

Beata Stróżyńska

Joseph Riepel jako prekursor nowoczesnej nauki komponowania oraz twórca utworów procesyjnych

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 20/2(44), 493-518

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BEATA STRÓŻYŃSKA
Łódź, AMuz

JOSEPH RIEPEL JAKO PREKURSOR NOWOCZESNEJ NAUKI KOMPONOWANIA ORAZ TWÓRCA UTWORÓW PROCESYJNYCH

Die Musik ist ein unerschöpfliches Meer
Joseph Riepel

Joseph Riepel, jeden z najbardziej zasłużonych europejskich teoretyków muzyki, który w latach czterdziestych XVIII w. na jakiś czas związał swe losy z Rzeczpospolitą, należy jednocześnie do wyjątkowo mało znanych w Polsce muzyków. Znamienne, iż w Encyklopedii Muzyki PWN (Warszawa 1995) jego nazwisko w ogóle się nie pojawiło, natomiast w wydanym w 2004 r. ósmym tomie Encyklopedii Muzycznej PWM można odnaleźć tylko krótki artykuł na jego temat¹. Mimo iż w jasnogórskim archiwum znajduje się znaczący zbiór utworów Riepla, które z pewnością powstały na naszych ziemiach, to zarówno jego postać, jak i dzieła, nie wzbudziły dotychczas szczególnego zainteresowania polskich badaczy.

1. Rys biograficzny

Joseph Riepel urodził się 22 stycznia 1709 r. w Hörschlag w Austrii. W niektórych publikacjach można jeszcze odnaleźć błędne dane na jego temat. Na przykład według informacji zamieszczonych w leksykonie Eitnera, Riepel miałby się urodzić około 1708 r., zaś umrzeć w wieku 74 lat, co miało zostać ustalone na podstawie książki zgonów². Rok 1708 jako datę urodzenia Riepla podaje też np. P. Podejko³. W artykule w MGG z 1963 r. skorygowano ważne informacje dotyczące życia słynnego teoretyka. Poza nazwiskiem zostały podane jego pseudonimy: *Ipleer*, *Perile* i *Leiper*, ale pojawiły się też uwagi, iż urodził się 22 (a nie 23, jak czasami błędnie podawano) stycznia 1709, a nie 1708 r.⁴ W MGG pojawiła się też informacja, iż był

¹ K. MORAWSKA, *Riepel Joseph*, EM, t. VIII, Kraków 2004, s. 393.

² R. EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*, t. VII, Graz 1959², s. 230.

³ P. PODEJKO, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, StCI 12 (1992), s. 479.

⁴ *Riepel Joseph*, MGG, t. XI, k. 486–489, tu: k. 486.

on jednym z co najmniej dziewięciu dzieci Philippa Riepla i Ursuli z domu Weinzinger. Joseph miałby się urodzić jako ich trzecie dziecko.

Riepel wychował się w niebogatej rodzinie, którą Emmerig określa jako *unterbäuerlich*, dementując tym samym informacje, iż było to środowisko nauczycielskie, jak sugerował Wessely⁵. Mały Joseph jako dziecko miał więc przede wszystkim kontakt z pieśniami i tańcami ludowymi z terenów Górnej Austrii, z której pochodził, oraz z muzyką kościelną. Jak sam przyznawał, nie miał żadnego „doradcy” w sprawach muzycznych, ale jako jedenastolatek grał już dla rodziców⁶, jako nastolatek zaczął też komponować. Wydaje się, że to właśnie spowodowane przez brak edukacji muzycznej i pokonywane z niemałym trudem problemy sprawiły, iż wiele lat później postanowił pomóc innym i stworzyć dzieła teoretyczne, prowadzące adeptów sztuki muzycznej przez tajniki komponowania⁷.

W encyklopediach i literaturze przedmiotu pojawiają się nie zawsze spójne informacje dotyczące edukacji Riepla. Źródłem problemów z jednoznacznym ustaleniem faktów mogą być wspomnienia samego muzyka, który praktycznie wszystkie szkoły, do których uczęszczał, określał po prostu jako łańskie; wydaje się też, że nie widział większej różnicy np. między gimnazjum a liceum. Według ustaleń jego biografa i wydawcy wszystkich dzieł teoretycznych, Thomasa Emmeriga, Riepel chodził do szkoły w Reinbach lub Oberhaid. Wydaje się, że dopiero w wieku osiemnastu lat zaczął uczęszczać do jezuickiego gimnazjum St. Michael w Steyr. Od 1733 r. uczył się w jezuickim liceum w Linzu. Wiadomo, że w tym czasie Riepel zajmował się tłumaczeniem na język niemiecki traktatu *Gradus ad Parnassum* J.J. Fuxa. Autora tego uważał także później za prawdziwego mistrza⁸.

W 1735 r. Riepel przeniósł się na uniwersytet w Grazu, gdzie studiował filozofię. W czasie wojny austriacko-tureckiej jako *Kammerdiener grosser Herren*, a konkretnie kamerdyner Alexandra Grafa d'Ollones, muzyk miał okazję poznać ludzi z wyższych sfer. Zapewne jednak nie przemierzył w tym czasie połowy Europy, jak

⁵ TH. EMMERIG, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis* (Thurn und Taxis-Studien 14), Kallmünz 1984, s. 20.

⁶ *Als Knab von 11 Jahren habe ich zum Vergnügen meiner Eltern schon artig spielen — im 12. Jahre die Violine selbst ziemlich rein stimmen — und im 15. Jahre in der Kirche fast alles unvorgesehen lesen können*; J. RIEPEL, *Der Fugen-Betrachtung zweyter Theil*; cyt. za: EMMERIG, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister*, s. 21.

⁷ (...) *in der Jugend keinen Rathgeber gehabt, daher hätte ich nicht getraut, in der Harmonie eine Quinte, eine Terz oder eine Sext wegzulassen; Dergleichen Gänge spielte ich in meiner Jugend, als ich auf dem Lande Praeceptor war, öfters auf dem Klavier Leuten vor, die im Winter gemeiniglich zu uns in die Stube hereinkamen um zu wärmen; tamże.*

⁸ *To o nim m.in. pisał: Praec.: Du weisst, dass ich meine harmonische Einsicht, so wie sie immer seyn mag, vorzueglich diesem unsterblichen Meister, nehmllich vermittelt seines Tractats zu danken habe, und auch in Erwegung dessen dürfen wir ihm ewige Belohnung wünschen*; RIEPEL, *Der Fugen-Betrachtung zweyter Theil*, s. 22.

to później opowiadał, ubarwiając nieco swoje przeżycia z tych lat. Po wojnie Riepel osiadł na kilka lat w Dreźnie, gdzie wreszcie mógł się całkowicie oddać muzyce. Według jego własnej relacji, w czasie pobytu w stolicy Saksonii wykorzystywał wszystkie okazje, aby słuchać muzyki, a miał tam kontakt z dziełami tak wybitnych drezdeńskich twórców tych czasów, jak J.A. Hasse czy J.D. Zelenka. Poza drezdeńskimi dziełami poznawał też utwory innych kompozytorów, w tym przede wszystkim tych, których zalicza się do „szkoły berlińskiej”⁹. Twittenhoff podkreśla, że Drezno było w tym czasie swoistym Eldorado dla wszystkich młodych adeptów sztuki muzycznej. Autor powołuje się np. na autobiografię Quantza¹⁰.

W stolicy Saksonii, już po ukończeniu trzydziestego roku życia, Riepel pobierał być może pierwsze w pełni profesjonalne lekcje muzyki u J.D. Zelenki. W tej sytuacji hipoteza, iż w tym czasie mógł on należeć do słynnej kapeli drezdeńskiego elektora, a jednocześnie króla Rzeczypospolitej, wydaje się mało prawdopodobna. Raczej należy wnioskować, iż nie wiodło mu się tam najlepiej pod względem finansowym, a lekcje muzyki, na których mu tak zależało, były bardzo drogie, co nie dziwi w mieście, które należało do absolutnej czołówki muzycznych centrów europejskich.

Z polskiej perspektywy jako najbardziej interesujący jawi się czas pomiędzy pobytem Riepla w Dreźnie a jego wyjazdem do Regensburga. Wiadomo, iż opuścił on stolicę Saksonii po około pięciu latach pobytu, tzn. w 1745 r. Nie ma też wątpliwości, iż udał się do Polski, choć trudno ustalić jakiegokolwiek fakty, związane z jego działalnością na terenie Rzeczypospolitej. Na pobyt w naszym kraju Riepel powoływał się w swoich pismach. Jest prawdopodobne, iż droga Riepla z Drezna do Polski wiodła przez Wrocław¹¹. Zdaje się na to wskazywać fakt, iż jego utwory odnaleziono też we Wrocławiu, ale z oczywistych względów trudno uznać XVIII-wieczny Wrocław za polskie miasto; w tamtym okresie było to miasto pruskie. Riepel zapewne osiadł na jakiś czas w Częstochowie, najprawdopodobniej na Jasnej Górze. Emmerig uważa, że skoro nie wiadomo, czy Riepel miał cokolwiek wspólnego z kapelą królewską, to teoretycznie nie można też wykluczyć Warszawy, ale należy mieć na uwadze, iż w tym czasie jego utwory nie były rozpowszechniane — nawet w Dreźnie, gdzie przebywał kilka lat, niemalże zupełnie się nimi nie interesowano, za to znajdują się one w niemałej liczbie w Częstochowie, co zdaje się jednoznacznie wskazywać na miejsce jego działalności. Emmerig, tworząc mapę ośrodków, z którymi był związany Riepel, naniósł więc na nią właśnie Częstochowę. Autor ten uzasadnił to następująco:

⁹ Częściowo wpłynęła na to sytuacja polityczna. Niedługo miała się rozpocząć wojna siedmioletnia, która tak wyniszczyła Saksonię, iż część drezdeńskich muzyków zaczęła służyć na dworze berlińskim i była później kojarzona z dworem pruskim.

¹⁰ W. TWITTENHOFF, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre* (Beiträge zur Musikforschung 2), Halle – Berlin 1935 (Hildesheim 1971), s. 23n.

¹¹ EMMERIG, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister*, s. 41.

*In Polen konnten bislang nur wenige Spuren festgestellt werden, die von Riepels Aufenthalt in diesem Land herrühren werden: Eine für die Verbreitungsverhältnisse von Riepels Werk überraschend grosse Zahl von Autographen liegt in der Musiksammlung des Paulinerklosters in Tschenschow vor*¹².

W sanktuarium zachował się rzeczywiście niespotykane duży zbiór utworów Riepla, który w tym czasie dopiero zakończył swoją edukację muzyczną i — jak się wydaje — jeszcze nie miał żadnych godnych odnotowania osiągnięć jako kompozytor. Nie wydaje się prawdopodobne, żeby Jasna Góra była jedynym miejscem, w którym już w tym czasie postrzegano tego zupełnie nieznanego muzyka jako tak ważnego kompozytora, iż sprowadzono jego utwory.

Dziela Josepha Riepla zachowane w archiwum jasnogórskim — i to zarówno instrumentalne, jak i wokally-instrumentalne — zdają się jednoznacznie wskazywać na to, że zostały stworzone specjalnie na potrzeby życia muzycznego sanktuarium, a jednak brak ostatecznego potwierdzenia, z którym ośrodkiem był on związany, nie pozwala na udowodnienie oczywistej — jak się wydaje — tezy o jego związkach z Jasną Górą. Warto podkreślić, że w Archiwum OO. Paulinów poza symfoniemi kościelnymi, które będą omówione w dalszej części artykułu, zachowały się wokally-instrumentalne utwory Riepla z polskim, aczkolwiek nieudolnie napisanym tekstem.

