

Jolanta Bujas

UNIwersytet Jagielloński

***Missa in Dis* Antoniego Milwida (1755–1837) w kontekście repertuaru kapeli klasztornej z Czerwińska nad Wisłą**

Abstract

***Missa in Dis* by Antoni Milwid (1755–1837) in the Context of the Repertoire of the Monastery's Chapel from Czerwińsk**

The musical life of Czerwińsk nad Wisłą at the turn of the 18th and 19th centuries was strictly connected with the artistic activity of Antoni Milwid (1755–1837), a composer and organist. Although there are ten compositions signed with his name preserved in the collection of the monastery's chapel as well as other manuscripts seemingly written with his hand, the religious output of the composer has not been investigated so far.

The article discusses briefly the activity of Czerwińsk's chapel during the difficult time of the partitions of Poland and secularisation of the monastery, sketching its repertoire based on preserved manuscripts. Then, Antoni Milwid's life and art is presented in the light of accessible sources. Finally, *Missa in Dis* CZs Rps 5 from Czerwińsk's collection is analysed in terms of its form, melody, rhythm, harmony and instrumentation, what allows the author to draw general conclusions concerning the compositional workshop of Antoni Milwid.

Keywords

Antoni Milwid, Polish music, church music, Czerwińsk

Kapela w Czerwińsku na przełomie XVIII i XIX wieku

Dzieje kapeli muzycznej aktywnej przy klasztorze kanoników regularnych w Czerwińsku nad Wisłą sięgają przynajmniej XVII wieku, chociaż pierwszy dokument wspominający o jej istnieniu pochodzi dopiero z II połowy XVIII stulecia¹. Jak zauważa Wiktor Łyjak, fundacja kapeli mogła mieć związek z ogłoszeniem w 1648 roku lokalnego obrazu Matki Boskiej jako słynącego cudami², co podniosło rangę miejscowego kościoła. Pamięć o Czerwińsku jako miejscu, w którym „muzyka [była] od wieków przy tem Kościele utrzymywana”³ była żywa jeszcze w XIX wieku. Można przypuszczać, że w czasach swojej świetności kapela była duża i dobrze prosperująca⁴. Trudno powiedzieć, czy w 1779 roku, kiedy Antoni Milwid – jedyny znany nam z nazwiska działający tam kompozytor i zarazem kapelmistrz w Czerwińsku – zaczął pracę pod skrzydłami kanoników regularnych, kapela zaczęła już

- 1 BNOM, sygn. mf. 17298, *Expositio divi Hugoni super regulam beatissimi patris Augustini [...] ex pervetusto manuscripto libro per Iosephum Czarliński can. reg. lat. Rescripta. Anno Domini MDCCLXXVIII Liber mortuorum Pro Inscibendis post consummatam vitam Charissimorum Confratrum aequae ac Piissimorum hujus Canonicae Nostrae Cervensis Fundatorum et Benefactorum Nominibus [...]*, rps.
- 2 W. Łyjak, *Nieznane dzieje kapeli w Czerwińsku nad Wisłą*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 3, s. 25. Pierwsze udokumentowane cuda miały miejsce rok wcześniej; ostatecznie autentyczność cudów potwierdził dekret biskupa Karola Ferdynanda Wazy wydany 1 lutego 1648 roku. Zob. J. Nowiński, *400 lat obecności cudownego obrazu Matki Bożej Pocieszenia (Matki Bożej Czerwińskiej) na Jasnej Górze w Czerwińsku*, „Seminare” 2013, t. 33, s. 323.
- 3 AKP, sygn. Kap. Pł. Zak. 33, Akta względem Zakonu i Klasztoru XX. Kanoników Regularnych Laterańskich w mieście Czerwińsku 1800–1826, [List Obywateli Okolicy i Parafii Czerwińskiej do biskupa Prażmowskiego z 19 I 1821], rps.
- 4 Świadczy o tym zachowany spis instrumentarium z 1808 roku (zob. przypis 5), a także fragmenty manuskryptów muzycznych, zawierające zróżnicowane obśadowo i gatunkowo kompozycje XVIII-wieczne. Zob. J. Bujas, *Twórczość Antoniego Milwida (1755–1837) w kontekście działalności kapeli kanoników regularnych w Czerwińsku*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 45–95.

podupadać; jeszcze w roku 1808 znajdujemy zapis o uposażeniu kapeli, na które (oprócz znajdujących się w kościele organów i pozytywu) składały się: „2 waltornie, – 2 trąby, – 2 klarnety, – 2 kotły, – waltornia i skrzypce”⁵; było to stosunkowo duże instrumentarium, pozwalające na wykonywanie nawet symfonii instrumentalnej⁶. Faktem jest natomiast, że kryzys dla działalności zespołu przyniósł rok 1819, kiedy klasztor kanoników został skasowany⁷. W Czerwińsku jako proboszcz pozostał wcześniejszy opat, Onufry Barcikowski, a do opustoszałego budynku przesiedlono norbertanki, wypędzone wcześniej z Płocka⁸. Skomplikowana sytuacja społeczno-polityczna, problemy z utrzymaniem budynków klasztornych i niegasnące spory pomiędzy zakonnikami a proboszczem⁹ mogły sprawić, że utrzymanie kapeli muzycznej stało się rzeczą drugorzędą. Niemniej – jak dowiadujemy się z zachowanego listu do biskupa płockiego z 1821 roku – kapela w okrojonym składzie wciąż jeszcze funkcjonowała, z trudem utrzymywana przez Barcikowskiego¹⁰. Ważnym zapisem obrazującym próby kontynuacji życia muzycznego w czerwińskim kościele po kasacji klasztoru kanoników jest notatka zamieszczona w „Kurierze Warszawskim”

-
- 5 BNOM, sygn. mf. 17299, Actorum Capituli Generali Canonicorum regule [...] 1779, s. 98.
 - 6 Wykonywanie symfonii instrumentalnych przez kapelę czerwińską jak najbardziej mogło mieć miejsce, biorąc pod uwagę zachowanie się w zbiorze po kapeli kopii *Symfonii nr 27* Josepha Haydna, *Sinfonii I* Ludwiga Venceslava Lachnitha i innych, bliżej niezidentyfikowanych symfonii instrumentalnych (zob. J. Bujas, *Twórczość Antoniego Milwida...*, dz. cyt., s. 60–63). Fakt napisania przez Milwida przynajmniej jednej symfonii także mógł mieć związek z zapotrzebowaniem na taki repertuar w Czerwińsku, jako że nieznany nam jest żaden inny ośrodek, dla którego kompozytor pisałby muzykę. Zwyczaj grywania tego typu utworów w kapelach związanych z ośrodkami sakralnymi również jest potwierdzonym zjawiskiem. Por. P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, «Studia Claromontana», t. 12, Kraków 1992, s. XXVIII; B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015, s. 318.
 - 7 T. Maciejewski, *Prolegomena do dziejów kapel na Mazowszu. Czerwińsk i Pułtusk*, [w:] *Animatorzy kultury muzycznej Mazowsza. II Płockie spotkania muzykologiczne*, red. Z. Kruszewski, A. Kanse, Płock 2004, s. 10.
 - 8 T. Żebrowski, *Klasztor panien Norbertanek Płockich w Czerwińsku nad Wisłą. 1819–1902*, [w:] *Dzieje klasztoru w Czerwińsku*, red. E. Olbromski, Lublin 1997, s. 115–116.
 - 9 Tamże, s. 116–121.
 - 10 AKP, sygn. Kap. Pł. Zak. 33, Akta względem Zakonu i Klasztoru..., dz. cyt.

w fragmencie której przedstawiony został opis oprawy muzycznej mszy w Czerwińsku:

Organista jedną ręką grał na organach, a drugą utrzymywał trąbę, na której intrady i niektóre części Mszy dokładnie wygrywał, a przy tem śpiewał część basową. 2-gim Artystą jest miejscowy Zakrystian, ten grał na skrzypcach primo, a gdy wypadło solo altówki, przemieniał natychmiast te instrumenta, nie uchybiając taktu. 3-ci jest Uczeń Organisty, grał część 2-gich skrzypiec oraz wykonywał solo na klarynecie. Na koniec 4-ty, młody Dyszkancista¹¹.

