
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 1

SECTIO L

2011

Instytut Muzyki UMCS

TOMASZ JASIŃSKI

*Chromatyka w muzyce polskiej epoki baroku.
Między muzyczną retoryką a inwencją kompozytorską*

Chromatics in Polish Music of the Baroque Period.
Between Musical Rhetoric and Composer's Invention

Chromatyka należała do najdobitniejszych, a zarazem do najbardziej spektakularnych środków ekspresji muzycznej wniesionych i rozwiniętych przez twórców baroku. Wprawdzie ujawniła się ona w tej roli – niekiedy w uderzająco zaawansowanych i odważnych upostaciowaniach – już nieco wcześniej, przede wszystkim na gruncie późnorennesansowego madrygału (m.in. Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi), ale dopiero z początkiem XVII stulecia wyszła poza kręgi elitarne, stając się zjawiskiem coraz powszechniejszym i uwydatnionym; ekspansywnym pod względem rozmiarów – intensywnym w wewnętrznych relacjach strukturalnych. Akcydencje dokonywane na drodze chromatycznej stosowane są coraz częściej i w rozmaitych postaciach; w istotnej mierze znaczą muzykę całej epoki, zarówno twórczość świecką, jak i religijną, tak wokalną i wokalno-instrumentalną, jak instrumentalną. Dokumentują to dzieła wielu mistrzów, nie tylko włoskich, mających w tym względzie pierwszeństwo, ale także i niemieckich czy angielskich. Efektowne egzemplifikacje wielorakich – w tym prawdziwie wyrafinowanych, ekstremalnych, niekiedy ekstrawaganczyk – rozwiązań chromatycznych pozostawili, między innymi, najpierw Carlo Gesualdo da Venosa, Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi, Jan Pieterszoon

Sweelinck, John Dowland, Girolamo Frescobaldi, Johann Hermann Schein, Giovanni Valentini, Tarquinio Merula, Samuel Scheidt, Johann Jakob Froberger, Heinrich Schütz, potem zaś – Domenico Mazzocchi, Johann Kaspar Kerll, Francesco Cavalli, Henry Purcell, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Johann Kuhnau, wreszcie – Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Johann Sebastian Bach. Spoglądając na kształty chromatyki w dziełach tych mistrzów, wychwytyjemy figury muzyczno-retoryczne interpretujące treści tekstu słownego (*pathopoeia*, *passus duriusculus*), wariacje zbudowane na chromatycznej formule basowej (np. lamenty), tonalno-harmoniczne eksperymenty z permanentną erupcją postępów chromatycznych, rozbudowane dzieła instrumentalne (np. w typie *ricercaru*, fantazji) z dłuższymi partiami chromatycznymi czy – pokrewne im gatunkowo i formalnie – takie kompozycje instrumentalne, które w całości, *a priori*, są urzeczywistnieniem rodzaju chromatycznego, bardzo często przy tym sygnowane adekwatnymi do swojej *differentia specifica* tytułami, jak *fantasia chromatica*, *fuga chromatica*, *toccata chromatica*, *sonata cromatica*, *ricercare cromatico*, *capriccio cromatico*. Na tle zasady diatonicznej, przy całej różnorodności muzyki barokowej normatywnej dla warstwy substancjalnej tkanki dźwiękowej, zjawiska te były zawsze czymś specjalnym, w pewnym sensie „osobnym”, wyrastającym ponad stylistyczną dominantę: wyróżniały określonych kompozytorów spośród innych, nadawały niektórym utworom indywidualne rysy, zwłaszcza w warstwie harmoniczej oraz melodycznej, i – jakże często – stawały się sugestywnymi ewokacjami silnych jakości ekspresyjnych, wytwarzającymi w ramach całości formy miejsca o szczególnie emocjonalnym natężeniu, które niejednokrotnie wręcz decydują o obliczu wyrazowym dzieła muzycznego, jego dźwiękowo-afektywnym wizerunku.

Na wszystkie owe kształty chromatyczne, począwszy od okazjonalnej akcydencji, skończywszy na kompozycji typu *chromatica*, można spojrzeć zasadniczo dwojako: z perspektywy muzycznej interpretacji tekstu, rozpatrując rozwiązanie chromatyczne jako środek wyrazu, tj. jako figurę muzyczno-retoryczną podkreślającą treści semantyczne, oraz z perspektywy muzycznej autonomii (głównie kontrapunktyczno-harmonicznej), widząc w chromatyce przede wszystkim sposób upostaciowania struktury głosowej i współczynnik gry linii melodycznych i współbrzmień harmoniczych współtworzących przebieg dźwiękowy. Pierwsza perspektywa, z uwagi na specyfikę badanego przedmiotu dla nas pierwszoplanowa, prowadzi w krąg rozważań z dziedziny retoryki muzycznej, gdzie w polu widzenia znajdują się kwestie wydobycia afektu czy dźwiękowej eksplikacji słowa, druga natomiast – również obecna w naszym ujęciu – zmierza do analitycznej obserwacji sytuującej się przede wszystkim w kategoriach postrzegania warsztatu kompozytorskiego, tj. takiego spojrzenia na ukształtowania chromatyczne, które

traktuje je jako świadectwo i zarazem probierz umiejętności techniczno-kompozytorskich oraz inwencji twórczej.

Zaznaczyć trzeba na wstępie, że obiektem naszych obserwacji stanie się tylko chromatyka *sensu stricto* – taka, które powstaje przez akcydencję (czy alterację) dokonywaną na drodze chromatycznej, tj. przez podwyższenie albo obniżenie tego samego stopnia, w wyniku czego powstaje półton chromatyczny (a więc np. postępy *g-gis*, *b-h*, *e-es*, *cis-c*). Zasadniczo pomijamy natomiast zagadnienie akcydencji zaistniałych na drodze diatonicznej, tj. wprowadzanych na sąsiednim stopniu wobec poprzedzającego, implikujących półtony diatoniczne (np. *g-as*, *g-fis*), czy innego rodzaju struktury, w odniesieniu do których można mówić o chromatyzacji w bardziej pojemnym znaczeniu tego słowa (np. pochod *fis-g-as*, *es-d-cis*). Mamy oczywiście świadomość, że owe chromatyzowane postacie pozostają w wyraźnym związku ze zjawiskiem jawnej chromatyki, choćby z uwagi na – często wspólny dla obu zakresów – fakt zakłócenia norm tonalnych (np. poprzez akcydencje niekanoniczne, obce dla modus lub tonacji) albo zachodzące na skutek akcydencji komplikacje interwałowe (np. krok sekundy zwiększonej, tercji zmniejszonej, niektóre inne interwały nieregularne), a także ze względu na bardzo zbliżone interpretacyjnie usytuowanie obydwu odmian alteracyjnych w sferze retoryki muzycznej. Ten ostatni aspekt każe nam – w stosownych punktach wywodu – przywołać fragmentarycznie również i kwestię niektórych akcydencji dokonywanych drogą diatoniczną¹.

¹ Przedstawione w niniejszym artykule rezultaty badawcze w znacznej mierze opieram na ustaleniach poczynionych w dwu wcześniej opublikowanych pracach (zob. T. Jasiński, *Die Chromatik im Schaffen der polnischen Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts. Zur Frage des Ausdruck der Altpolnischen Musik*, [w:] *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den "cori spezzati" zum konzertierenden Stil*, red. D. Szlagowska, Gdańsk 2004, s. 96-112; *idem*, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 54-55, 83, 121-129, 136-137, 139-141, 154, 170, 179, 208-209, 242-247, 291-292, 312-313). W pierwszym tekście, typowo przyczynkarskim, ograniczyłem się do XVII wieku i przedstawienia wybranych, najbardziej zaawansowanych przebiegów chromatycznych, natomiast we wskazanej książce uwagi na temat chromatyki są rozproszone i podporządkowane rozważaniom poświęconym retoryce muzycznej. Powracam do całego zagadnienia w przekonaniu, że temat zasługuje jednak na osobne, syntetyczne i znacznie poszerzone ujęcie, domaga się także bardziej pogłębionej refleksji oraz uwzględnienia aspektu porównawczego.

I

W polskiej muzyce epoki baroku chromatyka była zjawiskiem rzadkim. Wprawdzie pojedyncze akcydencje (alteracje) chromatyczne² występują okazjonalnie u niemal wszystkich naszych kompozytorów, to jednak bardziej rozbudowane przebiegi chromatyczne – gdy chromatyka wypełnia dłuższy odcinek albo gdy nasycy równocześnie wszystkie lub prawie wszystkie melodyczne ukształtowania struktury wielogłosowej – należą do sytuacji incydentalnych. Na tle całości repertuaru są niewątpliwie marginesem. W zachowanej, znanej dziś twórczości polskich kompozytorów interesującego nas czasu można wskazać zaledwie na kilka utworów zawierających tego typu rozwiniętą chromatykę: *Vox in Rama* Mikołaja Zieleńskiego, *II. Missa senza le ceremonie* i *Missa Concertata La Lombardesca* Bartłomieja Pękiela, *Chromatica* Adama Jarzębskiego, *Contere Domine* Jana Krenera, *Magnificat* Jacka Różyckiego oraz *Ave Regina* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego.

Gdy analizujemy wszystkie przypadki zaistnienia chromatyki w dziełach naszych kompozytorów – zarówno tej incydentalnej, sprowadzającej się do wystąpienia jednorazowych akcydencji, jak i tej rozwiniętej, zasługującej na miano przebiegu chromatycznego – uderza wręcz jej niezwykle wyraźne i jednoznaczne powiązanie z warstwą semantyczną opracowanych muzycznie tekstów. Postępy chromatyczne nie pojawiają się bowiem „przypadkowo”, lecz ewidentnie zależne są od określonych kategorii znaczeniowych niesionych przez tekst słowny. Pośród nich pierwszoplanowe miejsce, jako konotacyjne odniesienie do wprowadzenia duktu chromatycznego, zajmują dwie grupy wyrażen: pierwsza, związana z uwydatnieniem szeroko rozumianej kategorii miłosierdzia, zarówno w sensie pojawienia się samego słowa, jak i np. prośby o miłosierdzie, zmiłowanie („*recordatus misericordiae suae*”, „*misericors*”, „*misericordia eius*”, „*miserere nobis*”, „*parce*”), oraz druga, która przywołuje stany negatywne i sferę uczuć smutnych: płacz i żalność („*ploratus et ululatus*”, „*et flentes*”, „*ulula, misera, et*

² Teoretycy baroku, m.in. Adriano Banchieri, Francesco Bianciardi, używali na określenie podwyższenia lub obniżenia dźwięku za pomocą krzyżyka albo bemola (na drodze diatonicznej lub chromatycznej) zarówno pojęcia akcydencja (akcydens), jak i alteracja. Choć widać pewną wymiennność obu terminów, to jednak określenie akcydencji pojawia się częściej wtedy, gdy autor ma na uwadze linię melodyczną, natomiast termin alteracja, gdy mowa jest o harmonii i zależnościach wertykalnych. Por. A. Banchieri, *Dialog o muzyce*, przeł. A. Szweykowska, [w:] *Practica musica*, t. 4: *Jak realizować basso continuo*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1997, s. 89-95; F. Bianciardi, *Krótkie wskazówki jak się nauczyć grania basu*, przeł. A. Szweykowska, [w:] *ibid.*, s. 35. Na temat rozmaitych aspektów, w tym również i terminologicznych, oraz całej złożoności i niejednoznaczności zjawiska chromatyki por. też M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 39-40.

