

*Z zagadnień kultury muzycznej*



---

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. VIII, 2

SECTIO L

2010

---

Instytut Muzyki UMCS

TOMASZ JASIŃSKI

---

*Styl polifonii a cappella Bartłomieja Pękiela\**

---

Bartłomiej Pękiel's Style of polyphony *a cappella*

Jedną z doniosłych tendencji w siedemnastowiecznej polifonii *a cappella* było twórcze przetwarzanie idiomu renesansowego. Twórcze, artystyczne przetworzenie oznacza tu transformację całościową, rozciągającą się na wszystkie wymiary dzieła muzycznego, jego formę i styl. Dawny, odziedziczony po XVI-wiecznej polifonii fundament kontrapunktyczny wchłania teraz nowe jakości – interwałowe, współbrzmieniowe, rytmiczne, energetyczne, tonalne, wyrazowe *etc.* Przyjmuje je przy tym w taki sposób, że nie przestaje być centralnym punktem odniesienia dla wszelkich ukształtowań dźwiękowych, zachowując status zasadniczego i najistotniejszego regulatora akcji kontrapunktycznej. Tą drogą powstaje „odnowiony”, zmodernizowany styl dawny, będący w istocie czymś pośrednim między *stile antico* a *stile moderno*, wymykający się ścisłym klasyfikacjom w kategoriach barokowego dualizmu stylistycznego<sup>1</sup>.

---

\* Niniejszy artykuł jest nieco zmodyfikowaną wersją publikacji angielskojęzycznej: T. Jasiński, *The stylus a cappella in the Music of Bartłomiej Pękiel: Artistry and the Transformation of Tradition*, [w:] *Musica Iagellonica* vol. 2 1997, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1997, s. 151-160, opartej na mojej pracy doktorskiej: T. Jasiński, *Polifonia a cappella mistrzów polskiego baroku. Wiek XVII*, dysertacja, Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1995.

<sup>1</sup> Jak wskazują badacze, którzy problemowi temu poświęcili dużo uwagi (por. H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959), fenomen stapiania się tradycji i współ-

Tendencję taką odnajdujemy w twórczości *a cappella* jednego z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego baroku muzycznego, Bartłomieja Pękiela<sup>2</sup>. Styl Pękiela jest zarazem dawny i nowy. Nowe konstytuuje się w jego sztuce jako przetworzenie tradycji, jej „przetłumaczenie”. W genetycznie renesansowy typ melodyki Pękiel wkomponowuje skok kwarty zmniejszonej, umiarkowanie rozbudowane progresje, sekwencje, formuły quasi-instrumentalne. Zasadniczo ciągną formę wyposaża w kontrasty rytmiczne i różnej postaci antytetyony. Harmonikę nasycy dysonansami, przebiegi tonalne zaś akcydencjami. Faktura ewoluuje w kierunku kontrapunktu motywicznego, chociaż w sposób pełny nigdy go nie osiąga; krótkie i zwarte motywy – występujące niemal w każdym utworze – są bowiem mocno zakorzenione w koncepcji linearnej. Stopień ich autonomii jest jeszcze zbyt mały, aby mogło dojść do zaistnienia zupełnie nowego typu tkanki polifonicznej, takiej, gdzie centralnym punktem odniesienia dla tektoniki kontrapunktu przestaje być już szeroko koncyptowana linia melodyczna, staje się nim zaś mikrostruktura: motyw, formuła, zwrot. U Pękiela dominuje pod tym względem stan pośredni. Dążenia w obu kierunkach równoważą się. Pękielowska faktura osadzona jest na dawnej podstawie, będąc równocześnie wyraźnie nasyconą nowymi tendencjami. Tylko w niektórych dziełach można zaobserwować wydatną przewagę jednego lub drugiego modelu fakturalno-kontrapunktowego. Tak na przykład, *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini* reprezentuje tradycję kontrapunktu linearnego, *Missa a quatuor voces aequales* zauważalnie przesuwają się w stronę barokowego kontrapunktu motywicznego.

