

Dawid Kusz

Kolegium Filozoficzno-Teologiczne OO. Dominikanów, Kraków

Muzykalia gidelskie w ujęciu historycznym, dydaktycznym i artystycznym

Gidle to mała wieś położona na północnym krańcu Jury Krakowsko-Częstochowskiej, oddalona 12 km na południe od Radomska i 35 km na północ od Częstochowy, skupiona wokół trzech barokowych kościołów: parafialnego pw. św. Marii Magdaleny, pokartuzjańskiego pw. Matki Bożej Bolesnej oraz dominikańskiego kościoła pw. Wniebowzięcia NMP.

To właśnie ten ostatni kościół do dziś pozostał ważnym punktem na pielgrzymkowej mapie Polski, a to za sprawą przechowywanej w nim cudownej figurki Matki Bożej.

Historia zaczęła się w 1516 roku. Według podania niejaki Jan Czczek podczas pracy na roli znalazł malutką figurkę Bogurodzicy. Zaprzysiężone świadectwa zostały złożone niemal 100 lat później, ale miały pochodzić od osób znających Jana Czczeka osobiście. Zeznania te zostały spisane z inicjatywy dominikanów, którym przypadła rola kustoszy słynącej już łaskami figurki Matki Bożej, gromadzącej coraz liczniejsze grupy pielgrzymów. Na mocy aktu zapisanego w Piotrkowie 3 września 1615 roku ówczesna właścicielka Gidel – Anna z Rusockich Dąbrowska, wdowa po kasztelanie wieluńskim Janie Wojciechu Dąbrowskim – oddała dominikanom część wsi Gidle¹. Przytoczona data przekazania dominikanom części miejscowości jest ważna, jeśli uświadomimy sobie, że pół roku wcześniej natrafiono na pierwszą wzmiankę świadczącą o działającym już przy dominikanach zespole muzycznym. Pochodzi ona od pierwszego przełożonego gidelskiej wspólnoty dominikańskiej – o. Sebastiana Brzykwaryskiego, a datowana jest na dzień 25 marca 1615 roku: „Musicis pro labore 7 gr; musicis pro labore na gorzałkę 2 gr”². Datę tę uznać zatem należy za początek historii kapeli gidelskiej, historii, która będzie trwać nieprzerwanie 300 lat.

¹ Zob. A. Litewka, *Inwentarz Zespołu Akt Gidle, Klasztor OO. Dominikanów z lat 1469–1998*, Kraków 2011, s. 5.

² Zob. R. Świętochowski, *Kapela OO. Dominikanów w Gidlach*, „Muzyka”, 1973, nr 4, s. 58.

Jako syn zakonu św. Dominika z muzykaliaми gidelskimi zetknąłem się pierwszy raz w 2000 roku, kiedy wpadł mi w ręce wydany drukiem *Katalog muzykaliów gidelskich* opracowany przez ks. Karola Mrowca. Z pobieżnych rozmów dowiedziałem się o dużym zainteresowaniu przechowywanym w klasztorным archiwum³ materiałem muzycznym ze strony środowiska muzykologicznego z różnych stron Polski, a nawet z zagranicy.

Podjmując studia doktoranckie z dyrygentury na Akademii Muzycznej w Krakowie byłem pewien, że moim zadaniem jako dominikanina i muzyka w pierwszym rzędzie powinno być badanie omawianych zbiorów. Podjąłem się tego zadania z kilku istotnych względów.

I. Na przykładzie zachowanego materiału nutowego chciałem przyjrzeć się, jaką muzykę wykonywano w klasztorach dominikańskich podczas liturgii w minionych stuleciach; czy ograniczano się tylko do wykonawstwa muzyki liturgicznej, czy też klasztory były miejscem, gdzie promowano muzykę „świecką”.

II. Czy zachowane zbiory mogą wzbogacić naszą wiedzę z historii muzyki poprzez wydobyć na światło dzienne interesujących – nieznanych – dzieł oraz ich twórców?

III. Wreszcie zainteresowałem się kwestią, w jakiej mierze zachowany materiał może być przydatny w pracy z naszymi zespołami: orkiestrami i chórami, zwłaszcza amatorskimi; jak może wpłynąć pozytywnie na samego dyrygenta.

Na postawione kwestie niełatwo odpowiedzieć wyczerpująco w ramach tego artykułu. Chciałbym poruszyć tylko wybrane kwestie.