plora”, „Lacrimosa dies”), cierpienie i śmierć („Crucifixus etiam [...] et sepultus est”, „commendo spiritus meum”, „in tribulatione”, „turbatus est a furore oculus meus”, „nunc et in hora mortis nostrae”, „drogiem klejnotem, krwią, świat odkupuje”, „quia languo pro te”). Inne treści, np. różnego rodzaju apostrofy (m.in. „Adoramus te Christe”, „Ave Domina Angelorum”), łączą się z chromatyką sporadycznie, na zasadzie najrzadszych wyjątków. Jest to niezbity dowód na to, że *genus chromaticum* stanowił dla naszych kompozytorów figurę muzyczno-retoryczną *par excellence*, tj. środek, który interpretuje określone znaczenia, jak powiedziano, skoncentrowane wokół pojęcia miłosierdzia oraz wyrażień mówiących o śmierci, cierpieniu, płaczu itp. Z tego względu postępy chromatyczne zasługują tu na miano *pathopoeia* w ścisłym pojęciu tego słowa, bo przywołującego najbardziej ugruntowane i rozpowszechnione oratorskie konwencje tej figury, jakże często pojawiającej się u różnych kompozytorów właśnie ze słowem „miserordia”, „miserere” *etc.* Spora część upostaciowań chromatycznych, które łączą się ze sferą cierpienia (m.in. „Crucifixus...”, „languo...”), może być opatrzona także Bernhardowskim terminem *passus duriusculus*³. Warto w tym

³ Figury określane nazwami *pathopoeia* [budząca patos] i *passus duriusculus* [twarde, nieprzyjemne przejście] bardzo często nie są rozróżniane w sposób ostry. Pod względem samej zasady dźwiękowej (tj. wprowadzanie rozmaitego rodzaju akcydencji czy alteracji, zarówno na drodze chromatycznej, jak i na drodze diatonicznej, zwłaszcza takiej, kiedy zakłócone zostają normy modalne lub tonalne), nie wykazują one wobec siebie różnic. Odmienność dotyczy przede wszystkim odniesień interpretacyjnych obydwu figur. Patopoeia może – według wielu definicji dawnych teoretyków – poruszać rozmaite afekty, zarówno smutne, jak i radosne, oddziałując przy tym w sposób wybitnie emfaticzny, natomiast *passus duriusculus* rozumiany jest jako wyjaśnienie treści negatywnych – mówiących o cierpieniu, śmierci, płaczu, bólu itp. Przy patopoi na pierwszy plan wysuwa się emocjonalne poruszenie (*movere* jako podstawowa funkcja przekazu), zaś dla figury *passus duriusculus* znamienny jest moment pouczenia, objaśnienia (*docere* jako podstawowa funkcja przekazu). Por. H. H. Eggebrecht, *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1959, nr 1-2, s. 66-69; D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, s. 234-236; H. Krones, *Musik und Rhetorik*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Sachteil*, t. 6, red. L. Finscher, wydanie drugie, Kassel – Bazylea 1997, s. 829. To więc, którym pojęciem posłużymy się w danym wypadku, zależy często nie tylko od dźwiękowo-tekstowej natury aktualnie badanej struktury muzycznej, lecz także od postawy metodologicznej analizującego. Trzeba również nadmienić, iż przy wyborze danego terminu ważny jest historyczny czas powstania badanego obiektu. Terminu *pathopoeia* używał już w odniesieniu do muzyki Joachim Burmeister, potem spotykamy go u Joachima Thuringusa i Eliasza Walthera, natomiast nazwa *passus duriusculus* pojawiła się nieco później, wyłącznie u Christopa Bernharda; jak dotąd, brak jest historycznych świadectw, by posługiwali się nią także inni teoretycy baroku. Termin ten jednak zdobył sobie wielką popularność w literaturze muzykologicznej, pojawia się w licznych analizach, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki dojrzałego i późnego baroku. Wydaje się, że figurę *passus duriusculus* można uznać za specjalną odmianę patopoi, identyfikowaną w pierwszym rzędzie przez semantyczne uwarunkowania tekstu słownego, związane z wyżej przywołaną sferą znaczeń.

miejscu – gdy mowa o wzajemnych powiązaniach tekstowo-muzycznych – dodać i to, że podobne tendencje obserwujemy również wielokrotnie na gruncie akcydencji dokonywanych drogą diatoniczną, najczęściej takich, które pociągają za sobą pewne ostrości harmoniczne (ukośne brzmienia półtonu) lub napięcia melodyczne (postępy sekundy zwiększonej)⁴. Z jednej strony, współbrzmi to z naszą konkluzją, iż dla polskich twórców doby baroku akcydencja chromatyczna oznaczała muzyczno-retoryczną figurę o wyraźnie sprecyzowanych walorach interpretacyjnych, ściśle korespondujących z wyrazowymi konwencjami ówczesnej muzyki europejskiej, z drugiej strony – tak samo dobitnie – odsłania utrwalone już w dłuższej tradycji interpretacyjne właściwości akcydencji jako takiej oraz wyrazowe atrybuty kroków półtonowych⁵.

Prezentujemy wybrane przykłady incydentalnie wprowadzanych akcydencji chromatycznych, trzymając się zasadniczo kolejności chronologicznej, respektując jednocześnie proporcje między zjawiskami pod względem interpretacyjnym typowymi a wyjątkowymi. Uwzględniamy przede wszystkim akcydensy współtworzące interwał aktywny, ale obok nich przytaczamy także niektóre akcydencje zachodzące po pauzie bądź w miejscach muzyczno-deklamacyjnej cezury.

⁴ Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 127.

⁵ Jak już powiedziano (zob. przyp. 3), *pathopoeia* – i w ogólności chromatyka – mogła pojawiać się z różnymi kategoriami semantycznymi, co wyraźnie podkreślano w ujęciach teoretycznych. Warto wszakże podkreślić, że w praktyce kompozytorskiej szczególnie często i wyraziście wiązała się jednak ze sferą afektów smutnych; łączyła się ze słowami mówiącymi o śmierci, cierpieniu, bólu, płaczu, lamencie, miłosierdziu, grzechu, westchnieniach, goryczy, a także – w określonych kontekstach – o miłości, słodyczy. Miało to ścisły związek z wyrazowymi predyspozycjami półtonu, który już w szesnastowiecznej polifonii nabrał takiego właśnie znaczenia wyrazowego. Por. J. Roche, *Gomberts Motet „Aspice Domine”*, [w:] *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik. Texte*, red. H. Poos, Moguncja – Londyn – Nowy Jork – Tokio 1983, s. 77-85; H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935, s. 15; H. Leuchtmann, *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Strasburg – Baden-Baden 1959, s. 14; S. Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriels. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen – Stuttgart, s. 107-108; G. Watkins, *Gesualdo. The man and his music*, Londyn 1973, s. 251-252; Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Chromatyka w procesie przemian techniki dźwiękowej przelomu XVI i XVII oraz XIX i XX wieku*, „Muzyka” 2000, nr 1, s. 9.

Przykład 1. Mikołaj Zieleński, *Adoramus te Christe*, t. 1-4.

Postęp g^1-gis^1 w sopranie wieńczy inicjalną apostrofę „Adoramus te Christe” [Wielbimy Cię Chryste] i podkreśla emfaticznie – wspólnie z następstwem akordów G-dur i E-dur – imię Boga⁶.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "A - do - ra - mus te Chri - ste". The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part starts with a fermata on the first measure, followed by a chromatic ascent from G to G-sharp in the second measure. The Alto part has a fermata on the first measure, followed by a chromatic descent from G to F-sharp in the second measure. The Tenor part has a fermata on the first measure, followed by a chromatic descent from G to F-sharp in the second measure. The Bass part has a fermata on the first measure, followed by a chromatic descent from G to F-sharp in the second measure.

Przykład 2. Mikołaj Zieleński, *Assumpsit Jesus Petrum*, alt chóru I, t. 35-38.

Przemienienie Pańskie, o którym mówią słowa „et transfiguratus est [i przemienił się], odwzorowane jest postępowaniem b^1-h^1 , zmieniającym („przemieniającym”) krok diatoniczny na chromatyczny.

The image shows a musical score for the Alto voice (A) in measure 36. The lyrics are: "et trans - fi - gu - ra - tus est". The score is in G major and 4/4 time. The melody starts on G, moves to F-sharp, then to F, and finally to E, illustrating the chromatic step b^1-h^1 .

⁶ Wstępne takty tego motetu można zinterpretować w ścisłym nawiązaniu do teorii afektów. Utwór utrzymany jest w modus a-eolskim. Pierwsze akordy ze słowami „Adoramus te Christe et benedicimus tibi” [Wielbimy Cię Chryste i błogosławimy Tobie] to niemal wyłącznie trójdźwięki durowe, uzyskiwane za sprawą alteracji. Najpewniej Zieleński wykorzystał tu konwencję trójdźwięku majorowego jako *trias allegra*, aby uwydatnić tekst głoszący uwielbienie. Później natomiast, wraz ze słowami „quia per Sanctam Crucem tuam redemisti mundum. Miserere mei Deus et salva nos” [któryś przez Twój Święty Krzyż odkupił świat. Zmiłuj się nad nami Boże i wybaw nas], dominują już trójdźwięki molowe, a więc współbrzmienia typu *trias mesta*, stosowne do treści słów, a zarazem normatywne dla tonacji eolskiej. Na temat interpretacyjnych predyspozycji trójdźwięków majorowych i minorowych pisze Dobrzańska-Fabiańska, *Chromatyka w procesie przemian...*, s. 12-13.


Przykład 3. Franciszek Lilius, *Missa Tempore Paschali. Credo*, alt, t. 41-44.

Akcydencja c^1 - cis^1 na wyrażeniu „Et incarnatus est de Spiritu” [I za sprawą Ducha Świętego przyjął ciało] podkreśla doniosłość i niezwykłość inkarnacji Boga.

A 
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

Przykład 4. Marcin Mielczewski, *Vesperae Dominicales*, tenor, t. 77-80.

Akcydencja d^1 - dis^1 na słowie „misericos” [miłosierny] przydaje emfazy „li-tościwemu”.

T 
mi - se - ri - cors mi - se - ri - cors

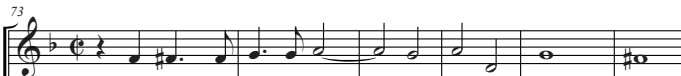
Przykład 5. Bartłomiej Pękiel, *Domine, ne in furore*, tenor I, t. 181-183.


Krok c^1 - cis^1 na wyrażeniu „turbatus est” [zamroczyło się] podkreśla żal, o której mówi tekst „Turbatus est a furore oculus meus” [zamroczyło się od żalności oko moje].


T I 
Tur - ba - tus est tur - ba - tus est

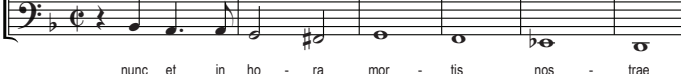
Przykład 6. Bartłomiej Pękiel, *Ave Maria*, t. 73-78.

