Wojciech Karasiński

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Na styku epok. Porównanie warsztatu twórczego Josepha Riepla i Marcina Józefa Żebrowskiego na przykładzie utworów *pro processione*[1]

W XVIII wieku sanktuarium na Jasnej Górze przeżywało czasy swojego rozkwitu. Koronacja obrazu Matki Bożej Częstochowskiej dokonana w 1717 roku umocniła kult Czarnej Madonny w Rzeczypospolitej i zaniosła go poza granice kraju. Rzesze pątników z całej Europy pielgrzymowały do paulińskiego klasztoru, by modlić się przed cudownym obrazem, a najwymowniejszym świadectwem tego okresu, prócz wspaniałej bazyliki i licznych wotów wnoszonych za cudowne uzdrowienia, są zdumiewające pozostałości po jasnogórskiej kapeli.

Okres świetności zespołu przypada na lata 1720–1770[2] i jest wynikiem wspomnianej już koronacji obrazu, szczególnej dbałości władz klasztornych o tę gałąź sztuki oraz działalności na Jasnej Górze wielu wybitnych kompozytorów i dyrygentów. Osoby takie jak o. Eryk

1 W niniejszej pracy wykorzystano niektóre obserwacje i wnioski sformułowane przez autora w pracy licencjackiej. Zob. W. Karasiński, *Tradycja jasnogórska w utworach* pro processione *Josepha Riepla na przykładzie rękopisów AJG II-219, AJG II-222 oraz AJG II-260*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

2 M. Jochymczyk, *Jasnogórska muzyka dawna – od rękopisu do wykonania*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009, s. 282.

Brikner OSPPE, o. Paweł Weisgärber OSPPE, Joseph Riepel, Marcin Józef Żebrowski, Franciszek Perneckher, Ludwik Maader czy Filip Gotschalk – by wymienić tylko postaci działające w XVIII wieku – w znaczący sposób wzbogaciły repertuar zespołu o kompozycje nierzadko światowej klasy. Działania te spowodowały, że zgodnie ze sporządzonym w pierwszych latach XIX wieku katalogiem Michała Zabłockiego kapela jasnogórska była w posiadaniu (co najmniej) 822 rękopisów muzycznych[3]. Całe archiwalia muzyczne to natomiast około 3000 kompozycji, co czyni je największą kolekcją muzykaliów w Polsce[4].

Czasy, gdy jasnogórska kapela kwitła, były dla muzyki europejskiej okresem stylistycznego przełomu – reakcji wobec kontrapunktycznego, silnie intelektualnego języka muzycznego baroku na rzecz homofonicznego, ozdobnego, lekkiego i cieszącego odbiorcę stylu galant[5]. Równocześnie jednak, w postaci *Empfindsamer Stil*[6], obecny był sprzeciw wobec „naiwnej" twórczości w stylu galant. „Ich muzyka – pisał w jednym z listów Carl Philipp Emanuel Bach – trafia do uszu i napełnia je, serce jednak pozostawiając pustym"[7]. Podczas gdy kompozytorzy związani ze szkołą północnoniemiecką tworzyli pełną uczuć muzykę gwałtownych zrywów i niezrozumiałych zamilknięć, ich koledzy z Mannheimu preferowali nieco zmanierowaną twórczość o włoskich korzeniach. W Wiedniu zaś, ówczesnej stolicy muzycznego świata, kwitł styl tyleż kosmopolityczny co bezosobowy. Zjawiska te, jak również wiele innych, nie zawsze natury muzycznej, prowadziły do wykształcenia się stylu klasycystycznego.

Czasy burzliwego przełomu między barokiem a klasycyzmem są też okresem aktywności twórczej Josepha Riepla oraz Marcina Józefa Żebrowskiego – dwóch kompozytorów działających w kapeli jasnogórskiej, gdy ta przeżywała swą świetność, a w Europie szalała

3 P. Podejko, *Kapela wokalno-instrumentalna na Jasnej Górze*, [w:] „Studia Claromontana" 2001, t. 19, s. 39.

4 R. Pośpiech, *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, [w:] *Musica ecclesiastica*, dz. cyt., s. 256.

5 Voltaire pisał na przykład, że „być *galant* w ogólnym sensie znaczy poszukiwać przyjemności". Cyt. za: D. Hearth, B.A. Brown, *Galant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicans*, red. S. Sadie, t. 9, London 2001, s. 430.

6 Dosłowne tłumaczenie tego wyrażenia to „styl sentymentalny", aczkolwiek w Polsce przyjęło się stosować opisowy termin „styl wzmożonej uczuciowości".

7 Cyt. za: D. Hearth, B.A. Brown., *Empfindsamer Stil*, [w:] *The New Grove…*, dz. cyt., t. 8, s. 192.

stylistyczna burza. Starszy z nich – Joseph Riepel (1708–1782) – znany jest dziś zwłaszcza ze względu na swój znaczący dorobek teoretyczny[8]. Na drezdeńskim dworze był uczniem Jana Dismasa Zelenki, a po jego śmierci w 1745 roku, zapewne w poszukiwaniu zatrudnienia, udał się do Rzeczypospolitej. Jedynym miejscem w Polsce, gdzie znajdują się dzieła tego autora, jest Jasna Góra, stąd podejrzenie, że to właśnie tu pracował do czasu uzyskania posady na dworze książąt Thurn und Taxis w Ratyzbonie. Pomimo długoletnich badań o życiorysie Marcina Józefa Żebrowskiego (1710–1780) wciąż wiadomo niewiele. Nieznane jest miejsce urodzenia kompozytora, a także nazwiska jego nauczycieli. Wiadomo natomiast, że był skrzypkiem i cenionym wokalistą (bas). W latach 1748–1765 działał w kapeli klasztornej na Jasnej Górze, przez pewien czas był też jej dyrygentem.

Pomimo że obaj twórcy pochodzili z tego samego pokolenia, ich postawy stylistyczno-estetyczne były znacząco rozbieżne. Celem niniejszego artykułu jest uchwycenie różnic i podobieństw między twórczością obu działających na Jasnej Górze kompozytorów przez porównanie ze sobą ich utworów *pro processione* – lokalnej odmiany symfonii kościelnej[9], zapoczątkowanej w paulińskim sanktuarium przez Josepha Riepla. Przywołane dzieła zostaną omówione kolejno pod względem formy, harmoniki, obsady, instrumentacji i rytmiki.

