

MACIEJ JOCHYMCZYK
UNIwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-0967-9681

MIELCZEWSKI CZY LESZCZYŃSKI,
CZYLI KTO SKOMPONOWAŁ *MISSA CUM CREDO PER OCTAVAS*?

ABSTRAKT O. Władysławowi Leszczyńskiemu (1616–80), kapelmistrzowi zespołu jasno-górskiego, przypisywano dotychczas dwie zachowane w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej msze: *Missa per octavas* i *Missa cum Credo per octavas*. Jak wykazano w niniejszym artykule, drugi z utworów w rzeczywistości nie jest jego dziełem, a zmienioną wersją *Missae pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* zachowanej również w zbiorach wawelskich, sygnowanej inicjałami „M.M.” i przypisywanej Marcinowi Mielczewskiemu. Wskazano ponadto kolejny, nieznany wcześniej przekaz tej mszy i poddano refleksji kwestię jej atrybucji.

SŁOWA KLUCZOWE *Missa cum Credo per octavas*, Władysław Leszczyński, *Missa pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, Marcin Mielczewski, atrybucja, Jasna Góra, kapela rorantystów

ABSTRACT *Who Wrote ‘Missa cum Credo per octavas’ – Leszczyński or Mielczewski?* Two Masses (*Missa per octavas* and *Missa cum Credo per octavas*) held in the Archives of Kraków Cathedral Chapter on Wawel Hill have been attributed to date to Father Władysław Leszczyński (1616–80), kapellmeister at the Jasna Góra monastery in Częstochowa. As this article demonstrates, however, the latter work is not by Leszczyński, but is a modified version of a *Missa pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, also in the Wawel collection, signed with the initials ‘M.M.’ and attributed to Marcin Mielczewski. The article also introduces another, previously unknown source of that Mass setting and addresses the issue of the work’s attribution.

KEYWORDS *Missa cum Credo per octavas*, Władysław Leszczyński, *Missa pro Nativitate*

Życie i twórczość o. Władysława Leszczyńskiego (1616–80), kapelmistrza zespołu Jasnogórskiego, były przedmiotem zainteresowania muzykologów od pierwszych dekad XX w.¹, jednak dopiero w 2023 r. jego dzieła doczekały się publikacji w formie edycji krytycznej². Stała się ona okazją do uzupełnienia pewnych luk w biografii kompozytora³, a także do ponownego spojrzenia na jego dorobek. Nierozstrzygnięte pozostały jednak wątpliwości dotyczące twórczości mszalnej paulińskiego muzyka i jej związków z innymi cyklami mszalnymi z Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu⁴.

Leszczyńskiemu przypisywano dotychczas dwie msze o bliźniaczo podobnych tytułach, zachowane wyłącznie w zbiorach wawelskich: *Missa per octavas* i *Missa cum Credo per octavas*. Pierwsza z nich, przeznaczona na cztery głosy wokalne i basso continuo, znana jest z dwóch przekazów⁵. Wcześniejszy rękopis (o sygn. Kk.I.35), obecnie pozbawiony okładki i wskazania autorstwa, został sporządzony przez nieznanego kopistę, prawdopodobnie w II poł. XVII w., jednak już pod koniec stulecia był silnie zużyty, o czym świadczą naprawy i dopiski wykonane ręką Jana Porębskiego, prepozyta kolegium rorantystów (od 1694 r.). Skrytorem późniejszego przekazu, zanotowanego w księgach rorancich Kk.I.10, był prawdopodobnie Albert Gelonski, aktywny w zespole pod koniec XVII wieku⁶. Przekaz ten jest wprawdzie niekompletny (w zestawie brakuje księgi altu oraz głosu basso continuo, a także alternatywnych

- 1 Zob. m.in.: Adolf Chybiński, „Aleksander Władysław Leszczyński (1616–1680)”, *Śpiewak* 8 (1927) nr 1, s. 1–2; Karol Mrowiec, „Twórczość muzyczna o. Aleksandra Władysława Leszczyńskiego, kompozytora jasnogórskiego z XVII wieku (na przykładzie *Mandatum novum*)”, *Studia Claromontana* 1 (1981), s. 202–210; tegoż, „*Missa per octavas* o. Aleksandra Władysława Leszczyńskiego”, *Studia Claromontana* 6 (1985), s. 223–239; Maciej Jochymczyk, „Nieznany utwór Władysława Leszczyńskiego w zbiorach archiwów słowackich”, *Muzyka* 52 (2007) nr 1, s. 129–132; Marcin Konik, „Twórczość o. Władysława Leszczyńskiego OSPPE w świetle nowych badań – próba atrybucji repertuaru XVII-wiecznych hymnów jasnogórskich”, w: *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce. Źródła i początki*, red. Remigiusz Pośpiech, Opole 2012 (= *Musica Claromontana* 1), s. 437–454.
- 2 Władysław Leszczyński, *Dziela zebrane / Collected Works*, wyd. Maciej Jochymczyk, Kraków 2023 (= *Musica Claromontana* 12). Wyniki najnowszych badań nad biografią i twórczością Leszczyńskiego zaprezentowałem podczas 20th Biennial International Conference on Baroque Music w Genewie (28 VI–2 VII 2023 r.), a także podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. „Z doświadczeń polskich edytorów muzyki dawnej” w Warszawie (21–22 IX 2023 r.). Publikację edycji oraz udział w pierwszej z wymienionych konferencji sfinansowano ze środków programu Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.
- 3 Zob.: Maciej Jochymczyk, „Wstęp”, w: W. Leszczyński, *Dziela zebrane*, s. 4–8.
- 4 *Ibid.*, s. 9, 11.
- 5 Szczegółowy opis źródeł zob.: W. Leszczyński, *Dziela zebrane*, s. 139–141.
- 6 Por. własnoręczne podpisy Gelonskiego w *Registrum generale omnium perceptorum et expensor(um) collegij RR Rorantistarum*, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu, sygn. Reg C 17, m.in. k. 100r. Zdaniem Adolfa Chybińskiego (*Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 72) kopistą utworu był Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Informację tę powtórzono również w *Słowniku muzyków polskich* pod redakcją Józefa M. Chomińskiego (t. 1, Kraków 1964, s. 256). Uprzejmie dziękuję dr hab. Aleksandrze Patalas, prof. UJ, za pomoc w identyfikacji skryptorów.