Akcydencja f^1 - fis^1 w alicie wytwarza granicę między „nunc” [teraz] a „in hora mortis nostrae” [i w godzinę śmierci naszej].

A 
nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae

T I 
nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae

T II 
nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae

B 
nunc et in ho - ra mor - tis nos - trae

Przykład 7. Bartłomiej Pękiel, *Audite mortales*, t. 75-78.

Pathopoeia d^l-dis^l w alicie II na słowach „Ulula, misera, et plora” [Biadaj, nieszczęsna, i płacz] wyraża płacz.

75

A I
U - lu-la, mi - se-ra, et plo - ra,

A II
U - lu-la, mi - se-ra, et plo - ra,

B.c.

Przykład 8. Bartłomiej Pękiel, *Missa Paschalis. Agnus* t. 22-28.

Chromatyczny postęp altu *fis^l-f^l*, przypadający w miejscu cesury, wzmacnia emfazę ujęcia słów „Agnus Dei” [Baranku Boży].

22

A
Ag - - nus De - - i Ag - - nus De - - i

T I
Ag - - nus De - - i Ag - - nus De - - i

T II
Ag - - nus De - - i Ag - - nus De - - i

B
Ag - - nus De - - i Ag - - nus De - - i

Przykład 9. Bartłomiej Pękiel, *Dulcis amor Jesu*, t. 85-86.

Passus duriusculus altu *cis¹-c¹*, wkomponowany w descendentalny, „omdlewający” przebieg melodyczny (*d¹-cis¹-c¹-h*) na słowach „languo pro te” [gdyż jestem chory dla Ciebie], wyraża cierpienie dla Chrystusa.

85

A
lan - gue - o pro te

T
- gue - o pro te

B
- gue - o pro te

B.c.
6 7 6 7 5 #

Przykład 10. Damian Stachowicz, *Missa Requiem. Dies irae*,
głosy wokalne, t. 136-138.

Równoczesne chromatyczne postępy *es²-e²* w sopranie I i *c-cis* w basie, implikujące następstwo akordów *c-moll* i *A-dur*, oddają płacz z wyrażenia „Lacrimosa dies illa” [ów dzień pełen płaczu].

136

CI
La - cri - mo - sa di - es

CII
La - cri - mo - sa di - es

A
La - cri - mo - sa di - es

T
La - cri - mo - sa di - es

B
La - cri - mo - sa di - es

Przykład 11. Maciej Wronowicz, *Laudate Dominum*, t. 7-12.

Akcydencja gis^1-g^1 w sopranie II na słowie „misericordia” [miłosierdzie] uwydatnia miłosierdzie.

Adagio

C I
Quo-ni-am con-firma - ta est su - per nos mi-se-ri-cor - di - a e - ius

C II
Quo-ni-am con-firma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - ius

B.c.

Przykład 12. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Veni Sancte Spiritus*, sopran solo, t. 131-133.

Krok d^2-dis^2 na „in fletu” [w płaczu] oddaje płacz.

Adagio

C
in fle - tu in fle - tu in fle - tu

Przykład 13. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Completorium. Cum invocarem*, głosy wokalne, t. 8-10.

Postęp d^1-dis^1 w tenorze na wyrażeniu „in tribulatione” [z ucisku] odsyła do stanu opresji.

C
in tri - bu - la - ti - o - ne

A
in tri - bu - la - ti - o - ne

T
in tri - bu - la - ti - o - ne

B
in tri - bu - la - ti - o - ne

Przykład 14. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Completorium. Cum invocarem*,
głosy wokalne, t. 4-5.

Postęp a^l - ais^l w sopranie na wyrażeniu „in tribulatione” [z ucisku], jak w przykładzie 13.

Example 14 shows a four-part vocal setting. The soprano part (C) features a melodic line with a sequence of notes that illustrates the a^l - ais^l progression. The lyrics are: me - ae: in tri - bu - la - ti - o - ne. The other parts (A, T, B) provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

Przykład 15. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Completorium. Qui habitat*,
głosy wokalne, t. 78-79.

Postęp d^l - dis^l w tenorze na wyrażeniu „in tribulatione” [w ucisku], jak w przykładach 13-14.

Example 15 shows a three-part vocal setting. The tenor part (T) features a melodic line that illustrates the d^l - dis^l progression. The lyrics are: in tri - bu - la - ti - o - ne. The other parts (C, A) provide harmonic support.

Przykład 16. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Conductus funebris. Salve Regina*,
głosy wokalne, t. 51-52.

Akcydencja *fis^l-f^l* w alicie na „et flentes” [i płacząc] interpretuje płacz.

51

C
ge-men -

A
et flen -

T
8
et flen -

B

Przykład 17. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Completorium. In te Domine speravi*, t. 56-60.

Akcydencja *a-ais* w basie na słowach „commendo spiritum meum” [oddaję ducha mego] wyraża śmierć.

56

B
com-men - do com - - men - do spi - ri - tum me - um: com -

Vno I

Vno II

B.c.
7 # 6 # 6 # 4 # b # 3

Przykład 18. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina*, alt, t. 217-218.


Ascendentalna akcydencja g^1-gis^1 , w połączeniu z powtórzeniem słowa „par-ce”, intensyfikuje, „podwyższa” błaganie „parce nobis Domine” [przepuść nam Panie].

A 

par - ce par - ce no - bis Do - mi - ne,

Przykład 19. A. Hermanowski, *Uważ, grzeszniku*, sopran, t. 16-18.

Chromatyczny postęp b^1-h^1 na początku wyrażenia „drogiem klejnotem, krwią, świat odkupuje” wskazuje „klejnot” – przelaną krew i odkupieńczą śmierć Chrystusa.

C 

dro - giem klej - no - tem, krwią, świat od - ku - pu - je,

Zebrane przykłady są reprezentatywne dla muzyczno-retorycznych właściwości incydentalnie wprowadzanych akcydensów chromatycznych. Dokumentują przewagę postępów ascendentalnych nad descendentalnymi, szczególnie wyraźną tam, gdzie półton chromatyczny jest aktywnym interwałem melodycznym. W akcydencjach zdecydowanie dominuje sfera krzyżkowa, a w niej kierunek wstępujący (np. postępy $f-fis$, $c-cis$, $g-gis$), rzadziej spotykamy sytuację odwrotną (np. następstwa $fis-f$, $cis-c$, $gis-g$). Sfera bemolowa pojawia się o wiele rzadziej, a postępy dźwiękowe typu $h-b$ czy $e-es$ należą do wyjątków.

II

Pierwszy chronologicznie przykład dłuższej partii chromatycznej przynosi komunia *Vox in Rama* Mikołaja Zieleńskiego⁷:

Przykład 20. Mikołaj Zieleński, *Vox in Rama*, t. 13-19.

The image shows a musical score for four voices (Cantus, Alto, Tenor, Bass) from the Mass 'Vox in Rama' by Mikołaj Zieleński, measures 13-19. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: 'est, plo-ra - tus et u - lu-la - tus plo - ra - tus et u - lu-la - est, plo-ra - tus et u - lu-la - -tus plo-ra - tus et u - lu - plo ra - tus et u - -lu - la - -tus: Ra - chel est, plo - ra - tus et u - lu-la - tus:'. The music features a prominent chromatic line in the Cantus part, which is imitated by the other voices.

Opadająca fraza tematyczna ze słowami „ploratus et ululatus” [wycie i krzyk] opiera się na postępie półtonów (Cantus $c^2-h^1-b^1-a^1$, t. 14-16, $g^2-fis^2-f^2-e^2$, t. 18-19, Tenor $f^1-e^1-es^1-d^1$, t. 14-15, Bassus $g-fis-f-e$, t. 17-18), a jej przeprowadzenie w trzygłosowej imitacji wiąże się z niekonwencjonalnymi następstwami harmonicznymi (równoimienne akordy dur i moll, t. 14-15, 19), śmiałymi dysonansami (ostre formy figury *transitus*, tj. współbrzmienia $es^1-g^1-h^1$ i $d^1-fis^1-b^1$, t. 15) i dysonującymi *syncopationes*. Całość tworzy wyraziste umuzyczenie afektu niesionego przez tekst. Zaznaczmy, że w obfitej twórczości Zieleńskiego tak rozbudowana figura chromatyczna jest przypadkiem jednorazowym.

U Bartłomieja Pękiela pojawiają się dwa przebiegi chromatyczne. Spójrzmy najpierw na patopoję ujmującą słowa „miserere nobis” [zmiłuj się nad nami]:

⁷ Figurę tę omawia W. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981, s. 166.

Przykład 21. Bartłomiej Pękiel, *II. Missa senza le ceremonie. Agnus*, głosy wokalne, t. 7-15.

The image displays a musical score for the Agnus Dei of the Mass by Bartłomiej Pękiel, specifically the vocal parts for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) in two systems (I and II). The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are "mi - se - re - re no - - bis." The score features a chromatic scale in the bass line, which is mirrored in the vocal lines. The first system (I) shows the vocal parts starting with a rest, followed by the chromatic scale. The second system (II) shows the vocal parts continuing the chromatic scale. The lyrics are placed below the vocal lines, with hyphens indicating the continuation of the syllables across measures.

Pochody chromatyczne nie są tutaj wprowadzone specjalnie ekspansywnie, obejmują bowiem następstwo tylko trzech półtonów (Basso secundo chori *c'-h-b-a*, t. 7-9, Basso primi chori *d-cis-c-H*, t. 11-13), dzięki jednak bezpośredniemu powtórzeniu w dwuchórowej akcji stają się sugestywnym środkiem interpretacji tekstu. Z chromatyką łączą się dysonanse septym (t. 8 i 12), które zdobią harmonię całego odcinka. Warto zaznaczyć, że jest to jedyny przykład z muzyki polskiej na związanie chromatyki z techniką *cori spezzati*.

Drugi fragment pochodzi z *Missa Concertata La Lombardesca*. Oparte na figurze *passus duriusculus* opracowanie „Crucifixus” jest najbardziej rozbudowaną strukturą chromatyczną w wokально-instrumentalnej muzyce polskiej XVII wieku:

Przykład 22. Bartłomiej Pękiel, *Missa Concertata La Lombardesca. Credo*, t. 74-102.

74

C
A
T
B

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis e - ti - am pro no - bis e - ti - am pro no - bis

Tbne A
Tbne T
Tbne G
B.c.

e - ti - am pro no - bis cru - ci -

3 4 3

Przykład 22. cd.

e - ti - am pro - no - bis no - bis e - ti - am pro
 - bis cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis
 - bis cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis
 - fi - xus e - ti - am pro no - bis e - ti - am pro - no - bis e - ti - am pro no - bis sub

76 6 #4 43 56

Przykład 22. cd.

nobis sub Pon-ti-o Pi-la-to

pas-sus, et se-pul-tus

Pon-ti-o Pi-la-to

pas-sus, et se-pul-tus

5 # # 9 6 5 9 b # # b 3 4 3

Przykład 22. cd.

pas - sus, et se - pul - tus est.
 est pas - sus, pas - sus, et se - pul - tus est.
 est, pas - sus, et se - pul - tus est.
 pas - sus, et se - pul - tus est.

pas - sus, et se - pul - tus est.
 pas - sus, et se - pul - tus est.
 pas - sus, et se - pul - tus est.

