

Maryla Renat

Sonaty "pro Processione" Marcina Józefa Żebrowskiego : charakterystyka formalno-stylistyczna wybranych utworów

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 2, 29-42

2008

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.

Maryla Renat

Sonaty „pro Processione” Marcina Józefa Żebrowskiego. Charakterystyka formalno- -stylistyczna wybranych utworów

W zbiorach archiwalnych muzykaliów biblioteki jasnogórskiej znajdują się liczne manuskrypty utworów Marcina Józefa Żebrowskiego (1710–1780)¹, kompozytora, śpiewaka i skrzypka. Z twórczości M.J. Żebrowskiego zachowało się 30 kompozycji, w tym głównie wokalnie-instrumentalnych. Wśród nich są m.in. *Magnificat* na chór i orkiestrę, *Salve Regina* na bas i zespół (wyd. PWM Kraków w serii Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej pod red. Zygmunta M. Szweykowskiego), *Rorate coeli* na chór i orkiestrę, *Vesperae* na chór i orkiestrę, msze (*Missa Pastoralis*, *Missa Pastorita*, *Missa in B*), także duety i arie, sonaty instrumentalne.²

Obecnie kompozytor ten uznany jest za jednego z wybitniejszych twórców polskich XVIII stulecia. Początki badań nad jego twórczością sięgają lat 30. ubiegłego wieku.³ W drugiej połowie XX wieku zbiory jasnogórskie stały się przedmiotem penetracji wielu muzykologów. Rozważania nad twórczością

¹ Daty życia ustalone na podstawie badań Pawła Podejki (R. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000, s. 52.).

² P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, t. 12, Kraków 1992, s. XXVI.

³ Na rok 1938 datowana jest pierwsza praca magisterska poświęcona postaci tego twórcy, autorstwa Romana Heisinga, *Marcin Józef Żebrowski (1702–1770). Przyczynek do historii muzyki na Jasnej Górze w Częstochowie*, zrealizowana na Uniwersytecie w Poznaniu (R. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka ...*, s. 23 – wykaz piśmiennictwa).

M.J. Żebrowskiego podejmowali: Paweł Podejko, Bohdan Muchenberg, Ewa Orłowska (sonaty „pro Processione”), Remigiusz Pośpiech (twórczość mszalna).

M.J. Żebrowski działał przez 17 lat w kapeli jasnogórskiej (1748–1765). „Na Jasnej Górze działało wielu kompozytorów, tworzących dla kapeli – czytamy w uwagach Pawła Podejki, jednego z pierwszych badaczy życia muzycznego Jasnej Góry. „Trzon repertuaru kapeli do roku 1818 stanowiły utwory miejscowych kompozytorów, później na Jasnej Górze powstało zaledwie 18 utworów”⁴.

Jak stwierdza autor publikacji o jasnogórskim muzykowaniu, kompozycje tworzone na miejscu na potrzeby kapeli, wykazywały pewne cechy wspólne w zakresie obsady i możliwości wykonawczych. O kształtowaniu linii wokalne decydowały umiejętności wybitnych śpiewaków, działających w składzie zespołu, z kolei utwory instrumentalne zawierały zbliżony typ obsady: 2 skrzypiec, altówka, 2 oboje, 2 trąbki, 2 rogi, organy; sporadycznie stosowano 2 flety i fagot (w realizacji basso continuo). Wysoką trąbkę – clarini Żebrowski traktował solistycznie⁵. Obsadę taką zapewne wyznaczał dobór muzyków – instrumentalistów, grających w kapeli. W utworach religijnych stosowano zazwyczaj 4 głosy solowe wokalne.

Marcin Józef Żebrowski uznany jest za twórcę, który posiadał najbardziej oryginalny zmysł instrumentacyjny, był najbardziej twórczy w wykorzystywaniu poszczególnych instrumentów na tle spuścizny innych kompozytorów jasnogórskich. Właśnie on wprowadza do składu zespołu róg angielski i klarnet, instrumenty, które wówczas, w połowie XVIII wieku, w wielkich centrach muzycznych Europy dopiero co torowały sobie drogę do składu orkiestry symfonicznej. Działania Żebrowskiego w dziedzinie obsady instrumentalnej były zatem zgodne z tendencjami epoki.

Kompozytor ten był autorem kilkunastu sonat, noszących dookreślenie „pro Processione”, przeznaczonych na ten sam zespół instrumentalny. W 1976 roku ukazały się dwie sonaty w opracowaniu Bohdana Muchenberga w serii *Florilegium Musicae Antiquae* (nr 41). Kolejne wydanie, tym razem ośmiu dzieł tego gatunku, również przygotowane przez tego samego autora, miało miejsce w 1990 roku (seria: *Źródła do Historii Muzyki Polskiej* 32).⁶ Jediną pracą, podejmującą kompleksowe omówienie wszystkich sonat kompozytora jest artykuł Ewy Orłowskiej pt. *Kształtowanie brzmienia w sonatach pro Processione Marcina J. Żebrowskiego*, opublikowany w 7 tomie serii „*Studia Claromontana*” (1987). Autorka omawia w nim problematykę formalną, melorytmikę, harmonikę, obsadę, środki techniczno-fakturalne. Bardzo szczegółowo rozpatruje kwestię pokrewieństw motywicznych w poszczególnych odcinkach formalnych so-

⁴ P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, PWM Kraków 1977, s. 68.

