

MAGDALENA WALTER-MAZUR  
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

---

BRAKUJĄCE GŁOSY CZTERECH KOMPOZYCJI WOKALNYCH  
GRZEGORZA GERWAZEGO GORCZYCKIEGO I TRZECH  
JEMU PRZYPISYWANYCH ODNALEZIONE W BIBLIOTECE  
UNIwersyteckiej w Poznaniu\*

Badania nad twórczością Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego mają w Polsce bogatą i długoletnią tradycję sięgającą początków refleksji nad historią muzyki na ziemiach polskich. Wśród pierwszych badaczy twórczości krakowskiego mistrza szczególny wkład w badania źródłowe wniósł Józef Surzyński, propagator twórczości Gorczyckiego i drugi w kolejności wydawca jego utworów<sup>1</sup>, oraz Adolf Chybiński, autor pierwszej monografii na temat życia i twórczości wawelskiego kapelmistrza<sup>2</sup>.

\* Składam serdeczne podziękowania Panu Andrzejowi Jazdonowi i Pani Alicji Zabrockiej z Pracowni Muzycznej Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu za udostępnienie mi materiałów, oraz Koledze Ryszardowi Wieczorkowi za stałą gotowość do konsultacji problemów badawczych, z której skorzystałam i tym razem. Wyrazy wdzięczności kieruję także do Pani Agnieszki Wieczorek-Muchy, która przygotowała transkrypcje fragmentów utworów.

- 1 Pierwszy był Józef Cichocki, który wydał dwie msze Gorczyckiego, *Missa Paschalis i Missa rorate II* (wybór części) w zbiorze *Śpiewy kościelne na kilka głosów dawnych kompozytorów polskich*, Warszawa–Lipsk 1839; zob.: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Opera omnia*, wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska, t. 1, Kraków–Warszawa 2009 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 16, przyp. 26, dalej cyt. GGG 2009).
- 2 Adolf Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki (+1734). (Przyczynek do historii muzyki w Krakowie.) I. Życie – działalność – dzieła*, Poznań 1928. Na monografię złożyły się artykuły i materiały opublikowane przez Chybińskiego rok wcześniej: „X. Grzegorz Gerwazy Gorczycki na czele kapeli katedralnej w Krakowie (1698–1734)” (*Muzyka Kościelna* 2 (1927) nr 1, s. 2–11, nr 2, s. 31–37), „Stosunki muzyczne w katedrze wawelskiej za czasów G.G. Gorczyckiego” (*Muzyka Kościelna* 2 (1927) nr 3–7/8, odpowiednio s. 52–61, 80–83, 104–107, 123–126, 151–156) oraz „Twórczość G.G. Gorczyckiego. Bibliografia dzieł” (*Muzyka Kościelna* 2 (1927) nr 9, s. 169–172, nr 10, s. 192–195, nr 12, s. 226–230). Oba katalogi dzieł Gorczyckiego (*Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia I. Katalog tematyczny*, opr. Alicja Wardęcka-Gościńska, red. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1986, s. 22, dalej cyt. GGG 1986, oraz GGG 2009, s. 8) powielają błędną informację bibliograficzną, według której wymienione artykuły Chybińskiego w *Muzyce Kościelnej* ukazywały się, podobnie jak publikacja zwarta, w 1928 roku. Druga część tej

Obaj związani byli z Poznaniem: Józef Surzyński w l. 1881–94 obok aktywności muzycznej prowadził działalność naukową, edytorską i publicystyczną poświęconą odnowie i historii muzyki kościelnej, zaś Adolf Chybiński od roku 1945, kiedy, przyjechawszy ze Lwowa, rozpoczął powojenną odbudowę poznańskiej muzykologii, aż do swej śmierci w roku 1952. I oto w roku jubileuszu stulecia muzykologii akademickiej w Poznaniu (1922–2022), w Bibliotece tutejszego Uniwersytetu, odnalazło się źródło zawierające brakujące głosy niekompletnie zachowanych utworów Gorczyckiego.

Przypadkowo wzięty do ręki, przy okazji badań nad innym rękopisem, manuskrypt o sygnaturze 764I (dalej jako Pu 764I) nie zwróciłby zapewne baczniejszej uwagi piszącej te słowa, gdyby nie dobrze znane *signum* złożone z trzech pionowo zapisanych liter G. Sprowokowana przez nie analiza rękopisu i badania porównawcze jego repertuaru, przeprowadzone przy pomocy bazy danych RISM<sup>3</sup>, katalogów twórczości Gorczyckiego<sup>4</sup> i katalogu *Musicalia Vetera*<sup>5</sup>, pozwoliły szybko ustalić, iż mamy do czynienia z dziewięcioma kartami pochodzącymi z niezwykle cennego i obszerne go zespołu rękopisów wawelskich Kk.I.7.1–4<sup>6</sup> (dalej jako Kk.I.7; dawniej: Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie<sup>7</sup>, sygn. D 32–35).

Owe dziewięć kart, to siedem kart z książki głosowej Altu oraz dwie z książki głosowej Sopranu. Karty mają oryginalną, wpisaną inkaustem paginację: głos altowy – s. 21–28 (składka; numer strony „21” jest niewidoczny), s. 31–36 (karty luźne, ostatnia bez zapisu nutowego, tylko z pięcioliniami); głos sopranowy – s. 31–34 (karty luźne).

Karty mają przybliżone wymiary 20 x 27 cm (format leżący); zwłaszcza drugi wymiar z pewnością był większy (przynajmniej 27,5 cm<sup>8</sup>), ponieważ obecnie brzegi kart mają liczne drobne wykruszenia, przedarcia i zagięcia. Rękopis wykazuje ślady użytkowania także w postaci wyraźnych zabrudzeń dolnych rogów kart.

---

monografii w zamierzeniu Chybińskiego miała być poświęcona analizie stylokrytycznej zachowanych kompozycji Gorczyckiego i jemu przypisywanych, która rozstrzygnęłaby kwestię atrybucji; praca ta jednak nie powstała (A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 51–52).

3 Répertoire International des Sources Musicales, <https://opac.rism.info>, dostęp 11 I 2023.

4 GGG 1986 oraz GGG 2009, s. 53–128.

5 *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, opr. Elżbieta Głuszczyk-Zwolińska, zesz. 6, Kraków 1983 (= *Musicalia Vetera*. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce 1).

6 Skrót RISM-owski tego rękopisu to PL-Kk Kk.I.7, gdzie zarówno w siglum biblioteki, jak i w sygnaturze powtarza się ten sam skrót. Pojawiające się na końcu sygnatury w niektórych publikacjach cyfry 1–4 odnoszą się do kolejnych ksiąg głosowych.

7 Krakowskie archiwum państwowe wielokrotnie zmieniało nazwę. Obecne Archiwum Narodowe w Krakowie w czasach Surzyńskiego nosiło najpierw nazwę Archiwum Magistratu, a od 1887 do 1952 r. Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa. Od 1952 do 1957 r. i ponownie od 1976 do 1984 r. działało pod nazwą Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie (w tym okresie, w roku 1982, nastąpił zwrot rękopisu do ówczesnego Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, dziś działającego pod nazwą Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej), od 1957 do 1976 r. jako Archiwum Państwowe Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego – skróty odnoszące się do tych dwóch nazw (WAPK i AMWK) znajdują się w obu katalogach dzieł Gorczyckiego.

8 Głuszczyk-Zwolińska dla Kk.I.7 podaje wymiary 20 x 27,5 cm (*Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zesz. 6, s. 13).

Poza tym jest on w bardzo dobrym stanie, a zapis muzyczny jest idealnie czytelny. Dukt pisma należy do Józefa Tadeusza Benedykta Pękalskiego<sup>9</sup>, prepozyta kapeli ro-ranckiej w l. 1739–61<sup>10</sup>.

Tab. 1. Repertuar fragmentu rękopisu Kk.I.7 oraz rękopisu Pu 7641 z rozmieszczeniem na stronach książek głosowych

Numer strony <sup>11</sup>	S Kk.I.7.1/ <b>Pu 7641</b>	A Kk.I.7.2/ <b>Pu 7641</b>	T Kk.I.7.3	B Kk.I.7.4	Nr w katalogu <i>Musicalia Vetera</i>
20				Ave Filia Dei Patris	59
21	Ave Filia Dei Patris	<b>Ave Filia Dei Patris</b>	Ave Filia Dei Patris		
22	Dignare me laudare Te I	<b>Dignare me laudare Te I</b>	Dignare me laudare Te I	Dignare me laudare Te I	60
23	Tota pulchra es Maria	<b>Tota pulchra es Maria</b>	Tota pulchra es Maria	Tota pulchra es Maria	61
24			Regina caeli laetare I		
25	Regina caeli laetare I	<b>Regina caeli laetare I</b>	Sancte Deus, sancte fortis	Regina caeli laetare I	62

9 Za potwierdzenie dziękuję bardzo dr hab. Aleksandrze Patalas.

10 Druga data pojawia się w literaturze przedmiotu przeważnie ze znakiem zapytania. Rok 1761 to prawdopodobna data śmierci muzyka, jednak kolejny prepozyt pojawia się w kapeli rorantystów dopiero w roku 1763, zob.: Adolf Chybiński, *Nowe materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w kaplicy zygmunto-wskiej na Wawelu*, Lwów 1925, s. 13–14.