Należy podkreślić, że cała rozbudowana nowa warstwa stylistyczna, jaka ujawnia się w dziełach *a cappella* Pękiela, zawsze mocno osadzona jest w modalności i diatonice. W tym widać najsilniejszą więź z polifonią renesansu. Zaznaczmy, że kompozytor ani nie hołduje manierystycznej tonalności przełomu epok, ekspresyjnej, eksperymentalnej, naznaczonej mozaiką alteracji, ani też – z drugiej strony – nie zbliża się do tonalności dur-moll. Pękielowskim systemem tonalnym rządzą ściśle klasyczne normy modalności, rodem z szesnastowiecznej polifonii. Tu też

---

czesności w nową jakość stylistyczną, dystansująca się od dualizmu *stile antico – stile moderno*, znamienity był dla obszaru protestanckiego. Sztandarową, najczęściej przywoływaną postacią jest tu Heinrich Schütz. Polifonia Schütza – w takich zbiorach jak *Zwölf geistlichen Gesänge*, *Geistliche Chormusik* czy *Cantiones sacrae*, a także w pasjach – reprezentuje owo twórcze przetwarzanie kontrapunktowego stylu późnego renesansu. Nie należy w tym widzieć prostej kontynuacji, naśladowania, ale właśnie – by posłużyć się określeniem Otto Brodde’go – „w języku [muzycznym – T. J.] Schütza przetłumaczony styl Palestriny” [„in die Schütz-Sprache übersetzter Palestrinastil”] O. Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 1972, s. 242.

<sup>2</sup> Wszystkie zachowane dzieła *a cappella* Bartłomieja Pękiela zostały wydane w ramach *opera omnia*. Zob. B. Pękiel, *Opera omnia II: Utwory wokalne*, wyd. Z. Dobrzańska-Fabiańska, [w serii:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1994.

oczywiście ujawniają się elementy owego „przekładu” tradycji (m.in. w postaci zwiększenia częstotliwości występowania akcydencji, okazjonalnego poszerzenia kręgu alteracyjnego do dźwięków dis i ais, jak w *Missa senza le ceremonie I* i *Missa senza le ceremonie II*), tym niemniej tonalność u Pękiela jawi się jako warstwa najbardziej odporna na wpływy nowego myślenia kompozytorskiego<sup>3</sup>, co zresztą ma doniosłe znaczenie dla całościowego obrazu dźwiękowego, ogranicza bowiem kreatywną siłę tych wszystkich współczynników stylistycznych, które pochodzą z nowego, barokowego obszaru wypowiedzi artystycznej. Wytwory *stile moderno* (m.in. rozbudowane progresje melodyczne, instrumentalizmy, poszerzona interwalika) ujawniają się u Pękiela w dawnym kontekście, rozgrywają się wewnątrz staroklasycznych założeń. Są stylistycznym „ornamentem”, naniesionym na tradycję – i tradycję tę równocześnie przeobrażającym. Przeobrażenie owo to fragment złożonego procesu przechodzenia od kontrapunktu linearnego do motywicznego. Pękiel jest tutaj pewnym ogniwem ogólnej ewolucji sztuki kontrapunktycznej, przebiegającej – by odwołać się do symbolicznych konotacji – od polifonii palestrinowskiej do kontrapunktu bachowskiego. Jak jednak bliżej określić specyfikę stylu Pękiela pod tym względem? Bardzo inspirujące okazuje się tu spostrzeżenie Hieronima Feichta, który utrzymywał pogląd, że

„[...] styl Pękiela jest już daleki od palestrinowskiego, a raczej nasuwa pewne zbieżności z kierunkiem przyszłej twórczości bachowskiej”<sup>4</sup>.