I

Na postawione pytanie – jaką muzykę wykonywano podczas uroczystości kościelnych – możemy odpowiedzieć tylko częściowo. Jak wspomniano wyżej, zespół muzyczny działał przy klasztorze gidelskim od 1615 roku. Niestety najstarszy rękopis datowany jest na rok 1754⁴. Pytanie o to, co się stało z nutami wcześniejszymi, musimy niestety pozostawić bez odpowiedzi, albowiem nie posiadamy żadnego źródła, które w sposób przybliżony mogłoby na to pytanie odpowiedzieć. Możemy jedynie postawić pewne tezy. Osobiście skłaniałbym się do dwóch. Być może dominikanie zarządzający kapelą wyprzedawali stare rękopisy, pochodzące z XVII w., aby uzyskane w ten sposób pieniądze przeznaczyć na pensje dla muzyków. Według tej tezy mogło to mieć miejsce w pierwszej połowie wieku XIX,

³ Archiwum krakowskie pełni też rolę Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów.

⁴ Jest to kompozycja Kaysera Isfridusa, *Vespri ex A [sic]*, na chór, dwoje skrzypiec, dwie trąbki i *basso continuo*.

a więc mniej więcej w tym czasie, gdy klasztor zaczął borykać się z problemami finansowymi, związanymi z konfiskatą dóbr przez władze zaborcze⁵.

Według tezy drugiej klasztor oraz kapelmistrzowie kapeli nie chcieli wykonywać już repertuaru „starego” – woleli opierać swą działalność muzyczną na kompozycjach nowych, iść „z duchem czasu”. Zatem gromadząc nowy – współczesny – repertuar muzyczny, równocześnie wyprzedawali lub przekazywali innym zespołom kompozycje, których wykonywania zaniechano. Obie te tezy nie mają potwierdzenia w żadnych źródłach historycznych i również rodzą wiele pytań. Mało prawdopodobna wydaje się teza, że repertuar pochodzący z XVII w. został zniszczony, np. w wyniku jakiegoś pożaru. Ten fakt na pewno zostałby uchwycony przez dbających o szczegóły kronikarzy klasztoru. Jeszcze mniej prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, że materiał nutowy został wyrzucony; biorąc pod uwagę troskę, a także wysoką kulturą muzyczną członków kapeli, wydaje się to wręcz niemożliwe. Trudno też określić, jakie były losy materiałów muzycznych po rozwiązaniu zespołu: w jaki sposób były przechowywane, kto się nimi opiekował, czy nie były rozdawane lub rozkradane. Zatem brak inwentarza nutowego, datowanego na XVII w., pozostaje na razie tajemnicą.

Pierwsze próby uporządkowania materiału muzycznego zostały podjęte w latach 1955–1956 przez ówczesnego przeora klasztoru gidelskiego o. Fabiana Madurę. Z braku potrzebnego doświadczenia oraz narzędzi konserwatorskich zapadła decyzja władz zakonnych o przewiezieniu muzycznej biblioteki do Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie. Zadania tego podjął się ówczesny archiwista o. Robert Świętochowski, który od ok. 1960 roku prowadził także prace konserwatorskie, mające na celu zabezpieczenie zbiorów przed ich dalszym niszczeniem. Ponadto zauważono, że głosy poszczególnych rękopisów zostały przemieszane z głosami innych kompozycji, dlatego oprócz prac konserwatorskich potrzebne stały się także prace nad uporządkowaniem zachowanego materiału nutowego. Pracy tej podjął się w latach 70. muzykolog ks. Karol Mrowiec⁶.

⁵ Warto zwrócić uwagę na ciekawostkę, iż w poszukiwaniu środków potrzebnych na utrzymanie działalności zespołu dominikanie pragnący utrzymać przyklasztorny zespół podjęli w II połowie XIX w. starania o dotacje ze skarbu państwa. Na mediatora dominikanie gidelscy poprosili kurię biskupią diecezji kujawsko-kaliskiej. Starania klasztoru oraz pośrednictwo biskupa kujawsko-kaliskiego zakończyły się powodzeniem i począwszy od 1883 aż do pierwszej wojny światowej muzycy klasztorni opłacani byli przez rząd carski.

