. *Lauda Sion Salvatorem…* (fragment melodii gregoriańskiej) – źródła rzymskokatolickie.

Sekwencja *Lauda Sion…* jest dziełem poetyckim z XIII wieku, autorstwa św. Tomasza z Akwinu[1162]. Utworu napisany jest (z nielicznymi wyjątkami) *quasi* dymetrem trocheicznym, tj. podstawę wiersza stanowią cztery stopy (rytmiczne, nie metryczne!) trocheiczne (sylaba akcentowana-nieakcentowana). Pierwszych 9 strof jest 6-wersowych, przy czym wersy 1-2, 4-5 są akatalektyczne (tj. nieskrócone – 8 sylab), a wersy 3 i 6 są katalektyczne (tj. skrócone – 7 sylab). Rymy układają się analogicznie do rytmiki: wersy 1-2 – rym a, 4-5 – c, 3 i 6 – b. Konstrukcja poetycka strof 1-9 wygląda więc następująco:

| - ˘ - ˘ | - ˘ - ˘ |a | - ˘ - ˘ | - ˘ - ˘ |a | - ˘ - ˘ | - ˘ - |b

| - ˘ - ˘ | - ˘ - ˘ |c | - ˘ - ˘ | - ˘ - ˘ |c | - ˘ - ˘ | - ˘ - |b

Wyjątkami od tej reguły są: wersy 4-5 strofy 3 (dodany jeszcze jeden *quasi* trochej w każdym) oraz wersy 4-5 strofy 4 (katalektyczne). Strofy 10 i 11 są 8-wersowe. W każdej połówce zwrotki są 3 wersy akatalektyczne (z rymem a lub c) i jeden

[1162] Autorstwo to jednak bywa czasami podważane (zob.: S. GARNCZARSKI, *Polskie śpiewy na Boże Ciało w kancjonale S. S. Jagodyńskiego, [wyd. 1636, 1695]*, RTK 65[2018], z. 13, s. 103).

z katalektyczny (rym b). Ostatnia, 12 strofa jest 10-wersowa, w której do każdej połowy dodany jest jeszcze jeden wers akatalektyczny (jako czwarty i dziewiąty).

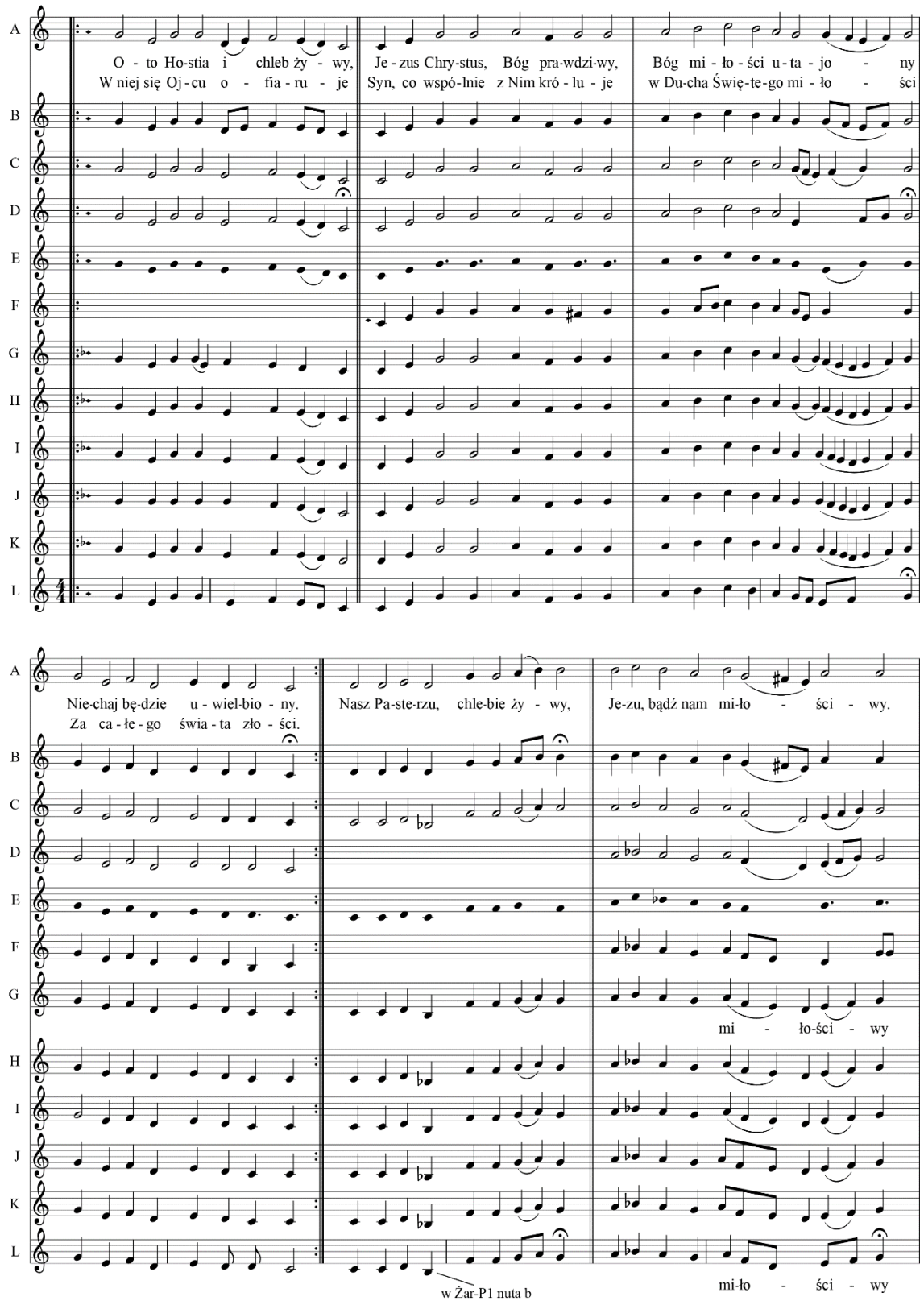
W przekładzie mariawickim, przeznaczonym na kolejne czwartki miesiąca, znajduje się jedynie 9 strof[1163]. Ich konstrukcja poetycka jest taka sama jak w tekście łacińskim, przy czym wyjątki ze strofy 3 i 4 są zniwelowane, natomiast w wersie drugim pierwszej strofy pojawia się dodatkowa sylaba, przez co struktura rytmiczna tej strofy przebiega następująco: | - ˘ - ˘ | - ˘ ˘ - ˘ |. Wiąże to za sobą konieczność zdublowania w przebiegu melodycznym piątej lub szóstej nuty tego wersu.

Prezentowany powyżej fragment gregoriańskiej melodii, utrzymanej w VIII modusie, w źródłach łacińskich przeznaczony jest jedynie dla pierwszych dwóch strof sekwencji (*Lauda Sion…*; *Quantum potes*). W śpiewnik S. Jałosińskiego podano jedynie tekst pierwszej strofy, jednak uwagi odautorskie oraz brak melodii dla dalszych strof sugerują, że według powyższej należy wykonywać całą sekwencję. Porównanie źródeł z różnych okresów historycznych jednoznacznie wskazuje, że zapis przytoczony przez Jałosińskiego stanowi adaptację wariantu medycejskiego (Grad-1871), o czym świadczy obecna w obu wersjach chwiejność wysokościowa dźwięku *h-b*. Do źródeł polskich upodabnia go wyłącznie sam początek, gdzie zamiast *pesa d-g* pojawiają się pojedyncze neumy. Zastosowanie krzyżyka przy dźwięku *f* w formule kadencyjnej wynika z wpływów systemu funkcyjnego, a zauważyć to można także w Sol-C. Dostrzegalne są jeszcze dwie różnice w przebiegu melodii względem wariantu medycejskiego: dźwięk *g* zamiast *e* w akcentowanej sylabie słowa „Odnowiciela" (co jest prawdopodobnie błędem kopisty) oraz złączenie dwóch neum na sylabach *In hym-* w jeden *pes*.

Oto Hostia i chleb żywy.

Oto Hostia i chleb żywy to hymn będący parafrazą końcowego fragmentu sekwencji *Lauda Sion* (strofy 11. i pierwszej połowy 12.). Treść przekładu mariawickiego znacząco odbiega od łacińskiego pierwowzoru. Zmienia się także struktura rytmiczna i rymowa. W utworze mariawickim mamy do czynienia podziałem na trzy strofy. Każda z nich złożona jest z czerech *quasi* dymetrów trocheicznych. Po ostatniej strofie dodano jeszcze formułę zamykającą sekwencję: „Amen. Alleluja".

[1163] Należy zaznaczyć, że przekład mariawicki w dość luźny sposób podchodzi do tekstu pierwotnego i nie oddaje treści wszystkich strof łacińskich, jednak z punktu widzenia niniejszej dysertacji nie jest konieczne przedstawienie szczegółowej analizy porównawczej całego tekstu sekwencji.



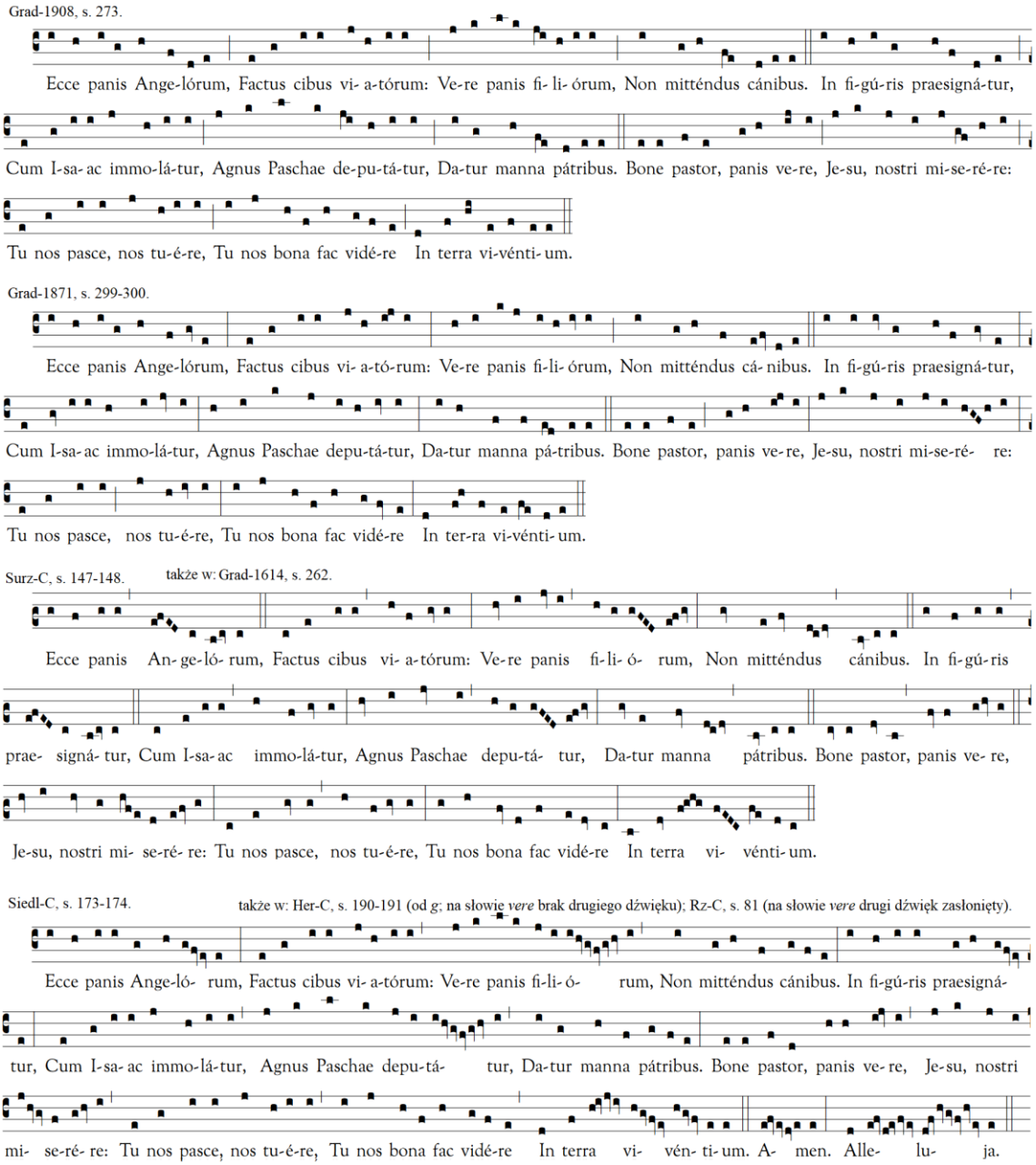
Przykład 55a. *Oto Hostia i chleb żywy…* – źródła mariawickie (początek).

A: Jał.II, s. 5. **B:** Str-Kap-S. **C:** Ceg-N. **D:** Rasz-Sz. **E:** Ś.Par(ch), s. 182. **F:** Ceg-S.Ż., s. 7. **G:** Lub-M. **H:** N.Sob-P1, s. 44; KZK-P. **I:** KBŁ-PK, s. 19-20. **J:** KBŁ-P3, s. 31. **K:** A-War-P1, s. 87-88. **L:** Lub-P1, s. 36; Żar-P1, s. 26 (od b'); Żar-S6, s. 3.

Przykład 55b. *Oto Hostia i chleb żywy…* – źródła mariawickie (ciąg dalszy).

Wersy rozpoczynające każdą ze strof intonuje kapłan, po czym dalej podejmuje je chór. Dwie pierwsze zwrotki wykonywane są do melodii zgodnej z obiema połówkami 11. strofy sekwencji łacińskiej; trzecią – zgodnie z pierwszą połową 12. strofy, przy czym melodia do „Amen. Alleluja." zaczerpnięta może być: a) z gregoriańskiej melodii 5. wersu strofy *Bone Pastor* – jako kontynuacja wcześniejszego wzoru (źródła F-K), b) z ostatnich nut 4. wersu – jako powtórzenie (C-D, L), c) z melodii właściwej dla „Amen. Alleluja." w źródłach łacińskich (A-B), d) stanowić niezależny motyw muzyczny (E).

W źródłach łacińskich wyraźnie zaznacza się różnica między melodią watykańską (Grad-1908; Siedl.jub), rozpoczynającą się od sekwencji dźwięków (*g-f-g-e-f-d-**H**-c*), medycejską (Grad-1871 – dźwięki początkowe: *g-f-g-e-f-d-**e**-c*) oraz piotrkowską (pozostałe źródła – dźwięki *g-f/e-g-g-e-f-e-d-c*). Incipit *Oto Hostia…* we wszystkich partyturach mariawickich jest zgodny z piotrkowskim, zatem edycję watykańską i medycejską można wyłączyć z dalszej analizy. Porównanie zawartości muzycznej źródeł mariawickich i „piotrkowskich" można przeprowadzić z podziałem na kolejne wersety, oddzielone w przykł. 55a-d kreskami taktowymi na długości całego systemu.



Przykład 55c. *Ecce panis Angelorum…* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Werset 1: W źródłach mariawickich A i B, na słowie „i” znajdują się dwie ósemki *d-e*, co stanowi odstępstwo wobec wszystkich pozostałych źródeł; w źródle G następuje przesunięcie ligatury z dźwięków *e-d* do *g-e*, co również nie jest obecne w innych zbiorach. Melodia pozostałych źródeł mariawickich jest identyczna z tą ze śpiewnika Flaszy (ze względu na drugi dźwięk – *e*) oraz bardzo podobna do Rz-C, Her-C, Siedl-C, ZPNK. i Klon.

Werset 2: Melodia niemal wszystkich źródeł piotrkowskich i mariawickich jest identyczna. Wyjątkami są: mariawicki wariant F oraz Klon., gdzie pojawia się podwyższony dźwięk (*fis*).

Przykład 55d. *Ecce panis Angelorum…* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Werset 3: Melodia w źródłach G-K jest zgodna z Klon. i prawie taka sama jak we wcześniej wymienionych źródłach kancjonałowych, Sol-C i ZPNK – z wyjątkiem podwyższonego dźwięku *h* (lub *fis*), który upodabnia obecny w tym fragmencie sekwencji ton VII do trybu durowego. Przebieg meliczny źródła L jest identyczny z zapisem Flaszy, a źródło C jest do niego bardzo zbliżone. Zawartość pozostałych

zbiorów mariawickich nie ma odzwierciedlenia w źródłach łacińskich ze względu na dokonane skróty w przebiegu linii melodycznej.

Werset 4: Melodia niemal wszystkich źródeł mariawickich jest taka sama jak zbiorach chorału piotrkowskiego wskazanych przy wersecie 1, jednak zwiększona liczba sylab powoduje, że dodawany jest jeszcze jeden dźwięk (jako przedostatni), który stanowi repetycję jednej z sąsiednich nut (*c* / *d*) albo nawiązuje do linii melodycznej innych źródeł łacińskich (*h*).

Werset 5: Charakterystycznym dla wariantu piotrkowskiego jest dźwięk *b* (*f* bez transpozycji) na czwartej zgłosce. Pojawia się on w większości źródeł mariawickich, z wyjątkiem A, B i E, w których – śladem edycji medycejskiej i watykańskiej – obecny jest dźwięk *c*. W niektórych zbiorach mariawickich występuje dźwięk *h* zamiast *b*, co prawdopodobnie jest omyłką wynikającą z niedopisania bemola. Jako błąd kopisty należy też potraktować podniesienie melodii o cały ton w źródłach A i B od 5. wersu aż do końca hymnu. Dodatkowo, w źródłach A-C, po *pesie g-a* nie następuje obniżenie przebiegu melodii do *g*, ale pozostaje ona na wyższym tonie.

Werset 6: Wariant mariawicki E jest niezgodny z jakimkolwiek innym źródłem. Wariant L jest ponownie identyczny z zapisem Flaszy, a pozostałe zbiory powielają linię melodyczną innych źródeł „piotrkowskich" w całości (G-K) lub z pewnymi uproszczeniami.

Werset 7: Melodia niemal wszystkich porównywanych źródeł jest identyczna. Wyjątkiem jest mariawicki wariant K, do którego dodano w miejscu piątej zgłoski dźwięk *g*.

Werset 8: Linia melodyczna większości źródeł jest zgodna. Wyjątkami są mariawickie warianty F (dodany dźwięk *e* przy trzeciej zgłosce) i E (obniżone dźwięki na 5. i 6. zgłosce). Kwestia formuły końcowej „Amen. Alleluja" została przedstawiona powyżej.

W badaniu komponentu rytmicznego należy zauważyć, że dwa warianty rzymskokatolickie i jeden mariawicki są rozpisane w metrum 4/4. Dzięki temu, można jednoznacznie stwierdzić, że źródło L z przykł. 55a było wzorowane na śpiewniku Flaszy. Warianty G-K oparte są na jednostajnym rytmie ćwierćnutowym (z nielicznymi wyjątkami), w związku z czym można przypuszczać, że ich pierwowzór stanowił zapis neumatyczny (np. Rz-C, Her-C, Siedl-C). Pozostałe zbiory mariawickie wydają się być zinterpretowane pod względem rytmicznym, jednak niemożliwe jest wskazanie wyraźnego źródła adaptacji na podstawie przytoczonych przykładów w przykł. 55d.

Krzyżu Święty.

A: Jał.III, s. 50. **B:** A-War-P2, s. 13a; Żar-P2, s. 6 (w augumentacji); Żar-P(Pieśni), s. 36. **C:** KMB-5.341, s. 18; KMB-213, s. 9-11.
D: N.Sob-P1, s. 90; Str-P, s. 100. **E:** Ś.Par(ch), s. 143; Rasz-Sz; Żar-P2, s. 52.

Przykład 56a. *Krzyżu Święty…* – źródła mariawickie.

Przykład 56b. *Krzyżu Święty…* – źródła rzymskokatolickie.

Krzyżu Święty to pieśń, której pierwsze trzy zwrotki są polską adaptacją trzech ostatnich strof hymnu *Pange lingua gloriosi* (od słów *Crux fidelis…*)[1164]. Jej tekst po raz pierwszy został zamieszczony w kancjonale kórnickim z połowy XVI wieku[1165], potem w śpiewniku S. Jagodyńskiego z ok. 1638 roku[1166] i wielu późniejszych zbiorach. Najstarszy zapis linii melodycznej odnajdujemy w śpiewniku Mioduszewskiego z 1838 roku.

W liturgii Wielkiego Piątku z *Mszału Eucharystycznego* zamieszczone są strofy 1 (*Krzyżu…*), 3 (*Tyś samo…*), 5 (*Niesłychanać…*) i 6 (*Nędzneby…*)[1167]. W związku z tym należy stwierdzić, że wersja hymniczna (niepełna) różni się od pieśniowej (pełnej), a wspomniane powyżej zwrotki można traktować dalej jako kolejne strofy (1-4) hymnu przeznaczonego na uczczenie Krzyża Świętego. Oficjalny tekst, podawany w mariawickim mszale i brewiarzyku, zawiera nieliczne odchylenia względem innych źródeł: 1. „przenajszlachetniejsze", „sam" (MszałE i in.) – „naślachetnieysze", „to" (Jagodyński); 2. „najsłodszy" (MszałE, Brew.VII, KMB-5.341, KMB-213, N.Sob-P1, Ś.Par[ch], Jagodyński, Surz-C, Surz-Ś2) – „rozkoszny" (Jał.III, A-War-P2, Żar-P2, Żar-P[Pieśni], Rasz-Sz i pozostałe rzymskokatolickie); 3. „żywot" (MszałE, Brew.VII, Ś.Par[ch]) – „przewóz" (pozostałe); 4. „udziałać / udziałał" (Jagodyński, Surz-C, Flasza1) – „wykonać / wykonał" (Mszał-E i in.); 5. „szczerze" (MszałE, Brew.VII, Ś.Par[ch], Zient.) – „wiernie" (pozostałe); 6. „upalonego" (MszałE, Brew.VII, Ś.Par[ch]) – „upieczonego" (pozostałe).

W przypadku pierwszej z rozbieżności, nieobecność przedrostka „prze-" w śpiewniku Jagodyńskiego wynika z naśladownictwa struktury rytmicznej tekstu łacińskiego (pisanego *quasi* dymetrem trocheicznym), w którym wszystkie wiersze nieparzyste są akatalektyczne, a parzyste katalektyczne. W następnych fragmentach tekstu polskiego jest jednak wszechobecny wiersz katalektyczny, zatem dodanie przedrostka „prze-" wydaje się uzasadnione z punktu widzenia kompozycyjnego adaptacji[1168]. Warianty słowne nr 2 i 4 są zaczerpnięte z innych zbiorów

[1164] X. G., *Kilka słów o Gregoryanizmie*, dz. cyt, s. 5.
[1165] *Kancyjonał pieśni nabożnych Według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego Na uroczystości całego roku Z przydatkiem wielu nowych* etc., wstęp i opr. S. Garnczarski, WN UPJPII, Kraków 2017, s. 460.
[1166] S. J[AGODYŃSKI], *Pieśni Katholickie nowo reformowane. y Z Polskich na Łacińskie, a z Łacińskich na Polskie przełożone, niektóre też na nowo złożone,* In Officina Francisci Cæsarij, Cracoviæ ok. 1638, s. 51-54.
[1167] Zob. *Mszał Eucharystyczny…*, s. 677-678.
[1168] Na marginesie należy odnotować fakt, że sama adaptacja polska nie jest wolna od niedoskonałości kompozycyjnych w aspekcie rytmicznym, czego przykładem może być niezgodność akcentu prozodycznego i stopy rytmicznej na słowach: „na którym", „najsłodszy owoc", „samo było", „światowe", „za kogo swoją duszę dać", „na krzyżu", „na słońcu" i „Baranka".

rzymskokatolickich, natomiast numery 3, 5 i 6 prawdopodobnie mają swoje źródło bezpośrednio w mariawickim mszale.

Ze względu na to, że pierwowzorem mariawickiego hymnu *Krzyżu Święty* pod względem tekstowym nie był bezpośrednio tekst łaciński, ale polska pieśń, przeto w kwestii muzycznej, za punkt wyjścia do analizy porównawczej nie powinna być brana melodia *stricte* gregoriańska, ale istniejąca już od co najmniej początku XIX wieku jej polska kontrafaktura. Nie zmienia to jednak faktu chorałowej proweniencji melodii wykonywanej przez mariawitów.

Na podstawie zestawienia zapisów muzycznych tego śpiewu, funkcjonujących w źródłach rzymskokatolickich i mariawickich, można jednoznacznie stwierdzić, że mariawicki wariant A jest bezpośrednio przepisany ze śpiewnika Mioduszewskiego lub Siedleckiego, wariant E różni się od nich jedynie dwukrotnie dłuższymi wartościami rytmicznymi (podobnie jak w zbiorach Surzyńskiego i ZPNK), wariant C powiela w całości zapis ze śpiewnika Flaszy, natomiast wariant B łączy w sobie cechy charakterystyczne wariantów A i C.

O Chryste, Królu jedyny.

Utwór ten jest adaptacją śpiewu *Rex Christe primogenite*[1169], charakterystycznego dla polskiej tradycji liturgicznej związanej z procesją Bożego Ciała. Intonuje go kapłan w momencie, kiedy pochód zbliża się do każdego z czterech ołtarzy ustawionych na drodze procesji, a od drugiego wersetu śpiewa go całe zgromadzenie wiernych.

W konstrukcji formalnej łacińskiego pierwowzoru można zdecydowanie wyróżnić trzy strofy. Pierwsze dwie są jednakowe tak pod względem linii melodycznej, rymu (aabb) jak i liczby zgłosek w każdym wierszu (8+8+6+6). Wiersze ośmiogłoskowe pisane są *quasi* dymetrem jambicznym (| ˘ – ˘ – | ˘ – ˘ – |), natomiast w sześciozgłoskowych nie ma regularnego metrum, chociaż dominuje stopa trocheiczna. Strofę trzecią można podzielić na 4 wiersze o liczbie zgłosek: 9+9+6+4. Dwa pierwsze oparte są o metrum daktyliczne (| – ˘ ˘ |), z wyjątkiem słowa *sacróque*. Pozostałe dwa zbudowane są z trochejów.

Przekład mariawicki różni się od tekstu łacińskiego liczbą zgłosek. W trzecim i czwartym wierszu strofy drugiej oraz w trzecim strofy trzeciej znajduje się nie 6, ale 7 sylab. Wymusza to zmiany w obrębie rytmiki słów. Aby akcenty łacińskie dokładnie

[1169] Najstarsze piśmienne źródła tego śpiewu datowane są na wiek XII. W swoim *Processionale…* z 1621. umieszcza go także Andrzej Piotrkowczyk (zob.: S. GARNCZARSKI, *Polskie śpiewy na Boże Ciało…*, s. 104).

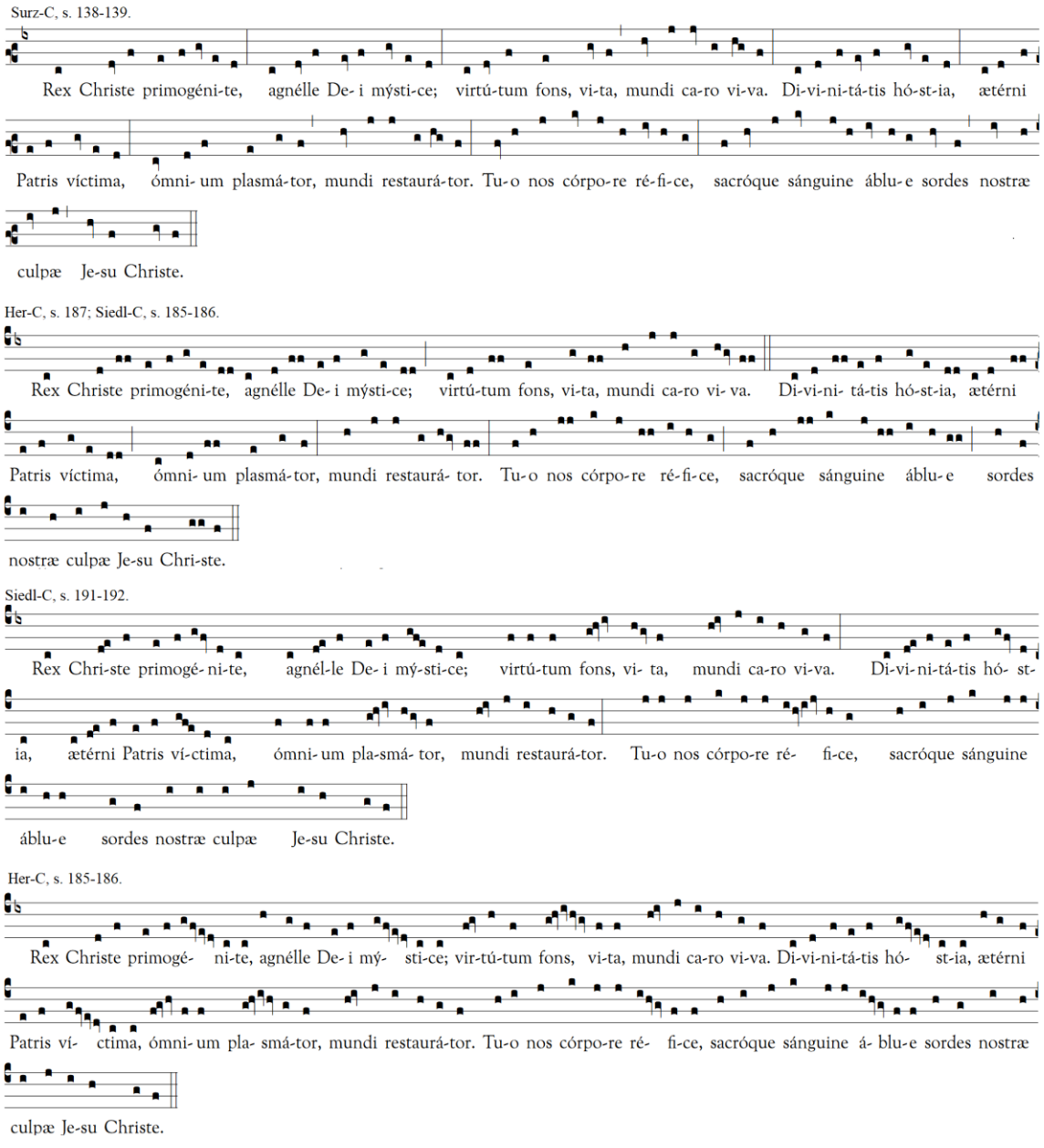
pokryły się z polskimi, należy dodatkową sylabę umieścić pomiędzy akcentem pierwszego i ostatniego słowa wiersza, a w strofie trzeciej – na samym początku trzeciego wiersza. Mimo jednakowej liczby zgłosek w pozostałych fragmentach, nie wszędzie mamy do czynienia ze zgodnością akcentacji łacińskiej i polskiej, czego przykładem są ostatnie słowa wierszy 1-2 początkowych strofach oraz 1. w strofie trzeciej. Ponadto, w czterech źródłach mariawickich, układ zgłoskowy ostatniej strofy jest jeszcze bardziej rozszerzony – do 10 sylab w wierszu 2. (źródła F, I) i 10 w wierszu 3. (źródła G-I).

Przykład 57a. *O Chryste, Królu jedyny* – źródła mariawickie (początek).

A: Jał.II, s. 57. **B:** Ś.Par(ch), s. 182. **C:** N.Sob-P1, s. 41; A-War-P1, s. 85; KBŁ-P3, s. 30. **D:** Lub-P1, s. 35. **E:** Rasz-Sz. **F:** Żar-P1, s. 27. **G:** Ceg-N. **H:** Ceg-S.Ż, s. 9 (tylko linia melodyczna). **I:** Żar-S6, s. 1; Żar-S5, s. 1 (od *Ciałem nas...*).

Przykład 57b. *O Chryste, Królu jedyny* – źródła mariawickie (ciąg dalszy).

Przykład 57c. *Rex Christe primogenite* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.



Przykład 57d. *Rex Christe primogenite* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Melodia z tekstem łacińskim spotykana jest już w rękopisach z XII wieku i wywodzi się prawdopodobnie z tropu *Triumphat Dei Filius* dodanego do wielkanocnego responsorium *Cum Rex gloriæ*[1170]. W źródłach kancjonałowych wyróżniane są jej dwa warianty: ton standardowy i tzw. krakowski[1171]. Cechami najwyraźniej odróżniającymi pierwszy od drugiego są: 1) obecność dźwięku *b* w linii melodycznej trzeciego i czwartego wersu w tonie krakowskim – nieobecność tegoż w standardowym; 2) zakończenie tonu krakowskiego na kolejno opadających stopniach skali (*b-a-g-f*) – zakończenie tonu standardowego jako sekwencja dźwięków (*a-f-g-f*). Już na podstawie tych dwu osobliwości należy sądzić, że źródła wykorzystujące ton standardowy (tj. Surz-C, Her-C, s. 187; Siedl-C, s. 185-186; Siedl.jub, Surz-Ś1) są identyczne pod względem przebiegu melicznego, a w pozostałych zapisach pojawiają się liczne rozbieżności, będące najprawdopodobniej świadectwem lokalnych wariantów tego śpiewu. Z pewnością należy stwierdzić, że mariawickie przekazy wzorowane są na wariancie krakowskim, wobec czego, źródła tonu standardowego można pominąć w dalszej analizie. Porównanie wariantów mariawickich z łacińskimi zostanie przeprowadzone podobnie jak w przypadku *Oto Hostia i chleb żywy*.

Wersety 1 i 2 są identyczne tak pod względem melicznym, jak i rytmicznym. Źródła mariawickie można podzielić na rozpoczynające się od tonu reperkusyjnego *f* (A-C, H) lub od motywu wstępującego *c-d-e-f* (B-G, I). W zbiorach łacińskich nie pojawia się repetowany dźwięk *f*, przez co można założyć, że taki sposób inicjowania utworu wykształcił się już po oddzieleniu mariawitów od Kościoła Rzymskokatolickiego. W końcowej fazie dwóch pierwszych wersetów melodia zaczyna zstępować od najwyższego dźwięku (*g*) po kolejnych stopniach skali aż do *d* lub *c*. Ostatnim tonem w większości źródeł łacińskich jest *d* (6 do 4), a w mariawickich – *c* (7 do 2). Warto jeszcze zauważyć, że mimo przesunięcia ostatniego akcentu w tekście polskim na siódmą zgłoskę, kulminacyjny dźwięk *g* w zbiorach mariawickich nie pojawia się razem z akcentem słownym, ale w miejscu zgłoski szóstej (tak jak w źródłach łacińskich), a w źródle H nawet jeszcze wcześniej.

Werset 3: Kolejne dźwięki melodii w źródłach mariawickich ułożone są w sekwencji: ‖: *a* :‖ *b-a-g-e-f*. Dwa odstępstwa (pierwszy dźwięk *f* w źródle H i brak dźwięku *e* w źródle C) można traktować jako prawdopodobne błędy kopisty. Dokładnie

[1170] Por.: S. GARNCZARSKI, dz. cyt., s. 104; I. PAWLAK, *Repertuar śpiewów łacińskich w polskich obrzędach i zwyczajach liturgicznych zachowany w księgach piotrkowskich* [w:] *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, t. 1, red. i oprac. S. Garnczarski, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2013, s. 142.
[1171] Por.: Siedl-C, s. 185, 191.

taki sam przebieg pojawia się jedynie w śpiewniku Flaszy, a w zbliżonym do niego zapisie ze zbioru Klonowskiego, *b* poprzedzone jest jeszcze dwoma dźwiękami *g-a* – w ślad za melodiami kancjonałowymi. Pod względem rozmieszczenia akcentów, najbardziej zgodnymi z łacińskimi wariantami są mariawickie źródła E i F (sylaby *źró-* i *rze-* na dźwięku *a*; sylaby *wdzi-* i *cie-* na dźwięku *e*).

Werset 4: Rdzeniem melicznym wszystkich wariantów jest opadająca sekwencja dźwięków od *c'* do *f*. Różnice pomiędzy źródłami pojawiają się w miejscu pierwszej sylaby oraz ostatniej akcentowanej zgłoski. Motyw ten może się rozpoczynać albo bezpośrednio od dźwięku *c'* (źródła mariawickie A-C, G-H, Siedl.V) albo od *pesa a-b* ew. *a-c* (pozostałe). Ostatnia akcentowana zgłoska występuje na dźwięku *g* (wariant mariawicki C; ZPNK i źródła neumatyczne) albo na dodanej po nim *e* (pozostałe zbiory mariawickie oraz najbliższe do nich w przebiegu melicznym – Klon., Flasza2, Siedl.V).

Werset 5: Melodia tego fragmentu jest wariantem poprzedniej, wzbogaconym o dodatkowy dźwięk *d'* na akcencie słowa ***Cor****pore* (w wersji polskiej: ***Two****im* [A-D, H] lub ***nas*** [E-G, I]) i ewentualne dodatkowe wychylenia od repetowanego *c'*. Przebieg meliczny źródeł mariawickich A, B i F jest taki sam jak w Klon. i bardzo zbliżony do Her-C, w którym przedostatni dźwięk nie jest tonem prowadzącym (*e*), ale *finalis* (*f*). Źródła D, G-I różnią się od nich tym, że nie rozpoczynają się bezpośrednio od *c'*, ale od przygotowującego *pesa* (takiego samego jak w wersecie 4.), a D oraz I dodatkowo *clivis c-a* umieszczoną przed dźwiękiem *b*. Osobliwości te nie są jednak odnotowywane w źródłach łacińskich.

Werset 6: Pod względem melicznym, w mariawickich źródłach D, G-I, werset ten jest identyczny z piątym. W wariancie F, pierwszy z repetowanych dźwięków *c* zostaje zamieniony na *a*; w wariantach A-C modyfikacja zachodzi w obrębie dwóch początkowych dźwięków (*a* i *b*), a w E zarówno w początkowej fazie (*pes f-a*) jak i formule kadencyjnej. Należy zauważyć, że o ile *finalis*, wieńczące linię melodyczną tego wersetu, pojawia się w zbiorach mariawickich zawsze w tym samym miejscu (tj. na końcu słowa „wylać"), o tyle w źródłach łacińskich nie ma takiej regularności. Dźwięk *f* znajduje się albo na słowie *ablue* (Her-C, Sol-C, Zient) albo na *sordes* (pozostałe źródła). Pod względem ekspresji muzycznej stwarza to wrażenie, że w drugim przypadku werset ten jest nie dziewięcio-, ale jedenastozgłoskowy. Z pewnością należy stwierdzić, że tradycja mariawicka zachowała wariant melodyczny powielony w kancjonałach Soleckiego, Herburtta i Zientarskiego.

Werset 7: W źródłach mariawickich ten fragment jest zdecydowanie najbardziej zróżnicowany. Mamy do czynienia nie tylko z rozbieżnościami w szyku zdania („winy

grzechów" [A-H] albo „grzechów winy" [I]), ale także z dodatkowym słowem „wieczyste" (G-H), dołączonym do tekstu prawdopodobnie w celu uzyskania rymu z ostatnim słowem kolejnej strofy („Chryste"). Pod względem melicznym możemy wyróżnić cztery formuły: 1. ||: *a* :|| *b* ||: *c* :|| (źródła A-D), wzorowane prawdopodobnie na zapisie ze śpiewnika Klonowskiego; 2. *b-a-b-c* (źródła E-F), naśladujący linię melodyczną ze śpiewnika Flaszy czy Siedleckiego (V); 3. *b-a-g-a-b-c* (źródło H), podążający za kancjonałem Soleckiego oraz 4. *a-g-*(*a-b*)*-c* (źródła G, I), zbieżne ze *Zbiorem Pieśni Nabożnych Katolickich*.

Werset 8: Ostatni motyw oparty jest na sekwencji opadających dźwięków *b-a-g-f* (źródła mariawickie C, G; Her-C, s. 185-186, Siedl-C, s. 191-192; Siedl.V, Zient), ewentualnie rozszerzonych o dźwięk prowadzący *e*, pojawiający się w pozostałych zbiorach mariawickich oraz w śpiewniku Flaszy. Dodatkowo, w pięciu źródłach mariawickich mamy do czynienia z podsumowującą cały hymn aklamacją *Amen,* opartą na dźwiękach *g-e-*(*d-e*)*-f*. Formuła ta nie pojawia się w żadnym z przekazów łacińskich.

W przypadku komponentu rytmicznego, nie da się odnaleźć dwóch identycznych źródeł – zarówno porównując warianty mariawickie między sobą, jak i ze zbiorami rzymskokatolickimi. Można jednak stanowczo wskazać podobieństwo zapisu rytmicznego u Flaszy i Siedleckiego (V) z mariawickimi źródłami E i F (w przypadku pierwszych dwóch wersów – także D i G). Wskazują na to powtarzające się formuły np. półnuta *d'* – ćwierćnuta *c'* – półnuta *c'* (strofy 5-6).

Pod względem modalnym, melodia *Rex Christe primogenite* została zaklasyfikowana przez Surzyńskiego do tonu VI[1172], jednak sam ton śpiewu od strofy piątej wydaje się być mieszanym (V-VI). Dźwiękiem *finalis* jest bez wątpienia *f*, ale określenie dominanty w drugiej połowie hymnu nie jest tak oczywiste, bowiem w niektórych źródłach częściej repetowany jest dźwięk *a* (dominanta tonu VI), a w niektórych *c'* (dominanta tonu V). Do uznania tonu jako mieszanego szóstego z piątym skłania także skala śpiewu, która w wersie 5. i 6. wykracza ponad najwyższy dźwięk trybu VI, choć tylko o jeden stopień (do *d'*).

Przed tak wielkim Sakramentem.

Utwór ten to dwie ostatnie strofy wydzielone z hymnu autorstwa św. Tomasza z Akwinu – *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium*, przeznaczonego na uroczystość Bożego Ciała oraz procesję do ciemnicy w Wielki Czwartek. Zwrotki te śpiewa się jako

[1172] Zob.: Surz-C, s. 138.

osobny hymn podczas błogosławieństwa Przenajświętszym Sakramentem i w komplecie mariawickiego oficjum.

Należy zauważyć, że w praktyce mariawickiej funkcjonuje podwójne tłumaczenie tych strof: własne (wykonywane w Wielki Czwartek – łącznie z pozostałymi strofami *Niech do niebios brzmi granicy…*) oraz tradycyjne, sięgające co najmniej XVII wieku (tj. kancjonału S. Jagodyńskiego[1173]) i związane szczególnie z obrzędem błogosławieństwa *Sanctissimum*. W zbiorach mariawickich, pierwsze tłumaczenie posiada kilka melodii, w tym gregoriańską. Drugie zawiera odmienną melodię chorałową, utrzymaną w V tonie kościelnym. Choć jest ona charakterystyczna dla polskich śpiewników i kancjonałów, to swoje źródło ma w liturgii hiszpańskiej[1174]. Ta właśnie melodia zostanie poddana analizie.

Tekst łaciński utrzymany jest w *quasi* dymetrze trocheicznym akatalektycznym w strofach nieparzystych i katalektycznym w parzystych[1175]. Przekład polski XVII-wieczny odzwierciedla tę strukturę rytmiczną, jednak na końcu każdej parzystej strofy pojawiają się niezgodności akcentu łacińskiego i stopy rytmicznej (| - ˘ - |) z akcentem polskim (| - - ˘ |). W tłumaczeniu mariawickim wszystkie wersety stają się akatalektyczne, co niweluje powstały powyżej problem, jednak i ten przekład nie jest wolny od niedoskonałości[1176]. Starszy z polskich tekstów jest przez mariawitów dodatkowo zmieniony. Są to modyfikacje w obrębie pojedynczych liter („twarzy" → „twarze"; „sprawom" → „prawom") oraz jedna większa: zastąpienie słowa „suplementem" przez „fundamentem" (z wyjątkiem źródła J w przykł. 58a).

Przebieg linii melodycznej wszystkich źródeł mariawickich jest niemal identyczny. Do poważniejszych odstępstw względem innych wariantów należy zaliczyć: 1) werset 1 (źródło J) – zniekształcona melodia intonacji kapłańskiej; 2) w. 2 (B) – pominięcie dźwięku *e'* w opadającej linii melodycznej; 3) w. 3 (H) – sekwencja początkowa *a–b–c'd'–c'* zamiast *f–a–c'–c'*; 3) w. 3 (B, F) – przesunięcie formuły *clivis* z siódmej na szóstą zgłoskę, (I) – zupełne pominięcie tej neumy; 4) w. 5 (H) – zmieniona melodia pierwszej połowy wersetu; 5) w. 5 (J) – zbliżony kształt linii melodycznej, jednak ze zmianami wysokości pojedynczych dźwięków, będące prawdopodobnie błędami kopisty; 6) w 5 (B, G, J) – *climacus* złożony z trzech zamiast czterech dźwięków – bez *e*.

[1173] S. J[AGODYŃSKI], dz. cyt., s. 95-96.
[1174] Wariant określony jako „śpiew hiszpański" (*Spanish Chant*) odnaleźć można np. w: *The Liber Usualis: with introduction and rubrics in English*, Desclee Company, Tournai – New York 1961, s. 1852.
[1175] L. KOTYŃSKI, dz. cyt, s. 314.
[1176] Np. niezgodność stóp rytmicznych na słowach: „**po**da**je**", „Te**mu**", „**obu**"

A: Jał.I, s. 4. **B:** Ś.Par(ch), s. 24. **C:** Dob-C, s. 7; Żar-P1, s. 5; Żar-P4, s. 17; Żar-S9, s. 1. **D:** Rasz-Sz. **E:** N.Sob-P1, s. 34; KBŁ-P3, s. 32. **F:** KBŁ-P1, s. 2. **G:** A-War-P2, s. 2. **H:** Str-K. **I:** KBŁ-P3, s. 4. **J:** Żar-S1, s. 17.

Przykład 58a. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia gregoriańska) – źródła mariawickie.

Przykład 58b. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia gregoriańska) – źródła rzymskokatolickie.

Źródła rzymskokatolickie podają melodię zbliżoną do mariawickiej, jednak charakterystyczne dla większości z nich są następujące różnice: 1) *scandicus* w 1. i 5. wersecie nie jest rozszerzony o dźwięk *e* - podobnie jak w mariawickich źródłach B, G, J; 2) w drugim i szóstym wersecie, legowanie nie występuje na dźwiękach *b-a*, ale na wcześniejszym (*g-a*) lub późniejszym (*a-g*) etapie sekwencji melicznej; 3) rozpoczęcie melodii trzeciego wersetu takie samo jak w mariawickim źródle H, 4) pominięcie *clivis*

pod koniec trzeciego wersetu – u Flaszy i Mioduszewskiego podobnie jak w mariawickim źródle I; 5) *pes* w czwartym wersecie na drugiej zgłosce (w źródłach mariawickich na 1.); 6) *clivis* pod koniec czwartego wersetu zredukowany do pojedynczych neum; 7) odmienna linia melodyczna pierwszej połowy piątego wersetu; 8) niezależna melodia dla *Amen* zamiast powtórzenia trzech ostatnich dźwięków. Na podstawie tego zestawienia nie da się wskazać jednoznacznego źródła, które mogło być podstawą dla redaktorów zbiorów mariawickich, bowiem każdy z branych pod uwagę wariantów rzymskokatolickich w podobnym zakresie jest zgodny z linią melodyczną źródeł z przykł. 56a.

Nie da się stwierdzić także jednoznacznego wpływu któregokolwiek ze źródeł rzymskokatolickich na podstawie porównania wartości rytmicznych. Należy stwierdzić jedynie ogólną tendencję wszystkich zbiorów do narzucania dłuższego czasu trwania pojedynczych nut, a krótszego wartościom w grupach łączonych ligaturami. W podobnej liczbie źródeł opracowanych dla wyznawców obu konfesji mamy do czynienia z nadaniem temu hymnowi regularnego dwudzielnego metrum (4/4). W przypadku partytur mariawickich, są to 4 z 10 źródeł (E-H), w przypadku rzymskokatolickich – 3 z 7 (Zient, Flasza2, Miod). Ponadto, w *quasi* metrum 4/4 zdają się być utrzymane inne warianty z przykł. 58a (w szczególności C, D, I) oraz zapis z kancjonału Herburtta.

4.6.3. Inne melodie jednogłosowe

Chwal, Syonie, Zbawiciela.

Przykład 59a. *Chwal, Syonie, Zbawiciela…* (melodia ludowa) – źródła mariawickie.

Melodia *Chwal, Syonie…* zachowana w tradycji ludowej, oparta jest na progresji trzech motywów: 1. *f-a-g-f* (w t. 1 i 3 [lub 1-2, 5-6] w postaci pierwotnej, w t. 2 i 4 [3-4, 7-8] o sekundę wyżej); 2. *b-a-g-f* (t. 5 [9-10]) i o sekundę niżej w następnych taktach;

3. *c'-c'-c'-d'c'* (t. 7 [13-14]) oraz o sekundę i tercję niżej w kolejnych taktach. Śpiew utrzymany jest w tonacji majorowej i swoim ambitusem obejmuje dźwięki *fis-e'*, a w źródłach Jał.II i Str-P także dolny dźwięk *c*. Dla niemal wszystkich zbiorów z przykł. 57a-b (oprócz ZPNK) charakterystyczne jest regularne dwudzielne metrum, a poszczególne źródła różnią się od siebie głównie zastosowaną wartością podstawową – półnuty lub ćwierćnuty (w dyminucji).

Przykład 59b. *Lauda Sion… / Chwal, Syonie…* (melodia ludowa) – źródła rzymskokatolickie.

Zarówno pod względem linii melodycznej, jak i rytmiki – identyczne ze sobą są: Ś.Par(ch) oraz Siedl.jub. Taka sama sekwencja dźwięków, choć z innymi wartościami rytmicznymi, pojawi się także w śpiewniku Mioduszewskiego. Biorąc pod uwagę wyłącznie melikę, z mariawickim zbiorem N.Sob-P1 zbieżny jest natomiast śpiewnik Klonowskiego. Jedyne rozbieżności rytmiczne pojawiają się w ostatnim wersecie utworu. Zapisy Jał.II i Str-P nie znajdują dokładnego odzwierciedlenia w źródłach rzymskokatolickich, bowiem przekształcona zostaje w nich formuła melodyczna 5. i 6. wersetu.

O krwi najdroższa.

Hymn *O krwi najdroższa* przeznaczony jest na uroczystość Przenajdroższej Krwi Zbawiciela (23 sierpnia). Składa się on z czterech strof, z których ostatnia jest parafrazą doksologii *Chwała Ojcu…*. W źródłach rzymskokatolickich funkcjonuje jako pieśń kościelna i nie posiada ostatniej strofy, która jest najprawdopodobniej dodatkiem mariawitów ułożonym na potrzeby zamieszczenia tej pieśni w liturgii oficjum.

Konstrukcja poetycka pierwowzoru przedstawia się następująco: 3 strofy 4-wersowe w układzie: w. 1-3. 11-zgłoskowe ze średniówką po 5. zgłosce; w. 4. ośmiozgłoskowy ze średniówką po 4. zgłosce; akcenty rytmiczne na drugą sylabę przed średniówką i końcem wersetu, rymy żeńskie *ab-ab*. W wersji mariawickiej następuje zmniejszenie zgłosek w drugim wersecie pierwszej strofy („dla nas” → „nam”); zwiększenie do 10 w czwartym wersecie strofy 1. i 2. („leczysz rany” → „leczysz zgubne rany”; „Miłosierdzie” → „Miłosierdzia łaski”) oraz do 11 w strofie trzeciej („Z Aniołami, ze Świętymi” → „Wraz z Aniołami i Twymi świętymi”). Struktura ostatniej strofy mariawickiej jest bardzo zaburzona. Liczba zgłosek poszczególnych wersetów to: 11 (średn. po 5.) – 12 (średn. po 7.) – 10 (średn. po 5.) – 13 (średn. po 6.). W związku z tym, w czwartej zwrotce wymagane jest łączenie poszczególnych nut melodii lub rozbijanie ich na drobniejsze wartości rytmiczne.

A: Jał.II, s. 25; Jał-Pieśni, nr 10, s. [9] (od d"); Ś.Par(ch), s. 36-37 (bez "Amen"). **B:** Żar-P3, s. 21. **C:** Ceg-S.P-WlkT.

Przykład 60a. *O krwi najdroższa…* (melodia I) – źródła mariawickie.

Przykład 60b. *O krwi najdroższa…* (melodia I) – źródła rzymskokatolickie.

Najpopularniejsza z melodii mariawickich (źródła A-B z przykł. 60a) nie ma dokładnego odzwierciedlenia w zbiorach rzymskokatolickich, jednak jej poszczególne

motywy zdają się opierać na melodii podawanej w śpiewniku Siedleckiego (przykł. 60b). Podobieństwa między oboma wariantami widoczne są przede wszystkim w taktach 1-2, 7, 11-14. Melodia obecna w kolejnych wydaniach śpiewnika Siedleckiego została wykorzystana w Ceg-S.P-WlkT (łącznie z rzymskokatolickim wariantem tekstu), przy czym redaktor mariawicki zapisał ją w augumentacji.

Przykład 60c. *O krwi najdroższa…* (melodia II) – źródła mariawickie.

Przykład 60d. *O krwi najdroższa…* (melodia II) – źródła rzymskokatolickie.

Kolejna melodia została skomponowana przez Tomasza Flaszę i umieszczona w jego śpiewniku (przykł. 60d). Dołączone są do niej słowa pierwszej strofy, które różnią się w szczegółach od innych zbiorów („Ty nasze grzechowe uleczysz rany"). Melodia Flaszy została wykorzystana w źródle KBŁ-P2 z mariawickim wariantem tekstowym.

O Maryjo, niebios Pani.

Śpiew ten można potraktować zarówno jako hymn liturgiczny, jak i pieśń maryjną, śpiewaną przy zakończeniu różnych nabożeństw. W pierwszym przypadku składa się on z trzech dwuwersowych strof, rymowanych, czternastozgłoskowych, wykorzystujących rytmiczną stopę trocheja. Ostatnia zwrotka stanowi formułę doksologiczną. Jej tekstu nie zamieszczono w przykładzie 61a, bowiem żadne ze źródeł nie przewiduje dla niej specjalnej melodii. W związku z tym, można przyjąć, że należy ją wykonać zgodnie z melodią strofy drugiej (*Niech Cię chwalą…*) albo wszystkie trzy strofy w taki sam sposób jak np. pierwszą. W przypadku wersji pieśniowej *O Maryjo, niebios Pani*…, mamy do czynienia z czterema czterowersowymi zwrotkami oraz powtarzanym refrenem, którym są słowa i melodia drugiej strofy z wersji hymnicznej. Wersety doksologiczne (*Chwała Ojcu…*) w takim wariancie nie występują wcale.

Niejasne jest pochodzenie tekstu *O Maryjo, niebios Pani…*. Jego autorstwo było przypisywane samej Mateczce, aczkolwiek zdaniem T. D. Mamesa, jest ona wolnym przekładem śpiewu cerkiewnego *Dostojno jest*…, dokonanym przypuszczalnie przez bpa

M. Jakuba Próchniewskiego[1177]. Pewne jest jednak, że pierwotnie funkcjonowała ona w formie pieśniowej (od co najmniej 1913 roku), a dopiero później jej pierwsza zwrotka, refren i doksologia zostały włączone do *Brewiarza Eucharystycznego* jako hymn na sobotnią jutrznię[1178].

Poszczególne warianty melodyczne w źródłach mariawickich różnią się od siebie jedynie drobnymi szczegółami. Wszystkie zapisy, z wyjątkiem Żar-P1 (wariant D) utrzymane są w jednakowym metrum 3/4, a ten osobny – w 4/4, z wyjątkami w taktach 4,8,12,16 (zapisanych w metrum 3/4). Pozostałe rozbieżności dotyczą przede wszystkim obecności lub nieobecności dźwięku *a,* pełniącego funkcję łącznika pomiędzy *b* i *g* w przebiegu linii melodycznej w taktach 1, 5, 7, 13, 15.

Sama melodia jest niewątpliwie adaptacją ludowej piosenki zatytułowanej *Oracz do skowronka*. Jej zapis można odnaleźć np. w zbiorze utworów chórowych pt. *Menestrel* opracowanym przez braci Surzyńskich (zob. przykł. 61b). Porównując go z wariantami mariawickimi, należy stwierdzić, że na potrzebę kontrafaktury religijnej zastąpiono wszystkie rytmy punktowane na równe miary (z wyjątkiem t. 7 i 15 w N.Sob-P1) oraz dodano łącznik *a* pomiędzy nutami *g* i *b* na początku taktów 1, 5, 9, 13. Najbliższe ludowemu pierwowzorowi są warianty mariawickie A i B, utrzymane w metrum 3/4 oraz niepodające dodatkowych łączników, wskazywanych w poprzednim akapicie.

A: Jał.I, s. 46; Rasz-Sz; Str-P, s. 99 (od g', z błędami rytmicznymi); A-War-P2, s. 67 (od g'). **B:** N.Sob-P1, s. 35. **C:** Ś.Par(ch), s. 98. **D:** Żar-P1, s. 21.

Przykład 61a. *O Maryjo, niebios Pani…* – źródła mariawickie.

[1177] Zob.: T. D. MAMES, *Oświata Mariawitów…*, s. 74.
[1178] Por.: *Zbiór pieśni religijnych…*, wyd. II, s. 279-280; *Brewiarz Eucharystyczny*…, s. 209-210.

Przykład 61b. *Oracz do skowronka* [w:] SURZYŃSKI, [JÓZEF] i in., *Menestrel. 51 pieśni na czterogłosowy chór mieszany*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań br., s. 32-33.

Przed tak wielkim Sakramentem.

Przykład 62. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia niegregoriańska) – N.Sob-P1, s. 31.

Powyżej zaprezentowano drugą (oprócz chorałowej) melodię hymnu *Przed tak wielkim Sakramentem* w przekładzie Jagodyńskiego. Jej zapis pojawia się jedynie w partyturze przechowywanej w Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Nowej Sobótce. Melodię ukształtowano ewidentnie w oparciu o system funkcyjny (skala durowa) oraz w regularnym metrum 4/4, więc należy wykluczyć jej pochodzenie z repertuaru gregoriańskiego. Autorowi nie udało się jednak odnaleźć obecności tego utworu w żadnym z porównywanych śpiewników kościelnych. Jest on więc dziełem albo mającym mariawicką genezę, albo zaczerpniętym z innego nieznanego źródła – czy to jednogłosowego, czy też wielogłosowego (jako partia sopranu).

4.7. Msza św. za dusze zmarłych

W zbiorach mariawickich, śpiewy Mszy św. za dusze zmarłych zapisane są przede wszystkim wg melodii z chorału gregoriańskiego. Sam cykl mszalny obejmuje w tym wypadku 8 części: *Wstęp*, *Panie zmiłuj się*, *Graduał* (z *tractusem*), *Ofiarowanie*, *Święty*, *Baranku Boży*, *Komunię*. Nie uwzględniona jest sekwencja *Dzień on dzień*, jednak jej nuty można odnaleźć w innych partyturach mariawickich, a poszczególne zbiory wprost zalecają jej śpiew, chociaż nie zawsze we właściwym pod względem liturgicznym miejscu[1179]. Najtrudniejsze, melizmatyczne śpiewy *Graduału* i *Ofiarowania* są albo uproszczone (Jał-MszaŻ, Dob-C) albo zupełnie pominięte (pozostałe). W partyturze Jałosińskiego dodany jest także śpiew *Na ostatnią Ewangelię* rozpoczynający się słowami

[1179] W Żar-S1, s. 29 i Żar-A, s. 51 redaktor zaleca śpiew *Dzień on dzień…* podczas ofiarowania.

„Błagam pokornie…”[1180], jednak utwór ten należy traktować jako fakultatywny, bowiem jego słowa nie mają swojego źródła w obrzędach liturgicznych za zmarłych.

A: Jał-MszaŻ, s. 1. **B:** Dob-C, s. 8. **C:** Ceg-inne, *Wieczny odpoczynek*; Ceg-T, s. 24; Ceg-S.Ż, s. 1-2. **D:** Żar-S1, s. 28; Żar-A, s. 47.50.

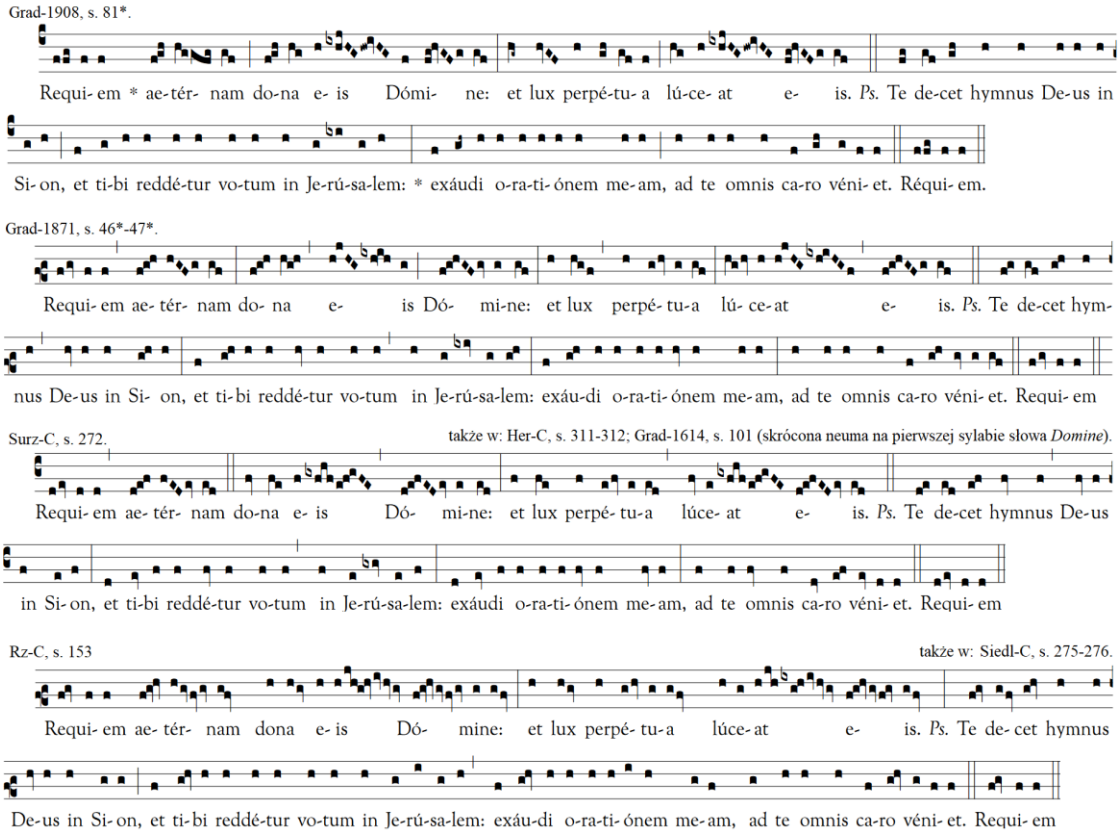
Przykład 63a. *Wstęp* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.

W strukturze muzycznej *Wstępu* można wyraźnie rozróżnić melodię antyfony (*Wieczny odpoczynek…*) oraz wersetu będącego parafrazą Ps 65,2 (*Tobie, Boże…*), w którym wykorzystana jest rozszerzona formuła melodyczna VI tonu psalmowego. W źródłach mariawickich sam werset posiada dwa odmienne warianty tekstowe: 1) zgodny z formularzami *Mszału Eucharystycznego* (źródła A, B), 2) zgodny z tradycyjnym polskim przekładem (źródła mariawickie C, D, Miod., ZPNK).

Dwa pierwsze warianty mariawickie różnią się od pozostałych zapisów znacznie uproszczoną linią melodyczną antyfony. W początkowym fragmencie oddzielonym kreską taktową, *scandicus* będący przyporządkowany w źródłach łacińskich do sylaby *æ-* zostaje rozbity na wytłuszczonych sylabach słowa „**odpoczy**nek”, natomiast neumy sylaby łacińskiej *ter-* zostają w zupełności pominięte. Od kolejnego fragmentu, źródła A

[1180] Jał-MszaŻ, s. 12.

i B zdają się podążać za edycją watykańską i medycejską (pierwszy dźwięk – *f*; *climacus* na słowie *lux*). Opuszczają ciąg neum na słowach *eis, Domine* (wewnętrzny melizmat), *et* oraz rozbudowane struktury na sylabach słów *luce**at** **e**is*.



Przykład 63b. *Introit* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przebieg meliczny antyfony w źródłach C i D jest z pewnością wzorowany jest na melodii obecnej w zapisach wiernych tradycji piotrkowskiej. Potwierdzają to neumy *clivis* na słowach „racz” (w wariantach łacińskich – *dona*) i „a” (w wariantach łacińskich – *et lux*). Mimo istnienia polskich kontrafaktur *Missa pro defunctis* przed powstaniem Kościoła Starokatolickiego Mariawitów (Miod., ZPNK), redaktorzy partytur mariawickich nie powielili sposobu przyporządkowania tekstu *Introitu* w języku ojczystym do gregoriańskiej melodii obecnej w popularnych śpiewnikach rzymskokatolickich. Zauważalne jest to chociażby w przypadku melizmatu na słowie *luceat*, który w wariantach Miod. i ZPNK znajduje się w miejscu słowa „im”, a w wariantach C i D z przykł. 63a – na akcentowanej sylabie słowa „wiekuista”.

Melodia wersetu psalmowego dzieli się na trzy fazy: 1) od *initium* do fleksy na słowie „Syonie” (*Sion*); 2) do mediacji („Jeruzalem”); 3) do terminacji. Charakterystyczne jest rozpoczynanie każdej z faz od zwrotu inicjalnego, przy czym w źródłach mariawickich jest to zawsze formuła zbieżna z podstawowym *initium* tonu VI

(*f-g*), a w przypadku źródeł rzymskokatolickich, za pierwszym razem jest ona rozszerzona (*fg-gf-ga*).

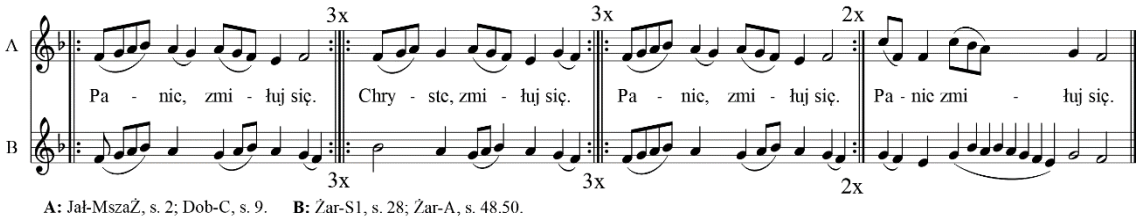
Przykład 63c. *Introit* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Fleksa w partyturach mariawickich jest zgodna z edycją watykańską (Grad-1908) oraz dziełami Surzyńskiego (Surz-C, Surz-Ś1). W następującym po niej drugim *initium,* źródła A-C zawierają *pes f-g* na pierwszym słowie „i", natomiast zbiory z Żarnówki (D) – *pes g-a* na pierwszej sylabie słowa „Tobie", po początkowym dźwięku *f* – analogicznie do źródeł: Grad-1871, Grad-1614, Rz-C, Her-C, Siedl-C, Miod, Zient. i ZPNK. Mediacja (*g-b-g-a*) nieznacznie różni się od tych, które znajdowały się w źródłach VI tonu psalmowego (*g-a-f*; *b-a-g-f*; *g-a-b-a-g-a*). Zbiory mariawickie C-D powielają zapis większości źródeł łacińskich, natomiast w wariantach A i B następuje przesunięcie zgłosek, przez co na początku mediacji znajduje się słowo „ślub", a na dźwięku *b*

ścieśnione są dwie pierwsze sylaby słowa „Jeruzalem”. *Initium* następujące po mediacji jest potraktowane tak samo jak wcześniejsze – w źródłach A-C rozpoczyna je *pes f-g*, a w źródle D – *punctum f* i *pes g-a* – w ślad za śpiewnikiem Mioduszewskiego czy *Zbiorem Pieśni nabożnych katolickich*. Przebieg meliczny terminacji wszystkich wariantów *Introitu* jest zgodny z terminacją tonu VI. W tym przypadku, źródła mariawickie nie podążają jednak dokładnie za kontrafakturami rzymskokatolickimi (*pes g-a* na drugiej sylabie słowa „ciało”). W różny sposób wyznaczane jest samo miejsce początkowe terminacji, tj. dźwięk *f*. W wariantach A i B znajduje się ono na słowie „wszelkie”, w C – na pierwszej sylabie słowa „ciało”, a w D – na drugiej.

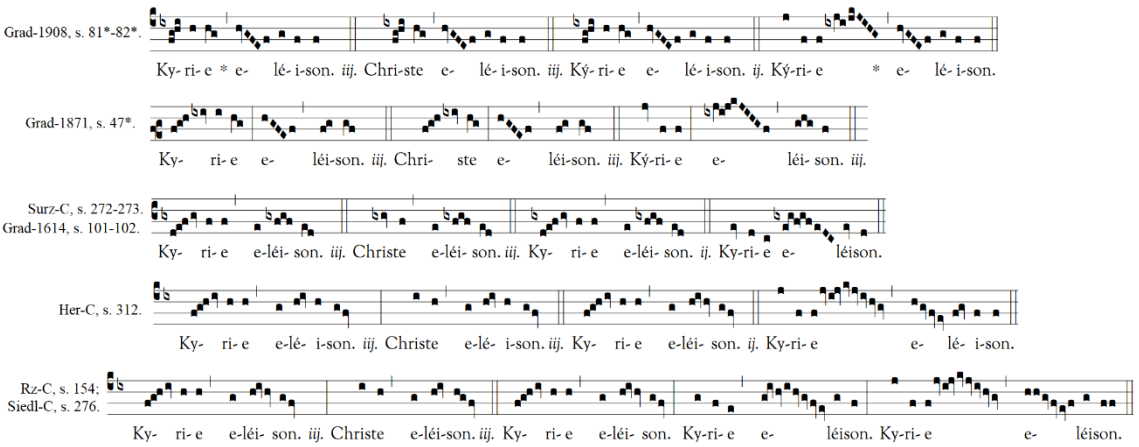
Pod względem wartości rytmicznych, warianty mariawickie A i B są ze sobą tożsame. Na większości neum dwudźwiękowych lub większych, znajdują się ósemki, a na pozostałych – ćwierćnuty. Źródła C i D opierają się przede wszystkim na ruchu ćwierćnutowym, z nielicznymi półnutami, przez co można zauważyć podobieństwo do zapisu rytmiki ze śpiewnika Zientarskiego.

Panie, zmiłuj się.



A: Jał-MszaŻ, s. 2; Dob-C, s. 9. **B:** Żar-S1, s. 28; Żar-A, s. 48.50.

Przykład 64a. *Panie, zmiłuj się* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.



Przykład 64b. *Kyrie eleison* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przykład 64c. *Kyrie eleison* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Na przykładzie dwóch form zapisu *Panie zmiłuj się*, znajdujących się w zbiorach mariawickich, jednoznacznie widać bazowanie wariantu A na edycji watykańskiej, a wariantu B – na melodii piotrkowskiej. Pierwszy z nich wyróżnia się czterodźwiękowym *climacusem* na słowie „zmiłuj" (*eleison*) – od *a* do *e*, natomiast drugi – sekwencją dźwięków *g-a-b-a* w tym samym fragmencie.

Mimo identycznej linii melodycznej pierwszych ośmiu wezwań w *Editio Vaticana*, Jałosiński (i w ślad za nim źródło Dob-C) odmiennie traktuje wezwania „Panie…" i „Chryste". W pierwszym przypadku opuszcza trzy ostatnie dźwięki melodii łacińskiej (*g-f-f*), w drugim – dźwięki *b-a*, jednak zachowuje dźwięk *g* na sylabie „się" (*le-*). W ostatnim wezwaniu, melizmat na samogłosce *e* zostaje zredukowany do jedynie trzech dźwięków – *climacusa c'-b-a*.

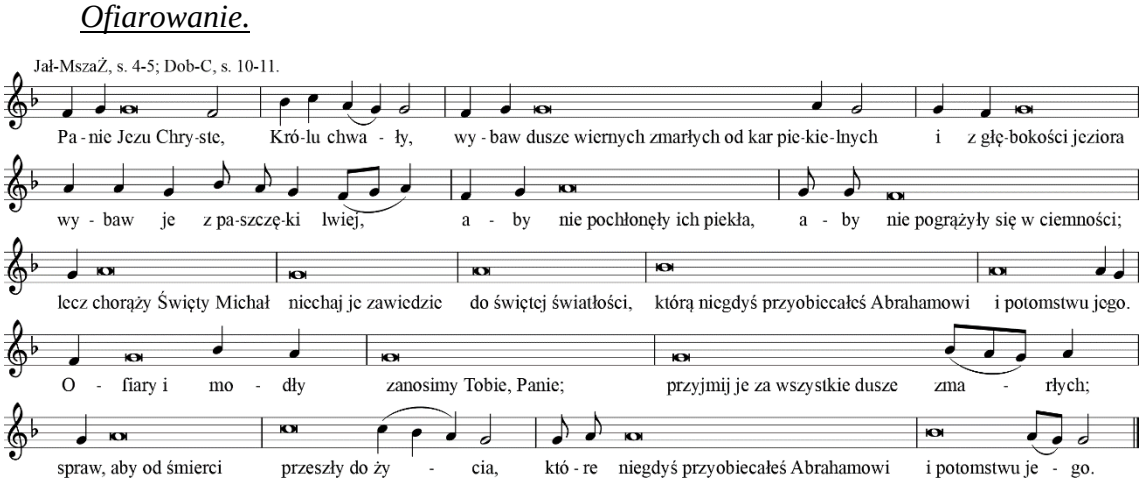
Struktura meliczna mariawickiego wariantu B odpowiada łacińskim źródłom Grad-1614, Surz-C. i Surz-Ś1, a można ją zobrazować literami: *aaa – a'a'a' – aab*. Wątek *a* stanowi w tym przypadku wezwania *Panie zmiłuj się* (*Kyrie eleison*) rozpoczynające się od *scandicusa* (*f-g-a-b*); wątek *a'* – wezwania *Chryste zmiłuj się* (*Christe eleison*), różniące się od nich brakiem pierwszych trzech dźwięków (*punctum – b*). Literą *b* oznaczone jest ostatnie wezwanie, rozpoczynające się od sekwencji dźwięków *g-f-e*….

Graduał i traktus.

Melodię śpiewu między lekcją i ewangelią mszy żałobnej odnajdujemy w mariawickich źródłach Jał-MszaŻ i Dob-C. Tekst do nich zaczerpnięty jest

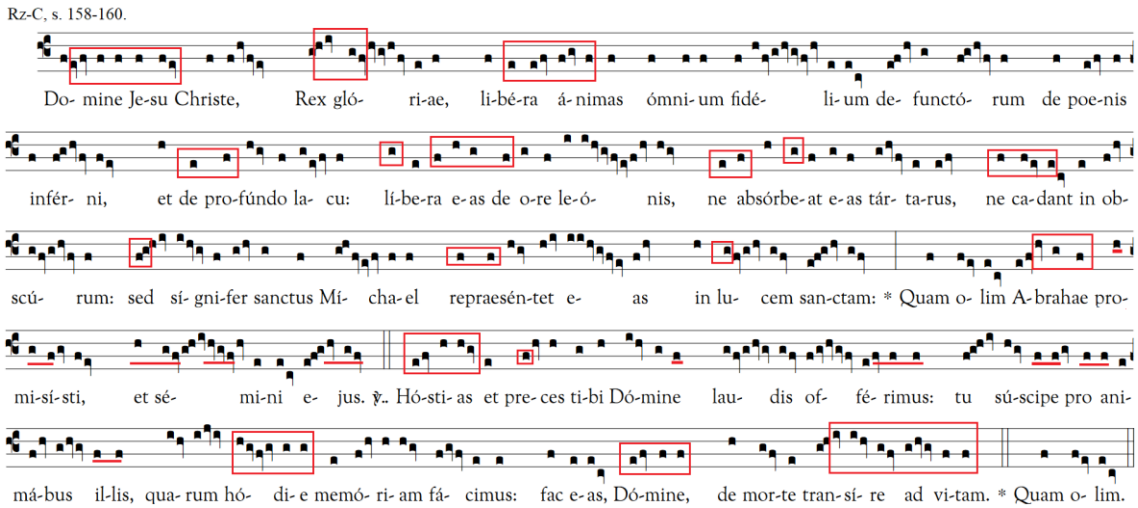
z formularza Mszy św. żałobnej w dniu zgonu lub złożenia zmarłego do grobu[1181], aczkolwiek pojawiają się drobne odstępstwa względem tekstu wzorcowego („sądu kary” → „sądników”). Melodia śpiewu jest jedyną spośród części mszy żałobnej, która nie jest oparta na chorale gregoriańskim. S. Jałosiński zastąpił ją recytatywem skomponowanym przez Feliksa Rączkowskiego[1182] i zamieszczonym w jego zbiorze mszy gregoriańskich. Warto zaznaczyć, że Jałosiński zapożyczył w tym przypadku nie tylko linię melodyczną, ale całą harmonizację recytatywu.

Przykład 65. *Graduał* (z traktusem) z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie oraz F. RĄCZKOWSKI, *Msze Gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957, s. 112-113.



Przykład 66a. *Ofiarowanie* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.

[1181] Por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 788.793.
[1182] Zob.: S. JAŁOSIŃSKI, B. SŁOJEWSKI, *Rozmowa…*, s. 33.



Przykład 66b. *Offertorium* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – Rz-C, s. 158-160.

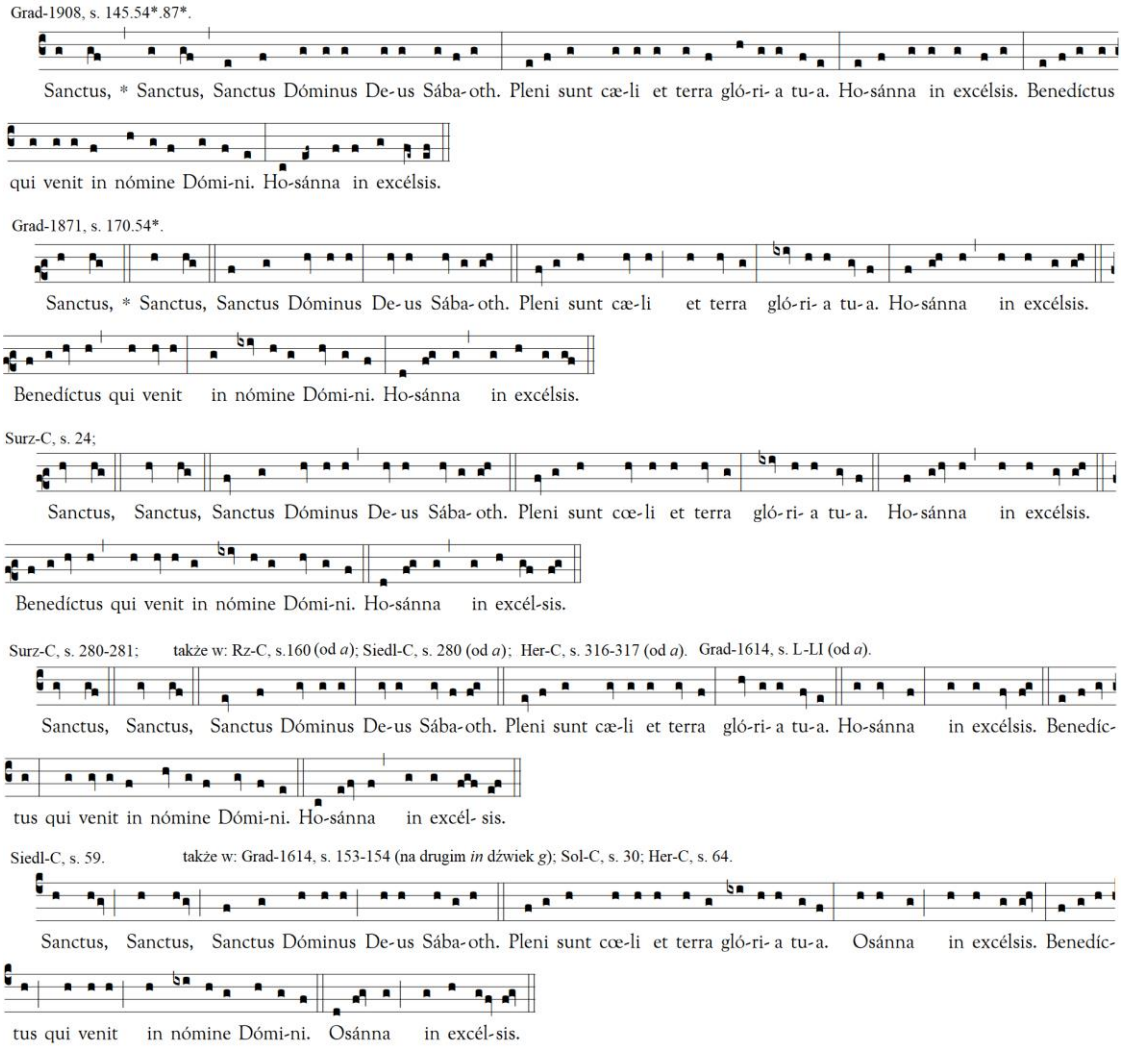
Linia melodyczna ofiarowania, obecna w partyturach Jał-MszaŻ i Dob-C, ma swoje źródła w pierwowzorze gregoriańskim. Jej redaktor zdecydował się jednak dokonać znacznych uproszczeń, przez co neumatyczny charakter źródła został zatracony, a sam śpiew przybrał styl wybitnie recytatywny – sylabiczny. W przypadku tego śpiewu zrezygnowano z podawania wszystkich łacińskich wariantów, bowiem nieznaczne różnice w ich przebiegu nie mają znaczenia z punktu widzenia szczątkowej adaptacji mariawickiej. W przykładzie 66b, przedstawiającym zapis z kancjonału P. Rzymskiego, kolorem czerwonym zostały oznaczone motywy albo nawet pojedyncze dźwięki, które zostały zachowane w wariancie mariawickim. Na podstawie tego można założyć, że redaktor śpiewu postanowił dokonać kontrafaktury fundamentalnej, wybierając z materiału pierwotnego jedynie najbardziej charakterystyczne wątki. W tym przypadku były to najczęściej formuły początkowe kolejnych myśli słowno-muzycznych albo często powtarzające się sekwencje dźwięków (np. *b-a-g* – patrz: podkreślone neumy). Ton recytatywny wybierano spośród dźwięków powtarzających się najczęściej w danym fragmencie (patrz – podkreślone neumy).

Święty

Śpiew ten jest szczególny, ponieważ zarówno w najstarszych źródłach mariawickich, jak i rzymskokatolickich – nie jest związany jedynie z mszą św. za dusze zmarłych, ale także z liturgią Niedzieli Palmowej. W przypadku edycji medycejskiej i watykańskiej (Grad-1871, Grad-1908), melodia *Sanctus* jest identyczna niezależnie od kontekstu liturgicznego. W przypadku źródeł mariawickich (Żar-S1, Żar-A – warianty D i E) oraz piotrkowskich – zachodzą nieznaczne różnice pomiędzy wariantami przeznaczonymi na mszę żałobną oraz poświęcenie palm.

A: Jał-MszaŻ, s. 6. **B:** Dob-C, s. 12. **C:** Żar-P1914, s. 5.27.63.79 (z poświęcenia palm). **D:** Żar-S1, s. 19; Żar-A, s. 63 (z poświęcenia palm).
E: Żar-S1, s. 29; Żar-A, s. 48.51.

Przykład 67a. *Święty* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.



Przykład 67b. *Sanctus* z *Mszy św. za dusze zmarłych* oraz liturgii Niedzieli Palmowej – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przykład 67c. *Sanctus* z *Mszy św. za dusze zmarłych* oraz liturgii Niedzieli Palmowej – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

W przykładzie 67a, należy oddzielić od siebie warianty A i B od zapisów ze zbiorów z Parafii w Żarnówce (C-E). Spośród tych drugich, C i D związane są z liturgią Niedzieli Palmowej, a E – z mszą żałobną. Pod względem meliki, różnią się one od siebie w następujących miejscach: 1) ostatnia sylaba słowa „zastępów" (C-D – *a*; E – *ga*); 2) akcentowana sylaba pierwszego słowa „wyso**ko**ści" (C-D – *ga*; E – *a*); 3) przy drugim „wyso**ko**ści" (C-D – *fg*; E – *g*); 4) sekwencja dźwięków przy drugim „**na wyso**kości" (C-D – *g-a-g*; E – *a-g-ag*). Rozbieżności nr 1 i 4 można zaobserwować także w źródłach melodii piotrkowskiej (warianty 3 i 5 z przykł. 67b – Niedziela Palmowa; wariant 4 – msza za dusze zmarłych.)

Ze względu na nieobecność śpiewu *Święty* we współczesnej mariawickiej liturgii poświęcenia palm, warto skupić się na wariantach melodycznych związanych z mszą żałobną. Można więc w tym momencie pominąć dalszą analizę wariantów związanych z Niedzielą Palmową, tj. źródła C-D z przykł. 67a, 3 i 5 z przykł. 67b oraz 2 z przykł. 67c (Surz-WT).

Spośród wariantów mariawickich z Mszy św. żałobnej, zapisy z Żarnówki (E) w całości powielają linię melodyczną źródeł łacińskich wiernych tradycji piotrkowskiej (Surz-C, s. 280-281 i in., Surz-Ś1, Zient). Świadczy o tym rozpoczęcie pierwszego *Hosanna* od dźwięku *a* (nie zaś – jak w edycji watykańskiej i medycejskiej – od wstępujących tonów *f-g*) oraz przebieg meliczny ostatniego motywu (*in excelsis*). Warianty A-B wydają się najbliższe edycji watykańskiej, jednak pojawiają się w nich

drobne odstępstwa względem łacińskiego pierwowzoru. W obu zapisach brakuje wychylenia o sekundę w dół od tonu recytatywnego na słowie „zastępów" (*Sabaoth*), a w wariancie A także przy początkowych słowach „Święty". Ponadto, w przekazach mariawickich na samym końcu śpiewu pojawia się dodatkowy jest dźwięk *f*, co wynika z większej liczby zgłosek tekstu polskiego.

Warianty mariawickie C-E zawierają w sobie dwie wartości rytmiczne: półnutę i ćwierćnutę. Ta druga jest wartością domyślną, a pierwsza występuje przede wszystkim przy sylabach akcentowanych oraz zwrotach dwudźwiękowych (we wznoszących [*pes*] – na drugiej nucie; w opadających [*clivis*] – na pierwszej). W podobny, choć nie identyczny sposób zinterpretowano rytmikę w źródłach ZPNK i Zient. W wariantach mariawickich A-B pojawiają się dodatkowo ósemki (głównie na repetowanym dźwięku *a*), natomiast najdłuższe wartości występują wyłącznie na końcowych nutach poszczególnych fragmentów śpiewu.

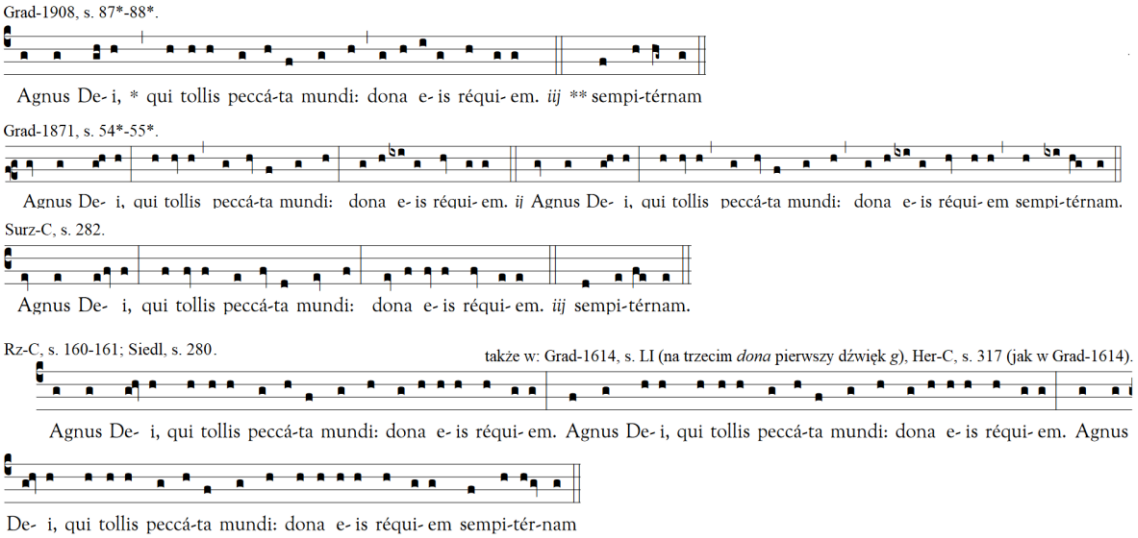
Baranku Boży.

Śpiew ten składa się z trzykrotnie powtarzanego wezwania z rozszerzoną formułą ostatniego (*daj im odpoczynek wieczny*). W wariantach mariawickich, przekazie watykańskim i medycejskim, każde z wezwań jest identyczne pod względem muzycznym, przy czym ostatnie jest wzbogacone o dodatkową kadencję.

Przykład 68a. *Baranku Boży* (I) z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.

Wariant mariawicki z Jał-MszaŻ i Dob-C jest oparty na edycji watykańskiej, o czym świadczy obecność dźwięku *h* na początku słowa „odpoczynek". Linia melodyczna obecna w zbiorach z Żarnówki jest natomiast identyczna z zapisem z *Cantionale…* Surzyńskiego. Bazuje ona na przekazach powielających edycję Piotrkowczyka, jednak – w przeciwieństwie do nich – melodia kolejnych wezwań nie

podlega modyfikacjom takim jak obniżenie *initium* drugiego *Agnus* do *f*, czy podwyższenie trzeciego ***do**na eis* z *g* do *a*. Pod względem rytmicznym, wariant mariawicki A jest skonstruowany w taki sam sposób jak warianty A-B w śpiewie *Święty* (przykł. 67a), a wariant B – jak analogiczne warianty C-E.