Badania autorki, prowadzone zarówno w Polsce, jak i w Niemczech (głównie w Regensburgu, z którym Riepel ostatecznie związał swoje losy), także nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Mimo analizy dokumentów z lat, kiedy Riepel prawdopodobnie działał w Częstochowie, tylko w jednej z ksiąg z jasnogórskiego archiwum udało się odnaleźć kilka wzmianek, w których pojawia się imię Józef. W księdze tej odnotowywano wszelkie wydatki krawieckie:

- na s. 80 dokumentu AJG 32 pojawia się notatka: 1745 / Czerwiec Lipiec / „Jozefowi organiscie / spodnie kierno. gra[natowe]”;
- na s. 87 tego samego dokumentu jest wzmianka: 1746 / Lipiec Sierpień / Wrzesień: „Panu Jozefowi Tuzinka granatowego na spo[dnie]”;
- na s. 89 i 94 tegoż dokumentu znów można odnaleźć imię Riepla, ale obie wzmianki dotyczą Józefa—przechrzty, co wyklucza je z niniejszych rozważań: 1747 / Maj / „Jozefowy przekrzcie którego / pan kraycy trzyma dokrztu / kontus kierno: gra: żupan niebiesky kierno: spodnie (...); 1748 / Październik: „Jozefowi przekrzcie żupan / granatowy (...)”.

W innych miejscach imię „Józef” jest użyte wraz z nazwiskami, także nie dotyczyły one Riepla.

Po przeprowadzeniu badań można więc tylko potwierdzić ustalenia autorów z terenów niemieckojęzycznych, że Riepel działał w połowie lat czterdziestych na terenach polskich — według wszelkiego prawdopodobieństwa w częstochowskim

¹² Tamże, s. 31n.

sanktuarium, a jego symfonie kościelne, podobnie zresztą jak utwory wokально-instrumentalne, wyraźnie wpisujące się w jasnogórską tradycję, a nawet można się pokusić o tezę, iż współtworzące tę tradycję, należy uznać za część kultury polskiej.

Sam Riepel wspominał później, że jak pojechał do Austrii, to ze względu na jego wcześniejszy pobyt w Rzeczypospolitej nawet nazywano go *Pohlaken*¹³. Z jego słów wynika, że na ziemiach polskich przybywał bezpośrednio po okresie drezdeńskim. Są przesłanki świadczące o tym, iż w 1747 r. muzyk ten pojawił się w Wiedniu (być może odwiedził tam brata), aby następnie osiąść już na stałe w Regensburgu, w którym przebywał od 1751 r. aż do śmierci. Jako muzyk w kapeli księcia von Thurn und Taxis awansował on stopniowo, zaczynając od posady skrzypka, a stając się *Kapellmeister*, *Compositor* i *Musices Director*, choć trwają dyskusje, co dokładnie oznaczają te tytuły w jego przypadku i jaki był zakres jego kompetencji, ponieważ sprawa nie jest jednoznaczna¹⁴. Nie ulega natomiast wątpliwości, że Riepel był bardzo ceniony przez swojego pracodawcę. Może o tym świadczyć chociażby treść specjalnego dekretu z 9 września 1756 r., w którym książę zabezpieczył jego i jego rodzinę na wszystkie możliwe okoliczności, ewentualne nieszczerliwe wypadki, także w przypadku śmierci (m.in. pojawiła się tam deklaracja, jaką rentę pobierałaby jego żona, gdyby została wdową)¹⁵.

Riepel jako kapelmistrz doprowadził orkiestrę księcia von Thurn und Taxis do tak wysokiego poziomu, iż J.N. Forkel zaliczył ją do najlepszych orkiestr na ówczesnych niemieckich dworach¹⁶. Obok bardzo intensywnego życia koncertowego Riepel rozwijał też działalność pedagogiczną. Wiadomo, iż niemało podróżował, np. w 1753 r. udał się do Brukseli, natomiast w 1762 r. do Szwajcarii, miał też liczne obowiązki na dworze, ale — jak się wydaje — mimo braku czasu był bardzo cenionym pedagogiem. Do grona jego uczniów można zaliczyć takich muzyków, jak J.Ch. Vogel, J.C. Schubarth, F.F. Cavallo, J.Ch. Kaffka, F.X. Pokorny, C. Steiglehner, Sebastian Prixner.

W czasie swojej działalności w Regensburgu Riepel skomponował większość utworów. Tworzył symfonie, koncerty, divertimenta, msze, psalmy, kantaty i in., napisał też operę *Artakserkses*, ale to nie one sprawiły, iż jego nazwisko zapisało się na stałe w historii muzyki. Jako artysta (kompozytor i instrumentalista) nie spotykał się raczej z aż tak wielkim uznaniem, jak to miało miejsce w przypadku jego działalności teoretycznej, bywał nawet krytykowany. Według relacji Burney'a:

¹³ Riepel pisał, iż nigdy nie był w Italii, ale *Hingegen bin ich in Pohlen gewesen. Da ich vor 10 Jahren eben davon in mein Vatterland zurück kam, hiessen mich deswegen viele meiner Landsleute (vermutlich in der blinden Meynung zur Verachtung) einen Pohlaken. Ich betaurte sie, und ward überzeugt, dass sie weder von sich selbst, noch weniger von einem fremden Lande einen Begriff zu machen wissen*; J. RIEPEL, *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondre (1757)*; cyt. za: EMMERIG, *Joseph Riepel (1709–1782)*, *Hofkapellmeister*, s. 31.

¹⁴ Tamże, s. 33nn.

¹⁵ Por. TWITTENHOFF, *Die musiktheoretischen Schriften*, s. 25n.

¹⁶ J.N. FORKEL, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1783, s. 102.

*was never charmed by his concerts, though he had a numerous band; as the music was performed in an inelegant and inexpressive manner, with an almost total neglect of piano and forte, and of light and shade*¹⁷.

To powstałe w Regensburgu dzieła teoretyczne rozślawiły Riepla i sprawiły, iż stał się on wielkim autorytetem, na którym wzorowali się inni. W pamięci potomnych zapisał się przede wszystkim jako twórca traktatów, który stworzył podwaliny nowoczesnej nauki o formach.

Joseph Riepel zmarł 23 października 1782 r. w Ratzbonie. W księdze zgonów, na którą powoływał się Eitner, zanotowano:

*25 October 1782. Sepultus est Nobilis ac Doctissimus D. Josephus Riepl, Taxensis Musicus Director peritissimus. Hic vir erat Religionis catholicae et amator, et propugnator acerrimus, verae Probitatis Exemplar, ac Pater pauperum. Obijt 23tia hora 12ma diurna. aetatis suae. 74 annorum. rite provisus. R. J. p.*¹⁸.

Na tablicy nagrobnej przy kościele St. Emmeram można przeczytać słowa upamiętniające tego wielkiego teoretyka:

Mensch! / Hier weile gerührt! / Dises stille Grab trägt / den Künstler, Menschen u. Tugendfreund / Alles in gleichen Grade / Herrn Joseph Riepel / Hochfürstl. Turntaxischen Musikdirektor / Der Welt zum Schmerzen genomen / den 23. Weinmonats 1782 / im 73. Jahre seines rühmlichen Alters. / Bieder und rechtschaffen war sein Leben / Sanft und selig sein Ende. / Ihn, dessen Kunst das Ohr entzückt, / umgiebt nun würdiger / Eine ewige himlische Melodie! / Empfindsamer Mensch / Weih ihm eine dankbare Thräne! / R I S P.

2. Riepel jako twórca traktatów teoretycznych

Joseph Riepel to jedna z najbardziej zasłużonych postaci w historii teorii muzyki. W świetle obecnie dostępnych wyników badań należy uznać, że kapelmistrz księcia von Thurn und Taxis spisał swe teoretyczne rozważania w Regensburgu. Dominikus Mettenleiter donosił w 1866 r.¹⁹, iż Riepel jest autorem: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* w dziesięciu rozdziałach oraz *Harmonische Sylbenmass* w trzech częściach. Tylko część z bardzo rozbudowanych rozdziałów pracy *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*²⁰ udało mu się wydać. W sumie z trzynastu części prac teoretycznych za życia Riepla ukazały się:

¹⁷ Riepel Joseph, MGG, k. 487n.

¹⁸ BZA, Kirchenbücher Regensburg-St. Rupert: Sterbebücher 4; cyt. za: EMMERIG, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister*, s. 39.

¹⁹ D. METTENLEITER, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, s. 49nn.

²⁰ 1. *De rhythmopoeia*, Regensburg 1752, 2. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt am M. 1755, 3. *Gründliche Erklärung der Tonordnung*, Frankfurt am M. 1757, 4. *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, Augsburg 1765, *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt*, Regensburg 1768, 6. *Vom Contrapunkt*, 7–8. *Bassschlüssel*, Regensburg 1786, 9. *Der Fugen-Betrachtung erster Teil*, 10. *Der Fugen-Betrachtung zweyter Teil*, 3 części, wyd. 2 cz.: *Von dem Rezitativ i Von Arien*, Regensburg 1776.

- *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst*. Erstes Capitel *De rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung*. Zu etwa beliebigem Nutzen herausgegeben von Joseph Riepel, Regensburg und Wien, im Emerich Felix Buchladen 1752.
- *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Aber durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefasst und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel, S[einer] Durchl[aucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Frankfurt, Leipzig, und aller Orten Teutschlands, wo das erste Capitel von der Tactordnung zu haben ist. 1755.
- *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere Zugleich aber für die mehren Organisten insgemein. Wieder Durchaus mit musicalischen Exempeln abgefasst und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel. S[einer] Durchl[aucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Frankfurt, Leipzig, und aller Orten Teutschlands, wo das erste, und zweyte Capitel, wie auch die 3. Violin-Concerte zu haben sind. 1757, weniger 13 Tage.
- *Erläuterung der betruerglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermals durchaus mit musicalischen Exempeln abgefasst und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel. S[einer] Durchl[aucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Augsburg, Gedruckt und verlegt von Johann Jacob Lotter. 1765.
- *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt, über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten &c. Theils auf Borg und theils auf eigne Gefahr mit musikalischen Exempeln abgefasst und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel. S[einer] Durchl[aucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Regensburg, In Commission bey Herrn Jacob Christian Krippner, Kauf- und Handels mann allhier 1768.
- *Harmonisches Syllbenmass Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen gesprächsweise abgefasst. Der erste Theil von dem Rezitativ. [Zweyter Theil von Arien.] durch Joseph Riepel, S[einer] Durchl[aucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus*, Regensburg, bey J. L. Perile. 1776²¹.

Johann Caspar Schubarth, uczeń Riepla, także wydał jedno z dzieł swojego mistrza:

- *Bassschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, dass sie keinen Bass recht dazu zu setzen wissen, von Joseph Riepel S[einer] Durchl[aucht] des*

²¹ Th. EMMERIG (red.), *Joseph Riepel. Saemtliche Schriften zur Musitheorie*, t. I–II (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), Wien – Köln – Weimar 1996, tu: t. I: *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst, Einleitung*, s. 9.

