Piotr Woźniak, Warszawa

Fantazje organowe Adama z Wągrowca SOCist (+1629)

I. Stan badań

Opublikowanie w 1993 roku przez Jūratė Trilupaitienė komunikatu o odkryciu ponad dwudziestu kompozycji organowych Adama z Wągrowca, zawartych w *Intawolaturze Żmudzkiej* (Ms LT-Vn 105-67), rzuciło nowe światło na wczesnobarokową muzykę polską[1]. Do tego momentu o Adamie z Wągrowca wiedziano bardzo niewiele. Dysponowano jedynie kopiami *basso continuo* do dwóch koncertów kościelnych z rękopisu BJ Mus. 40063, pochodzącego z przedwojennych zbiorów berlińskich. Rękopis ten cytuje Robert Eitner w swoim leksykonie w krótkim haśle poświęconym Adamowi[2]. Postać Adama uwzględnił w swoim słowniku Adolf Chybiński, podając tam jednak, za Wojciechem Kętrzyńskim, mylną datę śmierci kompozytora[3]. O Adamie jako organiście w klasztorze cysterskim w Lądzie i Wągrowcu wspomniał również Jerzy Mizgalski[4]. Przełomem okazał się artykuł Mirosława Perza *Śladem Adama z Wągrowca* (zm.1629), opublikowany w „Muzyce" 1996 (3). Autor ustalił m.in. datę zgonu Adama na 27 sierpnia 1629 roku i zanalizował nowoodkryte utwory organowe – części mszalne, ricercary, fantazje oraz toccatę *Pro organo*. Tenże badacz przypisał także Adamowi z Wągrowca zachowaną w *Tabulaturze Pelplińskiej* canzonę na zespół instrumentalny, opatrzoną monogramem P.A.W. W tym samym roku odbyła się również konferencja muzykologiczna *Staropolszczyzna muzyczna*, na której Mirosław Perz potwierdził wyniki ba-

[1] Jūratė Trilupaitienė, *Nieznany rękopis z Krożе*, w: „Muzyka" 1993 (1), s. 97-101.

[2] Robert Eitner, *Biographisch – Bibliographisches Quellen – Lexikon der Musiker und Musik gelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 1, Leipzig 1900, s. 41.

[3] Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 1.

[4] Jerzy Mizgalski, *Organiści i organmistrze polscy jako źródła rozprzestrzeniania się muzyki profesjonalnej na terenie Polski do końca XVIII wieku*, w: *Prace Naukowe Instytutu Muzykologii UW*, t. 1, red. Zofia Lissa, Warszawa 1961, s. 83.

dań, zawartych w wyżej wspomnianym artykule, a także zapowiedział projekt wydania utworów organowych Adama z Wągrowca[5]. Warto dodać, iż podczas tejże konferencji Marek Toporowski wykonał kilka nowoodkrytych dzieł organowych kompozytora. Należy także nadmienić o komunikacie Andrzeja Wyrwy, zamieszczonym w „Muzyce" 1998 (1), w którym autor uściślił biografię kompozytora. Ostatecznym wynikiem prac było wydanie synoptyczne wszystkich utworów organowych Adama z Wągrowca, zanotowanych w rękopisie z Kroż na Żmudzi, odnalezionym przez wspomnianą już Jūratė Trilupaitienė. Zbiór ten został opublikowany w 1999 roku przez Mirosława Perza i Irenę Bieńkowską[6]. W 2003 roku Jerzy Gołos przedstawił w „Ruchu Muzycznym" własne wnioski na temat twórczości organowej Wągrowity[7]. W 2006 roku wybitny organista Roscisław Wygranienko zarejestrował na zabytkowych organach w Kazimierzu nad Wisłą wszystkie utwory organowe kompozytora[8]. Oprócz tego canzonę Adama z Wągrowca znajdującą się w *Tabulaturze Pelplińskiej* utrwalił na płycie CD zespół *Il tempo* pod dyrekcją Agaty Sapiechy[9]. W 2007 roku Piotr Woźniak napisał pracę licencjacką na temat fantazji organowych Adama z Wągrowca pod kierunkiem dr Elżbiety Zwolińskiej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego[10].

Chociaż wiedza o sylwetce twórczej Adama z Wągrowca została poszerzona już prawie piętnaście lat temu, to pozostaje on nadal zbyt słabo znany, nawet muzykologom. Dziwi fakt braku hasła poświęconemu temu kompozytorowi w *Encyklopedii Muzycznej* PWM. Gdy powstawał pierwszy tom *Encyklopedii* PWM w 1979 roku, postać Adama z Wągrowca była praktycznie nieznana. Zasmuca jednak fakt braku jakiejkolwiek wzmianki o Adamie z Wągrowca w *Suplemencie* do *Encyklopedii* PWM, wydanym w 1998 roku, a więc pięć lat po opublikowaniu artykułu Jūratė Trilupaitienė. Krótka nota biograficzna au-

[5] Mirosław Perz, *O twórczości organowej Adama z Wągrowca i projekcie jej edycji*, w: *Staropolszczyzna muzyczna, księga konferencji*, Warszawa 18-20 X 1996 r., red. Jolanta Guzy-Pasiakowa i inni, Warszawa 1998, s. 123-127.

[6] *Adam z Wągrowca – Utwory organowe z Intawolatury Żmudzkiej MS LT-vn 105-67*, edycja synoptyczna w opracowaniu Ireny Bieńkowskiej i Mirosława Perza, Warszawa 1999.

[7] Jerzy Gołos, *Brakujące ogniwo*, w: „Ruch muzyczny" 2003 (4), s. 34-36.

[8] *Adam z Wągrowca, Piotr Żelechowski, Petrus De Drusina, Complete Organ Works*, Rostislaw Wygranienko, organ; Acte Préalable APO 165, 2008.

[9] *Muzyka Zamku Warszawskiego Music of The Warsaw Castle*, Il Tempo, dir. Agata Sapiecha, DUX 0414, 2004.