⁵ P. Podejko, *Katalog tematyczny...*, s. XXVI.

⁶ R. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka...*, s. 53. Autor tej pozycji stwierdza, że wcześniejsze wydanie dwóch sonat z 1976 roku trudno uznać za krytyczne wydanie źródłowe.

nat. Rozprawa Ewy Orłowskiej przyjmuje układ treści według wyżej wyszczególnionych zagadnień. Nie podejmuje charakterystyki poszczególnych utworów, lecz traktuje tematykę kompleksowo, dążąc do wniosków uogólniających, uchwycenia tendencji dominujących w całym zbiorze 17 sonat. Koncentrując się na właściwościach brzmieniowych utworów, ich immanentnym obszarze problemów technicznych nie porusza kwestii stylistyczno-historycznych o charakterze kontekstowym. Toteż niniejsze omówienie w odróżnieniu od tekstu Ewy Orłowskiej ujmuje relację tych dzieł do tendencji stylistycznych muzyki europejskiej połowy XVIII wieku, nie mogąc pominąć oczywiście charakterystyki formalnej, stanowiącej podłoże do wniosków dotyczących problemu stylu. Celem analiz sonat Żebrowskiego było również uchwycenie warsztatowych cech szczegółowych, określających ich przynależność do okresu przejściowego między barokiem i klasycyzmem.

Niniejsza charakterystyka przedstawia bliżej 6 utworów, zamieszczonych w trzech sygnaturach; każda z nich zawiera manuskrypty dwóch sonat:

I – 167: *Sonata e-moll, Sonata A-dur*

I – 168: *Sonata C-dur, Sonata Es-dur*

I – 170: *Sonata d-moll, Sonata B-dur*

Analizy dzieł dokonano na podstawie jasnogórskich zbiorów rękopiśmiennych, jako najbardziej wiernych intencji kompozytora. Utwory te są zebrane w postaci głosów – partii instrumentalnych. Głosy jednej z sonat (e-moll) są niekompletne. Wszystkie posiadają tylko jedną część w wolnym tempie. Odznaczają się pewną jednolitością stylistyczną, zawierają cechy właściwe zarówno dla muzyki barokowej, jak i wczesnoklasycznej. Napisane zostały na ten sam rodzaj obsady:

I i II skrzypce (*Violinis duobus*),

I i II obój (*Hobois duobus*),

I i II trąbka (*Clarinis duobus*),

Organy, wiolonczela lub fagot (*basso continuo*).

W innych sonatach – tutaj nie omawianych – pojawiają się także Corni. *Basso continuo* realizowane jest zasadniczo w partii organów, a jego linia melodyczna najniższego głosu dublowana jest przez wiolonczelę lub fagot. Cechą charakterystyczną sonat jest rozbudowanie grupy dętej w stosunku do smyczkowej; tutaj w omawianych 6 sonatach, złożonej tylko z grupy I i II skrzypiec i wiolonczeli.

Paweł Podejko przytacza w swej pracy o kapeli jasnogórskiej wykazy instrumentalistów, działających na Jasnej Górze w różnych okresach. W wykazach przeważają ilościowo muzycy grający na instrumentach dętych, co – jak zauważa autor – wynikało z przeznaczenia wielu kompozycji do wykonania na wolnym powietrzu. Konkluzja końcowa, dotycząca obsady zespołu klasztornego zawiera następującą uwagę: „W XVIII wieku w dokumentach jasnogórskich rozróżniano 3 rodzaje instrumentów dętych: trąbę, obój i fagot. Zachowany zbiór nut wskazuje jednak, że kapela jasnogórska posiadała wówczas wiele rozmaitych instrumentów dętych. Grających na instrumentach dętych blaszanych

nazywano na ogół trębaczami (tubicinator) zaś grających na dętych drewnianych oboistami (tibicinator).⁷

Sonaty „pro Processione” powstały na potrzeby kapeli, w której kompozytor piastował przez pewien okres funkcję kapelmistrza. Badania wyżej cytowanego autora pozwoliły stwierdzić, iż Żebrowski był jej świeckim członkiem. Określenie „pro processione”, występujące przy każdej kompozycji sugeruje, iż pełniły one funkcję użytkową, były prawdopodobnie przeznaczone do wykonania podczas obrzędu procesji. Ewa Orłowska zauważa: „Sonaty Żebrowskiego nie posiadają swych odpowiedników w twórczości muzycznej, tak polskiej jak europejskiej, co zdawałoby się sugerować ich związki z lokalną tradycją.”⁸