Można podejrzewać, że śmierć księdza Barcikowskiego w 1833 roku zakończyła próby wskrzeszenia kapeli muzycznej, której upadek przypiętowała śmierć Antoniego Milwida w 1837 roku¹². Po tej dacie nie pojawiają się już żadne informacje o zorganizowanym zespole muzycznym działającym przy czerwińskim kościele.

Zbiory muzyczne z klasztoru w Czerwińsku

W Czerwińsku zachował się niemały zbiór, zawierający dziesiątki rękopisów po kapeli muzycznej, chociaż jest on prawdopodobnie zaledwie fragmentem repertuaru, którym niegdyś dysponował zespół. Obecnie w kolekcji znajdują się 53 manuskrypty uporządkowane przez Tadeusza Maciejewskiego¹³ oraz pliki luźnych nut, z których można wydzieleć około sto kolejnych rękopisów zachowanych fragmentarycznie. Na zbiór składają się w największej mierze msze (pięćdziesiąt dwie pozycje, z czego tylko jedna reprezentuje gatunek requiem), a także litanie, nieszpory, arie (głównie solowe na sopran lub bas), ofertoria i inne krótkie utwory religijne. Oprócz korpusu dzieł sakralnych

11 *Artykuł nadesłany*, „Kurier Warszawski” 1828, nr 248.

12 APW, Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej w Czerwińsku (73/488), sygn. 12, Akta urodzeń, małżeństw, zgonów 1837, 147v, rps.

13 Różnica między podawaną przez autorkę artykułu liczbą rękopisów a liczbą pozycji widniejących w katalogu Maciejewskiego (66) wynika z następujących przyczyn: w zbiorze aktualnie brakuje rękopisu o sygnaturze CZs Rps 2 oraz szeregu rękopisów o numerach 55–65, natomiast *Kancjonał pszczyński* (CZs Rps 66), jak zauważa już sam Maciejewski, prawdopodobnie nie pochodzi ze zbioru czerwińskiego, nie został więc wzięty pod uwagę w rozważaniach. Uwzględnione w nich zostały natomiast te kompozycje, których rękopisy uznaje się za zaginione, ale szczerkowe informacje na ich temat można znaleźć w katalogu T. Maciejewskiego.

wśród manuskryptów znajdują się również głosy *Symfonii G-dur nr 27* Hob. I:27 Josepha Haydna, *Sinfonii in C* Ludwiga Venceslava Lachnitha, *Concerto in F* Georga Christopa Wagenseila oraz kolejne utwory instrumentalne (głównie polonezy, suity i duety instrumentalne) zachowane fragmentarycznie.

Zdecydowana większość utworów należących do zbioru to kompozycje nieznanego autorstwa, często o niezachowanej karcie tytułowej. Poza dziesiątką utworów będących autografami Milwida w kolekcji znajduje się kilkanaście innych spisanych – przynajmniej częściowo – jego ręką, a być może także przez niego skomponowanych. Zidentyfikowano również kopie kompozycji innych twórców spisane przez Milwida – można więc wnioskować, że kompozytor w ramach dostarczania repertuaru dla kapeli był również kopistą dzieł innych twórców¹⁴. Wśród pozostałych kompozytorów, których utwory można znaleźć w zbiorze czerwińskim, są nazwiska bardzo często pojawiające się w kontekście repertuaru XVIII- i XIX-wiecznych kapel klasztor-nych, takie jak František Xaver Brixi, Johann Adolf Hasse¹⁵, Giovanni Battista Pergolesi¹⁶ czy Georg Christoph Wagenseil, ale i mniej znane nazwiska, np. Jan Lohelius¹⁷, Ludwig Venceslav Lachnith czy Johann Joseph Ignaz Brentner¹⁸.

Pewnych dodatkowych informacji na temat zbioru dostarczają nam nieliczne adnotacje w poszczególnych rękopisach, głównie na kartach tytułowych. Niektóre z nich wskazują na obce proveniencje

14 Do obowiązków kapelmistrzów klasztor-nych i przykościelnych często należało dostarczanie nut dla kapeli: komponowanie lub kopiowanie utworów. Z tego powodu liczni kompozytorzy byli też kopistami. Zob. P. Podejko, dz. cyt., s. 12.

15 Dzieła Johanna Adolfa Hassego pojawiają się też m.in. w zbiorach jasnogór-skich (zob. P. Podejko, dz. cyt.), z Grodziska Wielkopolskiego (zob. D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993) czy Gidel (zob. M. Jochymczyk, *Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł osiemnastowiecznych*, [w:] *Życie muzyczne w dawnych klasztorach dominikańskich Rzeczypospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016).

16 Kompozycja zachowana w CZs Rps 47, w katalogu Maciejewskiego oznaczonym jako utwór anonimowy, wykorzystuje warstwę muzyczną arii *Serbi l'intata fede all'amor mio costante* Giovanniego Battisty Pergolesiego, jak stwierdzono na pod-stawie porównania z rękopisem z Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, *Musikaliensammlung* w Schwerin (sygn. Mus.4185).

17 CZs Rps 22, w katalogu Maciejewskiego jako utwór anonimowy.

18 Zob. J. Bujas, *Antoni Milwid...*, dz. cyt., s. 92.

manuskryptów: CZs Rps 1519 posiada adnotację „Pro Choro S. Spiritus | notiti | 1738 Fr. An. Selan”, a w CZs Rps 22 na karcie tytułowej znajduje się napis „Na Chor Gidelski XX Dominikanów | ofiarowana z Częstochowy | Dnia 24 Kwietnia 1820”²⁰. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić, kiedy i w jakim celu te dwa manuskrypty, których datowanie dzieli blisko dziewięćdziesiąt lat, znalazły się w Czerwińsku, ani czy kiedykolwiek były wykorzystywane przez kapelę. Szczególnie mało prawdopodobne wydaje się to w przypadku rękopisu o proveniencji częstochowskiej, który został skopiowany już po kasacie klasztoru kanoników czerwińskich, kiedy zachowały się tylko szczątki niegdysiejszego zespołu²¹. Datowanie większości utworów ze zbioru jest bardzo trudne – żadna z kompozycji Milwida nie posiada adnotacji dotyczącej roku skomponowania bądź spisania dzieła; z pozostałych utworów tylko nieliczne mogą być precyzyjnie datowane. Poza wspomnianymi mszami o obcych proveniencjach, data roczna (1789) znajduje się też na CZs Rps 21²².

Obraz wielkości kapeli czerwińskiej, jaki wylania się z zachowanych rękopisów muzycznych, zdaje się pasować do charakterystyki zespołu stworzonej na podstawie dokumentów i prasy, a jednocześnie korespondować z charakterystyką innych kapel klasztornych w XVIII i XIX wieku. Najwięcej cyklicznych utworów religijnych z Czerwińska przeznaczono dla 8 lub 9 muzyków. Większość z nich została skomponowana na dwugłos lub czterogłos wokalny z towarzyszeniem pary skrzypiec oraz (nie zawsze) jednej lub dwóch par instrumentów dętych (rogi, klarnety, trąbki clarini), a także organów realizujących partię *basso continuo*. Rzadziej używa się natomiast fletu czy oboju. Utwory solowe z Czerwińska przeznaczono w większości na *Canto*, niektóre

19 Wszystkie rękopisy oznaczone sygnaturą CZs Rps odnoszą się do katalogu Tadeusza Maciejewskiego, dołączonego do artykułu *Rękopisy muzyczne z biblioteki opactwa kanoników regularnych*, dz. cyt.

20 Uszkodzenie karty tytułowej uniemożliwiło odczytanie nazwiska autora tej kompozycji, ale po porównaniu z katalogiem z Jasnej Góry ustalono, że to msza Jana Loheliusa, znajdująca się w zbiorach jasnogórskich pod sygnaturą III-418 (nr 1031 w katalogu Podejki).

21 CZs Rps 22 zachował się bez partii klarnetów i rogów wypisanych na karcie tytułowej. Trudno stwierdzić, czy zostały one zgubione, czy też może nigdy nie zostały przepisane. Co ciekawe, rękopis jasnogórski różni się obsadą w stosunku do kopii z Czerwińska: zamiast klarnetów i rogów posiada partie clarini.