[10] Piotr Woźniak, *Fantazje organowe Adama z Wągrowca (+1629)*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Elżbiety Zwolińskiej, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

torstwa Mirosława Perza znalazła się na szczęście w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[11].

Jako ciekawostkę można podać fakt, że kilka lat temu postać Adama z Wągrowca trafiła do literatury popularnej[12].

II. Życie i twórczość Adama z Wągrowca

Adam (Jadam) z Wągrowca urodził się najprawdopodobniej w II połowie XVI wieku w Margoninie, leżącym 11 km na południowy wschód od Wągrowca, w północnej Wielkopolsce[13]. Dotychczas posiadamy bardzo mało wiadomości o jego życiu. Z problemem wykształcenia kompozytora łączy się postać Macieja z Wągrowca, organmistrza, który w latach 1591-1592 naprawiał organy w katedrze gnieźnieńskiej. Być może miał on wpływ na rozwój talentu muzycznego Adama.

Zapisy w *Libri mortuorum* pozwalają przypuszczać, iż omawiany twórca przez większość życia przebywał w opactwie wągrowieckim, ponieważ cystersów obowiązywała zasada *stabilitas loci*, czyli nakaz dożywotniego przebywania w klasztorze, w którym złożono śluby zakonne[14]. Niemal wszystkie znane dzisiaj zapiski, wymieniające Adama z Wągrowca – *Libri Mortuorum* z Lądu, Obry i Łekna-Wągrowca oraz adnotacje przy utworach w rękopisie z Kroż sugerują, iż kompozytor miał święcenia kapłańskie i pełnił funkcję organisty. Zapisy w *Libri Mortuorum* z Obry i Łekna-Wągrowca uściślają miejsce urodzenia jako Margonin: *27 augusti 1629. Obiit Frater Adamus Margonius sacerdos, huius domus professus, organarius suae aetatis eximus* – nekrolog w *Liber Mortuorum* z Łekna-Wągrowca. Powyższy cytat oraz ten znajdujący się przy jednym z utworów Adama w rękopisie z Kroż: *Maris Stella*, *X. Jadama, clare Cistertium Wąngrowiensis*, świadczą o wysokim uznaniu, jakim za życia cieszył się Wągrowita. Potwierdzeniem tego może być zlecenie mu wypróbowania nowych organów w katedrze gnieźnieńskiej 17 marca 1620 roku[15]. Niewykluczone, że kształcił się on w sztuce kompozytorskiej oraz grze na organach u jakiegoś znanego muzyka za granicą. Utwory organowe Adama wykazują

[11] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 1, 2000, s. 249.

[12] Tomasz Olszakowski, *Pan Samochodzik i… Adam z Wągrowca*, Olsztyn 2003.

[13] Mirosław Perz, Irena Bieńkowska: wstęp do edycji *Adam z Wągrowca SOCist, Utwory organowe z Intawolatury Żmudzkiej, MS LT-vn 105-67*, edycja synoptyczna, Warszawa 1999, s. 5.

[14] Andrzej Wyrwa, *Glosa do biogramu Adama z Wągrowca (Margonina) w świetle zapisek nekrologicznych*, w: Muzyka 1998 (1), s. 74.

[15] Ibidem, s. 72-75.

stylistykę włoską, jednak rozbudowany jak na owe czasy ambitus klawiatury pedałowej w jednej z kompozycji, mógłby sugerować kierunek protestanckiej północy[16]. Na podstawie trzech źródeł (*Libri mortuorum*) można stwierdzić, iż Adam z Wągrowca zmarł 27 sieprnia 1629 roku w Wągrowcu jako znakomity kompozytor i muzyk.

III. Źródła do twórczości

Obecnie dysponujemy stosunkowo niewielką ilością dzieł Adama z Wągrowca. Jak już wspomniano, do 1993 roku znano jedynie *basso continuo* do dwóch koncertów kościelnych. Odkrycie Jūratė Trilupaitienė w tymże roku znacznie wzbogaciło wiedzę o dorobku kompozytorskim Wągrowity. Niedługo potem Mirosław Perz dokonał atrybucji Adamowi canzony o monogramie P.A.W., rozwiązując go jako Pater Adamus Wągrowicensis.

Dotychczas znane utwory Adama z Wągrowca zachowały się w następujących źródłach:

– rękopis BJ Mus. 40063 (tzw. zbiory berlińskie, dawna sygnatura Z 63) – basso continuo do koncertów kościelnych,

– *Tabulatura Pelplińska* (przechowywana w Bibliotece Seminarium Duchownego w Pelplinie) – canzona opatrzona monogramem P.A.W.,

– *Intawolatura Żmudzka* (Ms LT-Vn 105-67) – 23 utwory organowe.

O uznaniu przez współczesnych talentu kompozytorskiego Adama z Wągrowca świadczy fakt, iż jego utwory sąsiadują w źródłach z kompozycjami najwybitniejszych twórców początku XVII wieku.

W związku z omawianą tematykę nieco więcej uwagi poświęcę twórczości organowej Adama z Wągrowca.

W repertuarze zawartym w *Intawolaturze*, można wyróżnić: utwory liturgiczne (10), ricercary (4), fantazje (9), toccatę *Pro organo, exemplum Ut, re, mi, fa, sol, la*, opracowanie Łobzowskie oraz przykłady dydaktyczne – kadencje.

– Utwory liturgiczne to opracowania imitacyjne chorału, z często wydłużonym *cantus firmus* w głosie najwyższym. Są to: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *In Elevatione*, *Ave maris stella*, *Versus*.

– Ricercary, tutaj nazywane *ricercata* są jednotematyczne i jednoczęściowe. Zostały uszeregowane według modi.

– Fantazje zostaną omówione oddzielnie.

[16] Mirosław Perz, *O twórczości organowej Adama z Wągrowca…*, op. cit., s. 127.

– Jednoczęściowa toccata *Pro organo* to kompozycja wyjątkowa w całym zbiorze. Na szczególną uwagę zasługuje tu niewiarygodnie rozbudowana partia pedału, od początku zapisana na oddzielnym systemie. Jej ambitus obejmuje C – c^1. Podana przy tym utworze data 1618 może sugerować, iż jest to jedna z pierwszych, a może i pierwsza taka kompozycja w całej literaturze organowej.

