

Andrzej Edward Godek

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

***Requiem na jeden głos... f-moll* ks. Hieronima Feichta w świetle jego twórczości mszalnej oraz repertuaru Chóru Stradomskiego**

Ksiądz Hieronim Feicht znany jest przede wszystkim jako muzykolog, natomiast jego działalność kompozytorska nie tyle pozostaje na drugim planie, co w ogóle nie jest szerzej znana. Myśl taką sformułował ks. Karol Mrowiec w 1981 roku¹ i niestety mimo upływu lat stan ten nie uległ poprawie. Wynika to zapewne z faktu, iż znaczna część twórczości ks. Feichta zachowana jest jedynie w źródłach rękopiśmiennych i zaledwie niewielka jej część doczekała się publikacji. Przypadająca w tym roku pięćdziesiąta rocznica śmierci ks. Feichta skłania do podjęcia refleksji nad tą nieprzebadaną dotąd spuścizną. Na szczególną uwagę zasługują jego kompozycje mszalne, a zwłaszcza niezwykle interesujące *Requiem na jeden głos... f-moll* z 1940 roku.

Konteksty historyczne

Ks. Karol Mrowiec² dokonał wyliczenia dwunastu kompozycji mszalnych ks. Hieronima Feichta. Są one przeznaczone albo na chór męski (trzy- bądź czterogłosowy) z towarzyszeniem organów bądź *a cappella*, albo na głos solowy z organami. Autor wyróżnił wśród nich cztery

1 K. Mrowiec, *Twórczość mszalna ks. Hieronima Feichta CM*, „Nasza Przeszłość” 1981, t. 56, s. 103.

2 Tamże, s. 134.

msze chorałowe, trzy msze pastoralne, trzy msze *breves*, jedną mszę opartą na zgłoskach solmizacyjnych oraz mszę żałobną (powstała na początku 1937 roku, nietożsamą z badanym tu utworem). Krótka jej charakterystyka opatrzona jest uwagą:

Być może nie jest to jedyne *Requiem*, jakie wyszło spod pióra kompozytora. Piszący te słowa przypomina sobie, że widział jeszcze w czasach swoich studiów teologicznych partyturę innego *Requiem*, skomponowanego przez ks. Feichta w Olczy w czasach okupacji. Rękopisu tej mszy nie udało się odnaleźć³.

Rękopis ten wzmiankuje natomiast ks. Wojciech Kałamarz⁴, który w swej rozprawie doktorskiej dokonał wyliczenia wszystkich utworów ks. Feichta. Spis obejmujący 271 pozycji (w tym zbiorów) zdaje się wprawdzie nie wyczerpywać problematyki tej twórczości, jednak liczba kompozycji mszalnych zasadniczo odpowiada obecnemu stanowi badań. Wśród przywołanych utworów znajdują się dwadzieścia trzy msze, w tym trzy requiem: wymienione przez ks. Mrowca *Requiem breve et facile...* na cztery głosy męskie *a cappella* z 1937 roku, dedykowane pamięci ks. Jana Pieniążka, niedatowane *Requiem* na dwa barytony z organami oraz będące przedmiotem niniejszych rozważań *Requiem na jeden głos (baryton lub mezzosopran) lub na chór jednogłosowy z tow. organów*⁵.

Ks. Mrowiec w swoim opracowaniu znanej mu twórczości mszalnej ks. Feichta zauważa już we wstępie, że wszystkie jego utwory religijne pisane były dla konkretnych zespołów, głównie dla Chóru Stradomskiego, działającego w Seminarium Księży Misjonarzy w Krakowie. Zespół ten (podobnie jak całe zgromadzenie) cenił ks. Feichta przede wszystkim jako wybitnego muzykologa, podczas gdy jego kompozycje nie spotkały się z większym zainteresowaniem, choć wiele z nich było przynajmniej okresowo wykonywanych. Ważnych informacji dostarczają w tej kwestii odręczne zapiski ks. Mrowca znajdujące się w Archiwum Zgromadzenia Księży Misjonarzy w Krakowie (bez sygnatury). Notatki obejmują szczegółowy wykaz repertuaru chóru ze wskazaniem tytułu (nie zawsze pełnego) i kompozytora. Udokumentowany w ten spo-

3 Tamże.

4 W. Kałamarz, *Muzyka u misjonarzy. Wkład Zgromadzenia Księży Misjonarzy św. Wincentego a Paulo w kulturę muzyczną Polski*, Kraków 2009, s. 500–514.

5 Tytuł kompozycji w takiej formie zapisany został w nagłówku pierwszej strony rękopisu.

sób okres działalności zespołu rozpoczyna się 27 września 1940 roku, a kończy 17 września 1942 roku. Można więc na tej podstawie w sposób ogólny scharakteryzować jego repertuar, a co najciekawsze w badanej perspektywie – stwierdzić, jak wiele kompozycji ks. Feichta zostało w tym czasie wykonanych (tabela 1).

Tytuł kompozycji	Data wykonania
<i>Ludu mój ludu</i>	19 III 1941 (uroczystość św. Józefa) 6 IV 1941 (Niedziela Palmowa) 29 III 1942 (Niedziela Palmowa)
<i>Inclinet Dominus</i>	20 VII 1941 (uroczystość św. Wincentego à Paulo) 19 VII 1942 (uroczystość św. Wincentego à Paulo)
<i>Zdrowaś Maryja</i>	[?] 1941 (święcenia subdiakonatu na Stradomiu) [?] XI 1941 (imieniny ks. Kostarczyka) 27 XI 1941 (Wspomnienie Najświętszej Maryi Panny od Cudownego Medalika) 11 II 1942 (wspomnienie Najświętszej Maryi Panny z Lourdes) 12 IV 1942 (Niedziela Biała) 30 IV 1942 (prymicje ks. Jachimczaka) 10 V 1942 (prymicje ks. Pustelnika) 13 VI 1942 (zakończenie roku) 12 VII 1942 (prymicje w kościele oo. augustianów)
<i>Mihi autem</i>	26 I 1942 (uroczystość Nawrócenia św. Pawła)

Tabela 1. Spis wykonań utworów religijnych ks. Feichta przez Chór Stradomski na podstawie notatek ks. Karola Mrowca.