Fürsten von Thurn und Taxis gewesenenen Musikdirektor, Herausgegeben von Johann Kaspar Schubarth Cantor. Regensburg, 1768. Bey Johann Leopold Montags Erben²².

Joseph Riepel, tworząc swoje traktaty teoretyczne, opierał się na bardzo licznych dziełach innych autorów. Wśród nich znalazły się zarówno rozprawy współczesnych mu teoretyków, jak i dzieła starsze, w tym nawet ze starożytności; korzystał z przemyśleń nie tylko autorów z obszaru niemieckojęzycznego, ale także z Italii czy Francji. Przytaczana przez niego literatura przedmiotu wydaje się być bardzo bogata. Oto część z dzieł, na które się powoływał: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, cz. I i II, Berlin 1753 i 1762; Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687; Tobias Beutel, *Arithmetica*, Leipzig 1678; Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Bologna 1673; Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, cz. I–III, Hamburg 1772–1773; Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem*, Wien 1725; Marcus Tullius Cicero, *Somnium Scipionis*; Marcus Tullius Cicero, *Tusculum*, księga I; Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581; Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*, cz. I i II, Berlin 1753–1754; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin 1758; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Die Kunst das Clavier zu spielen*, Berlin 1751; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, cz. I–III, Berlin 1755–1758; Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735; Christoph Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*, Danzig 1755; Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali per li principianti della figurata*, cz. I–III, Bologna 1762; Meinrad Spiess, *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg 1745; Giuseppe Tartini, *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia*, Padua 1754; Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555; Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

Wyciągając wnioski ze swoich doświadczeń z młodości, kiedy to przez wiele lat chciał się zajmować muzyką, ale nie miał solidnych podstaw warsztatowych, przez co musiał sam rozwiązywać wszystkie problemy, popełniając wielokrotnie podstawowe błędy, w swych pracach teoretycznych Riepel bardzo się starał, aby jego wykłady były jak najbardziej przystępne i praktyczne. Wydaje się, że przyświecała mu idea użyteczności. Zajmował się on w dużej mierze nauczaniem kompozycji, co wiązało się m.in. z potrzebą zmierzenia się z problematyką formy muzycznej. Głosił pochwałę symetrii, przejrzystości. Niemala część zasług, przypisywanych w kolejnych stuleciach H.Ch. Kochowi, należy się właśnie Riepelowi, który wcześ-

²² *Tamże*, s. 10.

niej zajmował się podobną problematyką i niewątpliwie wywarł duży wpływ na sposób myślenia o formie przez Kocha, a także w ogóle przyszlých pokoleń.

Bardzo znamienne dowody szacunku, jakim otaczano Riepla, można odnaleźć w ówczesnych pismach o muzyce. Riepel zaproponował nowe spojrzenie na naukę, czy też raczej: sztukę kompozycji. Krok po kroku prowadził adepta przez arkana komponowania, nie kryjąc żadnych tajemnic, jak najlepiej dojść do celu. Na pierwszym planie była melodia oraz sposób klarownego systematyzowania części muzycznych i tworzenia z nich całości. Istotną rolę odgrywała próba uregulowania problemów rytmicznych.

Riepel pisał w formie dialogu. Jego sposób prowadzenia narracji można określić jako cykl lekcji, udzielanych przez mistrza uczniowi. Pojawiają się pytania i odpowiedzi. Tok narracji jest żywy i odpowiada praktyce, tzn. uczeń zadaje pytania spontanicznie, tak jak to się dzieje w czasie prawdziwych lekcji, kiedy pojawiają się różne tematy i dygresje, niekoniecznie zaplanowane przez nauczyciela. Wyrażenie nie jest to uporządkowany wykład, prowadzący w sposób systematyczny i metodyczny przez kolejne zagadnienia, ale obraz lekcji.

Niemieccy autorzy, badający życie i dzieła Riepla, przytaczają liczne wypowiedzi, stanowiące wymowny dowód na to, jak wielkim cieszył się on poważaniem jako teoretyk. Cytaty te mogą też posłużyć jako wskazówka, co wydawało się współczesnym Rieplowi, a także kolejnym generacjom, najcenniejsze w jego dziełach. Wydaje się, że najpełniej wyraża to opinia Johanna Adama Hillera. Podkreślał on bodaj najważniejszą zdolność Riepla — jego umiejętność wyrażania myśli, ciekawego pisania, wzbogacania dzieł swoim humorem, co pozwala zapoznawać się z jego niezwykle rozbudowanymi dziełami bez znużenia. Według Hillera, Riepel to człowiek, który gruntownie rozumie to, co najważniejsze w komponowaniu, który próbuje odrzucić to, co nieistotne, który wybiera, co podkreślić, a co tylko zarysować, który nie posługuje się tylko suchymi formułami, pozostawiając czytelnikowi wybór, jak postąpić, ale prowadzi i wskazuje jak prawdziwy, cierpliwy mistrz—nauczyciel, którą drogą trzeba podążać. Hiller podkreślał też, iż Riepel wybrał właściwszą, najwygodniejszą metodę, aby osiągnąć te cele, tzn. zastosował formę żywego wykładu, dialogu między uczniem a mistrzem. Rozmawiają oni ze sobą, pracują razem, udoskonalając swoje prace, rozwiewają wątpliwości. Zdaniem autora, jest to niezwykle użyteczna metoda w przeciwieństwie do wielu innych, które powodują, że czytelnik po zapoznaniu się z dziełem ma głowę pełną reguł, ale za to nie ma pojęcia, co ma z nimi zrobić i od czego zacząć²³.

²³ *Das Werk wird ein wenig weitläufig, und das ist vielleicht das einzige, was man mit Grunde daran aussetzen könnte. Mit seiner Schreibart, mit seiner Art zu dialogiren wird man bald bekannt, und der eigene Humor des Verfassers macht, dass uns bey aller seiner Weitläufigkeit die Zeit nicht lang bey ihm wird. Man findet an ihm einen Mann, das das Wesentliche der Composition gründlich versteht, der alles Überflüssige davon zu entfernen sucht, der gewisse Dinge einer eigenen Betrachtung würdigt, die von andern nur obenhin berührt, und bisher immer nur auf gut Glück ausgeübt wurden, der nicht trockene*

Hiller twierdził, iż nigdy jeszcze materia, którą się zajął Riepel, nie była tak wyczerpująco przedstawiona. Wyrażał nadzieję, że będzie on kontynuował swoje dzieło, odkrywając tajemnice tworzenia, wzbogacając muzyczny świat o swoje poglądy, przemyślenia, za co z pewnością wszyscy będą mu bardzo wdzięczni, ponieważ zajął się on rzeczami, o których dotąd czasami nawet nie wiadomo, a jemu udało się je ująć w określone reguły²⁴. Już nieco wcześniej Friedrich Wilhelm Marpurg podkreślał, że Riepel potrafi badać sprawy tak gruntownie i wyklądać tak jasno, iż każdy prawdziwy praktyk, przede wszystkim w znaczeniu praktykującego kompozytora, powinien czekać na jego dzieła i czytać jego słowa (dzień i noc)²⁵. Nawet Johann Siegmund Gruber, którego w przeciwieństwie do innych drażnił sposób wyrażania myśli przez Riepla i który nie akceptował przyjętej przez niego formy dialogu między mistrzem a uczniem, nie ukrywał swojego szacunku dla dokładności i gruntowności wywodu tego autora²⁶.

Wielkim piewą dokładności Riepla był Johann Nikolaus Forkel, który uważał, iż pod tym względem autor ten przewyższył wszystkich innych, że już nie można tego lepiej ująć (*an Gründlichkeit nicht übertroffen werden können*) i należy go uznać za jednego z najbardziej zasłużonych, najwspanialszych uczonych w dziedzinie

*Regeln hinschreibt, und dem Leser die Freyheit lässt, sie gut oder schlecht anzuwenden, sondern mit dem rühmlichsten Fleisse eines geduldigen Lehrmeisters zeigt, wie sie angewendet werden müssen. Zur Erreichung der Absicht dieses rechtschaffenen Mannes war die Art des Vortrags, die er gewählt hat, immer die bequemste. Der Schüler und der Lehrmeister unterreden sich mit einander; sie arbeiten; verbessern ihre Arbeiten; werfen Zweifel auf; heben sie; — wie nützlich für den Leser, der sich aus andern Büchern öfters den Kopf mit Regeln füllte, aber am Ende nicht wusste, was er damit anfangen sollte, und den bald der Überfluss bald der Mangel an Regeln in Verlegenheit setzte!; J.A. HILLER, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, t. III, Leipzig 1768 (Faksimile, Hildesheim 1970), s. 12; cyt. za: EMMERIG (red.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften*, s. 10.*

²⁴ *Wir haben noch nirgends diese Materie so ausführlich erörtert gefunden, und empfehlen sie allen denen zur fleissigen Betrachtung, welche in die Nothwendigkeit gesetzt sind, die Ohren der Zuhörer bisweilen mit diesem melodischen Nichts [den „melodischen Auszierungen“] zu füllen. [...] Sollten die Muster des Herrn Riepels einigen dieser Herrn noch nicht bund genug aussehen, so werden sie es ihm doch danken können, dass er eine Sache, wovon öfters kein Mensch weiss, was sie sagt oder sagen soll, auf vernünftige Regeln der Wiederholung und Nachahmung zu gründen sucht, um sie nicht bloss ein Werk der Ohngefährs seyn zu lassen. [...] Wir wünschen, dass Herr Verfasser in seinen Bemühungen nicht müde werden möge; die musikalische Welt weiss es ihm gewiss Dank, wenn er so fortfährt, sie mit neuen Einsichten zu bereichern, und ihr die Geheimnisse der Tonkunst aufzuschliessen. J.A. HILLER, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, t. I, Leipzig 1766 (Faksimile, Hildesheim 1970), s. 18n, ib.*

²⁵ *Er handelt dieselbe [die Taktordnung] so gründlich und so deutlich Gesprächsweise ab, dass alle wahre Praktiker, denen verschiedene Ausschweifungen itziger Zeit noch nicht das Gefühl verdorben haben, mit verlangen auf die Folge dieses Buches warten werden. Bücher dieser Art verdienen in den Händen eines jeden practischen Componisten ohne Unterschied zu seyn, und Tag und Nacht gelesen zu werden; F.W. MARPURG, *Historisch-Kritische Bayträge zur Aufnahme der Musik*, t. I, Berlin 1754 (Faksimile, Hildesheim 1970), s. 341, 342n, ib.*

²⁶ *Seine Schreibart ist eben nicht die angenehmste, weil er alles Gesprächsweise vorgetragen und den Praeceptor und Discipel mit einander reden lässt, an Gründlichkeit aber überwiegt dieses Werk manches das anziehender geschrieben ist. [J.S. GRUBER], *Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis der vorzüglichen musikalischen Bücher*, Nürnberg 1783, s. 37, ib.*

muzyki (*einen unserer verdienstvollsten Musikgelehrten*)²⁷. I wreszcie sam Heinrich Christoph Koch, który — jak wspomniano wcześniej — w pamięci potomnych zapisał się jako twórca koncepcji, których źródeł należy tak naprawdę szukać u Riepla, oddawał hołd mistrzowi, który tak wiele dla niego znaczył. Koch przyznawał, że Riepel to nie tylko pierwszy, ale także jedyny teoretyk muzyki, który tak gruntownie przebadał i opisał różne zagadnienia muzyczne. Posługując się jakże charakterystycznym dla omawianej epoki kwiecistym i poetycznym językiem, Koch podkreślał, iż to, co dotąd tonęło w ciemnościach, dzięki Rieplowi wreszcie zostało oświetlone pierwszymi promieniami światła²⁸. Do wielbicieli Riepla należał też Christian Friedrich Daniel Schubart, dla którego dzieło tego wielkiego teoretyka zasługiwało na miano klasycznego, ponieważ podstawy jego twierdzeń były tak dobre, że już nie można było lepiej ująć omawianych tematów, jego wykład był lekki, a więc przystępny, wyraźny, a przykłady zostały dobrane zrozumiale i ze smakiem²⁹. Dla Ernsta Ludwiga Gerbera niezwykle istotną i zaniedbaną dotąd kwestią był rytm, „ten chaos przed jego czasami”, który Riepel tak wyraźnie i dla każdego zrozumiale potrafił uporządkować³⁰.