– *Exemplum Ut, re, mi, fa, sol, la* to utwór zbudowany na progresjach modulacyjnych wznoszących i opadających, opartych na stopniach heksachordu *molle*.

– Nazwa kompozycji „Łobzowskie" przywołuje na myśl repertuar pseudochorałowy[17].

Nie wiemy, jaką część twórczości organowej Adama z Wągrowca stanowi grupa utworów z rękopisu z Kroż. Te zachowane charakteryzują się rozwiniętą techniką klawiszową, a także dobrym warsztatem kompozytorskim. Wprawdzie Mirosław Perz „wytyka" Adamowi równoległości, nieporadne rozwiązywanie dysonansów, brak logiki w prowadzeniu głosów, to jednak należy docenić inwencję twórczą kompozytora. Być może, te „błędy" były stosowane zupełnie świadomie.

IV. Analiza fantazji Adama z Wągrowca

Dziewięć fantazji Adama z Wągrowca to kompozycje polifoniczne niewielkich rozmiarów przeznaczone na instrument klawiszowy, zapewne organy, na co wskazuje ich faktura, a także sposób prowadzenia głosów[18]. Fantazje są czterogłosowe, jednotematyczne, w metrum C i w zasadzie jednoczęściowe (tylko jedna ma dwie części). Występują odpowiedzi realne. Fantazje zostały ułożone w porządku skal modalnych. Zastanawia fakt, iż z modi autentycznych występuje tylko pierwszy. Dziwi także obecność aż trzech fantazji *secundi toni*, podczas gdy dla reszty modi przypisane są po dwie fantazje. Być może kompozytor napisał więcej fantazji, a te zachowane w rękopisie krożańskim są tylko wyborem, jakiego dokonał miejscowy organista.
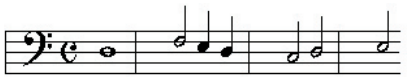
W analizie będę zwracał uwagę na pokazy tematu w głosie basowym, ponieważ istnieją uzasadnione przesłanki za tym, że mogły być one grane na klawiaturze pedałowej. Dla ułatwienia posługuję się terminologią wokalną.

[17] Mirosław Perz, *O twórczości organowej Adama z Wągrowca…*, op. cit., s. 125.
[18] *Adam z Wągrowca – Utwory organowe z Intawolatury Żmudzkiej…*, op. cit.

Poświęcę również więcej miejsca rozbudowanym kodom fantazji. Pomimo, iż oznaczenia systemu dur-moll nie są adekwatne do modalności, dla wyrazistości i jasności będę używał funkcji harmonicznych do opisu kód wraz z kadencjami końcowymi.

Fantasia prima, primi toni

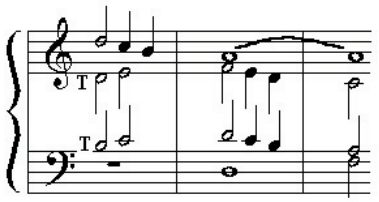
Fantazja w skali doryckiej, liczy trzydzieści taktów. Czterotaktowy temat po raz pierwszy ukazuje się w tenorze (przykład nr 1).



Przykład nr 1, takty 1-4

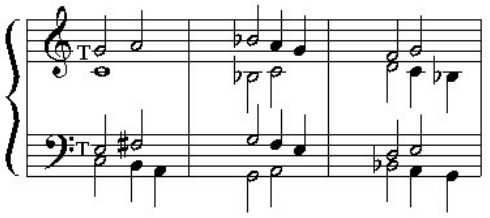
Fantazja została oparta całkowicie na imitacji. Pokazy tematu następują bezpośrednio po sobie, często nawet w tym samym głosie, w trakcie trwającego już przeprowadzenia. Początkowo temat pojawia się w interwale kwinty, następnie w różnych interwałach.

W fantazji temat ukazał się we wszystkich głosach dwadzieścia razy. To bardzo dużo, biorąc pod uwagę rozmiary tego utworu. Np. w takcie 16. temat wchodzi równocześnie w alcie i tenorze w odległości tercji wielkiej (przykład nr 2),
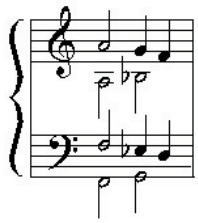


Przykład nr 2, takty 16-18

podobnie w takcie 24., gdzie temat występuje równolegle w sopranie i tenorze, a w takcie 25. w alcie i basie w odległości decymy (przykład nr 3).



Przykład nr 3, takty 24-26
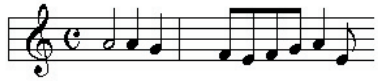
Od taktu 24. następuje zmiana początku tematu ze skoku o interwał tercji małej do góry na ruch sekundowy (przykład nr 3). Pod koniec utworu temat kolejno dwa razy pojawia się w basie. Pomimo techniki nota contra notam oraz braku figuracji dominują cechy faktury klawiszowej, takie jak skoki oktawowe w jednym głosie, konsekwentne przeprowadzenie jednego tematu przez wszystkie głosy. Być może użycie takiego gatunku kontrapunktu świadczy o tym, że temat ten mógł mieć dla Adama z Wągrowca pewne znaczenie. Nie udało się jednak dotąd zidentyfikować jego pochodzenia. Koda pod względem harmonicznym znajduje analogie z system dur-moll. Składa się ona z akordów: trzeciego stopnia, neapolitańskiego, dominantowego, dominantowego septymowego oraz tonicznego durowego. Ciekawym zjawiskiem jest obecność akordu sekstowego neapolitańskiego w takcie 27. Powstał on w wyniku poprawnego kontrapunktycznie prowadzenia głosów (przykład nr 4).