5 6 6 9 8 7 6 5
 # # b # 3 3

Niemal cała część rozwija się w ścisłym powiązaniu z figurą *passus duriusculus*. Pierwszy odcinek (t. 74-88) – „Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato” [Ukrzyżowany również za nas: pod Poncjuszem Piłatem] – jest imitacyjnym przeprowadzeniem chromatyzowanej frazy (*a-b-h-a-cis'*), ujawniającej pod względem melodycznym dość indywidualny charakter, głównie z uwagi na wycofanie się z chromatycznego *ascensus* (tj. *b-h-a*). Przypomnijmy, że fraza ta przedstawia chromatyczny wariant ściśle diatonicznego tematu głównego całego cyklu mszalnego (jego pierwsze wystąpienie w *Kyrie*). Powstała więc drogą przepracowania wcześniej zaprojektowanego materiału, i tylko w tym miejscu kompozycji – właśnie w *Crucifixus* – jawi się w swoim ujęciu chromatycznym. To wymowne świadectwo rozeznania, jakie miał Pękiel w kwestii wyrazowych aspektów chromatyki. W drugim odcinku (t. 88-102) – „passus, et sepultus est” [został umęczony i pogrzebany] – *passus duriusculus* przechodzi do warstwy in-

strumentalnej (*A-B-H-c-cis-d-es-e* i *fis-g* w basso continuo), podczas gdy w głosach wokalnych rozbrzmiewa diatoniczna, utrzymana w dłuższych wartościach nutowych figura *catabasis*. Dochodzą do tego jeszcze inne środki wyrazowe: przed kadencją mamy opadające *saltus duriusculi* (kwarta zmniejszona, Bassus t. 97-98, kwinta zmniejszona, Cantus t. 99-100), a także dość częste dysonujące *syncopationes*, zwłaszcza współbrzmienia nony, które wprowadzane są na mocnych częściach taktu (t. 89, 90, 92, 97, 99). Stale obecny *passus duriusculus* łączy się więc z innymi figurami adekwatnymi do interpretowania cierpienia i śmierci, co w konsekwencji daje obraz muzyczno-retoryczny o szerszym planie formalnym i sugestywnej wymowie.

Z twórczości drugiej połowy stulecia uwagę przyciąga *Magnificat* Jacka Różyckiego, gdzie pojawiają się dwa przebiegi chromatyczne. Pierwszy z nich, ujmujący wyrażenie „*recordatus misericordiae suae*” [pomny miłosierdzia swego], przedstawia stosunkowo prostą strukturę:

Przykład 23. Jacek Różycki, *Magnificat*, t. 90-95.

90

B

re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae

Vno I

Vno II

B.c.

b 4 2 6 6 #4 2 6 4 2 6 7 6 5 #

Opadające następstwo półtonów (*a-gis-g-fis-f-e*), zsynchronizowane z dysonansami sekund między basso continuo a skrzypcami II (t. 91, 92, 93), tworzy sugestywną interpretację, bardzo wyraźnie kontrastującą z diatonicznym kontekstem. Współbrzmienia dysonansowe łączą się z regularną sekwencją akordów septymowych, w czym możemy dostrzec nowe pod względem harmoniczo-tonalnym usytuowanie chromatyki, zestrojonej z krystalizującym się wówczas systemem dur-moll, co u Pękiela oczywiście nie byłoby jeszcze możliwe.

Druga patopoja z *Magnificat* jest nieco dłuższa i bardziej ekspansywna:

Przykład 24. Jacek Różycki, *Magnificat*, t. 49-58.

50

C
ti - men - ti - bus e - um ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus e - um.

A
ti - men - ti - bus e - um ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus e - um.

T
ti - men - ti - bus e - um ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus e - um.

W tym przypadku, aby wyrazić pozytywne uczucie bojaźni wobec Boga, zawarte w słowach „timentibus eum” [bojącym się Jego], kompozytor rozwinął wstępującą figurę chromatyczną (*e-f-fis-g-gis-a*, tenor t. 49-52), przeprowadzając ją imitacyjnie przez wszystkie głosy wokalne (t. 49-54). Innym środkiem wyrazu, który zdaje się interpretować tekst nieco bardziej dosłownie (bojaźń jako bojaźń), jest pełna rozmachu figura *catabasis*, która także – podobnie jak *pathopoeia* – przenika wszystkie głosy (t. 53-57). Należy tutaj, wychodząc nieco poza samą kwestię chromatyki, docenić walory tak powstałej konstrukcji: wzajemny związek natury interpretacyjnej między obiema figurami (tj. *pathopoeia* i *catabasis*) oznacza razem płynny, wewnętrznie koherentny i zrównoważony przebieg formalny, gdzie faza chromatyczna odpowiada – niemal w pełnej symetrii – fazie diatonicznej.

Inny przykład chromatyki spotykamy w solowym koncercie *Ave Regina* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego. Tutaj już – co jest zresztą wyjątkiem na gruncie omawianego materiału – oratorskie znaczenie przebiegów chromatycznych nie rysuje się jasno (zob. przykł. 25).

Apostrofie „Ave Domina Angelorum” [Bądź pozdrowiona, Królowo Aniołów], rozbrzmiewającej w sopranie dwuczłonowo („ave Domina”, t. 31-34, i „ave Domina Angelorum”, t. 37-41), towarzyszą na zasadzie komplementarnej chromatyczne pochody w skrzypcach I: najpierw $d^2-cis^2-c^2-h^1$ (t. 34-35), potem ta sama struktura powtórzona o kwintę wyżej, tj. $a^2-gis^2-g^2-fis^2$ (t. 41-42), tworząc we wzajemnym układzie rodzaj chromatycznej epifory, nadającej apostrofie więcej afektu. Chromatyka w tym wypadku – jako kształt sam w sobie – nie jest rozbudowana, ale dzięki powtórzeniu, staje się niezwykle istotnym współczynnikiem powstałej całości, zarówno jej struktury formalnej, jak i warstwy ekspresyjnej. Warto dodać, że owa dwuczłonowa sekwencja z udziałem chromatyki jest jeszcze w przebiegu formy bezpośrednio ponowiona, tak więc oddziaływanie zwrotu chromatycznego rozciąga się na większą partię utworu.

Przykład 25. Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina*, t. 31-44.

31

C solo

a - re Do - mi - na a -

Vno I

Vno II

Vno III

Vla di basso

B.c.

3 3 3 2 6 # 6 5 6 # # b # 4 # 6 5 3

- re Do - mi - na An - ge - lo - rum.

b 6 5 4 # # b # 6 6 4 #

W twórczości pochodzącej z tego samego mniej więcej czasu znajdujemy również przebieg chromatyczny w wokalnym motecie *Contere Domine* Jana Krenera. Postępy chromatyczne znaczą tutaj wyłącznie linię basu:

Przykład 26. Jan Krener, *Contere Domine*, t. 87-96.

87

A
ni - si tu De-us nos-ter De-us nos-ter De-us De - us nos - ter ni - si tu ni - si tu De-us nos - ter

T I
tu ni - si tu De-us nos-ter De-us nos - ter ni - si tu ni - si tu ni - si tu ni - si tu De-us

T II
- bis ni - si tu De - us

B
ni - si tu ni - si tu ni - si tu De-us nos - ter ni - si tu De-us

Fragment „nisi tu Deus noster”, zamykający ostatnią fazę opracowanego tekstu, tj. „ut cognoscant quia non est alius qui pugnet pro nobis nisi tu Deus noster” [ażeby poznali, że nie kto inny walczy za nas, tylko ty nasz Bóg], został opatrzony figurą (t. 87-90, 94-95), którą bez wahania możemy określić jako *passus duriusculus*. Jej interpretacyjne działanie jest jednoznaczne, przy tym typowo eksplikacyjne: w powiązaniu ze słowami „qui pugnet pro nobis” przywołuje rozstrzygającą walkę Boga, która dokonała się na krzyżu. Warto zaznaczyć, że *Contere Domine* reprezentuje typ kompozycji a cappella utrzymanej w *stile antico*. W żadnym innym wokalnym utworze w stylu dawnym polskiego kompozytora baroku nie występuje tak rozbudowany przebieg chromatyczny. Motet Krenera wyróżnia się więc pod tym względem, jakkolwiek trudno jest wyrokować o skłonnościach tego kompozytora do sfery chromatycznej, bowiem – przypomnijmy – *Contere Domine* to jeden z dwóch tylko jego ocalałych utworów (obok motetu *Veni sponsa Christi*). Rozpatrując przytoczony przykład i podkreślając jego znaczenie dla oceny badanego przez nas zjawiska, nie możemy jednakże przeoczyć, że z zamysłem interpretacyjnym – a można go ocenić jako logiczny i trafny – spotykają się pewne niezręczności kontrapunkcyjne; chodzi tu głównie o melodyczne ukształtowanie tenoru I, wyposażonego m.in. w pochod *g-cis¹-a-d* (t. 89-90). Linia ta wyraźnie łamie zasadę śpiewności i poprawności, czego nie usprawiedliwiłoby nawet uznanie trytonu *g-cis¹* za celowo użyty *saltus duriusculus*. Byłaby to, jak na rygory stylu dawnego, zbyt daleko już posunięta *licentia poetica*.

Zestawienie barokowych pochodów chromatycznych dopełnia – cofamy się jeszcze do pierwszej połowy siedemnastego wieku – dobrze znany i często przywoływany przykład z muzyki instrumentalnej, mianowicie obszerny fragment trygłosowej kompozycji Adama Jarzębskiego zatytułowanej *Chromatica*. Jak wiemy, chromatyka wypełnia główną, usytuowaną w centrum utworu część C, wkomponowaną w układ formalny A (t. 1-22) – B (t. 23-40) – C (t. 40-79) – B¹ (t. 80-108) – A¹ (t. 109-140). Ze względu na rozmiary partia ta, obok opracowania *Crucifixus* z Pękielowskiej *Missa Concertata La Lombardesca*, sytuuje się na pierwszym miejscu pośród wszystkich prezentowanych przebiegów chromatycznych (zob. przykł. 27).

Chromatyczna fraza tematyczna stanowi ukształtowanie typu motetowego. We wszystkich swoich wystąpieniach obejmuje następstwo najwyżej czterech półtonów (Soprano I t. 48-51, 54-56, Basso i Basso continuo t. 45-47, 57-59, 62-64). Nie można też przeoczyć, że chromatyżacja pojawia się tylko w Soprano I i w Basso, a zupełnie brak jej w głosie Soprano II, który nie ma żadnego udziału w imitacyjnym przeprowadzeniu odcinka chromatycznego. Dość duże rozmiary całej części chromatycznej wynikają stąd, że odcinek tematyczny (t. 40-51) zostaje powtórzony dwukrotnie w wariacyjnej formie (por. t. 52-62 i 63-72). W kontekście poprzednich przykładów interesujące jest natomiast to, iż w pewnych miejscach chromatyczne akcydencje występują symultatywnie w obu głosach (t. 46, 50, 52, 58, 63, 69), czego w pozostałych egzemplifikacjach chromatyki nie obserwujemy⁸.

