Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ
nr 53 (2/2022), s. 93–124
DOI 10.4467/23537094KMMUJ.22.005.15649

Kamil Czerwiński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-8342-2991

Nieznane fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu

Celem artykułu jest przybliżenie zawartości rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Jest on jednym z nielicznych zachowanych źródeł zawierających repertuar organowy z I połowy XVIII wieku[1]. Przeprowadzone

1 Jedyny badacz, który opublikował pracę na temat polskiej muzyki organowej XVIII wieku, Jerzy Gołos (*Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972), napisał, że nie znamy innych źródeł muzyki organowej z I poł. XVIII wieku, oprócz fragmentu zabytku opisanego przez H. Opieńskiego (*Kilka kart nieznanej tabulatury*, „Polski Rocznik Muzykologiczny" 1936, t. 2, s. 116–121). Inne, i najpewniej jedyne rękopisy organowe z tego okresu datowane na lata między 1716 a 1764, zachowały się w Przemyślu w klasztorze Sióstr Benedyktynek. Stały się one przedmiotem pracy magisterskiej Joanny Hertling (*Kompozycje organowe z XVIII-wiecznego rękopisu klasztoru Panien benedyktynek w Przemyślu*, praca magisterska). Natomiast fugom zachowanym w rękopisach przemyskich poświęciła pracę magisterską Marzena Kawczyńska (*Fugi organowe z rękopisu ms 10 z klasztoru benedyktynek przemyskich. Problem faktury, formy i funkcji*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 1992); niestety autor niniejszego artykułu nie miał do niej dostępu. Zwięzłe informacje na temat tych rękopisów zawarte są w pracy Magdaleny Walter-Mazur (*Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014, s. 217–220). Z kolei Alina Mądry (w swej monografii *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria „Historia muzyki polskiej", t. 3, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013),

badania objęły cały rękopis ze szczególnym uwzględnieniem zachowanych w nim sześciu fug o zróżnicowanym charakterze: od wczesnych, noszących jeszcze ślady *ricercaru*, po bardziej rozbudowane, znamienne dla epoki dojrzałego baroku. Bliższe poznanie niezwykle interesującej zawartości manuskryptu, datowanego na około 1725 rok, pozwoliło wzbogacić obraz kultury muzycznej Rzeczpospolitej pierwszych dekad XVIII wieku[2].

Tekst podzielony został na trzy części. W pierwszej z nich skupiono się na cechach fizycznych i systematyce rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. W drugiej przedstawiono jego zawartość, podkreślając obecność pieśni znanych z innych manuskryptów o proweniencji sandomierskiej. Część tę poszerzono o istotny dla zawartości rękopisu kontekst praktyki *alternatim*. Ostatni fragment przedstawia wnioski z analizy fug z omawianego manuskryptu. Do artykułu dołączono aneks zawierający edycję krytyczną wspomnianych fug.

Opis źródła

Rękopis jest wymieniony w inwentarzu Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (dawniej Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu) jako „L 1636 | Utwory muzyczne i pieśni kościelne z nutami figurowymi | 14 x 11 | 198s. | XVIII[?]"[3]. Ks. Wendelin Świerczek, który uporządkował sandomierski zbiór muzykaliów, nie wspomniał o tym zbiorze w swoim katalogu; nie wymienił go nawet wśród rękopisów zawierających utwory na organy[4]. Wcześniej prawdopodobnie rękopis miał w rękach również ks. Andrzej Wyrzykowski, ówczesny bibliotekarz Seminarium. To on rozpoczął prace nad katalogowaniem zbiorów, a następnie przekazał je ks. Świerczkowi. Od lat 50. XX wieku aż do 2019 roku żaden z badaczy nie wykazywał zainteresowania tym rękopisem. Został on ostatecznie opracowany w ramach prac katalogowych prowadzonych pod kierunkiem Magdaleny Walter-Mazur[5], a jego opis znajduje się w dostępnej online bazie danych RISM[6].

w odniesieniu do polskiej muzyki organowej XVIII wieku omawia jedynie źródła pochodzące z jego II połowy.

2 Niniejszy tekst oparty jest na pracy licencjackiej autora *Fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Analiza i edycja krytyczna*, która została napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Walter-Mazur, prof. UAM (praca obroniona 8 lipca 2020 roku).

3 Inwentarz przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą L 1678.

4 W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 1965, nr 10, s. 276–277.

5 Oprócz Magdaleny Walter-Mazur w skład zespołu katalogującego zbiór muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu wchodzili Karolina Kaźmierczak i Michał Wysocki.

6 PL-SA L 1636, RISM ID: 1001077034.

Ilustracja 1. Wewnętrzna strona okładki rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu

Rzeczywiste wymiary rękopisu wynoszą 19,5 x 17 cm, a zatem te podane w inwentarzu nie są prawidłowe. Manuskrypt ma oprawę kartonową pokrytą brązową skórą (obecnie oprawa jest oderwana i mocno uszkodzona). Księga liczy 80 kart, na które została naniesiona foliacja ołówkiem (prawdopodobnie przez ks. Wendelina Świerczka w latach 50. XX wieku), przy czym między f. 73 a 74 znajduje się karta bez nadanej liczby. Nie wszystkie strony rękopisu są zapisane; wiele z nich zawiera jedynie naniesioną pięciolinię, a niektóre są zupełnie puste (f. 32v, 33v–42v, 46v–51v, 55v–59v, 68r, 69r–v, 70v–72v, 73v, 77v, 78v, 79r–v).

Na wewnętrznej stronie okładki znajduje się wiele inskrypcji, jednak w większości są one nieczytelne (ilustracja 1). Widoczne są natomiast częściowo zamazane daty, możliwe do odczytania jako „Anno [D]omini 1[7]19 | Anno Domini [1]7[2]5", które wskazują najpewniej na lata powstania rękopisu. Inskrypcje zapisane są w różnych kierunkach, tj. zgodnie z poziomą linią tekstu, wzdłuż dłuższej krawędzi okładki, a nawet odwrócone w pionie. Różnice w charakterze pisma sugerują, że powstawały one w różnym czasie i nanoszone były przez różne osoby.

Znaki wodne są widoczne bardzo słabo na nielicznych kartach. Ich położenie w miejscu zszycia kart nie pozwala na podjęcie próby identyfikacji filigranów. Manuskrypt sporządziło przynajmniej dwóch skryptorów, o czym świadczą zauważalne różnice w charakterze zapisu nutowego między f. 1–55r a f. 60r –77r. Być może dwa krótkie fragmenty zamieszczone na f. 70r oraz f. 78r zanotował kolejny niezidentyfikowany pisarz.

Zawartość rękopisu

Repertuar organistowski zawarty w rękopisie L 1636 był najpewniej wykorzystywany przede wszystkim w czasie liturgii codziennej, a także w czasie świąt. Manuskrypt zawiera zarówno utwory w typie preludium lub innego rodzaju krótkich form polifonicznych (liczebnie przeważające), jak również pieśni i części mszalne, niekiedy dowodzące żywotności praktyki *alternatim*.

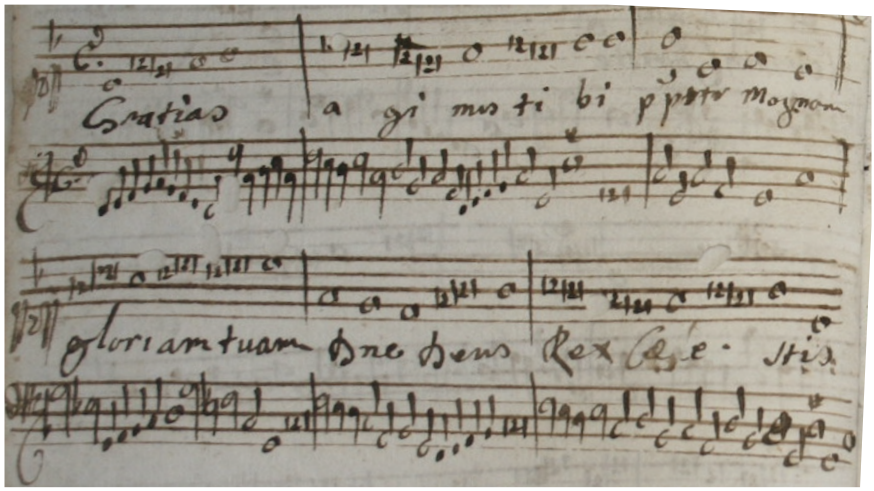
Praktyka *alternatim* polegała na wykonywaniu niektórych fragmentów części stałych mszy chorałowo, a niektórych polifonicznie lub na instrumencie klawiszowym. Sposób zapisu alternacyjnych utworów przyjmował różne postaci, można wśród nich wyróżnić trzy typy:

1. notacja mieszana – zawiera odcinki chorałowe i polifoniczne;
2. notacja jednorodna (menzuralna, tabulaturowa, chorałowa) – fragmenty tekstu przeznaczone na inne medium wykonawcze są pominięte;
3. notacja jednorodna z adnotacją wskazującą na udział czynnika alternującego[7].

W rękopisie L 1636 mamy do czynienia z drugim sposobem zapisu, gdzie odcinki wykonywane chorałowo zostały pominięte, dlatego Gloria rozpoczyna się dopiero od słów: *Gratias agimus Tibi propter magnam gloriam Tuam* (ilustracja 2.).