Co ciekawe, stwierdzenie to dotyczyło *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, a więc tej mszy Pękiela, która – przy wszystkich różnicach w stosunku do stylu mistrza rzymskiego – jest najbardziej „palestrinowska” spośród wszystkich dzieł naszego kompozytora<sup>5</sup>. Wydaje się, że badacz, tak formułując myśl, miał na

<sup>3</sup> Hieronim Feicht dopatrywał się u Pękiela „tonalności zbliżonej do dur i moll” (H. Feicht, *Kompozycje religijne Bartłomieja Pękiela*, [w:] H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, red. Z. Lissa, Kraków 1980, s. 452). Ocena ta powinna być zrewidowana. U kompozytora naszego nie zachodzi także i taki proces, jak np. u Heinricha Schütza, by mówić o „stopieniu się harmoniki modalnej i tonalnej” („Verschmelzung von modaler und tonaler Hermonik”). Por. E. Linfield, *Toni und Modi und ihre Bedeutung für Schütz’ Harmonik*, „Schütz-Jahrbuch“ 1990, s. 170. Nie ma tu także tak zaawansowanych tonalnie przejść z *cantus mollis* do *cantus durus*, jakie obserwujemy u Monteverdiego. Por. E. Chafe, *Aspects of durus/mollis Shift and the two-system framework of Monteverdi’s music*, *ibid.*, s. 185-187.

<sup>4</sup> Feicht utożsamiał się tu z wcześniej wyrażonym poglądem Igora Belzy. H. Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] Feicht, *Studia na muzyką...*, s. 163.

<sup>5</sup> Por. T. Jasiński, „*Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*” i pieśń „*O Ross’, schoene Ross’*”, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna. Księga konferencji Warszawa 18-20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa 1998, s. 226-232.

uwadze przede wszystkim – a może wyłącznie – mikrostrukturę: interwał melodyczny, współbrzmienie, kilku- lub kilkunastodźwiękowe kombinacje interwałowe, motyw rytmiczny. W takim rozumieniu rzeczywiście mamy tu wyraźny dystans do kontrapunktu palestrinowskiego i antycypacje kierunku bachowskiego. W makrostrukturze jednak istnieje sytuacja odwrotna. Typ rozwijania linii melodycznej, całej struktury głosowej, sposób kształtowania szerszych planów – tonalnych, współbrzmieniowych, harmoniczných – są zakorzenione w idiomie renesansowym, a zapowiedzi polifonii bachowskiej rysują się jako ledwie widoczne, a przy tym nader okazjonalne. U Pękiela więc rozwija się szczegół, „zwrot”, „chwył” kompozytorski; to on znajduje się pod ciśnieniem stylu barokowego, nowego myślenia muzycznego. Podstawa natomiast – zasadnicza koncepcja konstrukcyjna struktury wielogłosowej – zwrócona jest w przeszłość. Rolę odgrywa tu oczywiście nie tylko modalność. Z fundamentalnych norm polifonii szesnastowiecznej pozostały u Pękiela i zasada *varietas*, niemal bezwzględne dominowanie asymetrii (tak na gruncie melodyki jak formy), i *par excellence* kontrapunkcyjne prowadzenie głosów<sup>6</sup>, w wielu momentach noszące jeszcze niderlandzkie zabarwienie. Ta ostatnia właściwość oznacza wprost, że dla kompozytora o wiele ważniejsza była linia melodyczna, jej kształt, rozmach, artyzm, aniżeli strona współbrzmieniowo-harmoniczna. Stąd też wartość artystyczna promieniuje tu przede wszystkim z planu horyzontalnego: z kunsztownych splotów fraz, motywów, pomysłowości w pracy nad materiałem melodycznym (przekształcenia wariacyjne), wreszcie z intelektualnych konstrukcji imitacyjnych. Warstwa harmoniczna natomiast, chociaż dopracowana w najmniejszych szczegółach, w wielu miejscach interesująca (jak na przykład wyrazowa harmonika w *Missa brevis*), nie przynosi już tak dużych efektów artystycznych. W porównaniu z żywiołem melodycznym mniejsza jest tu inwencja twórcza Pękiela, zakres stosowanych środków – bardziej ograniczony. Nie należy chyba jednak tego oceniać jako zbyt wielkiego mankamentu. W stosunkowo prostej, diatonicznej i utrzymanej w powszechnych konwencjach harmonii widzieć trzeba przede wszystkim gwarancję przestrzegania jakości stylistycznej. Gdyby i tu Pękiel poszedł w kierunku znaczącej modernizacji, nastąpiłoby wyjście ze *stile antico*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Warto ponownie zacytować Hieronima Feichta, który określał kompozytora jako „urodzonego kontrapunkcistę”, widząc u niego „mistrzostwo we władaniu techniką kontrapunktyczną”. Feicht, *Kompozycje religijne...*, s. 452.