Riepel jest autorem pięciu utworów *pro processione*. Transkrypcję dwóch z nich, *Sonaty per la processione in F* (AJG II-220) oraz *in D* (AJG II-561), wraz z komentarzem rewizyjnym znaleźć można w pracy licencjackiej Anny Kopeć[10], zaś trzy pozostałe dzieła – *Sonata a 2 Chori* (AJG II-219), *Symphonia pro Processione Solemni* (AJG II-222) oraz *Adagio pro processione* (AJG II-260) – były przedmiotem rozprawy autora tego artykułu[11]. Osiem spośród siedemnastu *pro processione* Żebrowskiego zostało przygotowanych do wydania przez Bohdana

8 Riepel jest autorem traktatu *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (*Podstawy kompozycji muzycznej*), w którym prawdopodobnie jako pierwszy w historii przedstawia zasady budowy okresowej.

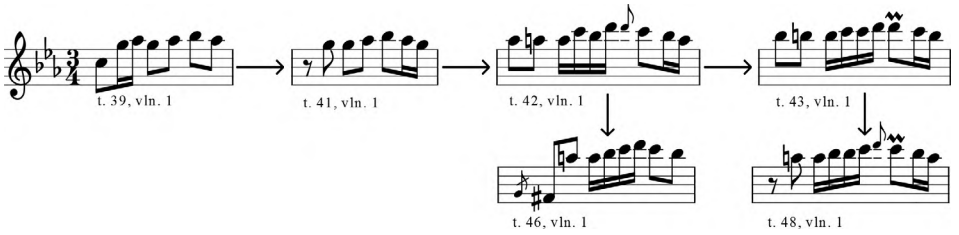
9 B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015, s. 489–542.

10 A. Kopeć, *Sonaty pro processione Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na przykładzie rękopisów AJG II-220 oraz AJG III-561 – analiza i wydanie krytyczne*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2014.

11 Wojciech Karasiński, dz. cyt.

Muchenberga i ukazało się w serii Źródła do Historii Muzyki Polskiej[12]. Są to: *Sonata pro processione in C* (AJG I-168/1), *Sonata pro processione in Es* (AJG I-168/2), *Sonata in G* (AJG I-169/1), *Sonata in Es* (I-169/2), *Andante pro processione in g* (AJG III-739/1), *Andante pro processione in D* (AJG III-739/2), *Sonata pro processione in Es* (AJG III-752/1) i *Sonata pro processione in Es* (AJG III-752/2). Wymienione tu utwory stanowią zakres badawczy tej pracy.

Pod względem formalnym o wiele więcej trudności nastręczają dzieła Riepla, co związane jest z predylekcją kompozytora do stosowania *ars combinatoria*[13] w celu rozwijania materiału. W obrębie fraz motywy są rozbijane na mniejsze wartości, multiplikowane, zamieniane miejscami. Co więcej, motywy z różnych fraz łączone są ze sobą, co komplikuje ustalenie, na ile owe przekształcenia są samodzielnymi wartościami[14]. W związku z ich jedynie lokalnym znaczeniem w konstruowaniu utworu w większości wypadków przekształcenia te uznano za wartości niesamodzielne.



Przykład 1. *Ars combinatoria* w *Sonacie a 2 Chori*.

12 M.J. Żebrowski, *Sonatae pro processione*, red. B. Muchenberg, Kraków 1980.

13 W swoim traktacie Riepel pisze nawet: „Wyjątkowa *ars combinatoria*, dzięki której można wynaleźć więcej niż 99 tematów jednego dnia, jest co najmniej 99 razy zdrowsza dla kompozycji niż wspomniane wcześniej matematyczne metody". Cyt. za: L.G. Ratner, T. Emmering, *Riepel Joseph*, [w:] *The New Grove…*, dz. cyt., t. 21, s. 700.

14 W swoim traktacie Riepel podaje sześć sposobów rozwijania materiału muzycznego. Są to: (1) częściowe lub całkowite powtórzenie frazy, (2) powtórzenie kadencji, (3) rozwinięcie końca frazy, (4) rozbudowanie materiału wewnątrz frazy, (5) skrócenie, (6) umieszczenie nowego materiału wewnątrz frazy. Joel Lester, omawiając poglądy teoretyczne kompozytora, stwierdza, że jego sposób rozwijania materiału przypomina nieco analizę Schenkerowską. Istotnie, nazwanie Rieplowskiej metody analizą schenkerowską *à rebours* jest tu bardzo celną metaforą. Zob. J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteen Century*, Cambridge 1994, s. 263–265.

Przykładem kształtowania konstrukcji formalnej w oparciu o takie właśnie swobodne rozwijanie materiału są obie sonaty dwuchórowe – *Sonata a 2 Chori in Dis* [*Es* – W.K.] oraz *Sonata per la processione in D*. Pierwszy z wymienionych utworów zbudowany jest z trzech faz. Każda z nich rozpoczyna się odcinkiem „a", będącym rodzajem motta o porządkującym dla konstrukcji znaczeniu. W fazie pierwszej kompozytor prezentuje cały materiał tematyczny, by w kolejnych dokonywać dalszych jego permutacji. Na szczególną uwagę zasługuje tu odcinek „c", który z początkowych pięciu taktów rozwinięty zostaje niemal czterokrotnie, przyjmując długość osiemnastu taktów.

Plan tonalny	Odcinek	Takty	Faza
Es-B	a	1–4	A
B	b	5–10	
F-B	c	11–15	
B	d	16–19	
B-F	a^1	20–23	A^1
F-C	b^1	24–30	
C-G-D	c^1	31–48	
G	d^1	49–53	
Es-B	a^2	54–57	A^2
B-Es	b^2/c^2	58–67	
Es	d^2+coda	69–75	

Tabela 1. Układ formalny *Sonaty a 2 Chori*.

Powstały w ten sposób makroukład AA1A2 budzi skojarzenia z formą wariacyjną. W wariacjach jednak opracowaniu poddawany jest tylko jeden temat, brak też niezmiennego na przestrzeni utworu motta. Być może rozwiązaniem w identyfikacji formy *Sonaty a 2 Chori* są wpływy operowych form aryjnych. Można tu brać pod uwagę rozbudowę arii dwuczęściowej (AA1) lub wczesne formy arii przekomponowanej. W połowie wieku XVIII opera jako gatunek przeżywała szczyty swej popularności, a jej elementy przenikały nawet do kościoła, więc nie jest to przypuszczenie pozbawione sensu.