W kontekście badań nad *Requiem* Feichta cenne są również te zapiski ks. Mrowca, które odnoszą się do repertuaru towarzyszącego uroczystościom żałobnym (tabela 2).

Okoliczność i/lub data	Repertuar
Dzień Zaduszny, 1941 ⁶	<i>Msza żałobna</i> – Perosi ⁷
[?] I 1942	<i>Msza żałobna</i> – Perosi
Pogrzeb śp. X. Weissmanna, 2 II 1942	<i>Msza żałobna</i> – Perosi <i>Beati Mortui</i> – Flasz ⁸ <i>Dziś, gdy [...]</i> – Flasz <i>Salve Regina</i> – Flasz <i>Pożegnał już ten świat</i> – Flasz <i>Na wieczny sen</i> – Flasz
Pogrzeb śp. br. Marcina Kudlek [?], 26 V 1942	<i>Msza żałobna</i> – Perosi <i>Beati mortui</i> – Flasz <i>Salve Regina</i> – Röder ⁹ <i>Pożegnał już ten świat</i> – Flasz

Tabela 2. Spis kompozycji wykonywanych przez Chór Stradomski podczas uroczystości żałobnych na podstawie notatek ks. Karola Mrowca.

- 6 Przy tej dacie ks. Mrowiec uczynił nadto adnotację: „[...] Za wiele krzyku. Basy ordynarnie śpiewają”. Jest to jedna z nielicznych surowych uwag. Większość dopisków ma jednoznacznie pozytywny wydźwięk, np. „Świetnie!”, „organista dobry!” (przy wykonaniu utworów ks. Leona Świerczka 27 kwietnia 1941 roku).
- 7 Chodzi tu o *Messa da Requiem* Don Lorenza Perosiego na trzy głosy męskie z towarzyszeniem organów. Jej wykonywanie podczas uroczystości pogrzebowych potwierdzają również liczne odpisy głosów do tego utworu będące w posiadaniu Zgromadzenia Księża Misjonarzy. Sporządzone w Krakowie odpisy tej kompozycji – wydanej drukiem w 1898 roku – znalazły się również w posiadaniu bazyliki św. Krzyża w Warszawie. Źródła te opatrzone zostały pieczętką: „Seminarium X.X. Misyjonarzy w Krakowie Kleparzu”. Pozwala to na precyzyjne wskazanie czasu powstania wspomnianych odpisów. W erygowanej w 1865 roku Prowincji Krakowskiej w domu kleparzkim otwarte zostało seminarium internum (1867) a następnie tzw. małe seminarium (1878). W 1901 r. zostały one przeniesione do nowego budynku na Stradomiu. Wobec tego przypuszczać można, że źródła te powstały między 1898 a 1901 rokiem. Por. W. Kałamarz, dz. cyt., s. 126; *Misjonarze św. Wincentego à Paulo w Polsce (1651–2001)*, red. S. Rospond, Kraków 2001, s. 217–255.
- 8 Tomasz Flasz (1865–1940) – kompozytor polski, twórca licznych dzieł religijnych przeznaczonych na chór męski. Jego utwory zaliczyć można do grona najczęściej wykonywanych kompozycji utrzymanych w stylu regensburskim.
- 9 Georg Valentin Röder (1776–1848) – kompozytor pochodzenia niemieckiego.

Cenne w tej perspektywie są również uwagi samego ks. Feichta poczynione w liście przesłanym do „*Meteora*” jako odpowiedź na artykuł ks. Wendelina Świerczka *25 lat pracy Stradomskiego Chóru Teologów XX. Misjonarzy...*¹⁰, poszerzające wiedzę o repertuarze mszy żałobnych wykonywanych przez Chór Stradomski¹¹. Pisał on mianowicie, że „msza żałobna Liszta została partiami wykonana po raz pierwszy w lipcu 1916 r., a mianowicie *Dies irae* i *Sanctus* na nabożeństwie [...]; później śpiewano tę mszę również w wyjątkach (mieszanych z wyjątkami ze mszy Perosiego)”¹². Ks. Feicht wzmiankuje nadto wykonanie mszy żałobnej Johanna Verhulsta¹³ w sierpniu 1916 roku.

Na podstawie powyższych informacji odnieść można mylne wrażenie, że cykle mszalne ks. Feichta w ogóle nie były wykonywane¹⁴. Zachowane notatki ks. Mrowca nie stanowią jednakże ani jedyne, ani nawet głównego źródła wiedzy o repertuarze Chóru Stradomskiego. Skrupulatnie prowadzona była *Księga pamiątkowa Chóru Stradomskiego*, do której wpisywano szczegółowe informacje o wykonywanym repertuarze. Liczne fakty dotyczące działalności

10 W. Świerczek, *25 lat pracy Stradomskiego Chóru Teologów XX. Misjonarzy pod art. kierownictwem Bol. Wallek-Walewskiego 1907–1932*, „*Meteor*. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1933, nr 1, s. 47–57. W artykule tym poczynione zostało obszerniejsze sprawozdanie z działalności chóru, uwzględniające jego repertuar. Oprócz kompozycji już wspomnianych wskazać należy liczne utwory Palestriny, Beethovena, Nowowiejskiego oraz wyjątki z Verdiego. Znaczna część tego repertuaru pozostawała w użyciu przez ponad dwadzieścia lat. Jego znaczne zawężenie w późniejszym okresie należy tłumaczyć trudnymi warunkami czasu okupacji.

