

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE



Magdalena Pawlisz

Msza C-dur Franciszka Lessla


**Opis artystycznej pracy doktorskiej
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor:
prof. dr hab. Rafał Jacek Delekta

promotor pomocniczy:
dr Maciej Negrey

Kraków 2021

Nagranie audio-video



miejsce na nośnik
DVD

Franciszek Lessel, Msza C-dur

Orkiestra i chór Filharmonii Częstochowskiej

Janusz Siadlak - przygotowanie chóru

Magdalena Pawlisz - dyrygent

Filharmonia Częstochowska

Data rejestracji nagrania: 13. maja 2021 r.

Spis treści

Uwagi wstępne	2
I. Dzieło	4
1. Kontekst historyczny	4
2. Uwagi analityczne	5
2.1. Syntetyczne ujęcie utworu	5
2.2. Narracja poszczególnych części	8
II. Źródło muzyczne	17
1. Kontekst historyczny	17
2. Opis źródła muzycznego	18
2.1. Określenie składu wykonawczego	18
2.2. Specyfika zapisu muzycznego	21
III. Partytura	23
1. Wybór konwencji edytorskiej	23
2. Problematyka edytorska źródła muzycznego	24
2.1. Rozmieszczenie i zapis głosów	25
2.2. Korekty materiału	26
2.3. Sugestie edytorskie	27
IV. Wykonanie	28
1. Określenie obsady	28
2. Problematyka wykonawcza	30
3. Zagadnienia interpretacyjne	33
Zakończenie	37
Bibliografia części opisowej	38

Aneks

1. Stan badań nad życiorysem i twórczością Franciszka Lessla	40
2. Szkic biograficzny Franciszka Lessla	43
3. Spis utworów Franciszka Lessla	57
4. Recenzje dotyczące twórczości Franciszka Lessla	68
5. Bibliografia	70
6. Partytura	75
7. Komentarz krytyczny	207

Uwagi wstępne

Przedmiotem niniejszej rozprawy doktorskiej jest Msza C-dur Franciszka Lessla, polskiego kompozytora doby przedchopinowskiej. Dzieło to jest jednym z dwóch zachowanych utworów reprezentujących gatunek mszy w twórczości kompozytora.

Msza C-dur zachowała się w archiwum biblioteki klasztoru minorytów w Wiedniu, w postaci jednego rękopiśmiennego kompletu partii instrumentalnych i wokalnych o sygnaturze numer 86. Dotychczas nie odnotowano istnienia innych źródeł muzycznych utworu, w tym partytury.

Autorka pracy sporządziła reprodukcje fotograficzne wszystkich stron wspomnianego kompletu partii (głosów) i na ich podstawie odtworzyła partyturę. Zwieńczeniem pracy nad utworem było jego (współczesne) prawykonanie, które zostało zarejestrowane 13. maja 2021 roku w sali koncertowej Filharmonii Częstochowskiej im. Bronisława Hubermana. Nagranie to zostało upublicznione za pośrednictwem kanału YouTube Filharmonii Częstochowskiej w dniu 14. maja 2021 roku.

Założeniem niniejszej rozprawy doktorskiej jest przedstawienie czytelnikowi efektów pracy badawczej nad źródłem muzycznym Mszy C-dur Franciszka Lessla. Przede wszystkim jest to pierwsza prezentacja opracowanej partytury, dzięki czemu nieznany utwór Franciszka Lessla zostaje przywrócony do obiegu kulturowego muzyki klasycznej, polskiej i europejskiej.

Elementami rozprawy dopełniającymi prezentację partytury Mszy C-dur Lessla są: (a) omówienie dzieła z perspektywy teoretycznej (I. Dzieło), (b) omówienie dzieła od strony źródłowej (II. Źródło muzyczne), (c) od strony edytorskiej (III. Partytura) oraz (d) wykonawczej (IV. Wykonanie). W aneksie znajdują się ponadto zebrane przez autorkę informacje związane z biografią i twórczością kompozytora.

Dziękuję Panu Stefanowi Dorningerowi za udostępnienie rękopisu Mszy C-dur podczas kwerendy w Wiedniu. Dziękuję promotorom rozprawy, prof. dr hab. Rafałowi Delekcie i dr Maciejowi Negreyowi, za fachową poradę, za nieocenione wsparcie oraz za ciekawą dyskusję na temat zagadnień edycyjnych partytury. Podziękowania za pomoc merytoryczną należą się także dla Pana mgr Janusza Siadlaka, Pana dr Daniela Prajznera, Pana dr Tomasza Ślusarczyka, Pana dr Marcina Strzeleckiego oraz Pana dr Pawła Szczepańskiego. Dyrektorowi Adamowi Klockowi, pracownikom administracji, muzykom orkiestrowym i chórzystom Filharmonii Częstochowskiej oraz realizatorom nagrania - bardzo dziękuję. Na koniec dziękuję moim rodzicom i wszystkim, którzy wspierali mnie w realizacji tego naukowo-artystycznego przedsięwzięcia.

I. Dzieło

1. Kontekst historyczny

Franciszek Lessel urodził się około roku 1780 w Warszawie¹. Dzieciństwo spędził na dworze Czartoryskich w Puławach, gdzie ojciec Franciszka był nadwornym kapelmistrzem. Pod koniec 1799 roku Franciszek Lessel wyjechał do Wiednia, aby podjąć studia kompozytorskie u Josepha Haydna. W trakcie pobytu w Wiedniu publikował i wykonywał swoje utwory, zdobywając uznanie krytyków. W 1809 roku wrócił na stałe do Polski i zaangażował się w życie muzyczne Warszawy (został jednym z dyrektorów Towarzystwa Amatorskiego Muzycznego).

Franciszek Lessel jest autorem co najmniej 77 kompozycji². Są to w większości utwory instrumentalne: dzieła orkiestrowe (19), kameralne (19), utwory na fortepian (11). Dwadzieścia osiem utworów wokально-instrumentalnych w dorobku kompozytora to: utwory na chór i zespół instrumentalny (12), utwory na głos z fortepianem (13) i dzieła sceniczne - dwa balety i jedna opera (niedokończona). Wszystkich kompozycji zachowała się nieco ponad połowa, a co najmniej 34 utwory uważa się za zaginione (w tym wszystkie symfonie, oprócz ostatniej części Symfonii g-moll).

Franciszek Lessel napisał pięć mszy i dwie msze żałobne. Zachowały się dwa dzieła tego gatunku: Msza B-dur do tekstu polskiego (skomponowana w 1813 roku w Warszawie) oraz Msza C-dur do tekstów łacińskich.

Według katalogu RISM rękopis Mszy C-dur datuje się na rok „około 1800”³. Na podstawie treści listów Wincentego Lessla do syna dzieło powstawać mogło w roku 1802 i w roku następnym⁴. Skoro Msza B-dur powstała w 1813 roku do polskiego tekstu, to jest możliwe, że w korespondencji między Lesslami omawiano właśnie Mszę C-dur. W tym wypadku data ukończenia utworu przypadłaby najwcześniej na rok 1804.

¹ Pełny życiorys i spis utworów Franciszka Lessla, zob. aneks, 2. Szkic biograficzny Franciszka Lessla, 3. Spis utworów Franciszka Lessla.

² Zob. aneks, 3. Spis utworów Franciszka Lessla.

³ Por. hasło „Lessel Masses C major A-Wm” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 16.09.2021].

⁴ Por. odniesienia Wincentego do *Kyrie* z listów datowanych na lipiec 1802 i październik 1803; zob. aneks, 2. Szkic biograficzny Franciszka Lessla, s. 47 i 48.

2. Uwagi analityczne

2.1. Syntetyczne ujęcie utworu

Msza to jedna z najstarszych cyklicznych form wokalnoinstrumentalnych kościoła katolickiego do tekstów łacińskich⁵. W mszy wyróżnia się części stałe (*ordinarium missae*) i części zmienne (*proprium missae*). Cykl mszalny może składać się wyłącznie z części stałych - tak też jest w Mszy C-dur Lessla. Części te są następujące: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Benedictus oraz Agnus Dei. Wpływ szkoły weneckiej na rozwój formy mszy spowodował rozczłonkowanie tekstu na odcinki opracowywane odmiennie pod względem muzycznym⁶. W przypadku Mszy C-dur Franciszka Lessla w ramach części *ordinarium* wyróżniono następujące odcinki: Kyrie, Gloria, Qui tollis, Quoniam, Credo, Et incarnatus, Et resurrexit, Et vitam, Sanctus, Pleni, Osanna, Benedictus, Osanna, Agnus Dei oraz Dona nobis.

Skład wykonawczy dzieła to chór mieszany z wyodrębnionymi głosami solowymi i zespół instrumentalny złożony z instrumentów smyczkowych (skrzypce, altówki, wiolonczela, kontrabas, violone), dętych (oboje, fagoty, trąbki, rogi), kotłów oraz organów. Partie wokalne mszy wykonywane są przez cztery głosy solowe (sopran, alt, tenor, bas) i czterogłosowy chór (sopran, alt, tenor, bas). Soliści często wykonują swoje partie w ramach ansambli (kwartet, trio, duet), rzadziej prezentują się w ramach krótkich arii.

Msza napisana jest w tonacji C-dur. Oprócz tonacji głównej, niektóre odcinki skomponowane są w tonacjach pobocznych: Es-dur, a-moll, As-dur, F-dur, d-moll. Przeważa użycie szybkich temp w utworze. *Kyrie* i *Agnus Dei* prezentują układ części wolna - szybka (*Adagio-Allegro*). *Benedictus* jako jedyne jest w tempie umiarkowanym (*Andante*). Mniej więcej połowa odcinków to metrum trójdzielne. Czas trwania poszczególnych odcinków waha się od 2 minut do ponad 4 minut (*Benedictus*), natomiast cały utwór trwa około 35 minut.

Tabela na następnej stronie przedstawia syntetyczne ujęcie Mszy C-dur. Przerywaną linią oznaczono, które z odcinków następują po sobie bez wyraźnych przerw (*attaca*).

⁵ Tadeusz Maciejewski, hasło „Msza”, w: *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 579.

⁶ Tamże, s. 580.

Części stałe mszy	Incipit / Odcinki	Solo	Tonacja	Tempo	Metrum	Czas	Idiom stylistyczny
I Kyrie	<i>Kyrie</i>		C-dur	<i>Adagio</i>	C	ca 4'	symfoniczny I
				<i>Allegro</i>			fugato I
II Gloria	<i>Gloria</i>	SATB	C-dur	<i>Vivace</i>	3/4	ca 3'	chóralny I
	<i>Qui tollis</i>	SATB	Es-dur	<i>Adagio</i>	<i>alla breve</i>	ca 3'	aryjny I
	<i>Quoniam</i>	S	C-dur	<i>Vivace</i>	3/4	ca 2'	chóralny II
III Credo	<i>Credo</i>		C-dur	<i>Allegro moderato</i>	C	ca 2'	fugato II
	<i>Et incarnatus</i>		a-moll	<i>Adagio</i>	3/4	ca 3'	aryjny II
	<i>Et resurrexit</i>		As-dur	<i>Vivace</i>	3/4	ca 2'30"	symfoniczny II
	<i>Et vitam</i>		C-dur	<i>Vivace</i>	<i>alla breve</i>	ca 2'30"	fugato III
IV Sanctus	<i>Sanctus</i>		C-dur	<i>Adagio</i>	C	ca 3'	chóralny III
	<i>Pleni</i>			<i>Allegro con spirito</i>			symfoniczny III
	<i>Osanna</i>			<i>Allegro</i>	3/4		fugato IVa
V Benedictus	<i>Benedictus</i>	SATB	F-dur	<i>Andante</i>	C	ca 5'30"	aryjny III
	<i>Osanna (II)</i>			<i>Allegro</i>	3/4		fugato IVb
VI Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>	SATB	d-moll	<i>Adagio</i>	3/4	ca 4'30"	chóralny IV
	<i>Dona nobis</i>	SATB	C-dur	<i>Allegro vivace</i>	<i>alla breve</i>		symfoniczny IV

Styl i techniki kompozytorskie stosowane w Mszy C-dur nie odbiegają od wzorców, na których opierały się utwory tego gatunku w czasach, w których żył i tworzył Franciszek Lessel⁷. Muzyka kościelna w epoce klasycyzmu łączyła w sobie style muzyki dawnej i współczesnej. Kompozytorzy tacy jak Joseph Haydn i Wolfgang Amadeus Mozart z jednej strony wykorzystywali zdobycze muzyki wieków poprzednich, to jest techniki polifoniczne, czy stosowanie *basso continuo*. Z drugiej strony, w twórczości mszalnej kompozytorów tego okresu można zaobserwować przenikanie elementów koncertujących oraz wpływ gatunków świeckich, takich jak opera i symfonia.

⁷ Por. Denis Arnold, hasło „Mass, §III., 3. 18th century”, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45872> [dostęp: 16.09.2021].

Styl *concertante* przejawia się w Mszy C-dur we fragmentach, w których kwartet solistów jako *concertino* przeciwstawiany jest chórowi *ripieno*. Ta wczesno-barokowa maniera zastosowana jest między innymi w części *Gloria* (t. 103-110), *Agnus Dei* (t. 811-820), czy w *Dona nobis* (t. 843-851, 914-921). W odcinku stanowiącym zwieńczenie części stałej *Gloria* (*Quoniam*, t. 317-325) zastosowana jest ozdobna partia sopranu. Koncertująca partia wiolonczeli wyróżnia część *Qui tollis* (t. 206-266). Przykładem stylu typowego dla gatunku *concerto grosso* jest wprowadzenie sekcji orkiestrowego *ritornello* pomiędzy następującymi po sobie fragmentami chóralnymi (np. *Gloria*, t. 144-149).

Wzorem arii jako gatunku operowego ukształtowane są trzy odcinki mszy: *Benedictus*, *Qui tollis* oraz początkowy segment *Et incarnatus* (t. 373-388). Skłonność do stylu operowego można zaobserwować także w teatralnym kreowaniu atmosfery dzieła poprzez charakterystyczne użycie instrumentów blaszanych w *Qui tollis* na słowach „miserere nobis” (t. 233-238), lub przyciszony ton chóru występujący na słowach „passus et sepultus est”, przed *Et resurrexit* (t. 412-420)⁸.

Przenikanie idiomu symfonicznego do mszy uwidacznia się poprzez emancypację orkiestry względem partii chóralnych oraz zastosowanie założeń formy sonatowej w kontekście muzyki chóralnej. Tendencja do symfonizacji gatunku widoczna jest w dziełach klasyków wiedeńskich (znamiennym przykładem jest twórczość mszalna Josepha Haydna⁹), ale także w Mszy C-dur Franciszka Lessla. Aż trzy części zbudowane są na zasadzie części *Allegro* poprzedzonej wolnym wstępem (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*). Forma sonatowa buduje strukturę czterech odcinków (*Qui tollis*, *Et resurrexit*, *Benedictus*, *Dona nobis*). Wpływ symfonii na gatunek mszy przejawia się ponadto w zwiększeniu roli orkiestry i poszczególnych instrumentów (por. partie oboju, fagotu i wiolonczeli w *Qui tollis*, t. 206-258, a także solo fagotu w *Et incarnatus*, t. 406-420).

⁸ Podobne „teatralne” zabiegi w mszy stosował Wolfgang Amadeus Mozart: „Mozart (...) showed his operatic leanings in his earliest works (K139/47a and K66) by following the Neapolitan model closely, in the former even using the brass to give a theatrical atmosphere in the ‘Crucifixus’. A similar influence may be seen in his treatment of the ‘Et incarnatus’, usually with a hushed tone, chromaticism and often a move to the minor mode.”, cyt. za: Denis Arnold, hasło „Mass, §III., 3. 18th century”, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45872> [dostęp: 16.09.2021].

⁹ Por. ostatnie sześć mszy Josepha Haydna z okresu 1796-1802: „Although there are operatic-style sections, notably at times in the ‘Benedictus’, the predominant manner is that of the symphony.”, cyt. za: Denis Arnold, dz. cyt.

Kolumna „Idiom stylistyczny” w tabeli na stronie 6 prezentuje układ części pod względem przeważającego w nich idiomu stylistycznego: odcinki, których strukturę determinuje chór (idiom chóralny), części skomponowane z użyciem techniki fugowanej (fugato), odcinki, w których widoczna jest symfonizacja formy i emancypacja roli orkiestry (idiom symfoniczny) oraz części w stylu operowym (idiom aryjny). Wyszczególnienie głosów solowych w poszczególnych częściach (w kolumnie „Solo”) jednocześnie wskazuje na występowanie w nich elementów koncertujących.

2.2 Narracja poszczególnych części

Kyrie (1-87), *Adagio* - *Allegro*

Forma: fugato według schematu formy sonatowej, poprzedzone wolnym wstępem

Tonacja: C-dur

Faktura: homofoniczna (1-12), polifoniczna (13-87)

Tekst liturgiczny: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*

1-12 *Adagio* (wolny wstęp do *Allegro* w t. 13)

1-8 dwutaktowe frazy, dialog w dynamice *piano* między instrumentami smyczkowymi i kotłami a chórem i instrumentami dętymi; w t. 8 „sygnał” trąbek clarino i rogów

9-12 dialog pomiędzy głosami żeńskimi i męskimi, względnie wysokimi a niskimi głosami instrumentów orkiestry; pod względem przebiegu harmonicznego narracja zmierza w kierunku trybu minorowego; zawieszenie na dominancie

13-87 *Allegro* (fugato według schematu formy sonatowej)

13-35 ekspozycja

trzytaktowy temat pojawia się kolejno w T, B, S, A oraz B, S;

t. 32-35 łącznik

35-72 przekształcenia

a-moll, G-dur, B-dur; ostatnie trzy takty nuta pedałowa G i zawieszenie na fermacie - dramaturgicznie kulminacja części

73-87 repryza

powrót do tonacji głównej wraz z wprowadzeniem wersu *Christe eleison*

Gloria (88-203), *Vivace*

Forma: szeregowanie segmentów, każdy z 4 segmentów zbudowany na zasadzie pytanie-odpowiedź, każdorazowo wprowadzając nowy tekst; zakończenie danego segmentu i doprowadzenie do następnego w ramach ritornellów orkiestrowych

Tonacja: C-dur

Faktura: homofoniczna; częste zestawianie kontrastujących obsad i dynamik (*tutti forte* vs. *solis piano*)

Typy chórów: deklamacyjne

Specyfika części: rytmiczność, taneczność; po raz pierwszy w utworze kwartet solistów zostaje wyodrębniony z chóru

88-119 segment I

88-102 pytanie A, Tekst: *Gloria in excelsis Deo*

trzykrotne powtórzenie wersu: pierwszy raz na tonice, drugi raz na subdominancie, trzeci na dominancie; następuje krótki ritornel orkiestry prowadzący do tonacji dominanty z charakterystycznym dla całej części motywem melodyczno-rytmicznym: 2 ósemki-pauza ósemkowa-3 ósemki

103-119 odpowiedź B, Tekst: *et in terra pax hominibus bonae voluntatis*

elementy koncertujące w partii wokalne; kontrast soli-tutti (*piano-forte*), dwutaktowy ritornel orkiestry prowadzący do C-dur

120-149 segment II

120-133 pytanie A'

Tekst: *laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*

modulacja harmoniczna z C-dur do a-moll; dramatyczne *crescendo p* do *f*

134-149 odpowiedź C

Tekst: *gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*

po raz pierwszy głosy „ścierają się”, tekst występuje nierównocześnie; ritornel orkiestrowy prowadzący do C-dur

150-182 segment III - trójdzielny: pytanie, pytanie, odpowiedź

150-158 pytanie A''

Tekst: *Domine Deus Rex coelestis Deus Pater omnipotens*

chór, rogi, trąbki, kotły vs. smyczki

159-167 pytanie (kontynuacja)

dynamika *piano*; w partii chóru tekst występuje naprzemiennie, dialogująco

168-182 odpowiedź B', Tekst: *Domine Fili unigenite Jesu Christe*

w stronę trybu minorowego; ritornel orkiestry

183-203 segment IV - skondensowany: pytanie i odpowiedź w ramach okresu

pytanie A+odpowiedź, Tekst: *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*

nawiązanie do tematu z taktów 88-99; ritornel orkiestry

Qui tollis (204-266), *Adagio*

Forma sonatowa

Tonacja: Es-dur

Faktura: aria z koncertującą partią wiolonczeli; zestawianie dłuższych odcinków solowych z fragmentami tutti

Typy chórów: równoczesne

Specyfika części: tonacja Es-dur i wolne tempo części kontrastuje z sąsiednimi częściami; po raz pierwszy w mszy następuje fragment wzorowany na operowej arii; horyzontalne traktowanie tematu pierwszego (T1) kontrastuje z wertykalnymi akordami tematu drugiego (T2); instrumentacja części podkreśla solowe głosy wokalne oraz instrumenty solowe w orkiestrze (obój, wiolonczela, fagot)

204-239 ekspozycja, Tekst: *Qui tollis peccata mundi miserere nobis*

204-232 T1

Es-dur; śpiewny temat w partii oboju, a następnie solisty (bas); w t. 224-231 linię melodyczną solisty dwój fagot

233-239 T2

nagły zwrot harmoniczny do C-dur i f-moll; chór tutti i instrumenty dęte jako „bloki” - nieco przypominające fragmenty „Czarodziejskiego Fletu” Mozarta

240-253 przetworzenie, Tekst: *qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram*

temat w ujęciu minorowym, dialogowanie partii solowych z dwojeniem w drzewie; kolejne „bloki” doprowadzają do tonacji głównej

254-266 reprzyza, Tekst: *qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis*

temat w wersji skróconej w partii solisty (alt); kolejne „bloki” i zawieszenie na dominancie w C-dur

Quoniam (267-334), *Vivace*

Forma: szeregowanie segmentów, 1 i 2 segment zbudowany na zasadzie pytanie-odpowiedź; pytanie i odpowiedź każdorazowo wprowadzają nowy tekst, zakończenie danego segmentu i doprowadzenie do następnego odbywa się w ramach *ritornelli* orkiestrowych

Tonacja: C-dur

Faktura: homofoniczna; zestawianie kontrastujących obsad (*tutti forte* vs. *solis piano*)

Typy chórów: deklamacyjne

Specyfika części: nie tylko tempo, metrum i tonacja główna łączą *Quoniam* z początkiem *Glorii*, ale też zasada zestawiania segmentów, motoryczność instrumentów smyczkowych i deklamacyjność partii chóralnej, a także charakter uroczysty, spotęgowany poprzez częste stosowanie fanfaryowych gestów w trąbkach; zwieńczeniem dla całej części *Gloria-Qui tollis-Quoniam* jest ozdobna linia melodyczna w stylu koncertującym sola sopranu i jej powtórzenie przez zespół

267-291 segment I

Tekst: *Quoniam tu solus Sanctus tu solus Dominus tu solus altissimus Jesu Christe*

267-274 pytanie A, ośmiotaktowy ritornel orkiestry w dynamice *piano*

275-284 odpowiedź B

wejście *tutti forte*, wraz z motywem fanfaryowym w blasze; doprowadzenie do tonacji dominanty

285-291 odpowiedź B'

pojedyncze głosy (A, S, B, T) powtarzają wers, ciągły ruch szesnastkowy w pojedynczych partiach orkiestrowych

292-316 segment II

Tekst: *cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris amen*

292-302 pytanie A'

budowanie narracji przez chór na tle figur szesnastkowych w skrzypcach i altówkach (materiał z taktów 267-274), na nucie pedałowej C w *piano*

303-316 odpowiedź C

powtórzenie „amen”; za drugim razem doprowadzenie do A-dur; ritornel orkiestry doprowadza do C-dur

317-334 segment III (epilog)

solo sopranu na tle figur szesnastkowych w skrzypcach i altówkach (materiał z taktów 267-274); powtórzenie tutti

Credo (335-372), *Allegro moderato*

Forma: fugato według schematu formy sonatowej

Tonacja: C-dur

Faktura: polifoniczna

Chóry: głosy pojawiają się niesymultanicznie (jak gdyby indywidualna „modlitwa” każdego z głosów)

Tekst liturgiczny: *Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem Coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.*

335-344 ekspozycja

temat (Temat-Odpowiedź-Temat-Odpowiedź) pojawia się kolejno w B, T, A, S, każdorazowo od innej miary taktu; ciągły ruch szesnastkowy kontrapunktu skrzypiec; kolejne czoło tematu w sopranach, podkreślone wejściem trąbek i rogów, a następnie łącznik do tonacji a-moll (tonika VI stopnia)

345-366 przetworzenie

temat (T-T-O-T) pojawia się w tej samej kolejności, ale w przeciwieństwie do ekspozycji bardziej regularnie w takcie - na pierwszą i trzecią miarę; tonacje: a-moll, d-moll, g-moll, B-dur; głosy wymieniają się motywem czołowym tematu (360-363); w t. 365 czoło tematu pojawia się kolejno w kotłach, trąbkach i rogach

367-372 reprzyza

temat tylko w basach; ruch szesnastkowy jak na początku

Et incarnatus (373-420), *Adagio*

Forma i tonacja: dwuczęściowa, wyznaczona tonacjami a-moll i c-moll

Faktura: aria z solową partią fagotu

Typy chórów: na początku basy *unisono*, stopniowe dochodzenie kolejnych głosów

373-399 część A

373-388 a-moll

Tekst liturgiczny: *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*

temat inicjują instrumenty smyczkowe, instrumenty dęte „dopowiadają”;

powtórzenie frazy przez partię basów

389-399 C-dur Tekst liturgiczny: *ex Maria Virgine et homo factus est*

chór tutti na jednej wysokości dźwięku, temat występuje kolejno w kilku partiach, zatrzymanie na wtrąconej dominancie, zwrot kadencyjny w kierunku rozwiązania na C-dur, wykonany przez chór bez udziału orkiestry (*a cappella*)

399-420 część B c-moll

Tekst liturgiczny: *crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est*

wejście kotłów i trąbek fortissimo, niespodziewane rozwiązanie na tryb minorowy c-moll; od taktu 401 tutti *piano*, muzyka ilustruje symbolikę tekstu („crucifixus”) - efekty barwowe tj. ciemna barwa sola fagotu, *tremolo* w kotłach i szesnastkowe motywy w skrzypcach i altówkach; chór na „wyciszeniu” („passus et sepultus est”)

Et resurrexit (421-508), *Vivace*

Forma sonatowa

Tonacja: As-dur

Faktura: homofoniczna

Typy chórów: w początkowym i końcowym fragmencie chóry równoczesne, w przetworzeniu głosy wprowadzane w ramach kanonu

421-445 ekspozycja

421-428 pytanie A, Tekst: *Et resurrexit*

tutti orkiestry gest wznoszący - odpowiedź chóru; motyw w smyczkach w taktach 423-424 będzie występował nieustannie w tej części, w poszczególnych partiach orkiestrowych

429-434 odpowiedź B, Tekst: *tertia die secundum Scripturas*

dialog głosów żeńskich z męskimi

435-445 odpowiedź C, Tekst: *et ascendit in Coelum sedet ad dexteram Patris*

wznoszący pochód sekundowy w basach, głosy męskie; ritornel orkiestrowy modulujący do C-dur

446-495 przetworzenie, Tekst: *et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis, qui locutus est per Prophetas et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam, confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum*

otwarcie fanfarowe w blasze i kotłach; głosy chóralne wchodzi kolejno po sobie w coraz to nowych sekwencjach, najpierw pojedynczo, później w parach; tonacje: C-dur, a-moll, As-dur, f-moll, c-moll, Es-dur