<sup>7</sup> Przy całym zróżnicowaniu polifonii *a cappella* Pękiela bezdyskusyjny pozostaje fakt, iż naczelną, generalną normą dla tej twórczości jest paradygmat stylu dawnego. Dowodzą tego, z jednej strony, podstawy techniczno-stylistyczne (sposób traktowania dysonansów, interwalika, modalność, kształtowanie linii melodycznej), z drugiej – porównania z koncertującymi dziełami wokalnoinstrumentalnymi naszego twórcy.

Polifonia *a cappella* Pękiela zwraca na siebie uwagę wielką różnorodnością. Kompozytor prezentuje zarówno dzieło *stricte* linearne, w kunsztownym stylu kontrapunktycznym (*Missa Pulcherrima*, *Missa Paschalis*, *Nativitas [Conceptio] tua*), jak i proste, utrzymane w pełnej uroku homorytmii (*Magnum nomen Domini*, *Resonet in laudibus*, *Salvator orbis*). Wyszły spod jego pióra – z jednej strony – utwory o jednolitym wizerunku stylistycznym, oparte na jednym, określonym typie kontrapunktu (*Missa Pulcherrima*, *Missa secunda*, motet *Sub tuum praesidium*), z drugiej – kompozycje bliskie „stylowi mieszanemu” (*stile misto*)<sup>8</sup>, w których dochodzi do współistnienia różnych koncepcji stylistycznych (*Missa Paschalis*, *Missa senza le ceremonie I*, motety *Assumpta est Maria*, *O Adoranda Trinitas*). Szczególnym świadectwem inwencji kompozytorskiej Pękiela są konstrukcje formalne cykliów mszalnych. Można podziwiać w nich kunszt integracji tematycznej, niepowtarzalność rozwiązań konstrukcyjnych (każda z mszy zbudowana jest według innych założeń) i wielką pomysłowość w operowaniu materiałem melodycznym na gruncie rozbudowanej formy muzycznej. Znamienne, że niemal w każdej mszy gdzie indziej lokuje się punkt ciężkości sfery stylistyczno-artystycznej. I tak, opracowanie pieśni *Christus Pan zmartwychwstał* w *Missa Paschalis* wiąże się z wielością i różnaitością występujących typów fakturalnych, układów głosowych, ujęć harmonicznyc i pracą wariacyjną. To, co decyduje o wartości mszy, to techniczno-stylistyczna różnorodność wielogłosowej prezentacji *cantus prius factus*<sup>9</sup>. Inaczej jest w przypadku monotematycznej, przeimitowanej *Missa Pulcherrima* i dwutematycznej *Missa a quatuor voces aequales*. Chociaż obie msze reprezentują różną orientację stylistyczną, to łączy je jeden wspólny element: wirtuozeria kontrapunktyczna stojąca na usługach jasno określonej koncepcji formalnej. Ten wspólny element jednakże zawiera w sobie dalsze, odmienne odniesienia. W *Missa Pulcherrima* chodzi bardziej o meliczny aspekt kontrapunktu, zaś w *Missa a quatuor voces aequales* o aspekt rytmiczny. Pierwszy przypadek kieruje nas w stronę struktury, zmusza do intelektualnej percepcji tkanki kontrapunktycznej, drugi natomiast w centrum sytu-

<sup>8</sup> Pojęcie *stile misto* (*stylu mixtus*) oznaczało w szesnastym wieku sukcesywne, naprzemienne łączenie w jednej kompozycji trzech stylów. Wzorem retoryki wyróżniano trzy *genera styli*: *genus humile* („styl prosty”), *genus mediocre* („styl średni”) i *genus grande* („styl wysoki”). Komponowanie dzieła w ten sposób, aby kolejnym cząstką tekstu przydzielić odpowiedni im *genus*, implikowało *genus mixtum*. Por. M. Ruhnke, *Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Kassel – Basel 1955, s. 106-107. W siedemnastym stuleciu zaś kategoria „stylu, rodzaju mieszanego” oznaczała przede wszystkim symultatywne ścieranie się cech *stile moderno* i *stile antico*. Por. K. G. Fellerer, *Der stile antico*, [w:] *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, red. K. G. Fellerer, t. 2, Kassel 1976, s. 88.