⁶ Jak podaje ks. Karol Mrowiec, pierwsze próby uporządkowania podejmowało kilku muzykologów, m.in. Z. M. Szweykowski i P. Podejko. Prace ich nie miały charakteru systematycznego – podjęto je w związku z poszukiwaniami kontaktów kapeli jasnogórskiej z kapelą gidelską (zob. K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986, s. 11). Sam ks. Mrowiec mógł przystąpić do pracy dopiero wtedy, gdy archiwista o. Zygmunt Mazur sprowadził

Owoce jego wieloletniej pracy był – wydany drukiem – *Katalog muzykaliów gidelskich*, opublikowany staraniem Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie w 1986 roku.

Zbiór rękopisów kapeli gidelskiej obejmuje obecnie 314 jednostek rękopiśmiennych. Należy jednak dodać, że liczba ta nie oznacza ilości kompozycji zanotowanych w rękopisach. Niektóre z nich zawierają od 2 do 38 utworów. W sumie zachowało się 470. Spośród zachowanych kompozycji tylko 216 pochodzi od autorów znanych z nazwiska, reszta kompozycji jest autorstwa anonimowego i czeka na badania ustalające ich pochodzenie. Wreszcie 22 rękopisy nie zawierają nut, lecz tylko obwolutę tytułową, zawierającą informacje dotyczące autora kompozycji oraz (najczęściej) obsadę.

Zachowane manuskrypty zostały uporządkowane przez ks. K. Mrowca w jedenastu działach⁷:

1. Msze
 - a. na niedziele i święta
 - b. rekwialne
2. Offertoria
3. Nieszpory i psalmy
4. Antyfony maryjne
5. Litanie
6. Arie
 - a. religijne
 - b. świeckie
7. Pastorele
8. Utwory wokalnie-instrumentalne o nieoznaczonej w tytule formie
9. Utwory z tekstem polskim
 - a. religijne
 - b. świeckie
10. Utwory instrumentalne
 - a. symfonie
 - b. inne formy
11. Varia⁸

do Krakowa resztę rękopisów z Gidel oraz te, które zostały wypożyczone przez o. Świętochowskiego prywatnym osobom.

⁷ Por. K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, dz. cyt., s. 245–246.

⁸ Rozdział ten obejmuje najczęściej różnego rodzaju tańce lub niezidentyfikowane formy. Ciekawostką jest rękopis oznaczony numerem 314 (ostatni), *Fundament auf Tenor. Posaun mit Bass...*, będący podręcznikiem gry na puzonie.

Omawiane archiwalne zbiory nut kapeli gidelskiej zawierają utwory kompletne, jak i zdekompletowane, przy czym zauważyć należy, że braki te przedstawiają się w różny sposób:

- niektóre utwory zachowały się jedynie w postaci kilku lub pojedynczych głosów (np. partii skrzypiec),
- notuje się ubytki w cyklu utworu, np. w formie mszy brakuje jednej lub kilku części (np. Gloria, Credo) w niektórych lub we wszystkich głosach,
- zauważa się brak jednego lub kilku głosów, które można jednak dosyć łatwo zrekonstruować w oparciu o zachowane głosy⁹.

Na potrzeby tego artykułu zostanie scharakteryzowana krótko grupa najstarszych rękopisów. Jak wspomniano wyżej, pochodzą one z II połowy XVIII w. Zatem z punktu widzenia historycznego i muzykologicznego właśnie te rękopisy, datowane na lata 1754–1799, wydają się najcenniejsze.

Omawiany materiał jest wielce reprezentatywny, gdyż obejmuje prawie 50 lat działalności zespołu. Zawiera on 57 kompozycji: autorstwo 41 utworów jest określone, 16 kompozycji pochodzi od anonimowych lub przypuszczalnych autorów. Większość z nich to oczywiście utwory religijne (msze, nieszpory, motety, litanie, antyfony maryjne, psalmy), które były wykonywane podczas uroczystości liturgicznych w gidelskim kościele Dominikanów. Zachowane kroniki klasztorne podają, że występy kapeli uświetniały najważniejsze święta okresu liturgicznego, a także pochodzące z liturgicznego kalendarza dominikańskiego, jak np.: uroczystość św. Dominika¹⁰ – założyciela zakonu, święto św. Jacka, założyciela Polskiej Prowincji Dominikanów, św. Tomasza z Akwinu – Doktora Kościoła, święto Wincentego Ferreriusza¹¹. Ponadto kapela uświetniała rocznicę znalezienia cudownej figurki Matki Bożej (pierwsza

⁹ Ten rodzaj zdekompletowania rękopisu występuje np. w *Missa Pastoritia* Franza Böhlera, w której zaginęły głosy pierwszej trąbki i kotłów. Można je z dużym prawdopodobieństwem zrekonstruować, mając do dyspozycji zachowany głos trąbki drugiej.