496-508 repryza, Tekst: *et expecto resurrectionem mortuorum*

gest wznoszący jak na początku, nagle pozostawienie chóru i instrumentów dętych (bez instrumentów smyczkowych), w tempie *Adagio*; zawieszenie na fermacie, na dominancie do c-moll lub C-dur

Et vitam (508-599), *Vivace*

Forma: fugato wzorowane na formie sonatowej

Tonacja: C-dur

Faktura: polifoniczna

Tekst liturgiczny: *Et vitam venturi saeculi amen*

508-541 ekspozycja

czterotaktowy temat pojawia się w S, A, T, B oraz S, A, wraz z równoczesnym kontrapunktem ósemkowym występującym w kolejności od górnych instrumentów smyczkowych do dolnych; łącznik do D-dur

542-591	przetworzenie
542-555	D-dur, kontrapunkt synkopowany
556-565	a-moll; temat w basach, altach i sopranach, figura trylowa dodana
567-577	łącznik, dwutaktowa figura powstała z motywu drugiej połowy tematu; w t. 574 w altach w inwersji
578-591	reprzyza w C-dur
592-599	epilog

Sanctus (600-672), *Adagio - Allegro con spirito - Allegro*

Forma: wolny wstęp, *transitio*, fugato

Tonacja: C-dur

Faktura: homofoniczna (600-622), polifoniczna (622-672)

600-611 *Adagio* (wstęp), Tekst: *Sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth*

najbardziej skomplikowana harmonicznie część; oscylacja wokół tonacji Es-dur, Ges-dur; modulacja enharmoniczna w takcie 608 (es-moll staje się dis-moll), zawieszenie na dominancie (G-dur)

Pleni (612-622), *Allegro con spirito*

Tekst: *Pleni sunt Coeli et terra, gloria tua*

łącznik (*transitio*) między *Sanctus* a *Osanna*, fanfarowy gest w trąbkach clarino i rogach

Osanna (I) (622-672), *Allegro* (fugato), Tekst: *Osanna in excelsis*

622-643 tematy w A, T, S, B (wejścia co 4 takty); krótki łącznik do a-moll

644-655 tematy w T, A, S, B (wejścia co 2-3 takty); doprowadzenie do C-dur

656-662 tematy w T, A, S, B (wejścia co takt)

663-667 nuta pedałowa G, dialog głosów żeńskich z męskimi

668-672 nuta pedałowa C, zwolnienie do końcowej fermaty

Benedictus (673-796), *Andante*

Forma: forma sonatowa (brak repyzy), fugato (jako repyza tej i poprzedniej części)

Tonacja: F-dur

Faktura: homofoniczna (673-744), polifoniczna (744-796)

673-708 ekspozycja, Tekst: *Benedictus qui venit in nomine Domini*

673-683 T1: ekspozycja orkiestry, solo oboju

684-693 T1: solo alto, dochodzi chór

694-708 T2: solo sopran vs. chór; krótki łącznik orkiestry do C-dur

709-744 przetworzenie

709-717 elementy T2, T1, modulacja do As-dur

718-732 T1: solo sopran, tenor oraz bas; T2: tutti chór; przetworzenie

733-744 T2: solo sopran i bas, dochodzi chór (*conclusio*)

Osanna (II) (744-796), *Allegro* (fugato), Tekst: *Osanna in excelsis*

744-763 tematy w B, T, A, S (wejścia co 4 takty); krótki łącznik do C-dur

764-773 tematy w B, T, A (wejścia co 3 takty); doprowadzenie do d-moll

774-783 temat w S; łącznik i doprowadzenie do F-dur

784-796 repryza: tematy w A, T, B, S (wejścia co takt); kadencja

Agnus Dei (797-940), *Adagio - Allegro vivace*

Forma: forma sonatowa poprzedzona wolnym wstępem

Tonacja: d-moll, C-dur

Faktura: homofoniczna

797-824, *Adagio*, Tekst: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis*

797-806 chór i instrumenty dęte vs. krocący bas

807-810 c-moll, wejście tutti *forte*

811-820 nuta pedałowa B; solo SATB

821-824 tutti forte

Dona nobis (825-940), *Allegro vivace*, Tekst: *Dona nobis pacem*

825-850 ekspozycja

825-842 T1 doprowadzenie do G-dur

843-850 T2, solo SATB

851-895	przetworzenie
851-858	czoło T1, głosy żeńskie kontra męskie
859-864	czoło T1 w wielu partiach
865-869	głosy męskie
870-878	od dolnych głosów, dojście do As-dur
879-884	ćwierćnutowe motywy w A, T, B na jednej wysokości
885-895	c-moll, S i T kontra A i B, S i A, T, B, rogi <i>forzato</i>
896-920	reprzyza
896-913	T1
914-920	T2, solo ATB
921-940	epilog
921-927	pochody sekundowe wznoszące: długie nuty w S i T, A i B synkopy
928-934	powtórzenie, melizmatyczne synkopy w A
935-940	czoło T1 w instrumentach smyczkowych kontra chór, rogi i trąbki

II. Źródło muzyczne

1. Kontekst historyczny

Opracowanie krytyczne partytury Mszy C-dur Franciszka Lessla (zob. aneks, 6. Partytura) powstało na podstawie źródła muzycznego w postaci jednego rękopiśmiennego kompletu partii instrumentalnych i wokalnych, znajdującego się w archiwum biblioteki klasztoru minorytów w Wiedniu (sygnatura numer 86)¹⁰. Zgodnie z obecną wiedzą, nie zachowały się jakiegokolwiek inne źródła utworu, w tym autograf partytury¹¹ kompozytora.

¹⁰ Por. hasło „Lessel Masses C major A-Wm”, w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 16.09.2021]. Utworów skatalogowanych w archiwum biblioteki klasztoru minorytów według RISM jest 599 - są to w większej części kopie manuskryptów dzieł religijnych, m.in. Josepha Haydna (23 rękopisy) i Michaela Haydna (66 rękopisów), natomiast nie ma innych utworów Franciszka Lessla w tym archiwum, por. hasło „A-Wm”, w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 16.09.2021].

¹¹ O tym, że rękopis partytury Mszy C-dur był w posiadaniu Franciszka Lessla aż do jego śmierci może świadczyć spis utworów kompozytora sporządzony w 1840 roku przez M. Ernemanna w artykule dla *Neue Zeitschrift für Musik*, w którym na pierwszym miejscu wymienia partyturę Mszy C-dur; zob. aneks, 1. Stan badań nad życiem i twórczością Franciszka Lessla.

Katalog *Répertoire International des Sources Musicales* jako datę sporządzenia rękopisu przyjmuje rok „około 1800”¹², jednak w samym źródle nie znaleziono adnotacji na ten temat. Nie znany jest autor manuskryptu, ani zespół, dla którego sporządzono materiał. Katalog informujący o zbiorach klasztornych z tego okresu uważa się za zaginiony. Wiadomo, że w 1935 roku manuskrypt został odnotowany w archiwach klasztornych przez ówczesnego bibliotekarza, dr Sigismunda Brettla - świadczy o tym wydrukowana sygnatura, naklejona na grzbiecie rękopisu¹³. Wydaje się, że dopiero od niedawna Msza C-dur Franciszka Lessla figuruje w katalogu RISM.

2. Opis źródła muzycznego

2.1. Określenie składu wykonawczego

Rękopis Mszy C-dur Franciszka Lessla składa się z 27 egzemplarzy głosów, to jest 7 wokalnych i 20 instrumentalnych. Ilość stron poszczególnych partii waha się od 6 do 18 (zapisanych dwustronnie). W każdym z głosów na pierwszej stronie napisano jego nazwę oraz, na dole strony, innym atramentem, *Messe in C von Franz Lessl*. Te 27 partii to następujące głosy (autorka pracy podaje je w kolejności, w jakiej były ułożone i ich oryginalne nazwy): *Organo*, *Soprano*, *Alto*, *Alto Rip^{eno}*, *Tenore*, *Tenore Rip^{eno}*, *Basso*, *Basso Rip^{eno}*, *Violino Primo* (3 komplety), *Violino Secondo* (3 komplety), *Viola*, *Basso e Violonczello* (2 komplety), *Violone*, *Oboa Prima*, *Oboa Seconda*, *Fagotto Primo*, *Fagotto Secondo*, *Cornu Primo*, *Cornu Secundo*, *Clarino Primo*, *Clarino Secundo*, *Tympano*.

Z powyższych danych wynika, że nazwy instrumentów nie są konsekwentnie stosowane, gdyż drugi głos określa się zarówno „Secondo”, jak i „Secundo”. Zwraca uwagę niestandardowe użycie włoskich nazw instrumentów: „Oboa” zamiast „Oboe”,

¹² Ze 146 kopii manuskryptów mszy znajdujących się obecnie w archiwum biblioteki klasztoru minorytów, wiele z nich sporządzono „około 1800” roku, m.in. Michaela Haydna Msza C-dur „St Michaelis”, skomponowana w roku 1758, Wolfganga Amadeusa Mozarta Missa Brevis C-dur KV 259 (1776), tegoż Missa Solemnis C-dur KV 337 (1780), Josepha Haydna Paukenmesse („Missa in tempore belli”) C-dur XXII:9, skomponowana w roku 1796, czy tegoż Harmoniemesse B-dur XXII:14 (1802), por. hasło „A-Wm Masses”, w: dz. cyt. Na pewno warto byłoby przeprowadzić gruntowne badania paleograficzne nad źródłem rękopiśmiennym i porównać je z innymi rękopisami archiwum, aby określić dokładną datę jego sporządzenia.

¹³ „Zarejestrowane w roku 1935 przez O. dr Sigismunda Brettla z pomocą Fr. Färbera, śpiewaka chóru.” („Aufgenommen durch P. Dr. Sigismund BRETTLE mit Unterstützung d. Chorsängers Fr. Färber 1935”), por. zdjęcie faksymilowe grzbiotu okładki w posiadaniu Magdaleny Pawlisz.

„Cornu” zamiast „Corno”, czy „Violonczello” zamiast „Violoncello”. Warty odnotowania jest fakt, że pierwszy i drugi komplet pierwszych i drugich skrzypiec liczy 18 stron, a trzeci komplet tych głosów liczy 14 stron - być może pisany był przez kogoś innego lub w późniejszym okresie - np. na potrzeby kolejnego wykonania z większą obsadą skrzypiec.

Jeśli autorka przyjmuje, że ilość kompletów głosów kopii manuskryptu odpowiada rzeczywistej liczbie osób biorących udział w wykonaniu Mszy C-dur, to skład wykonawczy wynosi 27 osób (w ramach 23 partii) i przedstawia się następująco (nazwy ujednolicone w języku włoskim):

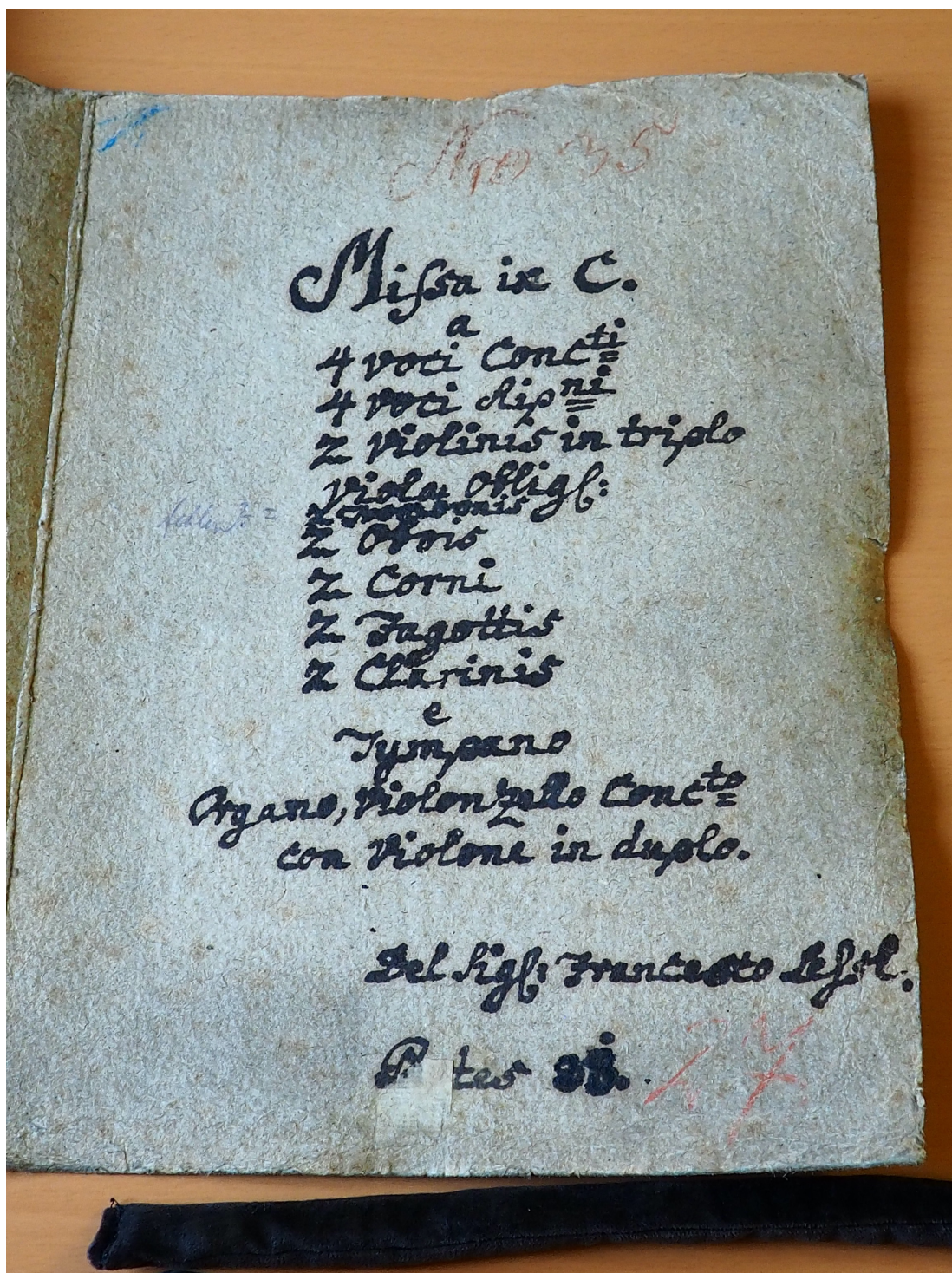
- 7 partii wokalnych: Soprano (1), Alto (1), Alto Ripieno (1), Tenore (1), Tenore Ripieno (1), Basso (1), Basso Ripieno (1)
- 16 partii instrumentalnych: Oboe I (1), Oboe II (1), Fagotto I (1), Fagotto II (1), Corno I (1), Corno II (1), Clarino I (1), Clarino II (1), Timpani (1), Violino I (3), Violino II (3), Viola (1), Violoncello (1), Contrabasso (1), Violone (1), Organo (1)¹⁴

Nieco inne dane na temat składu wykonawczego mszy zawiera opis na stronie tytułowej rękopisu (zob. Obraz nr 1., s. 20): *Missa in C. | a | 4 Voci Conc^{ti} | 4 Voci Ripⁿⁱ | 2 Violinis in triplo | Viola oblig: | 2 Trombonis | 2 Obois | 2 Corni | 2 Fagottis | 2 Clarinis | e | Tympano | Organo, Violonzello Conc^{to} | con Violone in duplo. | Del Sig: Francesco Lessl. | Partes 28.*

W porównaniu z ilością kompletów głosów rękopisu, skład wykonawczy powiększył się o sopran ripieno i dwa puzony, natomiast partia kontrabasu nie figuruje w zestawieniu na rzecz drugiego głosu violone („*Violone in duplo*”)¹⁵. Głosy wokalne nie realizujące partii ripieno mają dookreślenie „*Conc^{ti}*” (concerti, czyli koncertujące, solowe), tak jak w przypadku partii wiolonczeli. Altówka ma dookreślenie „*oblig*” (obligato, czyli obowiązkowo musi być w składzie). „*Partes 28*” oznacza ilość kompletów głosów - 28.

¹⁴ Istnieje możliwość, że z jednego kompletu głosu mogła korzystać więcej niż jedna osoba, co by wpłynęło na większą liczebność orkiestry i chóru, por. IV., 1. Określenie obsady. Warto zaznaczyć, że w głosie organowym występują oznaczenia dotyczące nie tylko partii organowej, ale także orientacyjne znaki dynamiczne. Można przypuszczać, że organista był jednocześnie osobą nadzorującą wykonanie, a nawet prowadzącą zespół „od klawiatury”.

¹⁵ Chociaż materiał głosu Violone w Mszy C-dur F. Lessla jest identyczny z partią Contrabasso i teoretycy muzyki często utożsamiali violone z kontrabasem (Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802), sam instrument mógł się różnić od kontrabasu w rozmiarze, w sposobieestrojenia strun i w brzmieniu (por. Tharald Borgir, Stephen Bonta, Alfred Planyavsky, hasło „Violone (It.: ‘large viol’), w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29478> [dostęp: 21.09.2021]. W pracy badawczej nad Mszą C-dur autorka nie redukuje zatem violone do kontrabasu.



Obraz nr 1. Strona tytułowa rękopisu Mszy C-dur Franciszka Lessla. Fot. M. Pawlisz.

Może zastanawiać fakt, że w powyższym opisie wymieniono dwa głosy puzonowe. Ewidentnie wpis ten został dodany później, a po lewej stronie dopisano niebieską kredką „*fehler?*”. Rzeczywiście, jest to bardzo mało prawdopodobne, aby Franciszek Lessel zinstrumentował utwór z użyciem puzonów - nie tylko dlatego, że brzmienie utworu wydaje się kompletne bez udziału puzonów. Po zbadaniu obsady wszystkich rękopisów mszy Josepha Haydna, które znajdują się w archiwum biblioteki klasztoru minorytów w Wiedniu, aż w 6 z nich stwierdzono obecność dwu lub trzech puzonów¹⁶. Zapisy te wskazują na próby dostosowania oryginalnej instrumentacji utworów do dostępnego zespołu lub do możliwości danego zespołu. Dodatkowe instrumenty mogły w tym wypadku wzmacniać partie chóralne, z uwagi na małą obsadę głosów.

Pomimo, że strona tytułowa wymienia jawnie brakującą partię Soprano Ripieno oraz poprawnie określa ilość kompletów głosów Mszy C-dur (28), to nie jest wystarczająco wiarygodnym źródłem dokumentującym instrumentację dzieła.

Autorka pracy powstrzymuje się od ustalenia liczby i funkcji wykonawców poszczególnych partii w tym miejscu rozprawy¹⁷. Liczba partii wokalnych i instrumentalnych jest natomiast stała i biorąc pod uwagę przedstawione dane jest to skład następujący: Soprano, Alto, Tenore, Basso; Oboe I, II, Fagotto I, II; Corno I, II, Clarino I, II, Timpani; Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Violone; Organo.

2.2. Specyfika zapisu muzycznego

W każdym z kompletów manuskryptu z wielką dbałością zaznaczono początek każdej części mszy poprzez wprowadzenie incypitów oraz określenie tempa: *Kyrie-Adagio*, *Allegro* (w ramach części *Kyrie*), *Gloria-Vivace*, *Qui tollis-Adagio*, *Quoniam-Vivace*, *Credo-Allegro moderato*, *Et incarnatus-Adagio*, *Et resurrexit-Vivace*, *Et vitam-Vivace*, *Sanctus-Adagio*, *Pleni-Allegro con Spirito*, *Osanna-Allegro*, *Benedictus-Andante*, *Osanna-Allegro*, *Agnus Dei-Adagio*, *Dona nobis-Allegro vivace*. Dodatkowe oznaczenie jako zmiana dotychczasowego tempa pojawia się pod koniec *Et resurrexit* i w przedostatnim takcie drugiej *Osanna (Adagio)*.

¹⁶ Por. hasło „Haydn A-Wm 152”, w: *Répertoire International des Sources Musicales*, dz. cyt.

¹⁷ Zob. IV., 1. Określenie obsady.

Partie wokalne zwyczajowo zanotowane są w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym. Instrumenty transponujące to rogi (zanotowane w transpozycji in C, Es, A, D) i trąbki clarino (zanotowane w transpozycji in C). Kotły przez cały czas trwania utworu nastrojone są na dźwięki C i G.

Oprócz oznaczeń związanych z tempem materiał nutowy zawiera ponadto:

- znaki dynamiczne: *pp, p, mf, f, ff, crescendo, <, >, fp, fz, sf, sfz, rf*
- znaki artykulacyjne: kropki *staccato*, kliny *staccatissimo* (albo, jak w języku niemieckim, „*Keile*”), *legato, portato, pizzicato, arco*
- oznaczenia dotyczące obsady: *Solo, Tutti*, a w przypadku instrumentów basowych i organów - *unisono, Violonz., Basso*
- oznaczenia charakteru: *dolce* (jedynie w partii obojów)
- fermaty i tryle
- w przypadku partii organów: bas cyfrowany, określenie techniki wykonawczej (*Tasto*) lub zaznaczenie tego, co się dzieje w przebiegu muzycznym innych głosów (*Solo, pizz., arco*)

W celu ułatwienia posługiwania się materiałem nutowym przez wykonawcę w wielu miejscach zaznaczono przewrót strony (*Volti Subito, V. S.*), nazwę kolejnej części na następnej stronie (np. *Siegie Sanctus*), lub - dla instrumentów dętych i kotłów - *tacet* dla danej części.

Rękopis zachował się w bardzo dobrym stanie. Strony są kompletne, nie zniszczone. Pismo jest czytelne, nawet gdy niekiedy atrament „przebija” na drugą stronę. Wymiary papieru to około 31 cm x 23 cm.

III. Partytura

1. Wybór konwencji edytorskiej

Zgodnie z definicją edycji, którą podaje James Grier w *Grove Music Online*, jest to „przygotowanie tekstu muzycznego do publikacji, wykonania lub badania, zwykle przez kogoś innego niż kompozytor”¹⁸. Opracowanie partytury Mszy C-dur Franciszka Lessla ma służyć powyższemu celom, będąc przy tym pierwszą publikacją tego utworu.

Jak wspomniano w rozdziale II. Źródło muzyczne, rękopis Mszy C-dur zachował się w bardzo dobrym stanie. Nie oznacza to, że w tekście muzycznym nie brakuje błędów. Już w 22. takcie utworu zachodzi rozbieżność w linii melodycznej prowadzonej przez basowe instrumenty - podczas, gdy w partii drugiego fagotu, wiolonczeli, kontrbasu i organów 4. nutą w takcie 22 jest dźwięk h w oktawie małej, to w głosie pierwszego fagotu jest to dźwięk a w oktawie małej. Samo to jedno uchybienie w tekście sprawia, że należy przyjąć krytyczną postawę wobec źródła, to jest dokonywać oceny jego wiarygodności¹⁹.

Celem krytycznej postawy jest nie tylko usunięcie wszelkich błędów powstałych przy sporządzaniu rękopisu, powodowanych czy to przez niedokładność osoby kopisty, czy kompozytora przy przenoszeniu idei utworu na papier. Jest to przede wszystkim postępowanie edytorskie dążące do próby odtworzenia utworu zgodnie z intencją twórcy²⁰. Opiera się ono „na przeświadczeniu o istnieniu tekstu-archetypu, będącego urzeczywistnieniem woli kompozytora, i jego niedoskonałych kopii w formie rzeczywiście istniejących źródeł muzycznych”²¹. Zdaniem autorki, takie podejście przy opracowywaniu partytury jest wartościowe, ponieważ może sprawić, że zostanie odkryta prawda o dziele.

¹⁸ „The preparation of music for publication, performance or study, usually by someone other than the composer.”, cyt. za: James Grier, hasło „Editing”, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550> [dostęp: 16.09.2021].

¹⁹ „Every aspect of editing involves the critical engagement of the editor with the piece or repertory being edited.”, cyt. za: James Grier, dz. cyt.

²⁰ „Celem edycji krytycznej jest opublikowanie – na podstawie dostępnych źródeł – tekstu możliwie zgodnego z intencją kompozytora, we współczesnej notacji i typografii”, cyt. za: Sonia Wronkowska, *Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego*, *Bibliotheca Nostra*: śląski kwartalnik naukowy nr 3, 2013, s. 10-27, <https://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 16.09.2021].

²¹ Sonia Wronkowska, dz. cyt.

Aspektem ważnym przy ustaleniu konwencji edytorskiej jest ograniczoność dostępu do źródła. Jedynym materiałem źródłowym, który może być podstawą do opracowania partytury Mszy C-dur jest omówiona w rozdziale drugim kopia manuskryptu. Istnienie kolejnych źródeł muzycznych daje możliwość porównania i lepszej oceny wiarygodności poszczególnych tekstów muzycznych. Edycja pojedynczego źródła zmusza edytora do podejmowania decyzji edytorskich na podstawie informacji tylko w nim zawartych.

Rękopis utworu w postaci głosów oznacza, że jego przeznaczeniem było wykonanie przez zespół. Oznaczenia wykonawcze zostały zachowane, gdyż nawet jeśli stanowią naddatek wobec oryginalnego tekstu kompozytora, to dają świadectwo jakiejś prawdy, informują o sposobie wykonywania utworu, są nośnikiem tradycji wykonawczej²².

Owa ograniczoność dostępnych źródeł, potencjalna zgodność z intencją kompozytora oraz aspekt historyczny rękopisu powodują, że autorka powstrzymuje się od wszelkich ingerencji względem źródła, jeśli nie są one absolutnie konieczne. Postępowanie edytorskie wobec rękopisu Mszy C-dur ograniczone jest do niezbędnego minimum, aby źródło „mówiło samo za siebie”. Taka postawa nie rozwiąże wielu problemów, które pojawiają się w procesie edycji, ale je odpowiednio „naświetli”²³.

Opracowana partytura jest skierowana do odbiorcy, który posiada wiedzę muzyczną, to jest do badacza muzyki, świadomego wykonawcy, czy osoby sporządzającej kolejną edycję utworu. W miejscach problematycznych muszą oni bowiem sami zdecydować, jaką obrać drogę.

2. Problematyka edytorska źródła muzycznego

W trakcie poznawania specyfiki opracowywanego materiału autorka określiła następujące aspekty wymagające edytorskiej interwencji:

- nieprawidłowa wysokość dźwięku, powodująca „nieczyste” współbrzmienie w ramach pionu albo „nieczyste” dwojenie w ramach linii melodycznej

²² Tamże.

²³ „The ideal edition need not have all the answers but should control all the questions so that users can feel themselves in possession of the best available knowledge about this music”, Joel Sheveloff, *Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations (Part II)*, *Musical Quarterly*, 72, 1986, 90–118; cyt. za: James Grier, dz. cyt.

- nieprawidłowa długość dźwięku, powodująca przekroczenie miar taktu lub jego niedopełnienie
- brak taktu lub takt powtórzony, wpływający na złe zsynchronizowanie partii

Poza jawnymi uchybieniami w tekście źródłowym były też błędy mniej rażące, ale także wymagające ingerencji edytorskiej:

- różnice w umiejscowieniu zmian agogicznych, oznaczeń dynamicznych, łuków
- różnice w znakach artykulacyjnych, dynamicznych
- różnice w sposobach sylabizacji partii wokalnych

Brak innych źródeł utworu utrudniało podjęcie decyzji edytorskich. W przypadku edycji Mszy C-dur było natomiast możliwe porównanie niektórych głosów wokalnych i instrumentalnych, gdyż występują w więcej niż jedna kopii. Dotyczy to partii wokalnych, tj. alt, tenor, bas (po dwie kopie; niestety tylko jedna kopia sopranu), pierwszych i drugich skrzypiec (po trzy kopie w każdym głosie), wiolonczel i kontrabasów (dwie kopie), których materiał jest identyczny z partią violone i podobny z partią organów. Organy zawierają ponadto wiele wskazówek dotyczących całości przebiegu muzycznego innych głosów - fragmenty solowe, niektóre techniki wykonawcze (*pizzicato*, *arco*), czy określenie harmonii przebiegu muzycznego (bas cyfrowany).

