

MAGDALENA WALTER-MAZUR  
Katedra Muzykologii  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## PANNY Z OKŁADEK.

### ZAKONNICE AKTYWNE MUZYCZNIE

### W KLASZTORACH BENEDYKTYNEK W XVIII WIEKU

Przeglądając rękopisy muzyczne z XVIII w., na ich okładkach, oprócz innych informacji, spotykamy często imiona i nazwiska. Są to nazwiska kompozytorów, posesorów, skryptorów, bądź osób, którym utwory dedykowano. W zbiorze muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (dalej BDS) zachowała się znaczna liczba rękopisów pozostałych po skasowanych klasztorach, w tym po klasztorach benedyktynek z Sandomierza, Lwowa i Jarosławia, a na niektórych obwolutach – imiona, nazwiska, monogramy; ślady czyjegoś istnienia i starań o piękną oprawę muzyczną klasztornej liturgii.

Ogółem w sandomierskich rękopisach muzycznych znajdują się nazwiska, imiona i monogramy piętnastu benedyktynek: jednej z Jarosławia, dwóch ze Lwowa i dwunastu z Sandomierza. Wszystkie one przejawiały jakąś aktywność muzyczną, którą nie zawsze jesteśmy w stanie określić bliżej na podstawie zachowanych źródeł. Wśród nich pojawiają się postaci wyróżniające się, czy to nakładem pracy włożonym w powstawanie muzycznej biblioteki benedyktynek, czy profesjonalizmem wokalnym, instrumentalnym lub skryptorskim, czy wreszcie barwną osobowością. Żadnego z nazwisk zakonnic, które pojawiają się w tym artykule, nie spotkamy ani w *Słowniku muzyków dawnej Polski do roku 1800* [Chybiński, 1949] ani w biograficznej *Encyklopedii Muzycznej PWM* [Encyklopedia]. Możemy je natomiast odnaleźć w *Leksykonie zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej* Małgorzaty Borkowskiej [Borkowska 2004; 2005; 2008], gdzie jednak Autorka nie zawsze wiedziała o muzycznej działalności danej zakonnicy, lub – jeśli wiedziała – ze względu na ogólny charakter *Słownika* potraktowała ją skrótowo.

Najwcześniej urodzoną (ok. 1655) z owych panien była benedyktynka sandomierska Katarzyna Muszyńska, której nazwisko pojawia się na dwóch rękopisach zachowanych w BDS. Żyła ona w klasztorze w latach

1678–1717<sup>1</sup>; w metryce klasztornej<sup>2</sup> zapisano, że śpiewała pięknie sopranem. Z zapisu na jednej z kart tytułowych dowiadujemy się, że pełniła funkcję kapelmistrzyni, co pośrednio świadczy o tym, że już w początkach XVIII w. w Sandomierzu benedyktynki posiadały złożoną z zakonnic kapelę, czyli zespół wokally-instrumentalny. Muszyńska musiała zatem mieć wykształcenie muzyczne, niezbędne do prowadzenia takiego zespołu, nie wiemy jednak, czy przyszła z tymi umiejętnościami do klasztoru, czy też uczyła się muzyki już w klasztorze. Wspomniany rękopis to motet Romana Zajączkowskiego, benedyktyna, z dedykacją dla Katarzyny Muszyńskiej *cappellae magistrae*, zapisany własnoręcznie przez kompozytora w Sieciechowie, z datą 3 maja 1706 r. (sygn. A VII 19). Utwór ten, motet *Veni Creator Spiritus*, przeznaczony był na dużą obsadę wykonawczą: dwa Soprały, Alt, Tenor i Bas, dwoje skrzypiec, dwie trąbki, violę da gamba i organy. Na drugim, motecie Pawła Sieprawskiego<sup>3</sup>, datowanym na dzień 13 sierpnia 1711 r. widnieje monogram K.M.K.m.O.S.P.Benedicti, który można by odczytać jako Katarzyna Muszyńska Kappellae magistra Ordinis Sancti Patris Benedicti, choć oczywiście pisownia wyrazu Cappella przez „k” jest nietypowa i błędna.

Za czasów, kiedy klasztorną kapelę prowadziła Katarzyna Muszyńska (ur. ok. 1655, w klasztorze 1678–1717), pojawiła się w sandomierskim konwencie inna bardzo uzdolniona muzycznie zakonnica, Zofia Bratysiewiczówna, która najprawdopodobniej stała się następczynią Muszyńskiej. Bratysiewiczówna<sup>4</sup> została przyjęta do klasztoru „bez posagu, do chóru<sup>5</sup>” – w klasztorach żeńskich (nie tylko w Polsce) w okresie potrydenckim bardzo chętnie przyjmowano uzdolnione, a najchętniej wykształcone muzycznie osoby, bez warunku wnoszenia przez nie posagu. Ich umiejętności, tak potrzebne zakonnej wspólnotcie, stanowiły jego ekwiwalent. Zofia miała w sandomierskim klasztorze starszą siostrę, Agnieszkę, o której wiemy z metryki, że była dobrą śpiewaczką [Bor-

<sup>1</sup> Jako lata życia w klasztorze podaje czas między profesją (ślubami wieczystymi) a śmiercią, chyba, że zaznaczam inaczej. Przeważnie przed profesją kandydatki spędzały w klasztorze rok w nowicjacie, lecz wówczas nie należały jeszcze w pełni do wspólnoty zakonnej.

<sup>2</sup> *Książka przyjęć do zakonu, profesji i konsekracji księń, elekcji, konfirmacji i śmierci wszystkich siostr umarłych w klasztorze sandomierskim*, rękopis G 1392 BDS, s. 166.