22 *Missa ex C*, nieznanego autorstwa. Więcej na temat datowania zbiorów czerwińskich zob. J. Bujas, *Antoni Milwid...*, dz. cyt., s. 76–81.

na *Basso*, a trzy arie – na *Alto*. Akompaniament realizuje zazwyczaj *Kirchentrio*, czasem nawet zredukowane do skrzypiec unisono i basu. Muzyka instrumentalna pod kątem wykorzystywanej obsady wykonawczej nie różni się zbyt od wokalnie-instrumentalnej: przykładowo *Symfonia* nr 27 Josepha Haydna wymaga do wykonania tylko pary skrzypiec, obojów, altówki i basu instrumentalnego. Bardzo ciekawie mogły się prezentować pod kątem obsady rozmaite gatunki muzyki instrumentalnej, takie jak partity, polonezy, marsze i inne tańce, ale niestety wszystkie zachowały się fragmentarycznie. Współcześnie dysponujemy tylko pojedynczymi głosami skrzypiec, organów, klarnetów, rogów, fletu, trąbki i wiolonczeli, na podstawie których nie jesteśmy w stanie zrekonstruować całej obsady. Pewną część repertuaru stanowią utwory na instrument klawiszowy: są to sonaty, wyciąg z arii (do którego później został dopisany również głos wokalny) oraz część polonezów. W tym miejscu należałoby też wspomnieć *Koncert klawesynowy* Georga Christopha Wagenseila odnaleziony w kolekcji muzykaliów.

Antoni Milwid

Chociaż o kapeli przy klasztorze kanoników regularnych w Czerwińsku wiemy coraz więcej, sama postać Antoniego Milwida pozostaje dla nas zagadką – dość wspomnieć, że jego nazwisko praktycznie nie pojawia się w źródłach z epoki. Jego podpis znamy wyłącznie z 11 kart tytułowych kompozycji zachowanych w zbiorach klasztornych²³, na których kompozytor podpisuje się jako „Milwid”, „Melwid” i „Mielwid”. Nazwisko czerwińskiego kompozytora pojawia się też w „Kurierze Warszawskim” z 28 maja 1867 roku, gdzie czytamy, że Józef Kazimierz Piotrowski „uczył się u znanego w owe czasy Antoniego Milwida”²⁴, oraz w nekrologu wspomnianego kompozytora, który – jak napisano w „Kurierze Codziennym” z 19 kwietnia 1873 roku – „w Płocku kończył ówczesną szkołę wojewódzką, gdzie też pobierał lekcje muzyki od

23 Są to rękopisy nr 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 28, 33 i 38 w katalogu Maciejewskiego. CZs Rps 2, również sygnowany nazwiskiem twórcy, który jeszcze w roku 1966 roku posłużył jako źródło edycji opublikowanej w *Muzyce staropolskiej* Hieronima Feichta (zob. H. Feicht, *Muzyka staropolska*, Kraków 1966, s. 260–280) nie jest kopią sporządzoną przez Milwida, a podpis na karcie tytułowej został prawdopodobnie sfalszowany; zob. J. Bujas, *Antoni Milwid...*, dz. cyt., s. 178–180.

24 [*Informacje bieżące*], „Kurier Warszawski” 28 V 1867, nr 120.

słynnego płockiego nauczyciela Antoniego Milwida²⁵. Samo nazwisko „Milwid” występowało wśród szlachty żmudzkiej i litewskiej²⁶.

W dokumentach sporządzonych za życia Milwida jego nazwisko się nie pojawia, jednak księga zgonów z Czerwińska odnotowuje śmierć Antoniego Milewicza, zamieszkałego tam organisty, 24 grudnia 1837 roku²⁷. Nekrolog ten podaje też wiek zmarłego – osiemdziesiąt dwa lata – co pozwala domniemywać rok jego urodzenia. Tezę Maciejewskiego, jakoby nazwisko Milewicz miało być spolszczoną wersją nazwiska Milwid, potwierdzałaby też relacja z „Kuriera Warszawskiego” z 15 września 1828, w której autor pisze o organiście Milewiczu, pracującym tam już od 50 lat²⁸.

Dokładna lista utworów napisanych przez Antoniego Milwida na chwilę obecną nie jest możliwa do ustalenia²⁹. Potwierdzić można natomiast autorstwo kompozycji, które zachowały się jako autografy w zbiorach czerwińskich: *Sub tuum praesidium*, *Litanii in C*, *Vesper in D* oraz siedmiu mszy, jak również *Symfonii C-dur*³⁰.

| Gatunek | Utwór, sygnatura | Obsada |
|---------------------------|---|---|
| Motet koncertujący | 12 <i>Sub tuum praesidium</i> , CZs Rps 1 | C, B, VI I, VI II, FI/CI I, Org |
| Litania | <i>Litania in C</i> , CZs Rps 3 | C, B, VI I, VI II, CI I, Cor I, Cor II, Org |
| | <i>Litania in F</i> , CZs Rps 4 | C, B, VI I, VI II, CI I, Cor I, Cor II, Org |

25 *Nekrolog*, „Kurier Codzienny” 19 IV 1873, nr 88. Odesłanie podawane przez Tadeusza Maciejewskiego w pracy *Prolegomena do dziejów kapel na Mazowszu* (T. Maciejewski, *Prolegomena do dziejów kapel na Mazowszu*, dz. cyt., s. 12, przypis 18) jest błędne.

26 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 14, Warszawa 1895, s. 805.

27 APW, Akta stanu cywilnego... dz. cyt. Por. przypis 12.

28 *Artykuł nadesłany*, „Kurier Warszawski” 1828, nr 248.

29 Oprócz autografów podpisanych przez kompozytora, w zbiorze z Czerwińska zidentyfikowano 28 rękopisów spisanych przynajmniej częściowo jego ręką (zob. J. Bujas, *Antoni Milwid...*, dz. cyt., s. 101–116). Natomiast hipotezy dotyczące autorstwa tych dzieł zostaną uprawomocnione dopiero w momencie, kiedy analiza stylokrytyczna wykaże zgodność stylistyczną z kompozycjami zachowanymi w podpisanych autografach.

30 Na motywach *Symfonii C-dur* powstał utwór inspirowany Jana Krenza. Zob. A. Milwid, *Sinfonia concertante, per oboe ed orchestra*, opr. Jan Krenz, Kraków 1952.

| | | |
|------------------|----------------------------------|--|
| Msza | <i>Missa in D</i> , Czs Rps 6 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cor I, Cor II, Org |
| | <i>Missa in D</i> , Czs Rps 12 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Clno I, Clno II, Org |
| | <i>Missa in D</i> , CZs Rps 33 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Clno I, Clno II, Org |
| | <i>Missa in Dis</i> , CZs Rps 5 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Org |
| | <i>Missa in dis</i> , Czs Rps 7 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Org |
| | <i>Missa in dis</i> , Czs Rps 8 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Org |
| | <i>Missa in dis</i> , CZs Rps 28 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Org |
| Nieszpory | <i>Vesper in D</i> , CZ Rps 38 | C, B, VI I, VI II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Org |
| Symfonia | <i>Symfonia C-dur</i> | Fl I, Fl II, Ob I, Ob II, Cl I, Cl II, Fg I, Fg II, Cor I, Cor II, Timp, VI I, VI II, Va, Vlc/Cb |

Tabela 1. Obsada kompozycji o pewnym autorstwie Antoniego Milwida.

Zwraca uwagę konsekwencja Milwida w doborze obsady wykonawczej. We wszystkich utworach wokально-instrumentalnych sygnowanych jego nazwiskiem umieszczone są partie tylko dwóch głosów wokalnych: *Canto* i *Basso*, z instrumentów smyczkowych obecne są natomiast tylko skrzypce I i II – brak zaś altówek czy wiolonczel³¹. Spośród instrumentów dętych pojawia się zawsze klarnet pierwszy³², zazwyczaj też klarnet drugi i dwa rogi³³. W partii *Organo* występuję dopisane ręką kompozytora cyfrowanie.

