

JAKUB KUBIENIEC  
Kraków

## Nauka muzyki choralnej u Panien Staniąteckich w XVIII wieku<sup>1</sup>

Wśród sztuk, które pielęgnowano w żeńskich klasztorach benedyktyńskich, muzyka zajmuje niewątpliwie miejsce pierwsze<sup>2</sup>. Dobry głos i muzykalność były ważnymi kryteriami przy ocenianiu kandydatek do zakonu, zaś ponadprzeciętne zdolności muzyczne ceniono bardzo wysoko, czego liczne ślady można znaleźć w klasztornej literaturze kronikarskiej<sup>3</sup>. Najlepiej znanym w historiografii dowodem muzycznej aktywności benedyktynek są wielogłosowe kancjonały z klasztorów w Staniątkach i Sandomierzu, słusznie i od dawna cieszące się zainteresowaniem muzykologów<sup>4</sup>. Na codzień, podczas mszy i nabożeństw cyklu godzin kanonicznych zakonnice śpiewały jednak przede wszystkim jednogłosowy chorał gregoriański.

Gorliwość Panien benedyktynek w praktykowaniu śpiewu liturgicznego była przysłowiowa i przyjmowała niekiedy formy heroiczne, gdy „cierpiące i chore, przecież ile sił starczyło, na głos dzwonka spieszyły do chóru, a gdy dla słabości nóg same iść nie mogły, prosiły, by je zanieść w krzesła, by razem z innymi chwalić Pana”<sup>5</sup>. Tradycja staniątecka wspominała z podziwem m.in. siostrę Jadwigę Wronowską (zm. 1612 r.), która „starą już

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 2011/03/D/HS2/01824 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. Zob. <http://biblioteka.benedyktynki.eu/ncn/>. Tekst drukowany ukazał się w: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, red. Paweł Gancarczyk, Warszawa 2016, ss. 117-129.

<sup>2</sup> Zob. Małgorzata Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 287-294.

<sup>3</sup> Bywały jednakże od tego wyjątki. Panna Orszula Jawaskówna, kantorka w klasztorze poznańskim w XVII w. chociaż „bardzo umiejąca i zyczliwa w nauce młodem siestrom, telko, że sama miała głos ciężki” a przy tym „obyczajów była prostych i przygrubszych” (*Kroniki Benedyktynki Poznańskiej*, oprac. Małgorzata Borkowska, Wanda Karkucińska, Jacek Wiesiołowski, Poznań 2001, s. 234). Franciszka Jackowska (ok. 1720-1775) z klasztoru staniąteckiego „ponieważ nie miała głosu, chciała być konwerską, tą pokorą tak ujęła mniszki, że ją przyjęto do chóru, z obowiązkiem tylko czytania lekcji” (Małgorzata Borkowska, *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, Warszawa 2005, t. II: *Polska Centralna i Południowa*, 2005, s. 418). Wiele wzmianek o pięknym głosie i pięknym śpiewie pojawia się w staniąteckim *Regestrze Sióstr Zakonu Św. Ojca Benedykta Klasztoru Staniąteckiego...* (Archiwum PP. Benedyktynki w Staniątkach, sygn. 43, zob. Borkowska, *Leksykon*, s. 409, 410, 412, 413, 414, etc.).

<sup>4</sup> Zob. Wendelin Świeczek, „Kancjonały Sandomierskich Panien Benedyktynki”, w: *Kronika Diecezji Sandomierskiej* 51, 1958, nr 4, 7/8, 10; Roman Nir, „Rękopiśmienne zabytki muzyczne w niektórych polskich bibliotekach klasztornych” *Muzyka* 1978, nr 3, s. 105-109; Stanisław Dąbek, *Wielogłosowy repertuar kancjonałów staniąteckich (XVI-XVIII w.)*, Lublin 1997; por. także m.in. Tadeusz Maciejewski, *Papiery muzyczne po kapeli klasztoru Panien Benedyktynki w Staniątkach*, Warszawa 1984; Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014

<sup>5</sup> *Zarys historii klasztoru PP. Benedyktynki w Staniątkach*, Kraków 1905, s. 51.

będąc, chociaż zębów nie miała, przecie w chórze śpiewała” oraz Katarzynę Sierakowską, która zmarła w wieku 38 lat (1676) „na zakażenie po przecięciu wrzodu na gardle”, który dała sobie przeciąć „żeby móc śpiewać”<sup>6</sup>.