<sup>9</sup> Por. T. Jasiński, „*Missa Paschalis*” *Bartłomieja Pękiela. Z badań nad polifonią a cappella muzyki polskiego baroku*, „*Muzyka*” 1999, nr 3, s. 41-63.

uje formę, jej dynamikę, kontrasty; inspiruje tym samym do oglądu bardziej od zewnątrz, z perspektywy całości. Zupełnie inne jakości wysuwają się na pierwszy plan w *Missa senza le ceremonie I* i *Missa senza le ceremonie II*. W obu dwuchórowych dziełach żywioł linearny został w sposób znaczący ograniczony, niekiedy prawie zupełnie zredukowany. Wydobyta została natomiast warstwa harmoniczna, nowoczesna, nieobecna w takiej postaci w żadnym innym wokalnemu utworze kompozytora. Dochodzą tu jeszcze inne zjawiska „rekompensujące” utratę linearyzmu, m.in. pomysłowe sposoby koncertowania czy niekonwencjonalna deklamacja muzyczna (inwersje deklamacyjne wykorzystywane dla osiągnięcia kulminacji formy w *Missa senza le ceremonie II*).

Inwencja twórcza Pękiela emanuje z całokształtu stosowanych przez niego środków kompozytorskich oraz rozmaitych zabiegów fakturalnych. Do najbardziej wyróżniających się należą: pomysłowe struktury w typie konstrukcji *metalepsis* (imitacja podwójna), przypomniane przez kompozytora „josquinowskie pary głosów”, panorama figur muzycznych opartych na powtórzeniach, intelektualne zabiegi imitacyjne (symultatywne połączenia fraz w *Missa Pulcherrima*, przeprowadzenie równonutowego heksachordu w podwójnej fudze w *Missa secunda*), wreszcie – co niezwykle charakterystyczne dla Pękiela – daleko posunięte komplikacje warstwy rytmicznej (*Missa a quatuor voces aequales*, *Missa secunda*, *Missa in defectu unius contraaltus*, motet *Quae est ista*). W dziedzinie rytmiki Pękiel był prawdziwym mistrzem. Jego umiejętności w tym zakresie odślania cały dorobek kompozytorski *a cappella*. Samodzielność głosów bowiem u Pękiela to przede wszystkim samodzielność rytmiczna, dochodząca niekiedy do totalnego zdyferencjonowania przebiegów rytmicznych wszystkich głosów struktury. Wszędzie przy tym – zarówno w upostaciowaniach rytmicznie prostych, jak i skomplikowanych, tak w *tactus aequalis* jak *tactus inaequalis*, tak w toku melizmatycznym jak sylabicznym – widać wielką swobodę, naturalność, z jaką kompozytor posługuje się wartościami nutowymi.

Na tle zdobyczy baroku w zakresie rozwijania i strukturowania formy oraz dźwiękowej interpretacji tekstu dzieło Pękiela przedstawia się jako kreacja subtelna, stymulowana w pierwszych rzędzie postawą twórczą znaną dla zeszłych epok. Barok, zaznaczający oczywiście swoją obecność, nie jest tu konstytutywny. Stąd też, gdy staramy się uchwycić to, co dla kompozytora najistotniejsze, wskazujemy mimo wszystko na sztukę kontrapunktu jako samą w sobie. Główną uwagę kierujemy zatem na ten aspekt wielogłosowego dzieła muzycznego, który może być doceniony w stosunkowo dużej autonomii, niejako ponad stylem, rozumianym zarówno w kategoriach historycznych, jak i w kategoriach indywidualnej wypowiedzi artystycznej. Przy wszystkich zaletach twórczości Pękiela, ujawniających się w różnych wymiarach dzieła muzycznego, włącznie z reto-