<sup>3</sup> *Justus germinavit*, na SATB, dwoje skrzypiec i organy, sygn. A VII 21. Utwór wydany w serii Sub Sole Sarmatiae t. 14: Paweł Sieprawski, *Justus germinavit, Plaudite sidera, Regina caeli*, wyd. Maciej Jochymczyk, Kraków 2012.

<sup>4</sup> Borkowska podaje inne lekcje nazwiska Zofii: Bratuszewiczówna / Braciszowiczówna, jednak zakonnica podpisywała się na rękopisach jako Bratysiewiczówna. Zofia urodziła się ok. 1673 roku, w klasztorze w latach 1698–1730. [Borkowska, 2005, s. 386].

<sup>5</sup> Określenie „do chóru” w tym kontekście nie oznaczało zaliczenia kogoś do chóru w dzisiaj powszechnym rozumieniu tego słowa („duży zespół wokalny”). Chór zakonne był to przede wszystkim miejsce, najczęściej empora w kościele, na której zakonnice odprawiały liturgie godzin i inne modlitwy oraz przebywały w czasie mszy. Muzyka była ważnym elementem sprawowanej przez zakonnice liturgii, stąd w tym przypadku „do chóru” oznaczało „do śpiewania i/lub grania w czasie liturgii”.

kowska, 2005, s. 385]. O Zofii w metryce napisano, że była „bardzo sposobna i potrzebna do chóru”; dlatego też zgromadzenie nie szczędziło środków na jej leczenie; wysłana na kurację do Lublina, tam zmarła w wieku około 57 lat. Nazwisko Zofii pojawia się na 27 rękopisach utworów wokalnie-instrumentalnych, niekiedy w formie monogramu ZB. Większość pisana jest bardzo starannie jej własną ręką, inne pochodzą *ex scriptis* muzyków kolegiaty sandomierskiej (Krzewdziński, Garzeński)<sup>6</sup> z jej podpisem posesyjnym – te zapewne były jej подарowane. Daty na manuskryptach sygnowanych przez Zofię obejmują lata 1708–1726. Przepisane lub pozyskane przez nią utwory stanowiły trzon repertuaru zakonnej kapeli w pierwszej połowie XVIII w., a niektóre były używane także później; Zofia Bratysiewiczówna jest także główną skryptorką w całej kolekcji rękopisów BDS, obejmującej spuściznę kilku skasowanych klasztorów i sandomierskiej kolegiaty.

Nie wiemy niestety, jaką funkcję w kapeli, poza skryptorską i prawdopodobnie od pewnego momentu kapelmistrzowską, pełniła Bratysiewiczówna: czy była śpiewaczką, czy instrumentalistką? Być może, jej muzyczne wykształcenie obejmowało wiele specjalności, co było częste w przypadku ówczesnych muzyków. Bardzo prawdopodobne, że była córką, lub krewną muzyka, który jest odnotowany jako Braticewicz<sup>7</sup>, dyrygent kapeli katedralnej-kolegiackiej w Sandomierzu w trzecim kwartale 1696 roku [Konopka, 2005, s. 348]. W kolejnym kwartale na tym stanowisku odnotowany jest już inny muzyk, co świadczyłoby o krótkim pobycie Braticewicza/Bratysiewiczza w Sandomierzu. Ta sytuacja ma swoją analogię w przypadku dwóch innych muzyków, którzy pojawiają się „na chwilę” w kapeli kolegiackiej, a ich pobyt zbiega się w czasie z pojawieniem się w klasztorze nowicjuszek o takim samym nazwisku przyjmowanej „do chóru” bez konieczności wniesienia przez nią posagu. Chodzi tu o Zygmunrowskiego<sup>8</sup>, prawdopodobnie ojca Cecylii Zygmunrowskiej, o której dalej, i o Chęcińskiego<sup>9</sup>, ojca Marianny, która przebywała w klasztorze jako probantka, jednak nie zdecydowała się na wstąpienie do nowicjatu [Szylar, 2005, s. 88, 90, 91]. Możemy sobie wyobrazić, że ów Braticewicz, ojciec będącej w klasztorze

<sup>6</sup> Mikołaja Garzeńskiego, skrzypka kapeli kolegiaty w latach 1722–1732 oraz Pawła Krzewdzińskiego (Krzewińskiego), organisty tegoż zespołu w latach 1722–1723. [Konopka, 2005, s. 259, 352].

<sup>7</sup> Jak wiadomo, nazwiska zapisywano w różnych wariantach fonetycznych. Według metryki klasztornej ojciec Bratysiewiczówien nosił imię Adam. W zbiorze muzykaliów BDS znajdujemy rękopis z 1690 roku zapisany przez Alberta Braciszowicza, kantora kościoła katedralnego w Lublinie. Jest to prosa de Corpore Christi Lauda Sion Macieja Wronowicza (BDS A VII 9, nr 249).

<sup>8</sup> Odnotowany w 1743 r., zbieżność z profesją Cecylii. [Konopka, 2005, s. 350].

<sup>9</sup> Odnotowany w spisie w latach 1767–1769 [Konopka, 2005, s. 350]. Był wynajmowany jako trębacz przez benedyktynki do wykonań podczas święta św. Benedykta, wypłaty dla niego zapisano w regestrach wydatków klasztornych (*Regestra podskarbskie zaczynające się w R.P 1769, rkp. G 889 BDS*). Por. także Wiktor Łyjak, *Przyczynki do dziejów muzyki u Panien Benedyktynek w Sandomierzu*, RM 1983/16, s. 26.

już od ośmiu lat starszej córki Agnieszki [Borkowska, 2005, s. 385]<sup>10</sup>, przybywa, by „wynegocjować” z ksienią przyjęcie jego kolejnego dziecka bez posagu, obiecując jednocześnie, że zapewni jej dobre muzyczne wykształcenie<sup>11</sup>. Przyjęcie Zofii do nowicjatu nastąpiło dwa lata później, w 1698 r., a liczba i jakość pozostawionych przez nią rękopisów, oraz opinia o niej w klasztorze, poświadczają, że spełniła pokładane w niej nadzieje.