Elementarną wiedzę o *muzyce choralnej* kandydatki do zakonu musiały posiadać jeszcze przed przyjęciem do nowicjatu. Okres próbny (odpowiednik późniejszego postulatu), trwał zwykle od pół do jednego roku, a ponieważ od XVI wieku z zasady nie przyjmowano do nowicjatu dziewcząt, które nie ukończyły lat piętnastu, można przyjąć, że typowe probantki miały około czternastu lat<sup>7</sup>. Wymagano od nich, by nauczyły się „czytać dobrze po polsku i po łacinie, pisać, śpiewać, osobliwie solmizować”<sup>8</sup>. Zapewne większość probantek umiejętności te miała okazję doskonalić znacznie wcześniej w szkole przyklasztornej, do której – jak wynika z zapisów w *Regestrze* – przyjmowano dzieci siedmioletnie, a nawet młodsze<sup>9</sup>. O programie elementarnego nauczania muzycznego w klasztorze staniąteckim w drugiej połowie XVIII wieku wyobrażenie dają cztery rękopisy zachowane w miejscowej bibliotece<sup>10</sup>:

1) *Muzyka choralna albo Chymnow [!] y responsoryi na święta i niedziele według poznosci czasow krotkie zebranie. Wszystkim pod regułą O. S. Benedykta ziiącym do zrozumienia potrzebna na chwałę Boga jedynego wypisana Roku Panskiego 1753, dnia 20go listopoda [!] za staraniem... Zofii Bebnoski ZSOB (Biblioteka PP. Benedyktynek w Staniątkach, ms. 59, pp. 44, 185x155 mm, 1753 r.),*

<sup>6</sup> Borkowska, *Leksykon*, s. 402 i 409.

<sup>7</sup> Potwierdzają to w zasadzie zapisy w wyżej wspomnianym *Regestrze Siostr*. Niektóre benedyktyнки rozpoczynały jednak nowicjat wcześniej (na przykład późniejsza przeorysz Helena Ogrodzka została przyjęta do nowicjatu w wieku lat 14, zob. Borkowska, *Leksykon*, s. 416) lub oczywiście później.

<sup>8</sup> Biblioteka PP. Benedyktynek w Staniątkach, ms. 58 (1769 r.), s. 4. Podobnie w: *Porządek nowicjatu z Reguły s. Benedicta zebrany i sporządzony do ćwiczenia duchownego i powierzchownego* wydanym dla klasztorów kongregacji chełmińskiej (w: *Reguła świętego Ojca Benedicta z Łacińskiego przetłumaczona, y z Reformacją Porządkow, Chełmieńskiego, Toruńskiego, Zarnowieckiego, Nieświeskiego, y inszych wszytkich w Krolestwie Polskim (...) Klasztorów Panieńskich*, Kraków 1606): „Czego się nauczyć powinno, pierwej niż do nowicjatu przypuszczone będą: (...) 2. Czytać dobrze po polsku i łacinie. 3. Pisać, śpiewać, a przynamniej solmizować (s. 159)”.

<sup>9</sup> Barbara Jaworecka, kopistka kancjonałów i ksiąg liturgicznych, pełniąca w Staniątkach przez 20 lat funkcję kantorki, została w klasztorze uczennicą w wieku trzech lat (zob. Borkowska, *Leksykon*, s. 415).

<sup>10</sup> Inwentarz rękopisów liturgicznych i z liturgią związanych opublikował Roman Nir, „Rękopisy liturgiczne biblioteki PP. Benedyktynek w Staniątkach”, *Częstochowskie Studia Teologiczne* IV, 1976, s. 165-183. Dwa pierwsze z opisywanych niżej podręczników wzmiankowane są w tej pracy jako nr 30 (s. 176) oraz nr 40 (s. 178); trzeci – jak się zdaje – nie został przez Nira uwzględniony.

2) *Początki horału [!] dla PP. świeckich sposobiących się do Zakonu napisane R.P. 1769, których mają się z wielką pilnością uczyć* (Biblioteka PP. Benedyktyniek w Staniątkach, ms. 58, pp. 56+II, 230x175mm, 1769 r.),

3) *Dla ichmciów Panien Probantek Fundament albo początki chorału* (Biblioteka PP. Benedyktyniek w Staniątkach, ms. 52, pp. 26+II, ca 185x160 mm, XVIII w.),

4) Rkp. bez tytułu (j.w., ms. 50, p.1-32, 165x100 mm, XVIII w.).