11 Chodzi tu o list opublikowany w *Sprostowaniach i uzupełnieniach do artykułu „25 lat pracy chóru...”*. Por. *Do Redakcji „Meteora”*, „*Meteor*. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy”, 1933, nr 2, s. 128–131.

12 Tamże, s. 129.

13 Requiem to wykonano na pogrzebie ks. Drohojowskiego. Zob. tamże.

14 W notatkach ks. Mrowca brak również sugestii, by wykonania doczekały się pozostałe cykle mszalne ks. Feichta. W źródle tym informacje o kompozycjach mszalnych są jednak nader skąpe. W całym notatniku wymienione zostały msze jedynie siedmiu kompozytorów. Są to: Bolesław Wallek-Walewski (1885–1945) – 6 wykonania (z czego co najmniej dwukrotnie śpiewano *Mszę polską*); Johann Stehle (1839–1915) – 6 wykonania (m.in. podczas uroczystości Nawrócenia św. Pawła w 1942 roku); Lorenzo Perosi (1872–1956) – 4 wykonania (prawdopodobnie *Messa a tre voci d'uomo con accompagnamento d'organo od armonio* wydanej w 1898 roku); Vicente Goicoechea (1854–1916, kompozytor pochodzenia baskijskiego) – 4 wykonania; Leon Świerczek (1900–1980) – 3 wykonania; Wincenty Rychling (1841–1896) – 2 wykonania oraz Joseph Dietrich (1874–1956) 2 wykonania (najprawdopodobniej wykonano *Messe zu Ehren des heiligen Joseph*).

chóru i jego repertuaru w latach poprzedzających wybuch II wojny światowej zawarte zostały również w *Kronice* publikowanej systematycznie w „Meteorze” – czasopiśmie księży misjonarzy. Ks. Mrowiec, powołujący się na oba te źródła w swoim opracowaniu twórczości mszalnej ks. Feichta, podkreślił jednak, że w czasie wojny „Meteor” nie ukazywał się, a *Księga pamiątkowa...* prowadzona była niesystematycznie¹⁵. Już zresztą w pierwszej połowie roku 1939 kronika ta przekazuje niezwykle mało informacji o działalności chóru. Poprzednie numery pozwalają jednakże uzupełnić wyliczenie wykonywanej twórczości ks. Feichta o kilka pozycji. 2 listopada 1937 roku¹⁶ po raz pierwszy „chór wykonał [...] mszę żałobną, a co najważniejsze, że jest ona dziełem jednego z naszych księży profesorów, a mianowicie ks. dra H. Feichta”¹⁷. Numery pochodzące z lat bezpośrednio poprzedzających wybuch wojny wskazują jeszcze na wykonania dwóch innych jego mszy: *Missa Pauperes Sion* (1 maja 1938 roku) oraz *Mszy polskiej*¹⁸ (16 listopada 1937; 6 maja 1938; 12 września 1938 roku). Niektóre z zawartych w *Kronice* informacji wskazują nadto, że kompozycje ks. Feichta wykonywano również poza liturgią¹⁹.

Ważnym zagadnieniem rzucającym światło na *Requiem na jeden głos...* ks. Feichta jest kwestia stylu panującego w muzyce religijnej

15 K. Mrowiec, *Twórczość mszalna...*, dz. cyt., s. 107.

16 Warto w tym miejscu zauważyć, że *Kronika* potwierdza częściowo przedstawione wcześniej przypuszczenia. Odnotowane zostało bowiem wykonanie przez Chór Kleryków (złożony z 10 osób) seminarium wileńskiego *Requiem* Perosiego 1 listopada 1937 roku. W Krakowie wykonano tego dnia bliżej nieokreśloną mszę Gounoda. Zob. [b.a.], *Kronika*, „Meteor. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1938, nr 1, s. 31–32.

17 Tamże, s. 32. Chodzi tu zapewne o omówione wyżej *Requiem breve et facile...*, skomponowane w 1937 roku. Por. K. Mrowiec, dz. cyt., s. 105.

18 Ks. Kałamarz odnotował tylko jedną *Mszę polską* ks. Feichta. Powstała ona w latach 1936–1937, przeznaczona jest na czterogłosowy chór męski, a jej pieśni przeznaczone są odpowiednio na *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* oraz *Agnus Dei*. Przy zapisie w *Kronice* „Metora” informującym o wykonaniu utworu 12 września 1938 roku pojawia się dodatkowa informacja w postaci incipitu tekstowego: „Dziś radość...”. Por. W. Kałamarz, dz. cyt., s. 498.

19 Np. w 1938 roku z okazji imienin ks. Feichta chór wykonał jego następujące utwory: *Verbum supernum*, *Ultima in mortis*, *Salutis humanae*, *Panis angelicus*, *Aeternae Rex*, *Quis novus coelis*, *Recordare Virgo* oraz *Inclinet Dominus*. Ten ostatni utwór (przeznaczony na offertorium) pojawia się skądinąd niezwykle często w *Kronice* i stanowi obok pieśni maryjnych jedną z najczęściej wykonywanych kompozycji ks. Feichta. Co więcej, kronikarze niejednokrotnie opatrywali go pochlebnyimi określeniami.

tamtego czasu. Znaczna część repertuaru w pierwszym kwartale dwudziestego wieku opierała się na kompozycjach zagranicznych. Są to niewątpliwie dzieła utrzymane w tzw. stylu regensburskim. Cechuje je przeznaczenie na chór męski (często z towarzyszeniem organowym) oraz względnie prosta faktura, tworzona z myślą o zespołach amatorskich. Choć nie są one pozbawione niekiedy rozbudowanych przeprowadzeń imitacyjnych, dominuje w nich homofonia. Istotną rolę w ugruntowaniu takiego charakteru repertuaru w środowisku muzycznym misjonarzy odegrał niewątpliwie Bolesław Wallek-Walewski²⁰, wieloletni dyrygent Chóru Stradomskiego.