W sumie wiadomo o dziewięciu zakonnicach-muzykach przyjętych do sandomierskiego klasztoru bez posagu. Poza Zofią Bratysiewiczówną, na kartach rękopisów BDS spotykamy jeszcze nazwiska trzech z nich: Jadwigi Dygulskiej, Cecylii Zygmuntowskiej i Agnieszki Sosnowskiej. Dwie, Jadwiga Dygulska i Cecylia Zygmuntowska, zostały przyjęte do nowicjatu prawie w tym samym czasie (odpowiednio w 1738 i 1742 r.). Obie były córkami muzyków i obie miały muzyczne wykształcenie, jednak ich charakterystyki i losy okazały się bardzo różne.

Jadwiga Dygulska (ur. ok. 1722, w klasztorze 1739–1796) była córką Jana, sandomierskiego muzyka, psalterzysty kolegiaty. Bardzo ceniona za grę na pozytywie, była przez jakiś czas klasztorną organistką<sup>12</sup>; przepisała dwie księgi organowe L 1668 i L 1669, z których pierwsza jest bardziej obszerna, a druga stanowi częściową kopię pierwszej. Księgi te, starannie zapisane, zawierają akompaniamenty organowe do mszy na różne okazje roku liturgicznego oraz utwory solowe na instrument klawiszowy, również przeznaczone do wykonania podczas liturgii. Zapis mszy obejmuje melodię chorału w kluczu sopranowym oraz linię basową, niekiedy cyfrowaną, przeznaczoną do realizacji jako akompaniament na organach. Takie wykonywanie chorału było zgodne z ówczesną praktyką; ponadto wiele z utrwalonych części mszalnych, zwłaszcza Gloria, poświadczają istnienie praktyki *alternatim*, która polegała na wykonywaniu niektórych fragmentów części stałej mszy wokalnie, a niektórych wyłącznie na organach. W księdze L 1668 znajdują się ponadto wiadomości na temat zasad muzyki oraz 138 utworów na klawesyn lub klawikord, z których wiele ma charakter wirtuozowski. Wiktor Łyjak w swoim artykule na temat praktyki muzycznej w sandomierskim klasztorze [Łyjak, 1983, s. 26] wyraził nawet przypuszczenie, powtórzone potem przez Borkowską [Borkowska, 2005, s. 390], iż Dygulska była kompozytorką niektórych z owych klawesynowych utworów, jednak nic tego nie potwierdza. Wprawdzie na stronie 59 rękopisu znajduje się tajemnicza nota, pisana inną, niż

<sup>10</sup> Ur. 1672, w klasztorze 1688–1706. Zapamiętana jako dobra śpiewaczka.

<sup>11</sup> W Hiszpanii w tym samym okresie opiekunowie ubogich lub osieroconych dziewcząt spisywali z klasztorami specjalne kontrakty, a dziewczynki, które miały zostać zakonnicami-muzykami, były uczone muzyki już od wczesnych dziecięcych lat. Musiały umieć dobrze śpiewać z nut, grać na organach i harfie, a także improwizować, co wymagało wiedzy z zakresu teorii muzyki i kompozycji [Baade, 2001, s. 138]. Por. także [Walter-Mazur, 2010, s. 62-64].

<sup>12</sup> W partii organów rękopisu AIV15, zawierającego Litanię do Matki Bożej widnieje dopisek „dla Imć Panny Dygulskiej RSO Benedykta”.

zapis nutowy, ręką: „Patybulum J.P. Dygulski y dobrodzieyce moi donożek u padam”, ale trudno byłoby ją utożsamiać z przypisaniem autorstwa kompozycji tej zakonnicy. Jadwiga Dygulska spędziła w klasztorze 58 lat swego życia, zostawiając dobrą i wdzięczną pamięć, której wyrazem była wklejka, umieszczona w księdze L 1668 z rozkazu ksieni:

Roku Pan. 1796 dnia 13 aprilis:

Daje się nazawsze do Choru księga Pisana ze Mszami y roznemi notami, która praca jest własnych rąk Jadwigi Dygulski ZRSOB, zostawiła wielką pamiątkę po sobie, dlatego obowiązek jest pamiętać o jej duszy. Obli-guje przełożona, aby nie była w poniewierce, ale w konserwie wielkiej, bo zapewne nikt się nie zdobędzie na zostawienie tak ślicznej pamiątki po sobie. Oprócz Panny Marianny Moszyński i Jadwigi Dygulski. Które Księgi do śpiewania y do grania najlepsze dla pamiątki y chwały Boskiej zostawiły, za których dusze niech będzie Pamięć przed Bogiem nazawsze.  
M Siemianowska.

Z kolei Cecylia Zygmuntowska (ur. ok. 1726, w klasztorze sandomierskim 1743–1765 i 1784–1789) stała się osobą, której bardzo wiele miejsca poświęcono w spisywanej akurata za jej życia *Kronice* klasztornej, a to z powodu „problemów” jakie sprawiała. Kiedy zestawia się fakty dotyczące jej życia, pochodzenia i wzmianki w *kronice*, można snuć pewne domysły. Czy za „kaprysami klasztornej gwiazdy w przejściowych latach”, jak podsumowała ją Borkowska [1996, s. 78–79], nie kryła się tragedia osoby umieszczonej przez rodzinę w klasztorze wbrew jej woli i predyspozycjom?