Przytoczone powyżej nazwiska, którymi podpisano tak pochlebne opinie o Rieplu, obejmują krąg osób posiadających w XVIII w. ogromny autorytet i kształtujących ówczesne gusta i opinie. Można więc przyjąć ich zdanie za miarodajne. Co więcej, lektura dzieł Riepla, choć z dzisiejszej perspektywy opisywał on rzeczy oczywiste, rzeczywiście zdaje się potwierdzać ich opinie.

Mimo iż reakcja współczesnych Rieplowi była niezwykle pozytywna, to nie oznacza to, iż wszystkie jego dzieła zostały wydane i były wielokrotnie wznawiane. Raczej należy uznać, iż wzbudziły one podziw i utorowały drogę nowemu sposobowi myślenia o formie i sztuce kompozycji, znalazły też kontynuatorów, którzy swoją sławą przyćmili dokonania wielkiego poprzednika. Przez kolejne dwa stulecia nie doszło do wydania wszystkich dzieł teoretycznych Riepla. Pierwsza szansa pojawiła się w 1933 r. wraz z dysertacją Wilhelma Twittenhoffa, ale — jak to określono — czasy nie sprzyjały tego typu inicjatywom. Dwa lata później pracę tego autora *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782) als Beispiel*

²⁷ FORKEL, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, s. 211n, ib.

²⁸ Riepel war der erste (und ist auch der mir bisher einzige bekannte Theorist) der diese Gegenstände ausführlich behandelt hat. [...] Diese vier Kapitel verbreiten über diese Gegenstände, die damals theoretisch betrachtet noch ganz in Dunkelheit gehüllt waren, die ersten Strahlen des Lichts. H.CH. KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, cz. II, Leipzig 1787 (Faksimile, Hildesheim 1969), s. 11, ib., s. 11.

²⁹ Seine in Folio herausgegebene „Anweisung zum Satze“, hat sich unter den Tonsetzern zum klassischen Ansehen erhoben. Die Grundsätze darin sind unverbesserlich gut, und sein Vortrag ist leicht und deutlich so wie auch die Beyspiele mit Einsicht und Geschmack gewählt sind. Ch.F.D. SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1806)*, Hildesheim 1969, s. 237, ib.

³⁰ (...) schon dadurch jedes Tonkünstlers Dank und Achtung verdient [...], dass er die Lehre vom Rhythmus, dieses Chaos vor seiner Zeit, so deutlich und für jeden verständlich in seinen Anfangsgründen auseinandergesetzt hat. E.L. GERBER, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790–1792)*, Graz 1977 (Faksimile), k. 289, ib.

*einer anschaulichen Musiklehre*³¹ opublikowano, ale do wydania dzieł wszystkich Riepla nie doszło. Kolejnym momentem większego zainteresowania wielkim teoretykiem była połowa lat pięćdziesiątych XX w., kiedy Arnold Feil napisał pracę *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F.E. Niedt, J. Riepel und H.Ch. Koch*³². Co prawda dysertacja ta była tylko przyczynkiem do badań i nie spowodowała wydania traktatów Riepla, ale kolejny raz można było przeczytać słowa uznania, jak nowe i świeże były jego przemyślenia, choć jeszcze nie usystematyzowane, ale uporządkowane według tego, co się autorowi wydawało najważniejsze³³.

Stopniowo pojawiały się kolejne opinie, oddające sprawiedliwość XVIII-wiecznemu teoretykowi, w międzyczasie nieco zapomnianemu pod wpływem skoncentrowania się muzykologów i teoretyków na koncepcji Kocha. Bodaj najważniejsze słowa z punktu widzenia filozofii XVIII w. napisał o wielkim dziele Riepla Peter Benary. Stwierdził on, iż to Riepel był pierwszym, który wyzwolił nauczanie kompozycji z bezowocnego związku z nauką, czy też raczej należałoby użyć mocniejszego określenia: z przynależności do nauki. Uczynił je za to tym, co dzisiaj rozumie się przez naukę kompozycji, a więc uzasadnił, osadził w samej sztuce komponowania³⁴. Benary uważał, iż Riepel był obok Matthesona (i zaraz za nim) „czołową głową XVIII wieku”³⁵. Fred Ritzel podkreślał, iż dokonania Riepla na gruncie teorii muzyki mają zupełnie wyjątkowy charakter na tle swojej epoki. Autor twierdził, iż bez ambicji naukowych i estetycznych Riepel zaproponował czytelnikowi praktyczny podręcznik, dzięki któremu także i dzisiaj można się zapoznać z tym, jak wyglądały lekcje w połowie XVIII w. Oczywiście forma dialogu mistrza z uczniem sprzyja realizmowi tej sytuacji. Nie można co prawda uznać, iż Riepel prowadził wykład w sposób uporządkowany i systematyczny, ale to nie oznacza uszczerbku na dokładności i zrozumiałości przedstawianych zagadnień³⁶.

³¹ TWITTENHOFF, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709–1782)*.

³² A. FEIL, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F.E. Niedt, J. Riepel und H.Ch. Koch*, Heidelberg 1955 (mps).

³³ Wenn man Riepels „Anfangsgründe” studiert, spürt man, wie neu und frisch das noch war, was der „neugebackene” Komponist zu seinem Kompositions-ABC niederschrieb. (...) Riepel konnte den neuen Stoff nicht systematisch ordnen; er begann mit dem, was ihm als das Wichtigste erschienen war; FEIL, *Satztechnische*, s. 76; cyt. za: EMMERIG (red.), *Joseph Riepel. Sämtliche*, s. 12.

³⁴ [Riepel war] der erste, der die Kompositionslehre aus einer unfruchtbaren Bindung an „die Wissenschaft” löste und die Kompositionslehre im heutigen Verständnis als Anleitung zum Komponieren mitbegründete. Vielleicht war er in dieser Beziehung sogar der erste massgebliche Kopf. (...) Die Verschiedenartigkeit der Themen und Gesichtspunkte, die (...) oft unvermittelt nebeneinander stehen, bedeutet keinen Einwand oder Nachteil, sondern ist vielmehr ein beredtes Zeugnis für die ganz den gegenwärtigen Bedürfnissen Rechnung tragende Absicht, die Riepel in seinen theoretischen Arbeiten verfolgte: eine Anleitung zur Kunst des Komponierens zu geben, die den Bedingungen seiner Zeit gerecht wurde. P. BENARY, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3), Leipzig [1961], s. 87, ib., s. 12n.

³⁵ Riepel in der Entwicklung einer systematischen Melodielehre zeitlich wie inhaltlich neben und nach Mattheson der führende Kopf im 18. Jahrhundert war; BENARY, *Die deutsche Kompositionslehre*, s. 95, ib., s. 13.

³⁶ Riepels theoretisches Werk trägt Ausnahmecharakter in seiner Zeit. Ohne wissenschaftlichen oder ästhetischen Ehrgeiz bietet er ein Lehrbuch für den praktischen Gebrauch. Der Dialog zwischen Prae-

Wolfgang Budday to kolejny autor, który przyznaje Rieplowi pierwszeństwo w ujęciu podstawowych zagadnień w sztuce komponowania. Tak naprawdę to od Riepla rozpoczęła się dyskusja na te tematy, dzięki niemu okazało się, jak aktualne i ważne są to problemy. Wydaje się, że jego oddziaływanie nie ograniczało się do dyskusji teoretycznych, ale mogło też oddziaływać na praktykę³⁷. Właściwie trudno przecenić jego zasługi. Günther Wagner też zdaje się najbardziej doceniać praktyczny wymiar nauk Riepla i jego skoncentrowanie się na czystej muzycznej materii w epoce, która tak wysoko ceniła słowo. Riepel opisuje odcinki melodyczne, grupowanie w taktach, kadencje, rozwiązania harmoniczne *etc.*³⁸, a więc to, co jest żywą tkanką muzyczną i co — jak się okazało — można rozpatrywać także w pewnym oderwaniu, w sensie określonych rozwiązań technicznych, a nie tylko w bardzo szerokim kontekście i z użyciem poetycznego języka, tak kochanego przez autorów, którzy w tamtym czasie pisali o muzyce.

Docenienie dokonań Riepla zaowocowało wreszcie pod koniec XX w. wydaniem jego wszystkich dzieł, ale tylko w odniesieniu do traktatów teoretycznych, ponieważ to one stanowią trzon spuścizny tego muzyka. Wcześniej ukazał się katalog jego utworów uzupełniony o szerokie ujęcie biograficzne, uwzględniające dotychczasowe ustalenia niemieckojęzycznych muzykologów, ale nie doszło do edycji wszystkich utworów muzycznych Riepla. Zarówno biografia, katalog, jak i wydanie dzieł teoretycznych Riepla to wynik pracy Thomasa Emmeriga, którego praca badawcza zogniskowała się na osobie tego XVIII-wiecznego muzyka. Dwie prace Emmeriga: *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis* (Thurn und Taxis-Studien 14), Kallmünz 1984, oraz *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musitheorie*, t. I, II (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, t. XX), Wien – Köln – Weimar 1996 (w tym wypadku Emmerig był tylko wydawcą) zdają się obejmować całokształt zagadnień, stanowiących przedmiot badań niemieckich i austriackich

ceptor und Discantista (Lehrer und Schüler) ermöglicht einen ausgezeichneten Einblick in die Musikauffassung und Unterrichtspraxis der Zeit um 1750. Zwar fehlt seiner Darstellung der systematische Aufbau, doch entschädigt dafür um so mehr die Gründlichkeit und Verständlichkeit der behandelten Probleme; F. RITZEL, Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts (Neue musikgeschichtlichen Forschungen 1), Wiesbaden 1969, s. 61n, ib.

³⁷ *Riepel hat die neuen kompositorischen Grundlagen als erster beschrieben, und zwar zu einem Zeitpunkt, als die Fragen noch wirklich zur Diskussion standen und aktuell waren, (...) Riepel gebührt das Verdienst der Originalität und Aktualität, so dass selbst Auswirkungen seiner Theorie auf die Praxis der Zeit nicht auszuschließen sind; W. BUDDAY, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel i in. 1983, s. 14, ib.*

³⁸ *Die Kompositionslehre von Joseph Riepel zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr musikimmanente Gesetzmäßigkeiten (Melodieeinschnitte, Taktgruppierung, Kadenczen, Harmonieverlauf etc.) angesprochen werden. Im Gegensatz zu den im 18. Jahrhundert üblicherweise anzutreffenden Überlegungen, ausgehend von Sprache und Dichtkunst, entweder allgemein ästhetisch oder in enger Analogiebildung Musik zu bewerten, spricht Riepel ganz überwiegend genuin musikalische Sachverhalte an; G. WAGNER, Instrumental-vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert, „Bach-Jahrbuch“ 73 (1987), s. 7, ib.*

muzykologów. Autor uwzględnił wszystkie ustalenia w tej dziedzinie, będące owocem pracy jego poprzedników. Sam przyznawał, że nie udało się już wiele dodać do ustaleń wcześniejszych biografów Riepla. Utwory jasnogórskie zostały ujęte w katalogu (na podstawie badań Podejki), ale nie były przedmiotem badań naukowców z obszaru niemieckojęzycznego, którzy się zajmowali życiem i dziełami Riepla.