31 Użycie skrzypiec I i II oraz pominięcie niższych partii smyczkowych jest pozostałością niezwykle popularnego w muzyce religijnej XVIII wieku składu *Kirchentrio*. Zob. R. Flotzinger, *Kirchentrio*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, red. tenże, t. 2, s. 1034. Warto zauważyć, że generalnie w zbiorze czerwińskim zaledwie cztery utwory uwzględniają w swojej obsadzie altówkę – zob. J. Bujas, *Antoni Milwid...*, dz. cyt., s. 95.

32 Klarnet pierwszy nazywany jest w źródłach czerwińskich *Clarinetto Primo* nawet w przypadkach, kiedy dana kompozycja przeznaczona jest na tylko jeden klarnet.

33 Podana obsada instrumentalna wydaje się typową dla omawianego okresu; por. A. Mądry, *Barok. 1697–1795*, «Historia muzyki polskiej», red. S. Sutkowski, t. III, cz. 2, Warszawa 2013, s. 374–378.

W istniejącej literaturze przedmiotu twórczość Milwida charakteryzowana jest różnorodnie: Alina Nowak-Romanowicz określiła jego stylistykę jako oscylującą pomiędzy stylem *galant* a wczesnoklasycznym; pisała też o „słowiańskim liryzmie” i „polskości” twórczości Milwida³⁴, natomiast w wydaniu *Sub tuum praesidium* możemy przeczytać, że „mimo że w symfoniach Milwid reprezentuje już dojrzały styl klasyczny, jego twórczość religijna leży jeszcze na pograniczu baroku i klasycyzmu”³⁵. W haśle z *Encyklopedii Muzycznej PWM* Irena Stachel pisze, że „pomimo niedużych rozmiarów, utwory M[ilwida] charakteryzuje różnorodność [...]”³⁶ – co jest stwierdzeniem o tyle zaskakującym, że praktycznie wszystkie autografy Antoniego Milwida są rękopisami bardzo dużych rozmiarów – sama *Missa in Dis* CZs Rps 5, będąca przedmiotem analizy w niniejszym artykule, liczy aż 1559 taktów (bez powtórek).

Wydaje się, że jedynym sposobem pozwalającym na zbadanie twórczości Milwida w sposób rzetelny, unikający powielania nigdy niezwyfikowanych słów dawnych badaczy, takich jak Aleksander Poliński³⁷, jest analiza kolejnych dzieł i wyciąganie z niej wniosków, które pozwolą nam na nowo scharakteryzować twórczość tego istotnego, choć nieco zapomnianego kompozytora z Czerwińska nad Wisłą.

Opis źródła

Rękopis *Missae in Dis* CZs Rps 5 zachował się w zbiorze po kapeli kanoników regularnych w Czerwińsku (obecnie w posiadaniu Zgromadzenia Księży Salezjanów) i tak samo jak w przypadku wszystkich pozostałych utworów religijnych sygnowanych nazwiskiem Antoniego Milwida nie posiadamy żadnych innych kopii tego dzieła. Jest to manuskrypt nie-datowany, sporządzony pomiędzy 1779 a 1837 rokiem. Rękopis będący podstawą niniejszej analizy został spisany jedną ręką, zidentyfikowaną

34 A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej: II. Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. taż, Kraków 1966, s. 63–65.

35 A. Milwid, *Sub tuum praesidium*, red. J. Węcowski, «Źródła do historii muzyki polskiej», red. Z. Szwejkowski, t. 27, Kraków 1979, s. IV.

36 I. Stachel, *Antoni Milwid*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 6, Kraków 2000, s. 273–275.

37 A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907.

jako pismo samego kompozytora (na podstawie zapisu na karcie tytułowej). Odpis karty tytułowej przedstawia się następująco: „Missa in Dis # | a voce | 9 | Canto. et Basso | Violini Duae | Clarinetti Duae | Corni Duae | et | Organo | Autore Ant: Melwid | mpp”.



Ilustracja 1. Antoni Milwid, *Missa in Dis*, CZs Rps 5, karta tytułowa.

Oprócz obwoluty, na której spisana jest karta tytułowa, rękopis zawiera 35 nienumerowanych kart. Źródło nie zawiera jakichkolwiek śladów ingerencji osób trzecich: artykulacja, dynamika, cyfrowanie, a także charakterystyczna dla Milwida liczba taktów pod koniec każdej części wydają się być spisane jego ręką. Rękopis jest dość staranny, pojawiają się w nim jedynie nieliczne skreślenia i poprawki. Stan jego

zachowania również można określić jako dobry. W samym tekście muzycznym obecne są natomiast błędy, m.in. złe wysokości i wartości rytmiczne pojedynczych nut wynikające z pomyłek kopisty.

Analiza muzyczna *Missae in Dis*

Missa in Dis CZs Rps 5, jeden z najbardziej rozbudowanych spośród zachowanych utworów Antoniego Milwida, jest mszą w tonacji Es-dur³⁸ – najczęściej wybieranej przez kompozytora³⁹ – skomponowaną na dwa głosy wokalne (sopran i bas) z towarzyszeniem pary skrzypiec, pary klarnetów, pary rogów oraz organów realizujących partię *basso continuo*.

Kompozytor opracował wszystkie zwyczajowo umuzyczniane części *ordinarium missae*: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*, dzieląc je według tekstu na mniejsze segmenty, co ostatecznie doprowadziło do powstania siedemnastu części opracowania. Poszczególne ustępy kontrastują ze sobą pod względem metrum, tempa i obsady. Uwagę zwraca skłonność kompozytora do stosowania metrów trójdzielnych (3/4, 3/8, 6/8) oraz metrum 2/4 – jest to jeden z elementów, przez które badacze charakteryzujący dorobek czerwińskiego organisty ponad pół wieku temu powiązali jego twórczość z „wątkami polskimi”, a uściślając – z polskimi tańcami ludowymi, jako że polonez zwykło się kojarzyć z metrum 3/4, mazur – 3/8, a krakowiak – 2/4⁴⁰. Niezależnie od tego, na ile element polskości mógł mieć wpływ na takie preferencje Milwida w wyborze metrum, faktem pozostaje, że *Missa in Dis* posiada stosunkowo mały udział metrów C oraz $\text{C}\flat$.

Niewielkie urozmaicenia występują natomiast w zakresie zmian obsadowych i tonacji utworu. Kompozytor nie korzysta z możliwości zróżnicowania dość rozbudowanej przeciw obsady wykonawczej, w zdecydowanej większości fragmentów stosując tutti, podczas gdy

38 Mylący zapis „in Dis” na karcie tytułowej utworu jest popularnym określeniem tonacji Es-dur w źródłach XVIII- i wczesnych XIX-wiecznych.

39 Oprócz omawianej kompozycji w Czerwińsku zachowały się także cztery inne rękopisy mszy w tonacji Es-dur sygnowane ręką Milwida: CZs Rps 6, CZs Rps 6, CZs Rps 8, CZs Rps 28.

40 Takie skojarzenia twórczości Milwida promowała zwłaszcza Alina Nowak-Romanowicz. Zob. A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia...*, dz. cyt., s. 63–65.

w niektórych tylko, zawsze dalszych odcinkach poszczególnych części *ordinarium* redukuje on obsadę wykonawczą, wyłączając z niej rogi. Także głosy wokalne śpiewają niemalże w każdej części – wyjątkiem jest jedynie *Quoniam* (dalszy odcinek *Glorii*), w którym nie pojawia się głos *Canto*. W zakresie doboru tonacji jednolitość jest jeszcze większa – odchylenie od tonacji głównej Es-dur stanowią tylko trzy części utrzymane w B-dur (tonacji dominanty).