Drugi z wielochórowych utworów Riepla posiada o wiele bardziej skomplikowany układ formalny. Jego budulcem jest szereg fraz, które elizyjnie przechodzą między sobą, jak również „wędrują" między chórami. W połączeniu z intensywniejszymi niż wcześniej procesami permutacyjnymi sprawia to, że układ formalny dzieła jest wysoce niewyraźny, a wręcz bliski chaotyczności. Anna Kopeć, analizując ów utwór, na przestrzeni 79 taktów wyróżnia aż dziesięć fraz konstytutywnych dla układu formalnego, przy czym blisko połowa z nich wywiedziona jest z innych fraz[15]. Pomimo podjęcia przez autora artykułu próby samodzielnej analizy tego utworu nie udało się zauważyć następstwa fraz, które pozwalałoby się sprowadzić do prostszego układu, a jednocześnie nie byłoby nadużyciem i przedstawiało stan faktyczny. Wprawdzie tu także wyróżnić można trzy fazy, jednak ich istnienie ma podłoże harmoniczne i nie jest związane z dyspozycją materiałem. Pozostaje więc stwierdzić, że *Sonata in D* posiada formę mozaikową[16]. Sytuacja ma się bardzo podobnie w przypadku *Sonaty in F* – forma jest złożona i niejednoznaczna. Jak jednak pisze Kopeć:

> W obydwu utworach Riepel operuje odcinkami i motywami przedstawionymi na początku kompozycji, przy czym w *Sonacie in F* naczelną zasadą kształtowania formy jest operowanie brzmieniem poszczególnych grup instrumentów, w drugiej natomiast uwaga skupiona jest bardziej na zestawianiu oraz rozszerzaniu bądź skracaniu odcinków w toku utworu przy zachowaniu stałej obsady[17].

Wbrew pozorom Riepel nie był jednak muzycznym outsiderem uciekającym od usankcjonowanych tradycją „klasycznych" form swoich czasów czy też współcześnie rozumianym dyletantem, który po prostu

15 Zob. A. Kopeć, dz. cyt., s. 24–25, tab. 2.

16 Intencji kompozytora być może należy upatrywać w estetycznych poglądach epoki. Teoretycy niemieccy czasów Riepla (N. Forkel, J.A.P. Schultz, H.Ch. Koch) opisywali sonatę jako utwór, w którym kompozytor bez skrępowania powinien wyrażać swe uczucia. Definicje te kładą duży nacisk na aspekt emocjonalny, na dalszym planie pozostawiając kwestię formy czy środków. Sonata, w odróżnieniu od symfonii, była zatem w oczach ówczesnych uczonych kategorią bardziej estetyczną niż techniczno-formalną. Zamiarem Riepla nie było więc może stworzenie klarownego i logicznego przebiegu formalnego, a po prostu przelanie w nuty swych uczuć bez dbania o formę.

17 A. Kopeć, dz. cyt., s. 25.

nie potrafił ich skonstruować, wikłając się przez to w skomplikowane następstwa odcinków. W pozostałych dwóch utworach – *Symphonii pro Processione Solemni* i *Adagio pro Processione*[18] – kompozytor zastosował barokową formę ritornelową, jest ona jednak bardzo krótka – składa się jedynie z dwóch epizodów. Równocześnie znacząco ograniczono tu działanie *ars combinatoria*. W pierwszym z utworów instrumentem koncertującym jest *Clarino Principale*, w drugim zaś są to dwa oboje[19]. *Symphonia* odznacza się zwartością i przejrzystością formy. Elizyjne przechodzenie jednego odcinka w drugi pojawia się jednostkowo, zazwyczaj zaś rozpoczęcie nowego poprzedzone jest kadencją starego. Epizody, w których ujawnia się solowa trąbka, stanowią niemal dokładne powtórzenie materiału ritornela, acz w innej obsadzie, przez co zauważalny jest wyraźny kontrast brzmieniowy, który pojawi się później również w sonatach Żebrowskiego.

W *Adagiu* dostrzec można pewne elementy transmutowania i mieszania fraz na wzór *ars combinatoria*, jest to jednak element ograniczony do krótkich odcinków. O ile w *Symphonii* zarówno zespół instrumentalny, jak i solista dysponowali tym samym materiałem, o tyle tu pewne odcinki przypisane są wyłącznie obojom koncertującym.

Można więc zauważyć, że podejście Riepla do formy jest niejednoznaczne. W *Sonacie in Es* i *Sonacie in D* kompozytor eksperymentuje z budową, poszukując nowych układów formalnych. Sposób, w jaki

18 *Adagio pro processione* jest tytułem roboczym nadanym przez autora artykułu na kartach pracy licencjackiej utworowi zapisanemu w pozbawionym okładki manuskrypcie **AJG II-260**. Niektórzy badacze przypisują temu rękopisowi pozbawioną kart okładkę z tytułem *Sonata pro processione in Es*. Na dobrą sprawę brak jednak dowodów pozwalających przekonująco udowodnić związek kart z pozostałą okładką. Obsada wszystkich utworów *pro processione* jest niemal identyczna, a tonacja Es-dur statystycznie najczęściej występująca (na 25 zachowanych *pro processione* 9 jest *in Es*), więc uznanie ich za elementy, na podstawie których przeprowadzone zostanie dopasowanie, obarczone jest dużym ryzykiem błędu. Być może w czasach Riepla istniał jeszcze jeden utwór, dziś zaginiony, do którego należała owa okładka. Jest to jednak tylko hipoteza, mająca takie samo umocowanie w faktach jak przypisanie okładki z tytułem *Sonata* do rękopisu **AJG II-260**. W kwestii tej można jedynie z rezygnacją stwierdzić – *ignoramus et ignorabimus*. Rozwiązaniem neutralnym, kompromisowym i posiadającym potwierdzenie w zawartości rękopisu (w lewym górnym rogu wszystkich kart znajduje się dopisek *pro processione*, tempo – *Adagio*) jest tytuł *Adagio pro processione*.