Charakterystyka utworów

Sygnatura: I – 167

Sonata e-moll utrzymana jest w tempie Andante i metrum 2/4. Rękopiśmienne głosy tej sonaty – jak już wyżej zaznaczono – są niekompletne: brak głosów II skrzypiec, i oboju, i II trąbki. Sonata posiada dwudzielną formę typu A A₁ z repetycją każdej podczęści, na wzór barokowej formy, typowej dla tańców suitowych. Plan tonalny w przebiegu obu ogniw również odnosi się do ustalonego wzorca:

A: e-moll → G-dur

A₁: G-dur → e-moll

„Podstawę do kształtowania formy – stwierdza E. Orłowska – stanowi w przypadku każdej kompozycji prosta konstrukcja harmoniczna, wykorzystująca wyłącznie odniesienia dominanty górnej do toniki (dla utworów w dur) oraz molowej toniki i jej durowej paraleli (dla utworów w moll)”.⁹

Sonata posiada fakturę homofoniczną z wiodącą rolą I skrzypiec. Partie obojowe są zbliżone pod względem motywowym do skrzypcowych, wprowadzają motywy tematyczne w trakcie pauz partii skrzypcowych (na sposób komplementarny). Partie trąbek stanowią tylko wzmocnienie harmoniczne. Basso continuo realizowane jest w pulsie ósemkowym, a w przejściach między frazami uaktywnia się do ruchu szesnastkowego. Operuje głównymi funkcjami harmonicznymi z zastosowaniem licznych przewrotów. W kształtowaniu występuje zasada snucia motywowego typu figuracyjnego, materiałowo oparta na temacie.

Temat *Sonaty e-moll* jest 8-taktowy o wyraźnie dwuczłonowej konstrukcji – pierwsze zdanie tworzy trzykrotne powtórzenie tej samej frazy, drugie podaje nową myśl, także kształtowaną powtórzeniem figuracyjnej frazy:

⁷ P. Podejko, *Kapela wokalna – instrumentalna...*, s. 52–56.

⁸ E. Orłowska, *Kształtowanie brzmienia w sonatach pro processione Marcina J. Żebrowskiego*, [w:] „Studia Claromontana”, t. 7, Wydawnictwo oo. Paulinów, Jasna Góra 1987, s. 239.

⁹ Tamże, s. 241.

Maryla Renat

Przykład 1: M.J. Żebrowski, *Sonata e-moll*, temat



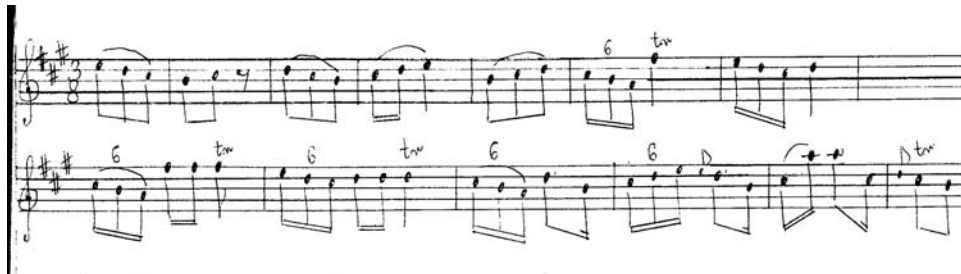
Sygnatura: I – 167

Sonata A-dur podaje to samo tempo Andante oraz metrum 3/8. Analogicznie jak *Sonata e-moll* posiada dwuzdzielne ukształtowanie formalne A A₁, przy czym mamy tu do czynienia ze znaczną dysproporcją długości obydwu ogniów: A – 25 taktów, A₁ – 45 taktów. Drugie ogniwo wykorzystuje motywikę tematu, zwłaszcza motyw triolowy jest wielokrotnie powtarzany.

Utwór znamionuje jednolitość materiałowa i wariantowość motywiczna. Plan tonalny zakłada modulację w ogniwie pierwszym do tonacji dominanty (E-dur) a w ogniwie A₁ powrót do tonacji głównej. Utrzymana jest w fakturze homofonicznej z dużą aktywnością melodyczną głosów I skrzypiec i I oboju. Partie II skrzypiec i II oboju są mniej aktywne melodycznie i wraz z partiami trąbek tworzą głosy uzupełniające. Basso continuo realizowane jest w pulsie ósemkowym na prostych układach akordowych.

Kształtowanie motywiczne odbywa się drogą sekwencyjnych powtórzeń oraz odmian wariacyjnych. Sporo jest pochodów gamowych. 13-taktowy temat posiada motyw inicjalny, który poddany został rytmicznej diminucji i podawany jest w ruchu prostym lub inwertynym w wielokrotnych powtórzeniach. Uwagę zwracają też częste tryle:

Przykład 2: M. J. Żebrowski, *Sonata A-dur*, temat



Sygnatura: I – 168

Sonata C-dur w tempie Andante, metrum 2/4, wprowadza dość istotne zmiany w porównaniu z sonatami: e-moll i A-dur. Posiada trójczłonową budowę formalną A A₁ A, w której ogniwo środkowe zawiera pierwsze załączki pracy przetworzeniowej. Naprzemiennie występuje motywika poszczególnych zdań tematu. W przebiegu sukcesywnym dominuje ponownie zasada snucia motywicznego typu selektywnego, czyli z wyodrębnieniem osobnych motywów¹⁰, co daje w konsekwencji zmienną rytmikę.