Zofia Bębnowska, za której staraniem spisano rękopis z 1753 roku, była przez dziewięć lat nauczycielką probantek, czyli jak to określa klasztorna nomenklatura – mistrzynią (Panien) świeckich. W *Regestrze* zapisano również, że miała piękny głos<sup>11</sup>. Niewykluczone, że to ona sformułowała treść omawianych podręczników.

Były one przeznaczone do bezpośredniego użytku probantek o czym świadczy skierowana do nich uwaga na karcie tytułowej rękopisu 58: „Cantionału tego szanować, nie drzyć, nie brukać, inkaustem nie bazgrać”. Zawartość wszystkich manuskryptów jest bardzo podobna:

|   | ms. 59, 50 | ms. 58 | Ms. 52 |
|---|------------|--------|--------|
| Reguły solmizacji                           | x          | x      | x      |
| Dialog: <i>Co to jest zakon?</i>            |            | x      |        |
| Figury ascensus, descensus                  |            | x      | x      |
| Tonariusz                                   | x          | x      | x      |
| Formuły <i>Benedicamus Domino</i> etc.      | x          | x      | x      |
| Prosa de BVM: <i>Ave Maria Gratia Plena</i> |            | x      |        |
| Venitarium                                  |            | x      |        |
| Hymny                                       | x          | x      | x      |
| Antyfony nieszporne                         | x          |        |        |

Na początku *Fundamentu* (ms. 52) pojawia się dodatkowo wierszowana pochwała pobożnego śpiewu, która jest skromnym odpowiednikiem rozbudowanych części wstępnych poświęconych *generaliom* w średniowiecznych podręcznikach: *Wynalazca muzyki choralnej, krol Dawid do kochających się w muzyce choralnej: Śpiewajcie Panu piosnkę nową, wyśpiewujcie mu dobrze w okrzyku [Ps 32, 3] (...) Gdzie są zgłodne głosy tam i wysłuchanie / Prędkie modlitw w niebiosy / Szle serce śpiewanie...*

<sup>11</sup> Urodziła się ok. 1723 roku, uczennicą szkoły staniąteckiej została w wieku lat 7, do nowicjatu przyjęto ją w wieku lat 14 w 1737 roku, profesję złożyła dwa lata później. Zmarła w 1764 roku. Zakonnicą w Staniątkach była również jej siostra Magdalena. Zob. Borkowska, *Leksykon*, s. 417.

Reguły solmizacji – których dziewczęta zapewne uczyły się na pamięć – przedstawione zostały we wszystkich rękopisach niemal w identycznym brzmieniu, w ms. 52 i 58 w tradycyjnej dla nauczania szkolnego formie pytań i odpowiedzi. W wykładzie zachowano, co godne pokreślenia, przetłumaczoną ja język polski średniowieczną terminologię. Opisując system dźwiękowy uwzględniono podział na *claves* („klawisze”), t.j. połączenie liter i sylab solmizacyjnych) oraz *voces* (sylaby solmizacyjne). System *claves* przedstawiony został jednak w sposób uproszczony, bez uwzględnienia różnic między tymi samymi *litterae* w różnych oktawach:

„Tego powinny się na pamięć nauczyć:

Pytanie: Wiele jest klawiszów do śpiewania?

Odpowiedź: Siedm.

P: Które?

O: Alamire, Befabemi, Cesolfaut, Delasolre, Elami, Effaut, Gesolreut” (ms. 58, p. [1])

Po wymienieniu „klawiszów”, sformułowano, w dość oryginalny sposób, zasady doboru odpowiedniej sylaby solmizacyjnej w ramach tej samej *clavis*. Podano je osobno dla poszczególnych dźwięków opadającej skali od *c* razkreślnego do *H* wielkiego (ms. 52: „tak się kończy na dół”), a następnie od *d* do *g* razkreślnego (ms. 52: „I już choralne śpiewanie dalej się nie może wyżej śpiewać jako tego jest”):

„P: Jak się [klawisze] mówią w solmizowaniu?

O: Miarkując od Cesolfaut górnego [*c*<sup>1</sup>], które jest na lenii mówi się tak: Cesolfaut ma głosów trzy: sol, fa, ut. Sol mówi się, kiedy bemuł. Fa, kiedy prosta. Ut, kiedy bemuł do góry wychodzi.

Pod Cesolfaut: Befabemi ma głosów dwa: fa, mi. Fa się mówi między lenią, kiedy bemuł. Mi, kiedy prosta. Pod Befabemi: Alamire ma głosów trzy: la, mi, re. La się mówi na lenii, kiedy prosta, i na dół spada. Mi, kiedy bemuł. Re, kiedy prosta do góry wychodzi.