opracowań *Sanctus* i *Agnus Dei*), jednak jest podpisany nazwiskiem kompozytora. Tym samym, posiłkując się informacjami z dwóch źródeł, dysponujemy zarówno kompletnym utworem, jak i oznaczeniem atrybucji. Relacje obydwu kopii możemy ustalić przy pomocy metod filologii muzycznej – źródło późniejsze (Kk.I.10) powtarza niemal wszystkie błędy wcześniejszego i dodaje do nich kolejne. Widoczne są też pewne ślady sugerujące, że rękopis Kk.I.10 powstał bezpośrednio na podstawie Kk.I.35 (np. ostatnia półnuta w t. 56 partii Canto została w manuskrypcie Kk.I.35 zanotowana z bardzo krótką łaską, wskutek czego kopista Kk.I.10 odczytał ją mylnie jako całą nutę).

Drugi cykl mszalny przypisywany Leszczyńskiemu – *Missa cum Credo per octavas* na cztery głosy wokalne – wzmiankowany był m.in. w *Słowniku muzyków polskich* pod redakcją Józefa M. Chomińskiego czy w artykule Karola Mrowca⁷. Rękopis utworu o takim tytule, zanotowany również przez Jana Porębskiego, przechowywany jest na Wawelu pod sygnaturą Kk.I.80. Atrybucję oznaczono jedynie za pomocą umieszczonych na okładce inicjałów „A.P.V.L.”, które możemy rozwinąć jako „Auctore Patre Vladislao Leszczyński”. Msza ta – utrzymana niemal w całości w metrum 3/1 i fakturze homorytmicznej – wyraźnie różni się od poprzedniej i przypomina stylistycznie raczej opracowania hymnów Leszczyńskiego. Ponadto w trakcie prac nad edycją ustaliłem, że opracowanie *Christe eleison* znane z tego cyklu zostało wykorzystane w jeszcze jednej mszy zachowanej anonimowo w zbiorach wawelskich bez partii sopranu – *Missa Paschalis super Surrexit Dominus valeteluctus*⁸. Na podstawie tej zbieżności postawiłem wstępną hipotezę, że również ten utwór może być dziełem Leszczyńskiego⁹, jednak ostatnie badania nie pozwalają na jej podtrzymanie.

Missa cum Credo per octavas, choć dzieli opracowanie *Christe* z cyklem wielkanocnym, bez wątplenia przeznaczona jest na okres Bożego Narodzenia, o czym świadczą melodie pieśni bożonarodzeniowych, zwłaszcza *Puer natus in Bethlehem* i *Nużmy wszyscy zaśpiewajmy* wykorzystane szczególnie wyraziście w *Kyrie*, *Credo* i *Agnus Dei*¹⁰. O bożonarodzeniowym przeznaczeniu kompozycji nie wspomniano

7 *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1, Kraków 1964, s. 256; K. Mrowiec, „Twórczość muzyczna o. Aleksandra Władysława Leszczyńskiego”, s. 204. W niektórych późniejszych publikacjach msza ta nie została uwzględniona (ani wśród utworów Leszczyńskiego, ani wśród kompozycji błędnie mu przypisywanych), zob. m.in.: Zygmunt M. Szwejkowski, „Leszczyński Aleksander Władysław”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 337; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Leszczyński, Aleksander, Ordensname Władysław”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, t. 11, Kassel–Basel 2004, szp. 20–21.

8 Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu, sygn. Kk.I.10, [Altus] k. 35r–38r, [Tenor] k. 31v–35r, [Bassus] k. 33v–36v. W rękopisie kompozycja określona jest jako *Missa alia paschalis super Surrexit Dominus valeteluctus* ponieważ poprzedza ją inna msza przeznaczona na okres wielkanocny.

9 M. Jochymczyk, „Wstęp”, w: W. Leszczyński, *Dziela zebrane*, s. 9.

10 Za cenne wskazówki dotyczące materiału prekompozycyjnego dziękuję prof. dr. hab. Marcinowi Szelestowi.

jednak na okładce rękopisu, co stawia pod znakiem zapytania wiarygodność również innych zamieszczonych tam informacji (włącznie z oznaczoną inicjałami atrybucją). Fakt ten zasygnalizowano we wstępie do wydania dzieł Leszczyńskiego¹¹, lecz pomimo tego msza została uwzględniona w edycji. Przeprowadzone w ostatnim czasie analizy porównawcze ukazały jednak nieznaną dotychczas filiację wawelskich cykli mszalnych, które stawiają kwestię atrybucji utworu w zupełnie nowym świetle. Otóż przypisywana Leszczyńskiemu *Missa cum Credo per octavas* jest w dużej mierze tożsama z mszą *pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* sygnowaną inicjałami „M.M.” i łączoną z postacią Marcina Mielczewskiego! Nie jest to jednak jej wierna kopia; to wersja poddana licznym modyfikacjom, co ukazę poniżej na reprezentatywnych przykładach.

