Barbara Wróbel

Elementy konwencjonalne i indywidualne w *Missa pro defunctis* Andrzeja Siewińskiego

Próba wyznaczenia przybliżonego czasu powstania utworu i określenia jego znaczenia dla historii muzyki polskiego baroku

Missa pro defunctis Andrzeja Siewińskiego dotrwała do naszych czasów w jednej kopii. Jej rękopis pochodzi ze zbiorów sióstr benedyktynek z Sandomierza, a obecnie znajduje się w Bibliotece Diecezjalnej w tym mieście. Na temat kompozytora nie mamy żadnych pewnych informacji, poza tą, że zmarł on przed rokiem 1726, czego dowiadujemy się z karty tytułowej manuskryptu jego *requiem*. Data ta staje się równocześnie *terminus ante quem* powstania utworu. Wiemy jednak z doświadczenia, że niektóre unikatowe kopie utworów pochodzą z czasów o wiele późniejszych niż czas ich powstania.[1]

Poniższy artykuł ma ukazać *Requiem* Siewińskiego jako kompozycję powstałą w pierwszych dziesięcioleciach XVIII wieku, odzwierciedlającą konwencjonalne cechy ówczesnego języka muzycznego, ale też wykazujące pewne indywidualne cechy warsztatu kompozytora.

Requiem Andrzeja Siewińskiego jest utworem w stylu koncertującym. Koncertowanie, którego głównym efektem ma być osiągnięcie kontrastu, silnie zaznacza się na poziomie różnicowania obsady. W przebiegu całego utworu zmienia się ona średnio co 4,5 taktu, a więc stosunkowo często. Dobór środków wykonawczych ma postać bardzo urozmaiconą i nie obserwujemy w dysponowaniu nimi schematyzmu, można dostrzec jedynie

[1] Określenie cech stylistycznych może stać się podstawą datowania utworu a zarazem określenia miejsca w historii muzyki polskiego baroku.

pewne ogólne zasady dyspozycji środków wykonawczych, które są wynikiem dążenia do równowagi brzmienia. Pełnej obsadzie bądź czterogłosowi wokalnemu często przeciwstawiany jest pełny zespół instrumentalny, głosowi solowemu czy duetom – poszczególne pary instrumentów, solowemu sopranowi – obój koncertujący. Pary instrumentów koncertują też pomiędzy sobą. Czasem jednak zasada równowagi zostaje złamana, dając efekt silniejszego kontrastu, czego przykładem mogą być dość częste zestawienia canto-tutti (Il. 1).



Il.1.


10
ae - ter - nam do - na e - is - Do - mi-ne, do-na e - is Do - mi-ne
ter-nam ae - ter-nam Do-na e - is Do - mi-ne Do-na e - is Do - mi-ne
ter-nam ae - ter-nam Do-na e - is Do - mi-ne Do-na e - is Do - mi-ne
ter-nam ae - ter-nam Do-na e - is Do - mi-ne Do-na e - is Do - mi-ne


15
et lux per - pe - tu-a
lu - -
et lux per - pe - tu-a



Jedną z cech charakterystycznych dla początków XVIII stulecia jest zdecydowana dominacja homorytmii i unikanie technik kontrapunktycznych. W utworze Siewińskiego polifonia imitacyjna na gruncie pełnej obsady znalazła zastosowanie tylko raz, przy opracowaniu słowa *osanna* w *Sanctus*. Fragment ten w rękopisie określony został terminem „fuga" i rzeczywiście zasada tematu i odpowiedzi – w tym przypadku tonalnej – zostaje tutaj zachowana. Jednak po wprowadzeniu krótkiego, pięcionutowego tematu kolejno we wszystkich głosach wokalnych począwszy od najwyższego, a skończywszy na najniższym, faktura prawie natychmiast zmienia się w homorytmię. Tak też dzieje się w przypadku drobnych imitacji inicjalnych w układach małogłosowych (Il. 2.).



Il.2.