Pod Alamire: Gsolreut ma głosów trzy: sol, re, ut. Sol się mówi między lenią, kiedy prosta. Re, kiedy bemuł. Ut, kiedy także prosta, a do góry wychodzi.

Pod Gsol[reut]: Effaut ma głosów dwa: fa, ut. Fa się mówi na lenii, kiedy prosta. Ut, kiedy bemuł.

Pod Effaut: Elami ma głosów dwa: la, mi. La się mówi między lenią, kiedy bemuł na dół spada, mi, kiedy prosta. Pod Elami: Delasolre [sic! zamiast D-solre] ma głosów trzy: la,

sol, re. La się mówi na lenii, kiedy prosta, na dół spada. Sol, kiedy bemuł. Re, kiedy prosta do góry wychodzi. Nota bene: kiedy będzie nuta pod Delasolre, to będzie klawisz Cesolfaut [sic! zamiast C-faut]. Sol się mówi, kiedy prosta i na dół spada. Fa, kiedy bemuł. Ut, kiedy prosta a do góry wychodzi. Pod Dlasolre, nota bene, kiedy się trafi nota, będzie klawisz Csolfaut a śpiewa się sol między linią, kiedy jest prosta i na dół spada, fa, kiedy bemuł, ut, kiedy prosta. Pod nim Bfabemi (!). Fa się mówi, kiedy bemuł. Mi, kiedy prosta. Tak się kończy na dół.

Rachując zaś do góry nad Cesolfaut jest Desolre: la się mówi, kiedy bemuł na dół spada, sol, kiedy prosta, re, kiedy bemuł do góry wychodzi. Nad nim Elami. La się mówi, kiedy prosta. Mi, kiedy bemuł. Nad nim Effaut: fa się mówi, kiedy prosta. Ut, kiedy bemuł. Nad nim Gesolreut: sol się mówi, kiedy prosta na dół spada. Re, kiedy bemuł. Ut, kiedy prosta a do góry wychodziłaby. Już tyż wyżej nie wychodzi horał (!)”<sup>12</sup>.

„Bemuł” z powyższych wywodów to rzecz jasna bemol. Podobna fonetycznie forma – *signum bemulare* – pojawia się w podręczniku *Rudimenta Musicae Choralis* wydanym na potrzeby krakowskiego Seminarium Duchownego w 1761 roku (s. 15). W powyższym wywodzie określenie to oznacza, pars pro toto, skalę z *b-mollis*, podczas gdy termin „prosta” odnosi się do *scala dura*, czyli przebiegów bez bemola w *cantus durus* (i *naturalis*). Podane zasady nawiązują do uproszczonego ujęcia solmizacji, w którym pomijano *cantus naturalis*, ograniczając skale do dwóch: *duralis* (bez bemola) i *mollis* (z bemolem)<sup>13</sup>. W ramach tych dwu „skal” następowały mutacje pomiędzy heksachordem *durum* i *naturale* oraz odpowiednio *molle* i *naturale*. Takie ujęcie jest charakterystyczne także dla innych siedemnastowiecznych podręczników muzycznych. Występuje m.in. w paulińskich *Principia cantus choralis* z 1782<sup>14</sup> oraz we wspomnianych wyżej *Rudimentach*. Skrótowość sformułowań i swoista rytmiczność (słyszysz się niemal głos siostry Bębnowskiej skandującej: „C-sol-fa-ut ma gło-sów trzy”) oczywiście ułatwiała ich zapamiętanie, choć nie koniecznie przyczyniła się do ich klarowności. Na przykład enigmatyczne wyjaśnienia użycia *voces* dla C-solfaut: „Sol mówi się, kiedy bemuł. Fa, kiedy prosta. Ut, kiedy bemuł do góry wychodzi” można rozszyfrować następująco: *c*<sup>1</sup> śpiewa się jako *sol* w melodiach zapisanych z bemolem

<sup>12</sup> Ms. 58, s. [1]-[2].

<sup>13</sup> Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986, s. 158-168.

<sup>14</sup> Archiwum oo. Paulinów na Jasnej Górze, ms. I-224. W rękopisie tym pojawia się dość osobliwa definicja *cantus duralis* i *mollis*: „Durus est tunc, quando clavis signata ponitur C, initio cuiusque lineae. Mollis vero tunc, quando clavis signata ponitur F (s. 5)” Niżej jednak (s. 9) doprecyzowano: „Cantus durus a littera G (!) incipit et continet in se h durum in quo mi cantatur (...) Cantus mollis a littera F incipit et continet in se b molle in quo fa cantatur.”