Lektura dzieł Riepla pozwala powtórzyć za licznymi autorami — zarówno z XVIII, jak i z XX w., iż jego teoretyczne rozważania, choć wprost nieprawdopodobnie rozbudowane, są wyjątkowo ciekawe dla czytelnika, ponieważ przyjęcie przez niego formuły dialogu między nauczycielem i uczniem sprawia, iż język jest przystępny, a rady bardzo praktyczne. Niektóre pytania i odpowiedzi skupiają się na konkretnych problemach muzycznych, co tak chętnie podkreślają ówczesni muzycy i teoretycy muzyki, a także dzisiejsi badacze, ale po lekturze jego traktatów trzeba też przyznać, iż zdarzają się też rozważania lub porównania o bardziej ogólnej naturze, dotyczące czasami filozofii lub religii. Oczywiście także Riepel nie oparł się pokusie sięgania do jakże modnego wówczas pojęcia „natura”. W jego dziełach teoretycznych znajdują się też fragmenty dotyczące problematyki muzyki instrumentalnej. Riepel niejedną raz podkreślał, jakie to ważne, żeby muzyka instrumentalna „przemawiała”, żeby wyrażała uczucia czy też określone stany, które w utworach wokalnie-instrumentalnych ukazuje się poprzez słowa. Co do symfonii, komponowanych w tych czasach w ogromnej liczbie, to wydaje się, iż Riepel nie był zwolennikiem niekontrolowanego tworzenia zbyt wielkiej ilości tego typu utworów, zalecał raczej umiar w tej dziedzinie. Jedna symfonia na dwa lata miałaby wystarczyć. Dzięki temu można było zadbać o jakość, unikając jakże często pojawiających się w ówczesnej symfonice odcinków, które należy określić po prostu jako słabe

Mein Herz sagt sehr oft, eine gute Composition müsse reden, ohne doch ein Wort auszusprechen; In Kantaten oder Arien werden die Wörter: Schwach, Ohnmacht, Sterben, u. a. dergl. dadurch ausgedrückt. Mit Instrumenten muss man jene freylich wohl nachahmen, um den Gesang ehefalls redend zu machen; allein man höret oft in einer Symphonie soviel dergleichen Ohnmachten, dass einer darüber krank möchte werden. Alle zwey Jahre eine einzige zu setzen, wäre genug.

A oto kilka innych konkretnych zaleceń Riepla dotyczących symfonii, wskazujących wyraźnie, iż był to w tym czasie gatunek wyznaczający nowy styl: każda częśćka powinna obejmować nie więcej niż osiem taktów, częśćki te powinny ze sobą korespondować, zaleca się porządek i zrozumiałość (do najbardziej znamienitych zdań można zaliczyć: *Glaube nur nicht, dass derjenige ein Meister könne genennet werden, welcher in seinen Compositionen weder Ordnung noch Deutlichkeit zeigt*)³⁹.

Ów porządek i zrozumiałość stanowiły fundamenty nauk Riepla, co jest logiczne i oczywiste w odniesieniu do stylu, który wówczas panował, jednak zgodnie z duchem swoich czasów Riepel negował matematyczność muzyki

³⁹ J. RIEPEL, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset*, wyd. przez EMMERIG, *Joseph Riepel. Sämliche Schriften*, t. I, s. 22, 31, 78, 157.

*Die mathematische Rationalrechnung hilft nichts zur Composition. Folglich ist es eine nur im Traum ausgeheckte und unverantwortliche Fabel, dass mittelst derselben bald dieser bald jener so vornehm habe componiren lernen*⁴⁰.

Mimo owego uporządkowania i praktycznego podejścia do muzyki, nie byłby on jednak dzieckiem swoich czasów, gdyby nie stosował metafor i szczególnych środków wyrazu. Żeby unaocznić i plastycznie ukazać pewne problemy, nie wahał się używać iście biblijnych sposobów wyrażania rzeczy prostych poprzez sięganie do przypowieści czy też wznoszenia się na poziom nieco bardziej mistyczny. Zawsze jednak nie tracił z oczu praktycznego celu i jego porównania są jasne, czytelne i zrozumiałe dla wszystkich. Np. kiedy uczeń mówi mistrzowi, iż jego serce mu podpowiada, że kompozytor musi trzymać się tematu, tak jak ksiądz Ewangelii, to mistrz odpowiada, iż ksiądz nie może zawsze odczytywać i powtarzać Ewangelii, musi ją też odpowiednio wyłożyć, wyjaśnić. Obok tezy musi się znaleźć przynajmniej jedna antyteza. Np. czynić dobro byłoby tezą, zaś zło — antytezą. Do tego kapłan musi się posługiwać porównaniami, historiami *etc.* I musi też wytłumaczyć, że jeśli się nie czyni dobra, to i tak się czyni źle, nawet jeśli konkretnie nie robi się czegoś złego⁴¹. Warto w tym miejscu zauważyć, że to już połączenie nauki z funkcją wychowawczą, ponieważ kryje się tu także przesłanie etyczne.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, iż taki sposób wyrażania myśli to jednak dalekie odejście od spraw muzycznych, ale to tylko pozory, ponieważ zaraz nauczyciel stara się już w bardzo praktyczny sposób odpowiedzieć na konkretne pytania, dotyczące układu harmonicznego części. Pytanie ucznia dotyczy użycia seksty. Mistrz zaleca — szczególnie w krótszych częściach, tzn. w środkowym *Andante* lub końcowym *Allegro* — prosty układ kwintowy C – G – C (tzn. tonika – dominanta – tonika). Zaznacza jednak, że przy długich (pierwszych) częściach *Allegro* jest większa dowolność. Na pytanie ucznia, czy podaje reguły, mistrz odpowiada, że to nie są reguły, to tylko dobre rady⁴². To już oczywiste nawiązanie do ideałów i realiów epoki, w której nowoczesne formy muzyczne, w tym symfonia, dopiero się kształtowały, stopniowo przybierając postać uznaną później za klasyczną, jakkolwiek dyskusyjne jest to określenie, obejmujące przecież — nawet tylko w odniesieniu do klasyków wiedeńskich — jakże bogatą paletę zjawisk.

Czasami Riepel dawał aż nadto praktyczne rady, używając przy tym kolokwialnych, dosadnych określeń. Np. uznawał sensowność zastosowania pauzy general-

⁴⁰ *Tamże*, s. 106.

⁴¹ *Disc.: Mein Herz sagt aber, ein Componist müsse so bey dem Thema [der Symphonie] bleiben, wie ein Prediger bey dem Evangelio. Praec.: (...) Ein Prediger kann ja das Evangelium nicht immer wiederholen und vorlesen; sondern er muss es auslegen. Er macht eben Übergänge oder transiciones & c. Er hat nebst dem Satz aufs allerwenigste noch einen Gegensatz. Z. Ex. Gutes thun wäre der Satz, und Böses thun der Gegensatz. Daher ziehet heraus der h. Schrift u.s.f. bald fröhliche Gleichnissen, bald klägliche Geschichten an, und erklärt hiermit, was entweder auf das Gute, oder auf das Böse folgen kann. Oder er beweiset auch, dass derjenige böse thut, der nichts Gutes thut, obwohl er just nicht Übels thut; tamże*, s. 182n.

⁴² *Tamże*.

nej, żeby przywołać do porządku i ściągnąć uwagę tych „wstrętnych⁴³ słuchaczy”, którzy w czasie symfonii gadają i kłócą się „jak stare baby na krowim targu”⁴⁴. Oczywiście ten barwny język i stosowanie tak odmiennych środków ekspresji, jak owe biblijne porównania funkcji tematu i w ogóle ukształtowania ideowego utworu do kazania, a następnie dosadne określenia zachowania publiczności, to właśnie znamię żywego toku narracji, który pozwala czytać z zaciekawieniem te rozprawy, których objętość zdecydowanie wykracza ponad przeciętną.

3. Utwory procesyjne Riepla

Joseph Riepel jako kompozytor — podobnie jak inni, współcześni mu twórcy — był zainteresowany gatunkiem symfonii, przy czym, zgodnie z wszechobecną wówczas praktyką, przeważającą większość z nich stworzył w tonacji D-dur. Znamienne, iż zachowane symfonie Riepla poza utworami jasnogórskimi mają kilkunastu budowę symfonii kameralnych: *Sinfonie D-dur* (skomponowana przed 1749 r., według katalogu Emmeriga nr 3): *Allegro molto – Allegretto – Prestissimo*; *Sinfonie D-dur* (przed 1749, nr kat. 4): *Allegro assai – Andante – Allegro assai*; *Sinfonie D-dur* (przed 1768, nr kat. 5): *Allegro assai – Andante – Presto*; *Sinfonie D-dur* (przed 1768, nr kat. 6): *Allegro assai – Andante – Allegro assai*; *Sinfonie D-dur* (przed 1760, nr kat. 7): *Allegro assai – Andantino – Con spirito*; *Sinfonie D-dur* (przed 1770, nr kat. 8): *Allegro assai – Larghetto – Allegro assai*; *Sinfonie D-dur* (ok. 1770, nr kat. 9): *Presto – Larghetto – Presto*; *Sinfonie D-dur* (przed 1766, nr kat. 10): *Andante/Allegro assai – Quasi Allegretto – Tempo di Menuetto*; *Sinfonie D-dur* (przed 1760, nr kat. 11): *Allegro assai – Andantino – Menué – Presto*; *Sinfonie D-dur* (ok. 1760, nr kat. 12): *Allegro assai – Andantino – Allegro assai – Allegro assai*⁴⁵; *Sinfonie D-dur* (przed 1760, nr kat. 13): *Allegro assai – Andantino – Menué – Allegro assai*; *Sinfonie Es-dur* (przed 1770, nr kat. 14): *Allegro assai – Andante moderato – Menué – Allegro assai*; *Sinfonie F-dur* (przed 1749, nr kat. 17): *Allegro molto – Andantino – Presto*; *Sinfonie B-dur* (ok. 1770, nr kat. 18): *Prestissimo – Larghetto – Menuetto – Presto assai*. Typ jednoczęściowej symfonii kościelnej jest charakterystyczny

⁴³ Riepel użył określenia *diejenigen verhassten Zuhörer* czyli, tłumacząc dosłownie, „tych zniechęconych słuchaczy”.