Missa a 4 pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi znana była dotąd z dwóch rękopisów przechowywanych w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej. Jeden z nich (o sygn. Kk.I.97) zawiera partie czterech głosów wokalnych (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), zaś drugi (sygn. Kk.I.96) oprócz tychże czterech głosów dodatkowo partię *Partimentum*¹² oraz dublet głosu basowego (różniący się wieloma transpozycjami oktawowymi). Dotychczas przyjmowano, że rękopis Kk.I.97 powstał wcześniej, a Kk.I.96 jest jego późniejszym odpisem¹³, jednak bliższa analiza wykazała, że w źródle Kk.I.97 występują błędy, których nie powtarza Kk.I.96, co przeczy takiej zależności¹⁴. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że w partii basu w *Agnus Dei* Kk.I.97 pominięto omyłkowo dziesięć taktów, które w rękopisie Kk.I.96 wypełniają dokładnie jedną pięciolinie, co mogłoby wręcz sugerować, że to rękopis Kk.I.97 powstał na podstawie Kk.I.96 (a w każdym razie na podstawie źródła, w którym materiał ten był identycznie rozmieszczony na stronie), a skryba popełnił stereotypowy błąd, polegający na pominięciu linijki kopiowanego tekstu. Wprawdzie partia basu w Kk.I.97 jest prowadzona nieco inaczej niż w Kk.I.96 (z uwzględnieniem licznych transpozycji oktawowych), jednak tego rodzaju modyfikacje mogły być wprowadzane na bieżąco przez kopistę i – jak wspomniano – występują nawet pomiędzy dubletami tego samego głosu w rękopisie Kk.I.96. Próby identyfikacji skryptorów, a także da-

11 M. Jochymczyk, „Wstęp”, w: W. Leszczyński, *Dzieła zebrane*, s. 11 (przyj. 39).

12 Jest to w większości partia o charakterze *basso seguente* (sporadycznie we fragmentach małogłosowych bywa prowadzona samodzielnie), bez cyfrowania, jedynie z rzadko stosowanymi akcydencjami odnoszącymi się do tercji akordu (w jednym takcie wyjątkowo oprócz basu wpisano także głos tenoru przeniesiony oktawę niżej). W niektórych odcinkach pod nutami dodano również tekst słowny.

13 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 113; teź: *Marcin Mielczewski: Opera Omnia, seria II. Katalog tematyczny utworów*, Warszawa 2013 (= *Monumenta Musicae in Polonia, A*), s. 122. Na taką kolejność powstania źródeł wskazuje również orientacyjne datowanie zasugerowane w bazie RISM, zob. RISM ID 1001213866 i 1001213870.

14 Np. w partii basu w *Gloria* w t. 24 (*g* zamiast *f*) oraz w *Credo*: w t. 7 (drugi dźwięk *f* zamiast *g* lub *G*), t. 24 (*g* zamiast *F*), t. 85 (drugi dźwięk *f* zamiast *g*) i t. 208 (pierwsza nuta *d* zamiast *B*). Notabene błędy te występują również w rękopisie Kk.I.80.

towania papieru, które mogłyby pomóc w rozstrzygnięciu powyższych wątpliwości, nie przyniosły dotychczas satysfakcjonujących rezultatów. Do tych znanych już badaczom źródeł możemy dodać jeszcze jeden przekaz tej mszy zachowany w zbiorach wawelskich (sygn. Kk.I.20). Jest to wyraźnie późniejsza, anonimowa kopia, sporządzona w II poł. XVIII w.¹⁵, z pewnością na podstawie rękopisu Kk.I.96¹⁶, zatytułowana *Missa de Nativitate Domini*. W jej skład wchodziły partie Alto, Tenore i Basso (w dwóch egzemplarzach, drugi zanotowany inną ręką), brak natomiast partesu Canto. W przekazie tym całkowicie pominięto *Credo* oraz zastosowano redukcję wartości rytmicznych, zamieniając metrum 3/1 na 3/2.

W poniższym porównaniu skupimy się na wzajemnych relacjach *Missa cum Credo per octavas* dotychczas uważanej za dzieło Leszczyńskiego (sygn. Kk.I.80) oraz *Missa a 4 pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* przypisywanej Mielczewskiemu (przede wszystkim na podstawie przekazu o sygn. Kk.I.97). Dla rozróżnienia obydwu wersji będziemy się posługiwać również inicjałami, którymi sygnowane są źródła – odpowiednio „A.P.V.L.” i „M.M.”.

Już pobieżne spojrzenie na dwa wymienione wyżej rękopisy wskazuje, że zupełnie inne jest w każdym z nich pierwsze *Kyrie* (zob. przykł. 1), co uniemożliwia identyfikację konkordancji przy użyciu bazy RISM i zapewne zadecydowało o tym, że dotychczas tożsamość tych kompozycji – dobrze przecież znanych muzykologom – pozostała niezauważona¹⁷. Obydwa opracowania *Kyrie* wykorzystują melodię *Puer natus in Bethlehem*, jednak za każdym razem w inny sposób. W wersji M.M. (krótszej o sześć taktów) cantus firmus prezentowany jest na początku w tenorze, zaś w wersji A.P.V.L. – nieco później, w sopranie. W obydwu przypadkach materiał muzyczny *Kyrie* wykazuje silne pokrewieństwo z innymi, dalszymi fragmentami kompozycji¹⁸, mógł więc zostać z nich zaczerpnięty w procesie tworzenia danej wersji.

15 Do wykonania rękopisu użyto papieru z herbem Pogoń w formie zbliżonej do tej zidentyfikowanej w drukach krakowskich z lat sześćdziesiątych XVIII w., zob.: Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500–1800*, Łódź 1983, reprodukcja nr 780.

16 Wskazują na to nie tylko błędy wspólne, ale też uwzględnienie w Kk.I.20 modyfikacji naniesionych w rękopisie Kk.I.96, w tym przede wszystkim nowej partii basu w *Benedictus* dopisanej przez Józefa Pękalskiego (zob. niżej), co potwierdza wynikające z datowania papieru wnioski, że rękopis Kk.I.20 powstał w końcowym okresie działalności Pękalskiego lub później.

17 Dodajmy, że nagrania obydwu wersji utworu zostały wydane na płytach CD. Rejestracja pod nazwiskiem Leszczyńskiego ukazała się w 2011 r. w serii Jasnogórska Muzyka Dawna (vol. 45, Musicon MCCD 45), w rekonstrukcji liturgicznej wzbogaconej m.in. o chorałowe propria na święto Wniebowzięcia NMP, co jest niezgodne z ujawnionym przez późniejsze badania bożonarodzeniowym przeznaczeniem kompozycji, zaś nagranie pod nazwiskiem Mielczewskiego wydane zostało w 2014 r. (DUX 1172).