¹⁰ Dominik de Guzman urodził się w Caleruedze, w Hiszpanii, około 1172–1173. Studiował teologię w Walencji. Założyciel zakonu dominikanów. Papież Honoriusz III zatwierdził 22 grudnia 1216 regułę i zakon i uznał jego kaznodziejski charakter. Dominik zmarł w Bolonii 6 sierpnia 1221. Papież Grzegorz IX kanonizował go 3 lipca 1234.

¹¹ Wincenty Ferreriusz urodził się w 1350 roku w Walencji, w Hiszpanii. Wstąpił do dominikanów jako siedemnastolatek. W latach 1380–1390 zajmował się sprawami kościelnymi oraz państwowymi na polecenie kardynała legata Piotra de Luna oraz Jana I, króla Aragonii. Wybitny kaznodzieja; do 1399 pełnił funkcję nadwornego kaznodziei na dworze papieża w Awinionie. Później poświęcił się wyłącznie kaznodziejstwu wędrownemu. Zmarł w Vannes, we Francji, 5 kwietnia 1419. Papież Kalikst III zaliczył go do grona świętych 29 czerwca 1455. Szczególny kult na ziemiach polskich św. Wincenty Ferreriusz zyskał dzięki działalności prze-

niedziela maja) oraz święto Matki Bożej Różańcowej, obchodzone w pierwszą niedzielę października¹².

Innym często podejmowanym przez zespół zajęciem była oprawa muzyczna pogrzebów znacznych obywateli wsi Gidle, jak i dobroczyńców klasztoru.

Innym stałym zaangażowaniem zespołu było wykonywanie litanii loretańskiej w każdą sobotę¹³.

Dwanaście zachowanych utworów to kompozycje „świeckie”, głównie instrumentalne (*sinfonie*). Kompozycje były wykonywane najprawdopodobniej w dwóch należących do klasztoru karczmach.

Lektura najstarszych rękopisów wskazuje na to, że w II połowie XVIII w. zespół sięgał głównie po repertuar z kręgu kultury niemieckojęzycznej. Wśród kompozytorów widnieją takie nazwiska, jak: Wolfgang Amadeusz Mozart, Joseph Haydn, Gregor Schreyer, Karl Ditters von Dittersdorf. Pojawiają się też nazwiska kompozytorów czeskich: Augustinusa Schenkirza, Franza Xavera Brixiego, oraz włoskich: Venanzia Rauzziniego, Gioacchina Albertiniego. Oczywiście ciągle pozostaje do ustalenia autorstwo anonimowych kompozycji.

Zauważyć należy, że zachowane (i wykonywane) utwory pochodziły od kompozytorów jeszcze żyjących lub niedawno zmarłych. Świadczy to zapewne o dużej otwartości osób odpowiedzialnych za istnienie zespołu na nowe kompozycje i zdobycze na polu muzyki religijnej, a także o ich światłej postawie i wysokiej kulturze intelektualnej. Miało to zapewne duże znaczenie kulturotwórcze nie tylko dla młodych adeptów sztuki muzycznej, kształcących się w przyklasztornej bursie, ale również dla wiernych, którzy mogli tę „nową” muzykę usłyszeć podczas nabożeństw i kościelnych uroczystości.

II

Badania nad manuskryptami pozwoliły ustalić aż 111 nazwisk autorów kompozycji, z czego 29 to kompozytorzy polscy. Wśród kompozytorów obcych przewijają się nazwiska twórców wielkich, znanych, których muzyka wykonywana jest do dzisiaj lub przeżywa swój renesans. Oto niektóre nazwiska: Alessandro Stradella (1639–1682) – liczba zachowanych kompozycji – 2; Joseph Haydn (1732–

orów gidelskich – Kasjana Konieczkiewicza i Jacka Kliszowskiego. Pierwszy przełożył (1736), a drugi wydał drukiem (1750) dziełko *Życie św. Wincentego Ferreryusza* (Kraków).

¹² Obecnie święto Matki Bożej Różańcowej obchodzone jest 7 października.

¹³ Obowiązek wykonywania litanii loretańskiej w kościołach dominikańskich został wprowadzony przez kapitułę prowincjalną obradującą w Warszawie 24 kwietnia 1616. Zwyczaj ten zachowywany jest do dziś.