Przykład nr 4, takt 27

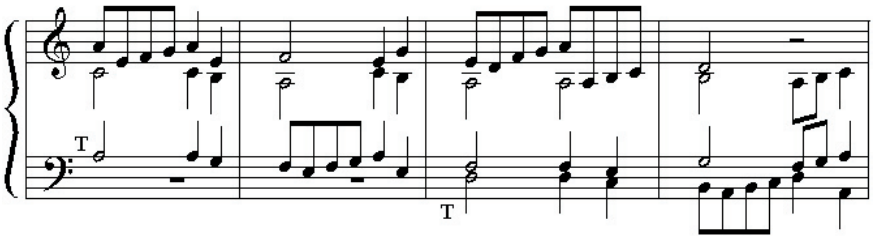
Fantasia secunda, primi toni

Fantazja w skali doryckiej, liczy piętnaście taktów. Canzonowy temat dwutaktowy po raz pierwszy ukazuje się w sopranie (przykład nr 5),



Przykład 5., takty 1, 2

następnie jest przeprowadzony w interwale kwinty pięć razy, przez wszystkie głosy. Nawiązania do motywu ósemkowego, przypominające drugą część tematu pojawiają się naprzemiennie w różnych głosach na zasadzie dialogu (przykład nr 6).
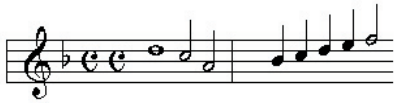


Przykład nr 6, takty 5-8

W takcie 9. odcinek w kontrapunkcie *nota contra notam* (bez głosu najwyższego) przygotowuje do ostatniego przeprowadzenia tematu w sopranie. Faktura klawiszowa, figuracyjna wykorzystuje przede wszystkim wartości ósemkowe. Koda została oparta na akordach: dominantowym, dominantowym septymowym, szóstego stopnia, tonicznym durowym, subdominantowym molowym, dominantowym, dominantowym septymowym i tonicznym durowym. Składa się ona z długich wartości rytmicznych, kontrastujących z poprzednimi przebiegami figuracyjnymi.

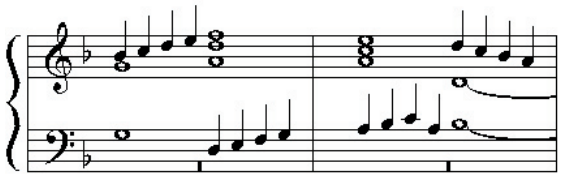
Fantasia prima, secundi toni

Fantazja w skali hypodoryckiej transponowanej, liczy dwadzieścia jeden taktów. Temat dwutaktowy pierwszy raz ukazuje się w sopranie (przykład nr 7).



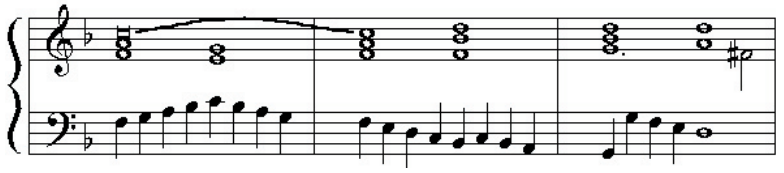
Przykład nr 7, takty 1, 2

Temat jest przeprowadzony osiem razy w interwale kwinty przez wszystkie głosy, z czego trzy razy pojawia się w basie, także na końcu utworu. Drugi człon tematu często rozpoczyna się od sekundy dolnej zamiast górnej. Moim zdaniem faktura klawiszowa poprzez swoją rytmikę i charakter zbliża się do ricercaru. Przemawia za tym także wykorzystanie kontrapunktu *nota contra notam* w długich wartościach rytmicznych (półnuty i ćwierćnuty). W takcie 6. liczba głosów wzrasta do pięciu, podobnie w kodzie (od taktu 18.). W taktach 9, 10 i 18-20 dochodzi do wyeksponowania jednego głosu na tle ustabilizowanego ruchu pozostałych. Ponadto w taktach 9 i 10 następuje korespondencja czterodźwiękowego motywu ćwierćnutowego (drugiej części tematu) pomiędzy resztą głosów (przykład nr 8),



Przykład nr 8, takty 9, 10
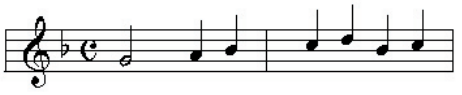
natomiast w taktach 18-20 dochodzi do ożywienia ruchu w głosie basowym w wartościach ćwierćnutowych na tle pionów akordowych pozostałych głosów (przykład nr 9).



Przykład nr 9, takty 18-20
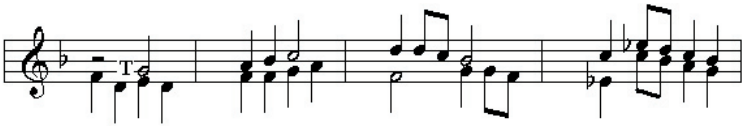
Fantasia secunda, secundi toni

Fantazja w skali hypodoryckiej transponowanej, liczy dwadzieścia siedem taktów. Temat dwutaktowy (przykład nr 10)



Przykład nr 10, takty 1, 2
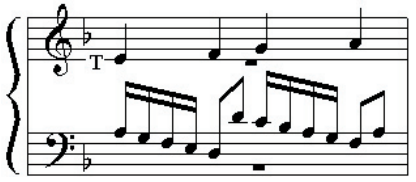
został przeprowadzony osiem razy w interwale kwinty przez wszystkie głosy. Pierwszy raz temat ukazuje się w sopranie. Temat w basie pojawia się trzy razy. W ostatnim przeprowadzeniu tematu w sopranie (takty 21-24) zostało zmodyfikowane melodycznie zakończenie, które weszło do kody (przykład nr 11).