18 W Kk.I.80 początek *Kyrie* powraca z tekstem „Osanna in excelsis” w *Sanctus*, zaś w Kk.I.97 z tekstem „Qui cum Patre et Filio” w *Credo*.

Przykł. 1a. Kk.I.97, M.M., *Kyrie* I, t. 1–8¹⁹

C
Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky -

A
Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky -

T
Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky -

B
Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son Ky -

Przykł. 1b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Kyrie* I, t. 1–7

C
Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son Ky - ri - e e - ley -

A
Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son e - ley -

T
Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son Ky - ri - e e - ley -

B
Ky - ri - e e - ley - son e - ley - son Ky - ri - e e - ley -

Zestawienie opracowań *Christe* również nie ukazuje zbieżności muzycznych. Jak już wspomniano, ten fragment *Missa cum Credo per octavas* jest identyczny z analogicznym ustępem *Missa Paschalis super Surrexit Dominus valet luctus*. Muzykę *Christe* wykorzystaną w mszy sygnowanej inicjałami M.M. możemy jednak odnaleźć w zupełnie innym miejscu kompozycji przypisywanej Leszczyńskiemu. Jest mianowicie w dużej mierze tożsama z opracowaniem *Osanna*, tu więc ujawniają się już pokrewieństwa pomiędzy obydwojma cyklami (zob. przykł. 2).

19 We wszystkich przykładach dążono do zachowania oryginalnego podłożenia tekstu. Słowa oznaczone w źródle przy pomocy znaków powtórzenia zapisano kursywą.

Przykł. 2a. Kk.I.97, M.M., *Kyrie*, t. 18–24²⁰

18

C
Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -

A
Chri - ste e - ley - son e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -

T
8 Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -

B
Chri - ste e - ley - son e - ley - son Chri - ste e - ley - son Chri - ste e -

Przykł. 2b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Kyrie*, t. 24–30

24

C
Chri - ste e - le - y - son Chri - ste e -

A
Chri - ste e - le - y - son Chri - ste Chri - ste e - ley - son

T
8 Chri - ste e - le - y - son Chri - ste e - ley - son e - ley - son Chri - ste e -

B
Chri - ste e - le - y - son e - ley - son Chri - ste e - le - y - son e -

Przykł. 2c. Kk.I.80, A.P.V.L., *Sanctus*, t. 26–32

26

C
O - san - na o - san - na in ex - cel - sis o - san - na o - san - na o - san - na o -

A
O - san - na o - san - na o - san - na o - san - na in ex - cel - sis o - san - na o -

T
8 O - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o -

B
O - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o - san - na o -

20 W przykładzie zachowano łuki dodane prawdopodobnie później na słowie „eleyson”, wskazujące, aby wbrew zapisanym wartościom rytmicznym słowo dzielić na trzy, a nie na cztery sylaby.

Począwszy od *Kyrie* II, materiał w obydwu cyklach jest już niemal identyczny (zob. przykł. 3), przy czym w rękopisie Kk.I.80 wzbogacono go o liczne dyminucje, głównie o charakterze dźwięków obcych (zwłaszcza przejściowych, pomocniczych lub oderwanych) i wypełniono drobniejszymi wartościami (półnutami) dłuższe zatrzymania ruchu. Zmiany wprowadzono w taki sposób, aby ożywiały rytmicznie przebieg kompozycji. W kolejnych ogniwach wersji Kk.I.80 obserwujemy ponadto tendencję do skracania ostatniej nuty kadencji (*brevis* z kropką) w celu wcześniejszego rozpoczęcia następnej frazy, co sporadycznie wiąże się z redukcją liczby taktów²¹. Zagęszczanie wartości rytmicznych jest często połączone z istotnymi zmianami w podłożeniu tekstu (zob. przykł. 4). Znamienne, że w wersji sygnowanej inicjałami A.P.V.L. (zapewne późniejszej) korelacja akcentów słownych i muzycznych jest zwykle lepsza.

Przykł. 3a. Kk.I.97, M.M., *Kyrie*, t. 28–34

28

C Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e

A Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e

T Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son

B Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e -

Przykł. 3b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Kyrie*, t. 45–51

45

C Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - y - son e - ley - son Ky - ri - e

A Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e

T Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e - ley - son

B Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - ley - son Ky - ri - e e -

21 T. 32 w *Gloria* Kk.I.80 powstał ze ścieśnienia dwóch taktów wersji M.M. Podając numerację taktów, odnosimy się do współczesnych transkrypcji i dostępnej edycji; w źródłach kreski taktowe nie są stosowane konsekwentnie, przy czym najbardziej regularnie rozmieszczone są w rękopisie Kk.I.96, zaś w Kk.I.97 nie ma ich niemal wcale.

Przykł. 4. Porównanie partii *Cantus* w początkowym odcinku *Gloria*, t. 1–15

Kk.I.97

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis bo-nae

Kk.I.80

Et in ter-ra pax in ter-ra ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis bo-nae

(Kk.I.97)

vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

(Kk.I.80)

vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te be-ne-di-ci-mus te.

Ingerencje takie mogą się również wiązać z większymi zmianami fakturalnymi. Na przykład odcinek *Credo* z tekstem „consubstantialis Patri” (zob. przykł. 5), który w wersji M.M. utrzymany jest w homorytmii, został w rękopisie Kk.I.80 zmodyfikowany tak, iż w dwóch głosach (sopranie i tenorze) prezentację tych słów przeniesiono do poprzedniego taktu, skracając wybrzmiewającą tam *brevis* z kropką i jednocześnie wprowadzając w tym miejscu nieobecny wcześniej, quasi-koncertujący dialog par głosów (analogiczne modyfikacje wprowadzono również w *Gloria* na słowach „propter magnam gloriam”). W poniższym przykładzie widoczne są też pewne usterki kontrpunktyczne obecne w obydwu wersjach i wskazujące na filiację źródeł – skok na dysonujące *c* na tle akordu *B-dur* w alcie (t. 66) czy dysonująca antycypacja w basie (t. 67)²².