Wyżej zaprezentowane przykłady wyczerpują – przy obecnym stanie zachowania źródeł – dokumentację zjawiska chromatyki w muzyce polskiego baroku. Dodajmy tutaj jednak ważny suplement. Z połowy XVIII stulecia, z czasu więc, gdy estetyka baroku już wybrzmiewała, ale niektóre jej rudymenty utrzymywały się jeszcze przez dziesięciolecia, zwłaszcza w muzyce religijnej, pochodzi efektywna konstrukcja chromatyczna Marcina Józefa Żebrowskiego⁹ (zob. przykł. 28).

⁸ Jak wiadomo, wiele kompozycji Jarzębskiego to instrumentalne opracowania dzieł wokalnych autorstwa innych kompozytorów, m.in. Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, Claudia Merulo, Orlanda di Lasso, Giovanniego Gabrielego. Por. Z. M. Szweykowski, *Jarzębski Adam*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 4, Kraków 1993, s. 439; M. Szelest, „*Io son ferito, ah! lasso*” Giovanniego Pierluigiego da Palestrina i „*Venite exultemus*” Adama Jarzębskiego – wokalny pierwowzór w instrumentalnym opracowaniu, „*Muzyka*” 2000, nr 3, s. 49-62; F. Berkowicz, *Nowo odnalezione pierwowzory utworów ze zbioru „Canzoni e Concerti” Adama Jarzębskiego*, „*Muzyka*” 2002, nr 1, s. 97-105. Ponieważ *Chromatica* – podobnie jak wiele innych utworów z *Canzoni e Concerti* – nosi definiujący ją „technologicznie” tytuł, nie jest wykluczone, że partia chromatyczna w tej kompozycji także zaczerpnięta została z innego dzieła albo wręcz – jako całość – przedstawia sobą pierwotnie samodzielny utwór.

⁹ Na oratorskie rysy tego fragmentu jako pierwszy zwrócił uwagę R. Pośpiech, *Twórczość mszalna Marcina Józefa Żebrowskiego*, „*Muzyka*” 1986, nr 1, s. 91.

Przykład 27. Adam Jarzębski, *Chromatica*, t. 40-71.

41

S I
S II
B
Bc.

48

S I
S II
B
Bc.

56

S I
S II
B
Bc.

64

S I
S II
B
Bc.

III

Jeśli podkreślamy fakt, iż chromatyka była dla naszych twórców przede wszystkim wyraźnie sprecyzowaną figurą muzyczno-retoryczną, dość rzadko wprawdzie występującą, ale jednak w dostrzegalnym zakresie zaznaczającą swoją obecność, to wskaźmy teraz – po dokonaniu analitycznego przeglądu – na dalsze cechy badanego zjawiska, konfrontując je zarazem z niektórymi tendencjami, jakie możemy wychwycić w repertuarze międzynarodowym.

U polskich kompozytorów chromatyczne pochody melodyczne sięgają nie więcej niż zakresu kwarty¹⁰, rozwijają się z reguły w ramach wąskiego ambitus; przypomnijmy, że u innych ówczesnych mistrzów występują o wiele bardziej rozwinięte przebiegi chromatyczne, dosięgające nawet interwału oktawy. Inna różnica dotyczy aspektu wertykalnego. W polskich egzemplifikacjach chromatyki zauważamy – jest to cecha rzucająca się w oczy – ograniczanie akcydensów do jednego, aktualnie brzmiącego głosu struktury. Prawie nie ma takich sytuacji, aby linie melodyczne dwóch głosów były równocześnie prowadzone na sposób chromatyczny, np. jako pochod równoległych tercji lub sekst. A struktury takie nie należały do rzadkości w XVII wieku, pojawiały się już niejednokrotnie u schyłku XVI stulecia, zwłaszcza na gruncie włoskiego madrygału. Inny jeszcze charakterystyczny rys. W naszej rodzimej twórczości obserwujemy bardzo wyraźne dążenie do tego, aby kształty chromatyczne – tak okazjonalne akcydencje, jak i przebiegi większych rozmiarów – przyjmowały rolę stosunkowo zwięzłego, jednorazowego epizodu. Figura chromatyczna zazwyczaj nie jest powtarzana, rozwijana; nie staje się zaczynem dłuższej partii opartej na idei chromatycznej. Polscy kompozytorzy zasadniczo rezygnują z wielokrotnych powtórzeń struktur chromatycznych, pomijając naturalnie przeprowadzenia imitacyjne (także zresztą zwięzłe), i ograniczają ich oddziaływanie do krótkich odcinków.

¹⁰ Ograniczenie pochod chromatycznego do przestrzeni tetrachordalnej miało swoje uwarunkowania tonalne, ponadto w znaczącym stopniu ciążyła tu jeszcze tradycja modalna. Analizując organową *Fantazję chromatyczną* Jana Pieterszooona Sweelincka, Józef M. Chomiński podzielił się takim spostrzeżeniem: „Wprawdzie chromatyka zniekształcała diatonikę systemu modalnego, ale w jej stosowaniu trzymano się ogólnych zasad tonalnych. Nieprzypadkowo *passus duriusculus* obracał się w obrębie kwarty. Zabezpieczało to utrzymanie stosunku skali autentycznej do plagalnej” (J. M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3: *Od XVII do XX wieku*, Kraków 1990, s. 43). Jest to oczywiście obserwacja odnosząca się do muzyki z początku siedemnastego wieku. Jeśli wziąć pod uwagę, że w twórczości kompozytorów polskich zawężenie pochod chromatycznego do dystansu kwarty obowiązywało nie tylko w pierwszej połowie XVII stulecia, lecz przez całą epokę baroku, to można przyjąć, iż na zawężenie przebiegów chromatycznych zarzucały – w istotnej mierze – właśnie względy tonalno-harmoniczne, włącznie z pozostałościami niektórych relacji modalnych (m.in. rozróżnienia postaci autentycznych i plagalnych).

U wielu włoskich czy niemieckich twórców natomiast odnotowujemy różnego rodzaju powtórzenia, rozszerzenia czy też wielorakie przekształcenia przebiegów chromatycznych, a rezultatem takich pociągnięć stają się chromatyczne „obrazy” – skomplikowane pod względem melodyczno-harmonicznym, brzmieniowo niekonwencjonalne, nad wyraz niekiedy interesujące, pełne osobliwej ekspresji. Częściowo odsłaniają to następujące przykłady:

Przykład 29. Luzzasco Luzzaschi, *Itene, mie querele*, t. 40-45.

40

C
Ch'i do - lo - ro - si stri - di Ch'i do - lo - ro - - si

Quinto
Ch'i do - lo - ro - si stri - di Ch'i do - lo - ro - - si

A
Ch'i do - lo - ro - - si stri - - di

T
8
Ch'i do - lo - ro - - si

B
Ch'i do - lo - ro - - si

Przykład 30. Claudio Monteverdi, *Salve Regina a 3*, t. 32-42.

32

A
- mus, sus-pi - ra-mus ge - men-tes et

T
8
- mus, sus pi-

B
- mus, sus-pi - ra-mus ge - men-tes et fien-tes

B.c.

Przykład 33. Johann Pachelbel, *Fuga chromatica in e*.

Kolejno widzimy: „dolorosi stridi” [bolesne okrzyki] w kontinuum chromatycznym, z wykorzystaniem symultatywnych akcydencji; „suspiramus gementes et flentes” [wzdychamy jęcząc i płacząc] w rozległym chromatycznym *descensus* wszystkich głosów, złączonym z figurą *suspiratio*; „nach dem Heulen und Weinen” [po wyciu i płaczu] w imitacji chromatycznej z zastosowaniem augmentacji; „omnes petitiones tuas” [wszystkie prośby twoje] w coraz bardziej ścieśnionej, wewnętrznie intensyfikującej się imitacji; wreszcie – permanentną chromatykę jako zasadę. Nie są to oczywiście przykłady na ekstremalnie śmiałe użycia chromatyki, jednak i te odsłaniają nam rozwiązania, wobec których „polskie” figury chromatyczne przedstawiają się jako wybitnie umiarkowane i powściągliwe¹¹.

Problem ekspresji chromatycznej nie sprowadza się tylko do kwestii rozmia-
rów czy do innych wskazanych przez nas wcześniej właściwości. Chodzi rów-
nież o sytuacje, kiedy to w paśmie diatonicznym pojawia się lapidarny zwrot
chromatyczny, z jednym lub dwoma akcydensami, który wytwarza – na ów krót-
ki moment – szczególnie silny efekt wyrazowy. Tak koncyptowane figury – czę-
sto o dłuższych wartościach nutowych, wspomagane pauzami – służyły wzmo-
cnieniu eksklamacji, podkreślały centralne słowa tekstu; pojawiały się wewnątrz
utworu, mogły też współtworzyć jego *exordium*. Severo Bonini uwydatnił w ten
sposób inicjalną eksklamację „O, triste spectaculum” [O, smutne widowisko],
a Heinrich Schütz nadał większej zmysłowości zawołaniu „dulcissime Jesu”
[najśodszy Jezus]; powstały afekt jest niezaprzeczalny:

¹¹ W utworach polichóralnych z czasów Pękiela odnotowujemy o wiele bardziej śmiałe przy-
kłady zastosowania chromatyki, jak np. u portugalskiego rówieśnika naszego kompozytora, João
Lourenço Rebelo. Por. R. Heyink, *João Lourenço Rebelo (1610-1661) und König João IV. Coro
spezzato-Technik und stile concertato in Portugal*, „Kirchemusikalisches Jahrbuch” 1994, s. 58-59.
Tradycyjny w ogólności kształt polskiej polichóralności, polegający na ograniczeniu akcydencji
i dysonansów, jawi się niemal jako odbicie poglądów Marca Scacchiego, który sytuował wielochó-
rowość w ramach pierwszej praktyki. Por. Z. M. Szwejkowski, *Marco Scacchi i jego uczniowie
o technice polichóralnej*, „Muzyka” 1998, nr 2, s. 37.

Przykład 34. Severo Bonini, *O triste spectaculum*, t. 1-5.

Przykład 35. Heinrich Schütz, *O Jesu, nomen dulce*, t. 40-44.

Ponownie – mamy przed sobą zjawisko całkowicie obce muzyce polskiej. Przy zawołaniach, apostrofach i innych zwrotach podatnych na chromatyczne zabarwienia nie ma śladu podobnych rozwiązań, nie mówiąc już o wtargnięciu chromatyki do *exordium* dzieła¹².