11 W Kk.I.7 są dwie paginacje: inkaustowa – oryginalna i ołówkowa – późniejsza. Oryginalna rozciąga się od s. 1 do 110, a następnie znów od 1 do 61, co wraz ze zmianą duktu pisma świadczy o tym, iż książki głosowe powstały ze złożenia dwóch różnych rękopisów. W pierwszej części dominuje pismo Macieja Arnulfa Miskiewicza (prepozyta kapeli ro-ranckiej w l. 1660–82), w drugiej Józefa Tadeusza Benedykta Pękalskiego (prepozytura 1739–61?). Paginacja ołówkowa jest ciągła. Wszystkie interesujące nas przekazy znajdują się w drugiej części rękopisu i według ołówkowej, nowej paginacji, wpisane są na stronach z zakresu: C 131–135, T 127–131, B 124–129. W tabeli podajemy wyłącznie paginację oryginalną, ponieważ tylko taka widnieje w rękopisie „poznafskim”.

26	Sancte Deus, sancte fortis	<b>Sancte Deus, sancte fortis</b>	Sub tuum praesidium	Sancte Deus, sancte fortis	63	
	Sub tuum praesidium	<b>Sub tuum praesidium</b>	Tollite portas	Sub tuum praesidium	64	
27	Tollite portas	<b>Tollite portas</b>		Alleluja. Ave Maria	Tollite portas	65
			28			
29	Laetentur caeli	brak		Alleluia. Prophetae sancti	Laetentur caeli	67
			30	Alleluia. Prophetae sancti		
31	<b>Gaude Maria Virgo IV</b>	<b>Gaude Maria Virgo IV</b>			Laetare Ierusalem et converte	Haec dies
			32	<b>Laetare Ierusalem et converte</b>		
33	<b>Haec dies</b>	<b>Haec dies</b>			Dignare me laudare Te II	Regina caeli laetare II
			<b>Magnificet Te Domine</b>	<b>Magnificet Te Domine</b>		

12 Tylko fragment.

13 Podpisany także drugi tekst tego utworu: „Alleluia. Post partum Virgo”.

34	<b>Dignare me laudare Te II (początek)</b>	<b>Dignare me laudare Te II</b>	pusta	Regina caeli laetare II	74
35	Dignare me laudare Te II (zakończenie)		brak kart o numeracji stron 35–40, 43–44	brak kart o numeracji stron 35–40, 43–44	
	Regina caeli laetare II	<b>Regina caeli laetare II<sup>14</sup></b>			
36	pusta <sup>15</sup>	pusta			
	brak kart o numeracji stron 37–42	brak kart o numeracji stron 15–21, 37–40 <sup>16</sup>			

Oprócz tożsamości repertuaru wpisanego we wszystkich czterech księgach uwagę zwracają także identyczne lub zbliżone tytuły i inskrypcje w nagłówkach i na marginesach oraz pogrubione inicjały pierwszych liter tekstu słownego.

Spośród czternastu utworów, których głosy altowy lub altowy i sopranowy utrwalone są w manuskrypcie Pu 764I, według dzisiejszego stanu badań<sup>17</sup> sześć jest uznawanych za potwierdzone dzieła Górczyckiego (*Dignare me laudare Te I*, *Tota pulchra es Maria*, *Regina caeli laetare I*, *Sancte Deus, sancte fortis, Sub tuum praesidium, Laetare Ierusalem*), trzy za domniemane jego kompozycje (*Ave Filia Dei Patris, Haec dies, quam fecit, Magnificet Te Domine*), natomiast pozostałe są uznawane za kompozycje anonimowe (*Tollite portas, Alleluja. Ave Maria, Gaude Maria Virgo IV, Dignare me laudare Te II, Regina caeli laetare II*). W kontekście stanu zachowania i naszej znajomości twórczości Górczyckiego odnalezienie omawianego rękopisu jest niezwykle istotne, ponieważ dla czterech kompozycji atrybuowanych z pewnością i trzech przypisywanych temu kompozytorowi, są to jedyne zachowane przekazy głosu Altu, a w jednym przypadku także Sopranu.

Według katalogów tematycznych dzieł wszystkich Górczyckiego, pośród kompozycji wokalnych aż trzynaście nie miało przekazów źródłowych wszystkich głosów<sup>18</sup>:

14 Dopisek przy tytule: „Alto multiplicato”.

15 We wszystkich głosach wpisane tylko pięciolinie.

16 Strony 41–42 w głosach A, T i B są puste (tylko pięciolinie).

17 GGG 2009, s. 53–128 (Katalog tematyczny). Surzyński uważał wszystkie wymienione tu kompozycje za utwory Górczyckiego (*Monumenta Musicae Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*, wyd. Józef Surzyński, t. 2, Poznań 1887, s. V–VI), co więcej, uznał Górczyckiego za twórcę wszystkich utworów z rękopisu Kk I.7.1–4 noszących w *Musicalia Vetera* kolejne numery katalogowe od 59 do 88. Głuszczyk-Zwolińska sądzi, iż dokonał tej atrybucji na podstawie innych rękopisów wawelskich, zob.: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zes. 6, s. II. Chybiński natomiast za pewne kompozycje Górczyckiego utrwalone w interesującym nas rękopisie uznał jedynie *Dignare me laudare Te I, Tota pulchra es Maria* i *Regina caeli laetare I*, por.: A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Górczycki*, s. 49–50.

18 Numery katalogowe za GGG 2009. Specyficznym przypadkiem jest niewymieniony tu utwór *Sub tuum praesidium*, którego kompletny przekaz pochodzi z rękopisu dziewiętnastowiecznego, natomiast dla osiemnastowiecznych brak Altu.

kompozycje Gorczyckiego o autorstwie ustalonym

2. *Alleluja Prophetae Sancti* (brak A)

**26. *Laetare Ierusalem* (brak A)**

30. *Missa conceptionis BVM* (brak A)

**39. *Regina caeli laetare I* (brak A)**

**44. *Sancte Deus, sancte fortis* (brak A)**

**48. *Tota pulchra es Maria* (brak A)<sup>19</sup>**

kompozycje przypisywane Gorczyckiemu

**52. *Ave Filia Dei Patris* (brak A)**

58–62. *Deo gratias* IV–VIII (brak B)<sup>20</sup>

**69. *Haec dies, quam fecit* (brak A)**

71. *Laetentur caeli* (brak A)

**72. *Magnificet Te Domine* (brak S i A)**

76. *Regina caeli laetare* II (brak A i T)

77. *Sacris solemniis* (brak A i T)

W odniesieniu do utworów, których tytuły powyżej zostały wyłuszczone, możemy więc dziś powiedzieć, że dysponujemy ich kompletnymi przekazami źródłowymi. Odnalezienie fragmentów ksiąg głosowych Sopranu i Altu pochodzących z rękopisu sygnowanego obecnie Kk.I.7, a przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu pod sygnaturą 764I jest tym szczęśliwsze, że w przypadku wymienionych kompozycji Gorczyckiego to właśnie „księgi roranckie”<sup>21</sup> były dla edytorów przekazem podstawowym, uzupełnionym w kilku przypadkach Sopranem z innego niekompletnego manuskryptu, Kk.I.14.

W edycji *Opera omnia* niekompletnie zachowane w dotychczas znanych źródłach *Laetare Ierusalem*<sup>22</sup>, *Regina caeli laetare I*, *Tota pulchra es Maria*<sup>23</sup>, *Haec dies, quam fecit* zostały wydane w wersji zrekonstruowanej, z głosem altowym dokonanym przez Karola Mrowca, natomiast *Sancte Deus, sancte fortis*, *Ave Filia Dei Patris* i *Magnificet Te Domine* w postaci pozbawionej jednego lub dwóch głosów. Jedynie *Tota*

19 Utwór wydany przez Józefa Surzyńskiego („Matka Boska w muzyce Polskiej”, w: *Księga pamiątkowa Maryańska ku czci pięćdziesięciolecia ogłoszenia Dogmatu o Niepokalanem Poczuciu Najświętszej Maryi Panny*, t. 1, Lwów 1905, s. 161–181, dodatek muzyczny s. XXXII–XXXVIII, oraz odbitka: Kraków 1905, s. 12–18 dodatku nutowego), prawdopodobnie na podstawie nieznanego dzisiaj, kompletnego źródła.