W *Credo* zwracają uwagę również modyfikacje polegające na dodaniu głosów we fragmentach małogłosowych (w t. 75–82, 91–96, 110–120, 128–134, 155–171, 186–199). Dotyczy to szczególnie duetów, stosunkowo licznych w wersji przypisywanej Mielczewskiemu, a zupełnie nieobecnych w tej sygnowanej inicjałami Leszczyńskiego. Jednym z przykładów takich zmian jest fragment „Et incarnatus”, w którym do duetu tenoru i basu dodano w rękopisie Kk.I.80 partie sopranu i altu, a dodatkowo nieudolnie przekomponowano bas, który w t. 94–96 nie zgadza się z pozostałymi głosami (zob. przykł. 6).

22 Notabene druga z wymienionych usterek została skorygowana późniejszym dopiskiem w przekazie Kk.I.96. Podobnych błędów obecnych we wszystkich trzech źródłach można wskazać znacznie więcej. Inne błędy łączące wersje Kk.I.97 i Kk.I.80 wymieniono w przyp. 14.

Przykl. 5a. Kk.I.97, M.M., *Credo*, t. 64–69

64

C
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

A
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

T
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

B
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Przykl. 5b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Credo*, t. 64–69

64

C
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

A
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

T
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

B
fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem

Przykl. 6a. Kk.I.97, M.M., *Credo*, t. 91–98

91

C
ex Ma - ri - a

A
ex Ma - ri - a

T
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

B
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

Przykł. 6b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Credo*, t. 91–98

91

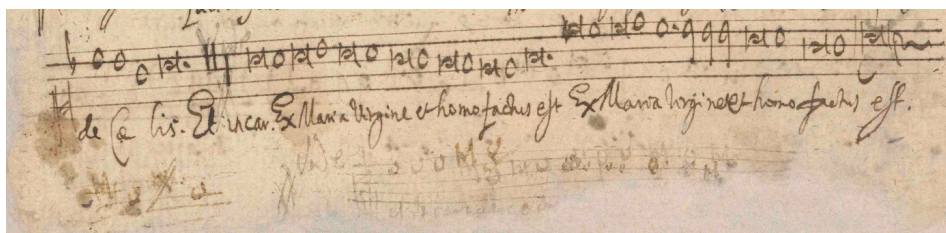
C
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

A
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

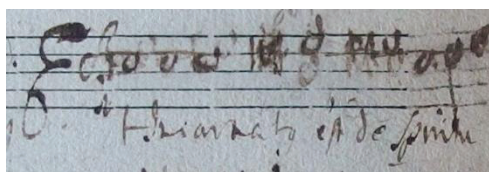
T
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

B
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

Co ciekawe, zachowane źródła pozwalają na przesledzenie kolejnych etapów powstawania tej rearanżacji (zob. il. 1). Zapewne najpierw w rękopisie Kk.I.97 na marginesie głosów Cantus i Altus dopisano dźwięki mające zastąpić pauzy; zmiany naniesiono również w basie. Następnie materiał ten skopiowano do rękopisu Kk.I.80, tam jednak jeszcze raz został poddany modyfikacjom (szczególnie w sopranie), m.in. w celu uzupełnienia brakujących składników akordów. Niestety, w rezultacie powstał ustęp obarczony licznymi usterkami kontrapunkcyjnymi, powodowanymi głównie przez wadliwą partię basu.



Il. 1a. Kk.I.97, M.M., k. Iv



Il. 1b. Kk.I.80, A.P.V.L., k. 2v

Podobnych śladów sugerujących, że zmiany najpierw zostały odnotowane na głosach rękopisu Kk.I.97, a później tak zmodyfikowany materiał został zanotowany w rękopisie Kk.I.80, można wskazać znacznie więcej. Należy zaznaczyć, że nie wszystkie ingerencje były tak niefortunne. Nierzadko rezultatem wprowadzonych zmian była poprawa prozodii, usterki kontrapunkcyjnych czy korekta pochodów równoległych

konsonansów doskonałych występujących w mszy przypisywanej Mielczewskiemu²³. Przykładem takiej stosunkowo udanej modyfikacji może być chociażby opracowanie tekstu „Et iterum venturus est”, które w mszy M.M. zbudowane jest z następstwa ubogich pod względem inwencji i momentami niezbyt zgrabnie skomponowanych duetów (np. ostatnim współbrzmieniem w t. 167 jest dysonująca septyma, z której bas odskakuje o tercję, zaś w kolejnym takcie w tenorze rytm nie odpowiada liczbie sylab) zamienionych w wersji przypisywanej Leszczyńskiemu na tercety o bardziej urozmaiconym przebiegu rytmicznym. Ingerencje nie polegały tu jedynie na dodaniu nowej partii, ale wiązały się też z przeniesieniem odcinków melodycznych do innego głosu (np. z tenoru do sopranu w t. 159–161) i przekomponowaniem linii kontrapunktujących (zob. przykł. 7).

Przykł. 7a. Kk.I.97, M.M., *Credo*, t. 158–163

Example 7a shows a musical score for four voices (C, A, T, B) in a common time signature. The score is divided into two systems. The first system covers measures 158-160, and the second system covers measures 161-163. The lyrics are: 'est cum glo - ri - a' (C, A) and 'Et i - te - rum ven - tu - rus est' (T, B). The soprano (C) and alto (A) parts are in a higher register, while the tenor (T) and bass (B) parts are in a lower register. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests.

Przykł. 7b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Credo*, t. 158–163

Example 7b shows a musical score for four voices (C, A, T, B) in a common time signature. The score is divided into two systems. The first system covers measures 158-160, and the second system covers measures 161-163. The lyrics are: 'est et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a' (C, T) and 'est cum glo - ri - a' (A, B). The soprano (C) and tenor (T) parts are in a higher register, while the alto (A) and bass (B) parts are in a lower register. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests.