ryką muzyczną, obecną najbardziej w ekspresyjnym motecie *Ave Maria*, także w psalmie *Domine, ne in furore*<sup>10</sup>, tym, co tworzy wartość artystyczną, wyznacza jej górny zakres, jest kontrapunkt – śpiewny, brzącający, pełen tektonicznego rozmachu. Kwintesencję zaś polifonicznego arcyzmu odnajdujemy w kunsztownej sztuce imitacji<sup>11</sup>.

Stylistyczne oblicze polifonii *a cappella* Bartłomieja Pękiela posiada trzy warstwy.

Przedłużeniem tradycji wielkich mistrzów późnego renesansu jest u Pękiela naczelną ideą konstrukcyjną dzieła muzycznego – ideą imitacji syntaktycznej. Pod tym względem nie był oczywiście Pękiel w swojej epoce zjawiskiem odosobnionym. Na tle jednak rodzimej twórczości *a cappella* zdecydowanie się wyróżnia. Żaden z polskich kompozytorów okresu baroku, zarówno działający nieco wcześniej Marcin Mielczewski i Franciszek Lilius, jak i późniejszy Grzegorz Gerwazy Gorczycki, nie oparł tak dalece swojej polifonii na technice przeimitowania, konstytutywnej dla konstrukcji dzieła muzycznego minionej epoki stylistycznej. Pękielowska kontynuacja głównej renesansowej zdobyczy w zakresie kształtowania formy dzieła polifonicznego dotyczy, generalnie rzecz biorąc, zasadniczej koncepcji utworu, ogólnych ram konstrukcyjnych. Jak powiedziano, jest pewną ideą. Treść wypełniająca tę ideę wywodzi się już z innego obszaru. Wprawdzie są utwory (*Missa Pulcherrima*, motet *Sub tuum praesidium*) bądź też obszernie ich fragmenty (pierwsze fazy motetów *O Adoranda Trinitas* i *Ave Maria*), w których i kształty struktur dźwiękowych ujawniają swoją wyraźną renesansową proveniencję, ale w ogólności dominują tu już nowe wyznaczniki stylu, stworzone w epoce wczesnego baroku.

Forma muzyczna u Pękiela – obfita w kontrasty fakturalne, rytmiczne, rozczłonkowana wyraźnymi cezurami, często przyjmująca zasady budowy odcinkowej – nawiązuje wprost do wzorów wypracowanych na początku siedemnastego wieku i kontynuowanych w pierwszej połowie tego stulecia. Tendencję tę widzimy najpierw – między innymi – u uczniów Palestriny, następnie zaś u wielu włoskich mistrzów należących do nurtu polifonii rzymskiej, np. Felice Aneria, Paola Agostiniego, Agostina Agazzariego, Gregoria Allegriego. Podobnie jak u Pękie-

<sup>10</sup> Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 140, passim; *idem*, *Muzyczna ars oratoria Bartłomieja Pękiela. Wokół emphasis*, „Orfeo”. Kwartalnik Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej 2003, nr 1-2, s. 1-7.

<sup>11</sup> Por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Wstęp monograficzny*, [w:] B. Pękiel, *Opera omnia I: Utwory wokalnie-instrumentalne*, wyd. Z. Dobrzańska-Fabiańska, [w serii:] *Monumenta Musicae in Polonia*, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1994, s. 15-23; B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok. Część pierwsza 1595-1696*, [w serii:] *Historia muzyki polskiej*, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006 s. 275, passim.