Przykład 68b. *Agnus Dei* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przykład 68c. *Agnus Dei* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Należy jeszcze odnotować istnienie w archiwaliach z Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie dwóch dodatkowych zapisów *Baranku Boży*

z mszy żałobnej, których melodia nie jest zaczerpnięta z gregoriańskiego *Agnus Dei*, ale najprawdopodobniej z wezwań suplikacji *Święty Boże*[1183].

Przykład 68d. *Baranku Boży* żałobne (melodia II) – źródła mariawickie.

Komunia

A: Jał-MszaŻ, s. 8. **B:** Dob-C, s. 14. **C:** Żar-S1, s. 30-31; Żar-A, s. 52-53.

Przykład 69a. *Komunia* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie.

Przykład 69b. *Communio* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

[1183] Por. przykł. 52a-b, przykł. 68d.

Przykład 69c. *Communio* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Communio z mszy żałobnej różni się od innych śpiewów tej części mszalnej pod względem konstrukcji formalnej. Nie jest ono bowiem złożone z samej antyfony, ale także z dodatkowego wersetu, po którym następuje powtórzenie antyfony od połowy (od znaku *). W obu mariawickich formularzach mszy św. za dusze zmarłych, przy powtórzeniu połówki antyfony, z niewiadomych względów, pominięte zostają słowa „na wieki”[1184]. W źródłach mariawickich, bazujących w pełni na tekście z *Mszału Eucharystycznego* (A i B z przykł. 69a), wymusza to usunięcie kilku dźwięków z linii melodycznej (*c’-a-h-c’*). Słowa „na wieki” nie są opuszczone w zbiorach z Żarnówki (wariant C), jednak w tych źródłach obecne są także inne modyfikacje względem tekstu oficjalnego („Światłość wiekuista niechaj” → „Wieczna światłość niech”; „ze świętymi” → „z świętymi”).

Warstwa muzyczna śpiewu jest zgodna ze strukturą tekstu i upodabnia się do wstępu (melodia antyfony – melodia tonu psalmowego VIII – melodia drugiej połowy antyfony). Porównanie meliki wariantów mariawickich A i B ze źródłami łacińskimi jednoznacznie wskazuje, że podstawą adaptacji w ich przypadku był zapis obecny

[1184] Por.: *Mszał Eucharystyczny*…, s. 790.795.

w *Editio Vaticana*, a potwierdzeniem tego jest jednakowa sekwencja dźwięków we fragmencie *luceat eis Domine, cum Sanctis tuis in æternum* w Grad-1908, Jał-MszaŻ i Dob-C. Przebieg muzyczny tego samego fragmentu w wariancie C jest natomiast zgodny z Surz-C i Surz-Ś1. Choć źródła te są zbliżone do innych wydanych na ziemiach polskich, to różnią się od nich innym układem i legowaniem dźwięków na słowach *luceat eis* oraz mniej rozbudowaną neumą na ostatniej sylabie słowa *æternum*.

Bazowanie wariantów A i B z przykł. 69a na wydaniu watykańskim oraz wariantu C na publikacjach Surzyńskiego zauważalne jest także w przypadku melodii VIII tonu psalmowego, wykorzystanej do śpiewu wersetu „Wieczny odpoczynek". Pierwszy z przypadków nie różni się niemal niczym od tonu VIII z dyferencją *g* – z wyjątkiem obniżonego pierwszego dźwięku po mediacji do *a*. W wariancie C, druga połówka tonu zaczyna się wprost od tenoru (*c'*), natomiast sama mediacja zostaje obniżona (*d-a*).

4.8. Inne śpiewy jednogłosowe

4.8.1. Litanie

W źródłach mariawickich możemy odnaleźć melodie litanii loretańskiej, do Najsłodszego Serca Jezusowego (2 melodie) czy do Przenajświętszego Sakramentu (3 melodie). Na szczególną uwagę zasługuje jednak Litania do Wszystkich Świętych, śpiewana w Wielką Sobotę, a także podczas procesji dni krzyżowych i liturgii święceń od subdiakonatu wzwyż.

W źródłach mariawickich możemy spotkać dwie formy muzyczne tego śpiewu. Pierwsza – pełna (przykł. 70a) – jest zgodna z melodią utrwaloną w graduale Piotrkowczyka i polskich *Cantionale Ecclesiasticum*. Druga – uproszczona (przykł. 70b, źródła 1 i 2) – składa się wyłącznie ze wzoru melodycznego śpiewanego przy kolejnych wezwaniach pojedynczych świętych (z pominięciem początkowego dźwięku *d*). W zbiorach z Raszewa (Rasz-Sz) obecna jest jeszcze inna melodia, która jest podobna do uproszczonej gregoriańskiej wyłącznie w aspekcie samego kierunku linii melodycznej. Zasadnym wydaje się wyłącznie wskazanie relacji między wariantem mariawickim „pełnym", a pierwowzorem chorałowym.

Przykład 70a. *Litania do Wszystkich Świętych* (fragmenty) – źródła mariawickie.

Przykład 70b. *Litania do Wszystkich Świętych* (melodia uproszczona) – źródła mariawickie.

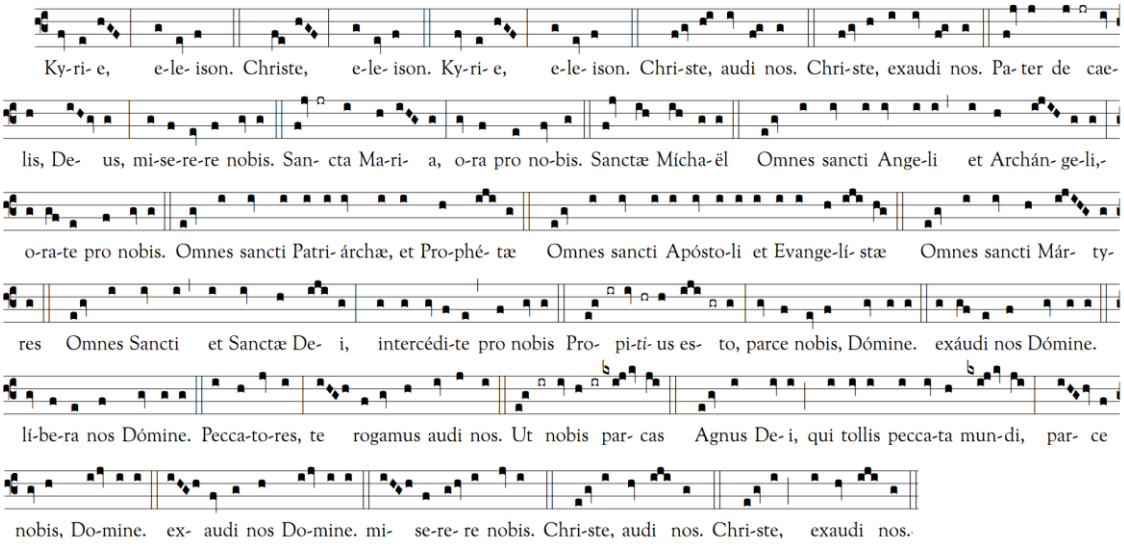
Ant-1912, s. 62*-66*; Grad-1908, s. 196-198.

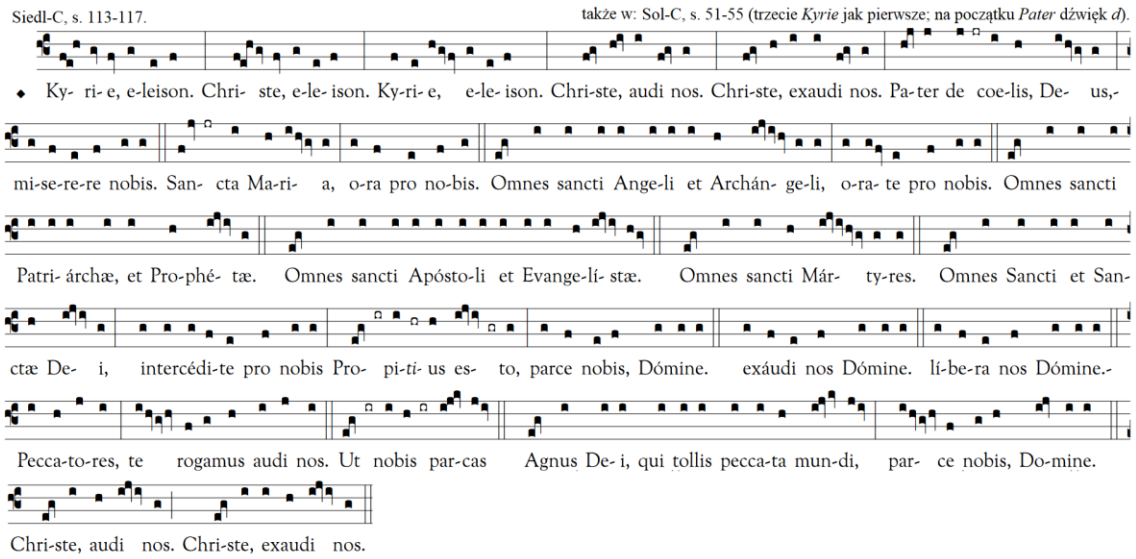
Ant-1892, s. 40*-42*.

Grad-1871, s. 224-227.

także w: Grad-1614, s. 194-198 (bez znaków *b-quadratum*); Rz-C, s. 256-259 (w akcentowanych sylabach *Pater de caelis* ***Deus***; *Sancta Maria* itd. - *clivis g-f*, jeden wzór melodyczny dla *Omnes sancti*... - taki jak w ...*Angeli et Archangeli*).

Surz-C, s. 66-73.





Przykład 70c. *Litania do Wszystkich Świętych* – źródła rzymskokatolickie.

Warianty mariawickie różnią się od siebie w nielicznych miejscach. Rozbieżności te związane są z odmienną interpretacją pojedynczych wartości rytmicznych (np. *pesa* na ostatniej sylabie słowa „wysłu**chaj**" czy zwrotu „módl się za nami"), ilością dźwięków w obrębie niektórych neum (np. *clivis / climacus* na akcentowanej sylabie słowa „pannami" itp.), zakresem łuków łączących kilka dźwięków w jedną neumę (np. w początkowym „Panie", słowach „raczył", „świata") oraz obecnością *h* lub *b* w najwyższym punkcie neumy na słowach „raczył" i „świata". W pozostałych aspektach, zapisy te nie różnią się od siebie.

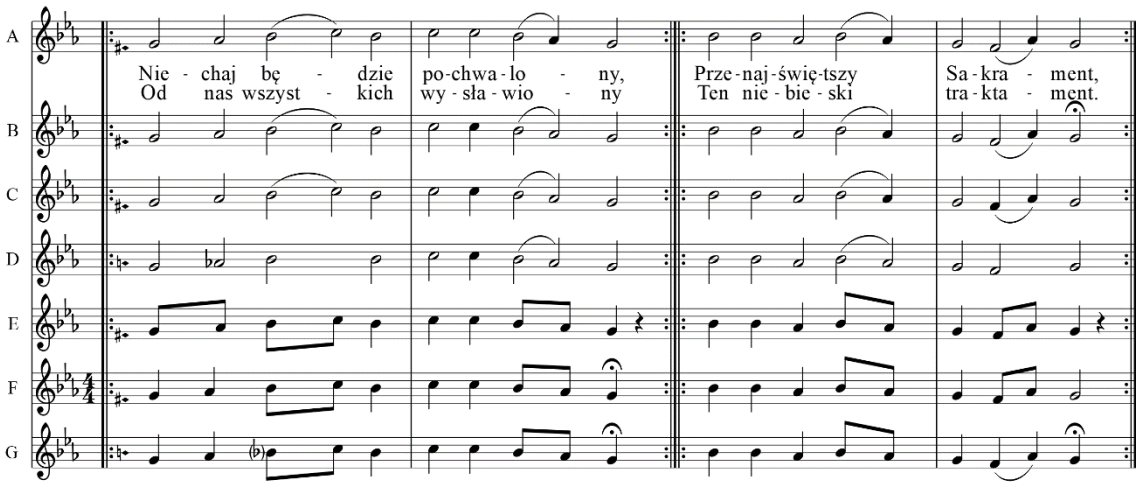
Warianty rzymskokatolickie: watykański i medycejski – mimo nieznacznych podobieństw w kierunku linii melodycznej – bardzo różnią się od źródeł tradycji piotrkowskiej (warianty 4 i 5 z przykł. 70c). Już pobieżne porównanie tych zapisów jednoznacznie wskazuje, że litania ze zbiorów mariawickich stanowi adaptację melodii specyficznej dla ziem polskich. W obrębie poszczególnych źródeł pojawiają się jednak drobne różnice – podobnie jak w wariantach mariawickich. Biorąc pod uwagę kwestię ilości dźwięków w neumach akcentowanych sylab w wezwaniach, zbiory mariawickie z Lublina (wariant A) odpowiadają kancjonałowi P. Rzymskiego, natomiast zapis z Nowej Sobótki innym wariantom łacińskim. Pod względem obecności znaku *b-quadratum*, partytury z Lublina podążają za Grad-1614, Siedl-C i Sol-C, a partytura z Nowej Sobótki – za Rz-C i Surz-C.

Charakterystyczna dla większości źródeł łacińskich jest zmienność ostatnich neum w wezwaniach do grupy świętych. Tymczasem, w źródłach mariawickich mamy do czynienia z jednym wzorem o przebiegu melodycznym: *gagf(e)-e* – aż do „Wszyscy Święci i Święte Boże" włącznie. Kwestia dźwięku *e* na końcu akcentowanej neumy nie

jest jednak związana bezpośrednio z wariabilnością w zapisach łacińskich, a miejsca w których jest ona obecna lub nieobecna są raczej losowe w odniesieniu do nich. W pozostałych aspektach, źródła mariawickie wiernie naśladują linię melodyczną piotrkowskiego pierwowzoru.

4.8.2. Pieśni śpiewane przy wystawieniu i schowaniu Przenajświętszego Sakramentu

Niechaj będzie.



A: Jał.I, s. 3. **B:** Dob-C, s. 1; Dob-N. **C:** Rasz-Sz; Żar-P1, s. 1. **D:** A-War-Z2, s. 1. **E:** Ś.Par(ch), s. 7. **F:** Lip-C, s. 1; A-War-P3, s. 1; KBŁ.-P1, s. 1. **G:** N.Sob-P1, s. 33; KBŁ.-P3, s. 1 (od fis').

Przykład 71a. *Niechaj będzie* – źródła mariawickie.

Przykład 71b. *Niechaj będzie* – źródła rzymskokatolickie.

Ten krótki śpiew jest trzykrotnie wykonywany na początku większości nabożeństw w Kościele Starokatolickim Mariawitów – wtedy, gdy towarzyszy im obrzęd wystawienia Przenajświętszego Sakramentu, albo monstrancja już uprzednio została wystawiona na tronie. Źródła jego tekstu i melodii możemy odnaleźć w pięciu analizowanych śpiewnikach rzymskokatolickich. Warianty mariawickie – w przeciwieństwie do Surz-Ś2, ZPNK. oraz Klon. nie dodają formuły końcowej „teraz i zawsze i na wieki wieków. Amen."[1185]. Cechą charakterystyczną większości z nich jest dodanie dźwięków

[1185] Taka formuła pojawia się natomiast w śpiewie „**Niech** będzie pochwalony…", wykonywanym pod koniec nabożeństw - przed błogosławieństwem Przenajświętszym Sakramentem.

przejściowych w pierwszym i czwartym takcie (*c'* na słowie „**bę**dzie"; *as* na słowie „Sa**kra**ment"). Jedynie zapis z A-War-P2 podąża wiernie za linią melodyczną większości wariantów rzymskokatolickich. Dwa źródła (wariant F z przykł. 71a i Siedl.jub) rozpisane są w metrum 4/4. W tych też zbiorach wartości rytmiczne są ze sobą najbardziej zbieżne. Mimo nieumieszczenia symbolu definiującego metrykę, wartości rytmiczne w wariantach mariawickich E i G również układają się w taki sposób, że cały śpiew można by było podzielić na takty utrzymane w dwudzielnym metrum.

Niech będzie pochwalony.

A: Jał.I, s. 4. **B:** Ś.Par(ch), s. 24. *(Pierwsze dwa takty powtarza się trzykrotnie).* **C:** Rasz-Sz [egz. 1]. **D:** Rasz-Sz [egz. 2]. **E:** Żar-P1, s. 4; Żar-Luz (od f'). **F:** Żar-P4, s. 16. **G:** Ceg-S.Ż, s. 6. **H:** A-War-P2, s. 65.

Przykład 72a. *Niech będzie pochwalony* – źródła mariawickie.

Przykład 72b. *Niech(aj) będzie pochwalony* – źródła rzymskokatolickie.

Śpiew *Niech będzie pochwalony* wykonywany jest tradycyjnie przy zakończeniu nabożeństw, przed błogosławieństwem Przenajświętszym Sakramentem – kiedy kapłan zdejmuje monstrancję z tronu, dokonuje okadzenia oraz zakłada tuwalnię. W wariantach rzymskokatolickich, śpiew nie rozpoczyna się od „niech", ale od „niechaj" – przez co incipit staje się identyczny jak w przypadku wyżej analizowanego utworu (przykł. 71a-b). Większość źródeł zawiera formułę końcową „Teraz i zawsze…", a w mariawickich wariantach E i F dodany jest spójnik „i" również przed słowem „teraz".

W melodii tego śpiewu wykorzystano wzór I tonu psalmowego. Pierwszy takt odpowiada jego pierwszej połowie (do mediacji), takty 2, 4 i 6 – drugiej połowie, z dyferencjami *g* i *f*, natomiast takty 3 i 5 stanowią rozwinięcie melodii tonu I na dźwiękach *a-d'* (w wariantach E-F z przykł. 72a. dwukrotnie powtórzony motyw *f-g-a-g*). Porównanie poszczególnych zapisów wskazuje na to, że mariawicki wariant H był najprawdopodobniej bezpośrednio przepisany ze starszych edycji śpiewnika Siedleckiego (Siedl.V, s. 177-178). Do zapisu z wydania jubileuszowego (Siedl.jub, s. 130) najbardziej podobny jest mariawicki wariant B, aczkolwiek często pojawiające się różnice w przebiegu linii melodycznej dyskwalifikują to wydanie jako bezpośrednie źródło zapożyczenia. Można przypuszczać, że motywy pojawiające się pozycjach A, C-F z przykł. 72a, w taktach 3 i 5 (*b-d'-c'-b-a*), są wariantami szczególnie specyficznymi dla mariawickiej tradycji wykonawczej, ponieważ nie występują w poddanych analizie źródłach rzymskokatolickich.

Chwała i dziękczynienie.

Wierni Kościoła Starokatolickiego Mariawitów śpiewają tę pieśń tradycyjnie po błogosławieństwie Przenajświętszym Sakramentem, kiedy następuje schowanie wystawionej uprzednio do adorowania monstrancji z konsekrowaną hostią. Utworu tego nie wykonuje się jednak ściśle za każdym razem, tak jak to ma miejsce w przypadku dwóch poprzednich śpiewów, ale ma bardziej fakultatywny wymiar. Spośród kilku melodii obecnych w śpiewnikach rzymskokatolickich, mariawickie partytury i praktyka wykonawcza związane są tylko z jedną – prezentowaną poniżej.

A: Jał.I, s. 6. **B:** Lip-C, s. 3; N.Sob-P1, s. 34 (od b'); A-War-P1, s. 108 (od h'); A-War-P2, s. 3. **C:** Żar-S1, s. 15. **D:** Rasz-Sz. **E:** Żar-P1, s. 3; Żar-S9, s. 2. **F:** KBŁ-P1, s. 2. **G:** Ś.Par(ch), s. 27.

Przykład 73a. *Chwała i dziękczynienie* – źródła mariawickie.

Przykład 73b. *Chwała i dziękczynienie* – źródła rzymskokatolickie.

Linia melodyczna obecna we wszystkich źródłach mariawickich jest jednakowa. Poszczególne warianty różnią się od siebie jedynie w aspekcie rytmicznym. Pod względem meliki, identyczny z wariantami mariawickimi jest zapis z wydania jubileuszowego śpiewnika Siedleckiego. Pod względem komponentu rytmicznego, najbardziej są zbliżone do siebie Ś.Par(ch), s. 27 i Siedl.jub. (ton recytatywny rozpisany ósemkami, odcinki kadencyjne – ósemkami i ćwierćnutami). Sama melodia ma charakter tonu psalmowego. Odpowiednikiem tenoru jest repetowany dźwięk *d'*; fleksy –

wychylenie o sekundę w górę (na *e'*) w t. 1 i 3; mediacji – formuła kadencyjna w t. 2, a terminacji – formuła kadencyjna w t. 4.

4.8.3. Pieśni kościelne przeznaczone na procesje

Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie.

Niniejsza pieśń jest intonowana przez kapłana po zdjęciu monstrancji z tronu przy rozpoczęciu procesji rezurekcyjnej oraz procesji po mszach św. niedzielnych okresu wielkanocnego (tj. do niedzieli Zesłania Ducha Świętego włącznie)[1186]. Od drugiego wersetu jej śpiew podejmuje lud. Pieśń ta jest jedną z najstarszych napisanych w języku polskim, a jej korzenie sięgają XIV wieku[1187]. Jej pełen tekst pojawia się już w przekazach XV-wiecznych[1188]; w swoim kancjonale zanotował go także S. Jagodyński[1189].

Utwór można podzielić na 6 wersetów o różnej liczbie zgłosek (10 + 12/13 + 8/9 + 6/7 + 7/8 + 7). Rymy zachodzą pomiędzy pierwszym i drugim wierszem oraz trzema ostatnimi (*aa b ccc*). Końcówka trzeciego jest natomiast zmienna w zależności od uroczystości („zmartwychpowstał" / „wniebowstąpił" / „Ducha Zesłał"). Poszczególne warianty tekstowe różnią się od siebie formą zapisu pojedynczych słów („odpuścisz / odpuść"; „żeś / iżeś"; „żywot / i żywot / żywoteś"; „śmierci(ś) / z śmierci / od śmierci"; „zbawił / wybawił"). Charakterystycznym dla źródeł mariawickich wariantem jest zamiana kolejności słów „Boży Synu" we *Mszale Eucharystycznym*…, brewiarzykach[1190] i niektórych partyturach (źródła D, J).

Melodia – jak już wspominano na wcześniejszych kartach dysertacji – zaczerpnięta jest z gregoriańskiego hymnu na uroczystość Bożego Narodzenia (*A solus ortis cardine*). Sam śpiew jest wielkanocnym tropem do tej melodii. Źródła mariawickie nie bazują jednak na pierwowzorze łacińskim, ale na istniejącej już od końca średniowiecza polskiej kontrafakturze, głęboko zakorzenionej w kulturze ludowej. W związku z tym, w analizie porównawczej można pominąć źródła melodyczne *A solis ortus cardine*.

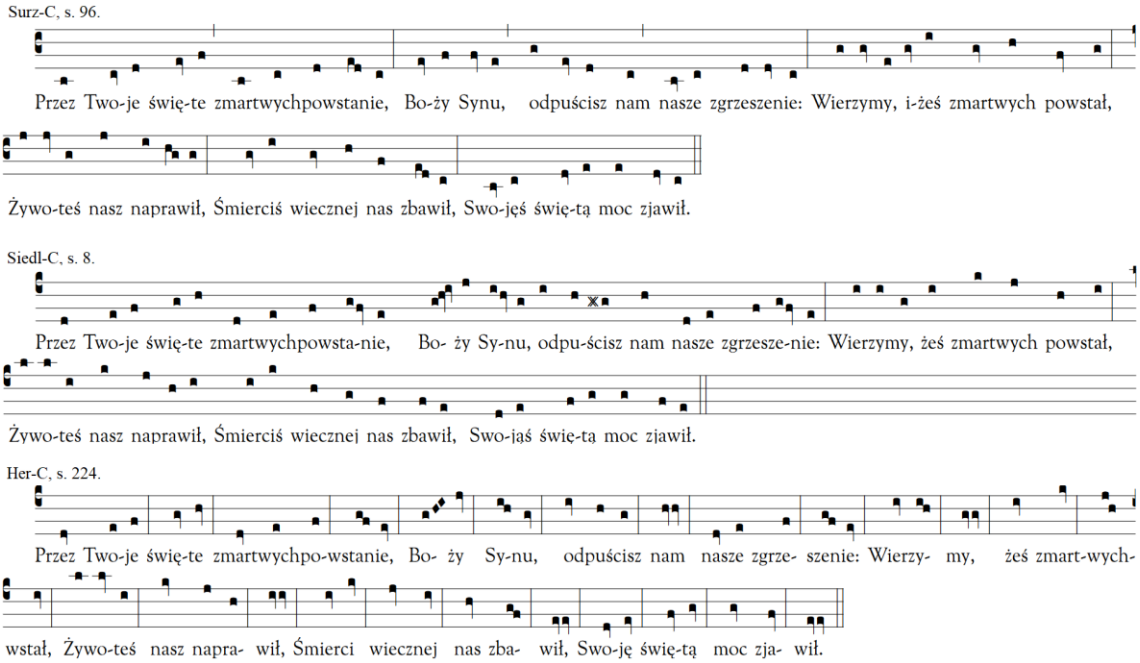
Na podstawie wstępnego zestawienia zbiorów mariawickich i rzymskokatolickich można stwierdzić, że źródła z pierwszej grupy były wzorowane na śpiewnikach z grupy drugiej. Pierwszym przykładem są rękopisy z wariantu H (przykł. 74a), które były

[1186] Zob. więcej roz. 2.3.3, s. 134.
[1187] Incipit tej pieśni (*Prestwe swete weschrznene*) zanotowano po raz pierwszy w płockim *Ordinale*, pochodzącym z połowy XIV wieku (zob.: T. SINKA, dz. cyt., s. 248).
[1188] Tamże, s. 247-248.
[1189] S. J[AGODYŃSKI], dz. cyt., s. 80.
[1190] Por.: *Mszał Eucharystyczny…*, s. 84; Brew.II, s. 360; Brew.III, s. 357; Brew.V, s. 271; Brew.VI, s. 271; Brew.VII, s. 280.

najprawdopodobniej oparte na zapisie ze śpiewnika T. Flaszy. Mają one niemal identyczne wartości rytmiczne, uporządkowane w metrum 4/4. Rozbieżności dotyczą jedynie warstwy melicznej przy słowach „odpuścisz nam” i „**z śmier**ci (…) **nas**”, a wynikają prawdopodobnie z modyfikacji redaktora mariawickiego wprowadzonej ze względu na lokalnie praktykowany wariant melodyczny.

A: Jał.III, s. 60 (od c'); Jał-WlkT, s. 36. **B:** Dob-B. **C:** A-War-P2, s. 64. **D:** Grz-J, s. [14]; Lub-Rez, s. 3; Rasz-Sz [2 egzemplarze].
E: Lub-Rez, s. 3 (do *żywot nasz*), Lub-RiPN, s. 3; Lub-RiWS (od d', z błędami); N.Sob-P1 (od d1'), s. 116-117; Str-P, s. 6-8.108; Λ-War-P1, s. 70-71.82-83; KBŁ-PTŚZ. **F:** Żar-P(Pieśni), s. 10. **G:** Ceg-inne; Ceg-N. **H:** Lub-P1, s. 20; Żar-P1, s. 25; Żar-NP+W(Λ4), s. 17; Żar-NP+W(Λ5), s. 17.
I: Rasz-Sz [1 egzemplarz]. **J:** Ś.Par(ch), s. 156.

Przykład 74a. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła mariawickie.



Przykład 74b. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przykład 74c. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Kolejnym przypadkiem jest źródło A-War-P2 (wariant mariawicki C), którego postać muzyczna jest prawie taka sama jak w V wydaniu śpiewnika Siedleckiego (Siedl.V, s. 136). Pod względem melicznym, różni się od niego tylko zamianą dźwięków *a* na *c'* na słowie „świętą", co może być błędem kopisty. Rytmika obu zbiorów jest tożsama, a istotne różnice zachodzą jedynie w samej warstwie tekstowej, która w wariancie C jest bliższa pozostałym źródłom mariawickim. Ze względu na odnalezienie powiązań między wariantem C i H ze zbiorami rzymskokatolickimi, można wspomniane rękopisy pominąć w dalszej analizie.

Melika innych źródeł z przykł. 74a jest bardzo podobna do wariantu C oraz Siedl.V, a poszczególne partytury różnią się od siebie przede wszystkim sugerowanymi wartościami rytmicznymi. W pierwszych dwóch wersetach (do „zgrzeszenie"), sekwencja dźwięków w wariantach A-B, D-G, I-J jest jednakowa i odpowiada zbiorom rzymskokatolickim: Siedl-C, Her-C, Miod, Siedl.V i Siedl.jub. W dalszych fragmentach mamy do czynienia z większą liczbą wariantów melodycznych.

Werset trzeci rozpoczyna się od słów „Wierzymy, (i)żeś". W tym miejscu źródła rzymskokatolickie są ze sobą zgodne i podają kolejno dźwięki *h-h-g-h*. Przekazy mariawickie podają natomiast trzy możliwe wersje: 1. zgodną ze śpiewnikami Kościoła Łacińskiego (A, B, D, I), 2. *h-h-g-d'* (E, F); 3. *h-g-h-d'* (G, J). W przypadku drugiej połówki trzeciego wersetu („Zmartwychpowstał") zachodzi sytuacja odwrotna – zgodna ze sobą jest znakomita większość źródeł mariawickich (*d'-a-c'-h*), natomiast warianty rzymskokatolickie podają dwie możliwości: *d'-c'-c'-h* lub *d'-c'-a-h*.

W wersecie czwartym, przekazy mariawickie podają melodię *e'-e'-(h)-d'-a-c'-h*. Podobnie układa się linia melodyczna w wariantach rzymskokatolickich, jednak tam następuje zamiana kolejności dźwięków *a* i *c'*, podobnie jak w poprzednim fragmencie. Sekwencja dźwięków piątego wersetu z partytur mariawickich, jest zbliżona do Miod., Siedl.V czy Siedl.jub, jednak różni się od tych źródeł samym punktem początkowym (*d'* zamiast *h*). Zakończenie śpiewu we wszystkich zbiorach mariawickich jest takie samo (*e-e-gis-a-g-f-e*) i zbliża się najbardziej do Siedl.V, przy czym podwyższony pierwszy dźwięk *gis* nie pojawia się w żadnym przekazie rzymskokatolickim, a jest prawdopodobnie wariantem typowym dla tradycji mariawickiej.

Wesoły nam dzień dziś nastał.

Pieśń ta następuje bezpośrednio po zakończeniu *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie…* i w czasie jej trwania procesja opuszcza kościół obchodząc go trzykrotnie (w Wielkanoc) lub jednokrotnie (w pozostałe niedziele okresu wielkanocnego). Zgodnie z danymi wydania jubileuszowego śpiewnika Siedleckiego, powstanie tekstu datuje się na wiek XVII, a melodii – na XVI w.[1191]. Jest więc to niewątpliwie pieśń znacznie młodsza od poprzedniej, na co wskazuje nie tylko bardziej współczesny język, ale i tonalność samej melodii (tryb durowy – w przeciwieństwie do skali frygijskiej [ton III] w *Przez Twoje święte…*).

Pieśń składa się z 17 zwrotek. Każda z nich posiada cztery 8-zgłoskowe wersety, przy czym ostatnim z nich jest zawsze zawołanie „Alleluja, alleluja". Trzy pozostałe wersety są rymowane. Strofy nie posiadają ścisłej rytmiki, chociaż w wielu wersetach dominują *quasi* trocheje. Podobnej regularności nie ma w rymach: w niektórych przypadkach są one żeńskie, w innych – męskie. Wariabilność tekstu w obrębie poszczególnych wydań jest niewielka i zazwyczaj dotyczy pojedynczych słów albo ich historycznych form językowych (np. „dzień dziś / dziś dzień"; „duszne / duszy").

Spośród różnych źródeł zawierających melodię *Wesoły nam dzień…*, dwa są identyczne pod względem meliki i rytmiki: mariawicki wariant C oraz zapis ze śpiewnika Flaszy. W pozostałych źródłach dominuje metrum 4/4, aczkolwiek w wariancie F z przykł. 75a i Siedl.V zostaje w drugiej połowie zmienione na 3/4, a w śpiewniku Zientarskiego trójdzielny podział metryczny dominuje w całej pieśni. Większe rozbieżności obserwujemy na gruncie meliki. W przypadku pierwszych dwóch wersetów możemy wyróżnić wariant D z przykł. 75a, w którym zmienione zostały (względem pozostałych zapisów) dźwięki na wybranych *Któ-* (*g* → *h*) i *żą-* (*f* → *g-f*). W trzecim

[1191] Siedl.jub, s. 136.

wersecie mamy do czynienia z trzema wariantami mariawickimi: 1. zgodny z rzymskokatolickim (C z przykł. 75a); 2. ze zmienionymi tylko dwiema nutami tj. *f-e* → *a-a* (A, B, E); 3. zmodyfikowany w większym zakresie (D). Ostatni werset jest jednakowy pod względem melicznym we wszystkich źródłach mariawickich. W poddanych badaniom zbiorach rzymskokatolickich mamy jeszcze do czynienia z drugim wariantem, w którym drugie „Alleluja" nie rozpoczyna się wprost od *e'*, ale jest przygotowane od dołu przez dwa dodatkowe dźwięki: *c'-d'* (w Siedl-C, Her-C, ZPNK, Miod, Siedl.V, Zient.).

A: Jał.III, s. 50; Grz-J, s. [15]; N.Sob-P1, s. 117; Rasz-Sz, *Wesoły nam*; Str-P, s. 9; A-War-P1, s. 71-72 (od d"). **B:** Jał-WlkT, s. 37; Dob-B.
C: Żar-P1, s. 7; Żar-P(Pieśni), s. 9; KBŁ-PW.NP, s. 11 (od a'). **C:** Ś.Par(ch), s. 168. **E:** Rasz-Sz, *Wesoły nam dzień...*; Str-P, s. 8; A-War-P1, s. 84 (od c").

Przykład 75a. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła mariawickie.

Przykład 75b. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej.

Przykład 75c. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej.

Oprócz powyżej zaprezentowanych śpiewów procesyjnych, w pisanej i ustnej tradycji liturgicznej mariawitów obecne są pieśni związane z procesją Bożego Ciała: *Twoja cześć, chwała*; *U drzwi Twoich*; *Jezusa Ukrytego*; *Straszliwego majestatu*; *Boże w dobroci*; *Witaj krynico*; *Bądźże pozdrowiona* i in.[1192]. Niektóre z tych pieśni (najczęściej *Jezusa ukrytego*) śpiewane są także podczas procesji z Przenajświętszym Sakramentem po niedzielnych mszach św. odprawianych w okresie po Zesłaniu Ducha Świętego[1193]. Z obrzędami odbywającymi się w czasie liturgii Wielkiego Piątku kojarzone są pieśni *Któryś za nas cierpiał rany* oraz *Jezu Chryste, Panie miły*[1194]. W czasie innych procesji wykonywane są hymny liturgiczne, antyfony, psalmy lub litanie (np. we dni krzyżowe).

4.9. Podsumowanie

Przeprowadzona na kartach czwartego rozdziału charakterystyka śpiewów jednogłosowych obecnych w zbiorach muzycznych lub praktyce wykonawczej wiernych

[1192] Więcej na temat pieśni śpiewanych po drodze do czterech ołtarzy w artykule: B. SŁOJEWSKI, *Boże Ciało w muzycznej tradycji…*. 7-9. Ich obecność w procesji Bożego Ciała wynika z XIX-wiecznych zwyczajów liturgicznych na ziemiach polskich oraz rozporządzeń niektórych biskupów (por.: Z. WIT, *Pieśń nabożna w potrydenckich procesjonałach i rytuałach polskich*, RTK 21(1974), z. 6, s. 120; TENŻE, *Śpiew w liturgii…*, s. 260-261).
[1193] Zob. roz. 2.3.3, s. 137.
[1194] Por. roz. 2.3.3, s. 138.

Kościoła Starokatolickiego Mariawitów pozwala dojść do kilku wniosków związanych z różnymi aspektami tegoż repertuaru. W pierwszej kolejności przedstawione zostaną refleksje dotyczące warstwy tekstowej utworów; w drugiej – kolejnych komponentów warstwy muzycznej: meliki, rytmiki, modalności (lub tonalności).

Zdecydowana większość jednogłosowych śpiewów liturgicznych obecnych w źródłach mariawickich opatrzona jest tekstem zbieżnym z mariawickimi księgami liturgicznymi: *Mszałem Eucharystycznym…*, *Brewiarzem Eucharystycznym…* czy *Rytuałem mariawickim…* oraz książką do nabożeństwa dla ludu – *Brewiarzykiem mariawickim*. Obecność różnych wariantów tekstowych tego samego śpiewu wynika najczęściej z braku jednolitości translacji w obrębie wyżej wymienionych źródeł. Zjawisko to dotyczy przede wszystkim psalmów i innych śpiewów Otwarcia Grobu i Jutrzni Wielkanocnej, ale także innych pojedynczych utworów, np. ostatnich strof hymnu *Niech do niebios brzmi granicy* (*Przed tak wielkim…*). Kolejnymi powodami wariabilności tekstu w poszczególnych partyturach mogą być: 1. powstanie danego zbioru we wczesnym okresie mariawityzmu, kiedy nie były jeszcze wydane lub rozpowszechnione oficjalne księgi liturgiczne (np. antyfona *Dzieci hebrajskie* w zbiorach z Żarnówki, *Wstęp* z Mszy św. za dusze zmarłych); 2. nieukazanie się dotąd oficjalnego przekładu danej modlitwy dostosowanego do liturgii mariawickiej (np. antyfony nieszporów żałobnych); 3. zapożyczenie melodii śpiewu razem z warstwą tekstową ze śpiewnika rzymskokatolickiego (np. warianty pieśni *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie* czy wstępu z mszy św. za dusze zmarłych). Warto zauważyć, że w mariawickich modlitewnikach i księgach liturgicznych również pojawiają się nieliczne tłumaczenia utworów, które nie były przygotowywane bezpośrednio na potrzeby życia liturgicznego mariawitów, ale zostały zaczerpnięte z bogatego skarbca tradycyjnej polskiej poezji sakralnej. Dotyczy to w szczególności hymnów kościelnych.

Liczne przykłady adaptacji melodii gregoriańskich do tekstu polskiego potwierdzają hipotezę, że kontrafaktura śpiewów religijnych polegająca na wymianie tekstu łacińskiego na jego tłumaczenie jest w zupełności wykonalna, choć obarczona ryzykiem utraty pierwotnego charakteru melodii wzorca.

W przypadku śpiewów *accentus* (proste formuły modlitewne, tony czytań i modlitw mszalnych i brewiarzowych, tony psalmowe), mamy do czynienia jedynie z wzorami melodycznymi, do których można podłożyć dowolny tekst liturgiczny, z uwzględnieniem właściwej akcentacji. W takich sytuacjach, problem różnych tłumaczeń mariawickich nie ma żadnego znaczenia dla jakości muzycznej śpiewu, a do wykonania może zostać wybrany dowolny przekład, o ile wykonawca zachowa dbałość o właściwe

rozmieszczenie zwrotów melodycznych na przestrzeni recytacji. Sama linia melodyczna nie odzwierciedla w tym wypadku konkretnych myśli teologicznych płynących z wypowiadanego tekstu. Słowo Boże powinno pozostać niezakłócone przez ozdobność linii melodycznej, ale sporadyczne i łagodne zmiany w melice, powiązane z zasadami prozodii tekstu (właściwa akcentacja!), mają za zadanie podkreślać płynącą z niego myśl duchową.

Inaczej wygląda kwestia śpiewów *concentus*. W ich wypadku określona melodia jest najczęściej powiązana z jednym tekstem liturgicznym. Wyjątkami są tutaj niektóre hymny, w których regularność stóp rytmicznych kolejnych strof pozwala na wymianę melodii na inną – dopasowaną do struktury wiersza, a z drugiej strony na wymianę tekstu przypisanego do danej melodii na inny hymn – jednakowy pod względem konstrukcji rytmicznej, liczby wierszy w strofie i zgłosek w obrębie jednego wiersza.

W przypadku śpiewów o melodiach nietypicznych, możemy mówić o faktycznym zaistnieniu kontrafaktury po wymianie tekstu łacińskiego na polski. Problematyka zgodności akcentów i liczby zgłosek jest szczególnie istotna w przypadku antyfon, których teksty nie były tłumaczone przez mariawitów ze szczególnym uwzględnieniem tych czynników. Kiedy mamy do czynienia z brakiem przekładu (np. w antyfonie *Alleluja* przed wielkosobotnim *Wielbi dusza*) lub przekładem zbliżonym pod względem liczby zgłosek i rozmieszczenia akcentów (np. ton Modlitwy Pańskiej), melodie mariawickie są zazwyczaj zgodne ze źródłami pierwotnymi, dzięki czemu mówimy o kontrafakturach regularnych. Im więcej różnic zaistnieje w tych aspektach między wariantem mariawickim i łacińskim, tym bardziej charakter kontrafaktury zmierza w kierunku nieregularnej. Większa lub mniejsza liczba zgłosek wymusza opuszczenie pewnych motywów, ich dodawanie albo łączenie i rozdzielanie poszczególnych wartości zgrupowanych w neumy. W związku z tym, melodia łacińskiego pierwowzoru częściej traktowana jest przez redaktorów mariawickich jako sekwencja meliczną dźwięków, a nie ciąg neum stanowiących same w sobie niezależną jakość muzyczną.

Stopień przepracowania materiału pierwotnego w mariawickich adaptacjach jest uzależniony nie tylko od różnic we właściwościach obu wariantów językowych, ale także od stopnia ozdobności melodii preegzystującej. W śpiewach sylabicznych, takich jak hymny, znacznie częściej obserwowana jest kontrafaktura regularna (np. oba warianty *Chwal, Syonie*), a jej dokonanie jest ułatwione przy zgodności struktury poetyckiej przekładów mariawickich – równej liczbie zgłosek i rozmieszczeniu akcentów rytmicznych. W utworach z bardziej zaawansowaną linią melodyczną pojawia się tendencja do dokonywania redukcji kilkudźwiękowych neum do pojedynczych nut albo

grup dwu- i trzydźwiękowych (np. śpiewy mszy św. za dusze zmarłych w red. S. Jałosińskiego – Jał-MszaŻ). W śpiewach wybitnie melizmatycznych lub dłuższych formach wykorzystana jest kontrafaktura inicjalna (np. uroczysta forma *Bogu dzięki*, wykorzystująca jedynie początkowy fragment melodii chorałowej, a dalej rozwijana niezależnie od niej) oraz fundamentalna (np. *Ofiarowanie* z mszy św. za dusze zmarłych czy uproszczona forma *Dziewicza Zbawiciela Matko* – bazujące jedynie na charakterystycznych, kilkudźwiękowych motywach pojawiających się w przebiegu pierwowzoru gregoriańskiego).

Redaktorzy repertuaru monodii praktykowanej w Kościele Starokatolickim Mariawitów w różnorodny sposób traktowali kwestię rytmiki adaptowanych śpiewów. W nielicznych najstarszych źródłach (A-War-Br+R) można zaobserwować zapisy naśladujący notację neumatyczną, jednak z kształtem główek i ogonków typowym dla notacji nowożytnej. W pozostałych zbiorach pojawia się wyłącznie notacja współczesna, uwzględniająca przede wszystkim cztery wartości rytmiczne: całą nutę, półnutę, ćwierćnutę i ósemkę, a także nutę *brevis* jako ton recytatywny.

W niektórych przypadkach można przypuszczać, że wartości te nie mają ściśle rytmicznego charakteru, a są jedynie transkrypcją neum, wzorowaną na normach z przełomu XIX i XX wieku. Dotyczy to przede wszystkim melodii zawartych we *Mszale Eucharystycznym*, stanowiących najprawdopodobniej transkrypcję neum *Missale Romanum* z 1897 r oraz innych pojedynczych śpiewów. Ich charakterystyczną cechą jest obecność maksymalnie trzech wartości rytmicznych (od ósemki do półnuty albo od ćwierćnuty do całej nuty). Najdłuższa z nich występuje wtedy w miejscu neum przyporządkowanych do sylab akcentowanych, neumach typu *virga*, czy na końcu (rzadziej – na początku) neum kilkudźwiękowych. Wartość pośrednią stosowano dla pozostałych dźwięków, z wyjątkiem *punctum inclinatum* (pojawiającego się głównie w neumach o kierunku opadającym, np. *climacus*), które było zarezerwowane dla wartości najkrótszej. Pojawiają się także źródła, w których wszystkie dźwięki mają przypisaną taką samą wartość – ćwierćnuty albo półnuty (np. wariant A z przykł. 49a). W takich przypadkach redaktor pozostawił kwestię interpretacji rytmicznej nut dla wykonawcy, który powinien uwzględnić przy tym naturalną prozodię i akcentację tekstu polskiego[1195].

[1195] Występowanie źródeł mających trzy różne wartości rytmiczne albo tylko jedną, związane może być z dwoma XIX-wiecznymi poglądami na praktykę wykonawczą: tzw. szkołą niemiecką, rozróżniającą długość nut *longa*, *brevis*, *semibrevis* oraz francuską – nakazującą śpiewać wszystkie neumy z jednakowym czasem trwania (zob.: A. MILLER, *Jubileusz Kapłański*, ŚK 2[1897], nr 10, s. 237).

W większości zbiorów obserwujemy jednak brak regularności w zapisie komponentu rytmicznego. Rodzi to przypuszczenie, że redaktorzy dokonywali interpretacji tego elementu zgodnie z własną intuicją. W takich przypadkach nie należy uznawać kwestii czasu trwania poszczególnych tonów jako szczególnie istotnej i autorytatywnie ostatecznej.

W przypadku niektórych śpiewów możliwe jest stwierdzenie, że bazowały one na już istniejącej transkrypcji neum do notacji współczesnej. Dotyczy to np. zapisów tonu Psalmu 94 – wariantów B-E z przykł. 40a, będących niemal identycznymi z transkrypcją tego tonu dokonaną w *Directorium Chori* Surzyńskiego. W utworach stroficznych – hymnach i pieśniach – mariawici często zapożyczali gotową interpretację rytmiczną, nadającą śpiewowi jednostajne metrum. Taka sytuacja ma miejsce chociażby w wariancie L śpiewu *Oto hostia i chleb żywy* (przykł. 55a).

Kwestia modalności i tonalności jednogłosowych śpiewów mariawickich jest bezpośrednio związana z pochodzeniem adaptowanych źródeł. Większość śpiewów bazuje na systemie ośmiu trybów kościelnych. Stosowane są wszystkie gregoriańskie tony psalmowe, choć w praktyce wykonawczej obserwowalna jest dominacja kilku wybranych – głównie V, VII i VIII. W licznych śpiewach pojawiają się warianty charakterystyczne dla wykonawstwa chorału na ziemiach polskich, związane z podwyższaniem czy obniżaniem niektórych stopni w celu uproszczenia niewygodnych połączeń interwałowych albo upodobnienia skali śpiewu do powszechnie panującego systemu funkcyjnego (tryby dur-moll)[1196]. Zjawisko to dotyczy w szczególności śpiewów zapożyczanych nie bezpośrednio z ksiąg chorałowych, ale ze śpiewników kościelnych z przełomu XIX i XX wieku. Nieliczne śpiewy nie są w żaden sposób związane z modalnością gregoriańską, ale wykorzystują melodie ludowe, utrzymane w trybach dur i moll (np. *O Maryjo, niebios Pani*, *Ludu mój ludu*). Dotyczy to także utworów, których melodia ma nieznaną – być może mariawicką proweniencję (np. *O miłosierny Boże*, wariant *Przed tak wielkim Sakramentem* z przykł. 62).

Już na wstępie niniejszych badań zasugerowano, że linia melodyczna znakomitej większości jednogłosowych śpiewów mariawickich ma gregoriańskie praźródło. Spośród trzech wskazywanych wariantów chorału: watykańskiego, medycejskiego i piotrkowskiego, ten ostatni jest podstawą kontrafaktury w niemal wszystkich przypadkach. Świadczy to o głębokim przywiązaniu wiernych Kościoła

[1196] Zjawisko to dotyczy w dużej mierze samych tonów psalmowych, co obserwowalne było także w praktyce wykonawczej w parafiach Kościoła Rzymskokatolickiego w Polsce (por.: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji…*, s. 132).

Starokatolickiego Mariawitów do tradycyjnych melodii, specyficznych dla praktyki wykonawczej na ziemiach polskich od XVII do pocz. XX wieku.

Na edycji medycejskiej, powielonej pod koniec XIX wieku przez wydawnictwo Pusteta, wzoruje się tylko jeden ze śpiewów poddanych analizie (*Chwal Syonie* z Jał.II). *Editio Vaticana* była również bazą dla adaptacji nielicznych melodii na użytek mariawitów – przede wszystkim śpiewów mszy żałobnej w źródłach Jał-MszaŻ i Dob-C. W niektórych przypadkach, jednoznaczne wskazanie wariantu chorałowego wzorca nie było możliwe – bądź to z uwagi na bardzo duże podobieństwo poszczególnych edycji łacińskich, bądź ze względu na duży stopień przepracowania materiału źródłowego przez redaktora – mariawitę.

Charakterystyczne jest wypracowanie przez kapłanów mariawitów własnej odmiany tonów recytatywnych dla wykonywanych przez nich śpiewów liturgicznych, których źródła nutowego nie podaje *Mszał Eucharystyczny*. Dotyczy to przede wszystkim zmodyfikowanego wariantu tonu oracji, który jest także główną osią tonów przeznaczonych do czytania lekcji i ewangelii. Przekształcenia w obrębie meliki możemy także zaobserwować w formułach *Błogosławmy Panu* czy utworach przynależących do rytuału pogrzebowego. Przyczyną modyfikacji śpiewów kapłańskich we współczesnej praktyce jest niewątpliwie wieloletnia metoda ustnego przyswajania melodii przez kleryków seminarium duchownego, która opierała się wyłącznie na własnej pamięci duchownych będących nauczycielami śpiewu liturgicznego.

Niektóre śpiewy chorału gregoriańskiego jeszcze przed powstaniem Kościoła Starokatolickiego Mariawitów zostały zaadaptowane do polskiego tłumaczenia. W przypadku wykorzystania przez mariawitów już istniejącego przekładu, źródłem melodii były więc bezpośrednio śpiewniki wydawane na ziemiach polskich. Dotyczy to hymnów i śpiewów procesyjnych, m.in.: *O Przenajświętsza Hostia*, *Przed tak wielkim*, *Przybądź Duchu Stworzycielu, Krzyżu Święty*, *Przez Twoje święte*, *Dzień on dzień*. Z bogatego repertuaru śpiewnikowego zaczerpnięto także melodie o ludowej proweniencji: pieśni śpiewane przy wystawieniu i schowaniu Przenajświętszego Sakramentu, w czasie liturgii Wielkiego Piątku (*Ludu mój, ludu*; *Któryś za nas cierpiał rany*; *Jezu Chryste, Panie miły*), pieśni na procesję wielkanocną (*Wesoły nam dzień dziś nastał*) czy procesję Bożego Ciała. Redaktorzy partytur mariawickich z pewnością korzystali ze zbiorów wydawanych na przełomie XIX i XX stulecia. W toku analizy porównawczej potwierdzono zapożyczenie niektórych wariantów hymnów i pieśni zanotowanych w partyturach mariawickich ze śpiewnika Tomasza Flaszy, m.in.: wariant

L z przykł. 55a, C z 56a, 60c, H z 74a czy C z 75a. Z zawartością wydania V śpiewnika J. Siedleckiego zbieżne są natomiast: A z 56a, C z 56a, H z 72a czy C z 74a[1197].

Należy także wspomnieć o potwierdzonym przypadku co najmniej jednej kontrafaktury mariawickiej, dotyczącej melodii pierwotnie świeckiej (*Już śpiewasz skowroneczku → O Maryjo, niebios Pani*. Adaptacje pieśni niereligijnych do tekstu religijnego były spotykane w praktyce mariawickiej dość często, jednak na gruncie twórczości paraliturgicznej – w pieśniach o Mateczce, Świątyni Miłosierdzia i Miłości oraz samym Dziele Wielkiego Miłosierdzia, twórczości Związku Młodzieży Mariawickiej „Templariusze”[1198]. *O Maryjo, niebios Pani* to utwór, który wraz z *Brewiarzem Eucharystycznym* z 1923 r. stał się częścią mariawickiego oficjum, a co za tym idzie – śpiewem liturgicznym – jedynym, którego melodia nie ma religijnej proweniencji.

[1197] Postać muzyczna źródeł C z 59a czy C z 60a jest również tożsama ze wydaniem jubileuszowym tegoż śpiewnika (1928 r.).

[1198] Przykładami mogą być: *Jak długo w serach naszych…* (mariawicki wariant tekstowy z melodią pieśni patriotycznej o tym samym tytule), *Najdroższa Mateczko* (mel. T. Sygietyński, *Ej przeleciał ptaszek*), *Los mariawitów* (mel.: L. Łuskino, *Marsz Pierwszej Brygady*), *Nasz lot jest anielski* (mel.: L. Łuskino, *Piechota*), *Świątynia / Tam gdzie szumią Wisły fale* (mel.: S. Razin, *Wołga, Wołga*), *Tak żyć, by zawsze młodym być* (mel.: F. Nowowiejski, *Rota*), *Uwielbić chemy* (mel. C. M. Fillmore, *Tell Mother, I'll be there*). Por.: *Śpiewnik Parafialny dla chórzystów…* (Ś.Par[ch]), s. 211-213.216-218; CHÓR DIECEZJI ŚLĄSKO-ŁÓDZKIEJ, *100-lecie Kościoła…*, s. 8-13.

5. Śpiewy wielogłosowe

5.1. Zagadnienia wstępne

Repertuar wielogłosowy mariawitów obejmuje zarówno harmonizacje śpiewów monodycznych przystosowane do wykonania polifonicznego, jak i dzieła skomponowane pierwotnie w fakturze chóralnej (najczęściej SATB) albo stanowiące kontrafakturę/centonizację takich utworów. Pierwsza grupa zostanie omówiona w formie przyczynkowej na początkowych kartach tego rozdziału. Zwrócona zostanie uwaga na problematykę związaną z ustaleniem tego, czy konkretne zapisy obecne w zbiorach mariawickich można traktować jedynie jako proponowane harmonizacje dla organistów, czy jako układy współbrzmień przystosowane do wykonania na kilka głosów lub wręcz dedykowane chórom. Wskazane także będą najchętniej opracowywane śpiewy gregoriańskie oraz różne warianty harmonizacji wybranych utworów.

Zdecydowana większość rozdziału obejmie charakterystykę śpiewów stworzonych pierwotnie jako utwory wielogłosowe. Jak zostało już uprzednio zaznaczone, wewnętrzna struktura tej części dysertacji będzie uporządkowana według cykli liturgiczno-muzycznych, określonych w rozdziale trzecim. Kolejno prezentowane będą śpiewy: *Mszy I, II, III, III bis, IV, V, VI*, części mszalne nieprzyporządkowane do żadnego z tych cykli (*ad libitum*), *Liturgia (Msza św.) Mariawicka Jubileuszowa, Poświęcenie Palm I, II* i *III*, inne śpiewy związane z okresem Wielkiego Tygodnia, cykle *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego I, II, III, IV*, *Nieszpory o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane*, a na końcu pojedyncze śpiewy nieprzynależące do żadnego z powyższych: hymny, antyfony i inne utwory o konotacji liturgicznej.

Na początku omawiania każdego cyklu zostaną przedstawione podstawowe aspekty dotyczące ogółu dzieła (autor, liczba części, rok powstania itp.), o ile są one znane. Następnie wymienione będą tytuły poszczególnych części wraz ze wskazaniem wszystkich źródeł, w których dane śpiewy się znajdują (bez numerów stron). W pierwszej kolejności wymienione będą najważniejsze zbiory stanowiące bazowy materiał porównawczy (czcionka podkreślona). W drugiej – pełne zapisy partyturowe oraz zbiory z pojedynczymi głosami. W przypadku obecności linii melodycznej innego głosu, niż zgodnego z tytułem zbioru (patrz: tabele 14. i 15.), po skrócie tytułu zostanie podany właściwy głos w nawiasie kwadratowym. Jeśli udało się ustalić źródło, na którym dany śpiew był wzorowany, w dalszej kolejności podana będzie dokładna lokalizacja tego

utworu w wybranej pozycji niemariawickiej (tytuł lub podtytuł dzieła, nazwa zbioru lub jej skrót, nr strony i ew. numery taktów).

Przy niemal każdym omawianym utworze będzie zamieszczony krótki komentarz omawiający skrótowo jego formę i specyficzne cechy, a w wybranych przypadkach podjęta będzie bardziej wnikliwa analiza porównawcza. Poprzedzona ona będzie przedstawieniem najważniejszych czynników formalnych takich jak tonacja czy układ cząstek składowych (motywy). W toku analizy dokonane będzie ogólne porównanie śpiewów preegzystujących oraz najważniejszych zbiorów mariawickich. Uwaga będzie skupiona na wskazaniu rozbieżności w warstwie melicznej (harmonicznej) oraz istotnych zmian w obrębie rytmiki. Ponadto, zaznaczone będą wyraźne odstępstwa w innych zbiorach mariawickich względem materiału porównawczego, niemożliwe do określenia jako niezamierzone, ewentualnie będące pojedynczymi błędami kopistów, które powielono w innych partyturach. Działanie to będzie służyło wyznaczeniu dopuszczalnych wariantów w obrębie danego śpiewu albo ich odrzucenia. Nie odnotowywane będą zmiany nieistotne, np. przenoszenie pojedynczych dźwięków w basie o oktawę do dołu lub do góry ze względu na granice skali głosu.

Analiza poszczególnych utworów będzie się częściowo wspierała terminologią i metodami, które wykorzystano w toku badań nad monodią praktykowaną w Kościele Starokatolickim Mariawitów. W podobny sposób będzie rozpatrywana kwestia wskazania typu kontrafaktury, czy zgodności akcentów słownych pomiędzy materiałem preegzystującym, a mariawicką adaptacją. Stosowane będą te same skróty partytur, co w rozdziale czwartym oraz dodatkowe, odnoszące się do zbiorów niewykorzystanych w toku analizy monodii. Spośród źródeł niemariawickich wykorzystane zostaną następujące:

Skrót:	**Źródło:**
ACH	*American Catholic Hymnal. Ana extensive collection of Hymns, Latin Chants and Sacred Songs* etc, P. J. Kenedy & Sons, New York 1913.
Bug-V.SS.	W. BUGAJCZYK, *Verperae di Sanctissimo Eucharistiae Sacramento*…, dz. cyt.
Cant.S-5a	F. X. WITT, *Cantus Sacri ad tres vel quatuor voces æquales*, op. 5[a], wyd. II, F. Pustet, Regensburg, Newyork & Cincinnati 1870.
Cant.S-5b	F. X. WITT, *Cantus Sacri ad quatuor voces æquales*, op. 5[b], *Series nova*, F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnati 1874.
CPS-1	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 1, Izdanije Uczilischznago Sowjeta pir Swjatjejszem Synodje, Sinodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1898.
CPS-2.1	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 2, cz. 1, *Liturgija* […], 1898.
CPS-2.2	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 2, cz. 2, […] 1898.
CPS-3.1	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 3, cz. 1, […] 1902.
CPS-3.2	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 3, cz. 2, *Strastnaja Siedmica*, […] 1904.

CPS-4	*Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 4. *Triod Cwjetnaja*, […] 1905.
Flasza2.	T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki…*, cz. 2., Kraków [1905].
Flasza3.	T. FLASZA, *Śpiewnik Kościelny Katolicki…*, cz. 3., wyd. III, Kraków [1909].
Fur-Jut.	J. FURMANIK, *Jutrznia na uroczystość…*, dz. cyt.
Fur-TD	J. FURMANIK, *Tibi Domine: Utwory chóralne. msze czterogłosowe*, Polihymnia, Lublin 2011.
Fur-TD.9	J. FURMANIK, *Tibi Domine*, zeszyt 9. *Msze, część II*, zebrała i opr. B. Wycech, Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek do Cierpiących, Warszawa [1995].
Gri-35	P. GRIESBACHER, *Sämtliche Fest-Vesperpsalmen und Magnificat. Nach dem gleichnamigen Schaller'schen Vesperwerke (Opus 11. u. 13.)*, op. 35, F. Pustet, Regensburg, Rom & New York 1900.
Joos-1	O. JOOS, *Vesperæ de Beata Maria Virgine*, wyd. II, H. Pawelek, Regensburg [1888].
KJ-1887	C. CASCIOLINI, *Missa pro defunctis ad quatuor voces inæquales*, seria: *Repertorium Musicæ Sacrae ex auctoribus sæculi XVI. et XVII* [w:] „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" 2(1887).
Lück-IV	S. LÜCK, *Sammlung ausgeziechneter Kompositionen für die Kirche*, tom 4, wyd. 3, F. Pustet, Regensburg, Rom, New York u. Cincinnatii, 1907.
Mol-11	J. B. MOLITOR, *Missa „Tota pulchra es Maria"*, op. 11, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii, 1874.
Mol-12	J. B. MOLITOR, *Missa in honorem S. Fidelis a Sigmaringa Martyris*, op. 12, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii, 1874.
MS-(rok)	„Musica Sacra", F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnati (dodatki muzyczne).
Mus.Div-1.3	C. PROSKE, *Musica divina.* dz. cyt., tom III *Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et Antiphonas B. Mariae Virg. completens*.
Mus.Div-1.4	C. PROSKE, *Musica divina*, dz. cyt., tom IV *Liber vespertinus*.
PV-1	C. KRAUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas anti-quorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommoda-vit*, fasc. I. *XVI falsibordoni IV vocum super Ps. CIX Dixit Dominus*. *Tenor*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1890
PV-2	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. II […] *Cantus*, […] 1893.
PV-3	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. III […] *Cantus*, […] 1893.
PV-4	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. IV […] *Cantus*, […] 1893.
PV-5	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. V […] *Altus*, […] 1893.
PV-6	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. VI […] *Cantus*, […] 1893.
PV-7	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. VII […] *Cantus*, […] 1894.
PV-8	C. KRAUS, dz. cyt, fasc. VIII […] *Cantus*, […] 1894.
RDO-1896	*Rocznik dla organistów na rok 1896*, rok V, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa 1895 (przykłady muzyczne w tekście ciągłym czasopisma).
RM 2(1858)	„Ruch muzyczny" 2(1858), nr 43 (dodatki muzyczne).
Surz-B	J. SURZYŃSKI I IN., *Bard. 55 pieśni na czterogłosowy chór męski*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań [1910].
Surz-C.	J. SURZYŃSKI, *Cantionale Ecclesiasticum…*, dz. cyt.
ŚK (rok)	„Śpiew Kościelny", dz. cyt. (przykłady muzyczne w tekście ciągłym czasopisma).
Viad-28	L. DA VIADANA, *Falsobordoni quatuor vocum super octo tonus psalmorum*, op. 28 [w:] *Cantiones selectæ ex operibus ecclesiasticus Ludovici Viadanæ*, red. F. X. Haberl, F. Pustet. Ratisbonæ 1890.
Witt-15	F. X. WITT, *Offertoria totius anni: Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr*, op. 15, F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnatii, 1892.

Witt-34	F. X. WITT, *Gradualien, Alleluja und Tractus, Hymnen, Sequenzen und Motetten*, op. 34, cz. III (nry 19-58), F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnatii, 1897.

Tabela 27. Skróty źródeł niemariawickich wykorzystanych w analizie śpiewów wielogłosowych.

Zmianie ulegnie sposób graficznego przedstawienia przykładów muzycznych. Śpiewy nie będą każdorazowo przytaczane w całości, ale częściej będą się pojawiać jedynie ich najważniejsze fragmenty. Metoda prezentacji transkrypcji kolejnych źródeł będzie uzależniona od stopnia zróżnicowania poszczególnych wariantów. Jeżeli różnica między zbiorami dotyczy wyłącznie materii tekstowej, w obrębie jednego systemu nutowego zamieszczone będą zarówno słowa utworu z repertuaru mariawickiego, jak i z jego pierwowzoru. Jeśli zostały wprowadzone większe modyfikacje – szczególnie w warstwie rytmicznej – poszczególne warianty będą prezentowane osobno, jeden po drugim.

W pierwszej kolejności podawany będzie zapis śpiewów, które były podstawą dla mariawickiej adaptacji – w tonacji zgodnej z mariawicką partyturą bazową. Następnie prezentowany będzie zapis pierwszego źródła mariawickiego, stanowiącego bazę porównawczą – w takiej postaci, w jakiej występuje ono w cytowanym zbiorze (tonacja, wartości rytmiczne, podział taktów itp.). Wyjątkami będą źródła niezachowane w formie partytury, które zostaną spisane z poszczególnych zeszytów głosowych. W takim przypadku poszczególne głosy będą notowane na dwóch pięcioliniach: sopran i alt – na górnej, w kluczu wiolinowym, a tenor i bas – na dolnej, w kluczu basowym.

W dalszym ciągu podawane będą odstępstwa kolejnych zbiorów względem bazy porównawczej. Jeśli będą one dotyczyć pojedynczych dźwięków albo czynników ogólnych, zmiany te będą odnotowywane w tekście ciągłym. Oto dwa przykłady:

A: wariant x: transp. + 2, aug.; t. 3 m. 2 (A) – ♩ *f'*; t. 5. – 𝅗𝅥. ♩

B: t. 6. m 3. – (SATB) *A-e-c'-a'*: wariant y, z.

Rekord A należy odczytać w następujący sposób: w wariancie „x" śpiew został zapisany w transpozycji o sekundę wielką w górę; wszystkie wartości rytmiczne są w augumentacji; w takcie trzecim na drugiej mierze w głosie altu nastąpiła zmiana na ćwierćnutę *f'*; w takcie piątym nastąpiła zmiana wartości rytmicznych na półnutę z kropką + ćwierćnutę. Rekord B dotyczy zmiany współbrzmienia na trzeciej mierze szóstego taktu na akord a-moll w układzie rozległym (*A-e-c'-a'*), która pojawia się w wariantach „y" oraz „z". Należy zaznaczyć, że podczas odnotowywania takich zmian, każdorazowo punktem odniesienia będzie właściwe miejsce w partyturze bazowej. Wszelkie

pojedyncze wartości będą zatem uwzględniać różnice o charakterze globalnym, np. transpozycje, augumentacje i dyminucje, odmienne rozmieszczenie kresek taktowych. Jeśli w przykładowym rekordzie A (patrz wyżej), podawane odstępstwo w głosie altu wskazuje ćwierćnutę *f'*, to w rzeczywistej partyturze jest ona półnutą *g'*. Jeśli w wariancie „x" kreski taktowe znajdują się w innych miejscach, to wspomniana wariacja w danym źródle niekoniecznie będzie znajdowała się na drugiej mierze taktu trzeciego, bowiem ten kod lokalizacyjny będzie dotyczył odpowiedniego miejsca w bazie porównawczej.

Zmiany o bardziej znaczącym charakterze lub niemożliwe do opisania za pomocą wyżej przedstawionej metody zostaną zaprezentowane bezpośrednio jako kolejne przykłady muzyczne obejmujące fragmenty z wprowadzonymi modyfikacjami. Obok nich pojawią się odniesienia do konkretnego miejsca w bazie porównawczej (nr taktu) oraz skróty źródeł, w których zaistniała dana wariacja. Partytury, w których modyfikacje będą się pojawiać na przestrzeni całego utworu, zostaną zaprezentowane w całości.

W wielu śpiewach jedna warstwa muzyczna powtarzana jest z wieloma różnymi tekstami. Dotyczy to najczęściej utworów o charakterze stroficznym (hymny), wstępów i graduałów mszalnych oraz psalmów. W takich wypadkach, w przykładzie nutowym prezentowany jest najczęściej tekst pierwszego wersetu/strofy lub innych, wybranych do analizy. W przypadku części zmiennych Mszy św., zamieszczane są teksty odpowiednich śpiewów z formularza na V czwartek miesiąca (i uroczystość Bożego Ciała).

W komentarzu do omawianych utworów będą poruszane kwestie wybranych elementów dzieła muzycznego, przede wszystkim harmoniki (rozpatrywanej łącznie z komponentem melicznym), rytmiki oraz związanej z nią kwestii metrum, w marginalnym zaś stopniu – dynamiki i agogiki. Istotna będzie kwestia tonalności poszczególnych fragmentów, bowiem jest ona bezwzględnie uzależniona od kontekstu historycznego dzieł stanowiących podstawę dla mariawickiej adaptacji. Najstarsze z nich można datować jeszcze na wiek XVI[1199], a najnowsze – na początek XX wieku[1200].

Utwory powstałe w XVIII wieku lub później można z pewnością rozpatrywać w kontekście tonalności funkcyjnej. Dotyczy to nie tylko repertuaru opracowanego na użytek liturgiczny w Kościoła Łacińskiego, ale także Cerkwii Prawosławnej, bowiem kompozytorzy i redaktorzy śpiewów cerkiewnych tego okresu sami wzorowali się na osiągnięciach muzyki klasycznej i romantycznej w Europie Zachodniej (głównie na kompozytorach niemieckich). W okresie powstawania mariawityzmu, przedstawiciele ruchu cecyliańskiego stwierdzali szczególne podobieństwo wielogłosowych śpiewów

[1199] Np. anonim (XVI w.), *Salve Regina* [w:] Cant.S-5b, nr LXXXVI, s. 67.
[1200] Np. J. FURMANIK, *Jutrznia na uroczystość…*, dz. cyt. Warszawa 1917.

obrządku bizantyjskiego do układów typu *falsobordone*[1201], co wynikało zapewne z recytatywnego stylu w obu grupach repertuaru chóralnego. Zbieżność stylistyki XIX-wiecznych liturgicznych śpiewów wschodniosłowiańskich z niektórymi formami muzycznymi Kościoła Łacińskiego można niewątpliwie potraktować jako jeden z argumentów popierających włączenie tych melodii w repertuar wokalny mariawitów.

Istotną kwestią w czasie analizy porównawczej śpiewów wielogłosowych stanowiących główny przedmiot badań oraz ich pierwowzorów będzie ustalenie relacji między tymi drugimi, a ich adaptacjami. Podobnie jak w przypadku śpiewów jednogłosowych będą pojawiały się kontrafaktury: regularna (ze ścisłym odwzorowaniem materiału preegzystującego), nieregularna (z zauważalną ingerencją redaktora adaptacji, obejmującą np. skróty i powtórzenia) oraz fundamentalna (oparta na wybranych fragmentach śpiewu, z poważnym przekształceniem struktury pierwowzoru). W przypadku śpiewów wielogłosowych pojawią się liczne zapożyczenia, czyli wykorzystanie przez autora mariawickiego pojedynczych motywów z całego dzieła pierwotnego. W przypadku, jeśli łączone będą zapożyczenia lub całe kontrafaktury różnych utworów w obrębie jednego nowego, forma śpiewu będzie określona jako centonizowana. Należy zwrócić uwagę na fakt, że termin kontrafaktury czy centonizacji będzie stosowany zarówno do przypadków powielenia całej faktury chóralnej, jak i pojedynczych głosów (z niezależną harmonizacją).

5.2. Wielogłosowe wykonawstwo śpiewów gregoriańskich

Praktyka śpiewu niektórych form chorału gregoriańskiego w opracowaniu na cztery głosy jest udokumentowana zarówno w partyturach ze zbiorów chórów parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, jak i w zarejestrowanych przez Polskie Radio fragmentach nabożeństw[1202]. Ogólną prawidłowością związaną z wykonywaniem śpiewów liturgicznych na cztery głosy jest umieszczenie melodii chorału (*cantus firmus*) w głosie najwyższym: sopranie (w opracowaniu na chór mieszany i żeński) albo w tenorze I (w opracowaniu na chór męski). Pozostałe głosy spełniają funkcję wypełnienia pozostałych składników współbrzmień akordowych w fakturze *nota contra notam*. Tonalność takich układów czterogłosowych ugruntowana jest nowożytnym systemie harmoniki funkcyjnej.

[1201] Por.: J. SIEROSŁAWSKI, dz. cyt., s. 80; DR S[URZYŃSKI?], *Muzyczne wrażenia z podróży po Rosyi*, MK 16(1896), nr 6-7, s. 38.
[1202] Zob. np. PR2-1.05.2020 [36'28"-37'33", 56'44"-58'50"].

W przypadku zbiorów nutowych, problemem o zasadniczym znaczeniu wydaje się określenie czy zapis danego utworu z repertuaru gregoriańskiego przeznaczony jest do wykonania na kilka głosów, czy jest wyłącznie zanotowanym towarzyszeniem organowym. Z pewnością chóry wielogłosowe realizowały te opracowania, które notowano w zeszytach dla pojedynczych głosów. Mogły one również śpiewać z partytur, w których sopran i alt notowany był na górnej pięciolinii, a tenor i bas na dolnej (z osobnymi ogonkami dla każdego głosu, skierowanymi w przeciwną stronę). Dla organistów przeznaczone były zaś te zbiory, w których poszczególne głosy były notowane w postaci czytelnej dla wykonania na instrumencie klawiszowym. Prawdopodobnymi są w takim wypadku zapisy, w których: 1) trzy górne głosy znajdują się na wyższej pięciolinii i połączone są wspólnym ogonkiem, a w dolnej pięciolinii zamieszczona jest linia basu, z możliwym zdwojeniem oktawowym; 2) linia tenoru (rzadziej – altu) wędruje pomiędzy górną a dolną pięciolinią 3) liczba głosów zmienia się na przestrzeni całego śpiewu; 4) do kilku nut w głosie górnym (odpowiadających kolejnym sylabom) przyporządkowane jest jedno współbrzmienie w głosie dolnym, rozpisane w dłuższej wartości.

W wielu rękopisach brak jest spójności w formie zapisu nutowego wszystkich śpiewów, a dodatkowo ich zawartość bywa wymieszana (np. polifoniczne śpiewy mszalne wspólnie z ludowymi pieśniami kościelnymi[1203]). Utwory przynależące jednoznacznie do repertuaru wielogłosowego w niektórych rękopisach bywają notowane w podobny sposób jak opracowania pieśni przeznaczone do grania na organach[1204]. Harmonizacje chorału gregoriańskiego są najczęściej ułożone tak, aby wykonalne było ich zaśpiewanie przez czterogłosowy chór mieszany – nawet jeśli nie był on docelowym adresatem danego zbioru. Wobec tych przesłanek, sama analiza układu graficznego albo określenie ambitusu poszczególnych głosów, nie będą jeszcze ostatecznie świadczyły o tym, czy dany fragment jest towarzyszeniem organowym, czy partyturą chóralną. Uwzględniając jednak użytkowy charakter śpiewów liturgicznych, należy uznać, że jeśli dany układ spełnia podstawowe założenia faktury chóralnej[1205], możliwe jest jego wykonanie na kilka głosów – niezależnie od postaci graficznej prezentowanej w partyturze.

Wykonawstwo czterogłosowe chorału gregoriańskiego dotyczy w pierwszej kolejności jego najprostszych form: aklamacji (*Amen, I z duchem twoim, Bogu dzięki*,

[1203] Zob. np.: Ch-ŚMiM-M, …-MP.
[1204] Np. *Chwała* z *Mszy III* [w:] N.Sob-P1, brak paginacji.
[1205] Tj. cztery (rzadziej – trzy) linie melodyczne, które nie zawierają dźwięków przekraczających skale poszczególnych głosów ludzkich.

Chwała Tobie, Panie), dialogu przed prefacją czy odpowiedzi chóru w tonie wersykułu[1206]. W poszczególnych partyturach, takie krótkie śpiewy bywają zgrupowane pod jednym tytułem „Odpowiedzi"[1207], z ewentualnym dodatkiem „do/przy Mszy św."[1208] albo „żałobne"[1209]. W niektórych źródłach odpowiedzi rozpisane bywają na przestrzeni całej partytury, zgodnie z przebiegiem akcji liturgicznej[1210]. Ze względu na ograniczoną ruchliwość *cantus firmus*, układy takie zbudowane są na najprostszych formułach kadencyjnych. Większość z nich utrzymana jest w trybie majorowym, aczkolwiek w partyturach z podtytułem „odpowiedzi żałobne", pojawia się często tryb minorowy[1211].

Aklamacja *Amen* w formie wielogłosowej jest tożsama z kadencją plagalną (S-T); *I z duchem twoim* – kadencją małą doskonałą (T-D-T); prosta forma *Bogu dzięki* – kadencją wielką doskonałą (T-S-D-T). Harmonizacje tonu wersykułu można traktować jako kadencję małą doskonałą z rozwiązaniem na tercję w sopranie (D^1-T^3) albo jako kadencję zawieszoną (T^1-S^3). Wszystkie te formy pojawiają się najczęściej w układzie skupionym, chociaż zdarzają się pojedyncze przypadki zapisu w układzie rozległym.

Przykład 76. Harmonizacje odpowiedzi w tonie wersykułu, *Amen*, *I z duchem twoim* oraz *Bogu dzięki* (proste) w Ceg-Kap-P1, s. 1 oraz Rasz-MszaI, s. 32.

Następstwo podstawowych współbrzmień: toniki, subdominanty i dominanty (z ewentualnym dodatkiem septymy w jednym z głosów), zauważalne jest także w odpowiedziach chóru w dialogu przed prefacją, *Chwała Tobie, Panie* oraz uroczystym i wielkanocnym *Bogu dzięki*. W dwóch ostatnich śpiewach różnie traktowane są melizmaty: albo jako pojedyncze współbrzmienia (zmiana akordu na każdym kolejnym dźwięku) albo jako figuracje współbrzmień zmieniających się wraz z następstwem kolejnych sylab (zob. przykł. 77).

[1206] W starszych źródłach podawane są także harmonizacje do odpowiedzi „Ale nas zbaw ode złego", jednak ze względu na zmiany liturgiczne w Kościele Starokatolickim Mariawitów w latach 60-tych XX wieku nie mają one już swojego zastosowania, bowiem cała Modlitwa Pańska, począwszy od słów: „Ojcze nasz", śpiewana jest przez zgromadzenie wiernych.

[1207] Ceg-Kap-P1, s. 1; KBŁ-P3, s. [2].

[1208] Jał.II, s. 42; Ch-ŚMiM-Sopr1, s. 164; Ch-ŚMiM-B2, brak paginacji; Ceg-P.cz.z-T, s. 28; …-B, s. 24; Łany-P, brak paginacji, N.Sob-P1, s. 1; Str-P, s. 44; A.War-SowJ, brak paginacji; Żar-S1, s. 13. W przypadku partytur z Płocka (Ch-ŚMiM.) i Cegłowa (Ceg.) nie są to jednak odpowiedzi gregoriańskie, ale wariant uroczysty oparty na wspólnym wzorze harmonicznym (patrz: przykł. 3).

[1209] Lip-Sz, s. [8-9]; KBŁ-P2, brak paginacji.

[1210] Np. w Rasz-MszaI. A-ŚMiM-UZP.

[1211] Np. w KBŁ-P2.

Na różne sposoby dokonywana jest również harmonizacja odpowiedzi *I z duchem twoim* przed *Baranku Boży* (zob. przykł. 78).

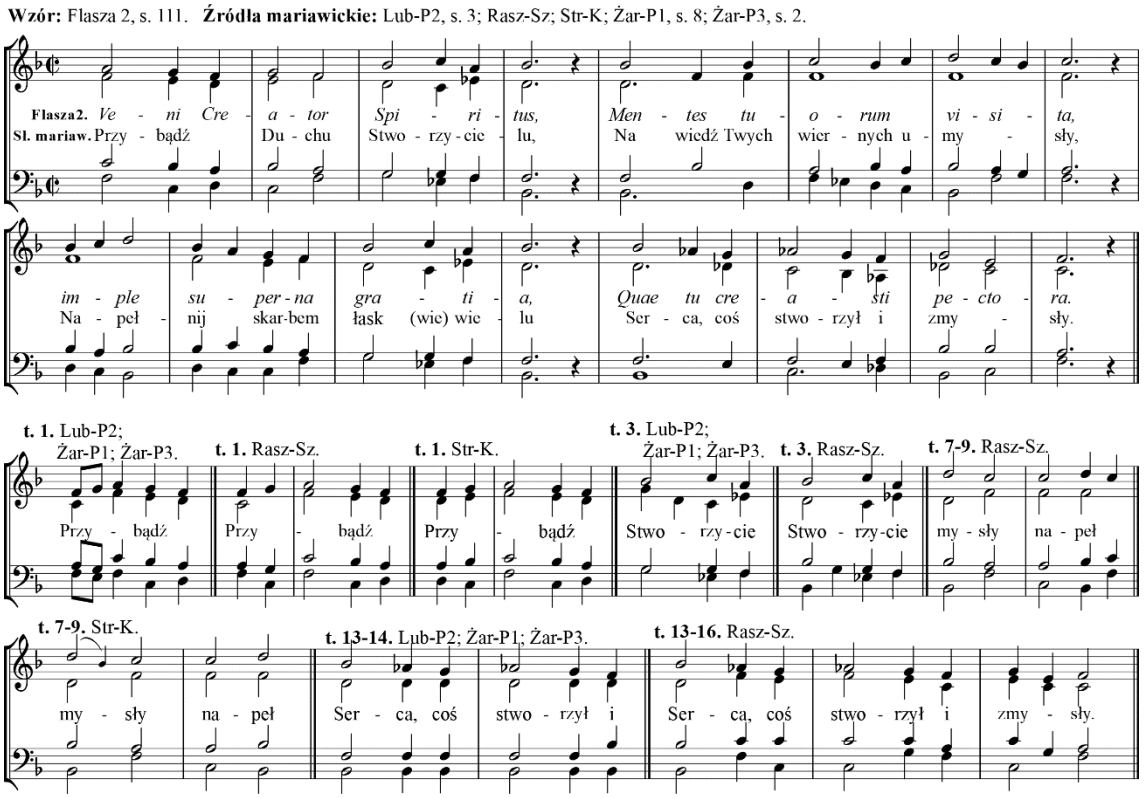
Przykład 77. Harmonizacje uroczystego i wielkanocnego wariantu *Bogu dzięki* w partyturach mariawickich.

Przykład 78. Harmonizacje odpowiedzi *I z duchem twoim* przed *Baranku Boży* w partyturach mariawickich.

Układ wielogłosowy pojawia się także w tonach psalmowych. Harmonizacje takie nie są jednakowe (albo niemal identyczne) niezależnie od partytury – jak to miało miejsce w przypadku najprostszych odpowiedzi. Cechą charakterystyczną jest, że redaktorzy śpiewów z reguły przestrzegali tego, aby harmonizacje były możliwie proste, konsonansowe. Następstwo akordów niekoniecznie musiało wynikać z zasad systemu funkcyjnego. Czynnikiem decydującym było w takich przypadkach uniknięcie dźwięków obcych dla danego trybu kościelnego oraz możliwie wygodne połączenia interwałowe w obrębie każdego z głosów. Należy zauważyć, że niektóre harmonizacje tonów psalmowych zostały zaczerpnięte ze zbiorów opracowanych przez autorów rzymskokatolickich, w których takie układy (*nota contra notam*) były łączone z bardziej zaawansowanymi pod względem figuracji strukturami *falsobordone*. Przypadki takie będą wskazywane podczas omawiania śpiewów Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego (roz. 5.4.3-6) i nieszporów wielogłosowych (roz. 5.5.1).

Oprócz prostych odpowiedzi chóru i tonów psalmowych, w muzykaliach mariawickich możemy spotkać opracowania chóralne bardziej zaawansowanych

śpiewów repertuaru chorałowego. Są to w głównej mierze hymny, np: *Niech do niebios brzmi granicy*[1212], *Ciebie Boga chwalimy*[1213] czy *Przybądź Duchu Stworzycielu*. W przypadku tego ostatniego, najczęściej spotykany jest zapis wzorowany na harmonizacji autorstwa Tomasza Flaszy[1214].



Przykład 79. Porównanie *Veni Creator Spiritus* w opr. T. Flaszy z kontrafakturami mariawickimi.

W powyższym przykładzie zauważalne jest przesunięcie sylab tekstu polskiego względem łacińskiego. Pierwszy z przypadków (t. 1-3) związany jest z intencją redaktorów mariawickich do rozpoczęcia słowa „Stworzycielu" na mocnej mierze taktu. W pozostałych (t. 6-7, 11-12, 14-15) działanie takie wynika z obecności akcentów paroksytonicznych w wersji mariawickiej w przeciwieństwie do proparoksytonicznych w wersji łacińskiej, co wymusza przesunięcie sylaby akcentowanej słowa polskiego na wcześniejszą (mocną) miarę taktu.

We wszystkich źródłach mariawickich początkowe współbrzmienie materiału bazowego poprzedzone jest jeszcze dwoma innymi. Odbywa się to poprzez skrócenie pierwszej wartości do ćwierćnuty (Lub-P1, Żar-P1, Żar-K) albo dodanie przedtaktu (Rasz-Sz, Str-K). W partyturach Rasz-Sz i Str-K dokonano redukcji pojedynczych współbrzmień w taktach 7-9. Obie wspomniane tu ingerencje w przebieg utworu

[1212] Zob.: *Partytura 4 głosy. Hymn na Wielki Czwartek* [w:] Łany-T, brak paginacji.
[1213] Zob. np.: Jał-CBCh, Ceg-Kap-P1, s. 33-38.
[1214] Inne harmonizacje na 4 głosy znajdują się np. w: KZK-P, s. 9.

wynikają ze starań redaktorów mariawickich zmierzających do zbliżenia głównej linii melodycznej (sopranu) do chorałowego wzoru, praktykowanego w śpiewie jednogłosowym.

Pozostałe odstępstwa kontrafaktur mariawickich względem zapisu ze śpiewnika Flaszy obejmują wyłącznie wypełnienie harmoniczne – bez modyfikacji głównej melodii. Zmiany takie nie mają szczególnego uzasadnienia, a ich zastosowanie powoduje nawet wprowadzenie błędów harmonicznych, np. równoległych oktaw pomiędzy altem i basem na przełomie t. 2 i 3 (Lub-P1, Żar-P1, Żar-P3) czy pomiędzy sopranem i basem w t. 14-15 (Rasz-Sz).

Trzy źródła mariawickie: Lub-P1, Żar-P1 i Żar-P3 podają tożsamą pod względem materii muzycznej postać śpiewu *Przybądź Duchu Stworzycielu*. Można więc wnioskować, że warianty te zostały przepisane w oparciu o wspólny rękopis dokonany przez nieznanego redaktora mariawickiego. Odstępstwa od tego zapisu w innych partyturach mogą wynikać ze zmian dokonanych w trakcie kopiowania tej samej kontrafaktury albo stanowić niezależną adaptację tego samego wzorca łacińskiego.

W partyturach mariawickich znajdują się także wielogłosowe opracowania gregoriańskich antyfon – szczególnie tych, które są śpiewane w okresie Wielkiego Tygodnia. Najwięcej wariantów harmonizacji posiadają antyfony: *Chwała Tobie Trójco* oraz *Zmartwychwstał Pan z grobu*. Zostaną one szerzej scharakteryzowane w podrozdziale 5.4.3.

Podsumowując kwestię poruszoną w niniejszym podrozdziale, należy stwierdzić, że ani praktyka wykonawcza, ani mariawickie źródła nutowe nie wykluczają możliwości śpiewu na głosy utworów z repertuaru gregoriańskiego, z wyjątkiem tych, które są przeznaczone dla osób duchownych. Mimo tego, chóralne opracowania chorału dotyczą najczęściej śpiewów recytatywnych i nieskomplikowanych pod względem melicznym (responsy, wersykuły, psalmy), a w drugiej kolejności hymnów oraz wybranych antyfon. W materiale źródłowym nie występują uniwersalne, wzorcowe opracowania poszczególnych śpiewów. Nie można uznać zatem którejkolwiek z harmonizacji za obligatoryjną, ani tym bardziej potrzeby wykonywania jakiegokolwiek ze śpiewów pochodzenia gregoriańskiego w formie wielogłosowej – nawet jeśli dana parafia dysponuje chórem śpiewającym na głosy. Wykonywanie tych utworów na kilka głosów wydaje się uzasadnione w sytuacjach, kiedy pozostałe śpiewy w trakcie nabożeństwa realizowane są w taki sam sposób, bowiem wtedy może być utrzymana jednakowa faktura chóralna na przestrzeni całej liturgii.

5.3. Msze mariawickie

5.3.1. Msza I

Msza I została skomponowana w 1907 lub przed Wielkanocą 1908 r. przez o. M. Jakuba Próchniewskiego, na motywach T. L. da Vittorii, F. X. Witta i innych kompozytorów. Posiada 14 części głównych oraz 4 dodatkowe (*Wstęp, Graduał, Ofiarowanie, Baranku Boży*) występujące jedynie w KTM-MszaI zamiast odpowiednich części podstawowych. Ze względu na nieobecność tych melodii w innych źródłach, należy uznać ich związek z całym cyklem jako marginalny. Częściej utożsamianych z *Mszą I* jest bowiem pięć części *ad libitum*: *Wierzę*; *Modlitwa moja*, *Panie*; *Święty* (dwie różne kompozycje) oraz śpiew *Adorujemy*.