Repertuar spisany jest w sposób uporządkowany, przede wszystkim według przeznaczenia utworów. Jako pierwsze zebrane są krótkie utwory klawiszowe zapisane w większości bez tytułów (por. tabela 1. w *Aneksie*) i mające, jak się wydaje, charakter preludiów (nr. 1–60), które mogły być wykorzystywane podczas mszy. Od nr. 61 do 73 przeważają nieco dłuższe utwory, w większości opatrzone tytułami: *preambulum*, *fuga*, *fantazja*, a dodatkowo w trzech z nich (nr. 65, 68 i 69) partia lewej ręki realizuje *basso continuo* dopisane nad jednogłosową linią melodyczną w wybranych taktach. Utwory wpisane pod nr. 74–78 noszą tytuły odnoszące się do części stałych mszy, jednakże wykazują one formę krótkich aranżacji klawiszowych. Dodatkowo brak tekstu wskazywać może ich domniemane

7 M. Walter-Mazur, *On How the Nuns Sang Vespers in Fractus: Alternatim Practice in Liturgical Music of Polish Female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. P. Gancarczyk, A. Leszczyńska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 273–274.



Ilustracja 2. Fragment początku *Gloria* z f. 60v jako przykład praktyki *alternatim*

przeznaczenie – są to fragmenty zapewne wykorzystywane w ramach wstępu lub zakończenia danej części stałej mszy. Po nich powracają utwory klawiszowe, nie odnoszące się w tytułach do repertuaru wokalnego (nr. 80–90), wśród których znajdują się trzy fugi, w tym jedna bez tytułu, *toccata* oraz jedyna kompozycja określona nazwą *Lectia*, która wskazuje na charakter ćwiczeniowy (choć może odnosić się także do czytania liturgicznego). Następnie od nr. 91 do 101 występują aranżacje klawiszowe pieśni maryjnych i hymnów do Matki Bożej, po nich zaś aranżacje pieśni pasyjnych (nr. 102–112). Jako ostatnie zebrane są aranżacje klawiszowe części mszalnych, które w większości przeznaczone były do wykonywania w technice *alternatim*, a wśród nich wplecione są również dwie aranżacje pieśni adwentowych (nr. 119 i 122) oraz trzy kompozycje instrumentalne nieopatrzone tytułem (nr. 120, 121 i 125). Spośród tych ostatnich jedynie nr 121 ma fakturę zbliżoną do drugiej grupy aranżacji klawiszowych części stałych mszy (tj. nr.: 113–118, 123, 124), gdzie partia prawej ręki zapisana jest chorałowo, a partia ręki lewej stanowi figuracyjny akompaniament. Pozostałe niezidentyfikowane kompozycje są zupełnie różne od innych utworów zawartych w rękopisie i trudno przyporządkować je do konkretnego gatunku.

Kompozycje z początku rękopisu, tzn. krótkie utwory klawiszowe w formie preludiów, podlegają kolejnemu wewnętrznemu porządkowi – ułożone są kolejno według *finales*. *Finalis* C zawiera 7 utworów (nr. 1–7), D – 16 (nr. 8–23), E – 4 (nr. 24–28), F – 15 (nr. 29–42), G – 3 (nr. 43–45), A – 6 (nr. 46–51). Powyższy schemat załamuje się po 51. utworze – dalej modalny sposób porządkowania preludiów zostaje zarzucony.

Pieśni zawarte w omawianym rękopisie (nr. 91–112 oraz 119)[8] nie przybrały postaci melodii zapisanej chorałowo z figurowanym akompaniamentem, jak w przypadku drugiej grupy części stałych mszy. Można je określić mianem zwięzłych aranżacji klawiszowych, gdyż sama melodia pieśni rzadko jest w nich cytowana. Sposobem zapisu przypominają raczej pierwszą grupę części stałych mszy: nie mają podpisanego tekstu, a figuracje przy fakturze czterogłosowej często przechodzą z partii jednej ręki do drugiej. Jedna z aranżacji klawiszowych bardzo znanej pieśni adwentowej *Tobie nad pomysł* (nr 119) zawiera jedynie dwunastotaktowy zapis i jest niedokończona. Konkordancje do tej pieśni znajdują się również w rękopisach L 1642[a][9], L 1644[10] oraz L 1684[11] Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Przy drugiej pieśni adwentowej [albo aranżacji klawiszowej pieśni?] Benedixisti Domine terram (nr 122) znajduje się dopisek „Adwentowe" nad kluczem. Kilka konkordancji do utworu można odnaleźć w źródłach znajdujących się m.in. w Warszawie[12], Pradze[13], Lipsku[14] czy w austriackim Kremsmünster[15]. Tego rodzaju utwory organowe mogły być wykorzystywane jako preludium do pieśni (czy też interludium), a być może funkcjonowały nawet jako samodzielne kompozycje, które prezentowane były zamiast pieśni.

Ostatnia część rękopisu zawiera drugą grupę aranżacji klawiszowych części stałych mszy (nr 113–118 oraz nr 123 i 124), w której znajduje się pięć części *Kyrie* i dwie *Gloria*, trzy *Credo*, *Sanctus* oraz dwie *Agnus Dei*. Spośród nich dwie części *Gloria* (nr 114 oraz 123), dwie części *Credo* (nr 117 oraz 118), *Sanctus* (nr 115) oraz *Agnus Dei* (nr 116) przeznaczone były do wykonania w praktyce *alternatim*. Omawiana grupa aranżacji części mszalnych charakteryzuje się tożsamą budową: chorałowa melodia umieszczona została w partii prawej ręki, towarzyszy jej figuracyjny akompaniament w partii lewej ręki (nie oznaczony ocyfrowaniem). Nad pierwszymi nutami *Credo* (nr 117) na f. 62r znajduje się uwaga „In festis duplicibus Primae Classis" („Na święta rytu podwójnego pierwszej klasy"). Zapis kolejnego *Credo* z f. 64v–67v (nr 118) jest niekompletny, brak w nim partii lewej ręki, a pięciolinie pozostawione są puste. Sama melodia przypomina wielkopostną pieśń *Krzyżu Święty, nade wszystko*.

Twórcy rękopisu PL-SA L 1636 nie są znani; nie wiadomo także, w jakim środowisku funkcjonował sam manuskrypt. W związku z tym wszystkie zawarte w nim utwory należy uznać za anonimowe. Nie znaleziono żadnych

8 Wyjątek stanowi pieśń *Benedixisti Domine terram* (nr 122), która zapisana jest w postaci cytowanej chorałowo melodii z figurowanym akompaniamentem.

9 PL-SA L 1642[a], RISM ID: 1001065355.

10 PL-SA L 1644, RISM ID: 1001071921.

11 PL-SA L 1684, RISM ID: 1001091424.

12 PL-Wu RM 5377, RISM ID: 300514418.

13 CZ-Pnm XXXVIII B 262, RISM ID: 550071562.

14 D-LEu Thomaskirche Ms. 49/50, RISM ID: 1001040619.

15 A-KR C 51/7, RISM ID: 600171137.

konkordancji, również z innymi anonimowymi przekazami – wyjątek stanowi aranżacja pieśni adwentowej *Benedixisti Domine terram* (nr 122). Także porównanie utworów organowych z nieco późniejszymi księgami organowymi ms 10[16] i 11 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu dało wynik negatywny[17]. Próba zestawienia repertuaru zawartego w rękopisie L 1636 z podobnym gatunkowo repertuarem z pozostałych zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu również nie potwierdziła konkordancji. Ponadto skryptorzy zidentyfikowani w pozostałych manuskryptach sandomierskich nie pojawiają się w L 1636. Na podstawie przeprowadzonych badań nie można jednoznacznie określić proweniencji rękopisu PL-SA L 1636, natomiast z przekonaniem wykluczyć można jego przynależność do spuścizny benedyktynek sandomierskich, czego dowodem jest wspomniany odmienny repertuar pieśniowy.

Wnioski z analizy fug z rękopisu PL-SA L 1636

Fugi z manuskryptu L 1636 wykazują w różnym stopniu pozostałości wczesnego etapu rozwoju tej formy muzycznej. Wszystkie zapisane są w swobodnym układzie głosowym. W wielu miejscach pojawiają się dwudźwięki służące zagęszczeniu faktury; niekiedy dodane jest ocyfrowanie w partii lewej ręki. Każda z fug zawartych w rękopisie jest czterogłosowa. Ekspozycja kompletna występuje bardzo rzadko.

Mimo, iż fugi nie wykazują znacznych podobieństw, można je pogrupować ze względu na poziom trudności oraz stylistykę. Wydaje się, że najwcześniejsza jest *Fuga nr 1*[18], w której można doszukać się pozostałości *ricercarowych*. Bardzo proste są również siostrzane fugi *nr 2* oraz *nr 3*, które mogły służyć jedynie jako krótkie imitacyjne utwory ćwiczeniowe. Ostatnią grupę, która ma największą wartość artystyczną z całego rękopisu L 1636, stanowią: *Fuga nr 4*, *Fuga nr 5* oraz *Fuga nr 6*. Zdecydowanie najciekawsza z nich jest *Fuga nr 4*, ze względu na chwytliwy temat, bardzo interesujące figuracje w łącznikach oraz barwną harmonię. W pozostałych utworach zauważyć można niekompletną ekspozycję lub brak relacji kwartowo-kwintowej, a niekiedy niezgodności z zasadami kontrapunktu (wynikające być może z błędu skryptora lub niedoskonałości warsztatu kompozytorskiego).

Utwory skomponowano w pięciu różnych tonacjach: cztery w trybie durowym oraz dwa w mollowym. *Fuga nr 1* utrzymana jest w G-dur, zaś *Fuga*

16 Sporządzony przez Tadeusza Maciejewskiego spis wszystkich kompozycji na organy solo z rękopisu ms 10, wraz z incipitami nutowymi, znajduje się w: „Musica Galiciana" 5 (2000), s. 39–44.