⁴⁴ *Disc.: Vielleicht gefällt dir eine ganze Pause auch nicht, wie ich neulich in einer Sinfonie zu hören bekam (...), welche mein Herr eine General-Pause nannte, und zwar deswegen weil alle Stimmen (...) zugleich mit still waren. Praec.: Ja, sie gefällt mir schon besser als die Ohnmachten, wenn sie eben nicht oft gesetzt wird. Denn eine solche unvermuthete General-Pause ist vermögend auch sogar diejenigen verhassten Zuhörer aufmerksam zu machen, welche während der Musik so heftig (ich darf nicht sagen so vernünftig) miteinander schwätzen und streiten, als die alter Weiber auf dem Kuh-Markt; tamże, s. 78.*

⁴⁵ W katalogu Emmeriga incipit pierwszej części tej *Sinfonii* jest tożsamy z incipitem trzeciej części, co zdaje się sugerować pomyłkę. Wydaje się mało prawdopodobne, iż Riepel zadysponował trzecim ogniwo cyklu w takim kształcie; THOMAS, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister*, s. 60n.

właśnie dla utworów przechowywanych w Częstochowie. Trudno uznać, iż jest to przypadek. To kolejna przesłanka, świadcząca o tym, iż powstawały one specjalnie dla sanktuarium.

Wśród trzy- i czteroczęściowych symfonii kameralnych Riepla wyróżnia się *Sinfonie D-dur*, nr kat. 10, w której Riepel zastosował jeszcze starszy typ budowy: *Andante/Allegro assai – Quasi Allegretto – Tempo di Menuetto* z częścią menuetową na końcu cyklu, choć generalnie kończył już tego typu utwory częścią szybką.

Utwory Riepla z jasnogórskiego archiwum nie są jeszcze pełnym odzwierciedleniem jego późniejszych rozważań, zawartych w traktatach teoretycznych. O ile bowiem rozważania te wybiegają w przyszłość i wyznaczają nowe tory, nowe sposoby myślenia o komponowaniu, formie *etc.*, o tyle utwory zachowane na Jasnej Górze stanowią jeszcze wcześniejszy etap jego twórczości i myślenia o muzyce, bardziej nawiązujący do przeszłości i silniej wpisujący się w tradycję katolickiej muzyki kościelnej.

Mimo wszystko jednak z punktu widzenia rozwoju muzyki jasnogórskiej utwory instrumentalne Riepla odegrały znaczącą rolę i warto poświęcić im uwagę. Wobec przedstawionych faktów z życia Riepla odpowiedź na zasadnicze pytanie, jaką tradycję muzyczną mógł przywieźć do Polski Riepel, jest oczywista, ponieważ właśnie wtedy zakończył on intensywną, jak się wydaje, bo bardzo późno rozpoczętą drezdeńską edukację muzyczną u J.D. Zelenki. Wydaje się, że ten trop może wskazywać na źródło, z którego Riepel czerpał informacje o tradycji katolickiej muzyki kościelnej, przy czym były to tradycje różnych ośrodków, bowiem Zelenka był wychowankiem kolegium jezuitów w Pradze, później studiował muzykę w Wiedniu, był też w Italii. Co prawda Saksonia, w której osiadł, miała silne tradycje protestanckie, ale Drezno było w tym czasie siedzibą króla Polski, co oznaczało równoległy rozwój zarówno muzyki protestanckiej, jak i katolickiej, za którą odpowiadał właśnie Zelenka. Ten wielki muzyk tworzył między innymi utwory instrumentalne, w tym sonaty i symfonie. Riepel był w tym czasie pod jego silnym wpływem i nie ulega wątpliwości, że wzorce, które przywiózł do Polski, miały swoje źródło w naukach Zelenki. Można też doszukiwać się wpływów muzyki kościelnej, z którą Riepel stykał się w dzieciństwie w Górnej Austrii.

W obecnym stanie wiedzy wydaje się, że symfonia kościelna w swoim skryzalizowanym kształcie pojawiła się w Polsce, a konkretnie: na Jasnej Górze, właśnie za sprawą Josepha Riepla, aczkolwiek wobec niemożności potwierdzenia, z którym ośrodkiem Riepel był związany w Rzeczypospolitej, wciąż nie można ostatecznie wykluczyć, iż ich pierwszym twórcą na ziemiach polskich był Marcin Józef Żebrowski. Trzeba jednak podkreślić, że nawet w sytuacji, w której by się okazało, iż Riepel działał w innym polskim centrum muzycznym, to i tak jego symfonie kościelne wydają się być najstarsze na ziemiach polskich. W świetle obecnej wiedzy wydaje się, że kolejne utwory tego typu powstawały na Jasnej Górze bezpośrednio po tym, jak znalazły się tam dzieła Riepla i że były na nich wzorowane.

Co do tego, że przechowywane w Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze polskie symfonie kościelne nie powstawały niezależnie od siebie, nie można mieć żadnych wątpliwości, gdyż wykazują one zbyt wiele cech wspólnych, aby mogła to być sprawa przypadku. Na pewno nie zapoczątkował tej tradycji także przybyły z Drezna Franz Perneckher, ponieważ badania wskazują na to, iż działał on w sanktuarium w latach 1759–1769, aczkolwiek nie jest wykluczone, iż przybył tam nieco wcześniej, natomiast pierwszy pobyt Żebrowskiego i — co z tym związane — stworzenie przez tego kompozytora utworów procesyjnych przypadło na lata 1748–1765, a to oznacza, że teoretycznie to on mógłby zapoczątkować tradycję utworów procesyjnych. Hipoteza ta, która wcześniej była podtrzymywana przez badaczy polskich, wydaje się jednak zdecydowanie mniej prawdopodobna niż przypisywanie pierwszeństwa Rieplowi, który działał w Polsce od 1745 r. Wobec braku jednoznacznych dowodów nie można jej wykluczyć, ale wydaje się, że w świetle przytoczonych powyżej argumentów trudno byłoby ją obronić. Zestawienie dat wskazuje, iż domniemany pobyt Riepla na Jasnej Górze miał miejsce bezpośrednio przed przybyciem do klasztoru Marcina Józefa Żebrowskiego. Później Riepel wyjechał już z Polski na stałe i jest mało prawdopodobne, aby w tej sytuacji tworzył utwory na wzór nawet tak znaczącego kompozytora jasnogórskiego, jak Żebrowski. Jego zainteresowania rozwijały się w nieco innym kierunku⁴⁶. Poza tym raczej można wykluczyć, iż w kolejnych latach ktoś sprowadził utwory kościelne Riepla na Jasną Górę, ponieważ jeśli zyskał on sławę, to jako teoretyk, a nie kompozytor. Trudno sobie wyobrazić, że jego utwory, szczególnie tak tradycyjne, mogły być rozpowszechniane.

Paweł Podejko, który w ogóle nie brał pod uwagę pobytu Riepla na Jasnej Górze, twierdził, iż utwory tego kompozytora skopiował i przywiózł na Jasną Górę o. P. Weisgärber. Jednak teza ta wydaje się być wątpliwa. Przede wszystkim, Podejko pomylił lata wyjazdów Weisgärbera po nuty na Śląsk, podając 1772 r. jako pierwszy, a jako drugi — 1727. Poza tym jeden z rękopisów z utworem Riepla jest datowany — 1752 r. W tym czasie Weisgärbera nie było już na Jasnej Górze, gdyż wyjechał w 1749 r. Poza tym sam Podejko, przypisując błędnie rękopis bez strony tytułowej (AJG II-260) Żebrowskiemu, określił jako kopistę Kottritscha, co nosi cechy prawdopodobieństwa, ponieważ mimo iż Kottritsch w 1752 r. nie przebywał jeszcze na Jasnej Górze, to już kopiował nuty dla klasztornej kapeli. Jeśli więc utwory *pro processione* Riepla były pisane tą samą ręką, a to nie ulega wątpliwości, to nie mógł ich pisać jednocześnie Weisgärber i Kottritsch. Ponad wszelką wątpliwość charakter pisma na manuskrypcie AJG III-433, a także innych rękopisach pod-

⁴⁶ Utwory Riepla *pro processione* są do dzisiejszego dnia przechowywane w archiwum jasnogórskim, co pozwala sądzić, iż były tam także za czasów Żebrowskiego. Tym niemniej jednak na okładce utworu *Sonata in F/ per la processione/ a/ Violino Primo/ Violino Secundo/ Viola obligata/ Oboe Imo./ Oboe Secundo./ Cornu Imo./ Cornu 2do./ Organo/ con/ Fondamento./ C. M. C./ Pro Choro C. M. C. Authore Josepho Riepel/ Anno Dni/ 1752*. widnieje rok sporządzenia manuskryptu, który oczywiście nie musi się pokrywać z datą powstania utworu, ale jeśli nie został wpisany błędnie, to wątpliwości pozostają.

pisanych przez Weisgärbera (np. AJG I 23, AJG I 54 i in.), nie jest tożsamy z manuskryptami, zawierającymi utwory Riepla⁴⁷. Wśród najbardziej charakterystycznych cech pisma Weisgärbera można wymienić: bardzo niestaranne pisanie liter, nietypowy znak graficzny jako wielka litera *A*, wyjątkowo duże *C* jako oznaczenie taktu, bardzo charakterystyczny sposób zapisywania wszystkich kluczy. Natomiast w wymienionych powyżej manuskryptach z utworami Riepla: klucze mają zupełnie inny kształt, oznaczenia dynamiczne na ogół są zapisywane jako *for*, *po* lub też z wykorzystaniem całych nazw, a Weisgärber pisał z zasady *f*., *p*., ponadto zarówno nuty, jak i litery mają inny kształt.

We wspomnianym manuskrypcie AJG II 260 charakter pisma odpowiada wymienionym powyżej archiwaliom — dotyczy to zarówno kształtu nut, liter, jak i szczególnemu sposobowi zapisywania oznaczeń (np. *for*, *po*), poza tym bas jest słabo ocyfrowany, co jest charakterystyczne dla Riepla, natomiast precyzyjne praktyce kompozytorskiej Żebrowskiego, który stosował wyjątkowo jak na tamten czas precyzyjne oznaczenia basu. Rękopis ten tradycyjnie zaliczano do utworów procesyjnych Marcina Józefa Żebrowskiego. Został on skatalogowany przez P. Podejkę jako nr 1609⁴⁸. Mimo iż na kartach manuskryptu z głosami poszczególnych instrumentów figuruje tylko nazwa *Pro processione*, to utwór ten znalazł się w katalogu wśród utworów Marcina Józefa Żebrowskiego, choć nawet P. Podejko uznał jego autorstwo tylko za prawdopodobne. Powodem problemów z ustaleniem nazwiska kompozytora był przede wszystkim brak strony tytułowej manuskryptu.

Badania przeprowadzone kilka lat temu przez autorkę niniejszego opracowania wykazały, iż utwór ten należy przypisać Josephowi Rieplowi. Za jego autorstwem przemawiają liczne argumenty. Poza wymienionymi powyżej znamienne jest też fakt, iż kompozycje *pro processione* Josepha Riepla, przechowywane w archiwum jasnogórskim, zostały napisane tą samą ręką, natomiast żaden utwór Żebrowskiego (poza być może stroną tytułową dodaną do rękopisu AJG I-168) nie wykazuje cech podobieństwa z tym charakterem pisma. Różnice między sposobem zapisywania zarówno znaków muzycznych, jak i oznaczeń słownych w manuskryptach Riepla i Żebrowskiego⁴⁹ są tak znaczące, iż pomyłka wydaje się wykluczona. To właśnie przy badaniach dotyczących utworów procesyjnych Żebrowskiego i porównywaniu rękopisu II-260 z innymi kompozycjami tego twórcy okazało się, iż utwory *pro processione* Riepla i Żebrowskiego posiadają zadziwiająco dużo wspólnych cech, co pozwoliło na sformułowanie hipotezy, iż wydaje się nieprawdopodobnym, aby

⁴⁷ Poza utworami procesyjnymi (*Sonata per la processione* AJG II-220, *Sonata a 2 Chori* AJG II-219, *Symphonia pro processione solemni* AJG II-222, *Sonata per la Processione* AJG III-561) ten sam charakter pisma można odnaleźć w manuskryptach z *Plancti* Riepla: AJG II-221, AJG II-223, AJG II-224.