Zygmuntowska pochodziła ze znanej w Polsce i działającej w głównych ośrodkach miejskich rodziny muzyków. Adolf Chybiński [1949, s. 146] podaje, iż ród Zygmuntowskich pochodził z Krakowa, a pod koniec XVII w. przeszli oni z judaizmu na katolicyzm. Wymienia czterech muzyków o tym nazwisku: 1. Teodora, od 1768 śpiewaka i skrzypka kapeli jezuitów w Krakowie, następnie kapeli katedralnej, potem działającego w charakterze kapelmistrza na dworze księcia Sapiehy, kanclerza Wielkiego Księstwa Litewskiego. Teodor był autorem dwóch kompozycji: *Miserere* i kantaty *Św. Wacław*. 2. Adama (różnego od ojca Cecylii), wiolonczelistę, aktywnego od 1781 r. w Warszawie, zmarłego prawdopodobnie przed rokiem 1828, oraz 3. Józefa i 4. Mikołaja, o których niczego nie wiadomo. Być może wymieniony przez Chybińskiego Józef Zygmuntowski to założyciel szkoły muzycznej w Krakowie, kierujący nią w latach 1773–1781, a Mikołaj, to jego syn – wiolonczelista. Wolfgang Amadeusz Mozart opisuje w listach spotkanie z siedmioletnim Mikołajem w Paryżu w 1778 r. Mały geniusz wiolonczeli odbywał podróż po Europie w towarzystwie ojca – Józefa Zygmuntowskiego, którego Mozart nazywa „złym ojcem”, gdyż zmuszał dziecko do żmudnych ćwiczeń i podróży. Mikołaj zmarł w młodym wieku [Dembowski, 1991, s. 241].

Ojcem Cecylii był Adam Zygmuntowski, kapelmistrz kapeli katedralnej na Wawelu w latach 1746–1748, późniejszy skrzypek i kapelmistrz u paulinów na Jasnej Górze, wcześniej, jak już w wspomniano, w 1743 r. prawdopodobnie notowany jako członek kapeli kolegiackiej w Sandomierzu. Data ta zbiega się z datą roczną profesji Cecylii i śmierci jego młodszej córki, Salomei, która wstąpiła do benedyktynek sandomierskich w tym samym dniu co Cecylia, jednak zmarła po kilku miesiącach jako nowicjuszka [Borkowska, 2005, s. 392]. Zdaje się, że Adam Zygmuntowski, podobnie, jak wielu muzyków, uważał, że wykształcenie muzyczne dziecka i umieszczenie go w klasztorze stanowić będzie dla niego awans społeczny oraz zapewni mu bezpieczne i dostatnie życie. Swego syna Michała umieścił u paulinów, gdzie ten rzeczywiście zrobił karierę muzyczną, zostając najpierw śpiewakiem, a potem kompozytorem i kapelmistrzem ich znakomitej kapeli. W realizacji swoich zamiarów zapewnienia dzieciom przyszłości Adam nie cofał się przed niczym – dodajmy tu, że Michał Zygmuntowski był kastratem. Kastrowanie chłopców-śpiewaków było w Polsce bardzo rzadkim procederem, zdecydowaną większość kastratów, jacy działali na dworach i w kościołach Rzeczypospolitej, stanowili – tak jak i w innych krajach – Włosi.

Warto nadmienić, że także inny Zygmuntowski, Teodor (wymieniony jako pierwszy przez Chybińskiego) umieścił córkę w klasztorze: Julianna, ur. ok. 1774 r., została klaryską w Krakowie i pełniła tam urząd kantorki [Borkowska, 2005, s. 197]. Dzięki *Leksykonowi* Borkowskiej odnajdujemy jeszcze jedną Zygmuntowską-zakonnicę: Kunegundę, ur. w 1749 r. i będącą w latach 1775–1825 norbertanką w Ibramowicach, gdzie w 1783 r. pełniła urząd trzeciej kantorki [Borkowska, 2005, s. 190].

Wracając do naszej bohaterki, Cecylii, warto zauważyć, że jako pierwsza jest ona w kronice nazywana śpiewaczką [Szylar, 2005, s. 85], co świadczyłoby o tym, że siostry postrzegały ją jako profesjonalistkę. Wiadomo, że grała także na instrumentach – nie ustalono na jakich, lecz zapewne były wśród nich instrumenty klawiszowe i skrzypce, najbardziej potrzebne w każdej kapeli tamtego czasu. W latach 1762–1764 była kantorką, w 1764 r. ksieni mianowała ją kapelmistrzynią, co zapewne bardziej jej odpowiadało<sup>13</sup>. Jednak w roku 1765, przejawiająca różne roszczenia i skonflikto-

<sup>13</sup> Kantorka odpowiadała za przebieg liturgii godzin, zarówno śpiewanej jak i czytanej, wyznaczała osoby do czytania i rozpoczynania śpiewu, uczyła także śpiewu i prowadziła próby, jeśli to było konieczne. Kapelmistrzyni była odpowiedzialna tylko za muzykę wokально-instrumentalną, wykonywaną podczas specjalnych okazji: najważniejszych świąt kościelnych, wizyt ważnych gości, uroczystości klasztornych. Oczywiście także za przygotowanie klasztornej kapeli oraz zapewne za gromadzenie repertuaru. Termin „kapelmistrzyni” nie pojawia się w dokumentach wytworzonych przez benedyktyнки. Kiedy mowa o przekazaniu funkcji kapelmistrzyni Cecylii Zygmuntowskiej w kronice czytamy: „frakt oddany od p. Krzewskiej p. Zygmuntowskiej” [Szylar, 2005, s. 69].

wana z ksienią Zygmuntońska prosi o przeniesienie do Radomia<sup>14</sup>. Tak też się stało, jednak na miejscu, w Radomiu, widząc skromne warunki bytowania w tamtejszym klasztorze, Cecylia bardzo pożałowała swojej decyzji. Chciała ją wycofać i wrócić do Sandomierza, lecz ksieni Siemianowska nie wyraziła na to zgody<sup>15</sup>. W Kronice zapisano „oświadczenie”, która Zygmuntońska musiała podpisać w związku ze swoimi przenosinami, warto przytoczyć je tu w całości:

Punkta podane pannie Cecylii Zygmuntońskiej Z.R.O.S.B. klasztoru sandomierskiego pragnącej odmiany miejsca w innym klasztorze dla poprawy prawdziwej życia swego:

- Przystać na wszystkie powinności, które się w tamtejszym klasztorze praktykują oraz przyjęcie szkaplerza bez najmniejszej trudności czynienia.
- W chórze chwały Pańskiej ma nieustannie pilnować, ponieważ w tamtejszym klasztorze ani praktyki nie masz, żeby śpiewaczki miały jakie dni wyznaczone przed świętem lub po święcie dla uwolnienia od chóru.
- Na spowiedniku jednym, którego całe zgromadzenie ojca bernardyna zażywają przestawać będzie powinna i broń Boże o żadnego nie-rekwirować, kontentując się ekstraordynaryjna spowiedzią wraz z całym zgromadzeniem.
- Kuracyi żadnych pretendować nie będzie z podobnemi wymysłami, jakie tu czyniła, niepretendując żadnych dystynkcji, kontentując się pospolitym życiem (...).
- O trunki żadne nienaprzykrzać się, jako to o wino, o które tam jest przytrudniej, dopieroż o wódkę, która już dawno dla całego zgromadzenia zniesiona (...).
- Wdawać się nie będzie w żadne intrygi ani znajomości szukać, ale całemu tamtejszemu zgromadzeniu przykładem być ma, żeby ohydy temu konwentowi, z którego przenosi się nie czyniła. Celi osobnej mieć nie będzie, gdyż dla szczupłości miejsca (...) musi się u drugiej mieścić, akomodując się tamtejszemu zgromadzeniu, u których żadnych zasług nie ma.
- Plotek żadnych między zgromadzeniem czynić nie ma, dopieroż nie różnic przełożonej ze zgromadzeniem, ale tylko książki duchownej i chóru pilnować, do którego i tu przyjęta.
- Ubóstwa świętego ma przestrzegać w ochronie tak chust jako sukien lepiej niżeli tu, nieodzywając się z tym, że mi powinien konwent dać, choć zedrę.

<sup>14</sup> Generalnie benedyktynki obowiązywała zasada *stabilitas loci* i przenosiny odbywały się zupełnie wyjątkowo, przeważnie w sytuacjach niemożliwych do zażegnania konfliktów.

<sup>15</sup> Zygmuntońska wróciła do sandomierskiego klasztoru w 1784 roku, na pięć lat przed śmiercią.

- Jeżeli przełożona nazaczy, jaką zabawę i pracą, powinna ją będzie z pokorą i z ochotą przyjąć, niewymawiając się żem na pracę nieprzyjętą, reflektując się tym, że w pokornym stanie jest zakonnym i widząc, że szlacheckiego urodzenia i godnego urodzenia damy te pracą dla Chrystusa ponoszą [Szylar, 2005, s. 65].

Z przytoczonego oświadczenia wynika, że Zygmuntońska nie czuła się powołana do życia w zakonnej wspólnoty, a swoje przebywanie w niej traktowała jako konieczność związaną z wykonywaniem zawodu muzyka. Rzeczywiście, w metryce mamy potwierdzenie, że Zygmuntońska, w związku ze swoim talentem i muzyczną aktywnością była w Sandomierzu zwolniona od innych obowiązków. Dlaczego odeszła wtedy, kiedy osiągnęła stanowisko kapelmistrzyni? Na co liczyła, odchodząc do Radomia? Niczego nie wiadomo o jej muzycznej działalności w tamtejszym klasztorze<sup>16</sup>. Może zastanawiać fakt, że w Sandomierzu nie zachowały się żadne pisane przez nią rękopisy muzyczne, brak też jej not posesyjnych i dedykacji dla niej. Jedynie na głosie Canto jednego z utworów zapisano u dołu jej nazwisko. Możliwe, że zabrała swoje nuty do Radomia.

Oczywiście nie tylko córki muzyków zajmowały się graniem i śpiewaniem w klasztorze. Kilka skrypterek i poseserek rękopisów muzycznych należało do rodzin szczytających się herbem i urzędami w Rzeczypospolitej, które umieszczały córki w klasztorach wpłacając odpowiedni dla stanu posag. Marianna Moszyńska, której swój utwór dedykował sympatyzujący z sandomierskimi benedyktynkami kompozytor Christian Joseph Ruth<sup>17</sup>, była córką cześnika urzędowskiego Stanisława. Zresztą, aż trzy jego córki wstąpiły do sandomierskiego klasztoru. Najpierw Helena ur. ok. 1712 r., potem trzy lata młodsza Marianna, a na koniec, wbrew woli rodziców, także najmłodsza Scholastyka (ur. 1729 r.), która wcześniej była uczennicą klasztornej szkoły dla dziewcząt<sup>18</sup>. Marianna i Scholastyka miały zdolności muzyczne. Młodsza przepisała w darze dla starszej chorałowy antyfonarz, zawierający oprócz śpiewów „Porządki chorowe”, czyli zwyczajnik dotyczący sposobu sprawowania liturgii przez cały rok<sup>19</sup>. Taki prezent mógł świadczyć o tym, że Marianna została - albo miała zostać - kantorką. Motet ku czci św. Gertrudy, zadedykowany Mariannie Moszyńskiej przez Rutha, i być może specjalnie dla niej skomponowany, miał ciekawą obsadę: SB, 2 vl, organy i „tuba solo”. Praw-

<sup>16</sup> Wiadomości na temat muzycznej działalności zakonnic radomskich znajdują się w zachowanym menologium. Nie ma w niej wpisu na temat Zygmuntońskiej, ponieważ zmarła ona w Sandomierzu [Borkowska, 1984, s. 296–308].