1809) – 6; Franz X. Brixi (1732–1771) – 8; Gioacchino Albertini (1750–1811) – 2; Wolfgang A. Mozart (1756–1791) – 2; Gaetano Donizetti (1797–1848) – 1; Albert H. Dietrich (1828–1908) – 1.

Na szczególną uwagę zasługują jednak nazwiska (i utwory) zapomniane, które mogą zaistnieć ponownie dzięki pracom nad omawianym zbiorem. Potocznie zwykło się twierdzić, że nazwiska i utwory, które nie wytrzymały próby czasu, świadczą o słabym warsztacie kompozytorskim, a tym samym o niskiej wartości artystycznej kompozycji. Ośmielę się twierdzić, że ocena taka może być krzywdząca. Przyczyn „zapomnienia” należy szukać często gdzie indziej:

- 1) w braku odpowiedniego mecenatu lub środków finansowych (nie każdy wszak miał tak potężnych protektorów, jak W. A. Mozart, którego wspierał książę biskup Salzburga Hieronim von Colloredo);
- 2) wiele utworów pisanych było w celu czysto użytkowym (na potrzeby liturgii), czasem dla konkretnego ośrodka muzycznego, kościoła czy też zespołu, a nie w celu zaprezentowania szerszej publiczności;
- 3) warto pamiętać, iż wielu spośród zapomnianych kompozytorów było osobami duchownymi, a zatem nie chcieli albo nie mogli zabiegać o uznanie szerszej publiczności; w swej działalności muzycznej kierowali się zasadą „ad maiorem Dei gloriam”.

Wszystkie podane wyżej argumenty skutkowały tym, że utwory te krążyły (często lokalnie) w postaci rękopisów, kopiowane były w ośrodkach kościelnych i nikt nie myślał o ich wydaniu drukiem.

Pozostaje jednak zasadne pytanie o wartość artystyczną „zapomnianych utworów” oraz o sam warsztat kompozytorski ich autorów. Trzeba powiedzieć, że owi „zapomniani” w dużej mierze na pewno nie byli twórcami, którzy wnieśli coś nowego i świeżego do stylów swej epoki; byli to kompozytorzy piszący „w stylu” epoki lub „w stylu” wielkich tamtych czasów, niemniej uważam, że godni są poświęcenia im uwagi. Niech na potrzeby tego artykułu posłużą dwa przykłady:

Autor katalogu muzykaliów gidelskich ks. K. Mrowiec przytacza informację o nadaniu w Polskim Radiu w 1938 roku specjalnej audycji poświęconej muzycznej bibliotece gidelskiej. Doszło wtedy do wykonania jednego utworu z grupy manuskryptów, a mianowicie *Symfonii Pastorale in D* Jana Korsaka¹⁴. Fakt, że dział muzyczny Polskiego Radia w okresie międzywojennym zainteresował się rękopisami gidelskimi, świadczyć może o wysokim poziomie przynajmniej niektórych utworów.

¹⁴ Zob. K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, dz. cyt., s. 218. *Symfonia* J. Korsaka oraz dziewięć innych utworów kompozytorów polskich pochodzących z grupy manuskryptów gidelskich znajduje się obecnie w Dziale Muzycznym Biblioteki Jagiellońskiej.

Pod numerem katalogowym „3” widnieje kompozycja François Adriena Boieldieu *Missa solemnis* na solistów, chór i orkiestrę (flet, dwa oboje, dwie waltornie, dwie trąbki, kotły, kwintet). Kompozytor ten urodził się w 1775 roku w Rouen, tam – w szkole przy miejscowej katedrze – otrzymał wykształcenie muzyczne. Mając 20 lat przeniósł się do Paryża, gdzie powstały jego najwybitniejsze dzieła. Komponował przede wszystkim opery. W 1800 roku, gdy wystawił operę *Le calife de Bagdad*, odniósł prawdziwy triumf i zyskał uznanie publiczności. Cztery lata później kompozytor na specjalne zaproszenie cara Aleksandra I przeniósł się na sześć lat do Petersburga, gdzie objął stanowisko dyrektora carskiej opery¹⁵. W tym czasie skomponował kolejne dziewięć oper. Po powrocie do Paryża powstało największe dzieło kompozytora, opera *La dame blanche* (nagrana w 1997 roku przez Marca Minkowskiego). Obok twórczości operowej komponował muzykę instrumentalną, między innymi koncerty fortepianowe, skrzypcowe. Niewątpliwie najśłynniejszym dziełem jest *Koncert na harfę C-dur*¹⁶. Ten zapomniany kompozytor zwany był przez współczesnych „francuskim Mozartem”, a jego muzyką zachwycał się sam Hector Berlioz. Kto czytał pisma Berlioza, ten wie, że znaleźć uznanie w oczach twórcy *Symfonii fantastycznej* nie było sprawą łatwą.