20 Te pięć drobnych utworów traktujemy tu łącznie.

21 Taką nazwą dzisiejszego rękopisu Kk.I.7 posługiwał się Surzyński, co zostało przejęte przez późniejszych badaczy.

22 Motet ten figuruje w spisie treści na s. 224, jednak przez pomyłkę w edycji opublikowano tylko jego część, bez początku.

23 W przypadku tego utworu Mrowiec prawdopodobnie oparł się w rekonstrukcji na wydaniu Surzyńskiego z 1905 r., gdyż głos Altu jest w obu identyczny.

*pulchra* i *Laetare Ierusalem* były już wcześniej wydawane, pozostałe z wymienionych utworów po raz pierwszy zostały opublikowane właśnie w omawianym tomie serii *Monumenta Musicae in Polonia*.

Tab. 2. Utwory Gorczyckiego i przypisywane mu, których głos/głosy zachowały się w Pu 7641, ich pozostałe przekazy i wydania

Tytuł utworu	Stan zachowania	Przekazy <sup>24</sup>	Wydania	Uwagi
<i>Dignare me laudare Te I</i>	kompletny	Kk.I.339 <sup>25</sup> komplet, Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T	<i>Trzy motety</i> , Warszawa 1994 <sup>26</sup> , GGG 2009	
<i>Laetare Ierusalem</i>	brak A	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T	<i>Dwa motety</i> , Warszawa 1995 <sup>27</sup> , GGG 2009	w wydaniach głos A dokończony (odpowiednio W. Sołtysik, K. Mrowiec <sup>28</sup> ). W GGG 2009 błąd w druku: tylko druga strona kompozycji, powtórzona na s. 224 i 225
<i>Regina caeli laetare I</i>	brak A	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T	GGG 2009	GGG 2009, głos A dokończony (K. Mrowiec)
<i>Sancte Deus, sancte fortis</i>	brak A	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T II <sup>29</sup>	GGG 2009	GGG 2009 edycja bez głosu altowego (najwyższego głosu kompozycji)

24 Na podstawie GGG 2009, s. 71, 83, 104, 108, 109.

25 Jest to autograf Gorczyckiego, sygnowany.

26 Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Trzy motety na chór mieszany a cappella*, wyd. Marta Pielech, Włodzisław Sołtysik, Warszawa 1994.

27 Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Dwa motety na chór mieszany a cappella*, wyd. Marta Pielech, Włodzisław Sołtysik, Warszawa 1995.

28 W katalogu i komentarzu rewizyjnym GGG 2009 generalnie brak informacji na temat rekonstrukcji utworu, podano ją jedynie na s. 90 (dot. głosu A *Salve sancta parens* i *Beata viscera* z *Missa de Conceptione*); zarówno w katalogu jak i w edycjach głos dokończony wzięty jest w nawias kwadratowy. Za informację, iż wszystkie brakujące głosy dokończył Mrowiec, dziękuję Pani Alicji Wardęckiej-Gościńskiej.

29 T I wpisany w książce głosowej C.

<i>Sub tuum praesidium</i>	komplet (na podstawie źródła dziewiętnastowiecznego)	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i B, S fragm. <sup>30</sup> , Kk.I.313 tylko B fragm., Kk.I.387 <sup>31</sup> komplet	WDMP 78, GGG 2009	
<i>Tota pulchra es Maria</i>	brak A	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T	Surzyński 1905 <sup>32</sup> , Surzyński 1945 <sup>33</sup> , WDMP 78, GGG 2009	Surzyński prawdopodobnie dysponował kompletnym przekazem (innym niż Kk.I.7), WDMP opiera się na edycji Surzyńskiego <sup>34</sup> , GGG 2009 prawdopodobnie także, choć tego nie zaznaczono <sup>35</sup>
<i>Ave Filia Dei Patris</i>	brak A	Kk.I.7 brak A, Kk.I.14 brak A i T	GGG 2009	do korpusu dzieł Gorczyckiego wprowadził Surzyński, w GGG 2009 edycja bez głosu altowego (najwyższego głosu kompozycji)
<i>Haec dies, quam fecit</i>	brak A	Kk.I.7 brak C i A, Kk.I.14 brak A i T	GGG 2009	do korpusu dzieł Gorczyckiego wprowadził Surzyński <sup>36</sup> , w GGG 2009, głos A dokomponowany (K. Mrowiec)
<i>Magnificet Te Domine</i>	brak C i A	Kk.I.7 brak C i A, Kk.I.14 brak C, A i B	GGG 2009	do korpusu dzieł Gorczyckiego wprowadził Surzyński, edycja bez dwóch najwyższych głosów C i A

30 Zob. opis źródła GGG 2009 s. 402: głos tenorowy został zapisany w książce basowej z inskrypcją „vide in alto”, głos Canto zapisany fragmentarycznie do t. 52.

31 Dziewiętnastowieczny rękopis Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej *Graduali et Offertoria variorum Authorum*, zawiera czternaście kompozycji, w tym *Sub tuum praesidium* Gorczyckiego (GGG 2009, s. 402). Głos altowy z Pu 7641 nie wykazuje żadnych różnic w stosunku do tego późniejszego przekazu.

32 J. Surzyński, „Matka Boska”, s. 12–18 dodatku nutowego.

33 Jest to wznowienie pozycji „Matka Boska w muzyce Polskiej” w serii *Cantica Selecta Musicaes Sacrae in Polonia* II, nr 87, Poznań 1945.

34 Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *6 motetów*, wyd. Zygmunt M. Szwejkowski, Kraków 1986, s. 5 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 78), cyt. w tabeli jako WDMP 78, tu także wyrażona sugestia, iż Surzyński dysponował nieznanym, kompletnym przekazem.

35 Głos altowy jest w edycji GGG 2009 wzięty w nawias, lecz jego przebieg jest identyczny z tym z wydania Surzyńskiego.

36 Jak sądzą Mrowiec i Wardęcka-Gościńska (GGG 2009, s. 120), być może na podstawie układu w rękopisach, gdzie utwór ten jest wpisany w sąsiedztwie kompozycji Gorczyckiego.



Już pierwsze analizy porównawcze rekonstrukcji utworów Gorczyckiego wydanych w *Opera omnia* z ich fragmentarycznymi transkrypcjami z odzyskanym, źródłowym Altem<sup>37</sup> prowadzą do ciekawych spostrzeżeń.

W edycji *Tota pulchra es Maria*, opartej, jak już wspomniano, na edycji Surzyńskiego z 1905 r., zastanawiają drobne różnice w stosunku do odnalezionego Altu, dotyczące wyłącznie pojedynczych dźwięków alterowanych. Wydanie Surzyńskiego, mające charakter praktyczny, pozbawione jest aparatu krytycznego, można jedynie domniemywać, iż różnice zauważalne w stosunku do Altu z Pu 674I wynikają z wprowadzonych przez edytora korekt, choć jest również możliwe, że badacz znał inną kopię tego utworu i na niej polegał, nie wprowadzając emendacji. Mógł natomiast owe, drobne w tym przypadku, emendacje wprowadzić, podobnie jak w innym, wcześniej wydany przez siebie utworze Gorczyckiego, *Sepulto Domino*, gdzie stwierdził iż „kopia, z której czerpaliśmy, pochodzi z nowszych czasów<sup>38</sup> i pełna jest błędów i niedoskonałości, zwłaszcza w podłożeniu tekstu. Staraliśmy się te błędy naprawić, usunąć z klasycznego utworu tego niepotrzebne dodatki, a przywrócić mu jego pierwotną szatę<sup>39</sup>”.

Jak wiadomo, Surzyński był wielkim propagatorem cecylianismu, krytykował stan muzyki kościelnej na ziemiach polskich i pragnął przywrócenia w praktyce liturgiczno-muzycznej chorału gregoriańskiego oraz polifonii w duchu palestrinowskim. We wstępie do pierwszego tomu *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, który jest manifestem cecylikańskich poglądów wydawcy, czytamy:

Nikomiu nie tajno, jak nizko [sic] upadła u nas muzyka kościelna: przyszlśmy do tego, że zamiast chorału gregoriańskiego włoskie arye śpiewają w pierwszorzędnych kościołach, że zamiast czystych harmonii w duchu Palestriny, teatralne kompozycyie rozbrzmiewają<sup>40</sup>.

Wydając kompozycje dawnych polskich kompozytorów, Surzyński pragnął:

przedłożyć kompozytorom i muzykom kościelnym wzory naszej muzyki kościelnej z epoki klasycznej, pokazać im więcej z nich ducha czysto katolickiego, dowieść, że i pod względem znajomości teorii muzycznej a zwłaszcza kontrapunktu, ojcowie nasi wyżej daleko od nas stali<sup>41</sup>.