23 Paralelizmy kwintowe zostały skorygowane w rękopisie Kk.I.80 np. w t. 34 *Sanctus* (por. Kk.I.97, *Kyrie*, t. 26), a równoległe oktawy lub prymy m.in. w t. 43 *Gloria*, t. 22 *Credo* oraz t. 14, 21–22 i 24–25 *Sanctus*.

Jedyny odcinek *Credo* z rękopisu Kk.I.80, niewykazujący bezpośrednich zbieżności z mszą M.M., to opracowanie słów „Et in Spiritum Sanctum Dominum” (t. 186–199), w którym dialog dwóch duetów (sopran–alt, tenor–bas) zastąpiono innym materiałem przeznaczonym na pełny czterogłos, jednocześnie wydłużając ten fragment o trzy takty.

Pewne rozbieżności pomiędzy omawianymi wersjami obserwujemy również na początku *Sanctus*, jednak ich bliskie pokrewieństwo jest wyraźne. Zupełnie różne jest natomiast opracowanie *Osanna*. W źródłach sygnowanych inicjałami M.M. jest ono bardzo krótkie – ma rozmiar równy zaledwie czterem trójdzielny *breves* (czyli czterem taktom). W rękopisie Kk.I.96, a także w partii basu Kk.I.97 tekst „osanna in excelsis” został wykreślony, zaś w jego miejsce dopisano słowa „gloria tua”, dołączając ten krótki fragment do poprzedzającego go ustępu *Sanctus*. W pierwszej z wymienionych kopii zanotowano ponadto, by śpiewać „Osanna ut Patrem”, a więc wykorzystując muzykę początkowego ustępu *Credo*. Z kolei opracowanie *Osanna* w wersji przypisywanej Leszczyńskiemu (Kk.I.80) liczy szesnaście taktów i – jak już nadmieniono – pod względem materiału muzycznego jest zbieżne z *Christe* z mszy M.M. (zob. przykł. 2).

Interesujące obserwacje przynosi porównanie opracowań *Benedictus* – w wersji oznaczonej inicjałami M.M. część tę rozpoczyna sopran solo. W przekazie Kk.I.97 początkowy fragment jest więc monofoniczny (zob. przykł. 8), natomiast w rękopisie Kk.I.96 sopranowi towarzyszy podpora basowa w postaci głosu *Partimentum* (basso continuo)²⁴. W wersji przypisywanej Leszczyńskiemu na bazie tego samego materiału obsada została zwiększona do tercetu. I również w tym przypadku dodane partie zanotowano najpierw na marginesie rękopisu Kk.I.97.

Opracowanie *Agnus Dei* ponownie jest niemal identyczne we wszystkich przekazach, jednak w rękopisie Kk.I.80 zostało wydłużone na końcu o trzy takty, a dodany materiał jest tożsamy z krótkim opracowaniem *Osanna* z mszy M.M.

Szczegółowe ustalenie filiacji omawianych źródeł jest trudne ze względu na ich złożone powiązania, przypuszczalne pogmatwanie transmisji przez kontaminację i kreatywne podejście kopistów. Jak wielokrotnie wskazywano, rękopis Kk.I.80 zdradza wyraźne zależności od źródła Kk.I.97, jednak zapewne nie powstał wyłącznie na jego podstawie, ponieważ zawiera pominięty w tym manuskrypcie fragment partii basu w *Agnus Dei*, który przekazuje w postaci w zasadzie identycznej, jaką widzimy w rękopisie Kk.I.96. Można więc przypuszczać, że do sporządzenia Kk.I.80 użyto obydwu źródeł: Kk.I.97 i Kk.I.96, a ponadto przekazu *Missa Paschalis super Surrexit Dominus valet luctus*, z którego zaczerpnięto opracowanie *Christe*. Prawdopodobnie autorem daleko idących modyfikacji utworu wprowadzonych w rękopisie Kk.I.80 był prepozyt rorantystów, Jan Porębski, który sporządził ten

24 W źródle Kk.I.96, na ostatniej stronie partesu basu, Józef Pękalski (prepozyt kolegium rorantystów w l. ok. 1739–61) wyraźnie później dopisał nową partię tego głosu w całym *Benedictus*.

Przykl. 8a. Kk.I.97, M.M., *Sanctus*, t. 30–36

30

C Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic - tus qui ve - nit

A

T Be - ne - dic - tus qui ve - nit

B

Przykl. 8b. Kk.I.80, A.P.V.L., *Sanctus*, t. 42–48

42

C Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni be - ne - dic - tus qui ve - nit

A Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

T Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni be - ne - dic - tus qui ve - nit

B Be - ne - dic - tus qui ve - nit

manuskrypt; porównanie duktu pisma wskazuje, że to również on naniósł większość uzupełnień i korekt na partesach Kk.I.97, będących szkicem planowanych zmian.

Podsumowując, w świetle ukazanych zbieżności kompozycja umieszczona w okładce z tytułem *Missa cum Credo per octavas* i inicjałami „A.P.V.L” (sygn. Kk.I.80), przypisywana dotychczas o. Władysławowi Leszczyńskiemu, musi zostać skreślona z listy jego dzieł. Wedle obecnego stanu wiedzy na Wawelu zachowała się tylko jedna msza Leszczyńskiego – *Missa per octavas*, znana ze źródeł Kk.I.35 i Kk.I.10. Zapewne rzeczona okładka, opatrzona tytułem *Missa cum Credo per octavas* i inicjałami jasnogórskiego kapelmistrza, należała pierwotnie do pierwszego z tych rękopisów – Kk.I.35²⁵ (zanotowana w nim *Missa per octavas* jest wszak także opracowaniem pełnego cyklu *ordinarium*, a więc i tu określenie „cum Credo” jest adekwatne), jednak została od

25 Wnioski takie można wyciągnąć również z lektury hasła „Leszczyński” w *Słowniku muzyków dawnej Polski do roku 1800* Adolfa Chybińskiego (Kraków 1949, s. 72). Weryfikacja tej hipotezy na podstawie cech papieru nie jest możliwa, bo choć obydwa rękopisy mają zbliżone rozmiary (z zastrzeżeniem, że rozmiar pierwszej karty rękopisu Kk.I.35 uległ powiększeniu po przeprowadzonej w ostatnich latach konserwacji), to sama okładka została sporządzona z innego, twardszego materiału.

niego oddzielona i omyłkowo połączona z rękopisem Kk.I.80 zawierającym rearanżację mszy bożonarodzeniowej M.M. W I poł. XX w. do pozbawionej okładki rękopisu Kk.I.35 dodano inną obwolutę koloru niebieskoszarego²⁶, która z kolei została usunięta w trakcie ostatniej konserwacji.