Przykład nr 11, takty 21-24

Pomimo przewagi kontrapunktu *nota contra notam* w ćwierćnutach i półnutach, pojawiają się ósemkowe i szesnastkowe figuracje, co wskazuje na fak-

turę klawiszową. W takcie 15. następuje ożywienie ruchu w tenorze w postaci szesnastek i ósemek na tle tematu w sopranie ze zmienionym zakończeniem (przykład nr 12).
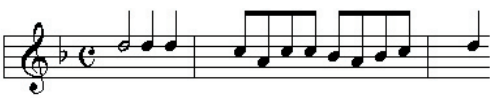


Przykład nr 12, takt 15

Koda rozpoczyna się motywem ósemkowym w sopranie i tenorze, pochodzącym ze zmodyfikowanego końca tematu w sopranie, który następnie przejmuje alt i bas. Harmonicznie koda została zbudowana na stopniach: trzecim, szóstym, subdominantowym molowym, dominantowym, dominantowym septymowym i tonicznym durowym.

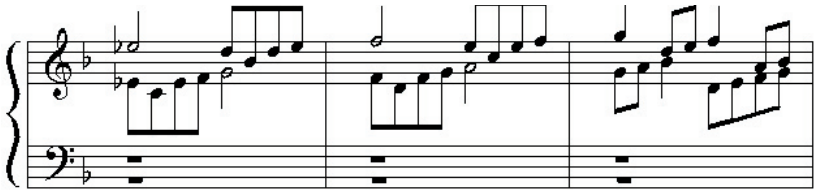
Fantasia tertia, secundi toni

Fantazja w skali hypodoryckiej transponowanej, liczy pięćdziesiąt pięć taktów. Canzonowy temat ponad dwutaktowy (przykład nr 13)

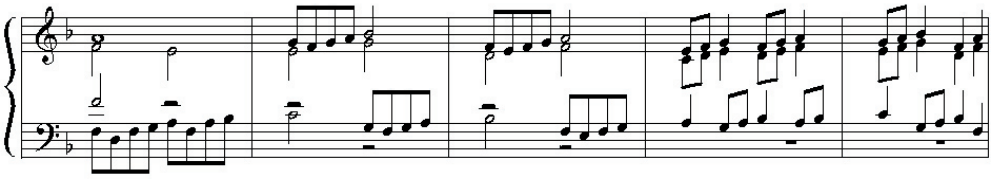


Przykład nr 13, takty 1-3

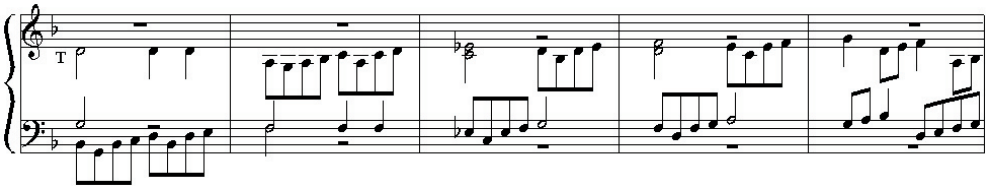
jest przeprowadzony piętnaście razy, przeważnie w interwale kwinty (jeden raz w interwale seksty) przez wszystkie głosy. Za pierwszym razem temat pojawia się w sopranie. W basie temat ukazuje się pięć razy, po raz ostatni w kodzie. Ta fantazja posiada fakturę wybitnie klawiszową, gdyż dominują figuracyjne ósemki, a także często następuje sekwencyjne dialogowanie pomiędzy dwoma głosami, wykorzystujące materiał tematyczny – takty 27-29 (przykład nr 14), 32-36 (przykład nr 15), 39-43 (przykład nr 16)



Przykład nr 14, takty 27-29
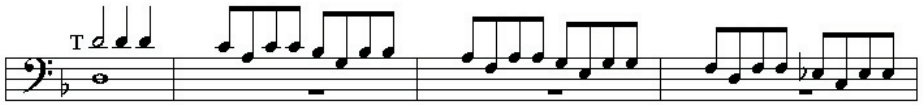


Przykład nr 15, takty 32-36
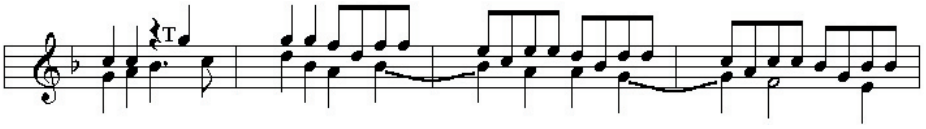


Przykład nr 16, takty 39-43

oraz sekwencje opadające w jednym głosie, oparte na drugiej części tematu – takty 14-17 (przykład nr 17) i 20-23 (przykład nr 18).



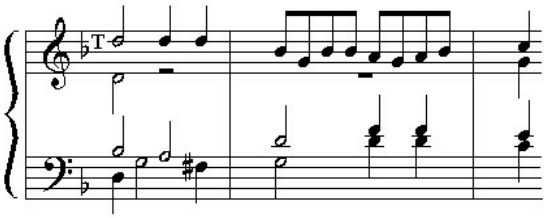
Przykład nr 17, takty 14-17



Przykład nr 18, takty 20-23

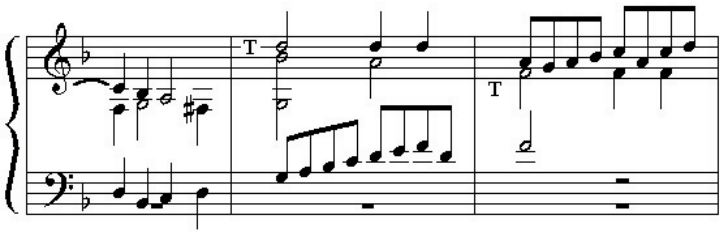
W taktach 9 i 10, podczas drugiej ekspozycji tematu w basie, liczba głosów zwiększa się do pięciu (realnie jest to trzygłos, gdyż w partii sopranu i altu są

pauzy). W taktach 12-14 następuje modyfikacja tematu, bowiem jego ósemkowy początek rozpoczyna się skokiem o tercję wielką w dół zamiast zstępującego kroku sekundowego (przykład nr 19).