| Część mszy | Ustęp opracowania | Tonacja | Metrum | Tempo | Liczba taktów | Obsada |
|------------|-------------------------|---------|--------|--------------------------|---------------|----------------|
| Kyrie | <i>Kyrie</i> | Es-dur | 3/4 | <i>Allegro</i> | 90 | tutti |
| | <i>Christe</i> | B-dur | 2/4 | <i>Andante</i> | 104 | bez Cor I i II |
| Gloria | <i>Gloria</i> | Es-dur | 3/4 | <i>Allegro</i> | 128 | tutti |
| | <i>Laudamus</i> | B-dur | 2/4 | <i>Andante</i> | 128 | bez Cor I i II |
| | <i>Qui tollis</i> | Es-dur | c | <i>Adagio</i> | 13 | tutti |
| | <i>Quoniam</i> | Es-dur | ♩ | <i>Allegro non molto</i> | 128 | bez Canto |
| | <i>Cum Sancto</i> | Es-dur | 3/4 | <i>Adagio</i> | 12 | tutti |
| | <i>Amen</i> | Es-dur | 3/8 | <i>Allegro</i> | 123 | tutti |
| Credo | <i>Credo</i> | Es-dur | 2/4 | <i>Allegro</i> | 162 | tutti |
| | <i>Et incarnatus</i> | B-dur | 2/4 | <i>Andante</i> | 107 | bez Cor I i II |
| | <i>Et resurrexit</i> | Es-dur | 3/4 | <i>Allegro</i> | 127 | tutti |
| Sanctus | <i>Sanctus</i> | Es-dur | c | <i>Adagio</i> | 8 | tutti |
| | <i>Pleni</i> | Es-dur | 2/4 | <i>Andante</i> | 10 | bez Cor I i II |
| | <i>Hosanna</i> | Es-dur | 6/8 | <i>Vivace</i> | 37 | tutti |
| | <i>Benedictus</i> | Es-dur | 2/4 | <i>Andante</i> | 133 | bez Cor I i II |
| | <i>Hosanna ut supra</i> | | | | | |
| Agnus Dei | <i>Agnus Dei</i> | Es-dur | 3/4 | „ <i>Ariosa</i> ” | 107 | tutti |
| | <i>Dona nobis</i> | Es-dur | 2/4 | <i>Allegro</i> | 142 | tutti |

Tabela 2. Układ części w *Missae in Dis* CZs Rps 5.

Stabilność tonalna, tak klarowna w zestawieniu tonacji poszczególnych części, jest też związana ze spowolnieniem toku harmonicznego⁴¹, doskonale widocznym przy dokładniejszym spojrzeniu na utwór. Kompozytor często komponuje całe kilkutaktowe frazy, opierając je na zaledwie jednym tonicznym akordzie lub prostych zwrotach dominantowo-tonicznych (przykład 1). Pojawiają się modulacje, lecz są one krótkie, proste bądź w postaci progresji (przykład 2). Niekiedy zachodzą zaskakujące rozwiązania, wynikające z myślenia w sposób linearny; jedno z nich pojawia się w *Laudamus* (t. 57–60), w którym kompozytor, wychodząc od pełnego akordu F-dur, stosuje przejścia za pomocą dźwięku prowadzącego *cis* do pionu dźwięku *d* bez żadnego oparcia harmonicznego, a następnie analogiczne za pośrednictwem *dis* do dźwięku *e* (przykład 3).

The image shows a musical score for the piece 'Christe' (measures 81-84). It features five staves: Canto (C), Bass (B), Violino I (VI I), Violino II (VI II), and Organ (Org). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts (C and B) have the lyrics 'e - lei - son e - lei - son'. The instrumental parts (VI I, VI II, and Org) show a harmonic progression from F7 to B-dur. The Organ part includes fingerings: 7 6 5 and 7.

Przykład 1. *Christe*, t. 81–84, wybrane głosy: *Canto*, *Basso*, *Violino I*, *Violino II*, *Organo*. Zwroty dominantowo-toniczne: F⁷ – B-dur.

41 Maciej Jochymczyk wskazuje na kompozytorów wcześniejszych – działających w I połowie XVIII wieku – którzy stosowali równie powolny tok harmoniczny: Jacka Szczurowskiego, Františka Xavera Brixiego i Amandusa Ivanschiza, zauważając, że była to cecha charakterystyczna dla kompozycji w stylu *galant*. Zob. J. Szczurowski, *Missa ex D*, red. M. Jochymczyk, Kraków 2017, s. 12.

C
et in ter-ra et in ter-ra et in ter-ra

B
et in ter-ra et in ter-ra et in ter-ra

VI I
f

VI II
f

Org
f

Przykład 2. *Gloria*, t. 40–42, wybrane głosy: *Canto*, *Basso*, *Violino I*, *Violino II*, *Organo*. Fragment modulacji: akordy Es-dur – As-dur – f-moll, wykorzystanie progresji opadającej.

C
gra - ti - as a - gi - mus ti - bi gra - ti - as a - gi - mus

B
gra - ti - as a - gi - mus ti - bi gra - ti - as a - gi - mus

VI I

VI II

Org

Przykład 3. *Laudamus*, t. 62–65, wybrane głosy: *Canto*, *Basso*, *Violino I*, *Violino II*, *Organo*. Nietypowe połączenia harmoniczne z wykorzystaniem dźwięków prowadzących (*cis*, następnie *dis*) do unisona (*d i e*).

Wspomniane modulacje, najczęściej w postaci progresji melodycznej, pozwalają zróżnicować tonację w ramach poszczególnych ustępów utworu wydzielonych przez autora. Takie zróżnicowanie, związane

z preferowaniem budowy ABA,⁴² pojawia się chociażby w *Kyrie*, gdzie całość utrzymana jest w Es-dur, natomiast w taktach 34–53, wraz ze zmianą charakteru linii melodycznej, tonacja moduluje do dominanty, B-dur.

Najciekawsze rozwiązania harmoniczne stosuje kompozytor w bardzo krótkim – zaledwie trzynastotaktowym – *Qui tollis*, składającym się z dwóch części rozdzielonych pauzą generalną w takcie 6. Wychodzimy od tonacji zasadniczej Es-dur, ale już w pierwszych trzech taktach następuje przejście przez akordy c-moll, następnie B-dur, G-dur septymowy, c-moll, G-dur, G-dur z noną bez prymy, B-dur septymowy bez kwinty, Es-dur, C-dur i G-dur; na którym następuje zawieszenie na fermacie. Jest to niekonwencjonalna modulacja z Es-dur do c-moll, przybierająca postać progresji wznoszącej w głosach prowadzących linię melodyczną (*Clarinetto I, Corno I, Canto*) (przykład 4). Szczególnie nietypowe są połączenia akordów odległych: B-dur i G⁷, które następują poprzez ruch chromatyczny dźwięku *b* na *h*. Po dwóch kolejnych modulacjach, na przełomie taktów 10 i 11, ma miejsce kolejny zaskakujący zabieg, sprawiający wrażenie pewnej niezgrabności – po szeregu akordów C-dur, G-dur, g-moll i D⁷ bez żadnej cezury pojawia się tonika wyjściowej tonacji Es-dur (przykład 5). Twórca rezygnuje więc z połączeń akordów pokrewnych na rzecz modulacji poprzez ruch sekundowy w poszczególnych głosach. Takie niekonwencjonalne – zdawałoby się, że nieporadne – zabiegi prawdopodobnie przysłużyły się opinii o Milwidzie jako kompozytorze posiadającym braki w wykształceniu muzycznym⁴².