¹² Przytoczone przykłady cytowane są za następującymi edycjami nutowymi i publikacjami muzykologicznymi: G. G. Gorczycki, *Opera omnia II. Utwory wokально-instrumentalne*, wyd. K. Mrowiec, [w serii:] *Monumenta Musicae in Polonia* [dalej MMP], red. J. Morawski, Seria A, Z. M. Szweykowski, Kraków 1995 (przykłady nr 14, 15, 16, 17, 18); A. Jarzębski, *Opera omnia. Canzoni e concerti*, wyd. W. Rutkowska, [w serii:] MMP, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1989 (nr 27); M. Mielczewski, *Opera omnia II. Koncerty wokально-instrumentalne*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w serii:] MMP, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1976 (nr 4); B. Pękiel, *Opera omnia I. Utwory wokально-instrumentalne*, wyd. Z. Dobrzańska-Fabiańska, [w serii:] MMP, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1994 (nr 7, 9, 22), *idem*, *Opera omnia II. Utwory wokalne*, wyd. Z. Dobrzańska-Fabiańska, [w serii:] MMP, red. J. Morawski, Seria A, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1994 (nr 5, 6, 8, 21); M. Zieleński, *Opera omnia I. Offertoria 1*, wyd. W. Malinowski, [w serii:] MMP, red. J. M. Chomiński, Kraków 1966 (nr 2), *idem*, *Opera omnia IV. Communiones 1*, [w serii:] *ibid.*, Kraków 1989 (nr 20), *idem*, *Opera omnia V. Communiones 2*, wyd. W. Malinowski, [w serii:] *ibid.*, Kraków 1991 (nr 1); J. Krener, *Veni sponsa Christi. Contere Domine*, wyd. A. Wardęcka-Gościńska, [w serii:] *Źródła do historii muzyki polskiej* [dalej ZHMP], red. Z. M. Szweykowski, z. 28, Kraków 1984 (nr 26); *Plankty polskie na zespoły wokально-instrumentalne*, wyd. K. Mrowiec, [w serii:] ZHMP, red. Z. M. Szweykowski, z. 15, Kraków 1968 (nr 19); M. Wronowicz, *Koncerty wokально-instrumentalne*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w serii:] ZHMP, red. Z. M. Szweykowski, z. 8, Kraków 1965 (nr 11); J. Różycki, *Magnificat*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w serii:] *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* [dalej WDMP], red. Z. M. Szweykowski, z. 54, Kraków 1964 (nr 23, 24); S. S. Szarzyński, *Veni Sancte Spiritus*, wyd. W. Świerczek, [w serii:] WDMP, red. H. Feicht, z. 50, Kraków 1963 (nr 12); *idem*, *Completerium*, wyd. P. Poźniak, [w serii:] WDPM,

IV

Z jakiego powodu polscy kompozytorzy stosowali chromatykę tak rzadko? Dlaczego jej uzewnętrznienia odznaczały się daleko posuniętą powściągliwością? Odpowiedzi na te pytania można poszukiwać zarówno w uwarunkowaniach estetyczno-stylistycznych, jak i czysto warsztatowych. Taka postać chromatyki, jaką przychodzi nam skonstatować, mogła być bowiem wynikiem albo świadomego ograniczania muzycznego wyrazu, dyktowanego określonym poczuciem stylu i widzeniem estetycznym, które eliminuje zbyt śmiałe środki ekspresji, albo kompozytorską „koniecznością”, narzuconą przez takie a nie inne horyzonty eksplorowanych w swoim czasie rozwiązań kontrapunktyczno-harmonicznych.

Usytuowanie zjawiska w perspektywie stylistyczno-estetycznej wywołuje od razu myśl o nieobecności w Polsce tradycji madrygałowej, zarówno z jej fazy późnorenansowej, jak i wczesnobarokowej. Brak ten musiał w istotnym stopniu determinować postawy kompozytorskie ujawniane w ramach innych gatunków muzycznych oraz – mniej lub bardziej – zawężyć wyobraźnię twórczą ówczesnych kompozytorów. To jednak nie wszystko, rzecz bowiem nie dotyczy tylko języka madrygału. Jeśli – była o tym mowa wcześniej – ukształtowania chromatyczne funkcjonowały w muzyce polskiej prawie wyłącznie jako interpretujące tekst słowny figury (*pathopoeia*, *passus duriusculus*), to trzeba zauważyć, że bardzo podobnie traktowali nasi twórcy wszystkie inne środki retoryki muzycznej (skądinąd dobrze przez nich znane), zwłaszcza te, które kryły w sobie potencjał do rozwinięcia struktur ekspansywnych i pod względem dźwiękowym

red. Z. M. Szweykowski, z. 76, Kraków 1980 (nr 13); *idem*, *Ave Regina*, wyd. Z. M. Szweykowski, [w serii:] WDMP, red. Z. M. Szweykowski, z. 25, Kraków 1964 (nr 25); M. J. Żebrowski, *Missa Pastoritia ex D*, wyd. R. Pośpiech, [w serii:] WDMP, red. Z. M. Szweykowski, z. 80, Kraków 1996 (nr 28); F. Lilius, *Missa Tempore Paschali*, wyd. T. Jasiński, [w serii:] *Pro Musica Camerata Edition* [dalej MCE], red. S. Sutkowski, Warszawa 1996 (nr 3); D. Stachowicz, *Missa Requiem*, wyd. T. Maciejewski, [w serii:] MCE, red. S. Sutkowski, Warszawa 2003 (nr 10); *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, wyd. G. F. Malipiero, t. 15: *Musica Religiosa*, cz. 3, Wiedeń 1950 (nr 30); S. Scheidt, *Liebliche Kraftblumlein*, wyd. G. Harms, C. Mahrenholz, C. Wolff, [w serii:] *Samuel Scheidts Werke*, Lipsk 1981 (nr 31); J. H. Schein, *Opella nova. Geistliche Konzerte (Leipzig 1626) zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen*, cz. 3, wyd. A. Prüfer, [w serii:] *Sämtliche Werke*, t. 7, Lipsk 1923 (nr 32); H. Schütz, *Kleine geistliche Konzerte 1636/39*, wyd. W. Ehmann, H. Hoffmann, [w serii:] *Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, t. 10, Kassel – Bazylea 1963 (nr 35); J. Pachelbel, *Toccaten, Fantasia, Praeludium, Fugen, Ricercaren und Ciaconen für Orgel (Clavicord, Cembalo, Klavier)*, wyd. A. M. Gurgel, t. 2, Lipsk – Londyn – Nowy Jork [b. r. w.] (nr 33); *Muzyka we Włoszech III. Madrygał wielogłosowy. Materiał nutowy* [w serii:] *Historia muzyki XVII wieku*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 2001 (nr 29); E. Jaros, *Stile di Firenze w „Affetti spirituali” (1615) Severo Boniniego*, „Muzyka” 1983, nr 4 (nr 34).

odważnych. Pojawiające się w ich dziełach figury, choćby *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *suspiratio*, *antitheton*, *hiperbole*, figury z grupy *hypotyposis* czy rozmaite formy dysonansowe (*prolongatio*, *multiplicatio*, okazjonalnie *heterolepsis*), stosowane wprawdzie z rozeznaniem, nie należały do rozwiązań nazbyt częstych, co jednak jeszcze ważniejsze – szczególnie w kontekście naszych dociekań – przyjmowały z reguły bardzo łagodne, nacechowane umiarem postacie¹³. Konsekwencją tego stała się powściągliwość całej warstwy muzyczno-retorycznej. Dlatego być może właśnie tu należałoby dopatrywać się przynajmniej częściowego wyjaśnienia dyskutowanego problemu: ograniczony zakres sfery chromatycznej, zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym, wyłaniałby się z ogólnej koncepcji muzycznej interpretacji tekstu.

Druga perspektywa, hołdująca autonomii muzycznej, przyjmująca więc za punkt wyjścia do rozważań nad chromatyką sferę harmonii i kontrapunktu, zdaje się – mimo całkowicie odmiennego punktu odniesienia – wychodzić naprzeciw optyce estetycznej. Jeśli bowiem analizujemy polską muzykę baroku pod względem współbrzmieniowym, harmonicznym, to dochodzimy do wniosku, że warstwa ta jest stosunkowo prosta. Dystansuje się ona od ostro brzmiących i często pojawiających się dysonansów, zaskakujących zwrotów tonalnych, także od takich napięć harmonicznymi, które uderzałyby swoją intensywnością. Są wprawdzie – w wielu utworach – interesujące i prawdziwie piękne zwroty harmoniczne, szczególnie u Pękiela, Różyckiego i Gorczyckiego, ale w ogólności brakuje polskim kompozytorom większej inwencji harmonicznej, śmiałości w tym względzie, progresywnych rysów tonalno-harmonicznych, nie mówiąc już o eksperymentach¹⁴ czy skrajnie indywidualnych rozwiązaniach. Muzyka ta – uogólniając – przedstawia sobą obraz dość stonowany, do pewnego stopnia konwencjonalny, przede wszystkim zaś – całkowicie dystansujący się od harmonicznych „przesileń”, „osobliwości”, jakże częstych przecież w muzyce epoki baroku. Z tym obrazem w pełni współgra kształt rodzimej chromatyki. Wydaje się, że marginalne znaczenie oraz bardzo umiarkowane zaawansowanie struk-

¹³ Por. Jasiński, *Polska barokowa...*, *passim*.

¹⁴ Jedynym dotąd, jakkolwiek niejednoznacznym śladem podejmowania prób eksperymentowania z akcydencjami w okresie baroku jest – napisany na sopran solo, skrzypce solo i basso continuo – utwór *Ave Sanctissima Maria* Jacka Różyckiego. Chociaż zabiegi związane z akcydencjami nie oznaczają tu eksperymentów chromatycznych, przedstawiając osobliwość przede wszystkim na polu notacji muzycznej (w powiązaniu z innymi aspektami, m.in. być może z zagadnieniem stroju instrumentów klawiszowych), to jednak stanowią dowód na to, że – jak stwierdza Z. M. Szweykowski – „niektórzy muzycy polscy w drugiej połowie XVII wieku próbowali – wprawdzie na małą skalę, na jaką pozwalały ówczesne warunki – rozwiązywać te same problemy techniczne, które nurtowały muzyków w reszcie Europy”. Por. Z. M. Szweykowski, *Eksperymentalny aspekt „Ave Sanctissima Maria” Jacka Różyckiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34: 1987 (wydany 1989), z. 7, s. 185-193.

turalne przebiegów chromatycznych było pochodną ogólnych tendencji harmonicznycnych, jakie znamionowały muzykę polskiego baroku. Zależność taką widać choćby po samym zasięgu kręgu alteracyjnego, jaki konstatujemy w utworach naszych kompozytorów. Występujące bowiem w badanym materiale akcydencje chromatyczne odsłaniają dość wąską i sferę akcydensów: krąg krzyżykowy obejmuje dźwięki *fis*, *cis* i, *gis* wyjątkowo dźwięki *dis* i *ais*, krąg bemolowy – dźwięki *b* i *es*, sporadycznie dźwięki *as* i *des*; przy tym zaś – o istotne – chodzi niemal zawsze o akcydencje kanoniczne (dla modus lub tonacji), które nie powodują komplikacji tonalnych, np. akcydencje *dis* czy *ais* pojawiają się w modi lub tonacjach *in e*, stabilizując pierwszy lub piąty stopień (np. u Gorczyckiego).