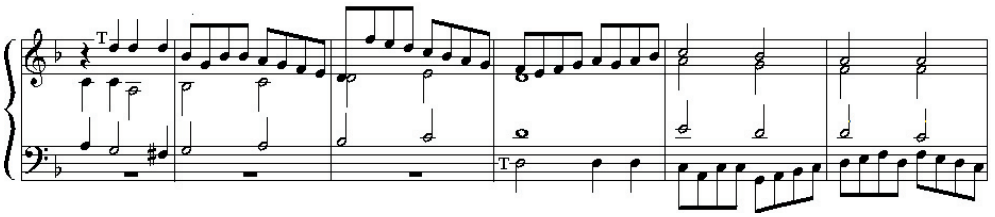
Przykład nr 19, takty 12-14

Kadencję w takcie 24., po której w takcie następnym zostaje wprowadzony w sopranie temat ze znacznie zmienioną drugą częścią, można uznać za cezurę, początek drugiej części (przykład nr 20).



Przykład nr 20, takty 24-26

Następujący natomiast po niej temat wolno rozumieć jako wariant tematu pierwszego. Został on przeprowadzony siedmiokrotnie, w tej samej kolejności, jak w części pierwszej. Warte podkreślenia są dwa ostatnie wejścia tematu (w sopranie, takt 44., w basie, takt 47.) w pierwszej wersji, ale ze sfigurowanym, sekwencyjnym zakończeniem (przykład nr 21).
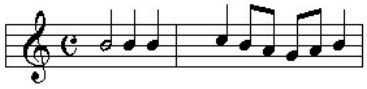


Przykład nr 21, takty 44-49

Rozwinięta partia basu na tle ustabilizowanych współbrzmień w pozostałych głosach wprowadza do akordowej kody, opartej głównie na wartościach

półnutowych. Koda została zbudowana na akordach stopni: trzeciego, szóstego, subdominantowego molowego, dominantowego, dominantowego septymowego i tonicznego durowego. Jest to najbardziej rozbudowana fantazja.
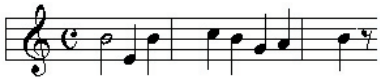
Fantasia prima, quarti toni

Fantazja w skali hypofrygijskiej, liczy szesnaście taktów. Canzonowy temat dwutaktowy po raz pierwszy ukazuje się w sopranie (przykład nr 22).
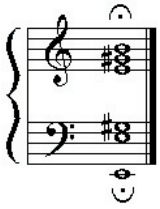


Przykład nr 22, takty 1, 2

Temat pojawia się pięć razy i jest przeprowadzony przez wszystkie głosy w interwale kwinty. Według mnie temat przypomina melodię chorału protestanckiego *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*[19] jednak bez charakterystycznego skoku o kwintę w dół (przykład nr 23).



Przykład nr 23, Chorał Aus tiefer Not schrei ich zu dir, takty 1-3

Faktura klawiszowa wykorzystuje ruch ósemkowy. W akordzie końcowym dźwięk E może sugerować użycie pedału. Jest on niewygodny, a wręcz niemożliwy do objęcia rękoma w tej pozycji, nawet przy założeniu, że utwór był wykonywany na instrumencie z tzw. „krótką oktawą" w basie, co w czasach Adama z Wągrowca było zjawiskiem naturalnym (przykład nr 24).
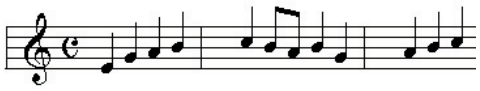


Przykład nr 24, takt 16

[19] *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*, Karlsruhe 1987, s. 195
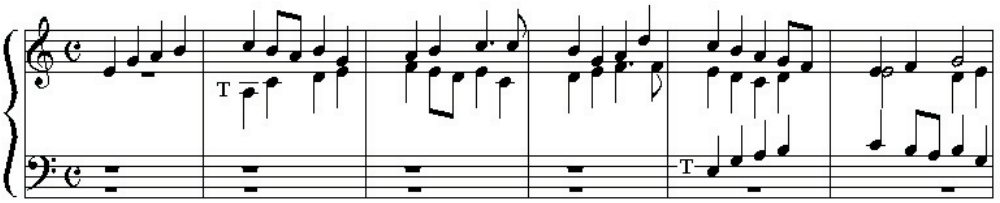
Fantasia secunda, quarti toni

Fantazja w skali hypofrygijskiej, liczy dwadzieścia cztery takty. Dwu i pół taktowy temat (przykład nr 25)
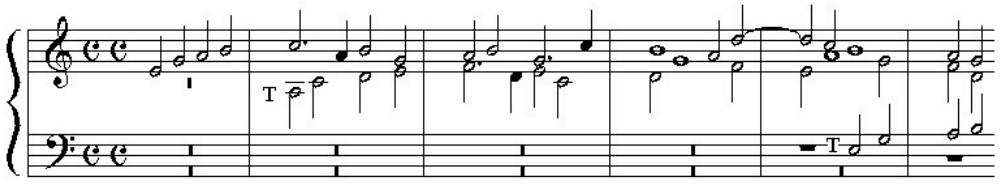


Przykład nr 25, takty 1-3

w swojej budowie jest identyczny z tematem *Ricercata quarti toni* tegoż kompozytora. W ricercarze wartości są dwukrotnie dłuższe. Bardzo podobne jest również początkowe prowadzenie głosów (przykłady nr 26 i 27).