2.1. Rozmieszczenie i zapis głosów

Przy ustalaniu rozmieszczenia i nazewnictwa głosów w partyturze autorka kierowała się zasadą uniwersalnego wyglądu partytury, do którego odbiorca jest przyzwyczajony, obcując ze współczesnymi wydaniem utworów. Zamysł praktyczności przyświecał także przy zastosowaniu kluczy wiolinowego i basowego dla głosów wokalnych, które w źródle zanotowane są w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym, basowym.

Zasada czytelności zapisu wpłynęła na rozdzielenie w partyturze partii pierwszych i drugich obojów oraz fagotów, ponieważ materiał każdego z głosów wykazuje znaczną niezależność. Z kolei umieszczenie obu partii rogów, trąbek, instrumentów basowych na jednej pięciolinii podyktowane było brakiem niezależności poszczególnych głosów. Wyjątkiem są organy, które dublują partię basową - dla czytelności basu cyfrowanego zostały umieszczone na oddzielnej linii - oraz partia wiolonczeli w *Qui tollis* (t. 204-262)

i pierwszych taktów *Credo* (t. 335-338), ponieważ ma odrębną od innych instrumentów basowych linię.

Sytuacja, w której partię instrumentów basowych realizują wiolonczele bez kontrabasów i violone sygnalizowana jest poprzez oznaczenie „*Vc.*”, natomiast ponowne ich wprowadzenie oznaczone jest przez „*Bs.*”.

2.2. Korekty materiału

Wszelkie istotne zmiany, które wprowadzone zostały względem rękopisu, zostały odnotowane w komentarzu krytycznym (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny).

Ingerencji edytorskich wyszczególniono w sumie 237 dla całego utworu w dziewięciu rodzajach (występujących samodzielnie lub w parach, np. zmiana dotycząca jednocześnie tekstu i rytmu): 112 zmian wysokości dźwięku, 42 zmiany dynamiki, 35 zmian rytmu, 24 zmiany artykulacji, 9 zmian tekstu, 7 zmian rozmieszczenia taktów, 6 zmian obsady, 6 zmian basu cyfrowanego i 1 zmiana agogiczna.

Dla każdej odnotowanej ingerencji względem rękopisu podane jest uzasadnienie wprowadzenia danej zmiany oraz ewentualny wariant. Wyłuszczone drukiem zaznaczono ingerencje, które w sposób poważny wpływają na oryginalny tekst źródła.

Ponadto zastosowano zmiany mające na celu poprawienie czytelności zapisu lub jego uwspółcześnienie:

- ujednolicenie sylabizacji tekstu liturgicznego, np. słowo „eleison”: w partyturze zanotowano „e-lei-son” zamiast występującej niekiedy w rękopisie formy „e-le-ison”; ponadto, w partyturze zanotowano „e-le-i-son”, jeśli sylaba „lei” przypadła na rytm punktowany, por. takt 54 (bas, tenor) i 55 (alt, sopran)
- sylabizacja przystosowana do aspektu wykonawczego, np. słowo „expecto”: w partyturze zanotowano „ex-pe-cto” zamiast „ex-pec-to”
- usunięcie zbędnych znaków interpunkcyjnych
- ujednolicenie grupowania nut - po dokładnej analizie stwierdzono brak znaczenia zastosowania różnych grupowań dla przebiegu muzycznego
- tendencja do ujednolicenia i umiejscowienia dynamiki w tym samym miejscu w takcie dla wielu głosów, jeśli stwierdzono, że oznaczenie odnosi się do wyraźnego pionu
- tendencja do precyzowania łuków legato, które w wielu miejscach nie są dokładne

W postępowaniu edytorskim uwzględniono oryginalność źródła i zdecydowano zachować następujące elementy:

- zachowanie tekstu liturgicznego w pisowni oryginalnej, nawet jeśli nie jest tożsama z poprawną formą łacińską: „osanna” zamiast „hosanna”, „coeli” zamiast „caeli”, „cujus” zamiast „cuius”, „Jesu” zamiast „Iesu” itd.
- zachowanie wszystkich łuków w partiach wokalnych - nie służą one wyłącznie zaznaczeniu melizmatu (w tym wypadku wystarczyłoby podążanie za tekstem), ale informują ponadto o muzycznym sensie, tj. podkreślaniu wybranych dźwięków motywu
- zachowanie rozróżnienia na *staccato* (kropki) i *staccatissimo* (kliny), gdyż stwierdzono ich niejednoznaczność dla przebiegu muzycznego
- zachowanie składników akordu, nawet jeśli akord był skonstruowany w sposób budzący pewne wątpliwości (por. aneks, 6. Partytura, t. 7, 2. miara - akord złożony prawie wyłącznie z tercji)

2.3. Sugestie edytorskie

W rękopisie zdarza się sytuacja, że w danym takcie występują dwie możliwości ukształtowania linii melodycznej. Wynika to z faktu, że dla 3 partii wokalnych (alt, tenor, bas) oraz 4 partii instrumentalnych (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, wiolonczele, kontrabasy) zachowały się więcej niż jeden egzemplarz (por. II., 2.1. Określenie składu wykonawczego). Jeśli obie wersje linii melodycznej mają sens dla przebiegu muzycznego, autorka podejmuje subiektywną decyzję, którą z nich umieszcza w partyturze. Nie wybrana wersja uznana zostaje jako wariant (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny, kolumna „dopuszczalny wariant”).

W partyturze są ponadto oznaczenia, które nie występują w źródle. Takie oznaczenia jako sugestie edytorskie nie są wymienione w komentarzu krytycznym, ale są zaznaczane w następujący sposób:

- łuki przerywane dla sugerowanych łuków artykulacyjnych lub frazowych
- nawias kwadratowy w przypadku sugestii oznaczeń dynamicznych lub zmiany obsady z solo na tutti i *vice versa*; warto zwrócić uwagę na przykład wprowadzenia solo w głosie wiolonczel w odcinku *Qui tollis*, w którym są przebiegi wyraźnie solistyczne (t. 206-215, 221-223, 239, 254-258) - brak „Solo” w materiale źródłowym wynika

z domniemania, że nie zaznaczono sola, gdyż zespół wykonujący utwór mógł mieć jedną wiolonczelę

W przeciwieństwie do wielu opracowań, w partyturze nie stosuje się kursywy, aby wskazać na element dodany przez edytora. Kursywa jest stosowana tak jak w materiale źródłowym - w przypadku oznaczeń dynamicznych i charakteru.

IV. Wykonanie

Powstała w wyniku postępowania edycyjnego partytura Mszy C-dur Franciszka Lessla wraz z komentarzem krytycznym była podstawą do przygotowania i poprowadzenia utworu podczas jego pierwszego wykonania. Niniejszy rozdział traktuje o problematyce wykonawczej i interpretacyjnej dzieła, pisanej z perspektywy wykonawcy - dyrygenta. Decyzje, które autorka rozprawy podejmowała w trakcie pracy nad partyturą były kluczowe dla późniejszych decyzji dotyczących problemów wykonawczych. Głównym celem wykonania Mszy C-dur Franciszka Lessla była próba odtworzenia utworu w sposób najbliższy intencji kompozytora, przy użyciu dostępnych środków.

1. Określenie obsady

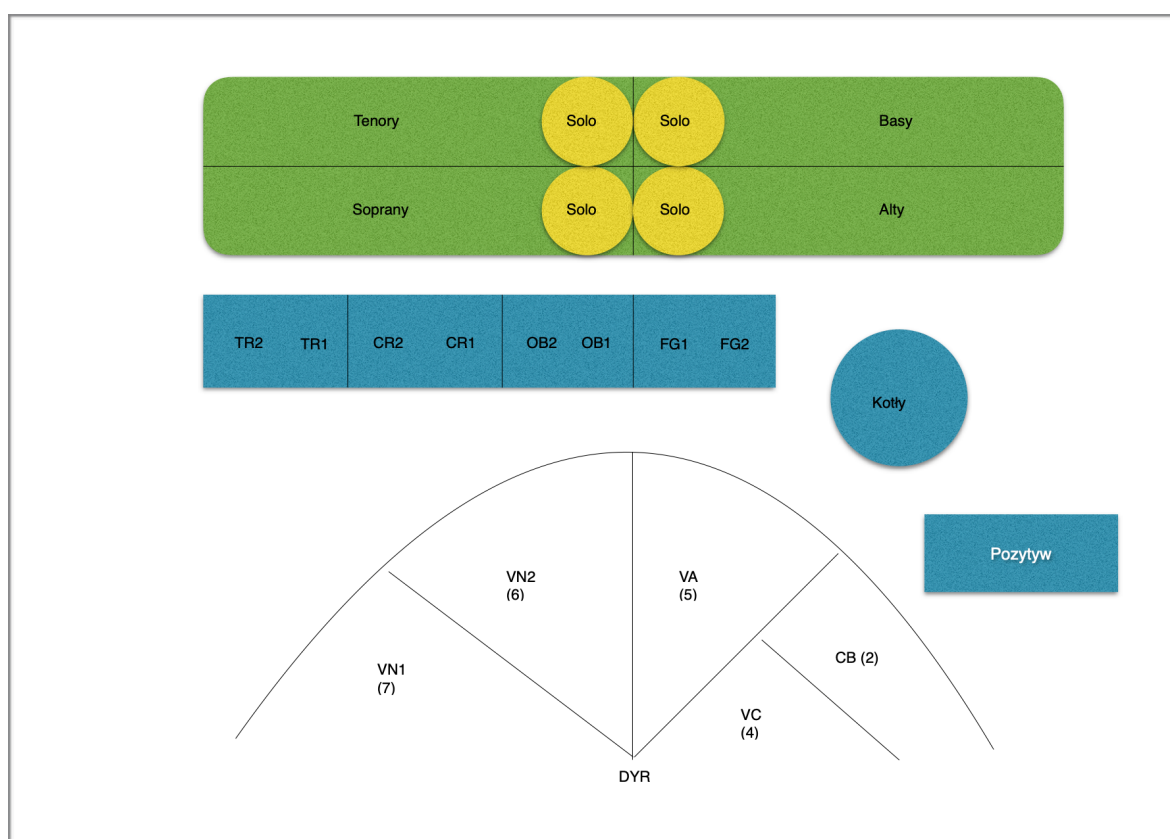
Zgodnie z ustaleniami dotyczącymi zespołu w rozdziale drugim (por. II., 2.1. Określenie składu wykonawczego), w Mszy C-dur wydzielonych jest 20 głosów: Soprano, Alto, Tenore, Basso; Oboe I, II, Fagotto I, II; Corno I, II, Clarino I, II, Timpani; Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Violone; Organo.

Jeśli autorka przyjmuje, że ilość zachowanych egzemplarzy głosów mogła odpowiadać liczbie wykonawców, to obsada liczyć będzie od minimum 27 osób (przy pojedynczym wykonawcy) do maksymalnie 52 (przy podwójnej obsadzie wszystkich partii oprócz kotłów i organów).

Z drugiej strony, czynnikiem determinującym określenie obsady utworu nie musi być liczebność danego zespołu, tylko to, jaki skład byłby zamierzony przez kompozytora. Niestety nie ma informacji na ten temat, ale można odnieść się do udokumentowanych źródeł historycznych omawiających składy wykorzystywane w danej epoce i miejscu.

Przy podejmowaniu decyzji o tym, jaki będzie skład wykonawczy podczas wykonania, należy także uwzględnić dostępny zespół. Do prawykonania Mszy C-dur Franciszka Lessla przewidziano chór i orkiestrę Filharmonii Częstochowskiej. Zespół ten dysponuje instrumentarium współczesnym, dlatego nie było możliwości obsadzenia rogów naturalnych i partii violone. Wykonanie przewidziano w sali koncertowej filharmonii, dlatego zamiast organów użyty został pozytyw (czy też elektroniczny instrument klawiszowy, przypominający pozytyw). Skład wykonawczy wyniósł w sumie 58 osób: 24-osobowy chór (po 6 osób w 4 głosach), podwójna obsada instrumentów dętych (8), kotły (1), kwintet smyczkowy 7 - 6 - 5 - 4 - 2 (24) i pozytyw (1).

Ustawienie zespołu podyktowane było specyfiką utworu. W przypadku kwintetu było to (od lewej) Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso (zob. Obraz nr 2). Uzasadnieniem takiego układu był fragment utworu, w którym przestrzennie układa się linia w partii pierwszych, drugich skrzypiec i altówki, por. t. 404-410.



Obraz nr 2. Ustawienie zespołu do wykonania Mszy C-dur Franciszka Lessla.

Wydzielenie kwartetu solistów z chóru i chęć uzyskania dobrego kontaktu między nimi wpłynęło na decyzję o ustawieniu ich w środku sceny, na skraju swojego głosu (zob. Obraz nr 2, s. 29).

Centralne położenie obojów i rogów wynikało z ich dużej roli w kształtowaniu przebiegu utworu. Umieszczenie trąbek po lewej stronie było powodowane zależnością ich partii od partii wysokich głosów wokalnych, a umieszczenie fagotów po prawej stronie - zależnością od instrumentów basowych.

Podczas prób na sali koncertowej okazało się, że akustyka wnętrza zbyt eksponuje instrumenty basowe (charakterystyczne „dudnienie”). Wpłynęło to na decyzję o zmniejszeniu dynamiki tych instrumentów w partiach tutti.

2. Problematyka wykonawcza

W przygotowaniu do wykonania Mszy C-dur Franciszka Lessla kluczowe znaczenie miały decyzje podjęte podczas edycji partytury. Miejsca niedookreślone dzieła, na które postępowanie edycyjne nie udzieliło ostatecznej odpowiedzi, musiały otrzymać swój konkretny kształt.

Rezultatem dążenia do czytelności tekstu liturgicznego było pozostawienie wersji zastosowanej w partyturze, to jest wariantu trzech ćwierćnut w partii chóralnej w taktach 292 i 294 (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny, zmiana nr 86, 87). Ujednolicenie rytmu ze względu na ruchliwość w akompaniamencie orkiestry powoduje, że tekst jest bardziej czytelny oraz fraza swobodniej się układa do rytmu punktowanego w następnym takcie.

W przypadku motywu melodycznego fagotu w takcie 407 (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny, zmiana nr 129), wariant $cis^1-e^1-cis^1$ został uznany jako odpowiedniejszy w kontekście struktury linii melodycznej całego sola, a szczególnie dla efektywniejszego przygotowania figury melodycznej w takcie 408.

Zgodnie z sugestią edytorską, takty 206-215 w *Qui tollis* powierzono jednej wiolonczeli (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny, zmiana nr 50).

Z powodu edycji względem długości trwania ćwierćnut w partii oboju w takcie 213 (por. aneks, 7. Komentarz krytyczny, zmiana nr 53), w czasie prób z zespołem zadbano o krótszą artykulację w ich realizacji.

W procesie przygotowania utworu do wykonania miały miejsce także decyzje ingerujące w zapis partytury. Ze względu na próbę ujednolicenia artykulacji instrumentów względem taktu 744, w taktach 716 i 717 zdecydowano się usunąć łuki legato. W takcie 645 w partii sopranu ograniczono rytm do tego, który jest w partii pierwszych skrzypiec, gdyż w wykonaniu w zwiększonej obsadzie sopranów, fragment ten w wersji oryginalnej mógłby zabrzmieć mało selektywnie. Do tego uzupełniono wiele łuków w partiach instrumentalnych, zwłaszcza w części *Et resurrexit*, gdzie łuki w rękopisie stosowane są niekonsekwentnie.

Pierwszym kryterium dla decyzji wykonawczych związanych z dookreśleniem tempa poszczególnych części była z jednej strony naturalność w artykułowaniu tekstu liturgicznego przez głosy wokalne, a z drugiej strony zachowanie selektywności drobnych wartości rytmicznych. Decyzja o tempie pierwszego *Allegro* (t. 13-87) zdeterminowana była zatem możliwościami technicznymi chóru przy wykonywaniu fragmentów szesnastkowych (t. 55-59). Analogicznie, tempo *Dona nobis* (t. 825-940) musiało być na tyle osadzone, aby kwartet solistów mógł wyartykułować drobne wartości rytmiczne (t. 843-850, 914-920). Przebiegi szesnastkowe w partii Violino I w *Credo* (t. 335-372) i kontrapunkt ósemkowy w *Et vitam* (t. 509-599) determinują tempo tych części.

Zmiany agogiczne warunkowane są przez narrację i dramaturgię utworu. Przygotowanie kulminacji części *Kyrie* w takcie 72 poprzedzone było wprowadzeniem *ritenuto* na czterech ostatnich ósemkach w takcie 71. Wprowadzenie nagłego zwolnienia (*subito meno mosso*) w takcie 668 powodowane jest zapisem w rękopisie „*adagio*” dla niektórych głosów (por. aneks, 6. Partytura, przypis na s. 96).

Decyzje dotyczące aspektów artykulacji, dynamiki i frazowania związane są z dążeniem do autentyczności stylu wykonawczego typowego dla wykonawstwa dzieł sakralnych w epoce klasycyzmu. W Mszy C-dur Franciszka Lessla można mówić o dwu stylach wykonawczych: styl dawny i styl operowo-symfoniczny (por. I., 2.1. Syntetyczne ujęcie utworu). W ich realizacji obowiązywać będą różne parametry.

Styl kościelny, który obowiązuje we wszystkich odcinkach fugato (por. tabela na s. 6, kolumna „Idiom stylistyczny”), nawiązuje do technik wykonawczych typowych dla epoki baroku i wyróżnia się poprzez następujące parametry:

- charakter ascetyczny, neutralność ekspresji
- frazy oddające barokowe figury retoryczne
- *non vibrato* instrumentów smyczkowych

- skrócona artykulacja (skrócone wartości rytmiczne)
- artykulacja *leggero* drobnowartościowych figur
- uwypuklenie tematu fugata lub czoła tematu

Styl operowo-symfoniczny, widoczny w pozostałych odcinkach mszy, odwołuje się do współczesnych Franciszkowi Lesslowi dzieł klasycyzmu, typowych dla ośrodka wiedeńskiego, to jest do stylu dojrzałych utworów Haydna, czy do wczesnych utworów Beethovena. Styl ten można charakteryzować odwołując się do następujących parametrów:

- artykulacja dociążona, dłuższa
- wykorzystanie wibracji (*poco vibrato*), aby podkreślić ekspresyjność frazy lub dźwięku
- duże kontrasty dynamiczne - stosowanie *subito piano* / *subito forte*, czyli wytrzymywanie danej dynamiki do samego końca przed znakiem *subito* (por. t. 103)
- efekty dynamiczne (np. t. 178: *subito mezzoforte* i *crescendo*; t. 421 *fortepiano* i *crescendo* w blasze), akcenty *forzato*
- zwrócenie uwagi na frazy sześciotaktowe (por. t. 279-284)
- delikatne akompaniowanie solistom przez instrumenty smyczkowe (np. t. 206)

Warto wspomnieć o aspektach dotyczących specyfiki pracy dyrygenta z zespołem:

- ustalanie balansu między głosami chóralnymi a orkiestrą - priorytetem była słyszalność tekstu i (czoła) tematów - np. od taktu 452 zdecydowano się zredukować dynamikę orkiestry do *mezzoforte*, a głosy chóralne miały zaznaczyć czoło tematu, by następnie „wycofać się” na dalszych jego dźwiękach
- ujednolicenie artykulacji między partiami instrumentów - np. taka sama długość i charakter ósemek w taktach 677 i 678 dla kwintetu smyczkowego i rogów
- ustalanie sposobu realizacji przednutki - np. w takcie 196 pierwszy obój realizuje ją tak, jak głos sopranowy
- ustalanie sposobu realizacji obiegніка w takcie 674 dla partii pierwszych skrzypiec - nuta główna to ósemka z kropką, pierwsze 3 nutki obiegніка to triola trzydziestodwójkowa, czwarta nutka obiegніка to ósemka przypadająca na drugą miarę taktu
- ustalanie sposobu realizacji akordów w partii instrumentów smyczkowych - np. w taktach 82 i 83 zamiast „łamania” akordów, muzycy wykonują szybkie *arpeggio* grane przed „raz”, to znaczy ostatnia nuta *arpeggio* przypada na główną miarę taktu

Co ciekawe, wszelkie akordy w głosach instrumentów smyczkowych są napisane w taki sposób, że zawsze można grać je *non divisi*. Przy opracowywaniu materiałów dla kwintetu smyczkowego zadziwiający był dla autorki fakt, że partie te prawie w ogóle nie wymagały tzw. „osmyczkowania” (ustalenia kierunków gry smyczka), gdyż wszystkie frazy układały się naturalnie, jakby w sposób intuicyjny. Świadczy to o opanowaniu przez kompozytora techniki pisania na te instrumenty orkiestry, bowiem Franciszek Lessel sam grał na skrzypcach²⁴.

3. Zagadnienia interpretacyjne

Kyrie

takty 1-6: wyraźna dwutaktowa fraza; partie Vn. I i S stanowią jedną linię, tzn. skrzypce „dążą” do 1. miary następnego taktu, a sopran „przejmuje” ich linię melodyczną; uwypuklenie szesnastek w partii Basso i Fg; w takcie 5-6 większy nacisk na septymę akordu C-dur w partii instrumentów basowych

takt 7-8: szeroka artykulacja ćwierćnut *quasi-tenuto* w instrumentach dętych; wejście trąbek clarino i rogów odważnym i niespodziewanym *forte*

takty 9-10: dialog między Vn. I a Bs.

takty 13-15: budowanie tematu w ramach 3 taktów jako jedna linia, w charakterze zdecydowanym; zaznaczenie czoła tematu i dążenie do następnego taktu

takty 42-44: figura rytmiczna z rytmem punktowanym zawsze dąży do 1. miary w następnym takcie

takty 55-59: selektywność szesnastek w partiach wokalnych - popisowy fragment chóru

takty 70-72: doprowadzenie do fermaty i jednocześnie kulminacji części; wprowadzenie *ritenuto* na 4 ostatnich ósemkach taktu 71

Gloria

takty 88-98: wyraźne czterotaktowe frazy; charakter radosny, barwa jasna; ważne motywy ósemka-dwie szesnastki w basach - należy „wypowiedzieć” szesnastki

takty 99-102: zaznaczenie figury rytmicznej w partii Vn. I, Cr., Clno - lekkość, taneczność, dążenie do 1. miary w następnym takcie

²⁴ Por. aneks, 2. Szkic biograficzny Franciszka Lessla.

takty 103-110: uwydatnienie pierwszego wejścia kwartetu, wyciszenie orkiestry

takty 111-119: nagłe zmiany dynamiczne, dbałość o *subito forte*, *subito piano*

takty 120-125: trzy dwutaktowe frazy; zbudowanie dramaturgii z użyciem stopniowego *crescendo* do *forte* w takcie 126

takty 126-133: zaznaczenie zmian harmoniczych w partii basów (F-dur, d-moll, a-moll); w takcie 132 basy prowadzą frazę do następnego taktu

takty 138-143: trzy dwutaktowe frazy w basach, oparcie na pierwszą miarę taktu po skoku kwintowym w dół

takty 144-149: rytornel orkiestrowy w dynamice *piano*, aby przygotować wejście tutti *forte* w takcie 150

takty 150-154: silna artykulacja głoski „d” w partii chóru oraz szesnastek w partii instrumentów smyczkowych - dbałość o balans kwintetu smyczkowego, aby mógł zbliżyć się do poziomu głośności instrumentów blaszanych

takty 168-171: zmiana artykulacji obojów i fagotów na *legato*, aby w sposób homogeniczny ich barwa „wmieszała się” w barwę głosów chóralnych

Qui tollis

takty 204-206: dłuższa artykulacja głównych miar taktów - osadzenie nowej tonacji Es-dur

takty 206-209: temat *dolce* w Ob. I jako intymna w charakterze wypowiedź; ósemki w Vc. układają się w jedną nieprzerwaną, elastyczną linię melodyczną

takt 211: motyw w partii Fg1 i Vc. w charakterze *lamentoso*, podkreślenie dźwięku ces¹ - *sforzato* miękkie, ale dociążone

takty 216-219: ósemki w Vn. I grane *dolce* i dyskretnie, aby solista mógł wybrzmieć

takty 233-238: przeciwstawienie chóru, instrumentów dętych i kotłów w charakterze uroczystym, majestatycznym - kwintetowi smyczkowemu z dyskretną odpowiedzią

takty 259 i 261: rozszerzenie artykulacji partii Org. (kliny *staccatissimo*) na cały kwintet - opadająca figura wypowiedziana w sposób dosadny, dodaje pewnego ciężaru wypowiedzi chóru, buduje napięcie dramaturgii tej części

Quoniam

takty 267-274: podekscytowany „szep” w partii Vn. I, Vn. II i Va przed wejściem tutti

takty 275-276: motyw fanfarowy w partii Cr. i Cl., grany z „blaskiem”

takty 279-284: fraza sześciotaktowa, dbałość o kontynuację frazy chóru w takcie 282

takty 285-288: jedna linia melodyczna w głosach wokalnych - dbałość o wykończenie motywu w taki sposób, aby był on „odebrany” przez głos następny
takt 292-295: analogicznie do taktów 267-274 - podekscytowany „szep”, tym razem także w partii chóru; bardzo wyraźna artykulacja tekstu i rytmu punktowanego

Credo

takty 335-340: charakter tematu - stanowczo, pewnie, bez pośpiechu; kontrapunkt w Vn. I grany lekko, fraza „podąża” za kierunkiem linii melodycznej
takty 355-358: dialog Vn. I z Vn. II
takt 364: uwypuklenie zmiany harmonicznego (g-moll, G-dur septymowy) w głosie Alto (b¹, h¹), aby w zdecydowany sposób doprowadzić do C-dur w takcie 365
takty 365-366: podkreślenie czoła tematu kolejno w Timp., Cl., Cr.; doprowadzenie w Vn. I do następnego taktu (reprzyzy części) zgłaszając i wyciszając kontrapunkt (< >)
takt 369: pion realizowany przez Cr., Cl. i Timp. dłuższą artykulacją, jak gdyby instrumenty „komentowały” wcześniejszą wypowiedź chóru - „tak jest”

Et incarnatus

takty 373-376: charakter marszu żałobnego; uwypuklenie tematu w partii Bs. i Org.; rytm punktowany - ósemka z kropką nieco skrócona; instrumenty smyczkowe „wypowiadają się” w sposób ekspresyjny, natomiast „odpowiedź” w instrumentach dętych jest nieprzerwanie „obojętna” wyrazowo; artykulacja ćwierćnut *quasi-tenuto*
takt 381: zmniejszenie dynamiki kwintetu do *pianissimo* - funkcja akompaniująca dla B.
takty 389-392: nastrój spokojny, ale skupiony; wyraźne czoło tematu w partii Va, Vc., Fg.
takt 393: wprowadzenie oznaczenia *pianissimo* do kwintetu, aby zachować dotychczasową dynamikę pomimo zwiększenia obsady
takty 399-401: charakter groźny, apokaliptyczny
takty 404-407: uwypuklenie pochodzącego w partii Tenore (c¹-h-b); solo Fg. 1 w charakterze *con dolore*; figury szesnastkowe w partii Vn. I, Vn. II i Va grane „mgliście”
takty 416-420: charakter zamierania narracji utworu, *morendo*

Et resurrexit

takty 421-428: charakter ożywiony, majestatyczny; gest wznoszący, ilustrujący akt zmartwychwstania; fraza czterotaktowa, kierunek do taktu czwartego

takty 435-441: podkreślenie kierunku wznoszącego linii melodycznej basów
takty 446-485: uwypuklenie czoła motywu i wygaśnięcie w partiach chóralnych
takt 503: *ritenuto* na 4 ostatnich ósemkach jako przygotowanie do *Adagio*
takty 504-508: chorał w kierunku zstępującym - podkreślenie dźwięków f¹, es¹, d¹, c¹, h;
ciemna barwa chorału ilustrująca znaczenie słowa „mortuorum”

Et vitam

takty 508-520: odżegnanie się od charakteru poprzednich taktów - charakter lekki, pogodny; czterotaktowe tematy oraz kontrapunkt ćwierćnotowy i ósemkowy grane artykulacją *leggiero*
takty 566-575: uwypuklenie dwutaktowego czoła tematu kolejno w głosach Soprano, Alto, Basso, Vn. I oraz jego odwrócenia w Alto i Vn. II
takty 578-591: zachowanie dynamiki *piano*, aby przygotować nadejście *forte* w takcie 592 - dynamika *forte* w charakterze radosnym i uroczystym, jako konkluzja całego Credo

Sanctus

takty 600-602: charakter *sostenuto*, wytrzymywanie długości wartości rytmicznych; spokojne i dosadne przeprowadzenie zmian harmoniczných przebiegu
takt 611: wprowadzenie *diminuendo*, aby uwypuklić dramaturgię części

Pleni, takty 612-615: charakter żywy, radosny; motywy fanfarowe w Cr. i Cl.