Preferowanie faktury homorytmicznej charakteryzuje nie tylko *Requiem* Siewińskiego, ale i kompozycje innych twórców polskich przełomu XVII i XVIII stulecia, np. O. Damiana Stachowicza. Cechę tę jednak trudno traktować jako wskazówkę umożliwiającą bliższe określenie czasu powstania kompozycji, gdyż tendencje do stosowania polifonii wykazywali zarówno kompozytorzy należący do generacji poprzedników Stachowicza, a więc urodzeni jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku (np. Różycki), jak i twórcy jego pokolenia (Gorczycki), a zwłaszcza młodsi (np. O. Brikner). Natomiast szybkie przechodzenie imitacji w pochód równoległych konsonansów doskonałych obserwujemy często w utworach polskich kompozytorów interesującego nas okresu, np. u Szarzyńskiego, Różyckiego, a nawet Gorczyckiego.

Czynnikami, które w bardziej bezpośredni sposób wskazują późniejszą datę powstania kompozycji są: harmonika dur-moll, sposób kształtowania linii melodycznej oraz forma kompozycji, która zbliża się bardziej do XVIII-wiecznej formy mszy kantatowej z wyraźnie wyodrębnionymi „numerami" niż do XVII-wiecznej formy wieloodcinkowej.

Za interpretowaniem harmoniki utworu Siewińskiego w kategoriach systemu dur-moll przemawiają przede wszystkim połączenia akordów w kadencjach, które z reguły

tworzą kadencję wielką doskonałą z charakterystycznym opóźnieniem kwarty na tercję w akordzie dominantowym (Il. 3.).



Il.3.

Tonalność dur-moll przejawia się również w koncepcji budowy linii melodycznej, silnie podkreślającej dźwięki akordów podstawowych w danej tonacji. Materiał dźwiękowy, z którego Siewiński buduje linię melodyczną praktycznie ogranicza się do diatoniki, co za Zygmuntem Szweykowskim należy uznać za cechę typową dla twórczości polskich kompozytorów pierwszej połowy XVIII wieku[2]. Również za tym autorem, za typowy dla polskiej muzyki wokalno-instrumentalnej późnego baroku[3] uznajemy schematyczny sposób kształtowania koloratury poprzez szesnastkowe figury ozdobnikowe o charakterze biegników gamowych, figur polegających na obieganiu nuty podstawowej bądź sekundowych wychyleń od kolejnych stopni skali. Ponadto dużą rolę w jej kształtowaniu odgrywa progresja, która najczęściej występuje w ustępach małogłosowych oraz solowych (Il. 4.).

[2] Zygmunt M. Szweykowski, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalno-instrumentalnej późnego baroku*, „Muzyka" 1961 nr 2, s. 53-78

[3] Zygmunt M. Szweykowski, op. cit.



Il.4.

Co do formy kompozycji, to w *Requiem* Siewińskiego spotykamy się z rozczłonkowaniem formalnym na trzech poziomach, a mianowicie na poziomie części, odpowiadających kolejnym ogniwom mszy za zmarłych, na poziomie mniejszych cząstek, wynikających z podziału tekstu słownego w ramach części, a będących samodzielnymi całościami muzycznymi oraz na poziomie odcinków, wydzielonych na podstawie jednolitej obsady lub wykorzystanego pomysłu muzycznego.

Tabela 1. Podział na cząstki sekwencji *Dies irae*

INCIPIT	OBSADA	TONACJA	ILOŚĆ TAKTÓW	METRUM
Dies irae	S, bc	c	14	**c**
Quantus tremor *Quando judex*	tutti	Es c	38	**34**

INCIPIT	OBSADA	TONACJA	ILOŚĆ TAKTÓW	METRUM
Tuba mirum	B, VV, bc	Es	14	𝄵
Mors stupebit	tutti	c-g-c	32	4/4
Quid sum miser	AS, bc	f	17	𝄵
Rex tremende	tutti	c-g-c	29	𝄵
Recordare	T, bc	g	11	𝄵
Queens me	SATB, VV, bc	g	19	3/4
Juste judex	S, ob.I	c	23	𝄵
Oro supplex	ATB, VV, bc	g	14	12/8
Pie Jesu	tutti	c	21	6/8