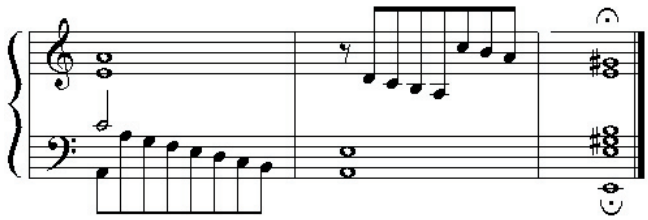


Przykład nr 26, takty 1-6 (*Fantasia secunda, quarti toni*)



Przykład nr 27, takty 1-6 (*Ricercata quarti toni*)

Temat ukazuje się siedem razy w interwale kwinty we wszystkich głosach. Po raz pierwszy pojawia się w sopranie, a w basie jest przeprowadzony dwa razy na początku i na końcu utworu. W taktach 10-12 następuje redukcja głosów do tenoru i basu. Dominuje kontrapunkt nota contra notam w wartościach ćwierćnutowych. Duża ilość motywów ósemkowych wskazuje na fakturę klawiszową. Godna uwagi jest śmiała koda (takty 22, 23) z toccatowym, descendentalnym biegnikiem ósemkowym w basie i sopranie (przykład nr 28).
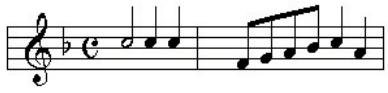


Przykład nr 28, takty 22-24

Akord finalny (z dźwiękiem E) podobnie jak w *Fantasii prima, quarti toni* wskazuje na grę pedałową (*vide* przykład nr 24).
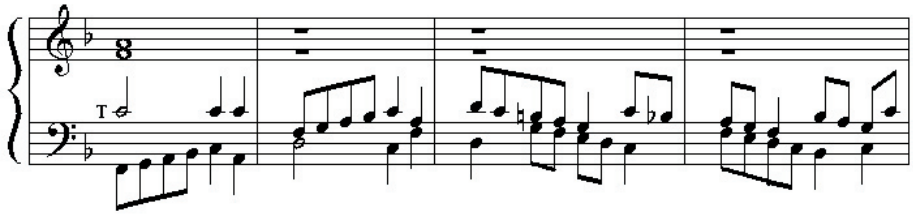
Fantasia prima, sexti toni

Fantazja w skali hypolidyjskiej, liczy czterdzieści jeden taktów. Canzonowy temat składa się z dwóch taktów (przykład nr 29).



Przykład nr 29, takty 1, 2

Pierwszy raz temat ukazuje się w sopranie i jest przeprowadzony czternaście razy w całym utworze, przeważnie w interwale kwinty, przez wszystkie głosy. W basie temat pojawia się aż pięciokrotnie – na początku dwa razy po kolei i podobnie szeregowo na końcu. Sekwencyjny dialog głosów oparty na materiale drugiej części tematu oraz ruch ósemkowy prezentuje fakturę klawiszową. W taktach 28-30 dochodzi do redukcji głosów, w wyniku czego pozostają tylko tenor i bas, które imitują na przemian materiał tematyczny (przykład nr 30).
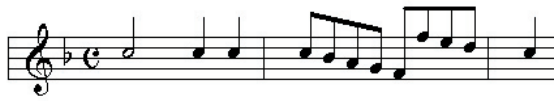


Przykład nr 30, takty 27-30

Dla kontrastu, w kodzie dominują długie wartości półnutowe. Koda została zbudowana na akordach: subdominantowym, dominantowym septymowym, trzeciego stopnia molowym, subdominantowym, dominantowym septymo-

wym i tonicznym durowym. Podobny typ kody występuje w anonimowym utworze bez tytułu nr 18 w Albumie sapieżyńskim[20].

Fantasia secunda, sexti toni
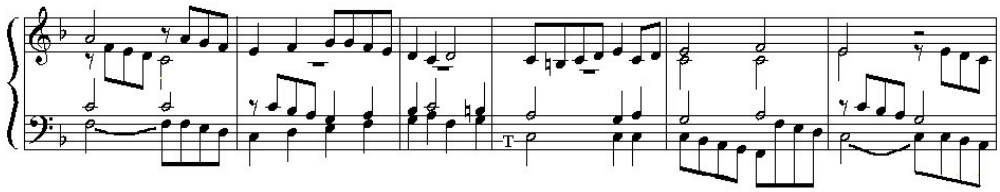
Fantazja w skali hypolidyjskiej, liczy trzydzieści dwa takty. Canzonowy temat składa się z ponad dwóch taktów (przykład nr 31)



Przykład nr 31, takty 1-3

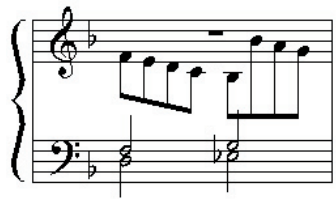
i został przeprowadzony siedem razy w interwale kwinty przez wszystkie głosy.

Temat pojawia się pierwszy raz w sopranie, później ukazuje się w basie dwa razy po kolei. Druga część tematu została wykorzystana jako sekwencyjny dialog pomiędzy głosami, np. w taktach 14-19 (przykład nr 32).



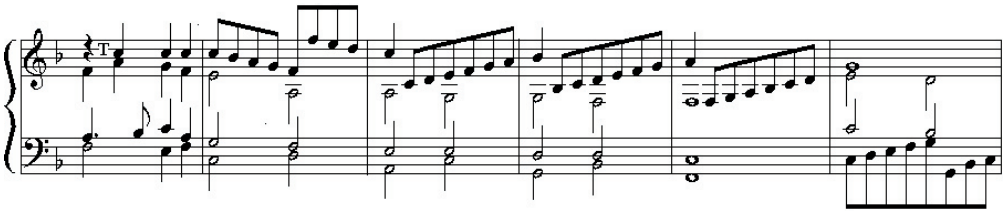
Przykład nr 32, takty 14-19

Pod koniec fantazji w sopranie na tle akordów w pozostałych głosach występują toccatowe, ósemkowe biegniki, wykorzystujące drugą część tematu oraz wznoszący motyw, który w ostatnim takcie ukazuje się w inwersji – takty 22 (przykład nr 33) oraz 23-28 (przykład nr 34).



Przykład nr 33, takt 22.

[20] Piotr Poźniak, red., *Album Sapieżyńskie – wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona*, Kraków 2004, s. 18.



Przykład nr 34, takty 23-28

Ożywiony ruch przebiegów ósemkowych, sekwencje i skoki oktawowe wskazują na fakturę klawiszową. Ukształtowanie harmoniczne powolnej, dostojnej kody tej fantazji, podobnie jak zakończenie fantazji poprzedniej, zostało oparte na akordach: subdominantowym, dominantowym septymowym, dominantowym i tonicznym durowym.