Osanna (I), takty 623-630: charakter pogodny i taneczny, oparcie na 1. miarę taktu

Benedictus

takty 673-676: charakter *dolce*, ciepła barwa instrumentów smyczkowych
takt 715: podkreślenie modulacji w obojach, „wypowiedzenie” frazy
takt 733-738: Fg. 1 *espressivo*
takty 739-741: konkluzja części - wzniosły i czuły nastrój

Osanna (II) takty 778-783: „nowa myśl” - uwypuklenie linii melodycznej Vn. I

Agnus Dei

takty 797-802: 3 dwutaktowe frazy; podkreślenie motywu westchnienia w partii S; bas „kroczący”, ponury

takty 807-810: charakter dramatyczny; Vn. I i II „skarżą się”

takty 811-814: charakter pocieszenia, uspokojenia

Dona nobis

takty 825-828: „szept” kwintetu, głośny sygnał w Cl. jako „niespodzianka”

takty 859-863: uwypuklenie czoła tematu

takty 921-934: 2 siedmiotaktowe frazy, radosna konkluzja utworu

Zakończenie

Odnalezienie Mszy C-dur Franciszka Lessla w wiedeńskim klasztorze było początkiem wielomiesięcznych zmagañ z materią muzyczną rękopisu. Odkrywanie dzieła i jego krytyczna analiza „nuta po nucie” w postępowaniu edytorskim uświadamiały stopień złożoności natury dzieła muzycznego oraz poszerzały perspektywę wykonawczą.

Niezwykłe interesujące były badania dotyczące poszukiwania istoty barwowej dzieła. Konieczność uruchomienia wyobraźni, prowadzącej do zbudowania kształtu dźwiękowego utworu, szczególnie w partiach wiolonczeli i kontrabasów, przyniosła ciekawe doświadczenia.

Praca nad utworem uświadamia, z jak wielkim kunsztem kompozytorskim mamy do czynienia. Inwencja melodyczna, sposób budowania frazy, formalna spójność i wysublimowana instrumentacja stanowią o wartości utworu. To potwierdza powszechną opinię o Franciszku Lesslu, że był ulubionym uczniem Josepha Haydna.

Tym bardziej cenne jest w kontekście wielu „białych plam” w muzycznej historii Polski, że wraz z niniejszą rozprawą doktorską oddaje się do dyspozycji partyturę utworu. Choć wiele jeszcze pozostaje do zbadania na temat życia i twórczości Franciszka Lessla, to został poczyniony poważny krok ku odkrywaniu tego wybitnego twórcy.

Bibliografia części opisowej

ARNOLD Denis, hasło „Mass”, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45872> [dostęp: 16.09.2021]

BORGIR Tharald, BONTA Stephen, PLANYAVSKY Alfred, hasło „Violone (It.: ‘large viol’))”, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29478> [dostęp: 21.09.2021]

GRIER James, hasło „Editing”, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550> [dostęp: 16.09.2021]

MACIEJEWSKI Tadeusz, hasło „Msza”, w: *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 579-581

WRONKOWSKA Sonia, *Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego*, *Bibliotheca Nostra: śląski kwartalnik naukowy* nr 3, 2013, s. 10-27, <https://bazhum.muzhp.pl> [dostęp: 16.09.2021]

Hasła „Lessel Masses C major A-Wm”, „Lessel, Franciszek”, „Haydn A-Wm”, „A-Wm Masses”, „A-Wm”, w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 16.09.2021]

Aneks

1. Stan badań nad życiorysem i twórczością Franciszka Lessla

[data?] „rękopis Walewskiego”, w którym opisany jest wątek biograficzny Franciszka Lessla związany z niespełnioną miłością do Cecylii Beydale²⁵

25.2.1840 artykuł w *Neue Zeitschrift für Musik*²⁶, w którym Moritz Ernemann wymienia rękopisy utworów Franciszka Lessla, Josepha Haydna, Michaela Haydna, Luigi Cherubiniego, znajdujące się w posiadaniu wdowy po Franciszku; fragment artykułu (w oryginalnej pisowni) odnoszący się do twórczości F. Lessla przedstawia Obraz nr 3.

Zu den noch ungestochenen Handschriften von Lessel gehören für die Kirche:
1) Messe in C mit lateinischem Texte, Partitur. 2) Messe in B mit polnischem Texte. Partitur. 3) Messe in F mit lateinischem Texte. Partitur. 4) *Tantum ergo a 4 voci* mit Orchester. 5) Messe zur Cäcilienfeier. Partitur. 6) Offertorium. Partitur. 7) 1ste Todtenmesse. Partitur. 8) 2te Todtenmesse. Partitur.

Für Gesang finden sich noch außerdem:

3 Motetten für hohe Weiberstimme mit Saitenquartett. Mehre Singstücke zu einer unvollendeten Oper: „die Zigeunerin”.

Für Instrumentalmusik:

1) Verschiedene Nummern für zwei Pianoforte. 2) Vierhändige Variationen mit Violinbegleitung. 3) Charakteristische Phantasie für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello. 4) Quartett für Piano, Violine, Alt und Violoncello. Es. 5) Quintett für Piano, 2 Violinen, Alt und Violoncello. F-Moll. 6) Capriccio für Clarinette in Es, mit Orchester. 7) Marcia für Flöte mit Orchester. 8) 1stes Sextett für 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. 9) 2tes Sextett für 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. 10) Variationen für Horn mit Orchester. 11) Concert für das Horn (in F) mit Orchester. 12) Adagio für Flöte mit Orchester. 13) Quartett für Flöte, Violine, Alt und Violoncell. 14) Concert für 2 Flöten mit Orchester. 15) Concert für Horn in Es mit Orchester. 16) Phantasie für Saitenquartett. 17) 8 Quartette für 2 Violinen, Alt und Violoncello. 18) Eine Symphonie in H-Moll für Orchester. 19) Eine Symphonie in Es für Orchester. 20) Eine Symphonie in D für Orchester. 21) Ouvertüre zur Oper „die Zigeunerin” für Orchester. 22) *Les marchands de Modes*, Ballet für Orchester. 23) *La Dançomanie*, Ballet für Orchester.

Obraz nr 3. Spuścizna Franciszka Lessla według Moritza Ernemanna.

²⁵ Por. Hanna Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Prace specjalne komisji PWSM w Gdańsku, PWSM, Gdańsk 1980, s. 73.

²⁶ Moritz Ernemann, *Franz Lessel's Nachlass*, w: „Neue Zeitschrift für Musik” 1840 nr 17 (25.II.1840), s. 67-68, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

1860 J. Sikorski: „Ów pan Fr. Lessel (...) człowiek wszechstronnie i wysoko wykształcony i muzyk znakomity jako uczeń Hajdena (...) zamiłowania jego w muzyce dawnej i jej historii dowodził pozostały po nim księgozbiór, wiele ciekawości muzycznych zawierający, sprzedany przed kilkoma laty częściowo. Nie mogliśmy korzystać z tej okoliczności i dziś trudno wiedzieć co się stało z partyturą mszy Gorczyckiego, jeśli ją Lessel posiadał”²⁷.

1904 S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, Warszawa 1898-1904: historia niespełnionej miłości do Cecylii Beydale

1907 słusznie określony czas przyjazdu Franciszka Lessla do Wiednia w pracy A. Polińskiego, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*

1920-1940 romantyzujące opisy schyłku życia Franciszka Lessla wg A. Chybińskiego (Riemann, 1920/1929) - zmarł z powodu „złamanego serca” - i C. Ferdinanda Pohla (Grove, 1940) - „wyczuwał zbliżającą się śmierć, pisząc Requiem”

1934 S. Lidzki-Śledziński, *Dzieje symfonii warszawskiej w pierwszej połowie XIX wieku*: „Żałować należy, że twórczość symfoniczna Lessla, o której z takim entuzjazmem wyrażają się Elsner i Sikorski, jest znana jedynie z fragmentów”²⁸.

1946 Franciszek Lessel uznawany wirtuozem gry na harmonice szklanej²⁹

1951-68 wyniki pracy badawczej Hanny Rudnickiej-Kruszewskiej w publikacjach T. Strumiłły, K. Dobrzyńskiego, Z. Chorowicza, Z. Jachimeckiego, I. Bełzy, A. Nowak-

²⁷ J. Sikorski, *Ruch Muzyczny*, 1860, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 53.

²⁸ Stefan Lidzki-Śledziński, *Dzieje symfonii warszawskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Rozprawy i notatki muzykologiczne*, Kraków 1934, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 62

²⁹ Por. J. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1946, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny* w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 53.

Romanowicz³⁰ oraz H. Rudnickiej-Kruszewskiej³¹; podstawę źródłową prac stanowiły materiały zebrane przed rokiem 1939 przez Hannę Rudnicką-Kruszewską, głównie metryka ślubu F. Lessla oraz listy Wincentego Lessla do Franciszka Lessla, znajdujące się do pierwszych lat wojny w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego³²; niestety, oryginały materiałów zaginęły lub spaliły się w czasie drugiej wojny światowej

196[?] znaleziony po 1945 r. przez Kazimierza Dobrzyńskiego w Piotrkowie Trybunalskim akt zgonu Franciszka Lessla (w aktach Stanu Cywilnego, „za nr 206”) - jego pełny tekst znajduje się w pracy K. Dobrzyńskiego, *Franciszek Lessel, architekt i kompozytor*³³; przeszukiwanie akt cywilnych z lat 1778-1800, znajdujących się w archiwach parafialnych miejscowości Puławy, Włostowice, Wąwolnica, Wilków, Kazimierz Dolny nie przyniosło spodziewanych rezultatów w formie odnalezienia metryki urodzenia Lessla i ustalenia dokładnej daty i miejsca jego urodzenia³⁴

1966 odrzucenie hipotezy o działalności Franciszka jako architekta dzięki pracy A. Rottermunda, *Fryderyk Albert Lessel*³⁵; potwierdzenie w artykule H. Rudnickiej-Kruszewskiej, hasło „Franciszek Lessel” w Polskim Słowniku Biograficznym (1972)

³⁰ Według H. Rudnickiej-Kruszewskiej, autorzy korzystali z zebranych materiałów w następujących publikacjach: T. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej* (Kraków 1956), K. Dobrzyński, *Franciszek Lessel, kompozytor i architekt* (maszynopis, Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego), Z. Chorowicz, *Franciszek Lessel - życie i twórczość* (maszynopis, Zakład Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego), Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym* (Kraków 1951, t. I, cz. II), *Grove's dictionary of music and musicians* (5 ed. London 1954, t. V), I. Bełza, *Istoria polskiej muzykalnej kultury* (Moskwa 1957, t. II), A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu* (w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1966, t. II).

³¹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968.

³² Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 7.

³³ Por. K. Dobrzyński, *Franciszek Lessel, kompozytor i architekt*, Zakład Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego [rok?], [maszynopis], za: Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 71.

³⁴ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 71.

³⁵ Por. A. Rottermund, *Fryderyk Albert Lessel*, Biuletyn. Hist. Sztuki, Warszawa 1966, za: Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 76; Fryderyk Albert Lessel (1767-1822) był architektem, który odbył studia w Warszawie i we Włoszech, a także był krewnym Franciszka i Wincentego Lesslów (dowodem ma być ich wspólne podanie o indygenat szlachecki).

1978 Gabriela Pauszer-Klonowska publikuje książkę o ks. Izabeli Czartoryskiej, *Pani na Puławach* (Warszawa 1978) - materiały źródłowe to m.in. listy Cecylii Beydale i pisane do niej w latach 1826-27, znajdujące się w bibliotece w Kórniku oraz napis na grobie Cecylii ułożony przez M. Wirtemberską - źródła wskazują na to, że nie Franciszek Lessel, a książę Konstanty był tym przyrodnim bratem, w którym zakochała się Cecylia Beydale - upada mit „bohatera-artysty romantycznego”

1989 Publikacja *Inwentarza notarialnego Franciszka Lessla*³⁶

1996 znalezienie rękopisu VIII kwartetu smyczkowego Franciszka Lessla w Paryżu³⁷

2. Szkic biograficzny Franciszka Lessla

między 1750 a 1760 rokiem

Przypuszczalna data urodzenia Wincentego Ferdynanda Lessla, ojca Franciszka. Z danych wynika, że ród Lesslów wywodził się z Czech, ale od XIV wieku jego przedstawiciele osiedlali się w Polsce. Wincenty Lessel urodził się w Jílové (niem. Eula, koło Pragi), gdzie jego ojciec, Jan Krzysztof Lessel, był burgrabią zamku. Matka Wincentego prawdopodobnie miała na imię Rozyna³⁸.

1762

Rodzice Wincentego na skutek wojny siedmioletniej (1756-1763) utracili majątek i przenieśli się wraz z synem do Drezna. Lesslowie pozostawali pod opieką dworu drezdeńskiego. Zanim Wincenty przeniósł się do Polski, przez kilka lub kilkanaście lat pobierał nauki kompozycji m.in. u J. G. Schürera i pracował jako altowiolista kapeli królewskiej.³⁹

³⁶ Por. Czesław Erber, *Inwentarz notarialny Franciszka Lessla*, w: *Muzyka* xxxiv 1989 nr 2, 37-58.

³⁷ Por. Ewa Talma-Davous, *VIII Kwartet Lessla odnaleziony*, „Ruch Muzyczny”, 40/12, 1996, 34-37.

³⁸ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968, s. 148-149.

³⁹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

około 1780

Większość źródeł podaje, że Franciszek Lessel urodził się około roku 1780⁴⁰ w Warszawie⁴¹. Ojcem Franciszka był Wincenty Lessel⁴². Niestety, nie udaje się z pewnością stwierdzić, kim była matka Franciszka. Można domniemywać, że była to osoba zamożna i wysoko postawiona, skoro można było sfinansować wieloletnie studia Franciszka Lessla w Wiedniu. Tadeusz Strumiłło wyraża przekonanie, że matką Franciszka była księżna Izabela Czartoryska⁴³.

około 1781

Wincenty Lessel przybywa na dwór Czartoryskich w Puławach. Zostaje nauczycielem fortepianu dzieci Adama Kazimierza i Izabeli Czartoryskich: Marii, Adama Jerzego, Konstantego i Zofii. Oprócz działalności pedagogicznej, Wincenty zajmuje stanowisko nadwornego kompozytora, klawesynisty i kapelmistrza orkiestry dworu⁴⁴. Wincenty Lessel był pierwszym nauczycielem Franciszka w zakresie sztuki kompozycji.

1797

Franciszek Lessel wyjeżdża do Wiednia (Grove, 1954). Niektóre źródła podają, że głównym powodem wyjazdu do Wiednia było podjęcie studiów medycznych⁴⁵.

⁴⁰ W publikacjach podaje się różne wersje urodzenia Franciszka: „rok 1780”, „około 1780”, „1779”, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 19. Zarówno najnowsze hasło w Grove, jak i MGG, Riemann oraz Słownik Muzyków Polskich podaje datę „około 1780”. Sam Franciszek w przedmowie do studiów kontrapunktycznych wymienia datę „gegen anno 1780” i miejsce „in Warschau”, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz.cyt., s. 74.

⁴¹ W publikacjach podaje się różne wersje miejsca urodzenia Franciszka: Warszawa, Puławy, „w pobliżu Puław”, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 19.

⁴² Ojcostwo Wincentego Lessla nie budzi wątpliwości. Świadczą o nim listy Wincentego do syna oraz przedmowa Franciszka do studiów kontrapunktycznych z 20.1.1800, w której wymienia ojca i jego sześcioro dzieci, z których Franciszek był najstarszy; por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz.cyt., s. 73.

⁴³ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 73.

⁴⁴ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁴⁵ Por. Antonicek, hasło „Lessel Franciszek”, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1972, s. 157, https://www.biographien.ac.at/oeb_l_5/157.pdf [dostęp: 17.09.2021].

1799

Na początku roku (styczeń-kwiecień?) Franciszek Lessel przebywa we Lwowie. Prawdopodobnie występuje tam jako członek kwartetu⁴⁶. Pod koniec roku wyjeżdża na stałe do Wiednia, gdzie będzie pobierał nauki kompozycji u Josepha Haydna. Franciszek Lessel „wraz z dwoma innymi uczniami Haydna, Neukommem i Pleyelem stanowili trójkę najlepszych i najbardziej przez mistrza cenionych uczniów. Szczególnie Lessel był jego ulubieńcem” - jak twierdzi Riemann⁴⁷. Lessel pozostał przy boku Haydna aż do jego śmierci. „he tended him with the care and devotion of a son” (Grove)⁴⁸.

W Wiedniu co najmniej jeden koncert. Wydania utworów. Pochlebne recenzje.

W czasie pobytu stałego w Wiedniu kilkumiesięczne wyjazdy do Polski na dwór książąt Lubomirskich w Łańcucie⁴⁹.

Grudzień. Słucha Beethovena, Weigla, Gelinka⁵⁰.

1800

Pierwszy rok studiów u Haydna, w trakcie którego następuje częsta korespondencja między Franciszkiem a ojcem: listy Wincentego stanowią często porady w zakresie kompozycji, sugestie pomocnej w komponowaniu literatury (*Der vollkommene Capellmeister* Matthesona, *Anleitung zur Singkomposition* Marpurga) oraz partytur do studiowania (msze Hassego, *Czarodziejski Flet* Mozarta, tria Corellego). Ponadto Lesslowie wymieniają poglądy na temat utworów Bacha, Haydna, Mozarta.⁵¹

Styczeń. „Ćwiczenie się” w pisaniu utworów „na wszelkiego rodzaju instrumenty”⁵².

⁴⁶ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 81.

⁴⁷ Por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 53.

⁴⁸ Tamże, s. 54.

⁴⁹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 77.

⁵⁰ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 83-84.

⁵¹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁵² Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 85.

20.1.1800 (Wiedeń) Franciszek pisze przedmowę do studiów kontrapunktycznych (*Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts, nebst einer grundlichen Anleitung zur Composition von Franz Lessel zusammen gezogen*)⁵³.

Marzec. Ćwiczenia z kontrapunktu.⁵⁴

Maj-Czerwiec. Komponowanie melodii do tekstu. Ćwiczenie imitacji i fug. Dyskusja na temat stylu kompozycji Ludwiga van Beethovena⁵⁵.

Lipiec. Uczenie się techniki śpiewu, aby wykorzystać jej znajomość w komponowaniu dzieł wokalnych.⁵⁶

Sierpień. Prawdopodobnie Franciszek wysłał ojcu utwór Josepha Haydna - pieśń *Ein kleines Haus*. Jako odpowiedź Wincenty przeprowadza dokładną analizę tego utworu, przed wszystkim koncentrując się na retorycznych gestach muzyki, która podkreśla sens słów przy pomocy elementów harmonii, melodii i rytmu, przywołując na myśl malarstwo dźwiękowe („ritornel z triolami ma istotnie wiele podobieństwa z ochoczym śpiewem skowronków”)⁵⁷. Wincenty zwraca także uwagę na sposób komponowania utworu z uwzględnieniem potrzeb śpiewaka („następuje ritornel (...), aby pozwolić odetchnąć śpiewakowi”).

Wrzesień-Październik. Komponowanie dzieł wokalnych i „ćwiczenie się” w stylu kościelnym. Wincenty radzi synowi, aby studiował msze Hassego: „Miałbyś w nich pewny i dobry drogowskaz (...) Tego, co poważne i majestatyczne, nie wolno tutaj nigdy tracić z oczu, a przy ariach, solach lub chórach należy dobrze baczyć, żeby nie popaść przypadkiem w teatralność; niedopatrzenia popełniają w tym względzie nawet niektórzy wielcy mistrzowie (...)”⁵⁸.

15.10.1800 Wincenty Lessel zleca wykonanie utworu Franciszka w dniu urodzin hrabiny Zamoyskiej - jest to jedno z triów na 3 klarnety, „które się niezwykle podobało”⁵⁹.

⁵³ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 73.

⁵⁴ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁵⁵ Wincenty Lessel w liście z 25.6.1800 do syna: „Czy utwory Beethovena nie są trochę za nadto przeładowane lub nazbyt naszpikowane, zostawiam osądowi pana Haydna lub większym niż ja muzykom”, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 91.

⁵⁶ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁵⁷ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 92-94.

⁵⁸ List z 4.10.1800, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 97-98.

⁵⁹ List z 1.11.1800, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 99.

Listopad. Franciszek komponuje walce i w dalszym ciągu zgłębia techniki komponowania muzyki do tekstu⁶⁰.

1801

19.5.1801 Publiczna premiera oratorium „Pory Roku” Josepha Haydna.

Czerwiec-Lipiec. Franciszek zaprenumerował dzieła Jana Sebastiana Bacha.⁶¹

Wrzesień. Wincenty relacjonuje, że razem z Konstantym Czarotoryskim grali kwartety Franciszka („on objął pierwsze skrzypce”). Wcześniej otrzymał od syna rękopis [kopię manuskryptu?] jednej z symfonii Haydna („sprawiłeś mi nieopisaną radość”)⁶².

1802

Lipiec. Franciszek komponuje *Kyrie*. Najwyraźniej informuje ojca, że zamierza umieścić w niej „burzę z piorunami”, do czego krytycznie odnosi się Wincenty - „z tekstów i z rzeczy kościelnych nie można sobie stroić żartów! Przystoi im wspaniałość, majestat, pokora etc. Dlatego nie można pisać muzyki kościelnej tak lekko i błyskotliwie, jak niejedną inną muzykę, na przykład opery etc. W tej pierwszej trzeba stosować wszelkie możliwe rodzaje sztuki kontrapunktycznej etc.”⁶³

8.9.1802 Pierwsze wykonanie *Harmoniemesse*, ostatniej wielkiej mszy w dorobku Josepha Haydna.

1803

Sierpień-Wrzesień. Kapela puławska grała na życzenie Księcia Czarotoryskiego dwie symfonie Franciszka - sam Wincenty realizował na altówce partię wiolonczeli, „aż mi pot po niej spływał”. Księżę zapewniał, że „byli oni lepiej zgrani niż [kapela] w Łańcucie”⁶⁴.

⁶⁰ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 99-100.

⁶¹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁶² Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 104; nie wiadomo, którą symfonię Haydna mógł otrzymać Wincenty; nie mogła to być Symfonia nr 56 C-dur, gdyż autograf tego dzieła podarował Franciszkowi Haydn dopiero w 1805 roku; por. wpis z 24.10.1805, s. 49.

⁶³ List z 24.7.1802, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 106-107.

⁶⁴ List z 3.9.1803, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 110.

Październik. Franciszek najprawdopodobniej odwiedza Puławę⁶⁵. Ponadto jest w trakcie komponowania mszy, gdyż otrzymuje kolejne sugestie od ojca dotyczące utworów innych kompozytorów napisanych w stylu kościelnym, które mogą stanowić wzór do *Kyrie* Franciszka (Wincenty podkreśla m.in. dobry wpływ włączenia chorałów w dawnych tonacjach, typowych dla muzyki kościoła protestanckiego, do muzyki kościoła katolickiego). Wincenty nadmienia także ostatnio skomponowaną przez Franciszka *Wassermusik*.⁶⁶

26.12.1803 Ostatnie publiczne wystąpienie J. Haydna w czasie koncertu charytatywnego, podczas którego dyryguje *Siedem ostatnich Słów*.

1804

Maj. Franciszek zwrócił się do Wincentego o przesłanie mu kilku oper Glucka.⁶⁷

Lipiec. Wydanie *Adagio* Franciszka Lessla w *Wyborze pięknych dzieł muzycznych* redagowanym i wydany przez Józefa Elsnera⁶⁸. Prawdopodobnie o tym samym *Adagio* pisze Wincenty w innym liście, że zagrał je księciu Konstantemu, który następnie zaniósł utwór do małżonki, twierdząc, że to prawdopodobnie utwór Mozarta. „Ona patrzy, gra, też bardzo jej się podoba. Ale nie zgadza się i mówi, że ja [Wincenty Lessel] się mylę, dlatego, że ona posiada wszystko, cokolwiek jest Mozarta godne uwagi i piękne”⁶⁹.

Wrzesień. Kolejny raz kapela puławska gra symfonię Franciszka w obecności księcia. „Ale tylko jedną z nich, w g-moll, słyszała księżna, lecz zyskała jej całkowite uznanie”⁷⁰.

⁶⁵ Fragment listu z 14.10.1803: „Sprawiłeś mi wiele radości i teraz naprawdę bardzo tęsknię za tobą. Brak mi cię wszędzie w całym domu”, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 110-111.

⁶⁶ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁶⁷ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁶⁸ „Twoje Adagio błyszczy już w żurnalu Elsnera” - fragment listu z 16.7.1804, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 115-116.

⁶⁹ Fragment listu z 1804 roku (brak dokładnej daty), por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 117.

⁷⁰ „Deine Sinfonien haben wir wieder probirt u. abermals darauf beim Fürsten gespielt, wovon aber die Fürstin nur eine, aus g-moll, gehört, aber ihren ganzen Beifall erhalten hat [...]” - fragment listu z 22.9.1804, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 116.

1805

Styczeń. Franciszek przebywa w Łańcucie. Kapela ma wykonywać marsz Wincentego Lessla, dlatego ojciec prosi syna w liście: „Tylko postaraj się, żeby go wykonano ładnie, czysto! (...) Tylko żadnych instrumentów nie można opuścić, lecz raczej powinno jeszcze dojść kilka, jak fagot etc.”⁷¹ - wynika z tego, że Franciszek brał czynny udział w koncercie, najprawdopodobniej jako kapelmistrz.

Październik. Wincenty Lessel wspomina o przekazaniu symfonii D-dur i g-moll Franciszka niejakiemu Hladykowi⁷² (członkowi kapeli puławskiej?).

24.10.1805 Franciszek Lessel otrzymuje od Josepha Haydna autograf partytury Symfonii nr 56 C-dur⁷³.

Grudzień. Wincenty relacjonuje w liście, że kapela puławska wykonywała koncert podwójny Franciszka Lessla, w którym partie solowe zagrali pan Goltz i Marcin Zawiski (zięć Wincentego) - „Ty i oni zyskaliście ogólne uznanie”⁷⁴.