Sonata C-dur utrzymana jest w fakturze homofonicznej z zastosowaniem techniki korespondencji motywicznej pomiędzy głosami:

Przykład 3: M.J. Żebrowski, *Sonata C-dur*, fr. partii obojowych

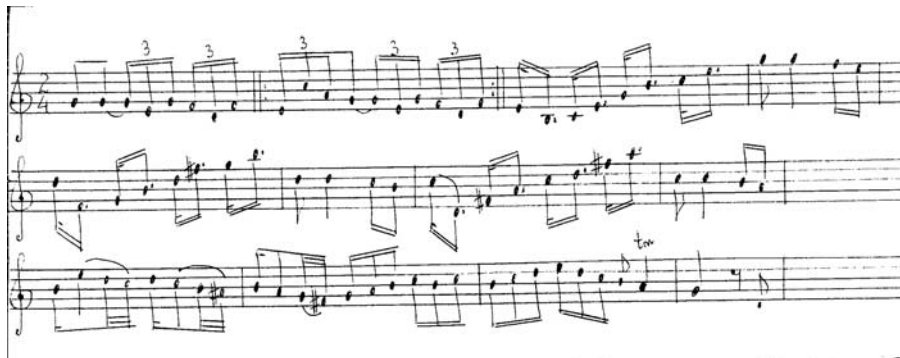


Występuje też zjawisko dublowania głosów w partiach skrzypiec i obojów. Z kolei I i II skrzypce oraz I i II obój prowadzone są w paralelnych interwałach (tzw. wytercjowanie) lub na sposób komplementarny. W nieznacznym zakresie usamodzielniają się partie trąbek, które prezentują motyw czołowy tematu; poza tym pełnią rolę wzmocnienia harmonicznego. Basso continuo oparte jest na prostych akordach głównych i pobocznych często w przewrotach sekstowych, sporadycznie stosuje akordy septymowe.

Kształtowanie konstytuuje rozwój materiału motywicznego tematu. Temat główny jest rozbudowany, 16-taktowy. Można w nim wyodrębnić trzy zdania, różniące się przede wszystkim rytmiką. Drugie zdanie oparte jest na charakterystycznym odwróconym rytmie punktowanym, zestawionym z motywem synkopowanym:

¹⁰ J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, [w:] *Formy muzyczne*, t. 1, PWM, Kraków 1983, s. 230.

Przykład 4: M.J. Żebrowski, *Sonata C-dur*, temat



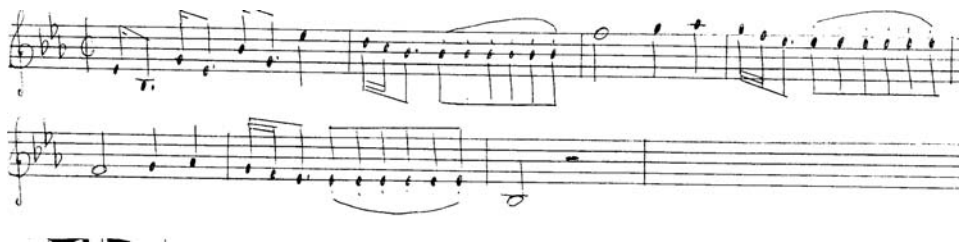
Temat omawianej *Sonaty C-dur* moduluje do tonacji G-dur. W dalszym przebiegu formy wychylenia modulacyjne (wzorem tematu) następują tylko do tonacji dominanty.

Sygnatura: I – 168

Sonata Es-dur w tempie Adagio i metrum 4/4 (alla breve) przedstawia analogiczny do *Sonaty C-dur* typ formy A A₁ A, określony w zapisie nutowym jako „Da Capo sino al Segno”. Ogniwo A₁ posiada znamiona pracy przetworzeniowej, zaznacza się w nim także chwiejność tonalna. W homofonicznej fakturze – podobnie jak w poprzednich sonatach – wiodącą tematyczną rolę pełnią skrzypce i oboje, a partie trąbek – dopełnienie harmoniczne.

Temat rozpoczyna motyw inicjalny w odwróconym rytmie punktowanym, po czym przechodzi w nową frazę, powtórzoną trzykrotnie od różnych wysokości z wyróżniającym się motywem na powtarzanym dźwięku. Temat ten najbardziej zbliża się do tematów klasycznych.