19 Późniejszy skryptor dopisał do nich *colla parte* dwa klarnety.

rozwija on materiał, jest jednak wyraźnie archaizujący, nie zmierza bowiem do wykształcenia tematu jako jakości zamkniętej i samoistnej, ale operuje krótkimi frazami, które poddawane są wewnętrznym mutacjom. W ten sposób tworzone są większe całości, zaś o ich kształcie nie decyduje wewnętrzna konstrukcja, a stosowana przez Riepla technika. *Symphonia* i *Adagio* przez wykorzystanie formy ritornelowej pozostają natomiast w orbicie wpływów barokowych, stanowiąc odpowiednio typ koncertu solowego oraz *concerto grosso*. Z drugiej jednak strony wykorzystywanie tego samego materiału muzycznego zarówno przez solistę, jak i zespół stanowi element nowego myślenia, zrywającego z barokową estetyką kontrastu i rozróżnieniem na to, co solowe, i to, co tutti. Klasycystyczna jest też tendencja do rezygnacji z elizyjnych przejść między odcinkami i zastąpienie ich kadencjami.

W utworach Żebrowskiego badacze[20] często zauważają wykorzystanie przez twórcę form zaczerpniętych z muzyki operowej – AA1A (wyrażone w rękopisach dopiskiem *da capo al segno*). Układ taki przybierają *Sonata in C* i *Sonata in Es* (obie zapisane razem w rękopisie I-168). Warto również zauważyć, że w środkowej części tych utworów widoczne są znamiona pracy przetworzeniowej[21]. W *Sonacie in G* (AJG I-169/1) dokonano natomiast klarownej implementacji formy ritornelowej, która przedstawiona została w tabeli 2. Ritornele przyjmują tu postać zamkniętego tematu, który nie jest poddawany substancjalnym zmianom, a jedynie przenoszony harmonicznie i wydłużany. O ile ritornele zawierają się w odcinkach parzystych i zamkniętych, o tyle epizody mają quasi-improwizacyjny charakter. W ramach epizodów oboje niekiedy przeciwstawiane są rogom (ma to miejsce tylko w epizodzie pierwszym). Instrumenty solistyczne dialogują jednak z instrumentami niesolowymi, np. róg ze skrzypcami w taktach 18–19.

20 Tak czynią np. Maryla Renat i Beata Stróżyńska.

21 M. Renat, *Sonaty „pro Processione" Marcina Józefa Żebrowskiego. Charakterystyka formalno-stylistyczna wybranych utworów*, [w:] *Edukacja Muzyczna II. Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, red. M. Popowska, Częstochowa 2008, s. 37. Formę AA1A wykazuje również *Sonata in d*. Pojawia się także układ AA1, jednak znaleźć go można jedynie w utworach niewchodzących w zakres tejże pracy. Schemat ten możemy spotkać w kolejnej parze sonat – *e-moll* i *A-dur* (I-167), a także *Sonata in B* (zapisana w parze razem ze wspomnianą *Sonatą in d*).

Element formy	Odcinek	Obsada	Takty	Plan harmoniczny
Ritornel 1	a	tutti	1–8	G
Epizod 1	b	obój solo	8–18	e-A-D
	c	róg solo	18–22	D
Ritornel 2	a^1	tutti	23–34	G-h
Epizod 2	d	2 oboje solo	35–41	e
Ritornel 3	a^2	tutti	42–47	e-A
Epizod 3	e	2 rogi solo	47–53	D
Ritornel 4	a^3	tutti	54–66	G

Tabela 2. Układ formalny *Sonaty in G*.

Nieco inny jest układ *Sonaty in Es*, tu jednak kwestia operowania brzmieniem także stanowi podstawę kształtowania utworu. Dzieło to jest przykładem formy wariacyjnej, w której idea wariacyjności realizowana jest przez przedstawianie tego samego materiału w różnej szacie brzmieniowej. W pierwszych sześciu taktach prezentowany jest temat utworu, który następnie migruje między instrumentami solowymi, ulegając przy tym rozwinięciu.

Dużą rolę aspektu kolorystycznego można też dostrzec w parze sonat *in Es*. Tu jednak – jak zauważa Stróżyńska – kompozytor wprowadził rodzaj wczesnej formy sonatowej[22]. Pierwsza z nich (III-752/1) opiera się na dwóch zasadniczych myślach – czterotaktowym temacie granym tutti i nieco słabiej wykształconym temacie drugim, powierzonym solowej trąbce. Część przetworzeniowa, utrzymana w tonacji dominanty, zawiera powtórzenie tematu I w tonacji dominanty oraz nowy materiał. Rozpoczęcie repryzy sygnalizowane jest powrotem tematu II w tonacji zasadniczej, po nim zaś wprowadzono ponownie temat I oraz codę.

Odnalezione w tym utworze związki z formą sonatową są jednak dość powierzchowne, ponieważ „temat II" nie jest w całości utrzymany w tonacji dominanty, a stanowi odcinek modulujący, „przetworzenie" pojawia się w tonacji dominanty, natomiast „repryza" niezupełnie powraca do tonacji toniki. Prócz brzmieniowego brak więc jakiegokolwiek

22 B. Stróżyńska, *Symfonia...*, s. 499.

kontrastu w ekspozycji[23], „przetworzenie" nie stanowi obszaru przekształceń harmonicznych ani tematycznych, zaś „repryza" nie uzgadnia obu tematów w tonacji zasadniczej. Układ formalny *Sonaty in Es* z równie dużym, a może i większym powodzeniem można by odnieść do formy ritornelowej, co przedstawiono w tabeli 3.

Interpretacja Stróżyńskiej		Interpretacja Autora	Takty	Plan harmoniczny	Obsada
Ekspozycja	temat I	ritornel 1	1–4	Es	tutti
	temat II	epizod 1	5–14	Es-B	clarino solo
Przetworzenie	temat I	ritornel 2	15–18	B	tutti
	nowy materiał	rozszerzenie ritornelu	19–28	B	tutti
Repryza	temat II	epizod 2	28–38	Es	clarino solo
	temat I	ritornel 1	39–41	As	tutti
Coda		coda	42–50	f-B-Es	tutti

Tabela 3. Układ formalny *Sonaty in Es* (III-752/1).

Jednak i ta koncepcja posiada mankamenty. Zarówno wprowadzenie nowego materiału w taktach 19–28, jak i zwieńczenie utworu codą jest z punktu widzenia formy ritornelowej nieprawidłowe. Niewątpliwą zaletę takiego ujęcia stanowi natomiast zauważenie formotwórczego znaczenia epizodów solowych. Wydaje się, że najsłuszniej byłoby założyć w tym przypadku synkretyzm formy ritornelowej z sonatową, a więc formy „starej" z „nową".