Liczne publikacje ks. Feichta zdradzają jego jednoznacznie pozytywny stosunek do stylu regensburskiego. Wyraża on również uznanie dla ks. Józefa Surzyńskiego jako propagatora ruchu cecyliańskiego na ziemiach polskich. Dla dalszej charakterystyki stylistycznych preferencji ks. Feichta szczególnie cenne są dokumenty zachowane w Archiwum Misjonarzy w Krakowie. Składają się na nie m.in. notatki wskazujące na wyraźną predylekcję do wykonywania w liturgii chorału gregoriańskiego (zwłaszcza edycji watykańskiej). Odnośnie utworów wielogłosowych ks. Feicht zwracał zaś uwagę na istotną rolę umiaru w stosowanych środkach kompozytorskich. Krytyce poddawał zwłaszcza „pustą wirtuozerię”, nadmierne stosowanie rytmów punktowanych oraz synkop²¹.

Tło, na którym rozpatrywać należy *Requiem na jeden głos...* ks. Feichta, wypada uzupełnić jeszcze o kwestię chronologii jego twórczości

20 Pod koniec lat trzydziestych XX wieku Wallek-Walewski również skomponował *Requiem*. Msza ta, co warto odnotować, wykonywana była pod dyrekcją kompozytora nie tylko przez Chór Stradomski (m.in. 2 listopada 1938 roku), lecz również inny chór krakowski – „Echo”. *Kronika „Metora”* odnotowuje, że Chór „Echo” wsparty członkami Chóru Stradomskiego wykonał *Requiem* Walewskiego podczas pogrzebu pułkownika Władysława Beliny-Prażmowskiego na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie 20 września 1938 roku. Por. [b.a.], *Kronika*, [w:] „Metora. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1938, nr 6, s. 229.

21 Przedstawiony tu pobieżny opis stylistycznych upodobań ks. Feichta oparty został na jego ocenach kompozycji nadsyłanych na konkursy kompozytorskie, w których był członkiem komisji. Należy mieć na uwadze, że jest to uproszczenie, a chęć podjęcia refleksji nad zagadnieniem stylu muzyki religijnej w myśli ks. Feichta wymaga przeprowadzenia obszernych badań źródłowych. Cennym świadectwem może być wymieniony przez ks. Wojciecha Kałamarza artykuł *Requiem, kompozycja Bolesława Wallek-Walewskiego* autorstwa ks. Feichta, opublikowany według badacza w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” (nr 303 z 1936 roku). Tekstu tego mimo podjętych starań nie udało się jednak odnaleźć. Por. H. Feicht, *Wspomnienia*, Kraków 2008, s. 203; W. Kałamarz, dz. cyt., s. 578.

mszalnej. Jak już zostało wcześniej wspomniane, jedna spośród trzech jego mszy żałobnych pochodzi z czasów II wojny światowej. Spośród wszystkich kompozycji mszalnych wyliczonych przez ks. Mrowca dwie z pewnością pochodzą z czasów wojny²² (*VIII Missa Pastoralis in defectu primi tenoris*, *IX Missa Pastoralis sine tenore: secunda*²³), a pięć zostało skomponowanych w Zakopanem na Olczy, niemożliwe jest jednak jednoznaczne określenie, czy miało to miejsce w okresie okupacji – który ks. Feicht spędził właśnie tam – czy podczas jednej z jego przed- bądź powojennych wizyt. Na podstawie indeksu ks. Kałamarza wykaz kompozycji mszalnych z okresu wojennego można uzupełnić nadto o *Mszę łacińską* (nb. przeznaczoną na identyczną obsadę jak *Requiem* będące przedmiotem niniejszych rozważań) skomponowaną 23 kwietnia 1941 roku na Olczy²⁴.

Requiem na jeden głos... skomponowane zostało, jak głosi zapis na pierwszej stronie zachowanej rękopiśmiennej partytury, w Zakopanem na Olczy w dniach 1–10 sierpnia 1940 roku; podobna adnotacja pojawia się również na końcu partytury, po *Lux perpetua* („Z.-O. 10 VIII 940” [sic!]). Cała partytura sporządzona została przez jednego skryptora, a porównanie charakteru pisma z innymi źródłami pozwala jednoznacznie stwierdzić, że mamy do czynienia z autografem ks. Feichta. Utwór ten stanowi zatem chronologicznie pierwszą (spośród datowanych) kompozycję powstałą w czasie wojny.

***Requiem na jeden głos... f-moll* – opis źródła i analiza utworu**

Autograf²⁵ *Requiem na jeden głos...* obejmuje 8 stron, nie posiada osobnej strony tytułowej²⁶. Źródło jest sporządzone bardzo czytelnie, nieliczne są skreślenia i poprawki. W niektórych systemach dopisane zostały ołówkiem przez kompozytora uwagi („con moto”, liczba

22 *VII Missa Pastoralis* powstała na Olczy w 1939 roku. Ks. Mrowiec uważa, że skomponowana została jeszcze przed wybuchem wojny. Zob. K. Mrowiec, *Twórczość mszalna...*, dz. cyt., s. 107.

23 Liczby rzymskie poprzedzające tytuły mszy odnoszą się do numeracji wprowadzonej przez ks. Mrowca. Zob. tamże, s. 104-107.