Przykład 5: M.J. Żebrowski, *Sonata Es-dur*, temat



Sygnatura: I – 170

Sonata d-moll w tempie Andante i metrum 4/4 jest kolejnym utworem o formie A A₁ A. Tok rozwoju oparty jest na sekwencyjnych powtórzeniach z rozwi-

nięciami i modulacją do pobliskiej tonacji g-moll. Faktura *Sonaty d-moll* jest homofoniczna z krótkimi odcinkami polifonizującymi – pomiędzy głosami I i II skrzypiec występują proste imitacje motywiczne. I obój częściowo dubluje partię I skrzypiec w unisonie lub ją kontrapunktuje. Drugie głosy skrzypiec i oboju tradycyjnie pełnią rolę dopełnienia melodyczno-harmonicznego. Partia trąbki natomiast zawiera jedną projekcję motywu tematycznego.

Temat wykazuje pewne podobieństwo do tematu *Sonaty Es-dur* pod względem konstrukcyjnym i w charakterystycznym eksponowaniu repetowanych wysokości:

Przykład 6: M.J. Żebrowski, *Sonata d-moll*, temat

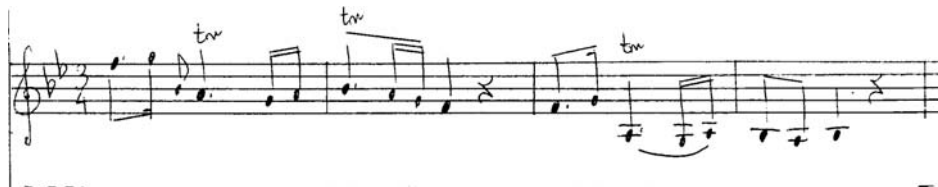


Sygnatura: I – 170

Sonata B-dur (Andante, 3/4) utrzymana jest w formie dwudzielnej A A₁ z wydłużeniem ogniwa drugiego. Sonata ta zwraca uwagę motywiką synkopowaną i podającą odwrócone rytmy punktowane oraz bogato zdobioną trylami w dalszym rozwoju. Faktura homofoniczna i basso continuo wykazują te same cechy co pozostałe sonaty.

Od pozostałych utworów różni się podziałem linii tematu między dwiema partiami: pierwsze zdanie podają skrzypce, drugie – oboje. Takie zaprojektowanie instrumentalne głównej myśli występuje tutaj jednorazowo, gdyż we wszystkich pozostałych sonatach temat w całości występuje w partii I skrzypiec. W konstrukcji wyodrębniają się frazy oddzielane pauzą:

Przykład 7: M.J. Żebrowski, *Sonata B-dur*, temat



Podsumowanie

Wyżej omówione sonaty „pro Processione” Marcina Józefa Żebrowskiego przedstawiają dwa rodzaje budowy formalnej w równych proporcjach. 3 sonaty: *e-moll*, *A-dur* (I – 167) i *B-dur* (I – 170) zbudowane są według schematu $A A_1$, będącego pozostałością barokowych układów formalnych. Ogniwa A_1 są wariantami ogniwa A . Kolejne 3 sonaty: *C-dur*, *Es-dur* (I – 168) i *d-moll* (I – 170) ukształtowane zostały trójdzielnie według schematu $A A_1 A$. W całości wykazują jednolitość materiałową, przy czym ogniwo środkowe zawiera załączki pracy przetworzeniowej, co zbliża te utwory do stylu klasycznego. W obydwu rodzajach form ogniwa A_1 są rozmiarowo dłuższe, bardziej rozbudowane. W obrębie każdego ogniwa następują modulacje do najbliższych tonacji pokrewnych: dominanty, paraleli lub medianty górnej.

Kształtowanie bazuje na zasadzie snucia motwicznego, które często operuje prostą powtarzalnością figur melodycznych. Zasada ta „obowiązuje” w budowaniu samych tematów, w ich rozwoju i w przekształcaniu wątków tematycznych. Można tu wyróżnić dwie odmiany snucia motwicznego: figuracyjne (częstsze) oraz snucie typu selektywnego.

Model snucia motwicznego zależny jest ściśle od typu motywów, z jakich zbudowany jest temat – przewaga figuracji w temacie daje w rozwinięciach snucie figuracyjne, temat zbudowany z wyodrębniających się motywów lub fraz determinuje snucie motwiczne selektywne. Jest to wyraźnie pozostałość barokowego myślenia muzycznego. Z drugiej strony zaznaczają się pierwsze symptomy techniki przetworzeniowej, wyrażające się nieznaczными przekształceniami motywów, ich transpozycjami i wychyleniami modulacyjnymi. Przekształcenia motywów tworzą nowe warianty meliczne, nie naruszające rdzenia rytmicznego motywu tematycznego.

Tematy sonat wykazują zróżnicowaną budowę. W *Sonatach C-dur i e-moll* temat posiada budowę symetryczną, w pozostałych budowa polega bądź na rozwoju motywu inicjalnego, bądź na zestawieniu z motywem inicjalnym nowej myśli w dalszym przebiegu sekwencyjnie powtarzanej – *Sonaty Es-dur i d-moll* (por. Przykłady 5 i 6). Tutaj budowa całości jest asymetryczna, lecz pojedyncza fraza wykazuje symetrię motwiczną. Mimo tych różnic tematy wszystkich sonat są zamkniętą myślą muzyczną.