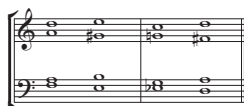
Podnieść tu trzeba jeszcze jedną ważną kwestię. W XVII wieku, zwłaszcza w jego pierwszej połowie, względnie często napotykamy przebiegi chromatyczne relatywnie dość rozbudowane (Zieleński, Pękiel, Jarzębski), pojawiające się jeszcze zasadniczo na gruncie modalnym czy postmodalnym (jakkolwiek, trzeba to równocześnie zaznaczyć, całkowicie odcinające się od idei rozszerzania „prze-strzeni harmonicznnej”¹⁵), później jednak, wraz z wpływem kolejnych dziesięcioleci, coraz trudniej o znalezienie podobnych upostaciowań. U wieńczącego polski barok Gorczyckiego nie występuje ani jedna struktura zasługująca na miano przebiegu chromatycznego! A warto zwrócić uwagę, że w ciągu drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII stulecia ostatecznie krystalizował się w muzyce europejskiej system tonalny dur-moll, ze swoimi funkcyjnymi zależnościami, nowym typem kontrapunktu, rozszerzającym się spektrum współbrzmieniowym i pulsem metrorrytmicznym rzutującym na ciągłość przebiegu muzycznego. By zastosować chromatykę w większym zakresie, nadać jej wymiar formotwórczy, koniecznym było zestrojenie dość złożonych zależności horyzontalnych, wertykalnych i diagonalnych – jakie zwykle wytwarzają się przy wprowadzeniu relacji chromatycznych – z logiką napięć funkcyjnych, akordami o różnej morfologii oraz drogami modulacyjnymi. I tu właśnie, jak się wydaje, pojawiała się główna przeszkoda dla polskich twórców dojrzałego i późnego baroku. Proces dochodzenia do tonalności funkcyjnej dur-moll był bowiem u nas dość powolny i mało zdecydowany, do końca epoki obfitujący w relikty modalności. Równocześnie też nie obserwujemy w warstwie współbrzmieniowej rodzimych kompozycji owej, tak pożądanej dla poszerzenia i wzbogacenia przestrzeni harmonicznnej, swobody w posługiwaniu się akordami septymowymi, nonowymi, trójdźwiękami i czterodźwiękami zmniejszonymi (z emancypacją współbrzmienia septymy zmniejsz-

¹⁵ Na temat tzw. przestrzeni harmonicznnej por. Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Struktura tonalna „Delli madrigali a cinque voci del Prencipe di Venosa libro sesto (1611)”*. *Wybrane aspekty*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, sec. Artes, 2003, vol. I, s. 91, 106.

szonej), dominantami wtrąconymi, progresjami harmonicznymi¹⁶, swobodniej traktowanymi dysonansami itp., słowem, tym wszystkim, co jest niezbędne do wkomponowania struktur chromatycznych w ramy tonalności dur-moll.

Na pewno obydwie wskazane czynniki, estetyczny i tonalno-harmoniczny, zdeterminowały pozycję i kształt chromatyki w muzyce polskiej, przy czym trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, który z nich był decydujący. Z obserwacji analizowanego materiału nasuwa się wniosek, że w pierwszej połowie XVII stulecia za główny powód takiego stanu rzeczy należy uznać uwarunkowania natury

¹⁶ Warto przy tych dociekaniach podkreślić rolę progresji harmonicznymi w zaistnieniu rozwiniętych przebiegów chromatycznych w muzyce interesującego nas czasu. Carl Dahlhaus zwracał uwagę, że niektóre zwroty chromatyczne u Carla Gesualda zintegrowane były właśnie z progresjami, a za przykład podawał tu takie struktury (C. Dahlhaus, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, „Analecta Musicologia” 4: 1967, s. 78; za nim Watkins, *op. cit.*, s. 204), które dają się sprowadzić do powtórzenia progresyjnego kadencji frygijskiej:



Oczywiście styl księcia Venosy w ogólności daleki był jeszcze od wykorzystywania układów progresyjnych, zarówno melodycznych, jak i harmonicznymi, ale w późniejszych dekadach epoki progresje stawały się coraz częstsze, by w muzyce dojrzałego, a zwłaszcza późnego baroku pełnić funkcję najściślej normatywną, nierzadko wchodząc zarazem w syntezę właśnie z chromatyką, co implikowało bardzo esencjonalną, niekiedy wręcz nowatorską harmonię. Jeśli wybiegniemy do kulminacji baroku, by uzyskać wobec modelu wskazanego u Gesualda pewną klamrę, to wskaźmy na jedno z miejsc w koncercie *Beatus vir* Antonia Vivaldiego (A. Vivaldi, *Beatus vir*, wyd. R. Fasano, Moguncja 1972, t. 362-365), sprowadzając je do modelu analogicznego jak wyżej. Wygląda ono tak:



Owe dwa przykłady mogłyby służyć za symboliczną i skrótową demonstrację wzajemnych powiązań progresji harmonicznymi i chromatyki w muzyce baroku. Oczywiście, miejsce chromatyki w układach progresyjnych jest osobnym zagadnieniem, zasługującym na oddzielne zainteresowanie, w nieco innym też kontekście. Dotykamy jednak tego problemu, ponieważ w muzyce polskiej nie obserwujemy tendencji do rozwijania rozbudowanych progresji harmonicznymi samych w sobie ani – tym bardziej – do łączenia progresji z kształtami chromatycznymi; te, o ile wykazują rysy względnie ekspansywne, rozprzestrzeniają się przede wszystkim drogą migracji w horyzontalnej warstwie struktury polifonicznej, najczęściej metodą imitacji. Wydaje się to obserwacją dość ważną i dużo wyjaśniającą, albowiem właśnie dystansowanie się od zaawansowanych progresji harmonicznymi, co – powtórzmy – konstatujemy w rodzimej twórczości, eliminuje jeden ze sposobów rozprzestrzeniania się chromatyki w biegu akcji dźwiękowej.

stylistyczno-estetycznej, związane z nikłym oddziaływaniem języka madrygalowego, potem natomiast na pierwsze miejsce wysunęły się chyba ograniczenia warsztatowe, wynikające z określonego poziomu zaawansowania języka tonalno-harmonicznego.

Zdajemy sobie sprawę, że przyjęty tu sposób konfrontacji ze zjawiskami planu europejskiego narażony jest na ryzyko poważnego błędu. Przywołanie wybranych struktur chromatycznych z przebogatego przecież repertuaru międzynarodowego zawsze ukaże polskie odpowiedniki w niekorzystnym świetle i w krzywym zwierciadle¹⁷. Z jednej strony bowiem, mamy niezliczone kompozycje mistrzów włoskich, niemieckich i twórców innych narodowości, odsłaniające najdalej posuniętą różnorodność, włącznie z ekstremalnymi fenomenami z zakresu chromatyki, spośród których nietrudno wyłowić kształty o najwyższych walorach artystycznych i wielkiej ekspresji, z drugiej zaś strony – jakże skromną pod względem ilościowym polską spuściznę kompozytorską, której nie da się – pod wieloma zresztą względami – zestawić ze zjawiskami ogólnoeuropejskimi. Dla oceny skali i poziomu chromatyki w muzyce polskiej istotny jest jeszcze jeden punkt widzenia, ściśle związany z gatunkową odsłoną zachowanego repertuaru. Przypomnijmy: brak jest dzieł muzyki scenicznej i – z wyjątkiem *Audite mortales* – dramatycznej; z twórczości instrumentalnej, zwłaszcza solowej, ocalało niewiele utworów, a z kompozycji świeckich nie mamy prawie nic. A przecież, jeżeli rozpatrujemy zagadnienie barokowej chromatyki, musimy

¹⁷ Pozwólmy sobie tu na pewną dygresję dotyczącą przeprowadzania porównań i wyciągania z nich wniosków naukowych, zwłaszcza natury generalizującej. Werner Braun, w swojej bardzo obszernej, mającej ambicje ogarnięcia europejskiej całości syntezie muzyki XVII wieku (W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, t. 4, red. C. Dahlhaus, Laaber 1981), w żadnym miejscu nie zatrzymuje się bliżej nad zagadnieniem chromatyki. Jedyne przykłady nutowe – których w ogólności jest we wskazanej publikacji bardzo wiele – ukazujący strukturę chromatyczną jest fragment pieśni *Wer lieben will* (s. 151) Johanna Weichmanna (1620-1652), napisanej na dwa głosy wokalne i basso continuo. Ujęcie słów „muss oft betrübt und traurig sein” [często musi być zatroskany i smutny] opiera się na postępkach chromatycznych w głosach wokalnych. Kształt ten uderza swoją wyrazistością, osobliwością harmoniczną, ale nie jest ani szczególnie rozbudowany, ani śmiały, by nie mógł być porównywany z analizowanymi przez nas przykładami, dodajmy – bez żadnego uszczerbku dla tych ostatnich. Podkreślmy: jest to jedyny przytoczony przez Wenera Brauna przykład chromatyki, nabierający dodatkowej wymowy poprzez całość ogólnoeuropejskiego kontekstu. Gdyby za miarodajne – choćby tylko względnie – dla zaprezentowania zjawiska barokowej chromatyki uznać przywołany fragment pieśni Johanna Weichmanna, przy jednoczesnym pominięciu przez autora najbardziej rozwiniętych struktur chromatycznych, to chromatyka polskich kompozytorów rysowałaby się nie tylko jako wybitnie sugestywna, ale i jako zjawisko bynajmniej na polskim i europejskim gruncie nie marginesowe. Nie chodzi nam w tym miejscu o polemikę z opracowaniem Wenera Brauna, ale jedynie o wskazanie na dużą wagę przywołania właściwego kontekstu i uchwycenia trafnych – odpowiadających rzeczy – proporcji.

pamiętać – była już o tym wcześniej mowa – o operowych i oratoryjnych lamentach z chromatycznym basem, instrumentalnych (organowych, klawesynowych) kompozycjach chromatycznych czy o erupcjach chromatyki w madrygalach. Nie dysponujemy zatem tą częścią – potencjalnie powstałego – rodzimego repertuaru, gdzie najprędzej można by było spodziewać się rozwiniętej i odważnie traktowanej chromatyki. Dostępny nam materiał to przede wszystkim muzyka kościelna, w zdecydowanej większości liturgiczna. W tym więc świetle miejsce chromatyki w polskim repertuarze nie rysuje się być może jako całkowicie marginesowe i tak bardzo odległe od tendencji, jakie obserwujemy na gruncie międzynarodowym.