37 Szczegółowe badania tego problemu przekroczyłyby ramy niniejszego tekstu i zostaną omówione w innym artykule.

38 Jest to zespół trzech dziewiętnastowiecznych rękopisów, obecnie pod sygnaturą Kk.I.637, w każdym z nich jest przekaz tego utworu, zob.: GGG 2009, s. 107. Jeśli chodzi o tekst muzyczny, wykaz korektur w edycji utworu w GGG 2009 nie potwierdza druzgocącej opinii Surzyńskiego na temat jakości kopii, zob.: GGG 2009, s. 411.

39 *Monumenta Musices Sacrae*, t. 2, s. VI.

40 *Monumenta Musices Sacrae*, t. 1, Poznań 1885, s. I-II (pisownia oryginalna).

41 *Ibid.*, s. III.



Il. 1. Rękopis Pu 7641: Alt, s. 23 (Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu)

Gorczycki był dla Surzyńskiego wzorem kompozytora realizującego w dobie barokowego zepsucia muzyki kościelnej ideały klasycznego kontrapunktu szkoły rzymskiej, był też ostatnim twórcą „prawdziwej” muzyki kościelnej:

Epokę klasyczną w naszej muzyce zamyka świątobliwy ks. Grzegorz [sic] Gorczycki z kolegium roratystów, nazwany na pomniku swoim w katedrze krakowskiej perłą kleru. Należy on do najlepszych kompozytorów polskich. Kompozycje jego, przechowujące się dotąd w katedrze krakowskiej, szczególnie jego msze i śpiewy wielkotygodniowe, zadziwiają znawców, unoszą ich wytwornością stylu, nieskalaną czystością harmonii i pobożnym natchnieniem przebijającym w każdej melodii, w każdym akordzie. [...] [Jego utwory] będą ozdobą naszego wydawnictwa<sup>42</sup>.

Kompozycje Gorczyckiego [...] świadczą o gruntownym jego wykształceniu teoretycznym, a zwłaszcza o wielkiej jego biegłości i swobodzie w używaniu najzawilszych [sic] form kontrapunktycznych. Przytem dziwić się zaiste trzeba, jak kompozytor ten, sięgający życiem swym dosyć głęboko w wiek osiemnasty, umiał w dziełach swych przynależną zachować miarę i prostotę, a unikać przesady i napuszystości [sic]<sup>43</sup>.

42 Ibid., s. VIII–IX.

43 *Monumenta Musicae Sacrae*, t. 2, s. V.

Wobec powyższych wypowiedzi Surzyńskiego nie dziwi fakt, iż wszystkie poprawki, jakie wprowadził on w głosie altowym wydanego przez siebie motetu *Tota pulchra es Maria* w stosunku do kopii Pękalskiego, dotyczą dźwięków alterowanych i ich naturalnych postaci, których wprowadzenie było sprzeczne z zasadami kontrapunktu ścisłego (np. ukośne brzmienie trytonu, sąsiedowanie alterowanej i naturalnej postaci tego samego dźwięku). Szczególnie ciekawa sytuacja zachodzi w t. 21, gdzie Surzyński „nie pozwolił” na pokaz tematu z charakterystycznym, powtórzonym w rytmie punktowanym dźwiękiem w motywie czołowym (zob. il. 1). Spowodowałby on w Alcie skok melodyczny o septymę wielką, dlatego też dźwięk *fis* został zmieniony na *g* (przykł. 1, t. 21). Zauważmy jednak, że problem owego skoku powstał w wyniku zmiany w tekście słownym, dokonanej wpraw przez edytora.

Przykł. 1. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Tota pulchra es Maria*, t. 18–26, zob.: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Opera omnia*, wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska, t. 1, Kraków–Warszawa 2009 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 275

18

C  
- a pul - chra pul - chra es

A  
- a pul - chra pul - chra pul -

T  
- a pul - chra pul - - -

B  
to - ta pul - chra pul -

22

C  
pul - chra es Ma - ri - a

A  
- chra es Ma - ri - a

T  
- chra pul - chra es Ma - ri - a et

B  
- chra es Ma - ri - a

Rozwiązanie, jakie widzimy w przekazie źródłowym, nie byłoby zapewne do pomyślenia przy tekście podłożonym tak, jak w edycji Surzyńskiego, gdzie skok *g-fis* byłby częścią tej samej muzyczno-syntaktycznej frazy. W Alcie z Pu 764t jest to wyraźnie nowa fraza, z widocznym pomiędzy nutami znakiem cezury. Kłopot z wprowadzeniem imitacyjnego czoła tematu w głosie altowym był więc wynikiem poprawienia tekstu i usunięcia z niego Nieliturgicznego „o” w początkowej inwokacji antyfony: „Tota pulchra es o Maria”, która w takiej właśnie postaci pojawia się we wszystkich głosach zarówno w Kk.I.7, jak i Kk.I.14, a także w omawianym głosie altowym, obecnie przechowywanym w Poznaniu. Najprawdopodobniej zabiegu tego dokonał Surzyński, który, podobnie jak w przypadku *Sepulto Domino*, pragnął „z klasycznego utworu usunąć niepotrzebne dodatki”.

Czy faktycznie mamy tu do czynienia z usuwaniem domniemanych naleciałości wprowadzonych przez młodszego o prawie dwa pokolenia skryptora, J.T.B. Pękalskiego? Trudno powiedzieć, tak czy owak, znaczną część kompozycji wokalnych Górczyckiego znamy za jego właśnie pośrednictwem. Porównanie dwóch przekazów *Dignare me laudare Te*, z autografu Kk.I.339 i z odpisu Pękalskiego w Kk.I.7 ukazuje warsztat skryptorski wymienionego raczej w dobrym świetle. Różnice między przekazami dotyczą głównie braku łuków artykulacyjnych oraz obecności kasowników „przypominających” w kopii Pękalskiego. W sześciu miejscach widzimy w stosunku do autografu drobne zmiany podłożenia tekstu, lecz są one – w przeciwieństwie do omówionych wyżej, a dokonanych przez Surzyńskiego – nieistotne. Właściwie tylko w trzech miejscach, na 157 taktów, można mówić o błędzie skryptora; dodajmy, że z pewnością były to pomyłki, a nie świadome ingerencje Pękalskiego<sup>44</sup>.

Współcześnie dokonana przez Karola Mrowca rekonstrukcja motetu *Regina caeli laetare* I, polegająca na dokomponowaniu głosu altowego, brakującego w obu zachowanych przekazach źródłowych, także dokonana została w duchu polifonii palestrinowskiej.

44 W świetle zasad harmonii i kontrapunktu są to zmiany na gorzej: pogwałcenie reguły „una nota super la semper est canendum fa” (C, t. 16), czy pozbawienie akordu jego tercji w przedostatnim takcie (T, t. 156). zob.: GGG 2009, s. 287–290 oraz komentarz rewizyjny na s. 408. Temat „Górczycki według Pękalskiego” z pewnością wymaga jeszcze dalszych badań, na wzór tych przeprowadzonych przez Marka Bebaka w odniesieniu do dzieł Pękalskiego i Liliusa. Dowodzą one, że Pękalski potrafił także podchodzić do utworów swoich poprzedników w sposób twórczy; świadczy o tym odnaleziony niedawno przez Marka Bebaka rękopis Kk.I.26 zawierający mszę Pękalskiego nazywaną *Missa in defectu unius contraaltus*, w opracowaniu Pękalskiego na obsadę sześciogłosową, zob.: Marek Bebak, „Pękalski według Pękalskiego. Nieznany przekaz *Missa in defectu unius contraaltus* Bartłomieja Pękalskiego ze zbiorów Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej”, *Muzyka* 63 (2018) nr 3, s. 113–114. Autor cytowanego tu komunikatu zauważył także znaczne ingerencje w tekst utworu w przypadku odpisów kompozycji Franciszka Liliusa; pisze on o zmianach „zarówno na poziomie zewnętrznym (np. skróty), jak i wewnętrznym: między innymi ingerował w tekst muzyczny i słowny, zmieniając obsadę poprzez dodanie towarzyszenia instrumentalnego, zmieniając układ głosowy, ingerując w harmonikę, zmniejszając ambitus głosu, czy urozmaicając linie melodyczne poprzez wprowadzenie skoków”, zob.: *ibid.*, s. 113, a także: Marek Bebak, „Przekazy dzieł Franciszka Liliusa odnalezione w zbiorach polskich i obcych”, *Muzyka* 62 (2017) nr 2, s. 22–27. Odpowiedź na pytanie, czy w ten sam sposób mógł podchodzić do kopiowania utworów Górczyckiego, kompozytora bliższego sobie chronologicznie, powinna być poprzedzona gruntownymi badaniami. Już teraz jednak można zauważyć, że pojawiający się w kadencjach wewnętrznych *Regina caeli laetare* I dźwięk *fis* (przykł. 2, t. 18, 33, 47) sprawia wrażenie sztucznie wprowadzonego w dorycymo-molowym kontekście tego fragmentu. Czyżby była to inicjatywa Pękalskiego?