17 T. Maciejewski, *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana" 1999, nr 3, s. 100–104.

18 Edycja krytyczna fug dostępna w aneksie.

nr 2 – w C-dur. Następne dwie fugi skomponowano w tonacji F-dur, a ostatnie (*Fuga nr 5* oraz *Fuga nr 6*) – kolejno w g-moll oraz d-moll.

Zawarte w utworach tematy reprezentują dwa z trzech typów budowy tematu fugi, (nie pojawia się jedynie *attaca*). Trzytaktowy początek *Fugi nr 1* najbardziej przypomina typ *sogetto*, natomiast utrzymane w dłuższych wartościach rytmicznych lakoniczne tematy siostrzanych fug *nr 2* i *nr 3* oraz *Fugi nr 6*, zdają się reprezentować *andamente*. Tematy pozostałych fug (*Fugi nr 4* oraz *Fugi nr 5*) także wykazują cechy budowy typu *sogetto*.

W analizowanych kompozycjach występuje zarówno kontrapunkt stały, jak i zmienny lub swobodny. W przypadku *Fugi nr 1* jest on stały, z niewielkimi cechami zmienności uwarunkowanymi poprawnością zasad kontrapunktu. Sytuacja ma się podobnie w *Fudze nr 2* i *Fudze nr 3*. W *Fudze nr 4* kontrapunkt nigdy nie występuje dokładnie w tej samej postaci, ma jedynie zbliżony zarys melodyczno-rytmiczny. Z kolei w *Fudze nr 5* kontrapunkt ponownie jest stały, a dodatkowo przy każdym kolejnym pojawieniu się tematu kontrapunkt zostaje wypełniony dodatkowymi dźwiękami innych głosów, co wpływa na zagęszczenie harmonii. Ostatnia fuga reprezentuje kontrapunkt swobodny.

Cechą wyróżniającą *Fugę nr 1* jest czoło tematu przypominające motto *canzony*. Występujące w nim *stretto* powoduje, że część tematu staje się jednocześnie kontrapunktem. Taki sposób ukształtowania ekspozycji przypomina o pośrednim wykształceniu się formy fugi z motetu[19]. Warto zwrócić uwagę także na Fugę nr 4. Jest to najbardziej rozbudowana spośród wszystkich fug zawartych w rękopisie L 1636, gdyż składa się aż z 51 taktów. Dla porównania, *Fuga nr 2* i jej druga wersja – *Fuga nr 3* – mają jedynie po 18 taktów. Utworem wyjątkowym jest jedyna w manuskrypcie fuga chromatyczna (*Fuga nr 6*)[20], która zwieńczona jest kadencją zakończoną tercją pikardyjską na akordzie D-dur.

Zasługujące na szczególne wyróżnienie ostatnie trzy fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, przez wzgląd na wysoki poziom warsztatu kompozytorskiego, są świadectwem bardzo bogatej kultury muzycznej Rzeczpospolitej początków XVIII wieku.

19 P.M. Walker, *Fugue*, hasło w: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678[dostęp: 06.03.2022].

20 Podobne fugi znajdują się również w rękopisach przemyskich ms 10 oraz ms 11 Archiwum Sióstr Benedyktynek w Przemyślu.

Bibliografia

Opracowania

Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, Instytut Wydawniczy „Pax", Warszawa 1972.

Maciejewski T., *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana" 1999, nr 3.

Mądry A., *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria „Historia muzyki polskiej", tom IV, red. S. Sutkowski, t. 3, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013.

Świerczek W., *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 1965, nr 10.

Walter-Mazur M., *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

Walter-Mazur M., *On How the Nuns Sang Vespers in Fractus: Alternatim Practice in Liturgical Music of Polish Female Benedictines*, w: *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era*, red. P. Gancarczyk, A. Leszczyńska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

Źródła internetowe

RISM – Répertoire International des Sources Musicales, https://opac.rism.info/index.php?id=4 [dostęp: 9.03.2022].

Walker P.M., *Fugue*, hasło w: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678 [dostęp: 06.03.2022].

Aneks

Tabela 1. Wykaz utworów z rękopisu PL-SA L 1636

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
1.	f. 1r		C	
2.	f. 1r		C	
3.	f. 1v		C	W partii prawej ręki seria synkopacji i ich rozwiązań.
4.	f. 1v		C	
5.	f. 2r		C	
6.	f. 2r		C	
7.	f. 2v	Tocata	C	W ostatnim systemie dopisek „Canto". Poprawna pisownia „Toccata".
8.	f. 3r	Preludium	D	W partii prawej ręki seria synkopacji i ich rozwiązań.
9.	f. 3v–4r		D	
10.	f. 4r		D	
11.	f. 4r		D	
12.	f. 4r		D	
13.	f. 4v		D	
14.	f. 4v		D	
15.	f. 4v–5r		D	
16.	f. 5r		D	
17.	f. 5v		D	
18.	f. 5v–6r		D	
19.	f. 6r		D	
20.	f. 6v		D	
21.	f. 6v		D	Brak zakończenia utworu.
22.	f. 7r		D	
23.	f. 7r		D	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
24.	f. 7v	Perambulum ex E	E	Poprawna pisownia „Preambulum”.
25.	f. 7v-8r		E	
26.	f. 8r		E	
27.	f. 8r		E	
28.	f. 8v		F	Dopisek „Ex F.” nad kluczem.
29.	f. 9r		F	
30.	f. 9v		F	
31.	f. 9v		F	Karta w miejscu początku utworu uszkodzona, mało czytelny tekst.
32.	f. 9v		F	
33.	f. 9v		F	
34.	f. 10r		F	
35.	f. 10r		F	
36.	f. 10r		F	
37.	f. 10v		F	
38.	f. 10v		F	
39.	f. 10v–11r		F	
40.	f. 11r		F	
41.	f. 11v–12r	Perambulum	F	Poprawna pisownia „Preambulum”.
42.	f. 12r	Perambulum	F	Poprawna pisownia „Preambulum”.
43.	f. 12v		G	
44.	f. 12v–13r		G	
45.	f. 13r		G	
46.	f. 13r		A	
47.	f. 13v		A	
48.	f. 13v		A	
49.	f. 14r		A	
50.	f. 14r		A	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
51.	f. 14r		A	
52.	f. 14r		G	
53.	f. 14v		D	
54.	f. 14v		G	
55.	f. 15r		G	
56.	f. 15r		A	
57.	f. 15r		G	
58.	f. 15v		F	
59.	f. 15v–16r		A	
60.	f. 16r		C	
61.	f. 16v–17r	Perambulum Ficta Scala	D	Poprawna pisownia „Preambulum".
62.	f. 17r	Perambulum	D	Poprawna pisownia „Preambulum".
63.	f. 17v–18r	Perambulum	D	Poprawna pisownia „Preambulum".
64.	f. 18r		D	
65.	f. 18v	Fuga	G	*Fuga nr 1* Partia lewej ręki realizuje *basso continuo* w takcie 19.
66.	f. 19r		D	
67.	f. 19v–20r	Praeludium	D	
68.	f. 20r	Perambulum	D	Poprawna pisownia „Preambulum". Partia lewej ręki realizuje *basso continuo*.
69.	f. 20v	Fantasia	C	Partia lewej ręki realizuje *basso continuo*.
70.	f. 20v	Fuga	C	*Fuga nr 2*
71.	f. 21r		C	
72.	f. 21r	Fuga	F	*Fuga nr 3*
73.	f. 21v		A	
74.	f. 21v–22r	Ante Agnus Paschale	E	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
75.	f. 22r	Kyrie Paschale primum	G	
76.	f. 22v	Kyri[e] 3tium	G	Partia lewej ręki realizuje *basso continuo*.
77.	f. 22v–23r	Kyrie 4	G	
78.	f. 23r	Kyrie ultimum	G	
79.	f. 23r		G	
80.	f. 23v–25r	Fuga	F	
81.	f. 25r–26v	Fuga	G	
82.	f. 26–27v		D	Incipit nutowy słabo czytelny przez przebicia atramentu z poprzedniej strony.
83.	f. 27v–28v	Lectia	G	
84.	f. 29r		G	
85.	f. 29v–30r		D	Utwór w formie fugi.
86.	f. 30r–30v		F	
87.	f. 30v–31r	Tocata	F	Poprawna pisownia „Toccata". Brak zakończenia – przerwanie zapisu utworu.
88.	f. 32r		F	Utwór trzytaktowy.
89.	f. 32r		F	
90.	f. 33r		C	
91.	f. 43r	Ave stella matutina	D	
92.	f. 43r	O gloriosa domina	G	Dopisek: „Tere" oraz „Finis".
93.	f. 43v	Witam Cię witam Królowa Niebieska	D	
94.	f. 43v–44r	Stella Caeli	D	
95.	f. 44r	Naywyszsza Matko wcielonego Boga	D	
96.	f. 44v	Sanctissima Mater Dei	G	
97.	f. 44v	Omni die dic Mariae	G	
98.	f. 45r	Ave Mundi spes Maria	G	
99.	f. 45r	Ave Maris Stella	A	

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
100.	f. 35v	O Maria cna Dziewica	G	
101.	f. 46r	Witay Królowa Nieba	G	
102.	f. 52r	Oycze Boże	G	Cyfra 1 nad kluczem.
103.	f. 52r	Jezu Christe Panie miły	A	Cyfra 2 nad kluczem.
104.	f. 52v	O duszo wszelka	G	Cyfra 3 nad kluczem.
105.	f. 52v	Rozmyślaymy dzis wierni chrześcijanie	G	Cyfra 4 nad kluczem.
106.	f. 53r	Stabat Mater	G	Cyfra 5 nad kluczem. „Stabat Mater albo Dawnąm Chryste" między pięcioliniami.
107.	f. 53r	Gdy cię na krzyzu widzę	A	Cyfra 6 nad kluczem.
108.	f. 53v	Gorzkie zale	A	Cyfra 7 nad kluczem.
109.	f. 53v–54r	Płyńcie	A	
110.	f. 54r	Krzyżu Swiety	D	
111.	f. 54v	Płaczy dzisia duszo wszelka	G	
112.	f. 54v–55r	Qui passus est pro nobis	A	
113.	f. 60r–60v	Kyrie Solenne	A	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki.
114.	f. 60v–61r	Gloria	C	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice *alternatim*.
115.	f. 61r–61v	Sanctus	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice *alternatim*.
116.	f. 61v–62r	Agnus Dei	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice *alternatim*.