24 Por. W. Kałamarz, dz. cyt., s. 506–507.

25 Autograf (nieposiadający sygnatury) przechowywany jest w Archiwum Zgromadzenia XX. Misjonarzy w Krakowie na Stradomiu.

26 Na pierwszej stronie zawarte zostały następujące informacje: „X. Hieronim Feicht | Requiem | na jeden głos (baryton lub mezzosopran) lub na chór jednogłosowy | z tow. organów.” Obok: „Zakopane-Olcza d 1-10 VIII. | 1940.”

taktów na końcu *Offertorium* czy też przeniesiona o oktawę kwinta akordu tonicznego w ostatnim takcie *Dies irae*). Każdy system składa się z trzech pięciolinii, a właściwą realizację partii organów (zapisanej na dwóch pięcioliniach) zapewniają dodatkowe uwagi wykonawcze, precyzyjnie określające, czy dany odcinek winien być wykonany na manuale, czy też z użyciem pedału. Na cykl składają się części typowe dla mszy żałobnych: *Introit (Requiem aeternam)*, *Kyrie*, *Sequentia (Dies irae)*, *Offertorium (Domine Jesu Christe)*, *Sanctus z Benedictus*, *Agnus Dei z Lux perpetua*. Poszczególne części zawierają odpowiednio: 30 taktów (*Introit*), 23 takty (*Kyrie*), 37 taktów (*Sequentia*), 49 taktów (*Offertorium*), 43 takty (*Sanctus* oraz *Benedictus*) oraz 43 takty (*Agnus Dei* wraz z *Lux perpetua*).

Msza utrzymana jest w tonacji f-moll, wzbogacając ją liczne chromatyczne przebiegi oraz niejednoznaczne pod względem funkcyjnym współbrzmienia. Rytmika uzgodniona została konsekwentnie z prozodią tekstu łacińskiego. Materiałem spajającym całą kompozycję jest motyw otwierający *Introit*, na początku utworu powtórzony progresywnie ze zmianami. Jego ukształtowanie, z dominacją ruchu sekundowego i charakterystycznymi skokami kwartowymi (przy powtórzeniu motywu: na słowie „Domine” w dół, na „et lux” w górę), rzutuje na całość kompozycji. Niekiedy kompozytor wprowadza skok o kwartę zmniejszoną, np. *as¹-e¹* w ostatnim zwrocie *Agnus Dei* na słowach „requiem sempiternam”, po których następuje modulacja do tonacji F-dur.

Już w obrębie pierwszej części cyklu, mimo znacznej spójności muzycznego ukształtowania, różnicuje ks. Feicht odcinki pod względem wykonawczym. Początek *Introitu* przeznaczony jest do wykonania *Andante sostenuto*, a jego dalsza część *Te decet hymnus* winna być wykonana żywiej. Obok lekkiego wzmożenia ruchu występuje również konieczność realizacji akompaniamentu wyłącznie na manualach, spodziewać się więc można, że intencją kompozytora było rozjaśnienie brzmienia. Wraz z powrotem do początku *Requiem aeternam* – powtórnego bez zmian – następuje również powrót do *tempo primo*. W odcinkach wykorzystujących pedał dominuje stosowanie nut stałych, co prowadzi do powstania niezwykle interesujących brzmień dysonujących. Sam początek *Introitu* (zob. przykład 1) utrzymanego w tonacji f-moll rozpoczyna się od akordu durowego VI stopnia ze zdwojoną przez bas tercją (jako nutą pedałową), będącą w istocie prymą akordu tonicznego, osiąganego poprzez dźwięki przejściowe pod koniec pierwszego taktu.

Następujące tuż po Des-dur współbrzmienie f-moll ma tu charakter wyraźnie przejściowy przed zwrotem kadencyjnym, a więc dominantą septymową bez prymy (z brzmącą w pedale sekundą) rozwiązana na tonikę. Możliwe jest jednak rozpatrywanie samego początku *Introitu* również jako opóźnienia akordu tonicznego (*des*¹ przechodzące na kwintę toniki *c*¹). Progresyjne powtórzenie motywu oraz rozwiązania harmoniczne stosowane w dalszej części początkowego *Requiem aeternam* sprzyjają utrzymaniu owej niejednoznaczności funkcyjnej, która w toku całej kompozycji będzie się manifestować wielokrotnie.

Andante sostenuto

Baryton *mp*

Re - qui - em ae - ter - - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per -

Organy *mp*

Przykład 1. H. Feicht – *Requiem na jeden głos... f-moll*. Początek *Introitu* (t. 1–5)²⁷.

Kyrie znacznie różni się od *Introitu*. Wykorzystuje inne motywy, choć niektóre z nich (zwłaszcza początkowy, na słowach „Kyrie eleison”) przywodzą na myśl te już znane (np. towarzyszące tekstowi „dona eis Domine”), a w istocie stanowią ich rozwinięcie w nowej szańce brzmieniowej. Oparcie początkowego motywu *Kyrie* na akordzie b-moll stwarza wrażenie zmiany tonacji. Żłudne to wrażenie szybko koryguje drugie *Kyrie*, wyraźnie utrzymane w tonacji f-moll, wykorzystujące przy tym charakterystyczne wychylenie *f*–*e*¹–*f* z motywu początkowego *Requiem*. *Kyrie* wyróżnia się z toku całej mszy żałobnej również zastosowaniem metrum 3/4. Pozostałe części cyklu konsekwentnie utrzymane są w metrum 4/4.