la, w mszach i motetach wymienionych kompozytorów można zaobserwować stosunkowo częste interwencje kilkutaktowych struktur w *tactus inaequalis* (3/1, 3/2), homorytmicznych, z reguły o wyraźnym pulsie rytmicznym, mniej lub bardziej okazjonalne rozdrobnienia wartości nutowych, tendencje do osiągania budowy odcinkowej. Tego rodzaju zjawiska występowały niekiedy u Palestriny, a zwłaszcza u Orlanda di Lasso, jednak nie w taki sposób, aby wywrzeć znaczący wpływ na typ formy muzycznej. Dopiero następna generacja posunęła się do formotwórczego wykorzystania wspomnianych zabiegów, co w pierwszym rzędzie polegało na tym, że kontrasty – fakturalne, rytmiczne – zachodziły częściej i odbywały się na mniejszych przestrzeniach. Przykładami mogą tu być: *Missa* autorstwa Felice Aneria<sup>12</sup>, gdzie – analogicznie jak u Pękiela – mamy krótkie interpolacje w *tactus inaequalis* w *Gloria* i *Credo* („Domine Fili unigenite”, „Cum Sancto Spiritu”, „Et resurrexit tertia die”, „Et iterum venturus cum gloria iudicare”, „resurrectionem mortuorum”), oraz *Litania* Agostina Agazzariego<sup>13</sup>, która pod względem sposobów kontrastowania formy muzycznej (m.in. poprzez *tactus inaequalis*, homorytmię, rozdrobnienia rytmiczne, zagęszczenia faktury), również jej rozczłonkowania, reprezentuje ten sam typ formy, jaki w swoich mszach i motetach uprawia Pękiel. Należy tu dodać, że utwór Agazzariego, podobnie jak większość kompozycji Pękiela, oparty jest na technice imitacyjnej, a inne sposoby integracji głosów (np. *nota contra notam*) stanowią odejście od normy. Podane przykłady nie są jedynymi, które można by tutaj przywołać, ale równocześnie warto zauważyć, że – tak u wymienionych kompozytorów, jak i innych twórców – znajdujemy również bardzo liczne egzemplifikacje tendencji odwrotnej: kultywowania formy ciągłej, jednorodnej, pozbawionej kontrastów, utrzymanej w iście palestrinowskiej konwencji. Pękiel zatem – i to zasługuje na podkreślenie – należał do tych twórców, którzy zrezygnowali z literalnego naśladowania szesnastowiecznego wzorca formalnego. Wyjątek kompozytor nasz uczynił jedynie w przypadku *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, w dziele o *nomen omen* palestrinowskiej formie.

Trzecia warstwa wizerunku stylistycznego Pękielowskiej polifonii łączy się z istnieniem określonych tendencji w kształtowaniu struktury wielogłosowej. Najistotniejszym i najbardziej interesującym jest tutaj pytanie o genezę nowszego typu kontrapunktu, którym Pękiel posługuje się niemal w każdym utworze wokalnym, kreując tym samym styl o odcieniu wyraźnie modernistycznym. Rytmicznie rozdrobniony, bardzo często wysoce skomplikowany, quasi-motywiczny

<sup>12</sup> *Musica Divina sive Thesaurus Concentuum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni*, wyd. K. Proske, t. 1, Ratyżbona 1853, s. 35.

<sup>13</sup> *Musica Divina...*, t. 4, Ratyżbona 1863, s. 335.

kontrapunkt Pękiela, może być rozpatrywany z dwóch różnych perspektyw: po pierwsze, kiedy w ogóle powstał? Po drugie, jakie jego stadium rozwojowe reprezentuje polifonia naszego kompozytora?

Pierwsze pytanie prowadzi nas do twórczości *a cappella* przywołanych już kompozytorów. W niektórych ich dziełach, prezentujących zasadniczo dawny, linearny typ kontrapunktu, gdzie podstawowym nośnikiem ruchu i deklamacji muzycznej jest *minima*, pojawiają się takie przebiegi kontrapunkcyjne (zwykle struktury imitacyjne), których archetypiczny status wobec polifonii Pękiela jest bezdyskusyjny: nośnikiem deklamacyjnym staje się *semiminima*, a nawet *fusa*, zaś tradycyjna fraza tematyczna ustępuje miejsca zwartemu, sylabicznemu motywowi. Widzimy to przykładowo w *Alleluia. Christus surrexit* (t. 18-24, 34-37) Felice Aneria<sup>14</sup>, w *Ego sum panis vivus* (t. 23-29) Paolo Agostiniego<sup>15</sup> czy w *Benedicta sit Sancta Trinitas* (t. 14-19) Agostina Agazzariego<sup>16</sup>. Te i inne przykłady ukazują wyraźnie, że progresywna odmiana Pękielowskiego kontrapunktu była przygotowana w rzymskiej polifonii z początków siedemnastego stulecia, uprawiana zarówno przez kompozytorów okresu przejściowego między renesansem a barokiem (Felice Anerio, Paolo Agostini), jak i należących już do wczesnego baroku (Agostino Agazzari).