1806

Styczeń. Można przypuszczać, że oprócz Josepha Haydna dużą rolę w rozwoju warsztatu kompozytorskiego Franciszka odegrali także Antonio Salieri i Luigi Cherubini - „Postanowienie twoje, by się odważyć na pisanie utworów do śpiewu i poczynić w tym próby (...) bardzo pochwalam, tym bardziej jeśli masz u boku trzech takich wielkich ludzi, będących w stanie wspierać cię dobrą radą, jak Haydn, Cherubini i Salieri. Powiedz obydwom, jak bardzo ich cenię jako artystów i że teraz muszę jeszcze tym bardziej cenić, ponieważ zajmując się moim ukochanym synem, związali jednocześnie ze sobą także nazwę przyjaciół bliźniego i dobroczyńców”⁷⁵. Ponadto, wynika z tego, że Franciszek zwraca się w swojej twórczości w stronę nowego dlań gatunku muzyki wokalne, który

⁷¹ Fragment listu z 12.1.1805, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 118.

⁷² Fragment listu z 5.10.1805, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 120.

⁷³ Zob. adnotacja sporządzona przez Franciszka Lessla na stronie tytułowej rękopisu: „Manuscript | de | Jos: Haydn: | Souvenir de l'Auteur | reçu le 24 Octobr 1805 | à Vienne”, por. https://digital.s-taatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1012143791&PHYSID=PHYS_0009&DMDID=, hasło „haydn autograph I:56 D-B”, w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 23.09.2021].

⁷⁴ Fragment listu z 11.12.1805, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 120. Koncertem podwójnym Franciszka Lessla, o którym mowa w liście, mógł być Koncert na 2 flety i orkiestrę, jako jedyny utwór na dwa instrumenty solowe i orkiestrę w dorobku kompozytora, por. 3. Spis utworów Franciszka Lessla, s. 62.

⁷⁵ Fragment listu z 13.1.1806, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 121-122.

stawia przed kompozytorem większe wymagania, niż na przykład pieśń lub msza, a którego mistrzami byli ówczesnie Salieri i Cherubini - do gatunku opery. Aprobata Wincentego w stosunku do decyzji Franciszka, aby „odważyć się na pisanie utworów do śpiewu” jest spodziewaną zmianą postawy w stosunku do jego o pięć lat wcześniejszej prośby, aby Franciszek powstrzymał się od pisania opery⁷⁶. W kolejnych trzech latach Franciszek Lessel nie napisze jednak opery, na co wskazuje fragment listu z 18.1.1809: „Książę Adam i ja jesteśmy za tym, ażebyś - o ile byś mógł dostać jakieś dobre libretto (...) - pomału się odważył napisać operę. Gdyby to był utwór komiczny, to radzę ci wziąć do ręki Mozarta, Dittersdorfa i Paisiella. Do poważnych mógłby ci posłużyć Mozart, Cherubini, Gluck”⁷⁷.

27.3.1808 Ostatni koncert, zorganizowany na cześć Josepha Haydna, który zaszczylił swoją obecnością kompozytor. Wykonano oratorium *Stworzenie świata* pod batutą Antonio Salieriego. Na koncercie obecni byli Ludwig van Beethoven i przedstawiciele arystokracji.

1809

4.1.1809 Franciszek Lessel występuje jako pianista i dyrygent w Krakowie (w sali p. Knoza), wykonując swoje utwory, m. in. symfonię⁷⁸.

7.5.1809 Franciszek wysłał list do Wincentego, z zawiadomieniem o dostawie fortepianu Schöfster⁷⁹.

10-13.5.1809 Bombardowanie i zdobycie Wiednia przez francuską armię Napoleona.

31.5.1809 Joseph Haydn umiera.

⁷⁶ „Do pisania opery na razie nie zabieraj się” - fragment listu z 4.10.1800, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 97-98.

⁷⁷ Fragment listu z 18.1.1809, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 126.

⁷⁸ Józef Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780-1914*, Kraków 1939, s. 21-22 I t., s. 87 II t., Bibl. Krak., nr 102, 103, <http://encyklopediateatru.pl/ksiazka/333/almanach-muzyczny-krakowa-1780-1914> [dostęp: 17.09.2021].

⁷⁹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 128.

1810

Franciszek Lessel osiada się na stałe w Warszawie. Pierwszy koncert w Warszawie - w sali teatralnej⁸⁰.

1811

Wrzesień. Orkiestra dworska w Puławach zostaje rozwiązana - Wincenty Lessel w trudnej sytuacji materialnej.⁸¹

31.7.1811 Pochlebna recenzja Fantazji na fortepian op. 8 w *Allgemeine musikalische Zeitung*.⁸²

1812

Październik. Franciszek przesyła Wincentemu fragment mszy - Wincentemu podoba się progresja zastosowana przy zwrocie *O Ty ktorego*. W kolejnym liście krytykuje natomiast zbyt częste stosowanie akordu 6/4 i postępu o sekundę zwiększoną w ramach stylu kościelnego⁸³.

21.11.1812 Wykonanie Kantaty do św. Cecylii w kościele OO. Augustianów w Warszawie.

Grudzień. Franciszek ma kontakt z Józefem Elsnerem, który wydaje się być zainteresowanym wykonaniem dzieła scenicznego Wincentego Lessla⁸⁴.

Według H. Rudnickiej-Kruszewskiej, 1812 to także rok, w którym Franciszek Lessel stał się zarządcą majątku Gzików pod Kaliszem⁸⁵.

⁸⁰ W. Krogulski, *Zbiór życiorysów artystów polskich*, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 54.

⁸¹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁸² Por. Friedrich Rochlitz, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13. Jahrgang - vom 2. Januar 1811 bis 25. Dezember 1811, Rieter-Biedermann 1811, s. 527-528, https://archive.org/stream/bub_gb_ZB-VDAAAACAAJ#page/n299/mode/2up [dostęp: 17.09.2021].

⁸³ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 134.

⁸⁴ „Wszystko, co najlepsze (...) powinno być na usługi p. Elsnera. Ale nasze rzeczy, najdroższy Franciszku, są, krótko mówiąc, poniżej wszelkiej krytyki. Nie dałbym nigdy mojej zgody na wystawienie którejś z naszych nędznych operetek, tym mniej na benefisie żony mojego najszacowniejszego przyjaciela” - fragment listu z 14.12.1812, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 135-136.

⁸⁵ Ustalenie daty na podstawie adresu na liście, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 77.

1813

Grudzień. Plany księcia Adama Czartoryskiego założenia szkoły organistów na wzór szkoły księdza Cybulskiego w Warszawie.⁸⁶

1814

Styczeń. Wincenty Lessel odwiedza Warszawę, spotyka się z Józefem Elsnerem i zawiera znajomość z Karolem Kurpińskim.⁸⁷

Lipiec. Wincenty pisze, że posiada 150 czterogłosowych psalmów Gomółki, które ukazały się w druku w 1580 roku w Krakowie.⁸⁸

Wrzesień-Listopad. Organizowanie puławskiej Szkoły Organistów. Wincenty prosi Franciszka o pomoc w uzyskaniu kopii utworów Kurpińskiego (4-głosowe pieśni mszalne), Stefaniego, Franciszka Lessla (utwory organowe), Haydna (kanony) - część materiałów miał przywieźć ze sobą Franciszek⁸⁹.

Grudzień. Wincenty prosi Franciszka o przesłanie swoich materiałów: *Mesjasza* Haendla, książki Fuxa, Albrechtsbergera i rozprawę o fudze Marpurga.⁹⁰

1815

Luty. Wincenty przesyła Franciszkowi swoje preludium organowe do poprawienia („jak brudną bieliznę do prania”)⁹¹.

Lipiec. Franciszek jest proszony przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, aby rozważył napisanie opery (pierwszej czy kolejnej?) - Wincenty pisze: „Nie wiem, czy ci mam radzić, czy odradzać spełnienie życzenia księcia Adama, żebyś napisał operę”⁹².

Sierpień. Wincenty wyznaje, że odmówił księciu Adamowi napisania muzyki do *Cyganki*.

Wrzesień. Czyżby Franciszek zaczął pracować nad muzyką do tekstu libretta? Wincenty poleca w liście literaturę pomocną w pracy nad operą (*Der vollkommene Capellmeister*

⁸⁶ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁸⁷ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁸⁸ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁸⁹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 139.

⁹⁰ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁹¹ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 140.

⁹² Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 141.

Matthesona, *Anhänge* Riepla, *Singkomposition* Marpurga oraz *Der kritische Musikus* Scheibego)⁹³.

W tym roku Księżę Konstanty ma zlecić Franciszkowi Lesslowi napisanie muzyki do sielanki Franciszka Dionizego Książnina. Dzieło Lessla pozostało nieukończone⁹⁴.

1816

Marzec. Wincenty Lessel prosi Franciszka o skomponowanie łatwego utworu organowego dla organisty z Puław.⁹⁵

Listopad. W Warszawie ukazują się *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza z muzyką skomponowaną przez kilkunastu kompozytorów ówczesnych: Franciszka Lessla, Karola Kurpińskiego, Józefa Deszczyńskiego, Marii Szymanowskiej i innych, ilustrowane „kupfersztynchami”, wielokrotnie później wznawiane, śpiewane i czytane powszechnie w całym kraju.⁹⁶ Jedną z autorek była Cecylia Beydale, która skomponowała muzykę do „Bolesława Chrobrego” i „Leszka Białego”.

1817

W Warszawie powstaje Towarzystwo Amatorskie Muzyczne, którego jednym z siedmiu dyrektorów na kilka lat zostaje Franciszek Lessel. Organizacja ma na celu upowszechnianie muzyki⁹⁷.

1818

14.5.1818 38-letni Franciszek Lessel zawiera związek małżeński z 22-letnią Franciszką Hiż⁹⁸. Świadcami zawarcia aktu małżeńskiego są magnaci Jan Pomian-Kruszyński i Feliks

⁹³ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 141.

⁹⁴ Por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 59.

⁹⁵ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

⁹⁶ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2010, s. 25.

⁹⁷ A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61-62.

⁹⁸ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 19.

Skarbak-Leszczynski⁹⁹. Ze związku będzie miał czworo dzieci: Mariannę, Józefa, Zofię i Artura¹⁰⁰.

Istotny wątek w życiorysie Franciszka Lessla mogło stanowić uczucie do Cecylii Beydale. Notatka zawarta w zbiorze autografów Walewskiego przedstawia taką wersję wydarzeń: „W czasie bytności swoiey na dworze Xsiężny Württembergskiej, pokochał się w Pannie Cecylii Beydale, wychowanicy i kuzynce Xsiężnej, która gdy od obojga zakochanych zawiadomioną o tym została, przymuszona się wtenczas bydz widziała odkryć im prawdziwe urodzenie i bliskie ich pokrewieństwo, gdyż byli jedney matki dziećmi, co było na przeszkodzie do połączenia się ich małżeńskiego. Teraz staraniem było Xsiężny wynaleźć, a następnie wyposażyć Pannę Franciszkę Hiż, córkę zasłużonego w Woysku Polskim i namówić Lessla, że się z nią wkrótce ożenił”¹⁰¹. T. Strumiłło wyraża przekonanie, że matką Franciszka Lessla i Cecylii Beydale była księżna Izabela Czartoryska¹⁰².

28.5.1818 Księżę Adam mówi Wincentemu, że oficjalne powstanie Szkoły Organistów w Puławach jest planowane na jesień.¹⁰³

Wrzesień-Październik Wincenty i Franciszek Lesslowie czekają na dokumenty z Czech, aby przystąpić do ubiegania się o indygenat szlachecki (razem z Fryderykiem Albertem Lesslem)¹⁰⁴.

1819

Franciszek, Wincenty i czterech ich krewnych wnoszą podanie „o wyjednanie zaszczytu szlachectwa dla Familii Lesslów” i o przyznanie im prawa do herbu „Grabie”¹⁰⁵.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Czesław Erber, *Inwentarz notarialny Franciszka Lessla*, w: „Muzyka” xxxiv 1989 nr 2, s. 38.

¹⁰¹ Por. „Zbiór autografów Walewskiego, rkps 716 poz. 461 PAU”, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 56-57.

¹⁰² Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 73.

¹⁰³ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt.

¹⁰⁴ Por. Halina Rudnicka-Kruszewska, dz. cyt., s. 148.

¹⁰⁵ Nie jest wiadome, co się dalej z tym podaniem stało, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 78.

1820

Marzec. Amatorskie Towarzystwo Muzyczne wykonuje oratorium Franciszka Lessla¹⁰⁶.

1823

Franciszek Lessel rozpoczyna pracę jako plenipotent dóbr Marii Wirtemberskiej w Pilicy¹⁰⁷, w których urządził „ogrody i fabryki”¹⁰⁸.

1832

Konfiskata dóbr w Pilicy. Franciszek otrzymuje pracę [u Popławskich?] w Pęcicach pod Pruszkowem, „gdzie urządził ogrody, wybudował pałac i zabudowania gospodarskie”¹⁰⁹.

1834

Kwiecień. W Teatrze Wielkim w Warszawie wykonanie baletu „Donsoman-ja” („Tancomanija”), „w choreografii Gardela z muzyką Franciszka Lessla”¹¹⁰.

9.4.1834 Koncert w Resursie Kupieckiej w Warszawie, podczas którego wykonano m.in. Kwartet op. 10 nr 6 Franciszka Lessla, dedykowany ks. Radziwiłłowi¹¹¹.

30.5.1834 Koncert w Resursie Kupieckiej w Warszawie, podczas którego wykonano „kwartet na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę”¹¹² - dzieło „z zadowoleniem przyjęte”¹¹³.

¹⁰⁶ Według S. Orgelbranda, por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 55.

¹⁰⁷ Ustalenie daty przez H. Rudnicką-Kruszewską na podstawie adresu na liście, por. Halina Rudnicka-Kruszewska, *Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu (przyczynki biograficzne)*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 77.

¹⁰⁸ S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 55.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

¹¹¹ *Pamiętnik Muzyczny Warszawski*, 1836, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61. Jest to błędny numer opusu, gdyż opus 10 to Uwertura, por. aneks, 3. Spis utworów Franciszka Lessla.

¹¹² Por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

¹¹³ *Kurier Warszawski*, 1834, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

1835

Dwukrotnie wykonana została wielka msza, w języku polskim, z towarzyszeniem „instrumentów dętych i kontrabasów”: 25.3.1835 w kościele OO. Bernardynów, 14.6.1835 w kościele XX. Augustynów.¹¹⁴

1836

Franciszek Lessel objął urząd Inspektora w Instytucie Gospodarstwa Wiejskiego w Marymoncie¹¹⁵.

1837

Franciszek Lessel był inspektorem Szkół Gimnazjalnych w Piotrkowie Trybunalskim¹¹⁶. Mieszkał w kamienicy przy ulicy Łaziennej Mokrej 34¹¹⁷.

Posiadał nieruchomość (dom, oranżeria, ogród owocowy, szopa, drwalnia, kurniki, chlew, pastwisko) we wsi Pilicy, powiecie czerskim, guberni mazowieckiej¹¹⁸ (dziś powiat grójecki, gmina Warka, województwo mazowieckie). Instrumenty muzyczne wymienione w inwentarzu notarialnym: 3 fortepiany, altówka, skrzypce, flet poprzeczny, gitara, harmonika¹¹⁹.

1838

Franciszek Lessel zmarł 26 XII 1838 w Piotrkowie Trybunalskim.¹²⁰

¹¹⁴ *Kurier Warszawski*, 1835, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

¹¹⁵ Por. Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 56.

¹¹⁶ Por. Czesław Erber, *Inwentarz notarialny Franciszka Lessla*, w: „Muzyka” xxxiv 1989 nr 2, s. 38.

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Por. Czesław Erber, dz. cyt., s. 39.

¹¹⁹ Por. Czesław Erber, dz. cyt., s. 41, 55.

¹²⁰ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, New York 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 17.09.2021]. W inwentarzu notarialnym w błędny sposób podano datę śmierci Franciszka Lessla („dnia 6 XII 1838 zmarłego”), por. Czesław Erber, dz. cyt., s. 38.

3. Spis utworów Franciszka Lessla

1. Dzieła instrumentalne

1.1. opusowane

- 1 3 DUETY koncertowe na 2 flety
Wyd. 1802, Wiedeń¹²¹

- 2 Trzy SONATY na fortepian
Wyd. ca 1800 Wiedeń (Wiegl)¹²²
PWM 1970¹²³
nr 1 C-dur, ca 15'¹²⁴
nr 2 F-dur, ca 18'
I. Allegro con brio, II. Un poco adagio, III. Allegro
nr 3 A-dur, ca 20'¹²⁵
I. Allegro moderato, II. Larghetto espressivo, III. Allegro molto

- 3 KWARTET G-dur na flet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę
*Książę Fryderyk Lubomirski*¹²⁶
1806, Wiedeń
Oprac. Stanisław Tauros, PWM 2002
Allegro - Adagio - Minuetto - Allegro
ca 24'

¹²¹ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, New York 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 17.09.2021].

¹²² Por. Dorota Cybulska-Amsler, *Works for pianoforte*, DUX, Warszawa 2015, s. 10 [CD].

¹²³ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/3-sonaty-op-2-na-fortepian-three-sonatas-op-2-for-piano/oclc/009193204> [dostęp: 18.09.2021].

¹²⁴ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/piano-works/oclc/062086058> [dostęp: 18.09.2021].

¹²⁵ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/works-for-pianoforte/oclc/952054520> [dostęp: 18.09.2021].

¹²⁶ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/kwartet-na-flet-skrzypce-altowke-i-wiolonczele-franciszek-lessel,13690,ksiegarnia.htm> [dostęp: 18.09.2021].

- 4 GRAND TRIO na fortepian, klarnet i róg
*Wincenty Lessel*¹²⁷
ca 1806 Wiedeń (Joseph Eder, nr wyd. 329)
Oprac. Adam Mrygoń, PWM, 2002
I. Allegro con spirito, II. Adagio espressivo, III. Allegro
ca 25'¹²⁸
- 5 TRIO na fortepian, skrzypce i wiolonczelę E-dur
Cecylia Beydale
Wyd. Lipsk
Oprac. S. Ogryzek, Z. Budzyńska, J. Roguska, Eufonium Gdynia 2019¹²⁹
- 7 DUET i WARIACJE na temat z opery „Faniska” L. Cherubiniego na dwa flety
Wyd. 1805, Wiedeń¹³⁰
Oprac. Rafał Jędrzejewski, Eufonium, Gdynia 2017¹³¹
- 8 FANTAZJA C-dur na fortepian
*Muzio Clementi*¹³²
Wyd. 1811 Lipsk: Breitkopf & Härtel
Oprac. Zbigniew Śliwiński, PWM: *Album per pianoforte*, 2006
ca 10'

¹²⁷ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/grand-trio,franciszek-lessel,12662,ksiegarnia.htm> [dostęp: 18.09.2021].

¹²⁸ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/dobrzynski-if-duo-for-clarinet-and-piano-op-47/oclc/885055060> [dostęp: 18.09.2021].

¹²⁹ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/trio-na-forte-pian-skrzypce-i-wiolonczele/oclc/1140943493> [dostęp: 18.09.2021].

¹³⁰ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹³¹ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/duo-et-variations-sur-un-theme-de-lopera-faniska-de-cherubini-op-7-na-2-flety-for-two-flutes/oclc/1009525430> [dostęp: 18.09.2021].

¹³² Por. Friedrich Rochlitz, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13. Jahrgang - vom 2. Januar 1811 bis 25. Dezember 1811, Rieter-Biedermann 1811, s. 527-528, https://archive.org/stream/bub_gb_ZB-VDAAAAcAAJ#page/n299/mode/2up [dostęp: 18.09.2021].

- 9 ADAGIO et RONDEAU à la Polonaise Es-dur na fortepian i orkiestrę
Wyd. 1807(?): Lipsk¹³³
Oprac. wyciągu fortepianowego: Zbigniew Śliwiński, PWM 1980¹³⁴
pf solo-1022-2200-batt-archi, 17'
Arr. F. Lessel: Adagio i Polonez D-dur op. 9 na fortepian i skrzypce
Autograf, 1807: Biblioteka Narodowa¹³⁵
- 10 UWERTURA C-dur na wielką orkiestrę
ca 1812 Lipsk: Breitkopf & Härtel
- 11 ADAGIO i FUGA d-moll na fortepian na cztery ręce
Madame Kamińska née Kochanowska
Wyd. 1812 Warszawa (I. Cybulski)¹³⁶, Lipsk ca 1813¹³⁷
Autograf, ok. 1820: Biblioteka Narodowa¹³⁸
Oprac. Zbigniew Śliwiński, PWM: *Album per pianoforte*, 2006¹³⁹
- 12 POTPURRI / CAPRICE et VARIATIONS C-dur na fortepian i orkiestrę
Narodowi Polskiemu
Wyd. ca 1812 Lipsk¹⁴⁰

¹³³ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹³⁴ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/adagio-et-rondeau-a-la-polonaise-op-9-na-fortepian-i-orkiestre-for-piano-and-orchestra/oclc/010784611> [dostęp: 18.09.2021].

¹³⁵ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM R 1183); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), *Rękopisy muzyczne XIX-XX wieku*. Tom 2, L-R, BN, Warszawa 2001, s. 16.

¹³⁶ Por. Biblioteka Narodowa, obiekt zdigitalizowany w ramach projektu Academica: <https://polon-a.pl/item/fugue-pour-le-piano-a-quatre-mains-composee-et-dediee-a-madame-kaminska-nee,ODY1NjAwNw/6/#info:metadata> [dostęp: 18.09.2021].

¹³⁷ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹³⁸ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM R 1184); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 16.

¹³⁹ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/album-per-pianoforte.franciszek-lessel.641.ksiegarnia.htm> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁴⁰ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

13 FANTAZJA e-moll na fortepian

Cecylia Beydale

1813¹⁴² Lipsk: Breitkopf & Härtel

Oprac. Zbigniew Śliwiński, PWM: *Album per pianoforte*, 2006

ca 18'

14 KONCERT C-dur na fortepian i orkiestrę

Zofia z Czartoryskich Zamoyska

1810 (?)

Wyd. 1813 Lipsk: Breitkopf & Härtel (?)

Oprac. Kazimierz Sikorski, PWM

Allegro brillante - Adagio - Rondo: Allegretto

ca 25'

15 WARIACJE na fortepian

Franciszka Hiż

nr 1 a-moll (na temat pieśni ukraińskiej "Jichaw kozak zza dunaju")

1814 (po 1817¹⁴³) Warszawa (Cybulski)¹⁴⁴

Oprac. Zbigniew Śliwiński, PWM: *Album per pianoforte*, 2006

ca 9'

nr 2 a-moll

Oprac. Z. Drzewiecki, PWM 1934

ca 7'

¹⁴¹ Muzeum Narodowe, Biblioteka Czartoryskich, Kraków (Czart. 3044 ew./1); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 17.

¹⁴² Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁴³ Por. tamże.

¹⁴⁴ Por. Dorota Cybulska-Amsler, *Works for pianoforte*, DUX, Warszawa 2015, s. 10 [CD].

- 19 KWARTET smyczkowy nr 8 B-dur
1824¹⁴⁵
- 25 KWINTET fortepianowy f-moll na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę
prawykonanie: 1834 (zaginiony)¹⁴⁶
- 31 FANTAZJA charakterystyczna F-dur na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę
„Fantaisie Caracteristique sur la Romance tendre ami”
Autograf partii fortepianu, 1822: Biblioteka Narodowa¹⁴⁷

1.2. dzieła nieopusowane

1.2.1. orkiestrowe

FINALE z 5 SYMFONII g-moll¹⁴⁸

1805

Rękopis autografu: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Oprac. Stefan Śledziński, 1929: Biblioteka Narodowa¹⁴⁹

Oprac. Maciej Negrey, 2007; Wyd. Filharmonia Opolska, 2017 („Polska muzyka zapomniana” pod red. Przemysława Neumanna) / Petrucci Music Library¹⁵⁰

Finale. Molto Presto

2 Corni in G, Flauto, 2 Oboi, 2 Violini, Alto, Basso e Violone

¹⁴⁵ Muzeum Narodowe, Biblioteka Czartoryskich; por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁴⁶ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁴⁷ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM R 1183); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 17.

¹⁴⁸ Por. katalog SBB (Staatsbibliothek zu Berlin), https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkan-sicht?PPN=PPN877614458&PHYSID=PHYS_0003&DMDID= [dostęp: 18.09.2021].

¹⁴⁹ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; WTM R 1860; por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 18.

¹⁵⁰ Por. katalog IMSLP, [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_in_G_minor_\(Lessel%2C_Franciszek\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.5_in_G_minor_(Lessel%2C_Franciszek)) [dostęp: 18.09.2021].

WARIACJE na flet i orkiestrę

1807

Oprac. wyciągu fortepianowego: Piotr Perkowski, PWM, 1953¹⁵¹

fl solo-0200-2000-pf-archi

ca 7'

Ponadto zaginionych 5 SYMFONII (3 z nich w tonacjach D-dur, Es-dur, h-moll¹⁵²), trzy części SYMFONII g-moll, 2 KONCERTY na róg i orkiestrę, WARIACJE na róg i orkiestrę, CAPRICCIO D-dur na trąbkę clarino i orkiestrę¹⁵³, CAPRICCIO Es-dur na klarnet i orkiestrę, KONCERT na 2 flety i orkiestrę, MARCIA na flet i orkiestrę, ADAGIO na flet i orkiestrę¹⁵⁴.

1.2.2. kameralne

KWARTET nr 1 A-dur na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę

1800

I. Allegro moderato

Autograf partytury cz. I, adnotacja *Vienna 10. Dec 1800*: Biblioteka Narodowa¹⁵⁵

KWARTET nr 6 D-dur na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę

Ks. Radziwiłłowi [?]¹⁵⁶

I. Adagio - Allegro molto

¹⁵¹ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/wariacje-na-flet-i-orkiestre,lessel-franciszek,15968,wypozyczenia.htm> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁵² Por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁵³ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁵⁴ Por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁵⁵ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM R 2176); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 17.

¹⁵⁶ „Kwartet op. 10 nr 6, poświęcony ks. Radziwiłłowi”, por. *Pamiętnik Muzyczny Warszawski*, 1836, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Prace specjalne komisji PWSM w Gdańsku, PWSM, Gdańsk 1980, s. 61.

II. Andante cantabile

III. Menuetto. Allegro

IV. Fuga. Allegro moderato

Autograf partii altówki, ok. 1820: Biblioteka Narodowa¹⁵⁷

KWARTET Es-dur na fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę¹⁵⁸

SEKSTET nr 2 Es-dur na 2 klarnety, 2 rogi i 2 fagoty¹⁵⁹ [„Partita”]

Rękopis: Narodny Muzeum w Pradze

Oprac. Hanno Fendt, Musica Rara, Monteux 1996)¹⁶⁰

FANTAZJA na kwartet smyczkowy¹⁶¹

Ponadto zaginionych 5 KWARTETÓW smyczkowych, 2 SEKSTETY, TRIO na 2 klarnety i fagot, DUET na 2 flety.¹⁶²

1.2.3. utwory na fortepian solo

12 LÄNDLERÓW na fortepian

Wyd. 1806, Wiedeń¹⁶³

¹⁵⁷ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (WTM R 1175); por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 17.

¹⁵⁸ Por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁵⁹ Grove wymienia „3 Partiae”, czyli 3 sekstety; por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶⁰ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/sextet-no-2-in-e-for-2-clarinets-2-horns-and-2-bassoons/oclc/037421734> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶¹ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/fantazja-na-kwartet-smyczkowy,franciszek-lessel,20365,ksiegarnia.htm> [dostęp: 18.09.2021]; por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁶² Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶³ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

WARIACJE nr 2 na fortepian

„6 variations pour clavecin ou piano-forte”

Oprac. Zbigniew Drzewiecki, PWM 1950, Pedagogiczna Biblioteka Fortepianowa 27¹⁶⁴

POLONAISE nouvelle D-dur na fortepian

Wyd. 1821 w Warszawie (L. Letronne)¹⁶⁵

ca 4’

STUDIA kontrapunktyczne na fortepian

Tytuł (wpisany przez Adama Münchheimera): „Studja kontrapunktyczne Fr. Lessla / zapewne z poprawkami oryginalnymi Józefa Haydna”

Autograf, ok. 1805: Biblioteka Narodowa¹⁶⁶

Ponadto inne polonezy fortepianowe (zaginione)¹⁶⁷.