27 Wszystkie przykłady nutowe są transkrypcją autora.

Bogactwo motywów nawiązujących do wcześniejszych części odnaleźć można w całym *Requiem*, czego doskonały przykład stanowi początek sekwencji z inwersją początkowego motywu *Introitu*. Co ciekawe, partia pedału w organach została tu znacznie rozbudowana poprzez naprzemienne powtarzanie prymy i kwinty lub prymy i tercji akordu, co zapewnia znaczną stabilizację planu tonalnego. Cała sekwencja podzielona została na trzy odcinki, przy czym na melodię jednego odcinka wykonywane są dwie kolejne zwrotki (w rękopiśmiennej partyturze rozpisanych zostało jedynie sześć początkowych strof, a o sposobie realizacji kolejnych informuje adnotacja na marginesie). Całą tę część mszy żałobnej wieńczy *Lacrimosa*. Ma być ona wykonywana wolniej, w dynamice nieprzekraczającej *piano* (w rękopisie odnotowane zostały określenia *dolcissimo* (*pp*) na słowach „homo reus huic ergo”, a także *sempre pp* na słowach „Pie Jesu”). Rozpoczyna się od dominanty septymowej w organach, przy czym po raz pierwszy partia wokalna realizowana nie jest równocześnie z nimi, lecz z opóźnieniem (po pauzie). Końcowy odcinek *Pie Jesu* (przykład 2) oparty został na motywach nawiązujących do początku *Dies irae* i kończy się akordem f-moll. Co ciekawe, po nim pojawia się jeszcze wieńczące sekwencję *Amen*, oparte na połączeniu odległych funkcyjnie akordów A-dur oraz F-dur.

Bar. *sempre pp* *pp*
Pi - e Je - su Do - mi - ne do - na e - is re - qui - em A - men.

Org. *sempre pp* *pp*

Przykład 2. H. Feicht – *Requiem na jeden głos...* f-moll. Zakończenie sekwencji *Dies irae* (t. 31–37).

Zarówno *Offertorium* (*Domine Jesu Christe*), jak i *Sanctus* oparte są na motywach znanych z *Introitu* oraz *Kyrie*. Warto zauważyć jednak, że we fragmencie *Offertorium* (*Hostias et preces*) na słowach „eas Domine

de morte transire” ołówkiem dopisane zostały enharmoniczne nazwy dźwięków, co wynika z faktu, że całe *Hostias* (aż do słów „quam olim...”, gdy powraca poprzedni zapis oznaczeń) opatrzone zostało pięcioma bemolami przy kluczu, a zastosowany zapis chromatyki operuje licznymi podwójnymi bemolami (można wobec powyższego przypuszczać, że utwór ten był wykonywany²⁸). Względem poprzedzających odcinków, m.in. za sprawą zmiany oznaczeń przykluczowych, wyraźnie dostrzegalna jest zmiana tonacji. *Hostias* rozpoczyna się od tercji ($f^{\flat}-as^{\flat}$), która mogłaby sugerować tonację f-moll, przechodzi jednak w Des-dur. Fragment ten wyróżnia na tle całego utworu nie tylko tonacja, ale też bogactwo chromatyki, występowanie licznych synkopowanych dysonansów między taktami w partii organów (w początkowym odcinku *Hostias et preces* realizowane bez użycia pedału), zwłaszcza wyrazistej nony poniżej dźwięku partii wokalne, oraz ogólne stosowanie basu o charakterze zbliżonym do nuty stałej z *Kyrie* (pryma akordu w pedale). Wspomniana dominacja akordu Des-dur utrzymuje się jednak na przestrzeni zaledwie początkowych siedmiu taktów *Hostias*. Następny odcinek *Hodie memoriam* – który dla pełnego dostosowania rytmu do prozodii tekstu wprowadza w jednym takcie metrum $3/4$ ²⁹ – opiera się na szeregu dominant wtrąconych, wiodącym od C-dur do Des-dur. Powrotu do tonacji zasadniczej f-moll doszukiwać się można w od-

28 Ks. Mrowiec podaje ciekawe informacje dotyczące wykonania innej mszy ks. Feichta (*V Missa Pauperes Sion*) w Zakopanem na Olczy w 1937 roku na uroczystość Wniebowzięcia NMP: „Premiera odbyła się 15. VIII [1937 r.] na sumie w Olczy w wykonaniu tercetu solowego: Dyr. B. Wallek-Walewski (tenor I i organy), X. Alojzy Konieczny (tenor II), X. Feicht (bas)”. W dalszych rozważaniach szczegółowych zauważa jeszcze „nietypowy skład wykonawczy utworów Nr VIII [*Missa pastoralis in defectu primi tenoris*] i IX [*Missa pastoralis sine tenore: secunda*] złożony z tenoru II, barytonu i basu. Najwidoczniej ks. Feicht mniej liczył na to, że wykonawcą mszy będzie chór kleryków stradomskich, a raczej, że wykonywać ją będzie *ad hoc* organizowany zespół w Olczy, który nie dysponował wysokim tenorem”. Wydaje się prawdopodobne, że podobne warunki wykonania można odnieść do omawianego *Requiem*, choć ustalenie, czy jej pierwszym wykonawcą mógł być sam kompozytor, nie jest przy obecnym stanie badań możliwe. Ks. Feicht podczas swojego pobytu w Zakopanem na Olczy udzielał młodzieży góralskiej lekcji harmonii, form muzycznych oraz historii muzyki. Jednym więc z przypuszczeń uzupełniających te rozważania jest myśl, że być może również i udział zdolnej muzycznie młodzieży mógł mieć wpływ na kształt i wykonanie przynajmniej niektórych kompozycji ks. Feichta, czego niestety również nie jesteśmy w stanie zweryfikować. Por. K. Mrowiec, *Twórczość mszalna...*, dz. cyt., s. 116; W. Kałamarz, dz. cyt., s. 456.