Osobnym problemem jest odpowiedź na pytanie, czy inicjały „M.M.” zanotowane na rękopisach Kk.I.96 i Kk.I.97 faktycznie możemy wiązać z Marcinem Mielczewskim, zwłaszcza wobec faktu, że w kapeli rorantystów działał inny muzyk, podpisujący się również inicjałami M.M. – Maciej Miskiewicz (prepozyt tego kolegium w l. 1660–82)²⁷. Nie podejmując się tutaj ostatecznego rozwikłania tej zagadki, wspomnijmy jedynie, że część badaczy, szczególnie w dawniejszych pracach, uznawała autorstwo Mielczewskiego za mało prawdopodobne²⁸. Za taką oceną przemawiają na pewno liczne błędy kontrapunktyczne, momentami rażące, i słabości warsztatowe obecne w mszy M.M., które w wielu miejscach próbował poprawić autor późniejszej wersji (Kk.I.80), choć starania te nie zawsze uwieńczone zostały sukcesem. Tu jednak należy wziąć pod uwagę jeszcze jedną wysoce prawdopodobną okoliczność, a mianowicie, że już cykl mszalny zachowany w źródłach Kk.I.96 i Kk.I.97 został poddany nieautorskim przeróbkom, na co wskazuje chociażby nietypowy, jednogłosowy początek *Benedictus*, a także pomniejsze usterki muzyczne czy zaburzenia prozodii. W takiej sytuacji tym bardziej trudno stwierdzić, jaką rolę w powstaniu tej wersji odegrał monogramista M.M.

Omówione tu wersje kompozycji są kolejnym przykładem śmiałości kopistów we wprowadzaniu modyfikacji w utworach i adaptowaniu ich do bieżących potrzeb; śmiałości, która dziś jest wyzwaniem dla badaczy i edytorów muzyki dawnej. W szczególnym stopniu tę skłonność do wprowadzania zmian obserwujemy na gruncie cykli mszalnych, często traktowanych przez kopistów jak zbiór opracowań, które można było dość swobodnie zestawiać i modyfikować. Zjawisko to na wybranych przykładach (nie tylko wawelskich i nie tylko siedemnastowiecznych) jest omawiane

26 Na jej pierwszej stronie znajdował się centralnie umieszczony napis „Missa” wykonany niebieską kredką, a poniżej – podłużna pieczęć „Bibl. UAM” odbita czerwonym tuszem; na stronie drugiej widniała centralnie odbita czarnym tuszem okrągła pieczęć: „ARCHIWUM i BIBLIOTEKA Krakowskiej Kapituły Katedralnej”.

27 W tym kontekście postulat Tomasza Jasińskiego, iż „każdy utwór sygnowany monogramem M.M., mający polską proveniencję i pochodzący z okresu od pierwszych dekad XVII w. po dziesięciolecie I poł. XVIII stulecia, winien być uznany za dzieło Marcina Mielczewskiego” wydaje się zbyt daleko idący, zob.: Tomasz Jasiński, „Cato – Mielczewski – Żebrowski. Trzy przyczynki do badań nad muzyką staropolską”, *Muzyka* 53 (2008) nr 2, s. 56.

28 Zob. m.in.: Zygmunt M. Szweykowski, „Katalog dzieł Marcina Mielczewskiego”, w: *Marcin Mielczewski: Opera Omnia*, t. 1, *Canzony instrumentalne*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1986 (= *Monumenta Musicae in Polonia*, A), s. 29; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów”, w: *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 55; por. teje, *Muzyka pod patronatem*, s. 113.

w literaturze muzykologicznej²⁹ i dotyczy także innych utworów w *stile antico* przypisywanych Marcinowi Mielczewskiemu³⁰.

BIBLIOGRAFIA

- Bebak, Marek. „Pękiel według Pękalskiego. Nieznany przekaz *Missa in defectu unius contraaltus* Bartłomieja Pękiela ze zbiorów Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej”. *Muzyka* 63, nr 3 (2018): 111–115. doi 10.36744/m.516.
- Bebak, Marek. „Życie i działalność skrytorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorentystów wawelskich w latach 1660–1682”. *Muzyka* 58, nr 2 (2013): 19–39.
- Chybiński, Adolf. „Aleksander Władysław Leszczyński (1616–1680)”. *Śpiewak* 8, nr 1 (1927): 1–2.
- Chybiński, Adolf. *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949.
- Jasiński, Tomasz. „Cato – Mielczewski – Żebrowski. Trzy przyczynki do badań nad muzyką staropolską”. *Muzyka* 53, nr 2 (2008): 41–67.
- Jasiński, Tomasz. „Msze «łowickie» w nowej perspektywie badawczej”. W: *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szweykowski, 151–175. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Jochymczyk, Maciej. „Nieznany utwór Władysława Leszczyńskiego w zbiorach archiwów słowackich”. *Muzyka* 52, nr 1 (2007): 129–132.
- Jochymczyk, Maciej. „Wstęp”. W: Władysław Leszczyński, *Dzieła zebrane / Collected Works*, wyd. Maciej Jochymczyk, 4–12. Kraków: Musica Iagellonica, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023 (= Musica Claromontana 12).
- Jochymczyk, Maciej. *Muzyka religijna u progu klasycyzmu. Amandus Ivanschiz OSPPE (1727–1758)*. Lublin: Polihymnia, 2014 (= Musica Claromontana 5).
- Konik, Marcin. „Twórczość o. Władysława Leszczyńskiego OSPPE w świetle nowych badań – próba atrybucji repertuaru XVII-wiecznych hymnów jasnogórskich”. W: *Liturgia w klasztorach paulińskich w Polsce. Źródła i początki*, red. Remigiusz Pośpiech, 437–454. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 2012 (= Musica Claromontana 1).