Missa solemnis to kompozycja trwająca ok. 30 minut¹⁷. Pełne ekspresji, monumentalne *Kyrie*, żywiołowe *Gloria* i *Credo* dopełniają pełne liryzmu *Sanctus* i *Benedictus*, które powierzone sopranowi solo i koncertującemu obojowi w dużej mierze skłania do porównania z *Et incarnatus z Mszy c-moll* Mozarta, a równocześnie tłumaczy, dlaczego porównywano go z austriackim kompozytorem. Całość mszy dopełnia pełne lekkości *Agnus Dei* na sopran i tenor solo oraz pełne rozmachu, uroczyste, brawurowe wręcz *Dona nobis pacem*.

Zespół gidelski wykonywał ten utwór prawdopodobnie wielokrotnie, albowiem oprócz zachowanych głosów orkiestrowych istnieje wyciąg organowy (w innej tonacji). Być może z powodu braku odpowiedniej liczby instrumentalistów zdecydowano się wykonywać mszę w wersji na solistów, chór i organy.

Zachowana msza F. A. Boieldieu jest niewątpliwie ciekawostką muzykologiczną, albowiem w katalogach twórczości kompozytora nie widnieje¹⁸. Nie znamy zatem daty powstania być może jedyne zachowanego utworu religijnego fran-

¹⁵ Zob. *Encyklopedia muzyki*, hasło: *Boieldieu François Adrien*, Warszawa 1995.

¹⁶ Utwór ten można było usłyszeć w Filharmonii Narodowej w sezonie artystycznym 2011–2012.

¹⁷ Wykonanie tej mszy pod moją batutą miało miejsce 14 kwietnia 2013 w Bazylice OO. Dominikanów w Krakowie.

¹⁸ Katalog dzieł F. A. Boieldieu zob. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, hasło: *Boieldieu François-Adrien*, Kraków 1979.

cuskiego kompozytora. Powstaje zatem pytanie, czy znaleziony utwór jest faktycznie autorstwa F. A. Boieldieu, czy jest falsyfikatem? Wątpliwości rozwiało porównanie mszy ze wspomnianym wyżej *Koncertem na harfę*; w jednym i drugim utworze odnaleźć można podobne motywy, typ instrumentacji, zwłaszcza w partiach instrumentów dętych.

Ośmielę się powiedzieć, że mamy do czynienia z poważnym odkryciem historycznym. Wierzę, że muzykalia gidelskie kryją w sobie wiele podobnych skarbów, które mogą znacznie ubogacić naszą wiedzę o muzyce z przełomu XVIII i XIX wieku.

III

Wydaje się, że poszukiwanie i dostęp do repertuaru archiwalnego, w tym zbioru muzykaliów gidelskich, może znacząco wzbogacić chóralną literaturę muzyczną, a zwłaszcza wypełnić lukę w literaturze muzycznej epoki klasycyzmu, jak i wczesnego romantyzmu, która w dużej mierze bazuje na (wspaniałych oczywiście) utworach Haydna czy Mozarta. Do odkrycia pozostaje wielkie pole działalności kompozytorów współczesnych wspomnianej wyżej dwójki wiedeńczyków, których muzyka z wymienionych wyżej względów została zapomniana.

Rekonstrukcję i propagowanie archiwalnych utworów uważam za ważny element kulturotwórczy i dydaktyczny. Przede wszystkim dlatego, iż „kompozycje gidelskie” mogą na nowo zaistnieć w przestrzeni liturgicznej – powstały przecież w takim celu i takiemu celowi służyły. Wśród utworów znajdują się krótkie msze (*missa brevis*), jak chociażby *Missa in D* niemieckiego kompozytora i skrzypka Johanna Evangelisty Brandla (1760–1837), która z powodzeniem odnalazłaby swoje miejsce także w ramach dzisiejszej liturgii mszalnej

Dla samego zespołu omawiane zagadnienie może mieć ważny aspekt psychologiczny – świadomość wykonywania muzyki zapomnianej, która może zaistnieć na nowo dzięki głosom, talentom śpiewaków, może znacząco motywować zespół do pracy.