Znamiona rodzącej się formy sonatowej są znacznie wyraźniejsze w przypadku drugiego z utworów z rękopisu III-752. Zdanie to podziela również Stróżyńska, jednak analiza, którą przedstawia, jest dość wątpliwa. Badaczka twierdzi, że materiał pojawiający się w takcie 12 „nie wykazuje żadnych znamion tematycznych, a raczej ma

23 Jest to szczególnie rażące, jeśli wziąć pod uwagę polemikę Stróżyńskiej z Orłowską, w której pierwsza z nich przekonuje, że kluczowy dla wczesnej formy sonatowej jest nie kontrast tematyczny (jak twierdzi Orłowska), a harmoniczny – przejście ze sfery toniki do dominanty. Zob. B. Stróżyńska, *Utwory* pro processione *Marcina Józefa Żebrowskiego*, [w:] *Marcin* Józef Żebrowski *(XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013, s. 105.

charakter łącznikowy"[24]. Już pobieżne przejrzenie utworu pozwala zauważyć, iż materiał z taktów 12–19 powraca w tej samej postaci pod koniec utworu, więc z samej zasady jego łącznikowy charakter jest tu wykluczony. Stróżyńska ignoruje obszerny, homogeniczny odcinek w tonacji dominanty, tematu II upatrując już po mocnym zamknięciu w B-dur – według niej pojawia się on w b-moll i obejmuje takty 20–26. Nie wiadomo też, co skłoniło badaczkę do uznania odcinka od taktu 27 za utrzymany w tonacji toniki (Es-dur), skoro w taktach 27 i 28 współbrzmienie na pierwszą miarę to dźwięk *f* we wszystkich głosach, a w takcie 29 pełne *f-a-c*. Stróżyńska porzuca swój wywód w połowie utworu, przechodząc nagle do następnego zagadnienia. (Notabene kończy właśnie w takcie 29). Wydaje się, że prawidłowe zdefiniowanie źródeł i zależności znacznie ułatwia przeprowadzenie analizy, co też postaramy się uczynić.

Pierwsze pięć taktów zajmuje wyraźnie wydzielony kadencją temat I. Po nim następuje odcinek modulujący do tonacji dominanty, w którym para obojów dialoguje z rogami. Temat II pojawia się w takcie 12, tutti. Zamknięty jest czterema masywnymi akordami, które utwierdzają tonację B-dur jako toniczną – jest to typowa klasycystyczna kadencja. Przetworzenie rozpoczyna się wprowadzeniem tonacji równoimiennej – b-moll. Dwa oboje prezentują nowy materiał, koncertując między sobą. Po zamknięciu tego odcinka akordem C7 (dominanta w F-dur) pojawia się temat I w tonacji F-dur. Materiał odcinka d powraca, prowadząc od F-dur przez C-dur do akordu G7 w takcie 32. Jeszcze na krótko wprowadzony jest nowy materiał będący przetworzeniem motywu z tematu I. Przez C-dur i F-dur następuje powrót do B-dur, tak by repryza rozpocząć się mogła w tonacji zasadniczej (Es-dur). Po krótkiej prezentacji tematu I pojawia się jeszcze inny, nowy materiał oraz temat II – tym razem w tonacji zasadniczej. Budowa *Sonaty in Es* przedstawiona została w tabeli 4.

Bardzo niejasna jest forma dwóch *Andante* – *in g* oraz *in D* – zapisanych w rękopisie (III-739). Wydaje się jednak, że w obu z nich naczelną zasadę konstrukcyjną stanowi coraz dalsze przekształcanie tego samego materiału, co dostrzec można zwłaszcza w *Andante in g*.

Maryla Renat[25] zauważa, że w warsztacie kompozytorskim Żebrowskiego pierwiastki nowsze wykształciły się jedynie na poziomie

24 B. Stróżyńska, *Symfonia*..., dz. cyt., s. 499–500.
25 M. Renat, dz. cyt., s. 41.

Element formy sonatowej		Takty	Odcinek	Plan harmoniczny
Ekspozycja	temat I	1–5	a	Es
	łącznik	5–11	b	Es-B
	temat II	12–19	c	B
Przetworzenie		20–26	d	b-C^{7}
		27–28	a^{1}	F
		29–32	d^{1}	F-C-g^{7}
		33–35	e	c-Es
Repryza		36–37	a^{2}	Es
		38–39	f	Es
		40–48	c^{1}	Es

Tabela 4. Układ formalny *Sonaty in Es* (III-752/2).

mikroformalnym, natomiast starsze – budowa formalna, snucie motywiczne i *basso continuo* – funkcjonują w zakresie makroformy. Pogląd ten nie wydaje się oddawać stanu rzeczy. Jak wykazano powyżej, w twórczości Żebrowskiego dochodzi do stopniowej rezygnacji z formy ritornelowej, równocześnie zaś wykształca się forma sonatowa. Między innymi ze względu na ściśle homofoniczną fakturę sonat trudno uświadczyć w nich snucia motywicznego. Jego przypadki są nieliczne i mają charakter lokalny. Równocześnie zauważyć można pierwsze próby pracy przetworzeniowej, a kompozytor posługuje się czterotaktem i zamkniętym kadencją tematem o spójnej strukturze. Oczywiście obecne jest *basso continuo*, często zresztą cyfrowane obficiej niż u Riepla, jednak sama obecność generałbasu może stanowić o barokowości utworu jedynie w koordynacji z innymi elementami charakterystycznymi dla epoki, jak polifonia czy snucie motywiczne. W przeciwnym wypadku całą spuściznę Jean-Baptiste'a Lully'ego czy *Sonates à deux Violons sans Basse* op. 3 Jean-Marie Leclaira należałoby uznać za dzieła klasycystyczne.