2. Dzieła wokально-instrumentalne

2.1. utwory chóralne

MSZA C-dur na chór mieszany i orkiestrę, do tekstu łacińskiego¹⁶⁸

ca 1800 (1804?)

prawykonanie: ?; współczesne prawykonanie: 14.05.2021 (Filharmonia Częstochowska)

Kopia manuskryptu: Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz

Oprac. Magdalena Pawlisz 2021

¹⁶⁴ Por. katalog WorldCat, <https://www.worldcat.org/title/wariacje-nr-2-na-fortepian/oclc/839228635> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶⁵ Utwór otwiera zbiór pt. *Terpsychora, czyli zbiór najnowszych i najbardziej ulubionych w Towarzystwach Warszawskich rozmaitych tańców na Piano-Forte*; inne utwory tego zbioru to m.in. *Caprice à la valse* Fielda i *Valse* Beethovena; źródło: Biblioteka Narodowa, obiekt zdigitalizowany w ramach projektu Academica: <https://polona.pl/item/polonaise-nouvelle-d-dur,ODY1NjAwNA/0/#info:metadata> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶⁶ Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; WTM R 1185; por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 18.

¹⁶⁷ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁶⁸ Por. hasło „Lessel Masses C major A-Wm” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 18.09.2021].

chór (Soprano, Alto, Tenore, Basso), głosy solo (Soprano, Alto, Tenore, Basso), 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini in C, Timpani, Violino Primo, Violino Secondo, Alto, Violoncello, Basso, Violone, Organo
ca 35'

MSZA B-dur na chór mieszany i orkiestrę, do tekstu polskiego

Autor słów: Franciszek Wężyk

1813: Warszawa¹⁶⁹

prawykonanie: 1835 w Warszawie (kościół OO. Bernardynów i OO. Augustianów)¹⁷⁰

Kopia manuskryptu: Biblioteka Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze

I. Kyrie [„Rozsądź mnie Boże”], Andante, B-dur

II. Gloria [„Chwała Ci Boże”], Andante, B-dur

III. Przed Ewangelią [„Powstańcie ludzie”], Adagio maestoso, d-moll

IV. Credo [„Wierzę w Boga jednego”], Andante, F-dur

V. Offertorium [„Przyjmij Boże tę ofiarę”], Andante, F-dur

VI. Sanctus [„Święty”], Largo, a-moll

VII. Agnus Dei [„Baranku Boży”], Adagio, g-moll

Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, Violoncello, Basso, Organo

KANTATA do świętej Cecylii Es-dur [„Niech się wznoszą nasze pienia”], Andante

Autor słów: Bonawentura Kudlicz

prawykonanie: 21.11.1812 (Warszawa, kościół OO. Augustianów)¹⁷¹

Kopia manuskryptu: Biblioteka Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze

Oprac. Bohdan Muchenberg, PWM 1987

chór (Canto, Alto, Tenore, Basso), głosy solo (Canto, Tenore, Basso), 2 Clarinetti in B, 2 Corni in F, Timpani in Es, B, Violoncello obligato, Basso, Organo
ca 8'

¹⁶⁹ Por. hasło „Lessel Masses Bb” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁷⁰ Por. Alina Nowak-Romanowicz, *Nota historyczna*, w: *Franciszek Lessel - Kantata do świętej Cecylii* [partytura], PWM 1987, s. 44.

¹⁷¹ Por. katalog PWM, <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/kantata-do-sw-cecyliei-patronki-muzyki,franciszek-lessel,12024,wypozyczenia.htm> [dostęp: 18.09.2021].

OFFERTORIUM Ave regina F-dur, Andante

Rękopis autografu: Biblioteka Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze

Data powstania: 1838¹⁷²

chór mieszany (Soprano, Tenore, Basso), Flauto, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Violini, Alto, Basso, Organo

GRADUALE Benedicta et venerabilis F-dur, Andante (autorstwo Lessla niepewne)

Kopia manuskryptu: Biblioteka Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze¹⁷³

chór mieszany (Soprano, Alto, Tenore, Basso), Flauto, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Organo

Ponadto 3 MSZE (jedna w tonacji F-dur, do tekstu łacińskiego¹⁷⁴), 2 REQUIEM i 3 MOTETY (na wysoki głos żeński i kwartet smyczkowy¹⁷⁵) uważa się za zaginione¹⁷⁶.

2.2. utwory na głos z fortepianem

PIEŚNI skomponowane do cyklu „Śpiewy historyczne”

Autor słów: Julian Ursyn Niemcewicz

1816¹⁷⁷

Wyd. 1914 Warszawa

Piast As-dur [„Gdy Popiel w mękach okropnego zgonu”], Andante

Jan Kazimierz a-moll [„Pod smutną gwiazdą Kazimierz się rodził”], Andantino

Stefan Batory E-dur [„Uczą nas dzieje i obraz niesprzeczny”], Maestoso

Bolesław Śmiały D-dur [„W żelaznej zbroi”], Moderato

¹⁷² Por. hasło „Lessel Ave” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁷³ Por. hasło „Lessel graduale” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁷⁴ Por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁷⁵ Por. tamże.

¹⁷⁶ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁷⁷ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2010, s. 25.

Kazimierz Jagiellończyk Es-dur [„Władysław poległ głos się zaczął szerzyć”],

Andantino

Jan III Sobieski F-dur [„Przed kim Osmana uległa potęga”], Maestoso

Jan Tarnowski g-moll [„Czemuż mnie losy zbyt nielitościwie” / „Płacz starego

Rycerza na jego pogrzebie”], Lagrimoso

Władysław Jagiełło d-moll [„W błuźnierskich błędach Litwin zaślepiony” / „Bitwa pod Grünwaldem z Krzyżaki”], Andante

Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego f-moll [„Spomiędzy bojów i gradów ognistych”], Adagio Lamentoso

Zawisza Czarny A-dur [„Wśród gór karpackich”], Allegro Moderato

SOLFEGGIO nr 1 D-dur na głos solowy i fortepian

SOLFEGGIO nr 2 F-dur na głos solowy (Basso) i fortepian

Autograf, ok. 1810: Biblioteka Narodowa¹⁷⁸

PIEŚŃ *Herbst ist wieder da* d-moll, Andante

Kopia manuskryptu: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz¹⁷⁹

2.3. utwory sceniczne

OPERA *Cyganie* [„Die Zigeunerin”] (niedokończona, zaginiona)

Libretto: F.D. Kniaźnin¹⁸⁰

1815¹⁸¹

w tym UWERTURA¹⁸²

¹⁷⁸ Biblioteka - Muzeum Zamku, Łańcut RM 424/1, 424/2; por. Elżbieta Wąsowska (oprac.), dz. cyt., s. 18.

¹⁷⁹ Por. hasło „Lessel herbst” w: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁸⁰ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁸¹ Por. Antonicek, hasło „Lessel Franciszek”, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1972, s. 157, https://www.biographien.ac.at/oebf_5/157.pdf [dostęp: 17.09.2021].

¹⁸² Por. Moritz Ernemann, dz. cyt., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

BALET *La dançomanie* (zaginiony)¹⁸³

BALET *Les marchands de Modes*¹⁸⁴ (zaginiony)

4. Recenzje dotyczące twórczości Franciszka Lessla

20.11.1812 Zawiadomienie o koncercie: „Zgromadzenie muzyczne w tej stolicy, ma honor zawiadomić amatorów muzyki, iż w następującą sobotę, to jest dnia 21 listopada r.b., dane będzie w kościele XX Augustynów przy ulicy Piwnej punktualnie przed godz. 11 z rana, wielkie Oratorium wokalne (jako wigilię Św. Cecylii, patronki posiadających muzykę), skomponowane przez Franciszka Lessla, ucznia sławnego Hajdena, z którego Oratorium pokazuje się, że nie tylko grunt kompozycji nauczyciela swego przejął ale i w guście dla potomności zupełnie stał się jego naśladowcą”¹⁸⁵.

1834 *Kurier Warszawski* - recenzja z wykonania kwartetu Lessla na koncercie 30.5.1834: „Dzieło tegoczesne, z zadowoleniem przyjęte”¹⁸⁶.

1836 *Pamiętnik Muzyczny Warszawski* - zawiadomienie o koncercie 9.4.1834 w Resursie Kupieckiej w Warszawie: „Ten Autor Ziomek nasz, uczeń Józefa Hajdena, znany oddawna w świecie muzycznym z pięknych dzieł swoich, zdaje się, iż z wszystkich uczniów tego ojca muzyki, jeden Lessel w swych kompozycjach przejął ten poważny, ciągle śpiewny styl, który więcej czuć jak opisać można”¹⁸⁷.

¹⁸³ Por. Zofia Chechlińska, hasło „Lessel, Franciszek”, w: dz. cyt., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482> [dostęp: 18.09.2021].

¹⁸⁴ Por. Moritz Ernemann, *Franz Lessel's Nachlass*, w: „Neue Zeitschrift für Musik” 1840 nr 17 (25.II.1840), s. 67-68, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3> [dostęp: 20.09.2021].

¹⁸⁵ J. Sikorski, *Gazeta Codzienna*, 1854/55, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Prace specjalne komisji PWSM w Gdańsku, PWSM, Gdańsk 1980, s. 60.

¹⁸⁶ *Kurier Warszawski*, 1834, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

¹⁸⁷ *Pamiętnik Muzyczny Warszawski* 1836, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 61.

1854/55 J. Sikorski w *Gazecie Codziennej*: „Przytaczam tu uwiadomienie drukowane z roku 1812 dnia 20 listopada; będzie ono dla niewielu już pewnie osób miłym przypomnieniem, dla większej daleko ich liczby nowością i zdziwienia powodem. Brzmi zaś tak: [tekst zawiadomienia, por. tamże] Ogłoszenie to, przypominające stylem recenzje zamieszczane w pismach ówczesnych i późniejszych nawet znacznie (...) wyraźnie powołuje się na znakomitość, a tem samem i na zasługę wskazuje. A któż dziś w jedną wierzy, a drugą ocenia gdy o Lesslu mowa, jeśli tylko mówią, albo wiedzą nawet? A przecież istotnie to był zasłużony i znakomity w muzyce naszej (a nie tylko w muzyce) człowiek. A co było agitacyi, zabiegów, co interesu i ciekawości, co zazdrości wówczas, gdy Lessel swoją kantatę miał wykonywać! Co musiał znieść udręczeń i ponieść kosztów! Ślad tego mam w korespondencji jego z ojcem Wincentym Lesslem... Bo on pierwszy między nami o ile mi wiadomo, uroczystość Świętej muzyków patronki, znakomitą a własną i umyślną kompozycją uczcić zapragnął”¹⁸⁸.

Józef Elsner, *Leksykon muzyczny*: utwory F. Lessla są „genialnymi utworami”¹⁸⁹.

Oskar Kolberg, *Encyklopedia S. Orgelbranda*: „Kompozycje Lessla mają wiele w sobie charakteru i ducha wynalazczego; styl ich jędrny, szlachetny, pokazuje sumienną pracę i dobrą szkołę”¹⁹⁰.

Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*: „Lessel wykazywał talent niemały, ale niewyrobiony; uprawiając bowiem muzykę dorywczo, nie mógł ani pracować nad rozwojem tego talentu ani wykańczać dostatecznie swych kompozycji”¹⁹¹.

¹⁸⁸ J. Sikorski, *Gazeta Codzienna* 1854/55, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 60-61.

¹⁸⁹ Józef Elsner, *Leksykon muzyczny*, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 62.

¹⁹⁰ Oskar Kolberg, w: S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, Warszawa 1898-1904, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 62.

¹⁹¹ Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, za: Zofia Burowska, *Franciszek Lessel - rys biograficzny*, w: J. Krassowski (Ed.), dz. cyt., s. 62-63.

5. Bibliografia

- ANTONICEK, hasło „Lessel Franciszek”, w: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1972, s. 157 (dostęp online: https://www.biographien.ac.at/oeb1_5/157.pdf)
- ARNOLD Denis, hasło „Mass”, w: *Grove Music Online*, 2001 (dostęp online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45872>)
- BORGIR Tharald, BONTA Stephen, PLANYAVSKY Alfred, hasło „Violone (It.: ‘large viol’)", w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29478> [dostęp: 21.09.2021]
- CHECHLIŃSKA Zofia, hasło „Lessel, Franciszek”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, New York 2001 (dostęp online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16482>)
- CHECHLIŃSKA Zofia, *Katalog poloników muz. w zbiorach austriackich*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, t. V, PWN 1984
- CHECHLIŃSKA Zofia, hasło „Lessel”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Część biograficzna, t. 5 (kl), red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 335.
- CYBULSKA-AMSLER Dorota, *Works for pianoforte*, DUX, Warszawa 2015 [CD]
- ERBER Czesław, *Inwentarz notarialny Franciszka Lessla*, w: „Muzyka” xxxiv 1989 nr 2, s. 37-58
- ERNEMANN Moritz, *Franz Lessel's Nachlass*, w: „Neue Zeitschrift für Musik” 1840 nr 17 (25.II.1840), s. 67-68 (dostęp online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400225&seite=3>)
- GRIER James, hasło „Editing”, w: *Grove Music Online*, 2001 (dostęp online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550>)
- KRASSOWSKI J. (Ed.), *Franciszek Lessel. W 200 rocznicę urodzin kompozytora*. Prace specjalne komisji PWSM w Gdańsku, PWSM, Gdańsk 1980
- MACIEJEWSKI Tadeusz, hasło „Msza”, w: *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 579-581
- MRYGOŃ Adam, *Wstęp*, w: Franciszek Lessel - Grand Trio op. 4 [partytura], PWM 2002

- NOWAK-ROMANOWICZ Alina, *Nota historyczna*, w: *Franciszek Lessel - Kantata do świętej Cecylii* [partytura], PWM 1987, 41-45
- PODEJKO Paweł, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Studia Claromontana 12, Wyd. OO. Paulinów, Jasna Góra, Kraków 1992
- REISS Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780-1914*, Kraków 1939, s. 21-22 I t., s. 87 II t., Bibl. Krak., nr 102, 103 (dostęp online: <http://encyklopediateatru.pl/ksiazka/333/almanach-muzyczny-krakowa-1780-1914>)
- ROCHLITZ Friedrich, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13. Jahrgang - vom 2. Januar 1811 bis 25. Dezember 1811, Rieter-Biedermann 1811, s. 527-528 (dostęp online: https://archive.org/stream/bub_gb_ZBVDAAAACAAJ#page/n299/mode/2up)
- RUDNICKA-KRUSZEWSKA Halina, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968
- RUDNICKA-KRUSZEWSKA Halina, hasło „Lessel”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, PAN, 1972, t. XVII/1, zeszyt 72
- SOWIŃSKI Albert, hasło „Lessel”, w: *Słownik muzyków polskich*, nakład własny autora, Paryż 1874
- STRUMIŁŁO Tadeusz, „Śpiewy historyczne” do słów J.U. Niemcewicza. *Ich historia i problematyka*, w: „Studia muzykologiczne” t. 4, Kr. 1956 / 1955, s. 105-140
- TALMA-DAVOUS Ewa, *VIII Kwartet Lessla odnaleziony*, „Ruch Muzyczny”, 40/12, 1996, s. 34-37
- TOMASZEWSKI Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2010
- WĄSOWSKA Elżbieta (oprac.), *Rękopisy muzyczne XIX-XX wieku*. Tom 2, L-R, BN, Warszawa 2001
- WRONKOWSKA Sonia, *Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego*, Bibliotheca Nostra: śląski kwartalnik naukowy nr 3, 2013, s. 10-27
- ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA Alina, hasło „Lessel Franciszek”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel 2004

Źródła internetowe:

IMSLP (Petrucci Music Library): <https://imslp.org>

ONB (Österreichische Nationalbibliothek): <https://www.onb.ac.at>

POLONA (Biblioteka cyfrowa Biblioteki Narodowej) <https://polona.pl>

PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) <https://pwm.com.pl>

RISM (Międzynarodowy Katalog Źródeł Muzycznych) <https://opac.rism.info>

SBB (Staatsbibliothek zu Berlin) <https://staatsbibliothek-berlin.de>

WORLDCAT (Międzynarodowa sieć bibliotek) <https://www.worldcat.org>

6. Partytura

Msza C-dur

Franciszek Lessel (circa 1800)

I Kyrie

Opracowana przez: / Edited by:
Magdalena Pawlisz (2021)

Adagio

[illegible]

* Dopuszczalny wariant partii drugiego rogu w takcie 7, por. Komentarz krytyczny. / An alternative version of the 2nd horn in the bar 7., see: Critical commentary.

Allegro

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

son e - lei - son

son e - lei - son

lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

5 5 5 3

b6 4 4

Vc.

Bs.

© Magdalena Pawlisz (2021)

24

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

24

S

lei - son e - lei - son e - lei - son

A

e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei -

T

lei - son e - lei - son e - lei - son

B

lei - son Ky - ri - e e - lei -

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

6 6 6 6 $\sharp 4$ 2 6 - 6 \flat \sharp - 6 7 7 \sharp 5 3 \flat 3 $\flat 5$ 5 3 6 -

Org.

29

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son e -

son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e -

e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei -

son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e -

6 6 4 6 6 6 5 6 6 5 3 5 3 - 6 5 3 6

Vc.

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

34

lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son Ky - ri -

lei - son e - lei - son e - lei - son Ky - ri -

son e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son

lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Bs.

6 - # - 5 3 6 # 5 3 6 - # 3 3 3 6 - 6 6 6 6 6 -

39

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 3 6 5 3 5 7 7 7 7 7 7 6 5 # 8 3 3 7 3

e e - lei - son e - lei - - - - son
 e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e -
 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son
 Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - - - son Ky - ri - e e -

43

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

43

Timp.

43

S

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e -

A

lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son

T

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e -

B

lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

5 3 5 3 4 6 6 5 3 7 3

48

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

lei - son e - lei - son e - lei - son e - le - - i - son Ky - ri-e -

Ky - ri-e e - lei - son e - lei - son e - lei - - son Ky - ri-e e - le - i - son

lei - son e - lei - son e - lei - son Ky - ri-e e - lei - son e - lei - son

e - lei - - son e - lei - son

7 7 - 3 6 4 2 6 4 3 - 5 3 - 6 6 5 3 -

53

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 - 4 3 - 2 6 - 4 2 - 5 3 # 6 8

lei - son Ky - ri - e e - le - i - son e - lei - son e - lei -

Ky - ri - e e - le - i - son e - lei - son e - lei -

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - lei - son e -

Ky - ri - e e - le - i - son e - lei - son e - lei -

53 a2

58

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

10

♭6 - $\frac{8}{3}$ 3 ♭ 3 3 #

son e - le - i - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei -

lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

son Ky - ri - e e - lei - son e - le - i - son Ky - ri -

64

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son

son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son

le - i - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son

e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son

5 6 6 5 8 4 6 5 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

3 3 5 3 5 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

-

69

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

son e - lei - son e - lei - son e - le - i - son

le - i - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Chri - ste e -

lei - son e - le - i - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son Chri - ste e - lei - son e - lei -

lei - son e - lei - son e - le - i - son Chri - ste e - lei - son e - lei - son

5 3 6 - 7 5 3 6 5 3 6 7 6 5 6 8 5 - 3 3 - 6

Tasto Solo

76

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

Chri - ste e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son

A

lei - son e - lei - son e - le - i - son e - le - i - son e - lei - son e - lei -

T

son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei -

B

e - lei - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 6 6 6 - 4 2 - 3 3 6 5 # 6 5 6 6 5 3 6 4 5 3

82

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

82

Timp.

82

S

Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son.

A

son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son e - le - i - son.

T

son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son e - le - i - son.

B

Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son Ky - ri - e - lei - son e - le - i - son.

82

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6/5 6/4 5/3

II Gloria

Vivace

88

Ob. 1 *ff* *fz*

Ob. 2 *ff* *fz* *fz*

Fg. 1 *ff* *fz* *fz*

Fg. 2 *ff* *fz* *fz*

Cr. (C) *ff* *fz* *fz*

Cl. (C) *f* *fz* *fz*

Timp. *ff* *fz* *fz*

S
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

T
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

B
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Vn. I *f* *fz* *fz*

Vn. II *f* *fz* *fz*

Va *f* *fz* *fz*

Bs. *f* *fz* *fz*

Org. *f* *fz* *fz*

6
4

© Magdalena Pawlisz (2021)

103

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cr. (C) *f*

Cl. (C) *f*

Timp. *f*

S. 103 Solo et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Tutti bo - nae vo - lun -

A. 103 Solo et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Tutti bo - nae vo - lun - ta - tis bo - nae vo - lun -

T. 103 Solo et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Tutti bo - nae vo - lun -

B. 103 Solo et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus Tutti bo - nae vo - lun -

Vn. I *p* *f*

Vn. II *p* *f*

Va. *p* *f*

Bs. *p* *f*

Org. Tasto Solo *p* *f*

3 #4 2

© Magdalena Pawlisz (2021)

122

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

122

Cr. (C)

Cl. (C)

122

Timp.

122

S

A

T

B

122

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

7
2

b7

129

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

ca - mus te glo - ri - fi - ca - - - mus te

ca - mus te glo - ri - fi - ca - - - mus te

ca - mus te glo - ri - fi - ca - - - mus te gra - ti - as a - gi - mus

ca - mus te glo - ri - fi - ca - - - mus te

p

p

p

p

6 5 5 3 6 5

136

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

gra - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am

gra - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am

ti - bi pro-pter mag - nam glo - ri - am tu - am

gra - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter mag-nam glo - ri - am mag-nam glo - ri - am tu - am

6
4

7 - 7 7 7 7 7 - 3

© Magdalena Pawlisz (2021)

152

Ob. 1

Ob. 2

Fig. 1

Fig. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Rex coe - le - stis De - us Pa - - - ter om - ni - po - tens De - us

Rex coe - le - stis De - us Pa - - - ter om - ni - po - tens De - us

Rex coe - le - stis De - us Pa - ter om - ni - po - tens

Rex coe - le - stis De - us Pa - ter om - ni - po - tens

2 - 6 6 - 7 3 #

160

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

160

S

Pa - ter De - us Pa - ter De - us Pa - ter o - mni - po -

A

Pa - ter De - us Pa - ter De - us Pa - ter o - mni - po -

T

De - us Pa - ter De - us Pa - ter De - us Pa - ter o - mni -

B

De - us Pa - ter De - us Pa - ter De - us Pa - ter o - mni -

160

Vn. I

Vn. II

[p]

Va

Bs.

Org.

4 3 - 6 4 - 6 7 6 - 7 6

167

Ob. 1 *p* *fz*

Ob. 2 *p* *fz*

Fg. 1 *p* *fz*

Fg. 2 *p* *fz*

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp. 167

S tens Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste Je - su

A tens Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste Je - su

T po - tens Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste

B po - tens Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su

Vn. I *p* *fz*

Vn. II *p* *fz*

Va *p* *fz*

Bs. *p* *fz* *p*

Org. *p* *fz* *p*

Tasto Solo

6 4

175

Ob. 1 *fz*

Ob. 2 *fz*

Fg. 1 *fz*

Fg. 2 *fz*

Cr. (C) *fz*

Cl. (C) *fz*

Timp. *fz*

S
Chri - ste Je - su Chri - ste

A
Chri - ste Je - su Chri - ste

T
Je - su Je - su Chri - ste

B
Chri - ste Je - su Chri - ste

Vn. I *fz* *f*

Vn. II *fz* *f*

Va *f*

Bs. *fz*

Org. *fz*

6 6 7 4 3 6 3 7 - 3

182

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

f

fz

Do - mi - ne De - us A - gnus

6 4 7

© Magdalena Pawlisz (2021)

196

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

f

Pa - tris

Pa - tris

Pa - tris

Pa - tris

6 4 7 3

Adagio

204 Solo *dolce* *f*

Ob. 1

Ob. 2

Fig. 1

Fig. 2

204 Corno in Es *p*

Cr. (Es)

Cl. (C)

204 Timp.

S

A

T

B

204 Vn. I *f* *pp*

Vn. II *f* *p*

Va *f* *p*

Vc. *f* [Solo]* *p* pizzicato *sf*

Bs. *f* *p*

Org. *f* *p*

* Odnosnie obsady wiolonczel por. Komentarz krytyczny. / Regarding specifications for the cello section, see Critical commentary.

212

Ob. 1 *fz* *sf*

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (Es) *fz*

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Solo

Qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta _

Vn. I

Vn. II

Va

Vc. [Tutti]

Bs. arco

Org. Solo

219

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (Es)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

mun - di mi - se-re - re mi - se-re - re no - bis qui tol - lis pec -

Vn. I

Vn. II

Va

Vc.

[Solo]

fz

[Tutti]

Bs.

Org.

225

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (Es)

Cl. (C)

225

Timp.

S

A

T

8

B

ca - ta pec - ca - ta mun - di mi - se-re - re mi - se-re - re no - bis

Vn. I

Vn. II

Va

Vc.

Bs.

Org.

4 b 6 5 - 5 3 3

* W trzeciej partii Vn. I, w drugiej połowie taktu 232 zaznaczono znak diminuenda; por. Komentarz krytyczny. / In the third copy of the Vn I., in the second half of the bar 232 a diminuendo was marked; see: Critical commentary.

240

Ob. 1 *p*

Ob. 2

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cr. (Es)

Cl. (C)

Timp.

S
tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe * de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

A

T
Solo
sus - ci - pe

B
Solo
qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Vn. I

Vn. II

Va

Vc. [Tutti]

Bs.

Org. Solo

* W rękopisie melizmat występuje między 3. a 4. nutą w taktach 244-246 w partiach solowych, por. Komentarz krytyczny. / In the manuscript the linking of syllables occurs between 3. and 4. note in bars 244-246 in the solo parts, see: Critical commentary.

247

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (Es)

Cl. (C)

Timp.

247

S

Tutti

f

de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

A

[Solo]

[Tutti]

f

sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

T

8

Tutti

f

de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

B

Tutti

f

nos - tram sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

Vn. I

Vn. II

Va

Vc.

Bs.

Org.

3 2 5 7

© Magdalena Pawlisz (2021)

260

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (Es)

Cl. (C)

260 [p]

Timp.

260

S

mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - - - - bis

A

mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - - - - bis

T

8 mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

B

mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

Vn. I

Vn. II

Va

Vc.

Bs.

Org.

7 3 7 7

Vivace

267

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

267

Timp.

267

S

A

T

B

267

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

p

p

p

p

p

6

6

6

6

6

4
3

5
3

274

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *ff*

Fg. 1 *ff*

Fg. 2 *ff*

Cr. (C) *f* in C a2

Cl. (C) *f* a2

Timp. *f*

S *f*
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus tu - so - lus Do - mi - nus tu

A *f*
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus tu

T *f*
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus tu

B *f*
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus tu

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va *f*

Bs. *f*

Org. *f*

6 5 6 5 6 7
4 3 4 3 4 #

280

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste tu so - lus

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

6 4 # 6 4 6 5 - 5 3 6 5 4 #

286

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Do - mi - nus Je - su Chri - ste

Je - su Chri - ste

al - tis - si - mus Je - su Chri - ste

tu so - lus Je - su Chri - ste

6 6 7

* Wysokość pierwszej nuty w partii trąbek clarino w takcie 289 zgodna z rękopisem. / The first note in the clarino parts in the bar 289 is written as in the manuscript.