Charakterystyczna jest ornamentalność linii tematycznych, objawiająca się w różnicowaniu rytmicznym, stosowaniu niemiarywych grup, rytmów punktowanych (prostych i odwróconych) i częstych układów synkopujących i wreszcie samych ornamentów (tryle, przednutki długie), typowych dla stylu wczesnoklasycznego (tematy sonat: *A-dur*, *d-moll*, *B-dur*).

Wszystkie sonaty utrzymane są w fakturze homofonicznej, jedynie *Sonata d-moll* posiada odcinki polifonizujące, posługujące się prostymi imitacjami motywów.

Pod względem instrumentacyjnym wiodącą rolę w prowadzeniu myśli tematycznej pełnią partie I skrzypiec i I oboju. Partie II skrzypiec i II oboju są wspomagające dla głosów głównych i często prowadzone w równoległych tercjach. Relacja między głosami skrzypcowymi a obojowymi jest dwojakiego rodzaju:

- 1) komplementarna, gdy partia oboju podejmuje motywy tematu w trakcie pauz partii skrzypcowych,
- 2) dublująca, gdy głosy skrzypiec i oboju prowadzone są w unisonie (zdwojanie głosów).

Często występuje współdziałanie głosów w ruchu równoległych tercji (wspomniane już wytercjowanie). „Jest ono drugim najprostszym po technice zdwojania głosów sposobem łączenia instrumentów, stosowanym w sonatach” – stwierdza Ewa Orłowska. Rozpatrując jakości brzmieniowe sonat dodaje: „Rola owej techniki jest dwojaka; [...] ma ona wpływ na zwiększenie homogeniczności brzmienia tutti [...], poza tym powoduje powstawanie samoistnych jakości kolorystycznych.”¹¹

Jak już w powyższych omówieniach poszczególnych utworów zaznaczono, partie trąbek są jeszcze niesamodzielne, dopełniające warstwę harmoniczną; tylko w *Sonatach C-dur* i *d-moll* jednorazowo podejmują motyw tematu.

Partia basso continuo realizowana na organach ze wzmocnieniem w partii wiolonczeli lub fagotu pełni tradycyjną barokową funkcję podpory harmoniczo-akordowej, postępuje w jednostajnym ruchu rytmicznym. Bazuje na prostych funkcjach z częstym użyciem przewrotów. Jedynie w kadencjach końcowych kompozytor stosuje dominanty septymowe.

Pomimo oparcia całej faktury na basso continuo ogólna dyspozycja poszczególnych partii instrumentalnych wykracza poza barokowy układ głosowy. Wiodąca rola I skrzypiec i wysokiego instrumentu dętego oraz traktowanie pozostałych instrumentów drugoplanowo zbliża te utwory do stylistyki wczesnoklasycznej symfonii.

Przypomnijmy, iż liczne symfonie tego okresu posiadały w obsadzie partię basso continuo, np. w pierwszych czterdziestu symfoniach J. Haydna występuje jeszcze partia klawesynu.¹² Józef M. Chomiński, omawiając muzykę polską

¹¹ E. Orłowska, *Kształtowanie brzmienia...*, s. 248.

¹² J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990, s. 27.

okresu stanisławowskiego (lata 1764–1795) wspomina o omawianych tu kompozycjach w następującym kontekście: „w porównaniu z poprzednim okresem [tzn. Z pierwszą połową XVIII wieku – przyp. M.R.] znacznie wzbogaca się twórczość instrumentalna. Pod względem ilościowym przeważają nadal opracowania muzyki tanecznej. [...] Dowodzi tego zbiór polonezów z repertuaru Anny Marii Saskiej oraz „Kancjonał X. Bononiego [...], który oprócz tańców (polonezy, menuety) zawiera utwory cykliczne i jednocześnie sonaty będące w pewnym stopniu odpowiednikiem analogicznych utworów Domenica Scarlattiego i Cimarosy. Powstające wówczas sonaty wykazują dość duże zróżnicowanie stylistyczne. Na przykład Sonata G-dur Macieja Radziwiłła oraz „Sonatae pro Processione” Marcina Józefa Żebrowskiego zdradzają jeszcze powiązania z barokiem...”¹³.

Zagadnienia stylistyczne

Sonaty M.J. Żebrowskiego reprezentują cechy właściwe dla okresu przejściowego między barokiem i klasycyzmem. Zawierają współczynniki typowe dla stylu barokowego w formie, obecności basso continuo, zasadzie snucia motywicznego w kształtowaniu, jednolitości materiałowej. Jednocześnie przejawiają się symptomy wczesnoklasyczne w budowie motywicznej tematów (uformowaniu rytmicznym), załączkach techniki przetworzeniowej i dyspozycji fakturalnej partii instrumentalnych, uwzględniającej partie pierwszoplanowe i dopełniające.

Autorzy *Historii muzyki polskiej* ujmują twórczość tego kompozytora w epoce późnego baroku, komentując jedynie dzieła wokalnie-instrumentalne¹⁴. Z kolei ks. Edward Hinz szacuje twórczość Żebrowskiego w stylu szkoły neapolitańskiej¹⁵, która była bardzo ważnym etapem w rozwoju późnobarokowej opery.