⁴⁸ PODEJKO, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych*, s. 642.

⁴⁹ Manuskrypty z utworami procesyjnymi Marcina Józefa Żebrowskiego nie są w całości napisane przez kompozytora. W niektórych przypadkach (których szczegółowe omówienie przekracza ramy niniejszego artykułu) z biegiem czasu uzupełniano brakujące karty.

powstawały one niezależnie od siebie, i zapoczątkowało badania autorki nad dziełami wielkiego teoretyka.

W świetle obecnie dostępnej wiedzy Joseph Riepel skomponował pięć symfonii kościelnych, zachowanych w zbiorach jasnogórskich. W przeciwieństwie do Żebrowskiego, który lubił zestawiać po dwa utwory, Riepel tworzył pojedyncze dzieła. Cztery z utworów zachowanych w jasnogórskim archiwum noszą nazwę *sonata*, zaś jeden został określony jako *symfonia*. Tylko w jednym przypadku (*Sonata a due chori*, AJG II 219) w podtytule nie pojawia się określenie *per la Processione*. Dwa z nich są dwuchórowe (*Sonata per la Processione*, AJG III 561, i *Sonata a due chori*, AJG II 219), zaś trzy — jednochórowe (*Sonata per la Processione*, AJG II 220, *Sonata pro processione*, Es AJG II 260, *Symphonia pro Processione Solemni*, AJG II-222).

Sonata pro processione (AJG III 561) Josepha Riepla, wpisana błędnie do *Katalogu* Podejki jako *Sonata per la Passione „in D“*, została skomponowana na dwa chóry instrumentalne. W skład pierwszego wchodzi: skrzypce I i II, oboje I i II, trąbki I i II, fagot i organy. W drugim chórze są: oboje I i II, trąbki I i II, fagot i organy. Występuje tu więc analogiczna sytuacja, co w sonatach Perneckhera, gdzie w drugim chórze nie pojawiają się już skrzypce, natomiast są instrumenty dęte oraz organy. Jest to typ jednoczęściowej symfonii kościelnej. Podobnie jak wszystkie jasnogórskie utwory, które można zaliczyć do grupy procesyjnych, także i ten jest niedługi. Nie pojawiają się tu znaki powtórzenia. Całość liczy niespełna 80 taktów (79). Utwór ten jest utrzymany w metrum parzystym. Można się ewentualnie pokusić o określenie pierwszej myśli muzycznej, tematu, po którym w t. 16 następuje tak typowa dla wczesnych etapów kształtowania się formy sonatowej progresja (z melodią w basie). Pojawiają się tu charakterystyczne, obdarzone niezwykle pięknem, pochody akordów septymowych i nonowych bez prymy. Kompozytor nie wahał się podkreślać akordów z wielką septymą, których nie rozwiązywał, tworząc ciąg połączeń, urzekających każdego wielbiciela baroku. Tonacja zasadnicza powraca i umacnia się kadencyjne w t. 55–56. Nawiązania do materiału początkowego (łącznie z progresją, ale oczywiście już na innych stopniach) są wyraźne. Jeszcze na zakończenie utworu jest powrót zasadniczego materiału (*organo pieno*).

Materiał muzyczny całego dzieła jest dość jednorodny. Nie ma tu przeciwstawnych myśli ani części. Pojawia się natomiast charakterystyczny dla epoki dualizm tonacyjny. Można się pokusić o odnalezienie załączków formy sonatowej, ale rozgraniczenie dwóch części formy sonatowej byłoby w tym przypadku dość problematyczne.

Dwa chóry instrumentalne uzupełniają się nawzajem, więc z oczywistych względów materiał ten nie jest zbyt bogaty, aby nie zakłócić kanonu, jaki powstaje już od początku utworu (w przesunięciu taktowym). W ramach par instrumentów dominuje technika równoległego prowadzenia głosów (głównie w tercjach). Dominuje spokojny, miarowy ruch ćwierćnotowo-półnotowy, tylko w instrumentach, które

prowadzą melodię, zdarzają się ósemki. Linia melodyczna jest ozdobiona trylami. Partia organowa jest ocyfrowana (choć — jak wspomniano — oszczędniej niż robił to Żebrowski). Fagot współrealizuje partię basu.

Także w kolejnym utworze Riepla, *Sonata a due chori* (AJG II-219), trudno dokładnie zdefiniować budowę formalną, co jest cechą charakterystyczną symfonii kościelnych zachowanych na Jasnej Górze. Początkowy temat trwa 19 taktów, następnie jest on powtórzony w tonacji dominanty. Temat ten nie kończy się tak, jak pierwotna wersja, tylko przechodzi bezpośrednio w pracę motywiczno-tematyczną. W zasadniczej postaci temat pojawia się ponownie w t. 54. *Sonata a due chori* Riepla liczy 75 taktów, jest utrzymana w tonacji Es-dur w takcie $\frac{3}{4}$. Początkowo jest ona także spokojna, choć w miarę rozwoju zdecydowanie więcej tu drobniejszych wartości niż w poprzednim utworze. Temat jest oparty na ruchu synkopowanym, który w t. 2 przechodzi w triolę, ćwierćnutę i pauzę ćwierćnutową. Temat ten rozwija się w ruchu łukowym. Często pojawiają się szesnastkowe pochody po dźwiękach akordowych.

W ramach par instrumentów panuje wszechobecne w omawianych utworach tercjonanie. Altówka wypełnia środkowy rejestr. *Clarina* I i II nie mają rozbudowanych partii. Kompozytor zdaje się nie wykorzystywać ich możliwości. Partia organów jest bardzo skromnie ocyfrowana, co wiąże się z oszczędnym zastosowaniem środków harmonicznycch. Riepel zrezygnował tu z barokowego bogactwa na rzecz prostych trójdźwięków. W *Choro 2do* tą samą ręką co partie fletów zostały dopisane partie klarnetów (*in Es*). Ta sama osoba napisała też partie *clarin* w drugim chórze. Klarnety mają bogatsze partie niż *clarina*, pełniąc m.in. rolę instrumentów melodycznych. Dopisana też później partia organów w drugim chórze jest już wzbogacona harmonicznycch. Poprzez bogatsze ocyfrowanie pojawia się tu więcej sugestii rozwiązań harmonicznycch. W utworze występują często dominanty septymowe (niejednokrotnie dominanty wtrącone). Skład to znów bogatszy chór pierwszy — dwoje skrzypiec z dopiskiem *e Oboe, viola obl., 2 clarini, organo e Basso*, oraz nieco skromniejszy chór drugi: 2 oboje, 2 *clarini* i *Basso*.

Sonata per la Processione (AJG II-220) Riepla to pojedynczy utwór bez podziału na chóry instrumentów. Została ona przeznaczona na dwoje skrzypiec, *viola obl.*, 2 oboje, 2 rogi, *Organo con Fondamento*. Partia określona jako *Viola di Fagotto* teoretycznie nie jest tożsama z partią basu, ale jest jej pokrewna. Także i ten utwór posiada trudną do określenia budowę, tak typową dla utworów procesyjnych kompozytorów jasnogórskich. Oparty jest na jednym, podstawowym pomysle muzycznym, który w miarę rozwoju jest używany do pracy tematycznej lub motywicznej. Generalnie jednak Riepel chętnie go po prostu powtarza. Charakterystyczne dla tego utworu jest przesuwanie akcentów. Np. pierwszy pokaz tematu trwa do t. 9. W t. 10 rozpoczyna się drugi pokaz, ale w przesunięciu o ćwierćnutę, co przy trójdzielnym metrum (utwór jest w takcie $\frac{3}{4}$) powoduje przesunięcie metryczne i znaczące zmiany akcentów. Kolejny pokaz tematu mógłby wyznaczać początek drugiej

części formy sonatowej, gdyby przyjąć założenie, że właśnie do tego typu budowy dążył kompozytor, jest to bowiem pokaz w górnej kwincie, w pierwotnej wersji metrycznej (a więc bez przesunięcia metrycznego). Jak już było wcześniej zaznaczone, temat lub jego części wracają kilka razy. Znaczący jest jeszcze powrót w tonacji zasadniczej na zakończenie tego niedługiego, bo liczącego 72 takty, utworu. *Andante* posiada kilka charakterystycznych rysów rytmicznych. Budowa nie jest szczególnie symetryczna. Pierwsze trzy takty opierają się na grupie: ósemka – dwie szesnastki – cztery ósemki, ale w drugim i trzecim pokazie jest ona zmodyfikowana: ósemka z kropką – dwie trzydziestodwójki – cztery ósemki. Poza rytmem punktowanym, w temacie pojawiają się też synkopy, przy czym akcentowana nuta jest za każdym razem najwyższym dźwiękiem, a więc stanowi kulminację. W pierwszej części temat wznosi się do c^3 , natomiast w części drugiej dominuje ruch opadający. Pojawiają się zarówno tryle, jak i mordenty, podkreślające ważniejsze nuty.

Zarówno skrzypce, jak i oboje, często grają w równoległych tercjach. Analiza partii obojów pozwala wyjaśnić zagadkę metrycznego przesunięcia tematu w partii skrzypiec. Otóż w t. 10 pojawia się partia obojów, które dotychczas milczały. Wprowadzają one temat bez przesunięcia, natomiast skrzypce zdają się tu pełnić rolę chóru II i prezentują materiał tematyczny w kanonie, przesunięty o jedną ćwierćnutę. Wydaje się, że mimo tego, iż w tym utworze Riepel nie zdecydował się na zastosowanie techniki dwuchórowej, to jednak do niej nawiązał, bo w dalszym toku rozwoju (np. w t. 39n) ponownie pojawiają się tego typu przesunięcia. O ile oboje wchodzi w t. 10, to rogi czekają na swoje wejście do t. 14, w którym prezentują temat. Zresztą w dalszej części utworu pojawia się on także w pozostałych partiach, z czego wynika, że Riepel nie zamierzał zmierzać w stronę formy sonatowej, tylko wyraźnie nawiązywał do technik barokowych. Starał się prezentować temat w różnych rejestrach i barwach. Utwór jest bardzo jednorodny.

Zgodnie z techniką kompozytorską Riepla, ocyfrowanie utworu nie jest bogate, ale znów pojawia się tak lubiana przez niego technika zestawiania czterodźwięków w postaci akordów septymowych, często molowych lub zmniejszonych, niejednokrotnie w funkcji akordów nonowych bez prymy lub też z wyraźnie podkreślaną septymą wielką. Takie wyjątkowo piękne progresje, w których jedyną cyfrą na przeszerzeniu wielu taktów jest siódemka, wydają się być charakterystyczną cechą warsztatu tego twórcy i bodaj największym atutem jego utworów stworzonych w tej konwencji.