Należy zwrócić uwagę, że utwór Siewińskiego wykazuje cechy nowszych rozwiązań formalnych w stosunku do dzieł z końca wieku XVII. Mam tu na myśli nadanie pewnej samodzielności kolejnym cząstkom, będącym opracowaniami spójnych treściowo fragmentów tekstu. W stosunku do Requiem Stachowicza np. znacznie zwiększa się ich rozmiar. Średnia długość strofy w sekwencji to 21 taktów, podczas gdy w kompozycji pijara jest to jedynie 11,5 taktu. Kolejne cząstki są też zamknięte wyraźnymi kadencjami, a w ich wewnętrznych układach formalnych zauważalne jest dążenie do tworzenia form zamkniętych z elementami repryzowości. Ukształtowanie aba1 w strofach przeznaczonych na głos solowy dialogujący z jednym bądź dwoma instrumentami (oboje): Tuba mirum oraz Juste judex, w których na końcu powracają motywy wstępu instrumentalnego, nasuwa wręcz jednoznaczne skojarzenie z formą arii koncertującej. Zastosowanie tego terminu do omawianych fragmentów byłoby jednak nadużyciem, chociażby z uwagi na ich rozmiary (15 i 23 takty). Godny uwagi jest fakt, że kompozytor odrzucił najprostszy, najbardziej oczy-

Il.5.


ob I
ob II
B
org.
Tu- ba tu - ba
Tu-ba tu - ba Tu - ba mi-rum spar-gens so-num per se - pul-chra re - gi - o - num Co-get om-nes Co-get
omnes an-te thro - num Co-get omnes Co-get omnes an-te thro - num

wisty model formalny, w którym każdy kolejny wers otrzymałby swój oddzielny materiał muzyczny, a jednocześnie dążył do osiągnięcia jak największej różnorodności w zakresie struktury muzycznej (Il. 5.).

Kolejnym elementem przesuwającym datowanie kompozycji na wiek XVIII jest ukształtowanie partii instrumentalnych, noszące znamiona idiomatyczności, a także przejawy ich samodzielnego traktowania względem głosów wokalnych. Choć melodyka partii skrzypiec i obojów nie wykazuje w większości przebiegu kompozycji specyficznego idiomu instrumentalnego, co wynika poniekąd z zależności występujących pomiędzy głosami wokalnymi i instrumentalnymi, polegającymi często na wzajemnym dublowaniu lub powtarzaniu materiału, to jednak w kilku fragmentach możemy łatwo zaobserwować wyraźny idiom instrumentalny. Jednym z nich jest strofa *Tuba mirum*, w której oboje wykonują fanfarowe motywy trójdźwiękowe z charakterystycznymi repetycjami szesnastkowymi. Nie jest to więc wykorzystanie możliwości oboju a naśladowanie specyfiki innego instrumentu – trąbki, co oczywiście ma tutaj wydźwięk retoryczny. Mniej wokalny charakter



Il.6.



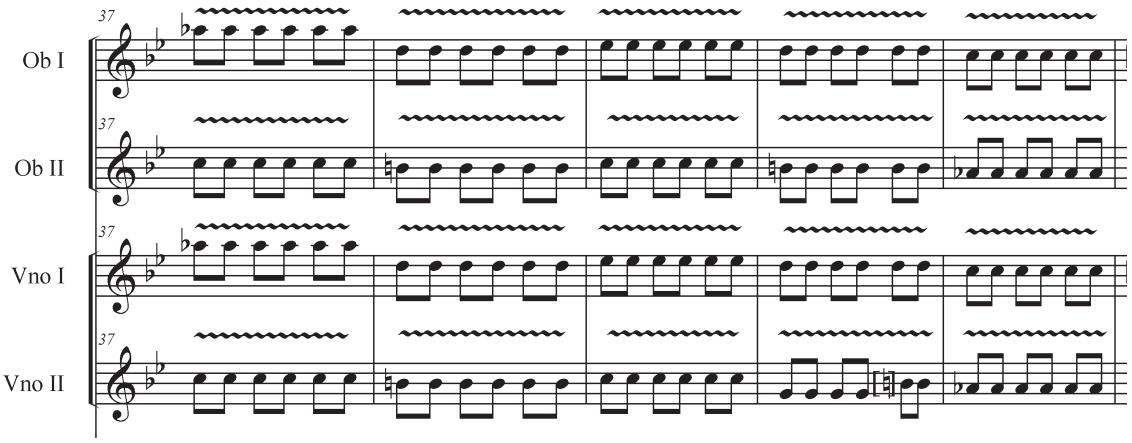
Il.7.