29 Analogiczne miejsca występują wyłącznie w offertorium (t. 6 oraz 35).

cinku *Quam olim* (kompozytor wprost zaznacza tu zmianę tonacji za pomocą znaków przykluczowych), choć ostatni zwrot kadencyjny prowadzi do tonacji paralelnej As-dur.

Sanctus wprowadza powtarzanie tekstu liturgicznego, co nie zdarza się w innych częściach mszy żałobnej (np. „Pleni sunt coeli, coeli et terra gloria tua, gloria tua”). Rozpoczyna się ono spowolnionym tokiem rytmicznym (zapis rytmu w półnutach wzmagany dodatkowo przez określenie *Maestoso*). Mimo iż motywy otwierające stanowią nowy materiał melodyczny, już od słów „Dominus Deus” dostrzegalne jest przytaczanie motywiki typowej dla omawianych powyżej *Introitu* oraz *Kyrie*. Poddawane są tożsamym przekształceniom, choć najczęściej pojawiają się one w postaci wprost przejętej z odcinka otwierającego mszę. Ze względu na bardzo rozbudowaną chromatykę i liczne podwójne akcydencje – podobnie jak w *Hostias* – dopisane zostały ołówkiem przez Feichta nazwy enharmonicznych równoważników dźwięków. Nad ostatnim *Hosanna in excelsis* dopisano ponadto ołówkiem określenie *con moto* (przykład 3).

Przykład 3. H. Feicht – *Requiem na jeden głos... f-moll*. Fragment *Benedictus* (t. 33–36).

Ostatnią część cyklu stanowi *Agnus Dei* oraz *Lux perpetua*. Zarówno stylistycznie, jak i motywicznie część ta pozostaje w związku z *Introitem*. Motyw czołowy pierwszego *Agnus Dei* przy drugim wezwaniu powtórzony zostaje tercję wyżej z odmiennym rozwinięciem frazy. Zauważyć tu należy, że w porównaniu do poprzednich części *Agnus Dei* cechuje się odmienną fakturą. Początkowo jest ona znacznie uproszczona

i realizowana wyłącznie przy użyciu manuału, po czym na krótkim odcinku nawarstwia się, stwarzając wrażenie stopniowego potęgownienia brzmienia, aż do wprowadzenia pod koniec trzeciego taktu partii pedału. Narastanie brzmienia w całym *Agnus Dei* oddaje też dynamika – kolejne wezwania utrzymane są odpowiednio w *piano*, *mezzopiano* i *mezzoforte*. Partia pedału zwłaszcza w pierwszym i drugim *Agnus Dei* cechuje się znaczną ruchliwością. Co więcej, pomiędzy poszczególnymi częściami *Agnus Dei* pierwszy raz w całym *Requiem* wprowadzone zostały krótkie odcinki czysto instrumentalne. Pomiedzy pierwszą a drugą jest to zaledwie trzydziświękowy motyw, jednak już przejście między drugą a trzecią częścią zgodnie z logiką narastania brzmienia jest nie tylko bardziej rozbudowane, lecz również niezwykle interesujące z punktu widzenia rozwiązań harmoniczných (przykład 4). Faktura manuału składa się początkowo z równoległych sekst i tercji, które uwieńczone zostały przytoczeniem motywu znanego skądinąd z licznych odcinków *Introitu*. Trzecia część *Agnus Dei* stanowi modulację do F-dur, w którym utrzymane jest przedzielone ćwierćnutową pauzą generalną *Lux aeterna* (przykład 5). Przebieg tego odcinka w tonacji durowej wydaje się doskonale oddawać istotę tekstu. Całość kompozycji wieńczy wprowadzony w charakterze kłamy temat *Introitu* – *Requiem aeternam*.

Jak wynika z powyższych rozważań, kompozycja jest niezwykle spójna pod względem motywiki. Wiele z zastosowanych motywów stanowi bezpośrednie nawiązanie lub parafrazę motywów znanych z *Introitu* oraz *Kyrie*. Partia organów stanowi niemal wyłącznie wsparcie dla głosu wokalnego. Pomijając wspomniane powyżej trudności wynikające z obfitego stosowania chromatyki – co według ks. Kałamarza stanowi cechę charakterystyczną stylu ks. Feichta³⁰ – uznać ją można za raczej prostą. W partii pedału znacząco dominują rozłożone akordy oraz powtarzane interwały. Brak odcinków o charakterze imitacyjnym oraz nie-licznie występujące zaskakujące połączenia akordów (np. opracowanie *Amen* w *Dies irae*, wprowadzenie akordu zwiększonego na słowach „et Tibi reddetur” w *Introicie*) uznać można za cechy swoiste omawianego *Requiem* – ich częste stosowanie ks. Kałamarz uważa za typowe dla twórczości ks. Feichta³¹. Wydaje się również, że kompozycję tę uznać można za interesujący przykład późnej twórczości w stylu regensburskim. Świadczy o tym nie tylko obsada utworu i sposób traktowania poszczególnych partii, z całkowitym podporządkowaniem partii organów głosowi solowemu, ale także sposób kształtowania harmonii.

30 W. Kałamarz, dz. cyt., s. 234.

31 Tamże.

The image displays three systems of musical notation for a Baritone (Bar.) and Organ (Org.). The key signature is f-minor (three flats) and the time signature is 8/8. The first system is marked *mp* and contains the lyrics: "Ag - nus De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di do-na e - is re - qui-". The second system is marked *p* and contains the lyrics: "em do-na e - is re - qui-em". The third system is marked *mf* and contains the lyrics: "Ag - nus De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di do-na e - is re - qui". The organ part consists of a grand staff with treble and bass clefs, providing harmonic support for the vocal line.