Il. 2. Rękopis Pu 7641: Alt, s. 25 (Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu)

Odnaleziony głos Altu zapisany ręką Pękalskiego (il. 2) jest w tym kontekście sporą niespodzianką. W przeprowadzeniu pierwszego *soggetto*, pomiędzy Sopranem i Tenorem na długiej przestrzeni dwunastu taktów obserwujemy stosunek kanoniczny w interwale prymy. Nic dziwnego zatem, że autor rekonstrukcji podobnie poprowadził głos Altu: jako imitacyjną parę dla Basu, przechodzącą następnie w melizmatyczny kontrapunkt aż do końca przeprowadzenia. Nie taki był jednak zamysł Górczyckiego, u którego Alt – jeśli możemy wierzyć skryptomu, a chyba nie mamy wyjścia – pełnił rolę głosu dynamizującego przebieg ekspozycji motetu. W takcie dziesiątym Alt kończy imitację tematu wprowadzonego w Sopranie, by w kolejnych trzech taktach powtórzyć progresywnie jego ostatnią frazę, tu ukazaną jako formuła odbitkowa, wprowadzona po półnutowej pauzie. Przed kończącym ekspozycję „Alleluia” w Alcie (przykł. 2, t. 15), po całotaktowej cezurze, pojawia się raz jeszcze czoło tematu wraz z tekstem „Regina caeli laetare”, co zapewne, wraz z powtórzonym w Sopranie nadkompletnie tematem w t. 13, miało wywołać strettalne napięcie. Dalej kompozytor wprowadza kontrastujące z żywym tematem „Alleluia” zwolnienie ruchu, poprzez nietypowe<sup>45</sup>, równoczesne synkopowanie dwóch wyższych głosów przy pauzowaniu dwóch pozostałych. W przeprowadzeniu kolejnego tematu, w głosie altowym również wprowadzone są dwa jego pokazy (przykł. 2, t. 35 i 43).

<sup>45</sup> Jest to rozwiązanie wyraźnie niekontrapunkcyjne, być może błąd w przekazie.

Przykł. 2. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Regina caeli laetare I*, t. 1–60 (zob.: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Opera omnia*, wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska, t. 1, Kraków–Warszawa 2009 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 269–270; głos [Alto] dokonponowany przez K. Mrowca). Mniejszą czcionką zaznaczony głos Altu z rękopisu Pu 7641

Canto

[Alto]

Alto

Tenore

Basso

4

C

A

A

T

B

Re - gi - na cae - li lae - ta -

- re lae - ta -

Re - gi - na cae - li lae - ta - re lae -

Re - gi - na cae - li le - ta -

Re - gi - na cae - li lae -

9

C  
- - - re Re - gi - na

A  
- ta - re lae - ta -

A  
- re lae - ta - re

T  
8 - ta - re lae - ta -

B  
Re - gi - na cae - li lae - ta -

14

C  
cae - li lae - ta - re lae - ta - re,

A  
- re lae - ta - re, lae - ta - re, al -

A  
Re - gi - na cae - li lae - ta - re al -

T  
8 - re lae - ta - re,

B  
- re lae - ta - re,

19

C  
al - - - -

A  
- - - - - [le] -

A  
- - - - - [le] -

T  
8

B

24

C  
- le - lu - ia

A  
- le - lu - ia al - - - le -

A  
- lu - ia al -

T  
8  
al - - - le -

B  
al - - - -



29

C al - le - lu - ia:

A - lu - ia al - le - lu - ia:

A - - - le - lu - ia:

T - lu - ia al - le - lu - ia: Qui

B - - - - - le -

34

C Qui - a

A Qui - a quem me - ru - i - sti por -

A Qui - a quem me - ru - i - sti por -

T a quem me - ru - i - sti por - ta - -

B - lu - ia:

39

C quem me-ru-i-sti por-ta-re, quem

A -ta-re, me-

A -ta-re, Qui-

T -re, Qui-a quem me-ru-

B Qui-a quem me-ru-i-sti por-ta-

44

C me-ru-i-sti por-ta-re, al-le-lu-

A -ru-i-sti por-ta-re

A -a quem me-ru-i-sti por-ta-re

T -i-sti por-ta-re,

B -re, al-

49

C  
- ia al - le - lu -

A  
al - le - lu - ia

A  
al - le - lu - ia

T  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B  
- le - lu - ia al - le - lu - ia al -

55

C  
- ia al - le - lu - ia:

A  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia:

A  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia:

T  
al - le - lu - ia al - le - lu - ia:

B  
- le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia:

Radości z odnalezienia cennego źródła towarzyszą oczywiście pytania dotyczące jego losów. Jak to się stało, że fragment wawelskiego rękopisu przeleżał niezauważony przez cały okres powojenny aż do dziś, będąc „na wyciągnięcie ręki” dla kolejnych badaczy twórczości Gorczyckiego? Skąd wziął się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu?

Wspomniany już obszerny rękopis o proveniencji wawelskiej, z którego pochodzą karty Pu 7641, przechowywany jest obecnie pod sygnaturą Kk.I.7.1–4 w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej<sup>46</sup>. Jego szczegółowy opis został stworzony przez Elżbietę Głuszczyńską-Zwolińską i zamieszczony w zesz. 6 t. I katalogu *Musicalia Vetera*<sup>47</sup>, na nim opierają się opisy źródła zamieszczone w obu katalogach twórczości Gorczyckiego<sup>48</sup>, natomiast aktualne informacje o rękopisie, uwzględniające pieczęcie i inskrypcje naniesione po powrocie manuskryptu do Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, przynosi opis w bazie danych RISM<sup>49</sup>.

Jak już wspomniano, pierwszym badaczem, który wykorzystał rękopis Kk.I.7 do celów badawczych i edytorskich, był Józef Surzyński. To on właśnie, zaniepokojony nieodpowiednimi warunkami przechowywania muzykaliów w archiwum katedralnym<sup>50</sup>, zabrał ów rękopis z Wawelu, wraz z innym jeszcze manuskrytem Kk.I.2<sup>51</sup>, i złożył oba jako depozyt w ówczesnym Archiwum Miejskim w Krakowie pod nazwą „ksiąg roranckich”. Na pierwszej karcie książki tenorowej Kk.I.7 napisał atramentem: „Własność katedry na Wawelu, X. Surzyński”<sup>52</sup>. Miało to miejsce przed rokiem 1914<sup>53</sup>; w 1952 r. skatalogowano interesujący nas rękopis w ówczesnym Wojewódzkim Archiwum Państwowym pod sygnaturą D 32–35, a w 1982 r. krakowska kuria doprowadziła do zwrotu obiektu prawowitemu właścicielowi, czyli ówczesnemu Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

46 Dawniejsza nazwa: Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

47 S. 10–21. Na użytek tegoż katalogu rękopis otrzymał sygnaturę WM 7. W katalogu *Musicalia Vetera* przyjęto dla wszystkich wawelskich muzykaliów siglum WM (Wawelskie Muzykalia) oraz ich ciągłą numerację, niezależną od miejsca przechowywania i lokalnych sygnatur jednostek (zob. *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zesz. 1–6, Kraków 1969–83). W czasie prowadzenia prac nad katalogiem rękopis znajdował się jeszcze w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Krakowie pod sygnaturą D 32–35. Ambitny projekt Zygmunta M. Szwejkowskiego stworzenia katalogów tematycznych najważniejszych nieopracowanych polskich zbiorów muzykaliów niestety zakończył się na tymże t. I zesz. 6, wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w 1983 roku.

48 GGG 1986, s. 26–27; GGG 2009, s. 378–379.

49 Répertoire International des Sources Musicales, ID no. 300258077, <https://opac.rism.info>, dostęp 2 II 2023.

50 *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zesz. 6, s. 10. Rzeczywiście, w pomieszczeniach archiwum i biblioteki kapitulnej na Wawelu panowała wilgoć, a zbiorom zagrażało zagrzybienie i robactwo. Pomieszczenia w ziemie nie były opalane. Dopiero w roku 1895, w ramach prac restauracyjnych na Wawelu rozpoczęto remont generalny pomieszczeń archiwum i biblioteki, co wiązało się z ewakuacją wszystkich zbiorów do pałacu biskupiego, zob.: Jacek Urban, „Biblioteka kapitulna na Wawelu”, *Rocznik Biblioteki Kraków* 2017, <http://www.rocznik.biblioteka.krakow.pl/rbk2017/jacek-urban-biblioteka-kapitulna-na-wawelu/>, dostęp 2 II 2023.

51 Dawna sygnatura D 28-31, w *Musicalia Vetera (Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej)* – WM 2.

52 *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zesz. 6, s. 10–11.