mają też powtarzane sekwencyjnie mordentowe figuracje w strofie *Rex tremende*, które jednak najpierw pojawiają się w głosach wokalnych, a dopiero później w instrumentalnych (Il. 6., Il. 7.).

Obserwujemy tu więc ciekawą sytuację, w której cechy melodyki instrumentalnej zostają przeniesione na grunt wokalny. Zabiegiem specyficznie instrumentalnym jest też tremolo, które występuje w strofach *Oro supplex* oraz *Quantus tremor*, przy czym w drugiej z wymienionych towarzyszy ono dodatkowo ciągom repetowanych jednorodnych wartości, które same w sobie, nawet bez tremola, są niewokalne (Il. 8., Il.9.).



Il.8.

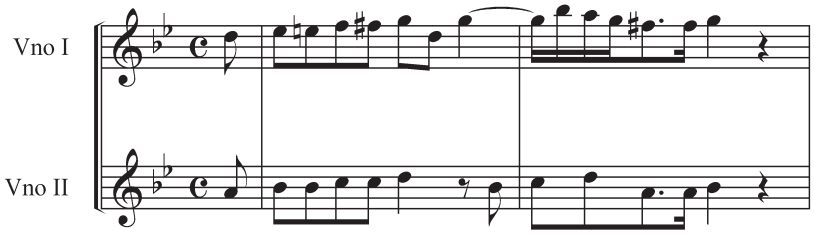


Il.9.

Również rola instrumentów w przebiegu kompozycji jest dość często istotna, nie ograniczająca się do powtarzania materiału partii wokalnych, co jest bardzo częste w muzyce XVII wieku.

Samodzielne ustępy instrumentalne pojawiają się zarówno w odcinkach na pełną obsadę jak i w ustępach małogłosowych i solowych, a także mogą powracać na zasadzie ritornela. Procedura taka ma miejsce np. w introicie, w którym motyw chromatyczny powraca aż ośmiokrotnie, przez co osiągnięty jest efekt spójności materiałowej części (Il. 10.).

Poza funkcją strukturalną motyw ten pełni też funkcję wyrazową. Jest to bowiem też jedyny przypadek, w którym instrumenty samodzielnie, nie powtarzając materiału wokalnego, włączają się w podkreślenie afektu tekstu. Motyw tworzy figurę zwaną patopoją, w tym wypadku wyrażającą żal. Jest to element warty podkreślenia z dwóch powodów. Po pierwsze, stanowi jeden z nielicznych przypadków zastosowania dłuższego



Il.10.

pochodu chromatycznego w polskiej muzyce baroku[4]. Po drugie, można go interpretować jako istotny z punktu widzenia usamodzielniania się instrumentów w polskiej muzyce XVIII wieku i przyznania im niejako prawa do wyrażania emocji, co było, jak wiadomo, przedmiotem sporu teoretyków tego czasu. Przykłady przypisania instrumentom funkcji wyrazowej odnajdujmy także np. w twórczości Stachowicza[5] czy Szarzyńskiego[6], jednak opisany wyżej z pewnością jest jednym z oryginalniejszych.

Warto zwrócić uwagę również na to, że skrzypce i oboje są traktowane przez Siewińskiego jako równoważne, o czym świadczy porównywalna ilość odcinków wykonywanych samodzielnie przez każdą z par. Nie jest to więc przykład dość częstej praktyki kompozytorskiej końca XVII i początku XVIII wieku, dodania pary instrumentów dętych *ad libitum*, jak to ma miejsce np. w *Completorium* Gorczyckiego. Partia obojów stanowi tu integralną i nieodłączną część kompozycji, podobnie jak głosy clarini w *Requiem* Stachowicza. Generalnie Siewiński traktuje instrumenty w podobny sposób do ojca Damiana i osiągają one podobny stopień niezależności względem partii wokalnych. Jednak u pijara skrzypce i clarini częściej tworzą dwa odrębne plany dźwiękowe.