<sup>17</sup> Rkp. A VIII 45 BDS. Kompozytor zadedykował dwa kolejne utwory Łucji Czeladzińskiej i Mariannie Mokronowskiej.

<sup>18</sup> Borkowska pisze, że ojciec już szykował dla niej ślub i wesele [2005, s. 392].

<sup>19</sup> Zob. na ten temat: Walter-Mazur: *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle osiemnastowiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*, „Hereditas Monasteriorum” 2013 nr 2, s. 57–80.

dopodobnie więc Marianna Moszyńska była jedną z trzech zakonnic sandomierskich, które grały na tym specyficznym instrumencie. Wielka szkoda, że nie zachowała się w rękopisie partia tego instrumentu, ponieważ na temat praktyki wykorzystywania go możemy tylko snuć domysły<sup>20</sup>.

Posesorką trzech rękopisów muzycznych ze zbiorów BDS była Urszula Morska, kasztelanka przemyska, siostrzenica ksieni Siemianowskiej. Nie wiadomo nic poza tym o jej aktywności muzycznej – możemy się jej jedynie domyślać na podstawie faktu, iż jeden z rękopisów otrzymała w darze od rodzonej siostry Karoliny, dominikanki lwowskiej, drugi od brata Mikołaja, kanonika: „z Wiednia”, jak zanotowano na stronie tytułowej. Urszula Morska miała, zdaje się, szczególną pozycję w klasztorze. Przybywając, przewiozła w darze od ojca, szwagra ksieni Siemianowskiej, karetę i 40 czerwonych złotych [Szylar, 2005, s. 45]. W dniu jej obłóczyn strzelano z armat, a z okazji imienin na mszy grała kapela, a siostry śpiewały litanie [Szylar, 2005, s. 51]. Później, jak w wyniku z kroniki, była „prawą ręką” ksieni, bardzo często wyjeżdżała z klasztoru w różnych sprawach.

O pozostałych „Pannach z okładek” sandomierskich rękopisów muzycznych wiemy już mniej. Anna Stogniewówna<sup>21</sup> (ur. ok. 1685 r. – zm. 1771 r. w klasztorze od 1705 r.) była posesorką siedmiu zachowanych rękopisów, datowanych na lata 1730–1742. Być może w tym czasie pełniła funkcję kapelmistrzyni. Włączone przez nią do repertuaru kapeli klasztornej kompozycje, to utwory dwóch znanych polskich kompozytorów tamtego czasu: Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego oraz Eliasza Karmelity, a także mniej znanego, ale obficie reprezentowanego w zbiorach BDS Ferdynanda Lechleitnera oraz lokalnego kompozytora, działającego w Rakowie Opatowskim, Josepha Rutha<sup>22</sup>. Trzy pozostałe to anonimowe koledy wokально-instrumentalne. Dwa z rękopisów zostały jej подарowane: przez A. Zajączkowskiego, muzyka kapeli kolegiackiej [Konopka, 2005, s. 349] oraz niejakiemu Sebastianowi Łeckiemu.

Łucja i Krystyna Czeladzińskie<sup>23</sup> były zapewne krewniaczkami, lecz nie wiemy, jakie łączyło je pokrewieństwo. Starsza, Łucja, oprócz urzędu kantorki sprawowała także inne: mistrzyni świeckich (nauczycielki i wycho-

<sup>20</sup> *Tuba marina, tromba marina, Nonnengeige*, był to instrument wykorzystywany przez zakonnice do wykonywania partii instrumentów dętych, zwłaszcza trąbek, na których siostry raczej nie grywały. Instrument ten miał charakterystyczne, nieco chropowate brzmienie związane z wibracją mostka, przypominające brzmienie trąbki; podobnie też jak trąbka naturalna, wydobywał alikwoty dźwięku podstawowego.

<sup>21</sup> Na rękopisach podpisana jako Stogniewowna. Prawdopodobnie była szlachcianka, wniosła w posagu folwark Makoszyn [Borkowska, 2005, s. 387].

<sup>22</sup> Zapisana własnoręcznie przez Rutha dedykacja głosi: „Przewielebnie w Bogu / JMCi Panny Anny / Stogniewowney kantorki / Prze Świętego Zakonu Świętego / Oyca Benedikta Oddaie przez / ręce na cześć y Chwałę świętemu / Oycu Benediktowi y Składam / mizerny charakter / Mottetto (sic!) de / S. Benedicto / a Voc. / Canto Alto Basso / Violino Primo Violino 2do / cum / Fundamento Generali / Autho. Chr. Josepho Ruth” (BDS A I 12).

<sup>23</sup> Łucja ur. ok. 1688, w klasztorze 1705–1770, Krystyna ur. ok. 1719, w klasztorze 1735–1776.

wawczyni w przyklasztornej szkole dla dziewcząt), mistrzyni nowicjatu, mistrzyni profesek, kustoszki, wreszcie przeoryszy [Borkowska, 2005, s. 387] – można więc uznać, że w klasztorze zrobiła karierę. W nekrologu zapisano, że grała na „tubie” czyli na *tromba marina*<sup>24</sup>; w BDS zachował się jeden utwór z jej notą posesyjną, motet *Haec dies quam fecit* Krassowskiego, jednak formuła poprzedzająca na karcie tytułowej nazwisko Łucji Czeladzińskiej: „ex scriptis”, sugeruje, że było więcej rękopisów do niej należących. Na karcie tytułowej zanotowano obsadę: SATB, dwoje skrzypiec, clarino solo<sup>25</sup>, organo. Czy partię clarino solo wykonywała Czeladzińska na *tromba marina*? Znaczna liczba rękopisów mających noty posesyjne drugiej z Czeladzińskich, Krystyny, każe przypuszczać, że mogła ona być kapelmistrzynią po Stogniewownie, a przed Katarzyną Krzewską, o której funkcji wiemy z kroniki<sup>26</sup>. Oprócz rękopisów jej dedykowanych oraz pisanych jej ręką, na kilku jest zapisana jako kolejna posesorka, między innymi na trzech rękopisach Zofii Bratysiewiczówny. Jedna z dedykacji jest szczególnie uroczysta, pisana ręką kompozytora, Josepha Rutha, który trzy swoje utwory zadedykował benedyktynkom, w tym wspomnianym Annie Stogniewownie i Mariannie Moszyńskiej:

Jako Strumiczek najmniejszy / ma swoje metę i centrum do ktorey /  
zawsze płynie tak ia niegodną Operę / składam Wręce JMC Panny/ Chry-  
styny Czeladzinskiej Prze / Świętego Zakonu : Na część y Chwa / łę  
S. Oycu Benediktowi / Aria de Angelis / Canto solo / Violino Primo /  
Violino Secundo / Alto Viola Necessaria / Fundamento Generali / Autho.  
C. Josepho Ruth.

Uwagę zwraca także inna:

Nayprzewielebniejszy Iey Mci Panie Chrystynie | Czeladzinski Zreguły  
Świętego Oycy Patryarchy | BENEDIKTA Klasztoru Sandomir | skiego  
DEDYKOWANY | od | Nikczemnego klienta Jana Musiałowskiego Scholae  
| Rhetorices Studenta | Ad M.D.G.B.V.M.OOSSPPI.B.X. | N.C.S C H T I.&  
Omnium SS Virginum.

Dedykacje tego typu świadczą o tym, że Krystyna Czeladzińska była znana w muzycznym środowisku Sandomierza.

Marianna Mokronowska (ur. ok. 1754 r., w klasztorze w latach 1770–1802), córka Ludwika herbu Bogoria, strażnika wielkiego koronnego, jest podpisana na trzech rękopisach BDS, jeden z nich to aria przeznaczona na dwa sopran, dwoje skrzypiec i organy, drugi to Symfonia ex C Carla Dit-

<sup>24</sup> BDS, rkp G 1392, s. 182.

<sup>25</sup> W rzeczywistości w rękopisie znajdują się partie dwóch trąbek.

<sup>26</sup> Nazwisko Krzewskiej nie zostało utrwalone na żadnym z rękopisów.

tersa von Dittersdorfa, trzeci zaś, to pastorella *A cóż to się dzieje*. Niestety rękopisy te nie są datowane, nie wiemy, czy Marianna zastąpiła zmarłą w 1776 r. Krystynę Czeladzińską na stanowisku kapelmistrzyni. Na pewno była nauczycielką w klasztornej szkole, uczyła języka niemieckiego i gry na klawikordzie. Po roku 1780 była mistrzynią renowacji, co świadczy o tym, że uważano ją za osobę o dużym doświadczeniu duchowym.

Ostatnią z zakonnic sandomierskich, których nazwiska widnieją na rękopisach muzycznych tamtejszej biblioteki, jest Agnieszka Sosnowska (ok. 1755–1827), pochodząca z Ukrainy i przyjęta bez posagu jako „śpiewaczka i graczka” [Szylar, 2005, s. 145]. Jest prawdopodobne, że przewodziła ona kapeli, ponieważ zachowało się aż sześć należących do niej rękopisów, w tym pisane jej bardzo wprawną i staranną ręką. Borkowska podaje jednak tylko za metryką, że przez 40 lat Sosnowska była nauczycielką w szkole [2005, s. 395].

W zbiorze muzykaliów BDS zachowały się także utwory dedykowane dwóm zakonnicom ze Lwowa. Są to kompozycje Jana Piotra Habermanna, który był ich nauczycielem gry na skrzypcach. Pierwsza z lwowskich sióstr to Katarzyna Kozłowska o imieniu zakonnym Cecylia, żyjąca w klasztorze w latach 1729–1789<sup>27</sup>. W kołodzie zakonnej z rkp. E 16 przechowywanego obecnie w Archiwum Sióstr benedyktynek lwowskich w Krzeszowie, Cecylia opisana jest jako miłośniczka kotów: „Panna Cecylia, ta koteczkom sprzyja, przyniesie przed wrota Jezusowi kota”. Jej i Mariannie Ksawerii Niedźwieckiej (ur. ok. 1724 r., w klasztorze w latach 1742–1793) dedykował kompozytor koncert *Lauda Sion* na Sopran, Bas, skrzypce i organy: „moim naysobliwszym Dyscypułkom y Dobrodzieykom (...) we Lwowie 1748”<sup>28</sup>. Utwór dedykowany tylko Niedźwieckiej, zapisany w pięknie zdobionym rękopisie, to *Ista, quam laeti*, aria na Sopran, troje skrzypiec i basso continuo<sup>29</sup>.

Na koniec trzeba jeszcze wspomnieć o Helenie Żaboklickiej z Jarosławia, której nazwisko widnieje nie na karcie tytułowej rękopisu, lecz na jej odwrocie. Znajdujemy tam dedykację „Wielebnej w Chrystusie JPannie Żaboklicki Wojewodziance Podolski Zakonnicy Reguły S.O.B. (...) Panien Jarosławskich WM Pannie z serca Kochany Ciotce<sup>30</sup> y Dobrodzice”. *Concerto pro defunctis Parendum est* (A VIII 139, data 1719 r.) zostało przepisane dla jarosławskiej zakonnicy w Sandomierzu przez Zofię Bratysiewiczównę, i zapewne powróciło do tamtejszej biblioteki po kasacie jarosławskiego konwentu w 1782 r. O Żaboklickiej niewiele wiadomo, poza tym, że była w zakonie w latach 1693–1734, i że wniosła bardzo duży posag: 10 000

<sup>27</sup> Data urodzin nieznana.