* Dopuszczalny wariant rytmiczny w partii chóralnej w taktach 292 i 294, por. Komentarz krytyczny. / An alternative version of the rhythmic figure in the choir parts in bars 292 and 294, see: Critical commentary.

298

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

p

[p]

f

[p]

De - i Pa - tris a - - - - men

De - i Pa - tris a - - - - men

De - i Pa - tris a - - - - men

De - i Pa - tris a - - - - men

fz

fz

fz

[fz]

fz

b7

6

7

7

3

6

[illegible]

© Magdalena Pawlisz (2021)

[illegible]

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

327

men a - - - men a - - - men.

men a - - - men a - - - men.

men a - - - men a - - - men.

men a - - - men a - - - men.

6 6 6 6 6 6 6 4 5 5 3 6 6 4 5 3

Allegro moderato

© Magdalena Pawlisz (2021)

340

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

340

S

Pa - tre na - tum ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae -

A

Je - sum Chri - stum Je - sum Chri - stum Fi - li - um De - i

T

ter - rae vi - si - bi - li - um om - ni - um et in vi - si - bi - li - um et in vi - si - bi - li - um et in

B

Coe - li et ter - rae fa - cto - rem Coe - li et ter - rae

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 4 6 7 6 # 8 3 3 3 3 6 6 7 7 7 7 7 #

Vc.

345

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

cu - la o - mni - a sae - cu - la

u - ni - ge - ni - tum De - um de De - o

vi - si - bi - li - um ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem

et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum

Bs. Vc.

6 5 6 6 # - 6 6 4 4 3 2 6 5 7 # 6

349

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

349

S

A

T

B

ge - ni - tum non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - - -

lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum De - o ve - ro De - o ve - ro

Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt per quem o - mni - a fa - cta

ge - ni - tum non fa - ctum

349

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

7 # 6 7 6 8 #4 2 # 6

a2

Bs.

353

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

tri per quem o - mni - a fa - cta fa -

per quem o - mni - a fa - cta per quem o - mni - a fa - cta

o - mni - a fa - cta sunt per quem o - mni - a fa - cta

con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta o - mni - a fa - cta

7 # 4 2 # 6 6 7 # 6 5 b7

357

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

357

S

cta — fa — cta — sunt

A

fa — — — — — cta sunt

T

cta — sunt qui pro - pter

B

o — mni - a fa — — — — — cta sunt qui pro - pter nos ho - mi -

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6♭ 6 - 6 5 3 6 6 5 ♭ ♭6 - 6 -

361

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de Coe - - - -

qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de Coe - -

nos ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de Coe - - - -

nes et pro - pter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - - - -

5 3 6 b # b # b # b 7

365

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

ff

S

lis des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - - - lis

A

- - - lis des - cen - dit de Coe - lis

T

lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis Coe - lis

B

lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 6 6 - 6 4 2 6

369

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis

des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis

des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis

des - cen - dit de Coe - lis des - cen - dit de Coe - lis de Coe - lis

6 6 6 6 6

Adagio

373

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (A)

Cl. (C)

373

Timp.

373

S

A

T

B

Et in - car - na - tus est et in - car -

Vn. I

fp

Vn. II

fp

Va

fp

Bs.

fp

Org.

fp unis. *p*

7 6 5 3 - 4 # # 3 - #4 6 8 10 3 - #4

384

Ob. 1 *p* *pp*

Ob. 2 *p* *pp*

Fg. 1 *p* *p* *pp*

Fg. 2 *p* *p* *pp*

Cr. (A) *p*

Cl. (C) *p*

Timp. *pp*

S *p* Ex Ma - ri - a

A *p* Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo

T *[p]* Ex Ma - ri - a Vir - gi - ne ex Ma - ri - a

B *[p]* na - tus est de Spi - ri - tu San - cto et ho - mo

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va *p* Vc. Bs.

Bs. *p*

Org. 6 6 8 7 6 5 3 3 6

394

Ob. 1 *sf* *ff* *p*

Ob. 2 *sf* *ff* [*p*]

Fg. 1 *[sf]* *ff* *p*

Fg. 2 *[sf]* *ff* *p*

Cr. (A)

Cl. (C) *ff*

Timp. *ff*

S *[sf]* *f*
Vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est

A *sf* *f*
fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est

T *sf* *f*
Vir - gi - ne et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est

B *[sf]* *f*
fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - ctus est cru - ci -

Vn. I *sf* *ff* *p*

Vn. II *sf* *ff* *p* [div.]

Va *sf* *ff* *p*

Bs. *fz* *ff* *p*

Org. *fz* *ff* unis.

* Por. Komentarz krytyczny. / See: Critical commentary.

409

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (A)

Cl. (C)

409

Timp.

409

S

sub Pon - ti - o Pi - la - to

A

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus pas - sus et se - pul - tus

T

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus pas - sus et se - pul - tus

B

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus pas - sus et se - pul - tus

409

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

6 6 5 \flat $\flat 6$ 4 3 4 \flat 6 6 \flat $\flat 6$ 4 7

Org.

415

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (A)

Cl. (C)

Timp.

415

S

p

pas - sus pas - sus et se - pul - tus est

A

est pas - sus pas - sus et se - pul - tus est

T

est pas - sus pas - sus et se - pul - tus est

B

est pas - sus pas - sus et se - pul - tus est

Vn. I

pp

Vn. II

pp

Va

pp

Bs.

pp

Org.

pp

6 6 7

4 4 4

muta in C

421

© Magdalena Pawlisz (2021)

429

Ob. 1

Ob. 2

Fig. 1

Fig. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

ter - ti - a di - e ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras

ter - ti - a di - e ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras

ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras et as - cen - dit

ter - ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu - ras et as - cen - dit in

Vc.

Bs.

- 7 3 6 4 3

Tasto

p

p

p

p

p

p

p

438

Ob. 1 *cresc.* *f*

Ob. 2 *cresc.*

Fg. 1 *crescendo*

Fg. 2 *crescendo*

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp. 438

S 438 *et*

A

T in Coe - lum se - det ad dex - te-ram Pa - tris

B Coe - lum se - det ad dex - te-ram Pa - tris

Vn. I 438 *crescendo* *f*

Vn. II *crescendo* *f*

Va *f*

Bs. *crescendo* *f*

Org. *crescendo* *f*

446

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

f

f

f

f

i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

7

6

453

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni non e - rit

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - jus

ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

6 5 5 4 2 7 5 6 4 2

461

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

fi - nis cu - jus re - gni non e - rit fi - nis

non e - rit fi - nis cu - jus re - gni non e - rit fi - nis

re - gni non e - rit fi - nis cu - jus re - gni non e - rit

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis cu - jus re - gni non e - rit

6 6 6 6 6 7 6 7

469

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

469

S

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et

A

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et

T

fi - nis qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas et u - nam san - ctam ca -

B

fi - nis qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas et u - nam san - ctam ca -

469

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

6 4 6 3 - 6 5 3 - 6 3 6

Org.

477

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

477

Timp.

477

S

a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A

a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. con - fi - te - or u - num ba -

T

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am con -

B

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am con - fi - te - or

477

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 5 - 5 3 6 5 - 3

485

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

485

Timp.

485

S

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - rum

A

pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

T

fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

B

u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

485

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

6
5

Org.

f unisono

492

Ob. 1

Ob. 2

Eng. 1

Eng. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

492

Timp.

492

S

A

T

B

492

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

et ex - pe - cto

et ex - pe - cto

et ex - pe - cto

et ex - pe - cto

3 3 3 3

f

unisono

500 *adagio*

Ob. 1 *p* *fz*

Ob. 2

Fg. 1 *p* *fz*

Fg. 2 *p* *fz*

Cr. (C) *p* *fz*

Cl. (C)

Timp.

500 *adagio*

S re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

A re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

T re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

B re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Vivace

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - - - - - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men

Et

p

[p]

517

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et

a - - - - - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men a - - - - - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men

p

3 5 6 6 5 3 3 #4 2 5 3 -

p

[illegible]

533

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

533

S

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - - men

A

et - vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - - men

T

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - - men

B

a - - - - - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - - men

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

8 3 3 3 5 7 7 7 7 7 6 4

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

541

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

6 5 - 6 # # 7 - #

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

548

men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - men

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - men

men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - men

a - - - - - men et

6 5 9 - 8 6 5 9 8 6 5 9 8 6 3 - 4 #

556

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

556

S

et vi - tam et vi - tam ven - tu - ri et

A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

T

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

B

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men

Vn. I

p

Vn. II

p

Va

Bs.

p

Org.

p

6 6 3 6 - 6 - # 3 3 6 6 5

564

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men

men a - - - men et vi - tam ven - tu - ri

a - - - - men et vi - tam ven - tu - ri

et vi - tam ven tu - ri sae - cu - li a - men a - - - - men

tr

[p]

5 3 # - 6 6 6 - 6 6 6 3 - #4 2 - 6

© Magdalena Pawlisz (2021)

582

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

men a - men a - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - men et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

sae - cu - li a - men a - - - men a - - - men et vi - tam ven - tu - ri

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - - - - - men et vi - tam ven -

6 8 3 3 3 3 5 6 3 6 5 3 6 4 7 3 5 3

592

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Cr. (C) *f*

Cl. (C) *f*

Timp. *f*

S *f*
men a - men a - men a - men a - men a - - - men.

A *f*
a - men a - men a - men a - men a - - - men.

T *f*
sae - cu - li a - men a - men a - men a - - - men.

B *f*
tu - ri sae - cu - li a - - - - men a - - - - men.

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va *f*

Bs. *f*

Org. *f*

* Por. Komentarz krytyczny. / See: Critical Commentary.

IV Sanctus

Adagio

600

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cr. (C) *p*

Cl. (C)

Timp.

S
San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

A
San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

T
San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

B
San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Va *[p]*

Bs. *p*

Org. *p*

6 3 3 - 4 b 3 6 4 3 3 4 b 3 6 4 b 3 b 5 6 4 b 6 4 b 3 b 5

© Magdalena Pawlisz (2021)

609

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

609

Timp.

609

S

Sa - ba - oth Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

A

Sa - ba - oth Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

T

Sa - ba - oth Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

B

Do - mi - nus De - us Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

609

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

7 6 3 $\flat 6$ 6 5 - $\flat 7$ 5 $\flat 6$ 4 $\sharp 7$ 2 - 3

Allegro con spirito

614

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Cr. (C) *f*

Cl. (C) *f*

Timp. *p* *f*

S
Ple - ni sunt Coe - li et ter - ra ple - ni sunt Coe - li et ter - ra

A
Ple - ni sunt Coe - li et ter - ra ple - ni sunt Coe - li et ter - ra

T
Ple - ni sunt Coe - li et ter - ra ple - ni sunt Coe - li et ter - ra

B
Ple - ni sunt Coe - li et ter - ra ple - ni sunt Coe - li et ter - ra

Vn. I *p* *f*

Vn. II *p* *f*

Va *p* *f*

Bs. *p* *f*

Org. *p* *f*

3 7 6

p unisono *f*

Allegro

620

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

620 *f*

S

glo - - - ri - a tu - a

A

f

glo - - - ri - a tu - a O - san - na in ex - cel -

T

f

glo - - - ri - a tu - a O - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex -

B

f

glo - - - ri - a tu - a

620

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Vc.

Org.

6 — 4 # 5 4 3 6

unisono

630

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

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

A

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

T

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

B

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

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Bs.

Org.

6 10 5 4 3 4 7 6 6 8 6 #4 - 6 6 5 3 4 - 8

© Magdalena Pawlisz (2021)

652

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

652

Timp.

652

S

A

T

B

652

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

4 - 7

6 4 - 7 3 2

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

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

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

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

663

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

p

S

san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

A

san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

*adagio **

T

o - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

adagio

B

o - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

adagio

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

Tasto

3 $\flat 7$ 6 4 $\sharp 7$ 4

* Określenie "adagio" zaznaczone jest wyłącznie w partiach ripieno. / The indication of "adagio" is marked only in ripieno parts.

V Benedictus

Andante

673

Ob. 1 *p dolce* *tr*

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F) *p* *in F*

Cl. (C)

673

Timp.

673

S

A

T

B

673

Vn. I *p* *pp*

Vn. II *p* *pp*

Va *[p]* *[pp]*

Bs. *p* *pp*

Org. *p* *pp*

7 7 7 - 3 7 6 5 6 4 7

© Magdalena Pawlisz (2021)

© Magdalena Pawlisz (2021)

697

Ob. 1 *fz*

Ob. 2 *fz*

Fg. 1 *fz*

Fg. 2 *fz*

Cr. (F) *fz*

Cl. (C)

Timp.

697 *Tutti*

S
ve - nit qui ve - nit in no - mi-ne in no - mi-ne Do - mi-ni be - ne-di - ctus qui

A
be - ne-di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne in no - mi-ne Do - mi-ni be - ne-di - ctus qui ve - nit in

T
be - ne-di - ctus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi-ne in no - mi-ne Do - mi-ni be - ne-di - ctus qui

B
be - ne-di - ctus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi-ne in no - mi-ne Do - mi-ni be - ne-di - ctus qui

Vn. I *fz*

Vn. II *fz*

Va *fz*

Bs. *fz*

Org.

3 6 5 3 5 - 3 3 - 6 6 5

704

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni be - ne - di - ctus qui

no - mi - ne in no - mi - ne Do - mi - ni be - ne - di - ctus qui

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in *

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in

6
5

f *ff* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

* Inny wariant melodyczno-rytmiczny w partii Tenore Solo w takcie 709, por. Komentarz krytyczny. / A different version of the melody and rhythm in the solo part in the bar 709, see: Critical commentary.

710

Ob. 1 *tr* *dolce* *f*

Ob. 2 Solo *p dolce* *f*

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

710

Timp.

710

S
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

A
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

T
no - mi - ne in no - mi - ne qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

B
no - mi - ne in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

710

Vn. I *mf* *p* *f* *p*

Vn. II *mf* *p* *f* *p*

Va *mf* *f* *p*

Bs. *mf* *p* *f* *p*
6
4

Org. *mf* *p* *f* *p*

716

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

716

Timp.

716

S Solo Tutti
be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui

A

T Solo
be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

B Solo
in no - mi - ne Do - mi - ni

Vn. I *mf* *p* *f*

Vn. II *mf* *p* *f*

Va [*mf*] *p*

Bs. *mf* *p*

Org. *p*

6 $\flat 4$ $\flat 7$ $\flat 5$ 8 8 $\flat 6$ \flat $\flat 9$ 8 $\flat 6$ \flat $\flat 5$

722

Ob. 1 *fz* *fz* *p*

Ob. 2 *fz* *fz* *p*

Fg. 1 *fz* [*fz*] *p*

Fg. 2 *fz* *fz* *p*

Cr. (F)

Cl. (C)

722

Timp.

722

S
ve - nit in no - mi - ne in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in no - mi - ne

A
be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in

Tutti
Tutti
T
be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - nit in

B
be - ne - di - ctus qui ve - nit in qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

722

Vn. I *fp*

Vn. II *fp*

Va

Bs.

Org. *fz* *p*

727

Ob. 1

Ob. 2

Fig. 1

Fig. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

Timp.

727

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

p

p

p

p

Do - - - mi - ni qui ve - - - nit in

no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - - nit in no - mi - ne

no - mi - ne qui ve - nit in

ni be - ne - di - ctus qui ve - nit

\flat $\flat 5$ 3 $\flat 6$ $\flat 5$ 6 \sharp

© Magdalena Pawlisz (2021)

© Magdalena Pawlisz (2021)

© Magdalena Pawlisz (2021)

758

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

Timp.

758

S

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

A

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

T

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

B

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

758

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Vc.

Bs.

Org.

4 ♭ 7 4 3 3 7 7 9 - 4 5 4 ♭ 7

771

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

Timp.

771

S

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

A

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

T

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

B

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

771

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Vc.

Bs.

Org.

4 3 5 6 6 7 4 # 9 8 7 5 # 6 6 5 6 6 4 - 3

Adagio

784

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (F)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

sis o - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

o - san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

o - san - na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis.

5 - 3 - 4 3 2 2 6 — 6 3 b_3 b_6 5 4 5 3

VI Agnus Dei

Adagio

797

Ob. 1 *p* *fz* *fp*

Ob. 2 *p* *fz* *fp*

Fg. 1 *p* *fz* *fp*

Fg. 2 *p* *[fz]* *[fp]*

Cr. (D) *p* *fz*

Cl. (C)

Timp.

S
A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A
A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T
A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

B
A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Vn. I

Vn. II

Va

Bs. *p* *fz* *fp*

Org. *p* *fz* *fp*

6 6 5
5 4 4

9 - 8 5 - 4 - 3 6 6 6 6 3 6 - 5 4 4

807

Ob. 1 *ff* *p*

Ob. 2 *f* *p*

Fg. 1 *f* *p*

Fg. 2 *f* *p*

Cr. (D)

Cl. (C)

807 *f*

Timp.

807 *ff* Solo

S mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

807 *ff* Solo

A mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

807 *ff* Solo

T mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

807 *ff* Solo

B mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta

Vn. I *ff* *p*

Vn. II *ff* *p*

Va *ff* *p*

Bs. *ff* *p*

Org. *ff* *p* Tasto

* W rękopisie tutti (Alto Solo i Ripieno) od taktu 819. / In the manuscript tutti (Alto Solo and Ripieno) from bar 819.

© Magdalena Pawlisz (2021)

© Magdalena Pawlisz (2021)

839

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

839

S

pa - cem pa - - - cem do - na no - bis do - na no - bis pa - cem

A

pa - cem pa - - - cem do - na no - bis

T

pa - cem pa - - - cem

B

pa - cem pa - - - cem do - na

839

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

6 6 5

unisono

p Solo

p Solo

p Solo

p Solo

p Solo

© Magdalena Pawlisz (2021)

855

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

cem do - na no - bis pa - cem

pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

$\flat 6$ $\flat 3$ - - \sharp - - 6 - $\flat 6$ - $\flat 6$

unisono

© Magdalena Pawlisz (2021)

[illegible]

879

Ob. 1

Ob. 2

Fig. 1

Fig. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

879

S

cem do - - - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa -

A

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

T

cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa -

B

do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

888

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

888

Timp.

888

S

cem do - na no - bis pa - - - - cem

A

pa - cem do - na no - bis pa - - - - cem

T

cem do - na no - bis pa - cem

B

pa - cem do - na no - bis pa - cem

888

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

7

a2

f³

3

904

Ob. 1 *p* *f*

Ob. 2 *p* *f*

Fg. 1 *[p]* *f*

Fg. 2 *[p]* *f*

Cr. (C) *f*

Cl. (C) *f*

Timp. *f*

S *f*
do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - - -

A *f*
do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem pa -

T *f*
do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem pa -

B *f*
do - na no - bis pa - cem pa -

Vn. I *p* *f*

Vn. II *p* *f*

Va *p* *f*

Bs. *p* *f*

Org. *p* *f*

6 5 - 2 6 - 6 5 - 2 6 10 2 6

© Magdalena Pawlisz (2021)

922

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

S

A

T

B

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

na no - - - - - bis pa - -

do - na do - na no - bis no - - - - - bis pa - -

do - - - - - na no - - - - - bis pa - -

do - na do - na no - bis no - - - - - bis pa - -

6 5 6 5 3 3 3 3 3 7 3 3 3 3 6 6 5

928

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

928

S

cem do - - - na no - - - bis pa -

A

cem do - - - na no - - - bis pa -

T

cem do - - - na no - - - bis pa -

B

cem do - na do - na no - bis no - - - bis pa -

928

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

3 6 5 6 5 6 5 6 3 3 3 3 3 4 3 3 3 6 6 5 3

Org.

935

Ob. 1

Ob. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cr. (C)

Cl. (C)

Timp.

935

S

cem do - na no - bis pa - - - cem.

A

cem do - na no - bis pa - - - cem.

T

cem do - na no - bis pa - - - cem.

B

cem do - na no - bis pa - - - cem.

935

Vn. I

Vn. II

Va

Bs.

Org.

3

The musical score is arranged in systems. The first system contains woodwinds (Ob. 1, Ob. 2, Fg. 1, Fg. 2). The second system contains brass (Cr. (C), Cl. (C), Timp.). The third system contains voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics. The fourth system contains strings (Vn. I, Vn. II, Va, Bs.) and organ. The organ part has a triplet marked '3'.