Pytania i przypuszczenia dotyczące rozmaitych zjawisk ze sfery kultury muzycznej oraz dokonań kompozytorskich doby staropolskiej są stałym i niezbywalnym elementem dyskursu muzykologicznego. Przesądza o tym stan zachowania dawnych źródeł historycznych, jakże cząstkowych i niepełnych, z dotkliwymi lukami w podstawowej faktografii. Brakujące daty życia i biogramy kompozytorów, zaginione dzieła, wątpliwości co do autorstwa muzyki, nieznanne czas i okoliczności wielu kompozycji, ich chronologia *etc. etc.* To tylko niektóre problemy wywołujące drobiazgowo, niekiedy wręcz detektywistyczne dociekania, najczęściej niewolne od ryzykownych supozycji i hipotez, domniemań. Tak jest też i z chromatyką, a przykładem – *Chromatica* Jarzębskiego. Przed laty Zygmunt M. Szwejkowski dzielił się następującą refleksją na temat tego utworu:

„[...] wprowadzając opadający chromatyczny motyw kwartowy z chromatycznym kontrapunktem, a ponadto nasycając ten ustęp – niespotykaną w innych jego utworach – ilością dysonujących współbrzmień, Jarzębski włączył muzykę polską w szeroki nurt muzyki europejskiej poszukujący nowych środków technicznych, które by pozwoliły pogłębić wyraz emocjonalny muzyki instrumentalnej. Czy ta ambitna próba Jarzębskiego była wypadkiem odosobnionym? Czy kompozytorzy staropolscy nie próbowali sięgać po śmiało i niepraktykowane rozwiązania?”¹⁸

Choć od tamtej pory upłynęło już wiele czasu, w ciągu którego odkryto nieznanne wcześniej kompozycje (np. Marcina Mielczewskiego), opublikowano utwory spoczywające dotąd w rękopisach (m.in. Franciszka Liliusa, Mielczewskiego, Szymona Ferdynanda Lechleitnera, Jacka Różyckiego, Damiana Stacho-

¹⁸ Szwejkowski, *Eksperymentalny aspekt...*, s. 185.

wicza, Eryka Briknera), zidentyfikowano kolejne polonica (utwory Władysława Leszczyńskiego, Jacka Szczurowskiego¹⁹), które pewnie przyjdzie nam poznać w nieodległym czasie, to przypomniane tu pytanie, współbrzmiające z naszymi dociekaniem, nadal jest w dużej mierze aktualne. By je ograniczyć wyłącznie do problemu chromatyki, zarówno wobec muzyki wokalne, jak i instrumentalnej, zauważmy, że szanse na odnalezienie chromatycznych eksperymentów czy fenomenów na polskim gruncie w tej materii iście zjawiskowych, są raczej nikłe. Z drugiej jednak strony, jeśli spojrzymy na całość analizowanych struktur chromatycznych, na ich wprawdzie okazjonalną, acz względnie stałą obecność w badanym repertuarze, nie możemy wykluczyć, iż tego typu kształtów mogło się znajdować w muzyce polskiego baroku dużo więcej. *Chromatica* Jarzębskiego jest oczywiście, przy aktualnym stanie zachowania źródeł, jedynym znaczącym przykładem chromatyki na gruncie czysto instrumentalnym, ale przecież – rozpatrywana w kategoriach ponadgatunkowych – posiada swoje analogie w rodzimej muzyce wokalne, choćby jeszcze u Zieleńskiego, a potem u Pękla czy Różyckiego. Więc owo włączenie się w nurt poszukiwania ambitnych rozwiązań – nawet jeśli mieć na uwadze wyłącznie muzykę instrumentalną – mogło ziścić się jeszcze przed Jarzębskim, być także dziełem większej liczby kompozytorów, działających równolegle i później. Ale to znowu tylko domniemanie.

Na zakończenie podzielmy się jeszcze jedną, jak się wydaje, istotną uwagą, wpisującą zagadnienie chromatyki w szerszym kontekście polskiej muzyki dawnej. Przyzwyczajeni do określonego obrazu muzyki staropolskiej, co jakiś czas – albo drogą heurystycznych odkryć, albo za pomocą analitycznych badań muzykologicznych – odnajdujemy nowe dzieła muzyczne bądź też takie zjawiska, wcześniej niedostrzeżone, które weryfikują zastane przekonania naukowe; by wspomnieć niektóre z nich: „sekretną chromatykę” Mikołaja Gomółki²⁰, obfitą twórczość organową Adama z Wągrowca²¹, zmieniającą przecież obraz polskiego repertuaru organowego XVII wieku, symultatywne zestawienia taktu parzystego i nieparzystego w mszach i motetach Franciszka Liliusa (prawdopodobnie ewenement na

¹⁹ Por. m.in. D. Smolarek, *Polonica w muzykaliach klasztoru pijarów w Podolińcu*, „Muzyka” 2007, nr 1, s. 71-116; M. Jochymczyk, *Nieznany utwór Władysława Leszczyńskiego w zbiorach archiwów słowackich*, *ibid.*, s. 129-132.

²⁰ Por. M. Perz, *Sztuka sekretnej chromatyki w „Melodiach” Mikołaja Gomółki*, „Muzyka” 1988, nr 4, s. 3-28.

²¹ Por. M. Perz, *Śladem Adama z Wągrowca (zm. 1629)*, „Muzyka” 1996, nr 3, s. 3-18; *idem*, *O twórczości organowej Adama z Wągrowca i projekcie jej edycji*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa 1998, s. 123-127; *Adam z Wągrowca, Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms LT-Vn 105-67). Edycja synoptyczna*, wyd. I. Bieńkowska, M. Perz, Warszawa 1999.

skalę międzynarodową)²², kilkadziesiąt – uprzednio wzmiankowanych – nowo odkrytych wokalnie-instrumentalnych kompozycji Marcina Mielczewskiego²³, dokumentujących wysoką pozycję i wielką popularność tego twórcy, istotnie wzbogacających repertuar w nurcie *stile moderno*, wreszcie ostatnio – to duże zaskoczenie – *Concerto Grosso* autorstwa Marcina Józefa Żebrowskiego²⁴. Są to wszystko odkrycia i identyfikacje, które – przynajmniej – w niemałym jednak stopniu modyfikują dotychczasowy stan wiedzy. Różne konstatacje sformułowane przed wieloma

²² Por. T. Jasiński, „*De Conceptione BVM*” Franciszka Liliusa. Do problemów notacji i rytmiki wielogłosowości XVII wieku, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34: 1987 (wyd. 1989), z. 7, s. 195-206; F. Lilius, *Domine Rex Deus*, wyd. T. Jasiński, [w serii:] *Pro Musica Camerata Edition*, red. S. Sutkowski, Warszawa 1996, ss. 16; F. Lilius, *Missa Tempore Paschali*, wyd. T. Jasiński, [w serii:] *ibidem*, Warszawa 1996, ss. 67. Podobne rozwiązania jak u Liliusa, jakkolwiek znacznie prostsze, znalazłem tylko w jednej kompozycji pochodzącej z pierwszej połowy XVII wieku, mianowicie w motecie *Si bona suscepimus* Johanna Stadena (zob. J. Staden, *Ausgewählte Werke*, wyd. E. Schmitz, [w serii:] *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, red. G. Adler, t. 8, cz. 1, Lipsk 1907, s. 31-38).

²³ Gdy chodzi o dorobek kompozytorski Marcina Mielczewskiego, to stan posiadania zmienia się tu stale na naszych oczach, głównie za sprawą wieloletnich i intensywnych badań Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej. Por. m.in. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalale źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, „Muzyka” 1994, nr 2, s. 3-1-; *eadem*, *Nieznanymi zbiorów religijnych utworów wokalnie-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego*, [w:] *Staropolszczyzna muzyczna...*, s. 193-214; *eadem*, *Marcin Mielczewski – katalog tematyczny utworów*, [w:] *Marcin Mielczewski. Studia*, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1999, s. 27-65; [28 utworów wokalnie-instrumentalnych], wyd. B. Przybyszewska-Jarmińska, [w serii:] *Pro Musica Camerata Edition*, red. S. Sutkowski, Warszawa 1996-1999; *eadem*, *Barok. Część pierwsza 1595-1696*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. 3, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006, s. 534-537; *eadem*, *Odpisy i opracowania kompozycji Marcina Mielczewskiego i innych muzyków polskich Wazów w siedemnastowiecznej kolekcji muzykaliów kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu*, „Muzyka” 2006 nr 1-2, s. 117-146; *eadem*, *Marcin Mielczewski i muzyka pod patronatem polskich Wazów*, Warszawa 2011. Por. też T. Jasiński, *Autorstwo Marcina Mielczewskiego udowodnione. O „berlińskich” koncertach wokalnie-instrumentalnych sygnowanych monogramem „M.M.”*, „Muzyka” 2002, nr 2, s. 3-21; *idem*, *Odkrywanie Mielczewskiego. Nowe spojrzenie na repertuar rękopisu 10002 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, sec. Artes, 2004, vol. II, s. 119-162.

²⁴ Utwór odkryty w ramach kwerend badawczych Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów przez prof. dr hab. Barbarę Przybyszewską-Jarmińską i prof. dr hab. Remigiusza Pośpiecha w 2006 roku w Londynie. Partyturę przygotowaną do celów wykonawczych udostępnił mi Remigiusz Pośpiech, któremu chcę w tym miejscu wyrazić wdzięczność. W kompozycji Żebrowskiego występuje jeden umiarkowanie rozwinięty przebieg chromatyczny, mianowicie – linia melodyczna partii oboju I (cz. III *Tempo di Minuetto*, t. 61-64) wypełniająca zakres kwarty (g^1 - as^1 - a^1 - b^1 - h^1 - c^2), ponadto nieliczne akcydensy chromatyczne o charakterze okazjonalnym (np. unisonowy postęp półtonowy w partiach skrzypiec I i oboju I a^2 - as^2 , cz. III, t. 41-42). Zob. Martino Ziebrowski, *Concerto Grosso*, oprac. R. Pośpiech [w przygotowaniu do druku], s. 24.

laty, dotyczące m.in. proporcji repertuarowych widzianych przez pryzmat gatunków, obsady, stylu, formy itd., nie są już do końca aktualne. Być może więc kiedyś – podobnie – odnajdziemy rodzime dzieła przynoszące o wiele bardziej rozwiniętą i esencjonalną chromatykę, które pozwolą zrewidować wyobrażenia o postawach twórczych i zaawansowaniu języka muzycznego naszych dawnych mistrzów, a do problemu polskiego *genus chromaticum* będzie można znowu powrócić.

SUMMARY

Chromatics was a rare phenomenon in the Polish music of the baroque period. Although individual chromatic alterations can be occasionally found in the work of all Polish composers, yet more elaborate chromatic sequences are incidental. The extant work by Polish composers of the period in question includes only several pieces which contain extended chromatics of this type. When examining all cases of the appearance of chromatics in the pieces by Polish composers, we are struck by its extremely clear and explicit connection with the semantic level of the musically prepared texts. Chromatic progressions do not appear “by accident” but obviously depend on specific semantic categories carried by the verbal text. The leading position among them is occupied by two groups of expressions: one, associated with emphasizing the broadly understood category of mercy, both in the meaning of the occurrence of the word itself and, for example, a request for mercy and mercifulness (“recordatus misericordiae suae”, “misericors”, “misericordia eius”, “miserere nobis”), and the other group, which refers to negative states and the sphere of sad feelings: weeping and sorrow (“ploratus et ululatus”, “et flentes”, “ulula, misera, et plora”), and suffering and death (“Crucifixus etiam [...] et sepultus est”, “commendo spiritus meum”, “in tribulatione”, “turbatus est a furore oculus meus”, “nunc et in hora mortis nostrae”). Other types of content are sporadically associated with chromatics. This is irrefutable proof that Polish composers regarded the chromatic genre as a *par excellence* musical/rhetorical figure, i.e. the means which interprets specific meanings.

This paper is divided into the following four parts: I. Presentation of selected examples of incidentally introduced chromatic progressions according to the chronological order of their occurrence; II. Analysis of more elaborate and structurally advanced chromatic courses, which is oriented – on the one hand – towards the musical/rhetorical aspect, and on the other – towards the features of sound construction; III. Comparison of the general picture of chromatics in Polish music with chromatic phenomena occurring in the work of foreign masters, which leads to the conclusion that Old Polish composers used and shaped chromatic courses with moderation and restraint; IV. Discussion: for what reason did Polish composers use chromatics so seldom and why were its manifestations characterized by far-reaching restraint? The answer involves both esthetic/stylistic and methodological arguments, chiefly related to the technical capabilities and the scope of invention in the area of counterpoint and harmonics.