W ustaleniu cech stylistycznych istotniejsze od ogólnych inspiracji są poszczególne współczynniki warsztatowe omawianych kompozycji.

Ernst Bücken, charakteryzując istotę przekształceń techniczno-formalnych w muzyce instrumentalnej na etapie przewyciężenia stylu barokowego, wskazuje na wieloaspektowe różnice między tematem barokowym i nowym, wczesnoklasycznym: „Das ältere, barocke Thema war nur ein Teil des allgemeinen Bewegungszuges des Tonwerkes, ein sich aus der Linienbewegung heraushebender, ihn aber nicht selbständig gegenüberstehender Teil” ... das moderne Thema nach 1740 hingegen ist Ton – Individuum, es tritt dem ganzen Satz, in dem es beheimatet ist, mit den Sonderrechten der Einzelpersönlichkeit gegenüber. Das alte Thema war technisch gebunden, das neue Thema aber beherrscht

¹³ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 1, PWM Kraków 1989, s. 339.

¹⁴ Tamże, s. 183.

¹⁵ Ks. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Wydawnictwo Diecezji pelplińskiej „Bernardinum” Pelplin, 2000, s. 120.

die technische Gestaltung. Zwischen diese schroffen Gegensätze ist die Übergangsthematik gleichsam eingespannt.”¹⁶ (Starszy, barokowy temat był tylko częścią ogólnego ciągu ruchu utworu, wywodzący się z jednej linii ruchu, nie stanowił samodzielnej jednostki. Natomiast nowy temat po 1740 roku jest zjawiskiem dźwiękowym indywidualnym, postępuje całym zdaniem, w którym się zawiera, zdaniem posiadającym przywilej własnej „osobowości”. Dawny temat determinowany był techniką, nowym tematem włada konstrukcja. Między tymi przeciwnościami umiejscowione są tematy o charakterze przejściowym – tłum. M.R.).

W świetle powyższych porównań o charakterze ogólnomuzycznym tematy sonat M.J. Żebrowskiego należą do etapu „tematów przejściowych”. Z jednej strony są muzyczną całością, z wyraźną końcówką kadencyjną, z drugiej zaś w ukształtowaniu motywicznym posługują się wielokrotnymi powtórzeniami. W następstwie motywów odczuwalne jest dążenie do symetrii. Cecha ta jest znamieną dla stylu galant: „Die kräfte der galanten Epoche, der motivischen kleinsymmetrischen Technik” – zauważa Ernst Bücken¹⁷ (Siłą epoki galant jest technika symetrii motywicznej).

Myślenie muzyczne typu barokowego splata się w omawianych utworach z myśleniem typu wczesnoklasycznego. Tym, co bardziej zbliża utwory polskiego kompozytora do stylu galant jest rytmika. Autor hasła o stylu galant w „The New Grove Dictionary” wyodrębnia określone techniczne szczegóły (na przykładzie twórczości Johanna Adolfa Hassego i Giovanniego Battisty Pergolesiego) znamionujące ów styl. Są to: ornamentyka, figury triolowe, odwrócone rytmy punktowane („decoration, particularly triplet figures and inverted dotted rhythms”)¹⁸. Te cechy rytmiczne najsilniej objawiają się w temacie *Sonaty C-dur* (por. Przykład 4), w innych sonatach fragmentarycznie stosuje wyżej wyszczególnione figury rytmiczne.

Inną cechą, typową dla stylu galant, a obecną w omawianych kompozycjach jest operowanie krótkimi frazami i powtarzanie ich w różnych rejestrach – najwyraźniej w *Sonacie B-dur* (por. Przykład 7), a także *Sonacie e-moll* i *Sonacie Es-dur*. Na właściwość tę jako cechę języka dźwiękowego epoki przejściowej zwraca uwagę Manfred Bukofzer w kontekście miniatur klawesynowych François Couperina¹⁹.

¹⁶ E. Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, [w:] *Handbuch der Musikwissenschaft*, D IV, Potsdam 1931, s. 17–18.

¹⁷ Tamże, s. 26.

¹⁸ D. Meertz, *Galant*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, t. 7, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 93.

¹⁹ „W miniaturach klawesynowych Couperin zerwał z rozbudowanymi sekwencjami, typowymi dla muzyki baroku: ograniczył je do krótkich powtarzających się fraz, charakterystycznych dla wczesnego stylu rokoko. Frazy te, zawsze przeładowane zawiłą ornamentyką, kompozytor często powtarzał w różnych rejestrach dla osiągnięcia barwnego efektu kolorystycznego” (M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, przekł. E. Dziebowska, PWN, Warszawa 1970, s. 353.).

Sonaty M.J. Żebrowskiego są monotematyczne, co z kolei jest świadectwem myślenia epoki starszej. W trzech sonatach mamy do czynienia z reprzyż materiału tematycznego.