Znacznie ciekawiej niż w zakresie harmonii *Missa in Dis* prezentuje się w swojej melorytmice. Jak już poniekąd wspomniano, dyskutując metrum kompozycji, utwór rzeczywiście posiada elementy, które mogły się kojarzyć z muzyką ludową, a mianowicie taneczne rytmy i skoczne, pogodne frazy melodyczne. Nie są one domeną wszystkich części kompozycji, ale rzeczywiście zwracają uwagę częstotliwością występowania oraz stanowią element charakterystyczny dzieła. *Missa in Dis* obfituje w rytmy punktowane, skoki i krótkie motywy o wyraźnie słyszalnym zwrocie dominantowo-tonicznym⁴³. W połączeniu z da-

42 Zob. np. A. Poliński, dz. cyt., s. 155–156.

43 Takie cechy charakterystyczne melorytmiki podaje się często jako wyznaczniki popularnego w połowie XVIII wieku stylu *galant*; zob. D. Hertz, B.A. Brown, *Galant*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 9, New York–London 2001, s. 430–432. Por. też J. Szczurowski, dz. cyt., s. 12. Taka charakterystyka linii melodycznej w muzyce Milwida pojawia się też w pracach

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re-re no - bis

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re-re no - bis

[staccato]

Przykład 4. *Qui tollis*, t. 1–3. Modulacja: Es-dur, c-moll, B-dur, G⁷, C-dur, G-dur, G⁹, B⁷, Es-dur, c-moll, G-dur.

jącą się zauważyć łatwością Milwida w konstruowaniu „wpadających w ucho” melodii powstał utwór o charakterze nieco świeckim, ale zawierający liczne frazy, które cechują się prostotą, śpiewnością i szybko zapadają w pamięć. Jest to bardzo charakterystyczna cecha twórczości czerwińskiego kompozytora, na którą zresztą zwracali uwagę badacze podejmujący próbę ogólnego zarysowania cech dorobku Milwida⁴⁴. Ze śpiewnością fraz wiążą się też inne elementy konstruowania melodii przez omawianego twórcę: powtarzalność motywów i skłonność do budowania zdań muzycznych w myśl zasad budowy okresowej. Wyjątkowo wyrazisty jest zwłaszcza pierwszy z wymienionych elementów. Milwid notorycznie wręcz powtarza – zazwyczaj dwukrotnie, ale zdarzają się też trzy- lub czterokrotne powtórzenia – niemal

takich badaczy jak A. Nowak-Romanowicz (*Muzyka polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 63–66) czy J. Węcowski (A. Milwid, *Sub tuum...*, dz. cyt., s. IV).

44 Por. A. Poliński, dz. cyt., s. 155–156.

C
Pa - tris mi - se - re - re no - - - bis

B
Pa - tris mi - se - re - re no - - - bis

VI I

VI II

Org

Przykład 5. *Qui tollis*, t. 10–11, wybrane głosy: *Canto, Basso, Violino I, Violino II, Organo*. Nagłe przejście bez modulacji z D⁷ na Es-dur.

wszystkie frazy z wyjątkiem melizmatów, które najczęściej przybierają formę krótkiego fragmentu solowego jednego z głosów wokalnych. Powtarzane frazy – zazwyczaj dwutaktowe – repetują tekst słowny, a powtórzeniu ulega nie tylko linia melodyczna, lecz także pozostałe głosy. Zdarzają się zarówno mechaniczne powtórzenia tych samych fraz (przykład 6), jak i powtórzenia niedosłowne, prowadzące na przykład do rozwiązania na inny akord niż za pierwszym razem lub prowadzone na innych dźwiękach (przykład 7).

Takie charakterystyczne, skoczne melodie nie są jednak jedynym – a statystycznie rzecz ujmując nawet najczęściej wybieranym – sposobem

C
ho - san - na ho - san - na

B
ho - san - na ho - san - na

VI I

VI II

Przykład 6. *Hosanna*, t. 29–30, wybrane głosy: *Canto, Basso, Violino I, Violino II*. Dwukrotne mechaniczne powtórzenie tego samego motywu.

The image shows a musical score for Example 7. It consists of four staves: C (Canto), B (Basso), VI I (Violino I), and VI II (Violino II). The lyrics are 'ter - ti - a di - e ter - ti - a di - e'. The score illustrates a melodic motif with a change in pitch and harmonic structure.

Przykład 7. *Et resurrexit*, t. 13–16. Wybrane głosy: *Canto, Basso, Violino I, Violino II*. Powtórzenie tego samego motywu ze zmianą wysokości dźwięku, co pociąga za sobą zmianę harmoniczną.

umuzyczenia tekstu przez Antoniego Milwida. Dużą część opracowania mszy stanowią monotonne, proste linie melodyczne oparte na równych ćwierćnutach, często zbliżające się nawet do melodeklamacji⁴⁵. Tego typu opracowania pojawiają się zwłaszcza w dłuższych częściach, takich jak *Gloria, Amen (z Glorii)* i *Credo*. Przybierają one zarówno formę surowej linii głosów wokalnych przy bardziej zróżnicowanym akompaniamencie instrumentalnym, jak i (rzadziej) zupełnie wyeksponowanej prostej linii melodycznej, co jest charakterystyczne zwłaszcza dla opracowania *Amen z Glorii*. Zdarzają się także – choć nieczęsto – sytuacje odwrotne: figuracyjne linie melodyczne o dużych skokach i zróżnicowanej rytmice. Pojawiają się one we fragmentach solowych skrzypiec pierwszych i klarnetu pierwszego (przykład 8).

W zakresie melorytmiki *Missae in Dis* warto zwrócić też uwagę na jej spójność, obecną tak w mikro-, jak i makroformie utworu. Spójność ta zostaje osiągnięta poprzez powtarzanie – chociaż zazwyczaj niedosłowne – materiału, który pojawił się już w poprzednich częściach. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia na przykład w częściach *Quoniam* i *Credo*. Już pobieżny wgląd w początki opracowań tych dwóch fragmentów *ordinarium missae* pozwala stwierdzić, że został w nich wykorzystany ten sam temat, z charakterystycznym skokiem

45 Fragmenty takiego traktowania tekstu w głosach wokalnych oraz „ograniczenie aktywności melodycznej i zawężenie ambitus” – jak pisze Maciej Jochymczyk – jest „charakterystyczne dla dzieł religijnych II poł. XVIII wieku”. Zob. M. Jochymczyk, *Józef Elsner i O. Cyryl Gieczyński OSPPE. Porównanie elementów warsztatu kompozytorskiego na podstawie wybranych kompozycji*, [w:] *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, red. R. Pośpiech, Opole 2014, s. 324.



Przykład 8. *Laudamus*, t. 77–81, głos *Violino I*. Figuracje o charakterze popisowym.

o kwartę w dół, po którym następuje skok o sekstę wielką w górę i zejście pochodem sekundowym do toniki tonacji Es-dur (przykład 9). Bardziej szczegółowa analiza pozwala dostrzec jednak różnice: jedną z nich jest zmiana metrum – w *Quoniam* jest to \mathfrak{C} , a w *Credo* 2/4; chociaż są podziały parzyste, to jednak kompozytor wprowadza znaczne modyfikacje w zakresie rytmu, który w *Quoniam* przybiera charakter taneczny. Przyczyną tej modyfikacji jest zapewne tekst *Credo*, opracowywany zwykle przez kompozytorów dostojnie i statycznie, jak ma to miejsce i w omawianym utworze. Rozbieżności w opracowaniach pojawiają się też na poziomie samej budowy – *Quoniam* ma wstęp instrumentalny, którego brak w drugiej porównywanej części, oraz jest – jak już wspomniano – jedyną częścią *Missae in Dis* opracowaną

Przykład 9a. *Quoniam*, t. 1–4.

Cl I

Cl II

Cor I

Cor II

C

B

VI I

VI II

Org

Pa - trem om - ni pa - trem om - ni po - ten - tem

Pa - trem om - ni pa - trem om - ni po - ten - tem

4 3 4 3 7 3 3 3 3

Przykład 9b. *Credo*, t. 1–6. Przekształcona linia melodyczna *Quoniam*.

na jeden głos wokalny. Co więcej, podobieństwo dotyczy tylko głównych tematów obu części, jako że ich dalsze opracowania odbiegają już od siebie.

Jeszcze ciekawsza zbieżność zachodzi pomiędzy trzema częściami opracowania utrzymanymi w tonacji B-dur: *Christe* z *Kyrie*, *Laudamus* z *Glorii* i *Et incarnatus* z *Credo*. Są to opracowania, które zdają się „zbudowane” na wspólnym schemacie, pokrywa się ich model harmoniczny i budowa. Każda z tych części rozpoczyna się wstępem, w którym główną linię melodyczną ma klarnet, przy wtórującym mu w tercji (*Christe*, *Et incarnatus*) lub w sekście (*Laudamus*) klawecie II i bardzo zbliżonym ósemkowym akompaniamencie skrzypiec; we wszystkich omawianych opracowaniach obsada jest zredukowana poprzez tacet rogów. Głosy wokalne, wchodzące w taktie 27 (w *Et incarnatus* 28) powtarzają wspólnie materiał przedstawiony przez klarnety we wstępie instrumentalnym. Pokrywa się też popisowe solo głosu *Canto*, rozpo-

czynające się w takcie 36 (w *Laudamus* 34) i wszystkie dalsze fragmenty dyskutowanych trzech części. Podstawową różnicę w opracowaniach stanowi natomiast ta warstwa dzieła muzycznego, która – jak mogłoby się wydawać – byłaby najoczywistszym elementem do skopiowania, a mianowicie melorytmika, w zakresie której między częściami zachodzą na tyle istotne zmiany, że na pierwszy rzut oka poszczególne tematy nie wydają się zbieżne (por. przykłady 10a, 10b i 10c).