<sup>28</sup> Rkp. A VII 17 BDS.

<sup>29</sup> Rkp. A VII 18 BDS. Oba utwory zostały wydane w: Jan Piotr Habermann, *Utwory wokalo-instrumentalne*, opr. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1966.

<sup>30</sup> Wśród benedyktynek istniał zwyczaj nazywania Ciotkami starszych zakonnic przez młodsze.

złotych<sup>31</sup>. W każdym razie, rękopis ten jest jedynym dowodem na istnienie wokально-instrumentalnej praktyki muzycznej w jarosławskim klasztorze<sup>32</sup>, z którego w ogóle zachowało się niewiele archiwaliów.

To, że na muzykaliach BDS zachowały się ślady działalności konkretnych zakonnic, jest bardzo istotne dla rozumienia kultury muzycznej ich klasztorów i sposobu jej funkcjonowania. Z kroniki dowiadujemy się wprawdzie, że zakonnice same grały i śpiewały, ale dopiero w konfrontacji z bogactwem sandomierskiego zbioru rękopisów muzycznych ukazuje się nam różnorodność i poziom repertuaru, jaki był przez nie kultywowany. Jest to bowiem repertuar w niczym nie ustępujący innym polskim ośrodkom tego czasu. Szczególnie wyraziście jawi się znaczenie sandomierskiego klasztoru benedyktynek jako ośrodka muzycznego, w którym działalność kapeli wokально-instrumentalnej, dzięki zachowanym sygnowanym rękopisom i innym źródłom, możemy udokumentować dla całego wieku XVIII. Dostrzegając osobiste zaangażowanie członkiń kolejnych generacji benedyktynek w funkcjonowanie ich kapeli, rozumiemy, że kultywowanie muzyki profesjonalnej – nie tylko śpiewu chorałowego i pieśni – jako „sprawy wewnętrznej” klasztoru, należało do tradycji tego miejsca. Podwójne noty posesyjne i dedykacje są z kolei dowodem, że żyjącym w klauzurze zakonnicom jednak udawało się nawiązywać „muzyczne kontakty”, i że one same były znane ze swej działalności muzycznej w lokalnym środowisku.

### Bibliografia

- Baade C. (2001), *Music and Music-making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, Ph.D. diss. Duke University.
- Borkowska M. (1996), *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*. Warszawa.
- Borkowska M. (2004), *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 1: *Polska Zachodnia i Północna*. Warszawa.
- Borkowska M. (2005), *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 2: *Polska Centralna i Południowa*. Warszawa.

<sup>31</sup> Za 1 zł można było kupić parę butów, a roczna pensja klasztornej praczki wynosiła złotych 20.

<sup>32</sup> Pośrednim dowodem na kultywowanie muzyki w stylu barokowym jest protokół z wizytacji biskupiej, w którym biskup Sierakowski powtarza za regułą chełmińską z początków XVII wieku zakaz grania na instrumentach oraz krytykuje wprowadzanie „pieśni nowych, często dziwacznych” (*Opisanie praw, funduszów y przywilejów wielbnym Pannom Oyca św. Benedykta klasztoru jarosławskiego w roku 1740 zaczęte*, rkp. Biblioteki Ossolineum sygn. 101/II, k. 175v-188v).

- Borkowska M. (2008), *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 3: *Wielkie Księstwo Litewskie i Ziemie Ruckie Korony Polskiej*. Warszawa.
- Borkowska M. (opr.), (1984), *Kroniczki benedyktynek radomskich*. W: K. Górski, M. Borkowska, *Historiografia zakonna a wzorce świętości w XVII wieku*. Warszawa, s. 296–309.
- Chybiński A. (1949), *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków.
- Dembowski I. (opr.), (1991), *Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*, Warszawa.
- Encyklopedia muzyczna PWM*. T. 1-10. Red. E. Dziebowska. Kraków 1979-2012.
- Konopka M. (2005), *Kultura muzyczna w kolegiacie sandomierskiej*, Praca doktorska Katolicki Uniwersytet Lubelski.
- Łyjak W. (1983), *Przyczynki do dziejów muzyki u Panien Benedyktyn w Sandomierzu*, „Ruch Muzyczny”, nr 16, s. 26–27.
- Szykar A. (opr.) (2005), *Kronika benedyktynek sandomierskich czyli Dzieje klasztoru sandomirskiego od 1615. 30 października: spisane w roku 1763 za przełożenia P. Maryanny Siemianowski ksieni 13. T. 1. Sandomierz*.
- Walter-Mazur M. (2010), *Status zakonnic śpiewaczek i instrumentalistek w XVII i XVIII wieku. Profesjonalizacja zakonnic-muzyków na przykładzie polskich benedyktynek*. „Polski Rocznik Muzykologiczny”, t. 8, s. 57–77.
- Walter-Mazur M. (2013), *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle osiemnastowiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej* „Hereditas Monasteriorum”, nr 2, s. 57–80.

**Magdalena Walter-Mazur**

***Maids from the covers:***

***Musically active nuns in the Benedictine monasteries in the 18th century***

### **Summary**

In the music materials collection of the Diocesan Library in Sandomierz, a considerable 112 manuscripts from closed monasteries can be found. 112 Benedictine monasteries appear in the collection: 108 from Sandomierz, 3 from Lvov and 1 from Jarosław. On the title pages of many of them we find surnames or monograms of the composers, scribes, and owners of the manuscripts. Among them fifteen Benedictines (twelve from Sandomierz), who were cantors, singers and instrumentalists and whose names we would search for in vain in the dictionaries and encyclopedias dedicated to Polish musicians can be identified. The author of the article uses the information contained in the sources and literature to investigate these nuns and their music activity.