Pomiędzy właściwościami rodowodu barokowego a cechami charakterystycznymi już dla stylu wczesnoklasycznego istnieje równowaga. Te pierwsze przejawiają się na poziomie makroformalnym, natomiast pierwiastki nowsze funkcjonują w syntaktyce języka na poziomie mikroformalnym. Stylistycznie są więc typowe dla okresu, w którym powstały (połowa XVIII wieku).

Tabela I. M.J. Żebrowski, *Sonaty „pro Processione”*, cechy stylistyczne

Cechy barokowe	Cechy stylu galant
Budowa formalna	Ukształtowanie rytmiczne
Basso continuo	Operowanie krótkimi frazami
Snucie motywiczne	Ornamentyka
	Podział na partie instrumentalne

Problem nomenklatury

Sonata barokowa posiadała wiele odmian pod względem formy, jak i obsady. Jedną z nich była jednoczęściowa sonata, będąca odpowiednikiem wieloodcinkowej canzony. Taka sonata w dobie późnego baroku przyjęła podział wewnętrzny na dwie podczęści. Materiałowo były one monotematyczne lub wielotematyczne. Z punktu widzenia obsady sonaty przeznaczone były często na większe zespoły instrumentalne i w takiej postaci były też określone sinfoniami.²⁰

W okresie przejściowym między epokami baroku i klasycyzmu powstawało bardzo wiele jednoczęściowych kompozycji orkiestrowych, które posiadały różne nazwy: „[...] utwory te nosiły również inne nazwy: divertimento, serenada, cassazione, trio, kwartet, kwintet, concerto, concertino, sonata. Jest to repertuar niezwykle bogaty. Różnorodność nomenklatury wskazuje na przenikanie się różnych form. Z tej bogatej mozaiki można wyłowić formy pochodzące z muzyki operowej, kameralnej i koncertu” – wyjaśnia J.M. Chomiński²¹. Z kolei w rozważaniach Ewy Orłowskiej widnieje uwaga następująca: „Wszystkie te kompozycje, nazywane przez kompozytora i kopistów Sonatami, Andante czy Adagiami pro processione, reprezentują jeden typ. Z badań nad formą wynika, że użycie określenia sonata czy np. andante nie ma znaczenia różnicującego i jest stosowane wymiennie.”²²

²⁰ D. Szlągowska, *Muzyka baroku*, Skrypty i Podręczniki 29, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki, Gdańsk 1998, s. 165, 166.

²¹ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, cz. 1, s. 325.

²² E. Orłowska, *Kształtowanie brzmienia...*, s. 239.

Podobnie jak na terenie sonaty, tak i w zakresie preklasycznej sinfonii stosowano układ jednoczęściowy, wprowadzony przez Domenica Cimarosę²³. W świetle przypomnianych tu zjawisk, występujących w połowie XVIII wieku rodzi się pytanie o rodowód sonat M.J. Żebrowskiego. Czy są przykładem zespołowej, jednoczęściowej sonaty późnobarokowej, która poczęła wchłaniać pierwsze elementy stylu galant, czy też są jednoczęściowymi sinfoniami, określonymi jako sonata? Muzyka M.J. Żebrowskiego jest ściśle zespolona z liturgią i dla jej potrzeb była komponowana. Fakt ten przemawia za tezą, iż utwory polskiego twórcy jasnogórskiego są przykładami formy sonaty zespołowej, wyprowadzonej z muzyki kameralnej.

Sonaty „pro processione” M.J. Żebrowskiego świadczą o rozwiniętej praktyce muzycznej środowiska kompozytorskiego, działającego na Jasnej Górze w XVIII wieku; świadczą również o tym, iż dzieła w tym środowisku powstające stylistycznie dorównywały tendencjom europejskim, były im współczesne. Są kolejną, ważną kartą w historii dawnej muzyki polskiej.

Bibliografia

- Bücken E., *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, [w:] *Handbuch der Musikwissenschaft*, D IV, Potsdam 1931.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku*, przekł. E. Dziębowska, PWN, Warszawa 1970.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 1 i 2, PWM Kraków 1989, 1990; Tegoż, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, w: *Formy muzyczne*, t. 1, PWM, Kraków 1983; Tegoż, *Historia muzyki polskiej*, cz. 1, PWM, Kraków 1995.
- Heinz E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Wydawnictwo „Bernardinum”, Pelplin, 2000.
- Meertz D. hasło, Galant, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, t. 7, Macmillan Publishers Limited, London 1980.
- Orłowska E., *Kształtowanie brzmienia w sonatach pro Processione Marcina J. Żebrowskiego*, [w:] „*Studia Claromontana*” t. 7, Wydawnictwo OO. Paulinów, Jasna Góra 1987.
- Podejko P., *Kapela wokalnie-instrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, PWM Kraków 1977; Tegoż, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, [w:] „*Studia Claromontana*”, t. 12, Kraków 1992.
- Pośpiech R., *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2000.
- Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Skrypty i Podręczniki 29, Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki, Gdańsk 1998.

²³ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...*, s. 326.