Przykład 10a. *Christe*, t. 1–6, partia *Clarinetto I* in B. Temat główny.



Przykład 10b. *Laudamus*, t. 1–6, partia *Clarinetto I* in B. Temat główny.



Przykład 10c. *Et incarnatus*, t. 1–6, partia *Clarinetto I* in B. Temat główny.

Spoiwem wewnętrznym poszczególnych opracowań kolejnych fragmentów tekstu *ordinarium missae* są natomiast całe fragmenty powracające zarówno w ukształtowaniu ABA', jak i w mniej regularnych formach. Pierwszy przypadek pojawia się w *Kyrie* i *Agnus Dei* – częściach, które budowa tekstu predestynuje do opracowywania w ten sposób. Zbliżony zabieg jest użyty w *Christe*, które otwiera i zamyka ten sam powtórzony ustęp instrumentalny. Natomiast w *Benedictus* po wstępie z solo klarnetu w takcie 32 głosy wokalne wprowadzają wyjątkowo nowy materiał (nie powtarzając materiału wykorzystanego przez klarnet), który to temat wraca następnie w takcie 110, po fragmencie instrumentalnym różniącym się od wstępu.

Niezależnie od powtórzeń całych ustępów, jak również powtórzeń bezpośrednich fraz, o których była już mowa, w utworze liczne są też powtórzenia pojedynczych motywów, głównie na przestrzeni jednej części. Tendencję tę widać najwyraźniej w *Glorii* i *Amen*, w których motywy lub całe frazy powracają dość często, ale nie tworzą przy tym żadnej uporządkowanej struktury. Przykładem takich zabiegów są takty 70–73 z *Glorii* („pax hominibus”), które dokładnie powtarzają takty 29–33 z tej samej części („et in terra pax”), czy takty 75–78 („et in terra pax”), które dublują linię melodyczną z taktów 9–12 („gloria”), chociaż wprowadzona zostaje modyfikacja w partii skrzypiec I i II (przykład 11).

Example 11a shows the vocal and violin parts for measures 9-12 of the Gloria. The vocal parts (C and B) sing the phrase "glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a". The violin parts (VI I and VI II) provide accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes.

Przykład 11a. *Gloria*, t. 9–12, wybrane głosy: *Canto*, *Basso*, *Violino I*, *Violino II*.

Example 11b shows the vocal and violin parts for measures 75-78 of the Gloria. The vocal parts (C and B) sing the phrase "et in ter-ra pax et in ter-ra pax et in ter-ra pax et in ter-ra pax". The violin parts (VI I and VI II) provide accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes, which is a modification of the pattern in measures 9-12.

Przykład 11b. *Gloria*, t. 75–78, wybrane głosy: *Canto*, *Basso*, *Violino I*, *Violino II*. Powtórzenie motywu z t. 9–12 przy niewielkiej modyfikacji akompaniamentu.

Wartą poruszenia kwestią jest też sposób traktowania głosów i zachodzące między nimi relacje. Zasadniczo role, jakie Milwid powierza poszczególnym głosom, nie odbiegają daleko od powszechnie przyjętych konwencji w muzyce religijnej końca XVIII wieku⁴⁶ – oprócz głosów wokalnych linia melodyczna umiejscowiona jest w partii klarnetu I lub skrzypiec I, klarnet II i skrzypce II dublują poszczególne głosy lub realizują akompaniament, natomiast rogi i organy stanowią harmoniczny budulec i wypełnienie utworu. Zwraca uwagę dyspozycja głosu podpisanego jako *Basso* – jest on zdecydowanie zbyt wysoki dla basu, operuje raczej w górnych rejestrach barytonowych czy nawet niskich tenorowych (dość często pojawiają się całe fragmenty w oktawie raz-kreślnej, sięgające niejednokrotnie g^1). Prawdopodobnym jest, że była to partia, którą Milwid pisał dla konkretnego śpiewaka, a może nawet dla samego siebie, dlatego dostosowana została do jego głosu, a nie do ambitus przeciętnego basu⁴⁷. Między głosami wokalnymi zachodzi całe spektrum relacji – od śpiewu homorytmicznego, poprzez wspólny śpiew w ramach dialogu ze skrzypcami, ornamentacyjne fragmenty solowe, po momenty, w których jeden z głosów wokalnych akompaniuje drugiemu lub pozostają w dialogu z sobą nawzajem⁴⁸ (przykład 12).

C

et in ter - ra pax pax pax pax

B

et in ter - ra pax pax pax pax

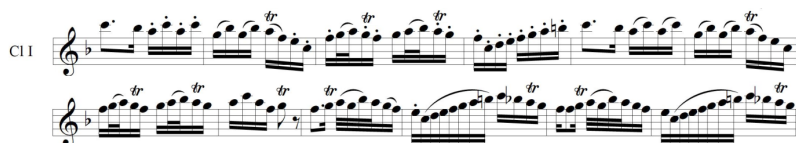
Przykład 12. *Gloria*, t. 34–39, wybrane głosy: *Canto* i *Basso*. Wymiana pojedynczych dźwięków pomiędzy głosami wokalnymi.

46 Por. A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830*, «Historia muzyki polskiej», red. S. Sutkowski, t. IV, Warszawa 1995, s. 233–241.

47 O tym, że Milwid wykonywał partię basową, wiemy dzięki notce opublikowanej na łamach „Kuriera Warszawskiego” (*Artykuł nadesłany*, „Kurier Warszawski” 1828, nr 248).

48 Elementy dialogowania, interpretowane jako relikty muzyki znacznie wcześniejszej niż omawiana msza, sprowokowały takich autorów jak J. Węcowski do mówienia o Milwidzie jako o kompozytorze piszącym w stylistyce z pogranicza baroku i klasycyzmu. Zob. A. Milwid, *Sub tuum...*, dz. cyt., s. IV.

Warto zwrócić uwagę również na rozbudowane partie skrzypiec i klarnetów, którym Milwid powierzył linię melodyczną w bardzo licznych ustępach czysto instrumentalnych oraz dublowanie głosów wokalnych w różnorodnych konfiguracjach. Szczególnie w partii skrzypiec pojawiają się bardzo liczne przebiegi gamowe i pasażowe, rozłożone akordy i krótkie motywy przewijające się w wielu momentach utworu. Ekstremalnym przypadkiem rozbudowanej partii instrumentalnej jest *Benedictus*, w którym partia *Clarinetto I* to solo wymagające od wykonawcy bardzo dobrych umiejętności technicznych⁴⁹ (przykład 13). W partii klarnetów szczególne jest też wyjątkowo częste użycie tryli (przykład 14).



Przykład 13. *Benedictus*, t. 80–92, partia *Clarinetto I* in B. Wirtuozowskie solo instrumentalne.



Przykład 14. *Agnus Dei*, t. 49–52, partia *Clarinetto I* in B. Bardzo obfite użycie tryli w partii klarnetu.

Jak już wspomniano, elementów solowych brak natomiast w partii rogów, które z rzadka tylko pełnią funkcję inną niż podkreślanie pionów harmonicznycy czy granie incipitów ważniejszych tematów, i tym bardziej w głosie *Organo*. Jedynym wyjątkiem od tej reguły jest fragment *Hosanny*, w którym figuracje *Organo* wybijają się na pierwszy plan przy monotonnej linii melodycznej głosów wokalnych i towarzyszącym im pozostałym instrumentów (przykład 15).

⁴⁹ Wydaje się, że *Benedictus* dość często było ustępem opracowywanym przez ówczesnych kompozytorów w sposób wirtuozowski; wirtuozerię odnajdujemy też np. w *Missae ex D* Jacka Szczurowskiego; por. J. Szczurowski, dz. cyt., s. 14.