53 Chybiński pisze, iż badał zbiory krakowskie w roku 1914 i już wtedy interesujący nas manuskrypt znajdował się w archiwum miejskim, por.: A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 46. Według opisu źródła w RISM, zostało ono złożone tam w depozycie w roku 1919.

Po raz pierwszy o tym manuskrypcie, noszącym dziś sygnaturę Kk.I.7, wspomina Surzyński we wstępie do drugiego tomu *Monumenta Musices Sacrae in Polonia*, wydany w Poznaniu w 1887 roku. Wymieniając kompozycje Gorczyckiego zidentyfikowane przez siebie w zbiorach wawelskich, pisze:

Większa część powyższych kompozycji znajduje się w czterech rękopisach archiwum wawelskiego, zawierających utwory starych mistrzów polskich i francuzkich [sic] od Sebastiana z Felsztyna aż po Gorczyckiego<sup>54</sup>. W kilku z nich braknie Altu (podkr. – M.W.-M.). Reszta powyższych utworów przechowuje się w osobnych zeszytach, które doświadczoną ręką ks. Polkowskiego skrzętnie zebrane, ułożone i od zaguby szczęśliwie uratowane zostały<sup>55</sup>.

Zatem należy przyjąć, że najprawdopodobniej już w latach osiemdziesiątych XIX w. owe dziewięć luźnych kart znajdowało się poza oprawionymi księgami głosowymi Kk.I.7<sup>56</sup>, oraz że Surzyński nie miał ich w rękach. Zostały więc na Wawelu, kiedy reszta rękopisu powędrowała do archiwum miejskiego.

Adolf Chybiński, przygotowując monografię poświęconą Gorczyckiemu, badał źródła do poznania jego twórczości przechowywane w Warszawie oraz w Krakowie, zarówno na Wawelu, jak i te złożone w depozycie w archiwum miejskim. Jak sam zaznacza, kwerendę krakowską odbywał (zakończył?) w roku 1914, a więc wiele lat po Surzyńskim. Zadziwia fakt, iż nie zauważył niekompletności omawianego tu manuskryptu, choć dwa utwory bez głosu altowego, *Tota pulchra es Maria* i *Regina caeli* uznał za pewne kompozycje Gorczyckiego<sup>57</sup>. Natomiast, co w kontekście pytań o pochodzenie „poznańskiego” źródła szczególnie interesujące, badacz ten wymienia inny rękopis, złożony z fragmentów dwóch ksiąg głosowych, Sopranu i Altu, przechowywany w Archiwum Kapituły Katedralnej, zawierający kompozycje Gorczyckiego *Gaude Maria Virgo, Regina caeli laetare* oraz *Dignare me*<sup>58</sup>:

12–14. Trzy utwory znaczone monogramem G.G.G., w dwóch fragmentach książek głosowych, sopranu i altu (format leżący: 20 × 27 cm), pisanych około r. 1750 przez X. I.T.B. Pękalskiego: 1. *Gaude Maria Virgo*; 2. *Regina caeli laetare*; 3. (bez monogramu) *Dignare me*. Ostatni utwór identyczny z opisanym wyżej ad. II 1 [chodzi o Kk.I.7 – przyp. M.W.-M.] i III 8 [dzisiejszy Kk.I.14 – przyp. M.W.-M.]. Dwa pierwsze znajdują się w całości [podkr. – M.W.-M.] w rękopisie wyżej ad. II 1, lecz bez monogramu Gorczyckiego<sup>59</sup>.

54 Poczyniona przez Surzyńskiego uwaga o repertuarze odpowiada w pełni zawartości rękopisu Kk.I.7, więc z pewnością o nim tu mowa.

55 *Monumenta Musices Sacrae*, t. 2, s. VI. Książd Ignacy Polkowski, historyk, archiwista i bibliograf, zajmował stanowisko archiwariusza kapitulnego w l. 1879–88. Na temat jego zasług zob.: J. Urban, *Biblioteka kapitulna*.

56 Nie jest to jedyny ubytek, w każdej księdze nadal brakuje kart: w S trzech, A, T i B czterech, zob. tab. 1, za: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zes. 6, s. 14.

57 A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 49–50.

58 *Ibid.*, s. 50.

59 Spośród tych trzech utworów jedynie *Gaude Maria Virgo* jest zachowany w całości i znajduje się, jako jedyny utwór Gorczyckiego, w pierwszej części rękopisu, na s. 67–68, 62–63, 58 i 60–61. Wbrew re-

Opisane przez Chybińskiego źródło jest przez Wardęcką-Gościńską, autorkę katalogów dzieł Gorczyckiego, uważane za zaginione<sup>60</sup>.

Format (20 x 27 cm) i osoba skryptora (Pękalski) zgadza się w przypadku owych fragmentów Sopranu i Altu opisywanych przez Chybińskiego z odnalezionym właśnie w Poznaniu rękopisem. Jednakże są także fakty przemawiające przeciwko ich identyczności. Po pierwsze, *tractus Gaude Maria Virgo* utrwalony w Pu 764I nie jest utworem Gorczyckiego i nie jest oznaczony monogramem GGG w żadnym z głosów – a w rękopisie widzianym przez Chybińskiego (rzekomo) był<sup>61</sup>. Po drugie, *Regina caeli* i *Dignare me* Gorczyckiego w „poznańskim” rękopisie zapisane są wyłącznie w głosie altowym, nie zaś w sopranowym i altowym. *Regina caeli* jest, rzeczywiście, oznaczona monogramem GGG, podczas gdy *Dignare me*, jak zaznaczył Chybiński, owego monogramu nie ma. Po trzecie, badacz nie wymienia zapisanego w Pu 764I motetu *Tota pulchra es Maria*, mimo że – w przeciwieństwie do pozostałych utrwalonych w tym rękopisie utworów – uważał go za dzieło Gorczyckiego.

Można w tej sytuacji przyjąć dwie przeciwstawne hipotezy. Pierwszą, iż Chybiński niedokładnie zbadał bądź nieprecyzyjnie opisał oba rękopisy: dzisiejsze Kk.I.7 i Pu 764I, i że owe opisane przez Chybińskiego w 1927 r. a nieodnalezione do dzisiaj fragmenty Sopranu i Altu są tożsame z poznańskim rękopisem. Drugą, że Chybiński rzeczywiście widział w 1914 r. w archiwum miejskim Krakowa kompletne przekazy trzech (obecnie niekompletnych) utworów Gorczyckiego w rękopisie dziś sygnowanym Kk.I.7<sup>62</sup>, a w wawelskim archiwum – różny od „poznańskiego” rękopis Pękalskiego o zbliżonej zawartości do Pu 764I. Gdyby tak jednak było, jak wytłumaczyć znalezienie się Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu kart rękopisu, który do 1982 r. znajdował się w zbiorach ówczesnego Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie, a następnie został zwrócony na Wawel?

Gdyby zaś przyjąć pierwszą hipotezę, wytłumaczenie obecnej lokalizacji kart wydaje się proste. Wszystkim badaczom dawnej muzyki polskiej wiadome jest, że

lacji Chybińskiego jest oznaczony monogramem GGG, w głosie basowym, podobnie jak *Regina caeli* – w Canto i Basso.

60 GGG 1986, s. 46, 64, 81. Przy pozycji katalogowej nr 33 (s. 81), *Regina caeli laetare* I, autorka katalogu pisze: „Utwór ten, podobnie jak pozostałe utwory Gorczyckiego przekazane przez rękopis D 32–35 [obecnie sygn. Kk.I.7 – przyp. M.W.-M], a uznane przez ChybG [A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 49–52 – przyp. M.W.-M.] za kompletne, jest niekompletny [...]. Gdyby się udało odnaleźć rękopis wymieniony pod poz. 3, zawarty w nim głos altowy pozwoliłby skompletować kompozycję” (GGG 2009, s. 71, 104). Przedmiotowy nieodnaleziony rękopis nie jest wymieniony jako źródło w przypadku *Gaude Maria Virgo*, gdyż utwór jest opracowany w tym katalogu jako część *Missa de Conceptione Beatae Virginis* (GGG 2009, s. 89–93).

61 *Gaude Maria Virgo* Gorczyckiego znajduje się we wcześniejszej części rękopisu Kk.I.7, zob.: *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, zes. 6, s. 40, nr kat. WM 7/19; jest to przekaz kompletny, inicjały GGG zapisane są wyłącznie w głosie basowym.

62 Gdyby założyć, że Surzyński, już po opublikowaniu t. 2 *Monumenta Musicae Sacrae* w 1887 r., odnalazł brakujące karty i uzupełniony rękopis złożył w depozycie archiwum miejskiego. Jednak jest to czysta fantazja, biorąc pod uwagę, że po wojnie przekazy utworów Gorczyckiego z Kk.I.7 znów były niekompletne.