V. Wnioski końcowe

Podstawową cechą wyróżniającą fantazje Adama z Wągrowca jest jednotematyczność. Tylko *Fantasia tertia, secundi toni* posiada wariant tematu głównego. Z moich obserwacji wynika, że tematy fantazji Adama nie zdradzają także żadnych powiązań z popularnymi wówczas utworami, z których kompozytor mógłby zaczerpnąć incipit jako temat. Nie do końca jasne jest powiązanie podobieństwa tematu *Fantasii prima, quarti toni* do melodii chorału *Aus tiefer Not*. Niewykluczone, że Adam z Wągrowca mógł znać repertuar pieśni protestanckich. Opracowanie *Fantasii prima, primi toni* w technice homorytmicznej oraz bardzo duża ilość przeprowadzeń tematu sugeruje, iż jest to typ kompozycji, gdzie temat służy za budulec formy. Technika wariacyjna ukazuje się w traktowaniu zakończeń tematów (np. ciąg sekwencji), bądź też w zmianie interwałów w trakcie przeprowadzenia. Temat w fantazjach został konsekwentnie przeprowadzony przez wszystkie głosy, przeważnie w interwale kwinty. We wszystkich fantazjach pojawiają się odpowiedzi realne. Pod względem techniki imitacyjnej oraz faktury niektóre fantazje zbliżają się do ricercaru, pomimo często występującego canzonowego rytmu tematu.

Oprócz modusu doryckiego (*Fantasia prima, primi toni* i *Fantasia secunda, primi toni*) brak innych skal autentycznych, gdyż pozostałe fantazje są w modusach plagalnych, z czego fantazje *secundi toni* (*prima, secunda i tertia*) zostały zanotowane w modusie hypodoryckim transponowanym.

Fantazje mają prostą budowę formalną, brak jest wariacji kontrapunktycznych. Zawsze występuje metrum parzyste. Wszystkie utwory są czterogłosowe.

Chwilowo pojawia się również pięciogłos, bądź redukcja do dwugłosu. Fantazje Adama z Wągrowca charakteryzują się rozwiniętą figuracją oraz żywym rytmem, o czym świadczą chociażby canzonowe tematy. Typowe są ciągi progresji motywów, przeważnie opartych na elementach tematu.

W fantazjach występuje często piąta prezentacja tematu w basie, zazwyczaj o kwartę niżej od poprzedzającej ją w tym samym głosie. Temat pojawia się w basie także pod koniec utworu. W fantazjach *quarti toni* dźwięk E w akordzie finalnym wskazuje na użycie klawiatury nożnej, gdyż nie sposób objąć tego wielodźwięku palcami rąk, nawet, jak wspomniałem, przy założeniu, iż instrument był wyposażony w tzw. „krótką oktawę" w basie. Te zjawiska moim zdaniem bezdyskusyjnie przemawiają za grą pedałową w kompozycjach cystersa.

Warto zauważyć, że ilość przeprowadzeń tematu w sopranie i basie jest taka sama. Ma to miejsce w fantazjach: *prima, primi toni* (4); *prima, secundi toni* (3); *secunda, secundi toni* (3); *tertia, secundi toni* (5); *secunda, sexti toni* (2). Jednotematyczność oraz konsekwencja przeprowadzania tematu w fantazjach Adama z Wągrowca pozwala stwierdzić, że nie tylko *ricercar*, ale i fantazja miała swój znaczny udział w wykształtowaniu się fugi. Interesujące są rozbudowane kody w postaci następstw akordowych, przywołujące na myśl dzisiejszy system dur-moll. Większość fantazji w modusie doryckim i hypodoryckim posiada schemat końcowej kadencji zbudowanej na stopniach: trzecim, szóstym, subdominantowym molowym, dominantowym, dominantowym septymowym i tonicznym durowym; w modusie hypolidyjskim: szóstym molowym, subdominantowym, dominantowym septymowym (ewentualnie trzecim, subdominantowym, dominantowym z opóźnionym rozwiązaniem), dominantowym septymowym i tonicznym durowym. Wszystkie fantazje kończą się akordem tonicznym z tercją wielką.

Problematyczne staje się określenie stylistyki utworów organowych Adama z Wągrowca, którego fantazje i ricercary po części wskazywałyby południe – szkołę włoską z Girolamo Frescobaldim na czele. Z drugiej strony ciągłe sugerowanie użycia pedału, a już szczególny tego wyraz w Pro organo, kierowałoby ku północy, do protestanckich Niemiec oraz Niderlandów i głównego przedstawiciela szkoły północno-niemieckiej, Jana Pieterszoona Sweelincka. Obaj wybitni organiści (Frescobaldi i Sweelinck) byli zapewne rówieśnikami Adama z Wągrowca[21].

[21] Mirosław Perz, *O twórczości organowej Adama z Wągrowca…*, op. cit., s. 126, 127.

Porównanie fantazji Adama z Wągrowca z fantazjami organowymi Sweelincka, Frescobaldiego czy Scheidta nie wydaje się celowe, ale w zestawieniu z rodzimymi fantazjami utwory Wągrowity wypadają bardzo dobrze. Przemawia za tym ciekawa, żywa rytmika (np. sposób kształtowania tematu), zwięzłość kompozycyjna, wykształcona faktura klawiszowa (biegniki, duże skoki interwałowe) oraz stosunkowo częste zastosowanie pedału.

* * * * *

Odkrycie postaci Adama z Wągrowca rzuciło nowe światło na okres wczesnego baroku w Polsce. Możemy szczycić się, iż oprócz dzieł Adama Jarzębskiego i Marcina Mielczewskiego posiadamy kompozycje jeszcze jednego twórcy działającego na polu muzyki wokalno-instrumentalnej, instrumentalnej-zespołowej oraz organowej. Można mieć nadzieję, że w przyszłości zostaną odkryte nowe źródła ze spuścizną tego wybitnego cystersa, a on sam będzie mógł cieszyć się tytułem jednego z pionierów stylu barokowego na ziemiach polskich.