W przypadku gdy w solowych partiach wokalnych występuje instrument koncertujący – zawsze jest nim obój. Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż na gruncie polskiej muzyki owego czasu zastosowanie solowych instrumentów nie było zjawiskiem częstym. Najbardziej znanym, ale równocześnie dość odosobnionym przypadkiem z końca XVII wieku jest *Veni Creator* o. Damiana Stachowicza. Znacznie częściej instrumenty solowe pojawiają się w kompozycjach twórców XVIII-wiecznych, jednak zazwyczaj wykorzystują oni skrzypce bądź clarini (np. Jan Piotr Habermann, *Lauda Sion* na vno solo, CB, Org., rkp. z datą 1748 pochodzący z klasztoru sióstr benedyktynek w Sandomierzu). Obój jest

[4] Tomasz Jasiński w książce *Polska barokowa retoryka muzyczna* omawia kwestię chromatyki w polskiej muzyce baroku i rozpatruje inne nieliczne przykłady jej zastosowania. Tomasz Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 121.

[5] Maciej Jochymczyk, PIETAS & MUSICA *Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki*, s.146

[6] Tomasz Jasiński, op. cit., s.210

instrumentem dość rzadko pojawiającym się w obsadzie kompozycji polskich z okresu baroku, a praktycznie w ogóle nie występującym na gruncie muzyki XVII-wiecznej.



Il.11.



Requiem Siewińskiego jest więc jednym z nielicznych przykładów wykorzystania tego instrumentu w polskiej muzyce wokalno-instrumentalnej i to, co ważne, nie tylko jego wartości barwowej, ale także jego możliwości melodycznych i, co za tym idzie, ekspresyjnych (Il. 11).

Kolejnym, bardzo istotnym elementem mszy za zmarłych Siewińskiego jest jej duża jednolitość materiałowa. Wynika to z jednej strony z procedur polegających na bezpośrednim powtarzaniu motywów, fraz lub dłuższych fragmentów, z drugiej zaś z zastosowania pewnych formuł powracających bądź to w danej części bądź w całym cyklu. Przykładem motywu unifikującego jedną część może być dwutaktowa fraza chromatyczna w introicie, omówiona wyżej.

Na wrażenie jednorodności materiałowej kompozycji ma jednak wpływ przede wszystkim zastosowanie motywów powracających w całym cyklu. Można wyróżnić dwie podstawowe komórki pełniące funkcję unifikującą. Mają one kilka swoich podstawowych wariantów i pojawiają się one we wszystkich częściach cyklu, zarówno w głosach wokalnych jak i w partiach instrumentalnych (Il. 12).

Il.12.



Nie występują one jedynie w głosie organowym. Motywy te są tylko jednym z czynników jednoczących materiałowo kompozycję. Oprócz tego występuje wiele motywów z nich wywiedzionych lub do nich nawiązujących. Kompozytor wykorzystuje ograniczony zakres środków, np. typy figuracji, które - nawet jeżeli różnią się w szczegółowym rysunku interwałowym - dają wrażenie powtarzalności i jednolitości.

Aby ukazać stopień pokrewieństwa melodycznego w ramach cząstki, zestawiamy w formie modelu syntagmatyczno-paradygmatycznego partię wokalną strofy *Recordare* na tenor solo (Il. 13).

Zastosowanie motywów unifikujących w cyklu mszalnym, którego części były przecież wykonywane w różnych momentach liturgii, jest bardzo istotne z punktu widzenia percepcji dzieła jako integralnej całości.

Il.13.