Przykład 4. H. Feicht – *Requiem na jeden głos...* *f*-moll. Druga i trzecia część *Agnus Dei* przedzielone odcinkiem instrumentalnym (t. 8–19).

Bar. *p*
Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi -

Org. *p*

Bar. *p*
ne cum san - ctis tu - is in ae - ter - num qui - a pi - us es.

Org. *p*

Przykład 5. Początek *Lux perpetua* (t. 1–6).

Zakończenie

Zasygnalizowane w toku niniejszej refleksji problemy badawcze stanowią niezwykle interesujący kontekst dla *Requiem na jeden głos... f-moll* oraz całej twórczości mszalnej ks. Feichta. Na kontekst ów składają się m.in.: utwory religijne innych kompozytorów wykonywane w omawianym czasie, ich styl i jego recepcja ze strony ks. Feichta, wszelkie dane i poszlaki dokumentujące lub sugerujące wykonania kompozycji słynnego muzykologa, wreszcie działalność i repertuar Chóru Stradomskiego. Jako główny zespół wokalny Zgromadzenia Księży Misjonarzy wykonywał on liczne utwory kapłanów pochodzących ze zgromadzenia. Dobrze udokumentowana działalność chóru (w postaci wspomnianej *Księgi pamiątkowej... oraz Kroniki „Metora”*), uzupełniona tu o notatki ks. Mrowca z okresu, w którym inne źródła nie

przekazywały informacji w tym zakresie, stanowi niezwykle cenny punkt odniesienia dla rozpoznania recepcji kompozycji ks. Feichta w czasie ich powstawania. Wobec niewystarczających informacji dotyczących funkcjonowania tych dzieł w repertuarze, dla wielu z nich nie jesteśmy w stanie wskazać żadnej wiarygodnej daty wykonania. Wiadomo wprawdzie, że ks. Mrowiec, dyrygując Chórem Stradomskim, wykonał niektóre spośród mszy ks. Feichta, w mocy pozostaje jednak cenna jego uwaga, że w odniesieniu do wielu z nich w ogóle nie wiemy, czy kiedykolwiek rozbrzmiewały w kościele stradomskim. Do grupy tej zalicza się również *Requiem na jeden głos...*, choć naniesione na autograf adnotacje sugerowałyby, że takie wykonanie miało miejsce. Niezależnie od problematycznej kwestii funkcjonowania tych utworów w repertuarze Chóru Stradomskiego (bądź innych, organizowanych *ad hoc* zespołów) nie ulega wątpliwości, że msze żałobne, a zwłaszcza omawiane tu *Requiem*, zajmują poczesne miejsce w dorobku kompozytorskim ks. Feichta. Z jednej strony budzić one mogą zainteresowanie przez wzgląd na czas ich powstania – w trudnym okresie okupacji lub niedługo przed nim – a z drugiej, z uwagi na fakt, iż są to jedyne znane dziś dwudziestowieczne msze żałobne powstałe w środowisku misjonarzy³².

Bibliografia

- [b.a.], *Kronika*, „Meteor. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1938, nr 1–6; 1939, nr 1–4.
- Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. 1900–1995*, Warszawa 1996.
- Feicht H., *Bolesław Wallek-Walewski*, „Meteor. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1929, nr 4.
- Feicht H., *Do Redakcji „Metora” – sprostowania i uzupełnienia do artykułu ks. W. Świerczka: „25 lat pracy stradomskiego chóru teologów XX. Misjonarzy”*, „Meteor. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1933, nr 2.
- Feicht H., *Dzieje reformy muzyki kościelnej w Polsce*, „Muzyka Kościelna” 1928, nr 11–12.
- Feicht H., *O muzycznym stylu kościoła*, „Śpiew Kościelny” 1936, nr 5–6.
- Feicht H., *Wspomnienia*, Kraków 2008.

³² Tamże, s. 495.

- Kałamorz W., *Muzyka u Misjonarzy. Wkład Zgromadzenia Księży Misjonarzy św. Wincentego a Paulo w kulturę muzyczną Polski*, Kraków 2009.
- Misjonarze św. Wincentego a Paulo*, red. S. Rospond, t. 1, Dzieje, Kraków 2001.
- Mrowiec K., *Liturgia i muzyka u Księży Misjonarzy w Polsce*, „Nasza Przeszłość” 1961, t. 13.
- Mrowiec K., Notatki przechowywane w Archiwum XX. Misjonarzy w Krakowie na Stradomiu (brak sygnatury).
- Mrowiec K., *Twórczość mszalna ks. Hieronima Feichta CM*, „Nasza Przeszłość” 1981, t. 56.
- Szkie do portretu Hieronima Feichta*, red. W. Kałamorz, Kraków 2012.
- Świerczek W., *25 lat pracy stradomskiego chóru teologów XX. Misjonarzy pod art. kierownictwem Bol. Wallek-Walewskiego 1907–1932*, „Meteor. Dwumiesięcznik Kleryków Księży Misjonarzy” 1933, nr 1.

Abstract

Requiem Mass by Hieronim Feicht in the context of his mass compositions and the repertoire of the Stradomski Choir

The article focuses on the background of Hieronim Feicht's *Requiem*, which was written during World War II. The main aspect of it is to present main thoughts on mass settings composed by Feicht and to give basic information about their performances given by the choir of theological seminary students of the Congregation of the Mission in Kraków-Stradom. Many of extant documents provide us with precise knowledge about the repertoire and solemnities during which it was sung. Except for performances, the article presents the praxis of performing requiem masses in the first half of the 20th century. Taking this context into consideration, the author presents a brief analysis of the Feicht's *Requiem Mass* setting.

Keywords

Requiem, Hieronim Feicht, Congregation of the Mission, Stradomski Choir