Msza funkcjonuje w dwóch wariantach: dla chóru jednorodnego męskiego / żeńskiego (źródła A-ŚMiM-MszaI, Żar-MszaIa) oraz dla chóru mieszanego (większość źródeł[1215]). Zapis partii basu w zeszytach N.Sob-B1 i N.Sob-B3 sugeruje, że istniała także wersja dla chóru trzygłosowego, w której prawdopodobnie dwa górne głosy były takie same, jak sopran i alt w wariantach czterogłosowych, natomiast w trzecim głosie obecne były dźwięki basu i częściowo tenora – w zależności od tego, który składnik trójdźwięku był istotniejszy. W związku z kilkoma wersjami, przewidującymi różną obsadę wykonawczą, melodie *Mszy I* pojawiają się w wielu transpozycjach. W poniższej tabeli podano początkowe współbrzmienia części głównych ze wszystkich możliwych wariantów:

Część:	**Chór 4-gł. jednorodny:**		**Chór 4-gł. mieszany:**		**Chór 3-gł.**
	A-ŚMiM-MszaI	**Żar-MszaIa**	**Jał-MszaI(1967)/ Jał-MszaI(1971)**	**Rasz-MszaI**	**N.Sob-B1, N.Sob-B3**
Wstęp	B-dur	G-dur	F-dur	F-dur	-
Panie	d-moll	cis-moll	a-moll / h-moll	h-moll	cis-moll
Chwała	B-dur	G-dur	F-dur	F-dur	G-dur
Graduał	F-dur	D-dur	C-dur	-	-
Wierzę	B-dur	G-dur	F-dur	F-dur	G-dur
Ofiarowanie	B-dur	As-dur	F-dur	-	-
Modlitwa	A-dur	F-dur	F-dur	F-dur	-
Odpowiedź	B-dur	G-dur	F-dur	F-dur	G-dur
Święty	g-moll	e-moll	d-moll	d-moll	-
Adoracja	a-moll	fis-moll	d-moll / e-moll	e-moll	-
Baranku	d-moll	cis-moll	a-moll / h-moll	h-moll	-
O Święta	G-dur	F-dur	F-dur / Es-dur	Es-dur	-
Komunia	d-moll	b-moll	a-moll	-	-
Na ost. Ew.	As-dur	G-dur	F-dur	-	-

Tabela 28. Początkowe współbrzmienia w kolejnych częściach różnych wariantów *Mszy I*.

[1215] W nieuwzględnionych poniżej źródłach: Ceg-Kap-P1; …-P2 oraz Str-Kap-(S/A/T/B) znajdują się kserokopie wariantu Jał-MszaI(1971).

Wstęp:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), Ś.Par(ch), A-ŚMiM - Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Fel-N (S), Lub-M (S), N.Sob-P1, …-A4, Rasz-MszaI, Str-P, A-War-P1, A-War-SowJ, Żar-P(Msza), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-S1, Żar-A, Żar-B1, KZK-P.

Komentarz: Teksty liturgiczne *Wstępu* śpiewane są na wzorze układu *falsobordone* pochodzące od nieznanego autora albo samego bpa Próchniewskiego.

Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), Ś.Par(ch), Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, …-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A4, …-B1 (wersja na 3 głosy), …-B3 (na 3 głosy), Rasz-MszaI, A-War-P1, Żar-F1 (SA), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-K-S2, Żar-S1, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, KZK-Z, KTM-MszaI (zm.).

Komentarz: Forma muzyczna śpiewu oparta jest na standardowym *falsobordone* (cząstki A-B) o nieustalonym pochodzeniu. Każda połówka odpowiada jednemu wezwaniu, a cała forma jest powtarzana aż do ostatniego – dziewiątego (forma: ABA-BAB-ABA). Ze względu na krótki tekst wezwań, ton recytatywny zredukowany jest do dwóch półnut („Pa-nie"), przez co zanika typowa dla tej formy powtarzalność jednego współbrzmienia na gruncie wielu sylab.

Chwała:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A3, …-A4, …-B1 (na 3 głosy), …-B3 (na 3 głosy), Rasz-MszaI, A-War-P1, Żar-F1 (SA), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-K-S2, Żar-S1, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B2, KZK-Z, KTM-MszaI (zm.).

Komentarz: Śpiew ma charakter recytatywny. Jego podstawę stanowią dwa *falsibordoni*. W pierwszym z nich, w głosie najwyższym, pojawia się ton reperkusyjny *d'*, a współbrzmieniami, na których odbywa się recytacja, są: B-dur (I poł.) i g-moll (II poł.)[1216]. W drugim *falsobordone*, ton sopranu podnosi się o półton do *es'*, a sama recytacja odbywa się na różnych akordach, których wspólnym składnikiem jest właśnie dźwięk *es*' (Es-dur, As-dur, c-moll). Aby zobrazować śpiew za pomocą schematu, należy przyjąć oznaczenia dla wyróżnienia dwóch *falsobordone* (cyfry I i II), w obrębie każdego

[1216] Zgodnie z partyturą bazową – A-ŚMiM-MszaI.

wskazać dwie cząstki zakończone osobnymi kadencjami (litery a i b), a w drugim, dodatkowo, kolejne współbrzmienia, na których odbywa się recytacja ($^{Es,\ As,\ c}$). Schemat *Chwały* z *Mszy I* będzie się w takim przypadku prezentował w następujący sposób: Ia-Ib – II$^{c\text{-}As}$a-II^{Es}b – Ia-Ib – II$^{c\text{-}As\text{-}Es}$a-II$^{Es\text{-}c\text{-}As\text{-}Es}$b – Ia-Ib – II$^{c\text{-}Es\text{-}As\text{-}Es}$b.

Graduał:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI(1967/1971), N.Sob-P1, Str-P, A-War-P1, Żar-MszaIa.

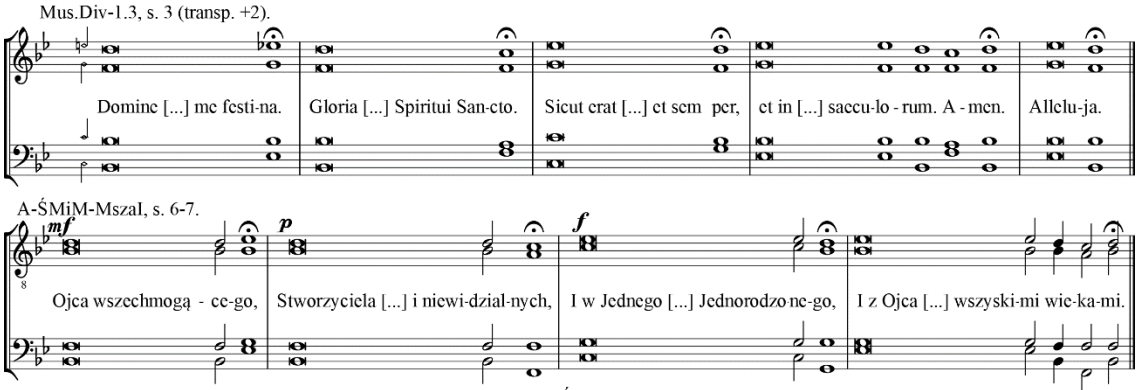
Komentarz: Śpiew składa się z jednego *falsobordone* o nieustalonym pochodzeniu, powtarzanego w zależności od długości tekstu formularza (najczęściej trzykrotnie).

Wierzę:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI, Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A2, …-A4, …-B1, …-B3, Rasz-MszaI, A-War-P1, Żar-F1 (SA), Żar-P(Msza), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-K-S2, Żar-S1, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B2, KTM-MszaI (zm.).

Wykorzystany materiał muzyczny: T. L. da Vittoria, *Falsobordone: Domine ad adjuvandum* (Mus.Div-1.3., s. 3).

Komentarz: Warstwa muzyczna *Wierzę* obejmuje czteroczłonowe *falsobordone*. Cząstki te można określić kolejno literami A, B, C, D. Forma całości śpiewu prezentuje się następująco: ABCD-D(bez kadencji)-CD-A**BB**CD-ABCD-ABCD. W miejscu wytłuszczonych liter „B" recytuje się w wolnym tempie oraz dynamice *piano* słowa od „I wcielił się" do „i pogrzebion". Poniżej zostanie zaprezentowane porównanie przebiegu początkowej fazy *Wierzę* z *falsobordone* T. L. da Vittorii.



Transp. + 7 (F-dur - dla chóru mieszanego): Jał-MszaI(1967/1971), Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1 i inne, Rasz-MszaI, A-War-P1, Żar-F1, Żar-P(Msza), Żar-MszaIb, Żar-S1, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B2, KTM-MszaI.
Żar-MszaIa: transp. -3 (G-dur - dla chóru żeńskiego).
N.Sob-B1; ...-B3: transp. -3 (G-dur - prawdopodobnie dla chóru jednorodnego trzygłosowego); wymiennie dźwięki przynależące do basu i tenora.
KTM-MszaI: brak partii tenora w niemal całym przebiegu śpiewu, liczne zmiany w przebiegu altu i basu.

Przykład 80. Porównanie zapisu *Falsobordone: Domine ad adjuvandum* T. L. da Vittorii oraz fragmentu *Wierzę* z *Mszy I*.

Kompozycja da Vittorii, która znajduje się w *Musica Divina*, zapisana jest w układzie rozległym. W *Wierzę* z *Mszy I*, o. Próchniewski dokonał wymiany składników współbrzmień pomiędzy tenorem i altem. Dzięki temu, układ zmienił się na skupiony, a ambitus całego śpiewu został zmniejszony o oktawę, co umożliwia jego wykonanie zarówno przez chór jednorodny, jak i mieszany – w transpozycji o kwintę w górę.

W zapisie mariawickim, współbrzmienia kadencyjne po pierwszych trzech recytacjach zostały poprzedzone półnutami, co sugeruje wykonawcom wydłużenie ostatniej z recytowanych zgłosek, będącej jednocześnie sylabą akcentowaną. W przypadku kadencji po czwartej recytacji (cząstka D), całe nuty zostały zastąpione drobniejszymi wartościami: półnutami oraz ćwierćnutą, znajdującą się każdorazowo przed wartością akcentowaną.

W powyższym przykładzie nie uwzględniono kilku drobnych rozbieżności pomiędzy partyturami mariawickimi, które w istocie nie mają wpływu na przebieg muzyczny *Wierzę*, bowiem dotyczą wyłącznie formy graficznej zapisu recytacji. We fragmentach opartych na cząstce B, przed półnutą rozpoczynającą zwrot kadencyjny pojawiają się dodatkowe ćwierćnuty z dźwiękami tożsamymi z wcześniejszą *brevis* wskazującą współbrzmienie reperkusyjne. Dotyczy to wyłącznie wytłuszczonych sylab w słowach: „**czło**wiekiem" (źródła: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI[1967/1971]), „**i po**grzebion" (źródła: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI[1967/1971][1217], Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Żar-MszaIa) oraz „**będzie**" (Ch-ŚMiM-Sopr1, Ceg-MszaI, Żar-MszaIa).

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI(1967/1971), N.Sob-P1, Żar-MszaIa, Żar-S1, Żar-A.

Komentarz: Jest to *falsobordone*, w którym każda z połówek składa się z recytacji o zmiennym współbrzmieniu: w I połowie – akordy B-dur, g-moll, F-dur, w II – F-dur i B-dur. W kadencji drugiej połówki następuje modulacja, kończąca się akordem C-dur w takim samym układzie jak pierwsze współbrzmienie (układ skupiony z tercją w sopranie i kwintą w basie). Z tego względu niemożliwe jest powtórzenie całego *falsobordone* drugi raz, bowiem nie da się uniknąć równoległych kwint, oktaw oraz prowadzenia wszystkich głosów. W przypadku formularzy z dłuższym tekstem *Ofiarowania*, należy całą antyfonę podzielić na dwa hemistychy, a recytację obszernych fragmentów rozłożyć równomiernie na kolejne współbrzmienia – w pierwszej połowie trzy, a w drugiej – dwa.

[1217] W źródłach Jał-MszaI[1967/1971], ćwierćnuta znajduje się jedynie przy zgłosce „po-".

Modlitwa moja, Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI(1967/1971), A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr1, …-Bas1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Fel-N (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-S3, …-A1, …-A3, …-B1, …-B3, Rasz-MszaI, Str-P, Str-P, A-War-P1, Żar-F1 (SA), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-Z1-(A/B), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2, KTM-MszaI (zm.).

Komentarz: Śpiew jest zbudowany w oparciu o jeden układ *falsobordone*, który powtarzany jest pięciokrotnie (cztery wersety z Ps 140 + *Chwała Ojcu*).

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia":

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Ceg-P, Lip-Sz, Łany-T, N.Sob-P1, …-P1, …-B1, …-B3 (na 3 głosy), Rasz-MszaI, Str-P, A-War-SowJ, Żar-P(Msza), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-Z1-(A/B), Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: T. L. da Vittoria, *Falsobordone: Domine ad adjuvandum* (Mus.Div-1.3., s. 3).

Komentarz: Warstwa muzyczna śpiewu jest taka sama jak w przypadku *Wierzę* z *Mszy I*. Forma całości prezentuje się następująco: BB-C(bez kadencji)-D.

Święty:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI(1967/1971), Ch-ŚMiM -Sopr1, N.Sob-P1, …-S2, Rasz-MszaI, Żar-MszaIa, Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2.

Komentarz: Utwór skonstruowany jest w oparciu o jedno *falsobordone*, powtórzone trzykrotnie w formie (A – *Święty…*; B – *Pan Bóg…*; A – *Pełne…*; B – *Hosanna…*; A – *Błogosławiony*; B – *Hosanna…*). Na zakończenie śpiewu dodawane jest jeszcze jedno „Hosanna na wysokości", recytowane na wzorze melodycznym części A.

Adoracja po podniesieniu:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Bas1, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, Rasz-MszaI, Żar-MszaIa, Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim, *Adoramus te, Domine* (CantS-5a, nr XVII, s. 27-28).

Komentarz: W przypadku tego utworu mamy do czynienia z kontrafakturą o wysokim stopniu regularności.

* w tym miejscach (w A-ŚMiM-MszaI) ołówkiem naniesione zostały poprawki w dźwiękach zgodnie z CantS-1.
transp. - 3 (od fis-moll - dla chóru jednorodnego): Żar-MszaI.
transp. + 7 (od e-moll - dla chóru mieszanego): Jał-MszaI(1971); Ch-ŚMiM-M; ...-Sopr1; ...-Bas1; A-ŚMiM-Ten1; Ceg-MszaI; Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B); Rasz-MszaI; Żar-K-S2; Żar-S2; Żar-S8; Żar-A; Żar-B2.
transp. + 5 (od d-moll - dla chóru mieszanego): Jał.MszaI(1967), Ch-ŚMiM-MP.
Jał-MszaI(1967/1971): t. 28. 𝅗𝅥. + 𝅗𝅥 (nanicsiona druga poprawka).
t 26, m 2 (B) - *H*: Jał-MszaI(1967/1971), Ch-ŚMiM-M; ...-MP; ...Bas1; Ceg-MszaI; Rasz-MszaI; Żar-B2.
t. 23 m. 4 (B) - *G*: Ceg-MszaI; Żar-B2.

t. 19: Ch-ŚMiM-M; ...-MP; ...-Sopr1; ...-Bas1; A-ŚMiM-Ten1.

t. 28-30: Ch-ŚMiM-M; ...-MP; ...-Sopr1; ...-Bas1; A-ŚMiM-Ten1.

t. 28.: Ceg-MszaI; N.Sob-P1; Żar-K-S2; Żar-S2; Żar-S8; Żar-B2.

Przykład 81. Porównanie zapisu *Adoramus te Domine* (anonim) oraz wariantów *Adoracji po podniesieniu* z *Mszy I*.

Materiał dźwiękowy wzorca (Cant.S-5a) oraz bazowego źródła mariawickiego (A-ŚMiM-MszaI) są w dużej mierze zgodne. W rękopisie mariawickim zostało wprowadzonych kilka zmian rytmicznych, mających prawdopodobnie na celu nadanie utworowi większej płynności (skrócenie całych nut do półnut oraz półnut do ćwierćnut).

Modyfikacje te nie zaburzyły jednak dwudzielnego metrum, obecnego na przestrzeni całego śpiewu. W t. 19 i 28 pojawiły się dwa niezamierzone błędy (nieuzupełnione współbrzmienie oraz dwie równe półnuty zamiast rytmu punktowanego), które zostały poprawione ołówkiem. Niestety, zapis bez naniesionych poprawek został powielony w późniejszych źródłach z innych parafii. Należy jeszcze zaznaczyć, że redaktor pierwowzoru mariawickiego postanowił dokonać dyminucji całego układu rytmicznego, co miało służyć lepszej czytelności partytury.

Wyżej zaprezentowany zapis dla chóru jednorodnego znajduje się także w źródle Żar-MszaI, jednak zanotowany tam został w transpozycji o tercję małą w dół. Pozostałe zbiory podają wariant dla chóru mieszanego, który jest przetransponowany względem A-ŚMiM-MszaI o kwartę (pierwsze współbrzmienie – d-moll[1218]) lub kwintę (e-moll) do góry.

W źródłach mariawickich znajduje się kilka często występujących różnic względem partytury bazowej. Dotyczą one głównie zmiany wysokości pojedynczych dźwięków w basie (w t. 23, 26, 28). Ze względu na ich odstępstwo od łacińskiego wzorca, można uznać, że powstały one w wyniku błędu, który został powielony przez kolejnych kopistów. Jedna modyfikacja była jednak z pewnością celowa: dokonanie dyminucji pierwszych dwóch oraz ostatniego współbrzmienia na pierwszej sylabie słowa „nami" (t. 28). Zmiana ta obecna jest w zbiorach spisanych przez s. M. Salomeę Elszyk (Ch-ŚMiM-M i in.). Nie da się jej uzasadnić układem akcentów w tekście mariawickim ani intencją upodobnienia do łacińskiego wzorca.

Omawiany śpiew utrzymany jest fakturze akordowej, z pojedynczymi zwrotami o charakterze imitacyjnym (t. 7). Czynnikiem rozwijającym napięcie jest zmienność współbrzmień harmonicznych, uzupełniona o wskazówki dynamiczne, które w mariawickiej adaptacji są bardziej szczegółowe, niż w źródle łacińskim. Zamieszczony znak przykluczowy (fis) nie wskazuje faktycznej tonacji, bowiem utwór nie posiada jednolitego centrum tonalnego. Współbrzmieniem o charakterze tonicznym na stosunkowo największej przestrzeni śpiewu jest a-moll. Pierwszych dwanaście taktów oraz t. 24-26 opierają się na połączeniach akordowych w relacji kwinty: °T-D (a-moll – e-moll) oraz paralelnych im (D)-T_{III} (G-dur – C-dur). W t. 13-19 oraz 27-30 centrum tonalne przenosi się do dotychczasowej subdominanty (d-moll). Akord a-moll zmienia w tych miejscach tryb na majorowy, co można interpretować jako nową dominantę, albo – szczególnie w ostatniej fazie utworu – jako tonikę z tercją pikardyjską. Ponadto, na

[1218] W takiej samej transpozycji odnajdujemy śpiew *Adoramus te Domine…* w Mus.Div-1.4, s. 315-316.

przestrzeni taktów 20-23 mamy do czynienia z modulacją rozłożoną na progresji akordów koła kwintowego (H-E-A-D-G-C). Tonalność śpiewu można zatem zaprezentować za pomocą poniższego schematu:

Takty:	1-12	13-19	20-23	24-26	27-30
Ośrodek tonalny:	a-moll	d-moll	brak (modulacja)	a-moll	d-moll

Tabela 29. Tonalność *Adoracji po podniesieniu* z *Mszy I*.

Zachowanie konsonansowych współbrzmień z pokrewnymi sobie połączeniami harmonicznymi, a także przejrzystej, homofonicznej faktury z pojedynczymi imitacjami, pozwalają stwierdzić że *Adoracja* z *Mszy I* bazująca na *Adoramus te Domine* nieznanego autora, utrzymana jest w ramach stylistycznych polifonii palestrinowskiej. Brak jednolitej tonacji wskazuje natomiast, że pierwowzór mógł powstać jeszcze w początkach krystalizowania się systemu funkcyjnego, w XVI lub XVII stuleciu.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ś.Par(ch), Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, …-S3, Rasz-MszaI, A-War-P1, A-War-MszaII, Żar-MszaIa, Żar-MszaIb, Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2.

Komentarz: W śpiewie wykorzystany jest ten sam materiał muzyczny, co w *Baranku Boży* z *Mszy I*. Jedyną modyfikacją jest rozwinięcie formuły kadencyjnej cząstki B w głosie trzecim (bas I albo tenor). Zamiast prostego rozwiązania pojawiającego się opóźnienia C-dur$^{4-3}$ (półnuty *f-e*), dźwięk finalny zostaje opisany przez figurację *f-e-d-e* (w wartościach rytmicznych: ćwierćnuta + dwie ósemki). Całe *falsobordone* powtórzone jest dwukrotnie, przy czym pierwsze trzy cząstki rozpoczynają się razem z kolejnymi wezwaniami „Baranku Boży", a ostatnia – od słowa „obdarz".

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Lub-P1 (S), N.Sob-P1, …-A3, Rasz-MszaI, A-War-MszaII, Żar-F1 (SA), Żar-MszaIa, Żar-MszaIb (SA), Żar-K-(S2/B), Żar-S2, Żar-S4, Żar-S5 (SA), Żar-S6, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: F. X. Witt, *Graduale Feria V. in Cœna Domini* [w:] Witt-34, nr 35, s. 42 [albo:] CantS-5b, nr LXXXI, s. 63.

Komentarz: Cały śpiew utrzymany jest w tonacji majorowej (w pierwowzorze – A-dur). Przez dłuższy czas dominuje faktura akordowa. Na dwóch współbrzmieniach (w t. 1 i 14) rozmieszczone są krótkie teksty przeznaczone do recytacji – zarówno

w pierwowzorze jak i mariawickiej adaptacji. Na pozostałych akordach wykonywane są pojedyncze sylaby. W ciągu utworu pojawiają się dwa fragmenty o potencjale polifonizującym. Imitacja krótkich motywów opartych na kolejnych stopniach skali majorowej pojawia się w taktach 10-12 (bas i sopran) oraz 20-21 (bas oraz sopran równolegle z altem w odległości tercji). Wprowadzenie większej ruchliwości w obrębie tych dwóch miejsc wiąże się z jednoczesnym ograniczeniem sylabizacji na kolejnych nutach na rzecz nieznacznej melizmatyki.

Cant.S-2: takt 6. w augumentacji.
A-ŚMiM-MszaI: transp. -2 (G-dur).
Transp. +6 (Es-dur - dla chóru mieszanego): Jał-MszaI(1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, Rasz-MszaI, Żar-K-(S2/B), Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B.
Transp. +8 (F-dur - dla chóru mieszanego): Jał-MszaI(1967), Lub-P1, Żar-F1, Żar-MszaIb, Żar-S4, Żar-S5, Żar-S6.
Transp. -4 (F-dur - dla chóru jednorodnego): A-War-MszaI, Żar-MszaIa.
t. 3 m. 1 (T) - *e*: Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-T.
t. 8 m. 1 (T) - *e*: Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-T, N.Sob-P1, Rasz-MszaI.
t. 9 m. 1-2 (B) - *d*: Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-B, Żar-K-B, Żar-B.
t. 11 (T) - *a-a*, (B) - *fis-A*: Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(T/B).
t. 11 m. 1-2 (TB) - *a-fis*: N.Sob-P1, Rasz-MszaI.
t. 17 m. 1-2 (zamienione nuty w A i T): Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(A/T).
t. 20 m. 4 (S) - *fis'*: Ceg-MszaI.
od t. 20 m. 2 do t. 21 m. 1 (B) - oktawę niżej: Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, N. Sob-P1, Rasz- MszaI, Żar-K-B.
t. 21 m. 1-2 (A) - *cis'*: Ceg-MszaV+I-A.
t. 22 m. 1 (T) - *h*: Jał-MszaI(1967/1971).
t. 22 m. 1 (T) - *e*: N.Sob-P1, Rasz-MszaI.

t. 2: Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaI, Rasz-MszaI

t. 22-23: Ceg-MszaI; Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B).

Przykład 82. Porównanie zapisu *Christus factus est* F. X. Witta oraz wariantów *O Święta Uczto* z *Mszy I.*

Porównanie *O Święta Uczto* oraz utworu F. X. Witta (przykł. 82) wskazuje, że śpiew ten jest kontrafakturą regularną, w której dokonano wymiany tekstu z łacińskiego na polski. Jedyną ingerencją w materię muzyczną, której dokonał o. Próchniewski

w wariancie na chór jednorodny, było pomniejszenie wartości rytmicznych w 6 i 7 takcie pierwowzoru o połowę (dyminucja).

Dużo więcej zmian pojawia się transkrypcjach dla chóru mieszanego – zarówno w tych transponowanych do Es-dur jak i F-dur. Część z nich można traktować jako omyłki kopisty, np. pominięcie znaków akcydentalnych w taktach 3 i 8 albo przesunięcie niektórych nut w pojedynczych głosach o linię do góry lub do dołu (t. 9, pocz. t. 11, t. 20 m. 4, t. 21 m. 1-2). Wspomniane warianty należy więc uznać za wymagające korekty.

Zmianami celowymi były z pewnością: umieszczenie półnut na końcu obu recytacji (t. 1, 14); zlikwidowanie wyprzedzenia pełnego współbrzmienia przez tenor w t. 2; uniknięcie krzyżowania głosów w t. 17 poprzez wymianę dźwięków altu i tenoru; przeniesienie basu w t. 20-21 o oktawę w dół w celu uniknięcia zbyt wysokiego rejestru; wypełnienie pauzy w tenorze (t. 22) dźwiękiem *e* lub *h* – w zależności od partytury; zmiany w głosach dolnych w taktach 11, 22 i 23 ze względu na ich możliwości wykonawcze w transpozycji.

Komunia:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), N.Sob-P1, Str-P, Żar-MszaIa, Żar-A.

Komentarz: W śpiewie wykorzystano *falsobordone* nieustalonego pochodzenia. W przypadku partytur z tekstem formularza na V czwartek miesiąca, układ ten jest powtórzony dwukrotnie ze względu na obszerność samej antyfony.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Jał-MszaI(1967/1971), Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Ceg-P.cz.z-(A/T), N.Sob-P1, Żar-MszaIa, Żar-K-B, Żar-B2.

Komentarz: Śpiew oparty jest na powtarzanym układzie *falsobordone*. W przeciwieństwie do innych mszy – słowa nie są zaczerpnięte ze strof hymnu *Chwal, Syonie, Zbawiciela*, ale z Psalmu 84 w tłumaczeniu Jakuba Wujka, z pojedynczymi różnicami. W zależności od źródła, zamieszczana jest wersja krótsza (Ps 84.2-4 + *Chwała Ojcu…*) albo dłuższa (Ps 84.2-4.9.11.13 + *Chwała Ojcu…*).

Części dodatkowe: *Wstęp*, *Graduał*, *Ofiarowanie*, *Baranku Boży:*

Źródło mariawickie: KTM-MszaI.

Komentarz: Nie udało się ustalić proweniencji wspomnianych śpiewów ani ich obecności w jakichkolwiek innych źródłach. Wstępny przegląd utworów wskazuje na ich podobieństwo do form *falsobordone*. Sam zapis obarczony jest błędami harmonicznymi.

5.3.2. Msza II

Dzieło powstało między 1908 a 1909 rokiem. Jego domniemanym autorem jest o. M. Jakub Próchniewski. We *Mszy II* wykorzystano motywy muzyczne kompozytorów włoskich oraz cecylianistów, m.in.: S. Sario, L. da Viadany, C. de Zacharia, P. Griesbachera, F. X. Witta. Cykl liczy standardowo 14 części, ale *Modlitwa moja, Panie* i *Adoracja po podniesieniu* występują w dwóch równorzędnych wariantach. Ponadto, w źródłach A-War-MszaII i KZK-P odnajdziemy dodatkowy wariant śpiewu *Modlitwa moja, Panie* zamiast odpowiedniej części podstawowej. Z *Mszą II* utożsamiane są także trzy części *ad libitum*: *Panie*, *Odpowiedź* i *Adoracja* (*Adorujemy*).

Wstęp:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, Ceg-inne, Łany-T (S), Żar-P1914 (S/A/T/B), Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim, *Ps. „Confitebor tibi, Domine." toni VII* [w:] PV-2, nr 23, s. 7.

Komentarz: Podobnie jak we *Wstępie* z *Mszy I,* wszystkie trzy wersety (antyfona, werset psalmowy i doksologia) zostały oparte na jednej strukturze *falsobordone*. Zwroty kadencyjne w adaptacji mariawickiej zostały zapisane w dyminucji. W układzie wzorcowym charakterystyczny jest głos tenoru, który powiela w całości melodię VII tonu psalmowego z terminacją *a*[1219].

Panie:

Źródła mariawickie: KBŁ-MszaII, Lub-M (S), Żar-P1914 (S/A/B), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-T(MszaIII) (S), Żar-B1 (T).

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane *falsibordoni* w tonie VII: Gri-35, nr 27 (*Laudate Pueri*), s. 27; nr 56 (*Nisi Dominus*), s. 57; nr 60 (*Memento Domine*), s. 61; nr 62 (*Confiteor tibi*), s. 63; nr 64 (*Domine, probasti me*), s. 67; nr 71 (*Lauda Jerusalem*), s. 75.

Komentarz: W adaptacji mariawickiej zostało połączonych ze sobą kilka niezależnych fragmentów z dzieła P. Griesbachera w nowy, zamknięty pod względem formalnym utwór. *Panie* z *Mszy II* nie jest zatem pojedynczą kontrafakturą, ale kompozycją centonizowaną. Poszczególne układy *falsobordone* zostały dobrane w taki

[1219] Melodia tonu VII podana jest w transpozycji o tercję małą w dół, zatem końcowym dźwiękiem tenoru nie jest *a*, tylko *fis*.

sposób, aby ostatnie współbrzmienie poprzedniego i początkowe następnego były możliwie najbardziej ze sobą pokrewne: w relacji kwinty, jednoimienne z różnymi trybami bądź nawet tożsame ze sobą.

Podobnie jak w *Panie* z *Mszy I*, niemal każdemu wezwaniu odpowiada połówka układu *falsobordone*, przy czym nuty recytacyjne *brevis* zostają zastąpione jedną lub dwiema półnutami. Wyjątkiem jest nr 64 ze źródła Gri-35, którego obie połówki zostały przydzielone do jednego wezwania „Panie, zmiłuj się".

Gri-35: transp. +2 (pierwszy akord: fis-moll); inne rozmieszczenie kresek taktowych w nr 56(a) - jak kreski przerywane w t. 24 i 25.
Lub-M: brakuje pierwszego *Chryste* oraz trzech ostatnich *Panie*; t. 5. m. 3. sylaba -*łuj*; t. 6. m. 3 sylaba *się* (brak t. 7); t. 11, brak krzyżyka; t. 18 *fis*.
t. 33. m. 1. sylaba -łuj.: Żar-P1914-(S/A/B), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Przykład 83. Porównanie zapisu wybranych *falsibordoni* P. Griesbachera oraz *Panie* z *Mszy II*.

Falsobordone nr 60, 64 i 71 zostały przytoczone w pełnej postaci, przy czym drugi z nich bez pierwszego współbrzmienia reperkusyjnego. Obie cząstki (w przykł. 82 oznaczone literami „a" i „b") pozostają w swoim pierwotnym porządku. Odmiennie potraktowano *falsobordone* nr 62. Zostało ono również przytoczone w całości, jednak zamieniono kolejność cząstek „a" i „b". Działanie to było podyktowane chęcią uniknięcia połączenia dwóch niespokrewnionych ze sobą akordów: E-dur (ostatniego z cząstki „b" w nr 62) oraz G-dur (pierwszego w nr 71). Zamiast tego, przed współbrzmieniem

rozpoczynającym drugie *Chryste* obecny jest akord D-dur będący jego dominantą, natomiast pomiędzy połówkami numeru 62 w odwróconej kolejności pojawia się połączenie czterodźwięków jednoimiennych (E-dur i e-moll). Trzecią formą wykorzystania układów *falsobordone* było zaadaptowanie tylko jednej z jego połówek. Dotyczy to cząstek „a" w numerach 27 i 56.

Należy zauważyć, że w dziele Griesbachera wszystkie układy zapisane są o sekundę wielką wyżej. Dokonanie transpozycji w adaptacji mariawickiej potwierdzone jest przez wszystkie rękopisy. Przeniesienie materiału muzycznego *Panie* o sekundę w dół nie znajduje jednak szczególnego uzasadnienia, bowiem żaden z fragmentów pierwowzoru nie wykorzystywał bardzo wysokiego rejestru poszczególnych głosów (najwyższe *e"* w sopranie i *e'* w tenorze). Dodatkowo, końcowym współbrzmieniem *Wstępu* z *Mszy II* jest *fis-cis* (bez tercji), a początkowym *Chwały* – A-dur, zatem pozostawienie *Panie* bez transpozycji scaliłoby jednocześnie wszystkie trzy części w jednolitym ośrodku tonalnym.

Jeszcze jedną istotną kwestią jest wybrane przez redaktora mariawickiego do *Panie* z *Mszy II* wyłącznie tych *falsobordone*, które przez Griesbachera zostały przyporządkowane do modusu VII. Dzięki temu, nowy, centonizowany utwór zdaje się wykorzystywać wspólne, charakterystyczne motywy. Szczególnie często pojawia się motyw zaczerpnięty z mediacji VII tonu psalmowego (*|a|-c'-h-a-h*). Przytaczany jest on w postaci dosłownej albo zbliżonej – z dodatkowymi wychyleniami w górę (*d'*) lub w dół (*g*). Motyw ten możemy zaobserwować w sopranie (takty: 2-3, 5-6, 9-10, 24-25) oraz w tenorze (t. 13-15). Ślady melodii terminacji (*h-a-g-fis-g*) możemy natomiast dostrzec w w taktach 2-3, 16-17 (tenor) czy w t. 20 (sopran).

Chwała:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A2, …-B1, …-B3, Str-P, Str-P, Żar-P1914 (S/A), Żar-Z1-(A/B), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B3, KZK-P, KBŁ-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher (Gri-35), nr 1. *Domine* (*ad adjuvandum…*), s. 1.

Komentarz: Źródło poddane adaptacji mariawickiej jest strukturą typu *falsobordone*, złożoną z trzech cząstek (A, B, C), przy czym ostatnia posiada dwa warianty kadencji uzależnione od kontekstu liturgicznego. Pierwszy z nich dostosowany jest do słowa *Alleluja* (C1), a drugi – do frazy *Laus tibi Domine…* (C2). Na przestrzeni

tekstu hymnu anielskiego w tłumaczeniu mariawickim, zostały rozmieszczone kolejno cząstki: ABC1–ABC1–BC2–BC2.

Graduał:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-inne, Łany-T (S), Żar-P1914 (S/A), Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. de Zacharia, *Ps. „Confiteor tibi, Domine." toni VII* [w:] PV-2, nr 25, s. 9.

Komentarz: *Graduał* z *Mszy II* stanowi strukturę *falsobordone*, która powtarzana jest kilkukrotnie – w zależności od długości tekstu liturgicznego. Podobnie jak w przypadku *Wstępu* z tej samej mszy, zwroty kadencyjne zapisano w dyminucji.

Wierzę:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-B1, …-B3, Żar-P1914 (S/A), Żar-Z1-(A/B), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B3, KZK-P, KBŁ-MszaII, KBŁ-MszaBZ.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher (Gri-35), nr 2. *Domine* (*ad adjuvandum…*), s. 2; nieznany, *Laudate pueri* [w:] PV-4, nr 53, s. 13.

Komentarz: Struktura pierwowzoru Griesbachera jest identyczna jak w przypadku źródła kontrafaktury w *Chwale* z tej samej mszy. Jego forma składa się zatem z cząstek: A, B, C1 i C2. Drugie z adaptowanych źródeł jest klasycznym, dwuczęściowym *falsobordone*. Autor *Mszy II* wykorzystał je wyłącznie we fragmencie: „I wcielił się […] i stał się człowiekiem", dodatkowo opatrując to miejsce oznaczeniami: *lento* i *pianissimo*. Dzięki temu, szczególnie istotny moment wyznania wiary, w którym duchowieństwo i wierni na znak czci wobec wcielenia Syna Bożego przyklękają, został podkreślony poprzez zmiany w obrębie kilku czynników muzycznych: melodyki, harmoniki, dynamiki i agogiki. Formę całego śpiewu można zaprezentować za pomocą następującego schematu: I.A-I.B-I.C1-I.C2-I.A-I.B – II.B-II.A – I.C2 (ze skróconą recytacją) – I.C1-I.A-I.B-I.C1-I.A-I.B-I.C2.

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, Jał-MszaII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-inne, Żar-P1914 (A), Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. de Zacharia, *Ps. „Laudate Dominum." toni VII* oraz *toni VIII* [w:] PV-5, nr 66 i 68, s. 4-5.

Przykład 84. Porównanie zapisu wybranych *falsibordoni* C. de Zacharii (PV-5, nr 66 i 68) oraz *Ofiarowania* z *Mszy II*.

Komentarz: *Ofiarowanie* z *Mszy II* jest połączeniem dwóch *falsibordoni* C. de Zacharii w jedno. Pierwszą połówkę oraz dwa współbrzmienia drugiej zaczerpnięto z utrzymanego w modusie VII numeru 66 w zbiorze PV-5. Cała materia muzyczna tego fragmentu jest identyczna z pierwowzorem, za wyjątkiem dokonanej dyminucji oraz dodanych oznaczeń dynamicznych. W wariancie mariawickim oba akordy cząstki „b" opatrzone są wartością *brevis*, a recytacja zachodzi na obu współbrzmieniach, natomiast w pierwowzorze C. de Zacharii – pierwsze z nich jest samodzielną całą nutą, do której przypisana jest tylko jedna sylaba, poprzedzająca właściwą recytację.

Z numeru 68 (przydzielonego do modusu VIII) przeniesiono do adaptacji mariawickiej jedynie końcową kadencję (dwa ostatnie takty). Została ona obniżona o półton względem źródła pierwotnego. Dzięki temu pierwszy z akordów (G-dur) został zunifikowany z pierwszym współbrzmieniem kadencji drugiej cząstki *falsobordone* nr 66 (Fis-dur). Należy zauważyć, że w rękopisach ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości oraz w partyturze Jał-II zmieniono tryb tego akordu na minorowy (fis-moll), co nie znajduje uzasadnienia w materiale wzorcowym[1220].

Połączenie dwóch *falsobordone* powoduje, że pomiędzy pierwszym i ostatnim współbrzmieniem pojawia się stosunek sekundy wielkiej. Z tego względu, niemożliwe jest powtórzenie całego układu w przypadku dłuższego tekstu części zmiennej, bowiem w głosie tenoru nieunikniony byłby niewygodny pod względem wykonawczym skok trytonu.

[1220] Pozostałe dwa odstępstwa z Jał-II również nie mają potwierdzenia w utworach C. de Zacharii (półnuta *h* w tenorze w t. 3) ani w innych źródłach mariawickich (rozmieszczenie tekstu pierwszej recytacji).

Modlitwa moja, Panie (wariant A)*:*

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, N.Sob-P1, N.Sob-P3, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A2, …-T, …-B1, …-B3, Żar-K-A, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B3, Żar-P1914 (S/A), Żar-K-S2, Żar-B1, KBŁ-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Ps. „Confitebor… quoniam." toni VII* [w:] PV-8, nr 108, s. 5 [albo:] Viad-28, tonus VII, nr 6, s. 33.

Komentarz: Śpiew jest regularną kontrafakturą *falsobordone* Viadany. Redaktor mariawicki dokonał dyminucji pierwowzoru oraz transpozycji o półton w dół (pierwszy czterodźwięk z b-moll do a-moll). Podobnie jak w przypadku *Modlitwy…* z *Mszy I*, wszystkie wersety Psalmu 140 śpiewane są według tego samego wzorca muzycznego.

Modlitwa moja, Panie (wariant B)*:*

Źródła mariawickie: Jał-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: jak w wariancie A.

Przykład 85. Porównanie wariantów A i B części *Modlitwa moja, Panie* z *Mszy II*.

Komentarz: Wariant B tej części wydaje się wtórny względem poprzedniego. Źródłem kontrafaktury jest niewątpliwie to samo *falsobordone*, co w przypadku wariantu A, jednak tutaj zachodzą poważne zmiany w obrębie wypełnienia harmonicznego w głosach dolnych, a sporadycznie – również w linii melodycznej sopranu. Pomijając kwestię przedostatniego taktu, w głosach środkowych modyfikacje te mają charakter jednostkowy. W tenorze ulegają zmianie jedynie ostatnie nuty taktów 2 i 7, w alcie – ostatnia w t. 2 i 3 oraz pierwsza w t. 6, 7 i 9. Bas zostaje poważnie przekształcony na przestrzeni całej kadencji, a cały układ czterogłosowy zostaje znacząco zmieniony w przedostatnim takcie.

Można jedynie przypuszczać, że różnice te wynikają z faktu, że S. Jałosiński albo redaktor partytury, z której on sam przepisywał ten śpiew, opierał się na niepełnym zapisie *Modlitwy…* z *Mszy II*, a brakujące ogniwa uzupełnił według własnej inwencji kompozytorskiej. Niestety zmiany te nie były udane, bowiem wiele połączeń między

współbrzmieniami można uznać za błędne z punktu widzenia klasycznej harmonii. Dotyczy to np. równoległego prowadzenia wszystkich głosów w t. 2 i dwukrotnie w t. 8, równoległych oktaw między sopranem a tenorem (*h-c*) oraz sopranem a basem (*gis-a*) w t. 8, błędnego współbrzmienia dominantowego na końcu t. 8 (brak prymy, seksta mała zamiast kwinty). Z tego względu, można przyjąć, że właściwa dla *Mszy II* jest *Modlitwa moja, Panie…* wzorowana całkowicie na *falsobordone* Viadany, natomiast omawiane w tym miejscu źródło jest jej rozpowszechnionym wariantem, obarczonym błędami harmonicznymi.

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia”:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, …-Bas1 (zmod.), …-Bas2 (zmod.), N.Sob-S1, A-War-MszaII, Żar-P1914 (S), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S7, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, Żar-B3, KZK-P, KBŁ-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher (Gri-35), nr 1. *Domine* (*ad adjuvandum…*), s. 1.

Komentarz: *Odpowiedź…* jest kontrafakturą tego samego utworu, co *Chwała* z *Mszy II*, a precyzyjniej – fragmentów B i C1.

Święty:

Źródła mariawickie: KZK-P, Jał-MszaII, A-War-MszaII, Żar-P1914 (S/A), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B1, KBŁ-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: F. X. Witt, *Offertorium de Communi Virginum in Missa „Dilexisti”* [w:] Witt-34, nr 191, s. 263.

Komentarz: *Święty* z *Mszy II* jest śpiewem o fakturze homofonicznej z nieznacznie większą ruchliwością głosów towarzyszących wiodącemu sopranowi. Utrzymane jest w tonacji A-dur, ewentualnie w transpozycji do G-dur. W jego formie można wyróżnić dwie połowy. Pierwsza z nich (do t. 17) jest kontrafakturalnym odtworzeniem większej części utworu F. X. Witta. Nieprzytoczona została jedynie cząstka: *in vestitu deaurato* (t. 9-11). W drugiej połowie adpatacji (od t. 18. *Błogosławiony…*) powtarzany jest ten sam materiał motywiczny, co w pierwszej, ale w zmienionej kolejności (zob. tabela 30). Wariant mariawicki można zatem uznać za kontrafakturę nieregularną.

Przykład 86. Porównanie *Offertorium de Communi Virginum in Missa „Dilexisti”* F. X. Witta oraz *Święty* z *Mszy II*.

Utwór	**Odpowiedniki motywiczne (w taktach)**					
Święty z *Mszy II*	1-9	10	11-12	13-17	18-26	27-30
F. X. Witt, *Offertorium…*	1-8	1	7-8	11 (m. 3)-16	2-8	12 (m. 3)-16

Tabela 30. Schemat przebiegu muzycznego *Święty* z *Mszy II* oraz odpowiedników motywicznych w *Offertorium…* F. X. Witta (w taktach).

Podstawowe ingerencje w materiał muzyczny, które spotykamy w mariawickiej partyturze bazowej oraz większości rękopisów dotyczą następujących kwestii: 1) uproszczenie faktury taktu 1 pierwowzoru do współbrzmień *nota contra notam* (w t. 1 i 10 adaptacji); 2) augumentacja i zrównanie rytmiki współbrzmień zapożyczonych z t. 5 wzorca w t. 5-6 adaptacji; 3) dyminucja pierwszej połowy zapożyczonego taktu 7. w t. 11 adaptacji; 4) dyminucja taktów 2 i 15 z wzorca w t. 16, 18 i 29 adaptacji; 5) zastąpienie

współbrzmienia drugiej połowy t. 6 z wzorca materiałem muzycznym pierwszej poł. 7 taktu wzorca w. t. 22 adaptacji; 6) wydłużenie dwóch współbrzmień wzorca w t. 26 adaptacji.

Ponadto, w poszczególnych źródłach mariawickich mamy do czynienia z większą lub mniejszą liczbą dodatkowych odstępstw. Najważniejszym jest dokonanie transpozycji całego śpiewu o sekundę wielką w dół w niemal wszystkich zbiorach z wyjątkiem Jał-MszaII. Wspomniana partytura posiada także kilka zmian w obrębie składników wypełnienia harmonicznego albo rytmiki, które nieodnotowywane są w żadnym innym źródle (t. 8.13-15.17.30). Można przypuszczać, że są one własnoręcznymi modyfikacjami redaktora mającymi na celu uproszczenie materiału muzycznego. Zmiany te implikują jeszcze większe odstępstwa źródła Jał-MszaII od pierwowzoru F. X. Witta, oraz innych źródeł mariawickich, przez co należy je uznać za nieuzasadnione. Szczegółami z tego źródła wartymi zachowania są natomiast: pierwotna tonacja (A-dur) oraz tryb majorowy pierwszego współbrzmienia w t. 4 (H-dur), które to kwestie są zgodne ze źródłem kontrafaktury. Można sądzić, że pominięcie krzyżyka przy dźwięku *dis'* w t. 4 w większości źródeł, w tym prezentowanej partyturze bazowej, było jedynie przypadkową omyłką jednego z kopistów, powieloną w następnych odpisach tego śpiewu.

Adoracja po podniesieniu (wariant A):

Źródła mariawickie: A-War-MszaII, Żar-S2, Żar-S8, Ceg-M.Skw., Żar-P1914 (S), Żar-B1, Żar-A, KZK-P, Ceg-J, Ceg-inne (S/A/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: S. Sario, *Ps. „Laudate, Pueri, Dominum." toni VII* [w:] PV-4, nr 55; C. de Zacharia, *Ps „Laudate, Pueri, Dominum." toni VII* [w:] PV-4, nr 54.

Komentarz: Treść śpiewu stanowi trzy wybrane strofy hymnu z Niedzieli Przewodniej *Na pańskich uczt…* (3. *Tyś Paschą dusz…*; 4. *Zwycięski znak*; 5. doksologia). Do wersetów 1-2 każdej ze strof podłożono *falsobordone* S. Sario, a do wersetów 3-4 – C. de Zacharii. W zakończeniu (*Amen*) ponownie wykorzystano pierwszą połówkę drugiego z układów *falsobordone*.

Adoracja po podniesieniu (wariant B):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-ŚMiM-Ten1, N.Sob-P2, A-War-MszaVp.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim, *Ps. „Laudate, Pueri, Dominum." toni IV* [w:] PV-4, nr 48; S. Sario, *Ps „Laudate, Pueri, Dominum." toni IV* [w:] PV-4, nr 47.

Komentarz: Treść śpiewu jest identyczna jak w wariancie A. Zastosowana została również podobna forma: anonimowy recytatyw chóralny w pierwszych dwóch wersetach; kompozycja S. Sario w trzecim i czwartym, a jej druga połówka także w formule *Amen*.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, Żar-P1914 (S/A), Żar-K-S2, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, KZK-P, KBŁ-MszaII.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher (Gri-35), numery: 8. *Dixit*, s. 9; 20. *Beatus vir*, s. 21; 24. *Laudate pueri*, s. 25.

Komentarz: Pod względem formalnym, śpiew jest połączeniem trzech dwucząstkowych *falsibordoni*. W recytacji pierwszej połówki każdego układu rozmieszczone są słowa „Baranku Boży". Odcinek recytacyjny kończy się dwiema półnutami na słowie „który", po czym pojawia się zwrot kadencyjny na słowie „gładzisz grzechy świata". Drugie połówki *falsobordone* w adaptacji mariawickiej nie posiadają nuty *brevis* ze względu na mniejszą objętość tekstu. W miejscu współbrzmienia recytacyjnego pojawiają się dwie półnuty („zmiłuj") albo rytm punktowany: ćwierćnuta z kropą + ósemka i półnuta („obdarz nas"), a na pozostała część tekstu rozmieszczona jest na zwrocie kadencyjnym.

Układy zaczerpnięte z *falsibordoni* nr 8 i 20 klasyfikowane są do VII modusu, a nr 24 do modusu III. Dodatkowo, wszystkie źródła wzorcowe w adaptacji mariawickiej są przetransponowane w taki sposób, aby ich skrajne współbrzmienia były blisko ze sobą spokrewnione[1221]. Z tego powodu, w przebiegu harmonicznym utworu można odnaleźć liczne modulacje i nie da się określić jednego właściwego ośrodka tonalnego.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, Żar-P1914 (A), Żar-K-S2, Żar-A, Żar-B1, Żar-B2, KZK-P, KBŁ-MszaII,

Wykorzystany materiał muzyczny: L. Viadana, *Ps. „Laudate, pueri, Dominum." toni VII* [w:] PV-4, nr 52, s. 12; C. Andreae, *Ps „Laudate, pueri, Dominum." toni VII* [w:] PV-4, nr 53, s. 13; anonim, *Ps „Memento, Domine." toni VIII* [w:] PV-8, nr 107, s. 3; anonim, *Ps „Laudate, Dominum." toni VI* [w:] PV-5, nr 64, s. 3.

[1221] Numery 8 i 20 przetransponowane o sekundę wielką w dół, nr 24 o tercję małą w dół.

Komentarz: Do *O Święta Uczto* zaczerpnięto pełne *falsobordone* autorstwa L. Viadany (nr 52), materię dźwiękową pierwszej cząstki i recytatywu drugiej z układu C. Andreasa (nr 53), pierwszą połowę numeru 107 oraz drugą połowę numeru 64. Podobnie jak w *Baranku Boży*, zaczerpnięte motywy nie są utrzymane we wspólnym modusie, ale przynależą do tonu VI, VII i VIII. Redaktor mariawicki dokonał transpozycji numeru 53 o sekundę wielką w dół oraz numeru 64 o tercję małą w dół w celu dopasowania współbrzmień końcowych i początkowych sąsiadujących ze sobą motywów. Zwroty kadencyjne – podobnie jak w innych śpiewach zaczerpniętych ze zbioru C. Krausa – zostały zapisane w dyminucji.

Komunia:

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, Żar-P1914 (S/A), Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. de Zacharia, *Ps. „In exitu Israel" toni VII* [w:] PV-7, nr 104, s. 13; tenże, *Ps. „In exitu Israel" toni VIII* [w:] PV-7, nr 105, s. 16.

Komentarz: Pierwszą połowę śpiewu zaczerpnięto z pierwszej cząstki A *falsobordone* w tonie VII (nr 104a – w transpozycji o sekundę małą w górę), a drugą – z cząstki B układu w tonie VIII (nr 105b – w transpozycji o sekundę małą w dół).

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: KBŁ-MszaII, Żar-P1914 (A), Żar-K-B, Żar-A, Żar-B1, Żar-Luz, KZK-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane *falsibordoni*: Gri-35, nry 41. (*Credidi*), s. 41; nr 50. (*Laetatus sum*), s. 53; nr 53. (*Nisi Dominus*), s. 55; nr 62 (*Confiteor tibi*), s. 63; nr 77 (*Magnificat*), s. 81. W poniższej tabeli zaprezentowano kolejność wystąpienia poszczególnych *falsibordoni*. Literami „a" i „b" oznaczono odpowiednio ich pierwszą bądź drugą połówkę.

Werset	**Nr**	**Werset**	**Nr**
1. *Miłość prawo nam podaje*	50(a)	6. *Paschę nową Bóg nam dał.*	77(a)
2. *Ku największej Boga chwale,*	50(b)	7. *Alleluja więc śpiewajmy,*	53(a)
3. *Eucharystii ciągłą cześć.*	62(a)	8. *Barankowi cześć oddajmy*	53(b)
4. *Stare prawo ustępuje,*	62(b)	9a. *Że na gody*	41(a)
5. *Sam Baranek na panuje*	77(b)	9b. *wezwał nas.*	41(b)

Tabela 31. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy II*.

Komentarz: Pod względem kompozycyjnym, utwór ten podobny jest do *Panie zmiłuj się* z tej samej mszy. Wykorzystane są w nim wyłącznie motywy Griesbachera,

w tym jedno dokładnie takie samo *falsobordone* (nr 62 a i b). Układy te klasyfikowane są przez autora do tonów: III (nr 41, 53), V (nr 77), VII (nr 62) i VIII (nr 50). Redaktor mariawicki dokonał transpozycji numerów 41, 50, 53 i 77 o sekundę małą w dół w celu dopasowania centonizowanych motywów pod względem pokrewieństwa harmonicznego do numeru 62.

Modlitwa moja, Panie (dodatkowa):

Źródła mariawickie: A-War-MszaII, KZK-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim, *Ps „Laudate, Dominum." toni VII* [w:] PV-5, nr 65, s. 4.

Komentarz: Podobnie jak w przypadku wcześniejszych wariantów śpiewu *Modlitwa moja, Panie…*, wszystkie wersety realizowane są na bazie jednego *falsobordone*. Układ ten wykorzystany jest także w Ps 1 z nieszporów wielogłosowych (patrz: roz. 5.5.1).

5.3.3. Msza III

Mszę III napisał prawdopodobnie o. M. Jakub Próchniewski w latach 1908-1909, a oparł ją na motywach C. Cascioliniego, P. Griesbachera, F. X. Witta, D. Bortniańskiego, J. Makarowa i innych kompozytorów. Dzieło posiada 14 części głównych oraz 2 dodatkowe (*Święty*, *Adoracja*), przy czym *Panie* występuje w dwóch równorzędnych wariantach. Ponadto z *Mszą III* utożsamiane są trzy części *ad libitum*: *Modlitwa* i *Święty* (dwie różne kompozycje).

Wstęp:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/T/B), Ceg-inne, N.Sob-P2, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-T, …-B3, Żar-K-(S1/S2/A/B), Żar-S2, Żar-S8.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Psalmus 50. „Miserere"* [w:] Cant.S-5b, nr LXIII, s. 30-31; tenże, *Stabat Mater* [w:] Cant.S-5b, nr LXXIII, s. 58; F. X. Witt, *Psalm 109. "Dixit" octo tonorum in "Falso bord."*, op. 24, *III. Tertii toni* [w:] MS-1871, s. 35.

Komentarz: Śpiew ma wyraźną strukturę dwuczęściową. Pierwsza z nich obejmuje dwa wersety, które śpiewane są na wzorze *falsobordone*. Od *Chwała Ojcu* następuje zmiana metrum z dwudzielnego na trójdzielne, a sama faktura przekształca się w proste akordowe współbrzmienia (*nota contra notam*), utrzymane w tonacji a-moll. W drugim

fragmencie doksologii (od *Jak była…*) powraca recytatyw chóralny w stylu *falsobordone*, jednak zwroty kadencyjne nie są tak mocno figurowane, jak w przypadku pierwszej części, ale stanowią proste, konsonansowe akordy.

Przykład 87. Porównanie fragmentów *Ps. 50. „Miserere”* i *Stabat Mater* C. Casciolinigo oraz *Wstępu* z *Mszy III*.

Porównanie materii dźwiękowej *Wstępu* z fragmentami utworów C. Casciolinigo oraz F. X. Witta potwierdza zgodność w obrębie krótkich 2-4-taktowych motywów. Ze względu na nieodnalezienie pierwowzoru wszystkich fragmentów tego śpiewu, należy dopuścić możliwość zaczerpnięcia tych melodii z innego, nieznanego źródła, którego kompozytor posłużył się bardzo zbliżoną motywiką. Jeśli jednak redaktor mariawicki faktycznie wykorzystał drobne fragmenty *Miserere* i *Stabat Mater* Casciolinigo oraz

Ps 109 w opr. F. X. Witta, możemy mówić w tym przypadku o centonizacji z elementami twórczego przepracowania materiału wzorcowego.

W przypadku pierwszej połówki *falsobordone*, recytacja oraz pierwsze takty zwrotu kadencyjnego zaczerpnięte są z nieznanego dzieła albo są wynikiem własnej pracy kompozytorskiej inspirowanej towarzyszącymi motywami. Zakończenie kadencji tej cząstki może stanowić połączenie taktów 8-10 oraz 20-21 cząstki 17. (*Quoniam si…*) z *Miserere*. W dalszym fragmencie wykorzystany jest najprawdopodobniej fragment *falsobordone* F. X. Witta (w tonie III). Końcówka całego układu została natomiast zapożyczona z cząstki 13. *Miserere* (*Rede mihi…*). Pierwszą połowę doksologii *Chwała Ojcu…* możemy traktować jako scalone ze sobą kawałki *Stabat Mater* (t. 2 m. 3 – t. 4) oraz cząstki 19. (*Benigne fac…*) z *Miserere* (t. 12-15). Oba motywy powracają w drugiej połowie, jednak zostają poddane nieznacznemu przepracowaniu. Motywy z *Miserere…* zostały także poddane dyminucji oraz innym drobnym zmianom w obrębie rytmiki.

Porównanie źródeł mariawickich nie wykazało większych rozbieżności pomiędzy poszczególnymi partyturami. Głównym problemem jest kwestia rozmieszczenia sylab w sopranie w takcie 4. Mamy do czynienia z trzema wariantami: 1 z Jał-MszaIII, 2 z Ch-ŚMiM-M i in., 3 z N.Sob-P2 i in. Spośród nich, najbliższy wzorcowi łacińskiemu jest drugi, w którym trzy dolne głosy mają dwie równe półnuty, a sopran wyśpiewuje swoją sylabę o ćwierćnutę później w stosunku do pozostałych (półnuta z kropką + ćwierćnuta). Ze względu na nieodnalezienie pierwowzoru wszystkich fragmentów, druga z kwestii spornych (obecność ćwierćnuty *c'* albo dwóch ósemek *c'-a* na ostatniej mierze t. 8 w tenorze) pozostaje nierozwiązana.

Panie:

Źródła mariawickie – wariant A: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, N.Sob-P2, …-B3.

Źródła mariawickie – wariant B: N.Sob-P2, …-B3, Żar-Luz (S), Żar-A, Żar-B2.

Komentarz: Oba warianty wzorowane są na tym samym materiale muzycznym, którego źródło pozostaje nieokreślone. Utrzymany jest on w stylu palestrinowskim – przejrzystej fakturze homofonicznej z subtelnymi imitacjami oraz w tonalności z początków okresu funkcyjnego. Warianty różnią się od siebie przede wszystkim pod względem rytmiki. W pierwszym z nich (A) obecne są dużo częściej drobne wartości (w tym – szesnastki), natomiast przebieg drugiego (B) – z powodu większej liczby półnut – wydaje się znacznie spokojniejszy, statyczny.

Chwała:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, N.Sob-P1, N.Sob-S1, N.Sob-S2, N.Sob-S3, N.Sob-A1, …-A1, …-B1, …-B3, Str-P, Żar-Luz (S/T), Żar-Z1-(A/B), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane *falsibordoni*: Gri-35, nr 13. (*Confitebor tibi*), s. 13; nr 54. (*Nisi dominus*), s. 55; nr 55. (*Nisi Dominus*), s. 57; nr 58 (*Beati omnes*), s. 59; nr 59 (*De profundis*), s. 61; nr 76 (*Magnificat*), s. 81.

Komentarz: Śpiew stanowi centonizację wątków z opusu 35. Griesbachera. Kolejność pojawiających się melodii przedstawiona jest w tabeli 32.

Fragment tekstu	**Numer**
A na ziemi pokój ludziom dobrej woli.	13 (a) – od końcówki 2 taktu
Ciebie, Boże, chwalimy. Tobie, Panie błogosławimy.	77 (b)
Ciebie adorujemy […] *dla wielkości chwały Twojej.*	55 (b) + ost. akord cząstki „a”
Panie Boże, Królu niebieski. Boże Ojcze wszechmogący.	13 (a) – od końcówki 2 taktu
Panie, Synu Jednorodzony,	F-dur
Jezu Chryste. […] *Synu Ojca przedwiecznego*.	58 (ab) – od 2 taktu
Który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami.	a-moll
Który gładzisz grzechy świata, przyjmij błaganie nasze.	55 (b)
Który siedzisz na prawicy Ojca, zmiłuj się nad nami.	55 (b) + ost. akord cząstki „a”
Albowiem Tyś Sam Święty.	C-dur
Tyś sam Pan. *Tyś sam najwyższy, Jezu Chryste*.	58 (ab) – od 2 taktu
Z Duchem Świętym w chwale Boga Ojca. *Amen*.	54 (ba).

Tabela 32. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Chwale* z *Mszy III*.

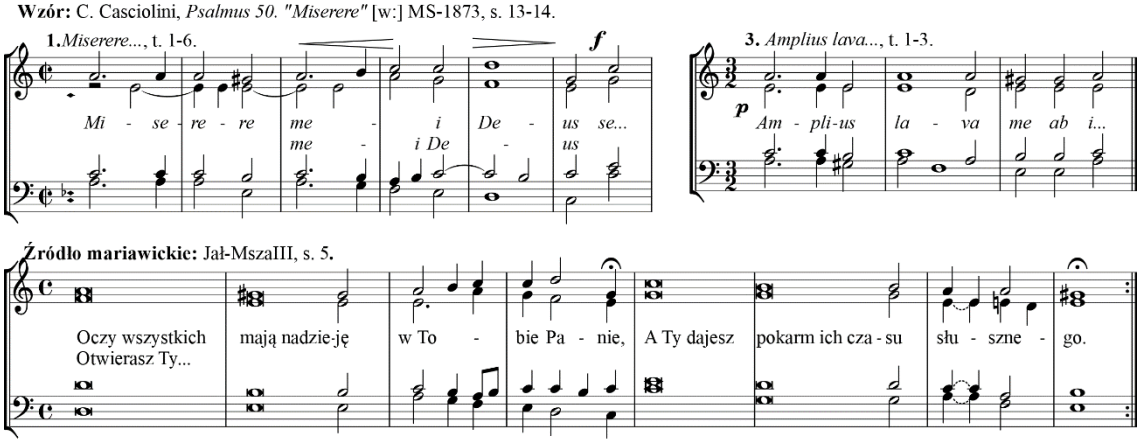
Na podstawie powyższego zestawienia możemy stwierdzić, że *Chwała* posiada formę: ABC-A-(F-dur)-D-(a-moll)-C'C-(C-dur)-D-E. Wykorzystane melodie Griesbachera klasyfikowane są do różnych modusów: IV (nr 13, 54, 58), V (nr 77) oraz VI (nr 55).

Graduał:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, A-ŚMiM-PB (fragm.), Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-inne, N.Sob-P2, …-S1, …-S2, …-A1, …-A3.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *Ps 50. „Miserere"* (fragmenty) [w:] Cant.S-5b, nr XLIII, s. 26-27.

Komentarz: Konstrukcja formalna śpiewu przypomina standardowy układ *falsobordone*, w którym obie połówki mają po dwa współbrzmienia, na których odbywa się recytacja. Akordy d-moll i G-dur z nutami *brevis* mogą być dokomponowane przez redaktora mariawickiego, jednak pozostała materia dźwiękowa bezsprzecznie nawiązuje do dzieła Cascioliniego.



Przykład 88. Porównanie fragmentów *Ps. 50. „Miserere”* C. Cascioliniego oraz *Graduału* z *Mszy III*.

Z początkowego fragmentu *Miserere* zaczerpnięto takty 2 (m. 3) – 6, a skrajne współbrzmienia tego odcinka zostały przekształcone w nuty *brevis* z recytowanym tekstem. Ostatni zwrot kadencyjny wzięto prawdopodobnie z początku cząstki 3. (*Amplius lava*)[1222]. Harmonizacja wiodącej melodii sopranu została jednak nieznacznie przekształcona. Akord E-dur w t. 1 wzorca został zastąpiony przez a-moll (tenor i bas wyższe o pół tonu), natomiast ze składników t. 2. w głosach dolnych wzięto jedynie *f* dla basu i *a* dla tenora. Podobnie jak we *Wstępie* z *Mszy III*, we fragmentach *Miserere* wykorzystanych w *Graduale* dokonano transpozycji pierwowzoru z wersji na chór męski do układu na chór mieszany (o sekstę wielką w górę). Zmienione zostały także pojedyncze wartości rytmiczne (dyminucja t. 4-5 z wersetu 1; zamiana metrum 3/2 na 4/4 w wersecie 3).

Wierzę:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, N.Sob-P2, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A2, …-B3, Str-P, Żar-Luz (S/T), Żar-Z1-(A/B), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane *falsibordoni*: Gri-35, nr 3. (*Domine*), s. 3; nr 13. (*Confitebor tibi*), s. 13; nr 19. (*Beatus vir*), s. 19; nr 25. (*Laudate pueri*), s. 25; nr 47. (*Laetatus sum*), s. 49; nr 49. (*Laetatus sum*), s. 51; nr 54. (*Nisi dominus*), s. 55, nr 59. (*De profundis*), s. 61.

Komentarz: Utwór stanowi centonizację psalmów *falsobordone* w tonie IV (nr 13, 19, 25, 47, 54, 59) i VI (nr 49) oraz wezwania *Domine…* (nr 3) z *Cuncti Psalmi Vespertini Festivi…*. Odmiennym w charakterze jest fragment: „I wcielił się…”, który posiada dwa

[1222] Podobne zwroty harmoniczne odnaleźć można w cząstce 9. (*Auditui meo*).

warianty (w zależności od źródła mariawickiego), jednak żaden z nich nie nawiązuje do dzieła Griesbachera. Melodia wariantu pojawiającego się w Jał-MszaIII, Str-P oraz zbiorach z Żarnówki (Żar-…) ma fakturę wyraźnie polifonizującą. Ze względu na rozbicie pionów akordowych na rzecz niezależności linii melodycznych, zmniejszona zostaje czytelność warstwy tekstowej, bowiem poszczególne sylaby nie pojawiają się w jednakowych momentach we wszystkich głosach. Ponadto, sporadycznie występują imitacje kilkudźwiękowych motywów. Drugi wariant (partytury z Płocka [ŚMiM] i Nowej Sobótki [N.Sob]) bazuje na materiale motywicznym *Panie* z *Mszy III*. Dokładnie ten sam zapis muzyczny „I wcielił się…" występuje w *Wierzę* z *Mszy V*.

Schemat obecności poszczególnych motywów w *Wierzę* z *Mszy III* zaprezentowany jest w poniższej tabeli:

<table>
<tr><th>Fragment tekstu</th><th colspan="2">Numer z Gri-35 / współbrzmienie na nucie brevis / inna melodia</th></tr>
<tr><td>Ojca Wszechmogącego […] i ziemi,</td><td colspan="2">nr 3 (t. 1) + akord F-dur</td></tr>
<tr><td>wszystkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych.</td><td colspan="2">nr 19 (b)</td></tr>
<tr><td>I w Jednego Pana […] wszystkimi wiekami.</td><td colspan="2">a-moll + nr 49 (a) z dod. d-moll w recytacji</td></tr>
<tr><td>Boga z Boga […] z Boga prawdziwego,</td><td colspan="2">F-dur + nr 25 (b)</td></tr>
<tr><td>Zrodzonego […] wszystko się stało.</td><td colspan="2">a-moll + nr 59 (b)</td></tr>
<tr><td>Który dla nas ludzi […] zstąpił z nieba.</td><td colspan="2">falsobordone o nieustalonym pochodzeniu</td></tr>
<tr><td rowspan="2">I wcielił się […] i stał się człowiekiem.</td><td>Jał-MszaIII, Str., Żar.</td><td>N.Sob., ŚMiM.</td></tr>
<tr><td>wariant polifonizujący</td><td>wariant jak we Mszy V</td></tr>
<tr><td>Ukrzyżowan też za nas […] i pogrzebion.</td><td colspan="2">a-moll + nr 59 (b)</td></tr>
<tr><td>I zmartwychwstał […] na prawicy Ojca.</td><td colspan="2">a-moll + nr 19 (b)</td></tr>
<tr><td>I znowu ma przyjść […] żywych i umarłych.</td><td colspan="2">E-dur + nr 59 (b)</td></tr>
<tr><td>I Królestwu Jego nie będzie końca.</td><td colspan="2">nr 13 (a)</td></tr>
<tr><td>I w Ducha Świętego […] przez proroków.</td><td colspan="2">a-moll + nr 49 (a) z dod. d-moll w recytacji</td></tr>
<tr><td>I w Jeden […] Wyznaję jeden chrzest na</td><td colspan="2">nr 3 (t. 1) + akord F-dur</td></tr>
<tr><td>odpuszczenie grzechów</td><td colspan="2">nr 47 (b – tylko zwrot kadencyjny)</td></tr>
<tr><td>I oczekuję zmartwychwstania</td><td colspan="2">47 (a)</td></tr>
<tr><td>zmarłych.</td><td colspan="2">nr 13 (a – t. 3 i 4)</td></tr>
<tr><td>I żywota przyszłego wieku.</td><td colspan="2">nr 13 (b)</td></tr>
<tr><td>Amen. Amen.</td><td colspan="2">nr 54 (a – tylko zwrot kadencyjny).</td></tr>
</table>

Tabela 33. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Wierzę* z *Mszy III*.

Na podstawie powyższego zestawienia można określić formę muzyczną utworu jako: ABCDEF – (G1/G2) – EB'E'HCAIH'J. W początkowej fazie śpiewu wprowadzone zostają kolejne motywy. Następnie pojawia się dwuwariantowe „I wcielił się", a po nim druga faza, w której powracają cząstki A, B, C i E oraz pojawiają się dodatkowe: H, I, J.

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański: *Gospodi, siłoju Twojeju* [w:] CPS-2.2, nr 198, s. 551.

Komentarz: W *Ofiarowaniu* z *Mszy III* wykorzystano warstwę muzyczną taktów 1-7, 12-14 oraz pojedynczych współbrzmień z t. 10 i 11. Stanowi to mniej niż połowę utworu Bortniańskiego. Dodatkowo, wybrane wartości rytmiczne zostały skrócone, a niektóre zamienione w nuty *brevis* w celu umożliwienia recytacji tekstu zmiennej części. Z tego względu, można mówić w tym wypadku co najwyżej o kontrafakturze fundamentalnej, jeśli nie jedynie o zapożyczeniu wybranych motywów.

Modlitwa moja, Panie:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, N.Sob-P2, Żar-Luz (S/T), Żar-A, Żar-B2, KBŁ-MszaBZ.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Missa pro Defunctis ad 4 voces inæquales*, cz. *Sequentia* i *Responsorium* (fragmenty) [w:] KJ-1887, s. 8-15.26-30; tenże *Miserere*, dz. cyt. (fragmenty) [w:] MS-1873, s. 13-18.

Komentarz: Autor *Mszy III* posłużył się najpewniej taką samą techniką, jak w przypadku *Wstępu* czy *Graduału*, a więc zapożyczył drobne motywy (1-3-taktowe) z dzieł wzorcowych. Następnie uszeregował je według własnej kolejności, wymienił pojedyncze składniki akordów oraz przekształcił w znacznym stopniu zapis rytmiczny, tworząc nową jakość muzyczną. Do strof oraz drugiej połowy doksologii zostały wybrane fragmenty z *Requiem*, których ośrodkiem tonalnym jest akord d-moll. W cząstce *Chwała Ojcu* następuje chwilowa modulacja do tonacji C-dur, a następnie a-moll. Ten fragment nie został zapożyczony z mszy za dusze zmarłych Casciolinigo, ale z Psalmu 50 jego autorstwa.

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia”:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, A-ŚMiM-PB, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), N.Sob-P2, Żar-Luz (S/T), Żar-K-(S1/B), Żar-A, KBŁ-MszaBZ.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, (Gri-35), nr 3. *Domine* (*ad adjuvandum…*), s. 3.

Komentarz: Śpiew stanowi regularną kontrafakturę wezwania *Domine* z wariantem tekstowym na okres od Wielkiejnocy do Siedemdziesiątnicy (z „Alleluja”). Pominięty zostaje jednak drugi takt partytury źródłowej, w którym miała miejsce muzyczna recytacja pierwszej połowy doksologii.

Święty:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII.

Komentarz: Jest to śpiew o zdecydowanie najbardziej polifonicznej fakturze spośród całego repertuaru wielogłosowego mariawitów. Obecne są w nim różne rodzaje imitacji – zarówno ścisłe, jak i swobodne, kilkudźwiękowe (motywiczne) albo kilkutaktowe (frazowe), następujące w większych odstępach. Występują także *stretta*, w których motywy pojawiają się w poszczególnych głosach nawet w odległości ćwierćnuty. *Święty* jest prawdopodobnie kontrafakturą nieznanego utworu z okresu XVI-XVII wieku albo historyzującego dzieła jednego z przedstawicieli ruchu cecyliańskiego.

Adoracja po podniesieniu:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, N.Sob-P2.

Komentarz: *Adoracja* ma nieustalone pochodzenie, jednak jej stylistyka jest zbliżona do części *Święty*. Odcinki polifoniczne dominują nad homofonicznymi. Częstsze są też fragmenty, gdzie faktura ograniczona jest do trzech głosów (SAT) lub nawet tylko dwóch (TB), prezentujących poszczególne tematy poddawane imitacjom.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, N.Sob-P1, N.Sob-S1, N.Sob-S2, N.Sob-S3, N.Sob-A1, …-B1, …-B3, Str-P, Żar-Luz (S/T), Żar-Z1-(A/B), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: F. X. Witt, *Offertorium in Festo Puritatis BMV (An einem Sonntage des Oktober)* [w:] Witt-15, s. 270.

Komentarz: Utwór można sklasyfikować jako kontrafakturę regularną. Przebieg meliczny jest zgodny z pierwowzorem, jednak pojawiają się pewne zmiany w strukturze rytmicznej. Całe dzieło poddane jest dyminucji. Przy wybranych wartościach pojawiają się nuty *brevis* dla recytacji słów „Baranku Boży", a niektóre fragmenty poddane są dodatkowym modyfikacjom rytmicznym w celu zachowania jednolitego metrum 4/4 z tekstem polskim posiadającym nieznacznie odmienne rozmieszczenie akcentów.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-Z.I, Ceg-BożeC.-(S/A/B), Ceg-inne, Ceg-P.cz.z-(T/B), Żar-Luz (S/T), Żar-A, Żar-B2, KBŁ-MszaBZ.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Miserere*, dz. cyt. (fragmenty) [w:] MS-1873, s. 13-18.

Komentarz: Konstrukcja śpiewu przypomina wcześniejsze części, w których wykorzystywano motywy z *Miserere* Casciolinigo. Odcinki występujące w początkowej fazie znajdują się także w końcówce *Wstępu* i pierwszej połowie *Graduału* z *Mszy III*.

Komunia:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Miserere*, dz. cyt. (fragmenty) [w:] MS-1873, s. 18; L. da Viadana, *Ps. „Laudate, pueri, Dominum." toni III*, t. 1-2 [w:] PV-4, nr 46, s. 6.

Komentarz: Utwór jest układem *falsobordone*. Trzy pierwsze współbrzmienia zaczerpnięte są z fragmentu utworu Viadany (współbrzmienie recytatywne cząstki „a" oraz pierwszy takt kadencji). W dalszej kolejności pojawia się materiał dźwiękowy motywów na słowach *justitium oblationes* z 20. wersetu Ps. 50 autorstwa Casciolinigo t. 6-9. Akord C-dur (w układzie skupionym i potem w rozległym) zostaje zamieniony w dwie nuty *brevis*, które stają się współbrzmieniami recytacyjnymi drugiej połowy śpiewu. Kadencję zapożyczono z ciągu harmonicznego obecnego w wersecie 19, t. 5-7.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: Jał-MszaIII, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-P, Ceg-Z.I, Ceg-BożeC.-(S/A/B), Ceg-P.cz.z-(A/T/B), Lub-P1 (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S3, …-B1, Żar-Luz (S/T), Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-S2, Żar-S4, Żar-S6, Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Makarow, *Angieł wopijasze* (*Swietisia…*) [w:] CPS-4, nr 46, s. 318-320.

Komentarz: *Na ostatnią Ewangelię* jest regularną kontrafakturą śpiewu Makarowa. Jedyne odstępstwa pojawiają się w zapisie rytmicznym taktów 1, 4-5 pierwowzoru. Wynikają one wyłącznie z konieczności dostosowania akcentów oraz większej liczby zgłosek w tekście polskim, pochodzącym z pierwszej strofy sekwencji *Chwal, Syonie, Zbawiciela*. Prosta, homofoniczna faktura, klasycystyczna tonalność i radosny charakter melodii wyróżniają ostatnią część *Mszy III* spośród pozostałych części głównych.

Święty (dodatkowe):

Źródła mariawickie: Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-MszaIV-A.

Wykorzystany materiał muzyczny: I. Smirnov, *S nami Boh* [w:] CPS-1, nr 15, s. 59-61.

Komentarz: Podobnie jak *Na ostatnią Ewangelię*, dodatkowe *Święty* z *Mszy III* jest kontrafakturą śpiewu cerkiewnego o klasycznej stylistyce, jednak jego regularność jest nieco mniejsza, niż w przypadku mariawickiej adaptacji *Swietisia* Makarowa. Zapis tej części nie uwzględnia ostatniego *S nami Boh* (t. 47-52), a na przestrzeni pozostałych fragmentów pojawiają się liczne zmiany w obrębie wartości rytmicznych i opuszczenia pojedynczych współbrzmień. Modyfikacje te również mają na celu dostosowanie przebiegu melodii źródła wzorcowego do układu tekstu polskiego. Warto zaznaczyć, że chociaż śpiew ten pojawia się jedynie w dwóch zbiorach z Cegłowa, to melodia *S nami Boh*[1223] Smirnova funkcjonuje jeszcze w jednym, znacznie popularniejszym śpiewie mariawickim – antyfonie *Królowo niebios*[1224], śpiewanej w okresie wielkanocnym.

Adoracja (dodatkowa):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-ŚMiM-Ten1, N.Sob-P2, N.Sob-S2, Żar-Luz (S/T), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Miserere*, dz. cyt. (fragmenty) [w:] MS-1873, s. 13.16.20; tenże, *Stabat Mater* (t. 1-4) [w:] Cant.S-5b, nr LXXIII, s. 58; tenże, *Missa pro defunctis…*, *Offertorium* (fragmenty) [w:] KJ-1887, s. 19; J. Singenberger, *Tantum ergo* (t. 6-8) [w:] MS-1873, s. 12.

Komentarz: Utwór jest prawdopodobnie centonizacją fragmentów kilku różnych śpiewów. Czynnikiem spajającym wszystkie potencjalnie zapożyczone motywy jest styl charakterystyczny dla szkoły rzymskiej oraz wspólna tonacja (a-moll). Harmonika utworu odpowiada wczesnobarokowej – zgodnej z okresem, w którym tworzył Casciolini. Dominuje faktura akordowa *nota contra notam* z krótkimi figuracjami w obrębie jednego lub dwóch głosów.

[1223] Śpiew *S nami Boh* wykonywany jest podczas różnych świąt roku liturgicznego Cerkwii Prawosławnej, w czasie Wielkiego Powieczerza. Śpiew składa się z wybranych wersetów z Księgi Izajasza (Iz 8,8-18; 9,2-7), które są recytowane przez psalmistę na tle wielokrotnie powtarzanych słów *Jako s nami Boh* przez chór (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego i jego funkcjonowanie w praktyce wybranych ośrodków PAKP*, RT 2002, z. 2, s. 180).

[1224] Zob.: roz. 5.4.3, s. 505-507.

A-ŚMiM-Ten1 (w Ch-ŚMiM-MP korekta ołówkiem): t. 28 m 1. (T) - *e'*; t. 31 m. 3 (T) - *c'*.
N.Sob-P2; Żar-B2: od t. 28 m. 3 do t. 30 m. 1. (B) - oktawę wyżej.
Żar-Luz (S): t. 17 m. 4. - *a'*.
Żar-A: t. 17 m. 1 - *e'*; t. 26 m. 3 - *e'*.
Żar-Luz (T); Żar-B2: t. 28 m. 3 - *c'* (T) *a* (B).

Przykład 89. Porównanie fragmentów *Adoracji* (*dodatkowej*) z *Mszy III* oraz innych śpiewów łacińskich.

Na postawie porównania dokonanego w przykładzie 88 można utworzyć schemat centonizacji z przypuszczalnie wykorzystanych fragmentów. Zaprezentowany jest on w tabeli 34**.**

Zakres *Adoracji* z *Mszy III* (takty)	**Zapożyczony motyw**
1 – 2	C. Casciolini, *Miserere…* (20. *Tunc acceptabis*…, t. 1-4).
3	tamże, (13. *Rede mihi…*, t. 4-6 [lub:] 3. *Amplius lava*, t. 2-3).
4 – 6 (m. 2)	tamże, *Miserere*… (1. *Miserere…*, t. 3-6).
7 (m. 3) – 8	J. Singenberger, *Tantum ergo…*, t. 6.
10 – 12 (m. 2)	C. Casciolini, *Miserere…* (9. *Auditui meo…*), t. 1-4.
13 (m. 3) – 14 (m. 2)	tamże, (20. *Tunc acceptabis*…, t. 10-11)
14 (m. 3) – 15	C. Casciolini, *Missa pro defunctis*…, *Offertorium*, t. 51-52.
16 – 17 (m. 3)	C. Casciolini, *Stabat mater…*, t. 2-3.
17 (m. 3) – 18	J. Singenberger, *Tantum ergo*…, t. 7-8.
19 – 20 (m. 2)	C. Casciolini, *Miserere…* (20. *Tunc acceptabis…*), t. 14-16.
20 (m. 3) – 21 (m. 2)	C. Casciolini, *Missa pro defunctis*…, *Offertorium*, t. 49.
21 (m. 3) – 23	C. Casciolini, *Miserere…* (20. *Tunc acceptabis*…, t. 2-4).
24 – 25 (m. 2)	C. Casciolini, *Missa pro defunctis*…, *Offertorium*, t. 49.
25 (m. 4) – 26	C. Casciolini, *Stabat mater…*, t. 2-3.
29 – 30 (m. 2)	C. Casciolini, *Miserere…* (1. *Miserere…*, t. 6-7).

Tabela 34. Porządek przypuszczalnie zapożyczonych motywów w *Adoracji* (*dodatkowej*) z *Mszy III*.

Z powyższego schematu można wnioskować, że autor dodatkowej *Adoracji* z *Mszy III* łączył ze sobą odcinki o bardzo małej objętości, około jedno- lub dwutaktowe. Zostały wykorzystane m.in. pojedyncze motywy *Miserere…* Cascioliniego, które pojawiały się we wcześniej analizowanym *Wstępie* (t. 25-26) oraz *Graduale* z *Mszy III* (t. 3-6, 9-12). Większość pozostałych odcinków została również zapożyczona z twórczości tego samego kompozytora. W taktach 7-8 oraz 17-18 pojawiają się co prawda motywy, które można uznać utożsamiać z *Tantum ergo* J. Singenbergera, jednak podobne zwroty harmoniczne można odnaleźć chociażby w adaptowanym *Miserere…* Cascioliniego.

Poszczególne zapożyczenia odpowiadają charakterystycznym zwrotom harmonicznym, opartym na prostych kadencjach (doskonałej, zawieszonej) lub ruchu pojedynczych głosów w obrębie danego współbrzmienia. W sposób bardzo swobodny traktowane są proporcje rytmiczne pierwowzorów. Dokładniej odwzorowany jest element meliczny, aczkolwiek i w tym wypadku pojawiają się pojedyncze zmiany lub dodatki w sekwencjach dźwiękowych poszczególnych głosów.

Ze względu na stosunkowo duże przepracowanie materiału muzycznego w ramach bardzo krótkich motywów nie można być całkowicie pewnym, czy fragmenty z dzieł Cascioliniego i Singenbergera przyporządkowane do poszczególnych odcinków *Adoracji…* są istotnie tymi, na których się wzorowano. Jako dopuszczalną należy pozostawić hipotezę o potencjalnym zaczerpnięciu melodii do śpiewu mariawickiego z innego źródła. Być może autor dodatkowej *Adoracji* z *Mszy III* inspirował się bardzo podobnym pod względem melodyki i harmoniki dziełem C. Cascioliniego (lub innego kompozytora), do którego nie dotarł autor niniejszej dysertacji w trakcie kwerend

bibliotecznych. Jednakże, wobec braku odnalezienia pokrewieństwa z jakimikolwiek innymi utworami, powyżej wskazane potencjalne źródła zapożyczeń na obecnym etapie badań trzeba uznać za najbardziej prawdopodobne.

5.3.4. Msza III bis

W przypadku *Mszy III bis* nie da się określić jednoznacznie jej autora ani roku powstania. Liczba części jest mniejsza, niż w przypadku pozostałych cykli mszalnych, bowiem obejmuje jedynie 10 części podstawowych (bez czterech *propria*). W dziele wykorzystano motywy co najmniej dwóch kompozytorów: G. P. da Palestriny oraz J. B. Molitora. O ile od „księcia muzyków" zaczerpnięto tylko jeden bardzo popularny motet (*O bone Jesu*), o tyle fragmenty dwóch mszy przedstawiciela niemieckiego cecylianizmu stanowią podstawę większości ustępów *Mszy III bis*.

Motywy Molitora mogły znaleźć się w repertuarze mariawickim dzięki kapł. M. Antoniemu Hrynkiewiczowi, bowiem w 1901 roku redakcja „Śpiewu Kościelnego" przesłała mu partytury kilku mszy tegoż kompozytora[1225]. Utwory te były kilkukrotnie recenzowane na łamach wspomnianego czasopisma. Pisano o nich: „Wszystkie jego kompozycie oprócz prostoty świętej zawierają i piękność, i łatwość"[1226]. Dzieła Molitora były szczególnie zalecane chórom amatorskim, wiejskim[1227], a takimi były właśnie pierwsze mariawickie zespoły śpiewacze.

Panie:

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria"*, op. 11, cz. I. *Kyrie* [w:] Mol-11, s. 1-2.

Komentarz: Pierwsza część *Mszy III bis* jest kontrafakturą nieregularną analogicznego śpiewu z *Missa „Tota pulchra es Maria"* Molitora. Pierwowzór oraz adaptacja są prostymi układami utrzymanymi w tonacji D-dur oraz czterogłosowej fakturze akordowej. W stosunku do partytury łacińskiej zupełnie zmienione jest trzecie wezwanie „Panie zmiłuj się", a wezwania 2. i 8. mają przekształcone zakończenia. Zamiast standardowej kadencji wielkiej doskonałej pojawia się tam kadencja zawieszona, po której następuje dominanta wtrąconą do toniki VI stopnia. W pozostałych fragmentach

[1225] ŚK 6(1901), nr 10-12, s. 96.
[1226] ŚK 3(1896), nr 10, s. 154.
[1227] „Jeśli jest początkujący chór, warto mieć w repertuarze msze Molitora i jegoż nieszpory" (*Czego obecnie wymaga reforma od organistów?*, ŚK 1[1896], nr 9, s. 134).

Panie z *Mszy III bis* pojawiają się pojedyncze drobne różnice względem *Kyrie* Molitora, np. wydłużenie/skrócenie wybranych wartości, uproszczenie obiegników do pojedynczych opóźnień. Zmiany w obrębie jednego głosu mogą być incydentalnymi omyłkami w zapisie nutowym mariawickiej kontrafaktury, jednak modyfikacje dotyczące wszystkich głosów należy traktować jako celową ingerencję redaktora *Mszy III bis* w materiał źródłowy.

Chwała:

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria”*, op. 11, cz. II. *Gloria*; cz. V. *Agnus Dei* [w:] Mol-11, s. 2-5.12.

Komentarz: Śpiew utrzymany jest w tonacji D-dur oraz fakturze homofonicznej z dominującymi odcinkami o charakterze recytatywnym. Głównym źródłem, na którym bazuje melodia *Chwały* jest *Gloria* z mszy Molitora op. 11. W adaptacji mariawickiej wykorzystano jedynie wybrane fragmenty części *Gloria* oraz poddano je znaczącym modyfikacjom.

Autor *Mszy III bis*, bazując na gotowych sekwencjach harmonicznych, dokonał zupełnie nowego uporządkowania rytmicznego. O ile w pierwowzorze kompozytor posługiwał się ruchem ćwierćnutowym ze sporadycznie występującymi półnutami lub rytmem punktowanym, o tyle w drugiej części *Mszy III bis* przeważają nuty *brevis*, na których odbywa się recytacja, a po każdym odcinku deklamowanym następuje formuła kadencyjna z rytmem dostosowanym do akcentacji tekstu polskiego. Półnuty pojawiają na sylabach akcentowanych albo dwóch ostatnich sylabach danej frazy, natomiast w pozostałych współbrzmieniach odcinków kadencyjnych pozostawione są ćwierćnuty. Wyjątkiem od tej reguły jest takt 2, w którym półnuta przydzielona jest także do nieakcentowanej sylaby *-go* w słowie „błogosławimy”. Taki sposób uporządkowania faktury śpiewu upodabnia formę całości do szeregu struktur typu *falsobordone*.

Zamiana niektórych nut na współbrzmienia recytacyjne powoduje, że tekst łaciński już w początkowym fragmencie zaczyna się rozmijać z polskim tłumaczeniem. Pierwszy z wykorzystanych fragmentów *Gloria* Molitora kończy się na słowach *glorificamus te*. Muzyczny odpowiednik tego odcinka w *Chwale* obejmuje znacznie większy zakres tekstu – aż do słów „Panie, Synu Jednorodzony” włącznie.