Lp.	Strona	Tytuł/incipit tekstowy	Finalis	Uwagi
117.	f. 62r-64v	Credo	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice *alternatim*.
118.	f. 64v–67v	Credo	D	Partia lewej ręki niezapisana. Melodia przypomina polską pieśń wielkopostną *Krzyżu Święty nade wszystko*. Część mszy w technice *alternatim*. Dopisek nad kluczem: „Quadragesimalem".
119.	f. 68v	Tobie nad pomysł		Niedokończony zapis.
120.	f. 70r			Kompozycja niezidentyfikowana. Niedokończony, jedynie trzytaktowy schemat silnie schromatyzowanych akordów w lewej ręce. Brak zapisu prawej ręki. Pozostawiona pusta pięciolinia.
121.	f. 73r		D	Kompozycja niezidentyfikowana. Przed kluczem znak na kształt litery „R", który w przypadku innych utworów oznaczał pierwszą literę tekstu.
122.	f. bez numeru między 73 a 74	Benedixisti Domine terram	D	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Dopisek „Adwentowe" nad kluczem.
123.	f. bez numeru między 73 a 74–74v	Gloria	G	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki. Część mszy w technice *alternatim*.
124.	f. 74v–77r	Credo	F	Figurowany akompaniament w partii lewej ręki.
125.	f. 78r			Kompozycja niezidentyfikowana. 24 takty melodii jedynie prawej ręki.

Tabela 2. Obecność tekstów pieśni z rękopisu PL-SA L 1636 w innych rękopisach sandomierskich

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
91.	*Ave stella matutina*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642 oraz L 1644	Pieśń obecna w rękopisach z inną melodią
92.	*O gloriosa domina*	Aranżacja klawiszowa		Są jedynie msze oparte na *cantus firmus O gloriosa*
93.	*Witam Cię Królowa Niebieska*	Aranżacja klawiszowa		
94.	*Stella Caelir*	Aranżacja klawiszowa		
95.	*Najwyższa Matko wcielonego Boga*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642, L 1644	Inna melodia
96.	*Sanctissima Mater Dei*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1644, 1642	Można się dopatrzeć w L 1636 zdiminuowanej wersji tej melodii
97.	*Omni die dic Mariae*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA tylko tekst	Aż pięć przekazów pieśni o tym tekście w PL-SA, żaden nie pasuje, najbliższy L 1684
98.	*Ave Mundi spes Maria*	Aranżacja klawiszowa	Jeden przekaz 488/A VIII 128,	Tylko głos tenorowy, raczej brak związku

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
99.	*Ave Maris Stella*	Aranżacja klawiszowa	Kilka przekazów z innymi melodiami	
100.	*O Maria cna Dziewica*	Aranżacja klawiszowa		
101.	*Witaj Królowa Nieba*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA M 1728	Inna melodia.
102.	*Ojcze Boże*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA zachowane trzy przekazy	Tylko głos basowy, raczej bez związku.
103.	*Jezu Chryste Panie miły*	Aranżacja klawiszowa	L 1669 tylko głos basowy	Przekaz bez związku.
104.	*O duszo wszelka*	Aranżacja klawiszowa		
105.	*Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 1642, 1644	Widać podobieństwo, poza tym zachowane dwa przekazy z głosem basowym.
106.	*Stabat Mater*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 4 przekazy	Przekazy bez związku.
107.	*Gdy cię na krzyżu widzę*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 3 przekazy	Przekazy bez związku.
108.	*Gorzkie żale*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 590/A IX 70 inne opracowanie klawiszowe tej samej melodii, 372/ A VIII 12 opr. wokalno-instrumentalne, poza tym zachowane 2 przekazy głosów basso	
109.	*Płyńcie*	Aranżacja klawiszowa		

Numer z wykazu utworów	Tytuł pieśni	Sposób opracowania	Obecność pieśni w innych rękopisach sandomierskich	Uwagi
110.	*Krzyżu Święty*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA 4 przekazy głosu basowego	
111.	*Płacze dzisiaj duszo wszelka*	Aranżacja klawiszowa		
112.	*Qui passus est pro nobis*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1669 – trudno powiedzieć	
119.	*Tobie nad pomysł*	Aranżacja klawiszowa	PL-SA L 1642, L 1644 oraz L 1684	
122.	*Benedixisti Domine terram*	Aranżacja klawiszowa		

Edycja krytyczna fug z rękopisu PL-SA L 1636

Komentarz rewizyjny

Partyturę sporządzono na podstawie rękopisu przechowywanego w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą L 1636. W rękopisie L 1636 notacja jest zbliżona do współczesnej notacji nutowej w układzie partyturowym na dwóch pięcioliniach. Kopista zastosował następujące klucze: sopranowy i wiolinowy dla partii prawej ręki oraz altowy, tenorowy i basowy dla partii lewej ręki.

Poddane edycji zostały jedynie te utwory z rękopisu L 1636, które noszą tytuł „fuga". Uporządkowano je według kolejności występowania w źródle. Poszczególne fugi w rękopisie rozmieszczone są następująco: *Fuga nr 1* znajduje się na f. 18v, *Fuga nr 2* – f. 20v, *Fuga nr 3* – f. 21r, *Fuga nr 4* – f. 23v–25r, *Fuga nr 5* – f. 25r–26v, *Fuga nr 6* – f. 29v–30r.

Zasady edycji

Utwory przedstawiono w układzie partyturowym, tak jak w źródle. Zgodnie z tokiem zapisu źródłowego, zastosowano tu swobodny układ głosów; kierunek lasek przy nutach został w transkrypcji niekiedy zmieniony, zgodnie z logiką prowadzenia głosów. Oryginalne klucze zamieniono na wiolinowy i basowy, co spowodowało przesunięcie niektórych partii melodii do innej pięciolinii, odpowiedniej dla danego głosu. Ligatury ujednolicono we

wszystkich głosach, jak i dodano w analogicznych miejscach. W poniższej edycji zastosowano zasadę obowiązywania znaków akcydentalnych w ramach jednego taktu. Uwspółcześniono grupowanie wartości rytmicznych.

W wykazie korektur posłużono się następującym sposobem zapisu: pierwsza liczba oznacza numer taktu, w którym dokonano zmiany; po kropce zapisano skróconą nazwę partii, odpowiednio lewej albo prawej ręki (p.r., l.r.); po średniku cyfrę, która oznacza kolejną nutę lub pauzę w takcie; po dwukropku podano sytuację zastaną w źródle.

Wykaz korektur

Fuga nr 1:
1. l.r.: pauza całonutowa.
5. p.r. głos środkowy; przed 4: ♯.
7. p.r. głos dolny; przed 2: ♯.
11. p.r.; przed 8: ♯.
13. p.r.; przed 4: ♯.
21. p.r.; przed 4: ♯.
23. p.r.; przed 8: ♯.
27. wartość akordu – brevis.

Fuga nr 2:
1 i 2.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
3 i 4.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
9. p.r.; pod 2: ♯.
10. p.r. głos górny; przed 1: ♭.
11. p.r. głos górny; przed 2: ♭.