29 Zob. m.in.: Marek Bebak, „Życie i działalność skrytorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorentystów wawelskich w latach 1660–1682”, *Muzyka* 58 (2013) nr 2, s. 32–36; tegoż, „Pękiel według Pękalskiego. Nieznany przekaz *Missa in defectu unius contraaltus* Bartłomieja Pękiela ze zbiorów Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej”, *Muzyka* 63 (2018) nr 3, s. 111–115, doi 10.36744/m.516; Elżbieta Zwolińska, „Wstęp”, w: *Dwie msze ad imitationem z rękopisu Kk I.1*, wyd. Elżbieta Zwolińska, Kraków 2016 (= Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita 3), s. 17–20; Aleksandra Patalas, „An Unknown *Missa 'Ave Maris Stella'* by Asprilio Pacelli”, *Musica Iagellonica* 1 (1995), s. 25–39. W odniesieniu do repertuaru osiemnastowiecznego zob. m.in.: Maciej Jochymczyk, *Muzyka religijna u progu klasycyzmu. Amandus Ivanschiz OSPPE (1727–1758)*, Lublin 2014 (= Musica Claromontana 5), s. 103–186.

30 Zob.: Tomasz Jasiński, „Msze «łowickie» w nowej perspektywie badawczej”, w: *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1999, s. 151–175. Por. przykład deformacji anonimowej *Missa Ronate* zachowanej w zbiorach wawelskich omówiony na s. 153–160.

- Leszczyński, Władysław. *Dzieła zebrane / Collected Works*. Wyd. Maciej Jochymczyk. Kraków: Musica Iagellonica, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023 (= Musica Claromontana 12).
- Mrowiec, Karol. „*Missa per octavas* o. Aleksandra Władysława Leszczyńskiego”. *Studia Claromontana* 6 (1985): 223–239.
- Mrowiec, Karol. „Twórczość muzyczna o. Aleksandra Władysława Leszczyńskiego, kompozytora jasnogórskiego z XVII wieku (na przykładzie *Mandatum novum*)”. *Studia Claromontana* 1 (1981): 202–210.
- Patalas, Aleksandra. „An Unknown *Missa 'Ave Maris Stella'* by Asprilio Pacelli”. *Musica Iagellonica* 1 (1995): 23–50.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „Leszczyński, Aleksander, Ordensname Władysław”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*. T. 11, szp. 20–21. Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter; Stuttgart–Weimar: Metzler, 2004.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. „Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów”. W: *Marcin Mielczewski*. *Studia*, red. Zygmunt M. Szweykowski, 27–65. Kraków: Musica Iagellonica, 1999.
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. *Marcin Mielczewski: Opera Omnia, seria II. Katalog tematyczny utworów*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2013 (= Monumenta Musicae in Polonia, A).
- Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Siniarska-Czaplicka, Jadwiga. *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500–1800*. Łódź: Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Przemysłu Papierniczego w Polsce, 1983.
- Słownik muzyków polskich*. Red. Józef M. Chomiński. T. 1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- Szweykowski, Zygmunt M. „Katalog dzieł Marcina Mielczewskiego”. W: *Marcin Mielczewski: Opera Omnia*. T. 1: *Canzony instrumentalne*, red. Zygmunt M. Szweykowski, 22–46. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986 (= Monumenta Musicae in Polonia A).
- Szweykowski, Zygmunt M. „Leszczyński Aleksander Władysław”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 5, 337. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1997.
- Zwolińska, Elżbieta. „Wstęp”. W: *Dwie msze ad imitationem z rękopisu Kk I.1*, wyd. Elżbieta Zwolińska, 7–25. Kraków: Musica Iagellonica, 2016 (= Musica in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Audita 3).

WHO WROTE *MISSA CUM CREDO PER OCTAVAS* – LESZCZYŃSKI OR MIELCZEWSKI?

Two Masses with very similar titles (*Missa per octavas* and *Missa cum Credo per octavas*) have been attributed to date to Father Władysław Leszczyński (1616–80), kapellmeister at the Jasna Góra monastery in Częstochowa. Held in the Archives of Kraków Cathedral Chapter on Wawel Hill, both were included in the 2023 edition of Leszczyński's works. The latest research has shown, however, that the latter composition is not by Leszczyński, but is a modified version of a *Missa pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, also in the Wawel collection, signed with the initials 'M.M.' and attributed to Marcin Mielczewski. The

modifications in the version erroneously attributed to Leszczyński include the replacement of selected movements (especially Kyrie I and Christe) with other material from the same or another composition, the thickening of the rhythm (particularly through the insertion of numerous passing, auxiliary or autonomous notes), changes in the text alignment, increased forces in segments originally scored for only a few parts, and the reworking of some segments. These modifications were most likely introduced by Jan Porębski, a member of the *Rorantists'* ensemble from 1682 and its provost from 1694. The article provides representative examples of such changes and discusses source filiation for both versions of the work and their hypothetical chronology, as well as indicating another, previously unknown source of *Missa pro Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* and critically addressing the issue of the work's attribution.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Maciej Jochymczyk jest adiunktem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce religijnej XVII i XVIII w., zagadnieniach edytorstwa i źródłoznawstwa muzycznego, a także wykonawstwa historycznego. Jest autorem trzech książek oraz kilkadziesiątu wydań źródłowo-krytycznych i artykułów, a także współredaktorem serii nutowej *Fontes Musicae in Polonia* i członkiem Komitetu Naukowo-Redakcyjnego serii *Musica Claromontana*.
maciej.jochymczyk@uj.edu.pl

„*Monumenta Musicae in Polonia*”

Adam Jarzębski

Concerti e canzoni i inne kompozycje

wyd. Marcin Szelest

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

2010–2023

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