Przykład 90. Porównanie fragmentów *Chwały* z *Mszy III bis* oraz fragmentów z *Missa „Tota pulchra es Maria”* op. 11 J. B. Molitora (części *Gloria*, *Agnus Dei*).

W dalszym przebiegu partytury mariawickiej (t. 9-11) pojawia się melodia, która nie wykazuje żadnego związku z *Gloria* lub jakimkolwiek innym zbadanym utworem Molitora. Po tym krótkim odcinku ponownie powraca motyw z początkowego fragmentu źródła kontrafaktury. Materiał dźwiękowy taktu 12 z adaptacji mariawickiej jest zgodny

z t. 10-11 pierwowzoru. Następnie, w śpiewie z *Mszy III bis* wykorzystana jest sekwencja dźwiękowa taktów 17-21 oraz 37-38 z *Gloria* Molitora, po czym pojawia się kolejny odcinek niezwiązany ze źródłem kontrafaktury (t. 17-19 w *Chwała*). Zakończenie śpiewu mariawickiego mogło zostać skonstruowane przez scalenie kolejnego fragmentu *Gloria* (t. 74-76) z przetransponowanym o kwartę w górę oraz nieco inaczej zharmonizownym motywem z *Agnus Dei* z tej samej mszy.

Wyżej scharakteryzowana forma pozwala stwierdzić, że *Chwała* z *Mszy III bis* jest kontrafakturą typu fundamentalnego. Z pierwowzoru, którym jest *Gloria* z mszy op. 11 Molitora, wybrano jedynie niektóre motywy. Następnie zostały one przekształcone oraz wymieszane z krótkimi fragmentami ostatniej części tego samego dzieła oraz innym materiałem muzycznym o nieznanej proweniencji.

Wierzę:

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria”*, op. 11, cz. III. *Credo,* cz. V. *Agnus Dei* [w:] Mol-11, s. 5-10.12.

Komentarz: Pod względem formy, część *Wierzę* jest bardzo podobna do poprzedniej. Utwór jest zatem kompilacją motywów z *Credo* Molitora, a ich zapis rytmiczny został przekształcony w taki sposób, aby przypominać strukturę *falsobordone*. Analogicznie do *Chwały*, we fragmencie tej części („I wcielił się za sprawą Ducha Świętego”) wykorzystano krótki motyw z *Agnus Dei* (t. 16 m. 4 – 17 oraz 25 – 26).

Modlitwa moja, Panie oraz *Odpowiedź po „Módlcie się, bracia”:*

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Komentarz: Obie części stanowią dwuczłonowe układy *falsobordone*. Motywy melodyczne w głosie sopranu są zbliżone do fragmentów *Gloria* i *Credo* z *Missa „Tota pulchra es Maria”* Molitora, jednak zmienione zostaje wypełnienie harmoniczne, przez co nie można uznać związku z tymi utworami za pewny.

Święty:

Źródła mariawickie: Żar-Z2-(S/A/T/B), A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr1, …-Bas1, Ceg-P.cz.z-(A), Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria”*, op. 11, cz. IV. *Sanctus,* cz. V. *Agnus Dei* [w:] Mol-11, s. 10-12.

Ceg-P,cz,z-A: inna harmonizacja całego śpiewu; transp +1.
Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1: t. 15-16 i 23-24 - rytm: ♩ 𝅗𝅥 ♪♪♪♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩; t. 21 m. 4 - 𝅗𝅥 (takt przedłużony o jedną miarę);
Żar-S1: t. 15 m. 2 - *a'*t. 27 m. 3 - *dis''*.
Żar-A: t. 3-4: 𝅗𝅥 *d'* + 𝅗𝅥 *cis'*; t. 15 m. 2 - *fis'*; t. 16 m. 3 - *d'*.

Przykład 91. Porównanie fragmentów *Święty* z *Mszy III bis* oraz fragmentów z *Missa „Tota pulchra es Maria”* op. 11 J. B. Molitora (części *Sanctus, Agnus Dei*).

Komentarz: Śpiew utrzymany jest w tonacji A-dur – tak samo jak jego praźródło łacińskie. Ze względu na kolejność występowania motywów, możemy wyróżnić formę A-B-C-D-C-E, w której powtarzana jest cząstka C (pierwsze i drugie „Hosanna”).

Podobnie jak w przypadku drugiej części *Mszy III bis*, *Święty* jest kontrafakturą fundamentalną analogicznego ustępu z mszy op. 11 Molitora (*Sanctus*). W śpiewie obecne są motywy z niemal całego pierwowzoru, z wyjątkiem ostatnich czterech taktów. Kolejność ich wystąpienia oraz szczegóły dotyczące rytmiki lub składników harmonicznych w poszczególnych głosach są jednak wyraźnie zmodyfikowane. Również na wzór części *Chwała*, w jeden moment (t. 5-6) nawiązuje do zaledwie dwutaktowego fragmentu z *Agnus Dei*.

Pierwsze pięć taktów adaptacji mariawickiej jest identyczne z *Sanctus* Molitora pod względem muzycznym. Pod koniec tego fragmentu następuje zazębienie motywiczne z motywem z *Agnus Dei* – materiał muzyczny taktu 5. można odnaleźć w obu częściach dzieła łacińskiego. Następnie (t. 7-9) pojawia się kolejny wątek z *Sanctus* (dokładnie z: *Deus Sabaoth*), przy czym w pierwszym akordzie zmienione są składniki głosów skrajnych, a wartości rytmiczne słowa *Sabaoth* zostają poddane dyminucji. W dalszym przebiegu części *Święty* pojawia się melodia z taktów 20-25. Wartości rytmiczne słów *gloria* w adaptacji mariawickiej zostają dostosowane do akcentów w tekście polskim, natomiast takt 24 wzorca zostaje skrócony o połowę, a wartości rytmiczne obiegnika w alcie zamienione na cztery równe ósemki.

„Hosanna" w *Mszy III bis* rozpoczyna się od *unisono* na dźwięku *e* – podobnie jak pierwsze „hosanna" w mszy Molitora. Kolejne cztery współbrzmienia zaczerpnięte są z taktów 28-29 wzorca, jednak redaktor mariawicki odwrócił kolejność ich pojawienia się (ruch wsteczny). W zakończeniu tego odcinka dodany jest zwrot kadencyjny inspirowany rozwiązaniem harmonicznym na słowie *excelsis* (t. 31-33 wzorca). Cząstka „Błogosławiony…" zaczerpnięta jest z analogicznego fragmentu *Sanctus* Molitora, przy czym jej zakończenie („w Imię Pańskie") zostaje rozwinięte według inwencji redaktora mariawickiego. Dodatkowo, wprowadzone zostają modyfikacje rytmiczne dostosowujące melodię tego fragmentu do większej liczby zgłosek oraz akcentacji tekstu polskiego. „Hosanna" po „Błogosławiony…" rozpisana jest w dokładnie taki sam sposób jak po „Pełne są niebiosa…", a jej w powtórzeniu dokonana jest modulacja diatoniczna o sekundę w górę. Przed słowem „wysokości" następuje zawieszenie tego motywu, a zamiast jego zakończenia, pojawiają się trzy współbrzmienia z taktów 8-9 adaptacji, prowadzące do dominanty E-dur, która rozwiązana zostaje w podobny sposób jak w takcie 6.

Różnice pomiędzy poszczególnymi źródłami mariawickimi dotyczą przede wszystkim zapisu rytmicznego dwóch „Hosanna" oraz taktu 21. Wariant alternatywny podawany w niektórych zbiorach z Żarnówki jest jednak wadliwy ze względu na niespójność metryczną. Proponowane tam wartości powodują niepotrzebne wydłużenie kilku taktów o jedną miarę (do 5/4). W zbiorach z Żarnówki pojawiają się również odstępstwa w kwestii wysokości pojedynczych dźwięków, które mają raczej charakter incydentalny. Wyjątkiem jest dźwięk *dis"* w sopranie w przedostatnim takcie, które jednoznacznie nawiązuje do analogicznego momentu w t. 6 oraz wzorcu łacińskim. Osobno należy traktować źródło Ceg-P.cz.z-A, w którym cały śpiew przetransponowano do tonacji B-dur, a ponadto melodia altu została diametralnie zmieniona.

Prawdopodobnie zapis ten powstał jako niezależna próba dokomponowania drugiego głosu do melodii wiodącej, odnalezionej przez redaktora źródła Ceg-P.cz.z.

Adoracja:

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Wykorzystany materiał muzyczny: G. P. da Palestrina, *O bone Jesu* [w:] Lück-IV, s. 4-5.

Komentarz: Śpiew mariawicki można uznać za kontrafakturę nieregularną. Jego porządek odpowiada przebiegowi motetu Palestriny, jednak w wybranych fragmentach („i błogosławimy Tobie", „dałeś nam", „Jezu") pojawiają się poważne odstępstwa od materiału dźwiękowego wzorca. Ponadto na przestrzeni całego śpiewu zmienione są nieznacznie wartości rytmiczne.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria"*, op. 11, cz. V. *Agnus Dei* [w:] Mol-11, s. 11-12.

Komentarz: *Baranku Boży* również jest kontrafakturą typu nieregularnego. Dźwięki we współbrzmieniach wykorzystanych fragmentów pozostają niezmienione, jednak redaktor mariawicki dokonał opuszczenia pojedynczych akordów na przestrzeni utworu. Zmodyfikował też w znacznym stopniu porządek rytmiczny, chociaż samo metrum 4/4 pozostało nienaruszone.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: Jał-Pieśni; Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. B. Molitor, *Missa in honorem S. Fidelis a Sigmaringa Martyris*, op. 12, cz. V. *Benedictus* [w:] Mol-12, s. 11.

Komentarz: *O Święta Uczto* można uznać za kontrafakturę o dużym stopniu regularności. Redaktor mariawicki wykorzystał cały materiał dźwiękowy. Wybrane współbrzmienia w początkowych fazach motywów zostały zmienione na nuty *brevis*, aby rozmieścić w nich słowa tekstu polskiego zawierającego znacznie większą liczbę sylab. W pozostałych fragmentach pojawiają się nieliczne powtórzenia bądź przesunięcia współbrzmień o ćwierćnutę względem podziału metrycznego w partyturze adaptowanej.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: Jał-Pieśni; Żar-P1914 (A), Żar-A, Żar-T(MszaIII), Żar-B1, Żar-B2, KBŁ-PRH.

Komentarz: W tej części nie odnaleziono jednoznacznych zapożyczeń z dzieł innych kompozytorów. Śpiew przypomina jednak fragmenty mszy Molitora ze względu na prostą fakturę akordową, tonację wspólną z częściami *Wierzę, Święty* i *Baranku Boży* (A-dur) oraz poszczególne rozwiązania harmoniczne. Można jedynie przypuszczać, że *Na Ostatnią Ewangelię* było wzorowane na innym, niepoddanego analizie dziełem Molitora albo jest niezależnym tworem, w którym wcześniej wykorzystane fragmenty *Missa „Tota pulchra es Maria"* op. 11 stanowiły wyłącznie inspirację kompozytorską.

5.3.5. Msza IV

Mszę IV skomponował o. M. Jakub Próchniewski w 1908 lub 1909 r. Kompozycja została oparta w głównej mierze na śpiewach cerkiewnych skomponowanych lub opracowanych przez: J. Arnolda, D. Bortniańskiego, A. Lwowa, abpa Nikanora, D. Sołowjowa, M. Strokina, M. Winogradowa, a ponadto na motywach C. Casciolinigo i pieśni w opr. T. Flaszy. Dzieło składa się ze standardowych 14 części głównych oraz 4 dodatkowych: *Panie*, *Adoracja* (*Błogosławcie…*), *Adoracja* (*Padajcie ludy…*), *O Święta Uczto*. Ponadto z *Mszą IV* utożsamiane są cztery części *ad libitum*: *Panie*, *Modlitwa*, *Odpowiedź* i *Święty*.

Wstęp:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), Ceg-inne.

Komentarz: Podobnie jak we *Wstępie* z *Mszy III*, pierwsza część *Mszy IV* ma budowę dwuogniwową. Wersety zmienne śpiewane są na bazie jednakowego schematu muzycznego, utrzymanego w tonacji, natomiast w doksologii ulega zmianie sama tonacja (a-moll) oraz cały materiał dźwiękowy.

W cząstce A (wersety z tekstem zmiennym) należy wyróżnić dwie połowy. Pierwsza z nich obejmuje motyw otwierający, współbrzmienie reperkusyjne (d-moll) oraz krótką kadencję. W drugiej połowie liczba akordów na nucie *brevis* jest większa. Jej układ jest następujący: współbrzmienia recytowane F-dur i C-dur – zwrot kadencyjny wewnętrzny – współbrzmienie recytowane g-moll – kadencja końcowa. Redaktor

mariawicki uporządkował całą cząstkę A według stałego metrum 3/4, jednak trójdzielny podział wyraźnie obecny jest tylko w zwrocie inicjalnym oraz przedostatniej kadencji.

W cząstce B można wyróżnić 4 motywy o długości 2-3 taktów. Na początku trzeciego z nich pojawia się nuta *brevis*, na której recytowane są słowa „Jak była na początku". Faktura całej doksologii opiera się na sekwencji pionów harmonicznych w dominującym ruchu ćwierćnutowym, z pojedynczymi półnutami albo rytmem punktowanym. Metrum tego odcinka zmienia się na 4/4, aczkolwiek wartości rytmiczne oraz rozłożenie akcentów słownych w końcówce motywu 1 i 2 wskazują na bliższy związek z metrum trójdzielnym, przez co zwroty kadencyjne tych fragmentów zdają się być napisane „w poprzek" kresek taktowych. Ostatnia kadencja posiada dwa warianty. W większości źródeł mariawickich jest to kadencja wielka doskonała w tonacji a-moll, jednak w partyturach ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości ostatni akord jest pominięty, przez co utwór kończy się kadencją zawieszoną na dominancie E-dur.

Motywika *Wstępu* z *Mszy IV* jest bardzo podobna do części zmiennych, *Modlitwa moja, Adoracji* czy *O Święta Uczto* z *Mszy III*. Można więc przypuszczać, że inspiracją kompozytorską było jakieś dzieło Claudia Cascioliniego. Niewykluczone, że Próchniewski napisał tę część na kanwie *Miserere…* czy *Libera me…* z *Missa pro defunctis* tegoż kompozytora, a wybrane 1- lub 2-taktowe motywy były dodatkowo przekształcone.

Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P, Lip-C (B), Lub-M (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A1, …-A2, …-A2, …-T, …-B3, Str-P, A-War-P1, Żar-Z1-(A/B), Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-B2, Żar-B3, KZK-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: A. Lwow, *Swiatyj Boże* [w:] CPS-2.1, nr 39, s. 193-195.

Komentarz: Śpiew mariawicki jest kontrafakturą nieregularną. Pierwowzór zostaje przytoczony niemal w całości na przestrzeni pierwszych sześciu wezwań (3x „Panie, zmiłuj się" i 3x „Chryste, zmiłuj się"). Ze względu na niewielką liczbę sylab w tekście mariawickim, w ostatnim „Chryste" Próchniewski wyrzucił odcinek melodii na końcowym „*Swia-**tyj biezsmiertnyj pomi**-łuj nas*" (wytłuszczony fragment). Ponadto, liczne współbrzmienia reperkusyjne obecne w materiale wzorcowym zostały zredukowane za każdym razem do dwóch półnut (słowa: „Panie" i „Chryste").

W ostatnich trzech wezwaniach śpiewu mariawickiego powtórzone zostają pierwsze trzy takty *Swiatyj Boże* w odwrotnej kolejności (t. 3 – 2 – 1).

Chwała:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM -Ten1, …-PB, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P, Fel-N (S), Lub-M (S), Str-P, A-War-MszaVp, Żar-Z1-B, Żar-Z2-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: abp Nikanor (opr.), *Ps 103(102): Błagosłowi, dusze moja, Gospoda…* oraz *Ps 146(145): Chwali, dusze moja, Gospoda…* [w:] CPS-2.1, nr 3, s. 24-40.

Komentarz: Śpiew ten obejmuje zapożyczenia z wybranych fragmentów dwóch psalmów w opracowaniu abpa Nikanora. Jego formę możemy określić jako A-B-A'-B-C. Odcinek A (t. 1-7) obejmuje motywy wzięte z wersetów 4 i 5 z Ps 102 (takty 10-13 pierwowzoru, bez trzech ostatnich akordów). W kolejnej cząstce (B – t. 8-14 oraz 19-25) wykorzystano motyw oparty na wersecie Ps 102,12. Fragment ten przytaczany jest najpierw w całości, a następnie powraca jego pierwsza połowa (kolejno takty 26-27 i 26 pierwowzoru). Pomiędzy dwiema cząstkami „B" pojawia się wcześniejszy materiał muzyczny z cząstki „A" – t. 12-13 pierwowzoru (razem z ostatnimi trzema akordami). Ostatni odcinek – „C" – obejmuje motyw z odcinka *i ziemlju, morie i wsja, jaże w nich* (Ps 145,6 – końcówka t. 69 i t. 70 wzorca) oraz zakończenie całego psalmu (Ps 145,10, t. 81-82 wzorca). Pod względem melodycznym, adaptacja mariawicka jest tożsama ze wskazanymi fragmentami, natomiast zachodzą liczne skrócenia bądź wydłużenia pojedynczych wartości rytmicznych.

Graduał:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM -Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), Ceg-inne, A-War-MszaVp.

Komentarz: Śpiew jest dwuczęściowym układem *falsobordone*. Pierwsza połówka składa się z recytacji na akordzie C-dur oraz kadencji – niemal identycznej jak w pierwszej połowie *Komunii* z *Mszy III*. Druga połówka zawiera w sobie trzy współbrzmienia recytacyjne (C-dur – G-dur – a-moll) oraz podwójny zwrot kadencyjny, w którym dwukrotnie prezentowana jest sekwencja półnut na akordach E-dur – a-moll – E-dur. Za pierwszym razem akord E-dur występuje w pozycji tercji, a za drugim w pozycji prymy. Wszystkie akordy drugiej połowy *Graduału* zapisane są w układzie skupionym.

Wierzę:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P (SAB), Str-P, A-War-MszaVp.

Wykorzystany materiał muzyczny: abp Nikanor (opr.), *Ps 103(102): Błagosłowi, dusze moja, Gospoda…* oraz *Ps 146(145): Chwali, dusze moja, Gospoda…* [w:] CPS-2.1, nr 3, s. 24-40; D. Bortniański, *Tiebie Boga chwalim* [w:] CPS-2.2, nr 168, s. 464-480; D. Sołowjow, *Ektenija sugubaja* (*Stołp. rospjewa*) – *Gospodi pomiłuj* III [w:] CPS-3.1, nr 47, s. 300; tenże, *Ektenija prositielnaja*: *Otcze nasz, Jedin swiat* I i II [w:] CPS-3.1, nr 47, s. 303-307.

Komentarz: Najdłuższa część *Mszy IV* jest utworem centonizowanym, w obrębie którego mieszczą się motywy z dwóch psalmów w opr. abpa Nikanora, hymnu *Tiebie Boga chwalim* D. Bortniańskiego oraz wybranych śpiewów Boskiej Liturgii w opr. D. Sołowjowa. Wszystkie wątki zapożyczone do *Wierzę* łączy faktura akordowa oraz jeden znak przykluczowy, wskazujący na tonacje F-dur i d-moll, na bazie których zbudowana jest linia melodyczna całego śpiewu. Kolejność występowania poszczególnych fragmentów z utworów cerkiewnych zaprezentowana jest w poniższej tabeli:

Fragment tekstu *Wierzę* i numery taktów	**Kompozytor, nr z CPS i nr taktów**
Ojca Wszechmogącego […] *wszystkimi wiekami* (t. 1-17)	abp Nikanor, CPS-2.1, nr 3, t. 35-39 (Ps 102,16-17)
Boga z Boga […] *wszystko się stało* (t. 9-14)	Tamże, t. 48-51 (Ps 102,21-22)
Który dla nas […] *zstąpił z niebios* (t. 15-17)	Tamże, t. 42 (Ps 102,18)
I wcielił się za sprawą Ducha Świętego (t. 18)	D. Bortniański, CPS-2.2, nr 168, t. 121-124 (*Tiebie ubo prosim'*)
z Maryi Dziewicy. (t. 19)	Tamże, t. 74-77 (*Ty, carju sławy, Christie*)
I stał się człowiekiem (t. 20)	Tamże, t. 27-30 (*Swjat, swjat, swjat Gospod' Bog Sabaoth*)
Ukrzyżowan też […] *i pogrzebion* (t. 21-22)	Tamże, t. 54-56 (*…swjataj cerkow'*).
I zmartwychwstał dnia trzeciego według Pisma (t. 23)	abp Nikanor, CPS-2.1, nr 3, t. 26 (Ps 102,12) – ze zmienioną kadencją końcową
I wstąpił do nieba […] *i umarłych* (t. 24-27)	D. Sołowjow, CPS-3.1, nr 47 (*Ektenija sugubaja*, t. 3-5).
I Królestwu jego nie będzie końca (t. 28)	Tamże (*Otcze nasz*, t. 5 – *Jako na niebiesi…*)
I w Ducha […] *przez proroków* (t. 29-33)	Tamże (*Jedin swjat…* nr 1, t. 2-4).
I w Jeden Święty […] *Kościół* (t. 34-35)	abp Nikanor, CPS-2.1, nr 3, t. 42 (Ps 102,18)
Wyznaję jeden chrzest na odpuszczenie (t. 36-37)	D. Sołowjow, CPS-3.1, nr 47 (*Jedin swjat…* nr 2, t. 3-4)
grzechów. I oczekuję (t. 37-38)	Tamże, (*Błagosłowlju Gospoda…* [*kijewskago raspjewa*], t. 3 – *ustiech moich*)
zmartwychwstania zmarłych. (t. 39)	Tamże (*Otcze nasz*, t. 5 (*niebiesi i na ziemli*)
I żywota przyszłego wieku. (t. 40)	Tamże, (*Błagosłowlju Gospoda…* [*kij. rasp.*], t. 5 – *Chwała Jego wo ustiech moich*)
Amen. Amen. (t. 41-42)	Tamże, *Tjebie Gospodi* oraz *Amin* (po *Błagodarim Tja, Carju niebidimyj…*).

Tabela 35. Obecność wybranych motywów z CPS w *Wierzę* z *Mszy IV*.

Na podstawie tego zestawienia można zauważyć podział *Wierzę* na trzy główne odcinki. Pierwszy z nich oparty jest wyłącznie na motywach z Ps 102 w redakcji abpa Nikanora. W drugim pojawiają się wszystkie wątki z *Tiebie Boga chwalim* Bortniańskiego, natomiast w trzecim dominują fragmenty z opracowań D. Sołowjowa, z pojedynczymi wstawkami z wcześniej wspomnianego Psalmu. Szczególnie warto przyjrzeć się ogniwu środkowemu, którego zapis jest najbardziej różnorodny w poszczególnych źródłach mariawickich.

♩ zamiast 𝅗𝅥: A-ŚMiM-PB, ...-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1.
T. 19, wymienione dźwięki w S i T: A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2.
T. 21, oznaczenie *Lento*: Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1.
T 21, brak oznaczenia *Tempo I*: A-ŚMiM-PB, Ch-ŚMiM-M, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B).
♩ na słowie "sprawą": A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1, Str-P.
♩ na sylabach: "sprawą", "stał się człowie(c)-", "-czon i po-": A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1.
♩ na słowach "z Maryi": A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1.

Przykład 92. Porównanie fragmentu *Wierzę* z *Mszy IV* oraz fragmentów z *Tiebie Boga chwalim* D. Bortniańskiego.

Treść fragmentu *Wierzę* opartego na melodiach Bortniańskiego dotyczy wcielenia i ukrzyżowania Syna Bożego. Tradycyjnie w muzyce kompozytorów tradycji Zachodniej w sposób szczególny podkreślany jest sam fragment tekstu mówiący o wcieleniu, jednak we *Mszy IV* (podobnie jak we *Mszy I*) kolejne zdanie, odnoszące się do Męki Pańskiej, również wyróżnia się na tle pozostałej części *Wierzę*. Oprócz wspólnego praźródła melodii, oba fragmenty odróżniają się od sąsiednich motywów tonacją. W cząstkach *I wcielił się…* oraz *Ukrzyżowan…* zdecydowanym współbrzmieniem tonicznym jest d-moll, gdy tymczasem we fragmencie poprzedzającym i następującym po nich ośrodkiem tonalnym jest raczej akord F-dur. Pod względem

dynamicznym, oba fragmenty można scharakteryzować jako parabolę. Początek *I wcielił się…* oraz końcówka *Ukrzyżowan…* utrzymane są w dynamice *pianissimo* i *piano*, podczas gdy fragment środkowy śpiewany jest zdecydowanie głośniej. To co odróżnia od siebie obie cząstki, to kwestia agogiki. Odcinek, w którym recytowane są słowa o wcieleniu, powinien być wykonywany powoli, natomiast w następnym zdaniu powraca tempo szybsze.

W omawianym fragmencie *Wierzę* Próchniewski zrezygnował z metrycznego uporządkowania materiału dźwiękowego, którym charakteryzował się pierwowzór autorstwa Bortniańskiego. Poszczególne piony harmoniczne zostały rozmieszczone na przestrzeni mariawickiego tekstu liturgicznego. Część z nich została zwielokrotniona (motywy z taktów 54-56 i 121-124 wzorca), część usunięta (27-28 i 76 wzorca). Wartości rytmiczne nadane przez redaktorów mariawickich tym współbrzmieniom nie są jednakowe we wszystkich źródłach. W rękopisie Próchniewskiego, partyturze Jałosińskiego oraz zbiorach z Cegłowa i Warszawy dość często występują półnuty, a tymczasem w źródle Str-P czy w zbiorach opracowanych przez s. M. Salomeę Elszyk zdecydowanie przeważa ruch ćwierćnutowy. Redaktorka tych ostatnich dokonała także świadomej wymiany składników dwóch akordów w t. 19 pomiędzy sopranem i tenorem, co było podyktowane prawdopodobnie chęcią ułatwienia wykonania melodii głosowi wiodącemu poprzez obniżenie rejestru. Dodatkowa różnica względem śpiewu preegzystującego to nierównoczesne wychylenie linii melodycznej o tercję w górę w alcie i basie (t. 18). Zmiana ta jest błędem, który wkradł się już w rękopisie Próchniewskiego i nie został wyeliminowany w żadnym z odpisów.

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM -Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): C. Casciolini, *Psalmus 50 „Miserere”*, dz. cyt; tenże, *Stabat Mater*…, dz. cyt.

Komentarz: Trzecia ze zmiennych części *Mszy IV* odbiega od klasycznego schematu dwuczęściowego *falsobordone*. Na przestrzeni całego śpiewu obecne są trzy odcinki recytowane, które przedzielone są motywami o charakterze kadencyjnym. Zwroty melodyczne pojawiają się także na początku i na końcu tej części. W odcinkach kadencyjnych pojawiają się wybrane jednotaktowe motywy obejmujące rozwiązania harmoniczne ze wskazanych powyżej dzieł Casciolinigo. Niektóre z nich były umieszczone także w innych w śpiewach mariawickich, np. we *Wstępie* z *Mszy III*.

Modlitwa moja, Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P, Lub-M (S), N.Sob-P2, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-B3, A-War-MszaVp, Żar-Z1-B, Żar-K-(A/B), Żar-S2, Żar-S7, Żar-S8.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Dostojno jest* [w:] CPS-2.2, nr 36, s. 131-133; D. Sołowjow, *Tiebie pojem* [w:] CPS-2.2, nr 25, s. 114-115; M. Strokin, *Sława w wysznich Bogu* [w:] CPS-1, nr 39, s. 136-138.

Komentarz: Utwór stanowi centonizację zapożyczeń z trzech powyżej wskazanych śpiewów. Źródła cerkiewne zostały wykorzystane fragmentarycznie (Bortniański, Strokin) albo niemal w całości, jednak podzielone na mniejsze odcinki (Sołowjow). W nieparzystych wersetach Psalmu 140 Próchniewski zamieścił motywy z utworu M. Strokina: w pierwszym – początkowe 7 taktów wzorca; w trzecim – końcowe 7 taktów (t. 22-28). W wersetach parzystych wykorzystano podzielony na pół oraz przetransponowany o sekundę wielką w dół śpiew Sołowjowa: w drugim – cząstkę *I molimtisja, Boże nasz* (bez drugiego powtórzenia *Boże nasz*) – t. 8 m. 4 – t. 16 m. 2; w czwartym – pierwszą połowę (do t. 8).

W doksologii znalazły się fragmenty *Dostojno jest* Bortniańskiego. Do pierwszej połowy („Chwała Ojcu…") przyporządkowano melodię odcinka *i prenieporocznuju, i Matier Boga naszego* (t. 11-16); do drugiej („Jak była…") – motywikę odcinka *Słowa rożdszuju, suszczuju Bogorodicu* (t. 25 m. 3 – t. 28), przy czym dwa pierwsze współbrzmienia – C-dur i F-dur zostały zmienione na recytacyjne nuty *brevis*. Podwójne „Amen" w śpiewie mariawickim zostało oparte na materiale dźwiękowym formuły kończącej utwór Bortniańskiego – *I wsjech, i wsja*.

Podobnie jak w przypadku poprzednich części *Mszy IV* (np. *Chwała, Wierzę*) – linie melodyczne w poszczególnych głosach pozostały niezmienione. Zapis rytmiczny uległ natomiast modyfikacjom tam, gdzie nie było możliwe uzyskanie całkowitej zgodności zgłosek tekstu polskiego i cerkiewnosłowiańskiego bez ingerencji w materię muzyczną. Cały śpiew został uporządkowany w metrum 4/4. Dzięki transpozycji fragmentów z *Sława w wysznich Bogu* Strokina, wszystkie wersety posiadają wspólną tonację (d-moll), a w doksologii następuje modulacja do równoległej tonacji majorowej (F-dur).

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia":

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: A. Lwow, *Is połła eti despota* [w:] CPS-2.2, nr 118, s. 355-356.

Komentarz: Preegzystująca warstwa muzyczna z aklamacji A. Lwowa została przetransponowana o sekundę wielką w dół (z G-dur do F-dur). W bazowej partyturze mariawickiej zachowany jest układ 6-głosowy. W innych egzemplarzach dokonano redukcji materiału muzycznego do czterech głosów, jednak nie w jednakowy sposób we wszystkich źródłach. Dodatkowo, w partyturach ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości w redakcji s. M. Salomei Elszyk (Ch-ŚMiM-, …-MP oraz zeszyty głosowe) zmienione jest ostatnie współbrzmienie na akord B-dur.

Święty:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P, Ceg-inne, N.Sob-P2, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-B3.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Gospodi spasi* [w:] CPS-2.1, nr 40, s. 195-197.

Komentarz: Śpiew można uznać za kontrafakturę typu nieregularnego. O. Próchniewski wykorzystał niemal cały zapis muzyczny, z wyjątkiem krótkiego motywu *i usłyszi* na przełomie 2 i 3 taktu pierwowzoru. Pozostały materiał został znacznie zmodyfikowany pod względem rytmicznym. Autor *Mszy IV* zdecydował się zupełnie pominąć metrum 3/4 pojawiające się wraz z trisagionem (*Swiatyj Boże*), a cały zapis dźwiękowy dostosować do metrum dwudzielnego (4/4), obecnego we wstępnym fragmencie *Gospodi spasi*. Dodatkowo, *Święty* we wszystkich źródłach mariawickich zapisane jest o sekundę wielką wyżej, niż pierwowzór (w F-dur zamiast Es-dur). Jest to już kolejna w tym cyklu – po fragmencie *Modlitwa moja* i *Odpowiedzi po „Módlcie się bracia"* – transpozycja do tej tonacji, co sugeruje, że intencją autora było zachowanie pokrewieństwa w tonacjach poszczególnych części.

Adoracja po podniesieniu:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Arnold, *Otcze nasz* [w:] CPS-2.2, nr 73, s. 249; A. Lwow, *Wzbrannoj wojewodje* [w:] CPS-1, nr 75, s. 387-388; W. Starorusskij, *Ot junosti mojeja* [w:] CPS-1, nr 54, s. 219.

Komentarz: Pod względem kompozycyjnym, *Adoracja po podniesieniu* z *Mszy IV* jest podobna do części *Modlitwa moja, Panie*, a wiec stanowi centonizację zapożyczeń z trzech różnych śpiewów cerkiewnych. W pierwszej fazie (t. 1-11) słowa mariawickie

zostały rozmieszczone na bazie motywów z początkowego fragmentu *Otcze nasz* J. Arnolda (t. 1 – 3 m. 2; t. 5 m. 3 – 7 m. 2; t. 9-10). W cząstce „Że dając nam…" (t. 12 – 22 m. 2), pojawiają się wątki z *Ot junosti mojeja*, kolejno: *Swjatym Duchom* […] *swjetljejetsja trojczeskim* (t. 26 m. 4 – t. 35 m. 2) oraz *budietie izsochsze* (t. 16 m. 3 – t. 19). Ostatnia faza – „O Panie Jezu, Chryste…" (od t. 22 m. 3) – zbudowana jest na gruncie melodii końcowego fragmentu *Wzbrannoj wojewodje*[1228] Lwowa (t. 22-32). Ostatnie z zapożyczeń przetransponowane jest o sekundę wielką w dół, dzięki czemu porządek tonalny tej części prezentuje się w taki sam sposób jak w *Modlitwie…* – większość śpiewu utrzymana jest w tonacji d-moll, a jego zakończenie – w równoległej majorowej (F-dur).

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: M. Winogradow, *Angieł wopijasze* [w:] CPS-4, nr 48, s. 328-329.

Komentarz: W adaptacji mariawickiej został wykorzystany cały materiał dźwiękowy drugiej części śpiewu *Agnieł wopijasze* (od *Swietisia*…). Jedyne zmiany względem pierwowzoru dotyczą augumentacji bądź dyminucji kilku fragmentów oraz zamiany trzech akordów w ciągu utworu na współbrzmienia recytacyjne. Z tego względu, *Baranku Boży* z *Mszy IV* można uznać za kontrafakturę regularną.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B),…-T.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Chieruwimskaja piesn'* nr 6 [w:] CPS-2.1, nr 62, s. 263-267; *Chieruwimskaja piesn' (Simonowskaja)* [w:] CPS-2.1, nr 64, s. 272-273.

Komentarz: Materia muzyczna *O Święta Uczto* z *Mszy IV* stanowi połączenie motywów zapożyczonych z dwóch kompozycji Pieśni Cherubinów. W pierwszej połowie śpiewu (t. 1-17) wykorzystano trzecią cząstkę melodii simonowskiej (*Wsjakoje nynje żitiejskoje…* - t. 22-38). Od słów „Duch przepełnia się łaską" (t. 18-36) pojawiają się wymieszane wątki z dzieła Bortniańskiego. Kolejno pojawia się faktura taktów 39-42, 32-34, 15-18 oraz 50-56 pierwowzoru.

[1228] *Wzbrannoj Wojewodje* to kondakion śpiewany w Cerkwii Prawosławnej w czasie Akatystu ku czci Bogurodzicy (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego*…, s. 180).

Komunia:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV.

Komentarz: Motywika *Komunii* z *Mszy IV* jest zbliżona do wcześniej omawianych części wzorowanych na dziełach Cascioliniego. Śpiew można sklasyfikować jako dwuczęściowe *falsobordone*. Pierwszą połówkę otwiera zwrot harmoniczny, wykorzystany już uprzednio w *Adoracji* (dodatkowej) z *Mszy III* (zob. przykł. 89, t. 1-2). Następnie pojawia się recytacja na akordzie E-dur zakończona zwrotem kadencyjnym. Druga połowa składa się z dwóch współbrzmień z wartością *brevis* (a-moll – F-dur) oraz odcinka o większej ruchliwości melodii. W przypadku formularzy zawierających zawołanie „Alleluja", po tym fragmencie dodawany jest jeszcze jeden zwrot harmoniczny, zakończony kadencją zawieszoną na dominancie E-dur.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, Jał-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-P (S), N.Sob-P2.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Chieruwimskaja piesn'* [w:] CPS-2.1, nr 73, s. 311-312.

Komentarz: *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy IV* posiada dwa warianty tekstowe. Oba podłożone są jako kontrafaktury regularne pod melodię drugiej części Pieśni Cherubinów (z CPS-3.1, nr 73) – od *Jako da Carja*. Wariant z mariawickiej partytury bazowej obejmuje słowa strofy *Bóg miłości utajony…* z sekwencji *Chwal, Syonie, Zbawiciela* oraz pięciokrotnie powtórzone „Alleluja", natomiast egzemplarze ze zbiorów w opr. s. M. Salomei Elszyk (Ch-ŚMiM-MP i in.) – dwie pierwsze strofy tejże sekwencji oraz dwukrotne „Alleluja".

Obie adaptacje mariawickie wykazują pewne cechy zbieżne ze sobą, np. obniżenie tonacji pierwowzoru o sekundę wielką (do F-dur) czy przesunięcia niektórych motywów o ćwierćnutę do przodu względem *Chieruwimskiej…*. Wydłużanie bądź skracanie poszczególnych wartości rytmicznych pierwowzoru spowodowało, że mimo zachowania znaku metrycznego 4/4 w *Na ostatnią Ewangelię*, zapis graficzny sprawia wrażenie napisanego „w poprzek" kresek taktowych (podobnie jak np. *Wstęp* z tej samej mszy), a potencjalne wykonania mogą wydawać się słuchaczom jako niemające pulsu albo posiadające niepotrzebne fermaty.

W obu wariantach mariawickich znajdują się drobne nieścisłości dotyczące melodii. W partyturze bazowej na początku drugiego taktu pierwsza nuta tenoru została omyłkowo zapisana na niższym polu pięciolinii. W zbiorach spod pióra s. M. Salomei

Elszyk, w t. 12 zostały wymienione dźwięki pomiędzy sopranem i tenorem (podobnie jak w analizowanym wcześniej fragmencie *Wierzę* z *Mszy IV*), natomiast dwie nuty sopranu w przedostatnim takcie zapisano omyłkowo na wyższym polu (*a'* zamiast *f'*). Należy odnotować także, że redaktorzy wszystkich źródeł mariawickich zdecydowali się usunąć opóźnienia w wypowiadaniu kolejnych zgłosek w poszczególnych głosach, przez co mniej uchwytne stają się imitacje w pierwszej fazie śpiewu, czy na słowie „Alleluja".

Przykład 93. Porównanie *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy IV* oraz fragmentu *Chieruwimskiej pieśni* (CPS-2.1, nr 73, s. 311-312).

Panie (dodatkowe):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, …-PB.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Pokajanija otwierzi mi dwieri…* [w:] CPS-1, nr 58, s. 242-248.

Komentarz: Śpiew jest kontrafakturą typu fundamentalnego. W adaptacji zamieszczone zostały wybrane fragmenty pierwowzoru, a sama kolejność ich wystąpienia nie jest taka sama, jak w *Pokajanija…*[1229]. Porządek wykorzystanej materii dźwiękowej można zaprezentować za pomocą poniższej tabeli.

Fragment *Panie* (dod.)	**Nr taktów *Pokajanija…***	**Fragment *Panie* (dod.)**	**Nr taktów *Pokajanija…***	**Fragment *Panie* (dod.)**	**Nr taktów *Pokajanija…***
I. Panie…	1-6	IV. Chryste…	53-77	VII. Panie…	37-38, 34-36
II. Panie…		V. Chryste…		VIII. Panie…	26 m. 3 – 30
III. Panie…	20-21, 37-38	VI. Chryste…		IX. Panie…	

Tabela 36. Porządek występowania treści muzycznej z *Pokajanija…* (CPS-1, nr 58) w *Panie* (dodatkowym) z *Mszy IV*.

Adoracja (dodatkowa nr 1):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, A-War-MszaVp, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M (fragm.), …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, N.Sob-P2, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-T, …-B3, A-War-MszaVp.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Błagosłowlju Gospoda…* [w:] CPS-3.1, nr 74, s. 469-471.

Komentarz: Słowa śpiewu są bezpośrednim tłumaczeniem modlitwy *Błagosłowlju Gospoda…*, na którą składają się fragmenty Ps 34(33),2.9[1230]. Utwór jest kontrafakturą regularną. Autor mariawickiej adaptacji dokonał transpozycji o tercję małą w dół (z c-moll do a-moll). W kilku taktach wymienił składniki harmoniczne tenoru i sopranu w celu dodatkowego obniżenia ambitusu głosu najwyższego. Ponadto, dokonał niezbędnych modyfikacji zapisu rytmicznego, dostosowując go do polskiego przekładu.

Adoracja (dodatkowa nr 2):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Ten1, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), N.Sob-P1.

Wykorzystany materiał muzyczny: Müller / T. Flasza (red.), *Msza XXXI. Z pokorą*, cz. 6. *Agnus Dei* [w:] Flasza3, s. 320.

Komentarz: W śpiewie wykorzystano tekst pierwszej i trzeciej strofy pieśni *Padajcie ludy*, której słowa napisał Alojzy Feliński. Pierwowzór wariantu mariawickiego

[1229] Śpiew *Pokajanija…* wykonywany jest Cerkwii Prawosławnej od niedziel okresu przygotowawczego do Wielkiego Postu do V niedzieli Wielkiego Postu włącznie – w trakcie Całonocnego Czuwania (po Ewangelii w czasie jutrzni). Jego tekst składa się z doksologii *Slawa Otcu…*, trzech stichir oraz wersetu z Ps 50 (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego…*, s. 165).

[1230] *Błagosłowlju Gospoda* jest śpiewem wykonywanym zamiast *Błagosłowien gradyj* w końcowej części Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów (zob. W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego…*, s. 191).

jest prawdopodobnie kontrafakturą nieznanego utworu autorstwa kompozytora o nazwisku Müller w opracowaniu T. Flaszy. W wersji mariawickiej zmienione zostało metrum z 6/8 na 2/4, co wiązało ze sobą liczne modyfikacje w rytmizacji melodii. Ponadto, redaktor mariawicki ingerował w harmonizację, przenosząc niektóre składniki współbrzmień w obrębie trzech głosów dolnych.

O Święta Uczto (dodatkowe):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Arnold, *Chwalitie Gospoda s'niebies* [w:] CPS-2.2, nr 84, s. 270-271.

Komentarz: Materia dźwiękowa tej części jest bardzo zbliżona do źródła pierwotnego, jednak poważną modyfikacją wprowadzoną przez Próchniewskiego jest zmiana metrum z 3/2 na 4/4, co implikuje rozbieżności w zapisie rytmicznym adaptacji.

5.3.6. Msza V

Msza V została napisana około 5 października 1909 przez o. M. Jakuba Próchniewskiego z okazji udzielenia sakry biskupiej o. M. Michałowi Kowalskiego, co wiązało się z wejściem wspólnoty mariawitów w struktury Unii Utrechckiej Kościołów Starokatolickich. Kompozycja została oparta na motywach m.in. C. Andreasa, C. Cascioliniego, C. Etta, A. Spalenzy, L. da Viadany oraz C. da Zacharii. Składa się z 14 części podstawowych oraz 4 dodatkowych: *Panie*, *Święty*, *O Święta Uczto* i *Na ostatnią Ewangelię*. Ponadto, z *Mszą V* utożsamiane są dwie części *ad libitum*: *Modlitwa* oraz *Odpowiedź*.

Wstęp:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-War-Ś, A-War-MszaVp, Żar-MszaV, Żar-Z2-(A/T/B), Żar-K-(A/B), Żar-S1, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Falsobordoni quatuour vocum…*, op. 28, *tonus IV nr 4* [w:] Viad-28, s. 28 [albo:] PV-7, nr 97, s. 4.

Komentarz: Kolejne wersety tekstu zmiennego wykonywane są według tego samego *falsobordone* Viadany, które w źródłach mariawickich poddano dyminucji.

Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), N.Sob-P2, N.Sob-S1, N.Sob-S3, N.Sob-A1, …-T, …-B2, Żar-MszaV, Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-S2, Żar-S7, Żar-S8, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *Missa pro defunctis*, cz. I. *Introit* [w:] Cant.S-5b, nr LXV, s. 40; C. Casciolini, *Psalmus 50 „Miserere”*, dz. cyt. (prawdopodobnie); tenże, *Missa pro defunctis*…, dz. cyt., *Communio, Libera me* (prawdopodobnie).

Komentarz: Pierwsze trzy wezwania „Panie zmiłuj się” opierają się na charakterystycznych zwrotach harmonicznych, które można odnaleźć w *Miserere*, czy *Missa pro defunctis* Casciolinigo. Takie same kilkudźwiękowe sekwencje znajdują się np. *Adoracji… (dodatkowej)* z *Mszy III* (t. 1, 9-11, 13-14, 24-25). Należy więc uznać za prawdopodobne, że Próchniewski układał ten fragment *Panie* jako wariację motywów wykorzystanych uprzednio w *Mszy III*. Nowy materiał pojawia się w trzech środkowych wezwaniach („Chryste, zmiłuj się”). Autor *Mszy V* dokonał w tym miejscu zapożyczenia z pierwszych 13 taktów *Introitu* z *Missa pro defunctis* C. Etta (antyfona *Requiem æternam…*). W ostatniej fazie śpiewu powracają wątki znane z *Mszy III*. Siódme wezwanie („Panie, zmiłuj się…”) oparte jest na fakturze taktów 8-11 z części *Adoracja… (dodatkowa)*, ósme – na pierwszym takcie tejże części połączonym z pierwszym zwrotem kadencyjnym *Graduału* z *Mszy III*, dziewiąte – na drugim zwrocie kadencyjnym ze *Wstępu* z tej samej kompozycji.

Chwała:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), A-War-MszaVs, A-War-Ś, Żar-MszaV, Żar-Z1-B, Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-S2, Żar-S7, Żar-S8, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny (prawdopodobnie): D. Bortniański, *Sława Otcu…*, *Jedinorodnyj Synie…* (*kijewskago rospjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 6, s. 86-89.

Komentarz: Pod względem formalnym trzecią część *Mszy V* można określić schematem I(ABC)-II(ABC)-D-III(A’BC)-Coda(AA”). Motywy są w tym wypadku oznaczane literami alfabetu, a cyframi rzymskimi są – większe cząstki składowe (okresy), stanowiące grupę motywów.

Najbardziej charakterystyczny jest motyw A, który składa się z sekwencji akordów: C-dur (kolejno w pozycji kwinty i prymy) – G-dur – a-moll – E-dur – a-moll – G-dur – (C-dur). Ciąg ten ma charakter progresji opadającej (od C-dur z *c''* w sopranie do E-dur z *gis'* w sopranie), a następnie wznoszącej. Opisana sekwencja współbrzmień w kierunku pojawiała się już w *O święta Uczto* z *Mszy III* (t. 11-13 w kierunku wznoszącym, t. 16-17 w kierunku opadającym). Wspomniany „sinusoidalny" ciąg akordów występuje także w cytowanym powyżej *Sława Otcu…* Bortniańskiego (t. 1-4). Uniwersalność takich rozwiązań harmonicznych nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, czy o. Próchniewski inspirował się w tym konkretnym wypadku fragmentem autorstwa Bortniańskiego, jakimś innym utworem czy też skomponował ten motyw zupełnie abstrahując od jakiegokolwiek dzieła. Warto zaznaczyć, że dwukrotnie na przestrzeni *Chwały* z *Mszy V*, wspomniana formuła zostaje lekko zmodyfikowana – najpierw do postaci identycznej jak w taktach 14-16 *Wstępu* z *Mszy III*[1231] (A'), a następnie do formy skróconej (A").

Pozostałe motywy z *Chwały* również pojawiały się we *Mszy III*. Odcinek określany literą B jest tożsamy z fragmentem *Adoracji… (dodatkowej)*, t. 27 m. 2 – t. 30 m. 2. Cząstka C oparta jest na zwrotach harmonicznych, które można odnaleźć także w *Adoracji… (dodatkowej)*, t. 7-8 oraz *Komunii*, t. 6. Odcinek D, który pojawia się tylko jednokrotnie składa się z sekwencji akordów C-dur (w pozycji prymy i kwinty) – G-dur oraz motywu z *O Święta Uczto* (z *Mszy III*), t. 8-11 lub 18-20.

Graduał:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM -Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Żar-MszaV, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Falsobordoni quatuour vocum…*, op. 28, *tonus IV nr 6* [w:] Viad-28, s. 28 [albo:] PV-6, nr 88, s. 9.

Komentarz: Podobnie, jak we *Wstępie*, śpiew jest kilkukrotnie powtarzanym układem *falsobordone* Viadany, zapisanym w dyminucji.

Wierzę:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), Lub-M (S), A-War-Ś, Żar-MszaV, Żar-Z1-(A/B), Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-S2, Żar-S7, Żar-S8, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

[1231] Zob. przykł. 87, s. 427.

Komentarz: W śpiewie wykorzystano motywy pojawiające się we wcześniej prezentowanych częściach mszalnych, m.in.: *Panie, Adoracji* (dodatkowej) i *O Święta Uczto* z *Mszy III*, *Ofiarowania* z *Mszy IV* oraz *Chwały* z *Mszy V*. Część środkowa („I wcielił się…") została oparta wyłącznie na fragmentach *Panie* z *Mszy III*. Inne wątki muzyczne są przeplatane ze sobą na przestrzeni pozostałej części utworu.

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Str-P, Żar-MszaV, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: A. Spalenza, *Ps. „Confiteor tibi, Domine." toni I* [w] PV-2, nr 18, s. 2.

Komentarz: Tekst części zmiennej został podłożony do przetransponowanego o sekundę mała w dół oraz zapisanego w dyminucji *falsobordone* autorstwa Spalenzy.

Modlitwa moja, Panie:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, Jał-MszaV, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), N.Sob-A1, Żar-MszaV, Żar-Z1-B, Żar-K-S2, Żar-S1, Żar-S7, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Komentarz: Śpiew stanowi prawdopodobnie wariację fragmentów *Panie* z *Mszy III* oraz innych motywów nieznanego autorstwa, utrzymanych w podobnej stylistyce.

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia":

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), Żar-MszaV, Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-S2, Żar-S8, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *Missa pro defunctis ad 4 voces inæquales*, cz. IV *Sequentia* (16. *Confutatis…*) [w:] KJ-1887, s. 13-14.

Komentarz: Śpiew jest kontrafakturą regularną wskazanej wyżej strofy sekwencji *Dies irae* Cascioliniego. Trzy akordy zostały zamienione na wartości *brevis*, na których odbywa się recytacja większej części tekstu liturgicznego. Pozostała materia dźwiękowa pozostała niezmieniona, jednak zmodyfikowano zapis graficzny, przesuwając o ćwierćnutę do przodu wszystkie motywy po nutach *brevis*. Z tego względu, akcenty muzyczne adaptacji mariawickiej nie zgadzają się z pozycją kresek taktowych.

Święty:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), N.Sob-P1, N.Sob-S1, N.Sob-S2, N.Sob-S3, N.Sob-A1, …-B1, …-B3, Str-P, Żar-MszaV, Żar-Z1-(A/B), Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-S7, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *Missa pro defunctis*, cz. IV. *Sanctus* [w:] Cant.S-5b, nr LXV, s. 44.

A-ŚMiM-PB, ...-Ten1, Ch-ŚMiM-M, ...-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas1: transp. -2; t. 1-2 w diminucji; t. 5-6 (S) - *a'-c''-c''-c''*; t. 23 m. 3 (SA) -e*'c'*; t. 36 m. 3 (T) - *c1*.

t. 1-2 w diminucji: KSG-MszaV, Żar-Z1-A.
t. 1-4 w diminucji: Żar-S1, Żar-S7, Żar-T1, Żar-B2.
t. 23 m. 3 i t. 36 m. 3 (T) - *c'*: Ceg-MszaV+I-T.
N.Sob-P1: T przeniesiony do S, zmieniona harmonizacja całego śpiewu.

Przykład 94. Porównanie *Święty* z *Mszy V* oraz fragmentu *Sanctus* z *Missa pro defunctis* C. Etta.

Komentarz: Pierwsze 16 taktów *Sanctus* z mszy C. Etta stanowi warstwę muzyczną początkowej fazie śpiewu mariawickiego (do słów „Chwały Twojej"). Materiał pierwowzoru został przetransponowany o sekstę wielką (w źródłach z chóru Świątyni Miłosierdzia i Miłości – o kwintę) w górę – z układu na chór jednorodny męski do wariantu na chór mieszany). Ze względu na podobną liczbę zgłosek oraz układ akcentów tekstu łacińskiego i polskiego tłumaczenia, podłożenie słów pod melodię Etta nie wymagało niemal żadnych ingerencji w warstwę muzyczną. O. Próchniewski zdecydował się jednak na drobne zmiany.

Pierwszą z nich było skrócenie wartości na drugiej sylabie słowa *Deus* o połowę, co spowodowało przesunięcie końcówki tego motywu o ćwierćnutę (t. 7-8). Wyraźnie zmodyfikowany został fragment *pleni sunt cœli* (t. 9-10). Dominanta E-dur do T_{VI} została pozbawiona septymy, a w rozwiązaniu zmieniony został układ akordu, po czym dodano cztery funkcje S-D-T-D, nie występujące w pierwowzorze. Kolejne współbrzmienia, zaczerpnięte ze słów *et terra*, zostały zmienione w pod względem wartości rytmicznych – pierwsze z nich wydłużono, a drugie skrócono o połowę, dzięki czemu uzyskano dwie równe półnuty.

We wszystkich odpisach *Mszy V* pojawiają się wyżej wspomniane modyfikacje zapożyczonych motywów z *Sanctus* Etta. W wielu partyturach dodatkowo poddane dyminucji są długie wartości z pierwszych dwóch bądź czterech taktów. W zbiorach ze Świątyni Miłosierdzia i Miłości zaobserwować można liczne zmiany wysokości dźwięków, które jeszcze bardziej oddalają adaptację mariawicką od pierwowzoru. Zmiany te nie wnoszą nic istotnego w przebieg utworów, a nawet prowokują błędy harmoniczne (równoległy ruch wszystkich głosów w dół w rozwiązaniu dominanty w t. 23). W związku z tym, należy odrzucić wspomniane warianty jako niemające wartościowego uzasadnienia.

Melodia od słów „Hosanna…" zupełnie zrywa związek z *Sanctus* C. Etta. Utrzymana jest jednak w podobnej fakturze, opartej na pionach akordowych i prostych rozwiązaniach kadencyjnych. Obie cząstki „Hosanna na wysokości" wykorzystują materiał motywiczny o nieustalonym pochodzeniu, który obecny był w doksologii „Chwała Ojcu…" z części *Modlitwa moja, Panie* z *Mszy III*. Jedyną różnicą między nimi jest odmienny zwrot inicjujący – odpowiednio w t. 18 i 31. W przypadku fragmentu „Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie" również nie zostało odnalezione wyraźne źródło potencjalnego zapożyczenia. Pierwszy, trzytaktowy motyw wykorzystuje niemal identyczne zwroty harmoniczne, jak w taktach 1 i 4. *Komunii* z *Mszy IV*. W taktach 27-28 pojawia się sekwencja akordów o ruchu wznoszącym, która była charakterystyczna dla *Chwały* z *Mszy V*. Motyw z taktów 29-30 jest tożsamy z rozwiązaniem kadencyjnym cząstki B i pierwszym współbrzmieniem cząstki C ze wspomnianej *Chwały*.

Adoracja po podniesieniu:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/T/B), Łany-Luz, Żar-MszaV, Żar-K-S2, Żar-S1, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *O vos omnes* [w:] Cant.S-5b, nr LXXII, s. 57.

Komentarz: Śpiew ten jest regularną kontrafakturą wyżej wskazanego responsorium Cascioliniego, przy czym – ze względu na obszerność tekstu mariawickiego – pierwsza połowa pierwowzoru zostaje powtórzona na samym końcu utworu. Mamy więc do czynienia z formą repryzową ABA. Druga cząstka (B) rozpoczyna się od słów „że dając nam…", a trzecia (A) od „O Panie, Jezu…". Pomiędzy tymi odcinkami zaznacza się wyraźna różnica fakturalna. Cząstka A jest złożona z prostych następstw akordowych, natomiast B – z dwóch motywów poddanych imitacji i zakończonych kadencjami.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-Ten1, …-PB, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Lub-M (S), Łany-Luz, A-War-MszaVp, Żar-MszaV, Żar-Z1-(A/B), Żar-K-(S2/A), Żar-S1, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV.

Komentarz: W śpiewie wykorzystane zostały motywy z wcześniejszych części mszalnych o nieustalonym pochodzeniu: z *Panie* i *Modlitwy* z *Mszy III* oraz *Modlitwy* z *Mszy V*.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Żar-MszaV, Żar-K-S2, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *Missa pro defunctis ad 4 voces inæquales,* cz. IV *Sequentia* (2. *Quantus tremor…*; 6. *Judex ergo…*; 10. *Quærens me…*; 20. *Pie Jesu…*) [w:] KJ-1887, s. 8-9.11.15.

Komentarz: W utworze dominuje tonacja d-moll. Pierwsza połowa utrzymana jest w metrum 4/4, druga (od słów „i przyszłej") w 3/4. *O Święta Uczto* to śpiew centonizowany, złożony z motywów zapożyczonych z sekwencji Cascioliniego. W każdej ze wskazanych powyżej strof pierwotny tekst został wymieniony na nowy – mariawicki – niezwiązany z kontekstem liturgicznym wzorca. Towarzyszyło temu skracanie bądź wydłużanie wybranych wartości rytmicznych, ewentualnie opuszczenia pojedynczych nut i dodawanie pauz w celu zachowania podziału metrycznego. Strofy 2, 6 i 10 zostały dodatkowo poddane dyminucji. Kolejność wystąpienia fragmentów z części *Sequentia* w *O Święta Uczto* z *Mszy V* można zaprezentować za pomocą tabeli.

O Święta Uczto z *Mszy V*		**Fragment z *Sequentia* C. Cacioliniego**
Nr taktów	**Treść**	
1-13	*O Święta Uczto* […] *Męki Jego.*	20. *Pie Jesu, Domine…* (w całości)
14-19	*Duch przepełnia się łaską*	2. *Quantus tremor…* (t. 1-7)
20-23	*i przyszłej chwały,*	6. *Judex ergo…* (t. 1-4)
24-40	*przyszłej chwały* […]. *Alleluja*.	10. *Quærens me* (w całości)

Tabela 37. Porządek występowania treści muzycznej z *Sequentia…* z *Missa pro defunctis* C. Cacioliniego w *O Święta Uczto* z *Mszy V*.

Komunia:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, Jał-MszaV, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Str-P, Żar-MszaV, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. de Zacharia, *Ps. „Credidi" toni IV* [w:] PV-5, nr 73, s. 10; C. Andreae, *Ps. „Dixit Dominus" toni I* [w:] PV-1, nr 2, s. 2.

Komentarz: Śpiew jest połączeniem dwóch *falsibordoni*. Znalazły się w nim drugie połowówki każdego z nich: z układu C. de Zacharii w pierwszej fazie, z układu C. Andreasa w drugiej.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Żar-P1914 (A), Żar-MszaV, Żar-K-S2, Żar-T1, KSG-MszaV.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *Missa pro defunctis ad 4 voces inæquales,* cz. IV *Sequentia* (8. *Rex træmende…*; 12. *Ingemisco…*; 14. *Preces meæ…*; 18. *Lacrymosa…*) [w:] KJ-1887, s. 10.12-14.

Komentarz: Ostatnia część *Mszy V* jest skonstruowana w taki sam sposób jak *O Święta Uczto*. Stanowi więc formę centonizowaną, na którą składają się motywy z czterech wybranych przez Próchniewskiego strof sekwencji *Dies Irae* w opracowaniu Cacioliniego. Fragmenty te podane są w przykł. 94 według kolejności wystąpienia w adaptacji mariawickiej.

Autor *Mszy V* wprowadził drobne modyfikacje w warstwie rytmicznej pierwowzoru: Pomiędzy poszczególnymi motywami strofy *Lacrymosa* zostały dodane pauzy, które zastąpiły oznaczenia dobrania oddechu obecne w pierwowzorze. Nieco wydłużone zostały natomiast pierwsze wartości z motywów zapożyczonych ze strof *Rex tremendæ* i *Preces meæ*. Pozostała materia dźwiękowa nie uległa zmianom. Co istotne, redaktorzy mariawiccy nie próbowali tutaj w sposób sztuczny zwiększać przejrzystości faktury, zmieniając sposób rozmieszczenia sylab z heterochronicznego na synchroniczny, co miało miejsce w niektórych wcześniej omawianych śpiewach mszalnych (np. w *Święty* z *Mszy III*). Dzięki temu udało się zachować wyraźną konstrukcję polifonizującą w odcin-

kach „Sław Pasterza Odnowiciela" oraz „Alleluja". We fragmentach tych występują charakterystyczne imitacje trzydźwiękowych motywów. Za każdym razem motywy te wprowadzane są w kolejnych trzech głosach. Najpierw (t. 5-6) pojawiają się w kolejności: B (z kontrapunktem w T) – A – S; następnie (t. 15-17) w układzie: B (z kontrap. w T) – A – T – T; na końcu (18-19) – w porządku: T (z kontrap. w A) – B – S. Krótkie odcinki melodyczne, złożone z trzech dźwięków opadających po kolejnych stopniach skali, pojawiają się dodatkowo w innych miejscach, m. in. w t. 3 (T) i 11 (podwójnie – TB).

t. 5 (T) - brak krzyżyka; t. 18 (A) - brak krzyżyka: Ceg-MszaV+I; Żar-MszaV; Żar-P1914.

Przykład 95. Porównanie *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy V* oraz fragmentów z *Sequentia* z *Missa pro defunctis* C. Cascioliniego.

Części dodatkowe: Panie; O Święta Uczto; Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaV-P, A-ŚMiM-MszaVb, KSG-MszaV, KBŁ-MszaV (bez *Panie*), Ceg-P.cz.z-A (tylko *Na ost. Ew.*).

Komentarz: Autorstwo tych śpiewów pozostaje nieustalone. Część *Panie* kształtowana jest w stylu palestrinowskim, z uwzględnieniem technik imitacji i kontrapunktu. Może stanowić ciąg rozbudowanych układów *falsobordone*, których współbrzmienia recytacyjne zostały zamienione w pojedyncze nuty. Pozostałe dwie mają fakturę homofoniczną, opartą głównie na pionach harmonicznych, z ograniczoną liczbą figuracji w pojedynczych głosach.

Święty (dodatkowe):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1.

Komentarz: Śpiew ma nieustalone pochodzenie, aczkolwiek motyw sopranu z taktów 5-8 w linii melodycznej jest tożsamy z linią melodyczną fragmentu części *Sanctus* z czwartego wariantu mszy *Na stopniach Twego…* ze śpiewnika T. Flaszy (*Msza XVII*)[1232].

5.3.7. Msza VI

Mszę VI napisał o. M. Jakub Próchniewski na okoliczność zbliżającej się uroczystości jego sakry biskupiej, która odbyła się 4 września 1910 r. Kompozycja została oparta na motywach C. Andreasa, L. da Viadany, C. da Zacharii, D. Bortniańskiego, A. Lwowa, G. Łomakina, W. Orłowa oraz P. Turczaninowa. Składa się z 14 części, a dodatkowo utożsamiane są z nią trzy śpiewy *ad libitum*: *Panie*, *Wierzę* i *Święty*. Dziesięć części dzieła (z wyjątkiem zmiennych) posiada domniemaną wersję trzygłosową. Cała partytura bazowa (Jał-MszaVI) zapisana jest w układzie dla chóru mieszanego 4-głosowego, jednak w źródle A-ŚMiM-PB znajduje się kilka kartek z zapisem linii basu tych śpiewów w innych tonacjach (prawdopodobnie dostosowanych dla chóru męskiego). Zbiór ten zaopatrzony jest tytułem *Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu na 3 głosy równe. Głos III*. W dalszej analizie zostanie również wskazane, że poszczególne części stałe *Mszy VI* zostały zaczerpnięte z trzygłosowych kompozycji cerkiewnych, a pomiędzy niezmienionym basem i altem została dodana przez redaktora mariawickiego linia melodyczna kolejnego głosu (tenora).

[1232] Flasza3, s. 302.

Wstęp:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B), Ch-ŚMiM-M.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Andreae, *Ps. „Dixit Dominus" toni II* [w:] PV-1, nr 5, s. 5.

Komentarz: Układ *falsobordone* wykorzystany we *Wstępie* został poddany dyminucji oraz przetransponowany o tercję małą w dół (pierwsze współbrzmienie z B-dur do G-dur). Forma powtarzana jest kilkukrotnie, w zależności od liczby wersetów.

Panie:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Wkusitie i widitie*[1233] nr 1 [w:] CPS-3.1, nr 67, s. 448-449.

Komentarz: Śpiew można określić jako kontrafakturę nieregularną. Cały materiał pierwowzoru zostaje wykorzystany na przestrzeni pierwszych sześciu wezwań. Trzy ostatnie „Panie, zmiłuj się" mają melodię identyczną jak trzy początkowe, zatem cały śpiew ma formę ABA. Istotne zmiany w wypełnieniu harmonicznym, które wprowadził Próchniewski, dotyczą pierwszych dwóch wezwań (odpowiednio takty 1-2 wzorca). Autor *Mszy VI* w tym miejscu przeniósł linię melodyczną altu do basu (o oktawę w dół), a w głosach wewnętrznych dokonał nowej harmonizacji. W dość luźny sposób została potraktowana rytmika pierwowzoru. Pionom akordowym, które składają się na jego fakturę, zostały nadane nowe wartości, a całość uporządkowano w metrum 3/4[1234].

Chwała:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* [w:] CPS-2.1, nr 11, s. 98-100.

Komentarz: *Chwała* jest pierwszym ze śpiewów *Mszy VI*, który został oparty na fakturze trzygłosowej. Pierwowzór Bortniańskiego został przetransponowany z tonacji C-dur do A-dur. O. Próchniewski dokomponował tenor do trzech istniejących głosów. Relację warstwy muzycznej *Chwały* do *Jedinorodnyj Synie* można określić jako centonizację kilku wybranych odcinków. Chociaż zapożyczone wątki łącznie obejmują

[1233] *Wkusitie i widitie…* jest wierszem psalmowym śpiewanym przez chór w trakcie przyjmowania przez duchowieństwo komunii św. na Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego*…, s. 191)

[1234] W źródle kontrafaktury, pierwsze trzy takty utrzymane są w metrum 3/2, po czym następuje przejście do 4/4.

niemal całą pierwszą połowę utworu cerkiewnego (z wyjątkiem taktów 20-23), to wskazany materiał muzyczny podzielony został na kilka krótkich motywów wymieszanych ze sobą. W przykładzie 96, fragmenty te są oddzielone od siebie dwiema kreskami.

Przykład 96. Porównanie *Chwały* z *Mszy VI* oraz fragmentów *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* D. Bortniańskiego (CPS-2.1, nr 11, s. 98-100).

Faktura dwóch pierwszych taktów obu utworów jest tożsama. W kolejnym dwutaktowym odcinku adaptacji mariawickiej pojawiają się recytacje na akordach E-dur i fis-moll. Następne odcinki to odpowiedniki warstwy muzycznej pierwowzoru, kolejno taktów: 4–6, 15-19, 24-27, 30-31, 12-13, 4-5, 8-9, 27-30, 10-13, 24-25, 30, 1-4, 10-13, 30-34,1-4. Bazując na tym porównaniu możemy określić porządek formalny *Chwały* z *Mszy VI* literami: A>–(E-dur – fis-moll)–B-C-D-E-F>-B>-G-H-F-D>-E>-A-F-D<-A.

Mimo zachowania jednakowego metrum 4/4 na przestrzeni całego utworu, autor *Chwały* dość luźno potraktował zapis rytmiczny pierwowzoru. W adaptacji mariawickiej zachowały się charakterystyczne figury, takie jak rytmy punktowane czy rytmizacja figuracji w pojedynczych głosach. W pozostałych przypadkach czynnikiem regulującym długość nuty była prozodia tekstu podłożonego pod zapożyczony materiał muzyczny.

Dokomponowanie czwartego głosu do faktury pierwotnej obarczone jest licznymi błędami harmonicznymi, co znacznie obniża walor estetyczny tego utworu. Za przykłady takich uchybień należy podać:

- ruch wszystkich głosów w jednym kierunku (t. 2-3.5.12-13.25-26.51-52.53-54),
- (przeciw)równoległe lub kwinty w tenorze i basie (t. 3-5, 23, 34, 38-39, 46-47),
- równoległe oktawy w sopranie i tenorze (t. 10-11),
- niewłaściwe zdwojenia (septymy – t. 21 i 51, kwinty – t. 24, tercji – t. 29),
- krzyżowanie głosów (t. 45-46).

Ze względu na uwypuklone powyżej mankamenty warto rozważyć reedycję tej części i poprawę linii melodycznej tenora albo zupełną rezygnację z niej.

Graduał:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Ps. „Lætatus sum." toni V* [w:] PV-6, nr 83, s. 4; O. Vecchi, *Ps. „Nisi Dominus." toni V* [w:] PV-6, nr 89, s. 10.

Komentarz: Śpiew jest połączeniem dwóch cząstek *falsibordoni*: pierwszej połowy układu skomponowanego Viadany (nr 83 a) i drugiej połowy wzoru Vecchiusa (nr 89 b). Oba fragmenty zostały obniżone przez Próchniewskiego o tercję małą oraz zapisane w dyminucji.

Wierzę:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: A. Lwow, *Swysze prorocy* [w:] CPS-2.2, nr 136, s. 376; D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* [w:] CPS-2.1, nr 11, s. 98;

A. Lwow, *Da rozradujetsja* [w:] CPS-2.2, nr 142, s. 397-398; P. Turczaninow, *Da isprawitsja molitwa moja* [w:] CPS-3.1, nr 39, s. 243-246.

Komentarz: Struktura śpiewu przypomina *Chwałę* z tej samej mszy, jednak w tym wypadku do śpiewu przeniknęły motywy nie z jednego, ale trzech różnych dzieł. Oprócz wykorzystanego uprzednio *Jedinorodnyj Synie*, w *Wierzę* pojawiają się motywy z dwóch utworów skomponowanych przez Lwowa i jednego przez Turczaninowa. Około 25 % warstwy muzycznej *Wierzę* ma nieznane pochodzenie, jednak stylistyka tych fragmentów jest bardzo zbliżona do sąsiednich odcinków, co sugeruje, że zostały one również zaczerpnięte z *Cerkowno-Pjewczeskiego Sbornika*. W poniższej tabeli przedstawiony został porządek występowania w *Wierzę* poszczególnych motywów ze śpiewów wschodniosłowiańskich.

Fragment tekstu *Wierzę* i numery taktów	**Kompozytor, nr z CPS i nr taktów**
Ojca Wszechmogącego […] *i niewidzialnych* (t. 1-9)	A. Lwow, CPS-2.2, nr 136, t. 1-8
I w jednego […] *jednorodzonego* (t. 10-15)	tamże, t. 9-13
I z Ojca […] *wszystkimi wiekami* (t. 16-19)	tamże, t. 1-5
Boga z Boga, Światłość ze światłości, (t. 20-23)	- nie określono -
Boga prawdziwego z Boga prawdziwego. (t. 24-26)	A. Lwow, nr 136, t. 1-2
Zrodzonego […] *współistotnego Ojcu* (t. 27-28)	A-dur (dwie nuty *brevis*)
przez Którego wszystko się stało. (t. 29-30)	tamże, t. 21-22
Który dla nas […] *zstąpił z niebios* (t. 32-36)	- nie określono -
I wcielił się […] *i stał się człowiekiem* (t. 37-46)	P. Turczaninow, CPS-3.1, nr 39, t. 1-4.2 lub 16-19.17
Ukrzyżowan też za nas pod Ponckim (t. 47-48)	- nie określono -
Piłatem, (t. 49)	A. Lwow, CPS-2.2, nr 142, t. 10
umęczon i pogrzebion. (t. 50-52)	tamże, t. 6-8
I zmartwychwstał dnia trzeciego (t. 53-54)	A. Lwow, CPS-2.2, nr 136, t. 1-2
według Pisma (t. 55-56)	- nie określono -
I wstąpił […] *na prawicy Ojca* (t. 57-60)	A. Lwow, CPS-2.2, nr 142, t. 6-8
I znowu ma przyjść z chwałą (t. 61-62)	D. Bortniański, CPS-2.1, nr 11, t. 1-2
sądzić żywych i umarłych. (t. 63-64)	A. Lwow, CPS-2.2, nr 142, t. 6-7
I Królestwu Jego nie będzie końca (t. 65-67)	D. Bortniański, CPS-2.1, nr 11, t. 37-38
I w Ducha Świętego […] *pochodzi* (t. 68-70)	tamże, t. 35-38
Który z Ojcem […] *grzechów.* (t. 71-79)	- nie określono -
I oczekuję zmartwychwstania zmarłych (t. 80-82)	D. Bortniański, CPS-2.1, nr 11, t. 37-38
I żywota przyszłego (t. 81)	E-dur (nuta *brevis*)
wieku. Amen (t. 82-83).	A. Lwow, CPS-2.2, nr 136, t. 6-8

Tabela 38. Obecność wybranych motywów z CPS w *Wierzę* z *Mszy VI*.

Powyższe zestawienie wskazuje na to, że zapożyczane motywy miały bardzo niewielką objętość, czasem zaledwie jednego taktu. Podobnie jak w *Wierzę* z *Mszy IV*, jawi się makrostruktura o trzech ogniwach. W pierwszym z nich wykorzystane są wyłącznie fragmenty ze *Swysze prorocy* A. Lwowa. W cząstce centralnej („I wcielił

się…") pojawiają się wyłącznie motywy z *Da ispravitsja molitwa moja*[1235] P. Turczaninowa, natomiast w obszernym ostatnim ogniwie (od „Ukrzyżowan też za nas…") wymieszane są ze sobą wątki z różnych utworów.

Faktura *Wierzę* z *Mszy VI* została przerobiona z trzygłosowej na czterogłosową (z dokomponowanym tenorem). Wszystkie zapożyczone śpiewy przetransponowano o tercję małą w dół (z C-dur do A-dur bądź z F-dur do D-dur). W tej części również nie udało się uniknąć redaktorowi mariawickiemu błędów harmonicznych podczas rozszerzania współbrzmień. Wskazuje to na potrzebę redukcji faktury do układu SAB albo poprawienia zaistniałych mankamentów.

Ofiarowanie:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: C. de Zacharia, *Ps. „Laudate, pueri, Dominum." toni I* [w:] PV-4, nr 43, s. 3.

Komentarz: Śpiew jest formą *falsobordone*. Autor *Mszy VI* dokonał niewielkich modyfikacji względem pierwowzoru: transpozycji o półton w górę, przeniesienia dwóch ostatnich dźwięków basu w kadencji środkowej o oktawę w dół oraz uzupełnienia ostatniego akordu o kwintę. Ostatnia ze zmian spowodowała wprowadzenie równoległych kwint pomiędzy dwoma głosami dolnymi. Niezmieniony pozostał bas, który w rozwiązaniu D-T poruszał się po prymach akordów (*cis-fis*). Niewłaściwe w kontekście harmonicznym było przydzielenie kwinty w ostatnim współbrzmieniu tenorowi, który w akordzie dominantowym również miał zapisaną kwintę. Wydaje się za słuszne usunięcie tego błędu i powrót do rozwiązania C. Zacharii, w którym ostatnie współbrzmienie ma potrójną prymę w głosach niższych oraz tercję w sopranie.

Modlitwa moja, Panie:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Turczaninow, *Da isprawitsja molitwa moja* [w:] CPS-3.1, nr 39, s. 243.

Komentarz: Śpiew stanowi kontrafakturę nieregularną. Do pierwowzoru trzygłosowego została dodana jeszcze jedna linia melodyczna (tenora), a całość przetransponowano z intencją wykonania jej przez chór mieszany (z F-dur/d-moll do D-

[1235] Śpiew *Da isprawitsja…*, składający się z wybranych wersetów Ps 140, jest wykonywany przez chóry cerkiewne w czasie wieczerni i Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów. Często spotykane są jego trzygłosowe opracowania, ze względu na praktykę wykonywania go w dialogu tercetu z duchownym (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego*…, s. 188-189).

dur/h-moll). Dodatkowo, w adaptacji mariawickiej wprowadzono nowe metrum – (3/4 zamiast 4/4), co spowodowało przymusowe zmiany czasu trwania i proporcji rytmicznych w niemal całej fakturze muzycznej. Mimo wykorzystania tych samych wersetów Psalmu 140, różnica w akcentacji oraz ilości zgłosek obu przekładów (cerkiewnosłowiańskiego i mariawickiego) spowodowała, że pomiędzy dwoma wariantami tekstowymi zachodzi nieraz przesunięcie analogicznych treści o kilka taktów. W dziele Turczaninowa nie występuje werset doksologiczny. W zapisie z *Mszy VI* we fragmencie „Chwała Ojcu…" jest więc powtórzony materiał dźwiękowy z drugiego wersetu: „A podnoszenie rąk moich…"[1236].

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia":

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* [w:] CPS-2.1, nr 11, s. 98-99.

Komentarz: W śpiewie zostały wykorzystane te same motywy, co w *Chwała na wysokości Bogu*. Kolejno pojawiają się współbrzmienia z taktów 15-16 (pierwsze trzy akordy jako wartość *brevis*) pierwowzoru, a następnie z taktów 3-4 (na słowie *Amen*).

Święty:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Nynie siły niebiesnyja s nami* nr 2 [w:] CPS-3.1, nr 62, s. 433-435; tenże, *Błagosłowlju Gospoda* [w:] CPS-3.1, nr 74, s. 469-471.

Komentarz: W utworze połączono ze sobą motywy z dwóch dzieł Bortniańskiego, z których jedno funkcjonowało pierwotnie w układzie na cztery głosy (*Błagosłowlju Gospoda*), a drugie zostało rozbudowane z postaci trzygłosowej do czterogłosowej (*Nynie siły…*[1237]). Dokomponowanie tenora w tym wypadku nie spowodowało powstania tak licznych błędów harmonicznych, jak w *Chwale* czy *Wierzę*. Ten sam fragment motywiczny z *Nynie siły…* pojawił się na początku śpiewu mariawickiego, w pierwszym „Hosanna…" oraz w „Błogosławiony". Jednakże, dopisana przez Próchniewskiego partia tenora w każdym z tych miejsc ma nieco inny przebieg, dzięki czemu forma staje się nieco bardziej wariacyjna.

[1236] W pierwowzorze Turczaninowa analogicznym pod względem warstwy muzycznej jest werset następny – *Gospodi wozzwach k'Tiebje…* (t. 7-14).

[1237] Pieśń *Nynie siły…* w tradycji prawosławnej jest śpiewana w Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów zamiast hymnu cherubinów (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego…*, s. 190).

Schemat formalny części *Święty* można określić literami: AB-C-B1-A'B'-D. Litery A i B oznaczają w tym wypadku motywy z *Nynie siły*, dodatek ' oznacza zmienioną partię tenoru, a cyfra 1 przy drugim B – zaczerpnięcie melodii z motywu bliźniaczego w innym miejscu pierwowzoru. Litery C i D są natomiast przyporządkowane do wątków ze śpiewu *Błagosłowlju Gospoda*. Fragmenty obu utworów Bortniańskiego zostały przetransponowane w mariawickiej adaptacji o tercję małą w dół (z Es-dur do C-dur / z c-moll do a-moll). W poniższej tabeli zaprezentowano szczegółowy schemat wykorzystanych fragmentów muzycznych

Litera / takty	**Słowa śpiewu *Święty***	**Nr z CPS i nr taktu**
A / 1-4	*Święty, święty,*	CPS-3.1, nr 62, t. 1-4
B / 5-8	*Święty Pan Bóg zastępów.*	tamże, t. 5-8
C / 9-17	*Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej.*	CPS-3.1, nr 74, t. 1-9
B1 / 18-21	*Hosanna na wysokości.*	CPS-3.1, nr 62, t. 13-16
A' / 22-25	*Błogosławiony, Który idzie*	tamże, t. 1-4
B' / 25-27	*w Imię Pańskie.*	tamże, t. 5-8
D / 28-34	*Hosanna, hosanna na wysokości.*	CPS-3.1, nr 74, t. 16-24

Tabela 39. Obecność wybranych motywów z CPS w *Święty* z *Mszy VI*.

Adoracja po podniesieniu:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-Ten1, A-ŚMiM-PB (B), Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-BożeC.-(S/A/B), Fel-N (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-B3, Str-P, Żar-MszaIb, Żar-Z1-(A/B), Żar-K-(A/B), Żar-S2, Żar-Luz (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: G. Łomakin, *Da isprawitsja molitwa moja* [w:] CPS-3.1, nr 41, s. 254-259.

Komentarz: *Adoracja po podniesieniu* jest obecna w znacznie większej liczbie partytur mariawickich, niż pozostałe części *Mszy VI*. Może to sugerować, że śpiew ten funkcjonował w praktyce mariawickiej niezależnie od całego cyklu muzycznego i być może został opracowany we wcześniejszym okresie. Mnogość zapisów nutowych przyczynia się także do istnienia kilku wariantów w obrębie partytury. Za nieistotne należy uznać te, które związane są jedynie z głosem tenoru, bowiem został on dokomponowany przez Próchniewskiego podobnie jak w częściach *Chwała*, *Wierzę*, *Modlitwa moja* czy *Święty*. Pod uwagę nie trzeba również brać wariantu z większości partytur znajdujących się w Żarnówce, bowiem zmieniona w znacznym stopniu harmonizacja wskazuje na to, że jest to wtórne opracowanie, bazujące wyłącznie na podstawie głównej linii melodycznej sopranu.

A-ŚMiM-PB (B): transp. +2 (D-dur). t. 26 m. 2-3 (B) - ♩. *g* + ♪*G*.
A-ŚMiM-Ten1, A-ŚMiM-PB, Ch-ŚMiM-MP, ...-Sopr1, ...-Sopr2, ...-Bas-1: nuty *brevis* w t. 11 i 15; t. 22 m. 3 (T) - *c'*.
Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Ceg-BożeC-(S/A/B): t. 11 - rytm ♩♩♩; 19 m. 4, t. 22 m. 3 (T) - *c'*; t. 26 m. 2-3 (B) - ♩. *g* + ♪*G*.
Fel-N (S), N.Sob-P1 (SA), ...-S1, ...-S2, ...-S3, ...-A1, ...-A3, ...-B3, Str-P, Żar-Z1-(A/B): transp. +2; nuty *brevis* w t. 11 i 15; t. 26. m. 2-3 (B) - ♩. *g* + ♪*G*.
Żar-MszaIb; Żar-K-(A/B); Żar-S2; Żar-Luz (B): zmienione wartości rytmiczne i harmonizacja (ATB).

Przykład 97. Porównanie *Adoracji* z *Mszy VI* oraz *Da isprawitsja molitwa moja* G. Łomakina.

Pominąwszy te zmienne, pozostają jeszcze trzy rozbieżności w źródłach mariawickich względem partytury bazowej: alternatywna tonacja (D-dur), nuty *brevis* w takcie 11 i 15 albo zmieniona rytmizacja taktu 11, a także rytm punktowany w basie, w zakończeniu śpiewu, podczas przeniesienia melodii o oktawę w dół. Ostatnia z tych kwestii nie znajduje uzasadnienia w pierwowzorze cerkiewnym, natomiast sprawa rytmicznego uporządkowania wskazanych taktów wydaje się marginalna, bowiem w każdym z wariantów akcenty wyrazowe tekstu polskiego są zgodne z proponowanym zapisem. Wyższa tonacja niektórych partytur wynika z tego, że śpiew Łomakina, który stanowił podstawę dla *Adoracji* z *Mszy VI*, był zapisany właśnie w D-dur.

Formę *Adoracji* możemy określić schematem literowym ABCAC. Litery A, B i C odpowiadają kolejnym odcinkom motywicznym z wersetu Ps 140 ułożonym przez Łomakina. W dalszej części tego utworu, nie podawanej w przykł. 97, wskazany materiał muzyczny powtarza się kilkukrotnie. Również w *Adoracji* powtórzony zostaje pierwszy i ostatni odcinek. Adaptację mariawicką możemy określić mianem kontrafaktury nieregularnej. Jej redaktor – oprócz przetransponowania o sekundę wielką w dół (do C-dur) i dodania czwartego głosu (tenora) – ingerował w wartości rytmiczne pierwowzoru, dostosowując go do akcentów tekstu polskiego. Na przestrzeni wariantu czterogłosowego

możemy odnaleźć kilka błędów w prowadzeniu linii melodycznej partii wokalnych, m.in. niepotrzebne zdwojenie septymy w t. 9 i tercji w t. 22 albo ruch wszystkich głosów w jednym kierunku w dół w t. 17 i na przełomie t. 22-23.

Baranku Boży:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Orłow, *Jedin swjat, jedin Gospod* [w:] CPS-2.2, nr 80, s. 262.

Komentarz: Utwór jest kontrafakturą nieregularną. Materiał pierwowzoru jest wykorzystany niemal w całości (bez ostatnich dwóch taktów) na przestrzeni pierwszych dwóch wezwań „Baranku Boży". Przy trzecim „Baranku Boży" powraca melodia pierwszych czterech taktów *Jedin swjat…*, jednak słowa zostają podłożone w nieco inny sposób niż za pierwszym razem. Formuła końcowa – „obdarz nas pokojem" – opiera się na warstwie muzycznej ostatnich czterech taktów kompozycji Orłowa, jednak końcowa kadencja została dodatkowo zmodyfikowana. Ponadto, podobnie jak w innych częściach *Mszy VI*, do trzygłosowej faktury pierwowzoru został dokomponowany tenor, a całość przetransponowano z tonacji D-dur do A-dur.

O Święta Uczto:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Is połła eti despota* (trio) [w:] CPS-2.2, nr 121, s. 358-359; tenże, *Is połła eti despota* nr 2 (trio) [w:] CPS-2.2, nr 123, s. 360.

Komentarz: W pierwszej fazie śpiewu pojawia się melodia *Is połła…* nr 2. Śpiew zostaje przytoczony niemal w całości, choć z pewnymi modyfikacjami. Z taktu drugiego pierwowzoru wybrano jedynie materiał z drugiej i trzeciej miary; dwie ostatnie wartości taktu czwartego zostały zdublowane, a takt ostatni (6) – całkowicie pominięty. W kolejnym odcinku śpiewu mariawickiego (od „Duch przepełnia się łaską…") obecne są odcinki o nieustalonym pochodzeniu, a pomiędzy nimi powtórzony zostaje motyw z 3 taktu *Is połła* nr 2. Ostatnia faza śpiewu („Alleluja…") jest regularną kontrafakturą innego opracowania tej aklamacji (CPS-2.2, nr 121).

Podobnie, jak w poprzednich częściach *Mszy VI*, w wariancie czterogłosowym zostaje dodana linia melodyczna tenora. Ponadto, dokomponowane są składniki akordowe do odcinków, które w pierwowzorach były przeznaczone jedynie dla dwóch głosów. Redaktor mariawicki dokonał także augumentacji drobniejszych figuracji

(ósemkowo-szesnastkowych) oraz innych pojedynczych zmian w warstwie rytmicznej. Oba utwory źródłowe zostały przetransponowane w wariancie czterogłosowym z tonacji F-dur do D-dur.

Komunia:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B).

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Andreae, *Ps. „Lauda, Jerusalem." toni V* [w:] PV-7, nr 98, s. 5.

Komentarz: Jest to forma *falsobordone*, która – podobnie jak w dwóch innych śpiewach zmiennych *Mszy VI* – została zapisana w dyminucji oraz transpozycji o tercję małą w dół.

Na ostatnią Ewangelię:

Źródła mariawickie: Jał-MszaVI, A-ŚMiM-PB (B), Ceg-P.cz.z-(A/T), N.Sob-P1, …-S2, …-A2.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Chwalitie Gospoda s'niebies* [w:] CPS-2.2, nr 87, s. 276-278.

Komentarz: Śpiew można uznać za kontrafakturę regularną, w której opuszczone zostały pojedyncze fragmenty pierwowzoru (t. 12-13, 24, 29-30). Pozostałą część dostosowano pod względem rytmicznym do tekstu pierwszej strof „Błogi wiek…" i „Bóg miłości…" z sekwencji *Chwal, Syonie*. Do faktury trzygłosowej został dopisany tenor, a tonację całego śpiewu przeniesiono o tercję małą w dół (z F-dur do D-dur).

5.3.8. Części mszalne *ad libitum*

W repertuarze mariawickim znajduje się co najmniej 23 wielogłosowych śpiewów mszalnych *ad libitum*, którymi można zastąpić wybrane ogniwa cykli z formy 14-częściowej. W przypadku ośmiu utworów wskazane są konkretne numery mszy I-VI, w ramach których można je wykonać: *Panie* (we mszach *II/IV/VI*), *Wierzę* (msze *I* lub *VI*), *Modlitwa moja, Panie* (*III/IV/V*), *Odpowiedź po „Módlcie się Bracia"* (*II/IV/V*) dwa śpiewy *Święty* (*I/III*), *Święty* (*IV/VI*) oraz *Adoracja* (*I/II*). Wśród pozostałych 15 utworów znajdują się cztery części *Panie*, po trzy *Święty* i *Baranku Boży*, dwie *Odpowiedzi po „Módlcie się bracia…"*, a także jedno *Wierzę*, *Modlitwa moja, Panie* oraz *Na ostatnią Ewangelię*. W repertuarze mszalnym *ad libitum* najwięcej utworów, których autorstwo udało się ustalić, pochodzi z dzieł Józefa Furmanika (4), a pozostałe są zaczerpnięte

z twórczości kompozytorów wschodniosłowiańskich: J. Arnolda, D. Bortniańskiego, P. Czajkowskiego i P. Koczanowskiego.