Odkrywane utwory, włączając w to krótkie partie solowe czy ansamblowe, nierzadko mogą wzbogacać repertuar nie tylko chórów „zawodowych” – w dużej mierze są one „dostępne” dla zespołów amatorskich¹⁹. Dla amatorskiego chóru wreszcie praca z zespołem instrumentalnym (większość utworów okresu klasycy-

¹⁹ Dwa utwory spośród rękopisów gidelskich zostały wykonane na koncercie wieńczącym ogólnopolskie Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne we Wrocławiu, organizowane przez Wrocławskie Studium Liturgiczno-Wokalne. Były to: *Requiem* Johanna Baptisty Schiedermayera – 4 marca 2012, *Missa in D* Johanna Evangelisty Brandla – 12 maja 2013. Warsztaty

zmu jest przeznaczona na skład wokalnoinstrumentalny), stanowić może nowe i pasjonujące doświadczenie.

Wreszcie praca nad archiwalnymi źródłami muzycznymi może wpływać znacząco na osobowość samego dyrygenta i wzbogacać jego doświadczenia muzyczne w sferze wykonawczej, ale także naukowej. Zetknięcie się z repertuarem dotąd nieznanym wymaga od dyrygenta nieustannego pogłębiania wiedzy na temat stylu epoki, w której utwór powstał, tradycji muzycznych, wykonawstwa muzyki danej epoki, wiadomości dotyczących instrumentacji (potrzebnej zwłaszcza przy rekonstruowaniu brakujących partii instrumentalnych), kształtowania formy, napięć. Dyrygent-rekonstruktor jest pozbawiony wzorca w postaci nagrań, pisemnych analiz, a w samym materiale muzycznym często oznaczeń agogicznych, dynamicznych i artykulacyjnych. Otrzymuje materiał zmuszający go do pracy twórczej, tym samym do stworzenia pewnego „kanonu” interpretacyjnego, który może być przedstawiony w postaci publikacji, nagrania. Dyrygent zatem tworzy kanon, a taka praca jest swojego rodzaju misją ubogacającą nie tylko polską, ale także europejską kulturę i tradycję muzyczną.

Rekonstruowanie i upowszechnianie muzykaliów gidelskich będzie także kontynuacją pięknej historii, która zaczęła się w 1615 roku, kiedy to gidelscy dominikanie zapragnęli pięknej, uroczystej sprawowanej liturgii, kiedy postawili sobie za cel kształcenie uzdolnionej muzycznie młodzieży szlacheckiej i chłopskiej przez założenie przyklasztornej bursy muzycznej, mając świadomość, że muzyka jest ważnym elementem w kształtowaniu wiary, a także ludzkiej wrażliwości.

Music Scores from Gidle: Historical, Didactic, and Artistic Perspectives

This article concerns archival musical manuscripts which belonged to a musical ensemble active in the Dominican Priory in Gidle (Poland) during the years 1615 to 1915.

First, the collection of manuscripts is briefly presented, with special attention to quantity, condition and typology. The oldest preserved compositions from the period 1754 to 1799 are described and their authors identified.

były przeznaczone dla śpiewaków amatorów. Zespół instrumentalny tworzyli studenci Akademii Muzycznej we Wrocławiu.

In the second part, the article demonstrates how the study of this collection can contribute to knowledge of late Classical and early Romantic music. An analysis of the manuscript *Missa solemnis* by the French composer François-Adrien Boieldieu serves as a case study. This musical composition has not been listed in catalogues of Boieldieu's works.

The third part of the article focuses on the question of how archival works of music can be adapted for contemporary liturgy and included in the repertoires of choirs and musical ensembles.

Słowa kluczowe Klasztor OO. Dominikanów w Gidlach, katalog muzykaliów gidelskich, XVIII-wieczne rękopisy muzyczne, kapela gidelska, msza uroczysta, Karol Mrowiec, François Adrien Boieldieu, Johann Evangelist Brandl

Keywords XVIII-century musical manuscripts, Gidle in Poland, Dominicans, musical ensemble of Gidle, François-Adrien Boieldieu, Johann Evangelist Brandl, Karol Mrowiec, Catalog of Music Scorer from Gidle, Solemn Mass