(w skala b-mollis, gdzie jest piątym dźwiękiem heksachordu utworzonego od *f*), jako *fa* w melodiach bez bemola (w *scala dura*, gdzie jest czwartym dźwiękiem heksachordu utworzonego od *g*) oraz jako *ut* w zapisach z bemolem w przypadku, gdy melodia ma kierunek wznoszący (*ascensus*). Uczennice mogły konfrontować wyżej wspomniane wskazówki z zapisami wznoszącej się i opadającej skali *mollis* i *dura* (a także interwałów, tercji, kwart itp.), które pojawiają się wraz z oznaczeniami solmizacyjnymi (nota bene nie zawsze bezbłędnymi) w ms. 58 i 52. Jak wynika z dopisanych, tu i ówdzie, sylab solmizacyjnych dziewczęta ćwiczyły się również w solmizacji wykorzystując melodie *Benedicamus domino*, hymnów czy responsoriów krótkich („responsoryjek”) zamieszczonych w dalszej części podręczników. Bogaty zestaw tych śpiewów, jest nie tylko cennym, samym w sobie, zapisem staniąteckich tradycji, ale zdaje się wskazywać również na repertuar, który w klasztorze powierzany był do wykonania dziewczynkom (zob. Przykład 1)<sup>15</sup>. Śpiew wersetu *Benedicamus* przez dzieci był zresztą praktyką znaną skądinąd od średniowiecza<sup>16</sup>. Do repertuaru, które wykorzystywano wprowadzając „Panny świeckie” do praktyki chorałowej należały także prawdopodobnie antyfony ferialne nieszpórów (zapis w ms. 59) i tony do psalmu *Venite* (ms. 58). W innym rękopisie staniąteckim (ms. 12 z 1755 roku) zawierającym tony inwitatoryjne pojawiają się pod nutami sylaby solmizacyjne, co może sugerować, że i ta księga przeznaczona była dla uczennic. Pojedyncze *voces* wpisano także na kartach ms. 58 z sekwencją *Ave Maria gratia plena* (AH 54 nr 216). Benedyktynki utwór ten śpiewały przy wtórze bicia dzwonów codziennie o godzinie szóstej rano. Był on więc zapewne dobrze znany ich uczennicom i dobrze nadawał się do ćwiczeń z solmizacji<sup>17</sup>. Można się zresztą domyślać, że tak tego, jak i przynajmniej części innych śpiewów zapisanych w staniąteckich elementarzach probantki musiały nauczyć się na pamięć.

Stałym elementem podręczników staniąteckich był krótki tonariusz. Pierwszą jego część stanowił zapis dyferencji dla ośmiu tonów psalmowych (w ms. 52 także *tonus peregrinus*). Ich wybór jest stosunkowo skromny, ale zbieżny z praktyką zapisaną w

<sup>15</sup> W przykładzie 1 przedstawiono staniątecki zestaw melodii *Benedicamus domino*. Ma on zdecydowanie lokalny charakter i wywodzi się zapewne z tradycji znacznie wcześniejszej. Melodie w znacznej części zapożyczone są z mszalnych *Kyrie*. Ich identyfikacje według numeracji z katalogu Margarethy Landwehr-Melnicki (*Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg 1955), podane zostały w nawiasie kwadratowym. Ostatnią melodię („dominiczne”), która zanotowana została w rękopisie od dźwięku *h* przetransponowano według zapisu melodii *Kyrie* nr 155 z Graduału staniąteckiego, ms. 19, s. 252.

<sup>16</sup> Zob. Anne Walter Roberson, „Benedicamus Domino: The Unwritten Tradition”, *Journal of the American Musicological Society*, 41, 1, 1988, s. 9; Susan Boynton, „Boy Singers in Medieval Monasteries and Cathedrals” w: *Young Choristers, 600-1700*, Woodbridge 2008, s. 47.