Panie (II/IV/VI):

Źródła mariawickie: Jał-MszaII, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), N.Sob-S1, …-S3, …-A2, …-T, …-B1, A-War-MszaVp.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Koczanowski, *Wzbrannoj wojewodje* [w:] CPS-1, nr 84, s. 383.

Komentarz: Śpiew jest kontrafakturą regularną utworu Koczanowskiego. W adaptacji mariawickiej pominięte zostało jedynie potrójne *Gospodi pomiłuj*, oddzielone od reszty podwójną kreską taktową. Warstwa muzyczna pierwowzoru została przetransponowana o sekundę wielką w górę (z a-moll do h-moll), a niektóre wartości rytmiczne zmieniły swoje pozycje względem kresek taktowych.

Wierzę (I/VI):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, A-ŚMiM-PB; …-Ten1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* (*Kijewskago raspjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 8, s. 86-89.

Komentarz: Śpiew stanowi kontrafakturę fundamentalną. Wykorzystano w niej znaczną część materii dźwiękowej pierwowzoru, a niektóre fragmenty zostały powtórzone kilkukrotnie. Śpiew mariawicki zapisano w transpozycji o sekundę wielką w dół (z C-dur do B-dur). Relacje między motywami źródła pierwotnego i adaptacji zaprezentowane są w poniższej tabeli.

Fragment tekstu *Wierzę* i numery taktów	**Nr taktów w *Sława Otcu…***
Ojca Wszechmogącego […] *z Maryi Dziewicy* (t. 1-29)	1-34 (z pominięciem t. 5, 19-23)
i stał się człowiekiem (t. 30-32)	62-64
Ukrzyżowan też za nas […] *i pogrzebion* (t. 33-37)	45-49
I zmartwychwstał […] *sądzić żywych* (t. 38-42 m. 2)	19-22
i umarłych. I Królestwu Jego (t. 42 m. 3 – 44)	54-56
nie będzie końca […] *Który mówił* (t. 45 – 51 m. 2)	18-24 m. 1
przez proroków. […] *jeden chrzest* (t. 51 m. 3 - 56)	1 – 5 m. 2
na odpuszczenie grzechów (t. 57-58)	24 m. 3 – 26
I oczekuję zmartwychwstania zmarłych. (t. 59-61)	14-16
I żywota przyszłego wieku (t. 62-64)	10-13
Amen. Amen. (t. 65-67)	1, 3-4

Tabela 40. Obecność motywów z *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* (*Kijewskago raspjewa*) D. Bortniańskiego w *Wierzę* (*I/VI*).

Modlitwa moja, Panie (III/IV/V):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-ŚMiM-PB, …Ten1, Ceg-P, Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B), Fel-N (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A1, …-B1, …-B3; Rasz-MszaI, Str-P, A-War-P1, …-MszaVs, …-Ś, Żar-MszaIb, Żar-Z1-A/B, Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-K-(S1/A/B), Żar-S2, KZK-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Bortniański, *Da isprawitsja molitwa moja* nr 2. [w:] CPS-3.1, nr 36, s. 222-227.

Komentarz: Śpiew mariawicki jest kontrafakturą regularną, w której zostały wymienione słowa Psalmu 140 w przekładzie cerkiewnosłowiańskim na tłumaczenie polskie. Adaptacja funkcjonuje wyłącznie w układzie na trzy głosy – w tonacji pierwotnej (g-moll) lub obniżonej (fis-moll). Partytury mariawickie nie zawierają tekstu doksologii. Przypuszczalnie melodia ta była przeznaczona na Wielki Piątek, bowiem w liturgii tego dnia Psalm 140 śpiewany jest bez formuły „Chwała Ojcu…".

Odpowiedź po „Módlcie się, bracia" (II/IV/V):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, …-Ten1, Ch-ŚMiM-M, …-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, Ceg-P (SAB), Ceg-MszaIV-(S/A/T/B), N.Sob-P1, N.Sob-S1; Str-P; A-War-P1, Żar-Z1-(A/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: *Triswjatoje* (*Obycznago raspjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 27, s. 179; I. Smirnow, *Triswjatoje* (*Kijewskago raspjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 36, s. 187-188; *Prokimny* (*Obycznago raspjewa, głas 1*) [w:] CPS-2.1, nr 46, s. 201; *Wieliczajem tja* (*Znamiennago raspjewa*) [w:] CPS-1, nr 51, s. 179.

Komentarz: *Odpowiedź* (*II/IV/V*) bazuje na wzorze czterogłosowych harmonizacji różnych śpiewów: kijowskiego, obycznago (zwyczajowego) i znamiennego. Podobne sekwencje współbrzmień pojawiają się w wielu innych śpiewach cerkiewnych, jednak cytowane powyżej fragmenty z CPS mają stosunkowo najwięcej wspólnego przebiegu z utworem mariawickim. W zbiorach zawierających *Odpowiedź* (*II/IV/V*), materiał muzyczny motywów pierwotnych był transponowany w dół – najczęściej o sekundę wielką, a w kilku źródłach o sekundę małą lub tercję wielką.

Na podstawie zestawienia z przykł. 96 można stwierdzić, że w adaptacji mariawickiej pojawiają się kolejno: *Gospodi spasi* (śpiew kijowski w opr. I. Smirnova) – w t. 1-2 *Odpowiedzi…*, *Budi Gospodi* (śpiew zwyczajowy) – w t. 4-7, *Swjatyj Boże* (śpiew zwyczajowy) – w t. 6-7 (z poprzednim fragmentem pokrywa się t. 6 oraz pierwsze cztery współbrzmienia z t. 7). W kilku partyturach mariawickich zostają zmienione składniki

taktu 3, przez co ciąg harmoniczny staje się bardziej podobny do fragmentu *Wieliczajem' tja…* (śpiew znamienny).

Przykład 98. Porównanie *Odpowiedzi* (*II/IV/V*) oraz wybranych motywów z CPS.

Odpowiedź… (*II/IV/V*) posiada trzy warianty, różniące się w kwestiach detalicznych. Zapis partytury bazowej powtarzany jest w źródłach z Nowej Sobótki, Strykowa, Warszawy i Żarnówki. Charakterystycznym jedynie dla źródła A-ŚMiM-MszaIV jest akord F^7 na początku taktu 8, który nie pojawia w żadnym innym zapisie mariawickim. Pozostałe warianty znajdują się w zbiorach z Parafii w Cegłowie (II) oraz z chóru Świątyni Miłosierdzia i Miłości (III). Pomiędzy nimi a partyturą bazową zachodzą różnice w długości poszczególnych współbrzmień. Oba cechują się większą częstotliwością ćwierćnut, przy czym wariant II jest dodatkowo uporządkowany w metrum 4/4. W zbiorach z Cegłowa zachodzi także wzmiankowana powyżej wymiana współbrzmienia przy recytacji słów „dla chwały" z c-moll na F-dur.

Święty (I/III) – nr 21 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaI, Ceg-MszaI, Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), N.Sob-P1, A-War-P1, Żar-A, Żar-B2, Żar-Luz (S), KBŁ-MszaBZ, Lip-C (B) – zm.

Komentarz: W śpiewie została wykorzystana forma *falsobordone* nieznanego autorstwa, której motywika zbliżona jest do innego układu tego typu, zastosowanego do części *Święty* z *Mszy I*.

Święty (I/III) – nr 28 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: Żar-P(Msza), Rasz-MszaI, Żar-MszaIb, KTM-MszaI (zm.).

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik*, Msza ku czci św. Jana Kantego*, cz. 4. *Sanctus* [w:] Fur-TD, s. 34-35.

Komentarz: Melodia śpiewu pochodzi z dzieła Furmanika, które przeznaczone jest dla chóru czterogłosowego albo trzygłosowego (bez tenora). W bazowym źródle mariawickim (Żar-P[Msza]) przytoczona została faktura pierwowzoru w wariancie trzygłosowym (z podłożonymi słowami w języku polskim) – bez wprowadzania zmian w linii melodycznej poszczególnych głosów czy transpozycji. W zbiorach Rasz-MszaI i Żar-MszaIb zmodyfikowano harmonizacja śpiewu (identyczna w obu źródłach), a tonacja została obniżona z F-dur – odpowiednio do: C-dur i D-dur. Poważne przekształcenia faktury źródła preegzystującego obecne są w KTM-MszaI.

Święty (IV/VI):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-M, …-MP, A-War-MszaVp, A-ŚMiM-Ten1, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-Msza-Br.-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Arnold, *Chwalitie Gospoda s'niebies* [w:] CPS-2.2, nr 84, s. 270-271.

Komentarz: *Święty* (*IV/VI*) stanowi kontrafakturę regularną utworu J. Arnolda. Redaktorzy mariawiccy nie ingerowali w przebieg linii melodycznej poszczególnych głosów z pierwowzoru, a jedyne modyfikacje dotyczyły wartości rytmicznych, które zostały przekształcone w taki sposób, aby metrum śpiewu zmieniło się z 3/2 na 4/4.

Adoracja po podniesieniu („Adorujmy…") (I/II):

Źródła mariawickie: Jał-MszaI(1967/71), Ś.Par(ch), Ceg-Z.I, Ceg-BożeC.-(S/A/B), Ceg-P.cz.z-(A/T/B), Fel-N (S), Lub-P1 (S), N.Sob-P1, …-S1, …-S2, …-S3, …-A2, …-B1, …-B3, Rasz-MszaI, Str-P, A-War-MszaII, A-War-SowJ, Żar-Z1-(A/B), Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-K-(S1/A/B), Żar-S1 (SATB), Żar-S4, Żar-S5, Żar-S6, KZK-P, KBŁ-PK.

Wykorzystany materiał muzyczny: M. H. *Adoremus in æternum* [w:] ACH, nr 328, s. 383.

Komentarz: Zarówno śpiew *Adoremus in æternum*, jak i *Adorujmy…* funkcjonuje w kilku zbliżonych do siebie układach harmonicznych. W źródłach mariawickich pojawiają się sześć różnych wersji: 1. w tonacji A-dur, w układzie rozległym, na cztery głosy; 2. to samo w układzie skupionym; 3. w tonacji G-dur, w układzie rozległym; 4. W tonacji F-dur, w układzie rozległym; 5. w tonacji F-dur, w układzie skupionym i ze zmienionym porządkiem rytmicznym; 6. w tonacji B-dur na pięć głosów.

Panie – nr 7 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: Ch-War-PanieF, Ch-War-K2.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Msza Polska*, cz. 1. *Panie, zmiłuj się* [w:] Fur-TD.9, s. 2.

Komentarz: W obu źródłach z Parafii mariawickiej w Warszawie znajduje się zgodny ze wzorcem zapis w układzie czterogłosowym. W egzemplarzu bazowym (Ch-War-PanieF) zachowana jest oryginalna tonacja (g-moll), a w drugim pojawia się transpozycja do e-moll. Kompozycja Furmanika została napisana pierwotnie w języku polskim, toteż niepotrzebne było dokonywanie kontrafaktury. Mankamentem jest czterokrotne (zamiast trzykrotnego) wezwanie „Panie zmiłuj się…" w ostatniej fazie utworu, co powoduje zniekształcenie trynitarnego wydźwięku tej modlitwy.

Panie – nr 9 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: KBŁ-MszaBZ, KZK-Z (S).

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Msza ku czci św. Jana Kantego*, cz. 1. *Kyrie* [w:] Fur-TD, s. 27.

Komentarz: Różnice partytury mariawickiej względem pierwowzoru polegają na wymianie tekstu greckiego na polski oraz modyfikacji wypełnienia harmonicznego w trzech głosach dolnych.

Wierzę – nr 13 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-PB.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Czajkowski, *Wieruju…* z *Liturgii św. Jana Złotoustego* op. 41 [w:] CPS-2.2, nr 7, s. 13-20.

Przykład 99. Porównanie fragmentu *Wierzę* z A-ŚMiM-PB oraz *Wieruju* z *Liturgii św. Jana Złotoustego* op. 41 P. Czajkowskiego.

Komentarz: *Wierzę* z A-ŚMiM-PB stanowi kontrafakturę analogicznego śpiewu z *Liturgii…* Czajkowskiego w transpozycji o tercję małą w dół (z C-dur do A-dur). Wyzwaniem dla redaktora mariawickiego było dostosowanie komponentu rytmicznego pierwowzoru do polskiego przekładu wyznania wiary. W przeciwieństwie do mariawickiej Mszy św., w porządku Boskiej Liturgii św. Jana Złotoustego modlitwa ta nie jest intonowana przez kapłana, ale już pierwsze słowa wykonywane są przez chór. Z tego względu, w pierwszych kilkunastu taktach analogiczne wyrazy obu przekładów wyznania wiary nie pokrywają się ze sobą mimo podobnej składni zdań.

Nieobecność słów „Wierzę w Jednego Boga" w adaptacji mariawickiej stanowiła ułatwienie dla autora adaptacji, bowiem w dalszej części przekładu polskiego poszczególne słowa są nawet dwukrotnie dłuższe od cerkiewnosłowiańskich, np. *Stworzyciela – Tworca, wszystkich rzeczy – że wsjem*. Mimo tego, redaktorowi źródła A-ŚMiM-PB nie udało się uniknąć poważnych niezgodności akcentów muzycznych i słownych. W tekście cerkiewnosłowiańskim akcenty przypadają dość często na ostatniej sylabie słowa (*Ot**ca**, tvor**ca**, ziem**li***). W kompozycji Czajkowskiego są one podkreślane przez wyższe dźwięki w melodii wiodącej sopranu, a także przez dłuższe wartości rytmiczne. W adaptacji mariawickiej współbrzmienia pozostały niezmienione, jednak – podobnie jak w pierwowzorze – przypisano do nich ostatnie sylaby wyrazów „Stworzyciela", „ziemi", „rzeczy". W wykonaniu *Wierzę* z A-ŚMiM-PB, słowa te sprawiałyby więc wrażenie źle akcentowanych. Z tego względu, początkowy fragment

kontrafaktury wymaga przeredagowania poprzez przeniesienie mocnych sylab tekstu polskiego na miejsce właściwych akcentów muzycznych.

Problem, z którym autor adaptacji nie poradził sobie w pierwszych taktach, jest jednak zdecydowanie lepiej rozwiązany w kolejnym fragmencie („I w jednego Pana"). W utworze Czajkowskiego, w tym miejscu obecny jest fragment o charakterze recytatywnym, który został jednak zrytmizowany przez kompozytora. Kilkukrotnie powtarzany jest tutaj motyw złożony z trzech współbrzmień: a-moll (w układzie rozległym) – d-moll – a-moll (w układzie skupionym). Na pierwszym z nich odbywa się właściwa recytacja. Jego subdominanta każdorazowo pojawia się w miejscu sylaby akcentowanej i dodatkowo pokrywa się z pierwszą miarą taktu. Na wybrzmieniu ostatnich sylab słowa następuje ponowne obniżenie melodii i powrót do a-moll. W kontrafakturze mariawickiej akcenty wyrazowe również występują na akordzie d-moll. W tym wypadku nie było potrzebne pokrycie się tego współbrzmienia z pierwszą miarą taktu, bowiem sama zmiana harmoniczna oraz wzniesienie się linii melodycznej po odcinku recytatywnym w wystarczający sposób podkreślają silną zgłoskę w słowach.

W dalszych fragmentach *Wieruju* Czajkowski zastosował podobny schemat kompozycyjny, co w odcinku *I wo jedinago…*, dzięki czemu dostosowanie akcentów słownych przekładu mariawickiego do muzycznych nie stanowiło większej trudności. Jedynymi odcinkami, w których było to niewykonalne, były motywy melodyczne o wznoszącym kierunku zakończone dłuższymi wartościami. W tych miejscach znalazły się słowa cerkiewnosłowiańskie z akcentami oksytonicznymi: *niebie**sia***, *Ot**ca***, a tymczasem silne zgłoski odpowiednich wyrazów tekstu polskiego („nieba", „Ojca") przypadają na drugą sylabę od końca (akcent paroksytoniczny).

Modlitwa moja, Panie – nr 17 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-PB.

Wykorzystany materiał muzyczny: M. Winogradow, *Da isprawitsja molitwa moja* [w:] CPS-3.1, nr 40, s. 249.

Komentarz: W adaptacji mariawickiej zastosowany został – zgodnie z przeznaczeniem liturgicznym – tekst czterech wersetów Psalmu 140 (w. 2-5), jednak opuszczono doksologię „Chwała Ojcu…", podobnie jak w *Modlitwa moja, Panie* (*III/IV/V*). W śpiewie tym nie wykorzystano pełnej warstwy muzycznej pierwowzoru. Pominięty został jego pierwszy werset, zatem początek melodii mariawickiej przypada w tym miejscu, gdzie w wariancie cerkiewnosłowiańskim śpiewane są słowa wersetu trzeciego, nie drugiego (*Gospodi wozzwach k'Tiebje* – od t. 17). W dalszej części redaktor

adaptacji usuwał pojedyncze współbrzmienia lub figuracje z utworu źródłowego, a powstałe braki wypełniał przez przedłużanie sąsiednich wartości bądź przesuwanie ich w porządku metrycznym utworu. W związku z tym, śpiew mariawicki można określić jako kontrafakturę typu nieregularnego.

Baranku Boży – nr 35 w tabeli 19.:

Źródła mariawickie: KBŁ-PW.NP.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Msza Polska*, cz. 5. *Baranku Boży* [w:] Fur-TD.9, s. 8.

Komentarz: W źródle mariawickim zapisana została linia melodyczna pierwszego „Baranku Boży…" (sopran). W tym wypadku nie zaszła wymiana tekstu z łacińskiego na polski, bowiem już w samej kompozycji Furmanika obecne są polskie słowa *Agnus Dei*.

Częściami *ad libitum* bez odnalezionego praźródła melodii są: dwa śpiewy *Panie…* – (I – tab. 19, nr 6[1238]; II – nr 8); *Wierzę* (tab. 19, nr 12); dwie *Odpowiedzi po „Módlcie się, bracia"* (I – tab. 19, nr 19; II – nr 20); trzy opracowania *Święty* (I - tab. 19, nr 24; II – nr 26; III – nr 27); dwa *Baranku Boży* 9 (I – tab. 19, nr 36; II – nr 37) oraz *Na ostatnią Ewangelię* (tab. 19, nr 42).

5.3.9. Msza św. Jubileuszowa

Kwestia *Mszy św. Jubileuszowej* jako nowego mariawickiego porządku liturgicznego była już przedmiotem badań T. D. Mamesa oraz autora niniejszej dysertacji[1239]. Z punktu widzenia niniejszej pracy nie jest konieczne szczegółowe omówienie treści liturgii, a jedynie tych fragmentów, które mają odzwierciedlenie w źródłach nutowych.

Śpiewy chóru z *Mszy św. Jubileuszowej* można podzielić na formy długie, średnie (w większości aklamacje o objętości jednego zdania) i krótkie (proste responsy). Część śpiewów długich została wzięta wprost z mariawickich przekładów liturgii rzymskiej. Są wśród nich śpiewy: *Chwała*, *Wierzę*, *Modlitwa moja*, *Święty* czy *Ojcze nasz*. Pojawiają się także dwie części, których nazwy bądź kontekst liturgiczny odpowiada mszalnym śpiewom *propria*. Są to: *Pieśń wstępna podczas okadzenia* oraz *Graduał*. Wykorzystane

[1238] W źródle tym pojawia się adnotacja o kompozytorze – J[ózefie?] Furmaniku.
[1239] Por.: T. D. MAMES, *Mysteria mysticorum…*, s. 195-199; B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość muzyczna…*, s. 733-738.

w nich teksty nie mają jednak charakteru zmiennego, ani nie zostały wzięte z *Mszału Eucharystycznego*, ale z fragmentów rytów wschodnich. W *Pieśni wstępnej* („Alleluja. W wielkości…") pojawiają się fragmenty psalmu (Ps 5,7; 137,1-2; 131,9; 26,6b) oraz antyfona „Pan da nam chleb", natomiast w *Graduale* („Bracia, nie miłumy…") znajdują się wersety 1 J 15-17 z dodanym „Alleluja", które zaczerpnięte miały zostać z liturgii etiopskiej.

Niektóre z form długich mają jednoznaczną proweniencję wschodnią. Do śpiewów tej grupy należą:

- *Pieśń Cherubinów* („Niech zamilknie ciało ludzkie"), której tekst został zaczerpnięty z Liturgii św. Jakuba Apostoła, Brata Pańskiego[1240];

- śpiew przed komunią ludu, zatytułowany: *Po wezwaniu kapłana: „Przystąpcie wierni"* („Błogosławiony, który idzie w Imię Pańskie…"), pochodzący z Liturgii św. Bazylego i św. Jana Złotoustego;

- *Podczas komunii św. ludu* („Przenajświętsze, bezcenne, żywe i prawdziwe…"), zaczerpnięte z tych samych porządków liturgicznych co wcześniejszy śpiew, ale z wprowadzonymi przeróbkami tekstu;

- śpiew końcowy („Od chwały do chwały"), stanowiący tłumaczenie fragmentu Liturgii św. Jakuba Apostała.

Ponadto, we *Mszy św. Jubileuszowej* pojawiają się trzy długie śpiewy o nieznanym pochodzeniu: „Bóg zstąpił z nieba", „Wprowadź ich, Panie, wszystkich" (za umarłych) oraz „Raduj się, córko Syońska". Pierwszy z nich posiada tytuł *Po podniesieniu Ciała i Krwi Pańskiej, po słowach „W tej Boskiej Tajemnicy"* („Bóg zstąpił z nieba…") i mógł zostać ułożony przez samego bpa Próchniewskiego jako nowy tekst liturgiczny dla adoracji po podniesieniu.

Formy o średniej długości to najczęściej aklamacje przeniesione do *Mszy św. Jubileuszowej* z liturgii wschodnich. Niektóre z nich są charakterystyczne dla wielu rytów, tak jak np. trisagion „Święty Boże" przed ewangelią, *Odpowiedź po „Spełniając rozkazanie Pańskie (...) tajemnicy Miłości"* (J 13,34; 14,27), która występuje w liturgii św. Tadeusza i liturgii etiopskiej; odpowiedź *Po: „Święte dla świętych"* („Jeden święty, Jeden Pan…"). Kontekst liturgiczny trzech innych aklamacji odpowiada rytowi św. Jakuba Apostoła, Brata Pańskiego. Tekstami tymi są: odpowiedź *Po konsekracji Krwi Przenajdroższej* („Amen. Śmierć Twoją, Panie…"), odpowiedź *Po „Chwała Tobie, Chryste"* („Niech będą napełnione usta nasze…") czy *Po „Idźcie w pokoju, Ofiara*

[1240] Pieśń ta śpiewana jest przeznaczona jest także do wykonania podczas Boskiej Liturgii w Wielki Czwartek i Wielką Sobotę (zob.: W. WOŁOSIUK, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego…*, s. 204).

skończona” („Chwała, chwała, chwała Jedynej…”). Z Liturgii św. Jana Chryzostoma zaczerpnięto odpowiedź po komunii: *Po „Zbaw lud Twój, Panie”* („Niech będzie Imię Pańskie…”). We *Mszy św. Jubileuszowej* pojawia się także aklamacja „Wysławiajcie Pana, bo dobry…” (1 J 15-17 z dodanym „Alleluja”), której kontekst liturgiczny wskazuje na pochodzenie z rytu etiopskiego. Do form o średniej objętości należy zaliczyć również *Odpowiedź po „Módlcie się bracia”*. Chociaż zaczerpnięto ją z liturgii rzymskiej, to bp Próchniewski przerobił ją poprzez dodanie kilku słów na początku modlitwy[1241].

Na formy krótkie składają się pojedyncze responsy bądź ich zgrupowania. Tekst aklamacji jest uniwersalny dla wszystkich rodzin liturgicznych (np. „Amen”, „I z duchem twoim”, „Panie (Chryste), zmiłuj się”, „Wysłuchaj nas, Panie (Chryste)”, „Chwała Tobie, Panie”, „Wznieśmy je do Pana”, „Godną i sprawiedliwą jest rzeczą”) albo charakterystyczny jedynie dla rytów wschodnich (np. „Tobie, Panie”, „u Ciebie, Panie”, „Wysłuchaj nas, Panie, i zmiłuj się nad nami”). Jeśli takie krótkie formy pojawiają się w grupie po kilka odpowiedzi, to stanowią najczęściej fragment dialogu między kapłanem i chórem (np. przed prefacją) albo są responsami do ektenii (błagań), które recytują duchowni.

Charakterystyczna we *Mszy św. Jubileuszowej* jest grupa wezwań w początkowej części liturgii, która w tradycji bizantyjskiej określana bywa jako „wielka ektenia”. W porządku opracowanym przez bpa Próchniewskiego pojawia się w tym miejscu dziewięć odpowiedzi na wezwania diakona: 3 x „Panie, zmiłuj się”, 3 x „Chryste, zmiłuj się”, 3 x „Panie, zmiłuj się”. Układ taki nawiązuje prawdopodobnie do formy śpiewu *Panie* z liturgii rzymskiej.

Powyżej przedstawiony podział form *Mszy św. Jubileuszowej* warto uszeregować zgodnie z chronologią występowania w partyturze. Porządek liturgiczny wraz z wyszczególnieniem form krótkich, średnich i długich oraz wskazaniem ich pochodzenia zaprezentowany jest w tabeli 41.

Lp.	**Incipit części *Mszy św. Jubileuszowej***			**Pochodzenie z liturgii:**
	Forma długa (incipit)	**Forma średnia**	**Forma krótka**	
1.	*Alleluja. W wielkości…*			(wyjątki z Ps)
2.			*I z duchem twoim.*	
3.			*Panie, zmiłuj się…*	
4.			*Tobie, Panie.*	
5.	*Chwała na wysokości…*			rzymskiej in.
6.			*I z duchem twoim.*	
7.			*Amen.*	
8.		*Wysławiajcie Pana…*		etiopskiej
9.	*Bracia, nie miłujmy…*			etiopskiej

[1241] *Odpowiedź po „Módlcie się bracia”* („Niech przyjmie”) została poprzedzona dodatkiem „Duch Święty niech zstąpi na Ciebie i niech…” (por. A-Wiś., *Msza święta według obrządku…*, s. 22-23).

10.		*Święty Boże…*		
11.			*Amen.*	
12.			*I z duchem twoim.*	
13.			*Chwała Tobie, Panie.*	
14.		*Niepojęty Światłości*		
15.	*Wierzę w jednego Boga*			rzymskiej i in.
16.			*I z duchem twoim.*	
17.			*Panie, zmiłuj się…*	
18.	*Niech zamilknie Ciało…*			św. Jakuba
19.			*Amen.*	
20.			*Amen.*	
21.	*Modlitwa moja, Panie…*			rzymskiej i in.
22.		*Duch Święty niech…*		rzymskiej (ze zmianami)
23.			*Wysłuchaj nas…*	
24.			*U Ciebie, Panie.*	
25.			*Amen.*	
26.		*Nowe przykazanie…*		św. Tadeusza i etiopskiej
27.			*I z duchem twoim.*	
28.			*Wznieśmy je do Pana.*	
29.			*Godną i sprawiedliwą*	
30.	*Święty, święty, święty…*			
31.		*Chwała na wieki…*		
32.			*Amen.*	
33.			*Amen. Śmierć Twoją*	św. Jakuba
34.	*Bóg zstąpił z nieba…*			
35.			*Wysłuchaj nas…*	
36.			*Amen.*	
37.			*Panie, zmiłuj się…*	
38.			*Amen.*	
39.	*Wprowadź ich, Panie…*			
40.			*Amen.*	
41.	*Ojcze nasz…*			
42.			*Amen.*	
43.			*Tobie, Panie.*	
44.		*Jeden Święty…*		wschodnich
45.			*Amen.*	
46.			*I z duchem twoim.*	
47.	*Raduj się, córko…*			
48.	*Błogosławiony, który…*			św. Bazylego i św. Jana Złot.
49.	*Przenajświętsze, bezcenne*			
50.	*Niech będzie Imię…*			św. Jana Złot.
51.			*Panie, zmiłuj się.*	
52.			*Amen.*	
53.			*Amen.*	
54.		*Niech będą usta…*		św. Jakuba (wyd. greckie)
55.			*Amen.*	
56.		*Chwała… Jedynej…*		św. Jakuba
57.	*Od chwały do chwały…*			św. Jakuba (wyd. greckie)

Tabela 41. Porządek śpiewów *Mszy św. Jubileuszowej* oraz pochodzenie wybranych tekstów.

W całym dziele mamy więc 57 części, w tym 15 długich, 9 średnich i 33 krótkie.

Warstwę muzyczną *Mszy św. Jubileuszowej* ułożył bp M. Jakub Próchniewski. Pracę nad nią ukończył przed 4 października 1943 roku, kiedy to liturgia została po raz pierwszy odprawiona. Śpiewy oparto na twórczości kompozytorów wschodnio-słowiańskich: A. Archangielskiego, J. Arnolda, M. Berezowskiego, D. Bortniańskiego, B. Galuppiego, A. Kastalskiego, P. Koczanowskiego, A. Lwowa, F. Stepanowa, Hieromnicha Wiktora, a także na motywach kompozytorów z Europy Zachodniej: C. Andreasa, L. da Viadany, C. de Zacharii.

Dwiema partyturami bazowymi są źródła A-ŚMiM-JubA i A-ŚMiM-JubB, z których pierwsza składa się z kompletu 57 części, ponumerowanych cyframi rzymskimi, a w drugiej brakuje ostatnich sześciu śpiewów. Pojedyncze części *Mszy św. Jubileuszowej* pojawiają się także w innych źródłach mariawickich. Są to: nr III (ektenie) - Fel-N (inna melodia), Żar-K-S1; nr X (*Święty Boże*) – Żar-Z2-(A/T/B); nr XV (*Wierzę*) – A-ŚMiM-PB; nr XVIII (*Pieśń cherubinów*) – A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Żar-K-S1; nr XXXIV (*Bóg zstąpił z nieba*) – A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1; nr XLI (*Ojcze nasz*) – A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr1, …-Sopr2, …-Alt, …-Bas1, Ceg-J; dodatkowo w Żar-K-S1 nry I, III, IV, XII, XIII, XIV, XVI, XVII (ale mel. z nr XXIII), XIX-XX (inna mel.), XXXI, XXXIV.

Wykorzystany materiał muzyczny:

Nr części:	**Śpiew cerkiewny:** Kompozytor, *tytuł: wskazane fragmenty śpiewu*, skrót źródła i nr taktów lub inne odniesienia.
I	L. da Viadana, *Falsobordoni…*, op. 28, *tonus IV nr 4*, zob.: *Wstęp* z *Mszy V*.
II	A. Archangielski[1242], *Prositielnaja ektenija*: *Podaj Gospodi* nr 5 [w:] CPS-2.2, nr 108, s. 340, t. 31-34.
III (a)	Tamże: *Podaj Gospodi* nr 3 (t. 26-29).
(b)	np. *Wielikaja ektenija: Gospodi pomiłuj* nr 2 [w:] CPS-2.2, nr 107, s. 329, t. 3.
IV (a)	A. Kastalski, *Wielikaja ektenija b.* (*Sokr. Znam. Rosp.*): *Tiebje Gospodi* nr 1 [w:] CPS-2-2, nr 1-6, s. 322.
(b)	Jak nr III (b)
V	abp Nikanor (opr.), *Ps 103(102)…* oraz *Ps 146(145)*, zob.: *Chwała* z *Mszy IV*.
VI	Jak nr II.
VII	np.: *Wielikaja ektenija*, dz. cyt.: *Amin* nr 2 [w:] CPS-2.2, nr 107, s. 329, t. 8.
VIII	A. Archangielski, *Sugubaja ektenija*: *Gospodi pomiłuj* nr 4 […] CPS-2.2, nr 108, s. 335, t. 14-18.
IX	L. da Viadana, *Falsobordoni…*, op. 28, *tonus I nr 3* [w:] Viad-28, s. 24 [albo:] PV-5, nr 59, s. 1.
X	A. Lwow, *Swiatyj Boże*, zob.: *Panie* z *Mszy IV*.
XI	A. Kastalski, *Wielikaja ektenia a.* (*znamiennago rospjewa*): *Amin* nr 1 [w:] CPS-2.2, nr 106, s. 318, t. 1-3.
XII	Jak nr II.w
XIII	Jak nr II.

[1242] Źródłem pierwotnym wszystkich cytowanych utworów A. Archangielskiego jest: A. ARCHANGIELSKI, *Liturgija sw. Joanna Złatoustago (zaupokojnaja): dla czietyriechgołosnago chora. Partitura*, wyd. G. Schmidt, S. Piertierburg 1891, s. 14.23.32.

XIV	A. Kastalski, *Wielikaja ektenia b.*, dz. cyt.: *Gospodi pomiłuj* nr 4.
XV	M. Berezowski, *Simwoł Wjery* (CPS-2.2, nr 6, s. 8-13.
XVI	Jak nr II.
XVII	Jak nr II.
XVIII	*Chieruwimskaja piesn (Staro-Simonowskaja)* [w:] CPS-2.1, nr 69, s. 296-300.
IX	(kadencja: F-dur – G-dur)
XX	(kadencja: a-moll – G-dur – C-dur)
XXI	D. Bortniański, *Da isprawitsja molitwa moja* nr 2 [w:] CPS-3.1, nr 36, s. 222-227 (zob.: *Modlitwa moja [III/IV/V]*)
XXII	B. Galuppi, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* [w:] CPS-2.1, nr 8, s. 89-90 t. 1-14.
XXIII	A. Archangielski, *Prositielnaja ektenija*, dz. cyt.: *Gospodi pomiłuj* nr 1.
XXIV	Jak nr IV (a).
XXV	A. Archangielski, *Prositielnaja ektenija*, dz. cyt.: *Amin.*
XXVI	C. de Zacharia, *Ps. „Credidi" toni IV* [w:] PV-5, nr 73, s. 10 (zob. także: *Komunia* z *Mszy V*)
XXVII	F. Stepanow, *Miłost mira* (*rostowskago rospjewa*): *I so duchom twoim* (CPS-2.2, nr 16, s. 63, t. 5-7.
XXVIII	Tamże: *Imamy ko Gospodu*, t. 8-10.
XXIX	Tamże: *Dostojno i prawiedno jest…*, t. 11-16.
XXX	J. Arnold, *Chwalitie Gospoda s'niebies* (zob.: *Święty* [*IV/VI*]).
XXXI	Hieromnich Wiktor, *Miłost mira* [w:] CPS-2.2, nr 14, s. 49, t. 1-5.
XXXII	A. Lwow, *Miłost mira* (*Jarosławskago rospjewa*): *Amin* nr 1 [w:] CPS-2.2, nr 17, s. 72, t. 53-54.
XXXIII	Tamże: *Amin* nr 2, t. 55-58.
XXXIV t. 1-6	D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* (*kijewskago rospjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 8, s. 86-87, t. 1-3.48-50 (por. *Wierzę* [*I/VI*]).
Od t. 7	P. Koczanowski, *Wzbrannoj wojewodje* (zob.: *Panie* [*II/VI*]).
XXXV	Jak nr VIII.
XXXVI	*Sugubaja ektenija: Amin* [w:] CPS-2.2, nr 110, s. 343.
XXXVII	A. Archangielski, *Prositielnaja ektenija*, dz. cyt.: *Podaj Gospodi* nr 5 i *Gospodi pomiłuj* nr 2.
XXXVIII	Jak nr XXXII.
XXXIX	Wzór melodyczny *głasu VI* (*obycznago raspjewa*) – zob. np. CPS-2.2, nr 44, s. 153-155; CPS-3.1, nr 20, s. 159-161.
XL	W. Starorusskij, *Milost mira* (nr 1): *Amin* nr 2 [w:] CPS-2.2, nr 12, s. 42, t. 50-51.
XLI	*Chieruwimskaja piesn* [w:] CPS-2.1, nr 73, s. 309-311.
XLII	Tamże: *Amin.*
XLIII	A. Archangielski, *Ob ogłaszennych ektenija*: *Tiebje Gospodi* [w:] CPS-2.2, nr 108, s. 338, t. 12-15.
XLIV	D. Bortniański, *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie*, [w:] CPS-2.1, nr 11, s. 98-100, t. 1-4 (por.: *Chwała* z *Mszy VI*).
XLV	(akord d-moll w układzie rozległym).
XLVI	(akord d-moll w układzie rozległym).
XLVII	D. Bortniański, *Dostojno jest* [w:] CPS-2.2, nr 36, s. 131-133, t. 1-37 (por.: *Modlitwa* z *Mszy IV* – „Chwała Ojcu…").
XLVIII	Jak nr VIII
XLIX	anonim, *Ps. „Confitebor tibi, Domine." toni VII* [w:] PV-2, nr 23, s. 7 (zob.: *Wstęp* z *Mszy II*).
L	Jak fragment z nr XXXIX
LI	(akord C-dur w układzie rozległym).
LII	(akord C-dur w układzie rozległym).
LIII	Hieromnich Wiktor, dz. cyt.: *Amin* nr 2 (CPS-2-2, 53 [nr 14]).
LIV	Jak nr XLIII
LV	(akord C-dur w układzie rozległym).

LVI	Jak nr XXII
LVII	*Dostojno jest* (*serbskago rospjewa*) [w:] CPS-2.2, nr 40, s. 142, t. 1-17.24-34.49-53.

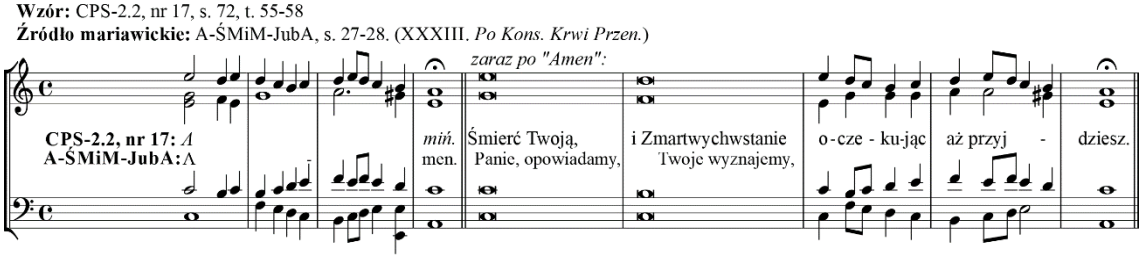
Tabela 42. Wątki muzyczne wykorzystane w *Mszy św. Jubileuszowej*[1243].

Z powyższej tabeli można wnioskować, że znacząca większość śpiewów *Mszy św. Jubileuszowej* była wzorowana na repertuarze z *Cerkowno-Pjewczeskago Sbornika*. Śpiewy bazujące na melodiach cerkiewnych wykorzystane są w 46 z 57 części dzieła. W czterech ogniwach Próchniewski zamieścił układy *falsobordone*: dwa L. da Viadany, jeden C. da Zacharii i jeden nieznanego autorstwa. Faktura pozostałych siedmiu części jest na tyle mało rozbudowana (pojedyncze akordy lub kadencje), że próby doszukiwania się w nich wątków z twórczości innych kompozytorów można uznać za bezpodstawne.

W partyturze *Mszy św. Jubileuszowej* znalazły się śpiewy, które były już uprzednio wykorzystane w starszych cyklach mszalnych z repertuaru mariawickiego. W całości zostały powielone: *Chwała* (z *Mszy IV*), *Modlitwa moja, Panie* (*III/IV/V*) oraz *Święty* (*IV/VI*). W przypadku niektórych śpiewów, do partytury A-ŚMiM-JubA i A-ŚMiM-JubB została przeniesiona jedynie ich warstwa muzyczna, natomiast tekst został wymieniony na nowy. Dotyczy to dwóch układów *falsobordone*: nr I – *Pieśń wstępna…* (na bazie *Wstępu* z *Mszy V*) oraz XLIX – *Podczas komunii św. ludu* (na bazie *Wstępu* z *Mszy II*), a także większego fragmentu z nru XXXIV – od t. 7, tj. od słów „Adorujemy Ciebie…" (na bazie *Panie* [*II/VI*]). W przypadku kilku części, można odnaleźć jedynie niewielkie fragmenty z ogniw z innych cykli mszalnych: *Panie* i *Modlitwy* z *Mszy IV*, *Komunii* z *Mszy V*, *Chwały* z *Mszy VI* oraz *Wierzę* (*I/VI*).

W wielu ustępach *Mszy św. Jubileuszowej*, bp Próchniewski dokonywał bezpośredniej kontrafaktury, wymieniając tekst na nowy. Dotyczy to przede wszystkim form krótkich, których słowa polskie są odpowiednikami cerkiewnosłowiańskich. Czasami tekst aklamacji z pierwowzoru był wymieniany na słowa innego wezwania (np. *Podaj Gospodi* na „Panie, zmiłuj się"). W pojedynczych przypadkach, do krótkiej formy muzycznej podstawiany był tekst dłuższej modlitwy. Ma to miejsce chociażby w numerze XXXIII, gdzie po właściwym „Amen" powtarzana jest ta sama melodia ze słowami następującej potem aklamacji. Aby zmieścić dłuższe zdanie, dwa pierwsze współbrzmienia pierwowzoru zostały w tym wypadku zamienione na nuty *brevis*. W podobny sposób zostały ukształtowane wybrane części o średniej długości, tj. numery XIV, XXII, XLIV, LIV a także jedna część dłuższa (nr XLVIII), w której trzytaktowy motyw został przekształcony w trzykrotnie powtórzoną cząstkę typu *falsobordone*, tj. recytatyw na określonym współbrzmieniu + formuła kadencyjna.

[1243] Za: B. SŁOJEWSKI, *Sakralna twórczość mariawitów…*, s. 745-748.



Przykład 100. Porównanie części XXXIII *Mszy św. Jubileuszowej* oraz *Amiń* nr 1 z *Miłost mira* (*Jarosławskago rospjewa*) A. Lwowa.

Przykład 101. Porównanie części XXXIX i L z *Mszy św. Jubileuszowej* oraz wybranych śpiewów z CPS opartych na wzorze melodycznym *głasu VI* (*obycznago raspjewa*).

Częściami długimi, które nie zostały bezpośrednio spisane z innych cykli mszalnych ani nie posiadają identycznej warstwy muzycznej, są: IX. *Graduał*;

XV. *Wierzę*, XVIII. *Pieśń Cherubinów*, XXXIX. (za umarłych) *Wprowadź ich, Panie, wszystkich*, XLI. *Ojcze nasz*, XLVII. *Raduj się, Córko Syońska*, XLVIII. *Błogosławiony, który idzie…*; L. *Niech będzie Imię Pańskie…* oraz LVII. *Od chwały do chwały…*. Jedynie nr IX oparty jest na niewykorzystanym nigdzie indziej w repertuarze mariawickim *falsobordone*, natomiast reszta śpiewów bazuje na melodiach cerkiewnych.

W numerach XXXIX i L zastosowano ten sam wzór *obycznago raspjewa*, który w tradycji wschodniosłowiańskiej przyporządkowany jest do *głasu VI*. Śpiewy zapisane są w dwóch różnych transpozycjach (nr XXXIX zaczyna się od akordu e-moll, nr L od a-moll). W *Błogosławiony, który idzie…* wykorzystane są trzy odcinki motywiczne *głasu VI*, a we *Wprowadź ich, Panie* – dodane są dwie formuły o charakterze konkluzji oraz wątek o nieustalonym pochodzeniu (na słowach „Alleluja"). W formule konkluzyjnej, którą zaczerpnięto potencjalnie z CPS-3.1, nr 20 zmienione zostało towarzyszenie harmoniczne głosów niższych.

Pozostałe części dłuższe są kontrafakturami utworów wskazanych w tabeli 41. Materiał dźwiękowy pierwowzorów wykorzystywany jest w całości albo w znacznej części. Spośród tych śpiewów, szerzej omówiona zostanie *Pieśń Cherubinów*.

Przykład 102. Porównanie fragmentów części XVIII z *Mszy św. Jubileuszowej* (*Pieśni Cherubinów*) oraz *Chieruwimskiej* (*starosimonowskiej*) – CPS-2.1, nr 69.

Komentarz do nr XVIII.: Rozpatrując jedynie kwestię linii melodycznych, mariawicką *Pieśń Cherubinów* można uznać za kontrafakturę regularną, bowiem komponenty: meliczny i harmoniczny nie uległy zmianie w najmniejszym stopniu. Śpiew *Niech zamilknie ciało ludzkie…* nie jest tłumaczeniem *Iże chieruwimy*, ale odpowiednika

tej modlitwy z liturgii św. Jakuba Apostoła, Brata Pańskiego (*Da mołczyt wsjakija płot…*), zatem sam tekst posiada zupełnie inny układ i liczbę zgłosek.

W utworze, będącym pierwowzorem śpiewu mariawickiego, można wyróżnić trzy wersety o identycznej warstwie muzycznej, odpowiedź *Amiń* oraz drugą część (*Jako da Carja…*), złożoną z jednego, bardziej rozbudowanego wersetu, zakończonego zawołaniem *Alliłuia*. Formę *Chierwimskiej* (*starosimonowskiej*) można więc opisać schematem AAA-A<. Cząstka A< pod względem muzycznym wyróżnia się dodatkowym odcinkiem, ulokowanym pomiędzy taktem 6 i 7 cząstki zasadniczej (A). Śpiew mariawicki składa się tymczasem z trzech wersetów o różnej długości:

> „Niech zamilknie ciało ludzkie; * niech stoi ze czcią i świętą bojaźnią, i niech o niczem ziemskiem nie myśli w sobie.
> Albowiem Król królów i Pan panujących, Chrystus Bóg nasz przychodzi, * ażeby ofiarować Siebie Ojcu za grzechy świata * i oddać jako Pokarm i Napój (Pokarm i Napój) Swym wiernym.
> Towarzyszą Mu Zastępy Aniołów (Aniołów), * śpiewając Mu razem (śpiewając Mu razem): * Alleluja, alleluja, alleluja."[1244]

Konstrukcja utworu ulega więc nieznacznej zmianie. Formę muzyczną tej części można zaprezentować schematem A A<' A<. Cząstki A i A< są tożsame z odpowiednimi fragmentami pierwowzoru, natomiast w cząstce A<' materiał dźwiękowy pierwszych dwóch taktów dodanego odcinka jest zdublowany.

W kontrafakturze mariawickiej zostały poczynione przekształcenia warstwy rytmicznej w obrębie drugiej połówki pierwszego wersetu oraz początkowego fragmentu kolejnego. Bp Próchniewski podwoił pierwsze współbrzmienie taktu 9 (jako ćwierćnutę) oraz trzecie i czwarte z taktu 11 (jako trzy ćwierćnuty). W ten sposób powstał zapis muzyczny obejmujący łącznie jeden dodatkowy takt, a materia dźwiękowa taktów 9-11 została przesunięta o jedną ćwierćnutę do przodu. Zmiany w pierwszym motywie drugiego wersetu dotyczyły wydłużenia drugiego współbrzmienia o ćwierćnutę oraz dodania dwóch wartości (ćwierćnuta z kropką + ósemka) tożsamych z pierwszym akordem trzeciego taktu tego odcinka. Działanie takie również spowodowało przesunięcie fragmentu melodii względem kresek taktowych oraz powiększenie całego motywu o jeden takt. W pozostałej części utworu układ zgłosek w tekście nie wymagał wprowadzenia modyfikacji w zapisie rytmicznym, jednak ze względu na objętość melodii, w drugim i trzecim wersecie dodano powtórzenia wybranych słów.

[1244] A-ŚMiM-JutA, s. 15-19.

Na marginesie analizy treści muzycznej *Mszy św. Jubileuszowej* warto jeszcze zwrócić uwagę na źródło Żar-K-S1. Pojawiają się w nim śpiewy wykorzystujące teksty Liturgii Mariawickiej Jubileuszowej, które posiadają inne melodie, niż w partyturze bazowej. Są to numery VIII (*Wysławiajcie*), IX (*Graduał*) oraz XXX (*Święty*). W pierwszym z nich wykorzystano układ *falsobordone* zapożyczony od nieznanego autora. Warstwa muzyczna drugiego jest identyczna jak forma tego samego typu, wykorzystana w parzystych wersetach psalmu II (Ps 95) w mariawickich nieszporach wielogłosowych[1245]. Trzeci ze śpiewów ma nieustalone pochodzenie.

5.4. Śpiewy na Wielki Tydzień i Zmartwychwstanie Pańskie

Charakterystyka śpiewów wielogłosowych okresu Wielkiego Tygodnia i Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego będzie przebiegać zgodnie porządkiem cykli liturgiczno-muzycznych, które zostały określone w podrozdziale 3.4. Wyszczególnione więc będą kolejno śpiewy *Poświęcenia Palm I, II* i *III*, niektóre śpiewy związane z Triduum Paschalnym (improperia, chóry Męki Pańskiej wg czterech ewangelistów) oraz cztery kolejne cykle *Zmartwychwstania Pańskiego*. W przypadku podrozdziałów dotyczących *Poświęcenia Palm I* oraz *Zmartwychwstania Pańskiego* I-III, wprowadzony będzie wewnętrzny podział analizy na poszczególne ogniwa cykli.

5.4.1. Niedziela Palmowa

Poświęcenie palm I – Hosanna Synowi Dawidowemu…:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-NP, Ś.Par(ch)-dod.

Komentarz: *Hosanna* z *Poświęcenia palm I* jest utrzymana w tonacji C-dur. Śpiew został napisany w stylu klasycznym, jednak jego faktura jest wyraźnie polifonizująca i przypomina kompozycje twórców skupionych wokół ruchu cecyliańskiego, takich jak np. F. X. Witt, J. Surzyński, czy J. Furmanik.

Początkowy, dwutaktowy motyw rozpoczyna się od interwału kwarty śpiewanego *unisono*. Odcinek ten jest następnie powtórzony w progresji (o sekundę wielką wyżej), ze zmodyfikowanym wypełnieniem harmonicznym i rozwinięciem kadencyjnym w dwóch kolejnych taktach. We fragmencie „Błogosławiony, który idzie w imię Pańskie" zastosowana została technika przeimitowania. Motyw czołowy, obejmujący dźwięki *g'-a'-e'-f'*, jest prezentowany we wszystkich głosach: kolejno w alcie, tenorze (o sekstę małą

[1245] Patrz: roz. 5.5.1, s. 519.

niżej), sopranie (w inwersji) oraz w basie. Następnie pojawia się odcinek o charakterze łącznikowym.

Przykład 103. Antyfona *Hosanna Synowi Dawidowemu* z *Poświęcenia Palm I* (A-ŚMiM-NP).

Następny odcinek imitacyjny obejmuje treść muzyczną słów „O Królu Izraelski". W tym wypadku dialogują ze sobą bas i sopran z kontrapunktowym towarzyszeniem – odpowiednio tenora i altu. Motyw z taktów 16-17 zostaje dwukrotnie powtórzony w progresji o kierunku wznoszącym. W dalszym ciągu pojawia się jeszcze jeden fragment przeimitowany. Motyw czołowy, obejmujący dźwięki słowa „Hosanna" (*h-e'-d'-c'*) występuje pięciokrotnie. Kolejno pojawia się w tenorze, sopranie, basie (o kwartę niżej), alcie (analogicznie do basu) i na końcu ponownie w tenorze (o tercję wyżej). Po odcinku łącznikowym następuje konkluzja, w której na tle nuty pedałowej w basie i sopranie powraca motyw z poprzedniej imitacji w tenorze oraz w alcie (w odstępie ćwierćnuty).

Poświęcenie palm I – Hosanna Synowi Dawidowemu… (dodatkowe):

Źródła mariawickie: Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Święty* z *Mszy III bis* (źródło pierwotne: J. B. Molitor, *Missa „Tota pulchra es Maria"*, op. 11, cz. IV. *Sanctus*, cz. V. *Agnus Dei* [w:] Mol-11, s. 10-12).

Komentarz: Oba śpiewy mariawickie łączą ze sobą jedynie fragmenty linii melodycznej głosu wiodącego (sopranu). Harmonizacja antyfony *Hosanna…* jest zupełnie inna niż w *Święty* z *Mszy III bis*, a zatem zrywa ścisłą więź z praźródłem Molitora. Pierwsze cztery takty śpiewu *Hosanna…* pokrywają się z melodią początkowych sześciu taktów części mszalnej (bez trzeciego dźwięku). W kolejnym

odcinku pojawia się motyw z t. 23-25 wzorca, jednak pozbawiony jest dźwięków *fis* i *e*. Wątek ten powraca dwukrotnie: najpierw w ruchu wstecznym (tym razem bez dźwięku *a*), a po krótkiej wstawce z t. 6. wzorca – w postaci pierwotnej. Melodia trzech ostatnich taktów antyfony *Hosanna…* jest zbliżona do analogicznego fragmentu śpiewu *Święty.* Pierwszy dźwięk został w tym wypadku obniżony o sekundę wielką, a trzeci i czwarty – zamienione na *c”*.

Przykład 104. Porównanie wariantu II antyfony *Hosanna Synowi Dawidowemu* z *Poświęcenia Palm I* (Jał-WlkT) ze śpiewem *Święty* z *Mszy III*.

Poświęcenie palm I – Zebrali najwyżsi kapłani…:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-NP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, KMB-5.341, KMB-213.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Introit* [w:] RDO-1896, s. 62.

Komentarz: Źródło pierwotne zawiera *falsobordone* złożone z ośmiu cząstek typu: recytatyw + kadencja. W śpiewie *Zebrali najwyżsi kapłani…* została wykorzystana pierwsza połowa całego układu (cztery motywy 3-taktowe). Do tego wzoru podłożono słowa pierwszej połowy responsorium. Następnie, cała melodia została powtórzona z tekstem drugiej połowy (od słów „A jeden z nich Kajfasz imieniem”). Adaptacja mariawicka powinna być śpiewana o sekundę wielką wyżej niż *Introit* Furmanika (od G-dur zamiast F-dur).

Poświęcenie palm I – Dzieci hebrajskie…:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-NP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, KMB-5.341, KMB-213.

Wykorzystany materiał muzyczny: M. Kaczorowski, *Godzinki o Niepokalanem Poczęciu* [w:] ŚK 10(1905), nr 4, s. 45.

Komentarz: Utwór ks. Kaczorowskiego powstał z intencją o śpiewie godzinek na głosy przez chóry wiejskie i małomiasteczkowe – zazwyczaj mieszane, amatorskie. Miał on być alternatywą dla jedynej wówczas rozpowszechnionej na ziemiach polskich harmonizacji autorstwa T. Kowalskiego[1246]. W proponowanej formie godzinek nieparzyste wersety były wykonywane *unisono* według melodii ludowej, a parzyste – na trzy głosy (SAB), zgodnie z opracowanymi przez ks. Kaczorowskiego *falsibordoni* – osobnym dla antyfony *Zacznijcie wargi nasze / Przybądź nam miłościwa* i dla *Hymnu*. Każdy z tych układów jest dwuczęściowy, zatem formę pierwowzoru można określić jako: *unisono* – A1-A2 – *unisono* – H1-H2.

W adaptacji mariawickiej został dokomponowany czwarty głos (tenor), a do warstwy muzycznej przeniesiono jedynie wersety trzygłosowe. Śpiew rozpoczyna się w zmienionym metrum (3/4). Na odcinku pierwszych dwóch taktów pojawiają się współbrzmienia tożsame z nutami *brevis* wszystkich cząstek, w kolejności: A2/H1 (h-moll), H2 (G-dur), A1 (D-dur). Następnie przytoczony jest materiał dźwiękowy całej cząstki H1, recytacji z H2, cząstki A1 (bez ostatniego akordu zwrotu kadencyjnego) oraz kadencji z H2. W drugiej połowie śpiewu (od słów: „Dzieci hebrajskie słały…") powraca metrum zgodne z utworem Kaczorowskiego (4/4), a oba układy *falsobordone* powracają w kolejności zgodnej ze wzorcem: A1-A2-H1-H2. Ze względu na dwukrotne wykorzystanie materiału muzycznego z *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu* (za pierwszym razem ze znacznie wymieszaną kolejnością prezentacji motywów), a także na rozbudowanie całego utworu o dodatkowy głos – antyfonę *Dzieci hebrajskie* należy określić jako kontrafakturę nieregularną.

Poświęcenie palm II:

Źródła mariawickie:

Hosanna: Ch-ŚMiM-NP+Rez-(S/A/T/B), …-PsS, Lub-P1 (S), Lub-RiPN (S), N.Sob-P1, …-T, Rasz-Sz, Żar-K-S1, Żar-NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Zebrali: Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B), …-PsS, Lub-P1 (S), Lub-RiPN (S), N.Sob-P1, …-T, Rasz-Sz, Żar-P2 (S), Żar-K-(S1/B), Żar-NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Dzieci hebrajskie: Ch-ŚMiM-NP.+Rez-(S/A/T/B), …-PsS, Lub-RiPN (S), N.Sob-P1, …-T, Rasz-Sz, KBŁ-WT.

[1246] M. KACZOROWSKI, *Godzinki o Niepokalanem Poczęciu* [w:] ŚK 10(1905), nr 4, s. 44.

Komentarz: W antyfonach *Hosanna* oraz *Dzieci hebrajskie* został wykorzystany ten sam wzór *falsobordone*, co w *Święty* z *Mszy I/III* (nr 21 z tabeli 19). W responsorium *Zebrali najwyżsi kapłani* zastosowano melodię z *Komunii* z *Mszy I*. Układy *falsobordone* są powtarzane, w zależności od obszerności tekstu, w następującym schemacie:

Układ *falsobordone*	Cząstka A	Cząstka B
Święty (*I/III*)		„Hosanna Synowi Dawidowemu.”
Święty (*I/III*)		„Błogosławiony, który idzie”
Święty (*I/III*)	„w imię Pańskie”.	„O Królu izraelski”.
Święty (*I/III*)	„Hosanna na wysokości.”	
Msza I – Komunia	„Zebrali najwyżsi…”	„Albowiem ten…”
Msza I – Komunia	„Jeśli go tak…”	„I przyjdą Rzymianie…”
Msza I – Komunia	„A jeden z nich…”	„Nam jest pożyteczno…”
Msza I – Komunia	„Od tego dnia…”	„I przyjdą Rzymianie…”
Święty (*I/III*)	„Dzieci hebrajskie, niosąc…”	„Hosanna na wysokości.”
Święty (*I/III*)	„Dzieci hebrajskie, słały…”	„Hosanna Synowi Dawidowemu.”
Święty (*I/III*)		„Błogosławiony, który idzie”
Święty (*I/III*)	„w imię Pańskie.”	

Tabela 43. Struktura formalna śpiewów *Poświęcenia palm II*.

Poświęcenie palm III:

Jedynymi śpiewami wielogłosowymi w obrębie tego cyklu są dwa warianty responsorium *Zebrali najwyżsi kapłani* – oba mające nieznane pochodzenie. Pierwszy z nich zapisany jest w źródle KBŁ-PW.NP. W partyturze tej zachowana została melodia sopranu i altu, jednak na podstawie jej konstrukcji można wnioskować, że utwór docelowo był skomponowany dla chóru czterogłosowego. Śpiew ma charakter recytatywny. Jego forma obejmuje cztery cząstki, które uszeregowane są zgodnie ze schematem: ABC-ABDC. Drugi wariant *Zebrali najwyżsi* kapłani zapisany jest w źródle Ś.Par(ch). Wykorzystano w nim linię melodyczną sopranu ze *Wstępu* z *Mszy I*. Cały układ *falsobordone* powtórzony jest czterokrotnie, w takim samym schemacie jak *Zebrali…* z *Poświęcenia palm II*.

5.4.2. Inne śpiewy Wielkiego Tygodnia – improperia, chór Męki Pańskiej

Improperia (Święty Boże i *Ludu mój, ludu)*:

Źródła mariawickie: Str-P, Ceg-P.cz.p-(T/B), N.Sob-P3, N.Sob-A; tylko *Święty Boże*: Żar-P2, Żar-A, Żar-B2, KMB-5.341, KMB-213.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Surzyński, *Improperium in canto figurali* [w:] Surz-C, s. 50-51.

Komentarz: Śpiewy te są regularną kontrafakturą utworu autorstwa Surzyńskiego. W bazowej partyturze mariawickiej zostały obniżone o tercję małą (cis-moll). W źródłach, które podają jedynie melodię aklamacji *Święty Boże…*, zachowana jest

tonacja pierwotna (e-moll). Dzieło wzorcowe oraz mariawicka adaptacja utrzymane są w nieskomplikowanej, trzygłosowej (SAB) fakturze akordowej.

W źródle Surzyńskiego, słowa aklamacji podawane są w języku greckim i łacińskim: *Agios o Theos – Sanctus Deus – Agios ischyros – Sanctus fortis – Agios athanatos, eleison imas – Sacntus et immortalis, miserere nobis*. Fragmenty greckie śpiewane są unisono przez poszczególne głosy (1. Agios – alt, 2. – bas, 3. – sopran z altem), natomiast łacińskie – tutti w harmonizacji 3-głosowej. Analogiczny fragment w partyturach mariawickich wykonywany jest dwukrotnie w języku polskim. Należy także odnotować, że słowa pozostałej części *improperium* nie są zaczerpnięte z rymowanej pieśni *Ludu mój, ludu* (tak jak we Mszale Eucharystycznym), ale stanowią wierne tłumaczenie *Popule meus*:

„Ref.: Ludu mój, ludu, com tobie zawinił? Albo czem zasmuciłem cię? Odpowiedz mi!
1. Jam ciebie wywiódł z niewoli Egipskiej, a tyś zgotował Mnie – Zbawcy Swemu krzyż.
2. Jam przez czterdzieści lat cudownie karmił cię, a tyś z kapłany twymi na Moją śmierć przysiągł się.
3. Jam cię, winnico moja, szczepiąc, uprawiał sam, czemuż tak gorzkie wydałaś owoce?
4. Jam, broniąc ciebie, ukarał Egipcjan; tyś ciało moje okrył tysiącem ran.”[1247]

Improperia (Święty Boże) – melodia II:

Źródła mariawickie: Ceg-Z.I, Ceg-J (A).

Komentarz: Śpiew ma prostą fakturę akordową. Utrzymany jest w tonacji As-dur.

Męka Pańska wg św. Marka oraz *wg. św. Łukasza*:

Źródła mariawickie: Jał-M.Mk, Jał-M.Łk, Żar-P1914 (S/S/T/B)[1248], Żar-T(MszaIII) i Żar-B1[1249].

Komentarz: W wyżej wymienionych źródłach, wszystkie chóry śpiewane są na wzorze *falsobordone* o nieustalonym pochodzeniu.

Męka Pańska wg św. Mateusza:

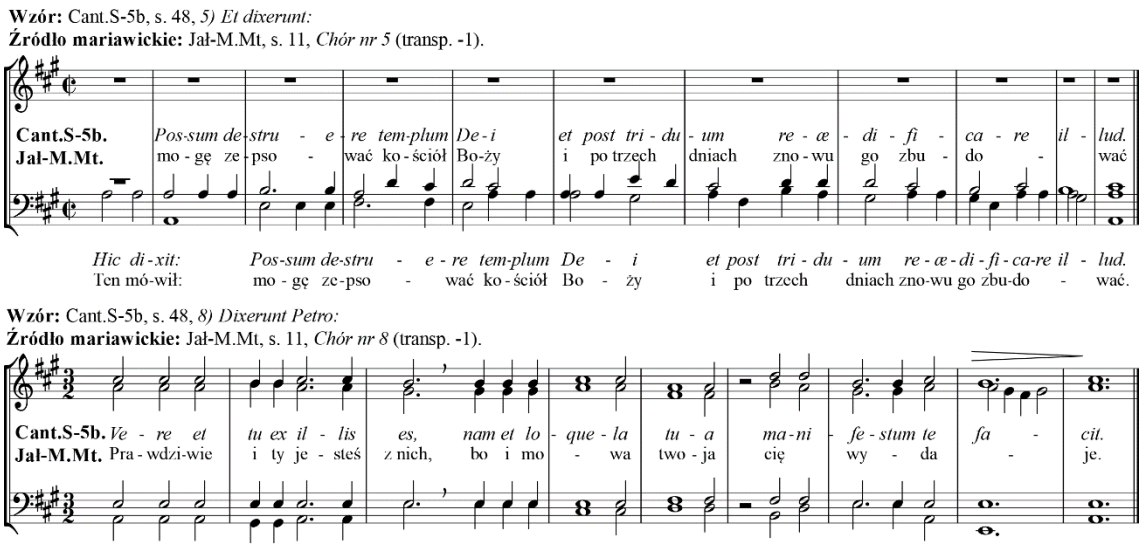
Źródło mariawickie: Jał-M.Mt.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *Passio D. N. J. Christi sec. Matthæum* [w:] Cant.S-5b, nr LXVI, s. 47-51.

Komentarz: Mariawicka partytura *Męki Pańskiej wg św. Mateusza* zawiera 20 ustępów przeznaczonych dla chóru, które pod względem muzycznym są wiernymi

[1247] Str-P, s. 81.
[1248] Teksty chórów z Męki Pańskiej wg św. Jana.
[1249] Teksty chórów z Męki Pańskiej wg św. Łukasza, większa liczba chórów niż, Jał-M.Łk.

odpowiednikami fragmentów z *Passio… sec. Matthæum* C. Etta. Faktura niemal wszystkich chórów jest prosta i składa się z pionów akordowych, opartych na podstawowych funkcjach w tonacji A-dur (zob. przykł. 105, chór nr 8). Wyjątkiem jest chór nr 5, w którym dialoguje ze sobą tenor i bas. Słowa tego fragmentu stanowią ewangeliczną wypowiedź dwóch fałszywych świadków, oskarżających Jezusa o chęć zburzenia świątyni jerozolimskiej. Wszystkie chóry z adaptacji mariawickiej zostały przetransponowane o sekundę małą w dół, a w niektórych fragmentach wprowadzono nieznaczne zmiany w porządku rytmicznym dzieła, podyktowane kwestią właściwej akcentacji tekstu polskiego.



Przykład 105. Porównanie fragmentów *Męki Pańskiej wg św. Mateusza* oraz *Passio D. N. J. Christi sec. Matthæum* C. Etta (chóry 5 i 8).

<u>*Męka Pańska wg św. Jana*</u>:

Źródła mariawickie: <u>Jał-M.J</u>, Ceg-J.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *G. Passio D. N. J. Christi sec. Joannem* [w:] Cant.S-5b, nr LXVII, s. 51-53.

Komentarz: Podobnie, jak w przypadku Pasji Mateuszowej, chóry *Męki Pańskiej wg św. Jana* są kontrafakturami regularnymi odpowiednich śpiewów autorstwa C. Etta.

5.4.3. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego I

Cykl *Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego* (*I*) został opracowany w 1929 roku przez Wacława Gapińskiego na motywach W. Bugajczyka[1250], J. Furmanika,

[1250] W cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* wykorzystano śpiewy z *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento*… skomponowane przez Bugajczyka w 1901 r. W owym czasie, dzieło to cieszyło się popularnością oraz uznaniem recenzentów, którzy doceniali szczególnie melodie *falsibordoni*. Z krytyką spotkał się natomiast wybór melodii gregoriańskich opartych na antyfonarzu rzymskim zamiast

I. Smirnova i innych. Przynależy do niego szesnaście utworów wielogłosowych: pięć psalmów (116, 3, 1, 2, 99), odpowiedź *Panie ku ratunkowi*, dwa śpiewy *Chwała Ojcu…* oraz osiem antyfon: *Chwała Tobie, Trójco…* (przy otworzeniu grobu), *Zmartwychwstał Pan z grobu…* (po procesji), *Inwitatorium*, antyfony do psalmów 1, 2, 99 (z identyczną melodią) i dwa warianty *Królowo niebios…*. Wśród tych części znajdują się zarówno harmonizacje śpiewów gregoriańskich, jak i niezależne układy czterogłosowe.

Antyfona: „Chwała Tobie, Trójco…”:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Ś.Par(ch)-dod.

Komentarz: Śpiew jest harmonizacją gregoriańskiej melodii *Gloria tibi Trinitas*, która na potrzeby opracowania została poddana znacznym przekształceniom. Początkowe fazy każdego motywu antyfony śpiewane są *unisono*, po czym następuje rozwinięcie melodii do układu czterogłosowego.

Psalm 116 oraz *Psalm 3*:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Ś.Par(ch)-dod.

Komentarz: Oba psalmy wykonywane są według tego samego wzorca, obejmującego ton psalmowy I z terminacją *g* – śpiewany *unisono* w nieparzystych wersetach, naprzemiennie z układem *falsobordone* nieznanego pochodzenia (w parzystych wersetach). Wiodąca linia melodyczna w sopranie podobna jest do *falsobordone* O. Joosa, wykorzystanego w Ps 116 i 3 z *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego II*.

Antyfona „Zmartwychwstał Pan z grobu…”:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Ś.Par(ch)-dod.

Komentarz: Śpiew jest czterogłosową harmonizacją melodii gregoriańskiej antyfony *Surrexit Dominus de sepulchro*. Identyczny zapis pojawia się w partyturze bazowej cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II* (A-ŚMiM-JW).

„Panie, ku ratunkowi…”:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, M.Maz-J.

piotrkowskiego (por.: H. MAKOWSKI, *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento*, ŚK 6[1901], nr 13-14, s. 111-112; *W administracyi Śpiewu Kościelnego…* [w:] ŚK 12[1907], nr 15-16, s. 128; Z. WIT, *Śpiew w liturgii…*, s. 291). Rys biograficzny ks. W. Bugajczyka znajduje się w: A. LELEŃ, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego…*, s. 207-210.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento…*, *Domine ad adjuvandum* [w:] Bug-V.SS, s. 3.

Komentarz: Melodia Bugajczyka ma charakter recytatywu, uzupełnionego odcinkami kadencyjnymi przy zakończeniu każdej połówki wersetu (czteroczłonowy układ *falsobordone*). W mariawickiej adaptacji nie wprowadzono żadnych modyfikacji względem źródła pierwotnego.

Inwitatorium:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-J (A), Lub-P1 (S), NP+W(A4), …-(A5), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Inwitatorium wielkanocne* [w:] ŚK 8(1903), nr 7, s. 89.

Komentarz: Śpiew *Zmartwychwstał Pan prawdziwie. Alleluja* jest kontrafakturą regularną. Melodia wiodąca w sopranie stanowi parafrazę antyfony *Surrexit Dominus vere. Alleluja*. Zachowany jest ogólny kierunek linii melodycznej w uproszczonej formie – ze zmniejszoną liczbą neum kilkudźwiękowych.

Antyfony do psalmów:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Str-P.

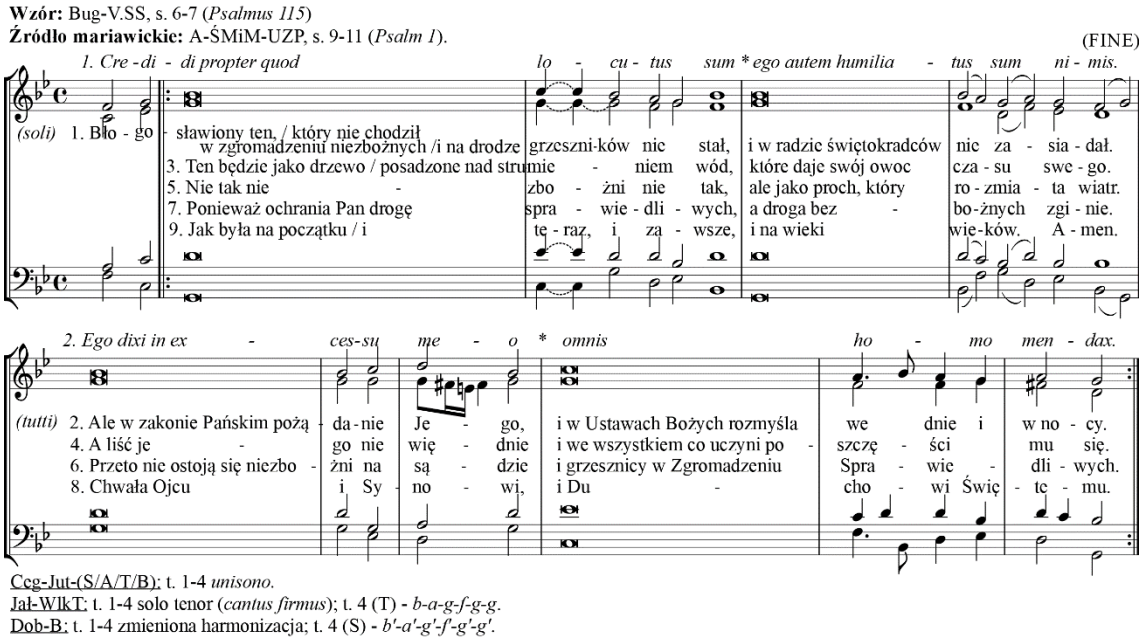
Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość wielkanocy*, *Deo gratias* [w:] Fur-Jut, s. 36.38.

Komentarz: Wzorzec melodyczny stanowi czterogłosową harmonizację gregoriańskiej odpowiedzi po czytaniach lekcji z jutrzni, z *cantus firmus* w sopranie. W obrębie tonu recytatywnego naprzemiennie śpiewane są trzy akordy, dla których ton sopranu jest jednym ze składników trójdźwięku: B-dur (pryma), g-moll (tercja) i Es-dur (kwinta). W formule końcowej, kiedy melodia wiodąca opada o kwintę, zastosowana została kadencja plagalna (T-S-T).

Psalm 1:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ…*, *Psalmus 115* [w:] Bug-V.SS, s. 6-7.



Przykład 106. Porównanie *Ps 1* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* oraz *Ps 115* z *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento…* W. Bugajczyka.

Komentarz: W pierwszym psalmie jutrzni został wykorzystany trzeci ton psalmowy z harmonizacją oraz towarzyszącym mu *falsobordone* autorstwa W. Bugajczyka. Kolejne wersety mogą być wykonywane w sposób antyfonalny: nieparzyste, zawierające melodię gregoriańską w sopranie, śpiewa wtedy chór solistów (*choro favorito*), a parzyste – pozostali śpiewacy lub *tutti*. Harmonizacja pierwowzoru została powielona jedynie w źródle bazowym. W pozostałych zbiorach mariawickich pozostał jedynie *cantus firmus*, który w Jał-WlkT i Dob-B został dodatkowo uproszczony. W Dob-B, melodia wiodąca zyskała nowe opracowanie czterogłosowe. Większość słów Ps 1 w adaptacji mariawickiej została podłożona w sposób prawidłowy pod względem akcentacyjnym. Jedynym wyjątkiem jest fragment „rozmiata wiatr", w którym trzecia sylaba od końca zdania jest akcentowaną. W takim przypadku, akcentowana zgłoska powinna znaleźć się na trzeciej dźwięku przed końcowym *pesem* (*g*), a po tej neumie powinien zostać dodany jeszcze jeden ton, dla wyśpiewania ostatniej sylaby (*b-a-g-a-**g**-fg-g*).

Psalm 2:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ…, Psalmus 110* [w:] Bug-V.SS, s. 5-6.

Komentarz: Struktura formalna tego psalmu jest identyczna, jak w przypadku Ps 1. Źródłem kontrafaktury był układ *falsobordone* połączony ze zharmonizowanym w czterogłosie tonem II – również w opracowaniu W. Bugajczyka.

Psalm 99:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ…*, *Canticum B. Mariæ Virgine* (*Magnificat in II Vesp.*) [w:] Bug-V.SS, s. 14-15.

Komentarz: Pierwowzorem *Psalmu 99* jest układ o identycznej formie co poprzednie, utrzymany w tonie V. W adaptacji mariawickiej ulega w tym wypadku sposób wykonania śpiewu. *Cantus firmus* z towarzyszeniem harmonicznym *nota contra notam* w głosach niższych wykonywany jest tylko przy pierwszym wersecie, natomiast od w. 2 aż do końca psalmu powtarzana jest wyłącznie struktura *falsobordone*.

Chwała Ojcu (po I ewangelii):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ…*, *Magnificat in I Vesp.* [w:] Bug-V.SS, s. 12.

Komentarz: Podstawą dla śpiewu było *falsobordone*, utrzymane w IV modusie (bez melodii tonu psalmowego).

Chwała Ojcu (po II ewangelii):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Bugajczyk, *Vesperæ…*, *Psalmus 109* [w:] Bug-V.SS, s. 4-5.

Komentarz: W responsie po drugiej ewangelii również nie pojawia się cała materia dźwiękowa z Ps 109 w opracowaniu W. Bugajczyka, ale jedynie czterogłosowa recytatywna wariacja I tonu psalmowego.

Królowo niebios (wariant I):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Lub-N, Jał.II, Ś.Par(ch)-dod, Dob-N, M.Maz-J, N.Sob-P1, Rasz-Sz (SA), Rasz-Sz (P), Rasz-Sz (P), A-War-P1, Żar-P1914 (S/A), Żar-NP+W(A4) (S), KBŁ-PW.NP.

Komentarz: Jest to śpiew centonizowany, złożony z kilku układów *falsobordone*, zaczerpniętych z *Mszy I*. Strukturę utworu można przedstawić w następujący sposób:

Takty	Tekst *Królowo niebios*	**Fragment z *Mszy I* –** fragm. *falsobordone*
1-3	„Królowo niebios,"	*Wstęp* – cząstka B
4-5	„wesel się."	*Wstęp* – cząstka A (tylko zwrot kadencyjny)
6-7	„Alleluja."	*Święty* – cząstka A (tylko zwrot kadencyjny)
8-10	„Bo ten, któregoś, Panno, porodzi-"	*Na ost. Ewangelię* – cząstka A
11-13	„-ła. Alleluja."	*Na ost. Ewangelię* – cząstka B
14-16	„Zmartwychpowstał"	*Wstęp* – cząstka A
17-19	„jako powiedział."	*Wstęp* – cząstka B
20-21	„Alleluja."	*Na ost. Ewangelię* – A (tylko kadencja)
22-24	„Módl się za nami do Boga."	*Święty* – cząstka B
25-26	„Alleluja."	*Święty* – cząstka A (tylko zwrot kadencyjny)

Tabela 44. Struktura formalna *Królowo niebios* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I*.

Wariant z partytury bazowej (A-ŚMiM-UZP) został zapisany w układzie rozległym dla chóru mieszanego. Jego warstwę muzyczną odróżnia więc inne niż w śpiewach *Mszy I* uporządkowanie głosów – zamienione ze sobą zostały linie melodyczne altu i tenoru. Układ głosów zgodny ze śpiewami *Mszy I* (skupiony) obecny jest m.in. w Lub-N, a także – w transpozycjach dla chóru jednorodnego – w N.Sob-P1 i KBŁ-PW.NP. W źródłach Jał.II, Dob-N, M.Maz-J, Rasz-Sz i A-War-P1 zachowana zostaje tylko główna melodia, a reszta śpiewu zyskuje nowe opracowanie czterogłosowe, przy czym harmonizacja z Dob-N i Rasz-Sz różni się od „mszalnej" jedynie w niewielkim stopniu.

Królowo niebios (wariant II):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-UZP, Jał.II, Jał-Wlk.T, Ś.Par(ch)-dod, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Fel-N (S), Lub-P1 (S), Lub-Rez, Lub-RiPN (SA), Lub-RiWS (S), Łany-T, N.Sob-P1, Str-P, Żar-P1, Żar-S1, Żar-S2, Żar-S3, Żar-NP+W(A4), …-(A5), Żar-T1, Żar-B2, KBŁ-PK, KBŁ-PW.NP.

Wykorzystany materiał muzyczny: I. Smirnov, *S nami Boh* [w:] CPS-1, nr 15, s. 59-61.

Komentarz: *Królowo niebios* wzorowane na *S nami Boh* I. Smirnova jest kontrafakturą regularną. Różnice między mariawicką partyturą bazową a źródłem pierwotnym mają charakter marginalny, bowiem dotyczą kwestii transpozycji śpiewu, braku zdwojeń oktawowych w basie czy odmiennych oznaczeń dynamiki. Jedynymi istotnymi zmianami wprowadzonymi przez redaktora partytury *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego I* były:

- zamiana dźwięku *e* na *A* w basie na pocz. t. 12, co wywołuje przemianę charakteru współbrzmienia z dominantowego (z opóźnieniami seksty i kwarty w głosach górnych) na toniczne;

- przeniesienie melodii barytona z t. 23-25, melodii sopranu II z t. 26-28 do altu oraz altu do tenora.

Wyszczególnione powyżej ważniejsze zmiany, których dokonano w mariawickiej partyturze bazowej, zostały powielone w większości źródeł poddanych badaniom. Jedynie w zbiorze Str-P nie został zmieniony dźwięk *e* na *A* w 12 takcie partii basu.

A-ŚMiM-UZP: brak zdwojeń oktawowych w basie; t. 12 m. 1-2 (B) - *A*.

Różnice względem A-ŚMiM-UZP:
transp. + 1 (B-dur): Jał-WlkT, Dob-B, Lub-P1, Łany-T; N.Sob-P1; Żar-S3; Żar-NP+W(A4), ...(A5); transp. -1 (As-dur): Ceg-Jut-(S/A/T/B)
t. 11 (B) - brak *H*: Jał.II; t. 11 - *Albowiem ten...*: Jał.II, Jał-WlkT, Dob-B t. 12 (B) - *e*: Str-P.
brak t. 23-31: Jał.II, Jał-WlkT (wykreślone); t. 23-28 zmieniona melodia i harmonizacja (na 4 głosy): Dob-B, N.Sob-P1.
t. 32-33 - *𝅗𝅥+brevis | 𝅗𝅥+𝅗𝅥*: Ceg-Jut-(S/A/T/B)
t. 47 m. 1-2 - *e-d'-e'-gis'*: Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.
t. 51 (T) - brak *H*: Jał.II, Jał-WlkT, Dob-B, N.Sob-P1, Żar-T1
t. 53 m. 3 (B) - *d*: Żar-B2
t. 8-13.26-28.43-45 - partia S przeniesiona do linii melodycznej A: Fel-N, Lub-P1, Lub- RiWS, Żar-P1, Żar-S1, Żar-S2, Żar-S3, Żar-NP+W(A4), ...(A5), KBŁ-PW.NP
Zmodyfikowana lub błędnie przepisana melodia: Lub-Rez (od t. 34), Lub-RiPN.
Harmonizacja całego śpiewu wzbogacona o dodatkowe składniki akordów: Str-P, KBŁ-PK,

Przykład 107. Porównanie *Królowo niebios* (wariant II) z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* oraz *S nami Boh* I. Smirnova (CPS-1, nr 15).

W adaptacji mariawickiej zachodzą liczne powtórzenia wybranych słów antyfony. Wynika to z niewielkiej długości tekstu całej modlitwy względem objętości faktury pierwowzoru. Przeciwdziałać temu starał się S. Jałosiński. W zbiorach przez niego opracowanych wykreślone zostały takty 23-31, dzięki czemu usunięto jedno z trzech powtórzeń wyrazu „Zmartwychpowstał", a także ominięto najtrudniejszy pod względem wykonawczym fragment, w którym (zgodnie z pierwowzorem) tenory i soprany rozdzielają się oraz zachodzi dialog pomiędzy trzygłosowym chórem męskim a żeńskim.

Ze względu na zachowanie stosunkowo dużej liczby źródeł z zapisem muzycznym drugiego wariantu *Królowo niebios*, wyraźnie zauważalny jest brak jednolitości warstwy muzycznej tego śpiewu z poszczególnych zbiorów. Kilka z nich ma charakter nieprzypadkowy: m.in. wspomniane wyżej opuszczenie 9 taktów wzorca, przekształcenia harmonizacji w t. 23-28, w kilku innych miejscach w Jał.II oraz w całej fakturze z Str-P i KBŁ-PK, zmiana pierwszego akordu z t. 47 z subdominanty D-dur na dominantę septymową (E^7). Źródła lokowane w różnych parafiach zawierają także charakterystyczny wariant melodii sopranu, która w kilku taktach przenosi się do linii altu ze *S nami Boh* (Lublin, Żarnówka). Trudno tutaj jednoznacznie stwierdzić czy taka modyfikacja wynika z błędu podczas kopiowania partytury źródłowej oraz jego powielenia w młodszych zbiorach, czy też jest celową ingerencją jednego z redaktorów w materię dźwiękową pierwowzoru. Do zmian o charakterze incydentalnym można z pewnością zaliczyć liczne pominięcia pojedynczych dźwięków. Niezależnie od przyczyny znalezienia się takich modyfikacji w fakturze – każda z nich rozluźnia więź antyfony *Królowo niebios* ze *S nami Boh*.

5.4.4. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego II

Cykl *Zmartwychwstania Pańskiego II* pod względem formy jest zbliżony do poprzedniego. Partytura bazowa (A-ŚMiM-JW) wykazuje także podobieństwo do A-ŚMiM-UZP, co rodzi przypuszczenie, że jej redaktorem mógł być Wacław Gapiński. Do śpiewów wielogłosowych tego cyklu należą dwie melodie antyfony *Chwała Tobie, Trójco* (w tym jedna w czterech wariantach), sześć psalmów *falsobordone* (116, 3, 94, 1, 2, 99), antyfona inwitatoryjna, trzy antyfony do psalmów jutrzni śpiewane na tym samym wzorze melodycznym co Ps 94, a także śpiew *Chwała Ojcu…* między ewangeliami. Zbiór został oparty na motywach J. Furmanika[1251], O. Joosa i potencjalnie innych kompozytorów.

[1251] Motywy autorstwa J. Furmanika pochodzą z *Jutrzni na uroczystość Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania Pańskiego* z 1909 r. Szczegółowej recenzji tego dzieła, z opisem wszystkich jego zalet oraz błędów, dokonał ks. E. Gruberski na łamach „Śpiewu Kościelnego" (zob.: E. GRUBERSKI, *Nowości muzyczne*, ŚK 14[1909], nr 22, s. 348-351).

Antyfona „Chwała Tobie, Trójco…” (I):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Grz-J, Rasz-Sz [3 egz.], Żar-A, Żar-B2, KZK-Z, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Lub-P1, Żar-NP+W(A4), Jał-WlkT.

Przykład 108. Porównanie wariantów antyfony *Chwała Tobie Trójco* (I) z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*.

Komentarz: Faktura *Chwała Tobie, Trójco* (I) obejmuje melodię w modusie I w sopranie (zgodną z gregoriańską *Gloria tibi Trinitas*) oraz jej harmonizację w pozostałych głosach. W źródłach mariawickich możemy wyróżnić aż cztery zbliżone

do siebie warianty, różniące się od siebie sposobem organizacji rytmicznej i podłożenia tekstu, dźwiękiem inicjalnym czy zastosowanym tłumaczeniem.

W pierwszej kolejności warto przyjrzeć się wariantowi ze zbiorów Żar-A, Żar-B2 i KZK-Z. Chociaż wszystkie linie melodyczne poszczególnych głosów pochodzą z różnych rękopisów, to ich zestawienie w jednym systemie nutowym w dokonanej transkrypcji potwierdza ich pokrewieństwo. We wszystkich trzech źródłach pojawiają się jednakowe znaki przykluczowe (dwa bemole) oraz taka sama liczba taktów, a po nałożeniu na siebie poszczególnych linii melodycznych powstaje trzygłosowa faktura, jednolita pod względem rytmicznym i harmonicznym. Opracowanie przystosowane jest do śpiewu przez chór jednorodny (prawdopodobnie męski). Być może harmonizacja ta zawierała jeszcze jeden głos (bas I), jednak nie zachował się on w źródłach mariawickich.

Zapisy wariantu II różnią się od siebie tłumaczeniem tekstu łacińskiego. W źródłach z Żarnówki obecny jest przekład zgodny z *Mszałem Eucharystycznym*, natomiast w KZK-Z występuje zmieniony szyk i forma gramatyczna poszczególnych słów. Zbiór zawierający melodię sopranu wydaje się być chronologicznie najstarszy. W trzech fragmentach pojawiają się repetowane nuty na wysokości dominanty tonu I, których obecność nie jest warunkowana dodatkowymi zgłoskami tekstu polskiego. Rytmy punktowane na pierwszych sylabach słowa „Trójco", „Bóstwo" i „wszystkie" nie mają uzasadnienia w przypadku polskiego przekładu, jednak nabierają sensu w przypadku łacińskich *Trinitas, Deitas* czy *omnia*. Prawdopodobnym jest więc, że zapis wariantu II jest kontrafakturą pełnego, wielogłosowego opracowania antyfony *Gloria tibi Trinitas*, dokonanego przez nieznanego autora.

Wariant I, znajdujący się m.in. w partyturze bazowej całego cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*, jest najbardziej zbliżony do źródeł Żar-A, Żar-B2 i KZK-S. Występuje on już w innej transpozycji oraz w zmienionym układzie czterogłosowym. Porównanie obu wariantów wskazuje na to, że w źródle A-ŚMiM-JW oraz pokrewnych jemu zdecydowano się zredukować zapis taktów 7-9 z wariantu II poprzez skrócenie półnut do ćwierćnut, wyrzucenie współbrzmienia z nutą *c''* w sopranie oraz całej warstwy muzycznej t. 9. Z drugiej strony, po słowie „wieków" został dodany trzytaktowy motyw oparty na słowie „Amen". Pominąwszy te dwie modyfikacje, zapis dwóch górnych głosów w obu wariantach jest identyczny, co potwierdza ich wspólne źródło. Głosy dolne wydają się być na nowo zharmonizowane, aczkolwiek niektóre rozwiązania pozostają niezmienione (np. ruch basu na słowie „wieków").