Sonata pro processione (AJG II 260) jest utrzymana w tempie *Adagio* w takcie $\frac{3}{4}$. Jak już wspomniano przy opisie identyfikacji tego utworu, *Sonata Es* posiada typowe dla Riepla oszczędne ocyfrowanie. Inną istotną cechą, odróżniającą ten utwór od dzieł procesyjnych Żebrowskiego, jest pojawienie się partii altówki. Kompozytor zadysponował też waltornie, natomiast jako instrumenty solistyczne wyznaczył dwa oboje. Jest to utwór o charakterze dostojnym. Bardzo wyraźnie zaznaczają się wpływy poloneza. Często pojawiają się synkopy, punktacja. Trzytaktowa fraza,

otwierająca ten utwór, kończy się typowo polonezowym motywem — dwie ćwierćnuty i pauza ćwierćnutowa, przy czym pierwsza z nut jest podkreślona mordentem i stanowi jednocześnie kulminację całej frazy, osiągniętą poprzez stopniowe wspinięcie się melodii po dźwiękach akordu tonicznego. Poprzez zastosowanie w motywie czołowym, wykorzystywanym wielokrotnie w toku utworu, charakterystycznego rytmu: ósemka z kropką – szesnastka – ósemka z kropką – szesnastka – ósemka z kropką – szesnastka, utwór ten jest bardzo wyrazisty, ale i niezwykle spójny, co jest cechą charakterystyczną utworów procesyjnych Riepla. Pierwsza trzytaktowa fraza jest powtórzona w przesunięciu o sekundę w górę, co także odzwierciedla dość typowy sposób budowania formy tego typu utworów, w których sekwencyjność odgrywa znaczącą rolę. Pierwszy odcinek zamyka się w dwunastu taktach, po czym pojawia się kolejna część otwarta analogicznym motywem czołowym co cały utwór, ale ten odcinek rozwija się już zupełnie inaczej. Skrzypce się wycofują, natomiast solowe partie obojów wprowadzają bardziej liryczny nastrój, stanowiąc opozycję do dostojnego, eleganckiego, ale i zdecydowanego w charakterze początku utworu.

W t. 38 pojawia się temat w tonacji dominanty, natomiast ostatnie dziesięć taktów utworu to ponowna prezentacja tematu materiału tematycznego w tonacji toniki, co — jak w większości przypadków utworów procesyjnych — teoretycznie pozwoliłoby przeprowadzić pewne analogie z kształtującą się formą sonatową, ale wyraźnie archaizująca technika operowania tematem zarówno w postaci zasadniczej, jak i w przekształceniach, np. odwróceniu czy też sekwencyjnym powtarzaniu, zdaje się bardziej wskazywać na swoiste połączenie starych technik z nowymi, ale z przewagą dawnych wpływów. W tej sytuacji doszukiwanie się znamion formy sonatowej wydaje się bezzasadne. Zgodnie z panującą w tym czasie modą, melodyka opiera się głównie na dźwiękach akordowych, zdecydowanie mniej jest pochodów sekundowych, natomiast pojawia się wiele repetycji. To standardowe rozwiązanie, używane w połowie XVIII w., stanowiące znamię doprowadzonych w tym czasie do skrajnej postaci uproszczeń. Są one widoczne nie tylko w melodii, ale także w fakturze, opartej bardzo często na prowadzeniu głosów *unisono*, ewentualnie repetycji dźwięków w partiach towarzyszących. Nie można jednak nie zauważyć delikatnych prób zarysowania w rejestrze środkowym partii altówki, która po unisonowym motywie czołowym jest nieraz prowadzona samodzielnie, choć oczywiście w charakterystyczny dla owej epoki uproszczeń sposób, a więc głównie w formie wielokrotnie repetyowanych dźwięków.

To, co godne podkreślenia, to bogatsza, archaizująca harmonika, w której Riepel i tym razem zastosował tak lubiane przez niego, że aż urastające do manieri, ciągi „siódemek” w basie cyfrowanym, co zaowocowało i w tym wypadku bardzo pięknymi progresjami, np. w t. 28–32: dominanta nonowa bez prymy wtrącona do dominanty – dominanta nonowa bez prymy – tonika trzeciego stopnia septymowa – tonika szóstego stopnia septymowa – dominanta septymowa wtrącona do dominan-

ty. Bardzo interesująco rysują się w utworach procesyjnych te zestawienia nowego stylu — w postaci wielokrotnie powtarzanych przebiegów tylko i wyłącznie po dźwiękach akordowych, ze starszą stylistyką — w postaci krótkich odcinków pełnych zaskakujących w tym kontekście akordów septymowych i nonowych — i to zarówno majorowych, jak i minorowych. Wydaje się, że właśnie te utwory w pełni pokazują, jak trudny i mozolny był w kręgu muzyki kościelnej proces przelamywania środków barokowych na rzecz uproszczonego stylu, charakterystycznego dla sonaty i symfonii połowy wieku.

Symphonia pro Processione Solemni (AJG II-222) Riepla jest utrzymana w tempie *Andante*, w tonacji C-dur, w takcie $\frac{3}{4}$. Nie jest ona dłuższa niż utwory oznaczone przez Riepla jako sonaty. Liczy bowiem tylko 83 takty. Utwór ten jest przeznaczony na dwoje skrzypiec, 2 oboje, 3 *clarina cum Tympani, Organo e Violone*. Poza różnicą w obsadzie można jednak też zaobserwować pewne subtelne różnice stylistyczne pomiędzy ową symfonią a sonatami. Wydaje się, że symfonia jest napisana w nieco nowocześniejszym języku muzycznym. W partii organów ocyfrowanie prawie się już nie pojawia. Partia basowa jest tradycyjnie oparta na powtarzaniu dźwięków lub pochodach po dźwiękach akordowych. Skrzypce I i II wprowadzają temat *unisono*. Tercjowanie pojawia się dopiero w t. 14. Do początku t. 14 oboje grają temat *unisono* ze skrzypcami, czyli jest on bardzo dobrze słyszalny. Riepel, jak już wyżej wspomniano, zadysponował w tym utworze 3 *clarina*, wspomagane kotłami. Pierwsza z trąbek, oznaczona jako *Clarino principale*, pełni zupełnie inną rolę niż *clarina* II i III, których rola ogranicza się do towarzyszenia, akompaniowania. W partiach skrzypiec i obojów temat powraca w tonacji dominanty w t. 43, a następnie w tonice w t. 73. Mimo braku znaków powtórzenia, takty te mogłyby wyznaczać początek pierwszej i drugiej części drugiej części formy sonatowej, tym bardziej, że są one eksponowane w dynamice *forte*, ale także w tym przypadku jest to dyskusyjne. *Clarina* rozbrzmiewają po raz pierwszy z pokazem tematu w momencie, kiedy oboje milkną na 15 taktów. Zdaje się więc, że kompozytorowi zależało na zmianie barwy i wyeksponowaniu walorów brzmienia trąbki. Główny motyw tematu jest oparty na synkopie. Podstawowy schemat rytmiczny to: ósemka – ćwierćnuta – dwie szesnastki – cztery szesnastki. Pojawia się już na początku trzy razy. Warto zwrócić uwagę na odtaktowość tematów.

Problematyka symfonii kościelnej na terenach polskich była szeroko omawiana przez autorkę niniejszego artykułu na kilku konferencjach muzykologicznych⁵⁰,

⁵⁰ Por.: B. STRÓŻYŃSKA, *Rozważania o symfonii kościelnej i symfonii w Kościele na podstawie XVIII-wiecznych utworów polskich zachowanych w Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze* — referat z Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich *Karol Szymanowski i świat jego wartości w 125. rocznicę urodzin i 70. rocznicę śmierci kompozytora*, Zakopane – Kraków, 19–22 października 2007; TAŻ, *Symphonia, sonata czy andante? Nieporozumienia terminologiczne w XVIII-wiecznej*

w tym opracowaniu nie znalazło się już więc uzasadnienie, dlaczego jasnogórskie utwory procesyjne, w tym utwory Riepla, zostały zaliczone do grupy symfonii kościelnych, choć większość z nich nosi nazwę gatunkową *sonata*. Na zakończenie warto jednak podkreślić, iż niezależnie od badań autorki, Th. Emmerig w katalogu dzieł Riepla także określił jego utwory procesyjne jako symfonie (choć tylko jeden z nich nosi taką nazwę), umieszczając je wśród innych symfonii tego twórcy. To ważna przesłanka świadcząca o tym, iż uznanie przez autorkę tego opracowania jasnogórskich utworów procesyjnych za symfonie, choć dotąd nie praktykowane w Polsce, znajduje swoje potwierdzenie także we wnioskach badaczy z innych ośrodków.

Joseph Riepel als Vorreiter der modernen Kompositionslehre und Autor der Musikwerke *pro processione*

Zusammenfassung

Joseph Riepel gehört zu den berühmtesten aber auch zu den in Polen am wenigsten bekannten Theoretikern des 18. Jahrhunderts. Seinen Einfluss auf die moderne Theorie der Musik betont man sowohl in zahlreichen Schriften von so bekannten alten Autoren, wie z.B. F.W. Marpurg, J.A. Hiller, J.N. Forkel, H.Ch. Koch, Ch.F.D. Schubart, als auch in neueren Artikeln und Büchern (z.B. von P. Benary, W. Budday, G. Wagner, Th. Emmerig).

In diesem Artikel zitiert man zahlreiche Autoren, um die besondere Bedeutung Riepels für die Entwicklung der Kompositionskunst (statt der älteren Kompositionslehre) zu zeigen. Es gibt auch die Beschreibung der theoretischen Werke Riepels, weil seine Arbeiten nicht nur aus den meritorischen Gründen aber auch aufgrund der spezifischen Form hochinteressant zu sein scheinen.

Zu den interessantesten wissenschaftlichen Problemen gehört die Tätigkeit Riepels in Polen um 1745. Zu dieser Zeit beendete Riepel sein Studium in Dresden. Es scheint, dass er von seinem Dresdner Meister, Zelenka, die Tradition der Kirchensymphonie nach Polen mitbrachte. Bis zum heutigen Tag kann man nicht zweifellos bestimmen, in welchen von polnischen Musikzentren Riepel tätig war, aber sowohl deutsche Musikwissenschaftler als auch Autorin dieses Artikels glauben, dass er zu dieser Zeit in Tschenschow wohnte. Nach Worten von Th. Emmerig „Eine für die Verbreitungsverhältnisse von Riepels Werk überraschend große Zahl von Autographen liegt in der Musiksammlung des Paulinerklosters in Tschenschow vor“. Es scheint fast unmöglich zu sein, dass so frühe Werke von dem zu dieser Zeit noch ganz nicht bekannten jungen Musiker verbreitet worden waren.

muzyce instrumentalnej na przykładzie utworów pro processione Marcina J. Żebrowskiego, „Polski Rocznik Muzykologiczny” (2007–2008), t. VI, s. 119–140; TAZ, *Utwory pro processione Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: R. POŚPIECH (red.), *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, Opole 2013, s. 97–120.

Die aus diesem Archiv stammenden und in dieser Arbeit analysierten Kirchensymphonien Riepels bilden mit den Werken von M.J. Źebrowski, F. Perneckher und F. Kottritsch eine hochinteressante Sammlung der sog. Prozessionswerke. Unabhängig davon, dass die Kirchensymphonie von der Kammersymphonie sich sehr stark unterscheidet, scheint es, dass die Prozessionswerke der oben genannten Komponisten nach einem für dieses berühmteste Musikzentrum in Tschenstochau spezifischen und von Riepel bestimmten Muster komponiert worden waren.