7. Komentarz krytyczny

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
I Kyrie / Adagio	1	1 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2 (pierwsza i druga partia Vn2)	dynamika	pp	p	zob. „p” w Vn2.3 (trzecia partia Vn2)	-
	2	2 / 1. miara	Va	dźwięk	dźwięk c1	dwudźwięk: c1 i c 4	por. t. 3 i 4 tej partii; por. Vn2, t. 2 i 4	-
	3	3, 5	Vn1.3 (trzecia partia Vn1)	dynamika	< (znak crescenda)	-	zob. brak < w Vn1.1, Vn1.2; oznaczenie zbędne lub zabieg interpretacyjny: efekt crescendo występuje samoistnie wraz ze wzrastaniem melodii	-
	4	4	Cr2	artykulacja	łuk od 2. do 4. nuty	łuk od 2. do 3. nuty	por. Cr1, t. 2, 2. miara	-
	5	7	Cr2	rytm	ćwierćnuty na 1. i 3. miarę taktu	ćwierćnuty na 2. i 4. miarę taktu	por. inne instrumenty dęte i kotły	jak w źródle; choć Cr2 „wylamuje się” z pionu innych instrumentów, to dopełnia harmonicznie pion akordowe na 1. i 3. miarze taktu
	6	7 / 1. miara	Basso Ripieno (głos chóralny)	dynamika	f	- (zostaje p)	por. Basso Solo i inne głosy	-
Allegro	7	18 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2	rytm	ósemka z kropką i szesnastka	2 ósemki	por. Vn2.3; por. Vn1, t. 15 oraz Va, t. 22	-
	8	22 / 4. nuta	Fg1	dźwięk	a	h	por. Fg2, VcCb, Org	-
	9	27 / 1., 2. miara	Vn2.2	rytm	ćwierćnuta, pauza ósemkowa i ósemka	ósemka, pauza ósemkowa i ćwierćnuta	por. Vn2.1, Vn2.3, Soprano	-
	10	30 / 1. nuta	Vn2.3	dźwięk	f2	g2	por. Vn2.1, Vn2.2; poprzedni dźwięk fis2 prowadzący do g2	-
	11	31 / 4. miara	Soprano	dźwięk	fis2	f2	por. Ob1, Cln1	-
	12	32 / 4. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	a his	h cis1	por. Tenore Solo, Fg1, Fg2, Va	-
	13	32 / 4. miara	Alto Ripieno	artykulacja	łuk do następnej nuty	-	por. Alto Solo	-
	14	42 / ostatnia nuta	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dźwięk	dis2 (brak kasownika)	d2 (dodany kasownik)	akord E-dur septymowy; por. figury w Vn1 i 2, t. 43-44	-
	15	42-44 / 2., 4. miara	Fg1, Fg2	rytm	ósemka z kropką i szesnastka	dwie ósemki	stały wzór rytmiczny: ósemka z kropką, szesnastka, 2 ósemki; por. Bassi (VcCb1, VcCb2, Violone), głos chóralny Basso	-
	16	45 / ost. nuta	Alto Solo, Alto Ripieno	rytm	ósemka	ćwierćnuta	por. Tenore i Soprano w t. 46	-
	17	47 / ostatnia nuta	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dźwięk	a1	h1	por. Va, Tenore	-
	18	51 / 4. nuta	VcCb1, VcCb2	dźwięk	H	c	por. Violone, Org	-
	19	52 / 1. miara	Ob1, Ob2	dźwięk	-	Ob1 h1, Ob2 g1	por. Soprano i Alto (głosy dublowane przez oboje)	-
	20	67 / 2. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	d2	cis2	por. Vn1.3, Soprano	-
	21	81 / 4. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	e1	d1	por. Tenore Solo, Vn1, Cr1, Cln1	-
	22	85 / 1. nuta	Vn1.1	dźwięk	h1	d2	por. Vn1.2, Vn1.3; akord F-dur z sektą	-
II Gloria	23	98 / 1. miara	Fg2	dynamika	f	fz	por. tutti	-
	24	112 / 2. nuta	Vn1.3	dźwięk	d1	fis1	por. Vn1.1, Vn1.2; powtarzanie figury skoków oktaowych w t. 111-113	jak w źródle: pusta struna d1 daje pełne brzmienie i łatwiej wykonać skok
	25	113 / 1. miara	Org	BC (bas cyfrowany)	6/	6	G-dur w pozycji tercji	-
	26	118 / 1. miara	Ob1, Va	dynamika	f	-	koniec frazy; por. SATB, Ob2, Fg1, Fg2, Bassi	-
	27	120 / 1., 2., 3. miara	Cr1	dźwięk	dwudźwięk e i g	dźwięk g	dwudźwięk niemożliwy do wykonania; por. Cr1, t. 121-125	-
	28	122 / 1. miara	Alto Ripieno, Tenore Ripieno	dynamika	f	-	por. tutti	-
	29	122-123	Alto Ripieno	tekst/rytm	„glorificamus te”	„benedicimus te”	por. Alto Solo i inne głosy chórálne; zgodność z kolejnością wersów tekstu liturgicznego	-
	30	125 / 1. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	a	b	por. Tenore Solo, Va	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
	31	126 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dynamika	fp	f	por. tutti	-
	32	132 / 6. nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	dźwięk	f2 (brak krzyżyka)	fis2 (krzyżyk)	akord E-dur septymowy; por. Va, Bs, Fg oraz instrumenty basowe, t. 131	-
	33	134 - 143	Ob2	takt (pominięty)	8 taktów pauzy	10 taktów pauzy	por. instrumenty dęte, t. 144	-
	34	149 / 3. miara	Org	BC	3 na ost. ósemce	3 na przedostatniej ósemce	por. tutti	-
	35	150 / 1. miara	Ob1	dynamika	f	-	koniec frazy; por. Ob2, Fg1, Fg2, instrumenty smyczkowe	-
	36	155 / 1. miara	Cr1.2, Vn1.2, Va	dynamika	f	fz	por. tutti; ujednolicenie dynamiki dla wszystkich głosów	-
	37	157 / ostatnia nuta	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dźwięk	h1	c2	C-dur na 3. miarę; por. Timp, Cln2	-
	38	169-171	Soprano, Alto Ripieno, Basso Ripieno	tekst	„li” na ostatniej ósemce	„li” na przedostatniej ósemce	por. Alto Solo, Tenore Solo, Tenore Ripieno, Basso Solo; ujednolicenie tekstu: 2. sylaba słowa „Fili” na 3. miarę	-
	39	169	Alto Ripieno	artykulacja	łuk od 1. do 3. nuty	łuk od 1. do 2. nuty	zmiana podyktowana decyzją zmiany nr 38	-
	40	172	Tenore Solo	rytm	ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta	2 ósemki, ćwierćnuta, pauza	por. Tenore Ripieno i SAB	-
	41	173 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn 2.1, Vn2.2, Bassi / Vn1.3	dynamika	f / fp	fz	zob. „fz” w Vn2.3, Va, Org i instrumenty dęte	-
	42	174 / 1. nuta	Vn2.3	dźwięk	a1	g1	akord G64; por. Vn2.1, Vn2.2	-
	43	175 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2, Bassi	dynamika	f	fz	zob. „fz” w Vn1.3, Vn2.3, Org	-
	44	179 / ostatnia nuta	Org	dźwięk	e	d	jak Bassi	-
	45	187 / 1. nuta	Va	dźwięk	h	a	a-moll; por. Bassi	dźwięk e1; analogicznie do prowadzenia głosu względem Vn2
	46	196 / 3. miara	Ob1	rytm	przednutka nieakcentowana	przednutka akcentowana	por. Soprano	-
	47	201 / ostatnia nuta	Ob2	dźwięk	f1	e1	por. Ob1, Bassi	-
	48	201 / ostatnia nuta	Vn2.3	dźwięk	g1	f1	por. Vn2.1.2, Vn1	-
Qui tollis	49	205 / 1. miara	Vn1.1	dźwięk	g - d1 - b1 - b2	g - es1 - b1 - b2	jak Vn1.2, Vn1.3; Es-dur	-
	50	206-215, 221-223, 239, 254-258	Vc	obsada	brak określenia „Solo”	[Solo]	przebieg muzyczny wskazuje na partię solową	-
	51	206 / ostatnia nuta	Vc1, Vc2	dźwięk	f	es	Es-dur; por. Vc1, Vc2, t. 254 / ostatnia nuta	-
	52	213 / 2., 4. miara	Ob1	rytm	ósemka	ćwierćnuta	ujednolicenie względem Vc, Fg1; por. Ob1, Ob2, t. 223 / 4. miara	-
	53	214 / 1., 2. miara	Va	dźwięk	dwudźwięk b, d1	b, es1	B64	-
	54	215 / 1., 2. miara	Vn1.1, Vn1.2	rytm	pauza ósemkowa, ósemka	ósemka, pauza ósemkowa	por. Vn1.3 i in.	-
	55	215 / 3. miara	Ob1, Bassi, Org	rytm	ósemka	ćwierćnuta	por. Vn1, Vn2, Va, Fg1, Cr1, Cr2	-
	56	220, 222 / 1., 2. miara	Vn1.3	artykulacja	non legato	legato (3 ósemki, 4 ósemki)	por. Vn1.1, Vn1.2	-
	57	223 / 2. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	rytm	ósemka	ćwierćnuta	ujednolicenie względem Vc; zmiana podyktowana decyzją zmiany nr 52	-
	58	225 / 3., 4. miara	Vn1.3	artykulacja	non legato	legato (8 szesnastek)	por. Vn1.1, Vn1.2	-
	59	227 / 1., 2. miara	Vn1.1	artykulacja	non legato	legato (8 szesnastek)	por. Vn1.2., Vn1.3	-
	60	229 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dynamika	f / fz	sf	por. tutti	-
	61	230 / 2., 3., 4. miara	Vn1.1, Vn1.2	rytm/ artykulacja	brak ligatury przy b1, ósemki legato	ligatura, ósemki non legato	por. Vn1.3, Vc, Basso Solo	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
	62	230 / 2., 3., 4. miara	Vn2.3	rytm/ artykulacja	ligatura przy es1, ósemki non legato	brak ligatury przy es1, ósemki legato	por. Vn2.1, Vn2.2	jak w źródle; upodobnienie do motywu rytmicznego Vn1, Vc, Fg1
	63	232 / 2., 3. miara	Vn1.1, Vn1.2	rytm	brak ligatury	ligatura	por. Vn1.3, Vn2, Va	-
	64	232	Vn1.3	dynamika	>	-	por. Vn1.1, Vn1.2, Vn2, Va, Fg1	-
	65	233-234	Alto Solo, Alto Ripieno	dźwięk	es1 (brak kasownika)	e1 (dodany kasownik)	C-dur	-
	66	238 / 1. miara	Fg2	rytm	półnuta	ćwierćnuta	por. Fg1 i inne instrumenty dęte	-
	67	244-246	Soprano, Tenore Solo, Basso Solo	tekst	melizmat między 3. a 4. nutą	melizmat między 1. a 2. nutą	por. Alto Solo i Ripieno w t. 247, Ob1 w t. 244	-
	68	244-246	Soprano, Tenore Solo, Basso Solo	artykulacja	łuk od 3. do 4. nuty	łuk od 1. do 2 nuty	zmiana podyktowana decyzją zmiany nr 67	-
	69	250	Fg1, Fg2	artykulacja	staccato (kropki)	staccatissimo (kliny)	por. Ob1, Ob 2	-
	70	250 / 3. miara	Soprano	rytm	ćwiećnuta	półnuta	por. ATB	-
	71	252 / 2., 3., 4. miara	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	artykulacja	dwa łuki legato (2 szesnastki, 8 szesnastek)	non legato	por. Vn1.1, Vn1.2	-
	72	252 / 3., 4. miara	Vn1.3	artykulacja	legato (8 szesnastek)	non legato	por. Vn1.1, Vn1.2	-
	73	253 / 3., 4. miara	Vn2.1, Vn2.2	artykulacja	non legato	legato	por. Vn2.3, Va, Fg1, Fg2	-
	74	258-261	Cr2	dźwięk	B, Es	b, es	odległość między rogami nie powinna przekraczać oktawy; por. Cr1	-
	75	262	Tenore Solo	dynamika	f	- (zostaje p)	por. Tenore Ripieno i tutti	-
	76	262	Timpani	rytm/takt	półnuta	cała nuta	brakuje połowy taktu; najwyraźniej błędne dodanie łaseczki nuty do główki całej nuty	-
	77	263 / 2. nuta	Fg2	dźwięk	H	cis	por. Basso, instrumenty smyczkowe	-
	78	264 / 1, 2. miara	Ob2	rytm	2 ćwierćnuty	ćwierćnuta z kropką, ósemka	por. tutti	-
Quoniam	79	274 / 4. nuta	Vn1.1	dźwięk	f2	e2	por. Vn1.2, Vn1.3, Vn2	-
	80	278 / 3. miara	Basso Ripieno	dźwięk	f, f	e, e	por. Basso Solo, Bassi	-
	81	280 / 2., 3., 4. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	c2, d2, c2	d2, c2, h1	por. Vn2.1, Vn1	-
	82	289 / 2., 3. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	c2, c2	a1, a1	zob. dźwięk a1 w Vn2.3	-
	83	289 / 4. nuta	Org	dźwięk	H	A	akord a-moll; por. Bassi	-
	84	290 / 1. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	d2	h1	por. Vn2.3, Fg1, Tenore	-
	85	292 / 1. miara	Vn1.1, Vn2.1, Vn2.2	dynamika	p od 2. szesnastki	p od 1. szesnastki	jak Vn1.2, Vn1.3, Vn2.3	-
	86	292	Alto Solo, Tenore Solo, Tenore Ripieno, Basso Solo	rytm	ćwierćnuta, ćwierćnuta z kropką, ósemka	trzy ćwierćnuty	por. Soprano, Alto Ripieno, Basso Ripieno; ujednolicenie rytmu ze względu na ruchliwość w akompaniamencie orkiestry oraz przygotowanie do rytmu punktowanego w następnym takte	1. figura rytmiczna źródła dla wszystkich głosów chóru; 2. współistnienie obu figur rytmicznych
	87	294	Alto Solo, Alto Ripieno, Tenore Solo, Tenore Ripieno, Basso Solo	rytm	ćwierćnuta, ćwierćnuta z kropką, ósemka	trzy ćwierćnuty	por. Soprano, Basso Ripieno; por. t. 292 i decyzję zmiany nr 86	1. figura rytmiczna źródła dla wszystkich głosów chóru; 2. współistnienie obu figur rytmicznych
	88	294 / ostatnia nuta	Vn1.1, Vn1.3	dźwięk	d1	e1	por. Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	-
	89	299 / przedostatnia nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	dźwięk	g2	f2	akord F-dur; por. Vn2	-
	90	302 / 1. nuta	Clno1	dźwięk	d2	c2	akord C-dur	-
	91	303, 307, 310 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	fz	por. Vn1.3, Vn2.3, Va i in.	-
	92	303, 310 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	fz	por. Vn1.3, Vn2.3, Va i in.	-
	93	309-311	Soprano	tekst	brak	„amen”	por. ATB	-
	94	313 / 1. miara	Fg2	dźwięk	brak	ćwierćnuta cis1	por. Fg1, Va, VcCb, Org	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
	95	315 / ost. nuta	Vn1.1, Vn1.2	artykulacja	stacatissimo (klin)	staccato (kropka)	por. Vn1.3; zbyt ostra artykulacja nuty w tym miejscu byłaby wbrew stylowi muzycznemu	-
	96	316 / 1. miara	Fg2	dźwięk	g	f	por. Fg1, Bassi	-
	97	324 / 3. miara	Fg1	rytm	przednutka: szesnastka	przednutka: ósemka	por. Soprano	-
	98	325 / 1. miara	Vn2.1	dźwięk	c2	akord g-e1-c2	por. Vn2.2, Vn2.3	-
	99	326 / 1. miara	Vn2.1	dźwięk	h1	akord g-d1-h1	por. Vn2.2, Vn2.3	-
III Credo	100	335 i 336 / 1., 2. miara	Violone	artykulacja	stacatissimo (klin)	-	por. tutti	-
	101	337 / ost. nuta i 338	Tenore Ripieno	tekst	„factorem coeli”	„omnipotentem”	por. Tenore Solo; por. inne głosy: zasada powtórzenia słów w pierwszym wersie	-
	102	338 / 4. nuta	Tenore Solo, Tenore Ripieno	dźwięk	e1	f1	por. Va	-
	103	339 / 4. nuta	Alto Ripieno	dźwięk	e1	d1	por. Alto Solo, Vn2	-
	104	341 / 1. nuta	Fg1	dźwięk	h	a	por. Tenore, Va	-
	105	341 / 1. miara	Org	BC	6	6/	akord D-dur	-
	106	345 / 1. miara	Org	dźwięk	G	A	por. Basso, Bassi, Fg2	-
	107	346 / 4. miara	Org	BC	64	6#4	akord E-dur	-
	108	354 / 1. miara	Alto Solo	dźwięk	a1	g1	por. Alto Ripieno, Vn1, Ob2	-
	109	354 / 3. miara	Vn1.1, Vn1.2	rytm	ósemka i pauza ósemkowa	ćwierćnuta	por. Vn1.3	-
	110	354 / 4. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	d1, e1	c1, d1	por. Tenore Solo, Va	-
	111	366-367	Alto Solo, Alto Ripieno	tekst	„de Coelis descendit”	„descendit de Coelis”	por. inne głosy: zgodnie z kolejnością słów tekstu liturgicznego	-
	112	368	Tenore Solo	tekst	kontynuacja melizmu	jeszcze jedno „Coelis” od 2. nuty	por. Tenore Ripieno; por. Cr: podkreślenie 6-5 w dominancie	-
	113	368 / 3. nuta	Org	BC	3	64	G64	-
	114	368 / 4. nuta	Org	BC	-	642	G7	-
	115	372 / 1., 2. nuta	VcCb1	dźwięk	g, e	f, d	por. VcCb2, Org, Fg2	-
Et incarnatus	116	373 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	fp	por. Vn1.3 i in.	-
	117	379 / 1. nuta	Ob1	dźwięk	d2 (wyraźne) i e2 (mniej wyraźne)	e2	akord E-dur; por. t. 387	-
	118	389 / 1. miara	Cr2	dźwięk	(w zapisie:) d2	(w zapisie:) g1	C-dur; por. Ob1, Fg2	1. (w zapisie:) es2, czyli brzmące c; 2. (w zapisie:) b1, czyli brzmące g
	119	389	Alto Ripieno	rytm	ćwierćnuta z kropką, 3 ósemki	2 ćwierćnuty, 2 ósemki	por. Alto Solo; por. Alto, Tenore, t. 391	-
	120	389 / 5. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	dwudźwięk g-e1	dwudźwięk g-d1	G-dur z septymą; por. Vn1.3	-
	121	393 / 1. miara	Vn1.3	dynamika	pp	- (pozostaje p)	por. Vn1.1, Vn1.2	-
	122	393 / 3. miara	Alto Ripieno	dźwięk	e1	d1	por. Alto Solo, Vn1; G-dur z septymą	-
	123	395	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	-	<	por. Vn1.3	-
	124	396 / 3. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	sf	por. Vn1.3, Vn2.3	-
	125	399 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dynamika	f	ff	por. Vn1.3 i in.	-
	126	401 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	artykulacja	łuk od 1. do 2. lub 3. nuty	łuk od 2. do 3. nuty	por. Vn2	-
	127	401 / 3. miara	Ob1	dynamika	fp	p	por. tutti	-
	128	406 / 1. nuta	Vn1.2	dźwięk	es2	e2	akord C-dur z septymą; por. Vn1.1, Vn1.3, Vn2, Va, Soprano	-
	129	407 / 2., 3., 4. nuta	Fg1	dźwięk	c1, des1, c1	cis1,d1,cis1	akord A-dur z noną małą bez prymy; zachowana struktura interwałowa figury w źródle	cis1, e1, cis1; przygotowanie figury w t. 408
Et resurrexit	130	427	Fg1, Fg2	artykulacja	brak	staccato	por. Ob1, Ob2, instrumenty smyczkowe	-
	131	430, 431	Vn2.1, Vn2.2	takt	brak	2 dodatkowe takty	zob. Vn2.3, t. 430-431	-
	132	442 / 1. nuta	Vn1.2	dźwięk	f1	as1	por. Vn1.1, Vn1.3; akord As-dur	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
	133	445 / 3. nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	dźwięk	des2 (brak kasownika)	d2	akord G-dur z septymą; por. Va	-
	134	456 / 1. miara	Va	dźwięk	a1	h1	akord G-dur z septymą	g1; pryma akordu
	135	470 / 3. miara	Alto Ripieno	dźwięk	f1	g1	por. Alto Solo, Ob2	-
	136	473	Basso Solo	dźwięk	e	es	akord Es-dur; por. Basso Ripieno, Va, Bs, Fg2	-
	137	476 / 1. nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	dźwięk	b1	h1	akord G-dur	-
	138	478, 480 / 5. nuta	Vn1.1	dźwięk	des2	d2	por. Vn1.2, Vn1.3; por. Vn2, t. 477, 479	-
	139	485 / 3. miara	VcCb1, VcCb2	dźwięk	B	d	por. Violone, Org; por. Bassi, Org, t. 483	-
	140	495 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dźwięk	b	h	akord G-dur	-
	141	498 / ostatnia nuta	Vn1.1	dźwięk	des2	d2	por. Vn1.2, Vn1.3, Vn2	-
	142	502 / 1. nuta	Va	dźwięk	b1	as1	akord As-dur; por. Bassi, Org	-
	143	507 / 1. miara	Ob1	dynamika	fz	fz takt wcześniej	por. Fg1, Fg2, Cr1, Cr2	-
Et vitam	144	512 / 4. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	e2	d2	por Vn1.3, Soprano	-
	145	515 / przedostatnia nuta	Vn2.3	dźwięk	e2	d2	por. Vn2.1, Vn2.2, Vn1, Org, Va, Soprano	-
	146	524 / 1. nuta	Ob1	dźwięk	g2	a2	akord D-dur z septymą; prowadzenie głosów w ruchu przeciwным, por. tutti	1. fis2; 2. c2
	147	525 / 1. miara	Vn2.3	dynamika	ff	f	por. Vn2.1, Vn2.2 i in.	-
	148	527 / 2. nuta	Tenore Ripieno	dźwięk	h	c1	por. Tenore Solo, Vn2 i in.	-
	149	529 / 2. nuta	Tenore Ripieno	rytm	półnuta	ćwierćnuta	por. Tenore Solo, Va	-
	150	536 / 1. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	h	c1	por. Tenore Solo, Fg1 i in.	-
	151	541 / 1. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	fis1	e1	por. Vn2.3, Cr1; akord A-dur z septymą	-
	152	542	Fg2	takt (dodany)	cała nuta a	takt usunięty	por. instrumenty dęte	-
	153	564	Tenore Ripieno	dźwięk	d1	e1	por. Tenore Solo; akord a-moll	-
	154	586 / 1. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	c1	d1	por. Vn1.3, Vn2	-
	155	595	Cr1	takt (pominięty)	brakujący takt	powtórzyć t. 594	por. w Clno1	-
	156	595	Ob2	takt (pominięty)	brakujący takt	ćwierćnuta a1, pauza ćwiećnutowa, półnuta gis1	por. Alto	-
	157	596 / ost. nuta	Org, VcCb1, VcCb2	dźwięk	e	f	por. Violone, Fg2; akord F-dur z sektą	-
	158	598 / 3. miara	Cr1	dźwięk	brak dźwięku	ćwierćnuta d	por. Clno1	-
	159	599	Cr1	takt (pominięty)	brakujący takt	ćwierćnuta c na 1. miarę	akord C-dur; z dźwiękiem e byłaby zbyt duża odległość od Cr2	-
IV Sanctus	160	601 / 6. nuta	VcCb1, VcCb2	dźwięk	f	e	por. Org, Violone; akord a-moll	
	161	603 / 3. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	d2	d1	por. Vn1.3; por. Vn1, t. 604	-
	162	604 / 11. nuta	Vn2	dźwięk	h1	b1	akord Es-dur z septymą	jak w źródle; h jako dźwięk przejściowy
	163	605 / 12. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	as1	f1	por. Vn1.3; por. Vn2, Va	-
	164	606 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	fp	por. Vn1.3, Vn2	-
	165	607 / 3. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	des2	des1	por. Vn1.3; por. zmiana nr 161	-
	166	607 / 3. miara	Ob2	dźwięk	g1	f1	por. Alto; akord B-dur septymowy	-
	167	609 / 1. nuta	Alto Solo, Alto Ripieno	dźwięk	e1	f1	por. Ob2, Vla	-
Pleni	168	615 / 1. nuta	Violone	dźwięk	g	f	por. Org, VcCb1, VcCb2	-
	169	620 / od 2. nuty - 622 / 1. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	jak Vn1	oktawa niżej niż Vn1	por. Vn2.3; por. analogiczny skok oktawowy w t. 619	-
	170	621 / 3. miara	Clno2	dźwięk	d1	e1	akord C-dur; por. Cr2, Fg2, Bassi	możliwy dźwięk c1
Osanna (I)	171	625 / 3. miara	Tenore Solo, Tenore Ripieno	dźwięk	e1	f1	por. Bassi, Org, Va; por. Vn1, t. 635	-
	172	637 / 3. miara	Tenore Ripieno	dźwięk	d1	c1	por. Tenore Solo, Va; akord a-moll	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
	173	647	Alto Solo	tekst	„in” na 1. nucie	„in” na 2. nucie	por. Alto Ripieno; 1. nuta legowana z poprzednią	-
	174	652 / 2. miara	Tenore Solo, Tenore Ripieno	dźwięk	f	a	por. Va; akord a-moll	-
	175	658 / 3. miara	Vn2.1, Vn2.2, Vn2.3	dźwięk	f1	g1	por. Alto, Ob2	-
	176	659 / 1. miara	Tenore Solo	dźwięk	e1	d1	por. Tenore Ripieno, Va	-
	177	666 / ostatnia nuta	Vn1.3	dźwięk	d2	c2	por. Vn1.1, Vn1.2; por. t. 667: ta sama figuracja; h jest dźwiękiem przejściowym i rozwiązuje się na c	-
	178	668 / 1. miara	Vn2.3	dźwięk	c2	e2	por. Vn2.1, Vn2.2, Alto, Ob2	-
	179	672	Org, Fg1	rytm	półnuta z kropką	półnuta	por. tutti	-
V Benedictus	180	673	Vn1.1, Vn1.2	artykulacja	brak legato	legato	por. Vn1.3; por. t. 684	-
	181	679 / 3. miara	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2	dynamika	p	pp	por. Vn1.3, Vn2.3, Bassi, Org	-
	182	681 / 3. miara	Va	dynamika	rf	mf	por. Vn1, Vn2	-
	183	683 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	akord f1-c2-f2	akord f1-a1-f2	por. Vn1.3; rozwiązanie septymy w poprzednim takcie	jak w źródle; pusta struna a1 się nie „wybije”
	184	683 / 1. miara	Va	dźwięk	dwudźwięk g-f1	dwudźwięk a-f1	akord F-dur	-
	185	692 / 3., 4. miara	Fg1	artykulacja	dwa łuki (3 szesnastki, 4 szesnastki)	jeden łuk (7 szesnastek)	por. Fg2, Bs, Org	-
	186	698 / 1. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	fz	por. Vn2.3	-
	187	698 / 2. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	fz	por. Vn1.3	-
	188	709 / 2., 3. miara	Tenore Solo	dźwięk/rytm	pauza ósemkowa, 3 ósemki (g-g1)	pauza ósemkowa, 2 szesnastki (g- g1), ćwierćnuta (g1)	por. Tenore Ripieno	1. figura rytmiczna źródła w partii solo i ripieno; 2. współistnienie obu figur rytmicznych; por. zmiany nr 86, 87
	189	709 / 1., 2., 3. miara	Ob2	rytm	ćwierćnuta, pauza ćwierćnutowa, dwie ósemki	ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta	por. Alto; por. rytm w Ob1	-
	190	709 / 4. miara	Soprano	dźwięk	b1	h1	akord G-dur	-
	191	709 / 5. nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.2, Vn2.3	artykulacja	bez tr	tr	por. Vn1.3, Vn2.1	-
	192	710 / 2. nuta	Vn1.1, Vn1.2, Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	mf	por. Vn1.3, Vn2.3 i in.	-
	193	711 / 7. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	h2	a2	por. Vn1.3; por. t. 710	-
	194	712 / 1. miara	Vn1.1	dynamika	f	p	por. tutti	-
	195	713 / 1. miara	Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	-	por. Vn2.3; por. tutti w t. 714	-
	196	716 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	mf	por. Vn1.3, i in.	-
	197	717 / 1., 2. miara	Vn2	artykulacja	dwa łuki (3 szesnastki, 4 szesnastki)	jeden łuk (8 szesnastek)	por. inne instrumenty smyczkowe	-
	198	722 / 1. miara	Vn1.1, Vn2.1, Vn2.2 / Vn1.2 / Vn2.3	dynamika	brak dynamiki / f / fz	fp	por. Vn1.3; powrót do p po f w t. 721	-
	199	722 / 1. miara	Org	dynamika	rf	fz	por. instrumenty dęte	-
	200	722 / 1. miara	VcCb2	dynamika	sf	-	por. VcCb1, Violone	-
	201	722 / po 3. miarze	Violone	dynamika	sf	-	por. VcCb1, VcCb2	-
	202	738 / ost. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f	mf	por. Vn1.3 i in.	-
	203	739 / 2. miara	Vn2.1, Vn2.2	dynamika	f	mf	por. Vn2.3 i in.	-
	204	743 / 1. miara	Vn1.1, Vn1.2	dynamika	f na 2. ósemkę	f na 1. ósemkę	por. Vn1.3 i in.	-
Osanna (II)	205	759 / 1. miara	Tenore Solo	dźwięk	d1	c1	por. Tenore Ripieno, Va	-
	206	766 / 3. miara	Basso Ripieno	dźwięk	e	f	por. Basso Solo, Bassi	-
	207	777	Tenore Ripieno	rytm	ćwierćnuta, półnuta	półnuta i ćwierć	por. Tenore Solo; balans rytmiczny względem Alto	-
	208	794-5	Violone	artykulacja	legato	non legato	por. VcCb1, VcCb2	-
	209	796	Alto Solo, Fg1, Bassi	tempo	-	Adagio	por. tutti	-
	210	796	Soprano, Viola	rytm	półnuta	półnuta z kropką	por. tutti	-

część / podczęść	liczba porządkowa zmiany	numer taktu / miara taktu lub nuta	partia	rodzaj zmiany	źródło	edycja	uzasadnienie edycji względem źródła	dopuszczalny wariant i ewentualne uzasadnienie
VI Agnus Dei	211	801-802	Basso Ripieno	tekst/rytm	„qui tollis”	„Agnus Dei”	por. inne głosy	-
	212	802 / ost. nuta	Alto Ripieno	dźwięk	f1	e1	d-moll; por. Alto Solo, Ob2	-
	213	807 / 3. miara	Vn2.1, Vn2.2	artykulacja	tr na c2	tr na c1	por. Vn1; por. t. 809	-
	214	808 / 4. nuta	Vn1, Vn2	dźwięk	b1	h1	akord G-dur	-
	215	808 / 2. miara	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	des2	d2	por. Vn1 (3 partie), Vn2.3; akord G-dur; por. Alto, Ob2	-
	216	813 / 2. miara	Tenore Solo	dźwięk	g	a	por. Fg1; akord F-dur septymowy	-
	217	819-820	Alto Solo, Alto Ripieno	obsada	Tutti	- (jeszcze Solo)	por. STB; por. t. 821: wyraźne tutti	-
	218	821 / 1. miara	Timpani	artykulacja	znak tremola pod 2. i 3. nutą	brak	brak możliwości wykonania tremola; może znak tremola miał zapobiec fz na 2. nucie	-
	219	823	VcCb2	rytm	3 ćwierćnuty	3 ósemki oddzielone pauzami ósemkowymi	por. VcCb1, Violone	-
Dona nobis	220	833-836, 904-907	Tenore Ripieno	obsada	materiał tylko w partii Tenore Solo	tutti (Tenore Solo, Tenore Ripieno)	por. inne głosy; w t. 833 i 904 nie ma określenia „Solo”	-
	221	838 / 2. miara	Alto Solo	rytm	2 półnuty	półnuta, ćwierćnuta	por. Alto Ripieno; „bis” zazwyczaj na ćwierćnucie	-
	222	840 / 2. nuta	Cr1	rytm	na 4. miarę	na 3. miarę	por. Cr2, Timp, Va, Bassi	jak w źródle
	223	844 / 4. miara	Vn2.1, Vn2.2	rytm	2 ósemki	pauza ósemkowa i ósemka	por. Vn2.3, Vn1, Vla	-
	224	855 / 1. nuta	Ob2	dźwięk	as1	b1	akord Es-dur; por. Ob1 - oktawa wyżej	-
	225	856 / 3. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	es1	e1	por. Vn2.3, Vn1; akord C-dur	-
	226	865-870	Tenore Ripieno, Basso Ripieno (od t. 868)	obsada	materiał tylko w partiach solowych	tutti razem z głosami solowymi	brak określenia „Solo”, por. zmiana nr 220; tutti w dynamice forte	-
	227	867 / 2. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	h1	g1	por. Vn1.3	-
	228	875	Vn1.1, Vn1.2, Vn1.3	dźwięk	e3	es3	akord As-dur; por. Va, Ob2, Fg1, Soprano, Tenore	-
	229	875-879	Tenore Ripieno	obsada	materiał tylko w partii Tenore Solo	tutti (Tenore Solo, Tenore Ripieno)	por. inne głosy; brak określenia „Solo”, por. zmiana nr 220, 226; tutti w dynamice forte	-
	230	885 / 1. miara	Org	obsada	określenie „Solo”	-	por. tutti: obsada	-
	231	891 / 3, 4. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	c2, d2	a1, h1	por. Vn1.3	-
	232	891 / 2. nuta	Ob2	dźwięk	d2	c2	por. Alto, Viola	-
	233	920 / 3, 4. nuta	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	e1, e1	d1, d1	por. Vn2.3, Cln1, Fg1	-
	234	921 / 1. miara	Ob1, Vn2	dynamika	f od 2. ćwierćnuty	f od 1. ćwierćnuty	por. tutti	-
	235	927 / 3-8 nuty	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	a1, f2, g1, e2, f1, d2	f1, d2, e1, c2, d1, h1	por. Vn2.3; por. t. 936	-
	236	929 / 2. nuta	Vn1.1, Vn1.2	dźwięk	g1	a1	por. Vn1.3, Vn2; por. t. 922	-
	237	936 / 4. miara	Vn2.1, Vn2.2	dźwięk	trójdźwięk g-f1-h1	trójdźwięk g-d1-h1	por. Vn2.3; por. t. 939	-

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis
promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, Data Podpis autora