The image shows a musical score for Hosanna, measures 6-9. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Clarinet I (Cl I), Clarinet II (Cl II), Cor I, Cor II, Cello (C) and Bass (B), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Organ (Org). The vocal parts (C and B) have the lyrics 'in ex-cel - sis in ex-cel - sis in ex-cel - sis in ex-cel - sis'. The organ part features complex rhythmic patterns (figurations) in the right hand and left hand.

Przykład 15. *Hosanna*, t. 6–9. Figuracje w partii *Organo*.

Z analizy *Missae in Dis* wyłania się obraz dzieła rozbudowanego i wewnętrznie zróżnicowanego, chociaż jednocześnie stanowiącego spójną całość. Elementy scalające tę długą kompozycję to jednolitość tonalna, obsadowa i pokrewieństwo licznych myśli muzycznych, które przewijają się przez całe dzieło – pojawiają się zbieżności tematów w różnych częściach, ale też powtórzenia poszczególnych motywów, a nawet zbliżone formuły rytmiczne, takie jak rytmy punktowane i synkopy, do których używania kompozytor zdaje się mieć predylekcję. Wśród wielu elementów konwencjonalnych, do których należą zastosowana obsada, zależności między głosami czy prosta harmonia, wyjątkowo wyraźnie zarysowują się te, które są charakterystyczne dla twórczości czerwińskiego kompozytora: skłonność do metrów „tanecznych”, pogodny, często skoczy charakter melodii, śpiewność fraz oraz konglomerat różnych stylów, które kompozytor zdawał się łączyć w sposób bardziej instynktowny niż przemyślany. Z pewnością *Missa in Dis* jest dziełem ciekawym i zasługującym na poznanie przez szersze grono muzykologów, wykonawców i melomanów.

Zakończenie

Po kapeli czerwińskiej, prawdopodobnie obecnej na mapie muzycznej terenów polskich przez ponad dwieście lat, pozostało niestety mało śladów. Pojedyncze nazwiska i informacje są zaledwie poszlakami niepozwalającymi na satysfakcjonujące zrekonstruowanie życia muzycznego nadwiślańskiej miejscowości. Wiemy tylko, że zespół najlepiej prosperował w XVIII wieku, natomiast kasata klasztoru w 1819 roku spowodowała jego powolny upadek. Po zespole muzycznym finansowanym przez klasztor kanoników regularnych zachował się natomiast spory, choć wciąż niedostatecznie opracowany, zbiór muzykaliów, który prezentuje różnorodność w zakresie gatunkowym, obsadowym i proveniencyjnym. Znaczna część zachowanych rękopisów to autografy Antoniego Milwida, jednego z bardziej tajemniczych kompozytorów działających na terenach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku, o twórczości którego możemy się czegoś dowiedzieć jedynie z unikatowych rękopisów zachowanych w zbiorach po kapeli czerwińskiej. Na jego spójny dorobek składają się msze i inne gatunki muzyki religijnej, w których dostrzec można cechy charakterystyczne dla muzyki Milwida: obsadę, w której występują zawsze tylko dwa głosy wokalne, skłonność do stosowania metrum trójdzielnego i tonacji durowych; duże rozmiary dzieł i staranność, z jaką zostały one spisane. Analiza jednej z zachowanych w Czerwińsku mszy – *Missae in Dis* CZs Rps 5 – pozwala poczynić dalsze wnioski na temat warsztatu kompozytora. Zwraca uwagę jego pomysłowość w zakresie melodyki i rytmiki, powtarzalność motywów, różnorodność stosowanych form przy dość zachowawczo stosowanej instrumentacji i niewielkiej różnorodności w zakresie harmonii. Składa się to na obraz interesującej i wartościowej kompozycji, jaką jest *Missa in Dis*. Pozostaje mieć nadzieję, że twórczość Antoniego Milwida znajdzie swoje stałe miejsce wśród dorobku muzycznego powstałego na ziemiach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Państwowe w Warszawie, Oddział w Grodzisku Mazowieckim (APW)

sygn. 73/488/o/-/12, zespół 73/488/o, Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej w Czerwińsku, 1837.

Biblioteka Narodowa – Oddział Mikrofilmów (BNOM)

sygn. mf. 17298, Expositio divi Hugoni super regulam beatissimi patris Augustini [...] ex pervetusto manuscripto libro per Iosephum Czarliński can. reg. lat. Rescripta. Anno Domini MDCCCLXXVIII – Liber mortuorum Pro Inscibendis post consummatam vitam Charissimorum Confratrum aequae ac Piissimorum hujus Canonicae Nostrae Cervensis Fundatorum et Benefactorum Nominibus [...].
sygn. mf. 17299, Actorum Capituli Generali Canonicorum regule [...] 1779.

Archiwum Kapituły Płockiej (AKP)

sygn. Kap. Pł. Zak. 33., Akta względem Zakonu i Klasztoru XX. Kanoników Regularnych Laterańskich w mieście Czerwińsku 1800–1826.

Źródła drukowane

Artykuł nadesłany, „Kurier Warszawski” 1828, nr 248.
[*Informacje bieżące*], „Kurier Warszawski” 1867, nr 120.
Nekrolog, „Kurier Codzienny” 1873, nr 88.

Opracowania

Bujas J., *Twórczość Antoniego Milwida (1755–1837) w kontekście działalności kapeli kanoników regularnych w Czerwińsku*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
Feicht H., *Muzyka staropolska*, Kraków 1966.

- Flotzinger R., *Kirchentrio*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, red. tenże, t. 2, s. 1034.
- Heartz D., Brown B.A., *Galant*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 9, New York–London 2001.
- Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.
- Jochymczyk M., *Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł osiemnastowiecznych*, [w:] *Życie muzyczne w dawnych klasztorach dominikańskich Rzeczypospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016.
- Jochymczyk M., *Józef Elsner i O. Cyryl Gieczyński OSPPE. Porównanie elementów warsztatu kompozytorskiego na podstawie wybranych kompozycji*, [w:] *Józef Elsner (1769–1854). Życie – działalność – epoka*, red. R. Pośpiech, Opole 2014.
- Łyjak W., *Nieznane dzieje kapeli w Czerwińsku nad Wisłą*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 3.
- Maciejewski T., *Prolegomena do dziejów kapel na Mazowszu. Czerwińsk i Pułtusk*, [w:] *Animatory kultury muzycznej Mazowsza. II Płockie spotkania muzykologiczne*, red. Z. Kruszewski, A. Kanse, Płock 2004.
- Maciejewski T., *Rękopisy muzyczne z biblioteki opactwa kanoników regularnych w Czerwińsku*, „Muzyka” 1988, nr 20.
- Mądry A., *Barok. 1697–1795*, «Historia muzyki polskiej», red. S. Sutkowski, t. III, cz. 2, Warszawa 2013.
- Milwid A., *Sinfonia concertante, per oboe ed orchestra*, opr. J. Krenz, Kraków 1952.
- Milwid A., *Sub tuum praesidium*, red. J. Węcowski, «Źródła do historii muzyki polskiej», red. Z. Szweykowski, t. 27, Kraków 1979.
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm. 1750–1830*, «Historia muzyki polskiej», red. S. Sutkowski, t. IV, Warszawa 1995.
- Nowak-Romanowicz A., *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej: II. Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. też, Kraków 1966.
- Nowiński J., *400 lat obecności cudownego obrazu Matki Bożej Pocieszenia (Matki Bożej Czerwińskiej) na Jasnej Górze w Czerwińsku*, „Seminare” 2013, t. 33.
- Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, «Studia Claromontana», t. 12, Kraków 1992.

- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907.
Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich,
t. 14, Warszawa 1895.
- Stachel I., *Antoni Milwid*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red.
E. Dziębowska, t. 6, Kraków 2000.
- Stróżyńska B., *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar
i cechy stylistyczne*, Łódź 2015.
- Szczurowski J., *Missa ex D*, red. M. Jochymczyk, Kraków 2017.
- Żebrowski T., *Klasztor panien Norbertanek Płockich w Czerwińsku
nad Wisłą. 1819–1902*, [w:] *Dzieje klasztoru w Czerwińsku*, red.
E. Olbromski, Lublin 1997.