Trzeba również zwrócić uwagę na oryginalne rozwiązania brzmieniowe wynikające z interpretacji tekstu zastosowane przez kompozytora w strofach *Quantus tremor* i *Rex tremendae*. Drżenie w cząstce *Quantus tremor* zostało oddane za pomocą tremola w partiach instrumentalnych, a także quasi-mordentowego motywu w głosach wokalnych, w których następnie, na słowie „tremor" potraktowanym melizmatycznie, pojawia się figura z wychyleniami sekundowymi w dół, w której głosy skrajne przesuwają się w równo-

ległych duodecymach, czyli de facto w kwintach w układzie rozległym. Tego typu równoległości, jak wiadomo, zakazane w nauce kontrapunktu, również w *seconda pratica* były uznawane za nieprawidłowość. Można je interpretować jako przejaw swoistego XVIII-wiecznego fauxbourdon. Dodatkowo przesuwane akordy tworzą przejściowe dysonanse w stosunku do instrumentów, w których pryma i tercja tego samego akordu brzmi przez cały takt. Figura ta przesuwana jest czterokrotnie w progresji wznoszącej, co wzmaga napięcie harmoniczne, a więc daje wrażenie braku stałości, niepokoju. Wszystkie te środki: tremolo, wychylenia, „niepoprawne" równoległości konsonansów doskonałych i tarcia sekundowe z jednej strony dosłownie ilustrują drżenie, z drugiej – oddają bardziej ogólny nastrój grozy i niepokoju (Il. 14.).

Podobny efekt uzyskany został w strofie *Rex tremendae*. W niej również Siewiński zastosował quasi-mordentowy motyw i progresję, tym razem opadającą, na słowie „tremendae", jednak ograniczył się w niej już tylko do dwóch głosów skrajnych poruszających



Il.14.



się w równoległych decymach. Oryginalnym rozwiązaniem jest przejęcie tego motywu przez dialogujące ze sobą pary instrumentów, które wykonują go najpierw samodzielnie, a następnie tworzą drugi plan brzmieniowy przy opracowaniu ostatniego wersu tej strofy – „Salva me, fons pietatis". Głosy wokalne wyrażają więc prośbę o zbawienie, jednak partia instrumentalna poprzez odpowiednie skojarzenia przypomina o potędze Boga i konieczności skruchy (Il. 15.).

Na podobieństwa rozwiązań w strofach *Quantus tremor* i *Rex tremendae* pomiędzy ujęciami Siewińskiego i Stachowicza zwrócił już uwagę Maciej Jochymczyk[7]. Nie jest wykluczone, że Siewiński mógł znać *Requiem* o. Damiana, jednak wydaje się, iż większość zbieżności pomiędzy tymi dwoma dziełami dotyczy raczej rozwiązań, które były konwencjonalne w owych czasach. Odnosi się to zwłaszcza do rozdysponowania układów tutti-małogłos czy stereotypowych środków retorycznych (jak eksklamacje, melizmaty czy inne figury melodyczne). Natomiast w wielu szczegółowych ujęciach utwory te znacznie się od siebie różnią. Wydaje się, że podobieństwa w zakresie użytych środków retorycznych wy-

[7] Maciej Jochymczyk, op. cit., s.157.

Il.15.