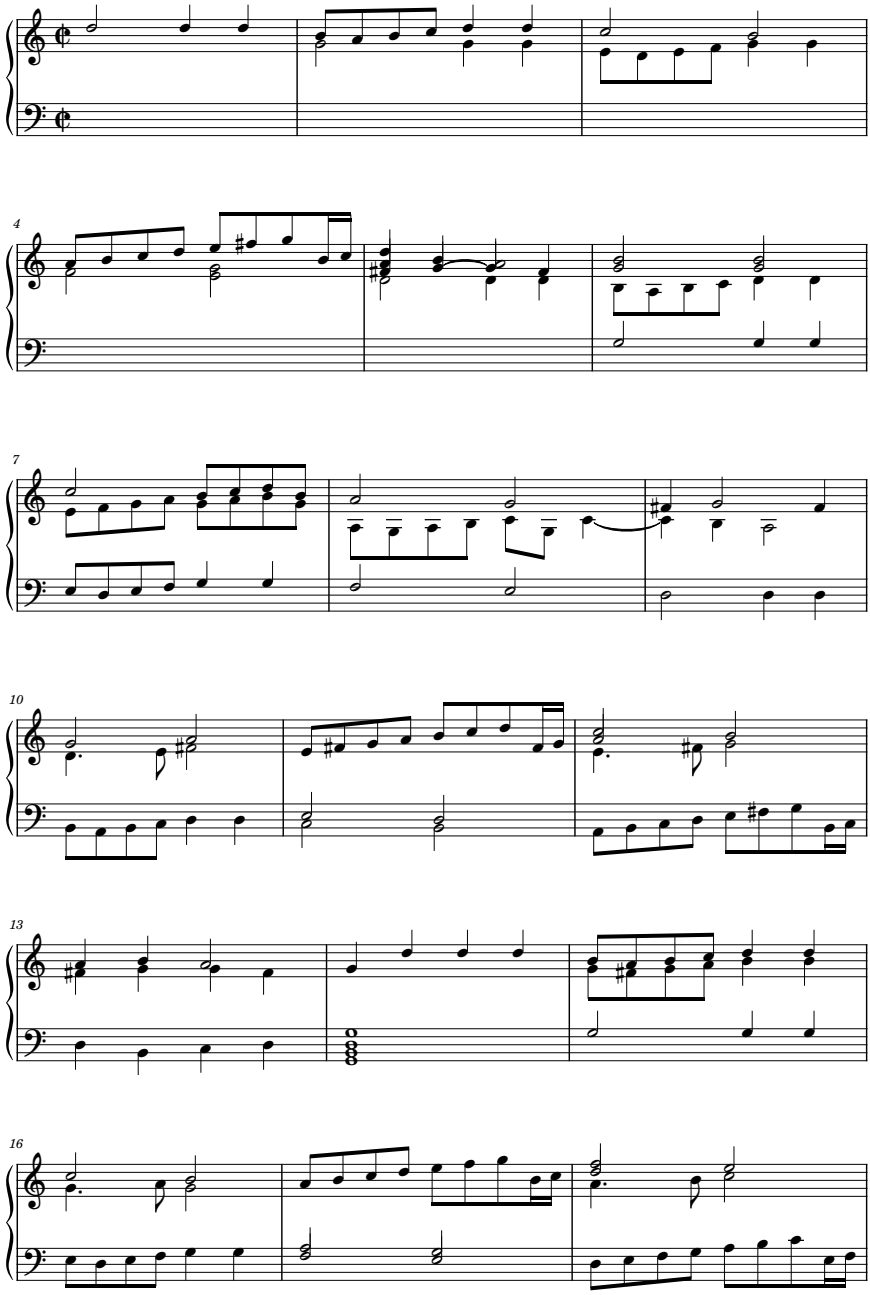
Fuga nr 3:
1 i 2.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
3 i 4.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
10. p.r.; przed 1: ♯.
11. p.r. głos górny; przed 2: ♯.
16 i 17.: zapisane w jednym takcie bez kreski taktowej.
18. wartość akordu – brevis.

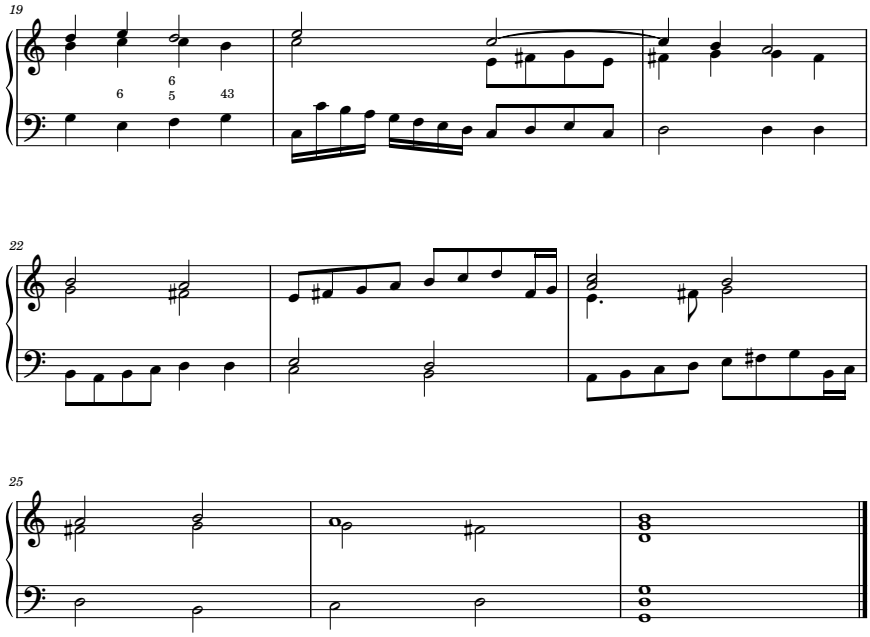
Fuga nr 4:
3. p.r. głos górny; 6: wysokość – c^2.
3. p.r. głos górny; 7: wysokość – b^1.
3. p.r. głos górny; 8: wysokość – c^2.
8. p.r. głos górny; 7, 8 i 9: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.
38. p.r. głos górny; 1: nieczytelny tekst – przebijający atrament z poprzedniej strony.

Fuga nr 4:
1. l.r. pauza całonutowa.
2. l.r. pauza półnutowa oraz pauza ćwierćnutowa.
3. p.r. głos dolny; przed 9: ♭.
6. p.r. głos górny; pod 9: ♯.
7. l.r.; przed 4: ♯.
7. p.r. głos dolny; przed 3: ♯.
8. l.r.; 4: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.
8. p.r.; pod 8: ♯.
9. p.r.; przed 4: ♯.
11. p.r. głos najwyższy; 1: brak ♭.
14. p.r. głos górny; przed 4: ♯.
18. p.r. głos dolny; 1: *b*.
41. p.r.; 4: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.

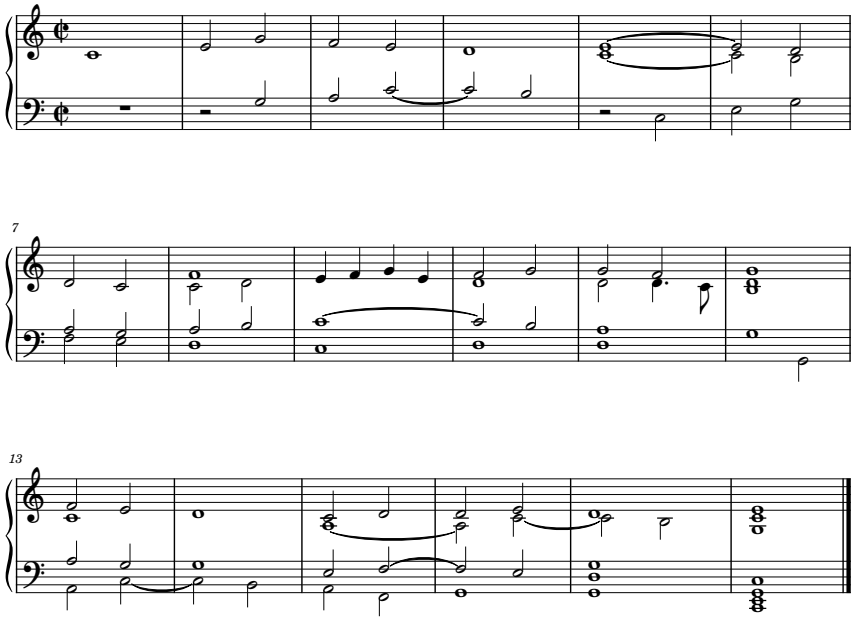
Fuga nr 6:
7. l.r. głos dolny; 4: *h*.
9. l.r. głos dolny; przed 4: brak ♯.
10. l.r. głos górny; nad 4 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
12. p.r. głos górny; nad 3 i 4: brak łuku.
12. p.r. głos górny; nad 5 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
15. p.r. głos górny; nad 3 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
15. l.r. głos górny; nad 4 i pierwszą kolejnego taktu: brak łuku.
22. l.r. głos górny; 3: wysokość ósemki – *d'*.
22. l.r. głos górny; 6: brak ♯.
22. p.r. głos dolny; 6: wysokość ćwierćnuty *cis'*.
29. l.r. głos dolny; pierwsze dwie grupy szesnastkowe: nieczytelny tekst – ubytek w karcie.