Dwa ostatnie warianty stanowią kolejne wariacje zapisu z partytury bazowej – A-ŚMiM-JW. Na samym początku wariantu III została dodana ósemka *e*, dzięki czemu

motyw rozpoczynający śpiew odzwierciedla tradycyjne *initium* tej antyfony. Dodatkowo, wyrzucone zostały niemające liturgicznego uzasadnienia słowa „wieków. Amen", a końcowe 5 taktów śpiewu zostało przerobione z uwzględnieniem przebiegu melodii chorałowej, a przy tym skrócone do dwóch taktów. W wariancie IV, całe *initium* (t. 1-3) zostało zastąpione zapisem zmodyfikowanej rytmicznie linii *cantus firmus*, której wykonanie przeznaczone jest dla celebrującego kapłana. Pozostała część antyfony została przekształcona pod względem rytmicznym na wzór zapisu melodii gregoriańskiej z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego III* (Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS). Niezmieniona została jednak harmonizacja ani samo metrum 4/4, w związku z czym wspomniany wariant nadal można sklasyfikować jako alternatywną wersję *Chwała Tobie, Trójco* z cyklu nr II.

Antyfona „Chwała Tobie, Trójco…" (II):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Dob-B.

Komentarz: Jest to utwór czterogłosowy o formie przekomponowanej i fakturze homofonicznej. Żadna z linii melodycznych nie wykazuje związku z gregoriańskim przekazem *Gloria tibi Trinitas*, a sam tekst antyfony w polskim przekładzie zostaje wielokrotnie powtórzony. Z tego względu można przypuszczać, że śpiew jest kontrafakturą nieznanego dzieła, niekoniecznie związanego pod względem warstwy tekstowej z adaptacją.

Psalm 116 oraz *Psalm 3*:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Jał-Wlk.T, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B.

Wykorzystany materiał muzyczny: O. Joos, *falsobordone* (ton I) [w:] Joos-1, s. 12[1252].

Komentarz: Oba psalmy wykonywane są według tego samego wzorca, opartego na formie antyfonalnej, w której kolejne wersety są śpiewane naprzemiennie: *unisono* (lub przez solistę) oraz wielogłosowo. W wersetach nieparzystych obecna jest melodia I tonu psalmowego z terminacją *g* (A-ŚMiM-JW, Ceg-Jut-T) lub *f* (Jał-WlkT, Dob-B), a w parzystych – jego wariacja wielogłosowa autorstwa O. Joosa. W źródle Dob-B – jako jedynym – wersety chorałowe zostały również zharmonizowane, z zachowaniem melodii tonu psalmowego w sopranie.

[1252] Wskazany układ *falsobordone* jest wykorzystywany także w innych publikacjach autorstwa O. Joosa, w których pojawiają się psalmy w tonie I.

„Panie, ku ratunkowi…”:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Jał-Wlk.T, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Grz-J, Rasz-Sz.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia*, *Deus in adjutorium…* [w:] Fur-Jut, s. 2.

Komentarz: Śpiew składa się z kilku pionów harmonicznych, w oparciu o które recytowany jest tekst wezwania. W adaptacji mariawickiej nie wprowadzono żadnych zmian w warstwie muzycznej.

Inwitatorium:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Jał-Wlk.T, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Grz-J, Rasz-Sz (SA), Rasz-Sz.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Wielkanocy*, *Inwitatorium (chór mieszany)* [w:] Fur-Jut, s. 21.

Komentarz: Kontrafaktura mariawicka odbiega od wzorca pod względem rytmicznym jedynie w pierwszej części. Modyfikacje wprowadzone przez Gapińskiego zostały podyktowane odmienną pozycją akcentów w początkowym słowie tekstu łacińskiego i polskiego. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z trzyzgłoskowym *Surrexit*, w którym występuje akcent paroksytoniczny. Furmanik zdecydował się zatem na rozpoczęcie śpiewu od przedtaktu i umiejscowienie drugiej sylaby (*-re*) na pierwszej mierze taktu. Tymczasem w przekładzie mamy również słowo trzysylabowe (*Zmartwychwstał*), jednak z akcentem proparoksytonicznym, w związku z czym, druga sylaba (*-twych*) nie mogła się pojawiać na początku taktu, ale należało ją przesunąć na słabą miarę, co też uczynił redaktor partytury mariawickiej

Psalm 94:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Jał-Wlk.T, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Dob-B, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia, Psalm „Venite, exultemus” [w:] Fur-Jut, s. 4.

Komentarz: W śpiewie tym wykorzystano utwór Furmanika oparty na analogicznym tekście liturgicznym, zatem jedynym działaniem redaktora mariawickiego była wymiana tekstu z łacińskiego na polski. Należy zauważyć, że pomimo faktu, iż monodyczne melodie Ps 94 charakteryzują się podziałem na pięć hemistychów, kompozytor tego układu *falsobordone* zdecydował się na formę czteroogniwową. Z tego

względu, w niektórych odcinkach recytacyjnych należy dobierać dodatkowe oddechy, aby bez problemów wyśpiewać stosunkowo długi tekst wersetu psalmowego.

Psalm 1:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW, Ceg-Jut-(S/A/T/B) – z tekstem Ps 99.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia*, *Psalm 88* [w:] Fur-Jut, s. 8-9.

Komentarz: W pierwszym wersecie *Psalmu 88* opracowanego przez J. Furmanika obecna jest wyłącznie linia melodyczna VI tonu psalmowego. W kolejnym, a także w wszystkich parzystych wersetach zamieszczony został układ *falsobordone* utrzymany w modusie o tym samym numerze, natomiast w dalszych wersetach nieparzystych znajduje się gregoriański ton VI w harmonizacji na cztery głosy, z *cantus firmus* w sopranie. Dokładnie taka sama forma została powielona w *Psalmie 1* ze źródła A-ŚMiM-JW. Pierwowzór Furmanika wykorzystano także w Ps 99 z partytury Ceg-Jut-(S/A/T/B), przy czym we wszystkich wersetach nieparzystych ton psalmowy śpiewany jest *unisono*.

Psalm 2:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia*, *Psalm 95* [w:] Fur-Jut, s. 12-13.

Komentarz: Forma *Psalmu 95* z jutrzni Furmanika jest taka sama, jak w przypadku *Psalmu 97*. Warstwę muzyczną tego śpiewu stanowi IV ton psalmowy z terminacją *e*, jego czterogłosowa harmonizacja oraz towarzyszące im *falsobordone*. W adaptacji mariawickiej tekst łaciński zostaje wymieniony na słowa Psalmu 2.

Psalm 99:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW; KBŁ-PW.NP (SA) – z tekstem Ps 3.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Wielkanocy*, *Psalm 3* [w:] Fur-Jut, s. 8-9.

Komentarz: Pierwowzór zbudowany jest w oparciu o taki sam schemat formalny jak dwa wcześniejsze śpiewy. Z repertuaru chorałowego wybrano VIII ton psalmowy z terminacją *c*. W mariawickiej partyturze bazowej dokonano jedynie wymiany tekstu na Ps 99, natomiast w źródle KBŁ-PW.NP pozostały słowa Ps 3 (w polskim przekładzie), jednak do wszystkich wersetów zastosowano układ *falsobordone* skomponowany przez J. Furmanika.

Chwała Ojcu (po ewangeliach):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-JW.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Furmanik, Jutrznia na uroczystość Wielkanocy: Psalm „Venite, exultemus", „Angelus Domini." Responsorium I [w:] Fur-Jut, s. 4.28-35.

Przykład 109. Porównanie *Chwała Ojcu* między ewangeliami z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II* oraz fragmentów *Psalmu „Venite exultemus"* i responsorium *Angelus Domini* z *Jutrzni na uroczystość Wielkanocy* J. Furmanika.

Komentarz: Śpiew stanowi centonizację wybranych motywów z jutrzni autorstwa J. Furmanika. Pierwsza cząstka zaczerpnięta jest z końcówki I responsorium (*Angelus Domini*), która oparta jest na tym samym tekście liturgicznym, tj. pierwszej połowie małej doksologii. Drugim ogniwem jest czterokrotne „Alleluja", pojawiające się kilkukrotnie w I responsorium. Charakterystycznym dla tego fragmentu jest dialogowanie chóru z organami – niespotykane w innych śpiewach mariawickich. Sama obecność słowa „Alleluja" pomiędzy dwiema połówkami doksologii „Chwała Ojcu" również nie ma uzasadnienia liturgicznego. W ostatniej fazie śpiewu (od słów „Jak była na początku…") wykorzystane zostały dwie pierwsze cząstki *falsobordone* z wcześniej wspomnianego Psalmu 94. Druga z nich została powtórzona dwukrotnie – za pierwszym razem bez pierwszego współbrzmienia zwrotu kadencyjnego.

W śpiewie *Chwała Ojcu* redaktor wprowadził nieznaczne zmiany względem pierwowzoru. Tonacja całego śpiewu została podwyższona o półton. Ponadto, we fragmencie zaczerpniętym z *Gloria Patri…* zmodyfikowany został zapis rytmiczny, przez co w adaptacji mariawickiej analogiczny odcinek jest krótszy o jeden takt.

5.4.5. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego III

Antyfona „Chwała Tobie, Trójco…”:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Lub-RiPN, Lub-RiWS, Lub-Rez (SAT), KBŁ-WT.

Komentarz: Melodia główna śpiewu jest odzwierciedleniem neumatycznego przebiegu antyfony *Gloria tibi, Trinitas*. W śpiewie tym nie pojawia się podział metryczny, charakterystyczny dla analogicznej części cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*. Odmienna jest także harmonizacja czterogłosowa, której obecność można zaznaczyć jedynie w źródłach Lub-Rez i KBŁ-WT.

Psalm 116 i Psalm 3:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Grz-J, Lub-Rez (SAT), Lub-RiPN, Lub-RiWS, Rasz-Sz [2 egz.], Str-P, Żar-K-(S1/A), Żar-NP+W(A4), KBŁ-WT.

Komentarz: Wiodąca melodia w obu śpiewach oparta jest na gregoriańskich tonach psalmowych. W przypadku Ps 116 jest to ton I z terminacją *f*, a w Ps 3 – ton IV z terminacją *e*. W większości partytur oba psalmy posiadają harmonizacje czterogłosowe opracowane przez redaktorów wskazanych powyżej zbiorów bądź zaczerpnięte z innego niemariawickiego źródła.

Antyfona „Zmartwychwstał Pan z grobu”:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Grz-J, Lub-Rez (SAT), Lub-RiPN, Lub-RiWS, Rasz-Sz, A-War-P1 (SA), NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Komentarz: Śpiew jest oparty na wzorze gregoriańskiej melodii antyfony *Surrexit Dominus de sepulchro*. Różni się ona w nieznacznym stopniu od *cantus firmus* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* i *II* (por. tabela 18, przykł. 4). Harmonizacja czterogłosowa pojawia się jedynie w źródłach Lub-Rez i KBŁ-WT.

„A usta moje…” oraz *„Panie, ku ratunkowi…”*:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Lub-Rez (SAT), Lub-RiPN (S), Lub-RiWS, N.Sob-P3 (SAT), A-War-P1 (SA), Żar-K-(S1/A), KBŁ-WT.

Wykorzystany materiał muzyczny: I. Smirnow, *Triswjatoje* (*Kijewskago raspjewa*) [w:] CPS-2.1, nr 36, s. 187-188; *Prokimny* (*Obycznago raspjewa, głas 1*) [w:] CPS-2.1, nr 46, s. 201.

Przykład 110. Porównanie responsów *A usta moje…* i *Panie, ku ratunkowi…* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego III* oraz wybranych motywów z CPS-2.1.

Komentarz: Oba responsy wzorowane są na motywach, które pojawiały się już w *Odpowiedzi* (*II/IV/V*). Pierwszy z nich („A usta moje…") jest tożsamy taktem 1. w *Triswjatoje* I. Smirnowa. Drugi ma budowę niemalże „lustrzaną". Jego klamrą jest motyw z ostatniego taktu *„Odpowiedzi",* wzorowany na trzech pierwszych współbrzmieniach *Triswjatoje…* ze zmianą funkcji drugiego na dominantową (E-dur). Odcinek środkowy („I Duchowi […] i na wieki wieków. Amen") oparty jest na fragmencie zapożyczonym z *Prokimnów*. Pierwsze trzy piony harmoniczne tego odcinka zostają powtórzone na końcu, dzięki czemu powstaje charakterystyczna „lustrzana" sekwencja akordów: *h-Fis-h-A-D-A-h-Fis-h.*

Psalm 1:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Lub-P1 (S), Lub-Rez (SAT), Lub-RiPN, Lub-RiWS, Rasz-Sz, Str-P, Żar-K-(S1/S2/A), NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Komentarz: Melodią główną psalmu, ulokowaną w sopranie, jest VIII ton psalmowy z terminacją *g*. W partyturze bazowej oraz kilku źródłach, melodia ta opatrzona jest różnymi harmonizacjami na cztery głosy.

Psalm 2:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Grz-J (S), Lub-P1 (S), Lub-Rez (SAT), Rasz-Sz, Str-P, Żar-K-(S1/S2/A), NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Komentarz: *Cantus firmus* tego śpiewu stanowi VII ton psalmowy z terminacją *c*. W niektórych partyturach pojawia się czterogłosowa harmonizacja psalmu.

Psalm 99 – wariant A:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, Grz-J (S), Rasz-Sz.

Komentarz: Śpiew jest czterogłosowym opracowaniem tonu psalmowego, którego melodia jest zbliżona do tonu Psalmu 112 z nieszporów polskich (patrz: przykł. 43).

Przykład 111. *Psalm III* (Ps 99.) [w:] Ch-ŚMiM-WT-(S/A/T/B) – transkrypcja do partytury.

Zapis ten utrzymany jest w tonacji C-dur i opiera się na podstawowych funkcjach: T, T_{VI}, S, S_{II}^{7} oraz D^{7}. Nie jest on jednak wolny od pewnych błędów w prowadzeniu głosów (np. krzyżowanie tenoru i basu pomiędzy drugim i trzecim współbrzmieniem w *initium*, równoległy ruch wszystkich głosów pomiędzy mediacją a drugim współbrzmieniem, na którym odbywa się recytacja, następstwo D-S na początku terminacji).

Psalm 99 – wariant B:

Źródła mariawickie: Lub-P1 (S), Lub-Rez (SAT), …-RiPN, …-RiWS, Str-P, Żar-K-(S1/A), NP+W(A4), …-(A5), KBŁ-WT.

Komentarz: W śpiewie wykorzystano melodię I tonu psalmowy z terminacją *f* oraz harmonizacją na 4 głosy w wybranych partyturach.

Chwała Ojcu:

Źródła mariawickie – wariant A: Ch-ŚMiM-NP+R, …-PsS, KBŁ-WT.

Źródła mariawickie – wariant B: Lub-P1 (S), A-War-P1 (SA), Żar-NP+W(A4), …-(A5), Żar-Luz.

Komentarz: Oba warianty oparte są na wzorach melodycznych tonów psalmowych (A – ton VIII z terminacją *g*; B – ton I z terminacją *f*). Zapis czterogłosowy składający się z pionów akordowych, z *cantus firmus* w sopranie, obecny jest jedynie w wariancie A.

5.4.5. Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego IV

Struktura formalna tego wariantu śpiewów wielkanocnych oraz mariawickie partytury źródłowe zostały już uprzednio zaprezentowane w rozdziale 3.4.3 (tabela 22). Oprócz N.Sob-P1 i N.Sob-P3, melodie psalmów 1, 2 i 99 z antyfonami pojawiają się w zeszytach głosowych z tej samej parafii (N.Sob-S3, …-A1, …-A2, …-T). W przypadku śpiewów otworzenia grobu, Psalmu 94 oraz jednego z dwóch wariantów antyfon[1253], mamy do czynienia wyłącznie z zapisem jednogłosowym. Melodia antyfon ma nieustalone pochodzenie, natomiast w psalmach wykorzystane są warianty gregoriańskie: ton VI dla Ps 116, ton VII dla Ps 3 i ton VI inwitatoryjny dla Ps 94. Do antyfony *Zmartwychwstał Pan z grobu* oraz dwóch pierwszych śpiewów jutrzni dołączone zostały proste harmonizacje, które były prawdopodobnie przeznaczone do realizowania przez organistę na instrumencie.

Faktyczny śpiew czterogłosowy pojawia się dopiero w psalmodii nokturnu jutrzni. Wykorzystano w nim wybrane *falsibordoni* z *Psalmodia Vespertina* C. Krausa, co zaprezentowane jest w poniższej tabeli:

Śpiew z UZP IV (N.Sob-P3:	**Wykorzystany materiał muzyczny:**
Antyfony (przed psalmami)	anonim, *Ps. „Dixit Dominus" toni III* [w:] PV-1, nr 7, s. 7.
Psalm 1	anonim, *Ps. „Credidi." toni VIII* [w:] PV-5, nr 77, s. 14.
Psalm 2	anonim, *Ps. „Laudate, Dominum" toni VII* [w:] PV-5, nr 65, s. 4.
Psalm 99	anonim, *Ps. „Credidi." toni VIII* [w:] PV-5, nr 77, s. 14

Tabela 45. Wykorzystany materiał muzyczny w psalmodii nokturnu jutrzni w N.Sob-P3.

W przypadku antyfon, zaczerpnięto jedynie strukturę *falsobordone*, natomiast w psalmach dodano także jednogłosowy zapis odpowiednich tonów psalmowych, który miał być realizowany w nieparzystych wersetach. Ostatnim ze śpiewów wielogłosowych jest *Królowo niebios* o nieustalonym pochodzeniu. W utworze tym krótkie motywy powinny być wykonywane przez pojedyncze głosy albo grupy kilkugłosowe w następującej kolejności:

Takty:	1-2	3-4	5-6	7-9	11-14	15-17	18-21	23-25	27-40	42-43	44-51	52-53
Głosy:	S	B	SAT	SATB	S	SAB	B	SA	SAB	SATB	SAT	SATB

Tabela 46. Obecność poszczególnych głosów na przestrzeni *Królowo niebios* z N.Sob-P3.

[1253] Patrz: Tabela 22, s. 220, punkt D2.

5.5. Śpiewy brewiarzowe i inne

Ostatnia grupa mariawickich śpiewów wielogłosowych obejmuje przede wszystkim śpiewy Oficjum. Niektóre z nich stanowią ogniwa cyklu noszącego tytuł: *Nieszpory o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane*, znajdującego się w rękopisie przechowywanym w Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lublinie (Lub-N). Poza tym zbiorem znajduje się kilkanaście hymnów i antyfon przeznaczonych na różne święta lub okresy roku liturgicznego, będące modlitwami przynależącymi do całego dnia albo wybranych godzin kanonicznych (jutrznia, dziewiąta, nieszpory). Ostatnim punktem analizy są opracowania chóralne śpiewów mszalnych, które mogą być wykonywane w trakcie różnych nabożeństw czy bezpośrednio poprzedzać Mszę św., m.in.: trzy warianty *Ojcze nasz…*, spowiedź powszechna, pokropienie na okres wielkanocny i śpiewy niezwiązane z mariawicką liturgią w sposób ścisły.

5.5.1. Nieszpory o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane

Mariawickie nieszpory wielogłosowe zostały ułożone przez bpa M. Jakuba Próchniewskiego w początkowych latach działalności mariawitów poza strukturami Kościoła Rzymskokatolickiego (najpóźniej w 1913 roku)[1254]. W zbiorze wykorzystano melodie kompozytorów włoskich (S. Sario, L. da Viadana, O. Vecchi), niemieckich (C. Andreae, C. Ett, P. Griesbacher, J. Stein, F. X. Witt), a także układy *falsobordone* nieznanych autorów zaczerpnięte ze zbiorów C. Krausa (PV-1–8).

Partytura źródłowa zawiera następujące śpiewy: 1. wezwanie (respons „Panie, ku ratunkowi…"); 2. psalmodię obejmującą cztery psalmy nieszporów eucharystycznych (109, 95, 147, 116) w formie zharmonizowanych tonów psalmowych z przydzielonymi do nich układami *falsobordone*, a także dwa warianty antyfony do każdego z psalmów, określane adnotacjami: „recytowana" lub „psalmowa"; 3. pięć hymnów (*Na Pańskich uczt*, *Niech do niebios*, *Słowo wcielone*, *Pochwalny hymn*, *Witaj, gwiazdo morza*) oraz antyfonę *Oto jest dzień*, śpiewaną zamiast hymnu w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego; 4. Kantyk NMP wraz z dwoma wariantami antyfony (tzw. „recytowana" i „psalmowa"); 5. antyfony: *Królowo niebios* (w dwóch tonacjach) oraz dwie melodie *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia*.

Część śpiewów zamieszczonych przez bpa Próchniewskiego w *Nieszporach o Przen. Sakramencie…* została już omówiona podczas analizy śpiewów wielkanocnych.

[1254] Por. J. ŚLEDZIEWSKI, *Muzyka i śpiew…*, s. 122.

Są wśród nich: wezwanie (identyczne, jak w *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego III*), wszystkie antyfony tzw. „recytowane" (tożsame z antyfonami do psalmów z *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego I*, opartymi na motywie J. Furmanika), a także antyfona *Królowo niebios* (wariant I z *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego I*). Poniżej zostaną zaprezentowane pozostałe śpiewy.

Psalmodia oraz antyfony „psalmowe":

Źródło mariawickie: Lub-N.

Śpiew:	**Wykorzystany materiał muzyczny:**
Antyfona I	L. da Viadana, *Ps. „Dixit Dominus." toni III* [w:] PV-1, nr 6, s. 6 [albo:] Viad-28, nr III-8, s. 27.
Psalm 109	anonim, *Ps. „Laudate Dominum." toni VII* [w:] PV-5, nr 65, s. 4.
Antyfona II	nie ustalono
Psalm 95	anonim, *Ps. „Credidi." toni I* [w:] PV-5, nr 70 s. 7.
Antyfona III	anonim, *Ps. „Dixit Dominus." toni III* [w:] PV-1, nr 7, s. 7.
Psalm 147	anonim, *Ps. „Credidi." toni VIII* [w:] PV-5, nr 77, s. 14.
Antyfona IV	I poł.: anonim, *Ps. „Nisi Dominus" toni VIII* (I poł.) [w:] PV-6, nr 93, s. 14; II poł.: anonim *Ps. „Lætatus sum." toni IV* (II. poł.) [w:] PV-6, nr 82, s. 3.
Psalm 116	L. da Viadana, *Ps. „Credidi." toni VI* [w:] PV-5, nr 74, s. 11 [albo:] Viad-28, nr VI-5, s. 31.

Tabela 47. Kolejność wykorzystanych fragmentów muzycznych w psalmodii i antyfonach tzw. „psalmowych" w *Nieszporach o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane*.

Komentarz: Powyższe zestawienie wskazuje na fakt, że autor *Nieszporów o Przen. Sakramencie…* nie przestrzegał wymogu zgodności modusu antyfon i psalmów. W tej części dzieła znalazły się melodie przynależące do niemal wszystkich *modi* – z wyjątkiem II i V. Śpiewy przeniesione na grunt partytury mariawickiej zostały poddane dyminucji. W przypadku psalmów, zastosowano formę antyfonalną, podobnie jak w psalmach z cykli *Zmartwychwstania Pańskiego* I i II. Wersety nieparzyste zostały oparte na tonach psalmowych zgodnych z *modi* układów *falsobordone* – odpowiednio: ton VII z terminacją *c*, ton I z terminacją *f*, ton VIII z terminacją *g*, ton VI. Każdy z nich otrzymał czterogłosową harmonizację, ułożoną przez bpa Próchniewskiego lub zapożyczoną z nieznanego źródła. Swoją formą wyróżnia się Psalm 116, bowiem ton psalmowy pojawia się w nim tylko na początku, a do wszystkich następnych wersetów podłożony jest pod wzór *falsobordone*.

Hymn: „Na Pańskich uczt":

Źródła mariawickie: Lub-N, Lub-Rez, Lub-RiPN (S), Lub-RiWS, N.Sob-P1.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim, *Ps. „Laudate, Pueri, Dominum." toni IV* [w:] PV-4, nr 48; S. Sario, *Ps „Laudate, Pueri, Dominum." toni IV* [w:] PV-4, nr 47.

Komentarz: Pod względem muzycznym, hymn jest tożsamy z *Adoracją* z *Mszy II* (wariant B). W warstwie tekstowej został on wzbogacony od dwie strofy: *Na pańskich uczt…* (jako strofa I) oraz *A kędy krwią…* (jako strofa II).

Hymn: „Niech do niebios”:

Źródła mariawickie: Lub-N.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane psalmy *falsobordone* z Gri-35: *Dixit. Ton. III* (nr 6, s. 7), *Beatus vir. Ton. VIII* (nr 21, s. 21), *Laudate Dominum. Ton. VIII* (nr 34, s. 33).

Komentarz: Psalmy w opracowaniu Griesbachera pojawiły się w hymnie *Niech do niebios* w kolejności: nr 21 (wersety 1-2), nr 34 (w. 3-4), nr 6 (w. 5-6). Wszystkie motywy zostały obniżone o półton względem pierwowzoru. Ze względu na stałą liczbę zgłosek we kolejnych wersetach hymnu, każda z nut *brevis*, odpowiadająca w dziele Griesbachera fragmentom recytacyjnym, została zastąpiona pionami akordowymi w rytmizacji: ćwierćnuta z kropką – ósemka – półnuta.

Hymn: „Słowo wcielone”:

Źródła mariawickie: Lub-N, Jał.II, Ś.Par(ch), Ch-ŚMiM-Bas1, Ceg-Jut-(S/A/T/B), Ceg-J, Dob-N, Lub-P2 (S), Łany-T (S), N.Sob-P1, …-P3 (S), …-S2, …-A3, Rasz-Sz, A-War-P1, Żar-P4, Żar-P5, Żar-T1, Żar-B2, KMB-1.337, KBŁ-P1, KBŁ-PBN (SA), KBŁ-PK.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *Jesu Redemptor omnium* [w:] Cant.S-5b, nr XXVI, s. 1.

Komentarz: Śpiew stanowi regularną kontrafakturę hymnu C. Etta. Brak potrzeby ingerencji w warstwę rytmiczną pierwowzoru wynika z oparcia obu utworów na takich samych stopach rytmicznych. Faktura *Jesu Redemptor…* oraz jego mariawickiej adaptacji jest akordowa, „chorałowa”. Z tego względu można uznać, że utwór został skomponowany w stylu kancjonałowym. Styl ten był charakterystyczny dla twórczości C. Etta oraz innych reprezentantów ruchu odnowy muzyki kościelnej[1255], a wykształcił się w środowisku niemieckich katolików w XIX wieku pod wpływem rozwijającej się tradycji 4-głosowych chorałów protestanckich.

W zbiorach mariawickich można odnaleźć wiele wersji hymnu *Słowo Wcielone*. Zapisywane są one w różnych transpozycjach oraz z różną harmonizacją, przy

[1255] K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna…*, s. 81.

zachowaniu melodii wiodącej sopranu. Mimo tego, najpopularniejszym pozostaje opracowanie bazujące na czterogłosowym układzie C. Etta (zachowane w dziewięciu partyturach). Źródło bazowe *Nieszporów o Przen. Sakramencie* wyróżnia się spośród innych obecnością dodatkowej, drugiej strofy: „I majestatu Swego blask…".

Wzór: Cant.S-5b, nr XXVI, s. 1-2 (transp. +6; po diminucji).
Źródło mariawickie: Lub-N, s. 11.

Tekst strofy 2. jedynie w źródle Lub-N.
Mel. *Amen* jak t. 12-13: Jał.II.
Transp. -3: Jał.II; KBŁ-PBN.
Transp. -1: Lub-P2, Rasz-Sz, Żar-P4, Żar-P5, Żar-B2; KMB-1.337.
Transp. +1: Ceg-J; KBŁ-PK.
Transp. +2: Łany-T, N.Sob-P3; A-War-P1; KBŁ-P1.
Różne harmonizacje: Jał.II, Dob.N, A-War-P1, Żar-P4; KBŁ-P1.
Inne linie melodyczne głosów (zachowany rytm pierwowzoru): Ch-ŚMiM-Bas1, Żar-T1, N.Sob-P3; przeróbki rytmiczne nanoszone ołówkiem i długopisem.

Przykład 112. Porównanie zapisów hymnu *Słowo Wcielone* oraz *Jesu Redmptor omnium* C. Etta.

Hymn: „Pochwalny hymn":

Źródła mariawickie: Lub-N, Jał.II.

Komentarz: W zapisach hymnu wykorzystano ten sam materiał muzyczny, co w przypadku *Słowo Wcielone.*

Hymn: „Witaj, gwiazdo morza":

Źródła mariawickie: Lub-N, Łany-T.

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Stein, *Lucis Creator optime* [w:] Cant.S-5b, nr LXXVI, s. 60.

Komentarz: Śpiew jest kontrafakturą regularną utworu J. Steina. Pierwowzór został napisany w układzie na chór męski, w tonacji A-dur. W źródle Lub-N warstwa muzyczna została przetransponowana do Es-dur, a w Łany-T do E-dur.

Antyfona: „Oto jest dzień":

Źródła mariawickie: Lub-N, N.Sob-P1.

Komentarz: W śpiewie wykorzystano *falsobordone* nieznanego pochodzenia – identyczne, jak w *Ofiarowaniu* z *Mszy I*.

Antyfona V (do Kantyku):

Źródła mariawickie: Lub-N.

Wykorzystany materiał muzyczny: P. Griesbacher, wybrane psalmy *falsobordone* z Gri-35: *Dixit. Ton. III* (nr 6, s. 7), *Beatus vir. Ton. VIII* (nr 21, s. 21), *Laudate pueri. Ton. III* (nr 24, s. 25).

Komentarz: Antyfona do Kantyku NMP jest śpiewem centonizowanym. Fragmenty z dzieła P. Griesbachera przytaczane są w następującej kolejności: nr 6 – w całości; nr 21 – ostatni akord pierwszego zwrotu kadencyjnego i cała cząstka B; nr 24 – cząstka A. Jedyne współbrzmienie zapożyczone z cząstki A w numerze 21 zostało zamienione na recytację, a początkowa wartość *brevis* z nr 24 – na dwie wartości w rytmie punktowanym.

Kantyk NMP:

Źródła mariawickie: Lub-N, Łany-T, Żar-P1914.

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Ps. „Domine, probasti me." toni III* [w:] PV-5, nr 114, s. 13 [albo:] Viad-28, nr III-5, s. 27.

Komentarz: Forma *falsobordone* stanowiąca wzór mariawickiej adaptacji została poddana dyminucji. Układ ten wykorzystano w parzystych wersetach, natomiast w nieparzystych znalazła się melodia III tonu psalmowego z terminacją *a1* (w sopranie), do której dopisano harmonizację na 4-6 głosów.

Antyfona: „Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia" (I):

Źródła mariawickie: Lub-N, A-ŚMiM-Ten1.

Słowa mariawickie:	**Wykorzystany materiał muzyczny:**
„Witaj Królowo, Matko miłosierdzia,"	C. Andreae, *Ps. „Dixit Dominus." toni I* (cząstka B) [w:] PV-1, nr 2, s. 2.
„życie, słodkości, nadziejo"	jak wyżej (cząstka A).
„nasza, witaj!"	C. de Zacharia, *Ps. „Dixit Dominus." toni I* (cząstka B) [w:] PV-1, nr 3, s. 3.
„Do Ciebie wołamy,"	Nieznany, *Ps. „Beatus vir." toni I* (cząstka B) [w:] PV-3, nr 30, s. 3.
„wygnańcy, synowie Ewy."	L. da Viadana, *Ps. „Dixit Dominus." toni I* (cząstka A) [w:] PV-1, nr 1, s. 1.
„Do Ciebie wzdychamy, jęcząc i płacząc na tył łez"	L. da Viadana, *Ps. „Lauda, Jeruslem" toni I* [w:] PV-VII, nr 97, s. 4.
„padole. Tedy więc, Orędowniczko nasza,"	C. de Zacharia, *Ps. „Domine, probasti me" toni I* (cząstka B) [w:] PV-VIII, nr 112, s. 9.
„one Twoje miłosierne oczy"	L. da Viadana, *Ps. „Dixit Dominus." toni I* (cząstka B) [w:] PV-1, nr 4, s. 4.
„ku nam zwróć."	O. Vecchi, *Ps. „Dixit Dominus." toni IV* (fragment cząstki A) [w:] PV-1, nr 8, s. 8.
„A Jezusa, owoc błogosławiony żywota"	S. Sario, *Ps. „Laudate, pueri, Dominum." toni IV* (fragment cząstki B) [w:] PV-4, nr 47, s. 7.

„Twego, po tym”	L. da Viadana, *Ps „Laudate, pueri, Dominum.” toni IV* (fragment cząstki B) [w:] PV-4, nr 49, s. 9.
„wygnaniu nam”	S. Sario, dz. cyt. (fragment cząstki B)
„nam okaż.”	nieznany, *Ps. „Laudate, pueri, Dominum.” toni IV* (fragment cząstki B) [w:] PV-4, nr 48, s. 8.
„O łaskawa, o litościwa,”	L. da Viadana, *Ps „Laudate, pueri, Dominum.” toni IV* (cząstka B) [w:] PV-4, nr 49, s. 9.
„O słodka Panno, Maryjo!”	nieznany, *Ps. „De profundis.” toni IV* (cząstka B) [w:] PV-5, nr 78, s. 15

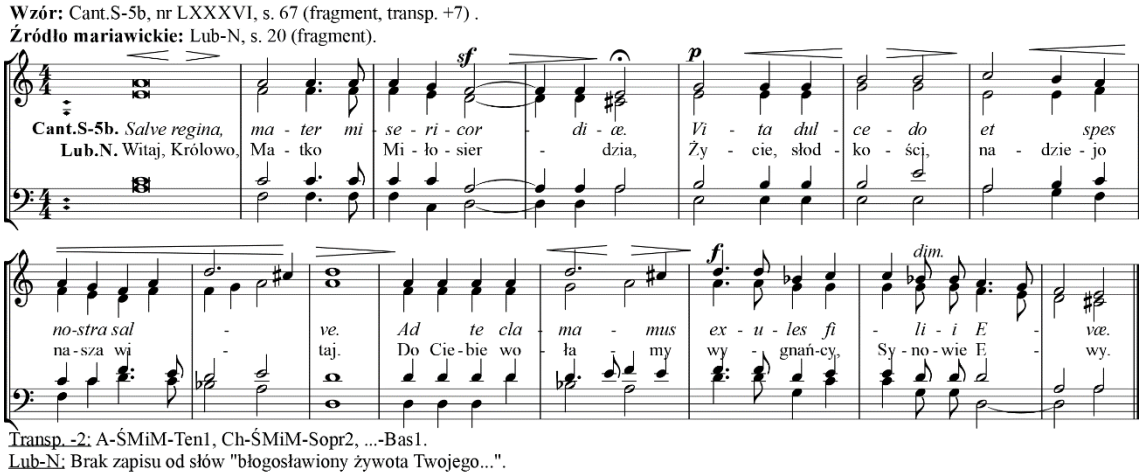
Tabela 48. Struktura formalna *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (I) – kolejność wykorzystanych fragmentów muzycznych.

Komentarz: Pierwszy wariant antyfony *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* jest utworem centonizowanym, złożonym z fragmentów różnych *falsibordoni* zebranych przez C. Krausa w *Psalmodia Vespertina*. Wybrane układy były przytaczane w całości i we właściwej kolejności (nr 97), w odwróconej kolejności obu cząstek (nr 2), połowicznie (nry 1, 3, 4, 30, 49, 78, 112) lub tylko fragmentarycznie (nry 8, 47, 48). Żaden ze wskazanych odcinków nie został powtórzony w całości na przestrzeni śpiewu, dlatego też jego formę można określić jako ewolucyjną. Pod względem modalnym utwór dzieli się na dwie wyraźne połowy. Pierwsza – do słów „one twoje miłosierne oczy” – składa się z *falsibordoni* utrzymanych w tonie I, druga – od słów „ku nam zwróć” – z motywów w tonie IV.

Antyfona: „Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia” (II):

Źródła mariawickie: Lub-N, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr2, …-Bas1, N.Sob-P1.

Wykorzystany materiał muzyczny: anonim (XVI w.), *Salve Regina* [w:] Cant.S-5b, nr LXXXVI, s. 67.



Przykład 113. Porównanie zapisów *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (II) z *Nieszporów o Przen. Sakramencie* oraz *Salve Regina* nieznanego autora z XVI wieku.

Komentarz: Śpiew stanowi kontrafakturę regularną kompozycji XVI-wiecznej. Utwór utrzymany jest w stylu palestrinowskim, w fakturze homofonicznej. Pierwowzór, ułożony w rejestrze dla chóru męskiego, został przetransponowany przez bpa Próchniewskiego o sekstę wielką do góry. W zbiorach s. M. Salomei Elszyk z Płocka, śpiew z nieszporów wielogłosowych został obniżony o sekundę wielką (tj. transpozycja o kwintę czystą w górę względem kompozycji łacińskiej). W źródle N.Sob-P1 pojawia się adnotacja o tym, że melodia pochodzi „z *Cantus sacri*”[1256], co potwierdza hipotezę o tym, że zbiór ten był wykorzystywany przez bpa Próchniewskiego podczas prac nad repertuarem liturgiczno-muzycznym mariawitów.

5.5.2. Hymny i antyfony

W repertuarze mariawickich śpiewów wielogłosowych znajduje się niewielka liczba utworów których nie da się przyporządkować do żadnego z wcześniej przedstawionych cykli muzycznych. W niniejszym podrozdziale zostaną zaprezentowane te, które związane są z nabożeństwami brewiarzowymi, tj. hymny i antyfony. Omówione zostaną utwory, w przypadku których udało się określić pierwotne źródło ich treści muzycznej. W tej grupie znajdują się dwa warianty hymnu *Przybądź Duchu Stworzycielu*, hymn *Witaj, gwiazdo morza,* antyfona *Witaj, Królowo niebieska* oraz trzy inwitatoria na Boże Narodzenie.

W partyturach mariawickich obecne są jeszcze inne wielogłosowe opracowania hymnów i antyfon, które ze względu na nieustaloną proweniencję nie zostaną poddane analizie. Utworami tymi są: *Królowo niebios* (KBŁ-PW.NP), *Przybądź Duchu Święty* (Ceg-Wielk-[S/A/B]), a także dwie kompozycje *Niech do niebios brzmi granicy*: pierwsza w tonacji F-dur (Ceg-inne, Ceg-P.cz.p-[T/B], Żar-P2, Żar-P1914 [S], Żar-B2, KMB-5.341, KMB-213), druga – w zależności od źródła – w A-dur bądź w B-dur (Jał-Pieźni, Żar-MszaIb, Żar-A, Żar-B). Ostatni z tych utworów występuje dodatkowo z tekstem hymnu *Z Chrystusa wycięty skały* w źródle Żar-P4.

Przybądź Duchu Stworzycielu (I):

Źródła mariawickie: Ceg-Ślub-(S/A/T/B), Ceg-P.cz.z-(A/T), Żar-K-S1, KBŁ-PRH.

Wykorzystany materiał muzyczny: F. X. Witt, *Veni Creator Spiritus* [w:] Cant.S-5b, nr LXXXII, s. 63.

[1256] N.Sob-P1, s. 133.

Komentarz: Utwór jest kontrafakturą regularną hymnu w opracowaniu F. X. Witta. W partyturach mariawickich pojawia się w on tonacji pierwotnej (C-dur) bądź w transpozycji o sekundę wielką w dół. Zgłoski polskie zostały podłożone dokładnie w miejscu łacińskich, mimo że w przekładzie mariawickim akcenty nie zawsze pokrywają się z tekstem pierwotnym. Przyczynia się to do niezgodności silnych pod względem wyrazowym sylab z mocnymi miarami taktu. Przykładowo, w ostatnim wersecie pierwszej strofy: „serca, coś stworzył i zmysły", akcentowane zgłoski pierwszego i ostatniego wyrazu znajdują się na ostatniej mierze taktu, na akordach dominantowych.

Przybądź Duchu Stworzycielu (II):

Źródła mariawickie: Ceg-MszaIV-(T/B), Ceg-Ślub-(S/A/B), Ceg-P.cz.z-(A/T)

Wykorzystany materiał muzyczny: J. Surzyński, *Veni Creator Spiritus* [w:] Surz-B, s. 90-91.

Komentarz: Kompozycja J. Surzyńskiego napisana jest w tej samej tonacji i w podobnym stylu, co *Veni Creator Spiritus.* W źródłach mariawickich pojawia się odcinek chóralny (ze strof 1, 3, 5) z tekstem polskim. Jedyną ingerencją w materiał muzyczny było usunięcie towarzyszenia organowego. Nad tytułem z partytury bazowej widnieje oznaczenie: „mel. ze ś. Surz, har. J.S."[1257].

Witaj, gwiazdo morza:

Źródła mariawickie: N.Sob-P1, Jał.II, Dob-N, A-War-P1, A-War-P3, KBŁ-P3, Żar-P4[1258].

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Ett, *Ave maris stella* [w:] Cant.S-5b, nr XXXIV, s. 5.

Komentarz: Podstawą kontrafaktury była w tym wypadku jedynie melodia sopranu. Pozostałe głosy w źródłach mariawickich zostały zharmonizowane na różne sposoby. Utrzymana jednak została faktura „kancjonałowa" charakterystyczna dla utworów C. Etta. W śpiewniku S. Jałosińskiego (Jał.II) został zmieniony motyw konkluzji na słowie „Amen", a w źródłach: Dob-N, A-War-P1 i Żar-P4 zupełnie go pominięto.

[1257] Ceg-P.cz.z.-T, s. 53.
[1258] W źródle Żar-P4, zamiast tekstu hymnu *Witaj, gwiazdo morza*, do melodii podłożono słowa sekwencji *Przybądź Duchu Święty*.

Witaj, Królowo niebieska:

Źródła mariawickie: KBŁ-PK, Jał.II, Dob-N, Łany-T, N.Sob-P1, A-War-P1, Żar-P1, Żar-P4 (S), Żar-P6 (S), Żar-P1914 (S), KBŁ-P3.

Wykorzystany materiał muzyczny: R. J. van Maldeghem, *Ave Regina cœlorum* [w:] Cant.S-5b, nr LXXXIII, s. 64.

Komentarz: Podobnie jak w przypadku *Witaj, gwiazdo morza*, kontrafaktura śpiewu R. J. van Maldeghema obejmowała przede wszystkim głos sopranu. W większości źródeł mariawickich została opracowana nowa harmonizacja lub pozostawiono zupełnie samą melodię wiodącą. Jedynym zapisem, który bezsprzecznie wzoruje się na pełnym układzie czterogłosowym jest zbiór KBŁ-PK. Wszystkie źródła mariawickie cechują się obniżeniem wysokości drugiej nuty z melodii głównej, dzięki czemu śpiew rozpoczyna się od skoków kwartowych (w górę i w dół), w przeciwieństwie do pierwowzoru, w którym cały pierwszy tak sopranu oparty jest na jednej wysokości.

Inwitatorium Jutrzni na Boże Narodzenie (I)

Źródła mariawickie: Ś.Par(ch), Ś.Par(ch)-dod, Lub-P2 (S), M.Maz-J, Żar-P5, Żar-K-S1, Żar-K-B, Żar-JutBN1, Żar-JutBN2.

Wykorzystany materiał muzyczny: *W żłobie leży* / J. Furmanik, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia*, *Inwitatorium* [w:] Fur-Jut, s. 3.

Komentarz: Zastosowanie melodii kolędy *W żłobie leży* w inwitatorium *Chrystus nam się narodził…* nie było oryginalną koncepcją mariawicką, bowiem poczynił to już J. Furmanik, opracowując antyfonę *Christus natus est nobis*. Należy zauważyć, że sama kolęda jest kontrafakturą monodycznego śpiewu *Asperges me*[1259]. Wziąwszy pod uwagę fakt, że mariawici mogli zainspirować się partyturą *Jutrzni na Boże Narodzenie* J. Furmanika, można mówić w tym wypadku nawet o kontrafakturze trzeciego stopnia: *Asperges me* – I. *W żłobie leży* – II. *Christus natus est nobis* (J. Furmanik) – III. *Chrystus nam się narodził* (mariawicka jutrznia na Boże Narodzenie). Spośród zbiorów przechowywanych w parafiach Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, jedynie M.Maz-J i Żar-P5 zawierają kilkugłosową harmonizację śpiewu, jednak nie jest ona tożsama z opracowaniem J. Furmanika. Poszczególne źródła różnią się od siebie pod względem przekładu słów *Venite, adoremus*. Pierwsze z nich jest tłumaczone zgodnie z zastosowaną w tekście łacińskim 2. osobą l. mn. („Pójdźcie") lub w 1. os. l. mn. („Pójdźmy"), natomiast drugie – jako „pokłońmy się" bądź „adorujmy Go".

[1259] Por.: *Rozmaitości*, ŚK 11(1906), nr 1-2, s. 17; tamże, nr 3-4, s. 38.

Inwitatorium Jutrzni na Boże Narodzenie (II)

Źródła mariawickie: Łany-T, N.Sob-P1, N.Sob-P3 (SAB), Str-P, Żar-P1914 (S), Żar-A, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: W. Rychling, *Christus, Christus* [w:] Flasza1, nr 58, s. 22.

Komentarz: W zbiorach mariawickich pojawiają się różne opracowania tego śpiewu – na trzy i na cztery głosy. Tym, co je łączy, jest wspólna linia melodyczna sopranu, zaczerpnięta z antyfony *Christus, Christus natus est nobis* W. Rychlinga. Żaden z wariantów wielogłosowych nie jest jednak wzorowany na harmonizacji podawanej w śpiewniku T. Flaszy. Źródło preegzystujące oraz jego mariawicka adaptacja posiadają formę ABA. W pierwszej cząstce śpiewany jest tekst całej antyfony, w drugiej – od połowy, tj. od słowa „Pójdź(cie/my)". Melodia cząstki A jest tożsama z refrenem kolędy *Dlaczego dzisiaj wśród nocy dnieje*.

Inwitatorium Jutrzni na Boże Narodzenie (III)

Źródła mariawickie: Ceg-Jut-(S/A/T/B).

Wykorzystany materiał muzyczny: L. da Viadana, *Ps. „Credidi." toni VI* [w:] PV-5, nr 74, s. 11 [albo:] Viad-28, nr VI-5, s. 31.

Komentarz: *Falsobordone* L. da Viadany zostało przetransponowane o sekundę wielką w dół oraz poddane dyminucji przez autora mariawickiej kontrafaktury. Współbrzmienie recytacyjne cząstki A zamieniono na dwie półnuty (na słowie „Chrystus"), natomiast materia dźwiękowa dwóch pierwszych taktów cząstki B została „ściśnięta" do jednego – jako półnuta i dwie ćwierćnuty.

5.5.3. Inne śpiewy związane z liturgią

Ojcze nasz (I):

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-MP, …-O, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-ŚMiM-Ten1, Ceg-Z.I, Ceg-P.cz.z-(A), Fel-N (S), N.Sob-P2 (w F-dur), Żar-P(Msza).

Wykorzystany materiał muzyczny: I. Smirnow, *Otcze nasz* (*małyj stołpowoj raspjew, głas* 6) [w:] CPS-2.2, nr 71, s. 245-246; *Wieruju…* (*mał. stołp. rasp., głas* 6), CPS-2.2, nr 8, s. 20-26.

Komentarz: W przypadku pierwszego wariantu śpiewu *Ojcze nasz* na cztery głosy, źródłem inspiracji redaktora mariawickiego były figury melodyczne, jak i całe rozwiązania harmoniczne, charakterystyczne dla jednej z odmian śpiewu znamiennego (*małyj stołpowoj*).

Przykład 114. Porównanie mariawickiego opracowania *Ojcze nasz* na cztery głosy oraz *Otcze nasz* (I. Smirnowa) i *Wieruju* opartych na wzorze *głasu 6. małogo stołpowogo raspjewa*.

Wzór ten wykorzystany był m.in. w cerkiewnosłowiańskim wariancie Modlitwy Pańskiej, opracowanym przez I. Smirnowa. Motywy muzyczne stamtąd pochodzące znalazły się – w niemal identycznej postaci – w taktach 3-9 czy 17-19 śpiewu mariawickiego. We fragmencie „I odpuść nam nasze winy" (t. 14-16) ruch altu i basu staje się podobniejszy do trzygłosowej harmonizacji śpiewu *stołpowoj*, obecnej m.in. w jednym ze wschodniosłowiańskich wariantów wyznania wiary (*Wieruju*…, CPS-2.2, nr 8). Ponadto, w *Ojcze nasz…* dwukrotnie pojawia się motyw oparty na ruchu wstępującym (D-dur – G-dur – a-moll). Akord minorowy w miejscu najwyższego dźwięku sopranu jest nietypowy dla wyżej przytoczonych utworów, natomiast taka sekwencja harmoniczna pojawia się w innych śpiewach cerkiewnych, m.in. na początku śpiewu *Duch Twój błagij* (patrz niżej). W numerach 8 i 71 z CPS również nie pojawiają się motywy rozpoczynające i kończące śpiew mariawicki. Są to dwie kadencje – plagalna

(T-S-T) i doskonała (D^6_4-…^{7}-T), które mogły zostać dokomponowane bezpośrednio przez autora *Ojcze nasz…*.

Większość zbiorów mariawickich jest zgodna co do zapisu muzycznego tego wariantu Modlitwy Pańskiej. Jedyne istotne odstępstwa pojawiają się w partyturze N.Sob-P2, w której obniżona została tonacja śpiewu oraz odmiennie zinterpretowano zapis rytmiczny taktów 5-6 i 9.

Ojcze nasz (II):

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Bas1, …-Bas2.

Wykorzystany materiał muzyczny: S. Moniuszko, *Ojcze nasz: chór czterogłosowy z towarzyszeniem organów*, Warszawa [1862].

Komentarz: *Ojcze nasz* Moniuszki pojawia się w zbiorach spisanych przez s. M. Salomeę Elszyk, w sekcji zatytułowanej *Pieśni podczas Mszy św. Żałobnej*. Bezpośrednio nad śpiewem widnieje napis *Święty*. Można zatem sądzić, że redaktorka partytury nie zapisała utworu z przeznaczeniem *stricte* liturgicznym, ale jako pieśń kościelną wskazaną do śpiewu podczas recytowania przez kapłana pierwszej części Kanonu Mszy św. (za dusze zmarłych). Zapis *Ojcze nasz…* Moniuszki pojawia się jedynie w zeszycie głosowym dla tenora i basa. Głos wyższy realizuje partię właściwą dla sopranu, natomiast dolny opiera się w głównej mierze na linii melodycznej altu, ze wstawkami motywów rozpisanych przez Moniuszkę dla głosów męskich. Śpiew jest więc przerobionym wariantem z faktury dla chóru mieszanego z towarzyszeniem organów na duet tenor-bas.

Ojcze nasz (III):

Źródła mariawickie: Ceg-BożeC.-(S/A).

Wykorzystany materiał muzyczny: K. Studziński, *Ojcze nasz: na Sopran, Alt, Tenor i Bas*, RM (2)1858, nr 43, s. 5-6.

Komentarz: W zeszytach głosowych ze zbiorów Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Cegłowie zamieszczono głos sopranu i altu z utworu K. Studzińskiego w transpozycji o sekundę małą w dół (z Es-dur do D-dur).

Spowiedź powszechna:

Źródła mariawickie: Ceg-P, Ceg-MszaI-(S/A/T/B), Ceg-MszaV+I-(S/A/T/B), Rasz-MszaI, KBŁ-PW.NP.

Wykorzystany materiał muzyczny: C. Casciolini, *Stabat Mater* [w:] Cant.S-5b, nr LXXIII, s. 58

Komentarz: Śpiew ma fakturę recytatywu chóralnego, opartego na ciągu pionów harmonicznych. Można w nim wyróżnić formę ABCBC'. W cząstce A chór recytuje słowa spowiedzi na akordzie a-moll, z wychyleniem do E-dur na ostatniej sylabie słowa „Jedynemu". Kolejny segment składa się z sekwencji akordów (zapożyczonej ze *Stabat Mater* Cascioliniego), która była obecna m.in. we *Wstępie* z *Mszy III*. Cząstka C to kolejny ciąg współbrzmień, który pojawił się także w końcowym odcinku *Ofiarowania* z *Mszy IV*. Przy pierwszym wystąpieniu ma charakter kadencji zawieszonej (z finalnym współbrzmieniem dominantowym – E-dur), natomiast przy drugim dodany jest akord toniczny a-moll, przez co kadencja zmienia się na wielką doskonałą.

Pokropienie na okres wielkanocny:

Źródła mariawickie: KZK-P, Jał.I, Ceg-Wielk-(S/A/T), Ceg-inne (S), Ceg-T, Lub-P1, Lub-RiPN (S), Lub-RiWS (S), N.Sob-P1, Rasz-Sz, NP+W(A4) (SATB).

Wykorzystany materiał muzyczny: G. P. Cima, *Psalm 112. „Laudate pueri" & Ps. 116 „Laudate Dominum" VII. Toni* [w:] MS-1875, s. 47.

Komentarz: Śpiew pokropienia posiada formę dwuogniwową. W pierwszej połowie zostaje dwukrotnie powtórzone proste *falsobordone* ułożone przez G. P. Cimę. Tekst drugiej połowy śpiewu (od słów z wersetu Ps 117 „Wysławiajcie Pana, bo dobry…") zostaje również rozłożony na dwukrotnie śpiewanym układzie podobnego typu, jednak o nieustalonym pochodzeniu.

O dobry Jezu:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-MP, …-Bas1, Ceg-P.cz.z-(A), A-ŚMiM-Ten1, N.Sob-P1, Str-P.

Wykorzystany materiał muzyczny: G. P. da Palestrina, *O bone Jesu* [w:] Lück-IV, s. 4-5.

Komentarz: Utwór jest kontrafakturą regularną, w której słowa motetu Palestriny zostały wymienione na polskie tłumaczenie. Ta sama materia dźwiękowa pojawiła się już w *Adoracji…* z *Mszy III bis*.

Błogosław, duszo:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, …-Sopr2, …-Bas1, A-ŚMiM-Ten1, Fel-N (S), Str-P, Żar-Luz.

Wykorzystany materiał muzyczny: *Błagosłowi dusze moja Gospoda* (*greczeskij raspjew, głas* 1) [w:] CPS-2.1, nr 1, s. 3-5.

Przykład 115. Porównanie śpiewu *Błogosław, duszo* oraz I antyfony Boskiej Liturgii – *Błagosłowi dusze moja Gospoda (greczeskago raspjewa, głas 1*).

Komentarz: Treścią śpiewu są wybrane wersety z Ps 102 (w. 1-2, 4-5). Układ tekstu jest właściwy dla początkowego fragmentu pierwszej antyfony Boskiej Liturgii św. Jana Chryzostoma. W mariawickim źródle bazowym modlitwa ta umieszczona jest pomiędzy częściami mszalnymi *Chwała* i *Graduał.* Takie ulokowanie śpiewu jest zagadkowe, bowiem żadna z mariawickich ksiąg liturgicznych nie przewiduje odmawiania w tym miejscu Psalmu 102, a tym bardziej układ charakterystyczny dla I antyfony zupełnie nie występuje w obrządku mariawickim. Można jedynie przypuszczać, że powyższym śpiewem zastępowano jedną z części zmiennych, jeśli formularz mszalny przewidywał w tym miejscu odmawianie wybranych wersetów z Ps 102[1260].

Jedyne odstępstwa zapisu mariawickiego względem pierwowzoru dotyczą wartości rytmicznych poszczególnych nut. W *greczeskim raspjewie* zanotowanym przy Ps 102 w CPS-2.1, podstawą jest ruch ćwierćnutowy, a półnuty znajdują się za charakterystycznych współbrzmieniach akcentowanych. Porównując zapis cerkiewny z mariawickim, łatwo więc można dostrzec, że w żadnym z wariantów adaptacji tekst

[1260] Np. *Wstęp* ze środy po uroczystości Zesłania Ducha Świętego oraz z uroczystości św. Michała Archanioła czy *Ofiarowanie* ze święta Serca Pana Jezusa (zob. *Mszał Eucharystyczny…*, s. 198.231.744).

polski nie został podłożony we właściwy sposób, bowiem w miejscu akcentów muzycznych pojawiają się zgłoski nieakcentowane – najczęściej ostatnie sylaby słów.

W niektórych zbiorach mariawickich, wzór melodyczny *głasu 1* próbowano uporządkować pod względem metrycznym (w 4/4). Redaktorka partytury Ch-ŚMiM-MP odstąpiła od takiej formy, dopisując ołówkiem do wybranych nut ogonki ósemkowe, usuwając kreski taktowe albo zamieniając repetowane akordy wartościami *brevis*. Jeden z błędów akcentowych (przy frazie „świętemu Imieniowi Jego") próbowano naprawić poprzez powtórzenie akordu C^7 na ostatniej sylabie słowa „Imieniowi", przez co po zgłosce akcentowanej *-nio* następuje obniżenie linii melodycznej we wszystkich głosach. Mimo tego, cały zapis dostępny w partyturach mariawickich wymaga korekty dotyczącej przyporządkowania tekstu do melodii wzorcowej.

Błogosławiony naród:

Źródła mariawickie: Ch-ŚMiM-MP, …-Sopr1, A-ŚMiM-Ten1.

Wykorzystany materiał muzyczny: E. Gruberski, *Trzykrotne wezwanie ku czci Niepokalanie Poczętej na chór męski* [w:] ŚK 11(1904), nr 23, s. 270-271.

Komentarz: Tekst śpiewu nie znajduje się bezpośrednio w mariawickich księgach obrzędowych, ale we wzorowanym na modlitwie brewiarzowej *Psałterzu do Ducha Przenajświętszego*[1261]. Z uwagi na luźny związek z liturgią, może być on wykonywany jako zwykła pieśń kościelna podczas różnych momentów nabożeństw. W mariawickiej adaptacji materia dźwiękowa pierwowzoru została powtórzona dwukrotnie, przy czym – ze względu na nieregularny rytm tekstu – pomiędzy tymi cząstkami pojawiają się nieznaczne różnice w porządku rytmicznym.

Duch Twój dobry:

Źródła mariawickie: A-ŚMiM-MszaIV, A-ŚMiM-Ten1, Ch-ŚMiM-Sopr2, …-Bas1, …-Bas2, Ceg-Wielk-(A/B), Ceg-P.cz.z-(A), Fel-N (S), Lub-P1 (S), N.Sob-P1, …-P3 (SAB), …-S1, …-S2, …-S2, …-S3, …-A1, …-A3, …-B1, …-B3, Str-P, Żar-P7 (SAT), Żar-P(Pieśni), Żar-Z1-(A/B), Żar-Z2-(S/A/T/B), Żar-S2, Żar-S4, Żar-S8, Żar-A, Żar-T1, Żar-B2.

Wykorzystany materiał muzyczny: D. Sołowjow, *Duch Twoj błagij* [w:] CPS-2.2, nr 190, s. 531.

[1261] *Psalm 43* [w:] *Oficyum Świętej Miłości czyli Psałterz do Ducha Przenajświętszego*, wyd. II, J. Rżysko, Płock 1930, s. 132.

Komentarz: Tekst utworu stanowi wierne tłumaczenie *Duch Twoj błagij*. Śpiew ten jest kinonikiem Święta Pięćdziesiątnicy, czyli hymnem przeznaczonym do wykonywania tego dnia na Boskiej Liturgii w czasie przyjmowania przez duchownych komunii świętej. Wspomniany tekst nie ma odzwierciedlenia w mariawickich księgach obrzędowych, zatem mimo liturgicznej proweniencji, wierni Kościoła Starokatolickiego Mariawitów mogą traktować go jako pieśń dopuszczalną do wykonywania w różnych momentach nabożeństw. Śpiew jest często spotykany zbiorach stanowiących główny przedmiot badań i można go uznać za kontrafakturę regularną.

5.6. Wnioski

Przeprowadzona w ostatnim rozdziale charakterystyka repertuaru wielogłosowego mariawitów oraz analiza porównawcza wybranych śpiewów z utworami stanowiącymi ich praźródło pod względem warstwy muzycznej, można dojść do szeregu wniosków. Zostaną one zaprezentowane w następującej kolejności: 1. podstawowe dane statystyczne, 2. warstwa tekstowa, 3. faktura dźwiękowa (linie melodyczne, rytmika, harmonika) oraz jej wariabilność, 4. forma muzyczna pojedynczych śpiewów oraz ich relacje z praźródłami, 5. cechy charakterystyczne poszczególnych grup utworów.

Repertuar wielogłosowy zawarty w zbiorach muzycznych poddanych badaniu można podzielić globalnie na: harmonizacje podstawowych śpiewów gregoriańskich (najczęściej czterogłosowe), cykle liturgiczno-muzyczne (wyznaczone w rozdziale III), inne (pojedyncze) śpiewy chóralne, w których wykorzystano teksty z ksiąg obrzędowych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów oraz *Mszy św. Jubileuszowej*, ewentualnie wykazują luźny związek z liturgią (np. są zaczerpnięte z liturgii św. Jana Chryzostoma).

W przypadku pierwszej grupy niemożliwym jest wskazanie dokładnej liczby śpiewów ze względu na przyczynkowe omówienie tej grupy repertuaru oraz brak jasności w kwestii traktowania danych harmonizacji jako przeznaczonych do wykonania przez chór na kilka głosów czy jedynie do śpiewu *cantus firmus* z towarzyszeniem organów. Przedmiotem statystyki może być natomiast pozostała część repertuaru.

Wyjąwszy harmonizacje chorału gregoriańskiego nieznajdujące się w cyklach mszalnych, Wielkiego Tygodnia czy nieszpornych, możemy mówić o globalnej liczbie 268 utworów bądź ich pojedynczych części. Jako jeden numer traktowano śpiewy powtarzające się w kilku zbiorach (np. uroczyste melodie antyfon ze *Zmartwychwstania Pańskiego I* i *II*), chóry poszczególnych partytur *Męki Pańskiej*. Wykorzystanie materiału muzycznego z innych dzieł bezsprzecznie potwierdzono w 198 utworach. W przypadku

11 śpiewów (*Wstęp, Modlitwa, O Święta Uczto, Komunia* i *Adoracja* [dodatkowa] z *Mszy III*, części zmienne *Mszy IV* oraz *Wierzę* z *Mszy V*), za prawdopodobne uznano wzorowanie ich warstwy muzycznej na różnych dziełach Casciolinigo, a w przypadku *Chwały* z *Mszy V* – na utworze Bortniańskiego. Brak jednoznacznej pewności wynika ze zgodności jedynie w obrębie bardzo krótkich motywów, wymieszanych ze sobą w trakcie przebiegu tych śpiewów. W pozostałych przypadkach (59) nie udało się ustalić źródła potencjalnej kontrafaktury bądź działanie takie było bezcelowe z uwagi na wykorzystanie w danym śpiewie bardzo prostych, uniwersalnych struktur harmonicznych. Autorami niektórych melodii mogli byli sami redaktorzy partytur mariawickich.

Spośród 209 utworów bezsprzecznie lub przypuszczalnie wzorowanych na innych dziełach, w 125 wykorzystano motywy pochodzące repertuaru Kościoła Rzymskokatolickiego, a w 84 – melodie liturgiczne Cerkwi Prawosławnej, co daje to proporcję 3:2 (59,8% do 40,2%). Status ten zmienia się jednak jeszcze bardziej na korzyść tradycji Zachodniej, kiedy dodamy pozostałe śpiewy o nieustalonym źródle, będące w głównej mierze układami *falsobordone* albo czterogłosowymi opracowaniami psalmów i antyfon, zamieszczonymi w cyklach *Zmartwychwstania Pańskiego*. Pozostałe melodie nieznanego pochodzenia napisane są albo w stylu palestrinowskim, albo zbliżonym do kancjonałowego, przez co również można je uznać za przynależne do tradycji Zachodniej. Po zsumowaniu ich z wcześniejszymi 125 utworami wykorzystującymi melodie skomponowane pierwotnie na użytek w Kościele Rzymskokatolickim, mamy łączną liczbę 184 śpiewów, co stanowi 68,7% całego repertuaru polifonicznego poddanego statystyce – w opozycji do 31,3% śpiewów pochodzących z repertuaru cerkiewnego.

Dokonane kwerendy oraz ogół zgromadzonych danych o źródłach kontrafaktur czy zapożyczeń znajdujących się w mariawickich śpiewach wielogłosowych pozwalają stwierdzić, że bp Próchniewski, który był ich głównym autorem oraz inni redaktorzy (m.in. s. M. Salomea Elszyk czy Wacław Gapiński), w trakcie swoich prac korzystali bez wątpienia z następujących źródeł:

- C. Kraus, *Psalmodia Vespertina…*, zeszyty 1-8,
- P. Griesbacher, Sämtliche Fest-Vesperpsalmen und Magnificat…, op. 35,
- F. X. Witt, *Cantus sacri…*, op. 5a i 5b,
- Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik (tomy 1-4).
- W. Bugajczyk, Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento…,
- J. Furmanik, Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania Pańskiego….

Ponadto, na karty partytur mariawickich przeniesione zostały wybrane dodatki muzyczne z czasopismach niemieckich (*Musica Sacra*, *Kirchenmusikalische Jahrbuch*) i polskich (*Śpiew Kościelny*, *Rocznik dla Organistów*), a także pojedyncze śpiewy z innych muzykaliów wydawanych w ówczesnym czasie na ziemiach niemieckich lub w Królestwie Polskim.

Znakomita większość mariawickich wielogłosowych śpiewów liturgicznych wykorzystuje teksty zawarte we *Mszale Eucharystycznym*, *Brewiarzu Eucharystycznym*, *Brewiarzyku Mariawickim* albo w *Liturgii Mariawickiej Jubileuszowej*. Poza tymi księgami, jednak w obrębie łacińskiej tradycji liturgicznej, znajdują się słowa antyfon: *Adorujemy Ciebie, Jezu Chryste*; *Adorujmy Przenajświętszy Sakrament*; *Chrystus nam się narodził*; *O dobry Jezu* czy hymnu *Na Pańskich uczt Boskie gody.* Do tekstów wywodzących się z bizantyjskiej rodziny liturgicznej należą: *Błogosław, duszo moja, Panu*; *Duch Twój dobry* oraz pojedyncze fragmenty partytury *Mszy św. Jubileuszowej* nienotowane w rękopisie przeznaczonym dla duchowieństwa. Pojedyncze teksty zaczerpnięte są z repertuaru pieśni kościelnych (np. *Padajcie, ludy* w *Adoracji po podniesieniu* [dodatkowej nr 2] z *Mszy IV*) albo modlitewników mariawickich (*Błogosławiony naród* – z *Psałterza do Ducha Przenajświętszego*).

Teksty liturgiczne są najczęściej wykorzystane bez wprowadzania do nich żadnych modyfikacji. W niektórych przypadkach poszczególne słowa podlegają pojedynczym powtórzeniom. Są to np. „Amen: w *Chwale i Wierzę* z *Mszy III*, *Chwale* z *Mszy V*; ostatnie „Hosanna na wysokości" w większości części *Święty*. W poszczególnych zbiorach, zawierających śpiewy uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego czy brewiarzowe, można odnaleźć różne warianty tekstowe tych samych modlitw. Są to najczęściej odmienne tłumaczenia psalmów lub antyfon (np. *Chwała Tobie, Trójco* [I] z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*), dodatkowe strofy (np. w hymnie *Słowo Wcielone*) albo wymienione słowa na inną strofę tego samego utworu (w *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy IV*). Teksty liturgiczne śpiewane są zwykle przez wszystkie głosy w tym samym momencie. Do wyjątków należą fragmenty przeimitowane – takie jak *Wierzę* („I wcielił się…") i *Święty* z *Mszy III*, *Adoracja* i *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy V* czy *Hosanna* z *Poświęcenia Palm I* – gdzie poszczególne zgłoski tekstu pojawiają się w różnych momentach w pojedynczych głosach (układ heterochroniczny). Nawet w tych miejscach redaktorzy niektórych partytur podejmowali próbę nadania utworowi większej przejrzystości tekstowej poprzez wertykalne zrównanie sylab we wszystkich głosach (np. w Jał-MszaIII).

Mariawicki repertuar polifoniczny to przede wszystkim utwory na cztery głosy mieszane *a capella*. Obsada wokalno-instrumentalna (z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego) jest jednoznacznie wskazana tylko w jednym miejscu – w *Chwała Ojcu…* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*. Nie oznacza to bynajmniej, że pozostałe śpiewy nie mogą być realizowane ze zdwojeniem linii melodycznej każdego głosu przez organy, fisharmonię czy nawet instrumenty mariawickich orkiestr dętych, aczkolwiek ostatnia z tych możliwości nie ma zupełnie poświadczenia w praktyce wykonawczej.

Sporadycznie w zbiorach mariawickich pojawiają się utwory trzygłosowe (np. *Modlitwa moja, Panie* [*III/IV/V*], *Improperia*) albo trzygłosowe fragmenty w obrębie faktury SATB (np. w *Adoracji* z *Mszy III*). Częściej mamy do czynienia z dwoma wariantami w obrębie jednego śpiewu – na cztery głosy lub na trzy (bez tenora). W przypadku wielu śpiewów można odnaleźć ich warianty spisane dla chóru mieszanego, jak i przetransponowane dla chóru jednorodnego (męskiego lub żeńskiego), co poświadcza o użytkowym charakterze tych utworów. Do wyjątków należy natomiast powiększanie obsady wykonawczej. Dopisany piąty głos możemy odnaleźć w niektórych odpisach śpiewu *Adorujmy*, natomiast w *Odpowiedzi* z *Mszy IV* pojawia się faktura sześciogłosowa, zaczerpnięta z utworu A. Lwowa.

Większość analizowanego repertuaru ma charakter recytatywu chóralnego, opartego na współbrzmieniach harmonicznych powtarzanych na tyle długo, na ile wymaga tego objętość tekstu liturgicznego. Dzięki temu, w częściach zmiennych mszy św. można zaśpiewać słowa z dowolnego formularza, bez zmiany wzoru melodycznego. Forma taka przyczynia się także do znacznego skrócenia czasu trwania śpiewów, których wydłużanie niepotrzebnie rozwlekałoby akcję liturgiczną, m.in. mszalnego *Chwała* czy *Wierzę*. Recytatywny charakter repertuaru mariawickiego wynika również z jego docelowych wykonawców, którymi od początku istnienia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów aż po dzień dzisiejszy były i są amatorskie chóry, działające przede wszystkim w parafiach obszaru wiejskiego. Znakomita większość śpiewów jest prosta pod względem wykonawczym, toteż poradzić sobie z nimi mogą niewielkie liczebnie zespoły wokalne bez profesjonalnego przygotowania muzycznego. Dla chórów bardziej zaawansowanych przeznaczone mogą być wybrane części trudniejszych mszy (III-V) czy pojedyncze śpiewy okresu Wielkiego Tygodnia i Zmartwychwstania Pańskiego, w których forma przybiera charakter ewolucyjny oraz pojawiają się bardziej wyrafinowane środki kompozytorskie.

Warstwa muzyczna w utworach wzorowanych na twórczości kompozytorów niemariawickich bardzo często była spisywana z tych dzieł bez znaczącej ingerencji

w materię dźwiękową. W związku z tym, stylistyka śpiewu mariawickiego jest zazwyczaj zgodna z jego pierwowzorem. W układach *falsobordone* dominuje kształtowanie linii melodycznej w oparciu o kościelne *modi*, a pozostałe śpiewy zaczerpnięte ze źródeł rzymskokatolickich prezentują zróżnicowane style kompozytorskie – począwszy od ducha palestrinowskiego, poprzez tonalność klasyczną i romantyczną, a skończywszy na historycyzmie ruchu cecyliańskiego. W przypadku melodii spisywanych z *Cerkowno-Pjewczeskago Sbornika* również dominuje zachodnioeuropejski sposób kształtowania faktury chóralnej, który na grunt wschodniosłowiański przeszczepili kompozytorzy szkoły petersburskiej.

Najczęstszym sposobem przekształcenia linii melodycznej pierwowzorów było dokonanie ich transpozycji. Dotyczy to w szczególności śpiewów pierwotnie egzystujących w opracowaniu na chór jednorodny, które mariawici postanowili zaadaptować dla zespołów mieszanych. W niektórych przypadkach transpozycja wynika z faktu łączenia fragmentów kilku śpiewów w jeden nowy, co wymaga dostosowania do siebie ich tonacji. Drugim typem ingerencji było opracowywanie nowej harmonizacji w głosach dolnych, przy zachowaniu zapożyczonej melodii wiodącej w sopranie (np. inwitatoria na uroczystość Bożego Narodzenia, *Hosanna* [dodatkowa] z *Poświęcenia Palm I*). Rozmaite układy wielogłosowe pojawiają się w śpiewach opartych na *cantus firmus* z chorału gregoriańskiego (m.in. *Chwała Tobie, Trójco* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*, psalmy z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego III*). Ponadto, spotykane są przeróbki utworów trzygłosowych do czterogłosowych (prawie wszystkie śpiewy cerkiewne wykorzystane we *Mszy VI*). Dopisywanie głosów do istniejącej warstwy muzycznej pierwowzoru w wielu przypadkach powodowało powstawanie błędów harmonicznych, przez co utwory takie wymagają przeredagowania (najczęściej linii melodycznej tenora).

O ile w przypadku samych melodii i rozwiązań harmonicznych, mariawici nie ingerowali znacząco w przebieg pierwowzorów, o tyle modyfikowanie warstwy rytmicznej jest normą dla większości repertuaru. Najprostszym sposobem przekształcenia tego elementu, spotykanym najczęściej w adaptacjach z *Psalmodia Vespertina* C. Krausa, jest dokonywanie dyminucji zapisu dźwiękowego, co można potraktować *de facto* jako zmianę kosmetyczną. Inną metodą jest przesuwanie danej struktury rytmicznej względem kresek taktowych: poprzez wydłużanie/skracanie pojedynczych wartości albo ich dodawanie/odejmowanie. Z tego względu, melodie spisane w mszach i innych śpiewach wielogłosowych wydają się być wyabstrahowane od narzuconego w układzie graficznym metrum. W niektórych przypadkach bywa to podyktowane myśleniem kompozytora

poprzez tekst liturgiczny, z naciskiem na jego właściwą akcentację. Zdarzają się jednak przypadki, kiedy modyfikacje tego typu nie mają racjonalnego uzasadnienia i właściwszym środkiem byłoby pozostawienie warstwy rytmicznej bez zmian, ewentualnie chwilowa zmiana metrum lub zupełne usunięcie oznaczeń metrycznych. Dwoma kolejnymi sposobami ingerencji w ten element muzyczny było nadawanie regularnego metrum melodiom, które pierwotnie w ogóle go nie posiadały (np. *Błogosław, duszo*) albo zmiana metrum z trójdzielnego na dwudzielne, np. w *O Święta Uczto* (dodatkowym) z *Mszy IV* czy *Święty* (*IV/VI*).

Mariawickie śpiewy wielogłosowe mają zróżnicowane ukształtowanie formalne. Najprostszym i jednocześnie najbardziej charakterystycznym jest układ *falsobordone* złożony z dwóch cząstek (A i B). Większość śpiewów tego typu ma swoje źródło w *Psalmodia Vespertina* C. Krausa czy *Sämtliche Fest-Vesperpsalmen* P. Griesbachera. W ich przypadku trudno nawet mówić o nich jako o kontrafakturach, bowiem wykorzystane w nich wzory to melodie typu *accentus*, możliwe do wykonania z dowolnym tekstem liturgicznym i nie posiadające jednego właściwego tylko dla siebie. Stosunkowo dużą grupą – szczególnie we *Mszy św. Jubileuszowej* – są krótkie, nawet jednotaktowe śpiewy bez możliwości wyróżnienia w nich jakiegokolwiek podziału formalnego. Są one najczęściej kontrafakturami typu regularnego, w których jedynym działaniem redaktora mariawickiego była wymiana tekstu na mariawicki. Wspomniany typ relacji względem źródła pierwotnego obecny jest także w śpiewach dłuższych, które mają formę przekomponowaną, *da capo* (ABA) lub jeszcze inny model ukształtowania motywów. Słowa śpiewu z repertuaru mariawickiego mogą stanowić w tym wypadku polski przekład tej samej modlitwy (np. *Adoracja* z *Mszy I, Panie, ku ratunkowi* oraz *Inwitatorium* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I*) albo być niezwiązane z treścią pierwowzoru (np. *O Święta Uczto* z *Mszy I, Baranku Boży* z *Mszy III*). Sporadycznie w zbiorach mariawickich znajdują się kompozycje, które już pierwotnie posiadały tekst polski (np. *Panie* z *Mszy Polskiej* J. Furmanika czy *Ojcze nasz* K. Studzińskiego).

Warstwa muzyczna kontrafaktur mariawickich nie zawsze w pełni pokrywa się z ich materiałem źródłowym. Istotne przekształcenia wzorca, takie jak powtórzenia motywów czy dodanie własnych wątków muzycznych, spotykane jest np. w *Święty* z *Mszy II, Panie, Adoracji i Baranku* z *Mszy III bis* czy *Panie* z *Mszy VI*. Utwory tego typu można uznać za kontrafaktury nieregularne. Jeszcze większa ingerencja w przebieg źródła pierwotnego przy jednoczesnym adaptowaniu jedynie wybranych odcinków spotykana jest m.in. w *Ofiarowaniu* z *Mszy III, Chwale* i *Święty* z *Mszy III bis, Panie*

(dodatkowym) z *Mszy IV* czy *Wierzę* (*I/VI*). Części te należy sklasyfikować jako kontrafaktury fundamentalne.

Bardzo liczną grupą w repertuarze mariawickim stanowią śpiewy centonizowane, obejmujące zapożyczenia motywów nie z jednego, ale wielu dzieł. Należą do nich w pierwszej kolejności formy oparte na układach *falsobordone*: a) krótkie, których dwa ogniwa pochodzą z różnych kompozycji (np. *Komunia* z *Mszy II* i *V, IV Antyfona* z *Nieszporów o Przen. Sakramencie*); b) dłuższe, złożone z kilku cząstek (np. *Adoracja, Baranku Boży* i *O Święta Uczto* z *Mszy II, V Antyfona* z *Nieszporów o Przen. Sakramencie*); c) formy bardzo długie, złożone nawet z kilkunastu ogniw albo ich fragmentów (np. *Panie* i *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy II*; *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* [I] z *Nieszporów o Przen. Sakramencie*). Szczególnie zaawansowanymi są śpiewy wykorzystujące tekst hymnu anielskiego i wyznania wiary: tj. *Chwała* i *Wierzę* (z *Mszy III, IV* i *VI*). Wymieszane są w nich wątki z wielu różnych utworów, przez co schematy ich formy stają się najbardziej skomplikowane. W śpiewach wyznania wiary można jednak często wyróżnić trzy główne ogniwa obejmujące: 1. część wstępną, w której pojawiają się zazwyczaj motywy z jednego dzieła, 2. część środkową (od „I wcielił się…" do „I stał się człowiekiem." lub „i pogrzebion.") – odmienną w charakterze[1262], wzorowaną na twórczości innego kompozytora, 3. część końcową, w której pojawiają się nowe melodie zaczerpnięte z różnych źródeł, a niekiedy powracają wątki z pierwszego ogniwa.

W przypadku utworów, co do których określono jedynie przypuszczalnie wykorzystane fragmenty z dzieł innych kompozytorów, można wskazać zapożyczenia pojedynczych motywów lub charakterystycznych zwrotów harmonicznych. Częstokroć takie krótkie odcinki nie znajdują się wyłącznie w obrębie jednego śpiewu, ale kilku różnych. Dotyczy to np. wątków ze *Wstępu* i *Adoracji* (dodatkowej) z *Mszy III*, powracających w różnych częściach następnych cykli, czy fragmentów *Ofiarowania* z *Mszy IV*, wykorzystanych ponownie w *Spowiedzi powszechnej*. „Wędrujące" motywy można odnaleźć także w obrębie części bez określonego pochodzenia (nawet przypuszczalnego). Fenomen ten można zaobserwować chociażby w przypadku *Panie* z *Mszy III*, którego fragmenty i zwroty kadencyjne pojawiają się później np. w *Panie, Wierzę* i *Modlitwie* z *Mszy V*. Melodie, które wykorzystano we mszach I-VI i częściach *ad libitum*, były także przenoszone do *Mszy św. Jubileuszowej* (*Chwała, Modlitwa Moja,*

[1262] Wyróżnianie części „I wcielił się…" poprzez śpiew uroczystszy lub ściszonym głosem czynione jest w celu „uwydatnienia śpiewem głębokiej i wzniosłej treści" największej tajemnicy wyznania wiary (A. DWURAŹNY, *Odczyt o Muzyce Kościelnej*, ŚK 13[1908], nr 23, s. 410). Momentowi temu towarzyszy również przyklęknięcie kapłana i ludu (we mszach uroczystych – zejście duchowieństwa i uklęknięcie na najniższym stopniu ołtarza).

Panie, Święty), cykli śpiewów wielkanocnych (*Królowo Niebios* nr 2 ze *Zmartwychwstania Pańskiego I*; *A usta moje…* i *Panie, ku ratunkowi* ze *Zmartwychwstania Pańskiego III*) oraz nieszporów wielogłosowych (hymn *Na Pańskich uczt*).

Na zakończenie warto zauważyć istnienie kilku charakterystycznych elementów, które cechują poszczególne mariawickie cykle liturgiczno-muzyczne.

Msza I składa się niemal wyłącznie ze śpiewów opartych na formach *falsobordone*. Jedynymi wyjątkami są w tym wypadku części *Adoracja* i *O Święta Uczto*. Msza ta jest jednocześnie zdecydowanie najprostszą pod względem wykonawczym, a przez to najchętniej śpiewaną przez wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. W przypadku tego cyklu udało się odnaleźć stosunkowo najmniejszą liczbę wątków zaczerpniętych z innych źródeł (jedynie w 4 z łącznie 18 części głównych i dodatkowych).

Msza II to w znacznej mierze także układy typu *falsobordone*. To, czym wyróżnia się ten cykl na tle innych, jest bardzo duży udział melodii przynależących do modusu VII, przez co motywika poszczególnych części jest do siebie zbliżona.

Msza III jest najbardziej zróżnicowana pod względem stylistycznym spośród wszystkich cykli mariawickich. Można w niej odnaleźć zarówno standardowe recytatywy chóralne oparte na ośmiu tonach kościelnych, śpiewy w stylu palestrinowskim o fakturze homofonicznej i polifonicznej, ale także kilka melodii zaczerpniętych z repertuaru cerkiewnego. W niemal całym dziele (z wyjątkiem *Modlitwa moja…*) nie pojawiają się znaki przykluczowe, zatem w przypadku większości śpiewów ośrodkiem tonalnym są akordy C-dur lub a-moll.

Msza IV jest pierwszą, w której na dużą skalę wykorzystano repertuar z *Cerkowno-Pjewczeskago Sbornika*. Wszystkie melodie stamtąd zaczerpnięte zapisane są z jednym znakiem przykluczowym (bemolem), zatem ich wspólnym ogniwem są tonacje F-dur – d-moll, ewentualnie *głas 1.* w śpiewach zaczerpniętych z *oktoechosu*. Wszystkie części zmienne są natomiast prawdopodobnymi kompilacjami motywów z utworów Casciolinigo.

Msza V mniej więcej w połowie składa się z wątków, które pojawiały się uprzednio we *Mszy III*, jednak zostały przemieszane i znalazły się w innych śpiewach. Cykl ten – jako jedyny – wzorowany był na dwóch mszach żałobnych: *Missa pro defunctis* C. Etta oraz C. Casciolinigo.

Msza VI pod względem formalnym jest zbliżona do *Mszy IV*. Części zmienne zaczerpnięte są z tradycji Zachodniej, jednak nie z tego samego źródła, co analogiczne śpiewy czwartego cyklu mszalnego, ale z *Psalmodia Vespertina* C. Krausa. Pozostałe

ustępy bazują na materiale dźwiękowym kompozycji wschodniosłowiańskich – w głównej mierze trzygłosowych.

W śpiewach mszalnych *ad libitum* o ustalonej proweniencji pojawiają się kontrafaktury różnych utworów cerkiewnych, a także fragmentów z utworów J. Furmanika. W *Mszy św. Jubileuszowej* powracają śpiewy wykorzystane w starszych cyklach, ale pojawia się także wiele innych utworów, bazujących przede wszystkim na twórczości A. Archangielskiego, D. Bortniańskiego czy A. Lwowa.

Czynniki wspólne można wyróżnić także w przypadku cykli Zmartwychwstania Pańskiego. W przypadku numeru I, elementem wiodącym są śpiewy przeniesione do niego z *Vesperæ…* Bugajczyka. Cykl drugi został oparty przede wszystkim na fragmentach *Jutrzni…* J. Furmanika, natomiast trzeci – na harmonizacjach tonów psalmowych. Nieszpory mariawickie zostały ułożone w oparciu o *falsibordoni* ze zbiorów C. Krausa, P. Griesbachera oraz hymny z *Cantus Sacri* F. X. Witta.

ZAKOŃCZENIE

Proces badawczy oraz jego wyniki przedstawione na gruncie niniejszej rozprawy doktorskiej, pozwoliły na szczegółowe ukazanie wieloaspektowego zagadnienia, jakim jest repertuar liturgiczno-muzyczny mariawitów. Podstaw oraz celu jego egzystencji w przestrzeni obrzędowej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów można doszukiwać się już w księgach Pisma Świętego. Teologiczne i społeczne uzasadnienie związania tych śpiewów z nabożeństwami liturgicznymi było natomiast rozwijane w późniejszych wiekach przez ojców Kościoła, sobory, w środowisku pionierów ruchu odnowy muzyki kościelnej oraz w tekstach przyczynkowych i polemicznych publikowanych już w łonie czasopism mariawickich.

Śpiew liturgiczny nie istnieje bez samych obrzędów publicznie sprawowanych w kościołach parafialnych. W początkowych latach niezależności od Kościoła Rzymskokatolickiego, mariawici zdołali przetłumaczyć na język polski teksty większości modlitw mszalnych, brewiarzowych lub związanych z innymi księgami przeznaczonymi do sprawowania nabożeństw. Nowa rzeczywistość językowa i wolność w kwestii kształtowania życia liturgicznego pozwoliły na opracowanie nowego repertuaru muzycznego, którego głównym przejawem stały się wielogłosowe cykle mszalne, nieszpory czy jutrznie. Łączność z tradycją Zachodnią nie została jednak zerwana, bowiem w zbiorach muzycznych oraz praktyce wykonawczej mariawitów utrzymany został śpiew gregoriański w adaptacjach do tekstu polskiego.

Kościół Starokatolicki Mariawitów zawdzięcza swój dorobek literatury muzycznej w pierwszej kolejności biskupowi M. Jakubowi Próchniewskiemu, który jest autorem wielogłosowych mszy i nieszporów mariawickich. Istotny wkład w rozwój repertuaru miała s. M. Salomea Elszyk – redaktorka partytur, które w odpisach dokonywanych przez nią lub inne siostry zakonne były przekazywane poszczególnym parafiom mariawickim. Swój udział w powiększaniu i utrwalaniu dorobku muzycznego w okresie przedwojennym mieli także: Wacław Gapiński, Józef Śledziewski, kapł. M. Bazyli Furmanik i inni duchowni i organiści. Do zachowania tego dziedzictwa w II połowie XX wieku wyraźnie przyczynił się Stanisław Jałosiński, którego odpisy partytur stanowią w niektórych przypadkach jedyne zachowane źródło zapisu danych śpiewów.

Repertuar śpiewów liturgicznych mariawitów ma dwa oblicza. Pierwszym jest monodia, która jest właściwa dla wszystkich śpiewów duchowieństwa, prostych responsów chóru, niektórych melodii okresów: Wielkiego Tygodnia i Paschalnego,

śpiewów żałobnych, wybranych hymnów i pieśni przeznaczonych do wykonania w trakcie obrzędów świętych. Utwory te są spisane (i wykonywane) według melodii chorałowych w wariancie piotrkowskim oraz na bazie tradycji polskich ludowych śpiewów religijnych. Na drugim biegunie znajdują się mariawickie wielogłosowe cykle *Mszy św.* (*I-VI*), *Mszy św. Jubileuszowej, Poświęcenia Palm* (*I-III)*, chórów *Męki Pańskiej* (wg czterech ewangelistów), *Uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego* (*I-IV*), *Nieszporów o Przen. Sakramencie* oraz inne pojedyncze śpiewy chóralne. Ta część repertuaru – choć powstała na gruncie mariawickim – korzeniami sięga do polifonistów Europy Zachodniej (XVI-XIX wieku) oraz wschodniosłowiańskiego śpiewu cerkiewnego. Wymieszanie się i scalenie tych dwóch tradycji w repertuarze mariawickim jest niespotykane w innych ośrodkach wyznaniowym działającym na ziemiach polskich, a być może jest i swoistym ewenementem na tle dziedzictwa muzyki chrześcijańskiej.

Wobec repertuaru tak wartościowego z punktu widzenia badawczego zadziwiające jest niemal powszechne milczenie publikacji niemariawickich o tej gałęzi rozwoju muzyki kościelnej. Jest ono prawdopodobnie związane z brakiem dostatecznej świadomości specjalistów z zakresu śpiewu liturgicznego Kościołów chrześcijańskich o istnieniu utworów – w szczególności wielogłosowych – których powstanie wiązać można z twórcami z kręgu Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Luka w literaturze dotycząca tej części chrześcijańskiej kultury muzycznej wynikała z nierozpowszechnienia partytur stanowiących przedmiot badań, a w większości przypadków – z ich archiwalnego charakteru. Drugą kwestią, przyczyniającą się do zaniku świadomości nt. dziedzictwa muzycznego mariawitów, jest zanikanie samych chórów parafialnych, które wykonywały utwory z tego repertuaru oraz współczesna tendencja do zastępowania większości śpiewów liturgicznych ludowymi pieśniami kościelnymi. Autor niniejszej dysertacji wierzy jednak, że dzięki przedstawionym wynikom badań, zainteresowanie tym dorobkiem będzie mogło na nowo ożyć – zarówno w środowisku naukowym, jak i wśród wiernych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów.

WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I PUBLIKACJI

1. PIŚMIENNICTWO

1.1. Źródła:

Publikacje:

1. *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pont. Max. jussu editum aliorumque pontificium cura recognitum Pii Papae X auctoritate reformatum. Pars hiemalis*, ed. V juxta typicam, amplificata III, F. Pustet, Ratisbonae 1922.
2. *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pont. Max. jussu editum Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum*, ed. I post typicam, F. Pustet 1888 (I. *pars hiemalis*; II. *Pars verna*; III. *Pars æstiva*; IV. *pars autumnalis*).
3. *Brewiarz Eucharystyczny czyli Święte Officyum ku czci Przenajśw. Sakramentu na wszystkie dni roku rozłożone*, cz. I., przy ŚMiM, Płock 1923.
4. *Brewiarz Eucharystyczny Zgromadzenia Mariawitów dostosowany do użytku ekumenicznego*, wyd. 3, F.H.U. Elwit, Stoczek 2006.
5. *Brewiarzyk Mariawicki dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. V popr., WKKM, Felicjanów 1967.
6. *Brewiarzyk Mariawicki. Książeczka do nabożeństwa*, wyd. V, WKSM, Płock 1957.
7. *Brewiarzyk Mariawicki. Książeczka do nabożeństwa*, wyd. VI, WKSM, Płock 1989.
8. *Brewiarzyk Mariawicki*. *Książka do nabożeństwa dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. VII poprawione i rozszerzone, WKSM, Płock 2001.
9. *Brewiarzyk Maryawicki. Książeczka do nabożeństwa dla czcicieli Przenajświętszego Sakramentu*, wyd. II, Wydawnictwo OO. Maryawitów, Łódź 1916.
10. *Calendarium Romanum ex decreto Sacrosancti Œcumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum*, editio typica, Typis Polyglottis Vaticanis, 1969.
11. *Ceremoniale Episcoporum Clementis VIII., Innocenti X. et Benedicti XIII. jussu editum Benedicti XIV. et Leonis XIII. auctoritate recognitum*. F. Pustet, Ratisbonæ – Neo Eboraci – Cincinnatii, 1886.
12. *Das Heilige Amt auf die Feste und Zeiten des Jahres*, Im Selbstverlage der Synodalrepräsentanz, Bonn 1888.
13. *Dokumenty Soborów Powszechnych*, tom IV/2 (1511 – 1870), Wydawnictwo WAM – Księża Jezuici, Kraków 2007.
14. *Dzieło Wielkiego Miłosierdzia dla świata czyli wypełnienie się Objawienia św. Jana Apostoła na Staro-Katolickim Kościele Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1922.
15. *Encyklopedia Katolicka*, tom 2. *Bar – Centuriones*, red. F. Gryglewicz i in., TN KUL, Lublin 1976.
16. *Encyklopedia katolicka*, tom 19. *Szczepkowski – Użhorodzka unia*, TN KUL, Lublin 2013.
17. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* [w:] RBiL 34(1981), nr 3, s. 141-148.
18. J[AGODYŃSKI], S[TANISŁAW] S., *Pieśni Katholickie nowo reformowane. y Z Polskich na Łacińskie, a z Łacińskich na Polskie przełożone, niektóre też na nowo złożone*, In Officina Francisci Caesarij, Cracoviae ok. 1638.
19. *Kalendarz Liturgiczny Kościoła Starokatolickiego Mariawitów 2021.*
20. *Kancyjonał pieśni nabożnych Według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego Na uroczystości całego roku Z przydatkiem wielu nowych* etc., wstęp i opr. S. Garnczarski, WN UPJPII, Kraków 2017.
21. KOWALSKI, JAN [M. MICHAŁ, abp], *Brewiarzyk Maryawicki, czyli książeczka adoracyjna*, [wyd. III], przy ŚMiM, Płock 1925.
22. KOWALSKI, JAN [M. MICHAŁ, abp], *Listy i odezwy pasterskie*, zebr. i opr. [ks.] E. Warchoł, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2003.
23. KOWALSKI, JAN [M. MICHAŁ, abp], *Rytuał Maryawicki wraz z katechizmem dla małych dzieci i dla dorosłych*, przy ŚMiM, Płock 1926.
24. *Mały Rocznik Statystyczny Polski*, GUS, Warszawa 2020.
25. *Messliturgie der christkatholische Kirche der Schweitz, Genehmigt durch die Synode von Genf 1880*, Zweite Auflage, Bern 1905.
26. *Misboek ten dienste van de Oud-Katholieke kerk van Nederland. Uitgegeven volgens Bisschoppelijk besluit van 6 Januari 1909*, Boek- en Kunstdrukkerij v/n Roeloffzen, Hübner & van Santen, Amsterdam 1910 (https://hdl.handle.net/11245/3.33757 - dostęp: 31.07.2022).

27. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII. Urbani VIII. et Leonix XIII auctoritate recognitum*, editio X, F. Pustet, Ratisbonæ 1908.
28. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum aliorum Pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et SSMI D. N. Benedicti XV auctoritate vulgatum*, editio X, F. Pustet, Ratisbonæ 1924.
29. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII. Urbani VIII. et Leonix XIII auctoritate recognitum*, F. Pustet, Ratisbonae – Neo Eboraci – Cincinnatii, 1897.
30. *Motu proprio papieża Piusa X o muzyce kościelnej z 22 listopada 1903 r.*, przeł. [ks.] J. Surzyński, wyd. II, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin, br.
31. *Mszał Eucharystyczny dla Kapłanów Maryawitów*, przy ŚMiM, Płock 1929.
32. *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie*, druk. Jana Rżysko, Płock b.d.w. [ok. 1930].
33. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Ceremonjał Parafjalny. Przewodnik liturgiczny dla duchowieństwa pasterstwem dusz zajętego*, tom 1, wyd. 3, K. Miecznikowski, Płock 1906.
34. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Ceremonjał Parafjalny. Przewodnik liturgiczny dla duchowieństwa pasterstwem dusz zajętego*, tom 2, wyd. 3, K. Miecznikowski, Płock 1907.
35. *Nowy Testament po polsku czyli Święta Pana naszego Jezusa Chrystusa Ewangeliaa przez Ewangelistów i innych Apostołów napisana*, przekład: [abp] Jan M. Michał Kowalski, przy ŚMiM, Płock 1921.
36. *Oficyum o Najświętszej Maryi Pannie*, nakł. ks. J. Kowalskiego [abp M. Michał], Łódź 1909.
37. *Oficyum Świętej Miłości czyli Psałterz do Ducha Przenajświętszego*, wyd. II, J. Rżysko, Płock 1930.
38. *Pismo Święte Starego Testamentu czyli Zakon Mojżeszowy i Prorocy*, przekład: [abp] Jan M. Michał Kowalski, tom 1, przy ŚMiM, Płock 1923.
39. *Pismo Święte Starego Testamentu czyli Zakon Mojżeszowy i Prorocy*, przekład: [abp] Jan M. Michał Kowalski, tom 2, przy ŚMiM, Płock 1925.
40. PIUS X, *Constitutio Apostolica Divino Afflatu: de nova Psalterii in Breviario Romano dispositione* [w:] *Acta Apostolicæ Sedis*, annus III, vol. III, Typis Polyglottis Vaticanis, Romæ 1911.
41. *Pontificale Romanum summorum Pontificum jussu editum a Benedictio XIV. et Leone XIII. Pont. Max. recognitum et castigatum*, editio typica, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnatii 1888.
42. *Regulamin dla muzyki kościelnej zatwierdzony przez Ojca św. Leona XIII* etc., [w:] MK 4(1884), nr 11.
43. *Rituale Romanum Pauli V Pontificis Maximi jussu editum aliorumque pontificium cura recognitum atque auctoritate ssmi D.N. Pii Papæ XI ad normam Codis Juris Canonici accomodatum. Editio juxta Typicam Vaticanam*, Laudate Dominum Liturgical Editions.
44. *Rituale Sacramentorum ac aliarum Ecclesiae Caeremoniarum ex Rituali synodi provincialis petricoviensis depromptum insuper aliquibus auctum et reimpressum*, Congregationis Missionis ad S. Crucem, Varsaviae 1847.
45. *Statut Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w PRL*, z dn. 26 IV 1967 r.
46. *Teologia Miłosierdzia Bożego: Materiały z sympozjów ekumenicznych w Łodzi w latach 1991, 1992, i 1994*, Wydawnictwo KSM, Płock 2003.
47. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, tom 6 *Edmund – Fryklund*, Macmillan Publishers Limited, London 1980.
48. *Ustawa z dnia 20 lutego 1997 r. o stosunku Państwa do Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Rzeczypospolitej Polskiej* (Dz. U. Nr 41. Poz. 253 z późn. zm.).
49. *Ważniejsze dokumenty na temat mariawitów i mariawityzmu (1893-1902)*, tom 1, wybór i opr. [ks.] E. Warchoł, WDiDwS, Radom 2009.
50. *Ważniejsze dokumenty na temat mariawitów i mariawityzmu (1903-1906)*, tom 2, wybór i opr. [ks.] E. Warchoł, WDiDwS, Radom 2009.
51. *Źródła franciszkańskie: pisma świętego Franciszka, źródła biograficzne świętego Franciszka, pisma świętej Klary i źródła biograficzne, teksty ustalające normy dla braci i sióstr od pokuty*, red. [ks.] R. Prejs, [ks.] Z. Kijas [OFMConv], Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew", Kraków 2005.

Archiwalia i zbiory prywatne:

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lipce (A-Lip.):

52. A-Lip, *Ceremoniarz Wielebnego Ojca M.* [nieczyt.], 179 ponumerowanych stron, rps.

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Mińsku Mazowieckim:

53. A-M.Maz, [*Brewiarz Eucharystyczny*], 142 strony, rps.
54. A-M.Maz, [notes z litaniami i błogosławieństwem stołu], 114 stron, rps.
55. A-M.Maz, *Mszał Eucharystyczny…* (egz. archiwalny).

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Nowej Sobótce:

56. A-N.Sob, *Msza Święta ku czci Błogosławionej Maryi Franciszki Oblubienicy i Małżonki Barankowej* [w:] *Mszał Eucharystyczny….*

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Radzyminku:

57. A-Radz, [rytuał sygn. przez O. M. Antoni Hrynkiewicz, Filipów], 222 strony, rps.

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Strykowie:

58. A-Str, *Msza Święta ku czci Naszej Najdroższej Mateczki* [w:] *Mszał Eucharystyczny…*, s. 82a-d.

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Warszawie:

59. A-War, [brewiarz z rytuałem, modlitwami i błogosławieństwami], 230 ponumerowanych stron, rps.

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Wiśniewie:

60. A-Wiś, *Msza święta według obrządku St-Kat Kościoła Mariawitów*, [brak daty i miejsca wydania].

Archiwum Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Żarnówce:

61. A-Żar, *Msza ku czci Błogosławionej Marii Franciszki* [w:] *Mszał Eucharystyczny….*

Archiwum Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku:

62. A-ŚMiM, *Pontyfikał Starokatolickiego Kościoła Mariawitów*. *Nowoopracowany przez komisję liturgiczną*, Płock 1964.

Archiwum Uniwersyteckie KUL:

63. AU-KUL, sygn. t.m. 1834, JANKOWSKA, DANUTA [s.], *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna. Studium muzykologiczne*, praca magisterska pod kier. ks. prof. dra hab. Karola Mrowca, Lublin 1981.

Kolekcja Bartosza Łuczaka, Warszawa:

64. KBŁ, ŁUCZAK, BARTOSZ; MICHAŁOWSKI, JERZY, *„Przechowujemy ten skarb w glinianych naczyniach" (II list do Koryntian 4,7). Liturgia Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Polsce*, mps (244 strony).

Internetowe:

65. BERGIN JR., PATRICK, *Preces speciales: Prototype of Tridentine Musical Reform*, The Ohio State Online Music Journal, vol. 2 (2009) (https://osomjournal.org/issues/2/bergin/ - dostęp: 31.07.20220.
66. ATANASOW, A., I IN. *Izdatielstwa i izdanija duchowno-muzykalnyje – gosudastwiennyje, cerkownyje i czastnyje org-cii w Rossii i drugich stranach, wszuskawszije pieczatnyje izdanija prawosławnych cerkownych piesnopienij i ich publikacji* (https://w.histrf.ru/articles/article/show/izdatielstva_i_ izdaniia_dukhovno_muzykalnyie – dostęp: 31.07.2022).
67. https://gregorio-project.github.io/index.html (dostęp: 31.07.2022).
68. https://mariawita.pl/htmls/parafie.html (dostęp: 31.07.2022).
69. https://musescore.org/pl (dostęp: 31.07.2022).
70. https://stevemorse.org/dachau/dachau.php?=&offset=20949 (dostęp: 31.07.2022).
71. https://www.polskieradio.pl/196,Ekumenia/3532,Posluchaj (dostęp: 31.07.2022).
72. zakładka „Chór «Mariawita»" [w:] https://www.mariawita.lodz.pl/ (dostęp: 31.07.2022).
73. zakładka „Msze święte – II Program Polskiego Radia" [w:] https://mariawita.pl/htmls/biblioteka.html (dostęp: 31.07.2022).

1.2. Wydawnictwa zwarte:

74. ALEKSANDROWICZ, MIŁOSZ, *Teoria i praktyka wykonawcza monodii liturgicznej w XIX wieku. François-Joseph Fétis i jego méthode élémentaire de plain-chant* (1843) [w:] *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2015.
75. [św.] AMALARIUSZ Z METZU, *Dzieła*, tom 1, *Święte obrzędy Kościoła*, red. [ks.] T. Gacia, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016.
76. *Ante Deum stantes*, red. [ks.] S. Koperek i [ks.] R. Tyrała, seria: „Studia" nr 7, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2002:
    a. DĄBEK, TOMASZ M. [ks.], *Muzyczne środki ekspresji w modlitwie liturgicznej i osobistej w Dawnym i Nowym Przymierzu*, s. 71-79.
    b. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Prawda o „polskim tonie" Ewangelii*, s. 693-696.
77. [św.] AUGUSTYN Z HIPPONY, *O Państwie Bożym. Przeciw poganom ksiąg XXII*, tom 2, przeł. W. Kornatowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2003.
78. [św.] AUGUSTYN Z HIPPONY, *Świętego Augustyna traktat „O muzyce"*, przekł. L. Witkowski, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1996.
79. [św.] AUGUSTYN Z HIPPONY, *Wyznania*, tłum. [ks.] J. Czuj, De Agostini – Altaya, Warszawa 2001.
80. BAJOREK, JERZY [ks.], *Mariologia Biskupa Franciszka Hodura*, Świdnicka Kuria Biskupia, Świdnica 2007.
81. BARTKOWSKI, BOLESŁAW [ks.], *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, PWM, Kraków 1987.
82. BERNAGIEWICZ, ROBERT [ks.], *Analiza chorału gregoriańskiego. Gatunki mszalnego proprium*, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2013.
83. BODZIOCH, BEATA, *„Cantionale Ecclesiasticum" na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Polihymnia sp. z o.o., Lublin 2014.
84. BRAMORSKI, JACEK [ks.], *Pieśń nowa człowieka nowego: Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Wydawnictwo AMiSM, Gdańsk 2012.
85. *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. [ks.] W. Hudek, [ks.] P. Wiśniewski, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2015.
    a. KONICKA, LIDIA A., *Czasopisma organistowskie na ziemiach polskich w dobie zaborów (1881-1914)*, s. 203-211.
    b. LELEŃ, ANDRZEJ [ks.], *Śpiew i muzyka kościelna w myśli i posłudze pasterskiej arcybiskupa Antoniego Juliana Nowowiejskiego*, s. 192-202.
86. CHARYTONIUK, JULITA; ZACHYKIEVICH TETIANA, *Ludowe formy kanonicznego śpiewu liturgicznego (cerkiewnego i kościelnego – prawosławnego i katolickiego) na Podlasiu*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2015.
87. CHOMIŃSKI, JÓZEF M.; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, KRYSTYNA, *Formy muzyczne*, tom 5. *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984.
88. CHOMIŃSKI, JÓZEF M.; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, KRYSTYNA, *Historia muzyki*, cz. 1., PWM, Kraków 1989.
89. CHOMIŃSKI, JÓZEF M.; WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, KRYSTYNA, *Historia muzyki polskiej*, cz. 1, PWM, Kraków 1995.
90. CHROSTOWSKI, WALDEMAR [ks.], *Muzyka w perspektywie biblijnej* [w:] *Thesaurus Musicae Sacrae*, red. nauk., M. Sławecki, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2017, s. 73-88.
91. *Co to jest maryawityzm. Historya i zasady na postawie autentycznych źródeł*, Wydawnictwo OO. Maryawitów, Płock 1927.
92. CYBULSKI, STEFAN, *Kilka uwag w sprawie śpiewu kościelnego*, K. Miecznikowski, Płock 1900.
93. DĄBROWSKI, KAZIMIERZ [ks.], *Muzyka integralną częścią liturgii* [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, red. E. Szczurko, AMiFN, Bydgoszcz 2016, s. 11-20.
94. DECYK, JAN [ks.], *Ludzki i Boży wymiar śmierci w świetle kultu zmarłych. Studium liturgiczne*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2000.
95. DOPIERAŁA, KRZYSZTOF, *Muzyka liturgiczna starożytnego Izraela u początków chrześcijaństwa* [w:] *Zbawczy dialog z Bogiem w liturgicznych znakach*, red. D. Kwiatkowski, „Colloquia Disputationes" 43, UAM, Poznań 2018, s. 155-170.
96. FLORCZAK, MIROSŁAWA, *Śpiewy liturgiczne Rosyjskiej Cerkwii Prawosławnej. Zarys historyczno-analityczny*, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa 2013.
97. FUKS, MARIAN, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989.
98. GAJKOWSKI, KASIMIR [ks. JAN KANTY], *Mariavitensekte. Einige Blätter aus der neuesten Kirchengeschichte Russisch-Polens*, Universitäts-Buchdruckerei, Krakau 1911.
99. GIBBS, CHRISTOPHER H.; TAURUSKIN, RICHARD, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York 2012.

100. GIEBUROWSKI, WACŁAW [ks.], *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, seria: Prace Komisji Historycznej, tom. II zesz. 5, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1922.
101. GINTER, WŁADYSŁAW S., *On będzie Jan*, Rzgów 2013.
102. GINTER, WŁADYSŁAW S., *Wyklęta*, Rzgów 2010.
103. GOŁĘBIOWSKI, SŁAWOMIR, *Historia Parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w Lesznie* [w:] *110 lat mariawityzmu w Lesznie*, Wydawnictwo Parafii KSM pw. św. Jana Chrzciciela w Lesznie, 2016, s. 13-28.
104. GOŁĘBIOWSKI, SŁAWOMIR, *Św. Maria Franciszka Feliksa Kozłowska 1862-1921. Życie i dzieło*, Wydawnictwo KSM, Płock 2002.
105. GOŁĘBIOWSKI, SŁAWOMIR, *W poszukiwaniu prawdy… Sądowe procesy arcybiskupa Jana M. Michała Kowalskiego*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2014.
106. GOŁOS, JERZY, *Warszawskie organy. Historia i zabytki*, tom 2. *Katalog aktualny. Katalog historyczny*, Fundacja Artibus, Warszawa 2003.
107. GÓRECKI, ARTUR, *Mariawici i mariawityzm – narodziny i pierwsze lata istnienia*, DiG, Warszawa 2011.
108. GÓRKA, LESZEK, *Ks. dr Józef Surzyński. Życie i dzieło odnowy muzyki kościoła katolickiego* [w:] *Musica in Ecclesia II*, red. nauk. M. Białkowski, Wydawnictwo AMiIJP, Poznań 2016, s. 123-154.
109. HABERL, FRANZ X. [ks.], *Magister choralis. Podręcznik do teoretycznego i praktycznego nauczania autentycznego śpiewu choralnego przyjętego przez kościół rzymski*, przeł. [ks.] J. Surzyński (z 12. wydania niem.), wyd. 2. polskie, F. Pustet, Ratyzbona, Rzym i Nowy-York 1900.
110. HARPER, JOHN, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku: Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, przekł. M. Kowalska, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
111. HILEY, DAVID, *Chorał Kościoła Zachodniego. Podręcznik*, tłum. M. Kaziński, Wydawnictwo Astraia, Kraków 2019.
112. HINZ, EDWARD [ks.], *Zarys Historii Muzyki Kościelnej*, wyd. II popr. i uzup., „Bernardinum" Sp. z o.o., Pelpin 2000.
113. JANICKI, JAN J. [ks.], *Kultury antyczne w liturgii chrześcijańskiej*, WN PAT, Kraków 2003.
114. JANICKI, JAN J. [ks.], *U początków liturgii Kościoła*, WN PAT, Kraków 2002.
115. JEŻ, TOMASZ, *Kultura muzyczna Jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581-1776)*, WN Sub Lupa, Warszawa 2013.
116. JOHNER, DOMINIC, *A new school of gregorian chant*, wyd. III, F. Pustet, Ratisbon – Rome – New York – Cincinnati 1925.
117. KAŁAMARZ, WOJCIECH [ks.], *Śpiewy religijne w liturgii Kościoła* [w:] *Philosophice & Musicae. Księga pamiątkowa z okazji 75. Urodzin Księdza Profesora Stanisława Ziemiańskiego SJ*, red. [ks.] R. Darowski, Kraków 2006, s. 381-420.
118. KOWALEWSKI, TOMASZ [ks.], *Liturgika, czyli wykład obrzędów Kościoła Katolickiego etc.*, wyd. V, Druk Stanisława Detrycha, Płock 1911.
119. KOWALSKI, JAN [abp M. MICHAŁ], *O Boskim pochodzeniu małżeństw zakonnych*, opr. i wybór tekstów [ks.] E. Warchoł, WDiDwS, Sandomierz 2010.
120. KÜRY, URS [bp], *Kościół Starokatolicki. Historia – nauka – dążenia*, tłum. [bp] W. Wysoczański, ChAT, Warszawa 1996.
121. LANGKAMMER HUGOLIN [ks.], *Hymny Chrystologiczne Nowego Testamentu. Najstarszy obraz Chrystusa*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1976.
122. LELEŃ, ANDRZEJ [ks.], *Religijna kultura muzyczna Mazowsza płockiego (1864-1918)*, Książnica Płocka, Płock 2001.
123. LEWKOWICZ, WOJCIECH [ks.], *Muzyka sakralna w trzech częściach*, Wydawnictwo SS. Loretanek-Benedyktynek, Warszawa 1961.
124. LIJKA, KAZIMIERZ [ks.], *Misterium krzyża w liturgii Wielkiego Piątku*, UAM, Poznań 2016.
125. *Liturgia uświęcenia czasu – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć. Wykład liturgii godzin*, praca zbiorowa, red. [ks.] J. Hadalski, Wydawnictwo Towarzystwa Chrystusowego Hlondianum, Poznań 2017.
    a. BAĆ, TOMASZ [ks.], *Dzieje „Brewiarza rzymskiego" od Soboru Trydenckiego do XX wieku*, s. 105-109.
    b. BŁASZCZYK, RADOSŁAW [ks.], *Charakterystyka responsoriów brewiarzowych*, s. 229-235.
126. *Liturgika ogólna*, praca zbiorowa, KUL, Lublin 1973.
    a. BERNAT, ZDZISŁAW [ks.]; PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Śpiew i muzyka kościelna*, s. 139-170.
    b. GRENIUK, FRANCISZEK [ks.]; ZIELASKO, RUDOLF [ks.], *Liturgia w życiu Kościoła*, s. 19-94.
    c. ZAHAJKIEWICZ, MAREK T. [ks.], *Zarys historii liturgii*, s. 281-316.
127. ŁAWRESZUK, MAREK [ks.], *Modlitwa wspólnoty. Historyczny rozwój prawosławnej tradycji liturgicznej*, WUB, Białystok 2014.
128. ŁOJEK, KRZYSZTOF, *Rozłam w łonie Starokatolickiego Kościoła Mariawitów w 1935 roku (studium historyczne)*, Europejskie Kolegium Edukacji, Warszawa 2001.
129. MAMES, TOMASZ D. [ks. M. DANIEL], *Mysteria Mysticorum. Szkice z duchowości i historii mariawitów*, Nomos, Kraków 2009.
130. MAMES, TOMASZ D. [ks. M. DANIEL], *Oświata mariawitów w latach 1906-1935*, DiG, Warszawa 2016.

131. MARYAŃSKI, BRONISŁAW [ks.], *Muzyka wedle myśli Kościoła Katolickiego. Podręcznik dla organistów i śpiewaków kościelnych*, Płock 1908.
132. MAZUR, KRZYSZTOF, *Mariawityzm w Polsce*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 1991.
133. MIAZGA, TADEUSZ [ks.], *Przyczynki do twórczości gregoriańskiej w Polsce*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1982.
134. MIAZGA, TADEUSZ [ks.], *Z problematyki muzyki sakralnej w Polsce*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1986.
135. *Mistrzyni Ducha: W 150. Rocznicę Narodzin Mateczki*, tom 1, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2012.
136. MIŚKIEWICZ, GRZEGORZ, *Grecki etos muzyczny i jego wpływ na kształtowanie się koncepcji śpiewu Kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa*, Polihymnia Sp. z o.o., Lublin 2014.
137. MIZGALSKI, GERARD [ks.], *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1959.
138. MONTAGU, JEREMY, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, tłum. G. Kubies, Homini, Kraków 2006.
139. MORAWSKA, URSZULA M., *Drukarstwo płockie do roku 1918*, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1984.
140. MORAWSKI, JERZY, *Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce: wersety – lekcje – oracje*, seria: *Historia muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, t. XI, Sutkowski Edition Warsaw, 1996.
141. MORAWSKI, JERZY, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, ATK, Warszawa 1979.
142. MROWIEC, KAROL [ks.], *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1964.
143. *Musica in Ecclesia: 10 lat Zakładu Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, Wydawnictwo AMiIJP, Poznań 2008:
    a. BIAŁKOWSKI, MARIUSZ[ks.], *Organy w chorale gregoriańskim*, s. 107-116.
    b. DOMAŃSKA-MAĆKOWIAK, KRYSTYNA, *Psalm. „Perła literatury wszechczasów" – inspiracją twórczości chóralnej*, s. 63-74.
    c. GĄDECKI, STANISŁAW [abp], *Muzyka według Biblii*, s. 11-30.
144. NADOLSKI, BOGUSŁAW [ks.], *Pater noster w liturgii* [w:] *Laudate Dominum. Księdzu Profesorowi Jerzemu Stefańskiemu z okazji 65-lecia urodzin i 40-lecia kapłaństwa*, red. K. Konecki, Prymasowskie Wydawnictwo Gaudentinum, Gniezno 2005, s. 135-144.
145. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Śpiew liturgiczny. Muzyka i chóry Kościoła Katolickiego*, F. Czerwiński, Warszawa 1886.
146. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, tom 1. *Wiadomości wstępne.* Część *1: O środkach rozwinięcia kultu*; druk. F. Czerwińskiego, Warszawa 1893.
147. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, tom 2. *Część 1: O środkach rozwinięcia kultu*; druk. F. Czerwińskiego, Warszawa 1902.
148. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, tom 3. *Dokończenie części I: O środkach rozwinięcia kultu*, druk. K. Miecznikowski, Płock 1905.
149. NOWOWIEJSKI, ANTONI J. [abp], *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego,* tom 4. *Część II: Officjum Brewjarzowe*, druk. „Kuriera Płockiego" i „Mazura", Płock 1917.
150. OLSZEWSKI, DANIEL [ks.], *Polska kultura religijna na przełomie XIX i XX wieku*, Instytut Tomistyczny OO. Dominikanów; Pax, Warszawa 1996.
151. ORCZYK, ADAM [ks.], *Kształcenie i wychowanie w seminariach duchownych od XVI do połowy XX wieku*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2017.
152. ORKISZ, SZYMON, *Servite Domino! Podręcznik dla ministrantów i ceremoniarzy do liturgii w nadzwyczajnej formie rytu rzymskiego*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 2018.
153. PASEK, ZBIGNIEW, *Topika zbawienia w polskich kancjonałach ewangelikalnego protestantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
154. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Doksologia w monodii liturgicznej* [w:] *Sanctissima Trinitas et musica: plana, figurata atque instrumentalis*, praca zbiorowa, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2011, s. 65-80.
155. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Graduały Piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, praca habilitacyjna, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1988.
156. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Repertuar śpiewów łacińskich w polskich obrzędach i zwyczajach liturgicznych zachowany w księgach piotrkowskich* [w:] *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, t. 1, red. i oprac. [ks.] S. Garnczarski, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, Tarnów 2013, s. 132-144.
157. PELLOWSKI, ALFONS, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, W. Grochowalski, Łódź 1994.
158. *Pierwsi świadkowie. Wybór najstarszych pism chrześcijańskich*, przekł. A. Świderkówna, Kraków 1988.
159. PIETRZAK, WŁADYSŁAW [ks.], *Życie i twórczość Józefa Furmanika* [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, tom 5, praca zbiorowa pod red. [ks.] J. Pikulika, ATK, Warszawa 1983.
160. PILCH, MAREK, *Czym jest chorał protestancki?* http://choralprotestancki.pl/wp-content/uploads/2017/02/Czym-jest-chora%C5%82-protestancki.pdf (dostęp: 31.07.2022)
161. PODHAJSKI, MAREK, *Formy muzyczne*, wyd. II, PWN, Warszawa 2013.
162. [POLKOWSKI, IGNACY ks.], *O hymnach w Brewiarzu Rzymskim*, b.m., [1857].

163. *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich*. *Studia i Materiały*, tom 1., red. nauk. [ks.] B. Bartkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1990.
    a. BARTKOWSKI, BOLESŁAW [ks.], *Założenia edytorskie. Społeczność parafialna jako podstawa doboru śpiewów*, s. 29-33.
    b. BARTKOWSKI, BOLESŁAW [ks.], *Zbiór polskich śpiewów religijnych zachowanych w żywej tradycji*, s. 17-28.
164. PONIATOWSKA, IRENA, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria: *Historia muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, tom Va, Sutkowski Edition Warsaw, 2010.
165. POŹNIAK, WŁODZIMIERZ, *Paleografia muzyczna*, PWN, Kraków 1955.
166. PRZYBYLSKI, TADEUSZ [ks.], *Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku* [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, pod. red. Krystyny Turek i Bogumiły Miki, seria: „Prace Naukowe UŚ w Katowicach", nr 2407, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 20-31.
167. RACHUTA, ROBERT, *Tanach i muzyka*, „Studia i materiały" nr 174, UAM, Poznań 2015.
168. RAK, ROMUALD [ks.], *Zarys dziejów śpiewu i muzyki w liturgii Kościoła* [w:] *Wprowadzenie do liturgii*, praca zbiorowa, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1967, s. 469-487.
169. RATZINGER, JOSEPH [BENEDYKT PP XVI], *Duch liturgii*, przeł. E. Pieciuł, Wydawnictwo AA, Kraków 2019.
170. RATZINGER, JOSEPH [BENEDYKT PP XVI], *Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, przeł. W. Szymona, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.
171. ROPIAK, SŁAWOMIR [ks.], *Celebracja liturgii godzin i wymiar pastoralny. Śpiew i muzyka w celebracji liturgii godzin* [w:] *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu biskupowi Stefanowi Cichemu, Biskupowi Legnickiemu, Przewodniczącemu Komisji do spraw kultu Bożego i dyscypliny sakramentów Episkopatu Polski*, red. [ks.] H. J. Sobeczko, Seria: „Opolska Biblioteka Teologiczna" nr 104, UO, Opole 2008, s. 409-434.
172. RÓŻYK, WOJCIECH [ks.], *„Objawienia" Marii Franciszki Kozłowskiej według rękopisu z archiwum watykańskiego*, Świdnicka Kuria Biskupia, Świdnica 2006.
173. RYBAK, STANISŁAW, *Mariawityzm. Dzieje i współczesność*, Agencja Wydawnicza CB, Warszawa 2011.
174. RYBAK, STANISŁAW, *Mariawityzm. Studium historyczne*, Lege, Warszawa 1992.
175. SACHS, CURT, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, PWM, Kraków 1988.
176. *Sacrum muzyki cerkiewnej*, Prawosławne Studium Psalmistów, Hajnówka 2008.
    a. TOFILUK, LEONCJUSZ [ks.], *Istota i znaczenie śpiewu cerkiewnego. Teologiczno-dydaktyczny wymiar psalmodii w tekstach patrystycznych*, s. 7-12.
    b. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Muzyka instrumentalna a nabożeństwo prawosławne*, s. 49-57.
177. SAWICKI, BERNARD [ks.], *W chorale jest wszystko: ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2013.
178. SEWERYNIAK, HENRYK [ks.], *Święte Oficjum a mariawici*, Płocki Instytut Wydawniczy, Płock 2014.
179. SIEKIERKA, HUBERT I. [ks.], *Modalność chorału gregoriańskiego – zagadnienia wstępne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006.
180. SIEKIERKA, IWO [ks. HUBERT], *Muzyka a liturgia: zagadnienia wybrane*, Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 2005.
181. SIEROSŁAWSKI, JÓZEF, *Śpiew Rzymsko Katolickiego Kościoła. Od początku ery chrześcijańskiej aż po nasze czasy* etc., Drukarnia UJ, Kraków 1900.
182. SŁAWECKI, MICHAŁ, *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego* [w:] TENŻE, MARCIN BORNUS-SZCZYCIŃSKI, ANDRZEJ NOWAK, *Monodia*, Seria: „Pieśń Polska – Źródła, Tradycja, Współczesność", UMFC, Warszawa 2008, s. 103-216.
183. SMITH, JOHN A., *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Aschgate, Routledge 2011.
184. SOBECZKO, HELMUT J. [ks.], *Metody interpretacji tekstów liturgicznych* [w:] tenże, *Servitium liturgiae. Wybór artykułów.*, red. [ks.] E. Mateja i in., Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, Opole 2004, s. 335-344.
185. *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, ATK, Warszawa 1973.
    a. DĄBROWSKI, JERZY [bp], *Próby adaptacji melodii gregoriańskich do tekstów polskich*, s. 234-240.
    b. PROSNAK, JAN, *Z dziejów nauczania muzyki i śpiewu w ośrodkach klasztornych i diecezjalnych w Polsce do XIX wieku*, s. 132-162.
    c. STĘSZEWSKI, JAN, *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*, s. 110-131.
186. SZULIK, MICHAŁ R. [ks.], *Chór w kościele. Podręcznik*, Polihymnia sp. z o.o., Lublin 2012.
187. SZWEYKOWSKI, ZYGMUNT M., *Basso continuo* [w:] *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech. I. Pierwsze zmiany*, pod. red. tegoż, Musica Iagiellonica, Kraków 2000, s. 85-114.
188. SZWEYKOWSKI, ZYGMUNT M., *Technika polichóralna, jej typy i przemiany w XVII wieku* [w:] *Historia muzyki w XVII wieku. Muzyka we Włoszech. II. Technika polichóralna*, Musica Iagiellonica, Kraków 2000, s. 7-61.
189. *Święta Maria Franciszka Kozłowska i Jej Zgromadzenia zakonne We Wspomnieniach i Pamiętnikach*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2007.

190. TEMPCZYK, KATARZYNA, *„Nowe przymierze uczynił Pan z nami…". Teologia Kościoła Katolickiego Mariawitów*, WN Semper, Warszawa 2011.
191. TEMPCZYK, KATARZYNA, *Ewolucja rozumienia i praktyki kapłaństwa w mariawityzmie okresu międzywojennego* [w:] *Metamorfozy społeczne*, tom 5 *Religia a społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, zbiór studiów pod red. T. Stegnera, Instytut Historii PAN, Warszawa 2013, s. 201-214.
192. TYRAŁA, ROBERT [ks.], *Cecyliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, WN UPJPII, Kraków 2010.
193. TYRAŁA, ROBERT [ks.], *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, UNUM, Kraków 2000.
194. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Historia Starokatolickiego Kościoła Mariawitów historią „Królestwa Bożego na ziemi"*, WDiDwS, Sandomierz 2011.
195. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Kontrowersyjna rola arcybiskupa Jana Marii Michała Kowalskiego w Starokatolickim Kościele Mariawitów*, Wydawnictwo Diecezji Radomskiej Ave, Radom 2006.
196. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Prawie wszystko o tak zwanych małżeństwach „mistycznych" w Starokatolickim Kościele Mariawitów*, WDiDwS, Sandomierz 2010.
197. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Proces wydzielania się Związku Mariawitów Nieustającej Adoracji Ubłagania z doktrynalnych i organizacyjnych ram Kościoła Rzymskokatolickiego*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 2003.
198. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Starokatolicki Kościół Mariawitów w okresie II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Diecezjalne, Sandomierz 1997.
199. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Wybrane zagadnienia z historii mariawityzmu*, Wydawnictwo Diecezji Radomskiej AVE, Radom 2007.
200. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Zachwyt i upojenie, rozczarowanie i bunt. Przyczynek do historii mariawityzmu*, Wydawnictwo diecezji radomskiej AVE, Radom 2008.
201. WELLESZ, EGON, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przeł. M. Kaziński, Homini, Kraków 2006.
202. WINOWICZ, KRYSTYNA, *Ksiądz prałat dr Józef Surzyński (życie i dzieło)*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1991.
203. WIT, ZBIGNIEW [ks.], *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku* [w:] Studia z dziejów liturgii w Polsce, tom 3, red. W. Schenk, Lublin 1980, s. 207-343.
204. WOJCIECHOWSKI, JÓZEF (abp M. RAFAEL), *Pisma wybrane: Dzieło Bożego ratunku. Mariawicki znak czasu*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 2003.
205. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce* [w:] *Prawosławie. Światło wiary i zdrój doświadczenia*, red. J. Leśniewska, K. Leśniewski, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 1999, s. 379-409.
206. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. Połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, ChAT, Warszawa 2005.
207. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Zjawisko kontrafaktury we wschodniosłowiańskim prawosławnym śpiewie liturgicznym. Zagadnienia wybrane*, WN ChAT, Warszawa 2017.
208. WÓJCIK, DANUTA, *ABC form muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.
209. WULGARIS, PIOTR [ks.], *Reforma i odnowa Brewiarza Rzymskiego w wieku XX*, Bernardinum Sp. z o.o., Pelpin 2015.
210. WYSOCZAŃSKI, WIKTOR [bp], *Polski nurt starokatolicyzmu*, Zakład Wydawniczy „Odrodzenie", Warszawa 1977.
211. *Z dziejów Królestwa*, Wydawnictwo KKM, Felicjanów 1972.
212. ŻAGLEWSKI, STEFAN M. ROBERT [ks.], *Świątynia Miłosierdzia i Miłości w Płocku – święte miejsce mariawitów*, Wydawnictwo KSM, Płock 2014.

1.3. Artykuły w wydawnictwach ciągłych:

„Additamenta Musicologia Lublinensia", Polihymnia Sp. z o.o., Lublin (AML)

213. ALEKSANDROWICZ, MIŁOSZ, *Uwagi o śpiewie psalmów zawarte w „Dissertation sur le chant gregorien" (1683) Guillaume-Gabriela Niversa*, AML 1(2005), s. 9-18.
214. BERNAGIEWICZ, ROBERT [ks.], *Wokół wydania krytycznego „Graduale Romanum"*, AML 4(2008), s. 19-54.
215. BISZTYGA, JERZY [ks.], *Psałterz Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako księga liturgiczno-muzyczna*, AML 1(2005), s. 31-36.

„Annales Lublinenses pro musica sacra", Polihymnia Sp. z o.o., Lublin. (ALpms)

216. BODZIOCH, BEATA, *Z terminologii badań nad polską tradycją liturgiczno-muzyczną*, ALpms, 2014 (nr 5), s. 27-35.
217. ZOŁA, ANTONI, *Ludowa tradycja muzyczno-religijna i jej związki z liturgią*, ALpms, 2010 (nr 1), s. 369-378.

„Communio. Międzynarodowy przegląd teologiczny" (Com.):

218. ARMOGATHE, JEAN-ROBERT [ks.], *"In hymnis et cantis"*, tłum. L. Balter, Com. 21(2001), nr 2, s. 3-10.
219. REBIĆ, ADALBERT [ks.], *Muzyka w Starym Testamencie*, tłum. E. Mendyk, Com. 21(2001), nr 2, s. 11-19.

„Głos Prawdy. Dodatek polemiczno-krytyczny do tygodnika religijno-społecznego »Królestwo Boże na ziemi«" / „…Tygodnik Maryawicki" / „… Tygodnik Staro-Katolickiego Kościoła Maryawitów" (GP)

220. BR. TADEUSZ [BUCHOLC, ks.], *Sprawozdanie z parafij Cegłowskiej, Kiczkowskiej i Siennickiej*, GP 1936, nr 23, s. 180-182.
221. *Dalszy ciąg posiedzeń Synodu*, GP 1935, nr 5, s. 37-38.
222. *Obecny stan parafij marjawickich i krótkie historje ich rozwoju*, GP 1936, nr 10, s. 77-78.
223. *Pierwsze posiedzenie Synodu*, GP 1935, nr 4, s. 29-30.
224. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Sprawozdanie z akademji w Cegłowie*, GP 1936, nr 9, s. 70.
225. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Śpiew kościelny w Reformie*, GP 1936, nr 11, s. 87-88.
226. W.T.B., *Kronika Marjawicka: Trzy uroczyste dni w Świątyni Miłosierdzia i Miłości*, GP 1935, nr 28, s. 223-224.
227. *Z prasy pseudomarjawickiej*, GP 1935, nr 19, s. 150-152.
228. *Z życia marjawickiego: Wizyta parafji w Bystrem*, GP 1936, nr 40, s. 311-312.

„Głos Staro-Katolicki. Tygodnik Staro-Katolickiego Kościoła Maryawitów" (GSK).

229. *Kronika marjawicka: Święcenia kapłańskie*, GSK 2(1939), nr 6, s. 94.
230. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Do kolegów*, GSK 1(1938), nr 36, s. 574-575.
231. W. P. *Liturgja Narodowa*, GSK 1(1938), nr 14, s. 213-215.

„Kalendarz maryawicki na rok…":

232. *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1909*, rocznik drugi, nakł. ks. Jana Kowalskiego, Łódź 1909.
233. *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1910*, rocznik trzeci, nakł. ks. Tomasza Krakiewicza, Łódź 1910.
234. *Kalendarz maryawicki na rok zwyczajny 1911*, rocznik czwarty, Drukarnia Katolickiego Biskupa Maryawitów O. J. M. M. Kowalskiego, Łódź 1910.

"Królestwo Boże na Ziemi. Tygodnik religijno-społeczny", Płock (KBnz).

235. BORZYM, JAN i in., *Organiści Kościoła Maryawickiego Kustodji Podlaskiej*, KBnz 1931, nr 44, s. 348.
236. BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP [J. M. M. KOWALSKI], *Kielich Mateczki*, KBnz 4(1931), nr 10, s. 74.
237. BRAT MICHAŁ ARCYBISKUP [J. M. M. KOWALSKI], *Nabożeństwo Wielkotygodniowe*, KBnz 4(1931), nr 11, s. 81.
238. *Hymn na Boże Narodzenie*, KBnz 1934, nr 51, s. 421.
239. [PRÓCHNIEWSKI, ROMAN M. JAKUB, bp], *Mariæ-Vita. Pamiętniki Ojca Biskupa Jakóba*, KBnz 1930, nr 5, s. 33-34; nr 6, s. 42-44; nr 15, s. 114-115.
240. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *O śpiewie kościelnym*, KBnz 1929, nr 22, s. 172-173.
241. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Ogólne znaczenie śpiewu w kościele*, KBnz 1929, nr 29, s. 230.

„Liturgia Sacra" (LS).

242. BODZIOCH, BEATA, *Redaktorzy „Cantionale ecclesiasticum" jako kontynuatorzy ksiąg piotrkowskich*, LS 20(2014), nr 1, s. 113-142.
243. DREWNIAK, JANUSZ [ks.], *Ks. Michał Marcin Mioduszewski (1787-1868) – prekursor naukowego gromadzenia pieśni religijnych*, LS 13(2007), nr 2, s. 107-126.
244. FILABER, ANDRZEJ [ks.], *Powstanie i rozwój twórczości hymnicznej w Kościele od I do VI wieku*, LS 7(2001), nr 1, s. 59-69.
245. PAĆKOWSKI, PIOTR [ks.], *Chorał gregoriański w polskich zwyczajach procesji niedzielnych i ku czci świętych na podstawie Processionale Andrzeja Piotrkowczyka z 1621 r.*, LS 13(2007), nr 1, s. 147-158.
246. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Tridentinum i Vaticanum II – dwa etapy rozwoju monodii liturgicznej w Polsce*, LS 12(2006), nr 2, s. 307-319.
247. TYRAŁA, ROBERT [ks.], *Drogi ku soborowej odnowie muzyki liturgicznej*, LS 7(2001), nr 2, s. 293-310.
248. UNVERRICHT, HUBERT, *Wielogłosowa muzyka kościelna i jej związki z liturgią eucharystyczną w mijającym tysiącleciu*, LS 6(2000), nr 2, s. 295-302.
249. WALOSZEK, JOACHIM [ks.], *Biblijne podstawy muzyki sakralnej (cz. 1)*, LS 1(1995), nr 1-2, s. 113-122.
250. WIŚNIEWSKI, PIOTR [ks.], *Kancjonał – księgą liturgiczną?*, LS 14(2008), nr 2, s. 415-427.

„Maryawita. Czciciel Przenajświęteszego Sakramentu", Łódź 1907-1914 / „Mariawita. Pismo Kościoła Starokatolickiego Mariawitów", Płock 1959-2020. (Mr)

251. BORUSZCZAK, TOMASZ, *W międzynarodowym towarzystwie w Hajnówce*, Mr 47(2005), nr 4-6, s. 14.
252. BR. KPŁ. KONRAD [RUDNICKI, M. PAWEŁ], *Kapituła Generalna Kapłanów Mariawitów*, Mr 5(1963), nr 4, s. 13-14.
253. BRAT PAWEŁ [RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ, ks.], *Msza Święta*, Mr 22(1980), nr 5, s. 6-9.
254. BRAT PAWEŁ [RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ, ks.], *Zmiany w liturgii (Przyczynek do dyskusji)*, Mr 21(1979), nr 3-4, s. 15-17.
255. CEREGRA, ROBERT, *Nowa płyta chóru „Mariawita"*, Mr 51(2009), nr 7-9, s. 23.
256. CEREGRA, ROBERT, *Śpiewajcie Panu pieśń nową – Hajnówka 2008*, Mr 50(2008), nr 4-7, s. 28-30.
257. *Chór Młodzieżowy Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, Mr 57(2015), nr 4-9, s. 24-25.
258. GŁOWACKA, JANINA H., *Wspomnienie parafianki z Łodzi*, Mr 46(2004), nr 1-3, s. 12-13.
259. GOŁĘBIOWSKI, SŁAWOMIR, *Korespondencja*, Mr 61(2019), nr 10-12, s. 43.
260. GROCHOCKI, W., *Cegłów: Koncert mariawickiego chóru*, Mr 49(2007), nr 4-9, s. 35.
261. GROCHOCKI, W., *Koncert mariawickiego chóru*, Mr 49(2007), nr 1-3, okładka zewn.
262. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Historia muzyki kościelnej*, Mr 11[1970], nr. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10; Mr 12[1971], nr. 1, 4, 5, 6, 7-8.
263. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Muzyka kościelna w Polsce*, Mr 13[1972], nr. 2, 3, 4, 6, 7-8, 10, 11; Mr 14[1973], nr. 1-2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12; Mr 15[1974], nr. 1, 2, 3, 4, 5.
264. JAŁOSIŃSKI, *O potrzebie śpiewania*, Mr 16(1974), nr 5, s. 11-12.
265. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Organy w Polsce*, Mr 20[1979], nr. 3-4, 5, 6, 8, 9, 10-11; Mr 21[1980], nr. 1, 2, 5, 7-8, 9, 10, 11, 12.
266. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Uzupełnienie artykułu o chórze w parafii mariawickiej w Łodzi*, Mr 46(2004), nr 4-6, s. 25.
267. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *W sprawie ożywienia chórów parafialnych*, Mr 22(1981), nr 3, s. 13-14.
268. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Rozmowa z bratem Stanisławem Jałosińskim*, Mr 60(2018), nr 1-3, s. 32-34.
269. JAWORSKA, P[ELAGIA], *Krótki życiorys Założycielki Mariawityzmu Bł. Marii Franciszki Kozłowskiej*, Mr 23(1981), nr 7-8, s. 3-10.
270. JAWORSKA, P[ELAGIA], *O mariawickich śpiewnikach z nutami*, Mr 42(2000), nr 1-3, s. 5-8.
271. JAWORSKA, P[ELAGIA], *Uroczystość sierpniowa w Płocku*, Mr 22(1980), nr 11, s. 9-10.
272. JAWORSKA, P[ELAGIA], *Wielki Tydzień w liturgii i poezji*, Mr 22(1980), nr 3, s. 2-6.
273. KACZOREK, H., *Korespondencja*, Mr 3(1962), nr 5, s. 21-22.
274. KAPUSTA, HENRYK, *Nie rzucim Dzieła, gdzie Bóg jest: nowa płyta Chóru Diecezji Śląsko-Łódzkiej*, Mr 48(2006), nr 4-6, s. 35.
275. ŁUCZAK, BARTOSZ, *Albowiem te są wielkanocne uroczystości*, Mr 51(2009), nr 4-6, s. 12-17.
276. Mr 4(1962), nr 3 – numer jubileuszowy poświęcony 100. rocznicy urodzin M. Franciszki Kozłowskiej**.**
277. M. DANIEL [T. D. MAMES, ks.], *Krótka informacja o Kalendarzu Liturgicznym Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, Mr 57(2015), nr 10-12, s. 13-14.
278. M. DANIEL MAMES [T. D. MAMES, ks.], *Kilka słów o kalendarzu liturgicznym*, Mr 59(2017), nr 11-12, s. 12-13.
279. M. I., *Rzymskie zmiany w liturgii*, Mr 7(1965), nr 3, s. 10-12.
280. *Pieśnią chcę chwalić Imię Boga*, Mr 45(2003), nr 7-9, s. 12.
281. *Podsumowanie dyskusji*, Mr 21(1979), nr 2, s. 11-12.
282. *Postanowienia Pierwszej Generalnej Kapituły Księży Maryawitów*, Mr 3(1909), nr 8, s. 126-128.
283. PRZYSIECKI, W[ACŁAW] M. BARTŁOMIEJ [bp], *W sprawie języka liturgii*, Mr 1(1959), nr 1, s. 14-15.
284. S. SERAFINA, *Pamiętne rocznice*, Mr 21(1979), nr 5, s. 2-4.
285. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Boże Ciało w muzycznej tradycji mariawityzmu*, Mr 58(2016), nr 6-7, s. 7-9.
286. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Cecyliańskie oblicze mszy mariawickich*, Mr 62(2020), nr 1-3, s. 26-33.
287. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Cerkiewne oblicze mszy mariawickich*, Mr 61(2019), nr 4-9, s. 33-36.
288. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Duch Święty w śpiewach mariawitów*, Mr 72(2020), nr 4-6, s. 12-16.
289. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Ekumeniczny koncert chóralny*, Mr 60(2018), nr 4-7, s. 17-18.
290. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Podlaska trasa Chóru Młodzieżowego*, Mr 63(2021), nr 4-10, s. 35-37.
291. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Śpiewy liturgiczne Wielkiego Tygodnia*, Mr 59(2017), nr 1-3, s. 11-14.
292. SZYMAŃSKI, M. TADEUSZ [ks.], *Liturgia mariawicka*, Mr 32(1990), nr 1-6, s. 10-12.
293. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Ogólne znaczenie śpiewu w kościele*, Mr 28(1986), nr 1-3, s. 8.
294. *Zmiany liturgiczne*, Mr 8(1966), nr 3, s. 4.

„Musica Ecclesiastica. Rocznik SPMK" (ME) / „Biuletyn SPMK" (BSPMK)

295. BODZIOCH, BEATA, *Polskie pieśni nabożne w kancjonałach kościelnych oraz ich znaczenie w kształtowaniu współczesnego repertuaru liturgicznego*, ME 10(2015), s. 79-84.
296. PAWLAK, IRENEUSZ [ks.], *Muzyka instrumentalna w świetle dokumentów Kościoła* [w:] *Musica instrumentalis*, BSPMK 5(2010), s. 17-25.

„Musica Sacra" (seria: „Prace Specjalne") / Seria „Musica Sacra", Wydawnictwo AMiSM, Gdańsk 2005-2018. (MS-Pol.).

297. BIAŁKOWSKI, MARIUSZ [ks.], *Semiologia gregoriańska narzędziem rozumienia i interpretowania śpiewu gregoriańskiego. W 25. rocznicę śmierci Eugene'a Cardine'a* [w:] *Muzyka sakralna w wymiarze kulturowo-edukacyjnym: inspiracje i wyzwania*, MS-Pol. 9 (2013), s. 35-48.
298. RAKOWSKI, TOMASZ [ks.], *Idee ruchu cecyliańskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego*, MS-Pol. 7 (2011), s. 41-54.
299. WÓJTOWICZ, ANNA, *Wybrane aspekty historii prawodawstwa muzycznego w Kościele rzymskokatolickim do połowy XIX wieku na tle historii muzyki kościelnej* [w:] *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, MS-Pol. 10 (2014), s. 49-67.

„Muzyka":

300. JASIŃSKI, TOMASZ, *Muzyczna retoryka Lassa i Palestriny. Figura – styl*, „Muzyka" 1995, nr 4, s. 65-101.
301. KUBIENIEC, JAKUB, *Psalmodia antyfonalna w rzymskich klasztorach w czasach Grzegorza Wielkiego*, „Muzyka" 2005, nr 4, s. 31-44.
302. MORAWSKI, JERZY, *Verisculus. Z badań nad recytatywem liturgicznym w Polsce*, „Muzyka" 1992, nr 4, s. 3-60.
303. RACHMANOWA, MARINA, *Uwagi o muzyce cerkiewnej Piotra Czajkowskiego*, „Muzyka" 1994, nr 1, s. 89-108.
304. SOBIESKA, JADWIGA, *Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru. Założenia metodyczne*, „Muzyka" 1964, nr 9, s. 68-110.
305. TYGMIZJAN, NIKOGOS K., *Związki muzyki ormiańskiej i bizantyjskiej we wczesnym średniowieczu*, „Muzyka" 1977, nr 1, s. 3-13.

„Muzyka Kościelna. Wydawnictwo poświęcone Przewielebnemu Duchowieństwu, PP. Organistom, Nauczycielom i miłośnikom muzyki liturgicznej", (MK)

306. „ADAGIO", J. FURMANIK, *Korespondencya*, MK 6(1886), nr 1, s. 45-46; MK 7(1887), nr 3, s. 21; MK 11(1891), nr 3, s. 20.
307. *Czy można podczas prefacyi grać na organach?*, MK 19(1899), nr 7, s. 51-52.
308. *Dekreta rzymskie o muzyce kościelnej zawarte w najnowszem, poprawnem wydaniu księgi liturgicznej, pod tyt. „Ceremoniale Episcoporum"*, MK 6(1886), nr 3, s. 17-20.
309. DR S[URZYŃSKI?], *Muzyczne wrażenia z podróży po Rosyi*, MK 16(1896), nr 6-7, s. 37-40.
310. *Korespondencye*, MK 4(1884), nr 5, s. 41-42.
311. FURMANIK, A. *Korespondencye. Z dyecezyi Warszawskiej*, MK 12(1892), nr 2, s. 13-14.
312. *Ksiądz Józef Mazurowski, pierwszy reformator muzyki kościelnej na ziemi polskiej*, MK 6(1886), nr 2, s. 13-14.
313. *O kółkach parafialnych ku podniesieniu śpiewu kościelnego w Polsce*, MK 5(1885), nr 2, s. 9-11.
314. *Okólnik Biskupa ratyzbońskiego ks. Walentego Riedl o „Muzyce Kościelnej"*, MK 4(1884), nr 1, s. 4-7.
315. PRANAJTIS, JUSTYN B. [ks.], *Dziesięciolecie śpiewu kościelnego w akademii petersburgskiej*, MK 15(1895), nr 3, s. 17-19.
316. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *O księgach choralnych kościoła polskiego*, MK 8(1888), nr 4, s. 25.
317. *Przepisy liturgiczne dotyczące muzyki kościelnej w streszczeniu*, MK 13(1893), nr 9, s. 65-67.
318. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Jeszcze w sprawie śpiewu łacińskiego podczas mszy śpiewanej*, MK 18(1898), nr 5, s. 35-39.
319. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Msza śpiewana a śpiew łaciński*, MK 18(1898), nr 3, s. 19-21.
320. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Wpływ duchowieństwa na muzykę kościelną*, MK 6(1886), nr 1, s. 1-3.
321. *Śpiew epistoły i ewangelii we mszy św.*, MK 10(1890), nr 12, s. 89-91.
322. *Śpiew kościelny w seminaryach petersburgskich*, MK, 11(1891), nr 6, s. 43-45.
323. WALCZYŃSKI, FRANCISZEK [ks.], *W sprawie śpiewu polskiego podczas mszy św., nieszporów i innych nabożeństw*, MK 21(1901), nr 1-2, s. 1-10.
324. X. W. B., *W sprawie śpiewu liturgicznego podczas mszy śpiewanych*, MK 18(1898), nr 4, s. 29-32.

„Muzyka sakralna: wybór wykładów z seminariów organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*", (MS-GM).

325. OGRODZIŃSKA, ALICJA, *Solesmeńska odnowa chorału gregoriańskiego w XIX i na początku XX wieku*, MS-GM cz. 2, Warszawa 2004, s. 5-20.
326. PIKULIK, JERZY [ks.], *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, MS-GM, Warszawa 1998, s. 17-24.
327. TYRAŁA, ROBERT [ks.], *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, MS-GM cz. 2, Warszawa 2004, s. 21-36.

„Notatki Płockie" (NPł)

328. GINTER, WŁADYSŁAW S., *Błogosławiona Maria Franciszka Kozłowska: (szkic do portretu psychologicznego postaci).* cz. 1, NPł 45(2000) nr 1, s. 7-13; cz. 2, NPł 45(2000), nr 2, s. 38-43.
329. PAPIEROWSKI, ANDRZEJ J., *Geneza mariawityzmu jako ruchu religijnego i społecznego (cz. 1): (przyczynek historyczny)*, NPł 42(1997), nr 2, s. 15-22.
330. PAPIEROWSKI, ANDRZEJ J., *Geneza mariawityzmu jako ruchu religijnego i społecznego (cz. 2): (przyczynek historyczny)*, NPł 42(1997), nr 3, s. 3-9.

„Praca nad sobą. Aperiodyk mariawicki", Kraków 1996-2013.

331. BRAT PAWEŁ [RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ, ks.], *Kto skomponował melodię do „Co tylko chcesz"?*, PNS 23(2001), s. 13.
332. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Organista – to brzmi dumnie*, PNS 20[2001], s. 16-18.
333. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Próby reformy liturgicznej a śpiew w Kościele Starokatolickim Mariawitów*, PNS 11(1999), s. 18-20.
334. *Jeszcze w sprawie autorstwa pieśni „Co tylko chcesz…"*, PNS 18(2000), s. 15.
335. KOMISJA BREWIARZOWA ZGROMADZENIA, *Nowe wydanie Brewiarza Eucharystycznego*, PNS 43(2006), s. 16-18.
336. ŁUCZAK, BARTOSZ, *Liturgia mariawicka – początki i dalszy rozwój*, PNS 41(2006), s. 18-37.
337. *O mariawickich kalendarzach* [listy do redakcji], Pns 69(2013), s. 24-26.
338. *Początek roku liturgicznego*, PNS 33(2004), s. 31-32.
339. *Początek roku liturgicznego*, PNS 34(2005), s. 16.
340. RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ [ks.], *Nowe wydanie Brewiarzyka Mariawickiego*, PNS 23(2001), s. 15-16.
341. SIOSTRA ADELA, *Kolejna publikacja mariawicka*, PNS 39(2005), s. 15-16.

„Pro musica sacra", WN PAT / UPJPII, Kraków (PMS)

342. KAŁAMARZ, WOJCIECH [ks.], *Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów*, PMS 11(2013), s. 66-110.
343. ŚLUSARCZYK, DAWID, *Muzyka w luterańskim zborze w pierwszych wiekach reformacji*, PMS 11(2013), s. 163-172.
344. WIŚNIEWSKI, PIOTR [ks.], *Ksiądz Eugeniusz Gruberski (1870-1923) – reformator muzyki kościelnej w diecezji płockiej*, PMS 13(2015), s. 203-214.

„Rocznik teologiczny", ChAT, Warszawa. (RT)

345. BIAŁOMYZY, GABRIEL [ks.], *Charakterystyka śpiewów liturgicznych w nabożeństwach starotestamentowych i wczesnochrześcijańskich*, RT 2016, z. 3, s. 455-469.
346. ORZEŁ, PIOTR, *Pieśń Cherubinów nr 7 Dymitra Bortniańskiego i jej oddziaływanie na kompozycje epoki*, RT 2015, z. 1, s. 27-40.
347. RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ [ks.], *Teksty objawień bł. Marii Franciszki*, RT 1974, z. 1-2, s. 455-464.
348. RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ [ks.], *„Początek Związku Zgromadzenia Kapłanów" – podstawowa księga objawień bł. Marii Franciszki*, RT 1976, z. 1-2, s. 49-92.
349. RUDNICKI, KONRAD M. PAWEŁ [ks.], *„Pierwotny tekst objawień Mateczki"*, RT 1979, z. 2, s. 195-232.
350. SŁOJEWSKI, BARTŁOMIEJ, *Sakralna twórczość muzyczna mariawitów a śpiewy cerkiewne*, RT 53(2021), z. 2, s. 725-764.
351. WOJCIECHOWSKA, KALINA, *Hymn, psalm, chorał – próba uściśleń genologicznych*, RT 2002, z. 1, s. 203-220.
352. WOJCIECHOWSKA, KALINA, *Muzyka religijna bez słowa? Czy muzyka instrumentalna może być muzyką religijną?*, RT 2006, z. 1-2, s. 97-110.
353. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Aleksander Archangielski – kompozytor, dyrygent, człowiek* RT 2016, z. 4, s. 601-635.

354. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Drogi ku adaptacji cerkiewnego śpiewu kijowskiego na ziemiach ruskich*, RT 2011, z. 1-2, s. 219-242.
355. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Historia rozwoju prawosławnego śpiewu liturgicznego na ziemiach Polski*, RT 1995, z. 2, s. 285-316.
356. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Percepcja chorału bizantyjskiego na terenach wschodniosłowiańskich*, RT 2002, z. 1, s. 221-232.
357. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Śpiewy liturgiczne okresu Triodionu Postnego i jego funkcjonowanie w praktyce wybranych ośrodków PAKP*, RT 2002, z. 2, s. 163-204.
358. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Wpływ włoskich gatunków muzycznych na prawosławny śpiew cerkiewny Wschodnich Słowian*, RT 2000, z. 1, s. 137-156.
359. ZOŁOTARIEW, ELŻBIETA [s.], *Śpiew cerkiewny a muzyka*, RT 2006, z. 1-2, s. 111-126.

„Roczniki teologiczno-kanoniczne" oraz „Roczniki teologiczne", KUL, Lublin (RTK):

360. FEICHT, HIERONIM [ks.], *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, RTK 12(1965), z. 4, s. 6-50.
361. GARNCZARSKI, STANISŁAW [ks.], *Polskie śpiewy na Boże Ciało w kancjonale S. S. Jagodyńskiego, [wyd. 1636, 1695]*, RTK 65[2018], z. 13, s. 95-113.
362. OLSZEWSKI, DANIEL [ks.], *Początki mariawityzmu. Studium historyczno-pastoralne*, RTK 23(1976), z. 6, s. 81-90.
363. RUDNICKI, KONRAD M. P. [ks.], *Dzieło Miłosierdzia Bożego. Podstawowe przeżycie ekumeniczne*, RTK 42(1995), z. 7, s. 143-150.
364. SOSNOWSKI, SŁAWOMIR [ks.], *Te Deum – pieśń pochwalna*, RTK 46(1999), z. 8, s. 75-84.
365. WIT, ZBIGNIEW [ks.], *Pieśń nabożna w potrydenckich procesjonałach i rytuałach polskich*, RTK 21(1974), z. 6, s. 113-127.

„Rodzina: Miesięcznik Katolicki", Warszawa.

366. *W trosce o zachowanie polskości*, „Rodzina" 2020, nr 2, s. 5.
367. WYSOCZAŃSKI, WIKTOR [bp], *Wzywani do gestapo*, „Rodzina" 2012, nr 8, s. 5-6.

„Ruch biblijny i liturgiczny", Unum, Kraków. (RBiL)

368. DĄBEK, TOMASZ M. [ks.], *Muzyka liturgiczna w Starym i Nowym Przymierzu*, RBiL 40(1987), nr 3, s. 252-257.
369. GROCHOCKI, JÓZEF [ks.], *Z dziejów officium divinum*, RBiL 5(1952), nr 1, s. 53-68.
370. KOTYŃSKI, LEON [ks.], *Metryka hymnów brewiarzowych*, RBiL 11(1958), nr 4, s. 292-317.
371. MIECZKOWSKI, JANUSZ [ks.], *Msza święta trydencka*, RBiL 51(2008), nr 3, s. 165-178.
372. REGINEK, ANTONI [ks.], *Hymnodia – teologia dźwięku*, RBiL 55(2002), nr 1, s. 31-40.
373. SCHLETZ, ALFONS [ks.], *O niektórych podręcznikach liturgicznych w dawnych seminariach duchownych w Polsce*, RBiL 2(1949), nr 3, s. 193-209.
374. SCZANIECKI, BENEDYKT [ks.], *Śpiew gregoriański w życiu zakonnic*, RBiL 14(1961), nr 5, s. 252-261.

„Studia Płockie" (SPł)

375. JEZUSEK, WACŁAW [ks.], *Ks. Eugeniusz Gruberski w trosce o reformę muzyki i śpiewu kościelnego*, SPł 1(1973), s. 67-111.
376. LELEŃ, ANDRZEJ [ks.], *Muzyka kościelna w myśli i posłudze pasterskiej błogosławionego Antoniego Juliana Nowowiejskiego*, SPł 33(2005), s. 245-254.

„Studia Religiologica", UJ, Kraków (SR).

377. MAMES, TOMASZ D. [ks. M. DANIEL], *Wybrane zagadnienia obrzędów celebracji Eucharystii w Prowincji Francuskiej Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, SR 42(2009), s. 109-117.
378. PASEK, ZBIGNIEW, *Geneza mariawityzmu i przyczyny jego podziału*, SR 24(1991), s. 41-62.

„Studia Theologia Varsaviensia", ATK / UKSW, Warszawa (STV).

379. FILIPOWICZ, KRZYSZTOF [ks.], *Hymn dawniej i dziś, czyli o możliwościach ekspresji poetyckiego słowa w starożytnym kulcie i chrześcijańskiej liturgii*, STV 51(2013), nr 1.
380. KARPOWICZ, ANTONINA, *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień Psalmów" św. Augustyna*, STV 40(2002), nr 1, s. 51-78.
381. SUSKI, ANDRZEJ [bp], *Najstarsze świadectwa o hymnach chrześcijańskich*, STV 14(1976), nr 1, s. 29-41.
382. WARCHOŁ, EDWARD [ks.], *Instytucja małżeństw „mistycznych" jako najbardziej kontrowersyjna innowacja w Starokatolickim Kościele Mariawitów*, STV 41(2003), nr 2, s. 23-37.

„Śpiew Kościelny", Warszawa, Płock. (ŚK)

383. BERNATOWICZ, S., *Okólnik J. E. Biskupa Płockiego, dotyczący przepisów liturgicznych, w świetle rozumu i logiki*, ŚK 8(1903), nr 19, s. 213-214.
384. BUGAJCZYK, WOJCIECH, *O śpiewie choralnym polskim i jego stosunku do medycejskiego*, ŚK 9(1904), nr 11; ŚK 9(1904), nr 12, s. 139-141.
385. BUGAJCZYK, WOJCIECH, *O śpiewie nieszporów*, ŚK 8(1903), nr 23, s. 263-265; ŚK 8(1903), nr 24, s. 272-274.
386. BUGAJCZYK, WOJCIECH, *Sposób śpiewania Jutrzni na Boże Narodzenie*, ŚK 5(1900), nr 12, s. 174-176.
387. BUGAJCZYK, WOJCIECH, *W sprawie odpowiedzi mszalnych*, ŚK 6(1901), nr 1, s. 8-11.
388. *Czego obecnie wymaga reforma od organistów*, ŚK 1(1896), nr 9, s. 133-135.
389. *Dekret św. Kongregacyi Obrządków, wzbraniający akompaniować na organie podczas prefacyi i Pater noster*, ŚK 4(1899), nr 8, s. 92-93.
390. DWURAŹNY, A., *Odczyt o Muzyce Kościelnej*, ŚK 13(1908), nr 23, s. 409-411.
391. FURMANIK, J[ózef], *Korespondencye*, ŚK 1(1896), nr 6, s. 95-96, ŚK 2(1897), nr 9, s. 220-221.
392. GRUBERSKI, EUGENIUSZ, *Nowości muzyczne*, ŚK 14(1909), nr 22, s. 348-351.
393. GRUBERSKI, EUGENIUSZ, *Referat o nadużyciach w śpiewie Mszy św. i nieszporów*; ŚK 11(1906), nr 6.
394. GRUBERSKI, EUGENIUSZ, *W sprawie chórów mieszanych*, ŚK 7(1902), nr 15-16, s. 134-135.
395. *Historya muzyki kościelnej: Okres II. Rozwój muzyki kościelnej od r. 600 do 1600*, ŚK 4(1899), nr 10m s. 113-116.
396. *Historya muzyki kościelnej. Okres III. Upadek Muzyki Kościelnej (od 1600 do 1830 roku)*, ŚK 5(1900), nr 11, s. 117-120.
397. *Historya muzyki kościelnej: Wynalezienie linij nutowych*, ŚK 4(1899), nr 11, s. 129-131.
398. KACZOROWSKI, M., *Godzinki o Niepokalanem Poczęciu*, ŚK 10(1905), nr 4, s. 44-45.
399. *Korespondencye: Z Petersburga*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 217-219.
400. KS. R. AL. AK. DUCH., *Korespondencye: Stryków*, ŚK 1(1896), nr 5, s. 78-79.
401. KS. W. B [BUGAJCZYK, WOJCIECH], *Wrażenia muzyczne podczas wizyty pasterskiej J. E. ks. Biskupa Szembeka*, ŚK 6(1901), nr 19-20, s. 164-165.
402. *Literatura i krytyka*, ŚK 11(1906), nr 8, s. 96-98.
403. MAKOWSKI, H., *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento*, ŚK 6(1901), nr 13-14, s. 111-112.
404. MILLER, A., *Jubileusz Kapłański*, ŚK 2(1897), nr 10, s. 235-240.
405. MILLER, A., *Krótki zarys upadku muzyki kościelnej w zachodnich guberniach Cesarstwa w XIX stuleciu*, ŚK 1(1896) nr 6, s. 81-84; nr 7, s. 97-100; nr 8, s. 113-115.
406. „MODERATO", *O udziale kobiet w chórach kościelnych*, ŚK 8(1903), nr 3, s. 30-33.
407. „MODERATO", *Śpiew ludowy w kościele*, ŚK 7(1902), nr 19-20, s. 165-166.
408. MOZZELLA, C. KARD., *E Sacra Congregatione Ritum Plocen. Circa cantum in lingua vernacular, intra missam cantata*, ŚK 3(1898), nr 19, s. 261-262.
409. *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej*, ŚK 7(1902), nr 13-14, s. 105-107; nr 15-16, s. 125-129; ŚK 8(1903), nr 17, s. 190-192.
410. *Najważniejsze przepisy dotyczące muzyki kościelnej. O użyciu innych instrumentów po za organem*, ŚK 8(1903), nr 6, s. 72-73.
411. „NEO-REALISTA", *Msza łacińska*, ŚK 13(1908), nr 8, s. 159-162.
412. *No 149. Biskup kujawsko-kaliski. Do wszystkich Dziekanów Naszej Dyecezyi*, ŚK 2(1897), nr 6.
413. OCIEPKO, F. *Organista katolicki u kozłowitów*, ŚK 14(1909), nr 17, s. 268-269.
414. *Od Administracji*, ŚK 14(1909), nr 8, s. 126-127.
415. *Odpowiedzi Redakcyi*, ŚK 6(1901), nr 10-12, s. 95-98; ŚK 7(1902), nr 5-6, s. 44-46; ŚK 8(1903), nr 8.
416. *Pogawędka z pp. Organistami o reformie. Pogawędka druga*, ŚK 2(1897), nr 9, s. 207-211.
417. *Rozmaitości*, ŚK 1(1896), nr 6, s. 91-92; ŚK 1(1896), nr 11, s. 170-173; ŚK 3(1898), nr 10, s. 154-158; ŚK 11(1904), nr 19, s. 221-222; ŚK 11(1906), nr 1-2, s. 16-17; ŚK 11(1906), nr 3-4, s. 38.
418. ST. B., *O śpiewaniu Jutrzni*, ŚK 8(1903), nr 23, s. 267-268.
419. SURZYŃSKI, MIECZYSŁAW, *Muzyka Kościelna*, ŚK 13(1908), nr 6, s. 118-121.
420. ŚK 7(1902), nr 13-14, s. 116-117; nr 15-16, s. 134-135; nr 17-18, s. 155-156; nr 19-20, s. 169-171; nr 21-22, s. 192-194; ŚK 8(1903), nr 1, s. 11-12; nr 2, s. 22-23; nr 3, s. 30-33.
421. *Tak było, tak niech będzie*, ŚK 1(1896), nr 1, s. 1-4.
422. *W administracyi Śpiewu Kościelnego…*, ŚK 12(1907), nr 15-16, s. 128.
423. *W sprawie „przypisków Redakcyi" do korrespondencyi z Płocka zamieszczonej w No 52. „Przeglądu Katolickiego" z r. 1903*, ŚK 9(1904), nr 4, s. 37-38.
424. WALCZYŃSKI, FRANCISZEK, *Leon XIII, Patron i Reformator muzyki kościelnej*, ŚK 5(1900), nr 12, s. 169-174.
425. *Wykaz pieniędzy wniesionych do Stowarzyszenia Organist.*, ŚK 13(1908), nr 15-16, s. 289-304.
426. X. G., *Kilka słów o Gregoryanizmie*, ŚK 9(1904), nr 1, s. 3-6.
427. X. W. B. [BUGAJCZYK, WOJCIECH], *Jeszcze w sprawie nieszporów*, ŚK 9(1904), nr 9, s. 104.

„Templarjusz", Płock 1933-1939. (Temp.)

428. *Dożynki w Żeliszewie*, Temp. 2(1934) nr 1, s. 32-33.
429. *Wieczór Templarjuszowski w Żeliszewie*, Temp. 3(1935), nr 5, s. 196-197.

„Wiadomości Maryawickie" / „Wiadomości: Dodatek do «Maryawity»", Łódź 1907-1914. (WM)

430. *Konsekracya Biskupa Naszego w Utrechcie*, WM 1909, nr 81, s. 641-645.
431. *Konsekracya Biskupów*, WM 1910, nr 72, s. 569-571.
432. M. S., *Kilka uwag o śpiewie i muzyce kościelnej*, WM 1913, nr 39, s. 609-610.
433. MARYAWITA Z FILIPOWA, *Z życia maryawickiego: Filipowo*, WM 1907, nr 15, s. 117.
434. *Msza Polska*, WM 1908, nr 15, s. 113-115.
435. *Muzyka i śpiew u Maryawitów. Chwała i dziękczynienie…*, WM 1913, nr 1, s. 10-11.
436. *Odpowiedzi Redakcyi: p. Marya Bołoczko w Równem*, WM 1912, nr 8, s. 64.
437. *Odpowiedź Redakcyi: Księdzu J. K.*, WM 1908, nr 32, s. 255-256.
438. *Sposób Adoracyi podług św. Franciszka*, WM 1913, nr 28, s. 437-439.
439. ŚLEDZIEWSKI, J[ÓZEF], *Muzyka i śpiew u Maryawitów*, WM 1913, nr 8, s. 121-123.
440. WM 1913, nr 1, s. 11; nr 3, s. 44; nr 8, s. 122; nr 12-13, s. 178.189; nr 18, s. 279; nr 23, s. 360; nr 25, s. 395-396; nr 29, s. 456.
441. WOJTECKI, WŁADYSŁAW, *Muzyka i śpiew…*, WM 1913, nr 5, s. 72-73.
442. *Z życia maryawickiego: Msza Święta po polsku*, WM 1907, nr 51, s. 405.
443. *Z życia maryawickiego: Rozporządzenie*, WM 1907, nr 5, s. 37.

INNE:

444. BRADSHAW, MURRAY C., *Performance practice and the Falsobordone*, "Performance Practice Review" 10(1997), nr 2 *Fall*, s. 224-247.
445. FIDURA, JERZY, *100-lecie istnienia Starokatolickiego Kościoła Mariawitów (1906-2006)*, „Studia Ełckie" 8(2006), s. 101-111.
446. GÓRECKI, ARTUR, *Aby wszystko było „Maria vitae" – od gorliwej pobożności do herezji*, „Christianitas: Religia – kultura – społeczeństwo" 56-57(2014), s. 182-220.
447. GRAJEWSKI, CZESŁAW, *„Kalendarz dla organistów wiejskich" – mało znane źródło do historii cecylianizmu w Polsce*, „Teologia i Człowiek" 25(2014 nr 1), UMK, Toruń 2014, s. 149-162.
448. KANSY, ANDRZEJ, *Przegląd prasy mariawitów na ziemiach polskich (1907-2017)*, „Studia Medioznawcze" 73(2018), nr 2, s. 41-53.
449. KROCZEK, PIOTR, *Status prawny mariawitów w Polsce*, „Studia Oecumenica" 14(2014), s. 237-252.
450. KUBIES, GRZEGORZ, *Instrumenty muzyczne w Starym Testamencie*, „Bobolanum" 14(2003), z. 3., s. 33-51.
451. KÜRY, ADOLF, *Der Gottesdienst der christkatholischen Kirche der Schweitz*, „Internationale kirchliche Zeitschrift: neue Folge der Revue internationale de théologie" 31(1941), z. 3-4, s. 137-148.
452. MALESA, WOJCIECH, *Synody piotrkowskie, a polskie zwyczaje liturgiczne zachowane po przyjęciu trydenckiej reformy liturgii*, „Kultura – Media – Teologia" 17(2014), s. 94-106.
453. MILCAREK, PAWEŁ, *Od psałterza pełnego do psałterza łatwiejszego. Z dziejów reformy Brewiarza rzymskiego w wieku XX*, „Christianitas: Religia – kultura – społeczeństwo" 2012, nr 47, s. 193-234.
454. NOWACZYK, ZBIGNIEW, *Muzyka i instrumenty w Psalmach*, „Z badań nad Biblią" 6, WN PAT, Kraków 2003, s. 161-188.
455. OLSZEWSKI, DANIEL, *Mariawityzm – początki i rozwój*, „Więź" 29(1986), nr 2-3, s. 121-132.
456. PILCH, MAREK, *Chorał protestancki – historia, próby definicji oraz konteksty pojęcia*, „Notes muzyczny" 2017, tom II, nr 8, s. 49-76.
457. REGINEK, ANTONI, *Polskie adaptacje hymnu do Ducha Świętego*, „Studia Pastoralne" 4(2008), UŚ, Katowice, s. 171-180.
458. SINKA, TARSYCJUSZ, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce" 60(1983), s. 235-275.
459. SZYNDLER, MAGDALENA, *Elementy problematyki związanej z archiwizacją i transkrypcją zebranego materiału muzycznego*, „Wartości w muzyce" 3(2010), s. 116-121.
460. ŚLUSARCZYK, DAWID, *Początki pieśni protestanckiej na przykładzie twórczości chorałowej Marcina Lutra*, „Analecta Cracoviensia" 38-39(2006/2007), s. 557-568.
461. W. P., *Czy Kościół Staro-Kat. Maryawitów jest Kościołem Narodowym*, „Jednodniówka Maryawicka" 1935, nr 7, s. 49.
462. „Wiadomości Maryawickie", Łowicz 1935, nr 1-7.
463. WESOŁOWSKI, FRANCISZEK, *Praktyka „alternatim" w liturgii kościołów chrześcijańskich Europy Zachodniej*, „Wokalistyka w Polsce i na świecie" 4(2005), AMiKL, Wrocław 2005, s. 189-200.

464. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Istota fenomenu wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego*, „Ateneum Kapłańskie" 174(2020), z. 3, s. 482-492.
465. WOŁOSIUK, WŁODZIMIERZ, *Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną*, „Elpis" 23-13(2011), z. 23-24, s. 59-86.
466. WRONA, WILHELM [ks.], *Dzieje rytuału piotrkowskiego*, „Polonia Sacra – kwartalnik teologiczny" 4(1951), s. 328-380.
467. WYCZAWSKI, HIERONIM E. [ks.], *„Wykład liturgii Kościoła katolickiego" biskupa A. J. Nowowiejskiego po kilkudziesięciu latach*, ABMK 56 (1988), s. 383-404.
468. ZIMOŃ, DAMIAN [abp], *Uczestnictwo wiernych we Mszy św. w duchu liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne 11(1978), s. 75-109.

2. MUZYKALIA

2.1. Publikacje:

469. *American Catholic Hymnal. Ana extensive collection of Hymns, Latin Chants and Sacred Songs* etc, P. J. Kenedy & Sons, New York 1913.
470. *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis* etc., Typis Polyglottis Vaticanis, Romae 1912.
471. *Antiphonarium iuxta ritum Breviarii Romani* etc., in officina haeredum et viduae Andreae Petricovij, Cracoviae 1645.
472. ARCHANGIELSKI, ALIEKSANDR, *Liturgija sw. Joanna Złatoustago (zaupokojnaja): dla czietyriechgołosnago chora. Partitura*, wyd. G. Schmidt, S. Piertierburg 1891.
473. BOŃCZAK, FRANCISZEK [bp], *Śpiewnik Polsko-Narodowego Katolickiego Kościoła*, Zjednoczone Chóry P.N.K.K., b.m., 1942.
474. BUGAJCZYK, ADALBERTUS [WOJCIECH, ks.], *Verperae di Sanctissimo Eucharistiae Sacramento unison et ad IV voces inaequales (falsibordoni)*, K. Miecznikowski, Płock 1901.
475. BUGAJCZYK, WOJCIECH [ks.], *Nieszpory na uroczystość Bożego Ciała na jeden głos z towarzyszeniem Organów i na cztery głosy mieszane (Falsibordoni)*, op. 5, K. Miecznikowski, Płock 1912.
476. BUGAJCZYK, WOJCIECH [ks.], *Nieszpory o Niepokalanem Poczęciu Najśw. Maryi Panny na 4 głosy mieszane i równe (męzkie) – Falsibordoni z okazyi 50-cio letniego jubileuszu ogłoszenia tego Dogmatu przez Kościół Rzymsko-Katolicki w roku 1904 obchodzonego*, K. Miecznikowski, Płock 1904.
477. CASCIOLINI, CLAUDIO, *Missa pro defunctis ad quatuor voces inæquales*, seria: *Repertorium Musicæ Sacrae ex auctoribus sæculi XVI. et XVII* [w:] „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" 2(1887).
478. [ceremoniał pogrzebowy], opr. S. Jałosiński, brak danych wydawniczych.
479. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Śpiewnik Kościelny Diecezji Płockiej*, Płockie Wydawnictwo Diecezjalne 1979.
480. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Pieśni ślubne*, z. I, wyd. II, Hejnał, Płock 2005.
481. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Pieśni ślubne*, z. II, wyd. II, Hejnał, Płock 2005.
482. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Pieśni ślubne*, z. III, wyd. II, Hejnał, Płock 2008.
483. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Pieśni ślubne*, z. IV, Hejnał, Płock 2004.
484. CHAMSKI, HIERONIM [ks.], *Pieśni ślubne*, z. V, Hejnał, Płock 2004.
485. CHLONDOWSKI, ANTONI [ks.], *Zbiór mało znanych kolęd w łatwym układzie na chór męski*, op. 46, wyd. 2, Salezjańska Szkoła Organistów, Przemyśl 1926.
486. *Choralnik śpiewnika Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, [Zwiastun, Warszawa 1966].
487. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 1, Izdanije Uczilisczcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Synodje, Synodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1898.
488. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 2, cz. 1, *Liturgija*, Izdanije Uczilisczcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Synodje, Synodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1898.
489. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 2, cz. 2, Izdanije Uczilisczcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Synodje, Synodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1898.
490. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 3, cz. 1, Изданіе Училищнаго Совѣта при Святѣйшэмъ Сунодѣ, Сунодальная типография, С. Петербургъ 1902.
491. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 3, cz. 2, *Strastnaja Siedmica*, Izdanije Uczilisczcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Synodje, Synodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1904.
492. *Cerkowno-Pjewczeskij Sbornik*, tom 4. *Triod Cwjetnaja*, Izdanije Uczilisczcznago Sowjeta pri Swjatjejszem Synodje, Synodalnaja tipografija, S. Pietierburg 1905.
493. *Ciebie Boga Chwalimy*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1983.

494. *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani* etc., editio stereotypica, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii 1892.
495. FLASZA, TOMASZ, *Śpiewnik Kościelny Katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezyi Krakowskiej. Ułożony na 1 głos z organem, lub na 4 głosy mieszane*, cz. 1., Kraków [1903].
496. FLASZA, TOMASZ, *Śpiewnik Kościelny Katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezyi Krakowskiej. Ułożony na 1 głos z organem, lub na 4 głosy mieszane*, cz. 2., Kraków [1905].
497. FLASZA, TOMASZ, *Śpiewnik Kościelny Katolicki, czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich zebrany staraniem Towarzystwa wzaj. pomocy organistów dyecezyi Krakowskiej. Ułożony na 1 głos z organem, lub na 4 głosy mieszane*, cz. 3., wyd. III, Kraków [1909].
498. FLASZA, TOMASZ, *Śpiewnik Kościelny Katolicki…* (reprint), Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2002.
499. FURMANIK, JÓZEF, *Introit* [w:] *Rocznik dla Organistów na rok 1896*, rok V, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa 1895, s. 62.
500. FURMANIK, JÓZEF, *Jutrznia na uroczystość Bożego Narodzenia i Zmartwychwstania Pańskiego*, P. Kowalczyk, Warszawa 1917.
501. FURMANIK, JÓZEF, *Tibi Domine: Utwory chóralne. msze czterogłosowe*, Polihymnia, Lublin 2011.
502. FURMANIK, JÓZEF, *Tibi Domine*, zeszyt 9. *Msze, część II*, zebrała i opr. B. Wycech, Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek do Cierpiących, Warszawa [1995].
503. *Gdy idziemy poprzez świat, chwalmy Boga, bo Bóg kocha nas*, red. P. Jaworska, WKSM, Płock 2005.
504. *Gdy idziemy poprzez świat, chwalmy Boga, bo Bóg kocha nas*, wyd. II, red. T. D. Mames, WKSM, Płock 2011.
505. *Gesangbuch der Heiligen der Letzte Tage*, neue erweiterte auflage, Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage, Basel – Berlin 1937.
506. *Graduale de tempore et de sanctis* etc., F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii 1871.
507. *Graduale Romanum de Tempore et Sanctis ad ritum Missalis* etc., Officina Typographica Andreæ Petricovij, Cracoviæ 1614.
508. *Graduale Sacrosanctæ Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis* etc., Typis Vaticanis, Romae 1908.
509. GRALAK, LECH [ks.], *Laudate Dominum (Chwalcie Pana). Śpiewnik pielgrzymkowy i parafialny*, XX. Oratorianie, Radom 1988; Radom 1991.
510. GREFKOWICZ, ANDRZEJ [ks.], *Przyjdź Duchu Święty: Śpiewnik Grup Odnowy w Duchu Świętym*, wyd. II (dodruk), Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998.
511. GRIESBACHER, PETER, *XXXIII Offertoria et Motetta vocibus æqualibus concinenda partim comitante Organo*, op. 57, F. Pustet, Ratisbonæ, Romæ, Neo-Eboraci et Cincinnati 1902.
512. GRIESBACHER, PETER, *Sämtliche Fest-Vesperpsalmen und Magnificat. Nach dem gleichnamigen Schaller'schen Vesperwerke (Opus 11. u. 13.)*, op. 35, F. Pustet, Regensburg, Rom & New York 1900.
513. GRUBERSKI, EUGENIUSZ [ks.], *Trzykrotne wezwanie ku czci Niepokalanie Poczętej na chór męski*, ŚK 11(1904), nr 23.
514. *Harfa Syjońska,* wyd. Zwiastun, Warszawa 1965.
515. [HERBURTT, MAMERT, ks.], *Cantionale Ecclesiasticum completens ea* etc., typis et impensis Josephi Zawadzki, Vilnæ 1878.
516. *Inwitatorium wielkanocne*, ŚK 8(1903), nr 7, s. 89.
517. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, *Pieśni na Wielki Post. Pieśni Wielkanocne*, Łódź 1984.
518. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*". *Śpiewnik Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, cz. 1, Łódź 1993.
519. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*". *Śpiewnik Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, cz. 2, Łódź 1994.
520. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, „*Śpiewajcie Panu Pieśń nową*". *Śpiewnik Kościoła Starokatolickiego Mariawitów*, cz. 3, Łódź 1994.
521. JAŁOSIŃSKI, STANISŁAW, [zbiór pieśni różnych], Łódź 1984.
522. JANKOWSKI, MIECZYSŁAW, *Śpiewajmy Panu: śpiewnik archidiecezji warszawskiej*, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszwa 1971.
523. JOOS, OSWALD, *Vesperæ de Beata Maria Virgine*, wyd. II, H. Pawelek, Regensburg [1888].
524. KLONOWSKI, TEOFIL, *Szczeble do Nieba czyli Zbiór pieśni z melodyjami w kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używanych* etc., tom I, nakładem i czcionkami Ludwika Merzbacha, Poznań 1867; tom II, Poznań 1867.
525. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. I. *XVI falsibordoni IV vocum super Ps. CIX Dixit Dominus. Tenor*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1890.

526. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. II. *XI falsibordoni IV vocum super Ps. CX Confitebor tibi, Domine (Nr. 17-27). Cantus*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1893.
527. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. III. *XIII falsibordoni IV vocum super Ps. CXI Beatus vir. (Nr. 28-40). Cantus*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1893.
528. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. IV. *XVIII falsibordoni IV vocum super Ps. CXII: Laudate, pueri, Dominum (Nr. 41-58). Cantus*, F. Pustet, 1893.
529. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. V. *XXI falsibordoni IV vocum super Ps. CXVI: Laudate Dominum, omnes gentes, Ps. CXV: Credidi, propter quod, Ps. CXXVII: Beati omnes qui, Ps. CXXIX De profundis (Nr . 59-79). Altus*, F. Pustet, 1893.
530. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. VI. *XIV falsibordoni IV vocum super Ps. CXXI Laetatus sum. Ps. CXXVI: Nisi Dominus. (Nr. 80-93). Cantus*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1893.
531. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. VII. *XII falsibordoni IV vocum super Ps. CXLVII: Lauda, Jerusalem. Ps. CXIII. In exitu Israel (Nr. 94-105). Tenor*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati, 1894.
532. KRAUS, CAROLUS, *Psalmodia Vespertina continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit*, fasc. VIII. *XI falsibordoni IV vocum super Ps. CXXXI: Memento, Domine, Ps. CXXXVII: Confitebor quoniam, Ps. CXXV: In convertendo, Ps. CXXXVIII: Domine, probasti me (Nr. 106-116). Cantus*, F. Pustet, 1894.
533. LEWKOWICZ, WOJCIECH [ks.], *Śpiewnik parafialny czyli zbiór pieśni kościelnych oraz modlitw do użytku wiernych w kościołach rzymsko-katolickich*, wyd. 11, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, Olsztyn 1982.
534. LÜCK, STEPHAN, *Sammlung ausgeziechneter Kompositionen für die Kirche*, tom. 4, wyd. 3, F. Pustet, Regensburg, Rom, New York u. Cincinnatii, 1907.
535. MAŁACZYŃSKI, FRANCISZEK [ks.], *Kyriale dla wiernych. Części stałe Mszy świętej, wybrane msze gregoriańskie, ważniejsze śpiewy na rok kościelny*, Wydawnictwo Kurii Diecezjalnej, Katowice 1960.
536. *Melodie do Harfy Syjońskiej wydania trzeciego*, Wydawnictwo Społeczności Chrześcijańskiej, Cieszyn 1924.
537. *Melodje do Zbioru pieśni nabożnych katolickich dla użytku kościelnego Ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1871.
538. MIODUSZEWSKI, M[ICHAŁ] M. [ks.], *Dodatek do Śpiewnika Kościelnego*, [Kraków 1841].
539. MIODUSZEWSKI, M[ICHAŁ] M. [ks.], *Dodatek II i III do Śpiewnika Kościelnego z melodyjami*, Kraków 1853.
540. MIODUSZEWSKI, M[ICHAŁ] M. [ks.], *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane* etc., w drukarni S. Gieszkowskiego, Kraków 1838.
541. MOLITOR, JOHANN B., *Missa „Tota pulchra es Maria"*, op. 11, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii, 1874.
542. MOLITOR, JOHANN B., *Missa in honorem S. Fidelis a Sigmaringa Martyris*, op. 12, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci & Cincinnatii, 1874.
543. MROWIEC, KAROL [ks.], *Śpiewnik liturgiczny*, TN KUL, Lublin 1991.
544. *Msza I*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1967.
545. *Msza I*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1971.
546. *Msza II*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1986.
547. *Msza III*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
548. *Msza IV*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
549. *Msza V*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
550. *Msza VI*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1969.
551. *Msza za dusze zmarłych. Pieśni żałobne*, wybór i opr. S. Jałosiński, Łódź 1979.
552. „Musica Sacra", F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnati (dodatki muzyczne).
553. NOWOWIEJSKI, FELIKS, *Dwanaście kolęd na chór mieszany*, wyd. 2, Gebethner i Wollf, Warszawa i in. 1928.
554. PROSKE, CAROLUS [ks.], *Musica divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta rituum Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ* etc., *Annus Primus harmonias IV. vocum continens*, tom I *Liber missarum*, F. Pustet, Ratisbonae 1853.
555. PROSKE, CAROLUS [ks.], *Musica divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta rituum Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ* etc., *Annus Primus harmonias IV. vocum continens*, tom II *Liber motettorum*, F. Pustet, Ratisbonae 1859.

556. PROSKE, CAROLUS [ks.], *Musica divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta rituum Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ* etc., *Annus Primus harmonias IV. vocum continens*, tom III *Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et Antiphonas B. Mariae Virg. completens*, F. Pustet, Ratisbonae 1859.
557. PROSKE, CAROLUS [ks.], *Musica divina. Sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta rituum Sanctæ Ecclesiæ Catholicæ* etc., *Annus Primus harmonias IV. vocum continens*, tom IV *Liber vespertinus*, F. Pustet, Ratisbonae 1863.
558. RĄCZKOWSKI, FELIKS, *Msze Gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957.
559. RĄCZKOWSKI, FELIKS, *Śpiewnik parafialny: Śpiewajmy Bogu*, Pax, Warszawa 1988.
560. RZYMSKI, PAWEŁ, *Cantionale Ecclesiasticum completens ea* etc., wyd V, Warszawa 1856.
561. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Cantionale Ecclesiasticum ad usum Ecclesiarum Poloniae* etc., Typis Universitatis Jagellonicae, Cracoviae 1886.
562. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami dla użytku młodzieży szkolnej*, wyd. 4 popr. i pow., Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1895.
563. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny z melodiami na 2 głosy* etc., wyd. jubileuszowe (1878-1928), Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1928.
564. SIEDLECKI, JAN, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami dla użytku młodzieży szkolnej*, wyd. 5 popr., Wydawnictwo Księży Misjonarzy na Kleparzu, Kraków 1908.
565. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny*, Ars Christiana, Warszawa 1953.
566. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny*, wyd. przerob. i powięk., Wydawnictwo św. Krzyża, Opole 1959
567. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny*, wyd. XXXV zm. i powięk., Wydawnictwo św. Krzyża, Opole 1975.
568. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny*, wyd. XXXIX, Wydawnictwo Księży Misjonarzy, Kraków 1994.
569. SIEDLECKI, JAN [ks.], *Śpiewnik kościelny*, wyd. XL, Kraków 2001.
570. STEHLE, G. E., *Liber motettorum. Motettenbuch für vierstimmigen gemischten Chor für das Kirchenjahr*, F. Pustet, Regensburg, New York und Cincinnatii 1875.
571. STUDZIŃSKI, KAROL, *Ojcze nasz: na Sopran, Alt, Tenor i Bas*, RM (2)1858, nr 43, s. 5-6.
572. SURIANO, FRANCISCO, *Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. J. Chr. in Dominica Palmorum et in feria VI. in Parasceve quatuor vocum*, F. Pustet, Ratisbonæ, Neo Eboraci et Cincinnati 1895.
573. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Cantionale ecclesiasticum ad normam Ritualis sacramentorum petricoviensis nec non aliorun antiqourum librorum: Gradualis scilicet, Antiphonarii, Processionalis et Psalterii cura synodorum provinciæ gnesnensis editorum* etc., ed. II, J. Leitgeber, Posnaniæ 1897.
574. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Directorium chori, czyli wybór antyfon, psalmów, hymnów, wierszy I responsoriów tudzież innych melodyi roku kościelnego* etc., tom I *Commune et proprium de tempore*, J. Leitgeber, Poznań 1885.
575. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Directorium chori, czyli wybór antyfon, psalmów, hymnów, wierszy I responsoriów tudzież innych melodyi roku kościelnego* etc., tom II *Commune et proprium sanctorum*, J. Leitgeber, Poznań 1886.
576. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Śpiewnik Kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich*, cz. I. *Laudate Dominum, zawierająca Msze choralne, nabożeństwo nieszporne i kompletę*, wyd. II popr. i powięk., J. Leitgeber, Poznań 1892.
577. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Śpiewnik Kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich*, cz. II. *Śpiewajmy Panu, zawierająca Msze polskie, Pieśni kościelne i Litanie*, J. Leitgeber, Poznań 1886.
578. SURZYŃSKI, JÓZEF [ks.], *Wielki Tydzień. Nabożeństwo Kościoła Katolickiego od Niedzieli Palmowej do Niedzieli Wielkanocnej w językach łacińskim i polskim z melodyjami według Mszału Rzymskiego i Rytuału Piotrkowskiego*, J. Leitgeber, Poznań 1892.
579. SURZYŃSKI, [JÓZEF, ks.] I IN., *Bard. 55 pieśni na czterogłosowy chór męski*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań [1910].
580. SURZYŃSKI, [JÓZEF, ks.] I IN., *Menestrel. 51 pieśni na czterogłosowy chór mieszany*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań br.
581. *Śpiewniczek Eucharystyczny: pieśni na cześć Przenajświętszego Sakramentu, Najświętszej Panny i Świętych Pańskich, używane w kościele Najśw. Serca Jezusowego, przy klasztorze Sióstr Franciszkanek Najświętszego Sakramentu we Lwowie*, wyd. II, Księgarnia Katolicka Władysława Miłkowskiego, Kraków 1909.
582. *Śpiewnik Ewangelicki. Codzienna modlitwa, pieśń, medytacja, nabożeństwo*, praca zbiorowa, wyd. Augustana, Bielsko-Biała 2002.
583. *Śpiewnik Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Zwiastun, Warszawa 1966.
584. *Śpiewnik parafialny*, red. [bp] M. Karol Babi i in., wyd. I, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2010; wyd. II, Warszawa 2012.

585. *Śpiewnik parafialny dla chórzystów*, red. B. Łuczak, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2012.
586. *Śpiewnik parafialny dla chórzystów. Dodatek*, Parafia KSM pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Warszawa 2018.
587. *Śpiewnik pierwszokomunijny*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994.
588. *Śpiewy kościelne na chór męski i mieszany*, serya 1, zesz. 1 i 2, Księża Misjonarze, Kraków 1920.
589. ŚWIERCZEK, WENDELIN [ks.], *Mało znane kolędy na chór mieszany*, Księża Misjonarze, Kraków 1927.
590. *The Liber Usualis: with introduction and rubrics in English*, Desclee Company, Tournai – New York 1961.
591. VIADANA, LODOVICO DA, *Falsobordoni quatuor vocum super octo tonus psalmorum*, op. 28 [w:] *Cantiones selectæ ex operibus ecclesiasticus Ludovici Viadanæ*, red. F. X. Haberl, F. Pustet. Ratisbonæ 1890.
592. *Wielki Tydzień*, opr. S. Jałosiński, Łódź 1984.
593. WITT, FRANZ X. [ks.], *Cantus Sacri ad tres vel quatuor voces æquales*, op. 5(a), wyd. II, F. Pustet, Regensburg, Newyork & Cincinnati 1870.
594. WITT, FRANZ X. [ks.], *Cantus Sacri ad quatuor voces æquales*, op. 5[b], *Series nova*, F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnati 1874.
595. WITT, FRANZ X. [ks.], *Gradualien, Alleluja und Tractus, Hymnen, Sequenzen und Motetten*, op. 34, cz. III (nry 19-58), F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnatii, 1897.
596. WITT, FRANZ X. [ks.], *Offertoria totius anni: Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr*, op. 15, F. Pustet, Regensburg, New York & Cincinnatii, 1892.
597. *Zbiór pieśni religijnych*, nakł. ks. Jana Kowalskiego [abp M. MICHAŁ], Łódź 1907.
598. *Zbiór pieśni religijnych*, wyd. II popr. i uzup., Wydawnictwo OO. Maryawitów, Łódź 1913.
599. ZIENTARSKI ROMUALD, *Śpiewnik kościelny* (*Cantionale Ecclesiasticum*) *obejmujący Pieśni, Hymny, Antyfony, Nieszpory* etc., w drukarni J. Jaworskiego, Warszawa 1870.
600. ŻUK, MARIAN [ks.], *Pieśni Maryjne: wielogłosowe z towarzyszeniem organów*, wyd. II, Hejnał, Płock 2000.
601. ŻUK, MARIAN [ks.], *Śpiewnik nowych pieśni kościelnych i piosenek religijnych*, Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne, Olsztyn 1992.

2.2. Archiwalia i zbiory prywatne:

Zbiory archiwum Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku:

602. A-ŚMiM, *I-a Msza w polskim języku 1908* (*Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu na 4-głosowy chór męzki*).
603. A-ŚMiM, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Jana*, [opr. S. Jałosiński], Łódź 1990.
604. A-ŚMiM, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Łukasza*, [opr. S. Jałosiński], Łódź 1990.
605. A-ŚMiM, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Marka*, [opr. S. Jałosiński], Łódź 1990.
606. A-ŚMiM, *Męka Pana naszego Jezusa Chrystusa wg św. Mateusza*, [opr. S. Jałosiński], Łódź 1990.
607. A-ŚMiM, *Msza V na 4 gł. mieszane. Alt*, rps.
608. A-ŚMiM, *Msza V na 4 gł. mieszane. Tenor*, rps.
609. A-ŚMiM, *N. Palmowa*, [8 ponum. stron], rps.
610. A-ŚMiM, O.B.J.P., *Msza IV*, rps.
611. A-ŚMiM, O.B.J.P., *Msza V*, rps.
612. A-ŚMiM, *Partytura Braci*, rps.
613. A-ŚMiM, *Partytura Mszy św. – Msza Jubileuszowa*, rps.
614. A-ŚMiM, [partytura *Mszy św. Jubileuszowej*, bez okładki], rps.
615. A-ŚMiM, *Tenor*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
616. A-ŚMiM, *Uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego. Partytura na 4 głosy mieszane*, zebr. organista W. GAPIŃSKI, 1929, rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Płocku:

617. Ch-ŚMiM, *Bas*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
618. Ch-ŚMiM, [luźna kartka z *Ojcze nasz* na chór mieszany], rps.
619. Ch-ŚMiM, *Msza św. i pieśni. IV*, [zeszyt głosowy – bas], rps.
620. Ch-ŚMiM, *Msza św. i pieśni. Alt*, [zeszyt dla głosu], rps.
621. Ch-ŚMiM, *Msze Św. i Pieśni. Sopran*, [zeszyt dla głosu], rps.

622. Ch-ŚMiM, *Niedziela Palmowa. Rezurekcja*, [zeszyty dla głosów: Sopran, Alt, Tenor (w kluczu basowym), Bas (2 egz.)], rps.
623. Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV, niekompletna], rps.
624. Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV oraz pieśni], rps.
625. Ch-ŚMiM, [partytura mszy I-IV oraz pieśni], rps.
626. Ch-ŚMiM, *Partytura. Jutrznia Wielkanoc*, zebr. org. W. GAPI. [nieczyt.], rps.
627. Ch-ŚMiM, *Psalmy Sopran*, [16 ponum. stron], rps.
628. Ch-ŚMiM, *Sopran*, [zeszyt dla głosu z mszami i pieśniami], rps.
629. Ch-ŚMiM, [zeszyt dla tenora I. bez okładki, na str. 1: *Pokropisz mię „choralne"*], rps.
630. Ch-ŚMiM, *Zeszyt do nut Siostry Jowity*, rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Cegłowie:

631. Ceg., *Isza Msza św.*, [partytura w brązowej okładce], rps.
632. Ceg., *Bas: Jutrznia na Boże Narodzenie, Niedziela Palmowa, Jutrznia na Wielkanoc*], rps.
633. Ceg., [czarna teczka w sztywnej oprawie z utworami dla tenoru].
634. Ceg., *Jutrznia na Boże Nar., Niedziela Palmowa, Otworzenie grobu, Jutrznia na Wielkanoc*, [zeszyty głosowe z okładkami zatytułowanymi „Zeszyt do nut"], rps.
635. Ceg., KAPUSTA, H., [partytura, tytuł: *Odpowiedzi* na s. 1], Busko-Zdrój 2003, kserokopia.
636. Ceg., KAPUSTA, H., [partytura, tytuł: *Msza IV* na s. 1], kserokopia.
637. Ceg., *Msza 4.* [zeszyty dla poszczególnych głosów], rps.
638. Ceg., *4.* [zeszyt dla basu z utworami żałobnymi], rps.
639. Ceg., *Msza V i Isza*, [zeszyty dla poszczególnych głosów], rps.
640. Ceg., *Nieszpory żałobne*, rps.
641. Ceg., *Partytura. Zeszyt I-szy*, rps.
642. Ceg., [partytura ze śpiewami mszalnymi i pieśniami, tytuł na pierwszej stronie: *Chwal Syonie z III m.*], rps.
643. Ceg., *Pieśni na Boże Ciało*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Choć burza huczy*], rps.
644. Ceg., *Pieśni na czas postu*, [zeszyty dla głosów], rps.
645. Ceg., *Pieśni na czas zwykły par. mar. Cegłów*, [zeszyty dla głosów], rps.
646. Ceg., *Pieśni postne*, [partytura w szarobrązowej okładce, pierwszy utwór: *Ogrodzie Oliwny*], rps.
647. Ceg., *Pieśni ślubne*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Panie, tu do Twych stóp*], rps.
648. Ceg., *Pieśni wielkanocne*, [zeszyty głosowe, pierwszy utwór: *Otrzyjcie już łzy płaczący*], rps.
649. Ceg., [pozostałe utwory – zapisane na pojedynczych kartkach luźno przechowywanych w szafkach chóru].
650. Ceg., *Sopran. Pieśni postne i Wielkiego Tygodnia*, [zeszyt dla głosu], rps.
651. Ceg., *Sopran. Pieśni za zmarłych (żałobne)*, [zeszyt dla głosu], rps.
652. Ceg., [szara teczka tekturowa z luźnymi kartkami, zatytułowana: *Jutrznie*].
653. Ceg., [szara teczka tekturowa z luźnymi kartkami, zatytułowana: *Nuty dla organisty!!!*].
654. Ceg., *Zeszyt do nut. Kółko mandolinistów. Maria Skwiecińska, kl. Vc.*, rps.
655. Ceg., [zeszyty głosowe z brązowymi okładkami zawierające śpiewy Mszy św.], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Dobrej:

656. Dob., *Nieszpory*, [partytura w białej okładce], rps.
657. Dob., [partytura różnych śpiewów liturgicznych i pieśni w czarnej oprawie], opr. A. Ciesielski, rps.
658. Dob., [partytura śpiewów Wielkiego Tygodnia i pieśni wielkanocnych w brązowej oprawie], opr. A. Ciesielski, rps.
659. Dob., *Pokropienie na okres Wielkanocy*, opr. S. Jałosiński.

Zbiory archiwum Parafii KKM w Felicjanowie:

660. Fel., [partytura w niebieskiej okładce, pierwszy śpiew: *Ofiara krzyża spełniona*], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Grzmiącej:

661. Grz., Bp. [?], *Jutrznia*, [kartki z partyturą spięte zszywaczem, kilka egz.], rps.
662. Grz., *Wielbi Dusza (uroczyste) mel. płocka*, [luźna kartka z zapisem melodii kantyku, kilka egz.] rps.
663. Grz., *Wielki Czwartek*, [luźna kartka z zapisem melodii hymnu *Niech do niebios brzmi granicy*], rps.

Zbiory archiwum Parafii KSM w Lipce:

664. Lip., [partytura w czarnej okładce, pierwszy śpiew: *Niechaj będzie*], rps.
665. Lip., [partytura w szarej okładce, pierwszy śpiew: *Wielbi dusza*], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Lublinie:

666. Lub., *Alt*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* z *Mszy IV*], rps.
667. Lub., *No. 1. Msza św. o Przenajświętszym Sakramencie*, [głos altu], rps.
668. Lub., *Nieszpory o Przenajświętszym Sakramencie. Na 4 głosy mieszane*, [partytura w czarnej okładce], rps.
669. Lub., *Nieszpory żałobne 2.*, [zeszyt głosowy], rps.
670. Lub., *Sopran. Msza Św.*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi i pieśniami], rps.
671. Lub., *Sopran: Rezurekcja i Palmowa Niedziela* [zeszyt głosowy], rps.
672. Lub., *Sopran. Rezurekcja i Wielka Sobota*, [zeszyt głosowy], rps.
673. Lub., *Sopran*, [zeszyt głosowy ze śpiewami mszalnymi, pierwszy utwór: *Wstęp* z *Mszy I*], rps.
674. Lub., [partytura bez tytułu; pierwszy śpiew: *Poświęcenie Paschału*], 63 ponumerowane strony, rps.
675. Lub., [partytura śpiewów liturgicznych i pieśni, pierwszy utwór: *Płaczcie, ach płaczcie, Anieli*], rps.
676. Lub., [partytura śpiewów liturgicznych i pieśni, pierwszy utwór: *Poświęcenie Paschału*], rps.
677. Lub., [partytura ze śpiewami Wielkiego Tygodnia, tytuł na pierwszej stronie: *Rezurekcja*], rps.
678. Lub., *Zmienne części Mszy św.*, [książeczka z tekstami części zmiennych], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Łanach:

679. Łany., [zbiór luźnych kartek z zapisem partyturowym], rps.
680. Łany., [partytura bez tytułu, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps.
681. Łany., *Tenor. Parafii Gózd*, [zeszyt nutowy], brak paginacji, rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Mińsku Mazowieckim:

682. M.Maz., *Jutrznia*, [partytura bez okładki], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Nowej Sobótce:

683. N.Sob., *Nieszpory o przen. Sakramencie* [partytura w szarej okładce], rps.
684. N.Sob., [partytura w układzie pionowym, na pierwszej stronie odpowiedzi mszalne], 140 ponumerowanych stron, rps.
685. N.Sob., [partytura w układzie pionowym, na pierwszej stronie: trzy preludia], brak paginacji, rps.
686. N.Sob., [partytura w układzie poziomym, na pierwszej stronie: W. Rychter, *Kalwarja*,], brak paginacji, rps.
687. N.Sob., [partytura w układzie poziomym, na pierwszej stronie: *Wstęp* (z *Mszy III*)], 42 ponumerowane karty, rps.
688. N.Sob., zeszyt dla altu, pierwszy utwór: *Wstęp (III Mszy)*], rps.
689. N.Sob., [zeszyt dla altu, pierwszy utwór: *Wierzę* (z *III Mszy*)], rps.
690. N.Sob., [zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Jutrznia na Boże Narodzenie*], rps.
691. N.Sob., [zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się IV*], rps.
692. N.Sob., [zeszyt dla basu, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się V*], rps.
693. N.Sob., [zeszyt dla basu w niebieskiej okładce, pierwszy utwór: *Antyfona*], rps.
694. N.Sob., [zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Panie 6.*], rps.
695. N.Sob., [zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Psalm I i II*], rps.
696. N.Sob., [zeszyt dla sopranu, pierwszy utwór: *Wierzę* (z *III Mszy*)], rps.
697. N.Sob., [zeszyt dla tenoru, pierwszy utwór: *Panie 6.*], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Raszewie Dworskim:

698. Rasz., *Msza I na 4 gł. mieszane ułożona przez Przew. O. Biskupa M. Jakóba Próchniewskiego 1907 rok na cześć Przenajświętszego Sakramentu. Przepisał i uzupełnił Bp M. Roman Nowak*, Płock – Świątynia, 2.02.1996 r.
699. Rasz., [szary segregator z nutami].

Zbiory chóru Parafii KSM w Strykowie:

700. Str., [partytura w szarobrązowej oprawie, tytuł na pierwszej stronie: *Wielki Piątek. Uczczenie krzyża*], rps.
701. Str., [pojedyncza kartka z partyturą *Przybądź Duchu, Pod Twą obronę* oraz *Przed tak wielkim Sakramentem*], rps.
702. Str., *Pogrzeb dorosłych*, [ceremoniarz pogrzebowy z nutami], rps.
703. Str., [zbiór z *Mszą I, Mszą IV* i innymi śpiewami, opr. H. Kapusta], zeszyty dla poszczególnych głosów, kserokopia.

Zbiory archiwum Parafii KSM w Warszawie:

704. A-War., [luźna kartka z tytułem *Nieszpory Żałobne*], rps.
705. A-War., [luźna kartka z tytułem *Psalm 94*], rps.
706. A-War., [luźne kartki w dużym formacie pionowym z fragmentami *Mszy II* oraz gregoriańską melodią antyfony *Dziewicza Zbawiciela Matko*], rps.
707. A-War., [partytura w brązowej oprawie, pierwszy utwór: *Nieszpory o P. Sakramencie*], 118 ponumerowanych stron, rps.
708. A-War., [partytura w brązowej oprawie, pierwszy utwór: *Przed tak wielkim Sakramentem*], 72 ponumerowane strony, rps.
709. A-War., [partytura w zielonej oprawie, pierwszy utwór: *Niechaj będzie*], rps.
710. A-War., *Śpiewnik*, [partytura, na pierwszej stronie: *Msza V. Wstęp*], rps.
711. A-War., *Msza Św. V*, [partytura, na pierwszej stronie: *Msza IV Wstęp*], rps.
712. A-War., *Msza Św. V-ta. Sopran*, [partytura, na pierwszej stronie: *Chwała na wysokości Bogu*], rps.
713. A-War., *Zeszyt No. 2*, [partytura w zielonej oprawie], rps.
714. A-War., [zeszyt nutowy z podpisem na stronie tytułowej: *Własność Sowiński Jan, Błonie*], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Warszawie:

715. Ch-War., FURMANIK, J[ÓZEF], *Panie, zmiłuj się*, [luźna kartka], rps.
716. Ch-War., [luźna kartka z tytułem *Baranku Boży*], rps.
717. Ch-War., [luźna kartka z tytułem *Kyrie 2.*], rps.

Zbiory chóru Parafii KSM w Żarnówce:

718. Żar., *Alt N 14d. Śpiewaczki młodsze*, [zeszyt głosowy], rps.
719. Żar., *Bas*, [zeszyt głosowy], rps.
720. Żar., *Bass*, [zeszyt głosowy], rps.
721. Żar., *Boże Ciało Ż*, [zeszyt głosowy dla sopranu], rps.
722. Żar., *Do użytku s. Alberty*, [partytura *Mszy V* oraz antyfon], rps.
723. Żar., [fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Błogosławieni ubodzy*], rps.
724. Żar., [fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Ojcze nasz*], rps.
725. Żar., [fragmenty partytury bez okładki, pierwszy utwór: *Panie* (*z Mszy I*)], rps.
726. Żar., [fragmenty partytury, pierwszy utwór: *Pogrzeb. Wstęp*], rps.
727. Żar., [fragmenty zeszytu głosowego dla sopranu, na pierwszej stronie: *O Chryste, Królu jedyny*], rps.
728. Żar., [fragmenty zeszytu głosowego dla sopranu, pierwszy utwór: *Przed tak wielkim sakramentem*], rps.
729. Żar., *Jutrznia (Boże Narodzenie)*, fragmenty zeszytu dla sopranu bez okładki, rps.
730. Żar., *Jutrznia na Boże Narodzenie*, [zeszyt dla sopranu w czarnej okładce], rps.
731. Żar., *Kolędy. Sopran (vox 1)* / *Kolędy. Sopran (zeszyt II)* / *Kolędy. Alt* / *Kolędy. Bas* [zbiór zeszytów głosowych], rps.
732. Żar., *Msza* [zeszyt nutowy z partyturą, na okładce portret H. Wieniawskiego], rps.
733. Żar., *Msza Na cześć Przenajświętszego Sakramentu Na sopran i alt*, [zbiór luźnych kartek], 16 ponumerowanych stron, rps.
734. Żar., *Msza Święta*, [zeszyt nutowy z partyturą *Mszy I* oraz pieśni], rps.
735. Żar., *Nieszpory żałobne*, [zeszyt nutowy w szarej okładce], rps.
736. Żar., *Partytura 1914 roku*, rps.
737. Żar., [partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Adwent. Boże wieczny*], rps.
738. Żar., [partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Witaj, królowo niebieska*], rps.
739. Żar., [partytura bez okładki, na pierwszej stronie tytuł: *Nieszpory żałobne*], rps.
740. Żar., [partytura w bordowej okładce, pierwszy śpiew: *Ach, mój Jezu*], rps.
741. Żar., [partytura w brązowej okładce, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps.
742. Żar., [partytura w niebieskiej okładce, pierwszy śpiew: *Przybądź Duchu*], rps.
743. Żar., *Sopran*, [zeszyt głosowy, na pierwszej stronie: *Msza św. V*], rps.
744. Żar., *Tenor* [zeszyt głosowy], rps.
745. Żar., *Tenor. 3cia Msza św. 4gł.* [zeszyt głosowy], rps.
746. Żar., [zbiór luźnych kartek ze śpiewami liturgicznymi w kartonie z partyturami archiwalnymi], rps.
747. Żar., [zeszyt dla sopranu bez okładki ze śpiewami Niedzieli Palmowej i Wielkanocy, format A4], rps.
748. Żar., [zeszyt dla sopranu bez okładki ze śpiewami Niedzieli Palmowej i Wielkanocy, format A5], rps.
749. Żar., *Zeszyt do nut. Nieszpory. Wielkanoc*, [zeszyt nutowy z partyturą nieszporów oraz melodiami otwarcia grobu], rps.
750. Żar., *Zeszyt do nut. Sopran*, [zeszyt głosowy, na pierwszej stronie: *Litania do Serca Pana Jezusa*], rps.
751. Żar., *Zeszyt do nut. Sopran*, [zeszyt głosowy, pierwszy utwór: *Msza Św. I-sza. Panie zmiłuj się*], rps.

752. Żar., *Zeszyt do nut. Trojanowski Jan, kl. VIII 1966/67*, [zeszyt głosowy], rps.
753. Żar., *Zeszyt do nut. O krwi najdroższa. Nieszpory* [partytura], rps.
754. Żar., [zeszyt głosowy dla basu ze śpiewami mszalnymi w szarej okładce, bez tytułu], rps.
755. Żar., [zeszyt głosowy dla sopranu, na okładce portret Stanisława Moniuszki], rps.
756. Żar., [zeszyt głosowy dla sopranu, pierwszy utwór: *Duch Twój dobry*], rps.
757. Żar., [zeszyt nutowy bez okładki dla sopranu i altu, na pierwszej stronie tytuł: *Wielkanoc*], rps.
758. Żar., [zeszyty dla głosów, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* z *Mszy IV*], rps.
759. Żar., [zeszyty dla głosów, pierwszy utwór: *Wstęp* z *Mszy V*], rps.

Kolekcja [bpa] Marka [M. Karola] Babi, Płock:

760. KMB, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego 1.337*], rps.
761. KMB, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego 5.341*], rps.
762. KMB, *Spis pieśni na Wielki Post*, [partytura z sygnaturą: *Księgozbiór ks. F. Rostworowskiego No 213*], rps.

Kolekcja Sławomira Gołębiowskiego, Warszawa:

763. KSG, *Msza V na 4 gł. mieszane. Na pamiątkę połączenia Kościoła Maryawickiego z Kościołem Holenderskim ułożona z motywów Casciolini'ego, Griesbachera i innych p. Prz. Biskupa Maryawitów, O. M. J. P. w 1909 r.*, rps.

Kolekcja Zofii Kędzierskiej, Olsztyn:

764. KZK, *Męka Pana Naszego Jezusa Chrystusa na Wielki Piątek. Tubra*, [głosy solowe], rps.
765. KZK, [partytura z tytułem w alfabecie …], 1920 r.
766. KZK, [zeszyt głosowy dla sopranu bez okładki, pierwszy utwór: *Panie zmiłuj się* (z *Mszy II*)], rps.
767. KZK, [zeszyt ze zbiorem różnych śpiewów, na pierwszej stronie: *Msza Św. I-sza 4ro głosowa*], rps.

Kolekcja Bartosza Łuczaka, Warszawa:

768. KBŁ, *Msza II*, [zbiór pojedynczych kart w dużym formacie], rps.
769. KBŁ, *Msza Święta za zmarłych. Pieśni za zmarłych*, [partytura w zeszycie nutowym], rps.
770. KBŁ, *Nieszpory*, [zbiór skanów z melodiami psalmów i antyfon nieszpornych], rps.
771. KBŁ, [partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *Niechaj Będzie*], rps.
772. KBŁ, [partytura bez okładki, na pierwszej stronie: *No 1. Czyń Panu miejsce*], rps.
773. KBŁ, [partytura z brązowo-zieloną okładką, na pierwszej stronie: *Niechaj będzie*], rps.
774. KBŁ, *Pieśni na Boże Narodzenie*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
775. KBŁ, *Pieśni Kościelne. Zeszyt do nut s. M. Kunegundy Wojciechowskiej*, rps.
776. KBŁ, *Pieśni Różne. Hymny*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
777. KBŁ, *Pieśni wielkanocne. Śpiew na Niedzielę Palmową*, [zeszyt nutowy z niebieską okładką], rps.
778. KBŁ, *Przez Twoje Święte Zmartwychpowstanie*, skan strony z partytury.
779. KBŁ, [zbiór skanów z partyturą mszy bez części zmiennych], rps.
780. KBŁ, [zbiór luźnych kart z partyturą *Mszy V*], 21 ponumerowanych stron, rps.
781. KBŁ, [zbiór śpiewów Wielkiego Tygodnia, na pierwszej stronie: *Poświęcenie palm*], 17 ponumerowanych stron, skany.
782. KBŁ, [zbiór z melodiami jutrzni na Boże Narodzenie w formacie A4], kserokopia.
783. KBŁ, [zbiór z melodiami jutrzni na Boże Narodzenie w formacie A5], kserokopia.

Kolekcja [ks.] Tomasza D. [M. Daniela] Mamesa, Paryż:

784. KTM, MAMES, KAZIMIERZ, *Partytura Pierwszej Mszy Świętej Obrządku Mariawckiego. Ryt Trydencko-Płocki*, Mińsk Maz 1966 – Białystok 1999, rps.
785. KTM, *Nieszpory żałobne*, [8 ponumerowanych kart], rps.
786. KTM, SURZYŃSKI, JÓZEF, *Wielki Tydzień…* (dz. cyt.), [fotografie egzemplarza z Parafii KSM w Gniazdowie].

3. ŹRÓDŁA NIEPISANE

3.1. Dokumenty dźwiękowe:

787. CHÓR DIECEZJI ŚLĄSKO-ŁÓDZKIEJ, *100-lecie Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. 1906 -2006. Nie rzucim Dzieła, gdzie Bóg jest… Msza na cześć Przenajświętszego Sakramentu z 1910 r. i Pieśni o Mateczce* (płyta CD), Płock 2006.
788. CHÓR MŁODZIEŻOWY KOŚCIOŁA STAROKATOLICKIEGO MARIAWITÓW, *Pójdźmy, Adorujmy: Kolędy – Msza III* (płyta CD), Płock 2020.
789. Nabożeństwa Kościoła Starokatolickiego Mariawitów transmitowane w Programie II Polskiego Radia – https://www.polskieradio.pl/196,Ekumenia/3532,Posluchaj [lub] https://mariawita.pl/htmls/biblioteka.html (dostęp: 31.07.2022):
    a. PR2-1.01.2017, godz. 8:00;
    b. PR2-15.08.2017, godz. 8:00;
    c. PR2-25.12.2017, godz. 8:00;
    d. PR2-6.01.2018, godz. 8:00;
    e. PR2-1.04.2018, godz. 8:00;
    f. PR2-1.05.2018, godz. 8:00;
    g. PR2-15.08.2018, godz. 8:00;
    h. PR2-1.11.2018, godz. 8:00;
    i. PR2-18.11.2018, godz. 8:00;
    j. PR2-3.05.2019, godz. 8:00;
    k. PR2-20.06.2019, godz. 8:00;
    l. PR2-11.08.2019, godz. 8:00;
    m. PR2-1.03.2020, godz. 8:00;
    n. PR2-13.04.2020, godz. 8:00;
    o. PR2-1.05.2020, godz. 8:00;
    p. PR2-21.05.2020, godz. 8:00;
    q. PR2-15.08.2020, godz. 8:00;
    r. PR2-4.04.2021, godz. 8:00;
    s. PR2-6.01.2022, godz. 8:00.

3.2. Relacje ustne:

790. BANKIEWICZ, IRENEUSZ M. STANISŁAW [ks.], relacja ustna z dn. 1.05.2021.
791. CZYŻEWSKI, CZESŁAW M. KRZYSZTOF [ks.], relacja ustna z dn. 1.05.2021.
792. DRÓŻDŻ, PIOTR M. GRZEGORZ [ks.], relacja ustna z dn. 30.04.2021.
793. GOŁĘBIOWSKI, SŁAWOMIR, relacja ustna z dn. 7.05.2020.
794. GRABARCZYK, DARIUSZ M. GABRIEL [ks.], relacja ustna z dn. 3.05.2021.
795. JABŁOŃSKI, MICHAŁ M. LUDWIK [bp], relacja ustna z dn. 6.05.2021.
796. JAWORSKI, ZDZISŁAW M. WŁODZIMIERZ [bp], relacja ustna z dn. 11.05.2021.
797. MAMES, TOMASZ M. DANIEL [ks.], relacja ustna z dn. 13.04.2021.
798. MIKLUS, DARIUSZ M. ZENON [ks.], relacja ustna z dn. 6.05.2021.
799. MILLER, GRZEGORZ M. DOMINIK [ks.], relacja ustna z dn. 2.05.2021.
800. NAWARA, CZESŁAW M. ZBIGNIEW [ks.], relacja ustna z dn. 2.05.2021.
801. NAWARA, CZESŁAW M. ZBIGNIEW [ks.], relacja ustna z dn. 27.11.2019.
802. OGANIESIAN, HUBERT M. PASCHALIS [ks.], relacja ustna z dn. 1.05.2021.
803. OPALA, JAROSŁAW M. JAN [ks.], relacja ustna z dn. 30.04.2021.
804. ORZECHOWSKI, JAKUB M. SZCZEPAN [ks.], relacja ustna z dn. 3.05.2021.
805. RATAJCZYK, TADEUSZ M. ŁADYSŁAW [ks.], relacja ustna z dn. 2.05.2021.
806. ROSIAK, PRZEMYSŁAW M. SŁAWOMIR [ks.], relacja ustna z dn. 15.11.2019 r.
807. SZYMKIEWICZ, MATEUSZ M. FELICJAN [ks.], relacja ustna z dn. 28.04.2021 r.
808. WĄSOWSKI, PAWEŁ M. MICHAŁ [ks.], relacja ustna z dn. 1.05.2021.
809. WOIŃSKA, HANNA M. RAFAELA [bp], relacja ustna z dn. 14.09.2020.
810. WYLAZŁOWSKI, MICHAŁ M. FABIAN [ks.], relacja ustna z dn. 1.05.2021.

WYKAZ TABEL I PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

1. TABELE

1. Wybrane różnice w natężeniu głosu w modlitwach mszalnych między przepisami liturgicznymi z pocz. XX wieku a praktyką mariawicką. s. 110.
2. Zestawienie przebiegu mszy czytanej i śpiewanej/uroczystej z wyszczególnieniem tekstów przeznaczonych dla kapłana, diakona, subdiakona i wiernych oraz sposobu ich wykonania. s. 112-113.
3. Przemiany w strukturze mariawickich nieszporów o Przenajświętszym Sakramencie. s. 116.
4. Przemiany w strukturze mariawickich nieszporów o Najświętszej Maryi Pannie. s. 117-118.
5. Układ Psałterza w *Brewiarzu Eucharystycznym* z 1923 r. s. 122-123.
6. Wybór antyfon do Jutrzni na Boże Narodzenie w partyturach mariawickich. s. 126.
7. Klasyfikacja świąt oraz obecność formularzy mszalnych i tekstów zmiennych oficjum w wybranych źródłach liturgii mariawickiej. s. 131-133.
8. Wykonawcy śpiewów w Wielkim Tygodniu wyznaczeni przez *Mszał Eucharystyczny*. s. 137-138.
9. Psalmy, kantyki, antyfony, responsoria i pieśni odmawiane lub śpiewane przy obrzędach rytuału i pontyfikału. s. 139.
10. Kategorie klasyfikacji genetycznej śpiewów liturgicznych KSM. s. 169.
11. Mariawickie modlitewniki z pieśniami i śpiewniki oraz ich nazwy skrótowe. s. 177.
12. Spis partytur ze śpiewami liturgicznymi w oprac. S. Jałosińskiego i H. Kapusty. s. 181.
13. Wykaz rękopisów ze śpiewami liturgicznymi przechowywanych w chórze i archiwach Świątyni Miłosierdzia i Miłości w Płocku. s. 182-183.
14. Wykaz źródeł nutowych ze śpiewami liturgicznymi przechowywanych w chórach i archiwach parafii Kościoła Starokatolickiego Mariawitów w RP oraz Klasztorze Sióstr Mariawitek w Felicjanowie. s. 184-187.
15. Wykaz źródeł nutowych z mariawickimi śpiewami liturgicznymi przechowywanych w kolekcjach prywatnych. s. 188-189.
16. Porównanie układu *missa plenaria* i 14-częściowego mariawickiego cyklu mszalnego. s. 191-192.
17. Chronologia powstawania mszy mariawickich. s. 195.
18. Incipity poszczególnych części w źródłach Jał-MszaI(1971), …II, …III, …IV, …V, …VI, Żar-S1, Żar-A, Żar-T(MszaIII) i Żar-B1 [części A-D]. s. 198-201.
19. Incipity pozostałych części mszalnych ze wskazaniem numeracji oraz źródeł. s. 202-206.
20. Warianty śpiewów Niedzieli Palmowej w p/artyturach A-ŚMiM-NP, Ch-ŚMiM-NP.+Rez-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS i Jał-WT. s. 212.
21. Warianty śpiewów uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego w partyturach A-ŚMiM-UZP, Ch-ŚMiM-JW, Ch-ŚMiM-NP+R-(S/A/T/B), Ch-ŚMiM-PsS i Jał-WT. s. 215.
22. Warianty śpiewów uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego w partyturach N.Sob-P1 i N.Sob-P3. s. 220.
23. Obecność śpiewów z cykli *Zmartwychwstanie Pańskie* I-III w mariawickich partyturach jutrzni na Boże Narodzenie. s. 221-222.
24. Skróty źródeł niemariawickich wykorzystanych w analizie śpiewów jednogłosowych. s. 227-229.
25. Schemat adaptacji melodii antyfony *Placebo Domino…* do tłumaczenia „Będę się podobał…" z uwzględnieniem pozycji akcentów słowno-muzycznych. s. 314.
26. Wariabilność II melodii pieśni *Ludu mój, ludu* w źródłach mariawickich. s. 331.
27. Skróty źródeł niemariawickich wykorzystanych w analizie śpiewów wielogłosowych. s. 395-397.
28. Początkowe współbrzmienia w kolejnych częściach różnych wariantów *Mszy I*. s. 405.
29. Tonalność *Adoracji po podniesieniu* z *Mszy I*. s. 412.
30. Schemat przebiegu muzycznego *Święty* z *Mszy II* oraz odpowiedników motywicznych w *Offertorium…* F. X. Witta (w taktach). s. 422.
31. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy II*. s. 425.
32. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Chwale* z *Mszy III*. s. 429.
33. Obecność wybranych *falsibordoni* ze źródła Gri-35 w *Wierzę* z *Mszy III*. s. 431.
34. Porządek przypuszczalnie zapożyczonych motywów w *Adoracji* (*dodatkowej*) z *Mszy III*. s. 437.
35. Obecność wybranych motywów z CPS w *Wierzę* z *Mszy IV*. s. 448.
36. Porządek występowania treści muzycznej z *Pokajanija…* (CPS-1, nr 58) w *Panie* (dodatkowym) z *Mszy IV*. s. 456.
37. Porządek występowania treści muzycznej z *Sequentia…* z *Missa pro defunctis* C. Casciolinigo w *O Święta Uczto* z *Mszy V*. s. 464.
38. Obecność wybranych motywów z CPS w *Wierzę* z *Mszy VI*. s. 470.

39. Obecność wybranych motywów z CPS w *Święty* z *Mszy VI*. s. 473.
40. Obecność motywów z *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* (*Kijewskago raspjewa*) D. Bortniańskiego w *Wierzę* (*I/VI*). s. 477.
41. Porządek śpiewów *Mszy św. Jubileuszowej* oraz pochodzenie wybranych tekstów. s. 486-487.
42. Wątki muzyczne wykorzystane w *Mszy św. Jubileuszowej.* s. 488-490.
43. Struktura formalna śpiewów *Poświęcenia palm II*. s. 498.
44. Struktura formalna *Królowo niebios* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I*. s. 505.
45. Wykorzystany materiał muzyczny w psalmodii nokturnu jutrzni w N.Sob-P3. s. 517.
46. Obecność poszczególnych głosów na przestrzeni *Królowo niebios* z N.Sob-P3. s. 517.
47. Kolejność wykorzystanych fragmentów muzycznych w psalmodii i antyfonach tzw. „psalmowych" w *Nieszporach o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane*. s. 519.
48. Struktura formalna *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (I) – kolejność wykorzystanych fragmentów muzycznych. s. 522-523.

2. PRZYKŁADY MUZYCZNE

1a. Ch-ŚMiM-Bas1, s. 70. s. 196.
1b. Rasz-MszaI, s. 14. s. 196.
1c. Jał-MszaI(1971), s. 8 [num. wł.]. s. 196.
2. Ch-ŚMiM-M, przed s. 1. s. 197.
3. A-ŚMiM-UZP, s. 4. s. 216.
4. Prezentacja dwóch wariantów melodii gregoriańskiej wersetu Zmartwychwstał Pan z grobu. s. 217.
5a. Królowo niebios – wariant A1 (fragment), A-ŚMiM-UZP, s. 22. s. 218.
5b. Królowo niebios – wariant A2 (fragment), A-ŚMiM-UZP, s. 24. s. 218.
6. F. X. HABERL, *Magister choralis…*, s. 31. s. 237.
7. F. X. HABERL, *Magister choralis…*, s. 195. s. 237.
8a. *Pan z wami* – źródła mariawickie pisane. s. 240.
8b. *Pan z wami* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 240.
8c. *Dominus vobiscum* – źródła łacińskie i inne. s. 240.
9a. *I z duchem twoim* – źródła mariawickie pisane. s. 241.
9b. *I z duchem twoim* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 241.
9c. *Et cum spiritu tuo* – źródła łacińskie. s. 242.
10a. *Pokój Pański…* – źródła mariawickie pisane. s. 242.
10b. *Pax Domini* – źródła łacińskie i inne. s. 242.
11a. *Błogosławmy Panu* (mel. zwykła) – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 243.
11b. *Bogu dzięki* (mel. zwykła) – źródła mariawickie pisane. s. 244.
12a. *Błogosławmy Panu* (mel. uroczysta) – źródła mariawickie pisane. s. 244.
12b. *Błogosławmy Panu* (mel. uroczysta) – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 244.
12c. *Benedicamus Domino* – źródła łacińskie i inne. s. 245.
13a. *Błogosławmy Panu. Alleluja, alleluja.* – źródła mariawickie pisane. s. 245.
13b. *Błogosławmy Panu (/ Bogu dzięki). Alleluja, alleluja* – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 246.
13c. *Benedicamus Domino. Alleluja, alleluja* – źródła łacińskie i inne. s. 246.
14a. Intonacja do *Chwała na wysokości Bogu* [w:] MszałE, s. 4. s. 248.
14b. Intonacja *Gloria in excelsis deo* – źródła łacińskie i inne. s. 248.
15a. Intonacja do *Wierzę w Jednego Boga* [w:] MszałE, s. 6. s. 248.
15b. Intonacja *Credo in unum Deum* – źródła łacińskie i inne. s. 249.
16a. Wezwanie *Panie, otworzysz…* z odpowiedzią – źródła mariawickie pisane. s. 250.
16b. Wezwanie *Domine, labia mea…* z odpowiedzią – źródła rzymskokatolickie. s. 250.
17a. Wezwanie *Boże, ku wspomożeniu…* – źródła mariawickie pisane. s. 251.
17b. Wezwanie *Deus in adjutorium…* – źródła rzymskokatolickie. s. 251.
17c. Odpowiedź *Panie, ku ratunkowi memu…* – źródła mariawickie pisane. s. 252-253.
17d. Odpowiedź *Domine ad adjuvandum* – wybrane źródła rzymskokatolickie. s. 253.
18. Warianty śpiewu wezwania *Od wrót piekielnych* z odpowiedzią. s. 254.
19. *Tonus versiculum* – źródła rzymskokatolickie. s. 255.
20a. Wersykuł po psalmodii nieszporów żałobnych – źródła mariawickie. s. 255.
20b. Wersykuł laudesów *Officium Defunctorum* – źródła rzymskokatolickie. s. 255.
21a. Kolekta z mariawickiego formularza V Mszy św. o Przenajświętszym Sakramencie – transkrypcje wybranych źródeł dźwiękowych. s. 257.
21b. *Tonus orationis festivus (Romanum)* – źródła łacińskie. s. 257.

21c. *Tonus orationis ordinarius* – źródła łacińskie. s. 257.
22. Formuła konkluzji w mariawickim tonie kapitulum – rekonstrukcja na podst. relacji ustnej ks. Czesława M. Zbigniewa Nawary. s. 260.
23a. Mariawicki ton lekcji na jutrzni – rekonstrukcja na podst. relacji ustnej ks. Czesława M. Zbigniewa Nawary z dn. 27.11.2019 r. s. 261.
23b. *Tonus lectionis in Matutino ferialis* – fragmenty źródeł łacińskich. s. 261.
24a. Mariawicki ton lekcji mszalnej – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych. s. 262-263.
24b. *Tonus lectionis in Missa* – fragment z *Cantionale Ecclesiasticum*. s. 263.
25a. Mariawicki ton ewangelii – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych. s. 264.
25b. *Chwała Tobie Panie* – źródła mariawickie pisane. s. 265.
25c. *Chwała Tobie, Panie* – transkrypcja wybranych źródeł dźwiękowych. s. 265.
25d. *Tonus evangelii* – źródła *Cantionale Ecclesiasticum*. s. 265.
26a. Dialog przed prefacją (ton uroczysty) – źródła mariawickie. s. 267-268.
26b. *Tonus præfationis solemnis* (dialog) – źródła łacińskie i niderlandzkie. s. 268.
27a. Prefacja o Trójcy Przenajśw. (fragment) – źródła mariawickie. s. 269.
27b. *Tonus præfationis solemnis* – źródła łacińskie. s. 269.
28a. *Ojcze nasz* (melodia uroczysta) – źródła mariawickie. s. 271.
28b. *Pater noster* (melodia uroczysta) – źródła łacińskie i niemieckie. s. 272.
29a. Ton dla spowiedzi powszechnej – źródła mariawickie. s. 274.
29b. *Tonus „Confiteor"* – źródła łacińskie. s. 274.
30a. Psalmy w tonie I – źródła mariawickie. s. 279.
30b. Psalm 116 w tonie I – źródła mariawickie. s. 279.
30c. Wzór melodyczny tonu psalmowego I z terminacjami *f* i *g* – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 280.
30d. Wzór melodyczny tonu psalmowego I z terminacjami *f* i *g* – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 280.
31a. Psalmy w tonie II – źródła mariawickie. s. 281.
31b. Wzór melodyczny tonu psalmowego II – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 282.
31c. Wzór melodyczny tonu psalmowego II – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 282.
32a. Psalmy i Kantyk NMP w tonie III – źródła mariawickie. s. 284.
32b. Wzór melodyczny tonu III – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 284.
32c. Wzór melodyczny tonu III – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 284.
33a. Psalmy i inne śpiewy w tonie III – źródła mariawickie. s. 286.
33b. Wzór melodyczny tonu IV – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 286.
33c. Wzór melodyczny tonu IV – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 287.
34a. Ps 147 i responsorium *Chwała Ojcu* z jutrzni w tonie V – źródła mariawickie. s. 288.
34b. Ps 99 w tonie V – źródła mariawickie. s. 288.
34c. Śpiew między *Alleluja* i ewangelią w Wielką Sobotę w tonie V – źródła mariawickie. s. 289.
34d. Wzór melodyczny tonu V – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 289.
34e. Wzór melodyczny tonu V – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 289.
35a. Psalmy w tonie VI – źródła mariawickie. s. 290.
35b. Wzór melodyczny tonu VI – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 290.
35c. Wzór melodyczny tonu VI – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 290.
36a. Ps 2 w tonie VII – źródła mariawickie. s. 292.
36b. Ps 146 w tonie VII – źródła mariawickie. s. 292.
36c. Inne psalmy w tonie VII – źródła mariawickie. s. 293.
36d. Wzór melodyczny tonu VII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 293.
36e. Wzór melodyczny tonu VII – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 293.
37a. Psalmy i inne śpiewy w tonie VIII – źródła mariawickie. s. 295.
37b. Wzór melodyczny tonu VIII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 295.
37c. Wzór melodyczny tonu VIII – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 296.
38a. *Wielbi dusza* w tonie VIII (wariant uroczysty) – źródła mariawickie. s. 297.
38b. *Magnificat* w tonie VIII – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 297.
38c. *Magnificat* w tonie VIII – źródła łacińskie i polskie w notacji współczesnej. s. 298.
39a. Kantyk Zachariasza w tonie II – źródła mariawickie. s. 299.
39b. *Benedictus…* w tonie II – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 299.
39c. *Benedictus…* w tonie II – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 299.
40a. Psalm 94 (inwitatoryjny) w tonie VI – źródła mariawickie. s. 300.
40b. *Psalmus 94 (Venite exultemus)* w tonie VI – źródła łacińskie. s. 301.
41. Psalm 50. w tonie VII rozszerzonym (piotrkowskim) – źródła mariawickie. s. 303.
42. Kantyk NMP w tonie mieszanym I g. / V – źródła mariawickie. s. 304.
43a. Ps 116 w tonie mieszanym I / VII c. – źródła mariawickie. s. 305.

43b. Ps 109 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie. s. 305.
44a. Ps 109 i 95 w tonie niegregoriańskim – źródła mariawickie. s. 306.
44b. Ps 11 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie. s. 306.
45a. Ps 99 w tonie niegregoriańskim. – źródła mariawickie. s. 307.
45b. Ps 112 z nieszporów polskich – źródła niemariawickie. s. 307.
46a. Antyfona *Zwycięzcy dam mannę ukrytą…* – źródła mariawickie. s. 311.
46b. Antyfona *Vincenti dabo…* (*Editio Vaticana*). s. 311.
46c. Antyfona *Qui pacem…* – źródła łacińskie. s. 311.
47a. Antyfona *Będę chodził…* (*Podobam się w Panu… / Będę się podobał…*) – źródła mariawickie. s. 313.
47b. Antyfona *Placebo Domino…* – źródła łacińskie. s. 313.
48a. Antyfona *Zmartwychwstał Pan prawdziwie…* – źródła mariawickie. s. 314.
48b. Antyfona *Surrexit Dominus vere…* – źródła łacińskie. s. 314.
49a. Antyfona *Dziewicza Zbawiciela Matko…* (I) – źródła mariawickie. s. 316.
49b. Antyfona *Alma Redemptoris Mater…* – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 317.
49c. Antyfona *Alma Redemptoris Mater…* – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 318.
49d. Przebieg linii melodycznej wybranych fragmentów *Alma Redemptoris Mater* w wariancie watykańskim, medycejskim i piotrkowskim oraz analogicznych fragmentów melodii *Dziewicza Zbawiciela Matko* w wariantach mariawickich. s. 319.
50a. Antyfona *Alleluja, alleluja, alleluja.* – źródła mariawickie. s. 320.
50b. Antyfona *Alleluja, alleluja, alleluja.* – źródła łacińskie. s. 321.
51a. Responsorium *Wybaw mnie, Panie…* – źródła mariawickie. s. 322.
51b. Responsorium *Libera me, Domine…* – źródła łacińskie w notacji neumatycznej. s. 323.
51c. Responsorium *Libera me, Domine…* – źródła łacińskie w notacji współczesnej. s. 324.
52a. *Święty Boże, Święty mocny…* (Wielki Piątek) – źródła mariawickie. s. 327.
52b. *Święty Boże, Święty mocny…* – źródła rzymskokatolickie. s. 328.
53a. Improperia: *Ludu mój, ludu…* (melodia I) – źródła mariawickie. s. 329.
53b. Improperia: *Ludu mój, ludu…* (melodia II) – źródła mariawickie. s. 329-330.
53c. *Ludu mój, ludu…* – źródła rzymskokatolickie. s. 330.
54a. *Chwal, Syonie, Zbawiciela…* (melodia gregoriańska) – źródła mariawickie. s. 335.
54b. *Lauda Sion Salvatorem…* (fragment melodii gregoriańskiej) – źródła rzymskokatolickie. s. 335.
55a. *Oto Hostia i chleb żywy…* – źródła mariawickie (początek). s. 337.
55b. *Oto Hostia i chleb żywy…* – źródła mariawickie (ciąg dalszy). s. 338.
55c. *Ecce panis Angelorum…* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 339.
55d. *Ecce panis Angelorum…* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 340.
56a. *Krzyżu Święty…* – źródła mariawickie. s. 342.
56b. *Krzyżu Święty…* – źródła rzymskokatolickie. s. 342.
57a. *O Chryste, Królu jedyny* – źródła mariawickie (początek). s. 345.
57b. *O Chryste, Królu jedyny* – źródła mariawickie (ciąg dalszy). s. 346.
57c. *Rex Christe primogenite* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 346-347.
57d. *Rex Christe primogenite* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 347.
58a. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia gregoriańska) – źródła mariawickie. s. 352.
58b. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia gregoriańska) – źródła rzymskokatolickie. s. 353.
59a. *Chwal, Syonie, Zbawiciela…* (melodia ludowa) – źródła mariawickie. s. 354.
59b. *Lauda Sion… / Chwal, Syonie…* (melodia ludowa) – źródła rzymskokatolickie. s. 355.
60a. *O krwi najdroższa…* (melodia I) – źródła mariawickie. s. 356.
60b. *O krwi najdroższa…* (melodia I) – źródła rzymskokatolickie. s. 356.
60c. *O krwi najdroższa…* (melodia II) – źródła mariawickie. s. 357.
60d. *O krwi najdroższa…* (melodia II) – źródła rzymskokatolickie. s. 357.
61a. *O Maryjo, niebios Pani…* – źródła mariawickie. s. 358.
61b. *Oracz do skowronka* [w:] SURZYŃSKI, [JÓZEF] i in., *Menestrel. 51 pieśni na czterogłosowy chór mieszany*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań br., s. 32-33. s. 359.
62. *Przed tak wielkim Sakramentem…* (melodia niegregoriańska) – N.Sob-P1, s. 31. s. 359.
63a. *Wstęp* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 360.
63b. *Introit* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 361.
63c. *Introit* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 362.
64a. *Panie, zmiłuj się* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 363.
64b. *Kyrie eleison* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 363.
64c. *Kyrie eleison* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 364.
65. *Graduał* (z traktusem) z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie oraz F. RĄCZKOWSKI, *Msze Gregoriańskie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1957, s. 112-113. s. 365.
66a. *Ofiarowanie* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 365.
66b. *Offertorium* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – Rz-C, s. 158-160. s. 366.

67a. *Święty* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 367.
67b. *Sanctus* z *Mszy św. za dusze zmarłych* oraz liturgii Niedzieli Palmowej – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 367.
67c. *Sanctus* z *Mszy św. za dusze zmarłych* oraz liturgii Niedzieli Palmowej – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 368.
68a. *Baranku Boży* (I) z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 369.
68b. *Agnus Dei* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 370.
68c. *Agnus Dei* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 370.
68d. *Baranku Boży* żałobne (melodia II) – źródła mariawickie. s. 371.
69a. *Komunia* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła mariawickie. s. 371.
69b. *Communio* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 371.
69c. *Communio* z *Mszy św. za dusze zmarłych* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 372.
70a. *Litania do Wszystkich Świętych* (fragmenty) – źródła mariawickie. s. 374.
70b. *Litania do Wszystkich Świętych* (melodia uproszczona) – źródła mariawickie. s. 374.
70c. *Litania do Wszystkich Świętych* – źródła rzymskokatolickie. s. 375-376.
71a. *Niechaj będzie* – źródła mariawickie. s. 377.
71b. *Niechaj będzie* – źródła rzymskokatolickie. s. 377.
72a. *Niech będzie pochwalony* – źródła mariawickie. s. 378.
72b. *Niech(aj) będzie pochwalony* – źródła rzymskokatolickie. s. 379.
73a. *Chwała i dziękczynienie* – źródła mariawickie. s. 380.
73b. *Chwała i dziękczynienie* – źródła rzymskokatolickie. s. 380.
74a. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła mariawickie. s. 382.
74b. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 383.
74c. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 383-384.
75a. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła mariawickie. s. 386.
75b. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła rzymskokatolickie w notacji neumatycznej. s. 386.
75c. *Wesoły nam dzień dziś nastał* – źródła rzymskokatolickie w notacji współczesnej. s. 387.
76. Harmonizacje odpowiedzi w tonie wersykułu, *Amen, I z duchem twoim* oraz *Bogu dzięki* (proste) w Ceg-Kap-P1, s. 1 oraz Rasz-MszaI, s. 32. s. 401.
77. Harmonizacje uroczystego i wielkanocnego wariantu *Bogu dzięki* w partyturach mariawickich. s. 402.
78. Harmonizacje odpowiedzi *I z duchem twoim* przed *Baranku Boży* w partyturach mariawickich. s. 402.
79. Porównanie *Veni Creator Spiritus* w opr. T. Flaszy z kontrafakturami mariawickimi. s. 403.
80. Porównanie zapisu *Falsobordone: Domine ad adjuvandum* T. L. da Vittorii oraz fragmentu *Wierzę* z *Mszy I*. s. 407.
81. Porównanie zapisu *Adoramus te Domine* (anonim) oraz wariantów *Adoracji po podniesieniu* z *Mszy I*. s. 410.
82. Porównanie zapisu *Christus factus est* F. X. Witta oraz wariantów *O Święta Uczto* z *Mszy I*. s. 413.
83. Porównanie zapisu wybranych *falsibordoni* P. Griesbachera oraz *Panie* z *Mszy II*. s. 416.
84. Porównanie zapisu wybranych *falsibordoni* C. de Zacharii (PV-5, nr 66 i 68) oraz *Ofiarowania* z *Mszy II*. s. 419.
85. Porównanie wariantów A i B części *Modlitwa moja, Panie* z *Mszy II*. s. 420.
86. Porównanie *Offertorium de Communi Virginum in Missa „Dilexisti"* F. X. Witta oraz *Święty* z *Mszy II*. s. 422.
87. Porównanie fragmentów *Ps. 50. „Miserere"* i *Stabat Mater* C. Casciolinigo oraz *Wstępu* z *Mszy III*. s. 427.
88. Porównanie fragmentów *Ps. 50. „Miserere"* C. Casciolinigo oraz *Graduału* z *Mszy III*. s. 430.
89. Porównanie fragmentów *Adoracji* (*dodatkowej*) z *Mszy III* oraz innych śpiewów łacińskich. s. 436.
90. Porównanie fragmentów *Chwały* z *Mszy III bis* oraz fragmentów z *Missa „Tota pulchra es Maria"* op. 11 J. B. Molitora (części *Gloria*, *Agnus Dei*). s. 440.
91. Porównanie fragmentów *Święty* z *Mszy III bis* oraz fragmentów z *Missa „Tota pulchra es Maria"* op. 11 J. B. Molitora (części *Sanctus*, *Agnus Dei*). s. 442.
92. Porównanie fragmentu *Wierzę* z *Mszy IV* oraz fragmentów z *Tiebie Boga chwalim* D. Bortniańskiego. s. 449.
93. Porównanie *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy IV* oraz fragmentu *Chieruwimskiej pieśni* (CPS-2.1, nr 73, s. 311-312). s. 455.
94. Porównanie *Święty* z *Mszy V* oraz fragmentu *Sanctus* z *Missa pro defunctis* C. Etta. s. 461.
95. Porównanie *Na ostatnią Ewangelię* z *Mszy V* oraz fragmentów z *Sequentia* z *Missa pro defunctis* C. Casciolinigo. s. 465.
96. Porównanie *Chwały* z *Mszy VI* oraz fragmentów *Sława Otcu… Jedinorodnyj Synie* D. Bortniańskiego (CPS-2.1, nr 11, s. 98-100). s. 468.
97. Porównanie *Adoracji* z *Mszy VI* oraz *Da isprawitsja molitwa moja* G. Łomakina. s. 474.

98. Porównanie *Odpowiedzi* (*II/IV/V*) oraz wybranych motywów z CPS. s. 479.
99. Porównanie fragmentu *Wierzę* z A-ŚMiM-PB oraz *Wieruju* z *Liturgii św. Jana Złotoustego* op. 41 P. Czajkowskiego. s. 482.
100. Porównanie części XXXIII *Mszy św. Jubileuszowej* oraz *Amiń* nr 1 z *Miłost mira* (*Jarosławskago rospjewa*) A. Lwowa. s. 491.
101. Porównanie części XXXIX i L z *Mszy św. Jubileuszowej* oraz wybranych śpiewów z CPS opartych na wzorze melodycznym *głasu VI* (*obycznago raspjewa*). s. 491.
102. Porównanie fragmentów części XVIII z *Mszy św. Jubileuszowej* (*Pieśni Cherubinów*) oraz *Chieruwimskiej* (*starosimonowskiej*) – CPS-2.1, nr 69. s. 492.
103. Antyfona *Hosanna Synowi Dawidowemu* z *Poświęcenia Palm I* (A-ŚMiM-NP). s. 495.
104. Porównanie wariantu II antyfony *Hosanna Synowi Dawidowemu* z *Poświęcenia Palm I* (Jał-WlkT) ze śpiewem *Święty* z *Mszy III*. s. 496.
105. Porównanie fragmentów *Męki Pańskiej wg św. Mateusza* oraz *Passio D. N. J. Christi sec. Matthæum* C. Etta (chóry 5 i 8). s. 500.
106. Porównanie *Ps 1* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* oraz *Ps 115* z *Vesperæ de Sanctissimo Eucharistiæ Sacramento…* W. Bugajczyka. s. 503.
107. Porównanie *Królowo niebios* (wariant II) z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego I* oraz *S nami Boh* I. Smirnova (CPS-1, n r 15). s. 506.
108. Porównanie wariantów antyfony *Chwała Tobie Trójco* (I) z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II*. s. 508.
109. Porównanie *Chwała Ojcu* między ewangeliami z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego II* oraz fragmentów *Psalmu „Venite exultemus”* i responsorium *Angelus Domini* z *Jutrzni na uroczystość Wielkanocy* J. Furmanika. s. 513.
110. Porównanie responsów *A usta moje…* i *Panie, ku ratunkowi…* z cyklu *Zmartwychwstania Pańskiego III* oraz wybranych motywów z CPS-2.1. s. 515.
111. *Psalm III* (Ps 99.) [w:] Ch-ŚMiM-WT-(S/A/T/B) – transkrypcja do partytury. s. 516.
112. Porównanie zapisów hymnu *Słowo Wcielone* oraz *Jesu Redmptor omnium* C. Etta. s. 521.
113. Porównanie zapisów *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (II) z *Nieszporów o Przen. Sakramencie* oraz *Salve Regina* nieznanego autora z XVI wieku. s. 523.
114. Porównanie mariawickiego opracowania *Ojcze nasz* na cztery głosy oraz *Otcze nasz* (I. Smirnowa) i *Wieruju* opartych na wzorze *głasu 6. małogo stołpowogo raspjewa*. s. 528.
115. Porównanie śpiewu *Błogosław, duszo* oraz I antyfony Boskiej Liturgii – *Błagosłowi dusze moja Gospoda (greczeskago raspjewa, głas 1*). s. 531.

STRESZCZENIE

Bartłomiej Słojewski,
Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.

Śpiewy liturgiczne Kościoła Starokatolickiego Mariawitów: Określenie repertuaru oraz charakterystyka wybranych utworów.

Niniejsza rozprawa jest pierwszą pracą poświęconą w całości szerokiemu repertuarowi śpiewów liturgicznych stosowanych w Kościele Starokatolickim Mariawitów w RP – zarówno w perspektywie muzykologicznej jak i teologii praktycznej. Przygotowanie jej motywowane było przede wszystkim znaczącą luką w literaturze poświęconej kulturze muzycznej wyznań chrześcijańskich. W przypadku tradycji Kościoła Starokatolickiego Mariawitów, zagadnienie to stanowiło do tej pory obiekt zainteresowania niemal wyłącznie wśród autorów utożsamiających się z tą denominacją, a ich publikacje miały jedynie charakter przyczynkowy. W literaturze niemariawickiej świadomość o wykształceniu przez mariawitów własnego repertuaru śpiewów liturgicznych jest znikoma, a odnotowanie tego faktu jest wyłącznie wzmiankowane w kilku opracowaniach.

Kolejną przyczyną zaangażowania autora niniejszej rozprawy w badania poświęcone jej tematowi była chęć zmierzenia się z wieloma niewiadomymi związanymi z repertuarem mariawickich śpiewów liturgicznych. Szerokie spektrum kwestii koniecznych do rozwiązania obejmowało: nieuporządkowanie źródeł archiwalnych, brak systematyki w nazewnictwie bądź numeracji dzieł muzycznych, różnoraką zawartość śpiewów w obrębie partytur z utworami cyklicznymi, niejednolitość w zapisach warstwy muzycznej wybranych utworów, problem zgodności warstwy tekstowej śpiewów z oficjalnymi księgami liturgicznymi czy określenie możliwości ich wykonania w odpowiednich momentach w trakcie sprawowania świętych obrzędów.

Wspomniane wyżej zagadnienia nie mogły być należycie zbadane bez odpowiedniego ugruntowania śpiewów mariawickich w kontekście historycznym oraz liturgicznym. Pierwsze dwa rozdziały dysertacji obejmują przeto zagadnienia o charakterze wstępnym, związane z czynnikami mającymi wpływ na wykreowanie omawianego repertuaru. Środkowe ogniwo dysertacji ma charakter systematyczny (porządkujący wiedzę dotyczącą terminologii, źródeł, dzieł cyklicznych, ich kompozytorów i redaktorów), a dwa ostatnie rozdziały – analityczny (charakterystyki poszczególnych utworów jedno- i wielogłosowych).

W rozdziale pierwszym przedstawiono historyczny przekrój elementów dziedzictwa muzycznego chrześcijan oddziałujących z kulturą muzyczną mariawitów. Zwrócono uwagę na umocowanie samej koncepcji i tradycji śpiewu liturgicznego w Biblii i pismach Ojców Kościoła. Podwaliny przyszłej kultury muzycznej chrześcijan i – konsekwentnie – mariawitów, dostrzeżono w starożytnych tradycjach judaistycznych czy greckich. Osobne miejsce poświęcono historii rozwoju chorału gregoriańskiego w okresie średniowiecza oraz zakorzenieniu się tegoż repertuaru w diecezjach polskich Kościoła Łacińskiego. Prześledzono okoliczności powstania nowożytnych edycji ksiąg chorałowych (piotrkowskiej, medycejskiej i watykańskiej), które stanowiły bazę porównawczą w późniejszej analizie monodii praktykowanej w Kościele Starokatolickim Mariawitów. Z drugiej strony, nakreślono historyczny rys wykształcenia się klasycznej polifonii kościelnej, która stanowiła inspirację dla kompozytorów mariawickich. Dokonano krótkiego przeglądu prawodawstwa liturgicznego, które normowało stylistykę muzyki kościelnej w okresie wyłonienia się mariawitów z Kościoła Rzymskokatolickiego – począwszy od postanowień Soboru Trydenckiego, poprzez regulaminy i zalecenia władz kościelnych w XIX wieku, aż po *Motu proprio* Piusa X z 1903 roku. Podjęto próbę nakreślenia rzeczywistości śpiewu liturgicznego na przełomie XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem zwyczajów panujących na ziemiach polskich oraz prężnie działającego w tamtym czasie ruchu cecyliańskiego, dążącego do odnowy muzyki kościelnej. Wreszcie wskazane zostały powiązania śpiewów mariawickich z kulturą muzyczną różnych gałęzi chrześcijaństwa: Kościołem Rzymskokatolickim (po wykluczeniu z niego mariawitów), Kościołami starokatolickimi, ewangelickimi i Cerkwią Prawosławną.

W rozdziale drugim, narrację przekierowano na kwestie dotyczące bezpośrednio Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Po krótkim rysie historycznym, określono główne aspekty związane z rzeczywistością liturgiczną mariawitów: jej źródła w rycie trydenckim oraz jej reformę, która przejawiała się we wprowadzeniu do wszystkich nabożeństw języków narodowych oraz dostosowanych do nowych warunków ksiąg liturgicznych – mszału, brewiarza, rytuału i pontyfikału. W dalszej kolejności, scharakteryzowano obrzędy liturgiczne, ze szczególnym uwzględnieniem śpiewu jako ich integralnego elementu. W kontekście Mszy świętej, określono modlitwy, które powinny być realizowane ze śpiewem oraz wskazano momenty nabożeństwa, w których – ze względu na recytowanie tekstów liturgicznych po cichu – chór albo lud może wykonywać dowolne utwory. Następnie, dokonano porównania różnych mariawickich źródeł z tekstami Oficjum brewiarzowego. Dzięki temu, określony został zasób psalmów,

kantyków, wersetów, hymnów czy antyfon, które są obecne w tradycji liturgicznej mariawitów. Analogiczne formy liturgiczno-muzyczne pojawiają się częstokroć w procesjach, ceremoniach Wielkiego Tygodnia i niektórych uroczystości roku liturgicznego czy w rytach sakramentów świętych lub innych obrzędów kościelnych. Konieczne było zatem wyszczególnienie tekstów, stanowiących elementy wspomnianych obrzędów, które winny być śpiewane przez duchowieństwo bądź chór. Dodatkowo, zasygnalizowano kwestię obecności śpiewów w nabożeństwach paraliturgicznych, z których najistotniejszym dla mariawitów jest Adoracja Przenajświętszego Sakramentu.

W środkowej części rozprawy (rozdział III) przedstawiono bezpośrednie okoliczności powstawania repertuaru śpiewów liturgicznych Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. W procesie tym wyszczególniono trzy fazy: od powstania tegoż Kościoła do I Wojny Światowej (1906-1914), dwudziestolecie międzywojenne oraz okres powojenny. W osobnym podpunkcie omówiono problematykę muzycznego wykształcenia duchownych. W dalszym ciągu określono jaki zakres rozumienia terminu „śpiew liturgiczny" będzie adekwatny dla perspektywy Kościoła Starokatolickiego Mariawitów. Poczyniono to na podstawie przeglądu czasopism i innych druków mariawickich oraz porównania terminologii wypracowanej w środowiskach innych związków wyznaniowych. Wyznaczony w ten sposób zbiór utworów określanych jako „śpiewy liturgiczne" został podzielony na kategorie wewnętrzne na podstawie trzech klasyfikacji: genetycznej, fakturalnej i formalnej. Kategorie te stanowiły podstawę do systematycznego porządkowania i analizy repertuaru w dalszych segmentach rozprawy. W dalszej kolejności przystąpiono do szczegółowej charakterystyki wykorzystanych w badaniach źródeł muzycznych: modlitewników, śpiewników rozpowszechnionych w placówkach mariawickich, partytur z archiwów parafialnych i kolekcji prywatnych, a wreszcie źródeł dźwiękowych. Wszystkim źródłom nadano systematyczną nazwę skrótową powiązaną z tytułem bądź opisem fizycznym partytury, umożliwiającym jej identyfikację. W ostatniej fazie tego rozdziału uporządkowano dzieła muzyczne o budowie cyklicznej: msze, cykle śpiewów Niedzieli Palmowej czy Zmartwychwstania Pańskiego. Określono części wchodzące w ich skład, wprowadzono jednolite nazewnictwo samych cykli oraz ich poszczególnych ogniw.

Rozdział czwarty obejmował charakterystykę wybranych śpiewów jednogłosowych. Prezentację poszczególnych utworów poprzedził podrozdział wstępny, w którym naszkicowano szczegóły metodyki wykorzystanej w toku analizy. Śpiewy były omawiane według porządku: od form prostych do bardziej złożonych. W pierwszej kolejności analizowano więc najkrótsze aklamacje i intonacje mszalne, następnie tony

krótkich modlitw, czytań, psalmów, a w końcu antyfony, responsoria, hymny, części mszy żałobnej inne śpiewy. Ustalono, że utwory z melodiami rdzennie mariawickimi należą do absolutnych wyjątków. Znakomita większość to kontrafaktury śpiewów łacińskich o różnym stopniu regularności. Źródła ich linii melodycznych zostały odnalezione w księgach z chorałem gregoriańskim – przede wszystkim w XIX-wiecznych zbiorach *Cantionale Ecclesiasticum*, bazujących na XVII-wiecznej edycji Piotrkowczyka. Mariawici zaadaptowali także do zbioru śpiewów liturgicznych – choć w znacznie mniejszym stopniu – wybrane utwory z repertuaru ludowych pieśni kościelnych wykonywanych u progu XX wieku w diecezjach polskich Kościoła Łacińskiego. Melodie te obecne są w niektórych hymnach, śpiewach responsoryjnych czy pieśniach o przeznaczeniu *stricte* liturgicznym.

Ostatni rozdział, podobnie jak poprzedni, rozpoczął się od przedstawienia metodologii badań związanych z omawianymi utworami – w tym wypadku wielogłosowymi. Następnie, w formie przyczynkowej przedstawiono kwestię polifonicznego wykonawstwa śpiewów chorałowych, co w tradycji mariawickiej przybiera najczęściej postać czterogłosowych opracowań z melodią wiodącą w sopranie. W dalszym ciągu dokonano charakterystyki poszczególnych form: mariawickich mszy I-VI oraz części *ad libitum*, *Mszy św. Jubileuszowej*, cykli Niedzieli Palmowej (I-III), Zmartwychwstania Pańskiego (I-IV), innych śpiewów Wielkiego Tygodnia, *Nieszporów o Przen. Sakramencie na 4 głosy mieszane* oraz innych pojedynczych utworów. Do bardziej szczegółowej analizy wybrano po 2-3 ogniwa wchodzące w skład poszczególnych cykli liturgiczno-muzycznych, natomiast pozostałe części zostały omówione w sposób zwięzły. W toku badań ustalono, że warstwa muzyczna śpiewów wielogłosowych wywodziła się w pierwszym rzędzie z polifonii łacińskiej pisanej w stylu palestrinowskim oraz w duchu idei ruchu cecyliańskiego, a w drugim rzędzie – ze wschodniosłowiańskich śpiewów cerkiewnych. Dzieła te były przepracowane przez autorów mariawickich jako kontrafaktury regularne i nieregularne (obejmujące z reguły cały układ wielogłosowy) albo jako centonizacje różnych utworów. Podobnie jak w przypadku śpiewów jednogłosowych, melodie mające nieustalone pochodzenie (potencjalnie – rdzennie mariawickie), należą do zdecydowanej mniejszości.

Ze względu na interdyscyplinarny charakter rozprawy, autor zdecydował się na wykorzystanie zróżnicowanych metod i technik badawczych. W przypadku studiów nad muzykaliami przeprowadzono systematyzację, katalogowanie oraz transkrypcję źródeł archiwalnych. Główną metodą badań była analiza porównawcza dzieł muzycznych, w której konfrontowano źródła mariawickie z niemariawickimi. Jako środki pomocnicze

wykorzystano muzyczną analizę formalną, a także analizę poszczególnych komponentów: meliki, rytmiki czy harmoniki (lub modalności). Proces ten w szczegółach przebiegał odmiennie w zależności od faktury śpiewów – jednogłosowej bądź wielogłosowej. Metody: porównawcza oraz analizy i krytyki źródeł tekstowych zostały wykorzystane podczas badań nad księgami liturgicznymi, śpiewnikami bez zapisu nutowego czy w przeglądzie prasy i dokumentów z zakresu prawodawstwa liturgii i muzyki kościelnej. W poszczególnych przypadkach na różnych etapach procesu badawczego, wspomagano się także wnioskowaniem dedukcyjnym, obserwacją, wywiadem indywidualnym czy analizą statystyczną.

Rozprawa wzbogacona jest tabelami przedstawiającymi dane o charakterze porównawczym i systematycznym albo schematy formy muzycznej poszczególnych utworów. W tekście ciągłym pracy znajdują się także liczne przykłady muzyczne będące transkrypcjami zbiorów mariawickich oraz fragmentów publikacji niemariawickich stanowiących literaturę porównawczą.

Słowa kluczowe:

Muzyka kościelna • Chorał gregoriański • Polifonia • Kościół Starokatolicki Mariawitów • bp M. Jakub Próchniewski • s. M. Salomea Elszyk • Stanisław Jałosiński

SUMMARY

Bartłomiej Słojewski,
Christian Theological Academy in Warsaw.

Liturgical chants of the Old Catholic Mariavite Church in Poland: A delimitation of repertoire and the characterization of selected works

This thesis is the first work entirely devoted to the wide repertoire of liturgical chants used in the Old Catholic Mariavite Church in Poland – both from a musicological and practical theology perspective. Its preparation was motivated primarily by a significant gap in the literature devoted to the musical culture of Christian denominations. In the case of the tradition of the Old Catholic Mariavite Church, this issue has so far been the object of interest almost exclusively among authors identifying with this denomination. Their publications can only be characterized as a contributions. In non-Mariavite literature, the awareness that the Mariavites developed their own repertoire of liturgical chants is negligible, and noting this fact is only mentioned in a few studies.

Another reason for the Author's involvement in research devoted to this topic was the willingness to deal with many unknowns related to the repertoire of Mariavite liturgical chants. The wide spectrum of issues necessary to be solved included: the disorder of archival sources, the lack of systematics in titling or numbering the pieces of music, various content of chants within the scores of cyclic forms, the lack of unity in the notated musical layer of selected works, the problem of the compatibility of textual layer of the chants with the official liturgical books or determining the possibility of their performing at appropriate moments during the celebration of sacred rites.

The above-mentioned issues could not be properly investigated without adequate grounding the Mariavite chants in the historical and liturgical context. Therefore, the first two chapters of the dissertation cover preliminary issues, related to the factors that influenced on the creation of the discussed repertoire. The middle part of the dissertation is systematic one (organizing knowledge about terminology, sources, cyclical works, their composers and editors), and the last two chapters – analytical (characteristics of monophonic and polyphonic pieces of music).

The first chapter presents a historical cross-section of the elements of the Christian music heritage of Christians that interacted with the musical culture of the Mariavites. Attention was paid to anchoring the concept and tradition of liturgical chant in the Bible

and the writings of the Church Fathers. The foundations of the future musical culture of Christians and – consequently – Mariavites, were noticed in ancient Judaic and Greek traditions. A separate place was devoted to the history of the Gregorian chant development in the Middle Ages and the roots of this repertoire in the Polish dioceses of the Latin Church. The author investigated the circumstances of the creation of modern editions of plainchant books (from Piotrkowczyk, *Medicaea* and *Vaticana*), which were a comparative basis in the subsequent analysis of the monody practiced in the Old Catholic Mariavite Church. On the other hand, he presented the historical outline of the formation of classical church polyphony, which was an inspiration for Mariavite composers. He also made a short review of the liturgical legislation that regulated the style of church music during the emergence of the Mariavites from the Roman Catholic Church – starting from the provisions of the Council of Trent, through the regulations and recommendations of church authorities in the nineteenth century, to the *Motu proprio* of Pius X from 1903. An attempt was made to outline the reality of liturgical singing at the turn of the 20th century, with particular emphasis on the customs prevailing in Polish territories and the then thriving Cecilian Movement which aimed at the renewal of church music. Finally, the links between Mariavite chants and the musical culture of various denominations of Christianity were indicated: the Roman Catholic Church (after excluding of Mariavites from it), the Old Catholic and Protestant Churches and the Orthodox Church.

In the second chapter, the narrative was redirected to issues directly related to the Old Catholic Mariavite Church. Following a brief historical outline, the main aspects related to the liturgical reality of the Mariavites were identified: its sources in the Tridentine Rite and its reform, which was manifested in the introduction of national languages to all services and the liturgical books adapted to the new conditions – missal, breviary, ritual and pontificate. Subsequently, the liturgical ceremonies were characterized, with particular emphasis on singing as their integral element. In the context of the Holy Mass, the author defined prayers that should be performed with singing and indicated the moments of service in which the choir or the people can perform any chants due to the quiet recitation of liturgical texts. Subsequently, the various Mariavite sources with the texts of Divine Office were compared. Thanks to this, the collection of psalms, cantics, verses, hymns and antiphons that are present in the liturgical tradition of the Mariavites was identified. Similar liturgical forms of music often appear in processions, ceremonies of Holy Week and some celebrations of the liturgical year, in the rites of the sacraments or other ecclesiastical ceremonies. It was therefore necessary to list the texts

that constitute the are elements of the rites mentioned, which should be sung by the clergy or the choir. Additionally, the issue of the presence of chants in paraliturgical services was raised, the most important of which for Mariavites is the Adoration of the Most Blessed Sacrament.

The middle part of the dissertation (3rd chapter) presents the direct circumstances of the creation of the Old Catholic Mariavite Church liturgical chants repertoire. Three phases were specified in this process: from the establishment of the Old Catholic Mariavite Church to the First World War (1906-1914), the interwar period and the post-war period. The issue of the musical education of clergy were discussed in a separate section. The scope of understanding of the term "liturgical chant" was further defined from a perspective of the Old Catholic Mariavite Church. This was done on the basis of a review of journals and other Mariavite publications, and a comparison of terminology developed in the circles of other Christian denominations. The set of works referred to as "liturgical chants" determined in this way was divided into internal categories according to three classifications: genetic, textural and formal. These categories were the basis for the systematic ordering and analysis of the repertoire in further segments of the dissertation. Subsequently, the author proceeded to describe in detail the musical sources used in the research: prayer books, songbooks widespread in Mariavite churches, scores from parish archives and private collections, and finally sound sources. All of them have been given a systematic abbreviation associated with the title or physical description of the score that enables it to be identified. In the last phase of this chapter, the author put in order the structure of the following cyclical music pieces: masses, the cycles of Palm Sunday and Easter. The movements of this compositions were defined, and uniform nomenclature of the cycles themselves and their individual parts was introduced.

The fourth chapter covered the characteristics of selected monodic chants. The presentation of individual pieces of music was preceded by an introductory section, which outlined the details of the methodology used in the course of the analysis. The chants were discussed in order, from simple forms to more complex ones. First of all, the shortest mass acclamations and intonations were analyzed, then the tones of short prayers, scripture readings, psalms, and finally antiphons, responsories, hymns, requiem mass and other chants. It was established that works with originally Mariavite melodies are absolute exceptions. The vast majority of the pieces of music are contrafacta of Latin chants with varying degrees of regularity. The sources of their melodic lines were found in books with plainchant – mainly in the 19th-century collections of *Cantionale Ecclesiasticum*, based on the 17th-century edition of Piotrkowczyk. The Mariavites also adapted to the

collection of their liturgical chants – although to a much lesser extent – selected pieces from the repertoire of church songs in living tradition performed at the turn of the 20th century in Polish dioceses of the Roman Catholic. Church. These melodies are present in some hymns, responsorial chants or songs of strictly liturgical purpose.

The last chapter, like the previous one, began with the presentation of the research methodology related to the discussed works – in this case polyphonic. Then, the author presented in the form of a contribution the issue of the multiple-voice performance of plainchant, which in the Mariavite tradition usually takes the shape of four-voice arrangements with a leading melody in soprano. Subsequently, the various forms were characterized: the Mariavite masses (1^{st} – 6^{th}) and the *ad libitum* chants, the *Jubilee Holy Mass*, the cycles of Palm Sunday (1^{st} – 3^{rd}), Easter (1^{st} – 4^{th}), other chants of Holy Week, *Vespers of the Most Blessed Sacrament for 4 mixed voices* and other single works. Two or three movements were selected from each liturgical-musical cycle for a more detailed analysis, while the remaining ones were discussed briefly. In the course of the research it was established that the musical layer of this repertoire was derived primarily from Latin polyphony written in the Palestrina style or in the spirit of the Cecilian Movement's ideas, and secondarily – from Eastern Slavic Orthodox chants. These compositions were reworked by Mariavite authors as regular and irregular contrafacta (usually covering the entire polyphonic pattern) or as centonizations of various works. As in the case of monophonic chants, melodies of undetermined origin (potentially – originally Mariavite ones) belong to a definite minority.

Due to the interdisciplinary nature of the dissertation, the author decided to use various research methods and techniques. In the case of studies on sheet music, the systematization, cataloging and transcription of archival sources was carried out. The main method of research was a comparative musical analysis in which Mariavite and non-Mariavite sources were confronted. Formal musical analysis was used as auxiliary method, as well as the analysis of individual components: melodics, rhythms and harmonic functions (or modal tonality). The details of this process were different, depending on the texture of the chants – monophonic or polyphonic. Comparative method as well as analysis and critique of textual sources have been used in the studies on liturgical books, songbooks without sheet music or in the review of the press and documents of liturgical and church music legislation. In individual cases at various stages of the research process, deductive reasoning, observation, individual in-depth interview and statistical analysis were also used.

The dissertation is enriched with tables containing comparative and systematic data or schemes of the musical form of individual pieces. In the continuous text of the thesis, you can also find numerous musical examples which are transcriptions of Mariavite collections or fragments of non-Mariavite publications that are the comparative literature.

Key words:

Church music • Gregorian chant • Polyphony • The Old Catholic Mariavite Church • bp M. Jakub Próchniewski • s. M. Salomea Elszyk • Stanisław Jałosiński