<sup>17</sup> *Zarys historii*, s. 105: „Najpierw codziennie rano o 6-tej, przy odgłosie dzwonów, bywa śpiewany pierwszy zakonny śpiew, a tym jest *Proza ku czci Najśw. Panny*, pochodząca jeszcze z XIII wieku (...) *Ave Maria... Virgo Serena*.”

osiemnastowiecznych antyfonarzach staniąteckich. Codzienna praktyka psalmodii skłoniła Panny staniąteckie do nadania niektórym z formuł dyferencyjnych familiarnych nazw: *na dół*, *krótki*, *kręcony*, *grecki*. Określenia te pojawiają się nie tylko w podręcznikach, ale także w księgach liturgicznych (por. na przykład antyfonarze, ms. 7, 26, 27, 28, 29), niekiedy z pewnymi odmianami (zob. Przykład 2)<sup>18</sup>. Osobliwością zapisów w podręcznikach jest transpozycja o kwintę w dół dyferencji dla tonu trzeciego, piątego, siódmego i ósmego, wprowadzona we wszystkich trzech podręcznikach. Zastosowano ją również konsekwentnie w zamieszczonych w dalszej kolejności formułach ośmiu tonów do kantyków (z tekstem pierwszego wersetu *Magnificat*), których dziewczęta musiały zapewne nauczyć się na pamięć. Warto zauważyć, że dyferencje, podobnie jak melodie śpiewów w antyfonarzach i graduałach, pojawiają się w XVIII-wiecznych źródłach staniąteckich wciąż w wersji środkowoeuropejskiej („germańskiej”, zob. ton 2 i 4). Dopiero źródła dziewiętnastowieczne zdradzają ślady wpływów dialektu „romańskiego”<sup>19</sup>, a według tradycji osiemnastowiecznej i wcześniejszej siostry śpiewały, z pamięci, bądź z ksiąg, aż do 1959 roku<sup>20</sup>.

Jak wspomniano, probantki uczyły się również „pisać i czytać dobrze po polsku i po łacinie”. Umiejętność ta, połączona ze znajomością prozodii była, rzecz jasna, pomocna również w śpiewie. W podręcznikach z II połowy XVIII wieku tematu tego nie podjęto, ale ślady mozolnych ćwiczeń nad tą sztuką można znaleźć w innych rękopisach staniąteckich. W bożonarodzeniowym cantio *Pastores relinquit* dopisanym na początku kancjonału Teodory Tarnowskiej, nutom, które opatrzone sylabami solmizacyjnymi, towarzyszy fonetyczny zapis tekstu łacińskiego dokonany niezbyt wprawną ręką. Jest on być może dziełem jakiejś uczennicy, a z pewnością daje wyobrażenie o tym, jak łacinę w Staniątkach wymawiano:

„Pastores reliquit vestros greies qwis klamor orytur qwid vox nuk ałdytur yn terys, eamus yn betleem, videamus unk reiem unk salutabimus, eamus. Pastores nancyo wobis gałdyum, qwis klamor orytur, qwid vox non [!] ałdytur cęloram, qwis nowiter est natus ab annielo monstratus et kondeb nabimus, kantemus. [Pastores] wirgo peperyt filium yte

<sup>18</sup> Por. na przykład antyfonarze ms. 7, 25, 26, 27, 28, 49. W antyfonarzach pierwsza dyferencja siódmego tonu określona bywa „na dół” (por. ms. 28, s. 66), druga „z końcem” (por. ms. 26, s. 217).

<sup>19</sup> W dziewiętnastowiecznym ms. 49 ns s. 34-35 zapisano formuły tonów psalmowych w wersji zachodniej (romańskiej), ale dla tonu ósmego wpisano również wariant „germański” określony jako „8. grecki”.

<sup>20</sup> Na wkładce z indeksem śpiewów dodanej do ms. 8 (z 1769 roku) bibliotekarka wpisała następującą informację: „Dotąd to znaczy w roku 1959 śpiewa się jeszcze podług melodyj z tej księgi: ze strony 66 „Benedicamus Domino” na cały okres Bożego Narodzenia – lecz z pamięci a nie z księgi.”

yn betleem widebitys reiem celorum eamus yn betleem wideamus unk reiem unk salutabimus, eamus”<sup>21</sup>.

Ciekawe uwagi na temat typowych błędów w wymowie i śpiewie łacińskich tekstów odnaleźć można w podręczniku *Nauka Śpiewu Gregoriańskiego* współoprawnym z antyfonarzem z ok. 1830 roku (Biblioteka PP. Benedyktynów w Staniątkach, ms. bez sygnatury). Reprezentuje on nowszą tradycję dydaktyczną i jest znacznie bogatszy w definicje i objaśnienia niż źródła XVIII-wieczne. Składają się nań m.in. rozdziały *O Tonach*, *O nutach* (z podaniem dwóch form notacji chorałowej i zapisem współczesnym dla „śpiewu figurowego”), *O kluczach*, a także *Ćwiczenia w śpiewaniu gam i interwallów*. Na końcu zamieszczono (zapisane notacją kwadratową) *znaki elementarne notacyi gregoriańskiej oraz ośm trybów (tonów) gregoryańskich*. Oznaczenia solmizacyjne pojawiające się w *Ćwiczeniach* nie mają już związku z heksachordami, lecz są stałe dla dźwięków siedmiostopniowej skali diatonicznej (do, re, mi, fa, sol, la, si). Uwagi „do częstego odczytywania” dotyczące wymowy łacińskiej można zapewne jednak odnieść również do czasów wcześniejszych:

„I. Samogłoski należy jasno i pełnym głosem wybierać, a nie zamieniać je na inne na przykład: (...) *ut pupilam ocula* zamiast *oculi*, *Dao gratias* zamiast *Deo gratias* itp., co niestety z bólem serca a niemilem wrażeniem dla ucha często się zdarza.

II. Przy dwugłoskach należy głosem ciągnąć przy pierwszej samogłosce tak długo dopóki nuty na to pozwalają np. *Laudate*, nie *laudate* (...)

III. Spółgłoski nie zamieniać na inne pokrewne np. zamiast b. nie wygłaszać p. itd.

IV. Przy słowie zaczynającym się od samogłoski nie wymawiać n, lub h – n.p. *namen* (*amen*), *net* (*et*), a co gorsza w środku słowa np. *Deheo grahatias* itp.

V. W środku słowa gdy wypadnie przestać dla braku oddechu, nie powtarzać samogłoski już wymówionej, np. w wyrazie *Deo gratias* nie śpiewać, *De-eo gra-atias*. Jest to błąd, herezyja krzycząca! (...)

---

<sup>21</sup> Sygn. St/B, *olim* ms. 63. Tekst w zapisie klasycznym wygląda następująco: „Pastores relinquite vestros greges, quis clamor oritur, quid vox nunc auditur in terris? Eamus in Betleem, videamus hunc regem, hunc salutabimus, eamus. Pastores nuncio vobis gaudium, quis clamor oritur, quid vox nunc auditur caelorum, quis noviter est natus ab angelo monstratus? Et condonabimus, cantemus. Pastores virgo peperit filium, ite in Betleem, videbitis regem caelorum, eamus in Betleem, videamus hunc regem, hunc salutabimus, eamus.” Por. *Kolędy polskie: Średniowiecze i wiek XVI*, t. I, wyd. Stefan Nieznanowski, Julian Nowak-Dłużewski, Warszawa 1966, s. 263.



VI. Nie zmieniać akcentu ważną rolę w łacinie zajmującego. Po sylabie akcentowanej następuje krótka, która ma wartość pół nuty, lecz nigdy całej, a tem mniej dwóch.”

Podobne listy uchybień, jak również zapisane w podręczniku przy *ćwiczeniach w śpiewaniu gam* zalecenie, by „wysokie tony brać lekko i ciszej” odnaleźć można w pracach autorów średniowiecznych<sup>22</sup>. Staniąteckie probantki uczyły się też zapewne odczytywania notacji muzycznej. W klasztorze, aż do wprowadzenia rzymskich ksiąg w XX stuleciu posługiwano się gotycką odmianą notacji metzeńskiej, która w XVIII-wiecznych rękopisach występuje w charakterystycznej „rozłącznej formie”<sup>23</sup>. W rękopisie 58 z 1769 roku nad niektórymi dźwiękami pojawiają się znaki, przypominające odwrócony przecinek, obecne też w wielu innych liturgicznych księgach staniąteckich<sup>24</sup>. Oznaczenia te są, jak się zdaje, szczególnie cennym świadectwem lokalnej interpretacji chorału, który w Staniątkach śpiewano „powolnie, bez oznaczenia ścisłego taktu, a jednak podług pewnego rytmu”<sup>25</sup>. Według *Indeksu ksiąg chórowych* spisane w 1800 roku, symbole owe nakazała do ksiąg wprowadzić przeorysza Helena Ogrodzka [zm. 1799], która „dla łatwiejszego sposobu śpiewania [w]skazowała palcem na ktorej nocie i jak długo uczynić pauzę, co potym i piórem porobić kazała. Co potym praktyka pochwali[ła]”<sup>26</sup>.