Fuga nr 1

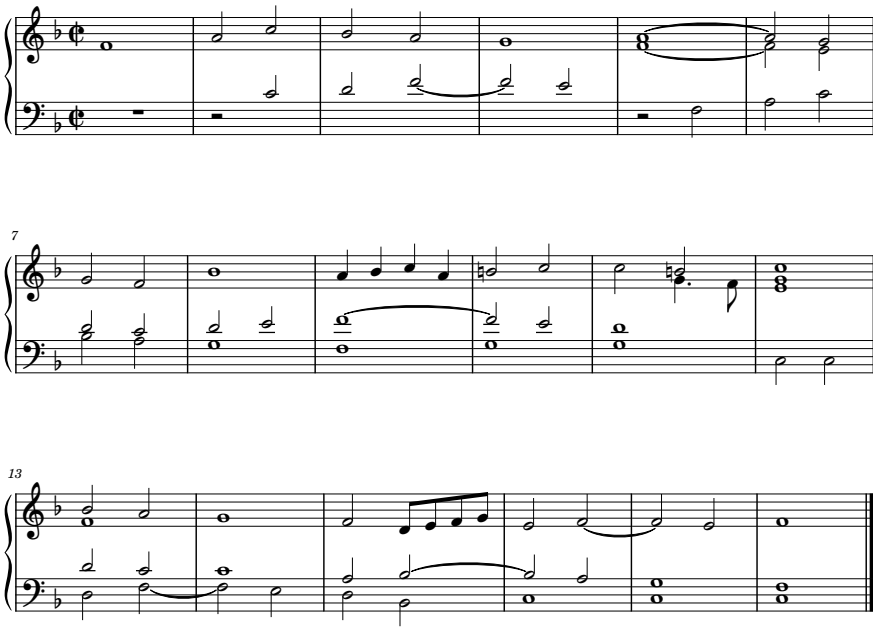




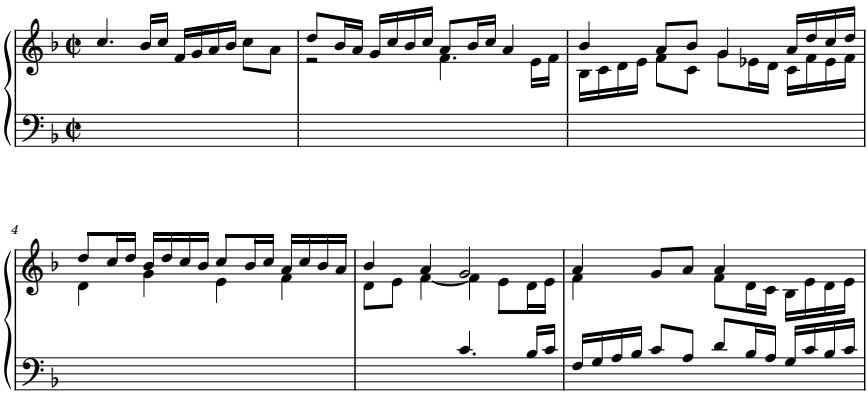
Fuga nr 2

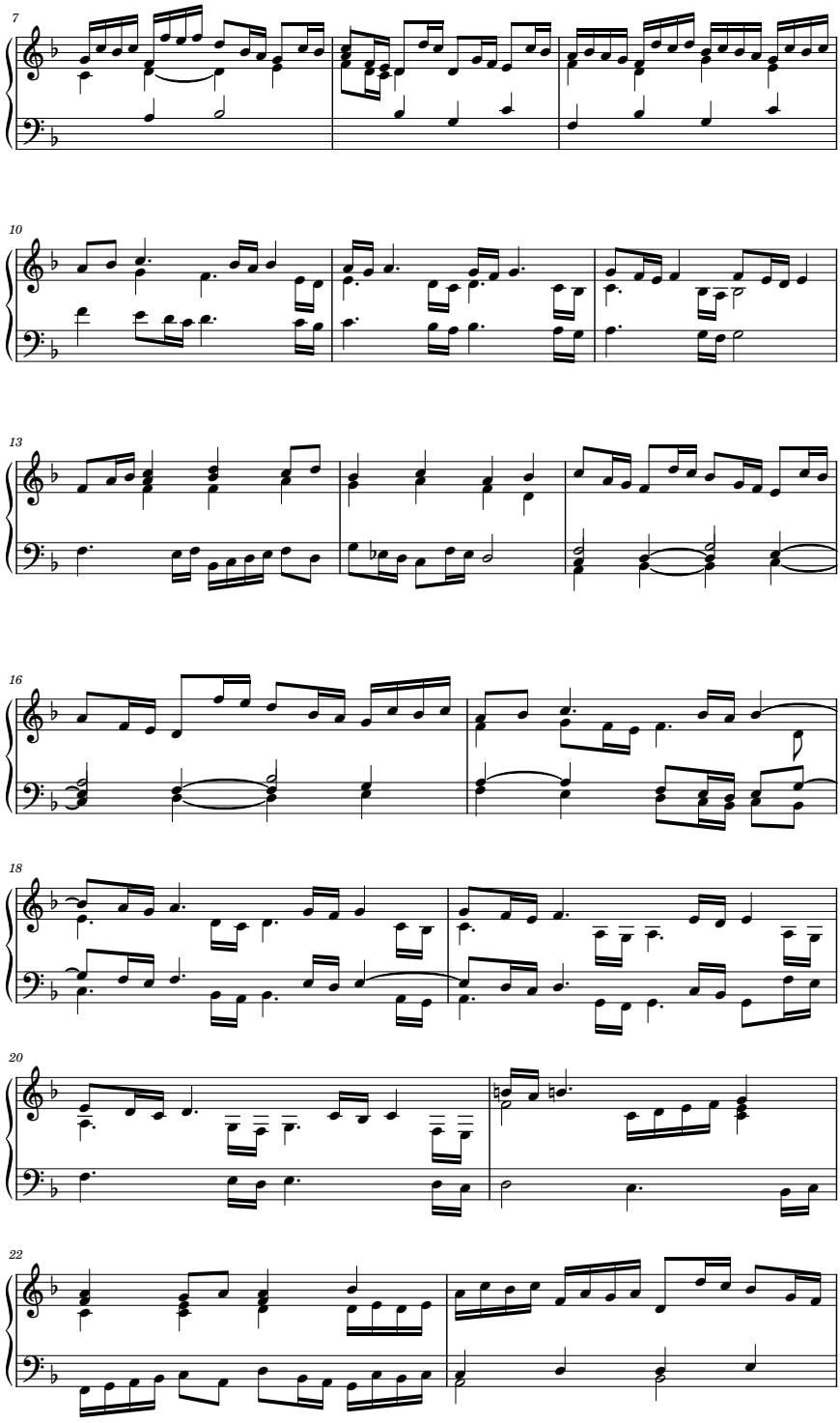


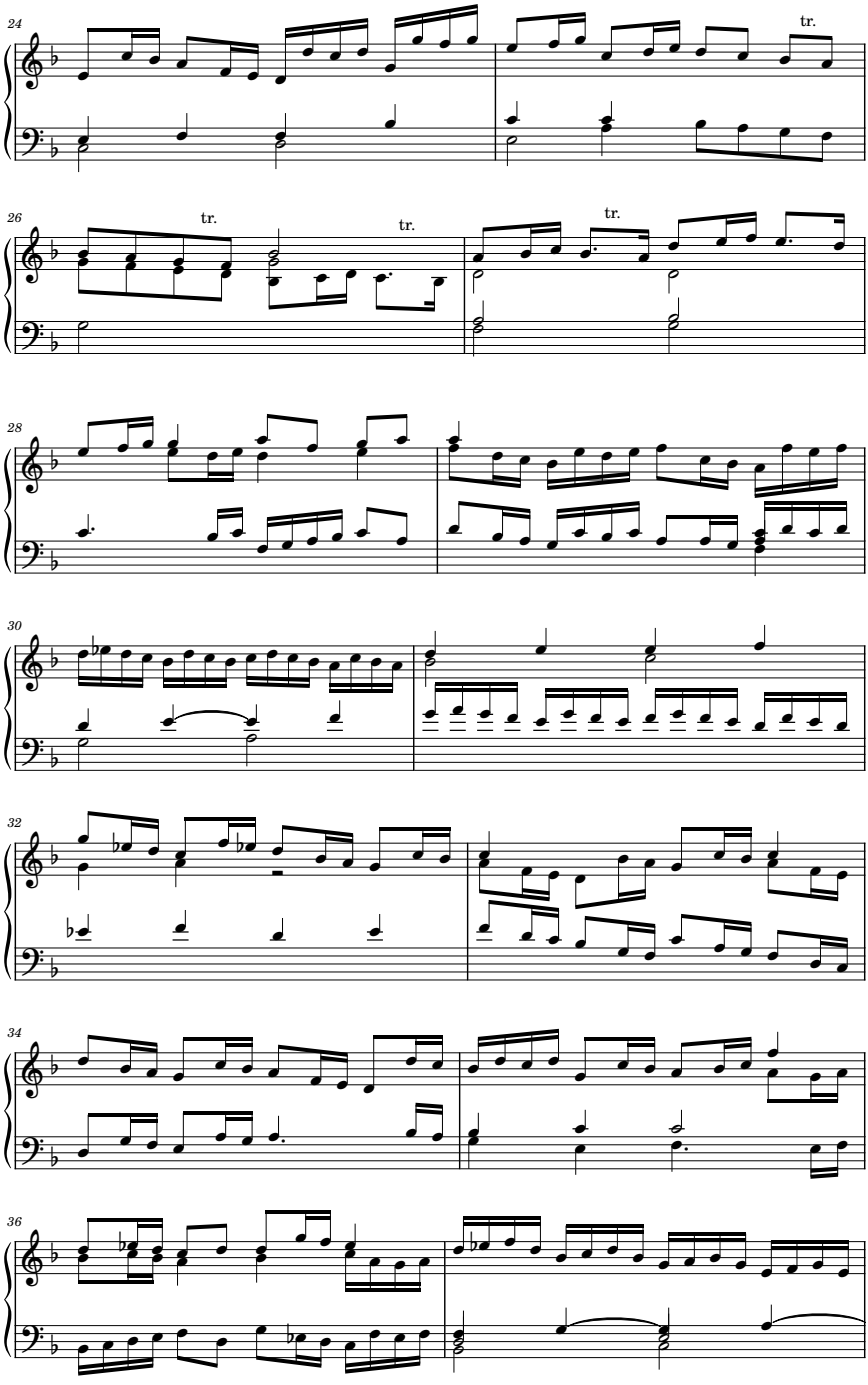
Fuga nr 3

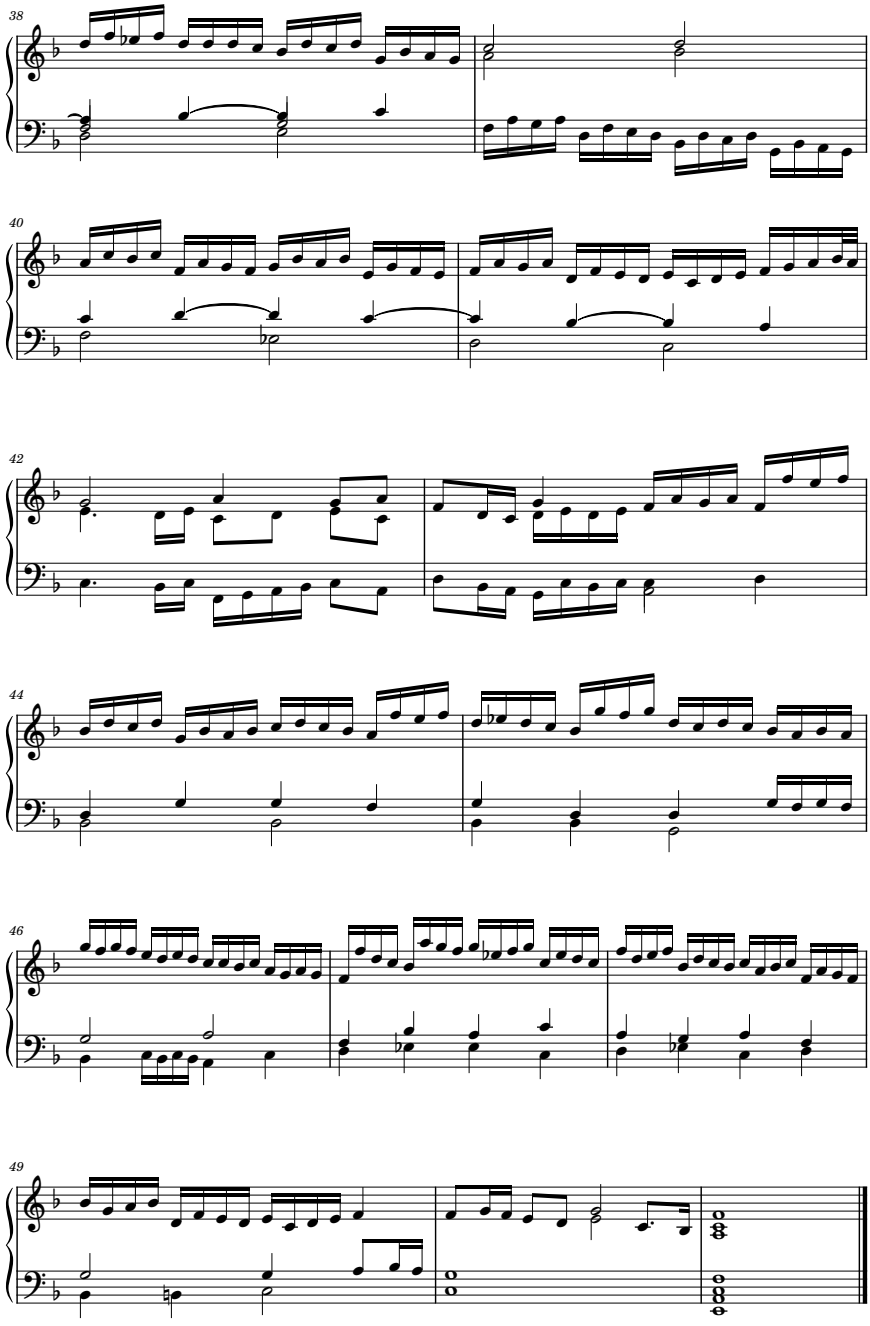


Fuga nr 4

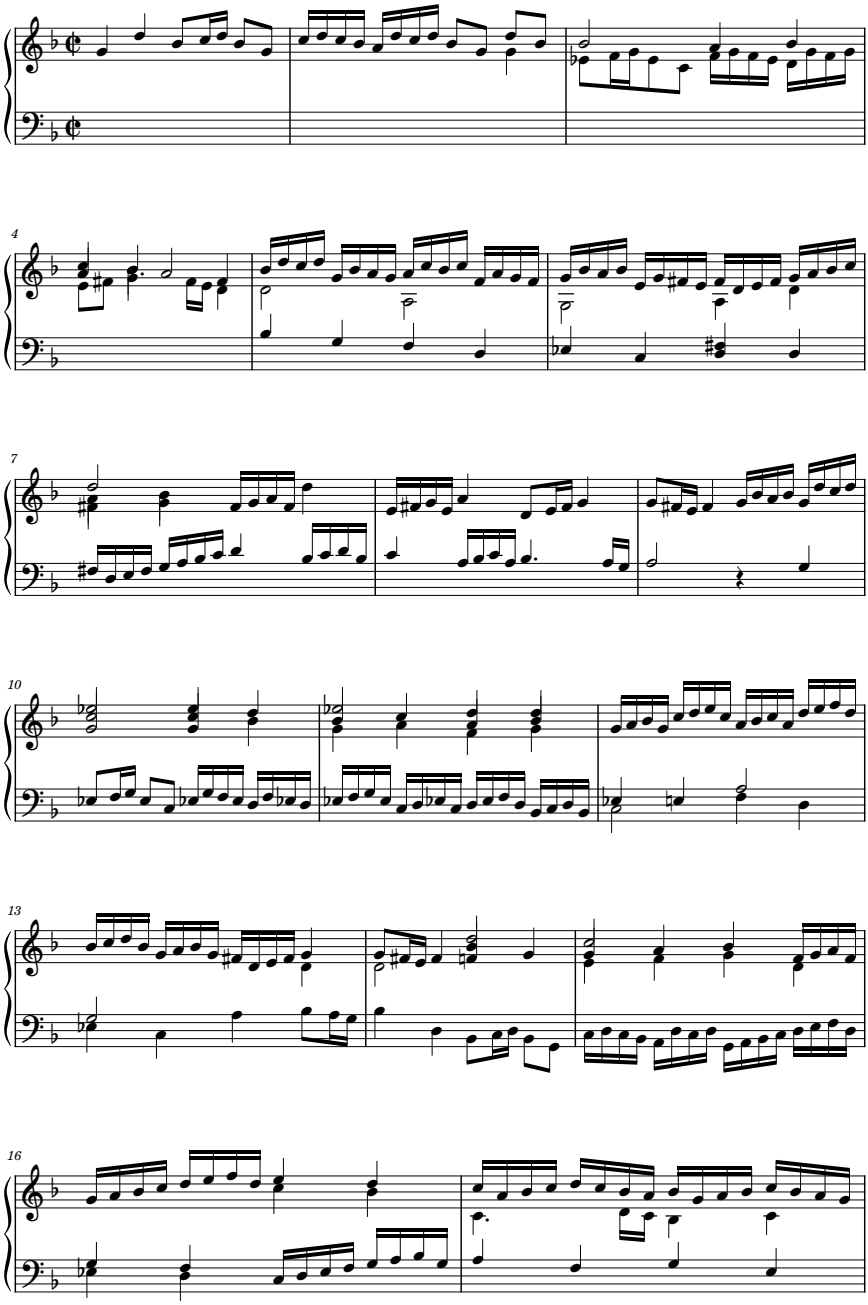


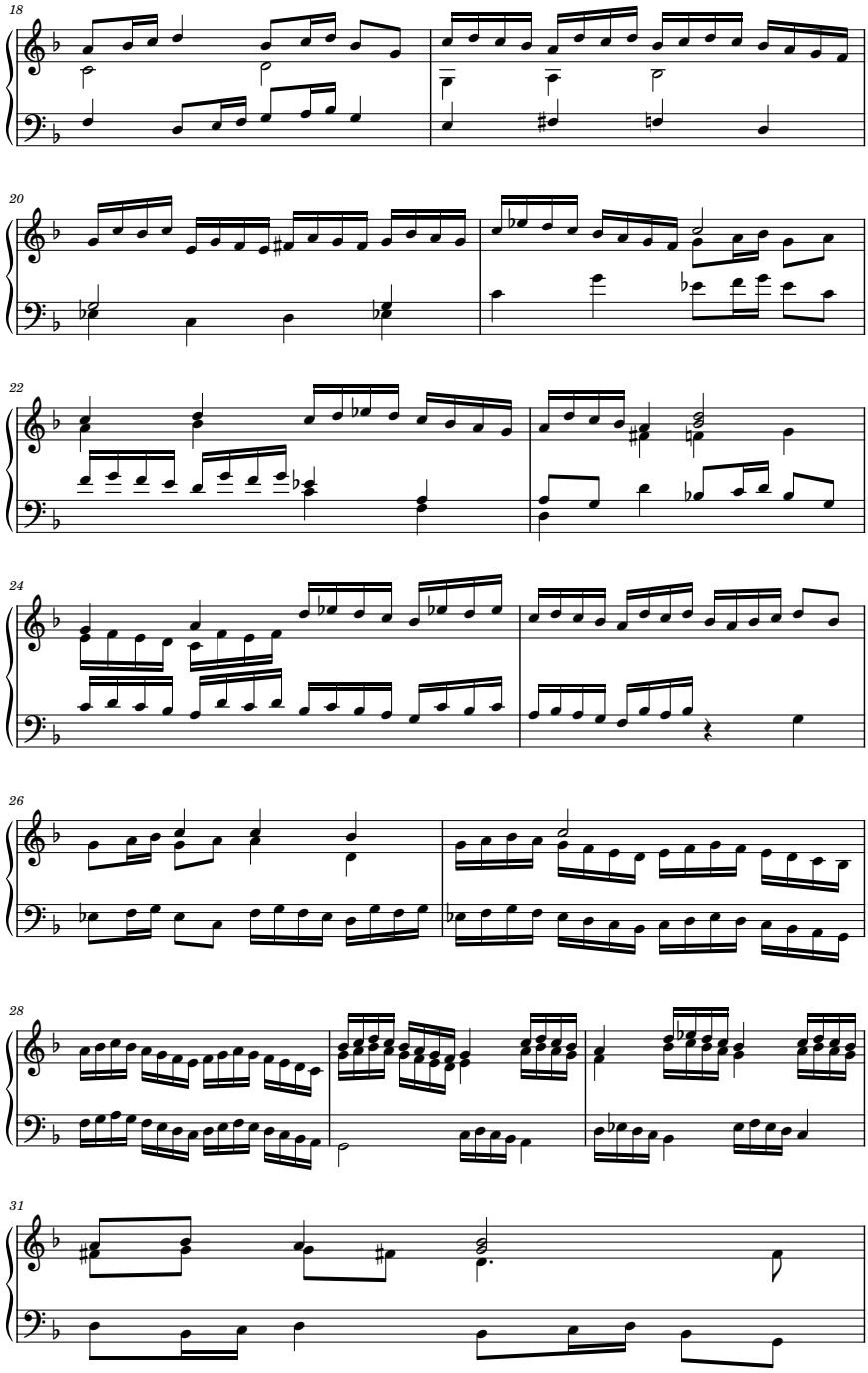

7
10
13
16
18
20
22

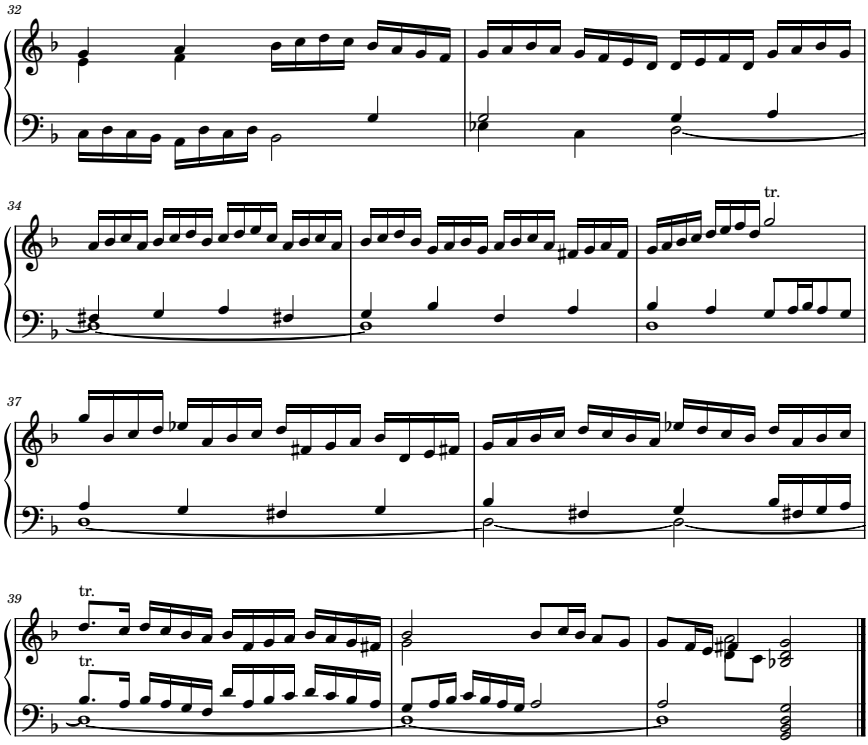

24
tr.
26
tr.
tr.
tr.
28
30
32
34
36


38
40
42
44
46
49

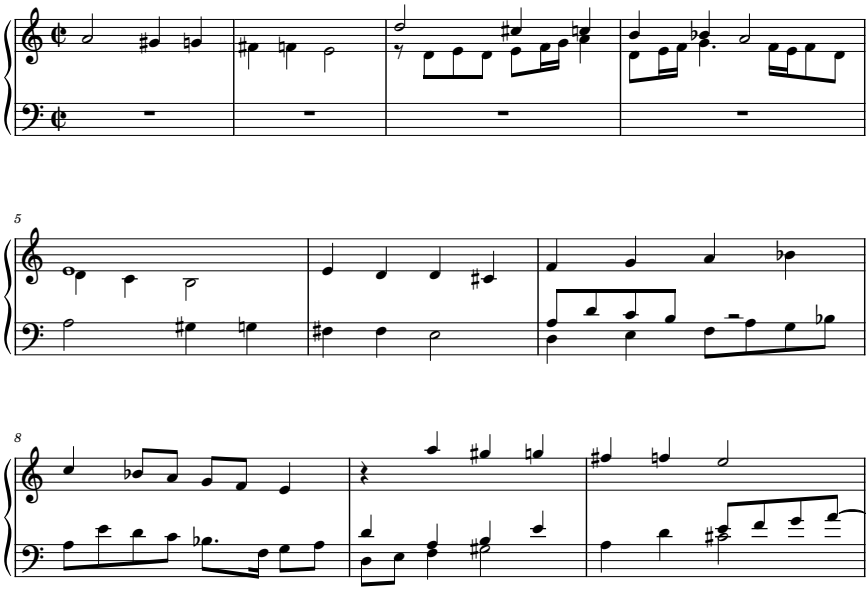