Jeśli chodzi o harmonikę utworów Josepha Riepla, to najsilniejszą jej cechą jest skłonność do nadużywania akordów septymowych, tworzących niekiedy kilkutaktowe ciągi. Są one jednak wprowadzane prawie wyłącznie w postaci zasadniczej. Akordy nonowe pojawiają się sporadycznie. Kompozytor niemal rezygnuje z wprowadzania akordu na IV stopniu, co być może wiąże się z nagminnym stosowaniem dominanty wtrąconej do dominanty, a więc współbrzmienia pełniącego w kontekście tonacji zasadniczej funkcję analogiczną do akordu zbudowanego na IV stopniu. Niekiedy pojawiają się połączenia trytonowe (*Sonata in D*, takty 18–19) i akordy z kwintą zmniejszoną lub zwiększoną. Wyraźnie zaznacza się też upodobanie do progresji, która np. w *Adagiu* jest głównym środkiem konstruowania formy i energetyki utworu. Wszystkie utwory *pro processione* Riepla oparte są na planie harmonicznym I-V-I, przy czym w *Sonacie in F* ogniwo środkowe ulega rozbudowaniu, modulując do tonacji submedianty, co tworzy rozbudowaną kadencję zwodniczą. Stosując dominanty wtrącone, kompozytor powraca następnie do tonacji zasadniczej. Natomiast z drugiej strony wyrazem skrajnej prostoty harmonicznej jest *Sonata in D*, gdzie całość opiera się wyłącznie na relacjach dominantowo-tonicznych (również wyższego rzędu), a akordy poboczne nie pojawiają się w ogóle[26]. We wszystkich utworach *pro processione* Riepla cyfrowanie basu jest bardzo oszczędne (np. w *Symphonii* na przestrzeni 83 taktów pojawia się jedynie 10 oznaczeń), zazwyczaj zaznaczone zostały jedynie septymy.

W porównaniu z Rieplem harmonika Żebrowskiego jest bardziej wysublimowana, acz obiektywnie nieskomplikowana. Brak ciągów dominant wtrąconych i akordów septymowych, jak również licznych i rozbudowanych progresji. Częste są opóźnienia, nawet podwójne. Kompozytor używa też całej palety akordów, począwszy od V i V°, przez IV, II, II°, do III i VI. Akordy septymowe pojawiają się we wszystkich przewrotach. Rytm harmoniczny jest u Żebrowskiego szybszy, a *basso continuo* bogato cyfrowane. Podobnie jak u Riepla, utwory Żebrowskiego oparte są zasadniczo na planie harmonicznym I-V-I, jednak w *Sonatach Es-dur* (I-169/2) i *G-dur* znaleźć można również krótkie odcinki utrzymane odpowiednio w tonacjach III i VI stopnia. W planie harmonicznym *Sonaty in g* relacja dominantowa zastąpiona została mediantową.

26 A. Kopeć, dz. cyt., s. 29.

W obsadzie utworów *pro processione* można dostrzec niewiele rysów indywidualnych. Wszystkie napisane są na zespół złożony z dwóch obojów, dwojga skrzypiec, dwóch trąbek (sporadycznie zastępowanych rogami) oraz grupy b.c. (fagot/wiolonczela + organy). Istotną różnicą jest wprowadzanie przez Riepla altówki w czterech z pięciu *pro processione* (w *Sonacie in F* jej rolę pełni *viola di fagotto*[27]). Natomiast Żebrowski nie widział konieczności zagospodarowania w swoich utworach procesyjnych rejestru środkowego, na barokową modłę wprowadzając polaryzację sopranowo-basową[28].

W *Symphonii* i *Adagiu* pojawiają się instrumenty solowe (odpowiednio trąbka i dwa oboje), co nadaje tym utworom wyraźny kształt koncertu. U Żebrowskiego zaś rola solowa przysługuje instrumentom jakby z zasady – kompozytor wprowadza je we wszystkich omawianych sonatach, a funkcję tę pełnią często równocześnie zarówno oboje, jak i trąbki czy rogi, pozostawiając tym samym skrzypce jako jedyny instrument niesolowy[29]. W przeciwieństwie do utworów Riepla, gdzie widoczny jest wyraźny podział na instrumenty solowe i orkiestrę, sonaty Żebrowskiego stanowią zbiór odcinków solowych na różne instrumenty, przeplatanych odcinkami tutti. W odniesieniu do *Sonaty in G* Ewa Orłowska[30] pisze, że istotą konstrukcji jest zestawianie „znanej" barwy tutti z „nową" za każdym razem barwą sola, jednak wniosek ten z powodzeniem można by odnieść do wszystkich ośmiu analizowanych tu sonat.

---

27 Instrument pokrewny altówce. *Viola di fagotto* posiada struny pokryte srebrem lub miedzią, co sprawia, że jej brzmienie zbliżone jest do brzmienia fagotu. Pochodzi z terenów Niemiec lub Austrii, a okres jej popularności miał miejsce od lat 70. XVIII wieku do 1782 roku. Zob. H.M. Brown, S. Bonta, *Viola di fagotto*, [w:] *The New Grove…*, dz. cyt., t. 26, s. 700.

28 Altówka pojawia się u Żebrowskiego w utworach wokalno-instrumentalnych, takich jak *Ave maris stella*, *Lauda Sion* czy *Quem terra*, jednak nawet tam niemal w całości napisana jest *colla parte* z organami. Zob. A. Mądry, *Zjawisko „opery w kościele" w polskiej muzyce XVIII w.*, [w:] *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.)*, dz. cyt., s. 169.

29 Zastanawiające są przyczyny takiego stanu rzeczy. Żebrowski był dyrygentem kapeli, należy więc przyjąć, że zespół grał w jego obecności. Cieszył się też opinią wybitnego skrzypka, był więc zapewne nie tylko dyrygentem, ale i wykonawcą swoich utworów. Być może pominięcie skrzypiec wśród instrumentów solowych jest wyrazem skromności twórcy, który nie uważa za stosowne popisywanie się swoimi umiejętnościami.

30 E. Orłowska, *Kształtowanie brzmienia w Sonatach* pro processione *Marcina J. Żebrowskiego*, „Studia Claromontana" 1987, t. 7.

W przypadku Żebrowskiego zauważalna jest też duża swoboda w dysponowaniu instrumentami – każdy z nich traktowany jest jako indywidualna jakość. Polski kompozytor w przeciwieństwie do Austriaka nie czuje przymusu wykorzystywania wszystkich instrumentów równocześnie, a dowolnie dysponuje obsadą, redukując ją na krótkich odcinkach wyłącznie do pary instrumentów. Riepel wszystkie głosy prowadzi bardzo mechanicznie – melodia prowadzona jest w skrzypcach I, skrzypce II w tercjach równoległych, obój I gra *colla parte* ze skrzypcami I, drugi ze skrzypcami II. Altówce i trąbkom zazwyczaj powierza się mało ambitny akompaniament oparty na regularnych, repetowanych nutach; w nielicznych przypadkach prowadzi się je unisono z obojami. Aczkolwiek od tej metody instrumentacji jest jeden wyjątek, który omówiony zostanie w dalszym akapicie.