Drugie z pytań – o fazę rozwojową kontrapunktu Pękiela – nasuwa następujące spostrzeżenie. U kompozytora naszego spotykamy ukształtowania kontrapunkcyjne, których zaawansowanie stylistycznie daleko przewyższa przywołane fragmenty z dzieł wymienionych wcześniej mistrzów włoskich. Nie są to sytuacje odosobnione. Niemal w każdej mszy Pękiela, a także w niektórych motetach, obserwujemy przebiegi oparte na zwartych motywach, tematach, z rozdrobnioną tektoniką deklamacyjną (ćwierćnuty, ósemki, a nawet szesnastki), z normatywnym traktowaniem interwału kwarty zmniejszonej (tj. jako aktywnego interwału frazy tematycznej), często wyposażone w progresje i sekwencjonowanie, wykorzystujące też prowadzenie głosów w równoległych tercjach (względnie sekstach). Są to już ukształtowania (np. *Missa a quatuor voces aequales – Kyrie*, t. 34-55, *Gloria*, t. 52-101, *Credo*, t. 18-26), dla których można znaleźć wyraźne podobieństwa u najwybitniejszych twórców siedemnastego wieku. Porównywalne struktury kontrapunkcyjne odnajdujemy w niektórych kompozycjach Heinricha Schütza, na przykład w motetach za zbioru *Cantiones sacrae*<sup>17</sup> (*Domine non est exaltatum cor meum*, cz. I, SWV 78 – t. 14-20; *Domine non est exaltatum cor*

<sup>14</sup> *Musica Divina...*, t. 2, Ratyżbona 1855, s. 141.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 213.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 198.

<sup>17</sup> H. Schütz. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, wyd. G. Grote, t. 8-9, wydanie 2, Kassel – Basel 1967.

*meum*, cz. II, SWV 79 – t. 30-35; *Deus misereatur nostri*, SWV 55 – t. 27-34). Zbieżności te mają swoją wymowę. Choć okazjonalne i cząstkowe, dowodzą, że w pewnej mierze Pękiel oparł swoją polifonię *a cappella* również na nieco późniejszych osiągnięciach w dziedzinie kontrapunktu, przy tym takich, które były udziałem wybitnych twórców europejskiego baroku.

#### SUMMARY

One of the most important tendencies in the 17<sup>th</sup> century polyphony *a cappella* was the creative processing of the Renaissance idiom. Such tendency can be found in the vocal compositions by one of the most eminent representatives of Polish musical Baroque, Bartłomiej Pękiel (died about 1670). Pękiel's style is old and at the same time new. The novel aspect forms as the transformation of tradition and its "rendition". Into the Renaissance type of melodic line Pękiel incorporates the leap of diminished fourth, moderately expanded progressions, and quasi-instrumental formulae. The basically continuous form is equipped with rhythmical contrasts and various kinds of *antithetons*. Harmonics is filled with discords while the tonal course with alterations. The texture evolves into a motif counterpoint although it has never reached it fully because the short condensed motifs present in each of his compositions are deeply rooted in the linear conception. The level of their autonomy is still too small to form a completely new type of polyphonic tissue where the broadly sophisticated melody line is no longer the centre of reference to the counterpoint tectonics but is replaced by microstructure: motif, formula and a turn. In this respect Pękiel prefers an indirect state – the tendencies in both directions are balanced.