Umiejętność odczytywania notacji, czytania i pisania, solmizowania, a zapewne także zdolność zapamiętywania wybranych śpiewów chorałowych stanowiły zapewne dla 14-letniej dziewczynki niemałe wyzwanie. Podejmowała je, by „zakon spróbował i widział, jaka z niej będzie w chórze pomoc, jaka pilność do chwalenia Boga”<sup>27</sup>. Wspomniane umiejętności były w zasadzie nieodzownym warunkiem dopuszczenia do nowicjatu: „Jesliby się która przez pół roka tak wiele nauczyć nie mogła, a przyczyna słuszna tego wyciągać nie będzie, by ją przyjęto, dać jej jeszcze kwartał do nauki, a jeśli jest nadzieja, że się nauczy, dać jej drugi kwartał, a gdzieby się z tych rzeczy żadnej nie nauczyła, to samo jej przeszkodą być musi do zakonu. Bo taki gruby a tępy dowcip zwykł własne affekty kłaść sobie za kres”<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Zob. na przykład Joseph Dyer, „Singing with Proper Refinement. From *De modo bene cantandi* (1474) by Conrad von Zabern”, s. 213-223.

<sup>23</sup> Staniąteckie rękopisy muzyczne w trakcie pisania tego tekstu dostępne były na stronie [www.benedyktynki.eu/ncn](http://www.benedyktynki.eu/ncn).

<sup>24</sup> Chodzi przede wszystkim o rękopisy z II połowy XVIII wieku. W źródłach starszych (np. Graduale z 1651 roku, ms. 5) zostały one dopisane, także najprawdopodobniej pod koniec XVIII stulecia.







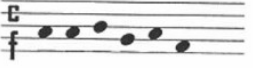
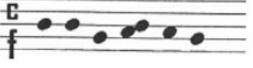
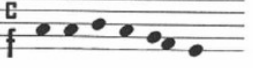
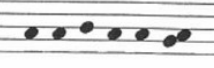
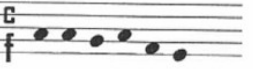

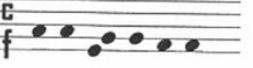
<sup>25</sup> *Nauka Śpiewu Gregoriańskiego*, s. 55.

<sup>26</sup> Biblioteka klasztoru PP. Benedyktynek, ms. 11, fol. 3v.

<sup>27</sup> Ms. 58, s. [4].

<sup>28</sup> *Porządek nowicjatu*, s. 161.

**Przykład 1. Dyferencje z XVIII-wiecznych rękopisów staniąteckich**

|                                  |   |   |
|----------------------------------|---|---|
| <i>primus</i>                    |    |    |
|                                  |   | <i>krótki</i>   |
| <i>secundus</i>                  |    |   |
| <i>tertius</i>                   |    |    |
|                                  | ms. 58: <i>krótki</i>   | ms. 59: <i>na dół</i> ; ms. 58: <i>z końcem</i>                                     |
| <i>quartus</i>                   |    |   |
| <i>quintus</i>                   |    |   |
| <i>sextus</i>                    |   |   |
| <i>septimus</i>                  |  |  |
|                                  | ms. 28: <i>na dół</i>   | <i>kręcony</i>  |
| <i>octavus</i>                   |  |  |
|                                  |   | <i>grecki</i>   |
| <i>nonus</i><br>(tylko w ms. 52) |  |   |
|                                  | <i>peregrinus</i>   |   |

**Przykład 2. Staniąteckie melodie *Benedicamus Domino* (ms. 59, s. 5-10)**

De Beata Virgine Maria:



Ferialne:



Dominicalne:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Na Post i na Adwent:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Passyjowe [M107]:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Wielkonocne Pierwsze:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia

Wielkonocne drugie:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Wielkie [por. M148]:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Per octavas [M111]:



Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Apostolskie [M68]:

Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Męczeńskie [M16]:

Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Confessorskie [M96]:

Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Panieńskie:

Be- ne- di- ca- mus Do- mi- no

Panieńskie [M58]:

De- o gra- ti- as

O Najświętszej Pannie Maryi [M171]:

De- o gra- ti- as

Per octavas [M18]:

De- o gra- ti- as

Roratne [M132]:

De- o gra- ti- as

Wielkie [M78]:

Musical notation for the 'Wielkie' style. It features a treble clef and a single melodic line. The melody begins with a half note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. This is followed by another series of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The phrase concludes with two quarter notes: G4 and A4.

De- o gra- ti- as

Solemne [M48]:

Musical notation for the 'Solemne' style. It features a treble clef and a single melodic line. The melody begins with a half note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. This is followed by another series of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. The phrase concludes with two quarter notes: G4 and A4.

De- o gra- ti- as

Dominiczne [M155]:

Musical notation for the 'Dominiczne' style. It features a treble clef and a single melodic line. The melody begins with a half note on G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. This is followed by a quarter note on G4, another quarter note on A4, and a final quarter note on G4.

De- o gra- ti- as