„Blacha" u Żebrowskiego zyskuje podmiotowość i równoprawność, podobnie jak wszystkie pozostałe instrumenty, raz wychodząc na plan pierwszy, a raz pozostając li tylko akompaniamentem. Trąbki *clarino* są też instrumentem potraktowanym przez Żebrowskiego najbardziej wirtuozowsko. Podczas gdy modelowa partia trąbki *clarino* sięgała wówczas dźwięku a^2, a szczyt oczekiwań wykonawczych stanowiło balansujące na granicy możliwości instrumentu f^3 lub g^3 w *Sonacie in C* (I-168) kompozytor wymaga zagrania dźwięku e^3 bez uprzedniego przygotowania[31]. Nieco mniej karkołomne, acz, ze względu na trzydziestodwójkowe przebiegi i duże skoki, równie brawurowe partie znaleźć można w *Sonacie in Es* (III-752).

Beata Stróżyńska, poruszając kwestię wirtuozostwa w utworach Żebrowskiego, pisze, że:

> Na Jasnej Górze przeważali liczebnie muzycy grający na instrumentach dętych i dlatego, jak się wydaje, Żebrowski mógł sobie pozwolić na tak duże wymagania w stosunku do oboistów czy clarinistów[32].

Pogląd taki już z założenia jest błędny. Nie może istnieć żadna korelacja między liczbą muzyków a wirtuozerią partii. Wirtuozeria partii

31 M. Jochymczyk, *Clarino w dziełach Marcin Józefa Żebrowskiego*, [w:] Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.), dz. cyt., s. 184.

32 B. Stróżyńska, *Symfonia*..., dz. cyt., s. 514.



Przykład 2. Model instrumentacji charakterystycznej dla utworów procesyjnych J. Riepla[33].

33 Zob. W. Karasiński, dz. cyt., suplement nutowy, *Symphonia pro Processione Solemni*, t. 10–18.



Przykład 3. Model instrumentacji charakterystycznej dla utworów procesyjnych M.J. Żebrowskiego[34].

34 Zob. B. Muchenberg, dz. cyt., *Sonata in C*, t. 8–16.

instrumentalnych jest pośrednim efektem prosperity klasztoru, który stał się atrakcyjnym miejscem zatrudnienia dla wybitnych muzyków, takich jak działający w czasach Żebrowskiego clariniści Wincenty Piński i Andrzej Wróblewski. Miarą niebywałych zdolności tychże muzyków niech będzie ich pensja – zarabiali oni 4–10 razy więcej niż pozostali trębacze[35].

Pod względem instrumentacji, ale również rytmiki, wyjątkiem i najciekawszym utworem Riepla jest *Sonata in F*. Dzieło to w pewnym sensie stanowi antycypację środków, jakie będzie można zauważyć w twórczości drugiego z kompozytorów. Każdy z głosów jest tu traktowany samodzielnie, pojawiają się przesunięcia rytmiczne i krótkie imitacje zarówno wewnątrz pary instrumentów, jak i na przykład między obojami a skrzypcami. Uaktywnia się *viola di fagotto*, która również bierze czynny udział w akcji muzycznej, a skrzypce tracą swój bezwzględny prymat. Tryle nie są tu tak rzadkie, jak w pozostałych kompozycjach Riepla. Spektrum wartości rytmicznych rozszerzono też o trzydziestodwójki. W pozostałych utworach tego kompozytora dominują proste rytmy ćwierćnutowe, ósemkowe i szesnastkowe. Triole pojawiają się wyłącznie w kadencji jako krótki biegnik. W tym samym miejscu znaleźć można u Riepla rytmy punktowane. Jedynym, poza opisaną już *Sonatą in F*, utworem, w którym uzyskują one znaczenie tematyczne, jest *Adagio pro processione*. Skrajnym przykładem prostoty rytmicznej jest *Sonata in D* – jej rytmikę opartą na równomiernych przebiegach ćwierćnutowych i półnutowych można określić wręcz jako motetową.

Symptomatyczne dla marszowej funkcji wszystkich utworów *pro processione* Riepla (także prócz *Sonaty in F*) jest częste rozpoczynanie taktu rytmem jambicznym. Istnienie pierwszych utworów *pro processione* było być może zdeterminowane ich funkcją. Dzieła te istniały dla swojej funkcji, którą było towarzyszenie wejściu procesji do bazyliki. Później dopiero zwrócono większą uwagę również na ich estetyczny wymiar, co znalazło swój wyraz w rezygnacji z marszowego charakteru w utworach Żebrowskiego – można tam dostrzec znacznie bogatszą i swobodniejszą rytmikę, która z pewnością nie pomagała w utrzymaniu równomiernego marszowego kroku. Na przykład temat *Sonaty in Es* (III-752/1) opiera się na sekstoli, zaś

35 Zob. zestawienie kwartalnych pensji trębaczy: P. Podejko, dz. cyt., s. 130–131.

substancjalnym elementem tematu II drugiej *Sonaty* z tego samego rękopisu (III-752/2) są tryle grane na każdą pełną miarę. *Sonaty in D* oraz *in C* rozpoczynają się układem rytmicznym, w którym współistnieją podziały trójdzielny i dwudzielny – triole i ósemki. W *Sonacie in Es* z rękopisu (I-169/2) znaleźć można drobne rytmy punktowane, przednutki i łańcuchy rytmów lombardzkich. Zresztą nie są to jednostkowe przypadki – Żebrowski powszechnie stosował wszystkie te układy rytmiczne w każdym z analizowanych utworów. Można też zauważyć skłonność kompozytora do zestawiania ze sobą wartości kontrastowych, bardzo krótkich i długich, oraz przedłużanie wartości dwudzielnej o wartość trójdzielną. Nieporównywalnie częściej niż u Riepla występują także rytmy punktowane. Wszystkie te elementy wskazują na inspirację Żebrowskiego twórczością nurtu galant. Dostrzega się też, że niektóre złożone i wyrafinowane formuły rytmiczne pojawiają się w tym samym kształcie w więcej niż jednym utworze, być może więc kompozytor postrzegał je jako stałe, gotowe do zastosowania formuły. W tym miejscu należy również zauważyć, że w sonatach Żebrowskiego uaktywnia się grupa *continuo*, której nie powierza się już repetowanych ósemek lub ćwierćnut tej samej wysokości – jak to było u Riepla – jest zaś ona aktywna melodycznie i rytmicznie, niekiedy uczestniczy w akcji muzycznej, największą rolę zyskuje jednak w odcinkach kadencyjnych.