Chybiński na początku XX w.<sup>63</sup> wypożyczył do badań znaczną część rękopisów muzycznych przechowywanych w archiwum krakowskiej kapituły i zabrał je ze sobą do Lwowa, gdzie od 1912 r. kierował Katedrą, a następnie Zakładem Muzykologii na tamtejszym Uniwersytecie. W czasie II wojny światowej, już jesienią 1943 r.<sup>64</sup>, na wieść o zbliżającym się do Lwowa froncie wschodnim, Chybiński postanowił ratować zgromadzone przez siebie i przechowywane w lwowskim mieszkaniu bezcenne archiwalia<sup>65</sup>, w tym rękopisy roranckie, wysyłając je pod opiekę przyjaciół do Krakowa<sup>66</sup>. Sam przybył tam w marcu 1944 r., zaś we wrześniu 1945 r. przeprowadził się

63 W przechowywanych w Pracowni Muzycznej Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu dokumentach dotyczących zwrotu rękopisów roranckich do Krakowa pojawiają się dwie daty roczne owego wypożyczenia, ok. 1908 r. (Protokół zdawczo-odbiorczy, 14 II 1983 r.) i 1909 r. (pismo Kuratora Biblioteki Głównej UAM, prof. dr. hab. Alojzego Sajkowskiego, do Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, z dnia 28 II 1981 r.). Obie wydają się błędne. W 1908 r. Chybiński dopiero co ukończył swe monachijskie studia, a na stałe do Krakowa wrócił w roku 1911. Wprawdzie *Przegląd Muzyczny* już w 1910 r. (nr 19 z 1 X, s. 8) donosił, iż „Dr A. Chybiński [...] część miesięcy letnich obraca na poszukiwania muzykologiczne w bibliotekach krakowskich i zagranicznych” (cyt. za.: Michał Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017, s. 127, przyp. 115), a dzięki planowanemu udziałowi młodego badacza w I Zjeździe Muzyków Polskich we Lwowie w 1910 r. dowiadujemy się, iż badania nad historią dawnej muzyki polskiej prowadził on już od dwóch lat (*ibid.*, s. 131–132). Jednak tematy dwóch wystąpień na owym zjeździe, do których zresztą nie doszło, gdyż Chybiński wówczas do Lwowa nie przyjechał, dotyczyły twórczości Jacka Różyckiego i polskiej pieśni wielogłosowej (*ibid.*, s. 132, przyp. 146), więc bazowały zapewne na źródłach warszawskich. Ponadto, sam badacz w cytowanej wielokrotnie pracy poświęconej Gorczyckiemu pisze: „Zbiory krakowskie zbadałem według ich stanu w roku 1914, [...]. Nie jest mi wiadome, czy zbiory te od r. 1914 powiększyły się lub zmniejszyły” (A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 46) i dalej: „Część ich [rękopisów z przekazami utworów Gorczyckiego – przyp. M.W.-M.] jednakże jest złożona jako czasowy zapewne depozyt w archiwum miejskim w Krakowie, reszta znajduje się [podkr. – M.W.-M.] w archiwum kapitulnym” (A. Chybiński, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, s. 49). Należy zatem przyjąć, że do wypożyczenia znacznej części rękopisów roranckich doszło ostatecznie w (lub po) roku 1914, być może nawet po 1927 (rok publikacji cyklu artykułów o Gorczyckim w *Muzyce Kościelnej*), lub że miały one miejsce stopniowo, w czasie cyklu kwerend od roku 1910.

64 Nie w roku 1944, a tym bardziej nie „latem 1944 roku”, jak zapisano w cytowanym już piśmie Kuratora Biblioteki Głównej UAM (dawna nazwa dzisiejszej Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu) z dnia 28 II 1981 roku. Adolf Chybiński opuścił Lwów 10 III 1944 r. (M. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt*, s. 135). Wcześniej zorganizował z pomocą swego serdecznego przyjaciela Bronisława Romaniszyna przewóz swoich zbiorów, w dwudziestu ośmiu paczkach, z Lwowa do Krakowa (*ibid.*). Według relacji Zygmunta M. Szweykowskiego, paczki z archiwaliami podróżowały w beczkach po śledziach (*ibid.*, przyp. 169; lub może – miejmy nadzieję – w nowych beczkach przeznaczonych do transportu ryb), co było możliwe, jako że Romaniszyn, człowiek wielu pasji, był zapałym wędkarzem i działaczem społecznym zainteresowanym ochroną przyrody, w szczególności rzek górskich. Jako prezes Związku Organizacji Rybackich i Krajowego Towarzystwa Rybackiego, w l. 1940–44, wykorzystując fundusze okupanta, przyczynił się do zbudowania wielkiego ośrodka rybnego w Łopusznej, stacji naukowo-doświadczalnej oraz muzeum ichtiologicznego, zob.: Tadeusz Przybylski, „Romaniszyn, Bronisław Ignacy”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Wrocław–Warszawa 1988–89, s. 584–586.

65 Wśród nich liczne odpisy muzykaliów z Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, wkrótce potem spalonych przez Niemców.

66 W korespondencji Chybińskiego przechowywanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu znajdujemy wzmianki na temat tej akcji, które warto przytoczyć: Romaniszyn do Chybińskiego, Kraków, 21 XI 1943: „Pierwsza partia paczek jest już u mnie, druga wiem, że do Krakowa przyjechała, jeszcze mi ich nie dostarczono do domu”.

z Krakowa do Poznania, gdzie otrzymał propozycję objęcia Katedry Muzykologii. Po jego śmierci, wdowa, Maria Chybińska, w lutym 1953 r. złożyła całą spuściznę męża, także rękopisy roranicke i inne muzykalia, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, jako „prywatny depozyt”. Korespondencję, dokumenty i odpisy źródeł wydzielono w Bibliotece jako „Archiwum Chybińskiego”, w osobnej szafie trzymano zaś wszystkie (jak się zdawało) rękopisy roranicke; pozostałe rękopisy muzyczne ze spuścizny badacza z czasem włączono do ogólnej puli manuskryptów muzycznych, których inwentarz spisywano dopiero w latach osiemdziesiątych. Interesujący nas zabytek został wpisany do inwentarza prawdopodobnie około roku 1986 pod numerem bieżącym 764I jako „Fragmenty księgi głosowej str. 21–35, XVII w.”; daty ani sposobu nabycia nie odnotowano.

Wpis do inwentarza miał miejsce już po tym, gdy na wniosek Kapituły Metropolitalnej w Krakowie cały zbiór rękopisów roranicznych został przez Bibliotekę Uniwersytecką w Poznaniu oddany Archiwum tejże Kapituły<sup>67</sup>. W celu sprawnego przekazania zespołu zajmującego 1 metr bieżący powierzchni bibliotecznej, sporządzono inwentarz; liczył on 296 pozycji, w tym 292 rękopisy nutowe<sup>68</sup>. Wówczas też nadano jednostkom zespołu wawelskiego pierwsze sygnatury, zaczynające się literą Ch (od nazwiska badacza, za sprawą którego znalazły się w Poznaniu), ponieważ wcześniej rękopisy te żadnych sygnatur ani znaków własnościowych nie miały. W inwentarzu tym, spisany pod kierunkiem Kornela Michałowskiego przez świeżo zatrudnionego wówczas w Bibliotece Andrzeja Jazdona, znalazły się między innymi wszystkie rękopisy, które wymienił Chybiński, jako znajdujące się na Wawelu źródła zawierające przekazy utworów Górczyckiego, z jednym wyjątkiem – będącego przedmiotem tego artykułu fragmentarycznego rękopisu<sup>69</sup>. Najwidoczniej został on, zapewne przypadkowo, odłączony od reszty rękopisów roranicznych przechowywanych przez trzydzieści

Chybiński do Antoniny Wozaczyńskiej, Lwów, 24 XI 1943: „Na razie uspokoiło się tu trochę, ale ruch eksportowo-autowy nadal b. wielki («na wszelki wypadek»). Ja też biorę w tym udział: znowu odeszło do wawelskiego miasta kilka wielkich pakietów pod opiekę mych przyjaciół. A gdy już reszta pakietów odejdzie, wtedy dopiero zadecyduję o sobie”.

Halina Romaniszynowa (żona Bronisława) do Chybińskiego, Kraków, 8 I 1944: „Cenne pakiety, które nadeszły, umieściłam w należyтым [nieczytelne słowo] proszę być o nie spokojnym – chyba gdyby nas też bomby nie ominęły, ale miejmy nadzieję, że cało z tej zawieruchy wyjdziemy”.

67 Prośba o zwrot rękopisów została wyrażona w piśmie z dnia 8 I 1981 r., w odpowiedzi z dnia 28 II tegoż roku Biblioteka zwróciła się z prośbą o możliwość prolongaty wypożyczenia zbioru, ze względu na trwające prace badawcze i edytorskie, kierowane przez Zygmunta Szwejkowskiego. Rękopisy zostały także w Poznaniu zmikrofilmowane, za zgodą Archiwum Metropolitalnego. Protokół zdawczo-odbiorczy nosi datę 14 II 1983 roku.