Fuga nr 5

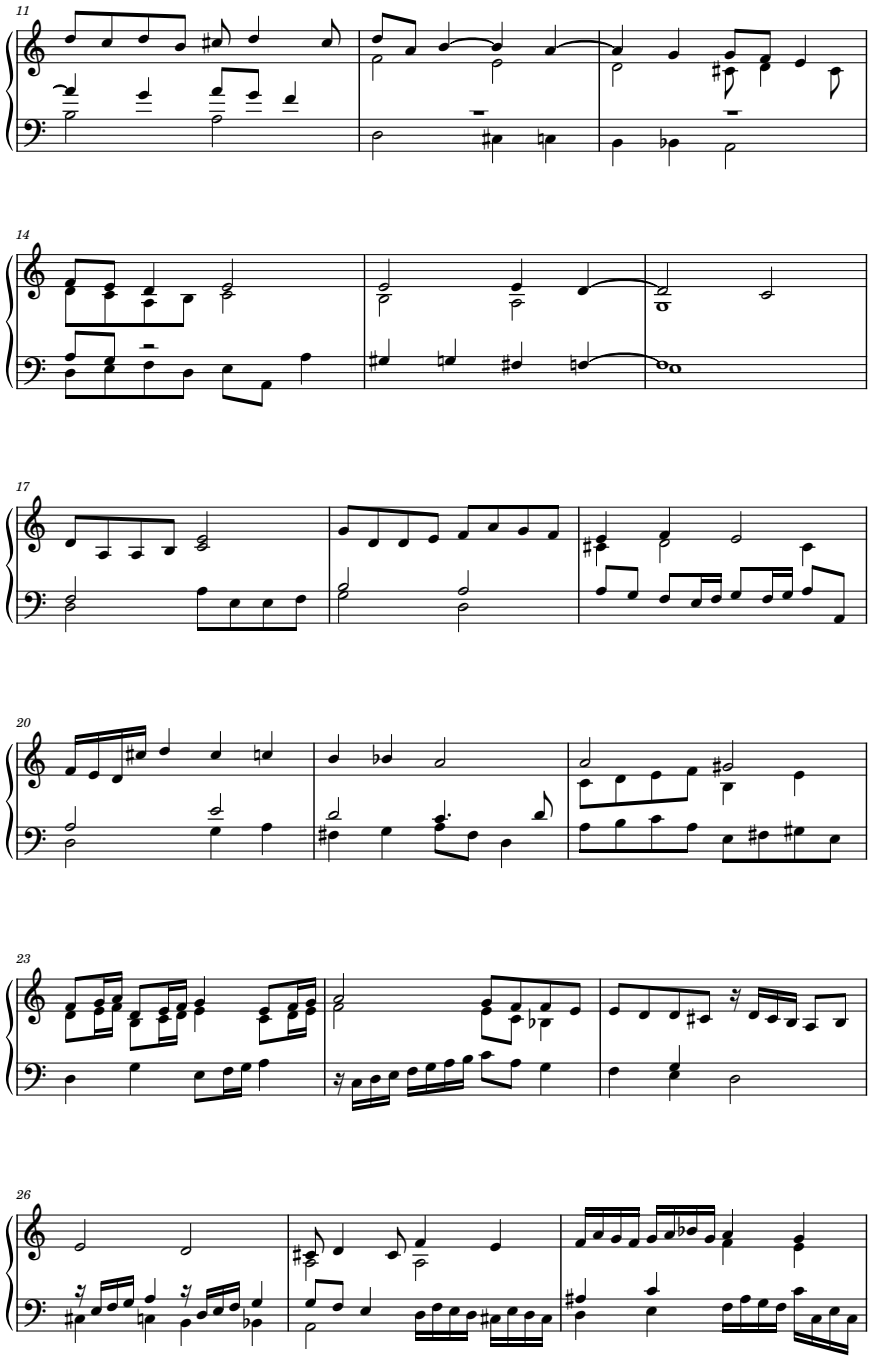


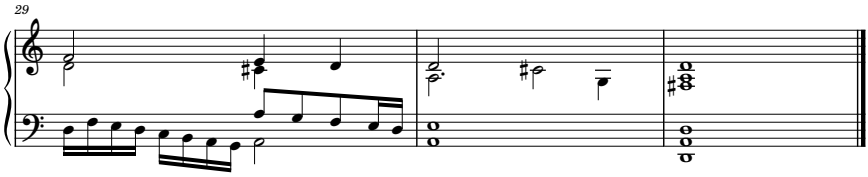

18
20
22
24
26
28
31



Fuga nr 6




11
14
17
20
23
26


29

Abstract

Unknown Fugues from the Manuscript L 1636 of The Diocesan Library in Sandomierz

The aim of the article is to present the content of the unknown manuscript L 1636 of The Diocesan Library in Sandomierz, with particular emphasis on the fugues contained therein. A closer acquaintance with the manuscript, dated around 1725, allowed to enrich the image of the musical culture in Poland in the first decades of the 18th century. The text is divided into three parts: 1. Description of the source; 2. Manuscript's contents; 3. Conclusions from the analysis of the fugues from the manuscript PL-SA L 1636. The article is also accompanied by an appendix containing a critical edition of the fugues from the described manuscript.

Keywords

manuscript, fugue, alternatim practice, PL-SA L 1636, Polish music