Powyższe wskazania pozwalają stwierdzić, że u obu jasnogórskich kompozytorów współdziałają elementy barokowe i klasycystyczne. W połowie XVIII wieku była to jednak sytuacja tak powszechna, że niemożliwym wydaje się odnalezienie twórcy, który swą postawą estetyczną realizowałby założenia jednej tylko epoki. Nie należy zapominać, że w licznych symfoniach Haydna można usłyszeć jeszcze partię *cembalo*, a pierwsze koncerty fortepianowe Mozarta kształtowane były w oparciu o formę ritornelową. Jednak to nie sam fakt współdziałania, a balansujący na styku epok warsztat kompozytorski obu twórców wydaje się interesujący.

Joseph Riepel w przypadku koncertu odwołuje się do zastosowania usankcjonowanej praktyką formy ritornelowej, podczas gdy u Marcina Józefa Żebrowskiego koncertowy charakter jego sonat nie wiąże się z nadaniem im formy ówcześnie typowej dla koncertu. Polski kompozytor wprowadza co prawda formę ritornelową, jednak równocześnie można zauważyć u niego dążenie do wykształcenia klasycystycznego

idiomu formy sonatowej. W twórczości obu kompozytorów uwidacznia się inspiracja operowymi formami wokalnymi (znacznie wyraźniejsza jest ona u Żebrowskiego). Obaj stosują także harmonikę klasycystyczną, przy czym u Riepla da się zauważyć równocześnie wyraźne echa baroku w postaci licznych progresji oraz pierwsze symptomy klasycyzmu, wyrażające się w dążeniu do porzucenia fundamentu basowego. Również jego sposób rozwijania materiału stoi na granicy między snuciem motywicznym a pracą przetworzeniową. Podobna sytuacja balansowania pomiędzy epokami widoczna jest u Żebrowskiego, który z jednej strony utrzymuje polaryzację sopranowo-basową, z drugiej zaś porzuca podział na instrumenty melodyczne i akompaniujące. Z kolei rytmika Żebrowskiego zdradza znajomość estetyki stylu galant.

Wypadkowa wszystkich tych cech sprawia, że można uznać Josepha Riepla za kompozytora, który do swojego barokowego warsztatu twórczego wprowadził już pewne elementy klasycystyczne. Żebrowski zaś jawi się nam jako twórca pozostający w kręgu oddziaływań stylu galant, u którego jednak widoczne są jeszcze elementy barokowe. Nie jest to rozróżnienie ostre, a stanowi jedynie wyraz tendencji w twórczości każdego z twórców – dwóch kompozytorów z tego samego pokolenia, których postawa estetyczna była diametralnie różna. Niemożliwym wydaje się jednoznacznie orzec, że jeden z nich był twórcą barokowym, drugi zaś klasycystycznym. W istocie żaden z nich nie był ani „barokowy" ani „klasycystyczny", gdyż obaj tworzyli na styku epok, w czasie gdy pojawił się pierwszy w historii muzyki europejskiej pluralizm muzyczny.

Bibliografia

Brown H.M., Bonta S., *Viola di fagotto*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicans*, red. S. Sadie, t. 26, London 2001.

Hearth D., Brown B.A., *Empfindsamer Stil*, [w:] *The New Grove of Music and Musicans*, red. S. Sadie, t. 8, London 2001.

Hearth D., Brown B.A., *Galant*, [w:] *The New Grove of Music and Musicans*, red. S. Sadie, t. 9, London 2001.

Jochymczyk M., *Clarino w dziełach Marcina Józefa Żebrowskiego*, [w:] *Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013.

Jochymczyk M., *Jasnogórska muzyka dawna – od rękopisu do wykonania*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009.

Karasiński W., *Tradycja jasnogórska w utworach* pro processione Josepha *Riepla na przykładzie rękopisów* AJG II-219, AJG II-222 *oraz* AJG II-260, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2015.

Kopeć A., *Sonaty* pro processione *Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na przykładzie rękopisów* AJG II-220 *oraz* AJG III-561 *– analiza i wydanie krytyczne*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2014.

Lester J., *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1994.

Orłowska E., *Kształtowanie brzmienia w Sonatach* pro processione *Marcina J. Żebrowskiego*, „Studia Claromontana" 1987, t. 7.

Podejko P., *Kapela wokalno-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana" 2001, t. 19.

Pośpiech R., *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, [w:] *Musica ecclesiastica*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, A. Filaber, Bydgoszcz 2009.

Ratner L.G., Emmering T., *Riepel Joseph*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicans*, red. S. Sadie, t. 21, London 2001.

Renat M., *Sonaty „pro Processione" Marcina Józefa Żebrowskiego. Charakterystyka formalno-stylistyczna wybranych utworów*, [w:] *Edukacja Muzyczna* II. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, red. M. Popowska, Częstochowa 2008.

Stróżyńska B., *Symfonia w* XVIII*-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015.

Stróżyńska B., *Utwory* pro processione *Marcina Józefa Żebrowskiego, [w:] Marcin Józef Żebrowski (*XVIII *w.). Kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej*, red. R. Pośpiech, Opole 2013.

Żebrowski M.J., Sonatae pro processione, red. B. Muchenberg, Kraków 1980.

Abstract

At the turn of the eras. A comparison of the compositional technique of Joseph Riepel and Marcin Józef Żebrowski based on the pro processione pieces

In this paper, the author compares aesthetic and stylistic attitude of two composers who worked in Jasna Góra Monastery at the turn of Baroque and Classical eras. The aim of this article is to capture the differences and similarities between the creative output of both artists by comparison of their pro processione pieces, which are a local variant of a church symphony.

Collating complexive analysis, the author points characteristic solutions implemented by the composers, which gives rise to denotation their output as baroque or classical. In this way both composers were located on a stylistic timeline – Riepel as a baroque composer who already has implemented some classical elements into his style, and Żebrowski as a representant of galant style with baroque remainders. Outline of the compositional technique was depicted, what in the future can be a starting point for the further researches.

Keywords: Baroque, Classicism, Galant, Jasna Góra, Riepel, Żebrowski