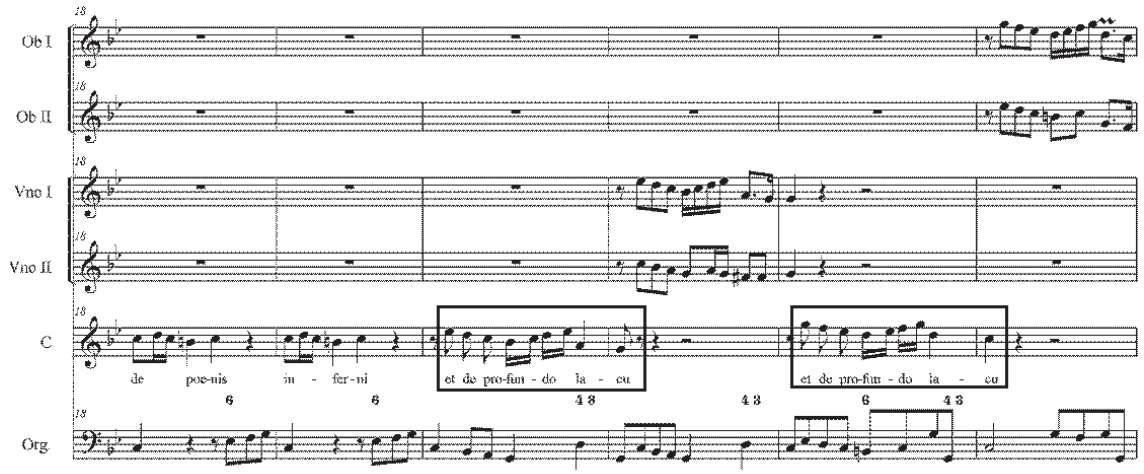

Ob I
Ob II
Vno I
Vno II
C
A
T
B
Org.
Rex tre-men - - - - - de tre - men - - - - - - - - de tre - men - - - -
Rex tre-men - - - de tre - men-de
Rex tre-men - - - - - de
Rex tre-men - - - - - de tre - men - - - - - - - - de tre - men - - - -
- - - de tre - men - - - de tre - men - - - de tre - men-de ma-je - sta - tis
tre - men - de tre - men-de tre - men - de tre - men-de tre - men-de ma-je - sta - tis
tre - men - - - de tre - men - - - de tre - men-de ma-je - sta - tis
- - - de tre - men - - - de tre - men - - - de tre - men-de ma-je - sta - tis

nikają raczej z podobnego odczytania sugestywnego tekstu niż znajomości konkretnych dzieł.

Na koniec wypada omówić kwestię podejścia Siewińskiego do tekstu słownego kompozycji, co również w dużym stopniu może zaważyć na ocenie wartości historycznej dzieła. Kompozytor interpretuje tekst nie tylko pod kątem ilustracji (co zdarza się np. w omawianej przeze mnie wcześniej strofie *Tuba mirum*), ale również z punktu widzenia wyrazowości. Czasem wręcz zdaje się przedkładać figury wyrazowe nad ilustracyjne, czego dowodem może być ustęp z offertorium do słów „de poenis inferni et de profundo lacu", który pomimo obecności słów „inferni" i „profundo" sugerujących zastosowanie opadającej melodyki, skoku w dół czy progresji opadającej, nie zawiera takich rozwiązań. Fraza do słów „et de profundo lacu" jest natomiast powtórzona o kwartę wyżej, co ma na celu wzmocnienie prośby (Il. 16.).

W kontekście opinii Tomasza Jasińskiego, iż u kompozytorów polskich dominują figury obrazujące nad wyrazowymi[8], powyższy przykład zdaje się nabierać istotnego znaczenia.

Analiza stylistyczna *Missa pro defunctis* Siewińskiego pozwala wysnuć hipotezę, że kompozytor należał do pokolenia Gorczyckiego i Stachowicza lub młodszej, a jego msza za zmarłych powstała raczej w XVIII wieku. Już sam fakt, że jest ona jednym z niewielu



Il.16.

[8] Tomasz Jasiński, op. cit., s. 89-91.

przykładów dużej formy w stylu koncertującym z tego okresu, decyduje o dużej wadze historycznej tego utworu. Dodatkowo jego znaczenie wzmacniają cechy indywidualne, takie jak dosłowne powtarzanie motywów, fraz i dłuższych odcinków muzycznych, a także stosowanie formuł melodycznych ujednolicających części i cały cykl mszalny, duża pomysłowość w zakresie ukształtowań formalnych i nieschematyczne, różnorodne zmiany obsady. Nie do przecenienia jest stosunkowo duża rola instrumentów, które poza towarzyszeniem zespołowi wokalnemu mają swoje własne, niezależne partie, a także niejednokrotnie pełnią funkcję wyrazową. Szczególnie istotne jest zastosowanie rzadko spotykanego w utworach polskich twórców oboju, który tutaj dodatkowo traktowany jest solistycznie. Kompozycja jest też warta uwagi z powodu oryginalnych rozwiązań brzmieniowych w strofach *Quantus tremor* i *Rex tremendae* osiągniętych przez równoczesne zaangażowanie środków melodycznych, harmonicznych i fakturalnych.