68 Zob. pismo ówczesnego zastępcy dyrektora Biblioteki, Kornela Michałowskiego, do prokuratora Kapituły Metropolitalnej z 21 I 1983 r., w którym informuje on o gotowości przekazania zbioru.

69 Andrzej Jazon pamięta, iż rękopisy roranicke były przechowywane w Pracowni Muzycznej w osobnej, tylko dla nich przeznaczanej szafie. Najwidoczniej „nasz” rękopis z jakichś powodów znalazł się poza tą szafą, i to dużo wcześniej, gdyż o jego istnieniu nie wiedział Zygmunt Szwejkowski ani jego współpracownicy.



lat w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, i dlatego nie powrócił wraz z nimi do miejsca swojego powstania.

Można mieć nadzieję, że odnalezienie brakujących głosów utworów Gorczyckiego i jemu przypisywanych zainspiruje badaczy do ponownego oglądu twórczości wokalnejszej wybitnego polskiego kompozytora doby baroku, a także utworów anonimowych, w których kontekście występuje ona w omawianym wawelskim rękopisie. Ciekawe byłoby też przesłedenie transmisji utworów Gorczyckiego w środowisku roranckim i próba zastanowienia się, na ile w tym procesie podlegały one zmianom. Może przyjdzie też czas na zrealizowanie postulatu wysuniętego jeszcze przez Chybińskiego w 1927 r., czyli na poprzedzoną analizą stylokrtyczną odpowiedź na pytanie, które z przypisywanych Gorczyckiemu utworów rzeczywiście mogą być jego kompozycjami.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bebak, Marek. „Pękiel według Pękalskiego. Nieznany przekaz *Missa in defectu unius contraaltus* Bartłomieja Pękla ze zbiorów Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej”. *Muzyka* 63, nr 3 (2018): III–II6.
- Bebak, Marek. „Przekazy dzieł Franciszka Liliusa odnalezione w zbiorach polskich i obcych”. *Muzyka* 62, nr 2 (2017): 2I–34.
- Chybiński, Adolf. *Grzegorz Gerwazy Gorczycki (+1734). (Przyczynek do historii muzyki w Krakowie.) I. Życie – działalność – dzieła*. Poznań: drukarnia „Ostoja”, 1928.
- Chybiński, Adolf. „X. Grzegorz Gerwazy Gorczycki na czele kapeli katedralnej w Krakowie (1698–1734)”. *Muzyka Kościelna* 2, nr I–2 (1927): 2–II, 3I–37.
- Chybiński, Adolf. „Stosunki muzyczne w katedrze wawelskiej za czasów G.G. Gorczyckiego”. *Muzyka Kościelna* 2, nr 3–7/8 (1927): 52–6I, 80–83, 104–107, 123–126, 151–156.
- Chybiński, Adolf. „Twórczość G.G. Gorczyckiego. Bibliografia dzieł”. *Muzyka Kościelna* 2, nr 9, 10, 12 (1927): 169–172, 192–195, 226–230.
- Chybiński, Adolf. *Nowe materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w kaplicy zygmuntońskiej na Wawelu*. Lwów: [b.wyd.], 1925.
- Gorczycki, Grzegorz Gerwazy. *6 motetów*. Wyd. Zygmunt M. Szweykowski. Kraków: PWM 1986 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 78).
- Gorczycki, Grzegorz Gerwazy. *Opera omnia*. Wyd. Karol Mrowiec, Alicja Wardęcka-Gościńska. T. I. Kraków–Warszawa: Musica Iagellonica–Instytut Sztuki PAN, 2009 (= Monumenta Musicae in Polonia).
- Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Studia I. Katalog tematyczny*. Opr. Alicja Wardęcka-Gościńska, red. Zygmunt M. Szweykowski. Kraków: Musica Iagellonica, 1986.
- Monumenta Musices Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*. Wyd. Józef Surzyński. T. I. Poznań: Nakładem i drukiem Jarosława Leitgebra, 1885.
- Monumenta Musices Sacrae in Polonia. Kompozycje kościelne wzorowych mistrzów muzycznych z epoki klasycznej w Polsce*. Wyd. Józef Surzyński. T. 2. Poznań: Nakładem i drukiem Jarosława Leitgebra, 1887.
- Piekarski, Michał. *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*. Warszawa: Aspra, 2017.

- Przybylski, Tadeusz. „Romaniszyn, Bronisław Ignacy”. W: *Polski Słownik Biograficzny*. T. 31, 584–586. Wrocław–Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1988–89.
- Répertoire International des Sources Musicales, <https://opac.rism.info>, dostęp 11 I 2023.
- Surzyński, Józef. „Matka Boska w muzyce Polskiej”. W: *Księga pamiątkowa Maryjańska ku czci pięćdziesięciolecia ogłoszenia Dogmatu o Niepokalanem Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*. T. 1, 161–181. Lwów: Księgarnia Polska, 1905.
- Surzyński, Józef. *Matka Boska w muzyce Polskiej*. Kraków: nakładem autora, 1905.
- Urban, Jacek. „Biblioteka kapitulna na Wawelu”. *Rocznik Biblioteki Kraków* 2017, <http://www.rocznik.biblioteka.krakow.pl/rbk2017/jacek-urban-biblioteka-kapitulna-na-wawelu/>, dostęp 2 II 2023.
- Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*. Opr. Elżbieta Głuszczyńska-Zwolińska. Zesz. 1–6. Kraków: PWM, 1969–83 (= Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce 1).

THE DISCOVERY AT POZNAŃ UNIVERSITY LIBRARY OF MISSING PARTS FOR FOUR  
VOCAL PIECES BY GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI  
AND THREE OTHERS ATTRIBUTED TO HIM

The research recounted in this paper was triggered by the discovery, among the music manuscripts held at Poznań University Library, of missing parts from four vocal works by Grzegorz Gerwazy Gorczycki (*Tota pulchra es Maria, Regina caeli laetare I, Sancte Deus, sancte fortis, Laetare Ierusalem*) and three others attributed to him (*Ave Filia Dei Patris, Haec dies, quam fecit, Magnificet Te Domine*). The manuscript under study (MS 7641), consisting of nine folios containing fragments of Canto and Alto partbooks, turned out to belong to the so-called ‘Rorantists’ books’, that is, a manuscript now bearing the shelf mark Kk.I.7 which in 1982 was returned to the Archives of Kraków Cathedral Chapter, having previously been held in the Provincial State Archive in Kraków. The folios discovered in Poznań had probably become separated from the Kraków manuscript by the 1880s, since Józef Surzyński notes in *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia* (vol. 2, 1887) that the Alto part was missing from some sources of Gorczycki’s works. Manuscript 7641 was transported (probably with other music sources formerly belonging to the Rorantists’ chapel, borrowed by Adolf Chybiński in the early twentieth century) from Kraków to Lviv and back, and later to Poznań. There it was accidentally separated from the rest of the Kraków collection, with the result that it was not returned to Kraków Cathedral Chapter in 1983. The discovery of a source for the missing parts makes it possible to look at Gorczycki’s vocal works from a new perspective, with regard to both his reconstructed works and those that have been published in incomplete form. Possible questions concern the relationship between Pękalski’s copy and the original and whether Gorczycki’s contrapuntal style was really as ‘Palestrinian’ as Surzyński suggests. The present paper is only a modest prolegomenon to the study of these issues.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Józef Surzyński, Adolf Chybiński, muzyka polska XVIII w. / eighteenth-century Polish music, rękopisy roranckie / the Rorantists' manuscripts, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu / Poznań University Library, styl palestrinowski / Palestrina style, kompozycje barokowe a cappella / Baroque a cappella music

---

**Dr hab. Magdalena Walter-Mazur**, profesor uczelni w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe wynikają z postrzegania kultury muzycznej XVI–XVIII w. w rozlicznych kontekstach związanych z religią, duchowością, obyczajowością i życiem społecznym; prowadzi także badania źródłowe i repertuarowe na gruncie muzyki polskiej XVII i XVIII wieku. Ostatnie prace monograficzne poświęciła kulturze muzycznej polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku (2014, wydanie angielskojęzyczne 2018) oraz zbiorowi muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (tom I katalogu 2021, tom II w przygotowaniu).  
magdalena.walter-mazur@amu.edu.pl

---

---

## NOWY TOM

### „MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA”

#### *Tabulatura Joannis de Lublin Repertuar / Repertoire, vol. 2*

*Utwory świeckie / Secular music*

*wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska*

*zamówienia: [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl)*

---

#### *Archiwalne zeszyty „Muzyki” 2010–2022*

*zamówienia: [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl)*

---